



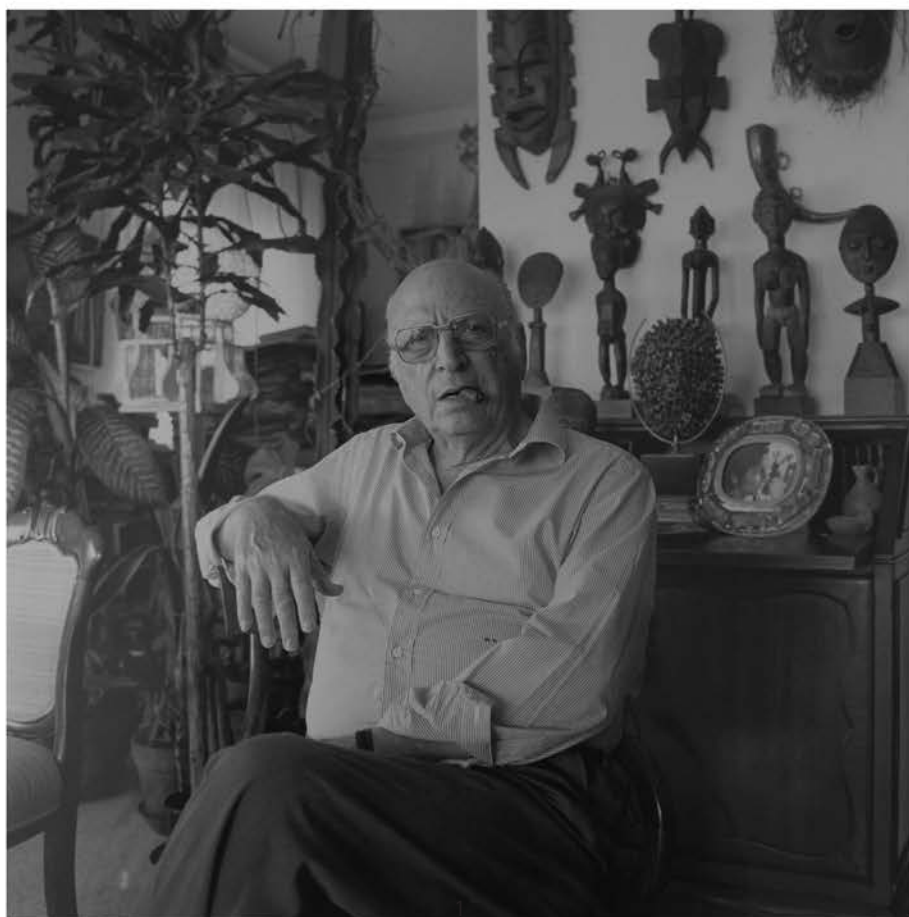
Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"

L'Africa di Maurizio. Oggetti africani della collezione Valenzi

Mostra Temporanea

Collezioni Museali de "L'Orientale"

Palazzo Du Mesnil 29 maggio-31 luglio 2017





Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"

L'Africa di Maurizio.
Oggetti africani della collezione Valenzi

Mostra Temporanea

Collezioni Museali de "L'Orientale"

Palazzo Du Mesnil 29 maggio-31 luglio 2017

Organizzazione:

A. Manzo

Allestimento:

L. CATERINA e J.D. DE FALCO

Impaginazione e grafica:

M. CINQUE

Supporto amministrativo e organizzativo:

UFFICIO RELAZIONI ESTERNE E PROGETTI SPECIALI

ISBN: 978-88-6719-147-5

Indice

<i>Elda Morlicchio</i>	Prefazione	5
Breve biografia di Maurizio Valenzi		7
<i>Lucia Valenzi</i>	Mio padre e il suo percorso tra Africa del Nord, Africa nera e Napoli	9
<i>Maria De Vivo</i>	Maurizio Valenzi, artista del dialogo interculturale	13
<i>Maurizio Valenzi</i>	Sull'arte africana (manoscritto del discorso del 12/7/1986)	19
<i>Maria Cristina Ercolessi</i>	Maurizio Valenzi, il PCI e l'Africa	27
<i>Andrea Manzo</i>	I materiali	35

Prefazione

L'Africa di Maurizio. Oggetti africani della collezione Valenzi, prima mostra temporanea allestita nell'ambito delle Collezioni Museali de "L'Orientale", scaturisce dalla proficua collaborazione tra la Fondazione Valenzi e l'Ateneo.

Viene per la prima volta presentata una piccola ma significativa raccolta di oggetti provenienti dall'Africa centrale e occidentale di proprietà di Maurizio Valenzi. Si tratta di alcune maschere, sculture e un poggiatesta che, al di là del pregio di alcuni di questi oggetti, documentano un interesse finora poco noto di Valenzi per il continente africano. A essi si aggiungono alcuni documenti da cui traspare l'attenzione che egli riservò all'Africa anche nel suo operare politico e civile.

Valenzi non ha mai rinunciato alla sua vocazione per la pittura anche negli anni dell'impegno politico più intenso. Il suo interesse per l'Africa va perciò certamente inserito nel quadro della più generale attenzione degli ambienti artistici europei del XX secolo, a partire dalle avanguardie, per le espressioni d'arte africane. La raccolta di oggetti qui presentata documenta soprattutto il gusto e la curiosità del Valenzi artista per queste manifestazioni.

Come emerge dai documenti d'archivio, l'Africa destò l'interesse anche del Valenzi politico. La sua particolare attenzione per la sponda sud del Mediterraneo e per l'Africa subsahariana emerge da alcuni episodi della sua attività politica e parlamentare oltre che dal suo forte impegno per il rafforzamento e lo sviluppo dei giovani stati africani, ben inquadrabile nel contesto delle relazioni che in quegli anni il P.C.I. intesseva con quelle regioni.

La mostra, cui hanno contribuito Maria De Vivo, Cristina Ercolessi e Andrea Manzo, intende ripercorrere tutti questi aspetti della vita di Maurizio Valenzi attraverso gli oggetti africani che egli raccolse e alcuni documenti in parte inediti custoditi nell'archivio della Fondazione a lui intitolata.

Dagli oggetti e documenti esposti emerge chiaramente come Maurizio Valenzi – o semplicemente Maurizio come era più noto in città – non solo sia stato una personalità che ha lasciato un segno nell'identità napoletana, ma, vista l'ampiezza e profondità della sua figura di uomo politico e di artista, abbia anche operato in un contesto culturale e di impegno civile ben più ampio di quello napoletano, nazionale e europeo.

Non è perciò sorprendente che questa mostra venga ospitata dall'Università "L'Orientale", un'istituzione ben radicata in città – anzi nel suo cuore

antico – ma che per la città da sempre rappresenta una finestra sul mondo e le culture altre, tra cui proprio quelle dei popoli del continente africano, che esercitarono il loro fascino anche su Maurizio Valenzi.

Elda Morlicchio
Rettrice dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Breve biografia di Maurizio Valenzi

Maurizio Valenzi nasce a Tunisi il 16 novembre 1909, da una famiglia ebrea di origine livornese, da più generazioni insediata in Tunisia. Si dedica alla pittura e dal 1930 al 1931 apre uno studio a Roma con l'amico Antonio Corpora. Tra il 1935 e il 1936 aderisce con un gruppo di italiani al Partito Comunista Tunisino. Con l'amico Loris Gallico redige il settimanale "L'Italiano di Tunisi". Nel 1937, all'epoca del governo del Fronte Popolare, è a Parigi per collegare il gruppo dei comunisti tunisini al Centro Estero del PCI e lavora nella redazione della "Voce degli Italiani" diretta da Giuseppe Di Vittorio. Nel 1939 raggiungono Tunisi Giorgio Amendola e Velio Spano. Nel dicembre del 1939 si sposa con Litza Cittanova. Nel gennaio 1941 nasce il figlio Marco.

Nel novembre 1941 viene arrestato, torturato con l'elettricità, resiste agli interrogatori, viene condannato all'ergastolo e ai lavori forzati dal regime fascista di Vichy e internato per un anno a Lambèse in Algeria. Dal luglio al novembre 1942 è in carcere anche la moglie Litza. Liberato infine dagli Alleati nel marzo 1943, viene inviato dal PCI a Napoli, per preparare l'arrivo di Palmiro Togliatti dall'Unione Sovietica. Raggiunge la città nel gennaio 1944. In via Broggia viene organizzato un appartamento per i comunisti che arrivano da varie località. Là viene ospitato Togliatti e Maurizio Valenzi vive da vicino quella che verrà chiamata la "Svolta di Salerno". Esperienza che ha raccontato nel libro "C'è Togliatti", edito da Sellerio nel 1995.

Rimane a Napoli anche dopo questo periodo lavorando sempre come funzionario di partito. Nel 1952 viene eletto Consigliere provinciale. In quell'anno nasce la figlia Lucia. È senatore per tre legislature dal 1953 al 1968; in particolare viene nominato Segretario alla Presidenza del Senato e, in altra occasione, Segretario della Commissione Esteri. In quegli stessi anni ha ricoperto diversi altri ruoli istituzionali e di partito, diventando Segretario del Gruppo Comunista al Senato, membro della Commissione Centrale di Controllo del PCI. E' stato anche Consigliere Comunale di Forio d'Ischia dal 1964 al 1970.

Il disegno e la pittura, mai completamente abbandonati, vengono ripresi dopo il 1968.

Consigliere comunale di Napoli dal 1970 al 1975, viene eletto Sindaco con una maggioranza relativa. La giunta rimane al governo della città per anni grazie al consenso della cittadinanza e al voto tecnico di altre forze politiche in occasione del bilancio. Viene confermato Sindaco di Napoli fino al 1983, nel periodo del terrorismo e del terremoto. In quegli anni è anche membro del Comitato Centrale del PCI. Dopo il terremoto del 1980, in

qualità di Sindaco, viene nominato Commissario Straordinario per la Ricostruzione. Nel 1984 viene eletto al Parlamento Europeo dove resta in carica fino al 1989. In occasione dei suoi 90 anni, nel 1999 viene organizzata un'ampia mostra antologica al Maschio Angioino.

Maurizio Valenzi muore il 23 giugno del 2009, dopo aver visto nascere la Fondazione a lui dedicata.

La Fondazione Valenzi è un'istituzione internazionale, non schierata politicamente, attiva nella cultura e nel sociale. Voluta dai figli di Maurizio Valenzi, Lucia e Marco, nel 2009. La Fondazione nasce con l'obiettivo di tutelare e consolidare il patrimonio culturale e politico di Maurizio Valenzi e di creare a Napoli un'istituzione internazionale, non schierata politicamente, attiva nella cultura e nel sociale. La Fondazione promuove la cultura del dialogo e delle libertà nel Mediterraneo a partire da una rinnovata idea d'Europa e realizza iniziative culturali e sociali contro ogni forma di emarginazione e razzismo.



FONDAZIONE
VALENZI onlus

Mio padre e il suo percorso tra Africa del Nord, Africa nera e Napoli

Lucia Valenzi

Mio padre era un "italiano dell'altra riva", la riva Sud del Mediterraneo quella del Nord Africa. È una bella espressione che descrive l'unità del mare Mediterraneo e delle popolazioni che vi si affacciano e nello stesso tempo sottolinea l'identità italiana che non si è persa, pur abitando sulla riva opposta a quella europea. Nel dopoguerra insieme a una parte significativa del gruppo di antifascisti che ha aderito al partito comunista e lottato in Tunisia contro il fascismo "rientra", per così dire, in Italia. La parola "rientro" non è del tutto adeguata in quanto le famiglie, sua e degli amici, erano in Nord Africa almeno dal secolo precedente, se non prima, eppure contiene in sé un elemento di verità: sono sempre rimasti italiani. Casualmente, per via del ritorno di Togliatti dalla Russia nel 1944 e il conseguente ordine del partito comunista di recarsi a Napoli per accoglierlo, il rientro ha avuto come meta Napoli. Qui si è ambientato immediatamente e in seguito ha rifiutato le occasioni di partire ancora. Il carattere mediterraneo della città gli è risultato subito del tutto familiare ed ha amato in particolare l'apertura dei napoletani verso chi arriva anche da lontano, tipica di un luogo che è soprattutto un porto di mare. Ha di rado incontrato qualcuno che lo ha riconosciuto come "non-napoletano", tant'è vero che più tardi addirittura è stato eletto sindaco della città.



Fig. 1. Maurizio Valenzi, *Lungo il Nilo*, 1987 – acquerello su carta, cm 23x31, Collezione Famiglia Valenzi.

"Rientrato" in Italia è stato sempre ben consapevole dell'inutilità di fare un passo indietro e tornare in Tunisia alla vita precedente. Vari motivi hanno portato a superare la nostalgia per le abitudini e il modo di vivere tunisino, soprattutto l'intuizione che quel paese, abitato da arabi, una volta uscito dal colonialismo non avrebbe accettato più la presenza degli europei. L'obiettivo delle battaglie dell'anteguerra è stato principalmente la lotta al fascismo e lo sforzo di preservare e allontanare la comunità italiana di Tunisi dal fascismo stesso. È però fortemente presente nelle motivazioni delle sue scelte politiche il rifiuto del colonialismo, dell'arroganza e della sopraffazione da parte della potenza coloniale sulla popolazione locale. La condivisione del carcere poi con i militanti del Neo-Destur gli ha fatto conoscere da vicino i fermenti indipendentisti.

Dopo il cosiddetto rientro ha sempre continuato a interessarsi e informarsi della politica dei paesi del Maghreb, ma anche africani, sia all'interno del PCI che durante la sua attività parlamentare, alla Commissione Esteri del Senato. È stato sempre convinto del ruolo potenziale di Napoli al centro del Mediterraneo, un ruolo purtroppo non sempre valorizzato e attualizzato. La sua Africa è quindi certamente un po' mediata dal Nord Africa. Data la sua esperienza però il sguardo verso i mutamenti nei paesi dell'Africa nera è stato di grande partecipazione ma anche a volte critico.

Sono stata molto felice della volontà dell'Università "L'Orientale" di organizzare questa mostra. Ringrazio moltissimo tutti, in particolare la Rettrice Elda Morlicchio, Andrea Manzo, Ugo Cundari, Cristina Ercolessi, Maria De Vivo e tutti coloro che hanno collaborato. Nel lavoro sulla memoria realizzato come Fondazione Valenzi in questi sette anni, pur avendolo individuato, mancava questo tassello: il rapporto di Maurizio Valenzi con l'Africa cosiddetta nera sia dal punto di vista politico che come pittore. Abbiamo individuato nell'Archivio che è custodito presso la sede della Fondazione del Maschio Angioino alcune note e articoli sui temi sia della politica che della cultura africana. Si tratta di una documentazione riguardante un incontro dell'Unione interparlamentare a Dakar, nel 1968, durante il quale tra l'altro conobbe Léopold Sédar Senghor; del testo di un articolo sul Sudan dopo il colpo di stato militare del 1969; degli appunti per un intervento su "l'arte nigra" alla Festa della Federazione Giovanile Comunista, del luglio 1986; degli appunti per una risposta ad un articolo di Indro Montanelli che parlava di "colonialismo italiano più umano", del 1995.

Mi soffermo brevemente sul testo sul Sudan e sul golpe del generale Nimeyri, "rivisto e corretto spedito a Jacoviello il 13-11-69". Proprio così è scritto in margine a penna e la cosa mi sembra significativa: corretto prima di inviarlo al giornalista dell'Unità. Penso che buona parte della sinistra ha salutato spesso con eccessivo entusiasmo le rivolte o i colpi di stato

militari, ad esempio di Gheddafi in Libia, così anche quello in Sudan. Il ricordo fresco delle lotte per la decolonizzazione ha spinto forse in quel periodo ad accogliere con entusiasmo un po' acritico quanto è avvenuto in quei paesi. Ricordo invece mio padre molto critico. Forse lo ha aiutato l'assenza, a causa della sua precedente esperienza, di quei sensi di colpa che una parte della sinistra europea ha vissuto nei confronti dei paesi coloniali. Dopo un viaggio in Sudan, è tornato abbastanza sospettoso nei confronti del regime e anche di protagonisti dei *golpe* militari simili: la cosiddetta "Rivoluzione libica", quella della Somalia, un capo di stato maggiore che conosciamo bene e che allora si chiamava ancora generale Tikrity (vale a dire Saddam Hussein).

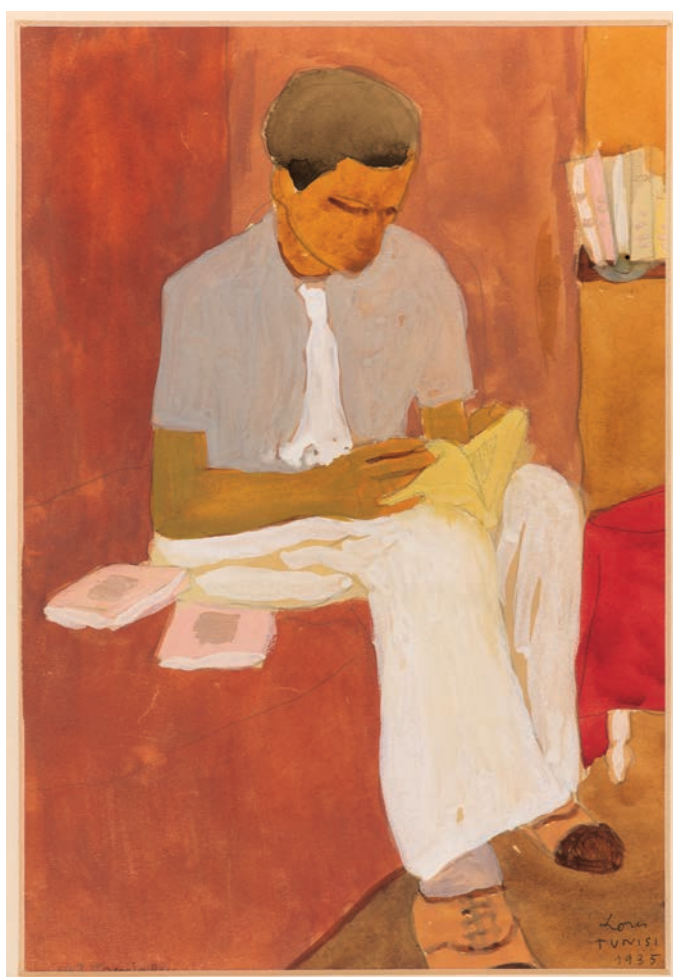


Fig. 2. Maurizio Valenzi, *Estate tunisina*, 1935 – tecnica mista su carta, cm 25x17, Collezione Famiglia Valenzi.

Maurizio Valenzi non si lascia troppo incantare dalle bandiere rosse e dagli slogan inneggianti al socialismo, usati per ingraziarsi il favore dell'Unione Sovietica. Resta invece colpito sfavorevolmente dal prevalere dei militari sui civili e da alcune frasi del discorso ufficiale della manifestazione a cui assiste, in cui Nimeyri parla della necessità di "non permettere la costituzione di nessun partito", neppure del partito unico! Si sofferma sul problema del Sud Sudan, già allora presente, e cerca di cogliere le diverse sfumature di posizione espresse da altri componenti del governo. Cedendo però credo al clima prevalente, conclude che non si possono misurare questi movimenti con un metro occidentale e che vanno seguiti con comprensione e simpatia.

C'è infine un'altra Africa che è testimoniata da questa mostra, l'Africa dell'"arte nigra". Rispetto ad essa mio padre, prima ancora di essere investito dalla passione per la politica, ha condiviso l'attenzione che verso quell'arte hanno avuto le avanguardie del Novecento, la temperie culturale alla quale ha partecipato in pieno come giovane pittore. Negli anni Trenta in Tunisia il gruppo degli amici della sua generazione, prima di aderire al partito comunista, sono partecipi, in maniera per nulla affetta da provincialismo, della lezione delle avanguardie letterarie e artistiche francesi e tedesche del primo Novecento. In quanto pittore è particolarmente influenzato dagli artisti espressionisti, cubisti, che da Bracque a Picasso a Matisse, per citarne solo alcuni, sono estremamente interessati alle forme dell'arte africana, che rispettano come espressione di civiltà artistiche mature e non opera di "buoni selvaggi". Un gusto a cui è rimasto fedele tutta la vita, così non ha perso mai occasione nei suoi giri tra gli antiquari di Tunisi o in occasione di qualche viaggio, come quelli a Dakar o Khartoum di aggiungere qualche statuette o maschera alle altre che abbiamo ora ritrovato in casa. Questo ci ha permesso oggi di offrire una piccola collezione di maschere, statuine e altri oggetti africani al pubblico napoletano.

Maurizio Valenzi, artista del dialogo interculturale

Maria De Vivo

Dei molteplici e preziosi frammenti d'arte e di vita di cui si compone la collezione di dipinti, sculture e oggetti di Maurizio Valenzi¹, non era stato esposto, finora, il gruppo di quattordici maschere provenienti dal centro Africa e dall'Africa occidentale. Proprio nella specificità della sua natura e nella forza della sua parzialità, tale nucleo, che ha sempre albergato nelle luminose stanze della dimora di via Manzoni (come testimonia la fotografia in copertina), permette di orientare la nostra attenzione sull'articolato rapporto che Valenzi ha intrattenuto con l'arte e la cultura delle popolazioni africane, offrendo una prospettiva significativa per osservare colui che è stato, in un inseparabile intreccio², artista, politico, intellettuale.

Il rinvenimento, presso l'archivio della fondazione intitolata a suo nome, di alcuni documenti inerenti tali temi, ha reso il compito più circostanziato.

Italiano nato a Tunisi nel 1909 da ebrei di origine livornese, pittore prima che politico³ formatosi artisticamente in un orizzonte di riferimento francese che va dal Post-Impressionismo alle Avanguardie, Valenzi è stato sempre fortemente convinto dell'arricchimento derivante dall'incontro tra culture diverse.

Le riflessioni che seguono, quindi, mentre provano a indicare gli «impulsi»⁴ che hanno guidato il formarsi di questo brano di collezione, danno spazio ad alcune considerazioni sull'importanza che l'arte "moderna", praticata e amata in circostanze storiche segnate dall'autarchia e dalla retorica di regime, può aver avuto nel determinare lo slancio militante di Valenzi e il suo successivo impegno, soprattutto in veste di senatore, nelle politiche decolonizzanti.

¹ Per una disamina accurata sulla storia e i contenuti della collezione di dipinti, sculture, oggetti di Maurizio Valenzi custodita presso il Maschio Angioino di Napoli, si veda *Da Guttuso a Matta. La collezione Valenzi per Napoli*, catalogo della mostra a cura di O. Scotto di Vettimo, Napoli, Maschio Angioino, 2 ottobre 2013-31 marzo 2014, arte'm, Napoli 2013.

² Cfr. M. Franco, *Maurizio Valenzi, un magnifico esempio*, in *Maurizio Valenzi. Arte e politica*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Roma, Palazzo Valentini, 7-28 novembre 2012, arte'm, Napoli 2012, p. 26

³ Si veda A. Basilico Pisaturo, *Chiacchierando con Lucia...*, in *Maurizio Valenzi. Arte e politica*, cit., p. 17. Con molta efficacia, Lucia Valenzi dichiara esattamente: «mio padre 'nasce' pittore, la politica è arrivata dopo».

⁴ «Esistono molte specie di collezionisti; in ciascuno agiscono inoltre numerosi impulsi» è l'incipit del saggio che Walter Benjamin dedica a *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*. Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 79-123.



Fig. 3. *Eduard Bargheer, Senza titolo, 1965 – tecnica mista su carta, cm 36x49, Fondazione Valenzi.*

Era stato prima Enrico Crispolti, d'altronde, a sottolineare quanto la pittura per Valenzi fosse stata fondamentale per la conoscenza della realtà, in una conclamata circolarità di scelte etiche ed estetiche. La pittura, commentava lo storico nel 1976: «è un esercizio di conferma di moralità civica e di impegno politico [...]. Nella pittura Valenzi figura i propri convincimenti di un uomo di cultura che nella militanza politica al più alto e arduo livello ha trovato la sua ragione centrale d'esistenza [...]. Per Valenzi l'esercizio pittorico diviene una forma di riflessione immaginativa, di conferma appunto»⁵.

Successivamente Mario Franco, in occasione della personale del 2012 pensata nel segno della relazione tra "arte e politica", scrive: «è proprio l'immaginario dell'arte, come metodo per esplorare gli avvenimenti e la storia, che consente al politico, senza mai rinunciare alla sua fedeltà verso il partito, di non appiattirsi nella ripetizione dell'ideologia, di non accettare acriticamente verità scontate, con la consapevolezza di vivere momenti di una complessità sconvolgente e nuova. È proprio il suo essere artista che consente a Valenzi d'esser uomo politico di grande fermezza, in momenti di trasformazione continua per il mondo, per l'Italia, per Napoli»⁶.

⁵ E. Crispolti, *L'immagine come testimonianza* [1976], in *Maurizio Valenzi. Arte e politica*, cit., p. 100.



Fig. 4. Gino Coppo, *Senza titolo*, 1965, acquerello su carta, cm 45x56, Fondazione Valenzi.

Nei documenti rinvenuti (pubblicati integralmente alle pp. 19-25) emerge con chiarezza quanto lo sguardo d'artista abbia alimentato il tenore mobile, appassionato e critico del suo pensiero. Si tratta di un dato rilevante alla luce delle considerazioni che, recentemente, lo storico e critico d'arte Roberto Pinto ha fatto sull'importanza del dialogo interculturale nello scenario espositivo globalizzato. Datando il radicarsi di quest'attitudine in Italia soltanto all'inizio degli anni Novanta, ha scritto: «Non sempre il panorama culturale e, soprattutto, artistico italiano è stato attento alla crescente importanza che le culture non-occidentali hanno assunto nel quadro internazionale [...]. La necessità di un dialogo ravvicinato e di una comprensione reciproca tra culture e linguaggi non è stata considerata, quindi, materia di attenzione particolare come era successo in altre aree dell'Europa né, tantomeno, urgente, come poteva accadere in nazioni come il Brasile o gli Stati Uniti»⁷. Esempari, sotto questo aspetto, risultano essere alcuni appunti che Valenzi redige per l'intervento "Sull'arte africana" nell'ambito della "Festa d'Africa della F.G.C.I." che si svolge nel luglio del 1986. «Quanto ancora resta da indagare scoprire, conoscere, studiare in Nigeria ed in altre parti del "continente nero"?»⁸ scrive l'allora parlamentare europeo,

⁶ M. Franco, *Maurizio Valenzi, un magnifico esempio*, cit., in lvi, p. 26.

⁷ R. Pinto, *Nuove geografie artistiche*, Postmedia books, Milano 2012, p. 139.

sostenendo quanto sia opportuno sottoporre all'attenzione del suo giovane uditorio la necessità di occuparsi, senza pregiudizi, di un filone di ricerca parzialmente esplorato che potrebbe riservare importanti scoperte. E ancora più avanti, in un passaggio intitolato a "Picasso e Apollinaire", figure diversamente cruciali nel percorso rivoluzionario compiuto dalle avanguardie all'inizio del XX secolo, Valenzi dice: «L'arte negra, la scultura su legno dell'Africa nera è passata da elementi di studi antropologici alla storia dell'arte (per la cultura europea e occidentale) grazie alla scoperta degli artisti francesi e tedeschi ("fauves, cubisti ed espressionisti) nei primi decenni del secolo. Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Braque, Matta [...], ma anche i pittori tedeschi del "Ponte" e quelli "cosmopoliti di Monaco", gli artisti dell'avanguardia furono allora conquistati da volumetria, dalla deformazione, dal sintetismo primordiale e violento dei legni scolpiti del Congo, Sudan, Costa d'Avorio, Mali, Angola raccolte nei musei etnografici francesi e tedeschi»⁹.

Valenzi analizza con dimestichezza sia le caratteristiche della scultura "negra"¹⁰ che la sua destabilizzante forza estetica, una forza che aveva sconvolto «formalmente ed emotivamente le immagini dell'avanguardia europea»¹¹ procurando «un'altra breccia nel canone classico della bellezza» come ebbe a dire Herman Hesse; ricorda inoltre l'impatto che tali "oggetti" – «Cristi di un'altra forma e di un'altra credenza» dice citando l'Apollinaire di *Zona* – ebbero sui principali protagonisti delle avanguardie, artisti che aveva incontrato, studiandoli, durante la sua formazione e poi nei suoi soggiorni a Parigi.

La capitale francese era stato un crocevia importante di questo mutamento d'orizzonte che aveva visto innestare nel corpo logorato della tradizione artistica europea nuovi motivi, nuovi fermenti. Paul Guillaume, il mercante, gallerista, critico, raccontava in questo modo, nel 1926, gli effetti salvifici di tale fortunatissima "scoperta": «Circa vent'anni fa sembrava che l'arte

⁸ M. Valenzi, appunti manoscritti del 12 luglio 1986, foglio 1, Archivio della Fondazione Maurizio Valenzi.

⁹ Ivi, foglio 2. Nella citazione è stato volutamente lasciato il carattere abbozzato di appunti.

¹⁰ Come ha accuratamente ricostruito Stefania Zuliani nella monografia dedicata a Michel Leiris, ricordando i saggi di Jean Laude (*Rencontre avec l'art nègre*, in *Art Nègre et civilisation de l'universel*, actes du colloque "Picasso, art nègre et civilisation de l'universel", Les Nouvelles éditions africaines, Dakar 1975) e il precedente *L'art nègre et le cubisme* di D. H. Kahnweiler del 1948, la definizione di *arte negra* era «una formula che nella sua estrema genericità non nascondeva, almeno nelle origini, alcun significato denigratorio, limitandosi ad assommare in modo impreciso le differenti esperienze della scultura dell'Africa nera e, talvolta, di quella oceaniana» (Si veda S. Zuliani, *Michel Leiris. Lo spazio dell'arte*, Liguori, Napoli 2002, pp. 41-42).

¹¹ M. Valenzi, appunti manoscritti del 12 luglio 1986, foglio 1, Archivio della Fondazione Maurizio Valenzi.

moderna avesse esaurito le sue energie e morisse di una lenta amnesia [...]. Fu allora che, come per miracolo, l'arte di una regione lontana, incompresa e disprezzata, apparve all'orizzonte e tutto fu trasformato. In un tempo incredibilmente breve, le energie represses furono liberate, una nuova ed intensa vitalità apparve in tutti i domini dell'attività estetica e l'arte europea, che sembrava appassita, fiorì una volta di più»¹².

Una liberazione che avvenne prevalentemente attraverso l'assimilazione e l'utilizzo dei nuovi valori compositivi incarnati dalle maschere "tribali", allora percepite come antinaturalistiche e radicalmente alternative al modo occidentale di trattare corpi e figure nello spazio. Basta citare la celebre opera di Picasso *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* del 1907 che apparve sconcertante finanche alla cerchia degli artisti più vicini al maestro spagnolo, per ricordare quanto tali oggetti siano stati strumentali alla elaborazione di una nuova grammatica pittorica.

Ma c'è un altro aspetto altrettanto importante che le carte di Valenzi della metà degli anni Ottanta restituiscono: il rigetto profondo verso termini come "primitivo" e "selvaggio". Lungi dall'essere questione di poco conto, tale contestazione si inserisce coerentemente nel dibattito che, a partire dall'imponente quanto eurocentrica mostra al MoMA *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* curata da William Rubin nel 1984, si era aperto.

Valenzi sensibile alle ragioni della negritudine scrive non a caso:

«Chi ha visto a Firenze nell'84 la "testa di terracotta" del 500 a. Cristo (avanti!) ed ha letto che tra il XII ed il XV d. C. degli scultori della Nigeria (di Ifa) andarono nel Benin ad insegnare la fonditura del Bronzo con i vari dosaggi del rame, dello stagno, del piombo...

– chi ha visto il Museo d'Arte Negra creato da Leopold Sengon [sic!] a Dakar – [...] la recente mostra di Villa Medici 1986, può anche pensare che se Modigliani o Brancusi avessero visto delle sculture così forse un altro ripensamento delle loro forme ci sarebbe stato e se non loro di altri. Ma il fatto è che non si tratta di primitivismo di opere casuali di selvaggi ma dei prodotti di una grande civiltà»¹³.

Se il rapporto che istituamo con le figure del passato risponde spesso alle urgenze del nostro presente, allora l'esempio di Maurizio Valenzi consente di guardare all'arte e alla cultura delle popolazioni africane con attenzione, rispetto, passione, partendo da Napoli, la "sua" città dalla vocazione innegabilmente mediterranea.

¹² P. Guillaume, *La sculpture nègre et l'art moderne*, in *Les écrits de Paul Guillaume*, Ides et Neuchâtel 1993, pp. 77-78.

¹³ M. Valenzi, appunti manoscritti del 12 luglio 1986, foglio 3, Archivio della Fondazione Maurizio Valenzi.

Sull'arte africana
(manoscritto del discorso del 12/7/1986)
Maurizo Valenzi



Gruppo
al Parlamento europeo

Festa AFRICA delle F. G. C. I
(12-7-86)

1

Sull'arte africana oriente Schifano e B. Obici
parente de Lopez

Il caso della Nigeria

Adesso si sa che una
~~vera~~ straordinaria civiltà è fiorita
in Nigeria ad Ife XII - XIV sec. d. C.
Oro VI d. C.
Benin XV - XVII d. C.

teste in bronzo e terracotta } dal VI avant. C.
e anche pietra e avorio } se XIX d. C.
v. Mostra di Palazzo Strozzi a Firenze
apite 84

nell'ottocento sotto l'occupazione inglese
le regioni primitive
le regni e le regioni regine
e agone s'arricchiscono da missionari
le civiltà nigeriane si perde

ma degli occupanti inglesi scoprono
proprio allora delle terracotte da Nok
dei bronzi d'Ife
e l'Europa scopre questa civiltà
di 2000 anni di civiltà

Negli ultimi 40 anni si sono fatte
altre scoperte (e molte altre restano da fare)

Quanto ancora resta da indagare
scoprire, conoscere, studiare in Nigeria
ed in altre parti del "Continent nero".



Picasso e Apollinaire

l'arte negra, la cultura in senso
dell'Africa nera e passata da elemento
di stile antropologica alle stria dell'arte
(in la cultura europea e occidentale)
greco alla scoperta fatta dagli artisti
francesi e tedeschi ("fascisti", cubisti ed
espressionisti) nei loro decori del secolo.

si rivolgeva
formalmente
in espressioni
le immagini
dell'arte
europea.

Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Braque
Matisse
(ricordo la matra a Boris dei pappi
della storia negra che ~~erano~~ avevano
altri gli stadi dei pittori di Parigi.)
ma anche i pittori tedeschi del "Pante"
e quelli "cosmopoliti" di Monaco

v. le derivazioni
di Braque

Gli artisti dell'avanguardia furono
allora conquistati da volumetrica, dalla
deformazione, dal sintattico primordiale
e violento dei legni scelti del legno,
Sudary, l'arte d'Avorio, Mali, Ampola
raccontate nei musei antropologica francesi
e tedeschi.

il fascino dei
"feticci", dei "tabù"
del "primitivo"
del "religioso"

* Crotti di in alta
forma e di in natura
indiana "Apollinaire"

In Italia c'era il fascismo
(la penna di Stalin dopo quella
di Lenin) agli artisti giungono
gli schi "primitivi" - Severini,
Soffici,
Carra.



Se Hodgkin aveva visto
le sulture della Nigeria

Se Picano o Apollinaire avevano
lo Vito vedere le scoperte della Nigeria
di questi ultimi anni forse l'anelito
trovare troppo "naturalista", "verista"
(classici o "paci") -

Ma chi ha visto a Firenze nel '86
la "Vita in Tomacelli" del 500 a. G. (arrivati!)
ed ha letto che tra il XVIII ed il XIX d. f.
degli sultani della Nigeria (d. Sfe) andarono
nel Benin ad inseguire la fondazione dei
loro borghi con i vari disegni del rame,
della stoffa, del pino - - -

Chi ha visto il Museo di Arte Nigra
vicino da S. Agostino - Senpou o D. K. - -
La cattedrale di Villa Medici 1886
(60 anni
nel 18 nel
ovvero?)
Madrato)

in franchi
del Senegal con
la donna, nella
d. Senpou

(Miacchi
Roglianti)

si può anche pensare che se Hodgkin o Picano
avessero visto delle sulture con forse un'alta
significatività delle loro forme a livello stato.
E se non si loro di altri.

Ma il fatto è che non si tratta di
primario no, di opere casuali di selvo.
ma dei prodotti di una grande civiltà -

Il ragionamento vale anche per altre parti
del mondo come il Sud America v. L. S. K. H. A. M.
"La più bella manufatto" nelle film italiane
della vita del Prof. (dell'Alto nel Galun. S. B.)



Arte Africana

L'arte africana non solo arte negra.
Vie l'arte d'Africa l'antica è diversa
per origini e sviluppo - è araba e islamica
(il "corano" proibisce la raffigurazione umana
senza il simbolo il gioco geometrico e
matematico ...)

io ho vissuto nel 1933/34 con le
tribù nomadi del sud. Tunisia ed
ho conosciuto le zone interne dell'Algeria
e del Marocco - (con gli Slary)

Tagati Stoffe, argenti lavorati, armi damascate, nelle lavorate
ed un sistema di parole lavorate morale
(regime del comunismo primitivo ...)

L'arte africana non è restata semplice

L'arte africana è anche europea

i musei di 1929
USA m.
dal 1920
oggi tutte le musei
moderni si influenzano



Comunità e' Africa
e' anche l'abolizione del colonialismo

Oggi la st. non e' pi' quella
dei decenni passati (quando era giovane)
ma quant. nel futuro!
grande sviluppo, molti europei

Le st. -
senza un'idea
affermata
che ha
Le iniziative
vite dalle parti
dei musulmani
o come

Comunit. economica
dal colonialismo italiano in Africa --
crimini
comuni

Budapest e Graziosi (vicinato di Amman) e i profughi palest. lib. nel 1935

e og. sviluppo in quel passato
"Civiltà" quant. delitti sono stati commessi (che civiltà?)
"Viva nome!"

Libia 1° cont. arabo nel 1943
Eritrea
Algeria

Sento di dover chiedere perdono

ai discendenti di quei patrioti
e di quelle vite me
per non essere vissuti nel mistero
quei crimini
per non essere vissuti a far commu-
tante la verità

Stimolo
Styx de Baci
di Graziosi
in Algeria
e Tunisia
2 prof. lib.
segnalati 15
milioni di capi
voti di 3.500
R. graziosi
nel 1935
dal fond

Graziosi ha avuto intitolato questo fatto
nel nome dell' Africa

Maurizio Valenzi, il PCI e l'Africa

Maria Cristina Ercolessi

I limiti della decolonizzazione

È un Maurizio Valenzi lucido critico delle nuove forme di dominio che il mondo industrializzato sta dispiegando nei confronti degli ex territori coloniali dell'Africa subsahariana quello che, Segretario della Terza Commissione Permanente (Affari Esteri) del Senato (IV Legislatura, 1963-1968), analizza e discute il 29 aprile 1964 la proposta del governo di centrosinistra di ratificare la cosiddetta Convenzione di Yaoundé, ossia il primo accordo di associazione tra la Comunità Economica Europea e 18 Stati Africani e Malgascio (SAMA) di recente indipendenza.

Lo sviluppo delle relazioni tra la "nuova Europa" post-bellica che compie i primi passi sulla via della integrazione e le ex colonie dell'Africa occidentale e centrale francofona (con la sola eccezione della Somalia) prende corpo in uno scenario segnato non solo dalla Guerra Fredda, culminata in Africa nella crisi congolese (secessione del Katanga, assassinio di Patrice Lumumba, fallimento dell'intervento ONU), ma per un esponente di spicco del Partito Comunista Italiano (PCI) con alle spalle una lunga storia di militanza in Nord Africa, quale appunto Maurizio Valenzi, anche dalla consumata rottura tra i due poli del movimento comunista mondiale, Unione Sovietica e Cina Popolare, e dall'allargamento del Movimento dei Non-Allineati grazie alla progressione della decolonizzazione.

L'annunciato voto contrario alla ratifica in assenza di un rinvio del voto per garantire una discussione più ragionata, che oggi può apparire tanto dissonante rispetto alle successive politiche dei comunisti italiani, non invidia un ragionamento a tutto campo su una politica, definita «più autonoma», dell'Italia, e in generale del mondo sviluppato verso quello che allora veniva chiamato il Terzo Mondo.

Il punto del confronto è, in questo caso specifico, la politica del Presidente francese de Gaulle, grande ispiratore, fin dai Trattati di Roma, della proposta di associazione tra l'Europa comunitaria e le ex colonie subsahariane. Di questa politica vengono sottolineati tanto l'aspetto della continuità della dipendenza coloniale sotto nuove spoglie, quanto la capacità di rinnovamento strategico di tale politica nell'organizzazione di un campo di influenza (il famoso *pré-carré*) in Africa. Se anche in Italia emergono «timide aperture» verso il mondo ex colonizzato (i regimi indipendenti arabi, il ruolo dell'ENI), Roma rischia tuttavia di «perdere ancora una volta un'occasione storica» con l'accettazione acritica e frettolosa della Convenzione di Yaoundé. Il pericolo è quello di avallare una posizione francese definita di neo-colonialismo tesa a rinsaldare – rinnovandoli – i

legami di dipendenza economica, politica e militare, tra Parigi e i nuovi Stati. In particolare, lo schema di associazione correrebbe il rischio di incrementare le divisioni tra paesi africani (in quella fase non erano contemplati né i territori ex britannici né le colonie portoghesi) e accentuare quel processo di balcanizzazione del continente denunciato da uno dei leader più radicali e panafricanisti quali il Presidente del Ghana Kwame N'Krumah (che sarà due anni dopo rovesciato da un colpo di stato militare).

Attraverso un'analisi del rapido deterioramento, per i paesi di recente indipendenza, dei termini di uno scambio internazionale tra materie prime e prodotti manufatti che inchioda il Terzo Mondo al sottosviluppo, Valenzi evidenzia come schemi di associazione separata con solo un pezzo dell'Africa possano pregiudicare negoziati internazionali più complessivi e dal respiro più globale. In questa sede, come in un altro articolato intervento pronunciato il 30 novembre 1966 al Senato in occasione del voto di ratifica dell'Accordo GATT (General Agreement on Tariffs and Trade) e nella *Nota sulla Conferenza di Dakar dell'Unione Interparlamentare (15-22 aprile 1968)*, si accentuano sia la propensione per una dimensione multilaterale del negoziato sia la spinta verso una politica di maggiore attivismo dell'Italia. Nell'intervento del novembre '66 si propone ad esempio la istituzione di una commissione parlamentare sulla politica italiana verso il Terzo Mondo, riconoscendo anche le «buone intenzioni» di esponenti dell'area governativa. Senza voler forzare troppo l'interpretazione in via retrospettiva, si avvertono già qui le prime indicazioni della politica di interlocuzione con le rivendicazioni del mondo in via di sviluppo e non-allineato sintetizzate nella piattaforma del Nuovo Ordine Economico Internazionale ed esplorate con poca fortuna nel Dialogo Nord-Sud del decennio successivo. Come si possono rintracciare le premesse di una politica di maggior protagonismo dell'Italia nell'ambito della cooperazione allo sviluppo internazionale che si dispiegherà negli anni '80 soprattutto in Africa subsahariana anche grazie alla convergenza e al consenso delle principali correnti politico-culturali del paese: cattolica, comunista e socialista, senza dimenticare lo stimolo delle campagne del Partito Radicale di Pannella.

L'ONU e il sostegno al completamento della liberazione del continente da colonialismo e razzismo

Nell'ambito della preferenza espressa per politiche inclusive multilaterali rispetto a schemi di cooperazione separati si colloca anche una decisa riconsiderazione del ruolo positivo che può giocare l'Organizzazione delle Nazioni Unite (ONU). Si tratta di una presa di posizione meno scontata di quanto possa suonare oggi. Quando Maurizio Valenzi interviene nella

Commissione Affari Esteri del Senato tra il '63 e il '68 non si è infatti ancora esaurita l'eco delle polemiche internazionali sulla tragedia congolese e sulle ambiguità dell'intervento nel paese delle forze delle Nazioni Unite del Segretario Generale Dag Hammarskjöld. Il 30 giugno 1961, un profondo conoscitore dell'Africa come il giornalista Romano Ledda su *l'Unità* accusava il segretario ONU di complicità con le forze che avevano attaccato l'indipendenza del Congo fino al brutale assassinio di Lumumba. Accuse che riflettevano del resto una percezione molto diffusa in Africa sui reali margini di autonomia delle forze ONU rispetto ai condizionamenti della Guerra Fredda.

Tuttavia le Nazioni Unite della seconda metà degli anni '60 cominciano a essere considerate dalla sinistra comunista italiana come un possibile argine al dilagare del conflitto Est-Ovest nel Terzo Mondo e ai pericoli appunto di divisione e balcanizzazione del continente africano. Questo soprattutto per una sorta di mutazione genetica che l'Organizzazione avrebbe subito grazie all'entrata massiccia nei suoi ranghi di decine di nuovi stati indipendenti dell'area afro-asiatica, ormai maggioranza nell'Assemblea Generale, riuniti sotto l'ombrello politico del Non-Allineamento. In realtà, a questo proposito è ancora avvertibile un certo grado di ambivalenza rispetto a una caratterizzazione, l'essere non-allineati, che Valenzi, in un intervento al Senato il 21 giugno 1967, definisce come «non esatta». Nello stesso intervento, tuttavia la difesa delle funzioni dell'ONU diventa nettissima quando si contrappone la "nuova" ONU a quella dei «tempi di Hammarskjöld, o quelli del Congo, o addirittura quelli della guerra di Corea, quando l'ONU era semplicemente uno strumento agli ordini del dipartimento di Stato americano».

Nonostante le debolezze che ancora manifesta l'organizzazione internazionale, ad essa viene attribuita – grazie alla sua "democratizzazione" – un grande potenziale nel campo della prevenzione e soluzione dei conflitti. Non è un caso che l'enfatizzazione del ruolo delle NU si manifesti in quell'intervento in relazione al conflitto arabo-israeliano (siamo immediatamente a ridosso della Guerra dei Sei Giorni) e a una questione classica di decolonizzazione africana irrisolta.

All'ordine del giorno della seduta del Senato vi è infatti la *Discussione e approvazione del disegno di legge: «Conversione in legge del decreto legge 24 aprile 1967, n. 222, recante norme sul divieto di rapporti economici con la Rhodesia del Sud»*, già approvata dalla Camera dei Deputati. Sono passati meno di due anni da quando il primo ministro Ian Smith, a capo della minoranza bianca della Rhodesia del Sud (oggi Zimbabwe), ha dichiarato in modo unilaterale l'indipendenza del paese dalla Gran Bretagna, una mossa che preclude le possibilità di evoluzione pacifica e negoziata verso l'indipendenza per la maggioranza africana e che arriva a solidificare il

"bastione bianco" dei regimi ancora coloniali (i territori portoghesi di Mozambico e Angola) e razzisti (Sudafrica dell'apartheid e Africa del Sud Ovest oltre alla stessa Rhodesia) nell'Africa meridionale. In uno scenario internazionale caratterizzato dal già ricordato conflitto mediorientale e dall'escalation della guerra in Vietnam, la persistenza di regimi razzisti e coloniali in larghe parti dell'Africa finisce per diventare un vero banco di prova della politica internazionale dell'Occidente democratico, accusato a gran voce di complicità coi regimi razzisti di minoranza bianca per ragioni economiche e strategiche.

Il PC italiano comincia a sviluppare in quegli anni un'attiva politica di solidarietà con i movimenti di liberazione del cono sud del continente, attuando nello stesso tempo i repertori ideologici dell'anti-imperialismo, la condanna morale della segregazione razziale e la ricerca di forme di pressione internazionale (sanzioni, boicottaggi, ecc.) sui regimi bianchi. Da qui l'adesione alle Risoluzioni del Consiglio di Sicurezza dell'ONU che introducono azioni punitive contro i regimi bianchi segregazionisti, un'adesione che risulta anche funzionale alla denuncia dei paesi occidentali in generale e del governo italiano in particolare per la mancata o incompleta implementazione delle decisioni ONU o della stessa legislazione italiana in materia. Le interrogazioni sull'Africa di Valenzi e altri esponenti comunisti per tutto il 1967 e oltre si concentrano particolarmente su questi temi, sulla denuncia delle violazioni e la richiesta di misure più efficaci. E che non si tratti solo di facile retorica è dimostrato dalle ripetute accuse all'Italia da parte dello Special Committee Against Apartheid dell'ONU riguardanti violazioni dell'embargo sulle armi al Sudafrica. Sono quelli anni difficili per il movimento anti-apartheid sudafricano, decapitato nei primi anni '60 dalla pesante repressione che porterà tra gli altri anche Nelson Mandela alla condanna all'ergastolo per "terrorismo". Ma il 1967 è anche la data d'avvio di quella che l'ONU ha poi definito l'*assertive phase* dell'opposizione all'apartheid.

Un colonialismo italiano pasticcione?

Il filo rosso dell'opposizione al colonialismo e, dopo l'indipendenza, a forme modernizzate di ri-colonizzazione del continente africano è chiaramente rintracciabile sia nelle prese di posizione in parlamento sia nelle pagine dei maggiori organi di informazione del PC italiano come *l'Unità* e *Rinascita*. Importanti leader africani progressisti sono intervistati, meeting di solidarietà internazionali organizzati, fitte reti di relazioni intessute con diverse regioni dell'Africa. A cavallo degli anni '50 e '60, sulla scia dell'esperienza nasseriana in Egitto e della lotta di liberazione algerina, prende quota anche una discussione sulle "rivoluzioni nazionali" rispetto alle traiettorie canoniche pensate per la "rivoluzione comunista e prole-

taria". Rimane tuttavia abbastanza inesplorato, anche da parte della sinistra italiana, inclusa quella comunista, un campo di riflessione più ampio e profondo, meno legato alla strategia politica del momento, quello cioè del confronto della società nazionale con il nostro proprio colonialismo in Africa. Certamente, la condanna delle avventure e occupazioni coloniali dell'Italia sia liberale che fascista è rintracciabile con una certa coerenza nelle prese di posizione della sinistra di origine marxista, in particolare per quanto riguarda l'occupazione della Libia a partire dal 1911 e poi l'aggressione all'Etiopia nel 1935. È nota d'altra parte la partecipazione di comunisti italiani alla resistenza anticoloniale sia in Etiopia che in Nord Africa, come testimonia la biografia militante dello stesso Valenzi. Ma la smemoratezza dell'Italia rispetto al suo passato coloniale riesce a insinuarsi fin dentro il portone di Botteghe Oscure, facilitata dall'aver l'Italia perso le sue colonie a seguito di una serie di sconfitte militari nello scacchiere africano già nel corso della seconda guerra mondiale e dall'associazione tra impero coloniale e fascismo. La sconfitta nella guerra, la Resistenza e la Repubblica avrebbero avuto così il potere di "riscattare" in qualche modo il colonialismo italiano, mentre hanno di fatto evitato all'Italia quel processo doloroso e conflittuale di autocoscienza nazionale che la decolonizzazione ha imposto alle altre potenze colonizzatrici europee.

È esattamente da questo terreno di coltura che germoglia e si sviluppa il mito di un colonialismo italiano bonario, la narrazione degli italiani "brava gente"; una rappresentazione che non solo confligge con la realtà storica delle occupazioni militari, delle repressioni, dell'utilizzo di armi chimiche e dei campi di concentramento, della segregazione razziale e spaziale, ma che si riproduce tenacemente a ogni svolta della storia del coinvolgimento italiano in attività politico-militari in Africa (e non solo). Non è quindi forse solo frutto del caso se il dibattito pubblico, non confinato ai soli addetti ai lavori, sul presunto carattere benefico e bonario del colonialismo italiano si riaccende a metà degli anni '90, a ridosso della *débâcle* dell'intervento internazionale nella Somalia della guerra civile, intervento in cui i soldati italiani giocano di nuovo la parte dei "buoni" e dei "conoscitori della situazione" vs. truppe statunitensi allo stesso tempo dure e ingenuie. La polemica si svolge in realtà tra il giornalista Indro Montanelli e lo storico del colonialismo italiano Angelo Del Boca che nel 1995 pubblica un suo nuovo libro su *Il Negus. Vita e morte dell'ultimo re dei re*. Montanelli, che da giovane ha combattuto la guerra d'Etiopia, difende la tesi di un colonialismo mite, al più «anacronistico e pasticciatore», e insiste a negare l'uso dei gas nella repressione in Etiopia. Del Boca, dal canto suo, dimostra con ampie evidenze l'utilizzo dell'iprite come parte di una lunga serie di crimini di guerra commessi dall'Italia. La polemica apre la strada a una

serie di interventi sui diversi quotidiani italiani da parte di giornalisti e studiosi. Tra questi anche il contributo di Maurizio Valenzi di cui si riproduce qui un estratto dell'originale autografo (Fig. 5).

Sul colonialismo del
italiano più umano
di Montanelli

L'articolo di Indro Montanelli, pubblicato dal "Corriere della Sera" dell'11 luglio, a proposito del recente libro di Angelo Del Boca dal titolo "Le Negruzze vita e morte dell'ultimo re dei re (Saverio)" ha dato luogo ad un dibattito polemico che ha coinvolto diversi giornali; è "l'Unità", "La Repubblica" ed in primo luogo "Le Manifesto" che ha fatto me le honi del libro e ne ha pubblicato alcuni brani significativi -

Montanelli ~~accusa~~, dopo aver reso omaggio ~~al~~ al "più serio ed oggettivo storico del colonialismo italiano", che non ne poteva accettare "la ~~propria~~ pregiudiziale di fondo e la tesi secondo cui questo colonialismo fu per sé totalmente buono - E massimamente ~~testimoniato~~ ~~Esigendo~~ la sua tesi ~~esposta~~ di Montanelli - ~~o~~ ~~esposta~~ ~~di~~ ~~Montanelli~~": "una volta accettate ed accettate che il colonialismo è sempre un atto di ferocia, quello italiano anacronistico e rovinoso per l'economia" ~~et cetera~~ - ~~fu~~ ~~vero~~ ~~tra~~ ~~i~~ ~~più~~ ~~umani~~ - E so italiana di volere parlare ~~rispettando~~ "da testimone", avendo partecipato da giovane ufficiale al capitolo più vittorioso di questo colonialismo: la conquista dell'Etiopia -

aveva scritto
tentamente
di non poterne

era espressa
in due parti
e vice che

Fig. 5. Prima pagina del manoscritto di Valenzi in risposta alla tesi del "colonialismo pasticciatore" avanzata da Montanelli nel 1955.

L'intervento di Valenzi ha un interesse specifico per diverse ragioni. La prima è che il suo punto d'attacco risiede proprio nella contestazione del carattere «più umano» del colonialismo italiano, e non solo e non tanto sull'utilizzo o meno dell'iprite, che Montanelli appunto negava dalla sua posizione di testimone diretto. La seconda è che Valenzi lo fa rivendicando anch'egli il suo essere testimone diretto del colonialismo e in particolare di quello francese. E, terza ragione, la sua contestazione si fonda sull'acquisizione, a partire dalla Tunisia, di fonti dirette, soprattutto di profughi libici che fuggivano dalla dominazione italiana e capi di movimenti di resistenza incontrati nelle galere in cui si era trovato ad essere rinchiuso. In questo modo restituisce con grande nitidezza e vigore non solo la lunga catena di orrori dell'occupazione italiana della Libia e dei suoi maggiori protagonisti (Graziani, De Bono, Badoglio) ma soprattutto la sistematicità delle politiche di repressione, concentramento, assoggettamento culturale. Non fatti isolati, quindi, o errori di percorso nel quadro di un colonialismo comunque benefico, che – si premura di precisare Valenzi – ha lasciato un'eredità men che miserevole in termini di infrastrutture e diffusione dell'istruzione. E conclude: «Altro che colonialismo umano e pasticcione». Una piccola lezione di metodo che sarebbe utile tenere a mente.

I materiali

Andrea Manzo¹

La piccola collezione di materiali africani raccolta da Maurizio Valenzi consiste di tredici maschere, sette statuette e un poggiatesta.

Nell'Africa subsahariana, tra la costa dell'Atlantico e il Mozambico, passando per il bacino del Congo, le maschere sono un elemento essenziale delle culture tradizionali, investito di valenze spirituali e religiose². Pur variando il loro significato specifico nelle diverse culture, le maschere sono tradizionalmente usate in occasione di cerimonie di carattere religioso e al contempo sociale, come matrimoni, funerali, riti d'iniziazione e passaggio. Le maschere sono indossate spesso nel quadro di danze o in vere e proprie rappresentazioni. Esse sono spesso solo un elemento di costumi più complessi e articolati. In alcuni contesti, si ritiene che le maschere possano permettere a chi le indossa di cambiare la propria identità, acquisendo così anche la possibilità di mettersi in relazione con entità spirituali. Le caratteristiche che le contraddistinguono sono quindi selezionate e in molti casi tramandate insieme alla conoscenza del loro significato.

Le statue, in genere prodotte in legno oppure in terracotta o bronzo, e decorate anche con l'uso di pigmenti, hanno significato prevalentemente religioso e spirituale ma al contempo anche una funzione sociale, rappresentando anch'esse spesso un'interfaccia con entità immateriali.

Il poggiatesta, oggetto ampiamente diffuso presso vari gruppi africani antichi e tradizionali, ha invece una funzione immediatamente evidente, le-

¹ Questa sezione è stata curata da Andrea Manzo, il quale ha proceduto alla misurazione e descrizione dei pezzi, proponendo per alcuni di essi una classificazione sulla base di indicazioni gentilmente fornite da P. Pierre Boutin, che ha inizialmente visionato le foto dei materiali e dai colleghi delle sezioni etnografiche dell'American Museum of Natural History e del Musée Royal de l'Afrique Central, cui pure sono state mandate le immagini dei pezzi. Essendo appunto state basate queste indicazioni su un esame di fotografie, le identificazioni e le considerazioni qui presentate vanno considerate come preliminari in attesa di ulteriori auspicabili esami autoptici.

² In generale sull'arte africana e in particolare la scultura si veda A.M. Bouttiaux, *Persona. Masques d'Afrique: identités cachées et révélées*, 5 Continents Editions, MRAC/KMMA, Tervuren-Milano 2009, A. LaGamma (a cura di), *Genesis: ideas of origin in African sculpture*, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, New Haven 2002, L. Meyer, *Black Africa. Masks. Sculpture. Jewelry*, Pierre Terrail, Paris 1992, e S. Vogel (a cura di), *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1981. Buoni confronti per gli oggetti della collezione Valenzi sono inoltre disponibili nei cataloghi on-line dell'American Museum of Natural History (<https://anthro.amnh.org/collections>) e del Musée Royal de l'Afrique Central (http://www.afriacamuseum.be/collections/browsecollections/humansciences/advanced_combined_search).

gata alla necessità di conservare l'integrità dell'acconciatura durante il riposo, ma viene, come nel caso di quello della collezione Valenzi, riccamente decorato e diviene quindi anche una manifestazione artistica.

Va sottolineato che le maschere, come in generale l'arte tradizionale africana, hanno destato dagli inizi del XX secolo l'interesse degli ambienti artistici europei (si veda il contributo di M. De Vivo) e per questo da un certo momento in poi hanno acquisito un valore commerciale che ne ha stimolato in alcuni ambiti la produzione anche indipendentemente dal loro significato e dalla loro funzione tradizionale. Come evidente dalla composizione della collezione, estremamente eterogenea anche per qualità, le maschere e gli altri oggetti raccolti da Maurizio Valenzi sono stati indubbiamente scelti con il gusto dell'artista piuttosto che con l'attenzione del conoscitore. Rappresentano però un ulteriore elemento che attesta un interesse specifico di Maurizio Valenzi per l'Africa, che si riverbera anche nel suo impegno civile e politico.

Qui di seguito si riporta il catalogo degli oggetti e, ove possibile, la loro attribuzione culturale.

Catalogo
degli oggetti classificabili

1. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 66,2 cm; largh. 19 cm; sp. 12,4 cm.

Il volto è triangolare, il naso allungato, gli occhi consistono in fessure orizzontali. La testa è sormontata da corna diritte tra cui è presente una figura antropomorfa. La maschera si caratterizza per l'applicazione sul volto di una lamina metallica in rame e di appendici tubolari che terminano con un ciuffo di filo rosso. Si notino le punzonature che formano un motivo ondulato sulla fronte. Si tratta verosimilmente di una maschera iniziatica Marka o Bambara proveniente dal Mali o dalla regione occidentale del Burkina Faso.



2. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 45 cm; largh. 18 cm; sp. 11,2 cm.

Il volto è triangolare, il naso allungato, la bocca piccola e prominente, gli occhi stretti e marcati da tratti orizzontali. Caratteristiche sono le appendici simmetricamente disposte intorno al volto e in particolare quelle inferiori appuntite. La testa è sormontata da un copricapo o acconciatura con un'appendice zoomorfa (uccello) al centro. La maschera si caratterizza per la presenza di due gruppi di incisioni orizzontali disposti simmetricamente sulla fronte. Si tratta verosimilmente di una maschera liturgica Senufo, gruppo diffuso tra Costa d'Avorio, Ghana, Burkina Faso e Mali.



3. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 34,3 cm; largh. 17,2 cm; sp. 13,8 cm.

Il volto è ovale, allungato, il naso allungato, la bocca carnosa, gli occhi larghi. Caratteristici sono l'acconciatura alta con elemento centrale prominente, i tre tratti verticali a rilievo al centro della fronte, le appendici ai lati della testa e il collare sotto di essa. Si tratta verosimilmente di una maschera Guro, gruppo della Costa d'Avorio.



4. Maschera zoomorfa in legno. Dimensioni: h. 35 cm; largh. 11,7 cm; sp. 9,3 cm. Il muso dell'animale è allungato, la bocca rappresentata con le fauci aperte e i denti visibili, una prominente allungata è tra gli occhi, rappresentati come tratti orizzontali all'interno di cerchi incisi. La testa è sormontata da due appendici appuntite, forse corna. Si tratta verosimilmente di una maschera Guro, gruppo della Costa d'Avorio, che producevano maschere sia antropomorfe sia zoomorfe, come suggerito anche da una notazione all'interno della maschera.



5. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 43,8 cm; largh. 18 cm; sp. 8,8 cm.

Il volto è ovale, allungato, il naso allungato e con narici larghe alla base, la bocca carnosa, gli occhi rappresentati come fessure orizzontali sormontate da larghe sopracciglia. Caratteristici sono i segni appaiati e simmetrici su volto e fronte, dove è anche rappresentato un elemento a losanga, e le appendici ai lati della testa, in particolare le quattro maggiori, due sopra e due sotto, simmetriche ed appuntite. Si tratta verosimilmente di una maschera liturgica Senufo, gruppo diffuso tra Costa d'Avorio, Ghana, Burkina Faso e Mali.



6. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 45 cm; largh 20,4 cm; sp. 10,2 cm.

Il volto è allungato, come pure il naso, la bocca non è indicata, gli occhi sono rappresentati come due fori circolari. Caratteristici sono i segni incisi sul volto, l'orecchino e le punte modellate sulla sommità della testa circondate da un listello piatto arrotondato. Ricorda per quest'ultima peculiarità le maschere bambara del Mali.



7. Statuetta femminile in legno. Dimensioni: h. 45 cm; largh. 11,8 cm; sp. 10 cm. Statuetta che rappresenta una figura stante con le braccia lungo il corpo e che indossa un perizoma rosso. La rappresentazione delle braccia e delle gambe è massiccia, i seni sono sporgenti e il collo si caratterizza per la presenza di pieghe della pelle. La testa è leggermente voltata a sinistra, con gli occhi grandi dipinti e l'acconciatura resa da linee incise. Si tratta verosimilmente di una statuetta blolo-bian dei Baule, che vivono nella Costa d'Avorio e nel Ghana, o forse degli Agni, sempre della Costa d'Avorio.



8. Statuetta in legno. Dimensioni: h. 30,8 cm; largh. 3,4 cm; sp. 3,4 cm.
Statuetta che rappresenta una figura stante. La rappresentazione è fortemente schematica, il tronco è cilindrico, senza dettaglio degli arti inferiori, mentre le braccia sono forse indicate da prominenze alla base del collo, pure cilindrico, che regge una testa discoidale con indicate le arcate delle sopracciglia, gli occhi e la bocca. Si tratta verosimilmente di un oggetto ispirato dalle statuette Ashanti del Ghana.



9. Statuetta in legno con base. Dimensioni: h. 35 cm; largh. 11,7 cm; sp. 9,3 cm. Statuetta che rappresenta una figura stante. La rappresentazione è fortemente schematica, il tronco è sostanzialmente cilindrico, senza dettaglio degli arti inferiori, mentre le braccia sono indicate da prominenze orizzontali alla base del collo, leggermente sbilanciato in avanti, caratterizzato da incisioni orizzontali. La testa è discoidale con indicate le arcate sopraccigliari, gli occhi e la bocca, delle incisioni parallele decorano simmetricamente la parte inferiore del viso. Si tratta verosimilmente di una statuetta degli Ashanti del Ghana.



**Altri oggetti africani
della collezione Valenzi**

10. Maschera zoomorfa in legno dipinto. Dimensioni: h. 39,5 cm; largh. 14,8 cm; sp. 11 cm.

Il muso dell'animale è allungato, le narici ben evidenti e gli occhi a mandorla rappresentati in campiture con motivi incisi evidenziati dall'applicazione di colore verde e rosso. La testa è sormontata da due appendici che rappresentano le corna. Si tratta verosimilmente di una produzione recente e non tradizionale.



11. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 35 cm; largh. 21 cm; sp. 12,6 cm.

Il volto è ovoidale, gli occhi sono rappresentati come due grandi fori tondi, il naso rappresentato da tre segni a rilievo, la bocca è orizzontale e vi si intravedono i denti, i capelli sono marcati da incisioni parallele.



12. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 40,8 cm; largh. 10 cm; sp. 6 cm.

Il volto è allungato, bocca, naso e occhi sono larghi e carnosi. La testa è sormontata da due appendici curve (corna?) che reggono un tamburo.



13. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 29 cm; largh. 15,5 cm; sp. 11 cm.

Il volto è ovoidale, bocca, naso e occhi sono larghi e carnosi, sono presenti decorazioni simmetriche a rilievo. La testa è sormontata da un elemento cubico da cui spunta un'ulteriore, più piccola testa simile alla prima.



14. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 58 cm; largh. 22 cm; sp. 12,6 cm.

Il volto è ovale, allungato, il naso pure allungato e con narici larghe alla base, la bocca carnosa, gli occhi sono ampi e sormontati da larghe sopracciglia. Caratteristiche sono le appendici ai lati della testa, simmetriche ed appuntite. Si tratta verosimilmente di un'imitazione di maschera liturgica Senufo.



15. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 33,8 cm; largh. 17 cm; sp. 10,4 cm.

Il volto è ovoidale, la bocca è carnosa, il naso sottile e gli occhi rappresentati da fessure orizzontali. Sono presenti decorazioni simmetriche a rilievo. Delle tacche caratterizzano le guance e una losanga marca il centro della fronte. I capelli sono rappresentati da tacche. La testa è sormontata da un elemento a forma di uccello a ali spiegate.



16. Maschera antropomorfa in legno. Dimensioni: h. 40 cm; largh. 18 cm; sp. 16 cm.

Il volto è ovoidale e allungato, bocca e occhi sono rappresentati da fori circolari con bordi a rilievo, il naso è allungato, sono presenti linee incise oblique che si dipartono dal naso e attraversano le guance. La testa è circondata da applicazioni di rafia che rappresentano la barba e i capelli.



17. Statuetta in legno con base. Dimensioni: h. 35,5 cm; largh 6,5 cm; sp. 6,4 cm. Statuetta che rappresenta una figura stante steatopigia, presumibilmente maschile. Le forme sono massicce, le braccia leggermente flesse e le mani sul ventre, dove spicca l'ombelico a rilievo, un motivo geometrico che forse rappresenta una cintura e un motivo inciso a spina di pesce sul petto. Il viso si caratterizza per la bocca resa con un tratto orizzontale, il largo naso e i grandi occhi. La capigliatura è resa da incisioni oblique.



18. Statuetta in legno con base. Dimensioni: h. 40 cm; largh. 8,4 cm; sp. 8 cm. Statuetta che rappresenta una figura stante femminile steatopigia. Il braccio sinistro è dritto lungo il corpo, quello destro leggermente flesso. I seni sono a rilievo. Il viso è schematico e si caratterizza per la bocca resa con un tratto orizzontale e la rappresentazione dei denti, il largo naso e l'arcata sopraccigliare marcata. L'acconciatura appuntita è resa da incisioni oblique. Dei larghi bracciali e orecchini in rame o bronzo completano la figura.



19. Statuetta in legno senza base. Dimensioni: h. 30,5 cm; largh. 8,8 cm; sp. 9,5 cm.

Statuetta che rappresenta una figura stante femminile steatopigia dalle forme particolarmente massicce. Le braccia sono parallele al corpo. Il tronco come pure il collo, il viso e le braccia presentano numerose tacche e motivi incisi, i seni sono sporgenti. Il viso si caratterizza per il naso sottile, la bocca resa da un'incisione orizzontale, la marcata arcata sopraccigliare. L'acconciatura, resa con incisioni parallele, presenta una treccia sul lato posteriore. Un orecchino di perline vitree rosse e gialle decora l'orecchio destro, come accade anche in alcune statuette Ashanti.



20. Statuetta in legno senza base. Dimensioni: h. 40,8 cm; largh. 9 cm; sp. 9,8 cm.

Statuetta che rappresenta una figura femminile seduta con bambino. La figura è seduta su uno sgabello a quattro piedi con bordo decorato da incisioni geometriche. Le braccia e le gambe sono massicce, i seni sono sporgenti come l'ombelico. La testa è caratterizzata da occhi grandi allungati, naso largo e bocca carnosa. L'acconciatura resa da linee incise si caratterizza per due trecce che scendono sulle spalle. Gli avambracci piegati reggono un bambino dormiente dai tratti simili. Questo oggetto può essere stato ispirato per l'iconografia da alcune statuette Baule ma anche Ashanti.



21. Poggiatesta in legno. Dimensioni: h. 16,8 cm; largh. 16 cm; sp. 7,7 cm.

Il piano di appoggio concavo, con estremità e margini arrotondati, è sorretto da due staffe anch'esse leggermente concave che si dipartono da una base circolare. Le parti esterne delle staffe e quelle laterali inferiori del piano di appoggio del poggiatesta sono decorati, con motivi di fasce che si intrecciano le prime e con una campitura circolare sovrapposta a una rettangolare sempre riempite da fasce intrecciate le seconde. Si tratta di un tipico poggiatesta somalo.



ISBN: 978-88-6719-147-5