

La giusta distanza: Ezio Bassani e l'arte africana

Marta Nezzo

Università di Padova

ABSTRACT

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

Keywords

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

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

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

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

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

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

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

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

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

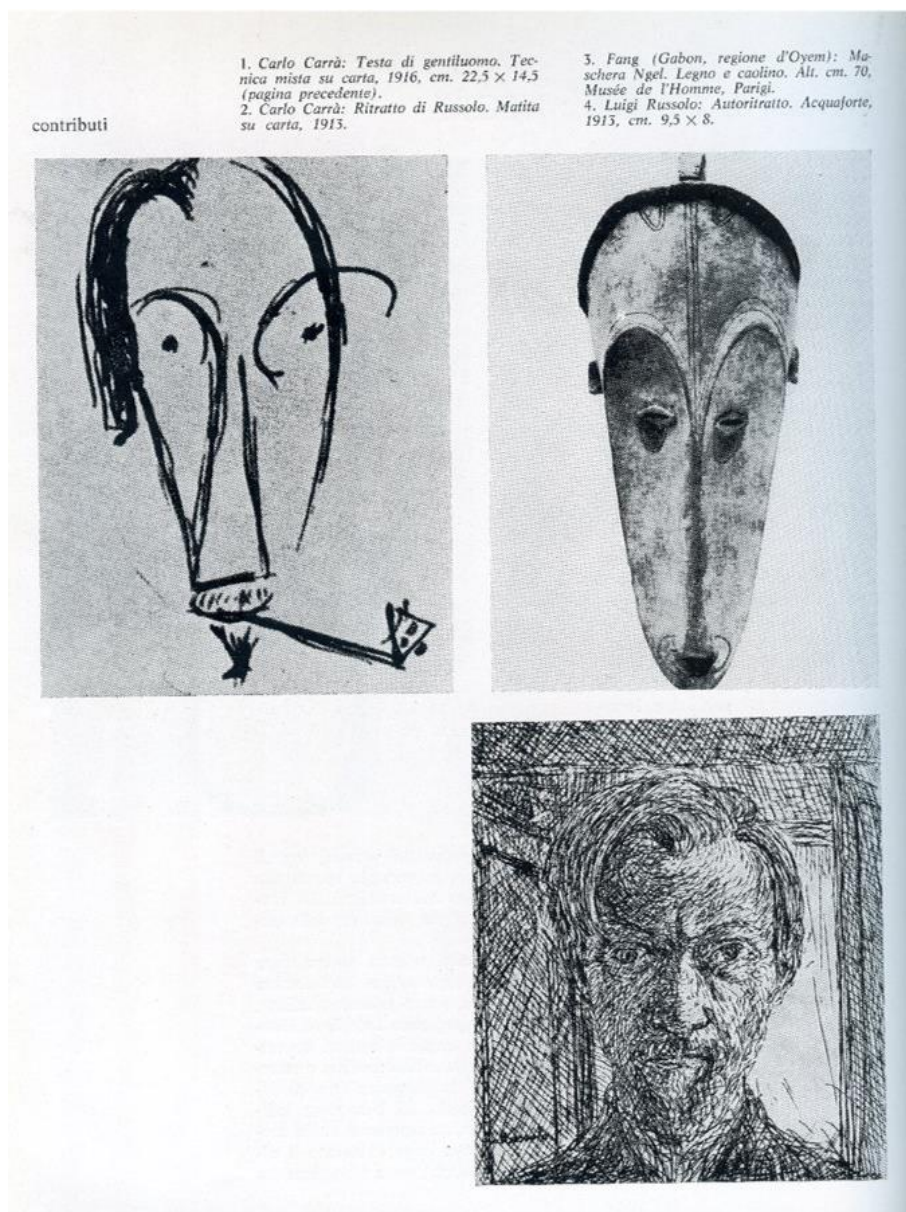


Fig. 1. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Carrà e l'arte 'negra'." *Critica d'arte* 38 (1973).

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

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

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

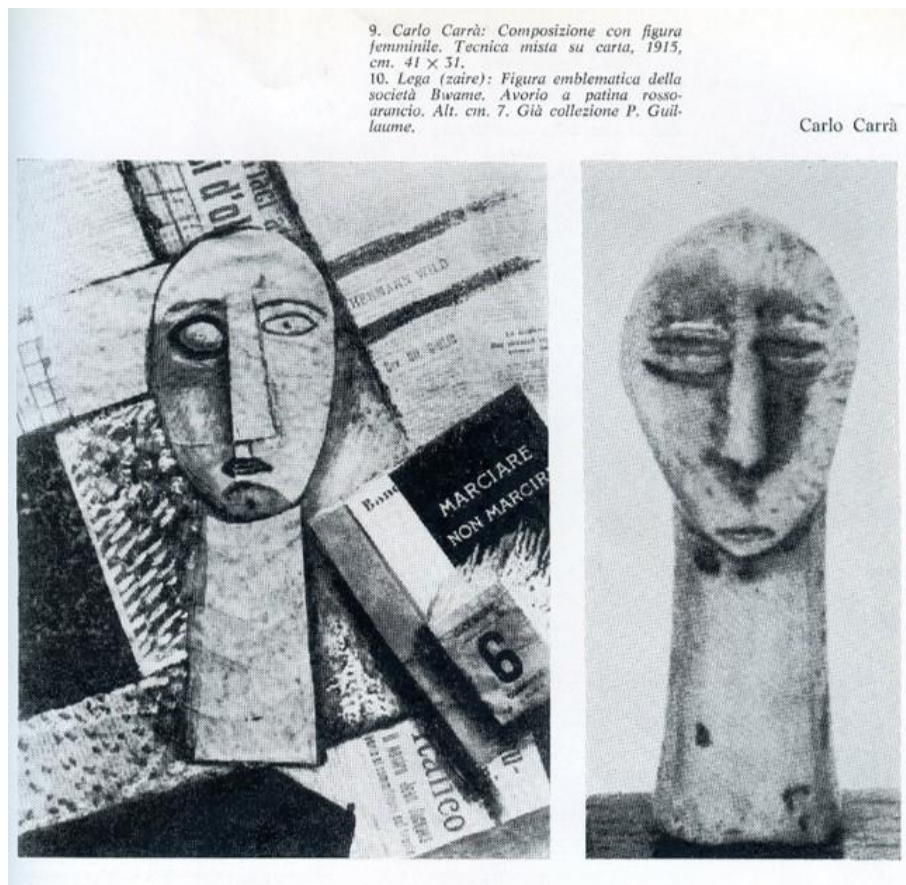


Fig. 2. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Carrà e l'arte 'negra'." *Critica d'arte* 38 (1973).

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

europeo, restituendo densità di segno e cioè libertà emotiva e significativa alle tinte.⁹

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

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

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

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

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

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

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

contributi

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

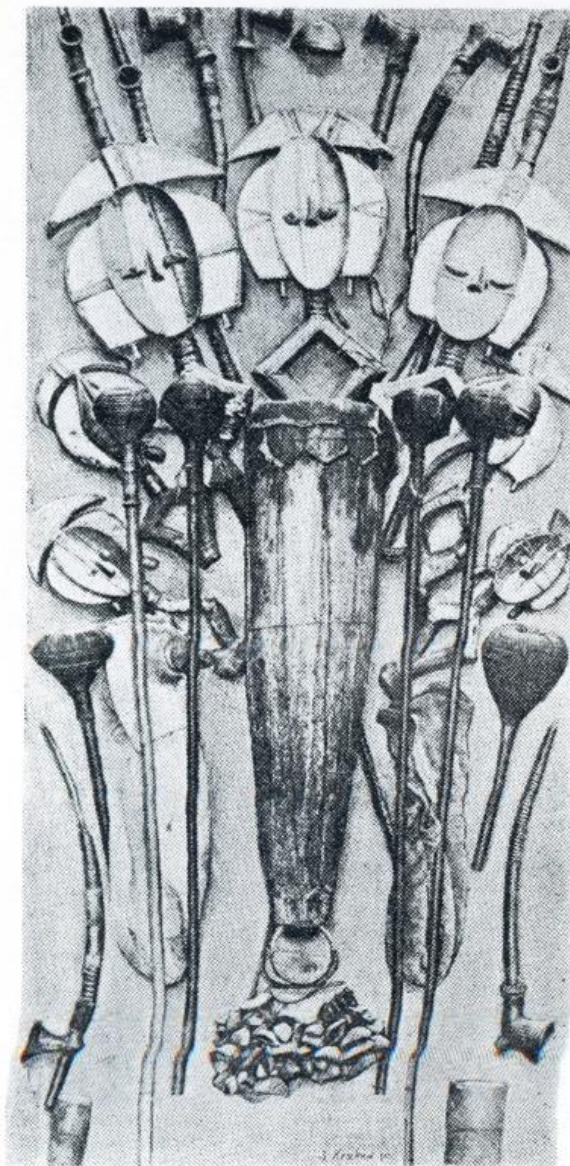


Fig. 3. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Le figure da reliquiario dei Kota." *Critica d'arte* 40 (1975).

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

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

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

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

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

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

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

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

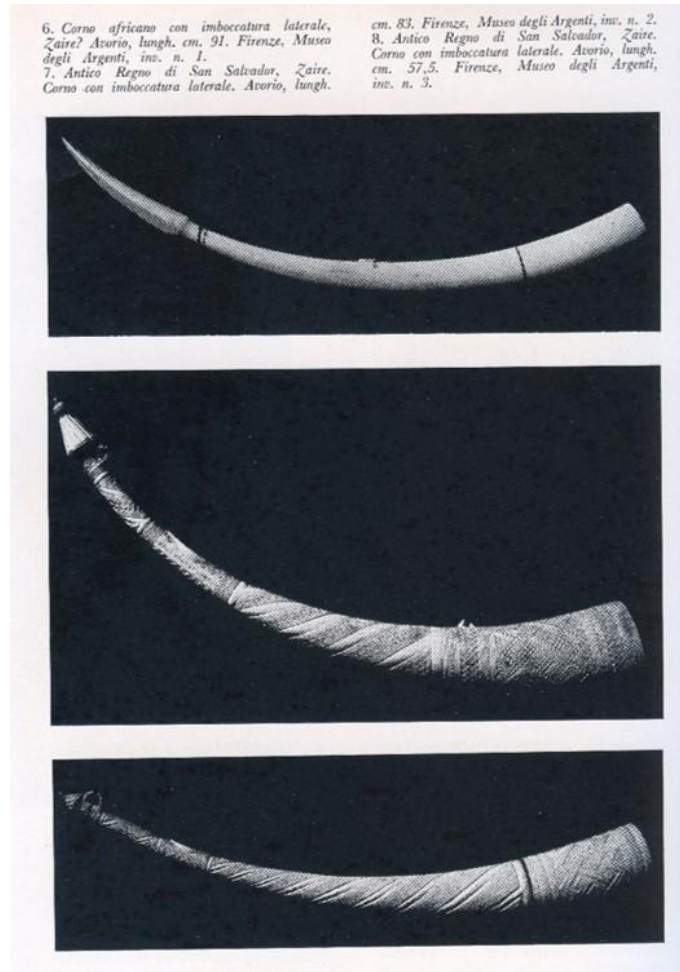


Fig. 4. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Antichi avori africani nelle collezioni medicee. I." *Critica d'arte* 40 (1975).

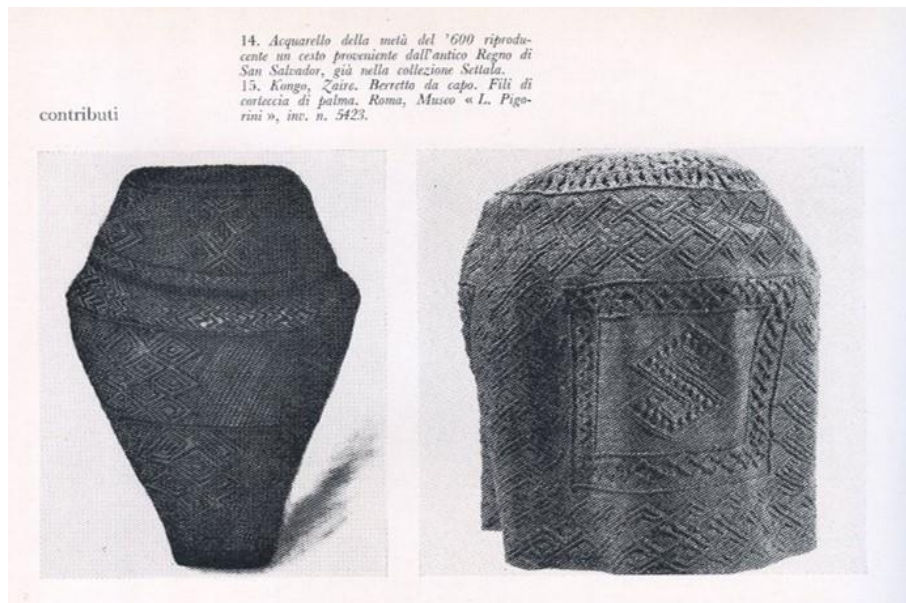


Fig. 5. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "Antichi avori africani nelle collezioni medicee. II." *Critica d'arte* 40 (1975).

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

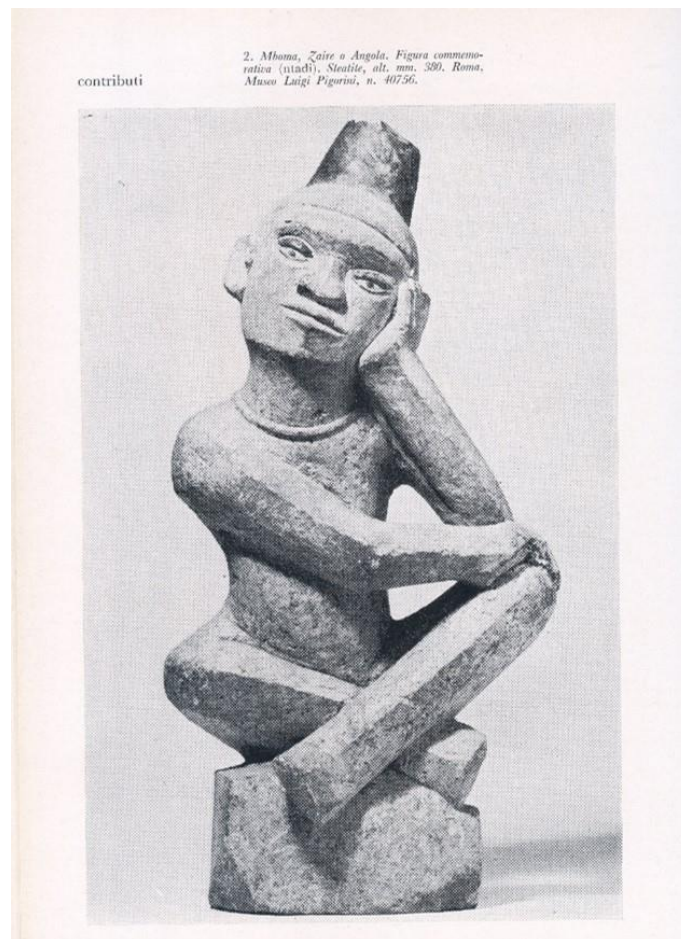


Fig. 6. Particolare dell'apparato illustrativo di E. Bassani, "I Mintadi del Museo Pigorini di Roma." *Critica d'arte* 41 (1976).

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

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

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



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

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

pretati come indistinta espressione collettiva, sostanzialmente a-storica, statica, e aliena all'elaborazione fantastica. Di fronte alla loro natura attiva e partecipativa – se vogliamo 'magica' e pertanto spesso acheropita – veduta nei contesti originari, i raccoglitori avevano distratamente censurato il legame scultore-comunità, perdendone coscienza. Bassani si assume la responsabilità di mediare al pubblico italiano la questione. Cita dunque innanzitutto Frans Olbrechts¹⁴ e i numerosi colleghi che, dopo di lui, hanno profuso energie nell'individuare maniere e stili di singoli o di intere botteghe. Chiama a testimoni William Fagg, Frank Willet e, forse un poco proditoriamente,¹⁵ il 'suo maestro':

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Note

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Riferimenti

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

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

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

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

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

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

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

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