

Greek Coins, *Journal of Numismatic Society of India*, 1942, p. 146 sgg.; H. L. Haughton, A Note on the Distribution of Indo-Greek Coins, *Numismatic Chronicle*, 1943, p. 50 sgg.; H. L. Haughton, The Silver Coinage of Strato and of Strato and Agathoclea, *Numismatic Chronicle*, 1948, p. 134 sgg.; D. Schlumberger, La prospection archéologique de Bactres (printemps 1947), *Rapport sommaire, Syria*, XXVI, 1949, pp. 173-190; H. Deydier, Contribution à l'étude de l'art du Gandhāra, Paris, 1950; A. D. H. Bivar, The Bactra Coinage of Euthydemus and Demetrius, *Numismatic Chronicle*, 1951, p. 22 sgg.; D. Schlumberger, Le temple de Surkh Kotal en Bactriane; I, *JA*, CCXL, 1952, pp. 433-453; II, *JA*, CCXLII, 1954, pp. 161-187 (cui segue R. Curiel, Inscriptions de Surkh Kotal, pp. 189-205); III, *JA*, CCXLIII, 1955, pp. 269-279; D. Schlumberger, Surkh Kotal: un sanctuaire du feu d'époque Kouchane en Bactriane, *Arts Asiatiques*, I, 1954, pp. 132-138; A. D. H. Bivar, The Bactrian Treasure of Kunduz, *Numismatic Notes and Monographs of the Numismatic Society of India*, 3, 1955; M. Th. Allouche Le Page, L'art monétaire des royaumes bactriens, *Essai d'interprétation de la symbolique religieuse grec-orientale du IIIe au Ier siècle av. J. C.*, Paris, 1956; A. K. Narain, *The Indo-Greeks*, Oxford, 1957 H. V. Srever, EAA, s. v. Battriana.

Madeleine HALLADE

(Illustrazioni: TAVV. 146-151).

BAMBOCCIANTI. - Con questo termine si indica una particolare corrente della pittura di genere (v. BAROCCO; GENERE). È regola quasi costante, nel linguaggio della storia dell'arte, che i termini generali abbiano sempre alla loro origine un'intenzione di condanna: intenzione che scompare col venir meno delle ragioni culturali che l'hanno promossa. È il caso dei termini più correnti della nostra storiografia artistica: dal Gotico al Barocco, all'Impressionismo; ed è anche il caso del termine più circoscritto e particolare "bambocciata", con il quale da tre secoli si comprende un genere pittorico in relazione quasi esclusiva col soggetto rappresentato, quindi con lo stesso valore puramente indicativo che possono avere "paesaggio" o "natura morta". L'origine spregiativa è facilmente individuabile: l'iniziatore di questo genere, Pieter van Laer, quando giunse a Roma, a causa del suo aspetto ridicolo e deforme, fu soprannominato "il Bamboccio". Per un facile traslato, suggerito dai soggetti dei quadri all'ostilità della critica e del gusto classicisti, la designazione si cambiò da fisica in morale, i personaggi di quel mondo figurativo furono intesi come "bambocci", i quadri si chiamarono "bambocciate", i pittori "Bamboccianti".

Le ragioni di quella ostilità vennero meno con la fine della cultura classicista, ma il termine rimase, anche come giudizio limitativo. Liberati dal preconetto sei-settecentesco di "pittura inferiore", e ottocentesco di "pittura di genere", osserviamo che i più antichi Bamboccianti appartennero ad un ben definito movimento pittorico che mise a fuoco una nuova esperienza realistica, rimeditando idee caravaggesche a cominciare dal terzo decennio del Seicento. Una esperienza realistica più modesta e quotidiana, in cui l'aneddoto perde di forza drammatica e si distende in una narrativa popolare, in cui le proporzioni del quadro si riducono, e che tuttavia mantiene aperto l'occhio spregiudicato della "nuova" pittura per passarne le conquiste a chi potrà in altro ambito condurle avanti. L'operosità del gruppo si inizia con le prime opere del van Laer a Roma nel 1625, parallela quindi al sorgere del nuovo eloquio del Barocco romano e all'affermazione dei suoi propositi universali. Non vi è traccia nei Bamboccianti degli interessi visivi, né dei procedimenti tecnici del Barocco, e il loro isolamento va addebitato non ad un difetto di cultura, ma all'inevitabile frondismo che nella Roma di Urbano VIII erano costretti a fare pittori che ancora volessero tenere "una finestra aperta" sulla realtà naturale. Erano i pittori senza "idea", i reietti dall'Accademia di San Luca, ma se non godevano della considerazione della critica aulica, se erano respinti dai compiti della decorazione chiesastica, erano ben pagati dai committenti, amatori di questo genere, e ciò spiega il gran numero di artisti che vi si dedicò e l'astio dei pittori ufficiali che vedevano in essi dei concorrenti pericolosi (dal Sacchi all'Albani, al Reni, a Salvator Rosa); va notato però a proposito di quest'ultimo che il "famoso pittore di cose morali", come lo chiamava il duca Iacopo Salviati, non disdegnò, certo, per incontrare il favore dei "grandi", di dipingere anche lui scene di genere attingendo al repertorio dei disprezzati Bamboccianti, avendo cura di scegliere soggetti più militare-

schì: si pensi alle varie redazioni del tema "assalto dei briganti" e dei "soldati al gioco". Attraverso di loro, dopo il 1630, sopravvisse in Italia il modo caravaggesco e la loro vicenda viene a coincidere con altri avvenimenti estremamente vitali del Seicento: l'operosità romana dei primi Bamboccianti è essenziale non solo per la comprensione di Aniello Falcone, ma per illuminarci in parte anche sull'attività del giovane Velázquez nel suo primo soggiorno italiano.

Pieter van Laer (TAV. 152 e 156) è l'artista più importante del gruppo, non foss'altro per esserne l'iniziatore. Nacque a Haarlem circa il 1592 e vi morì nel 1642, ancora nel vigore dell'età matura. Come tanti Olandesi del tempo, attratti dal viaggio in Italia, partì nel 1623, giunse a Roma probabilmente nel 1625 e vi rimase fino al 1638, anno in cui rimpatriò. Il Sandrart, che gli fu intimo amico e lo frequentò assiduamente, in Roma dal '30 al '35 e in Amsterdam dopo il '38, ha lasciato su di lui preziosi ricordi ed osservazioni assai acute. Tuttavia la cognizione che abbiamo della sua formazione e dei rapporti con artisti contemporanei è scarsa, esiguo ed incerto il catalogo delle opere a lui attribuite, pochi i documenti che si riferiscono ai suoi dipinti come opere sicure o datate. Van Laer, nei tredici anni della sua attività romana, abitò tra via della Croce e strada Margutta, nelle case dei "pittori fiamminghi", in fraterno rapporto con Giovanni del Campo, Gherardo van Kuyl, Stefano de Cortes, Raniero van Henkelon. Nella contiguità degli studi, artisti olandesi, fiamminghi, francesi, valloni, tedeschi erano uniti tra loro non soltanto da vincoli religiosi e di nazione ma anche da stretti vincoli artistici. Mentre al primato del Breemberg si sostituiva quello di Claude Lorrain, accanto all'influenza di questo sulla schiera dei pittori capeggiati dallo Swanevelt e da Jan Both si configurò ben presto, nella sua indipendenza, la personalità del van Laer. I quadri firmati dal van Laer sono rari e nella maggior parte dei casi la firma è apocriфа; una garanzia ci è fornita quindi soltanto dalle stampe contemporanee, che riproducono sue composizioni tuttora esistenti, o da quadri in stretto rapporto con le invenzioni che egli stesso incise.

Dai temi dei dipinti, come Cavallo al guado, L'acquavitaro, Il tabaccaro, Il giocatore di morra, dall'estrema serietà e vigore con i quali sono usati i mezzi caravaggeschi per darne la visione più aderente, si comprende quale direzione egli diede al suo lavoro e a quello del gruppo. Egli può considerarsi l'iniziatore di una concezione figurativa che ebbe gran fortuna nei Paesi Bassi e nelle Fiandre per tutto il Seicento ed oltre. Un antico biografo narra che morisse di malinconia al vedere come il Wouwermann, nel dipingere soggetti simili ai suoi, gli fosse preferito dagli abituarini clienti. È la consueta allegoria con la quale si allude al susseguirsi delle fortune pittoriche, ma è certo che il Wouwermann non può assolutamente spiegarsi senza il Bamboccio, e nemmeno Berchem e i loro copiosi discendenti. Tutto un ramo della pittura olandese del Seicento si ricollega al van Laer; e se noi vogliamo intenderlo come l'ultimo tramite della visione caravaggesca alla cultura pittorica dei Paesi Bassi, dopo quello più antico del Gentileschi, del Ter Bruggen e di Gherardo delle Notti, dovremo porlo in qualche modo anche all'origine di quei fatti che portarono alla conclusione altissima del De Hooch e del Vermeer (v. FIAMMINGHI E OLANDESI CENTRI).

Se al van Laer non si contestò mai il pregio della novità, nel caso del Cerquozzi venne a mancare anche quel riconoscimento, e quando cessò l'astiosa polemica "idealista", rimase su di lui il preconetto che egli fosse soltanto un seguace o addirittura un imitatore del van Laer. Non v'è dubbio che fu il Bamboccio ad aprirgli gli occhi su quelle scene di vita popolare e ad insegnargli la maniera di esprimersi in pittura, ma è certo che egli raggiunse presto e felicemente una sua personalissima visione e che ci diede almeno due quadri tra i più notevoli del '600 italiano: il Bagno, nella Collezione Incisa della Rocchetta (TAV. 154), e La Rivolta di Masaniello, nella Galleria Spada (TAV. 155).

Michelangelo Cerquozzi, detto Michelangelo delle Battaglie o delle Bambocciate, nacque a Roma nel 1602, vi trascorse ininterrottamente, sino alla morte, che lo colse nel 1660, gli anni della sua vita regolata e parsimoniosa, segnata da

qualche lunatica stranezza. Nell'adolescenza frequentò lo studio del Cavalier d'Arpino, come riferisce il Passeri, ma ciò non ebbe importanza per la sua formazione; così si può dire del suo discepolato presso Jacob de Hase. Quest'ultima occasione però lo pose certamente al centro di un ambiente che favorì l'incontro con il van Laer, incontro che avvenne presumibilmente anche prima del 1630. Dapprima egli si mantenne nella stretta orbita del maestro, come dimostrano alcune sue opere che generalmente si attribuiscono all'artista olandese: per esempio *La cardatrice di lana*, nella Galleria Nazionale di Roma, che fa coppia con un altro dipinto, *La fruttivendola*, conservato nei depositi, per il quale l'attribuzione al Cerquozzi è ancora più evidente, e *Il figliol prodigo*, nella Kunsthalle di Amburgo. Era sempre nel van Laer un elemento, per così dire caratteristico, alimentato dalla sua curiosità nordica per gli aspetti della vita popolare romana, quell'amore per il pittoresco dello scenario italiano che sino a tutto il secolo XIX non mancò mai di interessare artisti e letterati di oltralpe. Questa divertita curiosità per le arti e mestieri a passeggio per le vie è assente nel Cerquozzi, che manifesta una vena più direttamente popolare, più propensa all'illustrazione di un episodio, come per esempio *La morte del somaro*, *L'invidia dello stalliere* (v. i due quadretti della Gall. Spada), *Le nozze dei contadini: un semplice teatro*, in altre parole, degli affetti e delle quotidiane avventure del popolo. Le sue opere più originali e indipendenti si debbono collocare, all'incirca, tra il quarto e il quinto decennio del secolo. Si possono raccogliere cioè stilisticamente intorno alla Rivolta di Masaniello, nella Galleria Spada e allo straordinario Bagno, nella Collezione Incisa di Roma, per i quali la sicura collaborazione con Viviano Codazzi ne stabilisce l'esecuzione ad un tempo posteriore al 1647, anno in cui l'artista bergamasco venne da Napoli a Roma.

A quel felice periodo dell'attività pittorica del Cerquozzi va ascritto anche un dipinto della Galleria Nazionale, *L'abbeverata* (TAV. 156), pubblicato due volte con attribuzioni diverse. La vicenda dei rapporti tra i pittori "prospettici" e il Cerquozzi è assai complessa; intorno al 1650 la collaborazione con il Codazzi produce numerose opere citate e illustrate da E. Brunetti (1956); il Cerquozzi collaborò inoltre con un paesista, Angeluccio (TAV. 153), scolaro di Claude Lorrain, come risulta da documenti tuttora inediti ritrovati nell'archivio Chigi da Giovanni Incisa. Tra i Bamboccianti, Jan Miel è l'artista che più si è avvantaggiato del caos attribuzionistico che regnava nell'ambito di questa produzione artistica (nato ad Anversa nel 1599, la sua attività è documentata a Roma dal 1636; lavorò dal 1641 al 1643 in Palazzo Barberini, dal 1650 fu membro nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, dall'ottobre del 1658 lavorò alla Corte di Torino, città dove morì nel 1663). Togliendogli, infatti, per restituirlo al Cerquozzi, *L'abbeveratoio*, della Galleria Nazionale di Roma, si dovrà convenire sulla qualità generalmente più scadente delle sue opere. Attorno ad alcuni suoi quadri, sicuri perché riprodotti da incisioni contemporanee, come *Il pastore flautista*, nella Galleria di Dresda (n. 1842), si possono raggruppare le tre bambocciate del Prado (TAV. 156), *I giocatori di roulette di Buckingham Palace* e un numero di dipinti di vario soggetto conservati alla Galleria Nazionale di Roma e altrove, firmati o a lui tradizionalmente attribuiti. Si tratta tuttavia, nella maggior parte dei casi, di una ripetizione dei motivi del van Laer e del Cerquozzi, ripresi con qualche variante, ma spesso tradotti in modo sciatto e corrente per soddisfare le richieste di una numerosa e accomodante clientela. Bisogna, soprattutto per lui, insistere sulla distinzione tra le opere giovanili, più vicine allo spirito del van Laer e più alte stilisticamente, quali la scena carnevalesca della Galleria Nazionale di Roma o l'inedita Prova di una commedia dell'arte, nella Collezione Zingone di Roma, e quelle più tarde, tra cui per esempio i grandi e vuoti quadri di Palazzo Madama di Torino. Va ricordato che il Jan Miel dipinse anche opere sacre (Chiesa di San Martino ai Monti in Roma).

Di ben altra importanza è il periodo "bambocciano" di Michele Sweerts (TAV. 158), nato a Bruxelles nel 1624 e morto nel 1664 a Goa nelle Indie Orientali. Egli appartiene quindi alla generazione immediatamente posteriore a quella dei tre

artisti citati. È già a Roma nel 1646 e abita anche lui nella strada Margutta, dove rimane fino al 1656. Quando egli vi giunse, il van Laer era partito da otto anni, ma le opere del primo periodo romano del "Cavalier Suars" sono strettamente affini a quelle dell'artista olandese. La complessa attività dello Sweerts è certamente conosciuta meglio di quella dei due più antichi Bamboccianti, tuttavia è da sottolineare l'attribuzione dei due ovali della Galleria Nazionale di Roma, *Il cavadenti a Piazza Navona* e *Il cantastorie*, solitamente attribuiti al Cerquozzi. La generale intonazione marrone, la conchiusa solidità della forma accentuata da qualche prezioso luccichio, la trasparenza delle lontananze, la semplicità sintetizzatrice del disegno ricordano molto da vicino le opere più note del van Laer.

Nella seconda metà del secolo, l'epoca migliore del movimento tramonta. Nei Bamboccianti delle più giovani generazioni si riscontra un regresso tra le opere giovanili, dipinte ancora nell'orbita del van Laer, e quelle più tarde. È il caso di Thomas Wick, ancora così vivo in un'opera come *Le lavandaie* (già a Roma, Coll. Sabatello) o nei piccoli dipinti del Museo di Copenhagen, ma che decadrà presto a uggiose e meccaniche figurazioni; di Johannes Lingelbach (TAV. 157), nato a Francoforte sul Meno nel 1622, giunto in Italia dopo un breve soggiorno a Parigi, circa nel '45, per rimanervi fino al 1650, morto ad Amsterdam nel 1674. Un dipinto al Kaiser Friedrich Museum di Berlino raffigurante i Giochi di Testaccio, ascritto dubitativamente al Cerquozzi, ma che si deve ritenere del Lingelbach se si confronta con opere firmate come la Piazza romana della Galleria di Bruxelles o il Cavadenti del Mauritshuis, ci rivela un pittore che sa ancora affacciarsi alla famosa "finestra aperta" del van Laer per cogliere lo spettacolo della vita popolare. Ma le sue opere più tarde mostrano come tradisse molto presto quell'atteggiamento di diretto realismo per costruire divertenti teatri di marionette tra spropositati scenari di cartone (come la grande scena n. 497 della Galleria di Bruxelles), o deviasse verso insipide pastorellerie arcadiche. Genere, questo, nel quale si esercitò con qualche fortuna anche Dirk T. Helmbreker (TAV. 157), nato ad Haarlem nel 1633, pittore viaggiante tra l'Italia, la Francia e l'Olanda, morto a Roma nel 1696, dove era stato eletto nel 1684 membro dell'Accademia di San Luca. Per quella via le bambocciate escono dalla storia della pittura per entrare in quella, senza gloria, di un modesto "genere" pittorico: una piccola via tra le tante che conduce sino al Settecento, quando il "genere" fu ripreso dal Locatelli e dal Monaldi. Finiva così nell'accademia e nell'arcadia un atteggiamento pittorico che, durante qualche decennio, aveva significato qualcosa per la storia della cultura figurativa europea.

La vicenda della fortuna storica dei Bamboccianti segna, come è già stato accennato, una singolare contraddizione: il gran favore presso il pubblico degli amatori e dei collezionisti, l'avversità quasi costante della storiografia contemporanea. La condanna più severa fu quella della critica classicista-idealista che giudicava appoggiandosi su quelle idee che, nella seconda metà del secolo, trovarono in Bellori (1672) il più intransigente interprete. Si trattava della convenzione secondo cui «...gli spiriti elevati sublimando il pensiero all'Idea del bello, da questa sola vengono rapiti, e la contemplano come cosa divina. Là dove il popolo riferisce tutto al senso dell'occhio: loda le cose dipinte dal naturale perché è solito vederne così fatte...». E criticando il Caravaggio perché troppo naturale, l'autore aggiunge un giudizio del tutto negativo anche sul Bamboccio. Il più antico documento di questa attitudine nei riguardi dei Bamboccianti ci è fornito da uno scambio epistolare tra Andrea Sacchi e il suo vecchio maestro Francesco Albani, riportatoci dal Malvasia (ed. 1841), in cui il Sacchi descrive le scene di quei pittori come indecenti e ridicole, e l'Albani risponde qualificandole «mostrosi aborti», «faldonate», «pitoccherie». Gli stessi concetti furono ripetuti, senza molte varianti, dal Passeri (ed. 1934) nei proemi alle vite del van Laer, del Miel e del Cerquozzi, pur riconoscendo egli al Bamboccio la qualità di «rappresentar la verità schietta e pura nell'esser suo, che li suoi quadri parevano una finestra aperta...».

Nella Satira terza, sulla Pittura, anche Salvator Rosa attingendo ai medesimi principi, lancia la sua invettiva ai « bambocciari », pittori di « faldoni », « pezzenti » e « guitterie ». Nel Seicento alle accuse del Reni, del Sacchi, dell'Albani, di Salvator Rosa, del Bellori (1672), del Passeri (morto nel 1679), fa contrasto il preciso giudizio del Sandrart (1683) sul van Laer. Un giudizio così favorevole e comprensivo fu certamente motivato dalla sua tardiva e romantica adesione al movimento caravaggesco che lo metteva in condizioni di accorgersi delle vere qualità pittoriche del van Laer. Anche il Baldinucci (ed. 1812) non mancò di lodi per il Cerquozzi del quale scrisse la vita. Nel '700 non vi è quasi più traccia dell'astio degli idealisti del secolo precedente.

Ce ne testimonia il Pascoli (1730), premettendo alla vita del Cerquozzi un'osservazione metodologica che insiste sulla indifferenza alla scelta di temi e di tecniche di un artista per giudicarne il valore, « purché [l'arte] si eserciti bene ». Ma rimase se non il disprezzo una sorta di degnazione indulgente: anche il Lanzi (1818) non si distacca dal giudizio corrente di arte minore. Può meravigliare il fatto che la critica romantica, folcloristica e demopsicologica, che nella ricerca di « un'anima popolare » pur si accorse del contemporaneo Pentamerone di Giovan Battista Basile, non si sia mai accorta di loro che, sotto la fallace apparenza dell'occasione divertente, ci han lasciato del loro secolo un'immagine così viva e vera da anticipare, attraverso il racconto della realtà immediata, una disposizione che superò piuttosto il loro tempo, ben lontana dal ricordare le svogliate bizzarrie del Berni, citato fuor di proposito dal Passeri, o gli scialbi scherzi domenicali della poesia giocosa e popolaresca contemporanea.

Nella seconda metà dell'800, col polarizzarsi del concetto di « pittura di genere », la critica dei « Bamboccianti » ne subì il riflesso.

In tempi più recenti l'argomento non trovò molta fortuna presso la storiografia artistica. Un articolo sul van Laer, con documenti e qualche spunto per una più giusta valutazione, fu scritto da G. J. Hoogewerff (1932-33).

Ma il primo valido accenno ad una esatta valutazione del van Laer e del Cerquozzi che li ponesse al posto che loro spetta nella storia del Seicento è dovuto a Roberto Longhi (1943, 1950). Nel 1950 quasi contemporaneamente al saggio di G. Briganti (1950) sui due pittori maggiori del gruppo, van Laer e Cerquozzi, fu organizzata da A. Morandotti una mostra dei Bamboccianti in Palazzo Massimo, il cui catalogo è stato curato da G. Briganti. Recentissimo è il contributo di E. Brunetti (1956) per l'indicazione di alcuni rapporti tra i Bamboccianti e il Codazzi.

BIBL. - G. P. Bellori, Vite, Roma, 1672, p. 5; C. C. Malvasia, Felsina Pitttrice: Vite dei pittori bolognesi, Bologna, ed. 1841, II, p. 179 sgg.; G. B. Passeri, Vite de' pittori, scultori ed architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673, ed. J. Hess, Leipzig-Wien, 1934; J. Sandrart, Academia nobilissima artis pictoriae, Norimberga, 1683, p. 305; L. Pascoli, Vite, I, Roma, 1730, p. 31; F. Baldinucci, Notizie de' professori del disegno, Milano, ed. 1812, vol. XII, p. 80; L. Lanzi, Storia pittorica dell'Italia, Bassano, 1818, II, p. 205; G. J. Hoogewerff, Pieter Van Laer en zijn Vrienden, I, II, III, IV, Oud Holland, 1932-1933; R. Longhi, Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia, Proporzioni, I, 1943, p. 34, p. 62 (n. 87); R. Longhi, Velázquez, 1630: La rissa all'ambasciata di Spagna, Paragone, I, 1950, p. 28; G. Briganti, Pieter Van Laer e Michelangelo Cerquozzi, Proporzioni, III, 1950; G. Briganti, I bamboccianti pittori della vita popolare nel '600 a Roma, Roma, 1950; J. Burckhardt, Cicerone, Firenze, ed. 1952, p. 1143; E. Brunetti, Situazione di Viviano Codazzi, Paragone, 79, 1956.

Giuliano BRIGANTI

(Illustrazioni: TAVV. 152-158).

BANTU CULTURE. - La difficoltà di individuare secondo coerenti criteri critici, entro la produzione artistica dei popoli africani, alcuni grandi complessi organici non ha trovato fino ad oggi soluzione soddisfacente (v. AFRICANE CULTURE). Le arti africane sono manifestazioni moderne o addirittura contemporanee e il loro sviluppo - stante la mancanza di una prospettiva storica - non si presenta ai nostri occhi analizzabile sotto le categorie, sia pure largamente convenzionali, che, rispondendo a periodi o fasi situabili nel tempo, servono

di criterio ordinatore per le arti sorte in ambienti culturali più evoluti. Nessuna documentazione giunta a noi ci consente d'identificare, o anche solo di ipotizzare, tradizioni artistiche coerenti e omogenee che interessino per un dato periodo tutto il continente, o anche alcune sue parti. Le singole forme d'arte non sono riducibili a denominatori comuni che abbiano una qualche costanza spaziale e temporale; ma, piuttosto, si intersecano e si contrappongono, a volte entro una medesima regione e nello spazio di una stessa generazione, secondo ritmi e leggi che ci sfuggono. Siamo, in sostanza, ridotti a studiare queste forme su un piano sincronico, annullando il fattore tempo, per la nostra incapacità di ricostruire la genesi dei vari stili e la cronologia dei loro sviluppi; le diagnosi di relativa arcaicità o receniorità, consentite dall'analisi etnologica, hanno ancora carattere puramente indicativo e al massimo validità regionale o locale, né possono supplire all'assenza di documentazione archeologica e storica.

La deperibilità dei materiali negli sfavorevoli ambienti naturali africani - specie proprio nelle zone equatoriali e tropicali, artisticamente più produttive - l'estremo frazionamento della popolazione in tribù e gruppi spesso instabili e quasi sempre di modesta entità numerica, la lentezza nella circolazione di idee e di mode artistiche dovuta non tanto al troppo spesso invocato tradizionalismo e immobilismo africani quanto a particolari condizioni storiche e alla difficoltà di comunicazioni durate fino a tempi recenti: questi sono alcuni dei motivi che spiegano come siano mancati nell'attività artistica degli Africani quei vasti movimenti che avrebbero potuto darle maggiore ampiezza d'orizzonti ed ecumenicità di tradizioni, superando - almeno in determinati periodi o per alcune grandi regioni etniche - le infinite barriere tribali.

Ma se in un siffatto ambiente umano identificare valide categorie ai fini di una classificazione d'ampio respiro è impresa più che ardua, dall'altro lato l'osservatore critico non può prescindere dalla necessità di un qualche criterio di raggruppamento e limitarsi a esaminare senza la guida d'un filo conduttore la pleiade di manifestazioni locali o tribali che costituiscono il mosaico delle arti africane. In tale necessità trova la sua ragion d'essere il ricorso alla tradizionale nomenclatura delle grandi classificazioni etniche, a cui appunto appartiene il nome Bantu, a parte il fatto che nell'immenso e compatto territorio continentale abitato dai Bantu si ha la possibilità di cogliere complessivamente una prospettiva amplissima della produzione indigena africana, specialmente per ciò che concerne la scultura lignea, o come suol dirsi - seppure impropriamente - dell'"arte negra".

SOMMARIO. - I Bantu (col. 302) - Caratteri generali della scultura (col. 303) - Le condizioni sociologiche per lo sviluppo dell'arte (col. 307) - Stili delle savane camerunesi (col. 310): *Caratteri generali* - *Sottostili settentrionali* - *Sottostili centrali* - *Stile del sud-est* - Stili delle foreste nord-occidentali (col. 321) - La produzione artistica del Congo Belga (col. 322) - La ceramica nell'area congolese (col. 328) - La scultura nella vita congolese (col. 329) - Stili dell'Alto Congo e della Conca Centrale (col. 331) - Stili del Medio e Basso Congo (col. 331) - Stili del Kasai (col. 334) - Stili delle savane congolese meridionali (col. 335) - Stili isolati dei Bantu orientali e meridionali (col. 336) - La ceramica fra i Bantu orientali e meridionali (col. 342).

I BANTU. - I Bantu costituiscono oggi la maggiore famiglia etnica dell'Africa, sia per estensione territoriale, sia come entità demografica. I confini del loro habitat vanno dal Camerun a settentrione fino alla Provincia del Capo a mezzogiorno e, a oriente, quasi fino alle soglie dell'Etiopia; benché manchino attendibili dati statistici aggiornati o coordinabili, si può valutare il loro numero ad almeno 50 milioni di individui, distribuiti dalle sponde dell'Atlantico a quelle dell'Indiano attraverso tutta la parte meridionale del continente quasi senza soluzioni di continuità: a sud dell'Equatore, in altri termini, la stragrande maggioranza della popolazione africana è appunto formata da Bantu.

Bantu - che tradotto in termini nostri significa semplicemente "gli uomini" - è in realtà nome e concetto linguistico, più che etnologico o razziale. Com'è noto, i popoli che parlano lingue