

III. *Un assolo lungo ottant'anni. Riflessioni antropologiche a partire dalle danze di corte mangbetu* di Stefano Allovio

III.1 *Schweinfurth e la mitizzazione dei Mangbetu*

I gruppi etnici insediati fra il Nord-Est del Congo e il Sud Sudan hanno nutrito l'immaginario dell'Occidente a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. I primi a contribuire affinché l'Occidente venisse a conoscenza di tali gruppi furono i molteplici esploratori che, risalendo il corso del Nilo, si avventurarono nella savana sudanese e ai margini della foresta congolese.

Carlo Piaggia, Romolo Gessi, Wilhelm Junker, Giovanni Miani, Gaetano Casati, George Schweinfurth e molti altri raccolsero informazioni e fornirono le prime descrizioni dei Niam Niam (gli Azande) e dei Mangbetu contribuendo alla mitizzazione di questi ultimi sulla base dell'esistenza di favolose corti e potenti sovrani, della pratica del cannibalismo, dello strano costume di deformarsi il cranio e della produzione di raffinati oggetti artistici, oggi disseminati nei più importanti musei europei e nordamericani.

In effetti, a partire dalla metà del XVIII secolo, i gruppi mangbetu iniziarono a concentrare tutta la loro forza in una sola house mettendo le basi allo sviluppo del cosiddetto regno mangbetu (Denis 1961, Keim 1979). Nabiembali, l'eroe fondatore ricordato nei racconti storici dei nativi, perseguì politiche di successo alleandosi con potenti clan e annettendo, di fatto, ampi territori. La conquista della regione compresa fra il fiume Nepoko e il fiume Uele si concluse alla fine degli anni Venti dell'Ottocento quando il neonato regno mangbetu ebbe la forza di reggere agli attacchi delle milizie zande (Keim 1979). Nonostante ciò, il regno era destinato a durare poco. Nabiembali non sviluppò istituzioni funzionali a strutturare un'ampia entità politica centralizzata. Per tale motivo, quando nel 1859 Nabiembali venne deposto per mano di suo figlio Tuba, il regno precipitò in un periodo di conflitti fra le diverse house mangbetu. Nel 1867 Tuba lasciò il trono – o meglio il falcetto reale, vero simbolo del potere dinastico mangbetu (Vansina 1990: 173) – a Munza, il quale ospitò pochi anni prima di morire il primo esploratore europeo, Georg Schweinfurth. Gli studiosi sono concordi nel considerare Munza l'ultimo vero sovrano mangbetu. Con la morte di Munza, avvenuta nel 1873, la frantumazione del regno in differenti *chiefdoms* raggiunse un livello irreversibile. Il tutto venne aggravato dalle continue incursioni dei mercanti arabi-nubiani affamati di avorio e di schiavi, seguiti negli anni Ottanta da altre incursioni straniere ad opera degli egiziani

e dei gruppi swahili dal Kenya e in ultimo dalle prime spedizioni coloniali dei belgi (1891).

La disgregazione del regno mangbetu andò di pari passo con la costruzione del mito mangbetu. Questo ha origine in primo luogo attraverso la grande fortuna che ebbe in Europa e in Nord America il resoconto del viaggio di Schweinfurth (*Im Herzen von Afrika. Reisen und Entdeckungen im Centralen Aequatorial Afrika*, 1874), tradotto in molte lingue e opportunamente integrato da sontuosi schizzi effettuati dallo stesso esploratore e botanico tedesco.

Schweinfurth risiedette nei territori mangbetu e in particolare alla corte del re Munza dal 21 marzo al 12 aprile del 1871. Il viaggiatore tedesco ritiene di essere giunto fra un popolo estremamente raffinato e culturalmente superiore agli altri gruppi incontrati in Africa. Il fascino dei mangbetu è inoltre accresciuto dal fatto che all'eleganza di corte si unisce – secondo un'erronea supposizione dello stesso Schweinfurth – la “selvaggia” pratica del cannibalismo. I Mangbetu, sospesi tra nobiltà e selvatichezza, si prestano a incarnare l'immagine prototipica degli abitanti dell'Africa più profonda; essi per molti decenni andranno a nutrire l'immaginario occidentale sul continente nero e, come si vedrà, si conformeranno ancor più a tale immagine prototipica negoziando con l'Occidente parti rilevanti della loro stessa cultura artistica.

Il viaggio di Schweinfurth e la pubblicazione del resoconto di viaggio rappresentano il punto di partenza di questo processo di mitizzazione. In tale processo, un ruolo cruciale viene svolto dalle sontuose illustrazioni che accompagnano il testo del 1874; Le incisioni su legno utilizzate per stampare le illustrazioni vennero preparate sulla base degli stessi schizzi di Schweinfurth le cui doti artistiche sono riconosciute dai critici (Thornton 1990: 46-48) . Christaud Geary (1998), studiosa di arte africana e di antropologia visuale, ha svolto un attento studio sull'importanza delle immagini quali supporti visivi nei racconti dei viaggiatori europei che si spinsero fino nei territori mangbetu. Ella ha sottolineato il felice connubio fra immagini e testo nel resoconto di Schweinfurth e la grande influenza che ebbero gli schizzi dell'esploratore tedesco nel fornire un primo e decisivo supporto visivo alle imprese di altri due viaggiatori dell'epoca: Wilhelm Junker, giunto fra i Mangbetu nell'autunno del 1880 e Gaetano Casati, arrivato nella stessa regione nell'autunno del 1881. Saranno soprattutto gli illustratori del resoconto del viaggio di Junker (1889) a trarre ispirazione direttamente dagli schizzi di Schweinfurth componendo litografie contenenti diversi motivi presenti in essi. Come scrive Geary

«Schweinfurth's verbal and visual narrative serves as a model for other two travelers. Schweinfurth's portrait of King Mbonza, the frontispiece in the second volume of his account, became one of the classic portraits of an "African ruler" and to this day has captured the imagination of Westerners» (1998: 143) (fig. 1).

Fra le molteplici illustrazioni contenute nel testo di Schweinfurth ci sarà modo di tornare nel corso del presente saggio su una in particolare: quella raffigurante l'assolo del re Munza che danza nel grande edificio rettangolare al cospetto dei guerrieri e delle ottanta mogli sedute su sgabelli (fig. 1). Questa illustrazione permette al lettore di visualizzare una delle scene più emozionanti a detta dello stesso Schweinfurth. La scena dell'assolo di danza (mabolo) al cospetto di donne sedute su sgabelli la ritroveremo in altre produzioni visuali ed è proprio attorno ad essa che sarà interessante riflettere sulle questioni già poste all'inizio del saggio: Cosa ci racconta questa immagine? Quante cose racconta? Cosa è opportuno che l'antropologo ravvisi in essa?

III.2 *Okondo e l'arte mangbetu*

Nella seconda metà del XIX secolo, le ambizioni commerciali (avorio e schiavi) degli mercanti arabi nella regione dovettero registrare un brusco ridimensionamento: in un primo tempo a causa della rivolta mahdista in Sudan (1883-1884) che bloccò di fatto i commerci con i territori zande e mangbetu, successivamente a causa del costituirsi, per iniziativa del Re del Belgio Leopoldo II, dello Stato Indipendente del Congo (1885). In particolare, i territori mangbetu furono occupati dai belgi a partire dalla spedizione Van Kerckhoven che nel marzo del 1892 riesce a respingere gli arabi oltre il Nepoko (Muller 1941: 71).

Questi brevi cenni storici servono a spiegare il diradarsi di racconti e immagini concernenti i Mangbetu almeno fino ai primi anni del Novecento quando re Leopoldo II diede il permesso a scienziati e studiosi di esplorare le ricchezze naturalistiche e culturali del Congo ormai considerato, dal punto di vista dei colonizzatori, "pacificato". Il re Munza era morto da tempo e fra i vari potentati sorti dalla disgregazione del regno, quello governato dal capo Okondo assunse un ruolo centrale nelle immagini prodotte sui mangbetu precedentemente alla Grande Guerra (Schildkrout, Keim 1990: 40-41).

Nel 1907 Armand Hutereau, un luogotenente dell'esercito coloniale belga, condusse una

ricognizione etnografica fra i Mangbetu e fra gli altri gruppi della regione. Il volume che pubblicò nel 1909 è da considerarsi il primo sistematico lavoro etnografico sui Mangbetu. Alla luce di questo resoconto, Hutereau ottenne la guida di una seconda spedizione etnografica (1911-1913) nel Uele e nell'Ubangi i cui risultati vennero pubblicati nel 1922. Durante questa seconda missione, l'etnologo e militare belga non si limitò a raccogliere dati etnografici e oggetti di cultura materiale, ma scattò fotografie, fece registrazioni audio e produsse un filmato di circa tre ore dove a sorprendere è la povertà di immagini relative alla cultura mangbetu e ai loro favolosi villaggi; in particolare colpisce l'assenza di immagini del villaggio di Okondo.

Chi invece intrattenne un rapporto particolare con la corte di Okondo furono due zoologi statunitensi: Herbert Lang e James Chapin dell'American Museum of Natural History di New York (Schildkrout, Keim 1990). Da tempo il Museo voleva aprire una sala dedicata al Congo e Leopoldo diede i permessi per raccogliere oggetti e fauna da mandare a New York. Nel 1907 Leopoldo regalò 3.500 oggetti al Museo. È con queste premesse che nel 1909, dopo difficili negoziazioni, inizia la spedizione di Lang e Chapin nella regione del Uele, regione particolarmente attraente dal punto di vista zoologico per la ricchezza e varietà della fauna e per la sorprendente scoperta dell'okapi, un giraffide molto raro.

Herbert Lang aveva ovviamente interessi zoologici, ma la visita al capo Okondo (il cui villaggio si trovava vicino al centro coloniale di Niangara) fa sì che i suoi interessi divennero anche etnografici. Lang non sapeva nulla di etnologia, ma aveva letto il resoconto di Schweinfurth e si esercitò in una continua comparazione fra le informazioni contenute nel libro e la realtà incontrata nei territori mangbetu. Il testo di Schweinfurth non solo nutrì l'immaginario di Lang, ma "plasmò" e "rimodellò" il contesto locale. Per esempio, quando Lang informò il capo Okondo che l'illustre predecessore Munza, in base a ciò che racconta Schweinfurth, aveva fatto costruire un edificio per le riunioni e gli incontri pubblici molto più grande del suo, Okondo ordinò la costruzione di un edificio altrettanto maestoso. Lang influenza Okondo il quale, da buon imprenditore, asseconda la richiesta della spedizione Lang di acquisire molti oggetti etnografici caratterizzati dal presentare come ornamento la riproduzione della deformazione cranica mangbetu.

Così i Mangbetu divennero famosi per la loro arte: figure antropomorfe caratterizzate da una accentuata dolicocefalia ornano coltelli, pugnali, contenitori, corni, arpe, pipe; mentre disegni astratti e stilizzati coprono le superfici dei loro corpi, i muri delle loro abitazioni, gli sgabelli e i pali

delle capanne. Queste espressioni artistiche, immortalate nelle fotografie o nelle teche dei musei, furono in gran parte prodotte in un brevissimo arco di tempo (1909-1925) e sicuramente soltanto in minima parte da individui mangbetu. Inoltre, l'oggetto ornato con motivi antropomorfi non è mai stato molto diffuso nella cultura materiale mangbetu e i muri dipinti delle abitazioni furono rintracciati soltanto in alcuni villaggi di capi. Lang, Chapin e altri portano in Occidente circa 20.000 oggetti di arte "tradizionale" mangbetu.

L'arte e l'esigenza di collezioni africane per i musei contribuirono in modo determinante ad aumentare la mitizzazione dei Mangbetu operata dai primi esploratori (Keim 1998, Geary 1998, Schildkrout 1999) che accentuarono il fascino delle corti in cui risiedevano i capi di un popolo che, oltre ad essere ritenuto cannibale praticava la deformazione cranica e produceva mirabili sculture. Durante il lungo periodo di permanenza della spedizione statunitense fra i Mangbetu (1909- 1915) non solo Armand Hutereau transitò nella regione (1911-1913) per la seconda volta fotografando e filmando, ma altri esploratori furono accolti e rimasero colpiti dai villaggi mangbetu e, in certi casi, dalla magnificenza della corte di Okondo. Per esempio, lo zoologo Hermann Schubotz fornirà puntuali descrizione del villaggio di Okondo confrontandosi e ispirandosi di continuo al testo di Schweinfurth. Schubotz cerca riscontri e conferme:

«He described Okondo's dance before his people much as Schweinfurth described Mbunza's dance. He wrote of the great meeting hall of Okondo as though it were the same hall Schweinfurth had seen when visiting Mbunza, not realizing that the building he saw in 1913 had seen built by Okondo's people at Lang's request just three years before» (Schildkrout, Keim 1990: 43).

Quest'ultima annotazione è rilevante di quanto stesse avvenendo su un piano che potremmo definire di "epidemiologia visuale": l'illustrazione dell'assolo di danza contenuta nel testo di Schweinfurth aveva determinato in un primo momento l'agire di Okondo che costruisce un edificio simile a quello di Munza su sollecitazione di Herbert Lang, "ingannando" a sua volta Hermann Schubotz che pensa sia "l'originale".

Il flusso di esploratori che in questo breve frammento temporale (1907-1913) investe letteralmente i villaggi mangbetu si arricchisce di un ulteriore ospite alla corte di Okondo: Guido Piacenza. Nel

maggio del 1912 l'industriale ed esploratore piemontese visita la regione lasciando come testimonianza un resoconto di viaggio (2013) e un prezioso filmato la cui parte finale è quasi interamente girato nel villaggio di Okondo. Come per magia, l'illustrazione di Schweinfurth prende vita dopo quarant'anni. Anzi, in un certo senso l'illustrazione prende vita dopo centoquarant'anni, ovvero, dopo la restaurazione del filmato. In effetti, nella sua magniloquenza, attraverso l'interpretazione di uno degli ultimi grandi capi mangbetu, l'assolo di danza effettuato alla corte di Okondo viene filmato probabilmente per la prima volta in questa occasione. Piacenza scatta fotografie al grande edificio (quello costruito su sollecitazione di Lang) e riprende con la cinepresa la danza che si svolge nell'ampio spiazzo del suo villaggio.

Ancora una volta è opportuno riproporre le domande che ripetutamente ci accompagnano dall'inizio del saggio. Domande che si complicano in quanto, l'immagine di partenza (l'illustrazione riprodotta nel libro di Schweinfurth raffigurante l'assolo del re al cospetto dei guerrieri e delle mogli sedute su sgabelli) prende vita grazie al filmato. E allora: che cosa raccontano queste scene girate? Qual è la rilevanza antropologica di tali immagini?

Per rispondere occorre pazientare ancora un poco in quanto è necessario proseguire nella ricostruzione della sequenza temporale di produzione e disseminazioni di immagini dei mangbetu lungo il Novecento.

III.3 *Un profluvio di immagini*

Dal 1915, anno della morte del capo Okondo e del ritorno a New York della spedizione del American Museum of Natural History, le osservazioni scientifiche sulla realtà mangbetu si diradarono. Come giustamente fanno osservare Schildkrout e Keim (1990: 44) è proprio a causa di questa carenza di sguardi competenti che i Mangbetu hanno continuato a sopravvivere, in una dimensione allocronica (Fabian 1983) e mitica, nell'immaginario occidentale alimentato da nuove foto, filmati e dipinti. In effetti, fra le due guerre mondiali i villaggi di alcuni capi mangbetu (Ekibondo, Tongolo e Niapu) diventano showpieces per i molti visitatori europei e statunitensi che accompagnati da significative icone del progresso (automobili e cineprese) si recavano nell'Alto Congo per immortalare in foto e filmati i popoli indigeni e per praticare la caccia grossa. Furono gli stessi belgi che fecero della testa di donna mangbetu allungata ed elegantemente acconciata il "logo" della colonia e promossero visite turistiche ed esplorazioni nei territori mangbetu

(Schildkrout 1999, 206).

Il 28 ottobre 1924, a bordo di otto automobili cingolate e grazie al supporto economico di André Citroën, la Expédition Citroën Centre-Afrique dei francesi Georges-Marie Haadt e Louis Audouin-Dubreuil iniziò la sua lunga marcia attraverso l'Africa con l'intento di "tentare il collegamento meccanico dei nostri possedimenti africani fra loro e con le colonie vicine dei nostri alleati" e di ricercare «gli usi e i costumi indigeni in via di estinzione che valga la pena fissare per mezzo del disegno, della penna e del cinema" (Haadt e Audouin-Dubreuil 1926a, 121-122). Allo scopo di "immortalare" tali usanze prima della loro scomparsa erano stati chiamati a far parte della spedizione il pittore russo Alexandre Iacovleff e il cineasta francese Léon Poirier (accompagnato dall'operatore Specht).

Verso la fine di marzo del 1925, la spedizione Citroën arriva con grandi aspettative nei territori mangbetu. Iacovleff, Poirier e Specht sono incaricati di raccogliere documenti etnografici (Haadt e Audouin-Dubreuil 1927: 219) e a tal fine vengono accompagnati dall'amministratore coloniale Vindevoghel a visitare il villaggio di Ekibondo. Nel leggere il resoconto di questa visita – non a caso redatto da un cineasta – si ha la sensazione di essere su un set cinematografico: la vita dei mangbetu è presentata come una sceneggiatura, a tratti come la sequenza di diapositive e immagini in cui domina la danza.

Nel 1924, anno di inizio della Expédition Citroën Centre-Afrique, partono per l'Africa altri due artisti che lasceranno rappresentazioni visive dei Mangbetu: il pittore Will Kessler (1899-1983) di cui si ricordano alcuni dipinti con soggetti mangbetu fra i quali *Femmes Mangbetu dansant*, e il fotografo Casim Ostojka Zagourski (1880-1941) autore di favolose fotografie aventi come soggetti individui mangbetu (Loos 2001: 206).

Sempre a metà degli anni Venti, giunge nei villaggi mangbetu la scrittrice statunitense Grace Flandrau accompagnata da un nuovo manipolo di bianchi armati di cineprese e apparecchi fotografici. Grace Flandrau viaggia in Africa per sei mesi attraversandola all'altezza dell'equatore. Considerata la notorietà dei Mangbetu negli Stati Uniti, notorietà dovuta alla recente spedizione dell'American Museum of Natural History di New York, non c'è da stupirsi che lo scopo del viaggio della Flandrau sia stato quello di visitare i villaggi mangbetu ed effettuare riprese video che, nonostante tutto, al suo ritorno ebbe molte difficoltà a inserire sul mercato. Maggiore diffusione ebbe il resoconto scritto del suo viaggio in Africa, *Then I saw the Congo* (1929). Dalla lettura del

testo si evince una sorprendente somiglianza con il resoconto stilato da Poirier. Tale somiglianza è dovuta alla comune retorica dell'incontro con l'esotico tipico dell'epoca e al desiderio di presentare la narrazione come fosse il dispiegarsi di una sceneggiatura. La sensazione è che non siano né Poirier né Flandrau a scrivere idealmente le rispettive "sceneggiature", ma gli amministratori coloniali belgi, abili tour operator, e gli stessi capi mangbetu, abili imprenditori di se stessi.

Proseguendo la sequenza temporale delle visite più significative dal punto di vista dell'incremento di immagini sui Mangbetu, occorre arrivare al 1927, anno in cui lo statunitense Paul Travis intraprende un lungo viaggio attraverso l'Africa con lo scopo di arricchire le collezioni del Museum of Art e del Museum of Natural History di Cleveland. In Congo, avrà occasione di dipingere e acquistare oggetti d'arte nei villaggi mangbetu.

Nel 1929, il belga Henri Kerels, eccellente scultore e insegnante all'Accademia della sua città natale (Molenbeek Saint Jean), si reca per 15 mesi nel Congo Belga per conto del Ministero delle Colonie al fine di definire un repertorio artistico dei diversi gruppi etnici. Kerels soggiorna in diverse località mangbetu come Niangara e Rungu; sicuramente visita il villaggio del capo Niapu e vive per qualche giorno nei dintorni di Rungu presso un certo Adala, rinomato scultore indigeno (Kerels 1936). Sempre nel villaggio di Niapu transita alla metà degli anni '30 la spedizione Algeri-Nairobi di Lawrence Copley Thaw e Margaret Stout Thaw. Un resoconto della spedizione sarà pubblicato sul numero di settembre del 1938 del National Geographic.

Dal 1935 al 1940, la scultrice belga Jeanne Tercafs compie diversi viaggi in Congo, soggiornando per più di un anno a Matari, il villaggio del capo mangbetu Tongolo (Arnoldi 2003). La Tercafs impara la lingua locale, intrattiene rapporti di amicizia con le donne del villaggio e, oltre a scolpire, si interessa alla cultura mangbetu.

Negli stessi anni Martin Birnbaum, un poliedrico personaggio statunitense di origine ungherese, compie un viaggio fra i Mangbetu visitando i villaggi dei capi Niapu, Tongolo ed Ekibondo. Birnbaum (1939), meno coinvolto a livello esperienziale degli artisti sopraindicati, descrive con disincanto le visite ai villaggi mangbetu intuendone la volontà di autopromozione all'interno di un mercato turistico ormai consolidato. Le sue visite ricalcano sempre lo stesso copione degli altri viaggiatori: orchestra di benvenuto, entrata in scena del capo, visita alle mogli del capo in posa sugli sgabelli o intente ad acconciarsi, danze.

Nel 1939, il pittore belga René Lesuisse parte per il Congo Belga. Il suo soggiorno sarà bruscamente

interrotto dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Nel corso di questa breve permanenza riesce, tuttavia, a dipingere soggetti ispirati dai villaggi mangbetu. Si tratta di ritratti, scene in cui si danza e si suona, più raramente paesaggi .

Questa lunga sequenza di rappresentazioni visive aventi come soggetti i Mangbetu subì un arresto durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale. Terminato il conflitto ripresero i viaggi nella regione con la consapevolezza da parte dei belgi di una necessaria patrimonializzazione della cultura mangbetu a scopo turistico e una valorizzazione degli artisti locali iniziata già prima della guerra (Schildkrout, Keim 1990: 106). La più significativa testimonianza di ciò è contenuta negli scritti di André Scohy (1950, 1951, 1953, 1955) dedicati ai Mangbetu e in particolare alle abilità degli artisti impegnati a dipingere le case del villaggio di Ekibondo, ritenuto ormai una celebre tappa turistica del Congo Nord-Orientale.

Benché sia impossibile dar conto di tutta la produzione iconografica e visiva riguardante i Mangbetu, può essere utile fissare come punto di arrivo di questo viaggio ideale due film di Gérard De Boe: *Mangbetu* (1954) e *L'orchestre Mangbetu* (1954). De Boe (1904-1960) ha viaggiato e vissuto a lungo nel Congo belga a partire dal 1927 quando con il ruolo di agente sanitario si recò nella provincia dell'Equatore (Van Schuylenbergh 2015: 46). Ben presto, De Boe affianca al suo lavoro la passione per la fotografia e per il cinema ritagliandosi un ruolo di primo piano nella produzione di film di propaganda coloniale e di valorizzazione del Congo belga. Ancora una volta i Mangbetu diventano soggetti ideali e prototipici di una certa immagine dell'Africa e gli amministratori coloniali, per tutto il dopoguerra, non persero occasione di "mostrarli" in cerimonie ufficiali e farli esibire in danze che avevano evidentemente nulla di spontaneo. Per esempio, ciò avvenne durante la visita del Principe Charles in Congo nel 1947 e in occasione dell'arrivo del primo aereo della compagnia Sabena a Paulis (odierna Isiro) nel 1955 (Garlanda 1959: 79-80).

Su questa persistenza e sull'opportunità di una lettura complessa e diversificata di una tale quantità di rappresentazioni visive prodotte su una singola popolazione in epoca coloniale ci si concentrerà nelle pagine seguenti.

III.4 *African Reflections*

Con l'indipendenza del Congo e la fine della propaganda belga, la notorietà dei Mangbetu venne meno solo in parte. La disseminazione di immagini e di oggetti d'arte riconducibili ad essi non

potrebbe essere arrestata. Occorre tuttavia aspettare gli anni Novanta per assistere a una sorta di “mangbetu renaissance” che avvenne non tanto nei villaggi dell'Alto Congo, ma nei musei e nelle gallerie d'arte europee e nord-americane. In questi luoghi la notorietà dei Mangbetu subì un incremento nei primi anni Novanta per merito di due importanti esposizioni. *African Reflections: Art of North-Eastern Zaire 1909-1915* organizzata dall'American Museum of Natural History di New York nel 1990 e *Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges* avvenuta a Bruxelles presso la Galerie della Kredietbank nel 1992.

African Reflections è stata un'esposizione molto importante al pari dell'eccellente catalogo della mostra pubblicato con lo stesso titolo nel 1990 a cura di Enid Schildkrout e Curtis Keim. Un testo che non solo valorizza il patrimonio artistico del museo newyorkese, ma alimenta il dibattito contemporaneo inerente le modalità con cui l'arte africana di epoca coloniale negozia se stessa e la sua esistenza attraverso il contatto con l'Occidente. La costruzione del mito mangbetu passa attraverso gli scritti e le immagini ottocentesche e si rafforza con la spedizione di Lang e Chapin capaci di condizionare nella forma e incrementare la produzione locale di oggetti scolpiti e decorati.

In riferimento alle migliaia di fotografie scattate da Lang e conservate nel museo, Nicholas Mirzoeff (1995), grande esperto di *Visual Culture*, si pone le stesse domande che ritornano insistentemente fin dall'inizio di questo saggio: cosa raccontano queste immagini? In che modo è lecito farne uso? Quali significati sottendono? Pur non avendo conoscenza diretta dei Mangbetu, probabilmente neppure del Congo, stupisce la sicurezza con cui liquida le argomentazioni di Enid Schildkrout sull'importanza delle interazioni e congiunture storiche che hanno determinato l'affermarsi dell'arte mangbetu negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale. Il punto di vista della Schildkrout sembrerebbe offrire:

«a disinterested view of art as transcending the conditions of artistic production. The difference is that hooks' lack of interest stems from her political refusal that the colonial photograph can ever be anything other than a document of oppression, whereas Schildkrout deploys the Kantian notion of disinterest in order to valorize and aestheticize the photograph» (Mirzoeff 1995: 140).

Per Mirzoeff le immagini coloniali possono legittimamente essere immagini dell'oppressione coloniale, punto e basta. In effetti, è opportuno – a dire il vero, neppure troppo complicato – rilevare l'ideologia di dominio e di oppressione che trasuda dalle rappresentazioni visive prodotte in Congo in epoca coloniale. L'amministrazione belga favoriva e a volte approntava uno scenario ad uso e consumo dei molteplici visitatori: cineasti, scienziati, scrittori, pittori e ricchi imprenditori. Mirzoeff ritiene particolarmente compromesse le fotografie di Lang il quale pare essere stato uno scienziato simpatizzante delle idee eugenetiche e pienamente convinto, come molti suoi contemporanei, sia della superiorità della civiltà occidentale rispetto alle società africane, sia dell'utilità della missione civilizzatrice dei belgi in Congo.

Mirzoeff, indagando gli immaginari relativi al "cuore di tenebra" e passando da Joseph Conrad all'altrettanto popolare romanziere dei nostri giorni, Michael Crichton, svela la perversa costruzione del Congo ad opera di razzisti, antropologi (pure essi molto razzisti) e cattivi amministratori coloniali. Il risultato è l'inutilità delle rappresentazioni visuali coloniali come documenti della cultura locale in quanto compromesse dalla logica di dominio dell'Occidente. Al tema, il noto esperto di cultura visuale, dedica un capitolo del testo *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure* (Mirzoeff 1995, 135-161) per poi riprendere le suggestioni ricavate dall'esposizione newyorkese nel suo noto testo *An Introduction to Visual Culture* (1999). Qui Mirzoeff, oltre a ribadire che le foto di Lang documentano "niente più" che il tentativo dei colonizzatori di creare un ordine tribale, chiude il cerchio di una condanna senza appello estendendo l'editto a un generale e raffazzonato insieme di immagini e parole sul Congo.

È bizzarro che Mirzoeff dichiari in più punti l'inutilità delle foto di Lang e di altri cattivi colonialisti e ignobili razzisti a partire dal fatto che esse non possono fornire immagini del Congo "autentico" perché condizionate e impostate secondo dettami coloniali. È altrettanto curioso che Mirzoeff sia interessato agli abiti dei soggetti fotografati: questi – nota astuto Mirzoeff – vengono immortalati quasi sempre con abiti tradizionali, mentre nella loro quotidianità erano ormai abituati a indossare abiti occidentali. Proprio i "costumi", i *mores* così tanto cari all'antropologia ottocentesca sono al centro della riflessione di Mirzoeff, il quale nello svelare l'intento ideologico e il contesto coercitivo delle immagini coloniali sui Mangbetu, introduce prove "etnologiche" della truffa escogitata da Lang a danno del nostro immaginario, per esempio sottolineando come il capo Okondo, lungi dall'apparire quotidianamente adornato alla maniera tradizionale come risulta nelle foto di Lang,

amasse vestirsi all'occidentale (Mirzoeff 1995: 159).

Occorre a questo punto sottolineare che nessun antropologo contemporaneo si sognerebbe di valutare l'autenticità di una cultura altra e l'autenticità delle fonti su essa, affidandosi ai costumi per disquisire sull'aderenza a tale ipotetica autenticità che sinceramente interessa poco proprio perché non si sa bene cosa sia. A ben vedere Mirzoeff strizza l'occhio a criteri stantii, rigidi e improbabili degli sguardi di una certa etnologia colonialista (più attenta ai "costumi" che alla cultura e alle visioni del mondo) per condannare analoghi e coevi sguardi di viaggiatori, esploratori e scienziati. Mirzoeff è un po' come l'antimoralista che fa la morale ai moralisti per il loro moralismo. A discolpa di Mirzoeff occorre ammettere che per rintracciare qualcosa di significativo – oltre al fatto, importante quanto ovvio, che i Mangbetu e i Congolesi erano assoggettati ad un regime coloniale neppure dei più teneri – bisogna sapere cosa cercare. Bisogna provare a scorgere "sotto" i costumi, la cultura e le visioni del mondo.

III.5 *Intelligenza e polisemia*

Quando vidi per la prima volta l'illustrazione riportata nel libro di Schweinfurth raffigurante l'assolo di danza del capo Munza davanti ai guerrieri e alle mogli, non mi venne in mente nessuna significativa domanda da pormi. Non sapevo cosa cercare dentro quella illustrazione. Quando durante la ricerca sul campo appresi che l'assolo di danza (*mabolo*) era la forma principale per il capo di mostrare la propria intelligenza, ovvero la propria *nakira*, iniziai a indagare il gesto e il concetto. Iniziai a riflettere sull'uso locale del concetto di *nakira* (strettamente correlato a quello di *nataate*, "capacità di fare") applicato a specifiche attività quali la danza, l'oratoria, l'abilità a ricavare il vino dalle palme ecc.). Iniziai a riflettere su quanto e come l'intelligenza cinestesico-corporea fosse davvero connessa all'espressione del potere. Iniziai a pormi la questione inerente le eventuali trasformazioni del significato dell'assolo del capo in contesto coloniale: fino a che punto la danza solitaria del capo o di qualche dignitario di corte al cospetto di amministratori coloniali e visitatori occidentali è una espressione intenzionale del suo potere ormai sfilacciato? E ancora, gli assoli di danza dei differenti capi (Munza, Okondo, Ekibondo, Tongolo, Niapu ecc.), vissuti in tempi e luoghi diversi della regione, rappresentano la stessa cosa o cose diverse?

È molto probabile che in certi casi l'assolo di danza del capo fosse il canto del cigno del potere della dinastia mangbetu e in altri casi fosse già un'espressione un po' patetica del folklore locale piegato

all'ideologia coloniale al fine di sancire quella distanza razziale impressa sui corpi, così come giustamente sottolinea Mirzoeff. O forse erano tutte due le cose a seconda di chi fosse lo spettatore. In altre parole, sono le cosmovisioni, come le chiamava Wilhem Von Humboldt, ad interessarmi; sono le "modalità di emergenza" [per il traduttore: intendo i modi in cui emergono i significati] e i destini dei significati indigeni nei contesti storici di interazione sociale ad essere degni di indagine. Non è il caso, come spesso succede, di buttare via il bambino con l'acqua sporca. Cosa fare di fronte alle rappresentazioni visive dell'assolo di danza? Essendo immagini coloniali, potremmo seguire le indicazioni di Mirzoeff e sbarazzarcene nel tritacarne – o meglio, nel "tritacarta" – di una ormai ridondante denuncia dell'oppressione coloniale. In questo caso le immagini coloniali sono immagini coloniali, punto e basta. Oppure mantenendo un atteggiamento etnografico, ovvero di un prolungata e approfondita indagine inerente la grana sottile della realtà (Dei 2013), differenziare e cogliere la complessità delle rappresentazioni e delle immagini in nostro possesso.

Trattandosi di un gesto (l'assolo di danza) sarebbe opportuno in primo luogo indagare le immagini in movimento piuttosto che le fotografie e i disegni. Così facendo, l'illustrazione riportata nel libro di Schweinfurth raffigurante l'assolo di danza del capo Munza sarebbe solo il punto di partenza, benché altamente significativo. Il botanico tedesco "vede" qualcosa di simile a ciò che è illustrato nel suo resoconto di viaggio. Lo vede e lo descrive con le parole. Tutto ciò avviene vent'anni prima dell'arrivo nella regione dei belgi. La politica locale non si giocava ancora su uno scenario coloniale, ma sulla contrapposizione di fragili *chiefdoms* in lotta per la loro esistenza e la supremazia nell'intercettare carovane arabe e commerci a lunga distanza. L'assolo di Munza non sembra poter essere la messa in scena coloniale della differenza razziale, ma un gesto di espressione del potere che si connette a un concetto, quello di *nakira*, emerso negli studi successivi (Keim 1979) e connesso a una sorta di intelligenza cinestesico-corporea di difficile comprensione per noi, ancor più se pensata come esercizio o espressione del potere. Tutto ciò si affianca, ben inteso, alle considerazioni antropometriche di Schweinfurth concernenti la supposta origine semitica di Munza, di cui però, a differenza dell'assolo di danza di Munza, sinceramente non sappiamo che farcene a livello etnografico e scientifico.

Ora, se le nostre elucubrazioni intellettuali riguardano solo noi, le nostre pratiche di dominio e la nostra profonda presenza nelle loro "parodie sincretiche" (la dinamica della *mimicry* di cui parla

Homi Bhabha), è ovvio che il testo e le illustrazioni di Schweinfurth, oltre ad altre immagini successive, risultano significative solo in connessione a quegli aspetti che alla fine riguardano anche noi: il paradigma raziologico, l'ideologia coloniale e poco altro. Se invece ci avventuriamo ad indagare, fra mille difficoltà, le visioni del mondo dei nativi che rimandano, almeno in parte, ad altri universi linguistici, cognitivi e concettuali, allora, ci imatteremo in altre ragnatele di significati colpevoli, forse, di parlare un po' poco di noi e un po' più di loro. A ben vedere, rinunciare a ciò significa far rientrare dalla finestra una postura coloniale e insensibile ai significati indigeni proprio mentre siamo convinti di denunciarla e farla fuori dalla porta principale .

A questo punto si ritiene lecito considerare in modo diversificato e complesso le immagini, le fotografie e i dipinti riguardanti i Mangbetu in epoca coloniale, facendo emergere ciò che è in grado di incrementare la comprensione di un mondo nativo altrettanto complesso e diversificato. Lo faremo limitatamente all'assolo di danza dei capi e dei dignitari di corte. Come si è accennato poco sopra, fra le rappresentazioni visive a cui si è fatto cenno nella prima parte del presente saggio, ci si potrebbe limitare alle immagini filmiche. Riprese cinematografiche dell'assolo di danza mangbetu e delle danze mangbetu più in generale ne esistono un buon numero. Limitandoci al periodo coloniale, per quanto ci è dato sapere, esistono filmati precedenti la Prima Guerra Mondiale (le riprese della seconda spedizione di Hutereau del 1911-1913 e quelle di Piacenza del 1912); i filmati girati negli anni Venti nel contesto della Expédition Citroën Centre-Afrique e quelli di Grace Flandrau; in ultimo i filmati successivi di propaganda coloniale e valorizzazione del Congo Belga come quelli girati da Gérard De Boe negli anni Cinquanta.

Ora, incrociando i dati storici ed etnografici con le rappresentazioni visuali contenute nei filmati si posso fare alcune considerazioni: le prime immagini risalgono agli anni 1911-1913. Sappiamo dal resoconto del naturalista inglese Boyd Alexander che già nel 1906 il villaggio di Okondo era sontuoso e le case finemente decorate ma Hutereau non pare fornirne immagini. Fra le molteplici scene di danza che filma, una sola sembrerebbe riconducibile a un contesto di corte mangbetu (fig. 2). Si tratta di pochi minuti in cui si intravede un assolo di un maschio adulto di fronte a un piccolo gruppo di suonatori di tamburi a fessura e un piccolo gruppo di donne sedute sugli sgabelli e intente a danzare con il movimento sincronizzato delle braccia. Alle spalle degli astanti un muro di vegetazione e in primo piano un trono, segno sicuramente della presenza di una corte (fig. 2).

Ben più impressionanti sono le immagini girate da Guido Piacenza nel 1912 alla corte di Okondo: le

lunghe fasi di preparazione della danza, la disposizione in semicerchio di decine di donne con i loro sgabelli, la presenza di Nenzima, un potente personaggio femminile alla corte di Okondo e finalmente l'entrata in scena del capo adornato con tutti i simboli del potere, continuamente assistito e ventilato per mezzo di stuoie di rafia. Nel filmato di Piacenza è evidente la presenza di alcuni nativi vestiti con la divisa della forza pubblica, di un bambino vestito all'europea ed è probabile che la danza sia stata richiesta e sollecitata dall'amministrazione coloniale. Nonostante ciò sono sequenze uniche, in grado di far prendere vita all'illustrazione di Schweinfurth e di mostrare nel corpo del capo Okondo qualcosa di riconducibile all'idea di *nakira* connessa al potere (fig. 3). Non si tratta di discernere l'autentico dal non autentico, non si tratta di scegliere se il corpo di Okondo incorpori la distanza razziale del discorso coloniale oppure un significato indigeno dell'espressione del potere (forse ormai compromesso, sfilacciato e sull'orlo di diventare mera espressione folklorica dei "primitivi" assoggettati dalla colonia e in attesa di essere "civilizzati"). La rilevanza etnografica risiede nel fatto che non possiamo escludere a posteriori che tale immagine non informi di una certa idea di espressione del potere secondo i canoni mangbetu. Non possiamo escludere che Okondo danzi l'assolo pensando di esprimere il suo potere davanti alle sue donne, all'orchestra di tamburi schierata e agli ospiti compiaciuti. Neppure che gli astanti indigeni vedano in quella scena l'espressione della *nakira* del loro capo. Non mi sembra neppure segno di ottusità o peggio, di totale incapacità di "vedere le cose", se un antropologo, come il sottoscritto, che da vent'anni cerca di capire qualcosa di una specifica società e della sua visione del mondo, scorge qualcosa di prezioso in tutto ciò (fig. 3).

Le immagini delle danze, nonché altre immagini del film di Piacenza aventi come soggetti altre forme di "saper fare" e di "intelligenza" mangbetu come per esempio l'arte di acconciarsi i capelli, la preparazione del cibo, l'intreccio e il lavoro dei fabbri – tutte abilità che significativamente vengono ancora oggi connesse ai concetti di *nakira* e *nataate* – aprono una finestra non solo sulle dinamiche dell'incontro ai tempi della colonizzazione, ma su ciò che i locali intendono per cultura. Come suggerisce l'antropologo Tim Ingold (2000), il termine *skills*, "abilità" è soltanto un altro modo per denominare gran parte di ciò che gli antropologi definiscono con il termine "cultura", ed è proprio alla luce di ciò che si apprezza la rilevanza etnografica delle immagini, rare se non uniche, giunte a noi grazie a Piacenza.

In effetti, la rilevanza etnografica del filmato di Guido Piacenza è accresciuta dal fatto che le scene

delle danze mangbetu filmate successivamente, ovvero a partire dagli anni Venti, sono state orchestrate e negoziate con l'intervento massiccio degli amministratori coloniali, dei cineasti e degli operatori. Ancora una volta, il problema non è rilevare il "grado di autenticità" ma la possibilità o meno di un'indagine sui significati indigeni.

Un esempio emblematico di come la situazione appaia ampiamente modificata e massicciamente negoziata solo una decina di anni dopo le riprese di Piacenza, è rintracciabile nella preparazione delle riprese di Poirier al villaggio di Ekibondo. Quest'ultimo organizza per la delegazione della *Expédition Citroën Centre-Afrique* (composta, come si è già ricordato, dal pittore Iacovleff, dal regista Poirier e dall'operatore Specht) una danza il cui momento centrale è l'esibizione della favorita di Ekibondo, Neginja,

«esegue una giga frenetica così particolare che, desideriamo farla riprendere da Specht con l'apparecchio a rallentatore. Con l'intermediazione di M. Vindevoghel, domando alla danzatrice di ricominciare. Intelligente, Neginja, comprende immediatamente...e scappa con tutta la velocità delle sue belle gambe dopo aver dichiarato che aveva danzato molto bene la prima volta e che il *muzungu* [il bianco] voleva burlarsi di lei» (Poirier 1927, 234).

Ekibondo, pur arrabbiandosi con le sue spose, ammette di essere impotente di fronte alla loro insubordinazione. A quel punto interviene l'amministratore coloniale Vindevoghel che, escogitando un tranello, la persuade a ripetere la danza. Non sappiamo se Ekibondo sia davvero un fantoccio nelle mani delle proprie spose e degli amministratori coloniali, o se clamorosamente abbia assecondato un gesto di resistenza alle indicazioni dei *bazungu* (i bianchi). Indipendentemente da ciò, occorre rilevare la centralità della danza femminile che significativamente eclissa non solo l'espressione della *nakira* dei dignitari di corte, ma dello stesso potere mangbetu incorporato dagli uomini. In altre parole, si impone il corpo femminile ad uso delle riprese cinematografiche, quasi a rafforzare la dicotomia cruciale della fruizione del "primitivo" e del "selvaggio" in Occidente: erotismo/esotismo.

Tutto ciò è confermato da quello che succede durante le riprese cinematografiche della spedizione di Grace Flandrau avvenute sempre nel villaggio di Ekibondo pochi mesi dopo il passaggio della *Expédition Citroën Centre-Afrique*. Giunto il momento delle danze, per prima si esibisce una donna

che si propone in un assolo. Terminata l'esibizione, la musica si ferma per poi riprendere nel momento in cui Ekibondo entra in scena danzando e incantando i presenti. Flandrau sostiene che «nothing more barbaric and perfectly performer could be imagined» (1929: 167). Il programma «was proceeding in traditional order» (1929: 168)

«but, alas, the camera people had been getting restless. "Get 'em out of here. Move 'em all out into the light. We can't do anything in here". And so our glimpse into a past long gone ended abruptly. Outside in the blazing heat, rearranged according to photographic rules instead of an ancient ritual, the whole thing collapsed» (ibid.).

Ekibondo era infastidito. Le donne si lasciarono andare a movimenti goffi e risatine. E quando la danza riprese, il regista obbligò le donne anziane a farsi da parte per assecondare un ipotetico pubblico americano che avrebbe apprezzato solo le danzatrici giovani e carine. «So the hight priestesses of the art were removed, and he [the director] chose a half-dozen youg girls, probably slaves, who had no traditional part in the ceremony and couldn't dance» (ibid.). A quel punto, tutti si misero a bere vino di palma e a farsi sane risate alla vista della scena improntata secondo le regole dello spettacolo occidentale (fig. 4).

Ancora più costruite sono le scene riportate nei film di Gérard de Boe, in cui le danze mangbetu sono abilmente organizzate sulla base di una coreografia imposta dall'esterno e l'utilizzo di consapevoli attori locali. Nel film *Mangbetu* del 1954, si può notare come nella scena dell'assolo di danza il posto d'onore viene riservato a una giovane ragazza che balla con movenze conturbanti attorniata da alcune donne sedute sui loro sgabelli "alla maniera mangbetu" e da molti uomini che ripropongono i movimenti sincroni delle braccia, gli stessi che quarant'anni prima erano prerogativa delle donne (fig. 4). Si potrebbe discutere circa il significato di tale ribaltamento: la femminilizzazione della danza rientra in un ribaltamento dei ruoli che implica denigrazione o semplicemente segna la fine definitiva di un'espressione del potere ridotta a elemento folklorico? In ogni caso nulla di paragonabile alle immagini del film di Piacenza, che resta un documento etnografico di eccezionale valore, meritevole di una opportuna valorizzazione etnografica.

Come è stato possibile mostrare, le rappresentazioni visive inerenti una specifica realtà (la cultura dei gruppi mangbetizzati) in uno specifico periodo storico (il colonialismo) e limitatamente ad una

pratica (l'assolo di danza) possono dischiudere significati differenti a seconda del contesto, il quale merita di essere rigorosamente analizzato. Tali significati rimandano all'orizzonte ideologico dell'osservatore, alle congiunture storiche avvenute sul terreno e agli universi concettuali e culturali di una particolare forma di vita sociale. Perdere per strada le sfumature, i significati multipli e i molteplici livelli di interpretazioni connessi a una rappresentazione visiva è una forma di impoverimento dello sguardo che si somma spesso a forme di impoverimento culturale (Remotti 2011) avvenuto in Africa durante la colonizzazione.

Parafrasando Hegel e pensando alla ridondanza e alle generalizzazioni di molti commenti post-coloniali, "nella notte del colonialismo tutte le mucche sono nere", nonostante ciò pare opportuno non arrendersi e provare a far luce per riconoscere la complessità del reale, anche con l'aiuto delle rappresentazioni visive contenute in preziosi documenti filmici.

III.6 Bibliografia

Acquarelli, Luca

2008 *La fotografia e il colonialismo. Visioni sul Congo*, in AA.VV. *Tenebre bianche. Immaginari coloniali fin de siècle*, Reggio Emilia, Diabasis.

Allovio, Stefano

1999 *La foresta di alleanze. Popoli e riti in Africa equatoriale*, Roma-Bari, Laterza.

2006 *Culture e congiunture. Saggi di etnografia e storia mangbetu*, Milano, Guerini.

Arnoldi, M.J.

2003 *Art colonial: les sculpteurs belges au Congo (1911-1960)*, in Guisset J. (ed.), *Le Congo et l'Art Belge. 1880-1960*, Paris, La Renaissance du Livre. Augé Marc, 1992, Non-lieux, Paris, Seuil.

Birnbaum, M.

1939 *The Long-Headed Mangbetus*, in «Natural History», February, pp. 73-83.

Burseens, Herman

1992 *Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges*, Bruxelles, Kredietbank.

Dei, Fabio

2013 *Lagrana sottile del male, la «nuda vita» e le etnografie della violenza* in Dei Fabio, Di Pasquale Caterina, *Grammatiche della violenza. Esplorazioni etnografiche tra guerra e pace*, Pisa, Pacini, pp. 7- 37.

- Denis, P.
1961 *Histoire des Mangbetu et des Matshaga jusqu'à l'arrivée des Belges*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Archives d'Ethnographie.
- Fabian, J.
1983 *Time and the Other*, New York, Columbia University Press.
- Flandrau, G.
1929 *Then I Saw the Congo*, London, George C. Harrap & Company LTD.
- Garlanda, U.
1959 *I Mangbetu, ex cannibali dal cranio allungato*, in «L'universo», XXXIX, 1, pp. 61-80.
- Geary, C.M.
1998 *Nineteenth-century images of the Mangbetu in explorers' accounts* in Schildkrout E., Keim C. (EDT.) *The scramble for art in Central Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Grinker, Roy Richard
1990 *Images of denigration: structuring inequality between foragers and farmers in the Ituri forest, Zaire*, in *American Ethnologist*, 17(1), pp. 111-130.
1994 *Houses in the rain forest. Ethnicity and inequality among farmers and foragers in central Africa*, University of California Press, Berkeley.
- Haardt, Georges-Marie e Audouin-Dubreuil, Louis
1926a *Expédition Citroën Centre-Afrique*, in «La Géographie», XLV, 3-4.
1926b *Expédition Citroën Centre-Afrique (suite et fin)*, in «La Géographie», XLV, 5-6.
1927 *La Croisière noire. Expédition Citroën Centre-Afrique*, Paris, Plon.
- Hutereau, Armand
1909 *Notes sur la vie familiale et juridique de quelques populations du Congo belge*, Tervuren, Musée du Congo belge.
1922 *Histoire des peuplades de l'Uele et de l'Ubangi*, Bruxelles, Goemaere.
- Ingold, Tim
2000 *Evolving Skills*, in H. Rose, S. Rose (eds.), *Alas Poor Darwin. Arguments against Evolutionary Psychology*, London, Jonathan Cape, pp. 225-246.
- Keim, Curtis
1979 *Precolonial Mangbetu rule: political and economic factors in nineteenth-century Mangbetu history*, Ph. D. thesis, Indiana University, Bloomington.
1998 *Artes Africanæ: The Western discovery of "Art" in northeastern Congo*, in Schildkrout E., Keim C. (EDS.) *The scramble for art in Central Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Kerels, H.
1936 *L'art chez les Mangbwetu*, in «Les Beaux Arts», 16 octobre, n. 215.
- Junker, Wilhelm
1889 *Reisen in Afrika 1875-1886*, Wien, Eduard Hölzel.
- Loos, Pierre
2001 *Zagourski. Africa perduta. Dalla collezione di Pierre Loos*, Milano-Ginevra, Skira.
- McKee, Robert
1995 *Meje-Mangbetu (Northeastern Zaire) Death Compensations as Intergroup Rites of Passage: A Structural, Cultural, and Linguistic Study*, New York, Ph.D. thesis, University of Rochester.
- Mirzoeff, Nicholas
1995 *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure*, London, Routledge.
1999 *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge.
- Muller, Emmanuel
1941 *Ouelle. Terre d'Héroïsme, Bruxelles*, L'Essor Périer, G.D.
1937 *Au Contact du Congo, mon art s'est purifié. Une interview de M. Ile J. Tercafs, statuaire*, in «Les Beaux Arts», VII, 227, pp. 24-25.
1946 «Nos artistes coloniaux», *La Revue Coloniale Belge*, I, 8, pp. 14-15.
- Poirier, L.
1927 *Les heures Mangbetou*, in Haardt, G.-M., Audouin-Dubreuil L., *La Croisière noire. Expédition Citroën Centre-Afrique*, Paris, Plon, pp. 228- 237.
- Remotti, Francesco
2011 *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Roma-Bari, Laterza.
- Schildkrout, Enid e Keim Curtis,
1990 *African Reflections. Art from Northeastern Zaire*, New York, American Museum of Natural History (con contributi di Didier Demolin, John Mack, Thomas Ross Miller, Jan Vansina). Schildkrout, Enid e Keim Curtis, (Edt.)
1998 *The scramble for art in Central Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Schildkrout, Enid
1999 *Gender and Sexuality in Mangbetu Art*, in Phillips R.B., Steiner C.B., (a cura di) *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkley, University of California Press.
- Schweinfurth, Georg
1874 *Im Herzen von Afrika. Reisen und Entdeckungen im Centralen Aequatorial Afrika während der Jahre 1868 bis 1871*, Leipzig, F.A. Brockhaus.

Scohy, André

- 1950 *Les Mangbetous. Images d'épinal*, in «Messenger de St. Joseph», XXI, 4, pp.100-105.
1951 *Ekibondo...ou les murs veulent parler*, in «Brousse Leopoldville», 1-2, pp. 17-34
(after in «Sèves-Groei», 5-6, 1953, pp. 41-50).
1955 *L'Uele secret*, Bruxelles, Office International de Librairie.

Thaw, Lawrence e Thaw, Margaret

- 1938 *Trans-Africa Safari*, in «National Geographic», LXXIV, 3, pp. 327-364.

Thornton, L.

- 1990 *Les Africanistes. Peintres voyageurs*, Paris, ACR Édition Internationale.

Van Der Kerken, G

- 1932 *Notes sur les Mangbetu*. Supplemento a «Trait d'Union», Veritas, Antwerp.
Van Schuylenbergh, Patricia
2015 *Gérard De Boe. L'art de filmer la réalité congolaise*, in «Belgisch Congo Belge»,
Bruxelles, Cinematek.

Vansina, J.

- 1990 *Reconstructing the Past*, in E. Schildkrout, C. Keim, *African Reflections. Art from
Northeastern Zaire*, Washington, American Museum of Natural History.

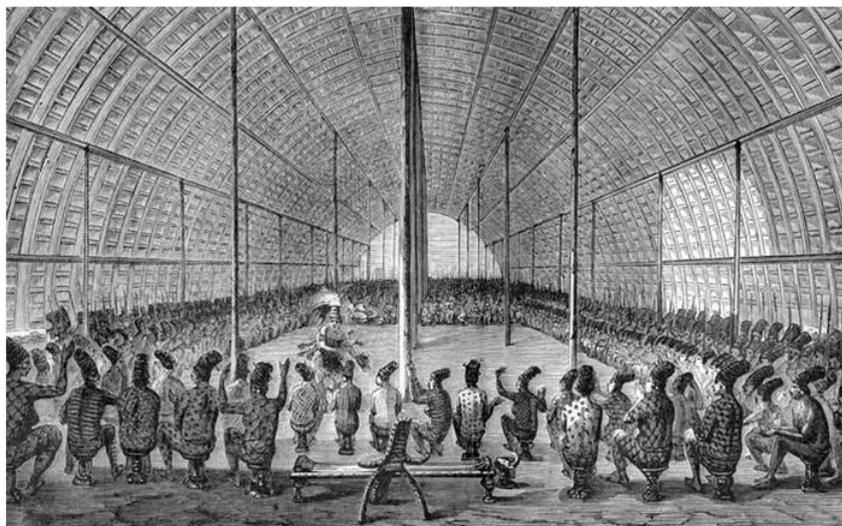


Fig. 1 L'assolo di danza del sovrano Munza (Illustrazione di G. Schweinfurth)



Fig. 2 Danza mabolo (Film Armand Hutereau)



Fig. 3 L'assolo di danza del capo Okondo (foto Spedizione Piacenza)



Fig. 4 Danza mabolo (Film *Mangbetu*, G. De Boe)