

Ultima lezione: Arte dell'Africa nera.

IL CONTINENTE AFRICANO

Vedremo qui un aspetto della cultura umana definito usualmente “arte dell’Africa nera”, escludendo quindi il Nord-Africa, il Corno d’Africa, l’Egitto, le cui espressioni artistiche rientrano in altri ambiti, per solito attinenti all’arte egizia, all’arte islamica e all’arte cristiana copta. Dirò inoltre, per inciso, che il termine quattrocentesco (e filologicamente più corretto) era “Affrica”; la dizione “Africa” fu un tempo considerata un errore, ma prevalse.

Dell’arte dell’Africa nera per secoli l’Occidente s’è poco o punto occupato, sia perché i grandi imperi africani non lasciarono di sé tracce storiche scritte (e per secoli l’Occidente fu condizionato da un concetto storicistico del “documento scritto”, talché - ad esempio - i primi archeologi in terra d’Irâq si interessarono esclusivamente alla tavolette mesopotamiche), sia perché gli invasori che lungo i secoli si sono succeduti nelle conquiste coloniali hanno disdegnato le memorie storiche (e naturalmente anche quelle artistiche) delle popolazioni nere.

Solo oggi, grazie ad un mutato atteggiamento dell’Europa verso tutte le forme d’arte non classiche, e per gli scavi che un nuovo orientamento della paleontologia va conducendo nei territori africani dei grandi imperi del passato, emergono memorie, si ricollegano fila, si avverte che quei grandi patrimoni artistici, lungi dall’essere primitivi o semplicistici, o privi di tradizioni e di scuole, sono testimonianza di un lungo travaglio evolutivo ed hanno espressioni anche sublimi di questa realtà umana che è l’Arte.

In linea generale va tenuto conto che, di massima, in questo ampio territorio la forma d’arte prevalente è la scultura; e le sculture - a tutto tondo, a rilievo, soprattutto statue e maschere - seguono una tradizione che, pur tenendo conto di valori tribali, le ingloba tutte in schemi unitari di collegamento ramificati in tutto il continente. D’altro canto le linee tradizionali che si definiscono nella funzione dell’oggetto scolpito lasciano poco spazio all’affermazione d’una fantasia e inventiva personali. Tuttavia, nelle varie opere, si possono distinguere anche caratteri individuali, valori autonomi, talché a volte la personalità dell’artista è presente pur nell’aderenza formale ai modelli.

Anzitutto: lo scultore africano ebbe una sua scuola, un lungo apprendistato in cui esercitare con rigore la propria percettività tecnica, sotto la guida di un maestro che l’istruiva sull’uso degli strumenti, dei materiali, delle coloriture e delle patine, oltre che sulla tipica tipologia specifica. L’apprendista era inviato dalla famiglia, o dal capo del villaggio, o dalla corte presso un maestro, al quale doveva portare ricchi doni. Il maestro - chiamato dai Kian col termine di *sra*: divino, ciò che ci mostra in qual conto fosse tenuto - poteva avere sino a venti allievi. Particolare posizione occupava l’artista-fabbro, associato al culto del dio-fuoco; e per questo motivo a volte era anche

stregone e capo di una Società segreta. Artisti celebri ricevevano commissioni perfino da paesi lontani.

D'altronde la tradizione pretendeva tecniche elaborate, e schemi che si sono andati definendo e raffinando lungo il corso di molti secoli. Inoltre la scultura africana fu sempre legata alla presenza di spiriti o a valori iniziatici, per cui l'opera - che doveva render percepibile l'immanenza del sovrannaturale - veniva eseguita con particolare cura, quindi la "conoscenza accademica" era base imprescindibile.

Idoli, maschere, feticci, raffigurazioni degli eroi culturali erano i temi comuni, ma va tenuto conto che le numerose cerimonie si avvalevano anche di arredi sacri e di strumenti musicali la cui elaborazione seguiva riti magici specifici. L'artista nero compiva l'opera dopo essersi purificato ed aver passato un lungo tempo in preghiera e in meditazione, qualsiasi fosse "l'oggetto" che doveva eseguire. Nell'ambito dell'arte profana invece, i re bandirono lungo i secoli veri e propri concorsi con ricchi premi per gli artisti vincitori; questi eseguivano i ritratti dei sovrani, dei notabili, le insegne di potere o le suppellettili nobiliari seguendo precisi schemi inalterabili.

Anche i semplici sportelli di legno per chiudere i depositi di grano, tipici dei Dogon ad esempio, erano considerati ricettacolo degli spiriti protettori e simbolo di dominio, per cui dovevano rispondere a stretti canoni, tematici, e tecnici. La loro esecuzione non poteva quindi essere affidata ad artigiani improvvisati o dalla fantasia libera, ma ad una classe di esecutori sperimentati da un lungo tirocinio ed edotti sui significati, sulla simbologia, sulle precipue collocazioni della varie figure. Il senso estetico era per loro la preoccupazione minore, mentre la canonicità quasi religiosa dell'insieme era il fine fondamentale. Inoltre anche oggetti d'uso più comune, come pipe, tavolini, sgabelli, bastoni, tazze, destinati a personaggi d'alto grado, testimoniando della loro qualità e del loro rango dovevano essere "emblemi parlanti", e perciò seguire una tradizione stabilita che esulava dal gusto raffinato del rango stesso o dalle esigenze socioeconomiche specifiche.

Si andarono così via via definendo tipologie tradizionali in cui proporzioni, raffigurazioni, sintetizzazioni ed accentuazioni ebbero un valore determinatamente precipuo ed una rappresentatività didascalica che non dobbiamo considerare alla leggera. Si tratta dell'aspetto spiccatamente evidente di un modello e di uno stile piuttosto che l'esecuzione scolastica e la raffigurazione formale del vero. Il verismo stesso, l'aderenza all'iconografia facilmente riconoscibile, non avevano quindi un valore reale. Gli elaborati si allontanavano dagli aspetti naturali delle cose rappresentate non per mancanza di abilità o di tecnica, ma per una serie di valori ideologici, soltanto ai quali l'arte dell'Africa nera era chiamata a rispondere.

LE SUDDIVISIONI ETNICHE.

Il Continente africano è popolato per la massima parte da melanodermi, sia di stirpe nera, sia di stirpe camito-semitica. Gruppi a sé stanti d'un certo rilievo sono gli Etiopi, di origine araba, gli Ottentotti, i Boscimani, i Pigmei.

Le popolazioni di stirpe nera si dividono in occidentali e bantù. Gli occidentali, o “neri delle foreste” (Congo settentrionale, Africa equatoriale, Guinea) di tipo paleonegroide tarchiato e robusto, sono in genere miti, franchi, impulsivi. Un tempo cacciatori, oggi agricoltori, hanno popolato anche le savane; sono organizzati in società sia essoteriche che esoteriche: *poro*, maschili; *bundu*, o *sande*, femminili. A essi sono affini per cultura paleonegroide i Sudanesi della savana settentrionale, alti e forti. I *Bantù*, di statura più bassa, si suddividono in molte tribù, e da ciò deriva una cultura poco omogenea, distinta in orientale, meridionale, occidentale.

Dirò qui per inciso che nella lingua Bantù (una delle più diffuse e articolate) il prefisso *ba* indica il plurale; mentre *ntu* significa “uomo” (*ba* può anche indicare “presso i”, “che appartiene a”, “che proviene da”). Quindi *baNtu* significa “uomini”.

Altri prefissi bantù sono: per il plurale: *ua-*, *wa-*, *ma-*, *ama-*, *ova-*, *ov-*; per indicare una singola unità: *mu-*; per indicare la lingua: *ki-*; per indicare il paese: *u-*. Per cui: *uGanda* è il paese Ganda; *baGanda* i suoi abitanti; *muGanda* un singolo individuo; *kiGanda* la lingua dell'Uganda.

I Boscimani, imparentati agli Ottentotti, son forse la stirpe più antica dell'Africa. Un tempo percorrevano vaste zone, per la raccolta e soprattutto per la caccia. Probabilmente furono loro ad eseguire le più antiche scene di caccia e di guerra dipinte sulle pareti di roccia di molti luoghi, sia dell'Africa del nord che dell'Africa del sud. Allo stato primitivo del “raccoltore”, essi abitano ancor oggi le inospitali foreste del Kalahari (Sudafrica), ed hanno una scarsa attività artistica.

SENSO E FUNZIONE DELL'ARTE AFRICANA

Possiamo riscontrare una identità funzionale tra l'arte nera e quella dell'antica Grecia, in cui l'utilizzo della statua quale simulacro del dio era esclusivo; oppure - ancora con spiccata evidenza - tra l'arte nera e quella tantrica dell'India, in cui i segni sono proiezione visibile di un concetto. Anche quando l'oggettistica rasenta l'artigianato essa ha comunque funzione simbolica di potere e di casta. In effetti il concetto di godimento estetico o addirittura di bene economico precipui dell'arte occidentale d'oggi erano esclusi da quella che consideriamo “arte nera autentica”.

Un'altra considerazione: caratteristico della cultura nera è il ritmo. Siamo già abituati ad apprezzarlo nella musica afroamericana, ma dobbiamo tenerlo presente per capire meglio la qualità dell'arte africana, che è espressione tangibile del ritmo piuttosto che una resa descrittivo-naturalistica. Infatti, ciò che colpisce anzitutto nelle opere d'arte africane è l'essenzialità della forma rappresentata, quasi che ogni scultura venga condotta più su un ritmo musicale che sulla riproduzione delle masse reali.

Così le figure scolpite sono simbolo dello spirito di un dio, e le maschere sono l'oggetto tangibile in grado di portare l'essere umano nell'ambito del sovrannaturale, centro stesso del rituale magico-iniziatico. Le opere dell'arte nera soddisfano quindi due necessità: quella religiosa e quella politica. Provvedono alla prima le raffigurazioni degli eroi culturali, delle divinità, degli spiriti, degli antenati, gli apparati per le sepolture, e le maschere per le cerimonie organizzate dalle società segrete; alla seconda gli oggetti relativi al culto e al fasto del monarca divinizzato, i simboli dei vari gradi del potere in seno a una società amministrata da funzionari di stato designati dal re, e gli oggetti relativi ai riti delle società segrete quando esse compiono rituali a carattere sociale.

Una ulteriore distinzione va fatta fra riti religiosi (cosmogonici, mitologici, leggendari); riti di fertilità (per l'incremento demografico, le festività agricole e, anche se può parere fuor di luogo, per i funerali, le sepolture, il culto degli antenati); riti di iniziazione con cerimonie religiose o sociali. Ognuno di questi riti può essere essoterico o esoterico, collettivo o segreto. Il tutto fortemente impregnato d'un senso magico che sfugge agli occidentali, per la presenza animistica d'un concetto del trascendente che è quotidianità di vita comune, non ancorata alla spiegazione razionale dell'essere.

Ecco come tutto ciò fornisce una lettura particolare dell'immagine, che lungi dal dover essere un oggetto di fruizione estetica ha da essere il testimone psicologico-magico dell'invisibile. Per questa ragione tutti gli oggetti (ad esempio i vasi) atti a contenere qualcosa rappresentano il potere generativo della donna e vanno eseguiti dalle donne; mentre la statua massiccia ed eretta rappresenta il potere generativo del maschio, e va eseguita solo da uomini. Inoltre, dal momento che la scultura ha funzioni allusive alla presenza degli spiriti, invisibili e impalpabili e quindi dissociati dalla realtà terrena, l'artista è in obbligo di eseguire forme imprecise, relativamente astratte e allo stesso tempo aderenti ad una iconicità definita dalla tradizione. Da qui l'alto senso plastico dell'arte nera e la sua potenza essenziale.

Cerimonie di iniziazione e società segrete. Lo scopo delle società segrete dell'Africa nera fu soprattutto quello di mantenere l'ordine, di far rispettare le leggi, di esercitare il controllo sociale e politico in seno ad una collettività. Ogni appartenente ad una società segreta aveva una maschera-simbolo che usava nelle riunioni esoteriche ma a volte anche in pubblico, soprattutto alla fine di funzioni speciali a carattere religioso, o per mostrare il potere della giustizia in modo esemplare ed evidente. Tenendo conto che la maschera era concepita quale tramite fra la realtà naturale e quella animica, dobbiamo considerarla inoltre nel contesto globale in cui, ben lungi dall'essere un oggetto statico come è per solito in una collezione o in un museo, fa parte di una coreografia in movimento. Le forze dinamiche delle sue linee strutturali concorrono appunto a sottolineare l'azione rituale,

della quale è punto essenziale. C'erano anche società segrete femminili, in particolare per l'iniziazione e l'istruzione delle adolescenti e per la difesa dei diritti delle donne, soprattutto delle nubili e delle vedove. Nella fascia centrale dell'Africa a sud dell'Egitto alcune società segrete femminili praticavano la clitoriectomia; non per sottrarre piacere alla donna, come qualche autore disinformato ha scritto, ma per il concetto che il clitoride è una parte maschile, mentre il prepuzio è una parte femminile, e quindi la loro escissione rende alla femmina e al maschio il pieno possesso della loro realtà sessuale. Poiché l'Îslâm, dove giunse, proibì questa pratica, la società segreta animista diventava ancor più segreta continuando ad applicare l'antica tradizione.

Nelle cerimonie veniva seguito uno stretto ordine gerarchico, indicato appunto dalla maschera, ed una serie di funzioni-simbolo, anche a carattere astratto, per cui la maschera era per lo più emblema e testimonianza di un ruolo. Gli ordini gerarchici venivano conferiti nel corso di cerimonie particolari (sempre seguite da un lauto banchetto), durante le quali le maschere potevano essere poste sul volto, oppure sulle spalle o sulle ginocchia, o appese a pali e staccionate, o ammucchiate per terra. Quando erano poste su portantine o su lettighe potevano essere unite a statue.

L'attività preponderante delle società segrete era comunque l'iniziazione degli adolescenti: una specie di passaggio all'età adulta che comportava la conoscenza dei valori religiosi oltre che sociali (solitamente mai disgiunti fra loro), e a volte informazioni sui miti cosmogonici, sulla fertilità, sugli obblighi etici.

L'iniziazione dell'adolescente (con riti anche molto differenti da tribù a tribù) tendeva a responsabilizzare l'individuo, e contribuiva alla sua necessaria evoluzione psicologica. La cerimonia, con le relative maschere, drammatizzava in modo incisivo questo momento. Uno stadio dell'iniziazione comportava l'isolamento del giovane, cui veniva insegnato un linguaggio segreto ed il valore dei simboli scolpiti, facendogli giurare di mantenere segrete tali conoscenze. Certe prove comprendevano la circoncisione o la flagellazione o un finto seppellimento con morte e resurrezione simboliche. Altre volte si sanciva con un nome nuovo l'appartenenza dell'iniziato non più alla famiglia di origine, ma alla società.

La maschera contribuiva a congiungerlo idealmente con le forze della natura, di cui penetrava infine i misteri. La maschera era anche il ricettacolo dello spirito che istruiva il giovane, permettendo così al maestro di imporre la propria conoscenza in modo impersonale. Inoltre la maschera che il giovane iniziato avrebbe poi portato simbolizzava la continuità della tradizione ed il vincolo al clan. Vi erano poi, maschere da "dopo cerimonia" per il rientro al villaggio a cerimonia conclusa.

Funzioni sociali. Oltre che per le funzioni religiose, per le iniziazioni, per i vari riti delle società segrete, le maschere venivano indossate dai membri delle varie società - segrete o no - addetti alle funzioni civili di controllo durante l'espletamento dei loro compiti: funzionamento corretto dei focolari nelle capanne, rimedi alle conseguenze di un fulmine e della pioggia eccessiva, protezione delle donne incinte, arresto di ladri, somministrazione spicciola della giustizia quando ciò non spettava a funzionari specificatamente designati che usavano altri segni distintivi quali bastoni, pipe, sgabelli. Dopotutto nulla di molto diverso, nel concetto, dalle divise, dai distintivi e dalle sigle che caratterizzano le varie mansioni nelle società occidentali.

Si indossavano maschere di circostanza nella promulgazione delle leggi e delle disposizioni sociali. Suddividendo le varie funzioni, abbiamo particolari tribù che hanno posto nella maschera il carattere sacro-sociale della funzione stessa, spersonalizzandone l'individuo incaricato. Rappresentazione tangibile della forza creatrice della natura, la maschera dell'Africa nera accompagnava quindi l'essere umano nelle varie occasioni importanti della vita: maschera per il concepimento, quella per la pubertà, quelle che scandiscono i vari momenti della vita sociale, quelle che ne testimoniano la sopravvivenza oltre la morte.

La Legge e la sua applicazione da parte di un tribunale vengono evidenziate da maschere speciali soprattutto presso i Mende-Temme, i Guere-Wobe, i Fang e i *baKuba*. Maschere specifiche erano usate per la guarigione, l'esorcismo, la divinazione, la lotta contro la stregoneria e i malefici, ambiti in cui si manifesta maggiormente il carattere irrazionale e sovrumano della funzione.

I Guere-Wobe hanno maschere specifiche per lo stregone che opera incantesimi. Guere-Wobe e Ijo indossano apposite maschere speciali quando presentano petizioni o richieste di aiuto alle autorità. Gli Ekoi hanno una maschera apposita per il controllo della società e delle sue condizioni igieniche. I *baSonge* ne hanno per allontanare le calamità, ed altre per dare il benvenuto a capi di stato in visita o a ospiti di rilevante importanza.

I Guere-Wobe, gli Ibibio e i *baSalampasu* hanno maschere da indossare durante le invocazioni collettive per il benessere sociale, e per le organizzazioni di mutuo soccorso. I Dan hanno una maschera specifica per annunciare e per spegnere un incendio e far fronte agli eventuali danni conseguenti; i *baMum* indossano una maschera apposita quando vanno alla caccia; i *baUlè* e i *baPende* hanno maschere da indossare per la protezione apotropaica dell'individuo e della casa, in analogia simmetria con i molti e molti amuleti che tutte le tribù dell'Africa nera usano a questo scopo.

LE GRANDI AREE CULTURALI E ARTISTICHE

Cinque sono, *grosso modo*, le possibili suddivisioni territoriali dei gruppi artistici nell'Africa

nera: Sudan, costa della Guinea, Nigeria, Camerun, Africa centrale.

Area del Sudan occidentale

Area dalla notevole attività artistica. La savana che si estende tra il Sahara del sud e le grandi foreste conobbe il ferro sin dal primo secolo a.C., e del pari fu aperta agli apporti delle culture sedentarie classiche di Cartagine, Cirene e Roma. Vi furono dunque contributi culturali esterni, e un fiorire di grandi regni autoctoni, il cui splendore fu descritto dai geografi arabi e berberi sin dall'XI° secolo.

In linea di massima questa zona presenta un buon numero di sculture, caratterizzate da una adesione formalmente sintetica all'iconografia naturalistica. Animali ed esseri umani sono quasi astrattizzati in schemi geometrici, soprattutto nelle maschere, che seguono una tipologia tradizionale ben definita.

Area della Costa settentrionale di Ponente (dal Senegal alla Liberia)

Zona più legata alle forme naturalistiche, senza eccessivo rigidismo geometrizzante, il che permette una aderenza figurativa all'immagine rappresentata, ed una grande libertà plastica.

Tra le opere di maggior importanza archeologica van segnalati i *pomtan* (singolare *pomdo*): sculturette di pietra (per solito steatite) dei **Kissi** della Sierra Leone. Tipicamente bloccate, quasi in posizione fetale, raffigurano antenati, o son comunque legate al culto dei morti, ed alcune risalgono anche ai primi secoli d.C.

Area della Costa settentrionale sud e bacino del Volta (dalla Costa d'Avorio al Dahomey)

Zona fertile, aperta agli scambi commerciali e culturali con paesi lontani. I regni più potenti, con monarchi divinizzati e corti rigidamente organizzate nell'organizzazione del potere, furono quello Danhomé dei Fon, quello Ashanti nel Ghana, e quello Baulè nella Costa d'Avorio.

I Fon, clan degli Yoruba, stanziatisi nel XIV° secolo tra l'Alto Volta, la Nigeria e il Togo, diedero origine a piccoli regni, inglobati a partire dal 1625 in un unico stato retto da monarchi divinizzati e ritualmente uccisi dopo un periodo determinato. Il Danhomé ebbe la sua massima espansione sotto Agajà (1708-1732), Ghezò (1818-1858), e sotto il figlio di questi, Gle-gle (1858-1889). L'esercito del Danhomé contava anche un corpo di amazzoni composto di 6.000 donne guerriere. Nella capitale, Abomey, numerosi artisti svilupparono un'arte di corte influenzata da quella di Benin, del Ghana e degli Yoruba.

Area del bacino del fiume Niger

Attorno al centro di **Nok** (villaggio degli Jaba, Nigeria di Nord-ovest) , dal V al 1° secolo a.C. si svolse una cultura che verosimilmente è la più antica testimoniabile nell'Africa nera. Vi è stato rinvenuto un gran numero di statuette di terracotta di rilevante bellezza, dall'espressione

austera, dallo sviluppo volumetrico naturalisticamente classico, databili tra il 400 a.C. e il 200 d.C. Sono stati reperiuti inoltre, negli scavi, utensili di pietra, monili di ferro e di stagno, frammenti fittili che lasciano supporre l'esistenza di statue in grandezza superiore al naturale. Segue una produzione collocabile fra il 660 e il 1405, quella dei bronzi *Igbo-ukwu*, in territorio Ibo, dalle ben coordinate decorazioni che rammentano il granulato etrusco.

Le qualità tecniche Nok e Igbo-ukwu confluirono nell'arte di *Ifé*, città santa degli Yoruba tra il X e il XIII secolo. Proviene da qui una serie di ritratti di *oni* (re) di terracotta, di bronzo, anche di granito, che testimonia di una ricca arte palatina, dalla struttura armonica, dalla realizzazione classicamente contenuta entro schemi naturalistici di grande rigore. Reperti notevoli sono anche una monumentale testa di ariete di granito e gli sgabelli monolitici di quarzo del palazzo reale.

Veniamo ora a quello che culturalmente e artisticamente può essere considerato il regno più importante di tutta l'Africa nera: quello di **Benin**. Già dal 1300 esso dipendeva dalla città santa di Ifé da cui, su richiesta del re Oguola, nel 1400 circa giunse il grande artista Igueghae, che diede origine all'arte reale autonoma di questo paese. A partire dal XV secolo la potenza politica ed economica del regno crebbe considerevolmente, e i re (*oba*) si costruirono una reggia i cui tesori di legno e di bronzo (fusioni a cera persa, come per tutto il territorio africano) destarono l'ammirazione incondizionata dei portoghesi, in particolare del navigatore Siqueira nel 1472. Nel XIX secolo il regno iniziò una rapida decadenza, accentuatasi col regno di Osemwenedé (1848), e conclusa nel 1897 con la spietata conquista da parte degli inglesi, che distrussero un gran numero di opere d'arte di bronzo, d'avorio e di legno, mentre una gran parte della popolazione fu fatta schiava e portata a forza negli Stati Uniti d'America.

L'arte del Benin, eminentemente aulica, regolata da codici formali, gestita da artisti che dirigevano scuole accademiche considerevoli, si può dividere in tre periodi: di formazione (XV-XVI secolo); classico (XVI-XVIII); tardo (XVIII-XIX). Particolarmente notevoli le teste dei re, le placchette raffiguranti cerimonie regali, i ritratti dei notabili, le scene quotidiane; nonché le varie suppellettili di corte o i simboli del potere, decorati con estrema perizia. Non di rado il *ductus* artistico e la qualità tecnica fanno pensare ai bronzi preromanici, alle porte di Hildesheim, a quelle di San Zeno a Verona. L'arte del Benin rimane comunque un'arte di corte, destinata al re e ai notabili, curata nei minimi particolari anche per oggetti di culto e di uso sociale. Il popolo si esprimeva invece con forme più correnti, in un'arte detta Bini.

Area del bacino del fiume Sanaga (Camerun)

Sino ad ora abbiamo visto un'arte dell'Africa nera dagli evidenti spunti estetici, in parallelo con valutazioni forse anche arbitrarie, ma sempre legate alla forma rappresentata. La produzione artistica del Camerun è particolarmente abbondante, con numerosi oggetti legati ai riti magici e

soprattutto alle società segrete, non senza una velata derivazione dalle forme vigorosamente realistiche degli Yoruba e dall'intensità drammatica della Nigeria. Si sono uniti qui vari stili tribali omogenei; aniconismo e iconismo convivono con caratteristiche precipue ben evidenziate, talché l'uso delle linee strutturali è a volte convenzionalmente astratto, altre volte vigorosamente naturalistico. L'effetto generale è spesso di forte espressione drammatica e dinamica: superficie per solito scabre, piani vigorosi, modellato forte con tendenza al sincretismo e all'accento formale più che all'elaborazione dei particolari.

La cultura più antica di questa zona è quella dei **Sao**, nell'estremo Nord del Camerun; essi ci introducono in un altro aspetto dell'arte nera, quello più precipuamente legato alle grandi foreste, ad un mondo del tutto particolare caratterizzato da una forza e da un senso estetico non riscontrabili in nessun'altra parte della terra. I Sao, forse sudanesi, si stanziarono attorno al lago Ciad tra il IV e l'VIII secolo, creando floride città-stato. Scavi recenti a sud-est del Ciad hanno messo in luce pregevoli bronzi, urne funerarie, statuine, vasi di ceramica e oggetti di ferro pudellato. Le terrecotte dei Sao si possono far risalire al X secolo, con una continuità di circa seicento anni. La loro espressività è superata dall'invenzione di una forma allusiva in cui si stenta a leggere la figura umana, con tratti compendiari esasperati e forzati. Il regno Sao fu distrutto dai Burno Kotoko sul finire del XVI secolo, e le sue forme culturali vennero riprese dagli Afadé e dai Kotoko.

Area del bacino del fiume Ogouè (Gabon)

L'area del Gabon e delle regioni confinanti costituisce una sorta di cesura fra le culture sin qui descritte e quelle susseguenti. In generale le tribù di quest'area, caratterizzata dalla fitta foresta equatoriale e da un clima piovoso torrido, sono ancor oggi in lotta con la natura, e hanno perciò mantenuto caratteri tipicamente aborigeni. Da un lato caccia e raccolta hanno mantenuto a queste genti un carattere nomadico, col suo senso tendente all'astrattismo, al simbolo, alla sintesi; dall'altro lato il clima non permette la conservazione degli elaborati lignei, per cui le popolazioni locali hanno propensione per una rudimentale arte del metallo, con un accurato intreccio di fili di rame o lo sbalzo di lamine sottili, che all'aperto possono sfidare il tempo. Pur non mancando contatti con le popolazioni limitrofe, sono stati scarsi quelli con le culture europee e musulmane; ciononostante l'arte locale ha sviluppato forme anche nobili e dignitose.

Area del bacino del fiume Congo

A partire dal V° secolo d.C. lo Zaire centrale fu dominato dai *baKuba* ("la gente della folgore") che, giunti dal nord, vi introdussero il ferro. In linea di massima quasi tutte le tribù avevano una organizzazione matriarcale. Riunite sotto il loro dominio diciotto popolazioni, le organizzarono in una confederazione a carattere feudale retta da un re divinizzato che promosse un'arte aristocratica di grande fascino. Essa raggiungerà il massimo splendore sotto il

novantatreesimo re *bakuba*, Shamba Bolongongo (1600-1620), il cui ritratto costituirà sino ai giorni nostri l'archetipo delle statue regali scolpite, con linee a rilievo che adombrano il reticolo delle scarificazioni lungo tutto il corpo.

Nel XV secolo questa ampia area dell'Africa equatoriale era divisa in tre regni: Kakongo, Loango, Congo. Nel 1482 il navigatore portoghese Diego Cao giunse alle foci del grande fiume, e nel 1491 i Portoghesi convertirono al cattolicesimo il re del Congo, Manikongo, sovvertendo in parte l'aspetto culturale della zona e distruggendo gran copia delle testimonianze anteriori. La capitale Ngil M'Bali mutò il nome in San Salvador, e si ebbero allora molti feticci di pietra pseudo-europei, i *mintadi*. Nel 1627 una rivolta ripristinò l'antica religione con le relative espressioni artistiche, ed il potere si accentrò nelle mani delle tribù *baKongo*, *baYuimbe*, *baSundi*, *baBuende* e *baVili*. Una ulteriore rivoluzione del 1717, depurando del tutto la zona da ingerenze europee, distrusse anche gran parte della produzione artistica dei periodi precedenti. Ma questa restaurazione formale dell'arte autoctona conobbe una ulteriore distruzione nel XIX° secolo, quando i Belgi e i cosiddetti "Musulmani rinnegati" (schiavisti della Penisola arabica) ne eliminarono gran parte. Sono stati comunque rinvenuti alcuni pezzi, risalenti anche a molto prima dell'intrusione portoghese: statue cimiteriali di pietra, e statue di legno, i *konde*, interamente coperte da chiodi, tradizionali ancor oggi.

Area dell'Africa centrale

Se tracciamo una linea ideale dalle sorgenti del Nilo a quelle del fiume Limpopo incontriamo quattro grandi laghi: Victoria, Tanganyika, Nyassa e Moero. Quest'ampia zona presenta forse uno scarso interesse per ciò che riguarda l'arte dell'Africa nera, ma probabilmente ebbero origine qui i caratteri specificatamente africani ed i più grandi regni del passato. Alcuni studiosi ritengono anzi che questa sia la culla dei primi esseri umani che poi, più di 750.000 anni or sono, trasmigrarono dal Lago Victoria per diffondersi su tutta la Terra.

Sin dal 5.000 a.C. i boscimani lasciarono in questa zona importanti pitture rupestri, e i *baNtù* svilupparono qui, in alta epoca, una loro "civiltà del ferro". Da questa ebbe origine, nell'VIII secolo, la città di Zimba-bwe, la "città santa" sulle colline della Rhodesia, che diede nome ad una cultura diffusasi tra lo Zambesi e il Limpopo. Ne sono testimonianza numerosi reperti archeologici, resti di città in muratura, memorie di antichi regni anche di etnia differente ma accomunati tutti dalla medesima civiltà. La città di Zimba-bwe rappresenta l'esempio più eminente d'architettura nera; è costituita da una serie di edifici di pietra con pianta complessa, cerchiati da lunghe mura difensionali con numerose torri a pianta rotonda. Il regno di Zimba-bwe fu conquistato nel XII secolo dai Wakarenga, gente *baNtù* affine ai Ma-Shona, governata da re divinizzati, che fondò il regno di Monomotapa ("re di Zimba-bwe) o Mwana-matapa ("re delle miniere").

Questo regno andava dal Katanga al Vaal e dall'Angola all'Oceano Indiano, e contava oltre trecento città nelle quali gli scavi recenti hanno riesumato monete romane, greche, iraniane, oggetti indiani, testimonianza di intensi scambi commerciali. Strutturato come una federazione, il regno fu conquistato nel 1692 dai *baRotse*, che si stanziarono sulle due sponde dello Zambesi.

Riprendendo i concetti dell'idealismo illuminista invece, e seguendo l'ideale ricerca romantica d'un primitivismo utopistico precipua di Paul Gauguin (1848-1903), si afferma tra 1907 e 1909 una "Negritudine" che informa di sé a Parigi pittori come André Derain, Pierre Antoine Gallien e Pablo Picasso. I tre pittori Derain (1889-1954), Braque (1882-1963) e Vlaminck (1876-1958), seguendo tutt'altra traccia, fondarono nel 1908 il Cubismo, ma l'anno seguente aderì a questo movimento anche Picasso (1881-1973), che vi apportò più forte la "sua negritudine" in atto. La passione - nonché il relativo apprezzamento - per l'arte dell'Africa nera conquistò non pochi pittori parigini.

Per concludere citerò quanto disse Auguste MACKE nel 1921 (*Die Masken, in «Der Blaue Reiter» pubblicato da Kandinskij e Franz Marc*): «I bronzi dei negri del Benin, scoperti nel 1889 (...) parlano lo stesso linguaggio potente delle chimere di Notre Dame o della pietra tombale della Cattedrale di Francoforte.

E Maurice de Vlaminck (*Mémoires avant décès*) nel 1918: «Quando rientro a casa, e mi siedo al caminetto per meditare e fumare, le nove statue negre che mi circondano costituiscono la lezione di umiltà che ogni pittore d'oggi dovrebbe ripetersi: ciò che abbiamo dichiarato per secoli inferiore alla nostra cultura possiede più fascino più verità e più arte delle nostre misere immagini sacre. Picasso ha tentato di capirlo: copiò una statua negra; fu il solo quadro suo che accettò come opera d'arte; d'altronde gli diedi in cambio un teschio di cavallo, per la sua fantasia di classicità mal digerita.»

Nella seconda parte della lezione (proiezione di cento diapositive), al termine delle immagini sull'Arte dell'Africa nera vengono proiettati anche i paralleli tra sculture aborigene e Negritudine nell'Arte europea da Picasso all'Espressionismo tedesco.

Dr. Prof. GABRIELE MANDEL,

Docente di Estetica Orientale e Storia dell'Arte Islamica presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, Dipartimento Arti ed Antropologia del Sacro (Direttore: Prof. Andrea Del Guercio)

(Tratto dal libro: **GABRIELE MANDEL**, *Otto lezioni all'Accademia di Brera Arte islamica, Arte Buddhista, Arte dell'Africa nera*. 2007. Milano. Arcipelago Edizioni)