



LA DIANA

# Recensioni

Ambra Cascone, *La città dei destini incrociati. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini allievi bolognesi di Roberto Longhi*, Ronzani editore, Padova University Press, 2023, pp. 380

Marco M. Mascolo

Roberto Longhi insegnò Storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Bologna per quindici anni – dal primo dicembre 1934 sino al primo novembre 1949. Fu un periodo ricco di incontri e, proprio lì, germogliarono i primi semi del suo magistero, in un confronto con studenti di generazioni più giovani per le quali Longhi avrebbe, da subito, costituito un punto di riferimento.

Un quindicennio segnato, certo, anche dall'irrompere della Seconda Guerra mondiale, e che tuttavia rimase centrale per le esperienze tanto del maestro quanto degli allievi. Un tema ricco e sfaccettato, che si offre a molteplici punti di osservazione, che permette di comprendere alcune delle dinamiche che coinvolsero generazioni differenti nel baratro del Ventennio. Come infatti indica il titolo del bel volume di Ambra Cascone che qui si recensisce, è proprio l'incrocio dei diversi destini dei protagonisti del libro che costituisce in qualche modo l'eccezionalità di quella vicenda. Un insieme di relazioni che, sul lungo periodo, avrebbero determinato il fiorire di interessi diversi, ma tutti accomunati da quell'esperienza fondamentale negli anni di gioventù.

Frutto di un ampio lavoro di scavo e ritestitura compiuto in occasione della tesi di dottorato discussa presso l'Università di Padova, l'autrice aveva inizialmente pubblicato in open access il risultato di quelle ricerche (*Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*). Il nucleo sostanziale del lavoro è rimasto il medesimo ma, grazie anche a un'operazione di attenta potatura, si può dire che il volume, nella sua più agile forma a stampa, ne guadagna in armoniosità e ritmo.

Nell'insieme, infatti, i sei capitoli che costituiscono il libro offrono una sorta di 'andante con moto' al lettore, che s'immerge nel clima della Bologna dei tardi anni Trenta e prosegue sino all'epilogo sul futuro di quei giovani e promettenti allievi dello storico dell'arte. È

bene sottolineare come, di fatto, il grosso dell'analisi e della narrazione si concentri attorno agli anni, difficili, a cavallo tra il 1940 e il 1942. Il momento, cioè, in cui anche l'Università felsinea fu travolta dall'entrata in guerra dell'Italia.

La Seconda Guerra mondiale costituisce la cesura fondamentale tanto nelle vite dei giovani allievi quanto in quella del più anziano maestro. Proprio la guerra fece sì che giungessero al pettine i nodi di un confronto generazionale nel fare i conti con l'orrore del regime fascista. Si coglie infatti il diverso modo di guardare (e di sfuggire) a quel regime per chi, come Longhi, nato nel 1890, ne aveva assistito all'ascesa ma non vi era, per così dire, stato immerso sin dalla culla. Al contrario, per i suoi allievi – tutti nati negli anni dieci, tranne il più giovane Pasolini, nato nel 1922 – la necessità di smarcarsi da un'esperienza che aveva costituito, di fatto, l'unico dei mondi possibili era divenuta sempre più pressante. La presa di coscienza fu rapida, e la consapevolezza che era necessario un cambiamento, profonda. È seguendo l'attività degli allievi di Longhi attraverso le riviste fasciste bolognesi come «Architrave», il nuovo «mensile di politica letteratura e arte» fondato a Bologna dopo la fine delle pubblicazioni di testate come «La Nuova Guardia», che è possibile cogliere il modo in cui lo sguardo di Francesco Arcangeli o di Pier Paolo Pasolini si fa più accorto e sensibile rispetto ai fatti figurativi. L'analisi serrata dei contributi dei giovani Arcangeli e Pasolini consente di misurare quanto, in termini non solo di metodo, essi avessero fatto tesoro degli insegnamenti di Longhi. Un insegnamento che non era facilmente incasellabile, che travalicava i confini della (giovane) disciplina così come s'era insegnata sino ad allora.

Allo sguardo ravvicinato dei capitoli centrali si accosta, invece, quello di respiro più largo che caratterizza

l'abbrivio e la chiusura del testo – rispettivamente, dedicati a un ritratto di Bologna e della sua Università negli anni Trenta in cui s'inscrive la novità dell'arrivo di Longhi nel 1934 (si tratta del primo e del secondo capitolo) e a seguire i giovani allievi nei loro percorsi *post* 1945 nell'ultimo capitolo. Quello che emerge è un modo nuovo di guardare alle arti figurative in Italia, un modo che, se certo molto deve all'insegnamento di Longhi, si segnala anche come prima messa a punto, da parte degli allievi, di riflessioni che avranno poi pieno sviluppo negli anni successivi. Basti pensare agli interventi di Arcangeli che, ad esempio, articolano e sceverano il legame, complesso, tra lingua e fatto figurativo; o il coinvolgimento di Pasolini – in sintonia con Arcangeli su questo punto – nei confronti di una critica nuova, capace di ibridare sulla pagina una lingua che non ha più distinzioni tra prosa e poesia, e che allo stesso tempo si fa interprete del fatto figurativo.

Il problema della moderna critica, una critica che fosse cioè adatta ai tempi nuovi, liberi, dell'Italia post-fascista, è uno dei fuochi dello studio di Cascone. Esempolari, in questo senso, le pagine dedicate ad Attilio Bertolucci e al gruppo di articoli pubblicati su «La Fiamma», il foglio fascista di Parma, nel 1941 (uno soltanto nel 1943). Bertolucci prende partito per una «riscoperta dei piccoli e pressoché

ignoti tesori locali, secondo un gusto per le espressioni artistiche più marginali e periferiche che già tradisce il suo lignaggio critico» (p. 191).

Uno dei pregi del libro è quello di riuscire a offrire una (ri)tessitura dei fatti presi in esame tenendo assieme tanto l'analisi dei testi a stampa, quanto i carteggi fra i protagonisti. Da molti punti di vista le vicende diventano plurali, offrono timbri di voce diversi che spesso aiutano a cogliere anche le sfumature che s'insinuano nei discorsi. Il tutto pressato dall'urgenza esistenziale di prender le distanze da una realtà della quale poco oramai si condivide. Il magistero longhiano diventa allora anche l'incisiva azione di un intellettuale che, nel confronto con le più giovani leve, matura anche una definitiva presa di distanza rispetto al regime.

Anche negli anni successivi delle rispettive carriere questi autori mantengono delle costanti (ad esempio nel tipo di taglio che scelgono di dare ai loro interventi critici) che è possibile far risalire ancora una volta a quei primi anni formativi, quando iniziarono a scrivere sulle riviste dei GUF prendendo a esempio il loro maestro. Cascone riesce a restituire questa complessa e a tratti inafferrabile dinamica, facendo emergere quanto, in quella Bologna che appare foriera di energie nuove, i destini di maestro e allievi si fossero a tal punto intrecciati.

*Preraffaelliti. Rinascimento moderno*, a cura di Francesco Parisi, Liz Prettejohn, Peter Trippi, catalogo della mostra (Forlì, Museo civico San Domenico, 24 febbraio-30 giugno 2024), Dario Cimorelli editore, Milano, 2024, pp. 600

*Mattia Barana*

Ha aperto i battenti il 24 febbraio 2024 presso il Museo San Domenico di Forlì la mostra *Preraffaelliti. Rinascimento moderno*. Oltre trecento opere e un robusto catalogo per un'esposizione curata da Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Cristina Acidini e Francesco Parisi, coadiuvati da un comitato scientifico composto da Tim Barringer, Stephen Calloway, Véronique Gerard Powell, Charlotte Gere, Elena Lissoni, Paola Refice e Ines Richter. Un pachidermico dispiegamento di dipinti, tavole, arti applicate, arazzi,

disegni e stampe per un evento espositivo che, sulla carta, avrebbe potuto trovare nuove chiavi di lettura o apportare elementi di novità all'interno di una materia che già conosce una florida bibliografia. Mi pare che l'obiettivo non sia stato centrato, sia per quanto concerne le scelte espositive, sia per la realizzazione degli studi nel catalogo. Il visitatore viene accolto nell'ampia chiesa di San Giacomo al piano terra del complesso da una rassegna di opere che, nell'intenzione dei curatori, risulterebbe un biglietto da

visita: un corpo a corpo tra l'arte medievale e del primo Rinascimento e le opere degli artisti della confraternita, una sorta di silloge di tutto il senso della mostra. Si suppone che questo rapporto tra l'arte del Trecento e del Quattrocento risulti essere del tutto probante: la questione invece si complica a mano a mano che la visita procede.

Occorre a mio avviso aprire qui una parentesi: la prima sezione, intitolata "La visione degli Antichi", è aperta dallo schizzo preparatorio per la *Madonna di Cimabue portata in processione per le strade di Firenze* di Frederick Leighton, posto accanto alla *Maestà di Santa Maria dei Servi* di Cimabue, conservata presso la basilica servita di Bologna. Una giustapposizione che porta a domandarsi perché non si sia spostato il dipinto ottocentesco conservato alla National Gallery di Londra ma si sia convocata una versione preparatoria, messa a confronto con una più fragile tavola duecentesca, traumaticamente strappata dal proprio contesto ecclesiastico.

La scelta risulta peraltro più dubbia se si riflette sul fatto che l'ancona raffigurata da Leighton è la cosiddetta *Madonna Rucellai* di Duccio, realizzata per i Laudesi di Santa Maria Novella e oggi agli Uffizi: si è ritenuto necessario scomodare la pala bolognese nonostante questa sia totalmente fuori contesto. Stilisticamente, i due dipinti non hanno nulla in comune. Basta una scelta espositiva del tutto evocativa per rimuovere una tavola duecentesca da un altare? La medesima riflessione può essere estesa a tutta la prima sezione (e non solo): sono numerosi i capolavori antichi sottoposti a un evitabile trasporto per essere presentati a puro titolo esemplificativo, come l'elaborato polittico scompartito di Taddeo di Bartolo, proveniente da Pistoia, o la bella pala quadra di Benozzo Gozzoli, in deposito presso il Palazzo Comunale di San Gimignano.

La selezione delle opere nella prima sezione – manufatti di vario tipo, compresa un'armatura tedesca del Cinquecento, esposti tra l'altro a un'altezza insolitamente elevata – fa sorgere domande che il visitatore si porterà lungo tutto il percorso di mostra. Vedere schierati i dipinti di Bernardo Daddi, Taddeo di Bartolo, Parri di Spinello, fino agli approdi da "pittura di luce" dell'Angelico o di Benozzo Gozzoli, ma anche le pale di Filippo Lippi e del Verrocchio sino a Botticelli e Luca Signorelli, spinge a chiedersi quale

fosse, al di là delle intenzioni programmatiche, il reale accostamento dei pittori della confraternita alle opere dei pittori precedenti a Raffaello. Un aspetto, questo, sul quale la mostra insiste molto, creando a mio avviso un equivoco che si perpetra sala dopo sala. I dipinti esposti hanno un rapporto chiaro e diretto con un'opera di questo vagheggiato Medioevo? La risposta sembra negativa. Torna in mente Francis Haskell nel celebre *Rediscoveries in Art*: Giotto era una medicina consigliabile quando ad assumerla era qualcun altro.

Alle quindici sezioni successive spetterebbe il compito di rispondere a questa domanda: eppure il risultato è lo stesso sortito dalla prima sala. Viene preso in considerazione dapprima il rapporto tra la confraternita e i Nazareni, il contesto di *Gothic revival* e il ruolo di fautore del movimento di John Ruskin, esponendo alcuni dei suoi schizzi realizzati durante i soggiorni italiani. Si apre a questo punto la vera rassegna sulle generazioni di pittori preraffaelliti, con le opere di Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais e William Holman Hunt. Il visitatore che si aspetterà di vedere *Ecce Ancilla Domini* di Rossetti o la celebre *Ophelia* di Millais, resterà deluso: molti dei capi d'opera non sono arrivati a Forlì. Del primo, infatti, si espongono qui perlopiù opere grafiche, mentre del secondo la scelta è ricaduta perfino su un acquerello derivato dalla prima opera dichiaratamente preraffaellita del pittore, *Lorenzo e Isabella* (l'originale si trova presso la Walker Art Gallery di Liverpool), accolta da un certo scandalo nel 1849 alla mostra della Royal Academy. Derivazione, peraltro, la cui attribuzione a Millais – spiega la scheda presente sul catalogo – è dibattuta: non una scelta felice, insomma.

Si giunge quindi alla sala dedicata a Edward Burne-Jones: qui viene proposto un azzecato confronto con un disegno di Michelangelo proveniente da Casa Buonarroti, ponendo ulteriori dubbi sul legame che si vorrebbe stringente tra le opere dei pittori del Medioevo e i preraffaelliti. Una sezione un po' sottotono dedicata al tema delle arti applicate conduce al piano superiore, dove l'esposizione ricomincia con una pertinente riflessione sul rapporto di fascinazione della confraternita nei confronti di Botticelli: un Medioevo, insomma, un po' meno indigesto per il pubblico inglese.

Segue una carrellata di figure femminili di Burne-Jones, non distanti da una certa pittura veneta, qui evocata da un bel dipinto di Palma il Vecchio, che nuovamente fa scricchiolare ogni rapporto filologico con tutta la pittura precedente a Raffaello. Le stesse considerazioni valgono per le opere di Leighton che, ricordiamo, apre la rassegna accanto a Cimabue ma tradisce una fortissima fascinazione per Michelangelo, e per George Watts, cui è dedicata una sezione che ne ripercorre il legame con la pittura veneziana del Cinquecento. L'esposizione si chiude, infine, con una esigua sezione italiana: Giuseppe Cellini, Giulio Aristide Sartorio e Adolfo De Carolis, letti come ultima propaggine di un modo d'intendere l'arte inaugurato nel 1848 da questo piccolo gruppo di giovanissimi pittori.

Torniamo però alla domanda posta dalla prima sala: in un percorso che inanella opere che dallo scorcio del Duecento arrivano fino ai primi decenni del Novecento, quali sono le tangenze, al di là dei proclami di Ruskin e della cerchia, tra la pittura della confraternita e le opere antecedenti a Raffaello? E soprattutto, a quali pittori antecedenti a Raffaello? In questa contrapposizione tra Medioevo e Rinascimento, dove perfino il sottotitolo della mostra propende per il secondo, sembra che i saggi in catalogo non riescano a fare chiarezza. Quali sono gli elementi medievali di questo 'Rinascimento Moderno'? La confraternita ha referenti pittorici diversi rispetto a quelli che dichiara di osservare? Al netto delle posizioni antiaccademiche, quanto l'arte del Medioevo è per la "PRB" un ombrello sotto al quale affastellare spunti ben lontani da ciò che oggi intendiamo come medievali? È con questa chiave di lettura che si possono armonizzare le opere esposte, che hanno punti di riferimento che spaziano da Michelangelo a Guido Reni, passando per Leonardo, Raffaello, Tiziano e Palma il Vecchio? Sembra che nel catalogo gli stessi curatori si siano dati risposte via via diverse, ottenendo un risultato a tratti opaco.

Il catalogo è un prodotto editoriale di pregio: a dieci saggi scritti dagli studiosi elencati poco più su, fanno seguito le riproduzioni fotografiche delle opere, divise nelle sedici sezioni di mostra e anticipate da una breve introduzione; chiudono brevi schede per ciascun manufatto. Quanto ai saggi, sono ravvisabili delle criticità. Innanzitutto, mi sembra che sia sopravvalutata la confidenza che

l'Inghilterra vittoriana potesse avere con la pittura dei 'Primitivi', tema al quale è dedicata larga parte del saggio d'apertura di Elizabeth Prettejohn, *L'arte britannica e il Rinascimento italiano*. Al di là delle più volte citate incisioni di Carlo Lasinio del camposanto di Pisa, dei testi di Anna Jameson e di Ruskin o della traduzione dell'*Histoire de l'Art* di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, la conoscenza dei Primitivi italiani non poteva che essere assai scarsa e lacunosa. Una delle prime collezioni pubbliche di dipinti medievali è la Galleria Universitaria di Oxford, aperta solo nel 1850. Anche il ruolo della National Gallery mi sembra che sia, almeno per la prima generazione di preraffaelliti, assai da ridimensionare: relativamente al primo nucleo di opere d'arte medievali acquisito da Charles Eastlake nel 1857, ad esempio, Elizabeth Prettejohn omette di dire che le pagò pochissimo e che le definì al Parlamento «unsightly», letteralmente 'inguardabili', una pura necessità storicistica per seguire l'evoluzione dell'arte fino alla perfezione di Raffaello. Il peso rivestito da Ruskin nella scoperta del Medioevo in Inghilterra è importante ma da prendere *cum grano salis*: ancora in *Mornings in Florence*, a metà degli anni Settanta, scrive di ritenere che lo spirito del XIII secolo risieda nel volto di Luigi IX affrescato in Santa Croce, opera di Gaetano Bianchi attorno al 1852.

Il saggio di Francesco Parisi, *"The Romance of Italy". I Preraffaelliti tra Venezia, Firenze e Roma* sembra fare uno scarto rispetto alla lettura 'medievista' della confraternita, segnalando che, quando nel 1848 si trovarono a redigere una selezione di artisti da seguire, l'unico tra i 'Primitivi' ricordati era l'Angelico: per il resto, nulla si discostava da un più comprensibile interesse per il Rinascimento fiorentino e veneto. Insomma: la cornice di «pittori precedenti a Raffaello» andrebbe decostruita tenendo conto della differenza tra le volontà programmatiche espresse dalla confraternita e gli effettivi risultati conseguiti in pittura. In tal senso, un'indicazione emerge in questo saggio ma non mi sembra sia stata raccolta con sufficiente attenzione: «È evidente che il disordine cronologico delle predilezioni preraffaellite fosse consonante alla classificazione vittoriana, in cui tutta l'arte prima del 1500 veniva genericamente collocata nel Medioevo». Il testo, infatti, prende in considerazione interessanti spunti

e punti di tangenza legati alla pittura tonale veneta, allargando i riferimenti a Tiziano: la mostra poteva essere l'occasione per affinare le armi della critica, mettendo in dubbio l'effettiva identità tra l'arte del Medioevo e il movimento dei preraffaelliti.

Eppure, il saggio successivo a firma di Cristina Acidini torna sull'equivalenza tra Giotto, Beato Angelico, Filippo Lippo e la confraternita, legando peraltro il montante interesse per il Medioevo italiano a un clima fertile in questo senso a Firenze, città protagonista di una massiccia esportazione di opere d'arte. Cita dunque mercanti in affari ormai a fine secolo, come Elia Volpi e Stefano Bardini, ma anche William Blundell Spence, attivo già a date più alte. Andrebbe però specificato che lo stesso Spence nel 1852 tra le righe della sua guida *The Lions of Florence*, nell'appendice dedicata al mercato antiquario, apre la sezione indicando come i pittori più apprezzati Salvator Rosa e Carlo Dolci. Insomma, lontani da un gusto medievaleggiante.

Sulla medesima linea di Acidini anche lo studio di Tim Barringer *La natura del gotico: la cultura vittoriana e il Medioevo*: anche in questo caso, occorrerebbe operare una distinzione assai più profonda con il *Gothic revival* architettonico – qui evocato dai progetti di Augustus Welby Pugin – che è antecedente rispetto alla confraternita e che, forse, ha raggiunto risultati più esteticamente vicini agli esempi antichi presenti sul suolo inglese. Inoltre, la cultura che Barringer individua come formativa per i pittori della confraternita, citando gli stessi precedenti di Acidini e Prettejohn, non sembra per le stesse ragioni sufficiente a giustificare un accostamento filologico al Medioevo italiano.

Già da questa breve disamina di alcuni dei saggi dei curatori, mi sembra che si sia persa l'occasione di tentare una distinzione critica importante, identificando i modelli ideali (come Giotto, Cimabue, l'Angelico e larga parte del Medioevo *stricto sensu*) rispetto a quelli effettivamente

apprezzati e utilizzati (come nel caso di Botticelli o dei pittori della Laguna). A quel punto, il campo sarebbe stato libero per registrare le aporie di un movimento che professa una passione per tutto ciò che precede Raffaello ma trae spunto da Michelangelo e Tiziano: si ravvisano qui i contatti palmari tra opere antiche e moderne, e sono forse i saggi e le sezioni di mostra che risultano più convincenti. Eppure, da un lato, il catalogo porta avanti una lettura generale un po' superficiale, che appiattisce la confraternita sul rapporto con un non meglio identificato 'Medioevo', dall'altro apre a riflessioni sui rapporti con l'arte veneta e Michelangelo: un'ambiguità che, a mio avviso, non viene risolta.

Non mi sembra che si facciano progressioni rispetto agli studi precedenti e, anzi, la bibliografia generale presenta qualche assenza che lascia stupiti. Mancano, a titolo d'esempio, testi capitali di Francis Haskell (su tutti: *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Tastes, Fashion and Collecting in England and France*), gli studi di Donata Levi sui mercanti e conoscitori a Firenze nell'Ottocento e su Crowe e Cavalcaselle, così come i testi più recenti di Susanna Avery-Quash sui coniugi Eastlake e sulla nascita della National Gallery, o perfino *La fortuna dei Primitivi* di Giovanni Previtali.

In conclusione: non è certo che chi visiti la mostra accolto dalla coppia Cimabue-Leighton e congedato da Sartorio, dopo aver visto trecento opere abbia un'idea più chiara della confraternita, delle antinomie qui evidenziate, del rapporto con l'architettura e delle propaggini del movimento a inizio Novecento. Chi sfoglia il ponderoso catalogo si trova davanti agli stessi problemi irrisolti.

Ed è un peccato, perché l'argomento apre a riflessioni che coinvolgono l'Ottocento, il suo immaginario, le sue correnti artistiche e intellettuali e le ripercussioni che tutto ciò ha avuto sulla storia dell'arte e della conservazione, imponendo certi filtri, lenti e punti di vista che, a volte, condizionano ancora la nostra lettura del passato.

*Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988*, a cura di Odile Burluraux, Madeleine de Colnet e Morad Montazami, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'art moderne, 5 aprile-25 agosto 2024), Paris-Musées, Parigi, 2024, pp. 224

Francesca Gallo

Un ampio lavoro di ricerca e un altrettanto rigoroso spirito militante informano la mostra e il catalogo dedicati a *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988* (Musée d'art moderne de Paris, 2024), a cura di Odile Burluraux, Madeleine de Colnet e Morad Montazami. Dalla sorveglianza sul lessico – da cui l'adozione di Asia dell'Ovest, al posto di medio e vicino oriente – alla cospicua presenza di donne, passando per l'individuazione di gallerie e critici, funzionari e istituzioni che hanno sostenuto gli artisti di origine araba attivi a Parigi, emergono la vitalità e il policentrismo di una rete di rapporti umani e intellettuali che ridefinisce la geografia culturale attorno al Mediterraneo, così come la fisionomia – per nulla sottovalutata – della capitale di un lungo, vasto e violento impero coloniale.

Parigi capitale imperiale, infatti, è al contempo la città degli artisti e degli intellettuali che nell'orbita del Surrealismo, per esempio, levano convinte, seppur minoritarie, critiche alla colonizzazione. E dove, dal secondo dopoguerra, accanto alle difficoltà della diaspora, sono a portata di mano i circoli della solidarietà anticoloniale e internazionalista, per arrivare alle iniziative istituzionali rivolte all'integrazione delle prime generazioni nate sul suolo francese. Alla luce di tale quadro contro-egemonico si comprende meglio la provenienza di quasi il trenta per cento dei pezzi esposti dalle collezioni pubbliche francesi, conferma di illuminate seppure episodiche prefigurazioni di una nazione plurale, sull'onda di uno scivoloso universalismo o di entusiasmi indipendentisti.

Assume un chiaro valore interpretativo la scelta di chiudere al 1988, pochi mesi prima dell'inaugurazione del *turning point Magiciens de la terre* (1989 Centre Pompidou e La Villette), perché ribadisce come il dialogo transnazionale tra linguaggi visivi vecchi e nuovi – a cui ormai l'ombrello della globalizzazione va stretto – abbia alle spalle decenni

di *intense proximité* (Palais de Tokyo 2012), che dalle ondate successive di esportazione del modernismo di pari passo all'espansione coloniale, arriva almeno alla Biennale di San Paolo, che fin dagli anni Cinquanta consolida gli scambi transatlantici. Altrettanto inequivocabilmente il titolo dell'esposizione che sembra riecheggiare il nome della casa editrice e del periodico, *Présence africaine* – fondati nel 1947 a Parigi da Alioune Diop, con la collaborazione di intellettuali di primissimo piano – volge al plurale l'omaggio, diluendo una identità culturale perimetrata prevalentemente su base linguistica, nei rivoli di soggettività, storie e contesti molteplici. Quell'eco, tuttavia, è riverberato dalle numerose riviste incluse nella narrazione espositiva, fondamentali nel cementare collaborazioni ed elaborare riflessioni teoriche o letterarie, con l'ambizione di proiettarsi oltre la propria cerchia. L'interesse di alcune gallerie private, invece, è per lo più sotto il segno dell'occasionalità, da intendersi soprattutto come tentata assimilazione, in corrispondenza di mode primitiviste, astrattiste o informali.

Per uno sguardo educato alla storia dell'arte del Novecento, vi sono molte scoperte e qualche conferma ma, al netto del prevalere della pittura – dato già di per sé significativo e da problematizzare meglio – si possono individuare due tendenze intrecciate, talvolta convergenti perfino cronologicamente. Da un lato, la riscoperta e la riproposizione di iconografie e stili arabi – dalla miniatura su carta (1920) di Mohammed Racim, alle referenze egizie di *Les Larmes d'Isis* (1937) di Mohammed Bey Naghi o di Abdelaziz Gorgi (1940), al prevalere della calligrafia nelle opere di Mona Saudi (1977) o in quelle di Hassan Massoudy (1982), fino alla singolare danza del ventre nel video di Nil Yalter, *La Femme sans tête* (1974). Dall'altro, un campo ampio, e per il quale andranno individuate nuove categorie esegetiche, costituito dall'assimilazione

e dall'appropriazione di lemmi del repertorio artistico proveniente dall'Europa, arrivando quindi a smuovere interpretazioni consolidate. Dalle gouache dell'autodidatta Fatma Haddad-Mahieddine, detta Baya (1947), a *Le Cirque populaire* (1956) di Abdel Hadi El-Gazzar, dall'adozione del realismo sociale da parte di Fatma Arargi (1956), fino alle citazioni matissiane di Jewad Selim (1958) e alla interpretazione in chiave femminile e dissacratoria della crocifissione, da parte di Laila Muraywid (1979). La mostra e il catalogo (impresa plurale) dal solido impianto storico si qualificano come imprescindibili strumenti informativi, impegnati a restituire visibilità a gruppi e percorsi artistici all'insegna delle discontinuità: dall'apogeo dell'impero alle prime indipendenze di Libano, Siria, Egitto, Irak; dall'emancipazione del Nord Africa fino all'esplosione dell'immigrazione nei quartieri dormitorio. L'esemplare contributo alla riscrittura postcoloniale della storia dell'arte contemporanea, quindi, suggerisce una metodologia fondata tanto sulla approfondita e ricettiva conoscenza delle complesse vicende della colonizzazione e della decolonizzazione, in entrambi gli emisferi; quanto sulla messa in discussione di valori estetici e formali canonici.

A conclusione del *tour de force* visivo, *The Negotiating Table* (1983) di Mona Hatoum, dolorosa e sofferta metafora della prima guerra del Libano, proietta il visitatore fuori dalle mura del museo. Nei mesi in cui l'Asia dell'Ovest è ancora una volta disumanamente in fiamme, i richiami all'infinita resistenza palestinese emergono con sorprendente frequenza in altre due rassegne, in dialogo con *Présences arabes*. Nel limitrofo Palais de Tokyo, infatti, la mostra documentaria *Passé Inquiet: Musée, Exil et Solidarité* (curata da Rasha Salti e Kristine Khouri) si focalizza sul sostegno degli artisti (questa volta anche italiani) ai movimenti anti-imperialisti: dal Cile al Nicaragua, dalla Palestina all'Africa del Sud. Mentre alla Cité Internationale des Arts, in continuità con la prima esposizione, Émilie Goudal e Nataša Petrešin-Bachelez hanno raccolto lavori recenti dedicati alle lotte di indipendenza, partendo da quella algerina, a cui fa riferimento sia il titolo, *Ces voix qui m'assiègent...* (citazione dalla regista Assia Djebar), sia le opere di Zineb Sedira e di Bouchra Khalili. Tre mostre, in sorprendente sintonia tematica, danno il polso – almeno Oltralpe – sia della maturità del dibattito disciplinare, sia di una nuova generazione di curatori e di studiosi ottimamente attrezzata.