

19 - Luisa Chifari, *Ciro D'Arpa, Vivere e abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento. Gli inventari ereditari dei Branciforti principi di Scordia*

20 - Chiaromonte. *Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*, a cura di Maria Concetta Di Natale, Marco Rosario Nobile, Giovanni Travagliato

21 - Nadia Barrella, *Per la storia del mobilio napoletano. Un manoscritto inedito di Carlo Giovene di Girasole*

22 - Ivana Bruno, *La promozione delle arti tra Ottocento e Novecento. Il Circolo Artistico di Palermo e la cultura europea*

23 - Rosalia Francesca Margiotta, *Beni mobili. Patrimonio artistico e committenti in Sicilia dalle fonti d'archivio tra XVI e XIX secolo*

24 - *Oltre l'ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione*, a cura di Giovanna Baldissin Molli, Serena Franzon

25 - Pierfrancesco Palazzotto, *Revival e società a Palermo nell'Ottocento. Commitenza, architetture, arredi tra identità siciliana e prospettiva nazionale*

26 - Sergio Intorre, *La grandeur & la beauté - Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori francesi tra XVII e XIX secolo*

27 - Renato Guttuso *La fuga in Egitto al Sacro monte di Varese e il ciclo pittorico alla chiesa dell'Aspra*, a cura di Fabio Carapezza Guttuso, Maria Concetta Di Natale

28 - Paola Venturrelli, *Quaderni di lavoro di Winifred Terni de' Gregory. "Pittura artigianale lombarda del Rinascimento" tra Crema e Tavolete da soffitto*

29 - Sergio Intorre, *Sicily's Prime. Il viaggio nelle Arti Decorative siciliane di Emily Nevill Jackson*

30 - *L'alfabeto di Jannis Psychopedis*, a cura di Maria Caracausi, Aldo Gerbino, Maria Concetta Di Natale

31 - Cristina Costanzo, *Visioni Oblique. Libri d'artista, Libri oggetto, Fototesti per il Belce*

32 - Lina Bellanca, Maria Concetta Di Natale, *Il Tesoro della Cattedrale di Palermo*

33 - Frédéric Bruly Bouabré. *Cosmogonie*, a cura di Cristina Costanzo

Frederic Bruly Bouabre. *Cosmogonie*, a cura di Cristina Costanzo, è il catalogo della mostra organizzata e promossa da 091 Art Project al Riso - Museo Regionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Palermo. Testi di S.E. Samuel Ouattara, Maddalena De Luca, Cristina Costanzo, Michele Cometa, Emmanuelle Spiesse, Giulia Campanella.

COSMOGONIE

a cura di C. Costanzo

# FRÉDÉRIC BRULY BOUABRÉ COSMOGONIE

a cura di Cristina Costanzo



## ARTES

Collana diretta da  
Maria Concetta Di Natale

1 - Museo Dell'università. *Dalla Pinacoteca Della Regia Università Di Palermo Alla Galleria Di Palazzo Abatellis*, a cura di Gioacchino Barbera, Maria Concetta Di Natale

2 - Simone Rambaldi, *La Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo. Storia e Catalogo*

3 - Sergio Intorre, *Coralli trapanesi nella collezione March*

4 - Maria Concetta Di Natale, Maurizio Vitella, *Il tesoro di Santa Venera ad Acireale*

5 - Cristina Costanzo, *Per la raccolta museale del Teatro Massimo di Palermo. Decorazioni e opere d'arte*

6 - *La Mostra d'Arte sacra delle Madonie di Maria Accascina. Il catalogo che non c'era*, a cura di Maria Concetta Di Natale, Salvatore Anselmo, Maurizio Vitella

7 - Albrecht Dürer, *Passio Christi. La Grande Passione*

8 - Sergio Intorre, *Beauty and Splendour.*

*Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo*

9 - Cristina Costanzo, *L'archivio fotografico di Antonino Leto della Galleria Beatrice*

10 - Giulio Brevetti, *La patria esposta. Arte e Storia nelle mostre e nei musei del Risorgimento*

11 - Roberta Cruciani, *Riflessi internazionali nell'oreficeria siciliana del XVIII e del XIX secolo - Un'inedita collezione privata*

12 - *Eredità d'arte Palazzo Abatellis*, a cura di Evelina De Castro

13 - *La fantasia e la storia. Sguardi sul Ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di Giulio Brevetti

14 - *Giovanni De Simone. L'Arte oltre la Materia Ceramiche Disegni Dipinti*, a cura di Maria Concetta Di Natale, Paolo Inglese, Sergio Intorre e Maurizio Saja

15 - *Sacra et Pretiosa - Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, a cura di Lina Bellanca, Maria Concetta Di Natale, Sergio Intor

16 - Mirko Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine dei re di Sicilia (1130-1266)*

17 - Cristina Costanzo, *Orizzonti di ceramica in Sicilia in epoca contemporanea. Vol. I. Carlo o Pietro Consagra, Renato Guttuso*

18 - *Palermo capitale del Regno. I Borbone e l'archeologia a Palermo, Napoli e Pompei*, a cura di Francesca Spatafora



ARTES

33

Collana diretta da  
Maria Concetta Di Natale







# FRÉDÉRIC BRULY BOUABRÉ COSMOGONIE

Progetto espositivo e catalogo  
a cura di  
Cristina Costanzo



FRÉDÉRIC BRULY BOUABRÉ  
COSMOGONIE

a cura di Cristina Costanzo

## ARTES

Collana diretta da  
*Maria Concetta Di Natale*

Comitato scientifico

*Ester Alba Pagán*

*Maria Giulia Aurigemma*

*Fabio Benzi*

*Rosanna Cioffi*

*Maria Concetta Di Natale*

*Pablo González Tornel*

*Mariny Guttilla*

*Antonio Iacobini*

*Sergio Intorre*

*Francesco Federico Mancini*

*Maria Grazia Messina*

*Pierfrancesco Palazzotto*

*Manuel Pérez Sánchez*

*Ornella Scognamiglio*

*Marina Righetti*

*Jesús Francisco Rivas Carmona*

*Massimiliano Rossi*

*Keith Sciberras*

*Alessandro Tomei*

*Giovanni Travagliato*

*Maurizio Vitella*

*Alessandro Zuccari*

Si ringraziano Francesco Paolo Scarpinato, Assessore ai Beni Culturali della Regione Sicilia; Mario La Rocca, Dirigente Generale del Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità siciliana; Maddalena De Luca, Direttrice del Riso. Museo Regionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Palermo; S.E. Samuel Ouattara, Ambasciatore della Côte d'Ivoire in Italia, rappresentato dal Colonnello Abdoulaye Coulibaly, Addetto alla Sicurezza, Ambasciata della Côte d'Ivoire in Italia; Signor Ferdinand Agnimel, Assistente del Colonnello, Ambasciata della Côte d'Ivoire in Italia; Ferdinando Veneziani, Console Onorario della Côte d'Ivoire a Palermo e la professoressa Maria Concetta Di Natale. Un sentito ringraziamento per il dialogo costante va alla dottoressa Simona Vidoni, Ambasciata della Côte d'Ivoire in Italia, alla dottoressa Giulia Campanella, alla dottoressa Valentina Barbagallo, ai Componenti del Comitato Scientifico della Mostra, alla Famiglia Ferrara, ad Anastasiia Ilina e allo Staff del Riso. Museo Regionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Palermo. Infine, un particolare ringraziamento alla famiglia dell'artista e a Sylvestre Zozoro Bruly Bouabré.

*Frédéric Bruly Bouabré. Cosmogonie I* a cura di Cristina Costanzo - Palermo : New digital frontiers, 2023.

Fotografie delle opere e dell'allestimento: Iole Carollo

Fotografie dell'opening: Salvo Careri

ISBN: (stampa)

ISBN: (online)



• Dipartimento  
Culture e  
Società



**Comitato scientifico della mostra**

**FRÉDÉRIC BRULY BOUABRÉ**

**Cosmogonie**

a cura di Cristina Costanzo

Gaetano Centrone, Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo

Cristina Costanzo, Università degli Studi di Palermo

Maddalena De Luca, Riso, Museo Regionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Palermo

Santi Di Bella, Università degli Studi di Palermo

Alessandra Di Maio, Università degli Studi di Palermo

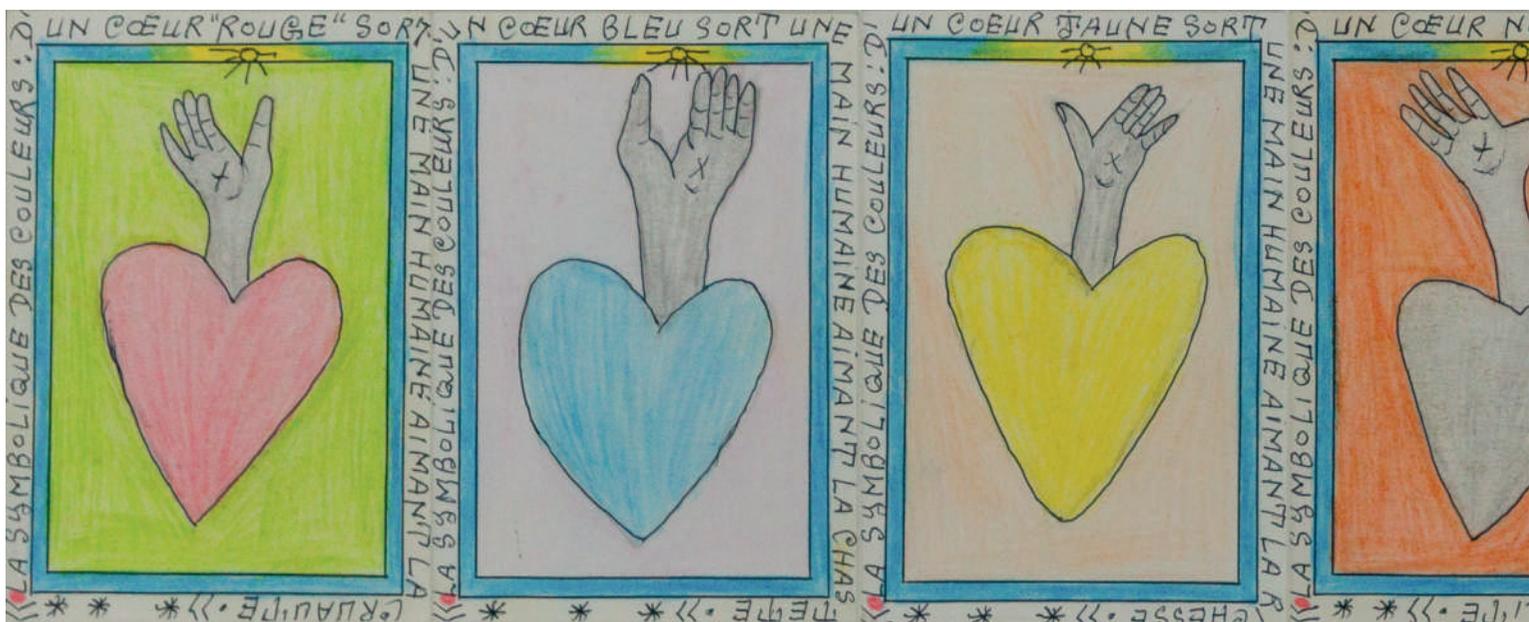
Pierfrancesco Palazzotto, Università degli Studi di Palermo

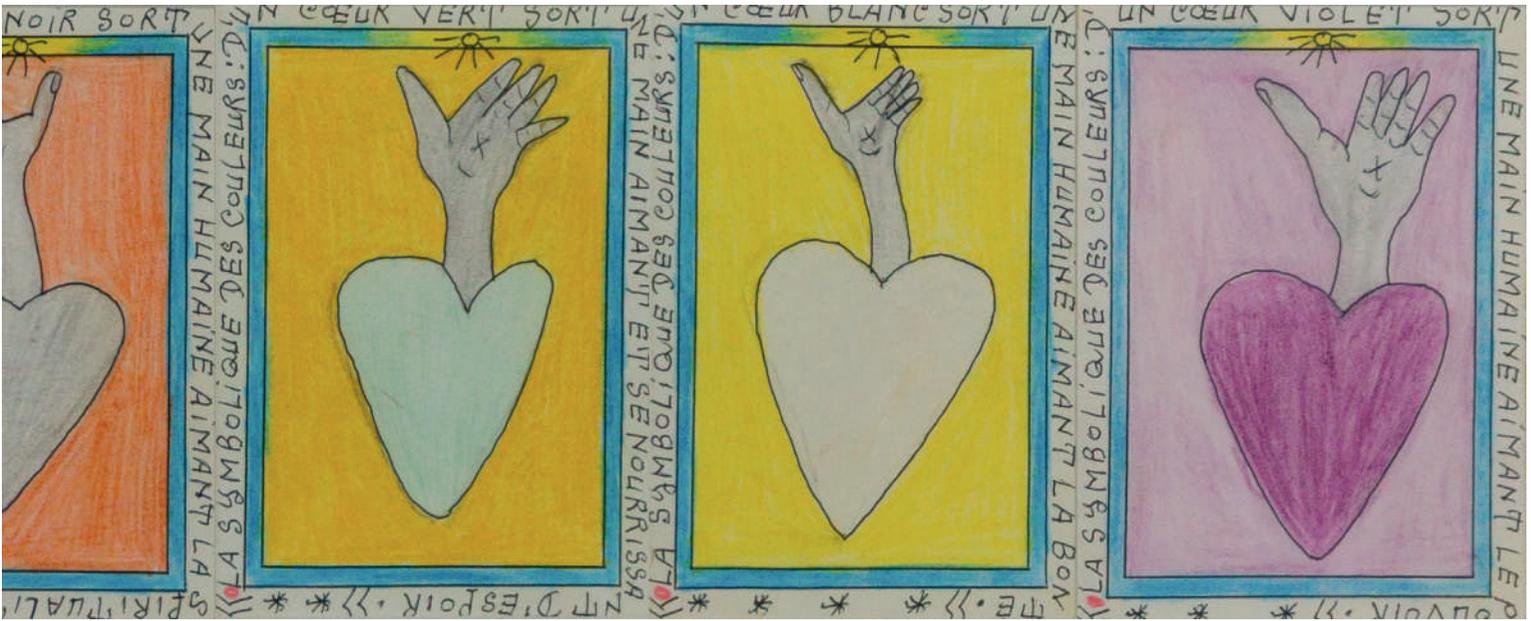
Stefania Portinari, Università Ca' Foscari di Venezia

Emmanuelle Spiesse, Les Afriques dans le monde (LAM), Sciencespo Bordeaux











# Una fisiognomica del cosmo

*Michele Cometa*

Parlare è tradurre da un linguaggio di angeli in un linguaggio di uomini, ossia pensieri in parole, fatti in nomi, immagini in segni, che possono essere poetici o kyriologici, storici, o simbolici o geroglifici... e filosofici o caratteristici.

J. G. Hamann, *Aesthetica in nuce*, 1762

Ventidue lettere: le incise, le intagliò, le soppesò, le permutò, le combinò e con esse formò l'anima di tutto il creato e l'anima di tutto ciò che è formato e di tutto ciò che è destinato a essere formato. Come soppesò e invertì? Alef con tutte e tutte con alef, bet con tutte e tutte con bet; gimel con tutte e tutte con gimel. Tutte vanno in tono e si trovano a uscire da duecentoventuno porte; tutto ciò che è stato formato, e ogni discorso, si trovano a uscire in un unico Nome.

Sefer Yetzirah (*Il libro della formazione*)

## 1. Re-Visioni

*Giovedì, 11 marzo 1948*: un semplice funzionario della Sûreté Générale dell'Afrique-Occidentale française, con qualche ambizione letteraria, si reca nel suo ufficio a Dakar in Senegal. D'improvviso ha una visione che gli cambierà la vita: vede il padre-sole comportarsi come un sole-vivente, dividersi in due semicerchi, uno bianco sporco, appannato dalla bruma del mattino, e l'altro più bianco che in breve si trasforma e assume i colori dell'arcobaleno – blu, verde, viola, giallo, rosso e nero – per poi tornare al bianco ed esplodere subito dopo su un fondo giallo<sup>1</sup>. Pochi attimi di un fenomeno incomprensibile che lo convince di aver assistito alla manifestazione di un Dio che lo invita a stendere il “vangelo” della nuova religione<sup>2</sup>.

Tra le sette e le otto del mattino il suo destino si compie: Frédéric Bruly Boabré, al secolo Gbeuly Gboagbré, diventa per sempre Cheik-Nadro, «colui che non dimentica», il ri-velatore, ovvero il profeta di una nuova religione, fondatore dell'Ordine dei Perseguitati, colui che, come Cristo e Maometto, può dire

“Gloria a Dio!”<sup>3</sup>. Da quel momento il poeta in erba si trasforma nell'estensore del *Livre des lois divines*, una sorta di evangelio sincretico nel quale appunta per oltre vent'anni (fino al dicembre 1963)<sup>4</sup> il precipitato della sua cosmologia privata in cui l'universo fisico penetra quello metafisico, nonché la propria filosofia morale, in un inesausto confronto con i drammi del suo tempo, della Costa d'Avorio e dell'Africa tutta intera. La visione è in linea con quell'ampio fenomeno di costruzione di identità religiose – chiese, sette, ordini sacerdotali – che caratterizza in particolare l'Africa dell'Ovest ed è l'espressione precipua che accompagna i movimenti di liberazione africani. Il “libro delle leggi divine” è un pantheon abitato da demoni, santi, angeli e controfigure delle più importanti divinità africane, cristiane e islamiche, ma è soprattutto l'espressione poetica di un visionario la cui creatività immaginale lascia via via il regno della parola per tramutarsi in figura vera e propria, facendo di Frédéric Bruly Bouabré uno degli artisti più enigmatici ed apprezzati ben oltre i confini della Costa d'Avorio e del continente africano. È una forma di scrittura che tiene insieme le profezie



e le massime morali di un Saggio “tribale”, il cui orizzonte di riferimento rimane il popolo Bété ma anche la protesta anticoloniale e la letteratura universale. Nulla esprime meglio questa continuità tra il poeta, il profeta e l'artista figurativo quanto l'espressione: «Volevo essere Victor Hugo, e hanno fatto di me un Picasso». Il nuovo evangelio dell'Ordine dei Perseguitati che in maniera sincretica mescola tradizione cristiana<sup>5</sup>, islamica e *bété* si presenta come una sorta di mitologia personale con straordinarie e davvero inusitate assonanze con la scrittura mistica di tutti i tempi e di tutte le latitudini e specialmente con quella corrente calda del pensiero francese che, sin dai tempi di Henri Bergson, ha calato il lessico della mistica nel lessico dell'estetica, della filosofia e della teoria letteraria. È come se Bruly Bouabré rispondesse – ma altri studi sulle sue fonti sono a questo punto necessari – alle inflessioni mistiche di molta filosofia francese di quegli anni: da Michel De Certeau a Roland Barthes, da Jean Baruzi a Julia Kristeva<sup>6</sup>. Solo che la cifra specifica della sua riflessione va cercata nel profetismo africano della metà del secolo scorso, le cui implicazioni politiche sono evidenti sin dagli inizi. Né si deve dimenticare che tale profetismo, profondamente segnato da toni apocalittici, è la forma precipua della lotta per l'emancipazione da uno scenario di sfruttamento coloniale. Già il nostro Ernesto De Martino aveva colto nell'apocalittica del “terzo mondo” – come si diceva allora – quel nesso che tiene insieme le apocalissi culturali europee, espresse nella teologia, e nella filosofia e le apocalissi psicopatologiche rappresentate nell'arte e nella letteratura novecentesca<sup>7</sup>, un nesso che sarebbe opportuno ristudiare proprio a partire dall'opera di Bruly Bouabré<sup>8</sup>. Un popolo colonizzato, martoriato, sfruttato – come i cristiani ai tempi di Dioceleziano – cerca nell'apocalisse una via di fuga da questo mondo. Inevitabile il riferimento alle ascendenze gnostiche di questo immaginario, che a volte riemerge anche nell'evangelio africano di Bruly Bouabré<sup>9</sup>. Non a caso, in una delle pagine più buie del libro sulle “leggi divine” si legge: «Un tempo verrà in cui la Segregazione razziale dell'Europa e dell'America si rifiuterà di accordare l'Indipendenza ai Popoli Neri dell'Africa. In quel tempo il saluto del continente Nero farà appello al Continente Asiatico perché venga in suo soccorso.

Sarà il Popolo dell'Asia che condannerà la Segregazione razziale facendo trionfare il Nazionalismo nel mondo intero. La vittoria del Nazionalismo consoliderà l'Organizzazione delle Nazioni Unite che resterà da quel momento la più bella Alleanza universale concepita dall'uomo. Per molto tempo questa Alleanza assicurerà la Pace sulla terra. Sarà l'epoca in cui la Fratellanza umana si esprimerà certamente e sempre più spesso in “Lingua Inglese” e in “Lingua Russa”. Che tempi tristi ci saranno sulla terra dopo la dissoluzione di questa bella Alleanza»<sup>10</sup>.

Sappiamo come la storia ha in parte avverato e in parte sconfessato tristemente questa profezia. Basterebbe aggiungere qualche pagina sull'inevitabilità della “terza guerra mondiale”<sup>11</sup> per dimostrare che anche il profetismo di Bruly Bouabré ha la cifra “apocalittica” di cui parlava De Martino.

Come ha ampiamente dimostrato Cédric Vincent, uno dei più profondi conoscitori dell'opera di Bruly Bouabré, il profetismo rappresenta la *conditio sine qua* non dello sviluppo delle sue capacità artistiche. Basta scorrere le pagine della riproduzione anastatica del *Livre des lois divines* per rendersi conto che le “visioni” di Bruly Bouabré si traducono immediatamente in esperienze figurative. Già in occasione della prima rappresentazione del *Manifeste de Dieu* nel 1948, l'artista allinea per la prima volta i “colori” dei “soli” che staranno per sempre alla base di quella che potremmo definire una “metafisica cromatica”<sup>12</sup>. Alcune delle opere presenti nella mostra palermitana sono infatti una variazione dei sette colori dell'arcobaleno (segno inequivocabile del divino per i Bété) che definiscono l'evoluzione delle cose *sacre* e *profane*: la “vision solaire” originaria, il Cristo in croce, i Giganti che marciano in città, la simbolica del Cuore-Mano, etc. (vedi *infra*, *La vision solaire*, 2001; *L'universalité du Christ*, 2008; *Domination Tyrannique*, 1995; *La symbolique des couleurs*, 2007). O ancora i soli colorati e le visioni “solari” che costellano il testo<sup>13</sup> e che culminano nel rettangolo della “lune verte” apparsagli in sogno all'una di notte del sabato 1 dicembre 1951, un esempio perfetto di come visione e scrittura (un'*ékphrasis* che enuncia la profezia) si integrino nell'opera di Bruly Bouabré. Una prefigurazione evidente delle sue cartoline più tarde. Val la

pena di riportare l'immagine e il testo per intero, segnalando che qui assistiamo alla genesi della strategia icono-testuale che caratterizzerà tutta la produzione dell'artista: «Popoli, accorrete! Venite a vedere! Alzate lo sguardo verso lo zenith del cielo! Scoprirete un Segno, un enigma straordinario, una Luna tutta verde al centro delle Stelle bianche con cui è striato l'azzurro profondo! Questo Segno annuncia un Tempo nuovo! È il Segno del Perdono e del Soccorso! È il Segno dell'eterna Speranza! È il segno della Liberazione! È il Segno della Bontà divina! È il Segno della Luce e della Libertà! Che Dio sia glorificato in terra e in cielo! Gioite, Popoli mai perdonati» (Fig. 1)<sup>14</sup>.

Dalle criptocartoline presenti nel "libro delle leggi divine" alla figurazione vera e propria il passo è breve, come dimostra la mistica statuette della Madonna, di Santa Maria, che gli appare il 4 aprile 1952<sup>15</sup> o della donna "sconosciuta", dagli evidenti tratti mariani, avvolta in un drappo blu «a la manière d'une Mauresque»<sup>16</sup>, o ancora la croce di sabbia che invita a una performance apotropaica contro i "morti" che insidiano i viventi<sup>17</sup>.

Ancora più importante per il prosieguo dell'attività teorica e artistica di Bruly Bouabré è forse il modesto disegno a margine della "scrittura di Dio" che penetra «chaque atome de sa création». Dio è il «Premier grand Écrivain» che l'umanità imita goffamente con le sue scritture inventate che sono in verità solo una pallida imitazione della creazione verbale del mondo: «negare l'esistenza di tale creatore, di tale artista, di tale pittore, di questo grande scrittore, è essere ciechi se non ipocriti e folli»<sup>18</sup>.

È da qui che bisogna partire per comprendere la struttura profonda che presiede alle creazioni di Bruly Bouabré, il quale sente di essere nel contempo un *poeta*, in grado di inventare una nuova lingua, un *profeta*, un *etnografo* dell'Africa contemporanea e un *artista*, senza che le sue incarnazioni multiple entrino mai in contraddizione.

Egli è il *profeta-etnografo* che cerca una forma di espressione per la propria complessa cosmogonia, una forma verbo-visuale che porterà dapprima all'invenzione dell'alfabeto *bété* e poi agli esperimenti icono-testuali delle cartoline. Ma è anche il *poeta-artista* che costruisce

una "conoscenza del mondo" che supera le inevitabili barriere linguistiche e produce un universo figurativo destinato a visualizzare e comunicare miti, simboli e profezie dalla cultura *bété*, ma che trova immediata risonanza in altre sfere culturali, prime fra tutte quelle di ispirazione cristiana e islamica.

## 2. *Etno-Grafie*

*Sono il primo a rivelare questa idea che Dio scrive, che Dio è uno scrittore. Dico scrittura divina. È firmata. La scrittura divina è sufficiente. Io scrivo, trascrivo solo per sapere, per dire all'umanità che Dio scrive... Si è pensato che gli uomini scrivono, ma forse gli uomini non hanno mai pensato che Dio è uno scrittore. Io dico. La noce di cola è una creatura di Dio e sul davanti ci sono dei segni che assomigliano alla nostra scrittura, al nostro modo di fare, quindi li raccolgo. Quando la guardi, dici: "Anche Dio è uno scrittore". Possiamo dire che Dio non scrive quando vediamo questo?*

Frédéric Bruly Boabré

Le categorie che abbiamo usato finora non sono sufficienti per inquadrare l'opera di un autore la cui attività va ben oltre quella dell'artista. La sua creatività invade altri campi del sapere, prima di tutto quello linguistico. Non a caso Bruly Bouabré si è meritato l'appellativo di «novello Champollion»<sup>19</sup>, avendo creato, attraverso l'originalissima commistione di conoscenze etnografiche e ispirazione mistica, un alfabeto per dare "voce" scritta al proprio popolo, la «nouvelle-écriture africaine "Bété"» come la chiamerà al momento della stesura della sua metodologia alfabetica (1984)<sup>20</sup>.

Ovviamente è favorito in questo non solo dalla propria ispirazione mistico-religiosa ma anche dalla frequentazione di straordinarie figure di antropologi francesi che si occupano delle culture dell'Africa dell'Ovest: il suo riconosciuto maestro Théodore Monod, direttore dell'Institut française d'Afrique, alle cui dipendenze Bruly Bouabré lavora, e che pubblicherà per primo il suo alfabeto<sup>21</sup> studiandone l'origine non strettamente linguistica; l'antropologo Bohumil Holas<sup>22</sup>, il quale comprenderà subito le potenzialità del poeta visionario e futuro artista, e Denise Paulme, che Bruly Bouabré

accompagna durante le sue ricerche sul campo e a cui si deve un'empatica descrizione del primo rituale del nuovo Ordine dei Perseguitati. Inutile dire che Bruly Bouabré seppe sfruttare al meglio le potenzialità comunicative di queste ricerche etnografiche che contribuirono non poco a creare i presupposti del suo successo internazionale come artista e come profeta. Successo che esplode – com'è noto – in occasione dell'invito a partecipare, lui perfetto sconosciuto e creatore di rudimentali artefatti verbo-visuali, all'epocale mostra *Les Magiciens de la Terre* (1989)<sup>23</sup>.

Ho citato in epigrafe alcuni testi tratti dalla tradizione mistica che vede nella parola e nell'alfabeto uno strumento con cui il Divino non solo si manifesta, ma crea i viventi e il cosmo. Conoscitore del Vangelo cristiano e della mistica islamica, ma lontano da quella ebraica che pure sembra risuonare nella sua cosmologia alfabetica, Bruly Bouabré è ossessionato dalla parola e dalla sua ricaduta grafica. Nella parola (scritta) precipitano infatti dimensione verbale e dimensione figurativa. Bruly Boaubré è affascinato dagli alfabeti – del resto in linea con la ridondante produzione di nuove scritture nell'Africa dell'Ovest che cercano di dare “voce” agli oppressi e ai subalterni condannati alla tradizione orale – e considera la scrittura l'unica tecnologia che Divinità e umani condividono. La parola, la frase e soprattutto i nomi, configurano, ordinano e prefigurano il mondo.

In alcuni schizzi autobiografici Bruly Boaubré infatti insiste sui suoi molti nomi e sui nomi dei propri antenati<sup>24</sup>. Lo fa consapevole del fatto che le parole già di per sé costituiscono un cosmo la cui creazione, in Europa come in Oriente e in Africa, si deve a un atto di parola, una concezione che accomuna molte delle religioni monoteiste e che trova la sua massima esaltazione nella *Qabbalah* ebraica, ma che pure troviamo, per ovvia contiguità, nella mistica naturale dei preromantici e romantici e che si rifrange, con maggiore e minore intensità, in altre tradizioni religiose, Cristianesimo ed Islam compresi.

Bruly Boaubré è consapevole del fatto che nelle culture africane il *nome*, e in particolare l'*imposizione* del nome ai nascituri, è un atto costitutivo della personalità, e in qualche modo determina anche il destino futuro del

soggetto anche oltre la morte. Ed è un atto condiviso con la comunità che si estende ben oltre i genitori e i parenti prossimi. È una *segnatura* della creatura che si appresta ad affrontare il mondo<sup>25</sup>.

La polifonia di nomi che Bruly Boaubré si attribuisce la dice lunga sulla sua rappresentazione del Sé, a cui è del tutto estranea la fissità del Soggetto come la conosciamo nella filosofia classica europea. Il suo Sé plurale – che farebbe invidia ai profeti nostrani dell'identità postmoderna, duale o multipla – è prima di tutto la rifrazione, anzi la *diffrazione*, di un'intera simbolica, di una fisiognomica della natura. Questa retorica dei nomi l'espone a tratti a una deriva schizofrenica<sup>26</sup>, ma più spesso a un ironico compiacimento del suo essere solo la risultante di mille pensieri, di mille azioni, di mille mestieri.

In un passo dei suoi schizzi autobiografici si legge: «Continuando sul tema del mio battesimo multiplo o dei nomi multipli che mi sono stati dati, dico che, andando avanti nella vita, trovandomi in altri luoghi, sotto altri cieli, in altre situazioni e secondo le varie circostanze della vita, mi sono visto chiamare: “avido”, “sobrio”, “pigro”, “lavoratore”, “cattivo”, “buono”, “debole”, “forte”, “zero”, “valoroso”, “bello”, “infelice”, “povero”, “ricco”, “bestia”, “cacciatore”, “idiota”, “artista”, “manovale”, “scolaro”, “ultimo della classe”, “primo della classe”, “chiacchierone”, “silenzioso”, “cristiano”, “feticista”, uno “scrittore”, “calligrafo”, un “ignorante”, *gômma-kpeubheu*: un “bianco-nero”, un “nero istruito nella scienza europea”, un “fallito” un “promosso”, un “bocciato”, un “marinaio”, un “demotivato”, un “disoccupato”, un “ferroviere”, un “dimissionario”, un “poliziotto”, un “licenziato dall'amministrazione generale”, un “bibliotecario”, un “ricercatore”, un “subalterno”, un “inventore”, un “dimenticato”, uno “studioso”, un “demone”, un “santo”, e così via: et cetera, rifiutandomi qui, come ogni buon africano preoccupato della propria libertà e tranquillità, di contare l'indomabile, di sondare l'insondabile, di cercare e ricercare per scoprire e conoscere l'ignoto: il nulla nascosto da Dio. E tra questi nomi di natura incoerente e giustapposta, io ne ho scelto uno solo, con cui firmo le mie opere ufficiali. Questo nome può essere letto in molti modi: “Frédéric Bruly Bouabré”,

“Bruly Bouabré Frédéric”, “Bouabré Bruly Frédéric”, “Frédéric Bouabré Bruly”, il che riflette la libertà di denominazione»<sup>27</sup>. Ed è altrettanto significativo che l'artista descriva il proprio aspetto fisico appellandosi alla propria «bellezza femminile» e ricordando che la sua pelle è di un «nero bronzato violastro»<sup>28</sup> dalle inequivocabili valenze estetiche oltre che religiose (il viola è il colore che Bruly Bouabré sceglie per sé come adepto della nuova religione).

Tuttavia Bruly Bouabré è prima di tutto l'inventore di un alfabeto che intende dare una scrittura alla sua cultura *bété*. Anche in questo caso si tratta di un lungo percorso, scientifico e poetico, le cui radici affondano nel più ampio progetto di dare forma grafica alle culture prevalentemente orali dell'Africa e in particolare dell'Ovest. Le ragioni di questa esplosione linguistica sono state a lungo studiate. Uno dei massimi esperti di scritture africane, David Dalby, curatore, tra l'altro, di uno splendido inventario apparso in forma di catalogo con il titolo di *L'Afrique et la lettre/Africa and the Written Word* (1986) che menziona ovviamente l'alfabeto di Bruly Bouabré<sup>29</sup>, individua le motivazioni sociali di questa profusione di sistemi segnici nella necessità che le culture africane ebbero, sin dai tempi del primo colonialismo e della tratta degli schiavi, di comprendere i segni dei colonizzatori, di interpretare le scritture che accompagnavano le transazioni commerciali, di distinguersi dalle lingue europee ricorrendo a codici segreti, come nella mistica ebraica o islamica, di difendere e occultare l'identità culturale dei popoli e, non da ultimo, di creare alfabeti che si qualificassero come pratica di resistenza quando non di rifiuto dell'egemonia coloniale attraverso l'elaborazione di un discorso mitologico africano dotato di autorevolezza teologica e sociale.

Le cosmogonie di Bruly Bouabré sono solo l'ennesima variante di questo ricorso al mito come forma del discorso che è allo stesso tempo comunicabile al popolo, autorevole e rivoluzionario<sup>30</sup>.

Comune a queste molteplici esperienze linguistiche<sup>31</sup>, è la pretesa origine divina degli alfabeti che non solo sono un dono del Creatore, ma si configurano come il mezzo specifico della creazione del mondo, come già è evidente nella tradizione ebraica e islamica<sup>32</sup>. Ancora

più importante nell'invenzione degli alfabeti è il ruolo dei sogni che in molte culture africane sono il luogo specifico delle rivelazioni.

L'interesse “linguistico” di Bruly Boaubré risale almeno al 1957-58 quando egli dedica un saggio alla *Langue vernaculaire bété* (1957), di cui ci resta testimonianza nelle lettere a Théodore Monod del 22 ottobre 1957 e del 19 novembre dello stesso anno. Monod testimonia che l'ispirazione per il nuovo alfabeto non nasceva da considerazioni strettamente linguistiche ma andava fatto risalire al fascino che alcune pietre (scolpite?) di Gbekola<sup>33</sup>, una località che l'artista visita nel 1952, avevano esercitato su di lui. Si tratta di pietre levigate rosse e nere, per Bruly Bouabré «pierrettes», che venivano considerate monete preistoriche o mini-sculture destinate al rituale. L'artista le interpreta come forme di una proto-scrittura africana. Parla infatti di un'«écriture en pierre», mimando, inconsapevolmente (?), la grande tradizione delle pietre figurate e della “écriture des pierres” che da lì a qualche anno Roger Caillois avrebbe reintrodotta nel dibattito filosofico e letterario francese, ipotizzando in quei segni una sorta di iscrizione, alfabetica e figurativa, della Natura stessa, secondo una linea che risale almeno al romanticismo<sup>34</sup>. Bruly Bouabré, osservando i comportamenti rituali di alcuni fanciulli che manipolavano quei ciottoli emettendo dei suoni sillabici, immagina che si tratti di segni che corrispondono a una sillaba. È questo lo spunto che gli permette di riconoscere nelle pietre di Gbekola dei sillabogrammi attraverso cui è possibile assemblare un intero vocabolario. Crea così dei pittogrammi che corrispondono a sillabe delle parole *bété* – in modo molto simile alla scrittura geroglifica – e dà forma alle prime parole. Molti anni più tardi comporrà il manoscritto *Une Méthodologie de la nouvelle-écriture africaine “Bété”* (1984) dal quale emerge il lavoro davvero intensissimo in cui, da perfetto autodidatta, costruisce le regole linguistiche della propria lingua e inventa letteralmente i pittogrammi servendosi di immagini comuni alla propria cultura e dunque di facile decifrazione per i parlanti. Il suo stesso nome *Gbeuly* si compone di due pittogrammi il primo è un'ascia (che corrisponde alla sillaba *GBEU*) e il secondo una lancia (*LIT* che si pronuncia *ly*) (Fig. 2, 3)

Lo stesso fa con le cifre. L'incipit della sua metodologia ha una chiara impronta politica, si tratta di liberare l'Africa dalla schiavitù impostale dagli altri popoli. Ma poi insiste sul fatto che il linguaggio umano è «un outil primordial» che serve alla comprensione interpersonale e alla creazione delle civiltà. La sua costituzione sillabica è comprensibile a partire da una scienza del linguaggio, ma la sua resa grafica, pure necessariamente elementare, ha bisogno di un impegno artistico. Bruly Bouabré sviluppa così un «sillabario» di più di 400 pittogrammi attraverso i quali traduce miti e leggende del suo popolo ma anche i celebri discorsi del primo presidente della Costa d'Avorio Félix Houphouët-Boigny, artefice del «miracolo ivoriano» sul piano sociale ed economico e del presidente del Senegal Léopold Sédar Senghor cui l'Africa tutta deve gran parte della sua emancipazione nel campo delle arti e delle lettere<sup>35</sup>.

Tuttavia l'ossessione linguistica di Bruly Bouabré non si limita alla pure fondamentale invenzione dell'alfabeto *bété*. Nel 1965 l'artista crea le prime cartoline in cui la scrittura viene tematizzata a partire dalle scarificazioni presenti sulla pelle di molti africani, segni che l'artista considera ancora una volta una forma di protoscrittura al servizio dell'identità africana. Sensibile alle culture del tatuaggio e delle scarificazioni, Bruly Bouabré realizza *Le musée du visage africain* (1965), una delle sue prime serie di disegni, che diverrà una mostra vera e propria a Colonia nel 1997<sup>36</sup>. Comincia qui quella sorta di semiologia fantastica del cosmo che poi troverà nelle cartoline la sua più efficace realizzazione. I segni sul corpo (Fig. 4) – un dispositivo che l'artista considera essenziale, ben oltre le teorizzazioni della corporeità che invadevano la scena post-moderna – sono per lui l'evidenza che la creazione (non a caso i disegni riproducono animali ed esseri umani) avviene sotto forma linguistica, e che compito dell'interprete è quello di scorgere sotto il segno (anche il più astratto e lontano dalla lettera) il messaggio divino.

Ma già nel «museo dei visi africani» si scorge *in fieri* la strategia iconotestuale che culminerà nell'opera più tarda.

Un ulteriore passaggio intermedio nell'universo linguistico dell'artista-poeta è dato dallo studio *Solution-Bruly aux poids d'or ou livre-africain* (1972), in cui

si interroga sul significato di un'altra forma di scrittura, quella incisa sui pesi d'oro in uso tra gli Akan della Costa d'Avorio che nel frattempo gli africanisti studiavano<sup>37</sup>. In realtà, come attestano antropologi particolarmente vicini a Bruly Bouabré come B. Holas, J. L. Tournier, i pesi sono la prova che esisteva una metallurgia africana in tempi antichissimi e che i singoli pesi avevano una funzione artistica (scultura), una funzione tecnica (pesatura) e una funzione comunicativa (simbolismo), erano cioè effettivamente un'«antica scrittura» per trasmettere proverbi e miti riconosciuti dalla comunità Akan. In un suo seminale saggio Georges Niangoran-Bouah prova a decifrare alcuni di questi proverbi «nascosti» dentro i segni d'oro che richiama animali, esseri umani e oggetti della vita quotidiana. Non è difficile comprendere come Bruly Bouabré li abbia considerati, poeticamente, una scrittura alfabetica, tanto più che ogni segno dell'alfabeto richiama un personaggio – un animale, un umano, un oggetto – che abita il suo cosmo.

Ci vorranno molti decenni per arrivare alla stesura dell'*Alphabet Ouest-Africain (Le Bété)*<sup>38</sup>, un progetto sviluppato in molte tappe e che porta alla stesura di un vocabolario verbo-visuale della lingua *bété*.

Qui però la creatività di Bruly Bouabré raggiunge il suo culmine e s'incarna in una strategia icono-testuale che va ben al di là della scrittura e in qualche modo implica e reclama a un tempo la figuratività. Ad ogni sillaba fonetica che compone una parola corrisponde infatti un pittogramma – di immediata comprensibilità per i parlanti – che viene poi sintetizzato in un segno astratto il quale, a sua volta, riduce ai minimi termini la figura disegnata. Esistono molte versioni dell'alfabeto. Si prenda quella in cui ogni singolo sillabogramma è raffigurato su due «cartoline». Nella prima una *inscriptio* e una *subscriptio* circondano un rettangolo poggiato sul lato maggiore che a sua volta inquadra un'immagine (vedi infra, *Connaissance du monde*, «BHLL», 1996).

Per esempio la sillaba «BHLL» viene illustrata da un uomo che cade da un albero e da una *subscriptio* che recita «tombe (à l'imperativ)», mentre nella cartolina accanto un doppio riquadro circonda un segno stilizzato che richiama il disegno.

Nella versione finale la cartolina mostra un rettan-

golo che poggia sul lato minore, cambiano i colori e la scritta, disposta secondo una modalità ormai comune a tutte le immagini di Bruly Bouabré, recita: «BHLI: TOMBE (ACTION) SE LIT CETTE SYLLABE - - - - -»<sup>39</sup>. L'immagine è ulteriormente stilizzata mentre il segno alfabetico rimane praticamente uguale. Entrano però nella cornice 5 stelle come in quasi tutte le cartoline dell'artista. Ma qui l'originario impulso linguistico ha ormai assunto le movenze di una compiuta strategia icono-testuale che opportunamente André Magnin – per certi versi colui che ha normalizzato la creatività di Bruly Bouabré – ha ricondotto a una vera cosmologia verbo-visuale cui ha dato il titolo di *Connaissance du monde. Alphabete bété* (2006). La scrittura *bété* si è ormai trasformata da puro supporto linguistico in una vera e propria costruzione culturale dell'identità del popolo Bété; si è fatta “emblema” – nel senso in cui Aby Warburg dava a questo termine quando interpretava gli assemblaggi figurativi delle ceramiche Hopi<sup>40</sup> – e mostra una cosmologia sempre in divenire in cui le lettere dell'alfabeto sono i mattoni della creazione, come le ventidue lettere dell'alfabeto ebraico<sup>41</sup>.

### 3. Icono-Testi

*Sono il felice testimone di tutto ciò che ho appena menzionato.*

*Per noi l'arte è il saper fare. L'arte è cercare, ricercare e scoprire la sublime innocenza. L'arte è professare la lingua franca che spiega, costruisce, spiega e ordina le leggi eterne della ragione del giusto pensiero che rende fratelli tutti i membri della “Grande Umanità”.*

*Frédéric Bruly Bouabré*

Entriamo adesso nella fabbrica verbo-visuale di Bruly Bouabré cercando di comprendere come, al netto di tutte le appropriazioni indebite della sua arte, nonostante le ambiguità anche di prestigiosi curatori come Okwui Enwezor<sup>42</sup> che pure hanno incluso le sue opere in mostre dal significato epocale<sup>43</sup>, e nonostante i pregiudizi che vedono nelle sue “cartoline” comunque un'espressione “primitiva”, la strategia icono-testuale di Bruly Bouabré è qualcosa che non solo richiama

l'inesausta lotta tra verbale e visuale che non conosce confini, né continenti, né tantomeno fasi temporali, ma dimostra un'altissima consapevolezza rispetto al dispositivo adottato, perfezionato per altro in decenni di sperimentazione.

Sappiamo quanto rischioso sia appellarsi a presunte “naturali” capacità cognitive che nel caso delle strategie verbo-visuali adottate da sempre dall'*Homo Sapiens* rischiano di sganciare un artista dal proprio *humus* culturale<sup>44</sup>, attribuendo a presunti archetipi<sup>45</sup> le invenzioni della sua immaginazione. In tal modo, spesso, si fa rientrare dalla finestra proprio quel primitivismo<sup>46</sup>, quell'infantilismo e quella dimensione psicopatologica che si nasconde dietro le etichette dell'*art brut* – spesso evocata, e non sempre a sproposito, nel caso di Bruly Bouabré. Così come sappiamo che altrettanto problematica è la categoria dell'“arte globale”, anch'essa spesso usata quando non si vuole affrontare la specificità culturale di un artista, cercando di obliterare, per esempio, il suo impegno politico all'interno di un determinato contesto culturale<sup>47</sup>. Non v'è dubbio però che la continua lotta tra il verbale e il visuale condotta da Bruly Bouabré per molti decenni, l'interiore sua lacerazione tra Hugo e Picasso e la costante ricerca di un *significato* per i suoi molti nomi, ci costringe a interrogarci su tematiche che possiamo facilmente ritrovare in molti artisti contemporanei, africani e non. Quel che conta però non è rintracciare i presunti archetipi di una strategia che certamente mette in atto specifiche capacità cognitive, il modo di conoscere, operare e pensare dell'*Homo Sapiens* e che – come sappiamo – probabilmente accomuna tutti gli artisti contemporanei, sia “post-moderni” sia “primitivi”, semplicemente perché non c'è una grande differenza tra le capacità cognitive di un artista paleolitico e quelle di un europeo o un africano di oggi, ma, al contrario, è cruciale interrogarsi sulle risposte artistiche che il singolo autore dà a problematiche immemoriali.

Mette conto dunque analizzare la strategia icono-testuale di Bruly Bouabré prescindendo persino dalla normalizzazione che, sull'onda delle intuizioni di André Magnin, riconduce la sua opera alla logica dell'*archivio* e della *serie* che discendono da modelli fin troppo scopertamente euro-americani. Penso

all'“impulso archivistico” di Hal Foster e, su un piano completamente diverso, al “mal d'archivio” di Jacques Derrida<sup>48</sup>. Si tratta certo di una opportuna “normalizzazione” che ha contribuito non poco al successo delle opere di Bruly Bouabré e che per certi versi era inevitabile – per quanto l'artista probabilmente all'inizio non ha mai pensato a vere e proprie serie quando conservava le sue cartoline in buste di cellophane e le accumulava disordinatamente nella sua casa. Bisogna però ammettere che la dimensione narrativa che spesso informa i suoi icono-testi sembra autorizzare la scelta della serie e dell'archivio. Una tendenza che negli ultimi decenni della sua produzione, certo assecondando i curatori delle sue mostre, l'artista aveva infine adottato esplicitamente. Ma qui si tratta di far reagire la specifica strategia icono-testuale di Bruly Bouabré con le sperimentazioni che, su un livello diverso, riguardano gli “archivi” artistici dei suoi contemporanei.

Perché, a ben vedere la forma delle cartoline di Bruly Bouabré è semmai quella classica dell'emblema europeo che fu, prima di tutto, una strategia verbo-visuale che non solo si serviva della giustapposizione, spesso volutamente enigmatica e misteriosa, tra testi e immagine, ma era animata dalla stessa *vis* pedagogica che anima Bruly Bouabré. Chiunque conosca l'emblema barocca europea sa che essa si pose al servizio della filosofia morale (l'educazione del Principe per esempio), della speculazione teologica, della protesta sociale, persino dell'educazione alla sessualità, tutti temi che l'opera di Bruly Bouabré condivide. Il fatto poi che l'emblema si prestasse per la *collezione*, l'*assemblage* e la *serie* è un dato accessorio rispetto alla centralità di questo dispositivo verbo-visuale.

La complessità degli emblemi di Bruly Bouabré stimola infatti altre considerazioni. Prendiamo ad esempio un icono-testo che risale al 2003 e che rappresenta già una forma parecchio complessa di emblema. Lo schema è ormai noto<sup>49</sup>: sul *recto* dell'icono-testo un rettangolo blu (il colore del cielo) separa l'*inscriptio* dalla *figura*, per usare i termini dell'emblema classica. Tutto intorno al rettangolo infatti l'artista scrive: «LA FUMÉE MONTE AU CIEL: LA PLUIE DESCEND DU CIEL»<sup>50</sup>. Dall'altra parte del rettangolo blu compare una *subscriptio* che si pone a commento

dell'*inscriptio* e in qualche modo stimola il lettore a interpretare insieme il testo e la figura. Come nell'emblema classico il rapporto tra i tre componenti può essere di carattere enigmatico, stimola infatti la riflessione, spesso producendo una contraddizione. Non a caso nell'emblema tedesca si usava il termine – poi ripreso nell'ermeneutica moderna da Walter Benjamin e Aby Warburg – di *Denkbild* che potremmo tradurre come “immagine di pensiero”.

La *subscriptio* dell'icono-testo citato pone dunque la questione «ENTRE LES DEUX, QUI FAIT LE PLUS LONG CHEMIN?». Si noti che il *recto* dell'emblema riporta altri segni, tipicamente il sole giallo in alto, una sorta di firma dell'artista, il punto rosso che sta sempre all'inizio del testo e le immancabili stelle a sei punte che Cédric Vincent interpreta – forse un po' troppo avventurosamente – come stelle di David<sup>51</sup>. Fin qui si tratta della struttura di un emblema classico, una forma che ha affascinato più di un artista dell'avanguardia europea. Ma la strategia di Bruly Bouabré è più complessa. Grande significato ha infatti il *verso* delle sue cartoline che sono occasione per estendere il commento, quasi un epigramma come nella forma classica dell'emblema, e di affermare la propria autorialità e la propria ossessiva fissazione cronologica. Nel *verso* infatti si legge, dopo due stelle a sei punte: «C'EST LA FUMÉE QUI PARCOURT LE PLUS LONG CHEMIN, PARCE QU'ELLE MONTE EN MÉANDRE». Una massima morale che l'autore-profeta sottoscrive, apponendo la sua firma e la data esatta. È fin troppo evidente che il “doppio talento”<sup>52</sup> dell'artista-poeta, o, più esattamente, del poeta-artista Bruly Bouabré trova nell'iconotestualità la sua forma di espressione specifica.

Si noti che questi disegni “astratti” segnano una fase avanzata della produzione di Bruly Bouabré che prima aveva adottato immagini tratte dalla vita quotidiana, dalla pubblicità, dai giornali, dalla cronaca politica in una prospettiva che giustamente è stata ricondotta alla sperimentazione pop. Dal 1990 i testi diventano più criptici e sono occasione per una riflessione sulla creazione divina che si esprime attraverso la lingua. Una lingua che è decisamente quella della fisiognomica del cosmo tipica della mistica di tutti i tempi.

Si prenda per esempio le cartoline dedicate a un'altra

forma di scrittura che Dio imprime sulle cose. Dopo le *pierrettes* di Gbekola, dopo i pesi d'oro degli Akan, dopo le scarificazioni dei volti africani, anche la buccia dei frutti diventa una lavagna in cui il dito di Dio iscrive i propri segni.

È così nelle immagini dedicate all'«hasard» che recitano: «L'ART DU HASARD: LA PEAU D'UN FRUIT D'ORANGE RÉVÈLE DEUX ÉLÈVES ÉTUDIANTS DES SIGNES ARABESQUES» che fa chiaro riferimento alle scritture segrete dell'Islam particolarmente diffuse in Africa (*vedi infra*, fig. *Connaissance du monde. L'art du hasard: la peau d'un fruit d'orange*). Ma si pensi anche alle più criptiche evocazioni delle cartoline dedicate all'*ars divinatoria* che Bruly Bouabré aveva frequentato sin dalla stesura del libro delle leggi divine. Anche sulla buccia di un mango è possibile scorgere delle macchie che ricordano il vestito di un africano «riccamente abbigliato» (*vedi infra*, *Connaissance du monde. L'art du hasard: une peau de mangue*, 1998).

Un'ulteriore modificazione della strategia icono-testuale di Bruly Bouabré si ha quando, a partire dagli anni Ottanta si intensifica la sua attività di «illustratore» delle mitologie *bété* e africane. Lo schema è ancora una volta quello delle cartoline, ma la relazione tra testo e immagine si raffina e si condensa maggiormente. I testi sono quelli del mito come sempre proveniente dalla tradizione orale africana contaminata dall'esuberante visionarietà dell'artista che in qualche modo crea anche una propria mitologia personale. L'icono-testo però si articola in due parti. La narrazione del mito con l'immancabile indicazione della data precisa e l'immagine, spesso contornata da un altro testo più breve, dalle altrettanto immancabili stelle a sei punte e dalla firma di Bruly Bouabré che ha ormai assunto il carattere di un marchio.

Si prenda, per esempio, la prima cartolina del racconto *Bogoulago*, la storia di un illuminato che narra un mito *bété* relativo alla nascita e alla metamorfosi di due gemelli, implicato nell'inizio della «razza bianca», e che si conclude con la sua morte e sepoltura sulla quale sorgerà un albero verde che – con squisito sincretismo – Bruly Bouabré considera un «albero di Natale», prova – se mai ce ne fosse bisogno – che si può immaginare

un Cristo-Nero divenuto Bianco<sup>53</sup>. Al di là della costruzione del mito che coinvolge anche l'antica storia di Israele<sup>54</sup> ed è una storia di nascita e metamorfosi (due gemelli, maschio e femmina che si «trasfigurano» in alberi per poi dare origine alle «razze» bianche e nere), quello che colpisce, ancora una volta, è l'inesausta riformulazione della strategia icono-testuale.

Il testo vero e proprio riempie infatti un'intera cartolina, mentre l'immagine evoca due momenti consecutivi della storia, come fanno i fumetti: l'erranza di Bogoulago per la foresta vergine «per soddisfare i suoi bisogni»<sup>55</sup> e la scoperta dei due gemelli neonati in una grotta (Fig. 5).

Nella continuazione dell'iconotesto, il testo occupa un'intera pagina, ma attorno all'immagine – come sempre nelle cartoline di Bruly Bouabré – troviamo una sorta di sinossi semplificata del mito scritta all'esterno del classico rettangolo che però questa volta non è più soltanto blu ma richiama i classici colori della visione.

Quasi onnipresente in questi iconotesti narrativi è il sole che però entra a far parte della figura. È evidente che le capacità narrative e figurative dell'artista hanno avuto una maturazione e, infatti, in molti disegni egli rinuncia alla cornice, dispone le «didascalie» forzando in tutte le direzioni la scrittura<sup>56</sup>, lascia che l'immagine spezzi la cornice<sup>57</sup>, o che il testo nella cornice diventi un vero e proprio racconto<sup>58</sup>. Insomma l'artista sembra recuperare, almeno a partire dagli anni Ottanta la propria originaria vocazione narrativa, documentando per altro tutta una serie di mitologie orali altrimenti destinate alla dispersione<sup>59</sup>.

Non è questo evidentemente il luogo per avventurarsi in un'interpretazione della cosmologia mistica e delle mitologie *bété* di Bruly Bouabré. Val la pena però di sottolineare, in chiusura, le coordinate di un'interpretazione critica della sua opera che adesso la distanza temporale ci permette di mettere maggiormente a fuoco. Siamo infatti ben lontani dalle pure feconde diatribe rispetto alle contraddizioni del primitivismo nell'arte contemporanea come nella versione schiettamente «occidentale» di William Rubin al MoMA nel 1984-85<sup>60</sup>, così come siamo lontani dalla seminale, e per certi versi insuperata mostra *Les Magiciens de la*

terre (1989) diretta da Jean-Hubert Martin al Centre Pompidou cui Bruly Bouabré deve il suo primo palcoscenico internazionale<sup>61</sup>. E non ci spaventa nemmeno l'accusa di sostanziale disimpegno e ricaduta nel primitivismo quando facciamo appello a strumentazioni cognitive che presiedono a tutta l'attività artistica dell'*Homo Sapiens*. Quando Aby Warburg si diceva insoddisfatto della «storia dell'arte estetizzante», invitava tutti a considerare le profonde motivazioni antropologiche del *making special* che è l'arte,<sup>62</sup> a tutte le latitudini e a tutte le altezze temporali. E questo *making special* può nutrirsi della solarità neoclassica come della psicopatologia dell'*art brut*.

Sappiamo benissimo inoltre degli errori di grammatica che spesso i critici fanno quando parlano di “arte africana” o, peggio, di arte globale. Non perché si voglia negare uno statuto globale alle operazioni artistiche contemporanee, o un'identità sovversiva – quella del subalterno – all'arte del continente africano, ma perché, semplicemente, l'arte africana non esiste – se non come mossa didattica o politica – ed è sempre più appropriato concentrarsi sulle specificità – Bruly Bouabré avrebbe detto “nazionali” e “umane” insieme – delle produzioni artistiche. Come ebbe a dire Michel Leiris in un celebre saggio sulla scultura in Africa: «È quindi lecito chiedersi se... abbia ancora senso parlare delle arti scultoree presso i neri africani come se fossero un insieme isolabile tra le arti di questo tipo praticate oggi tra i vari popoli del mondo. Un nero africano verrebbe senza dubbio deriso se si impegnasse a trattare... la scultura europea nel suo insieme; e come se, al di là delle differenze di dettaglio, si potessero individuare oggettivamente alcuni caratteri comuni. Rimarrebbe comunque il fatto che dal punto di vista dell'uomo nero questi caratteri comuni avrebbero una certa realtà, se non altro nella misura in cui contrasterebbero con le forme a cui è abituato. In senso opposto, e con le stesse riserve, resta legittimo per un europeo cercare di definire in che modo i prodotti della scultura africana, considerati come un tutto, differiscono per forma e significato da quelli della scultura europea. C'è il rischio però che si sottovaluti la varietà di questi prodotti: poiché siamo meno capaci di apprezzare le differenze tra gli esseri o le cose che ci sono estranei che non le

differenze tra quelli che ci sono familiari; tendiamo, in effetti, a vedere una certa somiglianza tra loro (che non è altro che la differenza che hanno in comune). Le caratteristiche generali della scultura dell'Africa nera che proponiamo di identificare... avranno quindi un valore piuttosto negativo (una visione di questa scultura non tanto nella ricchezza della sua diversità concreta quanto nella misura in cui *non è* ciò che, in generale, è la nostra scultura)<sup>63</sup>.

Tra le sperimentazioni *bété* e quelle *yoruba*, per esempio, può esservi molta più differenza che tra Michelangelo e Hokusai, mentre ce n'è molto meno tra Bruly Bouabré e Andrea Alciato o Giordano Bruno. Ma un attento riferimento alla Costa d'Avorio, anzi a specifiche regioni di quel paese, può essere molto utile per decifrare la mitologia personale di Bruly Bouabré. Così come riflettere sulla necessità, rinnovata di epoca in epoca, di doppi talenti, può spiegarci molto di più che le etichette di *art brut*, *art conceptual* o *global art*.

Come ho cercato di dimostrare il talento artistico e profetico di Bruly Bouabré va interpretato sullo sfondo del complesso sincretismo, spontaneo e forzoso, cui sono state sottoposte intere regioni dell'Africa dell'Ovest, e questo non per seguire i dettami di un'ormai obsoleta sociologia dell'arte, ma perché le risposte del tutto personali che questo artista della Costa d'Avorio, di cultura *bété*, dà al mondo dell'arte contemporanea, ancora prima di conoscerlo e di entrarvi da protagonista, dimostrano che la creatività artistica si giudica sui versanti della *vita delle forme* e dei *dispositivi mediali* – la scelta icono-testuale di Bruly Bouabré è esemplare a questo riguardo – dell'*impegno umanitario* – di evidente ispirazione religiosa come dimostra il suo il profetismo messianico e il costante richiamo alla “persecuzione” coloniale – ma soprattutto di un'*ecologia della mente* che costringe, soprattutto noi “occidentali” a rimettere in discussione molti dei parametri con cui abbiamo costruito il nostro mondo. La fisiognomica del cosmo di Bruly Bouabré ci costringe a confrontarci non tanto con l'*altro che è in lui* – la sua mitologia, la sua visionarietà, il suo primitivismo e persino la sua psicopatologia – ma con l'*altro che è in noi* e la cui rifrazione nell'opera di questo artista ci inquieta proprio per via della sua aria di famiglia.



Attraverso un'opera così estranea e tuttavia così vicina – l'evidente sincretismo del suo Vangelo va considerato come il prodromo del suo sincretismo artistico – noi facciamo esperienza dell'*Unheimlich*, come nell'esperienza del doppio a cui allude Freud al cospetto di un suo sosia. È la somiglianza che ci inquieta, non la diversità. Quando Frédéric Bruly Bouabré dispiega tutta la propria strategia verbo-visuale nel contesto delle sue *re-visioni* rinosciamo i tratti di esperienze mistiche a noi fin troppo note – si pensi alla cosmologia visionaria di Hildegard von Bingen o di Giordano Bruno; quando le sue riflessioni *etno-grafiche* producono alfabeti misteriosi che hanno la pretesa dell'universale comunica-

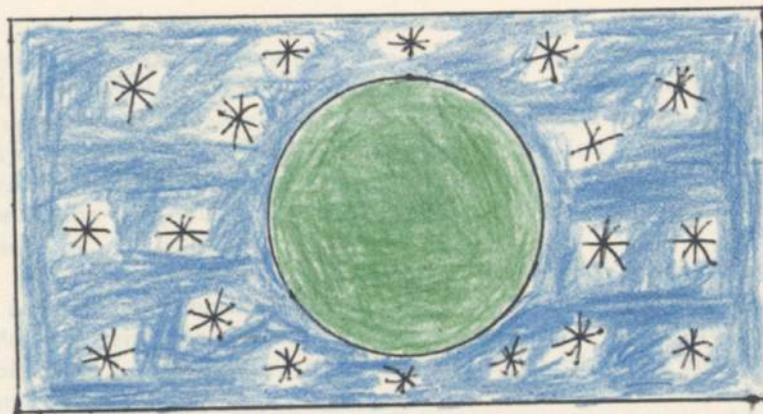
bilità, non possiamo non pensare ai geroglifici invocati dai romantici – non a caso studiosi del sanscrito e delle lingue indoeuropee – e realizzati figurativamente da Philipp Otto Runge; quando, infine, assistiamo alla complessa evoluzione della sua strategia *icono-testuale* – magari su ispirazione più o meno esplicita dei suoi curatori europei – non possiamo non riconoscere l'eterno anelito di una sintesi tra verbale e visuale che, tra l'altro, ha caratterizzato proprio le avanguardie artistiche del Novecento.

Nell'opera poetica e figurativa di Bruly Bouabré riconosciamo insomma quella «inquiétante étrangeté» che da sempre alimenta la sperimentazione artistica.



La loi de la Chute et ses funestes conséquences obligent tout vivant de la Terre de tenir fortement dans ses mains tout ce qu'il possède d'utile. Quand il y aura moins de chute sur cette Terre, il y aura aussi moins de Casse. Dieu a voulu tout bien fragile afin de tenir constamment en Eveil l'attention du Genre humain. Ainsi l'Oubli se voit à-jamais condamné. Chacun de nous tient dans ses mains les Lois infinies de Dieu. La chute d'une seule est une Casse irréparable pour ce Monde et surtout pour celui qui, par l'Oubli, a ouvert ses mains et favorisé la loi de la Chute. Si nos Ancêtres avaient tout Cassé, il n'y aurait jamais eu ce vaste Progrès dont nous sommes aujourd'hui les fiers Héritiers. Ne laissez donc pas choir vos honnêtes et justes Fortunes si vous voulez vous rendre utiles à l'Avenir et à l'Eternité.

Mercredi, le 28 Novembre 1951



(Lune verte de 1 h 00 du Matin) paru en songe.

Peuples, accourez ! venez voir ! levez le regard au Zénith du Ciel ! Vous y découvrirez un Signe, un énigme extraordinaire, une Lune toute verte au centre des Etoiles blanches dont s'est Zébré le profond Azur ! Ce Signe annonce un Temps nouveau ! C'est le Signe du Pardon et du Secours ! C'est le Signe de l'éternel Espoir ! C'est le Signe de la Délivrance ! C'est le Signe de la Bonté divine ! C'est le Signe de la Lumière et de la Liberté ! Que Dieu en soit glorifié sur la terre et dans le Ciel ! Rejouissez-vous, Peuples à-jamais pardonnés !

Samedi, le 1er Décembre 1951

Vendredi, le 15 Novembre 1951

Fig. 1. La visione della "luna verde" nel dattiloscritto di F. Bruly-Bouabré, *Le Livre des lois divines révélées dans l'ordre des persecutes, par le revelateur Cheik-Nadro, fils de Dalo-Gbeuly*, Éditions Xavier Barral - Galerie du Jour Agnès, 2013, n. 549.

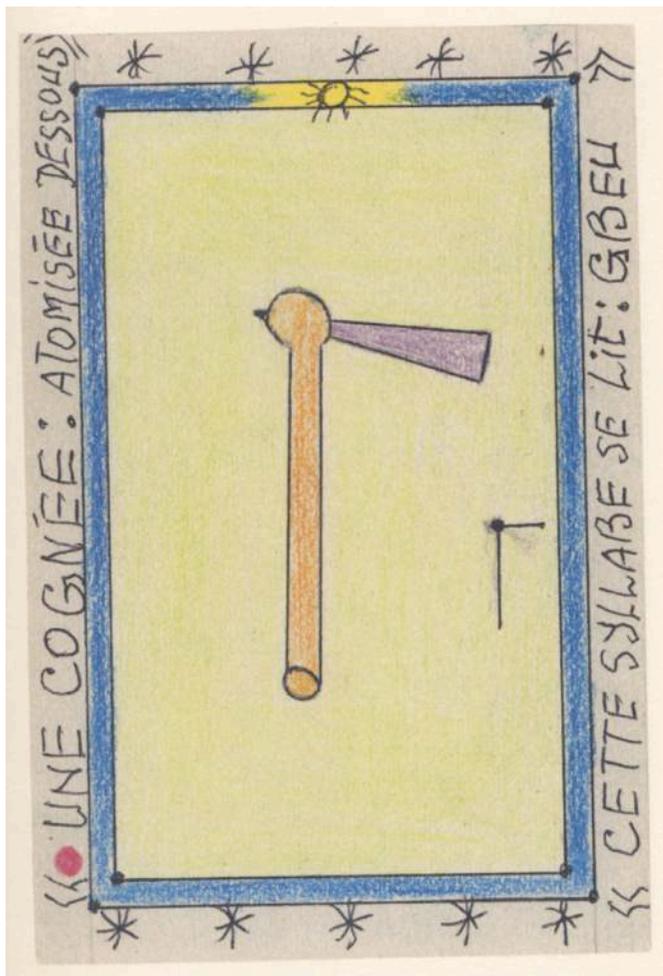


Fig. 2. La sillaba «GBEU», in F. Bruly-Bouabré, *Alphabet Ouest-Africain (Le Bété)*, édition établie par A. Magnin et Y. Savané, Éditions Xavier Barral - Galerie du Jour Agnés B., 2013, p. 145.

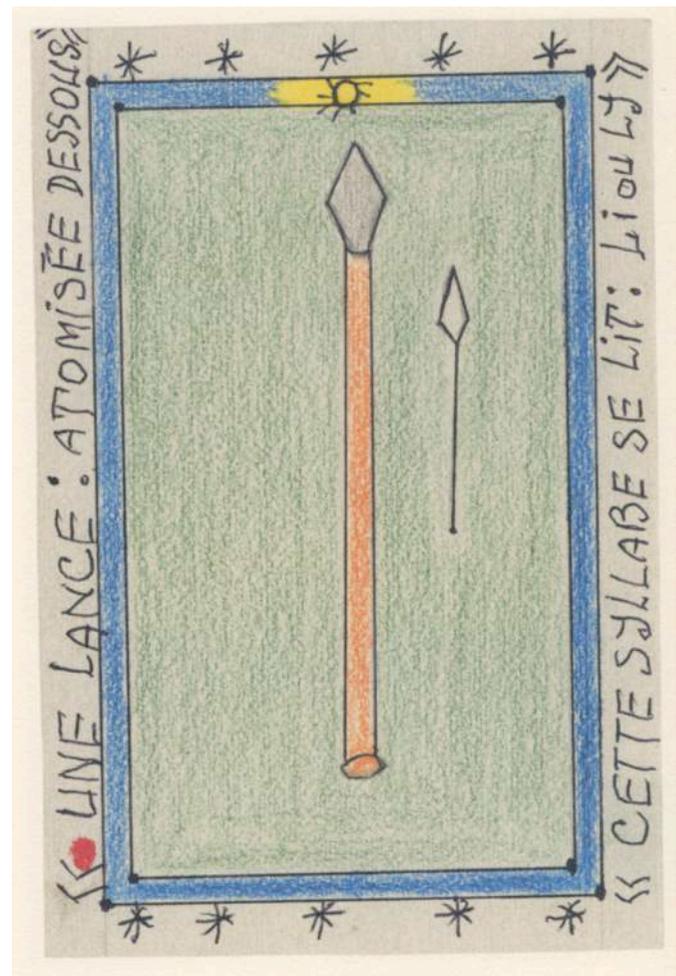


Fig. 3 La sillaba «LIT» in F. Bruly-Bouabré, *Alphabet Ouest-Africain (Le Bété)*, édition établie par A. Magnin et Y. Savané, Éditions Xavier Barral - Galerie du Jour Agnés B., 2013, p. 278.

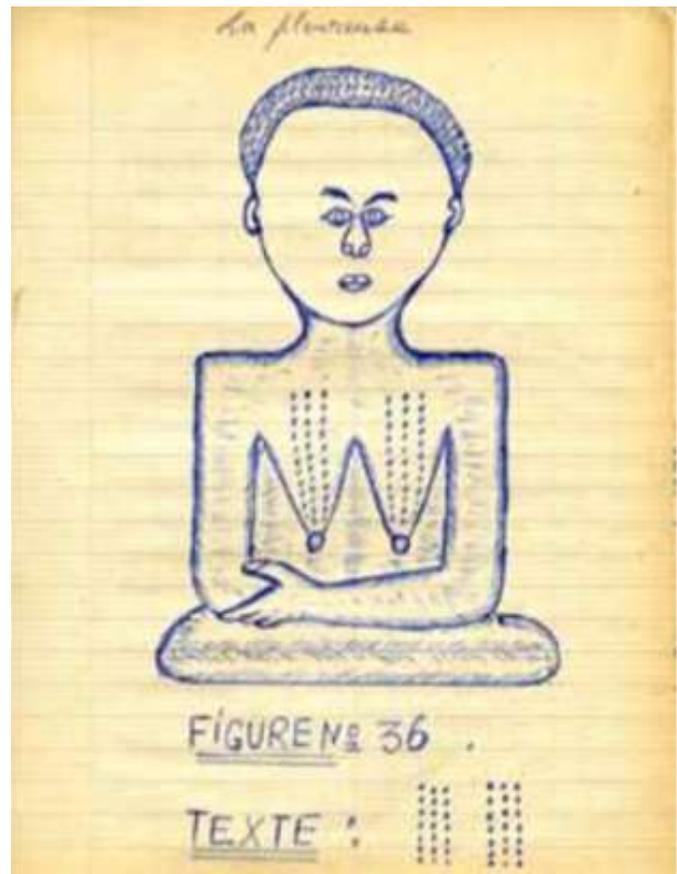
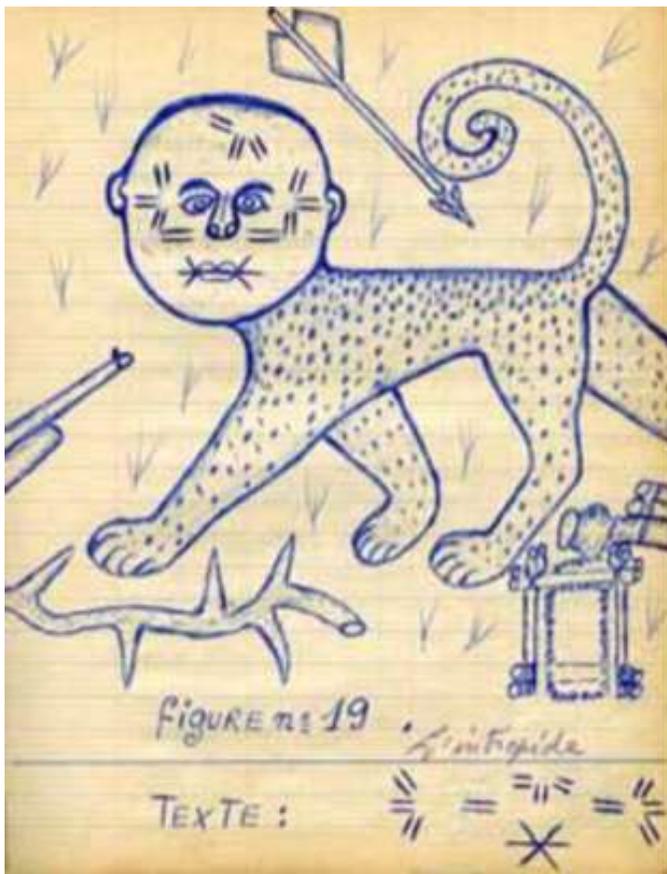


Fig. 4 *Il museo dei visi africani* (1965). *L'intrepido* e *La piangente* da D. Escudier, *Naissance d'une écriture: "L'écriture africaine de Frédéric Bruly Bouabré"*, in «Académie d'Orléans. Agriculture, Science, Belles-Lettres», IV<sup>e</sup> Série, 18, 2008, p. 71.

LA DÉCOUVERTE DU PASSÉ.  
 UN VESTIGE DE L'ANTIQUÉ  
 HISTOIRE DES ISRAËLITES.  
 « IL S'APPELAIT "BOGOULAGO"  
 IL ÉTAIT CITOYEN DE "GUILIGLÔ:  
 GUIPIRI DONT LES HABITANTS S'AP-  
 PELLENT MAINTENANT "GUIPIÉ"  
 TRÈS VERTUEUX ET MARIÉ  
 DANS SON JEUNE ÂGE, IL EN  
 DÉMEURA POURTANT "STÉRILE"  
 UN JOUR, POUR SATISFAIRE SON  
 "BESOIN", IL SE RENDIT DANS LA  
 "FORÊT VIERGE". LÀ, IL DÉCOUVRI  
 DANS « BIBÉ (GROTTE) DEUX NOUVEAUX-  
 NÉS QU'IL VOULUT "FUIR", MAIS QUI  
 LUI RÉVÈLÈRENT QU'ILS ÉTAIENT  
 SES "PROPRES ENFANTS" POUR  
 LESQUELS DIEU NE LUI PERMETTAIT  
 « L'ABANDON » ! IL LES EMPORTA  
 DONC. » LE 6-3-1990 \*

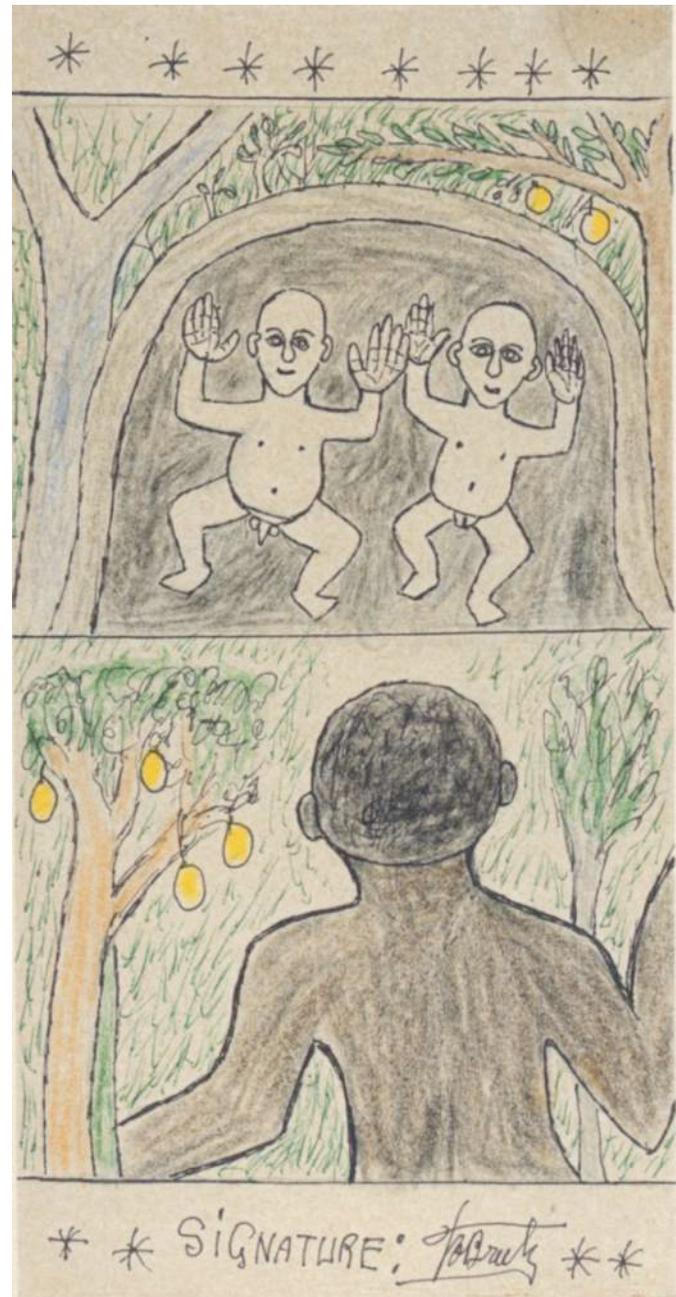


Fig. 5. F. Bruly Bouabé, *Bogoulago/Barbu*, édition établie par A. Magnin et Y. Savané, Éditions Xavier Barral, Galerie du Jour Agnès B., 2013, pp. 8-9.

## Note

- <sup>1</sup> F. Bruly-Bouabré, *Le Livre des lois divines revelees dans l'ordre des persecutes, par le revelateur Cheik-Nadro, fils de Dalo-Gbeuly*, Éditions Xavier Barral - Galerie du Jour Agnès, 2013, n. 146 (gli aforismi sono numerati).
- <sup>2</sup> Ivi, n. 303 (Juedi, le 26 Avril 1951).
- <sup>3</sup> Ivi, n. 147.
- <sup>4</sup> Le tappe fondamentali della ri-velazione sono: giovedì 11 marzo 1948 – mirabilmente rappresentata nel film di Ivana Massetti, *Nadro* (1998) – domenica 14 marzo 1948 quando gli appare il *Manifesto di Dio* (n. 147 ss.); venerdì 4 aprile 1948 con l'apparizione a Dakar e il disegno della Vergine (n. 606 ss.), la notte tra l'1 e il 2 aprile 1956 quando riceve e scrive i suoi *Statuts de la Déclaration de l'Ordre des Persécutés* che pubblicherà in appendice ai 14 comandamenti, che culminano giovedì 31 luglio 1958 quando Bruly Bouabré, approfittando della presenza dell'antropologa Denise Paulme, esegue il primo rituale della nuova religione a Zépréguhé al cospetto della sua tribù natale, designando sette adepti («enfants du soleil») con i colori della visione e riservando per sé il ruolo del sole giallo. In quell'occasione vengono sacrificati un montone e un gallo mentre si recita per quattro volte l'Ave Maria e si procede a un complesso rituale in cui il cerchio e il quadrato – forme archetipiche – e l'acqua consacrata esercitano il loro potere. Curiosamente Bruly Bouabré consacra uno dei suoi adepti al ruolo di capo, di Cheik (viola), della nuova religione. Cfr. D. Paulme, *Naissance d'un culte africain*, in «Cahiers d'Études Africains», vol. 38, n. 149, 1998, pp. 5-16.
- <sup>5</sup> Bruly Boabré fu effettivamente cattolico dall'infanzia.
- <sup>6</sup> Su questo mi permetto di rimandare al mio *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento*, Edizioni di passaggio, Palermo, 2012.
- <sup>7</sup> E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Einaudi, Torino, 2019. De Martino vedeva per esempio nei sogni l'espressione di queste apocalissi psicopatologiche e culturali, un'apocalittica «non religiosa, senza escaton» (ivi, p. 81) evidente nelle opere di Sartre, di Camus, di Beckett. Non sarebbe difficile leggere i sogni di Bruly Bouabré, per altro in linea con una tradizione africana che affida al sogno da sempre proprietà divinatorie e profetiche, in questa chiave. Ma questo sarebbe oggetto di uno studio specifico che qui devo tralasciare.
- <sup>8</sup> Si veda, per esempio, la profezia apocalittica contenuta in uno dei suoi schizzi autobiografici. Cfr. F. Bruly Boabré, *L'Homme dans le monde. Un geant touche le soleil*, par A. Magnin, Y. Savané, D. Escudier, Éditions Xavier Barral - Galerie du Jour Agnès B., Paris, 2013, p. 114 ss. Inoltre Bruly Bouabré immagina la permanenza sulla terra degli umani come una grande battaglia tra il Bene e il Male, del tutto in linea dunque con la dottrina gnostica.
- <sup>9</sup> Anche Denise Paulme lega la nascita dei culti sincretici e mes-sianici nella Costa d'Avorio al tentativo di superare subliman-

dole le due culture presenti in quella regione e che causano una peculiare forma di schizofrenia, attraverso un ritorno al passato pre-coloniale (*revivals*). Cfr. D. Paulme, *Une religion syncrétique en Côte d'Ivoire*, in «Cahier d'études africaines», 3.9, 1962, pp. 5-90, in particolare p. 6 ss.

- <sup>10</sup> F. Bruly-Bouabré, *Le Livre des lois divines revelees dans l'ordre des persecutes*, cit., n. 691.
- <sup>11</sup> Ivi, n. 703.
- <sup>12</sup> Ivi, n. 146.
- <sup>13</sup> Ivi, n. 218, n. 260, n. 303, n. 572, n. 919.
- <sup>14</sup> Ivi, n. 549.
- <sup>15</sup> Ivi, n. 606.
- <sup>16</sup> Ivi, n. 632.
- <sup>17</sup> Ivi, n. 639.
- <sup>18</sup> Ivi, n. 773.
- <sup>19</sup> F. Bruly Boabré, *L'Homme dans le monde. Un geant touche le soleil*, cit., p. 26. Il testo più interessante su Bruly-Bouabré “linguista” è quello di D. Escudier, *Naissance d'une écriture: "L'écriture africaine de Frédéric Bruly Bouabré"*, in «Académie d'Orléans. Agriculture, Science, Belles-Lettres», IV<sup>e</sup> Série, 18, 2008, pp. 61-74.
- <sup>20</sup> F. Bruly Bouabré, *La Méthodologie de la nouvelle écriture africaine "bété" suivi de L'Alphabet de l'Ouest Africain*, Onstar press, Paris, 2003.
- <sup>21</sup> Th. Monod, *Sur un nouvel alphabet ouest-africain d'origine bété (Région de Daloa, Côte d'Ivoire)*, in «Trabalhos de Antropologia e Etnologia», 17(1-4), 1959, pp. 35-42.
- <sup>22</sup> B. Holas, *L'Image du monde bété*, PUF, Paris, 1968 e Id., *Le Séparatisme religieux en Afrique Noire*, PUF, Paris, 1965.
- <sup>23</sup> J.-H. Martin et al., *Magiciens de la terre*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1989, p. 108 ss. dove si trova la prima dichiarazione di poetica di Bouabré e una breve nota di Denis Escudier.
- <sup>24</sup> F. Bruly Boabré, *L'Homme dans le monde. Un geant touche le soleil*, cit., p. 80. Va ricordato che i “nomi” che Bruly Bouabré si attribuisce sono anche toponimi più o meno reali oltre che fare riferimento alla provenienza tribale del padre e della madre.
- <sup>25</sup> W. Soyinka, *Al di là dell'estetica. Uso, abuso e dissonanze nelle tradizioni artistiche africane*, Jaca Book, Milano, 2020, p. 124 ss.
- <sup>26</sup> Non è questo il luogo per riflettere su questa componente dell'universo simbolico di F. Bruly Boabré, ma una riflessione sulla sua psicologia, anche alla luce della psicopatologia nel senso in cui Ernesto de Martino la intendeva per lo studio dei movimenti messianici africani, e lasciandosi alle spalle le semplificazioni dell'*art brut*, sarebbe necessaria.
- <sup>27</sup> F. Bruly Boabré, *L'Homme dans le monde. Un geant touche le soleil*, cit., p. 83 ss.
- <sup>28</sup> Ivi, p. 91.
- <sup>29</sup> D. Dalby (a cura di), *L'Afrique et la lettre/Africa and the Written Word*, Fête de la Lettre, Paris, 1986, p. 22.
- <sup>30</sup> Come del resto ben sapevano i romantici europei. Su questo mi permetto di rimandare al mio *Iduna. Mitologie della ragione*, Novecento, Palermo, 1984.
- <sup>31</sup> Una mappa degli alfabeti inventati nell'Africa dell'Ovest si può trovare in P. Kelly, *The Invention, Transmission and Evo-*

- lution of Writing: Insights from the New Scripts of West Africa, in S. Ferrara, M. Valério (a cura di), *Paths into Script Formation in the Ancient Mediterranean*, Edizioni Quasar, Roma, 2018, pp. 198-209.
- <sup>32</sup> R.L. Cooper, *Dreams of scripts: Writing systems as gifts of God*, in Id., B. Spolski (a cura di), *The influence of language on culture and thought: Essay in honour of Joshua A. Fishman's sixty-fifth birthday*, Mouton de Gruyter, Berlin, 1991, pp. 219-226.
- <sup>33</sup> Se ne vedono alcune in F. Bruly Boabré, *L'Homme dans le monde. Un géant touche le soleil*, cit., p. 47.
- <sup>34</sup> Cfr. R. Caillois, *L'Écriture de pierres*, Paris, Skira, 1970 e Id., *La lecture des Pierres*, Éditions Xavier Barral, Paris, 2014. Sulla "scrittura delle pietre" si veda R. Coglitore, *Pietre figurate: Forme del fantastico e mondo minerale*, ETS, Pisa, 2004.
- <sup>35</sup> Cfr. H. Belting, A. Buddensieg, *Ein Afrikaner in Paris. Léopold Sédar Senghor und die Zukunft der Moderne*, C. H. Beck, München, 2018.
- <sup>36</sup> Nella versione del 1965 si tratta di 38 disegni che diverranno 86 nella versione del 1976.
- <sup>37</sup> Cfr. G. Niangoran-Bouah, *Poids à peser l'or: (Un des aspects de la pensée philosophique et scientifique africain en Côte d'Ivoire avant la colonisation)*, in «Présence Africaine», 46, 1963, pp. 202-220.
- <sup>38</sup> F. Bruly-Bouabré, *Alphabet Ouest-Africain (Le Bété)*, édition établie par A. Magnin et Y. Savané, Éditions Xavier Barral - Galerie du Jour Agnès B., 2013.
- <sup>39</sup> F. Bruly-Bouabré, *Alphabet Ouest-Africain (Le Bété)*, cit, p. 38.
- <sup>40</sup> Cfr. C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004.
- <sup>41</sup> Sul nesso tra alfabeto e creazione in ambito ebraico, ma con interessanti affondi nella mistica islamica, rimando a G. Busi, E. Loewenthal (a cura di), *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*, Einaudi, Torino, 2006, p. XXI ss.
- <sup>42</sup> Si veda in particolare O. Enwezor, *The Inverted Sign: Rereading Frédéric Bruly Bouabré*, in «Nka: Journal of Contemporary African Art», 2, 1995, pp. 44-49.
- <sup>43</sup> Per esempio *Documenta 11 Platform 5* a cura di O. Enwezor, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002; O. Enwezor, *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Prestel München-London-New York, 2001.
- <sup>44</sup> Giustamente Ivan Karp ci ha messo in guardia dai simmetrici rischi dell'esotismo e dell'assimilazione a un'unica umanità. Si cfr. I. Karp, *How Museum Define Other Cultures*, in «American Art», 5.17, 1991, pp. 10-15.
- <sup>45</sup> Si vedano le controindicazioni in J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 2020, p. 225 ss.
- <sup>46</sup> Sul primitivismo si veda H. White, *Primitivismo e modernismo*, in G. Goninelli, *Il primitivismo e le sue metamorfosi. Archeologia di un discorso culturale*, Clueb, Cagliari, 2007, pp. 307-321 e, naturalmente, H. Foster, *The "Primitive" Unconscious of Modern Art*, in «October», 34, 1985, pp. 45-70.
- <sup>47</sup> Sulla complessità della nozione di arte globale si cfr. almeno: H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (a cura di), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, The MIT Press, Cambridge, 2013 e A. M. Guasch, *El arte en la era de lo global 1989-2015*, Alianza Editorial, Madrid, 2016.
- <sup>48</sup> Si vedano H. Foster, *An Archival Impulse*, in «October», 110, 2004, pp. 3-22 e J. Derrida, *Mal d'archivio. Una impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996. La questione dell'archivio rimane ovviamente centrale quando si tratta di testimoniare dei traumi della storia – la Shoah come il genocidio coloniale e post-coloniale – ed è dunque un tema che va ben oltre la riflessione estetica, anzi si situa propria all'incrocio tra estetica e politica. In questo senso l'attribuzione dell'etichetta "archivio" all'opera di Bruly Bouabré ha implicazioni più profonde di quelle che si possono immaginare a partire dalla sfera dell'arte contemporanea. Non va inoltre dimenticato che le forme di assemblage, di accumulo, le serie – come ricordava già James Clifford a proposito delle collezioni nei musei – possono avere significati diversi nelle varie culture (J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, cit., p. 252).
- <sup>49</sup> Si ricordi che i figli dell'artista preparavano la cornice in cui poi l'artista iscriveva i propri disegni o addirittura i frutti nella cui buccia l'artista poi rinveniva i segni scritturali del divino.
- <sup>50</sup> C. Vincent, *La prise du dessin par Bruly Bouabré ou le prophétisme retrouvé*, in «Cahiers d'Études Africaines», 233, 2016, pp. 517-538. L'icono-testo citato è riportato da Vincent nel suo saggio (figg. 4 e 5).
- <sup>51</sup> Ivi, p. 529. In alcune cartoline effettivamente la stella a sei punte si trasforma in una stella di David (cfr. ivi, fig. 6).
- <sup>52</sup> Sulla nozione di "doppio talento" rimando al mio *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel doppio talento*, in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Roma, 2014, pp. 47-78.
- <sup>53</sup> F. Bruly Bouabré, *Bogoulago/Barbu*, édition établie par A. Magnin et Y. Savané, Éditions Xavier Barral, Galerie du Jour Agnès B., 2013, p. 40.
- <sup>54</sup> Ivi, p. 8.
- <sup>55</sup> Ivi, p. 8.
- <sup>56</sup> Ivi, p. 35 e 37.
- <sup>57</sup> Ivi, p. 53.
- <sup>58</sup> Ivi, p. 77.
- <sup>59</sup> Si cfr. l'elenco in F. Bruly Boabré, *L'Homme dans le monde. Un géant touche le soleil*, cit. pp. 164-167.
- <sup>60</sup> Che forse andrebbe riconsiderata con più tolleranza poiché apriva comunque a un paragone etnografico tra due visioni dell'arte in cui oggetto dell'etnografica poteva potenzialmente essere anche l'arte dell'avanguardia europea e si interrogava sulle fonti cognitive comuni di certe scelte.
- <sup>61</sup> Sul significato di queste mostre l'attenta analisi di R. Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano, 2012.
- <sup>62</sup> Cfr. M. Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Carocci, Roma, 2018, p. 52 ss.
- <sup>63</sup> M. Leiris, *Les Nègres d'Afrique et les arts sculpturaux*, in AA.VV., *L'Originalité des cultures. Son rôle dans la compréhension internationale*, Unesco, Paris, 1953, p. 350 ss. Su questo si veda l'ormai classico J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, cit., p. 224 ss.