

La ricerca archeologica in Africa sta compiendo solo i primi passi al confronto di quella praticata in Europa e in Medio Oriente dove vanta una tradizione consolidata; soprattutto, i ritrovamenti avvengono spesso sotto il segno del più efferrato saccheggio. Eppure la ricerca, benchè condotta tra mille incertezze e difficoltà, ha già rivelato attraverso le opere d'arte venute alla luce, e non poteva essere altrimenti, che l'Africa è stata nel passato una terra di grandi civiltà.

Questa rivelazione, perché di rivelazione si tratta per molta parte della cultura occidentale anche odierna, ha messo in crisi convinzioni radicate, frutto di generalizzazioni aprioristiche, secondo le quali l'Africa è un continente senza storia.

Una prima conseguenza della ipotizzata staticità delle società africane, imbalsamate in una sorta di immobile preistoria dell'umanità, è stata la mancata ricerca, nelle collezioni del vecchio continente e mediante l'indagine archeologica in Africa, delle testimonianze di un passato di civiltà ritenuta appunto inesistente.

Jan Vansina, nel suo stimolante *Art History in Africa* rispondeva così alla domanda retorica sul perché si dovesse studiare l'arte africana: "In primo luogo perché l'arte in Africa esiste dai tempi più remoti. Alcune opere grafiche sopravvivono in Namibia da 25.000 anni prima di Cristo e nel Sahara da 6.000 anni" (1984, 3-4).

In epoca coloniale, un altro effetto della negazione di ogni sviluppo civile è stato l'accumulo nei musei di etnografia delle testimonianze delle civiltà africane, in prevalenza opere d'arte o presunte tali, senza alcuna preoccupazione di ordinamento cronologico, il solo che avrebbe potuto mostrare lo svolgimento della creazione artistica nelle diverse società.

Nell'intento di mettere in luce continuità e cesure, ascendenze e prestiti, autonomie e contaminazioni tra le arti africane del passato remoto e quelle di un passato

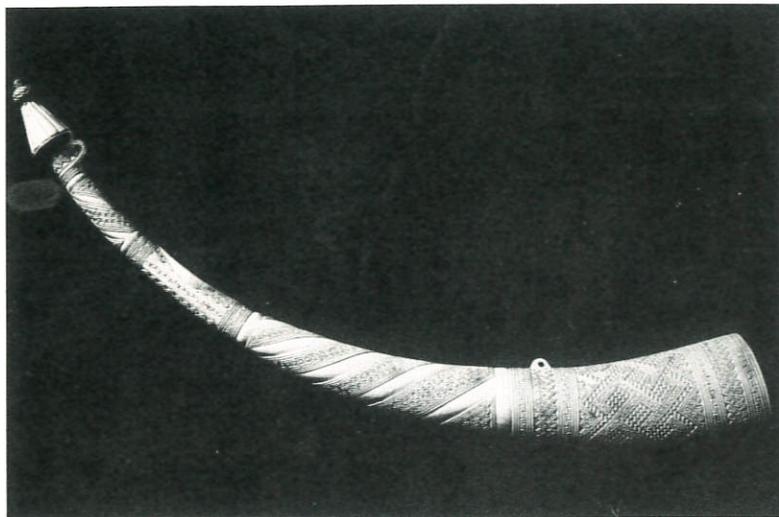
più recente, sono raccolti in questo volume i contributi di alcuni fra i maggiori studiosi europei di arte africana che, attraverso la ricerca archeologica condotta direttamente e l'esame dei risultati di indagini eseguite da altri specialisti, sono giunti a conclusioni illuminanti sul cammino delle società africane e sulle diverse tappe della loro creazione artistica.

Poiché viceversa il mio ambito di ricerca non è l'archeologia in senso stretto, ma piuttosto un'archeologia alternativa, uno scavo nei musei occidentali e negli archivi alla ricerca di antichi reperti africani e di documenti che li riguardano, tratterò per sommi capi la posizione mutevole della cultura europea nei riguardi dei popoli dell'Africa Nera che, a mio giudizio, è una delle cause della negazione della storicità della loro arte.

*Hic sunt leones*, si leggeva sulle carte antiche che rappresentano l'Africa, e draghi ed esseri mostruosi erano disegnati all'interno del continente. Ancora nel 1830, quattro anni prima dell'abolizione della schiavitù sull'onda di un grande movimento che presupponeva l'uguaglianza degli uomini, il grande filosofo tedesco Federico Hegel affermava, con l'autorità che gli derivava dalla sua fama: "l'Africa [...] non interessa dal punto di vista della sua propria storia ma per il fatto che vediamo l'uomo in quello stato di barbarie e di selvaticità in cui esso non costituisce ancora un principio integrante per la genesi della civiltà" (Hegel 1941, 239). E tutto ciò ignorando disinvoltamente anche le civiltà con le quali gli europei erano venuti in contatto già alla fine del medioevo.

Con queste premesse, che in qualche modo saranno alla base della dottrina evolutivista, l'Africa Nera veniva privata del suo passato, travagliato fin che si vuole, drammatico, pieno di luci e di ombre, di avanzate folgoranti e di buie regressioni, né più né meno di quello della civiltà europea, la quale aveva però la scrittura per

1. Artista Kongo, Zaire o Angola XVI secolo. Olifante. Avorio, L. 83 cm. Museo degli Argenti, Firenze, già nelle collezioni di Cosimo I de' Medici, Granduca di Firenze nel 1553.

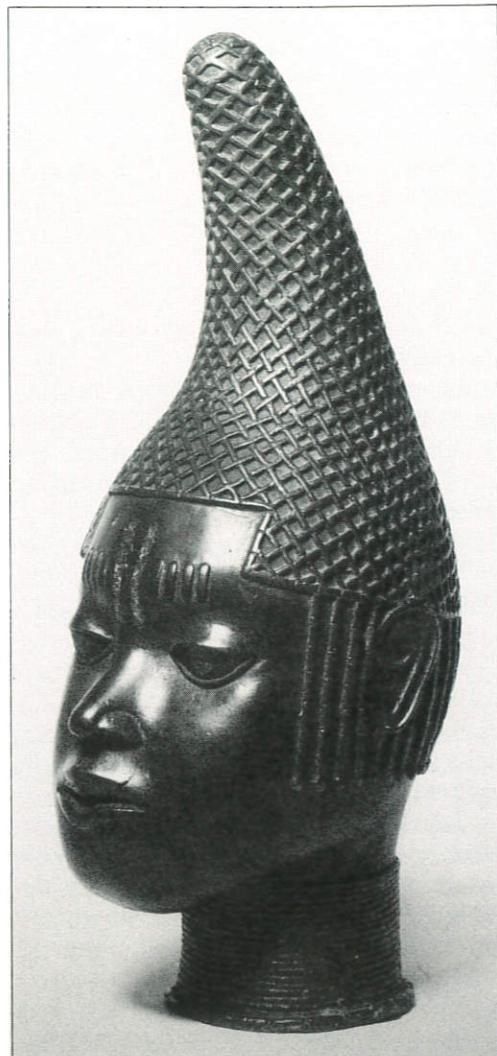


tramandare il suo passato, e uno sviluppo tecnologico avanzato sul quale misurare orgogliosamente la sua posizione all'apice della piramide dell'umanità.

Eppure non era sempre stato così. I navigatori portoghesi che toccarono per primi le coste africane nel XV e nel XVI secolo hanno parlato di società evolute, di organizzazioni statuali sofisticate ed efficienti con giurisdizione effettiva su regioni vastissime, di eserciti potenti, di corti raffinate. In breve una situazione tutt'altro che "primitiva" rispetto all'Europa del tempo.

I re lusitani hanno scambiato ambasciatori con i sovrani africani, hanno intrattenuto relazioni commerciali, li hanno chiamati "fratelli" nei loro messaggi. Il papa Leone X ha creato vescovo il figlio del re del Congo nel 1518; è possibile che in quell'occasione il sovrano africano abbia inviato in dono al pontefice le due raffinate trombe d'avorio, ora conservate presso il Museo degli Argenti di Firenze, ma già elencate nel 1553 tra i beni del Granduca Cosimo I de' Medici, nipote del capo della chiesa cristiana (Bassani 1975). Un altro papa, Paolo V, ha reso visita quasi un secolo dopo, nel 1608, ad Antonio Nigrita, ambasciatore del lontano paese,

2. Artista Edo, Benin, XVI secolo, testa di regina madre, Ottone, A. 39,4 cm. Museum of Mankind, Londra.



giunto a Roma morente dopo un lungo e disagiata viaggio. Un'affresco in una sala della Biblioteca Vaticana rappresenta la visita del papa all'ambasciatore nero, al quale, dopo la morte, fu dedicato dallo scultore Francesco Caporale un busto-ritratto pieno di nobiltà, ora in Santa Maria Maggiore.

Contemporaneamente al Congo i Portoghesi avevano scoperto il regno del Benin con il quale avevano pure cercato di avviare vantaggiosi rapporti commerciali. Le notizie più esaurienti su quella che sarebbe

stata la società africana più conosciuta in Occidente si devono però agli Olandesi. La monumentale *Descrizione dell'Africa* pubblicata in prima edizione in lingua olandese ad Amsterdam nel 1667 da Olfert Dapper, ma redatta sulla scorta di informazioni di viaggiatori che avevano visitato la regione all'inizio del secolo, contiene una descrizione ammirata della capitale. Secondo lo sconosciuto cronista, noto con le iniziali D.R. (Jones 1989), la città era circondata da un fossato, vi si accedeva per delle porte che venivano chiuse la notte ed era attraversata da strade larghe che la dividevano in quartieri; il palazzo reale occupava uno spazio grande come la città di Harlem ed aveva gallerie sostenute da pilastri, grandi come quelle della Borsa di Amsterdam (Dapper 1686, 307). I cerimoniali della corte erano complessi e raffinati.

Anche la situazione trovata dai navigatori lusitani sulla costa orientale del continente, una volta doppiato il Capo di Buona Speranza, era tutt'altro che di arretratezza. Città multirazziali ed islamizzate come Kilwa, Zanzibar, Mombasa e Mogadiscio per esempio, ricche per i commerci transoceanici, non solo con l'Arabia e la Persia, ma addirittura con le Indie e la Cina, si presentarono agli occhi dei Portoghesi che, superato lo sbalordimento, si affrettarono a saccheggiarle. Le rovine delle antiche moschee testimoniano il passato splendore.

Lo stato tutt'altro che "selvaggio" di alcune regioni interne dell'Africa prima ancora dell'arrivo degli Europei sulle coste del continente è documentato invece abbondantemente nelle relazioni degli infaticabili ed informatissimi viaggiatori arabi, soprattutto per quel che riguarda i potenti imperi sudanesi del Ghana, del Mali e del Songhai fioriti tra l'undicesimo e il sedicesimo secolo.

La corte del Mali fu descritta da Ibn Battuta (che visitò la regione nel 1352 - 1353) con dovizia di particolari e molta

3. Imperatore del Mali, Dettaglio dell'Atlas Catalan di Abraham Cresques, 1325-1387. Biblioteca Nazionale, Parigi.



ammirazione (Batoutath 1879, 397-425).

Leone Africano, altro sapiente e viaggiatore arabo, catturato dai pirati sulle coste tunisine e convertitosi alla religione cristiana, descriveva nel 1523 Timbuctu (già visitata nel 1470 dall'italiano Benedetto Dei) come una città in cui vivevano molti dottori, giuristi, preti e uomini di scienza stipendiati dal re, e nella quale il commercio dei libri era più redditizio di qualsiasi altro tipo di commercio (Ramusio 1978, 379).

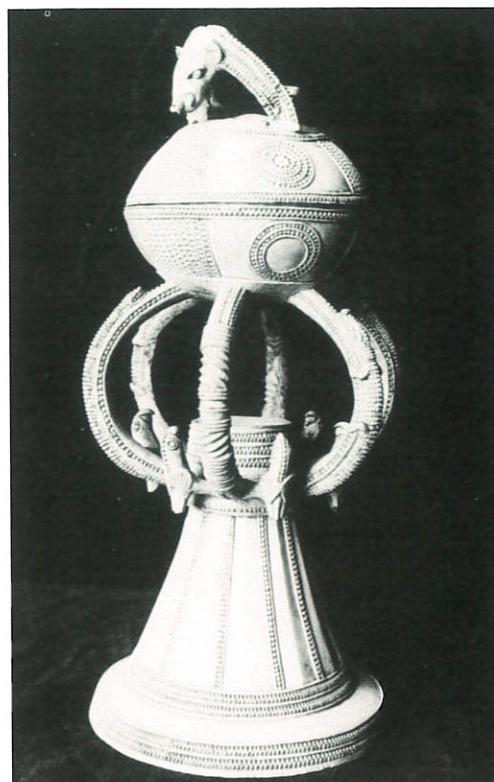
Né va dimenticata la leggenda del Prete Gianni, sovrano cristiano di un impero vastissimo al di là dei confini dell'Islam, che aveva alimentato per secoli, a partire dal Medio Evo, la fantasia degli Europei.

Nel 1330 il Prete Gianni fu identificato arbitrariamente dal frate domenicano Jourdain de Severac nell'imperatore d'Etiopia (Milanesi 1986), ritenuto potentissimo e ricchissimo e per di più possibile alleato nelle guerre contro gli infedeli musulmani.

L'atteggiamento degli Europei nei riguardi degli Africani era però destinato a mutare radicalmente essendo i rapporti di forza troppo sfavorevoli al continente nero e troppo grande la determinazione degli Europei a trarre profitto dalla sua debolezza e dalla sua arretratezza tecnologica.

4. Artista Sapi, Sierra Leone, XVI secolo, Saliera Sapi-Portoghese. Avorio, A. 29 cm. Museo Estense, Modena.

5. Artista Sapi, Sierra Leone, XVI secolo. Olifante Sapi-Portoghese. Avorio, L. 63 cm. Armeria Reale, Torino.



Poiché la disponibilità di oro e di avorio era molto diminuita e il commercio delle spezie era stato soppiantato dalla importazione dalle Indie, la merce più

remunerativa che l'Africa poteva fornire erano gli schiavi per le piantagioni delle colonie americane. La tratta, praticata dai Portoghesi fin dai primi contatti nel XV secolo, ma quasi come una attività complementare, subì un'accelerazione spaventosa. Tutti gli stati europei, tra il Seicento e la metà dell'Ottocento, furono interessati all'infame commercio che consentiva enormi guadagni. Secondo Philip Curtin (1969), che ha condotto gli studi più approfonditi sulla tratta, circa 275.000 schiavi furono inviati dall'Africa Occidentale e Centrale in Europa e in America dal 1415 al 1600 e oltre 9.000.000 tra il 1601 e il 1870.

Né la situazione fu migliore nella parte orientale del continente dove i negrieri arabi continuarono la loro attività fino verso la fine del secolo scorso. Basterà ricordare la campagna leggendaria contro gli schiavisti condotta dall'italiano Romolo Gessi al servizio di Gordon Pascià nelle regioni meridionali del Sudan tra il 1878 e il 1879.

I costi umani della spaventosa razzia durata oltre quattro secoli, in un continente a bassa densità di popolazione, furono certamente enormi, anche se difficilmente calcolabili, e comunque vanno ben al di là del pur enorme numero di donne e uomini deportati, per altro i più giovani e validi, perché alle deportazioni vanno aggiunti i massacri e le distruzioni provocate dalle razzie e dalle guerre intertribali suscitate per procacciare gli schiavi.

Una condotta così efferata richiedeva però un cambiamento nell'atteggiamento culturale: gli Africani da schiavizzare in massa dovevano per forza essere, per i civili e cristiani Europei, dei "selvaggi", appunto senza cultura, senza storia, senza arte.

Il mutato atteggiamento si è riflesso infatti anche sulla valutazione della capacità artistica degli Africani, diventata prima contraddittoria e poi decisamente negativa.

All'epoca dei primi contatti, i Portoghesi avevano commissionato a scultori

della Sierra Leone e del Benin delle raffinate opere in avorio (note per questo come avori afro-portoghesi). Si tratta di saliere, cucchiai, forchette, impugnature per daghe, pissidi e olifanti destinati a principi e re europei, come dimostrano gli stemmi scolpiti su alcuni di questi preziosi manufatti, che le indagini condotte da William Fagg e dallo scrivente hanno consentito di datare tra l'ultimo quarto del XV secolo e la fine del XVI secolo al più tardi (Bassani e Fagg 1988).

Proprio il pronto accoglimento nelle raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento ha fatto sì che gli avori afro-portoghesi siano giunti fino a noi.

Certamente l'abbondanza dell'avorio, prezioso e ricercato in Europa, ha giocato un ruolo importante nella committenza di questi manufatti, ma non meno importante, anzi determinante a mio giudizio, deve essere stata l'accertata capacità degli artisti africani, che indubbiamente creavano e hanno continuato a creare opere anche destinate a soddisfare esigenze locali.

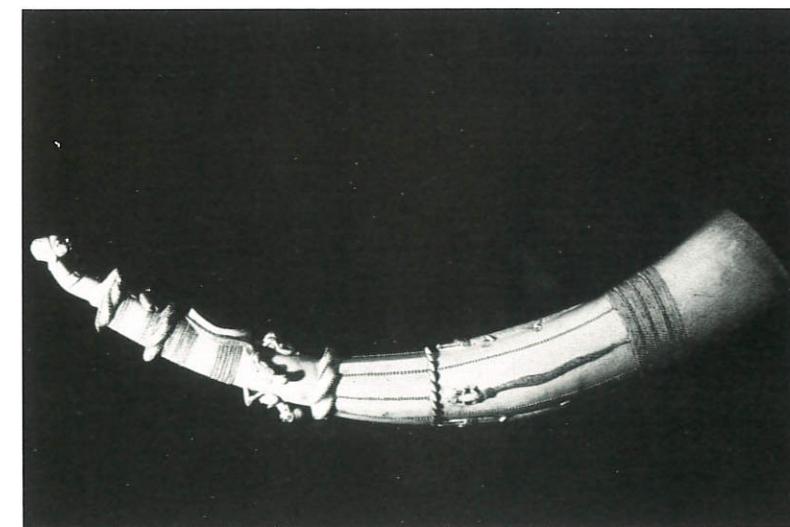
Un confronto puntuale ha infatti rivelato che almeno un artista della Sierra Leone ha scolpito tre saliere per l'esportazione e una tromba per un capo locale (Bassani e Fagg 1988, 146).

Le testimonianze sull'apprezzamento delle capacità degli artisti africani sono inequivocabili. Duarte Pacheco Pereira nel suo *Esmeraldo de Situ Orbis* del 1505-1508 riferiva che nel regno del Congo si producevano tessuti di palma simili a velluto "di tale bellezza che non se ne fanno di migliori in Italia", e definiva come "i più bei cucchiai in avorio" quelli scolpiti in Sierra Leone (Pacheco Pereira 1905, 97, 134).

Valentim Fernandes, nella sua raccolta di informazioni sull'Africa, redatta tra il 1506 e il 1510, è più esplicito e ripetutamente, come per non lasciare dubbi, scriveva che "gli abitanti della Sierra Leone sono uomini molto ingegnosi e fanno oggetti in avorio che sono meravigliosi

6. Artista Edo, Benin, XVI secolo. Saliera Bini-Portoghese. Avorio, A. 19,2 cm. Etnografisch Museum, Anversa.

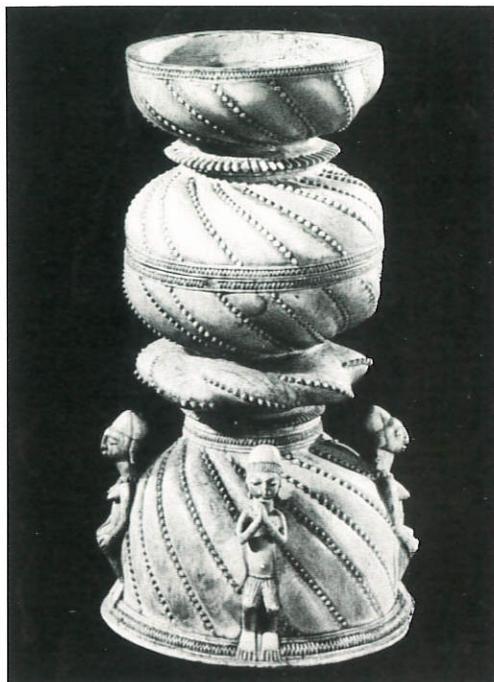
7. Artista Sapi, Sierra Leone, XVI secolo. Olifante. Avorio, L. 79 cm. Musée de l'Homme, Parigi.



da vedere" (Fernandes 1951, 96).

Gli aggettivi "bellissimi", "ingegnosi", "meravigliosi" manifestano un'ammirazione genuina.

8. Artista Sapi, Sierra Leone, XVI secolo. Saliera Sapi-Portoghese. Avorio, A. 21 cm. Museum für Völkerkunde, Vienna.

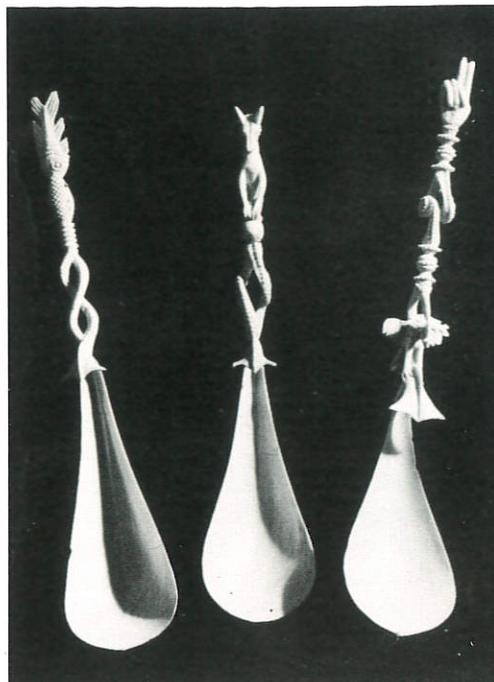


Per contro, la descrizione fatta nel 1588 dal navigatore inglese James Welsh (1904, 452) dei cucchiai bini-portoghesi come “cucchiari di dente d’elefante scolpiti molto curiosamente con diversi tipi di uccelli e animali su di essi”, sembra già esprimere più curiosità che ammirazione, adombrando le trasformazioni che subentreranno nel clima culturale.

Un decennio più tardi, nell’inventario della famosa collezione del Castello di Ambras nel Tirolo, redatto nel 1598 dopo la morte del Granduca Ferdinando d’Asburgo, i cucchiari bini-portoghesi, ora presso il Museum für Völkerkunde di Vienna, venivano registrati come “sei lunghi e sottili cucchiari in avorio scolpiti con disegni differenti, in stile turco” (Heger 1899, 109). La stessa attribuzione alla Turchia accompagnava anche la menzione dei cucchiari bini-portoghesi conservati presso il Museum für Völkerkunde di Dresda, acquistati nel 1595 dal Principe Cristiano di Sassonia.

L’assegnazione al mondo medio-orien-

9. Artisti Edo o Yoruba, Benin, XVI secolo. Cucchiari Bini-Portoghesi. Avorio, 25,3 cm., 24 cm., 26 cm. Museum für Völkerkunde, Vienna.



tale parrebbe sottintendere che gli estensori dei cataloghi non ritenessero gli Africani capaci di creare oggetti così raffinati.

L’ambiguità dell’atteggiamento dell’Europa nei riguardi degli Africani, alla fine del XVI secolo, sembra riflettersi emblematicamente in due tavole incise dai fratelli De Bry per le edizioni latina e tedesca della famosa *Relatione del reame di Congo et delle circonvicine contrade* di Filippo Pigafetta, stampata in prima edizione a Roma nel 1591.

In una delle tavole è raffigurato il re del Kongo, nobilmente assiso in un trono posto su una piattaforma sopraelevata, che riceve l’ambasciatore portoghese il quale, inginocchiato, gli rende omaggio. La scena illustra una situazione del tutto impensabile se l’incontro fosse avvenuto tra un “civile” europeo e un presunto “selvaggio” africano.

Nella seconda tavola, sia pure collocata in secondo piano è raffigurata “una becceria di carne umana” con membra appese a degli uncini; la macabra macelle-

ria descritta dal Pigafetta, dimostrerebbe, qualora corrispondesse al vero, quello “stato di barbarie e di selvaticità” di cui avrebbe parlato Hegel duecentoquaranta anni dopo.

Nonostante l’intensificazione dei contatti con l’Africa, la quantità dei manufatti africani nelle collezioni europee dell’Età Barocca è limitata, come si desume dai cataloghi manoscritti e a stampa delle medesime. Per di più molti dei reperti recentemente identificati come africani erano privi della indicazione di provenienza o erano registrati come americani.

Persino uno studioso di organologia diligente come Michael Praetorius dimostra di non conoscere l’origine africana di un olifante in avorio, di un tamburo, di una doppia campana di ferro e di un pluriarco perfettamente illustrati, e quindi riprodotti dal vero, nel suo fondamentale *Theatrum Instrumentorum* stampato nel 1619 (Tavv. XXX-XXXI). Infatti li descrive come strumenti indiani o moscoviti.

Dalle brevi considerazioni fatte sopra, si deve dedurre uno scadimento dell’interesse per l’Africa che viene sempre più considerata prevalentemente una fornitrice di schiavi.

Non è mai venuta meno, invece, durante tutto il Seicento e parte del Settecento, l’ammirazione per i tessuti dell’antico regno del Congo con decorazione geometrica. Ricordo soltanto la considerazione espressa per i tessuti conservati nella famosa raccolta del Canonico Manfredi Settala, definiti “di rara bellezza” dallo stesso collezionista in una nota manoscritta precedente al 1666.

Del tutto diversa è invece la considerazione riservata alla scultura di cui, per altro, esisteva scarsa testimonianza nelle collezioni europee. Si confrontino al riguardo due voci del catalogo del 1659 della collezione del mercante di Ulm Christoph Weickmann. Mentre un grande tessuto a decorazione geometrica è descritto come “tovaglia artistica fatta in Angola

10. T. e J. de Bry. L’ambasciatore del Portogallo rende omaggio al re del Congo. Dall’edizione latina della *Relatione del reame di Congo et delle circonvicine contrade*, 1598.

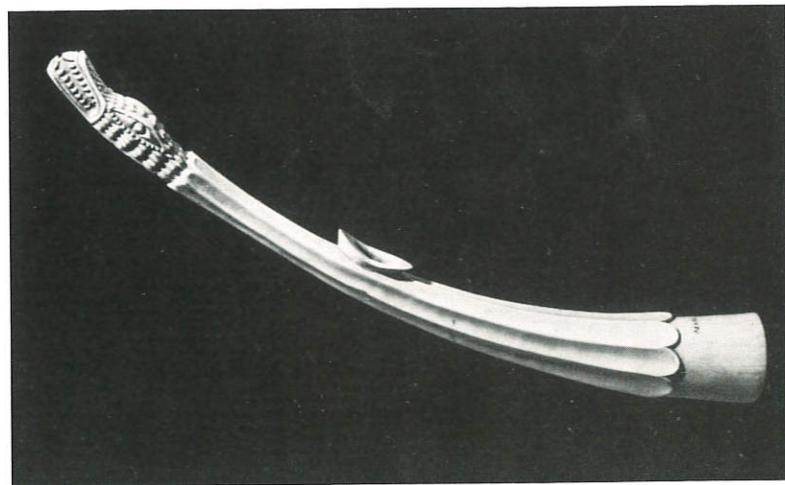
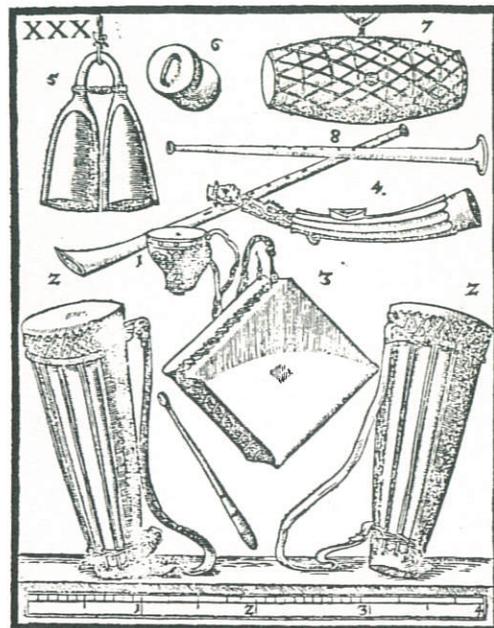


[...] liberamente intrecciata con meraviglioso lavoro artistico”, le figure umane e di animali scolpite su un vassoio per l’oracolo di Ifa sono spregiativamente definite “ripugnanti figure demoniache” (Zeiler 1659, 53, 52).

I missionari in Africa, per parte loro,

12. M. Praetorius, *Theatrum Instrumentorum*, 1619, tav. XXX.

13. Artista non identificato, *Africa Occidentale*, XVI sec.? Olifante. Avorio, L. 71 cm. *Museum für Völkerkunde*, Vienna. Già collezione dell'Arciduca Ferdinando del Tirolo nel Castello di Ambras, fine XVI secolo.



facevano enormi roghi purificatori di "idoli" e di "feticci" senza minimamente intravederne le qualità formali.

Da queste poche testimonianze, e da altre che lo spazio non mi consente di citare, sembra di poter intuire che gli Europei fossero disposti a riconoscere agli Africani capacità tecnica e manuale e creatività artistica, ma solo nel campo della decorazione astratta.

Nel Settecento, "il secolo dei lumi", alcune squisite opere d'arte africana, soprattutto avori, furono addirittura collocate nei musei di storia naturale di nuova istituzione come reperti naturalistici. Un olifante in avorio Kongo, ad esempio, già nella collezione dei re di Francia, fu descritto da Daubenton in un'appendice della *Histoire Naturelle* di Buffon come "una zanna d'elefante lavorata in forma di tromba" (Bassani 1982).

I cinque cucchiai in avorio bini-portoghesi delle collezioni mediche di Firenze furono trasferiti nel Museo di Fisica e di Storia Naturale fondato dal Granduca Pietro Leopoldo di Lorena e, secondo un inventario del 1793, esposti nello "stanzone degli animali grossi", dove erano conservate "mummie umane, ossa e difese di mammali e anfibi nuotanti" (Bassani 1975, 12). Sintomaticamente gli avori erano registrati come "cucchiai turchi" al pari di quelli di Vienna e Dresda.

L'abolizione della tratta degli schiavi nel XIX secolo, come abbiamo visto all'inizio, non significò però anche un riconoscimento dell'uguaglianza tra Africani ed Europei. Nella grandiosa, ma non neutrale, visione dell'umanità elaborata dalla cultura evoluzionista, gli Africani erano infatti confinati al livello più basso dello sviluppo civile.

L'aggettivo "primitivo" fu introdotto per designare gli uomini ancora fermi alla base della piramide del progresso, assieme a "barbaro" preso a prestito dal greco, e "selvaggio", ripreso dal vocabolario rinascimentale.

Nel 1884 la conferenza di Berlino sanzionò l'occupazione permanente della maggior parte dell'Africa e la sua spartizione tra le potenze europee coloniali, con gli esiti nefasti per gli Africani che sono sotto gli occhi di tutti.

Come conseguenza delle esplorazioni e delle conquiste afflù in Europa una enorme quantità di materiali africani esposti, come documenti della condizione di

arretratezza dei loro creatori, nei musei di etnografia fondati a partire dalla metà dell'Ottocento.

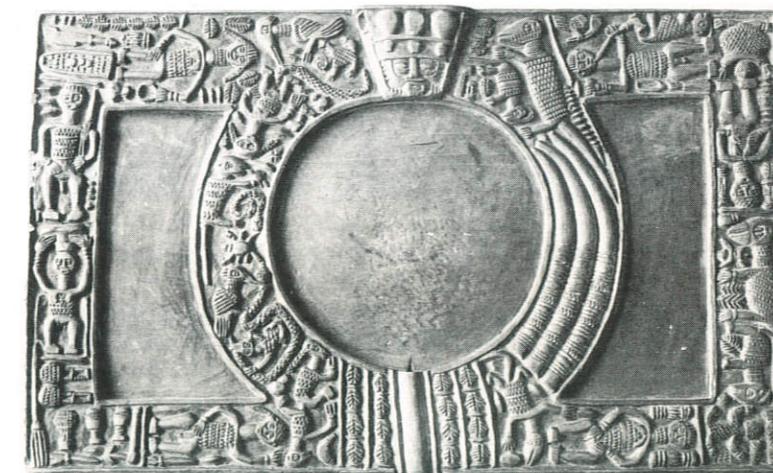
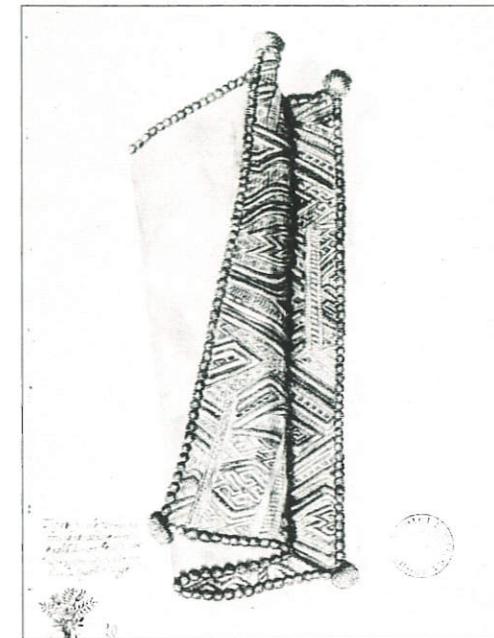
In qualche caso la funzione del museo era dichiaratamente quella di scuola di colonialismo, come si ricava da una lettera indirizzata nel 1843 dallo studioso olandese de Siebold a François Jomard, allora direttore del deposito geografico della Bibliothèque Nationale di Parigi (Hamy 1890, 242-243); ma senza giungere ad una tale forma estrema di utilizzo, la funzione assegnata ai reperti dei popoli "primitivi" era nel migliore dei casi di supporto allo studio della preistoria dei popoli della civile Europa.

Luigi Pigorini, nel richiedere al Ministro dell'Istruzione dell'epoca l'istituzione nel 1875 del museo romano che porta ora il suo nome, avanzava la motivazione che cito perché assolutamente chiarificatrice: "Una collezione di ciò che attiene ai selvaggi e ai barbari viventi ci offrirebbe modo di seguire pur nell'archeologia preistorica il sistema tenuto dai geologi, vale a dire risalire da quanto oggi ancora si svolge sotto i nostri occhi a ciò che non possiamo aver veduto, trovare nel presente l'immagine del passato, e ammirare negli usi, nei costumi, nelle arti delle famiglie viventi, un quadro completo degli usi, dei costumi e delle arti degli uomini più antichi" (Bassani 1977, 447). Sarebbe una formulazione scientificamente corretta, e invece Pigorini non teneva conto di un fatto determinante e cioè che i popoli barbari e selvaggi non erano i resti di una preistoria mai evoluta, ma erano i protagonisti di una storia certo diversa dalla nostra, ma non per questo inesistente.

Questa sovrapposizione arbitraria e ascientifica permane nel nome del museo romano che continua ad essere il Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini". Né ciò deve troppo meravigliare, ancora nel 1978, il primo capitolo della edizione italiana della *Storia dell'Arte raccontata da E.H. Gombrich* accomuna nel

14. Cesare Fiori, metà del XVII secolo. Acquarello riprodotto un tessuto Kongo già nella collezione Settala di Milano. Ms. 388 Campori, Biblioteca Estense, Modena.

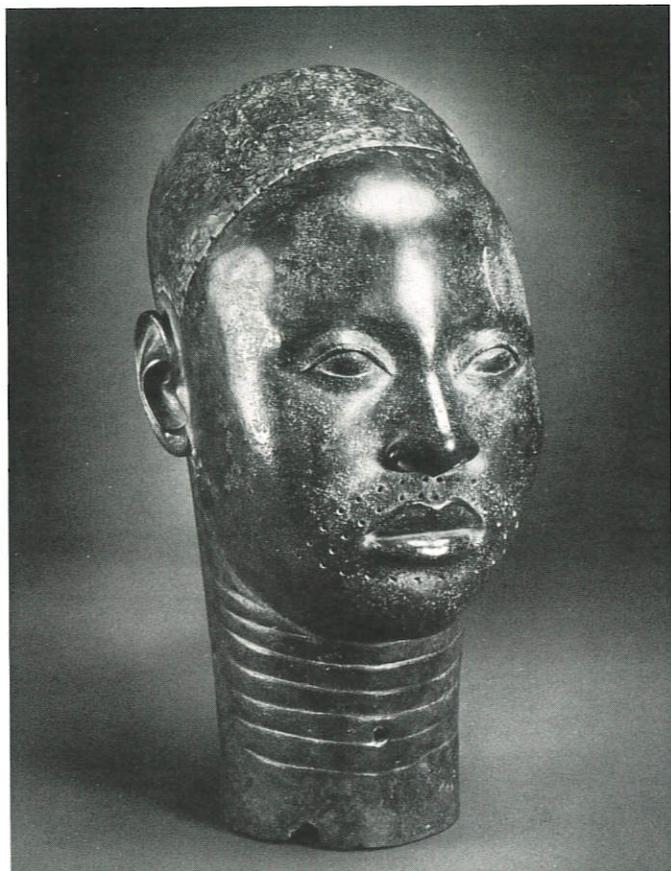
15. Artista Yoruba o Aja, antico regno di Allada (attuale Rep. del Benin), XVII secolo. Legno, cm. 55,5x34,7. Ulmer Museum, Ulm, già collezione C. Weickmann.



titolo *Popoli preistorici e primitivi*, e l'autore svolge di conseguenza le sue argomentazioni.

Condizioni come quelle che ho esposto riassuntivamente non erano certo favorevoli ad una valutazione equanime delle arti africane; la sola eccezione che conosco è quella espressa da Ernst Grosse, che nel 1897 affermava profeticamente che "un esame più approfondito mostrerà che (le

16. Artista Yoruba, Ife, (Nigeria) XII-XV secolo. Testa di Oni. Ottone, A. 31 cm. Museum of Ife Antiquities, Lagos (foto Detroit Institute of Arts).



sculture africane) furono create nel rispetto delle stesse leggi che governano la creazione dei sublimi capolavori della nostra arte" (Grosse 1902, 230, cit. in Samaltanos 1984, 5).

All'inizio del Novecento gli artisti delle Avanguardie storiche, Fauves e Cubisti a Parigi ed Espressionisti a Berlino e a Dresda, "scoprirono l'art nègre", e nell'entusiasmo della scoperta ne decretarono addirittura, in modo arbitrario, la superiorità sulle arti dell'Occidente.

Le opere furono guardate con occhi diversi, e non solo dagli artisti "scopritori" ma anche dai loro amici critici d'arte e scrittori. Mi limito a ricordare, per l'emblematicità delle loro posizioni, Guillaume Apollinaire e Carl Einstein. Furono organizzate mostre sempre più

numerose, mercanti specializzati iniziarono la loro attività; si formarono le prime mitiche collezioni, disperse poi nel corso degli anni successivi.

Ma questa è una vicenda troppo nota perché ne parli diffusamente in questa sede. Ricordo solo che nel 1984 il Museum of Modern Art di New York, il MOMA, ha dedicato una memorabile esposizione al tema "Primitivismo nell'Arte del XX secolo" (Rubin 1984); il catalogo è stato pubblicato anche in Italia nell'anno successivo.

La chiave di lettura dell'arte africana rimaneva però contraddittoria: per una parte delle élites intellettuali e artistiche, le opere erano valide autonomamente, come prodotti della creatività degli artisti neri, perché "è la vitalità della forma dell'arte africana che ci deve parlare"; per gli etnologi "l'oggetto non è altro che un testimone che deve essere preso in considerazione per le informazioni che fornisce su una certa cultura e non secondo il suo valore estetico".

I due brani, che esprimono le due posizioni contrapposte, sono il primo di James Johnson Sweeney, curatore della mostra *African Negro Art* allestita nel 1935 presso il Museum of Modern Art di New York, e il secondo è tratto dalle *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* scritte da Michel Leiris, ed emanate nel 1931 dal Musée d'Ethnographie di Parigi (l'antenato dell'attuale Musée de l'Homme) in preparazione della famosa Missione Dakar-Gibuti (*Instructions*, 1931, 8).

Nel secondo dopoguerra l'accesso all'indipendenza dei paesi africani ha impresso una forte accelerazione all'apprezzamento delle arti tradizionali del continente nero e le posizioni dei suoi sostenitori si sono notevolmente consolidate, anche se le ambiguità non sono affatto sparite. Si continua ancora da molte parti a negare autonoma validità espressiva alle opere e si evita di definire le qualità forma-

li che rendono alcuni manufatti, e non altri, delle opere d'arte. Oppure si definiscono astrattamente e genericamente queste qualità, ma le si attribuiscono poi a manufatti privi di qualsiasi valenza formale, a copie stanche e senza vita e in qualche caso addirittura a dei falsi.

Ma, sia pure tra ostacoli, pause e arretramenti, il cammino prosegue. La fondazione del Museum of Primitive Arts (nonostante il nome) e il successivo accoglimento delle collezioni precolumbiana, oceanica e africana presso il Metropolitan Museum of Art di New York, la creazione del National Museum of African Art di Washington, e più recentemente l'elevazione del Musée des Arts Africains et Océaniens di Parigi a dodicesimo dipartimento dei musei di Francia sono solo le sanzioni ufficiali più clamorose nel mondo occidentale della strada percorsa; a queste va aggiunta l'apertura di prestigiose istituzioni private come il Center for African Art di New York, il Musée Barbier-Mueller di Ginevra e il Musée Dapper di Parigi.

Il lungo cammino compiuto si può misurare confrontando il brano citato delle *Instructions* del Musée d'Ethnographie di Parigi, in cui si esclude programmaticamente ogni interesse per il "valore estetico" delle opere raccolte, e la frase finale del pannello che introduce le tre sale di recente istituzione del Museum of Mankind di Londra dove sono visibili "I tesori delle collezioni etnografiche", secondo la quale le opere esposte, "sebbene create per molti e differenti scopi magici, religiosi, politici e sociali, sono tutte di eccezionale interesse estetico".

Le mutazioni avvenute a partire dall'inizio del secolo non potevano essere senza conseguenza anche sulle ricerche, in particolare su quelle archeologiche.

A partire dagli inizi del secolo, con un ritmo sempre più accelerato man mano che ci si avvicina ai nostri giorni, il sottosuolo dell'Africa ha cominciato a ri-

velare i suoi segreti. In Nigeria, Sierra Leone, Chad, Ghana, Zimbabwe, Sud Africa, Mali, Burkina Faso e in altre nazioni, dovunque si è scavato, sono venute alla luce le testimonianze di una creazione che non ha nulla da invidiare all'arte di ogni altra parte del mondo.

Non a caso l'ammirazione e la meraviglia per la sublime perfezione delle opere in terracotta e bronzo di Ife, esposte nella mostra dei *Tesori dell'Antica Nigeria*, è stata registrata nei giornali italiani con titoli come *Fidia all'Equatore!*

Certamente il corso delle civiltà africane ha avuto sviluppi e caratteri diversi dal nostro: è stato ritardato e interrotto da avvenimenti interni ed esterni, e in qualche caso addirittura azzerato, ma questa è storia comune alle civiltà di molte parti del nostro travagliato pianeta.

"Cancellare a caso dieci o venti secoli di storia non muterebbe in modo sostanziale la nostra conoscenza della natura umana", scrive però Claude Lévi-Strauss. "La sola perdita irrimediabile sarebbe quella delle opere d'arte alle quali questi secoli hanno dato luce. Gli uomini infatti non si differenziano e non esistono se non attraverso le loro opere... Esse soltanto testimoniano tangibilmente che nel corso del tempo, tra gli uomini, qualche cosa è realmente accaduto".

Gli scrittori accolti in questo volume illustrano le tappe della storia di alcune popolazioni africane i cui esiti, le opere d'arte, testimoniano il passato civile di un continente che, a torto e non innocentemente, è stato ritenuto "incivile". (Milano 14.11.1991)

#### Bibliografia

APOLLINAIRE G., "A propos de l'art des noirs", P. Guillaume, *Sculpture nègre*, Parigi, 1917.

BASSANI E., "Antichi avori africani nelle collezioni medicee", *Critica d'Arte*, Firenze, 1975, 143, 144, 69-80 e 6-23.

BASSANI E., "Oggetti africani in antiche collezioni italiane", *Critica d'Arte*, 151, 154-156, Firenze, 1977, 151-182 e 187-202.

BASSANI E., "Due grandi artisti Yombe: il 'Maestro della maternità Roselli-Lorenzini' e il 'Maestro della maternità De Briey'", *Critica d'Arte*, I, Firenze, 1981, 66-84.

BASSANI E., "The rediscovery of an ancient African ivory horn from the King's Cabinet and described by Daubenton", *Res*, 3, Harvard, 1982, 5-14.

BASSANI E., "A note on Kongo high status caps in old European collections", *Res*, 5, Harvard, 1983, 74-84.

BASSANI E., *Un cappuccino nell'Africa Nera del Seicento - I disegni dei Manoscritti Araldi del Padre Giovanni Antonio Cavazzi*, Quaderno Poro, 4, Milano, 1987.

BASSANI E. e Fagg. W., *Africa and the Renaissance - Art in ivory*, New York, 1988.

BATOUTAH I., *Voyage d'Ibn Batoutah*, trad. a cura di G. Defremery e B.R. Sanguinetti, 5 voll., IV, Parigi, 1879.

BONANNI F., *A.P. Filippo Bonanni Societatis Jesu Musaeum Kircherianum sive a P. Athanasio Kircher in Collegio Romano Societatis Jesu jam pridem inceptum nuper restitutum, auctum, descriptum et iconibus illustratum*, Roma, 1709.

BRASIO A.D., *Monumenta missionaria africana, Africa Occidental*, 12 voll., I, Lisbona, 1952, VI, 1958.

CURTIN P.D., *The Atlantic slave trade: a census*, Wisconsin, 1969.

DAM-MIKKELSEN B. e LUNDBAECK T., (a cura di), *Ethnographic objects in the Royal Danish Kunstkammer, 1650-1800*, Copenhagen, 1980.

DAPPER O., *Description de l'Afrique...*, Amsterdam, 1686.

EINSTEIN C., *Negerplastick*, Lipsia, 1915.

ESTELLA M.M., *La escultura barroca de marfil en España - Escuelas europeas y colonial*, 2 voll., Madrid, 1984.

FERNANDES V., *Description de la Côte Occidentale d'Afrique (Sénégal au Cap de Monte Archipels)* a cura di T. Monod, A.T. da Mota e R. Mauny, Bissau, 1951.

GROSSE E., *Les débuts de l'art*, trad. E. Dirr, Parigi, 1902 (rist.).

HAMY E.T., *Les origines du Musée du Trocadéro*, Parigi, 1980.

HEGEL G.W.F., *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. di G. Calogero e C. Fatta, 4 voll., Firenze, 1941.

HEGER F., "Alte Elfenbeinarbeiten aus Afrika in den Wiener Sammlungen",

*Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft Wien*, 29, 1899, 101-109.

*Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Musée d'Ethnographie, Parigi, 1931.

JONES A., "Olfert Dapper et sa description de l'Afrique", *Objets Interdits*, Fondation Dapper, Parigi, 1987, 72-81.

LAUDE J., *La peinture française (1905-1914) et "l'art nègre"*, Parigi, 1968.

LEVI-STRAUSS C., "La statua che divenne madre", *La Repubblica* 23.2.1992, 32 (trad. di S. Cigliana).

MILANESI M., "I regni del Prete Gianni", *Africa - Storia di viaggiatori italiani*, Milano, 1986, 42-55.

PACHECO Pereira D., *Esmeraldo de situ orbis*, a cura di E. da Silva Dias, Lisbona, 1905.

PIGAFETTA F., *Relatione del reame di Congo et delle circonvicine contrade*, Roma, 1591.

PIGAFETTA F., *Warhaffte und Eigentliche Beschreibung des Königreiches Congo in Africa*, Francoforte, 1597.

PIGAFETTA F., *Regnum Congo hoc est vera descriptio...*, Francoforte, 1598.

PRÆTORIUS M., *Theatrum instrumentorum*, Wolfenbüttel, 1619.

RUBIN W., (a cura di) *'Primitivism' in 20th century art*, New York, 1984.

RUBIN W., (a cura di) *'Primitivismo' nell'arte del XX secolo*, Milano, 1985.

RAMUSIO G.B., *Navigazioni e Viaggi*, 6 voll., I, a cura di M. Milanese, Torino, 1978.

SAMALTANOS K., *Apollinaire Catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp*, Ann Arbor, 1984.

SCARABELLI P.F., *Museo o galeria adunata dal sapere e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala*, Tortona, 1666.

TERZAGO P.M., *Museum Septalianum Manfredi Septalae Patritii mediolanensis...*, TORTONA, 1664.

VANSINA J., *Art History in Africa*, London and New York, 1984.

WELSH J., "A voyage to Benin beyond the country of Guinea made by Master James Welsh, who set forth in the yeere 1588", *The principal navigations voyages traffiques and discoveries of the English nation*, a cura di R. Hackluyt, Londra, 1904.

WOLF S., "Afrikanische Elfenbeinlöffel des 16 Jahrhunderts im Museum für Völkerkunde Dresden", *Ethnologica*, 2, 1960, 410-425.

ZEILER M., *Exoticophilacium Weickmannianum...*, Ulm, 1659.