

je suis l'autre

MIBAC
MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

museo
nazionale
romano
terme di
diocleziano

 **mu
sec**
Museo
Nazionale
Diocleziano
Lazio

Electa

Media Partner
la Repubblica

**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

- 3 Comunicato stampa**
- 5 Scheda informativa**
- 6 Colophon**
- 7 Scheda catalogo**
- 8 Percorso mostra**
- 11 Testi istituzionali**
di Daniela Porro e di Roberto Badaracco
- 14 Introduzione al catalogo**
di Francesco Paolo Campione
- 19 Les dieux inférieurs
des obscures espérances.
Avanguardie e art nègre
nella Parigi di inizio Novecento**
di Maria Grazia Messina
- 26 Programma attività didattiche**
- 29 Terme di Diocleziano. La storia**

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Comunicato stampa

Roma, 27 settembre 2018

Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il Primitivismo nella scultura del Novecento presenta al pubblico **ottanta opere in cinque aree tematiche** diverse. In mostra – dal **28 settembre 2018** al **20 gennaio 2019** – sculture di grandi maestri del Novecento sono accostate a capolavori di arte etnica e popolare, databili tra il XV e l'inizio del XX secolo, e a una selezione di opere precolombiane.

La rassegna, a cura di **Francesco Paolo Campione** con **Maria Grazia Messina**, è concepita come una mappa che guida il visitatore attraverso la rivoluzione formale della scultura del Novecento. Più difficilmente della pittura, la scultura è riuscita ad affermare in questo periodo una nuova identità, abbandonando la fedeltà all'apparenza.

Il rinnovamento della scultura nel secolo scorso è avvenuto con l'irruzione di questi nuovi generi d'arte, che hanno provocato la schematizzazione o deformazione dei corpi. L'universo espressivo ingenuo, spontaneo e denotato da una forte carica vitale dell'arte «primitiva» ha rappresentato **una vera rivoluzione**.

La mostra - promossa dal **Museo Nazionale Romano**, diretto da **Daniela Porro**, e dal **Museo delle Culture di Lugano (MUSEC)** con **Electa** - è allestita nelle **Grandi Aule** delle **Terme di Diocleziano**, a conferma della vocazione di questi monumentali spazi ad accogliere grandi mostre di arte moderna e contemporanea.

Il **catalogo** dell'esposizione edito da Electa, a cura di Francesco Paolo Campione e Maria Grazia Messina, comprende numerosi saggi e una ricca antologia sulle «arti primitive» viste dagli artisti e dagli intellettuali del Novecento, offrendo un'ampia e documentata visione multifocale dei significati e dei valori delle opere presentate e, più in generale, del tema del Primitivismo nell'arte del XX secolo.

Durante il periodo di apertura della rassegna, il racconto sul valore universale della creatività, come hanno insegnato i «primitivi» e gli artisti delle Avanguardie, è sostenuto da un ricco **programma didattico**. Focus sulle opere con storici dell'arte, concerti jazz, visite guidate e laboratori a tema approfondiscono tutti i caratteri che hanno accomunato gli artisti del Novecento e l'arte delle culture da cui hanno preso spunto.

La mostra avrà una **seconda sede**: il **7 aprile 2019** inaugurerà infatti il rinnovato **Museo delle Culture di Lugano**.

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

La mostra

Lo spettatore viene accolto da una **moltitudine di immagini** che documenta la recezione delle arti etniche e popolari in Occidente nel corso del Novecento. Studi d'artista, fotografie scattate da Man Ray alle sue muse, interni di celebri gallerie d'arte che contribuirono alla diffusione delle opere giunte dall'Africa, dall'Estremo Oriente, dal Centro e Sudamerica, la moda e il cinema, l'icona Josephine Baker, la musica jazz, le collezioni private di intellettuali del Novecento costituiscono un repertorio orientativo che introduce alla potenza espressiva di un nuovo linguaggio, secondo una prospettiva multidisciplinare.

- **L'infanzia dell'essere:** riunisce i temi delle origini, del primordiale, del genuino, dello spontaneo, dell'impulso, dell'istinto e della memoria ancestrale.

- **La visione e il sogno:** comprende i temi dell'estasi, dell'allucinazione, del sonnambulismo, dell'illusione, del miraggio, del delirio, del mostruoso, dell'animalesco.

- **Il mondo magico:** racchiude i temi del rito, della magia, dell'idolo e del feticcio, della predestinazione, del fato.

- **Amore e morte:** raggruppa i temi della vitalità, della fecondità, del desiderio, dell'eros, della dissolutezza, della libidine, del disordine, dell'ossessione, della violenza e della trasgressione.

- **Il visibile e l'invisibile:** contiene le ricerche inerenti le aree dell'ambiguo, dell'ignoto, del contraddittorio, della maschera e del mascheramento, del tabù e dell'ombra.

Sono queste le **isole tematiche** che guidano il percorso del visitatore attraverso le Grandi Aule delle Terme di Diocleziano. Un itinerario tra i bisogni espressivi profondi dell'individuo di fronte alle questioni irrisolvibili dell'esistenza. Non sono rigide categorie, ma insieme di opere da cui emergono affinità grammaticali, che denotano come un «mondo altro» ha partecipato al rinnovamento dell'arte occidentale, e in particolare della scultura. Una **vera rivoluzione** è stata l'irruzione sulla scena mondiale, alla fine dell'Ottocento, delle **culture non-occidentali** nel campo delle arti. Un «**incontro fatale**» che, lungi dal creare una frattura creativa, ha generato una **feconda apertura culturale** e la prima vera convergenza del mondo nell'arte.

Gli artisti in mostra:

Karel Appel, Jean Arp, Kenneth Armitage, Georges Braque, Serge Brignoni, Agustín Cárdenas, Lynn Chadwick, André Derain, Jean Dubuffet, Sonja Ferlov Mancoba, Alberto Giacometti, Julio González, Henry Heerup, Max Ernst, Ernst Ludwig Kirchner, Yves Klein, Jacques Lipchitz, Man Ray, André Masson, Joan Miró, Louise Nevelson, Isamu Noguchi, Pablo Picasso, Germaine Richier, Salvatore Scarpitta, Fritz Wotruba, Enrico Baj, Mirko Basaldella, Adriana Bisi Fabbri, Alik Cavaliere, Pietro Consagra, Roberto Crippa, Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Marino Marini, Luciano Minguzzi, Costantino Nivola, Arnaldo Pomodoro, Regina [Cassolo Bracchi], Raffaello Arcangelo Salimbeni, Gaston Chaissac, Francesco Toris.

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Scheda informativa	titolo	<i>Je suis l'autre</i> Giacometti, Picasso e gli altri Il Primitivismo nella scultura del Novecento
	sede	Roma, Museo Nazionale Romano Terme di Diocleziano viale E. De Nicola 78 www.museonazionaleromano.beniculturali.it
	date al pubblico	28 settembre 2018 – 20 gennaio 2019
	promossa da	Museo Nazionale Romano Museo delle Culture di Lugano
	a cura di	Francesco Paolo Campione con Maria Grazia Messina
	produzione e catalogo	Electa
	orari	dalle 9.00 alle 19.30 - chiuso il lunedì la biglietteria chiude alle 18.30
	biglietti	intero 12 € - ridotto 10 € ridotto scuola 5 € con data aperta 13 € promo famiglia 10 € adulto – 5 € bambino, gratis dal terzo bambino (valido per 1 o 2 adulti + 1 o più bambini dai 6 ai 18 anni) mostra + museo 15 € (acquistabile solo on-line e presso la biglietteria del museo, valido solo il giorno dell'emissione) riduzioni secondo la normativa vigente
	informazioni	www.electa.it tel. +39 06 39967700
	ufficio stampa Electa per il Museo Nazionale Romano	Gabriella Gatto tel. +39 0647497 462 press.electamusei@mondadori.it

Je suis l'autre
**Giacometti,
 Picasso e gli altri.**
 Il Primitivismo
 nella scultura
 del Novecento

**Roma,
 Terme di
 Diocleziano**
 28.09.2018 –
 20.01.2019

28 settembre 2018 –
 20 gennaio 2019
 Terme di Diocleziano,
 Roma

a cura di
 Francesco Paolo Campione
 con Maria Grazia Messina

Comitato scientifico
 Ivan Leopoldo Bargna
 Carlo Bertelli
 Tobia Bezzola
 Marco Biscione
 Francesco Paolo Campione
 Pieter Coray
 Alessandro Del Puppo
 Marco Fagioli
 Lorenz Homberger
 Christian Kaufmann
 Carsten Juhl
 Maria Grazia Messina
 Partha Mitter
 Philippe Peltier
 Luigi Sansone
 Carlo Severi

**Museo Nazionale
 Romano**

*Direttore e Presidente del
 Consiglio di Amministrazione
 e del Comitato scientifico*
 Daniela Porro

Consiglio di Amministrazione
 Federica Galloni
 Lorenzo Saltari
 Paola Severino

Collegio dei Revisori
 Gerarda Marasco, *Presidente*
 Nicola Miglietta
 Paola Passarelli

Supplenti
 Antonella Alberini
 Alessandro Musetti

Comitato scientifico
 Paolo Carafa
 Luca Giuliani
 Paolo Liverani
 Alessandra Sileoni

Ufficio del Direttore
 Loredana Alibrandi,
Responsabile
 Daphne Iacopetti

Segreteria del Direttore
 Laura Santoro, *Caposegreteria*
 Laura Ciliberti

Terme di Diocleziano
Responsabile di sede
 Anna De Santis

Servizio mostre e prestiti
 Sara Colantonio

*Redazione dei Condition Report
 / Schede di accoglienza e
 assistenza all'allestimento*

*Servizio e Laboratori
 di Restauro MNR*
 Giovanna Bandini,
 Ida Anna Rapinesi,
Coordinamento
 Marina Angelini
 Silvia Borghini
 Olimpia Colacicchi Alessandri
 Annunziata D'Elia
 Debora Papetti
 Laura Ruggieri
con la collaborazione di
 Pilar Grazioli

Servizio Educativo e Mostre
 Sara Colantonio, *Responsabile*
 Carlotta Caruso
 Valeria Intini

*Ufficio Comunicazione
 e Promozione*
 Angela Travaglini, *Responsabile*
 Agnese Pergola

Ufficio Concessioni d'uso
 Antonella Ferraro, *Responsabile*
 Gabriella Caramanica
 Claudio Galli
 Angela Vivolo

Ufficio tecnico
 Mauro Marzullo, *Responsabile*
 Valeria Casella
 Astrid Ragnoli
 Giovanna Rauccio
 Giorgio Moroni
 Maurizio Pesce,
*Responsabile
 manutenzione impianti*

**Fondazione culture
 e musei**

Presidente
 Roberto Badaracco

Presidente onorario
 Giorgio Antonini

Consiglio di Fondazione
 Paolo Gerini
 Paolo Ostinelli
 Lorenzo Sganzi

Direttore
 Francesco Paolo Campione

**MUSEC
 Museo delle Culture, Lugano**

Direttore
 Francesco Paolo Campione

Ricerca
 Antonio Aimi
 Giulia R. M. Bellentani
 Alessia Borellini
 Günther Giovannoni
 Imogen Heitmann
 Matthias Samuel Laubscher
 Moira Luraschi
 Paolo Maiullari

Sviluppo
 Barbara Lavizzari
 Giulia Maragno
 Adriana Mazza
 Carolina Riva

Conservazione e allestimenti
 Junita Arnel
 Nicola Castelletti
 Gabriel Escobar Haltenhof
 Marta Santi
 Ivan Spoti

*Accoglienza
 e mediazione culturale*
 Giacomo Bassanini
 Paolo Bottinelli
 Thomas Cieslik
 Silvia Frigerio
 Leda Geraci
 Bernhard Graf
 Silvia Paradelà

Comunicazione e marketing
 Viktorija Maltsev
 Natascia Valenta
 Valeria Zevi

Amministrazione
 Riccardo Darni
 Marijana Ilić
 Marie Kraitr
 Katia Pfister
 Floriano Rosa
 Marco Schmid
 Simone Solcà

*Produzione, editoria
 e comunicazione*
Electa

Coordinamento del progetto
 Anna Grandi
 Marta Chiara Guerrieri

*Progetti e sviluppo
 internazionale*
 Carlotta Branzanti
 Roberto Scalmana

Editoria
 Carlotta Branzanti
 Nunzio Giustozzi

Ricerca iconografica
 Simona Pirovano

*Comunicazione
 e promozione*
 Monica Brognoli
 Gabriella Gatto
 Stefano Bonomelli,
comunicazione digital

Marketing e promozione
 Roberto Cassetta
 Aurora Portesio
 Daniela Petrone

*Progettazione
 dell'allestimento*
 Giovanni Maria Filindeu
*con Salvatore Murgia
 e Giampaolo Scifo*

Progetto grafico
 studio Leonardo Sonnoli

Apparati didattici
 Francesco Paolo Campione
 Imogen Heitmann
 Maria Grazia Messina

Traduzioni
 Sylvia Notini

*Realizzazione
 dell'allestimento*
 Tosetto, Venezia

Trasporti
 Apice, Roma

Assicurazioni
 Kuhn & Bülow

Albo dei prestatori

Collezione Alain Tarica, Ginevra
 Centro Artistico Alik Cavaliere,
 Milano

Collezione Giorgio Angeli,
 Pietrasanta

Collezione Angelo
 e Silvia Calmarini, Milano
 Collezione privata, Bergamo

Collezione privata, Firenze

Collezione privata, Lucerna

Collezione privata, Lugano

Collezione privata, Lugano

Collezione privata, Milano

Collezione privata,
 Courtesy Galerie Moderne
 Silkeborg

Collezione privata,
 Courtesy Nathan Fine Art,
 Zurigo

Comune di Mede

Fondation Dubuffet,
 Pétigny-sur-Yverres

Fondation Marguerite et Aimé
 Maeght, Saint-Paul-de-Vence

Fondazione Marconi, Milano

Fondazione Marino Marini,
 Pistoia

Galerie Carzaniga, Basilea

Galerie Jacques de la Béraudière,
 Bruxelles

Galerie Jean-François Cazeau,
 Parigi

Galerie Mikael Andersen,
 Copenhagen

Galleria Nazionale d'Arte
 Moderna e Contemporanea,
 Roma

Kirchner Museum, Davos

Museo del Novecento, Milano

Museo delle Civiltà, Roma

Museo delle Culture, Lugano

Museo di Antropologia ed
 Etnografia del Sistema Museale
 di Ateneo - Università degli Studi
 di Torino

Museo di Antropologia ed
 Etnologia - Sistema Museale
 d'Ateneo, Università degli Studi
 di Firenze

Museo di Palazzo Pretorio, Prato

Museo Etnografico
 e di Scienze Naturali delle
 Missioni della Consolata, Torino

Museo Nivola, Orani

Museo Novecento, Firenze

Museu Coleção Berardo, Lisbona

Museu de História Natural e da
 Ciência da Universidade do
 Porto, Porto

Museum Rietberg, Zurigo

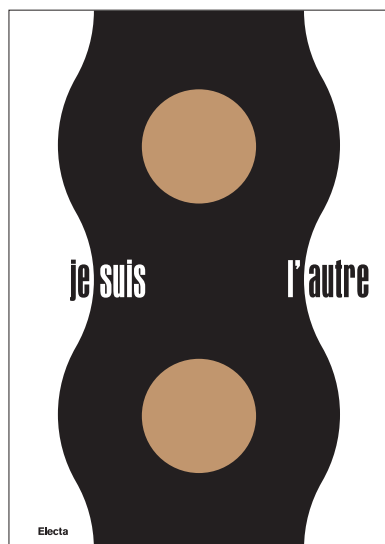
Palazzo Madama, Museo Civico
 d'Arte Antica, Torino

Völkerkundemuseum
 der Universität Zürich, Zurigo

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Scheda catalogo



Je suis l'autre **Giacometti, Picasso e gli altri.** Il Primitivismo nella scultura del Novecento

A cura di	Francesco Paolo Campione Maria Grazia Messina
Pagine	352
Formato	23 × 33
Illustrazioni	200
Prezzo	€ 40
Editore	Electa
Progetto grafico	Leonardo Sonnoli, Irene Bacchi – Studio Sonnoli

Sommario

- | | | |
|---|---|---|
| 12 Introduzione
Francesco Paolo Campione | 210 Dall'origine alla statua.
Sulle tracce del sito primitivista
Carsten Juhl | <i>antologia critica</i> |
| <i>schede</i> | 216 Antichi mondi del mito
nella scultura moderna
Luigi Sansone | 266 Sguardi dall'Occidente.
Le "arti primitive" secondo
gli artisti del Novecento
Francesco Paolo Campione |
| 20 Il dialogo delle emozioni | 222 L'esperienza del Primitivismo
nella scultura moderna
Marco Fagioli | 287 Sguardi dall'Occidente.
Le "arti primitive"
nella lettura di antropologi
e saggisti
Maria Grazia Messina |
| 26 L'infanzia dell'essere | 234 Les dieux inférieurs
des obscures espérances.
Avanguardie e <i>art nègre</i>
nella Parigi di inizio Novecento
Maria Grazia Messina | <i>atlante</i> |
| 52 La visione e il sogno | 242 Sovversione o mercificazione?
Decorsi dell' <i>art nègre</i>
tra anni venti e trenta
Alessandro Del Puppo | 303 Cronologia del Primitivismo
Desdemona Ventroni |
| 88 Il mondo magico | 252 Primitivismo come antinovecentismo
nella scultura italiana degli anni trenta:
Giacomo Manzù e Marino Marini
Chiara Fabi | 350 bibliografia |
| 124 Amore e morte | 258 bibliografie | |
| 154 Il visibile e l'invisibile
Imogen Heitmann | | |
| 192 bibliografie | | |
| <i>saggi</i> | | |
| 196 L'armamentario
primitivista
Francesco Paolo Campione | | |

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Percorso mostra

L'incontro fatale

A partire dal 1860, e poi ininterrottamente per oltre un secolo, l'irruzione sulla scena mondiale delle culture non-occidentali produsse, nel campo delle arti, una vera rivoluzione: si estese l'universo delle fonti e crebbe il desiderio di oltrepassare visioni e schemi che il realismo europeo aveva ereditato da secoli di riflessione estetica. A cavallo fra Otto e Novecento, l'«incontro fatale» si trasformò in un duraturo innamoramento che lungi dal creare una frattura creativa - e nonostante l'egemonia del modello fissato dall'estetica occidentale - generò una feconda apertura culturale e la prima vera convergenza del mondo nell'arte.

La grammatica degli artisti, sollecitata dalla pluralità delle nuove fonti, si poté adattare a un'infinità di linguaggi. Determinanti furono le arti orientali e le arti etniche e popolari, assieme alle espressioni di altre creatività considerate «arcaiche» e «primitive» le quali configurarono, nel loro complesso, un vasto «armamentario primitivista». Quest'ultimo finì con il comprendere anche l'archeologia delle origini, l'arte infantile e quella che col tempo prenderà il nome di *art brut*.

I canoni primordiali della scultura

L'idea che un'irriducibile libertà di comporre e contrapporre forme e materiali diversi esprimesse gli universi interiori delle culture fu decisiva per affrancare definitivamente la scultura occidentale dal conformismo della fisionomia e per far sì che la fedeltà all'apparenza non fosse più considerata *a priori* la misura dell'arte. Le componenti più elementari della creatività che prendevano forma in volumi puri e in corpi che tendevano alla semplificazione, alla deformazione e all'astratto, poterono finalmente essere presi a testimoni di una ricerca sempre più avulsa dalla mimesi. Concepita come un linguaggio autonomo, più antico della parola, la scultura fu altresì capace d'incarnare in modo proteiforme il senso della vita. Originali prospettive espressive realizzarono emozioni profonde, mentre insiemi formali prima ignoti diedero vigore, apertura e slancio a una ricerca interiore non più dipendente dalle inibizioni del reale. Le statue lasciarono così spazio agli idoli e ai feticci di una modernità sempre più consapevole del loro significato implicito di entità che, al pari degli esseri rappresentati nelle opere d'arte non-occidentali, cercavano un principio di giustificazione e una nuova propria identità.

L'infanzia dell'essere

Uno dei caratteri universali dell'atto creativo è l'identificazione dell'artista con l'oggetto cui dà vita. Come la madre nel nascituro, l'artista immette una parte di sé nella sua opera, generando un'entità, non solo materiale, in cui egli si riconosce sia a livello individuale sia a livello simbolico. In tal modo, se da una parte la scultura è l'esito di una consapevolezza razionale, dall'altra esprime i valori dell'inconscio collettivo e gli archetipi di esperienze primordiali ripetute senza fine. Risalire all'indietro, nel susseguirsi delle generazioni, per individuare le origini dell'universo fisico e spirituale, equivale così - in tutte le culture - a intraprendere un viaggio nella memoria per incontrare i propri antenati. Significa tornare indietro a un tempo senza storia e a luoghi ancestrali nei quali vi è il dominio incorrotto della natura; luoghi dove dominano le emozioni e prevalgono la spontaneità e i sentimenti più genuini. Significa ricalcare le orme di un'infanzia dell'essere, sino a liberare - senza più inibizioni - i gesti impulsivi e gli istinti. Sino ad essere di nuovo finalmente sé stessi.

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

La visione e il sogno

Per molte migliaia di anni lo sciamano ha costruito ponti fra la realtà e l'immaginario fantastico e ha compiuto viaggi visionari nelle profondità dell'anima, raccogliendo intorno a sé il rispetto per una spiritualità capace di materializzare le forme della psiche, estraendole dai terreni solo apparentemente sterili del quotidiano. Sulle sue orme, gli artisti hanno percorso i sentieri dell'allucinazione, dell'estasi e del delirio, avvicinandosi alla visione ipnagogica e al sonnambulismo, senza alcun timore di mescolare le ragioni della propria ispirazione con il regime del miraggio e dell'illusione. Abbandonata per sempre la rigida antinomia fra sogno e realtà, la ricerca nel campo degli stati alterati della coscienza ha aperto le porte anche a nuove concezioni del corpo, nelle quali hanno trovato posto le dimensioni dell'animalesco, del mostruoso e di ogni forma di ibridazione. In tal modo la scultura è divenuta uno dei principali veicoli di un più generale processo di inclusione della complessità, capace di estendere indefinitamente il perimetro dell'esperienza creativa.

Il mondo magico

Se la conoscenza è da sempre articolata nelle tre forme compresenti della scienza, dell'arte e del mito, il tentativo di associare all'opera d'arte il valore del «mondo magico» costituisce una strategia di fondamentale importanza, che permette all'artista di racchiudere in un solo oggetto una vasta capacità d'interpretare il mondo. L'idolo, il feticcio e l'oggetto miniaturizzato - in quanto opere d'arte ma, al contempo, espressioni del mito e di una correlata volontà di controllo dei grandi fenomeni della natura e della storia - agiscono direttamente nelle dinamiche della vita sociale, anche attraverso il rito e le pratiche performative. Esprimendo una tensione che oltrepassa sia il campo visivo sia la dimensione percettiva, le opere d'arte divengono strumenti per intervenire in una sfera cognitiva che ha a fare *tout court* con la condizione umana e con le domande irrisolvibili della nostra esperienza esistenziale. Divengono oggetti dotati di un'autonomia e di un'intrinseca capacità di rigenerare le forze della loro stessa genesi: protagonisti privilegiati di un'esplorazione delle dimensioni atemporalità della predestinazione e del fato.

Amore e morte

La tensione dualista tra l'amore e la morte, a livello sociale, ha sempre corrisposto al rapporto - e più spesso alla dialettica e al contrasto - tra le sfere dell'erotismo e della morale. Affascinato dalle forze spesso incontrollabili originate dal desiderio, dall'eccitazione e dalla passione ardente, l'artista ha esplorato, attraverso le sue opere, gli universi generativi della vitalità e della fecondità, metaforizzando l'eros in una dimensione così ampia da avere alla fine principalmente a che fare con l'energia stessa che anima la creatività e la vita. In tale percorso, le derive più disordinate e trasgressive - sino alle coazioni ossessive, alle coercizioni e alla violenza - hanno permesso di costruire un vocabolario espressivo e vere e proprie poetiche capaci non soltanto di manifestare, ma anche di estendere e traslare sia le proteiformi forze della creazione sia, allo stesso tempo, gli istinti e le volontà di distruzione. Si è trattato di un percorso parallelo, orientato in fondo a cercare nelle azioni e nel gioco degli attori una sostanziale identità dei contrari.

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Il visibile e l'invisibile

Se volessimo trovare qualcosa che misuri approssimativamente la distanza tra il visibile e l'invisibile potremmo forse usare, per analogia, il sottile intervallo mobile che vi è tra la parte interna di una maschera e il volto che essa ricopre. Si tratta di un minuscolo spazio fisico, colmabile da un alito, da una pellicola di polvere, di grasso o di sudore, ma - al contempo - di un enorme spazio simbolico che separa l'orizzonte del divenire da quello dell'essere. Non sapremo mai con certezza se la maschera sia l'oggetto di una trasformazione che ci rende diversi da quello che siamo o, al contrario, se ci permetta finalmente di impersonare noi stessi. Resa concreta nelle forme e nei volumi della scultura tale consapevolezza rivela le dimensioni di ciò che è anonimo, di ciò che sfugge, di ciò che è incerto o contraddittorio. Materializza le ambiguità dei limiti, dei confini e dei tabù che alla fine manifestano la loro vera natura di ombre generate dalla carenza delle nostre sensazioni: parvenze, fantasmi, spiriti e simulacri pronti in ogni momento a rivestire e proteggere le nostre identità negate.

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Testi istituzionali

Daniela Porro
Direttore del Museo Nazionale Romano

Karel Appel, Jean Arp, Kenneth Armitage, Georges Braque, Serge Brignoni, Agustín Cárdenas, Lynn Chadwick, André Derain, Jean Dubuffet, Sonja Ferlov Mancoba, Alberto Giacometti, Julio González, Henry Heerup, Max Ernst, Ernst Ludwig Kirchner, Yves Klein, Jacques Lipchitz, Man Ray, André Masson, Joan Miró, Louise Nevelson, Isamu Noguchi, Pablo Picasso, Germaine Richier, Salvatore Scarpitta, Fritz Wotruba, Enrico Baj, Mirko Basaldella, Adriana Bisi Fabbri, Alik Cavaliere, Pietro Consagra, Roberto Crippa, Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Marino Marini, Luciano Minguzzi, Costantino Nivola, Arnaldo Pomodoro, Regina [Cassolo Bracchi], Raffaello Arcangelo Salimbeni, Gaston Chaissac, Francesco Toris: sono gli artisti individuati per rappresentare la nascita e la fortuna del Primitivismo, ovvero il sogno del ritorno alle origini, la tendenza di movimenti europei a trarre ispirazione da manifestazioni artistiche e culturali delle cosiddette civiltà primitive, considerate come una leggendaria età dell'oro.

Si deve all'Illuminismo la ripresa metodica di questi principi generali, soprattutto nell'opera teorica di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), per il quale lo stato di natura, pervaso da una inarrivabile purezza mentale, lo stato evolutivo del selvaggio che asseconda le sole leggi naturali rappresenta la miglior condizione di vita possibile: nasce così il mito del "buon selvaggio", che agisce solo secondo il proprio istinto, in armonia con la realtà e di conseguenza in giustizia e correttezza morale.

Il Primitivismo proclama quindi la necessità della liberazione dell'uomo dalla civiltà, intesa come costrizione innaturale della spontaneità e della libertà individuale ed auspica un ritorno alla genuinità perduta. Il fenomeno del Primitivismo è una diretta conseguenza del colonialismo, tuttavia è a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, con l'incremento degli studi di antropologia e con la costituzione di collezioni di oggetti etnografici, che si sviluppa la tendenza primitivista in arte. Si è soliti identificare la fuga del pittore Paul Gauguin in Polinesia con l'inizio di questa tendenza. Alla fine dell'Ottocento, la "scoperta" delle culture non occidentali, produsse, nel campo delle arti, una vera rivoluzione: si estese l'universo delle fonti per gli artisti e crebbe il desiderio di oltrepassare visioni e schemi che il realismo europeo aveva ereditato da quattro secoli di riflessione estetica. La scultura della prima metà del Novecento, libera da ogni inibizione ideologica, riuscì così ad affermare che la fedeltà all'apparenza non poteva essere più considerata a priori la misura dell'arte. Sarebbe stata così affrancata per sempre dal conformismo della fisionomia.

Gli artisti delle avanguardie storiche in Europa hanno individuato nell'arte primitiva la strada per superare la tradizione del naturalismo. Dell'arte primitiva vengono apprezzate la semplificazione delle forme, l'assenza di soggetti narrativi e l'esaltazione dei valori plastici essenziali. Pablo Picasso inizia il recupero dell'arte africana, studiata al museo etnografico di Parigi, interessandosi soprattutto alla deformazione espressiva dei volti. Le semplici geometrie e l'espressività delle maschere tribali attraggono anche i *fauves*, Henri Matisse e gli espressionisti.

L'arte del Novecento, dunque, si rivolge alla ricerca delle originarie fonti ispirative, ai popoli primitivi, sia africani che oceanici, nei quali si immagina sia rimasta intatta la struttura culturale primordiale e le tecniche esecutive siano rimaste incontaminate dal tecnicismo e dall'artificialità della civiltà moderna. Oltre al Cubismo, anche altri movimenti del primo Novecento subiscono il fascino dell'*art nègre*, è il caso del Fauvisme, con de Vlaminck e Derain che dividono l'atelier di Chatou, attenti soprattutto alla possente espressività cromatica per risultati fortemente emotivi, mentre gli artisti di matrice espressionista di area Die Brücke come Nolde e Kirchner privilegiano l'accento "esotico" espresso attraverso la semplificazione dei piani e l'antinaturalismo delle proporzioni.

Picasso, contagiato da Gauguin, attraversa una fase primitivista, attorno al 1906, per raggiungerne la massima espressione nella elaborazione pittorica di *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*, eseguito nell'autunno del 1907; come lui subiscono la suggestione della cultura primitiva anche Matisse e Modigliani. Nel secondo dopoguerra ancora molti artisti si sono interessati al mondo primitivo, al linguaggio primordiale dei graffiti. Fra questi, Jean Dubuffet, con la sua *art brut*, si è ispirato a forme di arte spontanea come quella infantile o dei folli. Nei tempi più recenti, artisti come Keith Haring e Jean-Michel Basquiat nei loro graffiti hanno utilizzato elementi di culture figurative non occidentali.

In scultura vanno ricordati in Italia Aligi Sassu, Arturo Martini, Pietro Cascella. Caratterizzata da un

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

primitivismo minimalista di essenziale semplificazione del volume è l'opera del rumeno Costantin Brâncuși.

La mostra *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il Primitivismo nella scultura del Novecento*, curata da Francesco Paolo Campione con Maria Grazia Messina, presenta al pubblico ottanta opere, tra sculture di grandi maestri del Novecento e capolavori di arte etnica, allestite nelle Grandi Aule delle Terme di Diocleziano.

L'evento, che coincide con l'ampia Rassegna di musica, danza e arte, prevista da settembre a dicembre 2018, conferma la rinascita del Museo Nazionale Romano che, istituito autonomo dalla fine del 2016, si è imposto con determinazione sulla scena culturale più vivace del nostro Paese. Molto efficace è risultata la contaminazione fra l'antico e il contemporaneo, iniziata a Palazzo Altemps con Fornasetti, proseguita alle Terme con la presenza degli artisti amati e sostenuti da un industriale illuminato come Antonio Ratti, e che continua con l'installazione di Alfredo Pirri ad Altemps, proseguendo nel 2019 alla Crypta Balbi con i progetti finanziati nell'ambito del bando Italian Council (Elisabetta Benassi, Diego Perrone). La mostra sul Primitivismo conferma la vocazione degli spazi monumentali delle Aule delle Terme di Diocleziano ad accogliere importanti mostre di arte moderna e contemporanea, con la finalità ultima di aprire il Museo Nazionale Romano ad un pubblico sempre più ampio, fidelizzando i visitatori e invitandoli a riflettere sul tema contemporaneo delle grandi migrazioni.

In questo volume, edito con la consueta accuratezza da Electa, a cura di Francesco Paolo Campione e Maria Grazia Messina, compaiono numerosi saggi e una ricca antologia sulle "arti primitive" viste dagli artisti e dagli intellettuali del Novecento, che offrono un'ampia e documentata visione dei significati e dei valori delle opere in mostra e, più in generale, del tema del Primitivismo nell'arte del XX secolo.

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Testi istituzionali

Roberto Badaracco
Presidente della Fondazione culture e musei

Uno degli aspetti più complessi e dibattuti della politica culturale riguarda la capacità delle organizzazioni di sostenere progetti che siano in grado di accrescere le conoscenze su una data materia, ma che al contempo permettano al grande pubblico di trovare gradevoli occasioni di riflessione. In altre parole, progetti che – animati da una ricerca vera e innovativa – possano interessare e appassionare anche chi è al di fuori delle cerchie degli specialisti e degli addetti ai lavori. Sulla base della nostra esperienza si tratta di una capacità rara. In genere, la ricerca adopera un linguaggio per pochi, mentre ai molti sono offerte proposte divulgative, che spesso aggiungono poco o nulla a quanto gli universi digitali del nostro tempo sono già in grado di offrire. Eppure, uno dei principali compiti della politica culturale è proprio favorire un contatto diretto con gli avvenimenti e una crescita dal basso delle conoscenze, per estendere la consapevolezza del cittadino e, in ultima analisi, la sua capacità di esercizio critico rispetto alle grandi e alle piccole questioni della vita.

Per venire al presente volume, ciò che ci piace sottolineare qui, in apertura, è che si tratta proprio dell'esito di una ricerca che ha saputo vestirsi dei panni di una bella esposizione temporanea per offrire, a tutti i livelli, la possibilità di riflettere su una pagina affascinante della storia della cultura europea: l'incontro degli artisti delle Avanguardie con l'arte dei "primitivi". Un incontro fecondo, che cambiò per sempre la stessa concezione dell'arte.

Un incontro, per quanto possa sembrar strano, in parte ancora inesplorato, che il progetto ideato dal MUSEC ci presenta con almeno due grandi novità rispetto al passato.

La prima è che i "primitivi" non furono soltanto gli artisti delle culture non-occidentali, ma anche gli artisti popolari, i bambini e i malati mentali. La seconda è che il Primitivismo non fu unicamente una questione di "affinità" fra stili diversi ma anche, e soprattutto, la "rivelazione" degli universi interiori di più generazioni di artisti che trovarono nell'"alterità" il carburante per la loro rivoluzione.

Concetti semplici per questioni grandi e delicate. Concetti che sono il risultato di una ricerca seria, ma accessibile a tutti. Concetti che ci permettono di osservare e comprendere profondamente capolavori della scultura mai prima accostati insieme in tal senso. Concetti, infine, che ci fanno capire come la strada intrapresa dalla nostra Fondazione, in una rete già così estesa, prestigiosa e consolidata, non potrà che accrescere la qualità e il livello di quella politica culturale che, oggi più che mai, vale la pena di sostenere. Sia di fronte alle sfide della globalizzazione in atto, sia perché siamo alle prese con una ricerca difficile, ma necessaria, di interazione e di integrazione a livello internazionale, rispetto alla quale la lezione dei "primitivi" e degli artisti delle Avanguardie può forse insegnarci qualcosa.

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Introduzione al catalogo

Francesco Paolo Campione

A partire dalla metà dell'Ottocento, e poi ininterrottamente per oltre un secolo – complici prima di tutto le politiche coloniali – l'irruzione sulla scena mondiale delle culture non-occidentali produsse nel campo delle arti visive una vera e propria rivoluzione: si estese l'universo delle fonti per gli artisti – generi, forme, decorazioni – ed emerse e crebbe il desiderio di oltrepassare visioni e schemi che il realismo europeo aveva ereditato da almeno quattro secoli di riflessione estetica.

Ai primi del Novecento, nell'ambiente sempre più cosmopolita delle grandi città dell'Europa centrale, un vero e proprio "incontro fatale" si trasformò in un duraturo innamoramento che, nonostante l'egemonia del modello sancito dal pensiero occidentale, e lungi dal creare una frattura creativa, generò una feconda apertura culturale e la prima vera convergenza del mondo nell'arte. Sollecitata dalla formidabile pluralità delle nuove fonti, la grammatica degli artisti si poté adattare a un'infinità di linguaggi che sorgevano da riflessioni e sperimentazioni avviate a liberarsi definitivamente dai condizionamenti ideologici e formali del passato. Determinanti furono, in tal senso, le arti orientali e le arti etniche e popolari, le quali – in assenza di definizioni consolidate – furono variamente definite come "arcaiche", "esotiche", "coloniali", "naturali", "negre", "selvagge", "primordiali", "tribali" e "primitive", riprendendo e spesso risemantizzando, senza una vera uniformità, concetti che appartenevano alla storia della cultura occidentale.

Considerate nel loro insieme, tali arti configurarono un vasto "armamentario primitivista" che ben presto comprese anche le pitture rupestri dei cacciatori paleolitici, le statuette cicladiche, le sculture medievali, le icone e – non ultime – l'arte infantile e quella che col tempo prenderà il nome di *art brut*. Si trattava, peraltro, della faccia di una medaglia su cui erano incise, dall'altra parte, le emozioni provocate dal pensiero di paesi lontani e gli apporti figurativi che erano entrati a far parte delle espressioni artistiche e letterarie della cultura occidentale. Contributi via via amalgamati in nuovi sostrati, a partire dalle relazioni dei viaggiatori del Duecento e dagli oggetti esotici diffusi sin da allora dagli avamposti dell'Oriente in Europa¹. Se volessimo elencare le principali fra quelle emozioni, non potrebbero senz'altro mancare: la mitizzazione dell'altro, contenuta fra le polarità contrastanti della nostalgia e dell'inquieto esorcismo; la poesia della distanza; l'idea di un Oriente artefatto fra sapienza, crudeltà e voluttà; e gli afflatti preromantici per l'"altra riva".

In altre parole, pur non potendo *tout court* considerare l'Esotismo come il padre del Primitivismo, è innegabile però che esso ne costituì al contempo la premessa e il brodo di coltura. Il pensiero illuminista, poi, con il mito del "buon selvaggio" e le mode orientaleggianti, preparò il campo dell'immaginario collettivo, arato in seguito dalla letteratura di viaggio ottocentesca. Senza i diari di Cook non avremmo avuto i capolavori di Stevenson e di Melville, né le opere di Hearn, Loti e Fenellosa, che segnarono il gusto di un'epoca; e senza tutti loro non avrebbero preso forma né l'arte di Gauguin, né il travolgente desiderio di Nolde, di Pechstein e degli altri artisti del gruppo *Die Brücke* di arricchire il proprio linguaggio con le atmosfere dei Mari del Sud e con i colori e le forme delle arti di quelle culture.

Guardando le cose da un'ottica strumentale, l'"armamentario primitivista", oltre che un formidabile corredo d'ispirazioni di ogni genere, fornì le chiavi per aprire le porte di una poetica che oltrepassava decisamente i confini della realtà e della natura. Per questo molti artisti divennero assidui frequentatori dei musei di etnologia e appassionati collezionisti di arte etnica, stringendo durature relazioni di collaborazione con i curatori e i direttori delle maggiori raccolte europee e americane e con una sempre più estesa rete di mercanti e di conoscitori. La moltitudine di forme e decorazioni di cui si circondarono, accostate fra loro secondo principi di solidarietà

scientificamente fittizi, ma assai efficienti nell'ottica della ricerca artistica individuale, permise loro di superare velocemente la fase di una rivolta che si muoveva senza una precisa direzione. In tal senso l'“armamentario primitivista” operò innanzitutto come un “catalizzatore” che accentrò, accelerò e dinamizzò un processo di reazione artistica, senza però esserne modificato nella sostanza². Fra l'artista e le opere d'arte che trascendevano la tradizione dell'Occidente, offrendo un emotivo e poderoso strumento di sintesi e di astrazione, fu coltivato un dialogo, in gran parte segreto, dal quale doveva promanare una speciale energia e una bellezza particolare, di cui ancora oggi rimane traccia, fra l'altro, nelle foto in bianco e nero delle case e degli atelier di molti pittori e scultori del Novecento.

Entrando più specificamente nei generi che furono fonte d'ispirazione, si può affermare che l'Oriente contribuì al rinnovamento dei linguaggi dell'arte europea con una critica radicale alla prospettiva e con la semplificazione dell'uso dei segni e delle forme plastiche. Inoltre, operando ancora più in profondità nell'acquisizione di nuove consapevolezze, permise di accedere all'idea dell'opera d'arte come oggetto di un processo di meditazione. Dopo aver scoperto la complessità delle ricerche di Utamaro e di Hokusai e l'incontenibile vitalità dell'ultima generazione dei maestri dell'*ukiyo-e* – che nulla avevano della spontanea ingenuità con cui erano state giudicate sino agli anni '70 dell'Ottocento³ – e dopo essersi avvicinati al valore della percezione dell'impermanenza nella statuaria buddhista e nella pittura Zen, gli artisti europei impararono a concepire la rappresentazione della natura come una semplificazione che tendeva a restituire in astratto i contorni e l'essenza delle cose. Era una rappresentazione del tutto nuova, che aveva a che fare in primo luogo con la realtà interiore e che, solo in un secondo tempo, trovava una corrispondenza nel mondo sensibile.

Ancora più sovversiva, più feconda e più duratura fu la relazione con le arti etniche e popolari. Linguaggi, anche questi, soltanto apparentemente ingenui, capaci invece di comunicare senza mediazione il rapporto profondo dell'umano con il divino e il soprannaturale. Un'arte rivelatrice di tensioni e bisogni profondi dell'individuo, in grado di entrare senza paura nel mondo del mito e nella sfera dell'utopia, anche quella politica. Lo “sperma vivificatore del XX secolo spirituale” – come scrisse nel 1920 Paul Guillaume – “una creazione disinteressata perché solo virtù naturali ne presiedono l'esecuzione: la virilità, l'amore, il fervore, la tenerezza, l'impulso omicida, la poesia del fiume, della foresta, del tuono, del lampo, della luce o della luna.”⁴. Un'arte, in altre parole, con cui dare finalmente diritto di cittadinanza anche al lato segreto e oscuro dell'esistenza.

Interpreti coscienti e partecipi di un diffuso tentativo di ritorno alle origini, furono almeno tre intere generazioni di artisti, i quali vi aderirono soprattutto in virtù di un percorso di ricerca personale. L'ispirazione tratta dall'“armamentario primitivista” fu per molti di loro un motore di dialogo interiore.

Oltre che una questione di “affinità”, come esaurientemente messo in luce dalla grande esposizione temporanea che si tenne al Museum of Modern Art di New York nel 1984⁵, il Primitivismo fu soprattutto una sorta di “rivelazione” in grado di rendere concrete, a più livelli e in tutte le forme dell'espressione artistica, intuizioni linguistiche e formali ed emozioni destinate altrimenti a rimanere inesprese. In ciò l'artista, come è stato ben messo in luce da Erich Neumann⁶, operò non solo nell'incarnare i valori superiori transpersonali della propria civiltà, ma anche configurando contenuti e valori che, benché inconsci alla sua epoca, furono efficienti per promuovere a diversi livelli un intenso rinnovamento. Il saldo passivo del progressivo successo delle estetiche primitiviste fu, per certi versi inevitabilmente, la prosecuzione della rappresentazione di un “mondo altro” reinventato dal pensiero occidentale, senza sostanziali differenze ideologiche rispetto a quanto accaduto nei secoli precedenti. Nonostante l'innamoramento nei confronti delle arti orientali, etniche e popolari e il ruolo che queste giocarono nel superamento delle estetiche ottocentesche, il sistema dei valori associati alle arti non-occidentali rimase solidamente ancorato alle opinioni correnti e alle dinamiche di un mercato in cui, come ha giustamente argomentato Sally Price, “era l'opera d'arte moderna a rivendicare per sé l'autenticità e il ruolo di capolavoro universalmente riconosciuto”⁷. La visione etnocentrica continuò così a caratterizzare l'interpretazione di un'alterità confinata per lo più al

ruolo di pretesto per l'elaborazione delle poetiche e delle politiche identitarie dell'“eterno europeo”, mentre ai “primitivi” non restò che continuare a essere irrimediabilmente traditi.

Per quanto riguarda più specificamente la scultura, nel primo quarto del Novecento, un'intera generazione di artisti scoprì che la fedeltà all'apparenza non poteva essere considerata *a priori* la misura dell'arte. Le componenti più elementari della creatività che prendeva forma nei volumi, i corpi che tendevano alla semplificazione e all'astratto, direttamente concepiti in tre dimensioni – come facevano gli artisti popolari e “primitivi”, e come avevano fatto gli scultori egizi, cicladici e precolombiani – poterono così finalmente essere presi a esempio, quasi che costituissero un nuovo abbecedario di canoni primordiali dell'invenzione plastica. Originali prospettive espressive realizzarono emozioni profonde, dando vigore, apertura e slancio a una ricerca interiore meno dipendente dalle inibizioni del reale. Diversamente da quanto accadde per la pittura, capace di scrollarsi di dosso molto in fretta i condizionamenti delle poetiche del vero, la scultura della prima metà del Novecento dovette impegnarsi tenacemente per affermare una sua nuova identità. Per secoli gli scultori avevano lottato per vincere la resistenza dei corpi solidi, piegando la massa, la sagoma e il peso della materia a quegli ideali classicisti che comprendevano la verosimiglianza delle attitudini e delle espressioni e il moto dei corpi. La scoperta di forme che trovavano in se stesse le proprie cause li costrinse a oltrepassare radicalmente, e in un certo senso a sconfessare, il percorso seguito sino ad allora. Fu un tormento che trovò nella materia stessa il suo fondamento primario e che – come scrisse Brâncuși⁸ – alla materia viva, e alla natura di cui questa faceva parte, doveva necessariamente rivolgersi per trovare la sua autentica ragion d'essere.

La scultura etnica e popolare fu concepita così alla stregua di un linguaggio autonomo, più antico della parola, capace d'incarnare in modo proteiforme il senso della vita. Le statue lasciarono spazio agli idoli e ai feticci, in una modernità che diveniva finalmente consapevole del loro significato implicito. L'idea, del tutto soggettiva, che un'irriducibile libertà di comporre e contrapporre forme e materiali diversi esprimesse gli universi interiori delle culture fu inoltre decisiva per affrancare definitivamente la scultura occidentale dal conformismo della fisionomia e darle una nuova architettura dei piani. Nel volgere di pochi decenni gli aspetti esteriori delle cose furono travolti dall'irruzione d'inusitati generi d'arte, che non soltanto schematizzavano o deformavano i corpi, sino a renderli irricognoscibili, ma che – componendo insieme prima ignoti, nei quali potevano anche predominare i solidi elementari – andavano in qualche modo autonomamente in cerca del proprio significato. Sculture che, emancipatesi definitivamente da ogni inibizione ideologica, incarnavano entità che, alla stregua degli esseri rappresentati nelle opere d'arte etniche o nelle creazioni plastiche dei bambini e dei malati mentali, cercavano un loro proprio principio di giustificazione. Formale o psichico che fosse.

Volgendoci ora a precisare le ragioni della ricerca e del percorso espositivo documentati dal presente volume, la prima considerazione da fare è che l'estensione e la profondità legate alla scoperta delle arti e della creatività “primitiva” sono tali da scoraggiare sul nascere qualsiasi tentativo di definire una visione d'insieme fondata su elementi di carattere stilistico o sulla ricostruzione di una qualsivoglia filogenesi. Nonostante l'importanza che ebbero alcuni centri di propagazione delle nuove idee – prima fra tutti Parigi – il Primitivismo fu un fenomeno policentrico e in gran parte spontaneo, che si diffuse orizzontalmente per più generazioni di artisti; un fenomeno sostenuto dall'espansione europea nel mondo e dalla rapida affermazione del sistema di vita delle élite dominanti fra le classi più umili dell'Occidente, fra coloro che sino alla vigilia della Seconda guerra mondiale continuarono a essere in larga parte i “primitivi in casa”.

D'altronde, la formidabile marea di quelle che, all'inizio degli anni '20, cominciarono a essere considerate opere d'arte (e non più soltanto oggetti etnografici, provenienti da ogni angolo della terra), accompagnate da una caterva d'informazioni, dieci, cento volte più grande di quella che l'umanità aveva sino ad allora conosciuto, fece il paio con la sostanziale incapacità d'interpretare le ragioni della creatività, e di conseguenza i relativi significati estetici, degli artisti e delle culture che le avevano prodotte. Neppure i più colti fra gli artisti europei del Novecento, nemmeno coloro i quali – ad esempio Kandinskij⁹ – avevano avuto esperienze di ricerca come etnologi – furono in grado di avvicinare l'universo dei valori remoti di quegli “idoli sulla Senna”, per usare la bella

espressione di Cocchiara¹⁰, che sentivano istintivamente così tanto carichi di fascino e di potere. Il Primitivismo, col medesimo meccanismo così profondamente scandagliato da Malraux a proposito delle politiche e delle poetiche museologiche¹¹, produsse sostanzialmente un'“arte per trasformazione”, in cui la volontà degli artisti occidentali impose alle figure di un universo solo apparentemente “primitivo” l'ingresso in un inarrestabile ciclo di metamorfosi. È quindi da escludere, di conseguenza, anche la possibilità di partire dai generi delle fonti e dal loro progressivo affacciarsi sul mercato, per definire nel suo insieme una storia del fenomeno in questione. Eppure, anche quando non si indagano in modo filologico i caratteri delle diverse morfogenesi, o non ci si vuole avvalere della messe di testimonianze dirette lasciateci dagli artisti a proposito della “primitività” di un'opera, di un genere o di uno stile, è quasi intuitivo scorgere in un'opera d'arte del Novecento la presenza di un'ispirazione e di una sorta di grammatica che si rifà a un universo espressivo ingenuo, spontaneo e denotato di una forte carica vitale.

Ma vi è senz'altro di più. La centralità irrisolvibile del problema identitario, la ricerca degli archetipi, il prevalere dell'irrazionalità, la concezione del mito come forma di conoscenza, l'equazione “bello uguale meraviglioso”, il dominio dell'immaginario, l'esaltazione della fantasia, la celebrazione della dimensione ludica, il primato dell'anticonformismo e il tentativo di ricreare contesti di carattere organicista in cui la totalità di un discorso non può mai essere riducibile alla semplice composizione delle sue parti, sono tutti aspetti compresenti di una speciale tensione che anima l'estetica e informa il gesto creativo di chi è affascinato dalle forme “primitive”.

In tutto ciò, fra l'altro, l'artista occidentale, senza averne particolare contezza, fece propria – in modo fenomenologico – una serie di proprietà che appartenevano alle estetiche locali e alle concezioni che animavano la creatività nei contesti etnici, orientali e popolari. Inconsapevolmente, la visione “etica” e la visione “emica” finirono così per trovare una piattaforma d'interazione, fondata su una certa comunanza dei bisogni espressivi profondi dell'individuo di fronte alle questioni irrisolvibili dell'esistenza. Il che ci permette oggi di delineare almeno cinque grandi categorie d'insieme, di carattere sostanzialmente antropologico, attraverso le quali possiamo interpretare gli universi culturali in gioco, accostando fra loro opere d'arte di origine eterogenea e creando una sorta di mappa concettuale che può guidarci nella scoperta dei principali temi del Primitivismo nella scultura del Novecento. A ciascuna categoria abbiamo assegnato un nome evocativo, in modo che sia più facile tenerla a memoria: “L'infanzia dell'essere” riunisce i temi delle origini, del primordiale, del genuino, dello spontaneo, dell'impulso, dell'istinto e della memoria ancestrale; “La visione e il sogno” comprende i temi dell'estasi, dell'allucinazione, del sonnambulismo, della visione ipnagogica, dell'illusione, del miraggio, del delirio, del mostruoso, dell'animalesco e del regime dell'ibridazione; “Il mondo magico” racchiude i temi del rito, della magia, del regime dell'idolo e del feticcio, della predestinazione, del fato, dell'atemporalità e del controllo miniaturizzante; “Amore e morte” raggruppa i temi della vitalità, della fecondità, del desiderio, dell'eros, della dissolutezza, della libidine, del disordine, dell'ossessione, della violenza e della trasgressione; e, infine, “Il visibile e l'invisibile” contiene i temi dell'ambiguo, del contraddittorio, del regime della maschera e del mascheramento, del confine, del limite, dell'incerto, dello sfuggente, dell'anonimia, del tabù e dell'ombra.

Non si tratta naturalmente di categorie esaustive, poiché sfugge ad esempio tutto il valore dell'azione sociale dell'opera d'arte; un'azione inevitabilmente diversa nei contesti in gioco. Purtuttavia, si tratta d'insiemi semiologici di una certa solidità che – sorretti anche dalle approfondite analisi proposte dai testi che compongono il presente volume – sono in grado di offrire un sottofondo condiviso di principi universali che riguardano lo statuto epistemologico dell'opera d'arte, a prescindere dalle sue espressioni culturali. Affinché oggi, finalmente, un viaggio nell'universo del Primitivismo nella scultura del Novecento possa essere intrapreso anche in termini tematici, vanno infine scongiurati due equivoci di fondo. Il primo è che le cinque categorie in questione costituiscano una tassonomia rigida; il secondo è che l'appartenenza di un'opera a un tema ne escluda un'altra. Il modello cui ci rifacciamo è piuttosto quello, deliberatamente inclusivo, di un “arcipelago concettuale” in cui i temi della ricerca e del progetto da cui deriva l'esposizione temporanea costituiscono delle piattaforme teoriche dove vi sono elementi che si avvicinano, e a

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

volte si sovrappongono anche, ed elementi che possono appartenere a una o a più aree di significato. In tal modo, oltre a restituire il valore intrinseco della complessità dell'opera d'arte, il progetto intende affermare un fondamentale relativismo che permette di avvicinarsi correttamente al rapporto etnico/occidentale, accentuando da un lato il rilievo universale della creatività e, dall'altro lato, scongiurando il pericolo di rinchiudersi in perimetri critici troppo angusti per l'inesauribile ricchezza dei fenomeni in questione.

- 1** Cfr. Baltrušaitis 1973.
2 De Rachewiltz 1959, p. 170.
3 Cfr. Messina 1994, pp. 88-91.
4 Guillaume 1920.
5 Cfr. Rubin 1984.
6 Neumann 1962, p. 17.
7 Price 1992, p. 144.
- 8** Cfr. Zârnescu 1980, aforisma n. 145.
9 Cfr. Campione 2014.
10 Cocchiara 1961, p. 246.
11 Ci riferiamo qui alla tesi centrale esposta in *La voix du silence* (Malraux 1951).

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

**Les dieux inférieurs
des obscures espérances.
Avanguardia e art nègre
nella Parigi di inizio Novecento**

Maria Grazia Messina

A Parigi, attorno al 1906, sono i pittori della cerchia Fauve a prestare un primo, vivo interesse a maschere e statuette provenienti dalle colonie dell’Africa centrale o dell’Oceania, in ragione di riscontrate affinità d’ordine solo linguistico-formale, come testimoniato da coeve asserzioni di André Derain e più tarde interviste di Henri Matisse. Questi parla di ricavarne “metodi di scrittura delle forme”, tali da seguire “a seconda del materiale, proporzioni e piani inventati”, mentre, per Derain, l’attenzione è rivolta al reciso contrappunto dei volumi quali materializzazioni di piani-luce, connesso a un conseguente, potente, impatto espressivo¹. Date le proprie ascendenze nella cultura simbolista, i Fauves, come anche Picasso, sono indotti a leggere la scultura africana secondo quei criteri di produzione eminentemente ideografica, dettata da una logica strutturale nella costruzione della forma, già rintracciati nella scultura arcaica, specie egizia, e ora esemplificati dall’essenziale sintesi volumetrica della figura praticata dai “primitivi” moderni, Paul Cézanne e Aristide Maillol. Per la suggestione di una loro remota antecedenza nel tempo, così come di un loro essere frutto di un’immediata, istintiva, franchezza d’appercezione, i manufatti africani sono reputati incarnare l’archetipo, l’essenza stessa, tridimensionale, del linguaggio della scultura. A questa conviene tornare per ritrovare le ragioni stesse di un’autonomia espressiva delle arti visive, deviate da una successiva, secolare, tradizione di mimesi naturalistica.

Queste ragioni non risultano così immediate per il giornalista americano Gelett Burgess, che nella primavera del 1908, conduce una serie di interviste agli artisti di punta dell’avanguardia parigina, dai Fauves a Picasso, incontrandoli negli atelier, dove ai collezionati reperti etnici si affiancano dipinti a dir poco inquietanti, nelle loro trasgressioni linguistiche, tanto da sancire l’avvento di un’estetica del “brutto”, che raggiunge abominio, incubo, oscenità, nel caso di Picasso – allora al culmine del suo cosiddetto periodo *nègre*, concluso dal dipinto *Les trois femmes* del dicembre 1908². Nelle pagine di Burgess, che fa mostra di citare gli artisti, ma che non lesina i propri personali commenti, fanno un’estesa comparsa termini come “grottesco”, impiegato nella sua valenza più deteriore, quale indice di una primordiale caduta nell’animalità, una “*déchéance*” – come ne aveva già parlato Charles Baudelaire –, o come “caricatura”, termine qui altrettanto investito della propria valenza negativa – indagata da Ernst Kris – di incantesimo malefico³. Le statuette collezionate sono sbrigativamente riferite al Dahomey, indicazione altrettanto sintomatica, perché, a partire dalla sanguinaria annessione del Dahomey, nel 1890-94, legittimata da una razzista campagna giornalistica, a tale regione del Golfo di Guinea erano stati attribuiti tutti i caratteri di barbarie, dalla stregoneria al cannibalismo, allora ritenuti genericamente distintivi delle culture dell’Africa nera. Assumere il Dahomey come metonimia per l’intera scultura etnica significava sottolinearne l’intrinseca polarità sciamanica e, di conseguenza, aggressiva sul piano dei contenuti, ancora prima che nella risoluzione formale, negandole il valore concettuale altrimenti ravvisato dai Fauves. Al fondo di tale diffusa stereotipia di giudizi agiva, indiscusso, il saggio del 1855 di Joseph-Arthur de Gobineau sulla disuguaglianza delle razze, col suo individuare l’origine delle arti in un movente estraneo alla civilizzazione, cioè nell’esclusiva devozione dei “popoli negri” per tutto ciò che è oggetto dei sensi e nel loro lasciarsi andare a un’incontrollata immaginazione, frutto di tale, materialistica, sensualità⁴.

Nello stesso 1908, il solo poeta e critico Guillaume Apollinaire, allora assai vicino a Picasso, appare essere una voce fuori dal coro delle ragioni di entrambi i detrattori o i rari fautori dei manufatti etnici. Ne è un collezionista egli stesso, e per ragioni certo non estetiche, come appare dalla chiusa del suo poema *Zone* del 1912: “Cammini verso Auteuil vuoi andare a casa a piedi/ A dormire fra i

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

tuoi feticci di Oceania e di Guinea/ Sono Cristi d'altra forma e d'altra credenza/ Sono i Sottocristi delle oscure speranze"⁵. I saggi critici pubblicati da Apollinaire nel corso del 1908, da *Les trois vertus plastiques* del giugno alla prefazione per il catalogo della mostra di Georges Braque alla Galerie Kahnweiler del novembre – dove questi esporrà i suoi primi paesaggi “cubisti” – insistono sulla crucialità del tornante ora intrapreso dagli artisti, divenuti infine consapevoli di una propria, demiurgica, facoltà di creare una realtà parallela e altra rispetto quella fenomenica. Apollinaire trae tale convincimento dall'esemplarità in tal senso delle sculture dell'Africa e dell'Oceania, pur non condividendone l'esagitata espressività, indice di un fare privo ancora di una disciplina autoriflessiva. Nel citato scritto su Braque, Apollinaire preferisce valutarne le opere nelle loro condizioni istitutive, più che analizzarne le conseguenti trasgressioni linguistiche e, per essere convincente, traccia un lirico paragone con lo sgomento provato dai primi uomini, come tuttora dai “sauvages”, davanti all'inspiegabile bellezza o terribilità dei fenomeni naturali. Questi non hanno mai avvertito nei loro “terreurs” un'emozione artistica, quanto una passione religiosa, poi oggettivata in opere che fossero altrettanto espressive quanto quelle delle divinità naturali. Braque appare muovere da una simile tensione creativa, costruendo una realtà paradossalmente vera, perché non rintracciabile in alcun dato percepito⁶. Il testo offre degli indizi su una possibile lettura delle sculture etniche nell'ambito dell'avanguardia artistica più specificamente riferibile a Picasso, nell'area di Montmartre. I mercanti tedeschi che allora, assieme agli americani Leo e Gertrude Stein, erano i principali acquirenti di Picasso – come ricorda anche Burgess – e cioè Wilhelm Uhde e Daniel-Henry Kahnweiler, potevano essere stati il tramite di una conoscenza del saggio *Astrazione ed empatia* di Wilhelm Worringer, stampato nel 1908 dal noto editore Piper di Monaco. Worringer vi riconduceva i caratteri di stilizzazione geometrica, distintivi dell'ornato dei primitivi, a un primario istinto di difesa, a una volontà di ordinare e gestire il caotico dispiegarsi delle forze di natura. Se la suggestione esercitata da Worringer resta un'ipotesi – altrimenti valida per i successivi esiti dell'espressionismo tedesco – ne era comunque ben familiare il movente: la teoria evuzionistica, con il suo considerare spavento e angoscia come costanti della sensibilità primitiva, per la sua inadeguatezza ad affrontare l'ambiente. Sulla cerchia di Montmartre appare però essere incidente uno studio di taglio diverso, *L'art chez les fous*, pubblicato nel 1907 dalle edizioni del “Mercure de France”, di cui era autore Marcel Réja, pseudonimo del medico psichiatra Paul Meunier, altresì poeta e autore di saggi critici su Redon, Munch, Rodin, citato come figura presente a Montmartre dai *Souvenirs sans fin* di André Salmon, all'epoca altro stretto sodale di Picasso. Réja condivideva la teoria evuzionista della reciprocità fra ontogenesi e filogenesi, estendendo l'analisi dei modi dell'espressione artistica negli alienati ai disegni infantili e alla produzione di manufatti rituali dei “selvaggi”, riconoscendovi, come poi Apollinaire, un costitutivo movente religioso, non estetico. In tutti questi casi, nonostante il riconoscimento di una schematica essenzialità – un portato questo della persistenza dell'idealismo neoplatonico proprio alla precedente stagione simbolista –, “L'Arte sembra essere l'espressione sorda di una sorta di ‘coscienza oscura’ dell'individuo”, dove questi manifesta in sintesi “lo stato al momento delle sue acquisizioni mentali [...] senza dover ricorrere alle procedure logico-razionali dell'astrazione”; la messa in forma è l'esito dell'emersione prepotente di tale dato di coscienza⁷. Idoli o feticci – Réja è fra i primi a sdoganare il termine dalle sue valenze dispregiative – devono l'assenza di individuazione e la staticità di assetto alla metafisicità degli enti, di cui sono ritenuti essere, più che l'equivalente, la stessa, oggettivata presenza. Nella sua precoce fascinazione animistica, Réja appare un volgarizzatore delle coeve indagini svolte dall'etnologia francese da Émile Durkheim a Salomon Reinach, a partire dalle ricerche sul campo di Alfred Haddon, che in *Evolution in Art*, del 1895, aveva sottolineato lo stretto legame instaurato dai primitivi fra manifattura di oggetti e ritualità magiche, riponendo in tale specularità la genesi stessa dell'attività artistica. Réja doveva soprattutto conoscere lo scritto di Marcel Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, pubblicato nel 1902-1903 in “L'année sociologique”, dove si ricostruiva il processo mentale seguito dai primitivi nell'attribuire un valore suppletivo, ed esorcistico, del reale a oggetti che di questo reale offrivano una traduzione ideografica, avulsa dall'apprensione sensoriale.

Ma l'intensità mostrata da Apollinaire nell'evocare i “terreurs” dei primitivi sembra vissuta in prima persona, e non può non rimandare alla testimonianza di Salmon, in *Histoire anecdotique*

du cubisme del 1912, sulla repellenza dei volti delle *Demoiselles d'Avignon*, che aveva ghiacciato di spavento gli amici del pittore. È uno stato d'animo consono agli aggettivi “frightening”, “appalling”, allora impiegati da Gertrude Stein e da Burgess, e alle altrettanto concitate reazioni di Derain e Braque⁸. Picasso, fra tutti gli artisti di Montmartre, appare difatti il solo nel riconoscere nelle sculture africane presenze tuttora efficaci⁹. Vista la data molto tarda, 1937, dell'intervista di Picasso ad André Malraux, dove l'artista rievoca la propria visita al Musée d'ethnographie, da situarsi al momento dell'ultima fase di lavoro sulle *Demoiselles*, nel giugno 1907 – “Le maschere non erano sculture come le altre. Proprio per niente. Erano oggetti magici [...] Erano delle armi”¹⁰ –, possiamo solo inferire da riscontri coevi, quali potessero essere le sue aspettative e reazioni al riguardo. Lo stesso Salmon ci fornisce una spia attendibile e suggestiva dell'atteggiamento di Picasso, con il suo romanzo *La négresse du Sacre-Coeur*, pubblicato nel 1920, ma una cui prima stesura, come si ricava dai *Souvenirs*, risale all'inverno 1907-1908, in coincidenza con il suo trasloco a Montmartre, nello stesso complesso del Bateau Lavoir dove abitava Picasso. Il romanzo è una vivida rievocazione dell'ambiente della Butte intorno al 1905, e nei suoi personaggi sono riconoscibili i membri della cerchia di Picasso, a iniziare dalla sua controfigura, il pittore Sorgue. Al centro del racconto è un visionario avventuriero che decide di fare di un appezzamento del *maquis* di Montmartre una piantagione tropicale, a iniziare dalla costruzione di una baracca dove raccoglie un *bric-à-brac* di oggetti esotici, fra cui maschere e statuette tribali. La visita notturna fatta da Sorgue a questa rinfusa d'oggetti sembra essere la controprova di quella effettuata da Picasso all'oscuro e polveroso Musée d'ethnographie. Nella descrizione di Salmon non sono manufatti orridi quelli rivelati dalla luce baluginante delle candele, ma presenze vive, numi “tutelari o funesti”: Sorgue “a sua volta non può fare a meno di votar loro l'anima” e ne diviene “hanté”, ossessivamente affascinato¹¹. Tale stato d'animo del pittore Sorgue appare essere quello del Picasso della fase *nègre*. Nella citata *Histoire* di Salmon, Picasso è descritto come un “apprendista stregone che persiste nell'interrogare i maghi d'Africa e d'Oceania”, e che, lasciato solo dall'unanime sbigottimento degli amici, si avverte a proprio agio nella sola compagnia degli anonimi intagliatori o “aruspici” africani¹². Del resto, era notoria la sensibilità dell'artista alle pratiche superstiziose, rafforzata dalle analoghe credenze dell'amico Max Jacob. Oltre che dalla compagna di allora, Fernande Olivier, l'abitudine della *bande à Picasso*, di indossare dei piccoli talismani, dei “feticci”, è confermata da un altro testimone diretto, Théodore Daubler che, nel 1914, descrive un Picasso che si circonda di “buffi e spesso misteriosi oggetti: feticci sollazzevoli, ciondoli stregati [...] prodotti d'inviolata ingenuità”¹³.

L'essere “hanté” di Sorgue/Picasso testimonia un profondo, e turbato, coinvolgimento psichico che va al di là del raccogliere la sfida, suggerita dalle sculture africane, a trasgredire, fino a sovvertire i codici linguistici che avevano fino allora marcato la tradizione dell'arte occidentale. Salmon raffigura il pittore Sorgue concentrato nel palpare in mano “un piccolo feticcio del Dahomey di color ocre e bianco, quietamente osceno e di cui egli non smetteva di misurare gli angoli”¹⁴. Nell'*Histoire du cubisme*, Salmon rivela l'origine di tale immagine: le opere *nègres* di Picasso testimoniano quanto questi sia colpito dall'aspetto “raisonnable”, e insieme di radicale alterità, dei manufatti provenienti dalla Polinesia o dal Dahomey – ancora una volta il Dahomey –, perché tali, nella loro compiutezza plastica, da attingere un'olistica integrità dell'essere, che ne eccede la sola percezione fenomenica. Questa convergenza di ricerche sull'autonomia formale dell'opera, commiste a sue possibili valenze e suggestioni magico-animistiche, si perde nelle letture di artisti e critici immediatamente successive. La sensibilità dimostrata dall'artista travalica quanto fino ad allora, da Gauguin a Matisse, si era stati disposti al meglio a riconoscere alle produzioni etniche, cioè l'espressiva testimonianza di cosmogonie originarie o di un vitalismo edenico. La novità di riflessione antropologica dei dipinti e sculture dell'autunno-inverno 1907-1908 restava difficilmente comprensibile agli strumenti critici degli stessi circoli d'avanguardia. Le opere più rappresentative di tale fase, rimaste neglette nella galleria di Kahnweiler per finire acquistate in blocco, nel luglio 1913, da Sergej Ščukin, saranno del tutto incomprese dal pur documentato Jakob Tugendhol'd, che, in una sua recensione, sul periodico pietroburghese “Apollon”, della collezione dell'imprenditore russo, le confronta a tre contigue statuette africane, reperite sempre da Ščukin

presso la bottega specializzata di József Brummer, nella stessa estate 1913, in concomitanza con gli acquisti picassiani¹⁵. Fra questi, *La fermière* manifesta, a parere di Tugendhol'd, come al centro dell'impresa di Picasso sia "una maniacità del corpo compatto, un feticismo della pietra". Nella sua figura-monolito, anche grazie agli ocri mineralizzati, il pittore restituisce la "densità del mondo, l'impatto della pesantezza", secondo un privilegio conferito al senso del tatto. Eppure, in paragone alla plastica negra, si tratta di una potenza apparente, le figure hanno un'intrinseca debolezza, perché l'artista si è attenuto alla sola exteriorità dell'arte degli africani, mancandone per forza di cose, trattandosi di un moderno, la ragione religiosa.

I diversi criteri di un "estetica africana", dettati dall'intento di ricondurre in un saldo alveo occidentale la scultura etnica, dato che se ne sono irreversibilmente persi i contenuti rituali, hanno, quindi, il sopravvento rispetto a una possibile persistenza nell'operare attuale delle sue valenze animistiche. Sigla questo approccio il pubblicista André Warnod, il primo a introdurre il termine di *art nègre* in un articolo dedicato al grande pubblico, uscito sul popolare quotidiano "Comœdia" nel gennaio 1912. Warnod ripone la ragione del gusto diffuso per quella che, oramai, è definita "arte" a tutti gli effetti, nel fatto che oggi si sta cercando qualcosa di differente, di "netto, brutale, radicalmente semplice [...] franco, originale", dotato di una propria, potente realtà. Una produzione che fino a poco prima era ritenuta repellente e grottesca, si avvia a essere un fenomeno di mercato – anche se elitario – rispettandone tutti i canoni. Warnod denuncia come vi sia già un importante collezionismo, indotto dal fatto che tali opere d'arte siano abbastanza rare, di difficile reperibilità, perché trattandosi di oggetti tramandati coi rituali, i nativi li cedono con difficoltà, mentre imperversano le contraffazioni¹⁶. Del resto, un affine discorso, con la stessa terminologia di arte sincera, definitiva, semplice quanto aspra e brutale, è rilanciato a stretto giro da un articolo di Paul Guillaume, mercante pressoché esclusivo dell'arte negra nella Parigi del primo dopoguerra¹⁷. Ancora una volta, l'aggettivazione è rivelatrice, sia delle sue ascendenze, che di proprie, più attuali ragioni. Nell'articolo di Guillaume, la scultura negra viene implicitamente presentata nei termini di un'arte arcaica che però ben si accorda con l'attuale avanguardia – quasi che fosse destinata a essere il classico del futuro – e viene così allusa una convinzione poi indiscussa, per evidenti ragioni commerciali di sostegno dei prezzi, quella dell'origine remota o grande antichità delle sue espressioni più compiute. Fatto, questo, del tutto indifferente, alla diversa lettura antropologica di Réja e del Sogue alias Picasso di Salmon.

Sono due stranieri, in giro a Parigi fra gli atelier degli artisti, la bottega di Brummer e le prime collezioni, coloro che offrono la lettura più approfondita in termini di analisi formale dell'*art nègre*, concludendo su una specifica e consapevole ragione estetica di tali manufatti. Il lettone Vladimir Markov (Voldemārs Matvejs), consigliere di Ščukin per gli acquisti del 1913, redige fra 1913 e '14 il saggio *Iskusstvo Negrov (L'arte dei negri)*, pubblicato postumo a San Pietroburgo nel 1919. Markov comprende nella propria analisi, oltre ai manufatti africani e oceanici, anche quelli dell'Asia settentrionale; per tutti, il tratto precipuo è il "dono" del pensiero plastico. Il gioco di masse, elementari, ponderali, in sé autonome, assemblate in modo arbitrario rispetto a esiti naturalistici, conforme a sole logiche di architettura di volumi, è tale da porsi come metafora plastica dell'essere umano. In termini più rigorosi, nutriti dall'estetica puro-visibilista di Konrad Fiedler e di Adolf von Hildebrand, tale pensare plastico viene restituito nella sua essenza da Carl Einstein, nel suo altrimenti ben più influente *Negerplastik* pubblicato a Lipsia nel gennaio 1915¹⁸. Già dall'assunto di apertura, centrato sulla necessità preliminare di chiarire un metodo d'indagine, Einstein lascia recisamente da parte considerazioni d'ordine etnologico e dichiara di attenersi alla sola visione. Il primo tratto lampante che così appare della scultura africana, la sua frontalità, indice ai più di una condizione arcaica, dev'essere invece considerato – qui Hildebrand è maieutico – come apprensione pittorica del "kubisch", ovvero del volume, nel suo carattere di tridimensionalità concettualmente riassunta su un piano. Inoltre, nella scultura negra la rappresentazione del "kubisch" come forma o sagoma, non come massa, avviene col prescindere dal naturalismo ottico, proprio della tradizione europea ancorata al punto di vista dell'osservatore, e col riunire, invece, simultaneamente, le parti non visibili in una forma totale, anaturalistica, e offerta all'appercezione dell'osservatore in un sol getto. È evidente come la riflessione di Einstein muova da quanto visto e appreso negli atelier dei cubisti. Egli, del resto,

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

era stato coinvolto nell'organizzazione di una personale di Picasso che, in due gallerie di Berlino e Dresda, nel dicembre gennaio 1913-14, aveva, in modi innovativi, affiancato assieme opere di Picasso e sculture africane¹⁹. Se Markov aveva solo accennato, in chiusura del proprio studio, a generiche pratiche sciamaniche attive nella plastica africana, sulla scorta delle tesi di Leo Frobenius²⁰, Einstein premette che l'arte dei Neri è in primo luogo dettata dalla religione, che l'intagliatore modella la propria opera come se si trattasse della divinità, ma non ne deriva alcuna lettura sul piano di uno studio della mentalità – come quello già intrapreso da Worringer o, con altra cognizione di causa, dall'etnologo francese Lucien Lévy-Bruhl – preferendo attenersi alle sole evidenze formali dell'oggetto in sé. Anzi, in un corto circuito, ravvisa nella trascendenza del manufatto, la ragione stessa della sua totale autonomia plastica, strumento di una sua compiuta oggettivazione. Altre pratiche tradiscono questo primario impulso a oggettivare: il tatuaggio, un oggettivare se stessi; le maschere, un trasporso nell'alterità del dio, fatto che – accantonando ogni dimensione magica ritenuta non incidente – ne spiega l'aspetto impersonale e inumano, soppiantato da quello di condensare e visualizzare sul piano lo spazio a tre dimensioni del volto. Einstein è consapevole di attuare a programma una lettura 'cubista' dell'arte negra: in mancanza di altri, fondati parametri, si adottano quelli della ricerca di avanguardia che sostiene di avere le opere tribali a testimoni – come poi dirà Picasso. Con la sola differenza che ciò che nelle opere dei cubisti si fa portato e figura di astrazione, in quelle dei Neri risulta come dato costitutivo di natura, colto con immediatezza.

C'è una ragione perché siano proprio il lettone Markov e il tedesco Einstein a incaricarsi di un primo ragionato studio sulla scultura di Africa e Oceania. Entrambi provengono da contesti culturali diversi da quello parigino, e dove si era appena formalizzata una vivissima attenzione alle arti popolari ed etniche. Markov a San Pietroburgo era vicino al gruppo Coda d'Asino animato da Michail Larionov e Natal'ja Gončarova, condividendone l'infatuazione per il patrimonio locale e folklorico, per "il cubismo delle statue scite e delle bambole di legno" additato nel manifesto redatto dalla Gončarova nella primavera 1912 per l'omonima mostra. Einstein era certo edotto sulle scelte del gruppo del Blaue Reiter a Monaco, espresse e illustrate sull'*Almanacco* pubblicato nella stessa primavera, con un ricco corredo fotografico riferito ad arti etniche come a manufatti della cultura contadina bavarese. In tal quadro, inoltrandosi a Est, a Praga, un precoce fulcro di visibilità per la scultura africana sarà offerto dal circolo degli artisti para cubisti Otto Gutfreund e Josef Čapek, e dalla loro rivista "Umělecký měsíčník" ("Mensile d'Arte"), che fra 1911 e '13 pubblica una scelta di opere provenienti dalla Galleria Brummer. Comunque, ancora una volta sarà Apollinaire a denudare l'occidentalismo della lettura di Einstein, nell'introduzione al sofisticato album di riproduzioni *Sculptures nègres*, curato nel 1917 con Guillaume. Apollinaire difatti chiarisce come il presupposto dell'album sia stato quello di riunire opere notevoli da un punto di vista estetico, ma che tale osservatorio è frutto di un'ottica europea sostanzialmente estranea e disinteressata alle qualità soprannaturali che invece a tale produzione veniva attribuita dai loro scultori e dai loro credenti che ne facevano oggetto di venerazione. Cioè, data l'assoluta carenza delle conoscenze in materia, dato il "mistero della loro anonimità, per un lungo periodo dovremo accontentarci delle sensazioni estetiche ed evocazioni poetiche che gli idoli negri ci offrono"²¹. La successiva chiosa, che solo una grande audacia di gusto ha permesso di considerare questi idoli come vere opere d'arte, più che una presa di distanza ha il sapore di un omaggio ai facoltosi clienti di Guillaume, cui appartenevano gran parte delle sculture riprodotte. Il persistente convincimento di Apollinaire di una valenza eminentemente magica della scultura africana, qui solo alluso, è testimoniato da un'altra spia, confermata da un ricordo di Alberto Savinio: una sua conferenza sull'*art nègre* registrata nell'estate 1914 a Parigi su disco Pathé, per essere poi diffusa in occasione della mostra di sculture della collezione Guillaume nella galleria 291 del fotografo Alfred Stieglitz, a New York, nel novembre successivo²². Il testo di questo intervento, trascritto in inglese da Marius de Zayas, allora intermediario fra Stieglitz e la cerchia di Apollinaire a Parigi, dove gravitavano i fratelli de Chirico, è stato di recente reperito nell'archivio de Zayas a Siviglia²³. È del tutto improbabile che l'autore sia lo stesso de Zayas, perché un suo successivo contributo sul tema, *African Negro Art, its Influence on Modern Art*, pubblicato nel 1916 sempre dalla 291 Gallery, è di massima uno studio della mentalità africana dalla marcata, quasi rozza, impronta evolucionista. Il testo di Savinio, invece, lungi dal

ritenere gli idoli africani quali frutto di infantili credenze, li descrive in termini di effettive presenze trascendenti, al pari degli *xoana* dell'arcaismo ellenico, facendo probabile tesoro degli scambi intercorsi con Apollinaire e Guillaume, allora mercante di Giorgio – oltre che delle proprie letture attinenti la storia delle religioni e l'etnologia comparata, oramai attestate per i due de Chirico. Per Savinio, al fine di apprezzare la scultura negra, occorre dividerne lo spirito, fino a immedesimarsi nell'aspettativa di vedere il feticcio prender vita; e la conclusione del suo testo è esplicita, "Più che un'arte primitiva l'arte negra è un'arte dimenticata. Ci parla con un linguaggio remoto, che può ben divenirci familiare e che, in tal caso, ecciterà in noi una facoltà rimossa quanto preziosa, l'animismo".

Cosa derivi operativamente, da tutto questo fermento di suggestioni, sulla pratica della scultura più sperimentale d'anteguerra è presto detto. Fra 1905 e 1910 sono gli stessi protagonisti dell'avanguardia pittorica, Matisse, Derain, Picasso, a cimentarsi in paralleli esercizi di scultura che appaiono testare, in chiave di ricerca tridimensionale, quell'ipotesi di risentita accentuazione volumetrica, di essenzialità plastica che, sulla scorta di suggestioni dalle arti arcaiche e poi etniche, intendevano introdurre nella composizione pittorica²⁴. Gli appunti dalle lezioni di Matisse al Couvent du Sacre Coeur, raccolti nell'inverno 1908 dall'allieva Sarah Stein, confermano come questi, additando agli allievi una statuette africana, li invitasse a guardarla come una "cattedrale" o come un "gambero", le cui rilevate segmentazioni si incastrano infine le une dentro le altre, secondo una condensazione o contrazione plastica di parti distinte²⁵. Su questa strada di eminente sperimentazione formale si innestano, dal 1910, le ricerche di Constantin Brâncuși e di Amedeo Modigliani sulla scultura in pietra a taglio diretto: le opere che ne derivano, nelle loro ragioni linguistiche, appaiono coerenti, più che alla sequela di letture dell'*art nègre*, al suo immediato precedente, ravvisabile in un essenzialismo idealista di marca simbolista, all'epoca espresso al meglio da uno scritto di largo seguito nell'avanguardia parigina, *La morale des lignes* dell'esule polacco Mécislas Golberg, pubblicato postumo nel 1908. Golberg aveva aggiornato una tesi di lungo corso, additando nella scultura il modello di una prassi artistica d'eccellenza, che, invece d'assemblare segni analoghi agli aspetti sensibili, perviene a degli schemi intesi quali algoritmi, "astrazione della quintessenza delle particolarità fugaci, confuse, indistinte" del mondo fenomenico. La conseguente "deformazione" del percepito, cui Golberg dedica un'estesa riflessione, viene distinta in "emotiva, passionale, sentimentale" e in "spirituale, razionale", secondo gli ormai assodati poli di dionisiaco o apollineo. Viene così delineata la possibilità delle due contigue letture delle arti primitive, affettiva o formale, di lì a poco riferite da Salmon a Picasso²⁶. Nel caso delle *Teste* di Modigliani, come per le opere di Brâncuși, sembra pesare la prima accezione: la loro alterità, magnetica quanto quella delle sculture africane, ma riferita a riflessioni d'ordine proporzionale, fra misure elementari di linee, piani e volumi, appare tributaria di un'altra magia, di quella fascinazione per la logica del Numero, maturata in Francia nell'area dell'arte simbolista, quanto poi diffusa in area mitteleuropea.

Tali ragioni animano dal 1911, le ricerche ugualmente innovative dell'ucraino Alexander Archipenko, del russo Ossip Zadkine, dell'ungherese Joseph Csaky, e dello spagnolo Auguste Agero, tutti allora gravitanti a Montparnasse. Dallo stesso 1911 i critici Roger Allard, Gustave Kahn, Salmon, iniziano a parlare di "scultura cubista", registrandone poi una piena affermazione nei Salons del 1912. Forse solo le parallele serie di teste *Jeannette* di Matisse del 1910-13 e *Maggy* di Raymond Duchamp-Villon del 1911-12 – lavorate in un susseguirsi di versioni dove la fisionomia è viepiù aggredita e storpiata nell'inseguimento di una sintesi dei punti di vista e conseguente risalto di un intrinseco ritmo plastico, fatto di risentiti oggetti e risalti –, possono suggerire un riscontro con il versante altrimenti inquietante, nel suo antinaturalismo, della plastica africana²⁷. Dal 1913, gli assemblaggi di Picasso spostano su tutt'altro piano, quello della costruzione o *faktura* polimaterica, allora evidenziato da Markov, il riferimento ai manufatti etnici, mentre le ricerche aperte al movimento di Archipenko ne deviano gli interessi verso un confronto con il dinamismo futurista. Fra tutti gli scultori nominati, il solo Archipenko beneficia di un occhio critico che lo accosti recisamente alle ragioni religiose delle statuette africane. Ancora una volta si tratta di Apollinaire, che scrive la presentazione nel catalogo della personale dell'artista alla Galerie Der Sturm di Berlino nel settembre 1913. Al pari del pittore Sorgue di Salmon, Archipenko riceve

un'illuminazione da "quelle antiche sculture, più giovani di noi stessi"; e vi si vota, assecondando la propria indole "selvaggia" e "superstiziosa, incline alle astrazioni formali", con l'esito di "eseguire dei feticci che lo proteggessero nei momenti dolorosi e d'altri che gli evocassero dei ricordi"²⁸. Tali lavori sfociano nelle snodate costruzioni cromatiche e polimateriche, esposte con scandalo al Salon des Indépendants nel marzo 1914, il *Médrano II* e il *Carrousel Pierrot*. La lettura di Apollinaire mostra come l'apparenza di automi di queste opere possa insieme essere latrice di una loro animistica vitalità. Un'evidenza confermata dalla vivida ricostruzione dell'atelier dell'artista fatta da Ardengo Soffici – che vi trascorse una serata nella stessa primavera 1914 – in termini anche questi affini all'esperienza provata da Sorgue nel visitare, nel maquis di Montmartre, la baracca con la caotica collezione di manufatti etnici: "Lo spaziosissimo atelier, malamente illuminato a gas, era popolato di statue dello scultore, quali di gesso, quali di legno variamente dipinto, quali infine di latta, lamine di metallo lucenti, e persino di lastre di cristallo e specchi, poste sopra zoccoli, in piena luce, o biancheggianti e luccicanti tra le ombre più o meno dense dello stanzone. Gli invitati circolavano tra esse diversamente animati verso quei simulacri e figure oscuramente rappresentanti esseri umani, con palle verniciate di bianco per testa, palle minori o coni di lamiera per mammelle, bastoni in luogo di gambe, dischi di rame a mo' di torace, tubi di lamiera in guisa di braccia, e lunghe assicelle diversamente sagomate e tinte, al posto di vesti e manti, rigidi e come inseriti o incastrati nella speciosa geometria di quei fantastici corpi maschili, femminili, o neutri. Gli artisti li osservavano, ne parlavano o discutevano col linguaggio del mestiere, come di opere d'un carattere iniziatico ormai corrente", mentre i profani ne restavano "intimiditi, sbigottiti, esterrefatti"²⁹. Le costruzioni di Archipenko, concepite quali altorilievi, in un gioco complesso di piani sovrapposti e sfalsati, e di rifrazioni dovute alle componenti in lamiera, vetro o specchio, si prestavano ad avvincenti analisi d'ordine formale, nella spazialità compressa e pluriprospectica; ma, per una volta, è l'esperienza psichica ed empatica dell'opera che si afferma, nei modi, appunto, "iniziatici" con cui alcuni, in quegli anni, erano riusciti a intravedere i sensi profondi delle altrimenti sconcertanti arti etniche.

1 Clifford 1993, p. 222.
2 Chateaubriand 1982, p. 35.
3 Rousseau 1978, p. 3.
4 Madeline 2002, pp. 134-135.
Sulla complessa interpretazione di *Oviri*, cfr., Gray 1963, pp. 245-247; Brettell, Cachin, Stuckey 1988, pp. 361-367; Ives *et al.* 2002, pp. 116 e 139-141; Greub 2011.
5 Segalen 1990, pp. 27-28.
6 *Ibidem*, pp. 15-24.
7 *Ibidem*, p. 23.

8 Cfr. Messina 1994, p. 124.
9 Cfr. Kluckhohn 1996; Malinowski 1992; Radcliffe-Brown 1933; Sanchez 2017, pp. 190-210.
10 Hofmann 1962, p. 131.
11 *Ibidem*, p. 136.
12 Boas 1999, pp. 31-34.
13 Lévi-Strauss 1985, p. 6.
14 Read 1983, p. 43.
15 Read 1968, pp. 33-35.
16 Lukács 1970, p. 281.
17 Cfr. la fotografia di Varian Fry

che ritrae Matisse al lavoro nel 1941.

18 Cfr. la fotografia di Marc Vaux del 1946.
19 Cfr. Fagioli 2011, pp. 36 e segg.; Fagioli 2012; Fagioli 2018.
20 Fagioli 2018, pp. 86-91 e 121.
21 Spies 2000, pp. 26-49.
22 Hofmann 1962, pp. 157-158.
23 Maraini 1986, p. 10-11.
24 Ciliberti 1938.
25 Si veda, ad esempio, la bella monografia del 1942 di Fosco

Maraini sugli *ikupasuy (iku-bashui)* degli Ainu.
26 Carrà 1938.
27 Cfr. Adamson 1993; Mariana Aguirre 2015 e 2017.
28 Rubin 1968, pp. 11-17.
29 Maurer 1984, pp. 539-540.
30 Clair 2007, p. 13.
31 Campione 2017, p. 41.
32 Benjamin 1998, p. 45.

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Programma attività didattiche

I cannibali Luoga sono invece di assai sveglia intelligenza, stimano anzi di essere i soli uomini intelligenti dell'impero per il semplice fatto che essi mangiano "gli altri", e non viceversa. Nella loro lingua il cibo si indica con la parola "forestiero" (che significa anche estraneo, lontano, nemico) e, in altra accezione, la stessa parola significa tutto ciò che è inferiore: tragga il lettore le sue deduzioni.

E. Flaiano, Diario notturno

In occasione della mostra *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il Primitivismo nella scultura del Novecento*, allestita presso le Terme di Diocleziano dal 28 settembre 2018 al 20 gennaio 2019, Coopculture propone un programma di attività didattiche per scuole, famiglie e adulti.

I temi della mostra, legati non soltanto ai valori storico artistici ma anche e soprattutto alla scoperta dell'altro da sé, del viaggio, del confronto con linguaggi e stili differenti da quelli della cultura occidentale, sembrano particolarmente importanti per far riflettere e porre attenzione, attraverso l'attività didattica, su tutti quei temi sociali e antropologici inerenti l'accettazione o non accettazione della diversità e della differenza, temi attuali in ogni periodo storico. Quando alla fine dell'Ottocento alcuni artisti soprattutto francesi ricercarono e si incontrarono con gli oggetti e i manufatti, ma anche con le tradizioni e i paesaggi delle popolazioni "altre" rispetto all'Europa si generò una sorta di rimescolamento dinamico e quasi esplosivo di linguaggi e materiali che portò ad un rinnovamento formale e sostanziale delle espressioni artistiche di quello scorcio di secolo.

Le attività proposte intendono ricreare quelle atmosfere febbrili di novità e cambiamenti, facendo lavorare tutti i partecipanti su concetti fisici e metaforici legati agli oggetti: i totem, gli idoli, le maschere esposte, provenienti prevalentemente dalle importanti collezioni del Museo delle Culture di Lugano, saranno l'occasione per conoscere e approfondire non soltanto la veste esteriore ed estetica ma anche e soprattutto il significato archetipico e fondativo per la costruzione della sfera umana e divina delle società che essi rappresentano e da cui essi provengono. Per questo motivo si è scelto di far concentrare i bambini più piccoli sull' "oggetto maschera", cercando di avvicinarli ad un oggetto quotidiano legato a momenti di festa collettiva che tuttavia può avere valenze e significati più sfaccettati; per i bambini della Primaria e le famiglie invece l'attenzione viene focalizzata sull' "oggetto totem" e sull' "oggetto feticcio", sul suo significato protettivo e identitario, realizzato attraverso un assemblaggio di pezzi differenti; per la Primaria e la Secondaria inoltre è stata immaginata una attività sul movimento e la danza, sulla scia dei balletti dadaisti e futuristi; per i ragazzi della Secondaria infine si è pensato di scegliere una modalità differente dalla visita canonica, cioè utilizzando delle carte dell'arte, ispirate alle Carte di Maria Lai, in cui attraverso domande appositamente formulate sui temi e sulle opere presenti, si vuole favorire un dibattito partecipato sui temi della diversità e della alterità.

Un discorso a parte invece è stato fatto per le attività per gli adulti per le quali è stato coinvolto Andrea Gandini, un giovane artista "metropolitano" che si occupa di recuperare e riqualificare tronchi morti e inutilizzati lungo le strade di Roma, tirando fuori dalle superfici legnose i volti degli antichi spiriti che li abitavano con un processo affine a quello fatto per alcune opere esposte in mostra.

Dal momento che la mostra viene ospitata in una sede prestigiosa e significativa quale è il Museo delle Terme di Diocleziano, tutte le attività proposte prevedono nel percorso una parte di coinvolgimento delle collezioni del Museo, in un raffronto con l'antichità stimolante e arricchente che rafforza ulteriormente la veicolazione di medesime idee che si sono manifestate con sembianze differenti, in varie epoche e a varie latitudini ma che sono latrici di valori e istanze comuni al sentire umano.

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Trabiccoli plastici

La parola idolo rimanda comunemente oramai ad una sfera umana e laica ma per le antiche popolazioni dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe l'Idolo era la protezione, il guardiano, era la figura divina che scongiurava la negatività dell'esterno: mettere dunque a raffronto gli Sciaitan siberiani o il Nkisi n'konde congolese ma anche l'Idolo siriano del Gianicolo con la *Bambola guercia* di Arp e l'*Idolo* di Mirko Basaldella potrà aiutare a trovare similitudini e differenze inaspettate.

Nell'aula didattica ciascuno penserà al nome del proprio idolo, alla specificità dei suoi poteri, dandogli vita attraverso la realizzazione di una piccola scultura fatta di fustini di detersivo, scarti di legno, fettucce e nastri.

Famiglie con bambini 6-11 anni

27 ottobre, 24 novembre, 22 dicembre, 12 gennaio ore 16

durata 90', massimo 20 partecipanti

Medusa&Freccia

Pietrifica, nasconde, spaventa, protegge il volto o il corpo; ha sembianze umane ma anche animali; appartiene al tempo del mito ma anche nell'uso quotidiano; si usa a teatro, nelle feste ma anche nelle case: quante funzioni può avere una maschera? Prima di entrare in mostra i bambini riceveranno delle suggestioni attraverso un gioco di associazione utilizzando due mazzi di carte, uno con immagini di maschere provenienti dalle raccolte etnografiche e l'altro con le varie rielaborazioni artistiche; successivamente nel percorso in mostra e nel museo saranno invitati alla ricerca dei medesimi oggetti, osservandone significati e materiali; nel laboratorio infine ciascuno potrà realizzare la propria maschera con la tecnica dello stencil e del graffito a contrasto, inventandone un titolo e una funzionalità specifica.

Scuola dell'infanzia

su prenotazione

durata 120', massimo 25 partecipanti

All'assemblaggio!!!

Può una cesta diventare una testa o un imbuto un volto? Si può costruire una divinità con il meccano? Le opere presenti in mostra forniranno la giusta ispirazione: l'enigmatica creatura di Mirò, il bizzarro Pierrot di Ernst, la Testa di Gliptodonte di Heerup, il Re Ubu di Baj...incastrando, sovrapponendo, incollando, utilizzando materiali poveri e d'uso quotidiano, i partecipanti verranno invitati a liberare la propria creatività seguendo la pratica del "pensiero incontrollato", una tecnica surrealista di assemblaggio casuale che consentirà di creare la propria scultura polimaterica.

Scuola Primaria

su prenotazione

durata 120', massimo 25 partecipanti

La danza della torta

La conoscenza delle espressioni artistiche delle popolazioni africane e asiatiche non rivoluzionò solamente la pittura e la scultura occidentale ma anche le arti applicate, la fotografia e la danza.

Molti artisti e intellettuali come Tristan Tzara, Marcel Janco, Jan Arp, Fortunato Depero e Oskar Klemmer, nella scia dello spirito bizzarro e sovversivo del dadaismo, si cimentarono nella realizzazione di balletti, curandone scenografie, coreografie e costumi.

Inventando quindi abiti di scena, maschere e strumenti musicali d'accompagnamento, i bambini saranno invitati alla realizzazione di uno spettacolo, nelle suggestioni delle "grandi feste africane" degli inizi del '900.

Scuola dell'infanzia e Primaria

su prenotazione

durata 120', massimo 25 partecipanti

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Io sono l'altro?

“Nel mondo moderno, che sempre più facilita l'incontro di popoli che parlano lingue diverse, l'arte può essere un mezzo idoneo per trasmettere e diffondere le idee”: partendo dall'introduzione ai *Luoghi dell'arte a portata di mano* di Maria Lai e attraverso un mazzo di carte appositamente predisposto, i ragazzi potranno esprimersi e ragionare insieme a proposito di alcuni argomenti oggetto di un dibattito suscitato dai temi proposti dalla mostra, sin dal titolo scelto che rielabora una frase del poeta Rimbaud: *Io sono l'altro* può essere considerata una affermazione o una domanda? In quale modo entriamo percepiamo e ci mettiamo in relazione con l'altro e il differente? Le opere verranno scelte facendo riferimento alle domande così da approfondire il tema specifico. Si parte dalle risposte che i ragazzi daranno ai quesiti delle carte in base alle quali l'operatore modererà il dibattito mettendo insieme tutti i suggerimenti e anche arricchendo il tema con storie e approfondimenti.

Scuola Secondaria di I e II grado

su prenotazione

durata 120', massimo 25 partecipanti

Dal tronco al volto. Laboratorio a cura di Andrea Gandini

Molte culture hanno alimentato e costruito all'interno della propria religiosità una reverenza particolare verso la natura, riconoscendo una sacralità ai boschi e alle essenze arboree che ne fanno parte. Traendo ispirazione dagli si propone un corso di intaglio su legno di recupero, alla ricerca e alla definizione del volto dello spirito racchiuso all'interno, senza che l'opera però “sia dimentica di essere un albero”.

Adulti

28 ottobre, 25 novembre, 13 gennaio ore 15.30

durata 120', massimo 20 partecipanti

Info e prenotazioni

06 39967700

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Terme di Diocleziano. La storia

Le Terme di Diocleziano, le più estese del mondo antico, sono la sede storica del Museo Nazionale Romano.

Istituito nel 1889 come uno dei principali centri di cultura storica e **artistica dell'Italia unita**, è nato per accogliere ed esporre le opere di collezioni storiche passate allo Stato e le numerose *antichità* che emergevano dai lavori di adeguamento di Roma al suo nuovo ruolo di Capitale del Regno d'Italia. Il Museo era destinato ad accrescere il patrimonio memorabile e artistico della città e a contribuire con esso nel modo più efficace all'incremento della cultura. Circa un secolo dopo la sua istituzione nelle Terme di Diocleziano, il Museo è stato riorganizzato in quattro sedi distinte: alle Terme si sono aggiunti Palazzo Massimo, Palazzo Altemps e la Crypta Balbi.

Le Terme di Diocleziano furono erette in soli otto anni, tra il 298 e il 306 d.C., nella zona tra i colli Viminale e Quirinale e si estendevano **su una superficie di oltre 13 ettari**. Erano delimitate da un ampio recinto e da una grande esedra con gradinate, corrispondente all'odierna piazza della Repubblica; ai lati dell'esedra si trovavano **due biblioteche** affiancate, ai margini del recinto, da due sale circolari: una trasformata nel 1598 nella chiesa di S. Bernardo, l'altra tuttora visibile all'inizio di via del Viminale.

Gli ambienti principali, *frigidarium*, *tepidarium* e *calidarium*, erano posti in successione lungo un asse centrale ai lati del quale si articolavano simmetricamente tutte le altre aule: accanto al *frigidarium* erano poste due grandi palestre scoperte. Allineate con il *calidarium* erano due aule ottagonali, una delle quali fu utilizzata dal 1928 agli anni Ottanta del secolo scorso come **Planetario**.

Il complesso fu restaurato all'inizio del V secolo e rimase probabilmente in uso per pochi altri decenni. **Dopo quasi mille anni di abbandono, nel 1561 Papa Pio IV decise di realizzare all'interno delle Terme una basilica con annessa certosa dedicata alla Madonna degli Angeli** e alla memoria dei martiri cristiani che, secondo la leggenda, erano morti durante la costruzione delle Terme.

Il progetto fu affidato a Michelangelo che, rispettoso dell'edificio antico, utilizzò il *frigidarium* e il *tepidarium* senza alterarne le caratteristiche e ideò il **Chiostro grande**. Negli stessi anni fu realizzato anche il **Chiostro piccolo (detto Ludovisi)** per la collezione di antiche sculture che a lungo ospitò e oggi a Palazzo Altemps), adiacente al presbiterio della chiesa, che occupa circa un terzo della grande piscina delle Terme (*natatio*).

A partire dal 1575, con Gregorio XIII, le Grandi Aule delle Terme furono trasformate in granai e depositi per l'olio.

Je suis l'autre
**Giacometti,
Picasso e gli altri.**
Il Primitivismo
nella scultura
del Novecento

**Roma,
Terme di
Diocleziano**
28.09.2018 –
20.01.2019

Le Grandi Aule delle Terme di Diocleziano

L'aula VIII ospita alcuni dei grandiosi frammenti architettonici delle Terme. Attraverso un prospetto scandito da pilastri e colonne, l'aula si affacciava verso la *natatio* di cui è ora visibile parte della monumentale facciata. La piscina si estendeva per circa 4.000 mq. La facciata, il cui restauro ha evidenziato la scansione architettonica, era disegnata sul modello delle scene dei teatri, con tre ordini di colonne che inquadravano nicchie con statue. La sua superficie era rivestita di marmi colorati e mosaici che creavano straordinari effetti di policromia.

L'aula X era uno degli ingressi al corpo centrale delle Terme. Qui è esposto il sepolcro cosiddetto dei Platorini, scoperto nel 1880 sulla riva destra del Tevere. È importante ricordare che al Museo delle Terme di Diocleziano sono confluiti i reperti trovati a Roma e nelle periferie. Per questo motivo sono inoltre esposte due tombe a camera ricavate all'interno di un grosso nucleo di tufo, scavate nel 1951 lungo la via Portuense. Nelle nicchie dell'aula sono collocate statue di uomini togati e di donne panneggiate, di provenienza ignota, ma da probabili contesti funerari.

L'aula XI era adibita a conserva d'acqua del complesso termale, e dove è attualmente esposto un grande mosaico bianco e nero, risalente al II secolo d.C. Rinvenuto nel 1931 nell'area archeologica della villa neroniana di Anzio, ha una superficie di circa 80 mq. Al centro, tra eleganti volute, è rappresentato Ercole mentre stringe vittorioso il corno appena strappato dal capo sanguinante del dio fluviale Acheloo.