

Beppe Berna

IL “MAESTRO DEI SORRISI”. IL MISTERO DI UN ARTISTA TRANSCULTURALE

Résumé - Dans son bref approche, Beppe Berna, révèle le secret du “Maître des sourires” qui, à l’aide d’une incroyable capacité bilingue, administrée dans un contexte interculturel, est arrivé à donner naissance à des œuvres “signées” par un incomparable “sourire intimiste”. Cet artiste, resté opérationnel au moins jusqu’à la première décennie du XXe siècle, a su garder intactes ses prérogatives esthétiques, tant dans les expressions Hemba/Kusu que dans celles Luba. En examinant six importantes œuvres du “Maître de sourires”, Berna se concentre sur les traits les plus saillants de sa personnalité.

Abstract - In his brief paper, Beppe Berna reveals the secret of the “Master of smiles”. The artist, using a bilingual outstanding capacity, worked in a transcultural context producing works “signed” by their incomparable “intimate smile”. The sculptor, active at least until the first decade of the twentieth century, has been able to keep intact his style, both in the expressions Hemba/Kusu and Luba. By examining six major works of the “Master of smiles”, Berna focuses on the most salient traits of his personality.

Genesi

Il mio “piacere” nei confronti dell’arte africana, sin dai lontani anni degli studi e delle prime timide acquisizioni, era venuto manifestandosi di pari passo con quello legato all’ambizione di attribuire un’identità ad artisti e ad *ateliers* africani, per definizione anonimi. Sentivo doveroso un simile impulso non solamente per colmare quella sorta di *horror vacui*, generato dall’assenza della “firma”, a cui l’arte occidentale ci aveva abituati da moltissimo tempo, ma anche per contribuire a sfatare il pregiudizio di un’arte africana realizzata da mani incapaci di mantenere una costante stilistica individuale e per ciò prodotta da una sorta di “inconscio collettivo” (Ezio Bassani¹).

Dopo l’iniziale entusiasmo generato dall’identificazione del celebre “Maestro di Buli” (F. M. Olbrechts, 1937/1946) sono trascorsi molti anni contraddistinti da sporadici episodi che hanno visto ancora il “nostro” Bassani in prima linea (si veda fra tutti il saggio “Due grandi artisti Yombe”, 1981, opera citata), prima di giungere alla mostra del 2001, a Bruxelles, intitolata *Mains de maîtres*² che, sotto la direzione di Bernard de Grunne, metteva l’accento sull’opera di numerosi maestri.

Gli errori

Premesso questo mio “imprescindibile approccio”, legato alla personale motivazione di tali ricerche, prima di affrontare la figura

di un artista per definizione “transculturale” (o “inter-etnico”), devo ancora aggiungere alcune considerazioni di natura più meramente metodologica concernenti taluni errori che, a mio avviso, hanno costellato questo tipo d’indagine e che dalle prime intuizioni di Pierre Francastel³, invece di scemare, si sono progressivamente radicati in essa. Passando dal generale al particolare, intendo sottolineare come le procedure di classificazione delle identità stilistiche appaiano spesso viziate da un approccio che ne inquina o ne inficia le conclusioni. Per brevità, mi limiterò a dare qui cenno unicamente dei due temi principali.

Il primo, più diffuso e di maggior peso (spesso figlio di una sorta di “immodestia culturale”), è quello che tende a considerare l’ambito creativo come permeato da una totale immutabilità stilistica, tanto in senso cronologico quanto in campo geografico. Una tale impostazione porta, più o meno scientemente, a considerare fuori norma ogni assenza anche di un singolo elemento “canonico”, ogni variante dello stesso, fino ad escludere la scultura in questione da un contesto di autenticità (a titolo esemplificativo, citerò il lavoro, per altri versi esemplare, di Daniela Bognolo sui Lobi⁴ in contrapposizione alle pagine consacrate al tema evolutivo da John McKesson⁵ e Louis Perrois⁶).

Il secondo errore si manifesta in una duplice connotazione che appare legata, da un canto, alla pretesa di estrapolare certezze universali da fonti informative provenienti da zone estremamente circoscritte, dall’altro, di prescindere da quel meccanismo, collegato al “senso di pudore” insito nella perdita della memoria storica, che sfocia nell’atteggiamento apodittico di taluni studiosi che gli africani sintetizzano mirabilmente con le parole: *il invente!* (si vedano in proposito le informazioni spesso contraddittorie, riguardanti i Dogon, raccolte da Hélène Leloup e da altri.)

L’intuizione

Immerso nello studio della singolarissima figura di antenato maschile Hemba (Fig. 1 a/b), caratterizzata da una trattazione plastica davvero particolare e sorprendente, non ho potuto far a meno di percepire come il taglio di questa scultura mostrasse

una sintesi stilistica che mnemonicamente ricordavo essere comune ad altre (peraltro pochissime) opere conosciute.

Un confronto più approfondito mi ha permesso poi di ricondurne la realizzazione all’opera di un singolo artista che ho voluto chiamare il “Maestro dei sorrisi” per attribuire una sorta di valenza eponima a quella sua caratteristica immediata.

L’alone di mistero

Creata l’identità (grazie anche ai quesiti ed alle preziose intuizioni dell’amico Gigi Pezzoli) il nostro “Maestro dei sorrisi”, uno scultore che si può ritenere sia rimasto operativo almeno fino al primo decennio del novecento, mi appariva avvolto da un alone di mistero con riguardo alla sua appartenenza etnica. Questo artista, infatti, coll’arricchirsi degli esemplari, divenuti nel frattempo sei, appariva culturalmente ascrivibile, per quattro di essi, agli Hemba nord-occidentali (a stretto contatto con i Kusu) stanziati nel territorio a cavallo del fiume Lualaba, tra la Luika e la zona di Kasongo (fiume Luama) mentre, per altri oggetti, in particolare due portatrici di coppa Luba, mostrava più marcatamente i tratti di una personalità dell’area settentrionale della Lukuga Valley.

La ragione di una capacità creativa così eclettica si può motivare col fatto che si sia in presenza di uno scultore “bilingue” che, operando in un territorio inter-etnico, come del resto ognuna delle tre identità del “Maestro di Buli”⁷, riusciva a gestire perfettamente questa duplicità di linguaggio o, in sottordine, che lo stesso, una volta acquisita una reputazione di tutto rispetto, avesse ricevuto committenze anche da etnie vicine. Queste valutazioni, per ora di natura strettamente teorica, potranno meglio essere definite quando il corpus delle opere ascrivibili al contesto del “Maestro dei sorrisi” si sarà ampliato⁸.

Le opere di stile Hemba/Kusu

Figura 1

Hemba, influenze Kusu, *Singiti*⁹, H. cm 50 ca., raccolta tra gli anni ’20 e ’30 del XX secolo.

Le rappresentazioni di antenato, *Singiti* o *Sigiti*, non ritraevano l'avo in senso stretto ma erano finalizzate a manifestare un forte messaggio di perpetuazione del clan, di continuità familiare e di fondamento ancestrale sul quale il capo in carica basava la propria autorità temporale.

Figura 2

Hemba, di stile Kusu (in ragione dell'acconciatura), busto *Singiti*¹⁰, H. cm 43.

Figura 3

Hemba, influenze Kusu (ricettacolo magico sulla testa)¹¹, H. cm 36 (frammento di figura).

Figura 4

Hemba, influenze Kusu, *Kabeja*¹², H. cm 27.

Le figure gianiformi, *Kabeja*, costituivano la più importante valenza magico-rituale dell'etnia quindi esisteva una sola *Kabeja*, in possesso del capo, in ciascun clan localizzato in un villaggio. Essa presiedeva all'amministrazione della giustizia, alle offerte agli spiriti o a quelle agli antenati.

Le opere di stile Luba

Figura 5

Luba, *Mboko*¹³, H. cm 32, raccolta prima del 1913.

Figura 6

Luba, *Mboko*¹⁴, H. cm 30, raccolta tra il 1913 ed il 1929.

Le portatrici di coppa, *Mboko* o *Kabila*¹⁵, erano destinate a contenere il caolino col quale il divinatore, *Bilumbu*, si cospargeva il viso per evidenziare il contatto col sovrannaturale e giungere al vaticinio.

Le caratteristiche morfologiche

Già dal primo contatto visivo, le sculture rivelano come la forte personalità del "Maestro dei sorrisi" giunga magistralmente ad armonizzare quella duplice essenza che le



Fig. 1 a/b - Figura commemorativa di antenato, *Singiti*. Raccolta tra gli anni '20 e '30 del XX secolo. H. cm. 50. Hemba, influenze Kusu, RDC. Collezione privata, Milano.



Fig. 2 - Figura
(busto) di antenato,
Singiti. H. cm.
43. Hamba di
stile Kusu, RDC.
Galerie Patrik
Fröhlich, Zürich.



pervade. L'invenzione morfologica delle teste, assolutamente innovativa e giocata sull'armonia delle linee curve, riesce infatti a coesistere, senza contrasti, con la possente trattazione dei corpi che rimane caparbiamente immutata anche quando le espressioni luba assumono quelle connotazioni sorprendentemente sinuose che le diverse posture impongono.

Le teste

In tutti gli esemplari, oltre che per la bocca atteggiata a quel sorriso intimista, il viso si caratterizza per il morbido profilo che dalla fronte alta e leggermente bombata scende a disegnare il naso, anch'esso conformato in maniera del tutto peculiare, con la linea mediana saliente e le narici definite in dettaglio. In proposito, devo evidenziare come il trattamento di questo elemento somatico presenti una forte affinità con i modi del "Maestro di Buli" o, forse meglio, con i modi del "Maestro di Katéba", dando per acclarata l'esistenza di quella triade di scultori Buli che, a molti, appare ancora incerta.

Una menzione a parte meritano gli occhi che, socchiusi, suggeriscono un senso profondamente meditativo ed esprimono al meglio quello spirito di "entità sublimata" insito nelle etnie della regione.

Fig. 3 a/b -
Frammento di
figura di antenato.
H. cm. 36. Hamba,
influenze Kusu,
RDC.
Collection
Anton Stalder,
Switzerland.



Le orecchie sono del tipo a semicerchi concentrici con triangolo centrale e solo nel caso del frammento hemba (Fig. 3 a/b) appaiono forate.

La realizzazione dei dettagli, quali barbe e diademi, aggiunge un tocco di “stravaganza” con l'utilizzo multiplo del medesimo stilema, in una sorta di impiego incrociato. Il disegno della barba, ad esempio, che orla il mento della figura hemba *Sigiti* (Fig. 1 a/b) si ritrova, in guisa di diadema, all'attacco dei capelli delle portatrici di coppa luba (Figg. 5 e 6).

Accanto ai tanti elementi di sintonia, le teste riservano anche aspetti di singolarità che si manifestano, in modo particolare, nelle acconciature maschili, riaprendo così il capitolo dell'essenza “transculturale” del “Maestro dei sorrisi”.

Mentre appare perciò evidente una pressoché totale omogeneità delle pettinature nelle due *Mboko* luba, tale aspetto si delinea in maniera abbastanza differenziata nei restanti tre esemplari maschili e nella *Kabeja*. Il busto della Fig. 2 esibisce un'acconciatura strettamente connessa con quella ascritta da François Neyt allo “stile Kusu” (pag. 315, IX N° 3 in *La grande statuaire hemba du Zaïre*, opera citata) ed incentrata su di una grande calotta (qui non troncata), con tre propaggini sottostanti, leggermente spioventi; quella della Fig. 1, invece, costituisce una sua variante, con le propaggini sostituite da cinque *chignons*, disposti perpendicolarmente. Due motivi sovrapposti di sei piccoli *chignons* rettangolari che si raccordano al diadema tramite il grande ricettacolo sveltante alla sommità del capo, contraddistinguono il frammento della Fig. 3. Nella *Kabeja* della Fig. 4, poi, tre sequenze dentate, anch'esse sovrapposte, alludono ad una serie di trecce e racchiudono il caratteristico contenitore magico.

I corpi

La costruzione dei corpi appare anch'essa gestita dal “Maestro dei sorrisi” secondo dinamiche del tutto peculiari che vedono le spalle caratterizzate da un morbido arrotondamento mentre le braccia robuste si staccano dal corpo per appoggiarsi ai due lati del ventre prominente dei maschi o per stringere le coppe, nel caso delle figure femminili.

I bracciali ai polsi sono di norma evidenziati. Essi appaiono omessi solamente nella *Kabeja* (Fig. 4) e nel busto hemba (Fig. 2) con il probabile intento di conferire priorità ad una valenza rituale da esternarsi con l'apposizione dei ricettacoli magici.



Fig. 4 - Figura magica, Kabeja. H. cm. 27. Hemba, influenze Kusu, RDC. Galerie Patrik Fröhlich, Zürich.



Fig. 5 - Portatrice di coppa, Mboko. Raccolta prima del 1913. H. cm. 32. Luba, RDC. EO.0.0.12120, Collection MRAC Tervuren. Photo D. Beaulieux, MRAC Tervuren ©.



Fig. 6 - Portatrice di coppa, Mboko. Raccolta tra il 1913 ed il 1929. H. cm. 30. Luba, RDC. Archivio Galerie Philippe Ratton, Paris.

L'esecuzione dei petti maschili assume una caratteristica connotazione "a triangolo" che permane, pur se accentuata nelle proporzioni, nei seni femminili.

Un'ultima considerazione concerne la presenza delle scarificazioni corporali che appaiono delineate, non senza una certa misura, solamente nelle figure luba.

Ringraziamenti

Prima di terminare questa breve incursione nel mondo del "Maestro dei sorrisi" non posso esimermi dal ringraziare nuovamente l'amico Gigi Pezzoli che ha insistito perché dessi forma a queste mie riflessioni. Un grazie particolare va anche a tutti coloro che hanno entusiasticamente messo a disposizione le documentazioni delle opere esaminate: Katrin Fröhlich, Anton Stalder, Philippe Ratton e Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

Note

¹ Ezio Bassani, "Due grandi artisti Yombe" in *Critica d'Arte Africana*, Vallecchi, Firenze, 1981.

² Bernard De Grunne e altri, *Mains De Maitres - A La Decouverte Des Sculpteurs D'Afrique*, Espace Culturel BBL, Bruxelles, 2001.

³ Pierre Francastel (storico e critico d'arte francese, 1900 - 1970) citazione a pag. 21 di *African Art of the Dogon: The Myths of the Cliff Dwellers*, Jean Laude, The Brooklyn Museum, New York, 1973.

⁴ Daniela Bognolo, *Lobi*, 5 Continents, Milano, 2007.

⁵ John McKesson, "Réflexions sur l'évolution de la sculpture des reliquaires fang", in *Arts d'Afrique Noire*, n. 63, Arnouville.

⁶ Louis Perrois, n. 2, pag. 16 e segg. "Histoires : migrations et contacts inter-ethniques depuis le XVIIIe siècle" in *Arts du Gabon. Les Arts Plastiques du Bassin de l'Ogooué*, Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1979, "Patrimoines du Sud. Collections du Nord - Trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine (Gabon, Cameroun)", ORSTOM, 1997 e altri.

⁷ Mary Nooter Roberts e Allen F. Roberts, pag. 19 in *Luba*, 5 Continents, Milano, 2007 e Bernard De Grunne (e altri), pag. 186 in *Mains De Maitres - A La Decouverte Des Sculpteurs D'Afrique*, Espace Culturel BBL, Bruxelles, 2001.

⁸ Mentre completiamo questo articolo, ci viene segnalata un'ulteriore opera attribuibile al "Maestro dei sorrisi" nella vendita di Bonhans a New York, in data 14.11.2013, al n° 202.

⁹ Collezione privata, Milano.

¹⁰ Attribuzione in ragione dell'acconciatura (cfr. pag. 315, IX N° 3 in *La grande statuaire hembra du Zaïre*, François Neyt, Institut Supérieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-la-Neuve, 1977). Galerie Patrik Fröhlich, Zürich.

¹¹ Pubblicato in *Afrika, Maske und Skulptur*, Karl-Ferdinand Schaedler, Ausstellung Historisches Museum, Olten, 1989. Collection Anton Stalder, Switzerland.

¹² Attribuzione in quanto appare assente la tradizionale doppia connotazione sessuale, normalmente omessa dai Kusu e dai Kasongo. Galerie Patrik Fröhlich, Zürich.

¹³ EO.0.0.12120, Collection MRAC Tervuren.

¹⁴ Archivio Galerie Philippe Ratton, Paris.

¹⁵ Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, pag. 353 in *Bulletin des séances*, 40 (3), Bruxelles, 1994.