

L'ARTE E IL SACRO NELL'AFRICA NERA

Le maschere e le effigi sacre dell'Africa nera, dell'Asia e dell'Europa che popolarono la "foresta degli dei" all'Esposizione universale di Osaka nel 1970, affascinarono a tal punto il leader giapponese dell'arte moderna Taro Okamoto, che lui stesso cadde in trance¹.

Queste parole da noi scelte in guisa di motto, palesano che il rapporto tra l'arte e ciò che essa rileva dal religioso² o dal mistico – e nel nostro caso specifico, dal sacro – esiste fin dalla notte dei tempi.

Come pure segnaliamo che il soggetto che affrontiamo non è né nuovo né strano. Infatti, nel 1986 a Kinshasa (Repubblica Democratica del Congo), per iniziativa del Centro Studi delle Religioni Africane (CERA) – Dipartimento di ricerca della Facoltà di teologia cattolica di Kinshasa diventata Facoltà cattolica di Kinshasa –, si tenne un convegno internazionale sul tema: *Meditazioni africane del sacro. Celebrazioni creative e linguaggi religiosi*³. Questo convegno era il prolungamento di un altro organizzato dallo stesso Dipartimento nel 1983, che aveva per tema *L'Africa e le sue forme di vita spirituale*⁴.

Ne risulta che l'uomo è naturalmente religioso e che la religione non è una dimensione aggiunta alla coscienza africana. È vivendo nel mondo che ogni essere umano scopre, poco a poco, di esistere solamente in relazione a una realtà di cui indovina la presenza, senza

¹ T. Okamoto, *L'esthétique et le sacré*, Seghers, Paris 1976, p. 121.

² Cf. T. Ntumba, *Art et religion*, in *L'Afrique et ses formes de vie spirituelle*, F.T.C.K., Kinshasa 1990, p. 218.

³ *Médiations africaines du sacré. Célébrations créatrices et langage religieux*, Actes du troisième Colloque International, Kinshasa 16-22 novembre 1986, F.T.C.K., Kinshasa 1987.

⁴ *L'Afrique et ses formes de vie spirituelle*, Actes du deuxième Colloque International, Kinshasa 21-27 novembre 1983, F.T.C.K., Kinshasa 1990.

però giungere a definirne con precisione i contorni. Eccolo di fronte al *sacro*, a cui si espone costantemente come facente parte del *mistero* della sua esistenza. Se anche il sacro è universalmente vissuto come mistero, si ammetterà che esiste una/delle maniera/e propriamente *africana/e* di essere in rapporto con il sacro, o delle vie specifiche da cui passa la ricerca africana del sacro. Tra queste vie ne possiamo citare altre: la preghiera africana e il sacrificio, i riti, i miti e le iniziazioni, le parole e i gesti, i simbolismi del corpo, le proibizioni, i simboli, i feticci (non nel senso di ricettacoli delle forze malefiche), la liturgia cosmica e il linguaggio religioso, il *pathos* nero-africano della totalità e dell'immensità, i canti rituali e i ritmi, la “drummologia”⁵, la tradizione, l'abbigliamento liturgico africano, l'arte, ecc.

Su questo sfondo vorremmo illustrare, in quest'esposizione, la tipologia dei rapporti che l'arte africana intrattiene con il sacro. La nostra tesi è che le forme di quest'arte africana sono delle trans-forme, delle mediazioni del sacro. Quale senso il sacro assume? Questo è l'interrogativo della nostra ricerca.

Per rispondervi e sviluppare la tesi qui enunciata su solide basi, è essenziale decifrare il senso dell’“arte” in generale e in particolare di quella africana, per farci un’idea della natura di ciò che denominiamo “sacro”. Due esempi tratti dall'universo artistico africano sosterranno il proposito.

1. CHE COSA CHIAMIAMO “ARTE”?⁶

Per Platone e Aristotele, l'arte (*techne*) è *mimesis*, è imitazione della natura fisica. Si tratta di superarla fino al raggiungimento del

⁵ “Drummologia” è la scienza dei tamburi [N.d.R.].

⁶ Riprendiamo in questo punto, come in quello che tratterà propriamente del rapporto tra arte e sacro, qualche idea-guida della nostra comunicazione, in omaggio al prof. emerito mons. Théodore Mudjji Malamba Gilombe sul tema: *Ruolo pedagogico dell'arte. Sulle tracce di un maestro* «Rôle pédagogique de l'art. Sur les traces d'un maître» in *Art et philosophie. La quête de l'absolu à l'aube du troisième millénaire. Mélanges en l'honneur du Professeur Mgr Thi Mudjji Malamba*, Kinshasa, U.C.C. (sous presse).

modello autentico che, per il primo, sono le idee, o, per il secondo, la perfezione come elevazione e purificazione (*katharsis*) dell'uomo.

Tshiamalenga, che li parafrasa, è dell'avviso che «in entrambi i casi, l'arte-imitazione, in quanto è, allo stesso tempo, anche superamento di ciò che imita, appare come collocata sotto il segno dell'anticipazione: detto altrimenti, rappresenta "il possibile"»⁷. È questa la concezione dell'arte che si legge nella descrizione della poesia umana di L.S. Senghor. Ai suoi occhi, questa è un'imitazione della poesia originale (quella di Dio). Tanto che diventa anche un atto ontologico, cioè ciò che fa avvenire l'essere⁸.

La visione ellenica dell'arte come imitazione-superamento è ugualmente sostituita e amplificata dai concetti medievali di *ars* e di *artifex*⁹. Nel latino medievale, l'arte ha anche designato la stregoneria e le conoscenze occulte.

Potremmo estendere le considerazioni sul senso dell'arte a più di un pensatore e di un'epoca. Rivisitare la diversità¹⁰ avrebbe potuto darci un'ampia panoramica sulla questione. Ma il campo è vasto e il nostro spazio molto limitato. In ogni caso non è questa la nostra principale preoccupazione. Ci basterà portare l'interesse sull'originalità e la ricchezza dell'arte in generale e in particolare dell'arte dell'Africa nera. Questo ci obbliga a interrogare alcuni pensatori che, secondo noi, rivelano nell'opera d'arte un senso dell'esperienza integrale che essa stessa suscita e riflette, come qualcosa che ha un ruolo rilevante per l'esistenza umana. In questo

⁷ T. Ntumba, *Art et religion*, cit., p. 218.

⁸ L.S. Senghor, *De la Négritude*, in *Anthropologie*, p. 8, cit. in T.M. Malamba Gilombe, *Art et spiritualité au pays des fétiches. Identités culturelles et nouvelles technologies*, Actes de la 16^e Semaine Philosophique de Kinshasa, 10-16 dicembre 2000 (Recherches Philosophiques Africaines, 31), Facultés Catholiques de Kinshasa, Kinshasa 2002, p. 140.

⁹ T. Ntumba, *Art et religion*, cit., p. 218.

¹⁰ A questo proposito, possiamo leggere con interesse M. Nedoncelle, *Introduction à l'esthétique*, P.U.F., Paris 1967, pp. 75-21; cf. anche T.M. Malamba Gilombe, *Lecture des arts: un droit culturel pour tous*, in «Revue Philosophique de Kinshasa» XVII (2003), 31, *Mélanges en l'honneur de Mgr. Maurice Plevaets*, p. 129: «Le arti più visibili e meglio conservate sono indubbiamente le arti plastiche, dette arti dello spazio, per distinguere da quelle dette arti del tempo. Esse corrispondono alla vista».

esercizio, non possiamo tuttavia sfuggire alla pesantezza della nostra inclinazione naturale per l'arte del «continente dei feticci»¹¹.

Ci riferiamo inizialmente a un filosofo tedesco, M. Heidegger. L'opera d'arte, dice in sostanza, è intesa come «allegoria» e «simbolo»¹². Essa esprime il combattimento tra la terra e il mondo. Soprattutto, è l'espressione della verità, non è una rappresentazione o la coincidenza del pensiero all'essere, ma una manifestazione che implica un conflitto tra ciò che si offre alla vista e ciò che si trattiene. L'opera d'arte è la provenienza «che si trattiene in sé nel donarvisi, manifestazione, del manifestato, che non è essa stessa manifesta, che non si espone se non ritirandosi»¹³. Nello stesso tempo l'autore di *Essere e tempo*¹⁴ e *L'origine dell'opera d'arte*¹⁵, sostiene che l'esistenza umana si svolge fondamentalmente tra il divino e l'umano. Essa è così costituita da assi che si annodano nell'opera d'arte e vi si esprimono¹⁶.

Consideriamo poi la posizione di J. Patočka (1907-1977). Secondo questo pensatore ceco, «l'arte nella sua sobrietà contemporanea, è il mondo, è l'essere nel suo sgorgare, è il senso concreto che sorge da elementi in se stessi muti, è una creazione pura alla quale assistiamo prendendo parte alla vita dell'opera»¹⁷. Sempre secondo lui, le opere d'arte «hanno il loro senso in loro stesse, non rinviano a niente di esterno. Nell'arte avviene l'affermazione dell'interiorità. La vita attuale diventa in essa presente, non per invitarci a perderci nei suoi labirinti, ma piuttosto per svegliarci e farci vedere e sentire ciò che, nella nostra vita quotidiana, non

¹¹ Questa espressione, da noi leggermente modificata, è tratta da Mudjji Malamba, precisamente dall'intestazione di uno degli articoli ai quali abbiamo già accennato: *Art et spiritualité au pays des fétiches*, cit.

¹² M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris 1962, p. 13 (tr. it., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968).

¹³ J. Taminiaux, *Finitude et absolu. Hegel et Heidegger, interprètes de Kant*, in «Revue Philosophique de Louvain» 69, mai 1971, pp. 208-209, cit. da T.M. Malamba Gilombe, *Le langage des masques africains. Étude des formes symboliques des Mbuya des Phende*, Facultés catholiques de Kinshasa, Kinshasa 1989, p. 268.

¹⁴ M. Heidegger, *L'Ètre et le temps*, Gallimard, Paris 1964 (tr. it., *Essere e tempo*, Longanesi & C., Milano 2005).

¹⁵ In M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, cit., pp. 45-61.

¹⁶ Cf. T.M. Malamba Gilombe, *Le langage des masques africains*, cit., p. 268.

¹⁷ J. Patočka, *L'art et le temps*, P.O.L., Paris 1990, p. 368.

suona affatto come una condizione di vedere e di sentire, perché essa è penetrata fino al midollo da forze che hanno per effetto il farci trovare in contraddizione con noi stessi»¹⁸.

W. Biemel riassume la concezione patočkiana dell'arte in questi termini: «Nell'arte e con l'arte si manifesta il carattere di un'epoca – si espone la maniera con la quale l'uomo comprende se stesso, come si comporta davanti allo sguardo dei suoi simili, come spiega il mondo, quale rapporto intrattiene con il divino»¹⁹. È chiaro qui che l'arte (l'arte plastica, la letteratura, la musica, ecc.) tocca l'esistenza umana nella sua più intima profondità. Niente di ciò che ci concerne sfugge. L'arte ha così un «grande ruolo per l'esistenza umana»²⁰.

Dobbiamo, per concludere questo paragrafo, rispondere infine a una domanda che la maggior parte di noi avrà in mente. Che dicono i pensatori africani dell'arte in generale e della/e loro arte/i in particolare?

Théodore Mudjji Malamba Gilombe, autore di *Linguaggio delle maschere africane. Studi delle forme e delle funzioni simboliche dei Mbuya di Phende*, prende in considerazione due idee dominanti che ricapitolano e dischiudono pienamente un aspetto essenziale dell'arte africana, nel caso presente la maschera *mbuya*. Lo esprime così: «Primo, l'opera d'arte funziona come una sorta di nodo dove tutti gli assi dell'esistenza umana si esprimono. Secondo, questo nodo è di natura ambigua, nella misura in cui rivela o nasconde allo stesso tempo, cioè nella misura in cui rivela qualcosa che resta enigmatico»²¹. Prosegue in un altro testo di una conferenza: «Il documento artistico risulta essere un complesso di segni, di oggetti, di fantasmi e di immagini che assumono, plasmando e traducendo, la storia individuale e collettiva dell'uomo nel suo mondo naturale e culturale (...), si offre come un “qui” che tuttavia parla un “altrove” eloquente con il suo silenzio enigmatico»²².

¹⁸ W. Biemel, *Jan Patočka. Philosophe de l'art et de la culture*, in H. Declève (ed.), *Profils de Jan Patočka. Hommages et documents*, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles 1992, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ T.M. Malamba Gilombe, *Le langage des masques africains*, cit., p. 268.

²² T.M. Malamba Gilombe, *Approche de l'œuvre d'art plastique traditionnelle*,

A dire il vero, l'arte ci parla; ancor meglio, il suo silenzio non significa assenza di linguaggio. Si tratta piuttosto di «un dire senza dire "eloquente"» o "voce del silenzio" che si rivolge all'uomo e parla di lui, di speranze e di angosce del suo destino, e della sua volontà di potenza²³. Costituisce una simbologia che fa appello a un'interpretazione²⁴.

Ne consegue che l'arte resta un luogo di sedimentazione e di espressione di credenze, di usi e costumi, di sistemi di pensiero e di norme sociali. In maniera tale che diviene un incrocio assiologico ed epistemologico di una cultura data²⁵. In ciò che concerne in particolare le arti plastiche e ritmiche nero-africane, possiamo dire che le loro forme sono delle trans-forme, delle mediazioni del sacro. Non senza ragione. Esse (le forme) strappano l'uomo dalla sua materialità e dalla futilità della vita quotidiana, elevandolo al mondo della pienezza, ad un tempo progettato e anticipato, al mondo in cui si sostiene il combattimento per il trionfo della vita sulla morte. Questa simbologia della vittoria della vita sulla morte è dunque il tema prevalente dell'arte africana²⁶. Tali considerazioni non tolgonon

in *Problèmes de méthodes en philosophie et en sciences humaines en Afrique*, Actes de la 7^e Semaine Philosophique de Kinshasa, 1983 (Recherches Philosophiques Africaines, 9), Faculté de Théologie Catholique de Kinshasa, Kinshasa 1986, p. 77.

²³ Cf. M. Mutataty, *Regard sur la statuaire Kuba*, in «Cahiers des Religions Africaines» XVI (1982), 31-32, p. 133.

²⁴ Cf. M. Laku, *Art et légitimité du pouvoir chez les Ambuun. Analyse métaphysico-esthétique de la canne cheffale (Lwang) et du tabouret (elil)*, in F.-B. Mabasi - G. Mwene Batende (edd.), *Technoscience, savoirs endogènes et formes de vie spirituelle. Défis et enjeux pour une réinvention de l'Afrique*, Mélanges en mémoire du Professeur Gérard Buakasa Tulu Kia Mpasu (1937-2004), Noraf, Kinshasa 2006, pp. 211-218.

²⁵ Cf. T.M. Malamba Gilombe, *Art et spiritualité au pays des fétiches*, cit., pp. 139-140.

²⁶ «Questa tensione verso l'infinito non è dovuta al caso: essa traduce la spiegazione profonda dell'arte negro-africana: sforzo creatore dell'uomo alle prese con la morte; lotta drammatica tra la Vita e la Morte e trionfo della vita sulla morte» (E. Mvueng, *Problématique d'une esthétique négro-africaine*, in «Ethiopiques» (Dakar) 3, juillet 1975, p. 77; cf. anche T.M. Malamba Gilombe, *Le langage de l'art africain*, in AA.VV., *Kronkronbali, Figurative Terracotta uit West-Africa met cadenses Van Jos synopsio*, Peeters, Leuven 1991, p. 38 e Id., *Approche de l'œuvre d'art plastique traditionnelle*, cit., p. 84.

niente agli aspetti di gratuità (bellezza pura) che d'altronde caratterizzano l'arte dell'Africa nera. Il bello, e ciò che è veramente buono e quindi utile, sono due momenti che suonano insieme nell'esperienza dell'opera d'arte africana. Questa nasce in un quadro polimorfo che la conduce e in cui essa riceve un orizzonte di senso leggibile e comunicabile in seno alla sua comunità di origine²⁷.

Riassumendo, nella e con l'arte coabitano gli aspetti di gratuità²⁸, di impegno che ha valore in se stesso, di espressione che trova in se stessa il suo fine e gli aspetti che influiscono su tutti gli "assi" della vita (economica, sociale, politica, etica, religiosa, ecc.). L'arte africana rimane una sorgente di sopravvivenza e di permanenza dei principi ancestrali: «Non osservate le vostre statue se non guardando la vecchia»²⁹, non smetteva di ripetere ai suoi novizi il maestro scultore. L'arte dell'Africa nera costituisce senza dubbio una delle modalità dei nostri rapporti con il mondo visibile e invisibile, con l'altro e con il sacro. Prima di trattare di questo, caratterizziamo il sacro.

2. CHE COSA CHIAMIAMO "SACRO"?

Il sacro è difficile da afferrare, da definire. «Come la relazione che lega l'uomo alla natura, il rapporto dell'uomo al sacro è difficile da delineare, da precisare»³⁰. D'altronde lo si può comprendere come una «realtà, un qualcosa d'inviolabile, d'intoccabile ma non di inaccessibile, oggetto di un rispetto incondizionato, questo perché certe realtà sono il simbolo di una realtà superiore e perché hanno in loro stesse qualcosa che partecipa a un mistero trascendente (la sfera del divino), da cui dipendiamo e che non

²⁷ T.M. Malamba Gilombe, *Approche de l'œuvre d'art plastique traditionnelle*, cit., p. 81.

²⁸ Cf. E. Mvueng, *L'art d'Afrique noire*, Clé, Yaoundé 1978, p. 78.

²⁹ R. Gillet, *L'expression du sacré dans l'Ancien et le Nouveau Testament*, in «Corps écrit» 3, sept. 1982, *Le sacré et les formes*, p. 42.

³⁰ *Ibid.*

dipende da noi, che ci può salvare ma che non possiamo condurre e che può anche frantumarsi»³¹. Per questo dobbiamo cercare il senso del sacro attraverso le sue molteplici manifestazioni.

Si comprende perché, nel suo esame delle modalità del sacro, Eliade parta dalle manifestazioni di questa realtà. Questo pensatore «osserva le diverse situazioni esistenziali dell'uomo, le molteplici maniere con le quali esso si inserisce nel mondo»³². Come lui, numerosi altri autori analizzano le espressioni del sacro partendo dalle situazioni esistenziali dell'uomo³³. È questo il caso, per citarne uno, di A. Wartelle che, a proposito del sogno di Giacobbe e delle manifestazioni del sacro, dice quanto segue: «Si vede con chiarezza la concatenazione dei fatti: testimone di un fenomeno soprannaturale (un sogno in cui Dio appare), l'uomo prende coscienza che il luogo è sacro, sacra la pietra dove posava il capo, ed egli la consacra con l'unzione dell'olio. Luogo e pietra sono ormai *sottratti al dominio ordinario o profano*: sono messi in disparte, separati, riconosciuti sacri»³⁴.

Così descritto, il sacro sembra dividersi e distinguersi dal profano come fosse un “dentro” in rapporto a un “fuori”, un invisibile in rapporto al visibile, come l’“altrove” in opposizione al “qui”, come un soprannaturale in rapporto al visibile. Il sacro e il profano implicano dunque dei rapporti di scambio tra due poli, resi possibili da dei mediatori. Queste nozioni derivano da una logica binaria, caratteristica delle rappresentazioni, delle credenze e delle pratiche popolari.

Nel prestare fede a Okolo, filosofo e pensatore africano, il sacro «è il luminoso, cioè ogni fenomeno che suscita in noi sia il fascino sia il timore (...), non è inizialmente degli dèi, benché senza gli dèi il sacro non sarebbe concepibile. Il sacro è lo spazio ove gli dèi possono apparire (...). Ma in fin dei conti, tutto può dire il sacro. Il sacro è dapprima il cielo e la terra, è anche l’Oriente

³¹ *Ibid.*, p. 41.

³² A. Douglas, *Mircéa Eliade et le phénomène religieux*, Payot, Paris 1982, p. 126.

³³ Cf. M. Kabandanyi, *Réflexions sur les langages du sacré à partir des données positives. Problème de méthode*, in *Médiations africaines du sacré*, cit., p. 167.

³⁴ A. Wartelle, *Grec et chrétien: réflexion sur le sacré*, in «Corps écrit» 3, sept. 1982, p. 61.

e l'Occidente, e allo stesso modo è il nord e il sud. È altrettanto vero (...) che non si conosce, ma si riconosce»³⁵.

In molte culture africane, il sacro si è introdotto principalmente nelle pratiche che riguardano i giochi di potere degli uomini e sugli uomini, o in quelle che servono a captare delle forze invisibili in seno al lignaggio e all'ambiente politico della superstruttura statale. È una sacralizzazione della potenza invisibile e impersonale che affligge la vita umana con accenti di terrore e paure simboliche paralizzanti³⁶. Ma il suo senso è anche quello del proibito (animale o pianta totemica...).

A conti fatti, il sacro appare come l'inviolabile «sfondo-orizzonte». Si distingue dal profano, dall'ordinario, e si situa dal lato dell'assoluto, della trascendenza, del divino, di ciò che c'è di misterioso e implica rispetto. I simboli che rivelano e realizzano le mediazioni del sacro sono tra gli altri: la croce, i colori, gli altari simbolici, le grotte, il fuoco, l'acqua, l'incenso, gli oli sacri, i luoghi fisici³⁷, le Arti, ecc. E l'arte africana non è priva di questa potenzialità.

3. L'ARTE AFRICANA COME MEDIAZIONE DEL SACRO, «LUOGO» DELLA RICERCA DELL'ASSOLUTO

L'opera d'arte, lo abbiamo visto, gioca un gran ruolo per l'esistenza umana. In effetti, si porge come un "qui" che tuttavia rinvia a un "altrove". Nell'attività artistica e letteraria, ne va fondamental-

³⁵ O. Okonda, *La tradition comme médiation et symbole du sacré*, in *Médiations africaines du sacré*, cit. p. 67.

³⁶ Cf. K. Rukonkish, *Le destin de la vérité de l'homme et le pathos négro-africain de la totalité comme source du sacré*, in *Médiations africaines du sacré*, cit., pp. 251-272.

³⁷ Per T.M. Malamba Gilombe, il tempo-contenitore può essere considerato come un abisso misterioso e sempre sacro. Secondo lui, il tempo-contenitore degli anni, dei giorni, delle feste, delle stagioni, ecc. riceve il suo carattere sacro dalla determinazione del rito. Per lo stesso motivo il tempo-contenitore si spoglia dalla sua funzione profana. In maniera analoga, lo spazio-contenitore è il luogo dove si può originare e fondare la percezione del sacro negli spazi-contenitori quali: le colline, le montagne, le grotte, i fiumi sacri; i rituali impressionanti, come

mente, come nota Patočka, «dell'eminente grandezza di un'attività intensamente *spirituale*, e che, poiché impegna e interroga l'uomo nella totalità della sua esperienza, e poiché interroga il senso della vita, apre un cammino alla dimensione veritativa dell'esistenza»³⁸.

Tale è d'altronde la primaria specificità dell'arte africana. Difatti, «sottolinea il desiderio dell'uomo di accordarsi alla vita, rileva i conflitti tra la vita e la morte e la tensione vigorosa dell'uomo verso il superamento e il fiorire compiuto del suo essere»³⁹. Non punta però alla pura e semplice funzionalità. Così essa innalza l'uomo al di sopra dell'alternativa «pura funzionalità o pura bellezza»⁴⁰. È lì che allo stesso modo si gioca il dramma della nostra esistenza africana, si comprende il nostro rapporto con il mondo nelle sue molteplici forme. L'arte africana è dunque, secondo il parere di molti specialisti, un'arte sacra.

Questo intento, essenzialmente spirituale, dell'arte africana è evidenziato da Ph. Guimiot. Considerando le maschere e gli altri oggetti del mondo nero, egli invita a vedere «la vita intensa e particolare di cui sono cariche queste sculture, la spiritualità che, attraverso la bellezza, l'uomo nero ha saputo captare del mondo dell'aldilà e misteriosamente includere in esse, spiritualità che ci stupisce e ci attira particolarmente nel nostro mondo di oggi dove ci sembra che, ogni giorno di più, la materia inerte si accumuli e lo spirito spariscia»⁴¹. Tanto vale dire che le forme di questa arte sono delle trans-forme, delle mediazioni del sacro. Strappandolo alla sua materialità e alla vacuità della vita quotidiana, esse elevano l'uomo al mondo della pieenezza, alla fede progettata e anticipata, un mondo dove si ingaggia

nel Santuario della Terra di Gon presso gli hadjery del Tchad (T.M. Malamba Gilombe, *Liturgie cosmique et langage religieux. Pour une conciliation universelle par la prière liturgique*, in *Médiations africaines du sacré*, cit., pp. 244-245).

³⁸ P. Seys, *Regard à l'est: Essais esthétiques et politiques de Jan Patočka*, in «Revue Philosophique de Louvain» 90 (1992), 85, p. 85.

³⁹ M. Mutataty, *Regard sur la statuaire Kuba*, in «Cahiers des Religions Africaines» XVI (1982), 31-32, p. 133.

⁴⁰ T.M. Malamba Gilombe, *Elévation spirituelle par l'esthétique en Afrique noire*, in *L'Afrique et ses formes de vie spirituelle*, Actes du 2^e Colloque International du CERA, F.T.C.K., Kinshasa 1990², p. 254.

⁴¹ Ph. Guimiot, *Arts premiers d'Afrique noire*, cit. da T.M. Malamba Gilombe, *Elévation spirituelle par l'esthétique en Afrique noire*, cit., p. 252.

il combattimento per il trionfo della vita sulla morte. Da ciò deriva l'esistenza di un legame tra l'arte africana e il sacro.

E il sacro, cui l'arte africana rinvia – attraverso l'eloquenza del suo silenzio enigmatico –, è quello del divino, che si correla alla religione e al culto. Ma questo sacro può anche assumere una più grande estensione e rinviare alle «cose che i divieti proteggono e isolano», includendo, oltre al divino, il diritto e la morale, altrimenti detto ciò che è ragguardevole e inviolabile, sull'esempio dei valori garanti di un ordine o dei diritti dell'uomo. Il sacro è qui sinonimo di assoluto, nel senso di ciò che trascende l'arbitrario e il relativo e che implica di conseguenza, da parte nostra, venerazione, rispetto e dovere. Da questo punto di vista la ricerca di assoluto non è lo specifico dell'arte africana tradizionale, né delle arti che si dichiarano sacre o religiose. È l'orizzonte di ogni attività artistica preoccupata di ricreare condizioni rinnovate per la comprensione dell'esistenza sociale. L'opera d'arte, in quanto mediazione verso questo assoluto, diverrebbe così invenzione di possibilità che prefigurano soluzioni, alternative alle sfide sociali e proiezione di un mondo migliore, allo stesso tempo sognato e anticipato dai referenti delle trans-forme. L'artista, con la sua opera, partecipa anche a una battaglia comunitaria, meglio ancora, l'assume e se ne fa araldo; e poiché esprime e aspetta con impazienza le albe radiose, ne è allo stesso tempo il profeta.

In effetti, l'artista africano si sforza di presentare in maniera simbolica l'immagine dell'uomo come egli si conosce, di come si fa una concezione del mondo, dell'organizzazione sociopolitica e religiosa. Grazie a lui, le opere chiamate fetici, maschere, effigi di antenati sono create per la vita. Esse sono l'incarnazione della vita, dell'invisibile e di ciò che è inaccessibile sul piano empirico. «Le forze naturali, così materializzate, perdono il loro aspetto di trascendente solo fino ad un certo punto e divengono, per gli uomini, delle entità quasi palpabili e immanenti»⁴². Secondo Mudjii, che commenta queste riflessioni, questa presentificazione dell'invisibile nel materiale dissipa l'inquietudine iniziale provocata dalla paura e dalla non-conoscenza dell'ignoto e dell'enigmatico. Apre una breccia a un'integrazione armoniosa dell'uomo nell'universo. Così, si

⁴² M. Mutatayi, *Regard sur la statuaire Kuba*, cit., p. 130.

crea un'armonia tra le tre punte del triangolo costituente la realtà dell'universo: il sacro, il cosmo e l'uomo⁴³.

Le maschere e le effigi di antenati chiariscono il senso del mondo materiale. Si porgono come una semiologia sull'uomo e ne sopprimono le distanze della comprensione istituite dall'ignoranza. Le maschere stabiliscono rapporti di comunicabilità che permettono all'uomo di rinviarsi l'immagine della propria realtà partendo da una riflessione sul mondo circostante⁴⁴. In breve, essi «servono da supporti materiali alle pure essenze. Costituiscono un discorso sull'uomo nella sua totalità»⁴⁵.

In molti dei segni si constata che questi oggetti d'arte tradizionale costituiscono un progetto d'essere per l'Africano, tormentato dalla realtà della morte e che cerca di uscire da se stesso, proiettandosi in una creazione che gli assicuri l'illusione dell'eternità a cui aspira. Perché «la maschera finisce per stabilire un linguaggio che traduce in principi operanti la volontà di dominio dell'uomo sull'universo materiale e spirituale»⁴⁶. E Mudjii in conclusione afferma: «Forte è la mistica delle maschere, dei feticci e delle effigi»⁴⁷. Illustriamo tutto ciò con alcuni esempi.

4. ILLUSTRAZIONI

Fermiamoci su qualche esempio di maschera che troviamo in Africa centrale nell'area culturale lunda-cokwe-phende. Qui lo spazio scenico e il tempo del loro periodo di comparsa sono sacri e sacralizzati. È molto indicativo il caso della maschera d'investitura *giphogo* e *phumbu* (presso i phende), *cikuunz* (presso i lunda e cokwe). Queste maschere, che portano come attributi due grandi coltelli, che possono arrivare anche a uccidere, evocano, per i loro tratti formali, il ti-

⁴³ Cf. T.M. Malamba Gilombe, *Art et spiritualité au pays des fétiches*, cit., p. 144.

⁴⁴ Cf. *ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 144.

more e il potere come sacro, temibile. Queste maschere sono portate esclusivamente dai capi o dagli uomini di oltre quarant'anni di età⁴⁸.

Rapportandoci rapidamente ancora alle maschere *mbuya* dei phende, possiamo constatare che tre di queste maschere drammatizzano il combattimento inesorabile tra il giorno e la notte, o le forze del bene e del male, evocando la dissipazione vittoriosa delle tenebre cosmiche ad opera della luce. Si tratta della maschera *giwoyo*, della maschera *muyombo* e di quella del trampoliere *gangonga* – snaturato nel folklore della città in una specie di personaggio fantasma del Ku Klux Klan. Ognuno ha un ruolo specifico e rinvia alla metafora progenitrice. Inoltre, arrivano sulla scena del sacro al ritmo del tam-tam, del battito delle mani e del canto, uscendo uno dopo l'altro dal loro santuario situato in disparte dal luogo abitato dai viventi. Ognuno interpreta un aspetto dell'esistenza totale che viene affrontato sotto il punto di vista dei gesti materiali ed economici, sociali, politici o religiosi. Ricreano tentando di risolvere i confitti che si manifestano nel mondo umano e cosmico: la fecondità e la sterilità, il me e l'altro, la vita e la morte, la luce e le tenebre, il bene e il male. Mentre il *giwoyo* gesticola sulla nuda terra, asperso del caolino sacro dei morti, e il trampoliere *gangonga* istiga a un combattimento uraniano girando su se stesso con la sua argilla sfolgorante agli ultimi raggi di sole, l'antenato *muyombo*, dai piedi agili e dalle mani volubili, si capriola con frenesia. Inoltre, precisiamo che queste tre maschere intervengono nella drammatizzazione terapeutica in virtù della portata simbolica e religiosa che è loro attribuita. In pegno di guarigione totale e di esito vittorioso dell'iniziazione, il convalescente porta al collo una miniatura chiamata *gikhokho* in giphende⁴⁹.

Alla luce di questi esempi è gioco-forza rimarcare che dietro l'arte c'è l'uomo. Con e tramite le maschere, l'Africano tocca le fibre organiche del suo mondo interiore ed esteriore, di cui cerca

⁴⁸ T.M. Malamba Gilombe, *Elévation spirituelle par l'esthétique en Afrique noire*, cit., p. 257.

⁴⁹ Per un'informazione più completa su queste maschere, i loro linguaggi e le loro funzioni, cf. T.M. Malamba Gilombe, *Le langage des masques africains. Étude des formes symboliques des Mbuya des Phende*, cit.

di bucare lo schermo simbolico, allo scopo di vedere al di là e di intuire l'invisibile. Così si trova trasportato nella sfera spirituale. È qui, attraverso la *trans-percezione* del mondo, che si espone e lo intacca, che egli realizza un'esperienza *trans-cosmica* di un cogliimento del sacro e del divino⁵⁰. E, in questa ricerca, lo specifico più specifico dell'arte vera appare essenzialmente come una mediazione del sacro e come sorgente di ogni ritmo e di ogni energia.

FÉLICIEN LAKU

SUMMARY

The author links African art to the concept of natural human religiosity. In Africa religiosity is not something additional, but central to who we are. It is the experience of a relationship with Something that transcends the person, and Whose presence is perceived. Art represents, in Black Africa, a «point where all the axes of human existence are expressed». It is a «making present» that points «somewhere else». Art is not just a way of relating to others, it is the mediator of a relationship with the divine, a «trans-forms» permeated with the sacred and leads back to it. The author analyses the concepts of "art" and "sacred". He then examines some important expressions of African art that best illustrate its «sacredness»: masks and effigies.

⁵⁰ T.M. Malamba Gilombe, *Elévation spirituelle par l'esthétique en Afrique noire*, cit., p. 258.