



Comune di Bergamo



Leonardo Vigorelli

# Immagini dell'invisibile

*Figure e maschere dell'Africa sub-sahariana  
Donazione Aldo Perolari*

Museo di Scienze Naturali

Immagini  
dell'invisibile



Leonardo Vigorelli

# Immagini dell'invisibile

*Figure e maschere dell'Africa sub-sahariana  
Donazione Aldo Perolari*

*testo introduttivo e schede di*  
Leonardo Vigorelli e Grata Somaré

*con interventi di*  
Alessandra Antinori Cardelli  
Bernardo Bernardi  
Paolo Grossi  
Vittorio Maconi  
Wole Soyinka

*fotografie di*  
Franco Zaina

Museo di Scienze Naturali  
Bergamo

*Comitato Scientifico*

*Alessandra Antinori Cardelli*, Direttore etnologo nella Sovraintendenza al Museo Nazionale Preistorico-Etnografico "L. Pigorini", Roma

*Bernardo Bernardi*, Ordinario di Etnografia, Università La Sapienza, Roma

*Paolo Grossi*, Antropologo

*Vittorio Maconi*, Ordinario di Etnografia, Università di Genova, Genova

*Giovanni Scichilone*, Direttore del Museo Nazionale Preistorico-Etnografico "L. Pigorini", Roma

I reperti presentati nella Mostra fanno parte di una raccolta di 411 oggetti, collezionata da Susanna Sedgwick e Fabrizio Corsi negli anni Settanta. Grazie alla donazione del commendator Aldo Perolari la collezione divenne di proprietà di questa Civica Amministrazione, che la affidò al settore di etnografia del Museo di Scienze Naturali "E. Caffi".

Si ringraziano per la collaborazione a questa ricerca Catherine Antomarchi, Walter Barbero, Mario Capelli, Carlo Leidi, Jacopo Lorenzelli, Gianpiero Ravizza, Pietro Reina, Aldo Salvadori, Giulio Zaccarelli.

Gli interventi di conservazione e consolidamento sui manufatti sono stati eseguiti da Salvatore Quarti (Bergamo).

Allestimento della Mostra:

Arrigo Rudi (Verona).

Organizzazione e gestione della Mostra:

Italplanning Servizi Congressuali (Bergamo).

 AMILCARE PIZZI EDITORE

Progetto e realizzazione  
del Servizio Editoriale Amilcare Pizzi

Direzione: Massimo Pizzi

Progetto grafico: Roberta Merlo, Milano

Disegni: Walter Barbero, Bergamo

Carte geografiche: Studio Aguilar, Milano

© 1991 Comune di Bergamo

*P*er la seconda volta, nell'arco di pochi anni, Bergamo include nelle proprie proposte culturali un'iniziativa in campo etnografico. Nel 1987 furono i manufatti amerindiani raccolti da Giacomo Costantino Beltrami ad essere al centro di un'esposizione che ha suscitato grande interesse e che ha permesso al Civico Museo di Scienze Naturali E. Caffi di costituirsi come interlocutore qualificato per istituti di ricerca e studiosi europei e americani. Oggi l'occasione per proseguire lungo quella fertile direttrice è offerta dal gesto civile di Aldo Perolari, che ha arricchito il patrimonio cittadino donando una cospicua collezione di oggetti provenienti dall'Africa sub-sahariana. È questa una vastissima area che ha visto nascere processi di civilizzazione che il colonialismo e il neocolonialismo hanno interrotto e confuso e dove si sono sviluppate, come questi oggetti mostrano, esperienze culturali originali e complesse.

Oltre quattro secoli fa Montaigne ammoniva, con lucidità ancora attuale, che "ciascuno chiama barbaro ciò che non è nei suoi costumi", e il nostro augurio è che questo materiale inedito e di grande valore documentario, ora sottratto al mercantilismo e al collezionismo privato per essere destinato alla fruizione pubblica, ben oltre il suscitare una superficiale curiosità, possa sviluppare appieno le sue potenzialità di riflessione ed essere stimolo all'approfondimento di espressioni di civiltà che solo il pregiudizio e l'intolleranza potevano far definire "barbarie".

Questa iniziativa si è giovata nel suo svolgimento dell'apporto di conoscenze e della collaborazione di personalità del mondo scientifico, accademico e museale, e del contributo dello scrittore nigeriano Wole Soyinka, Premio Nobel per la Letteratura. A tutti costoro va il nostro ringraziamento e l'invito a conservarci il loro appoggio amichevole e solidale, tanto più necessario nella previsione degli impegni futuri.

La donazione Perolari è venuta infatti a incoraggiare e avallare l'impegnativo programma nel settore dell'etnografia già avviato da questo Assessorato e teso ad estendere e dare apertura alle opportunità culturali della città. Aggiungendosi alle collezioni storiche del Civico Museo, essa ha contribuito a costituire un notevole e consistente deposito, su cui si fonderà l'istituzione di un Museo di Culture Extraeuropee, al quale sarà affidato il compito della conservazione di questo materiale, della ricerca e della documentazione intorno alle culture altre, come componente essenziale di un sapere moderno e sprovvincializzato.

La creazione di questo Istituto verrà finalmente a colmare un vuoto nel panorama museale dell'Italia settentrionale, assegnando alla nostra città un ruolo avanzato su un terreno culturale di grande attualità.

Questa pubblicazione vuole essere un primo doveroso atto di

*gratitudine per la fiducia che Aldo Perolari ha dimostrato affidandoci questo prezioso patrimonio. L'indicazione implicita che ne deriva si rivela anche più opportuna e illuminata, proprio perché la conoscenza dell'altro è divenuta ormai un elemento etico oltre che culturale irrinunciabile nell'odierna società multietnica. Infine, un particolare ricordo e un doveroso ringraziamento vanno all'intelligenza e all'opera di Giorgio Zaccarelli, già Sindaco di Bergamo, e di Carlo Passerini Tosi, già Assessore alla Cultura, che hanno immediatamente compreso l'importanza della donazione e hanno operato perché questa iniziativa si realizzasse così come il futuro museo etnografico.*

*Carlo Salvioni  
Assessore alla Cultura  
del Comune di Bergamo*

*L*a presentazione pubblica della Donazione Aldo Perolari, arricchendo ancora e significativamente le collezioni dell'auspicato Museo di Culture Extraeuropee della Città di Bergamo, offre lo spunto per qualche considerazione sul ruolo che le testimonianze di culture "altre" possono assumere nel panorama delle collezioni pubbliche italiane.

Il fatto stesso di trasferire un patrimonio di manufatti singolari (e per molti certamente "estranei") dalla sfera dell'apprezzamento colto di collezionisti e specialisti al giudizio di una utenza più vasta presuppone uno sforzo non facile. Diversi dal nostro "lessico tradizionale" sono le materie, le tecniche, l'intero contesto da presentare, remote spesso le motivazioni e la destinazione stessa delle opere nella loro "vita autentica" in mondi ben poco noti a quasi tutti tra noi. In più, fin troppo spesso il contatto con il pubblico è limitato nel tempo dalle esigenze intrinseche al meccanismo della mostra temporanea, nella quale è quasi inevitabile che l'approccio si limiti alla sfera del visibile e del tattile, al massimo giungendo a quella dell'immaginabile.

Auspicare quindi che dei materiali significativi possano accedere alla dimensione della istituzione-museo significa desiderare per essi un ruolo non solo più durevole ma soprattutto più pregnante. Il museo, infatti, consente — addirittura pretende — riletture pazienti e stratificate, arricchimenti e precisazioni nella contestualizzazione delle opere, scoperte forse solo soggettive che ciascuno può compiere attraverso la ripetuta consuetudine del "ritorno" all'opera già nota; si tratta, in fondo, di quel modello di apprezzamento che tanto spesso applichiamo ad una musica amata, ma che il museo consente di trasporre alla cultura materiale così come alle arti figurative.

In questo senso il museo moderno è naturale alleato ed autentica estensione di tutti i processi formativi ed educativi, dalla Scuola alla Università ed oltre, condividendo con essi il dovere di superare la curiosità per l'insolito o lo stupore per il superficialmente bello e l'aspirazione a muovere verso livelli più completi e più attenti di lettura e comprensione. In un mondo "sempre più piccolo", questa integrazione di processi conoscitivi può ridurre la distanza tra culture ed uomini attraverso il tempo e lo spazio; è certamente non casuale, del resto, il crescere dell'interesse generale verso gli studi di Antropologia Culturale e verso le molteplici forme di conoscenza e di ricerca che vi confluiscono.

Il presentare dei materiali etnografici nella forma di pubblica collezione offre quindi un contributo socialmente rilevante anche ben al di là del semplice, intrinseco interesse "tecnico" della collezione stessa. Chi conosce, attraverso il privilegio di vivere l'attività del più antico Museo Nazionale che l'Italia annoveri in questo settore, l'impegno della conservazione stessa delle collezioni, la responsabilità

*di renderle agibili alla conoscenza professionale e il dovere di prepararne una adeguata fruizione pubblica: chi conosce tutto ciò, non può che sentire compiacimento e gratitudine sinceri per i privati, per le Amministrazioni Pubbliche e per i colleghi nella professione che rendono possibile ancora una volta questa vittoria della conoscenza sull'oblio e sul pregiudizio.*

Giovanni Scichilone  
Direttore del Museo Nazionale  
Preistorico-Etnografico "L. Pigorini" in Roma

**N**ei cataloghi del Museo di Scienze Naturali di Bergamo, già all'atto della sua configurazione in Ente civico (1917), si fa riferimento ad un primo nucleo di reperti etnografici di valore — circa una sessantina — collezionati da Costantino Beltrami negli anni 1822/25 in occasione di un viaggio lungo il bacino del Mississippi e in Messico. Questo apporto iniziale si arricchisce successivamente di donazioni cospicue da parte dei concittadini Pietro Biazzi e Cesare Viscardi (1875), Gaspare Zineroni (1880), Fritz Legler (1927) e Vincenzo Benvenuti (1930): in tutto duecento reperti, perlopiù di provenienza africana. Al di là della episodicità e del valore intrinseco di questi primi contributi, una vera sezione etnologica del Museo viene attivata solo in anni recenti, quasi a rimorchio delle manifestazioni organizzate dal Glembow Museum di Calgary (Canada 1988), che contribuirono a sottolineare il carattere di unicità di molti reperti delle culture amerindiane (identificando altresì nel tamburo sciamanico il logo stesso di quella manifestazione internazionale). Fertili opportunità di crescita, quindi, che se da un lato scoprono e coagulano interessi in ambito locale, dall'altro concorrono a stabilire legami di collaborazione con le massime istituzioni che operano in ambito nazionale ed internazionale. In questa cornice la donazione Aldo Perolari si pone come contributo quantitativamente e qualitativamente cospicuo (più di 400 reperti) in grado di innescare sviluppi clamorosi e soprattutto di divenire nucleo di attrazione di nuove donazioni e sprone per ulteriori impegni. Il panorama locale si inserisce d'altro canto in un più vasto, addirittura ecumenico, processo di rilettura delle culture extraeuropee, rivisitandone significati e contenuti anche in relazione al rapporto uomo-ambiente che sempre più denuncia la fragilità delle "nostre" scelte. Va rilevato che a questo coacervo di rinnovati interessi non corrisponde peraltro una adeguata risposta da parte delle pubbliche istituzioni; tant'è che in Alta Italia non esistono a tutt'oggi musei etnografici dedicati alle culture extraeuropee. Queste premesse sono necessarie per valutare, senza velleitarismi ma con assoluta cognizione di responsabilità, la portata degli orientamenti assunti dalla locale Civica Amministrazione in merito alla realizzazione dell'auspicato "Museo etnografico": orientamenti che impongono un salto di qualità lungimirante, consolidando gli impegni fin qui assunti e sviluppando adeguate iniziative nei settori della ricerca e della divulgazione. L'individuazione della sede in un adeguato edificio appare senz'altro come premessa concreta e necessaria alla "costruzione" del Museo etnografico, ma non esaustiva d'altri impegni — ben più difficili e verosimilmente contrastati — che dovranno essere assunti a riguardo dei "criteri" di gestione culturale.

È opinione diffusa che la realizzazione di una entità museale si articoli sostanzialmente in due fasi: la prima consistendo nell'approntamento edilizio di un contenitore idoneo e di vetrine adeguate, la seconda nell'esposizione dei reperti sulla base di un canovaccio che ne accentui i rapporti di analogia o di omologia. Un siffatto modo di vedere avvalorava l'ipotesi — largamente condivisa, ma null'affatto accettabile — che, per dirla con Christian Giordano, "... la meta ultima del movimento sia lo stato di quiete". Questa visione statica equivale alla morte del Museo, e pertanto va respinta come riduttiva e mortificante. Acciocché il Museo sia vivo esso deve, costantemente nel tempo, soddisfare quei ruoli che ovunque nel mondo sono stati elevati a compiti istituzionali primari e irrinunciabili e che consistono nella buona conservazione dei reperti, nel costante arricchimento delle collezioni, nello sviluppo — all'interno di un contesto il più ampio possibile — di collaborazioni con altri Istituti simili e col mondo accademico, nella ricerca scientifica sugli oggetti presenti e sul contesto che li ha precedentemente espressi e, infine, nella diffusione e comunicazione di tali apporti culturali.

Gli antidoti alla "cristallizzazione" saranno: la biblioteca scientifica specializzata, le pubblicazioni, i cicli di conferenze, i seminari, le attività pedagogiche, il dialogo costante col pubblico (stimolandone la partecipazione con iniziative che rispecchino il più possibile il carattere dell'inedito).

Rimarrà sempre insoluto un problema di fondo: difficile per tutti i Musei, addirittura ossessivo per un Museo di culture "altre". Poiché al rapporto uomo-natura, in campo antropologico, si aggiunge il rapporto uomo-uomo, con tutto ciò che, a distanza di tempo ed equivocando termini ed argomentazioni, ne può derivare. Sarà senz'altro opportuno, sulla scorta del grande travaglio che ci ha preceduto, trovare alternative più idonee a definire il primitivo, il selvaggio, l'inferiore o l'arcaico, implicitamente definendo giudizi gerarchici a tutto beneficio della nostra cultura, arbitrariamente assunta come evoluta. Così come sarà opportuno, nel medesimo rispetto per la dignità dell'uomo, valutare la credibilità di orientamenti remoti e recenti: dall'evoluzionismo al funzionalismo, allo strutturalismo, al relativismo.

Badando bene, tuttavia, di non scadere mai nel compiacimento erudito che vanifica i fatti nelle parole e distinguendo il diritto alla libertà d'espressione dal rispetto "concreto" dell'altro.

In sintesi: cercando di non perdere la sinderesi.

Mario Guerra  
Direttore del Museo di Scienze Naturali  
di Bergamo

Wole Soyinka

## ARTE, ARTISTI E MANUFATTI AFRICANI

**L**a comprensione critica dell'arte tradizionale africana da parte degli europei ha mostrato nel passato alcuni orientamenti davvero curiosi. Ancora oggi non finisce di stupirci il ricordo di una tipica generalizzazione per cui si pretendeva che gli artisti tradizionali africani non fossero capaci di rappresentazioni realistiche, si trattasse di nature morte o di soggetti in dinamico movimento. Uno degli esempi chiamati di preferenza a suffragare questa tesi era quello dell'arte egizia, i cui esponenti si riteneva mancassero della tecnica (o dell'abilità) necessarie a raffigurare l'occhio umano in precisa relazione con il profilo del capo. Ci volle parecchio tempo prima che qualcuno rilevasse ciò che era ovvio, vale a dire che questa stridente distorsione si riscontrava soprattutto nell'arte funeraria. Da qui, in breve si comprese che questa sbilenca modificazione dell'anatomia umana corrispondeva in realtà a un proposito religioso, quasi magico.

Un'altra generalizzazione ingannevole può metterci in guardia, ed è quella che, per ironia della sorte, si è diffusa nel modo più vistoso fra gli stessi critici dell'arte africana. Una corrente di pensiero dichiara senza esitare che l'arte africana sia eminentemente rivolta all'*utile*. Ci sono poi molte varianti nell'uso e nella modulazione di questo termine. Alcuni lo accompagnano con gli avverbi *largamente* o *soprattutto*, altri sottolineano come rivolta all'utile sia l'*ispirazione*. In altri termini, l'intento ultimo è quello di insistere sull'idea che la cultura africana respinga totalmente il proposito di "arte per l'arte". In alleanza paradossale con questa corrente, troviamo dei critici convinti che tutta l'arte africana sia fondamentalmente religiosa, e non presenti prodotti scaturiti da una sensibilità laica. Persino quando l'oggetto artistico si rifà palesemente a un'intenzione laica e mondana — ad esempio, una coppa per bevande, o uno scacciamosche — ai suoi dettagli decorativi si attribuiscono finalità religiose, o quantomeno commemorative. Gli esempi concreti che sfidano inesorabilmente questo orientamento vengono relegati nella categoria deteriore dei "manufatti".

L'intento utilitario, in definitiva, viene associato costantemente all'estetica africana. Le relazioni formali che si osservano, ad esempio, nello stipite scolpito di una tradizionale abitazione africana diventano approcci simbolici al regno metafisico, e mai il manifestarsi di uno spirito dalla ricca creatività che assapora la contrapposizione di volumi e spazi nel *medium* del legno come un esercizio creativo a lui congeniale, e in grado di provocarne l'appagamento estetico. Ogni motivo intagliato, in un raggruppamento di cariatidi, viene subordinato completamente alla *finalità* e al ruolo di intermediazione (oppure magico-propiziatorio). Ma, se non altro, gli anonimi creatori dei capolavori che ammiriamo oggi sono fuori dalla controversia: è l'artista contemporaneo che qualche volta corre il rischio di soggiacere alle inibizioni derivanti da questo strano orientamento critico. Le sue scelte potenziali vengono circoscritte da questa etica dell'utilità, sebbene, per fortuna, con

una forte resistenza creativa. Il panorama artistico contemporaneo in tutto il continente africano testimonia ampiamente di questa volontà di liberarsi dai ceppi dell'etica dell'*utilità*.

La prospettiva eclettica fornita dall'iniziativa del Civico Museo di Bergamo, che ho avuto il privilegio di conoscere quando si trovava nella sua fase iniziale, offre al visitatore una visuale correttiva, e certo più completa, dell'universo creativo degli artisti d'Africa. Questa arte non appare solo grave e solenne: l'artefice è anche un inventore giocoso e bizzarro, che rivolge al mondo reale uno sguardo obliquo, talvolta anche quando è nell'atto di rappresentare le intuizioni mistiche più profonde; e, naturalmente, è anche un decoratore. Le sue energie vengono impegnate in parte dagli utensili della vita terrena, facendogli concepire motivi ornamentali stravaganti e simbolici per gli oggetti che rappresentano la sua quotidianità. Collezioni come questa, insomma, offrono una panoramica veritiera della vita in tutta la sua verità. Il visitatore ha la possibilità di entrare in contatto con la rappresentazione al più alto livello dei diversi aspetti della vita nelle comunità e nelle culture che formano il continente africano. Questa iniziativa si configurerà dunque senz'altro come una porta seducente attraverso cui dare uno sguardo all'esuberanza proteiforme della creatività africana.

(traduzione di Massimo Bocchiola)

Grata Somaré - Leonardo Vigorelli

## INTRODUZIONE

**L**e figure, le maschere e gli altri manufatti presentati in questo volume fanno parte della collezione donata da Aldo Perolari alla città di Bergamo nel 1989. Nella sua interezza la donazione comprende 413 pezzi che provengono da 86 società tradizionali dell'Africa sub-sahariana. Tra di essi vi è un gruppo di oggetti archeologici, termine questo che riferito al continente africano si estende fino a comprendere le produzioni precedenti la presenza coloniale. Questi frammenti di culture lontane tra loro nel tempo e nello spazio condividono la caratteristica di appartenere a universi culturali annichiliti o ampiamente disarticolati dall'impatto con la cultura occidentale, ai quali sono stati sottratti, spesso strappati, per essere trasportati in luoghi estranei, siano pure rappresentati dalle sale di un museo. Attraverso questi processi di "acquisizione" è andata perduta gran parte della loro identità — l'esatta provenienza geografica, a volte l'appartenenza etnica, il loro significato o il loro nome — ed è stato cancellato il loro potere. Essi sono stati privati di attributi e accessori con cui costituivano un complesso funzionale inscindibile, indispensabile per poter adempiere alle funzioni a cui erano destinati: contenere, esprimere ed essere recepiti come supporti di energia spirituale.

La natura traumatica e al fondo dissacratoria di queste appropriazioni può oggi essere avvertita per intero anche dal sentimento comune e grava la ricerca antropologica di responsabilità complesse. Essa, molto al di là dei compiti classificatori che le erano attribuiti nel passato, o dei contributi ai dibattiti sull'"arte", si vede completamente riattribuito il dovere di intervenire sul difficile terreno del valore e del significato di esperienze culturali e umane diverse e della loro possibilità di entrare in relazione.

La prima presenza culturalmente attiva di oggetti etnografici in Europa risale all'inizio di questo secolo. Per la verità, prima di allora "cose curiose" avevano costituito una componente fissa del bagaglio del navigatore/esploratore, da quando questa figura si era delineata all'interno del clima di espansione mercantile sul confine tra Medioevo e Rinascimento. Ma da quei campionari di oggetti esotici, in cui non casualmente si confondevano trofei animali e manufatti "selvaggi", non poteva derivare nulla che andasse oltre un'effimera fascinazione, non poteva prendere avvio nessuna interazione con il Vecchio Mondo, impegnato a dare dignità di teoria al proprio primato materiale.

L'evidenza del trionfo storico dell'Occidente sui popoli "selvaggi", concepiti come resti di volta in volta miserabili o ingombranti del passato arcaico, posti ai margini inferiori dell'umanità o addirittura al di fuori di essa, non lasciava spazio a dubbi, non permetteva di concedere a questi uomini altra possibilità che allontanarsi dalle proprie tradizioni o scomparire. "Selvaggi", "primitivi", "popoli senza storia": l'uomo occidentale, investitosi del ruolo di unico soggetto significante del processo di civilizzazione, che cosa poteva apprendere da questa umanità infantilizzata? Dopo la frenesia della conquista e del dominio, si trattava al più di ordinare, catalogare strani costumi e strani oggetti prima della definitiva eclissi di queste frazioni arretrate di umanità, portatrici di ipotesi deboli e concepite come viventi fossili culturali. Dalle vetrine dei musei essi avrebbero così potuto ammonire sulla irrazionalità e barbarie del passato prima della benedizione della scienza e della civiltà, rassicurare sulla giustezza del percorso storico condotto dalla cultura occidentale e confermare la validità universale della sua concezione dell'uomo e della sua collocazione nell'universo.

E in qualche modo neppure riescono a staccarsi completamente da questa matrice etnocentrica le posizioni che discendono dal fortunato mito illuminista del "buon selvaggio", mito di grande apertura umanistica, ma a cui sarebbe fin troppo facile oggi rimproverare di essersi fondato, e forse non poteva essere altrimenti, non tanto su ciò che

i "selvaggi" erano realmente quanto su ciò che era necessario fossero nell'economia del pensiero rousseauiano, per essere funzionali alla sua polemica di civiltà, comunque tutta interna e rivolta alla società europea.

Toccò all'avanguardia artistica francese dei primi anni del XX secolo offrire una nuova chiave di lettura, uno spiraglio di rapporto con il "primitivo", che a suo modo superava l'immobilità del pregiudizio. La ricerca di nuove possibilità espressive di un gruppo di giovani artisti antiaccademici e trasgressivi, insofferenti della retorica dell'arte ufficiale, fu galvanizzata dalla scoperta dell'audacia delle soluzioni plastiche, dal sovvertimento delle prospettive e delle proporzioni, dall'energia dei colori degli oggetti approdati dall'Africa Nera al Marché aux Puces, come relitti delle campagne coloniali. Fu in seguito a questa folgorazione, da cui prese avvio la stagione più fertile dell'arte moderna, che nacque l'attraente ma fuorviante invenzione dell'"arte primitiva". Essi giudicano "primitiva", cioè frutto di un impulso creativo, non imbrigliato da artificialità e manierismi, che apriva la strada verso la natura essenziale e intima della realtà, una produzione invece assolutamente canonica e concettuale, i cui modelli erano fissati dalla tradizione e le cui forme dovevano essere rispettose dei modi in cui erano state originariamente concepite per essere riconosciute come presentificazioni di spiriti e divinità. Essi immaginarono come prodotte da artisti spontanei e istintivi, figure invece realizzate da scultori professionali, molto spesso membri di società e scuole, che custodivano e trasmettevano le conoscenze esoteriche e materiali indispensabili alla corretta esecuzione delle opere. Infine, con un errore di prospettiva inevitabile se si tiene conto di come l'ordine dei loro interessi fosse soprattutto di natura morfologica, essi assimilarono alla categoria di arte oggetti che possedevano certamente un'indubbia e apprezzata valenza estetica anche nel loro contesto di origine, ma la cui produzione non era determinata da motivazioni artistiche, almeno secondo la nostra accezione del termine.

Gli straordinari esiti di questo incontro fra esperienze culturali diverse non rendono oggi più accettabile quel fraintendimento, a ben vedere anch'esso sottilmente debitore della visione evolucionistica e comunque all'origine di una persistente inversione logica. Attraverso il primitivismo è possibile forse infatti spiegare una buona parte dell'arte europea di questo secolo, cioè una parte di noi stessi, ma rimangono comunque inspiegati i "primitivi". Eppure, nonostante questa evidenza, l'approccio culturale che condiziona ancora la nostra percezione della produzione plastica africana è sostanzialmente quello dei cubisti, cioè un'interpretazione europea di forme, senza che decenni di ricerca etnografica siano riusciti a spostare il centro degli interessi dai problemi estetici a quelli ben più significativi delle ipotesi culturali su cui questi oggetti ci permettono di affacciarci.

Prodotti in società senza scrittura, questi manufatti possiedono una straordinaria densità culturale. Essi sono archetipi attivi e costituiscono il punto cruciale in cui la tradizione orale si sostanzia in un documento e diventa socialmente efficace.

Nonostante le differenze formali e di funzione socio-religiosa, essi sono accomunati dall'intima connessione che rivelano con l'invisibile mondo delle forze che disciplinano il ciclo naturale, concepito come un processo dotato di coscienza. Nell'universo spirituale che li ha prodotti, ad essi è riconosciuta la capacità di entrare in comunicazione con le forze della natura e gli spiriti degli antenati, invocati per chiedere consiglio e protezione, prosperità e armonia e di materializzarne la presenza, rendendola visibile alla comunità.

All'opposto di queste realtà orientate dal mito, l'uomo occidentale pretende di aver seguito i lumi della ragione, ma proprio nel momento in cui appare completo il trionfo

della scienza come strumento fondamentale di interpretazione e di controllo della realtà naturale, e neppure si riescono a intravedere i confini del suo potere, vengono dall'ambiente intorno all'uomo e da dentro l'uomo inquietanti segnali di crisi. Dopo aver ridotto la natura a materia ed averla interpretata in termini puramente meccanicistici, come premessa filosofica e psicologica al suo esaustivo sfruttamento, egli mostra una crescente incertezza nel ritrovare il significato e la motivazione d'insieme del processo che l'ha guidato e avverte un senso di disagio e di perdita. Conservare e far conoscere ciò che documenta le ipotesi culturali diversamente orientate che questi oggetti esprimono, sembra perciò anche più necessario di fronte all'incapacità delle società ad alta componente tecnologica a risolvere i problemi del rapporto tra l'uomo e l'ambiente naturale in modo armonico e a dare un significato all'esistenza al di là del possesso e del consumo.

L'ampio processo di standardizzazione della cultura mondiale che si sta attualmente realizzando, non solo comporta l'impovertimento e l'espropriazione per quei popoli che hanno sofferto della pressione economica e culturale dell'Occidente, ma implica anche una perdita di valori alternativi, che potrebbero essere di stimolo all'autocritica e a una più aperta e meno univoca visione del mondo.

In questa prospettiva, questi oggetti e gli universi culturali da cui provengono sembrano proporci un profondo sovvertimento metodologico e cognitivo, cioè quello di osare disporre disordinatamente nello spazio ciò che fino a oggi, per rassicurarci, abbiamo ordinatamente disposto nel tempo. Scopriremo così che essi non necessariamente provengono dal passato dell'uomo, ma delineano una condizione umana ben più ampia, complessa e profonda di quella concepita dai semplicisti dottrinari del progresso.

#### *Caratteri della raccolta e criteri di interpretazione adottati per la sua presentazione pubblica*

Ogni raccolta, come è inevitabile, segue criteri e inclinazioni soggettive. Nella Donazione Perolari questa soggettività si esprime a più livelli. Il dato più evidente è la grande estensione geografica e temporale coperta dagli oggetti, in accordo con un intento genericamente documentario, più che analitico-monografico. Su questo piano, l'economia interna della collezione, in cui sono relativamente più numerosi gli oggetti provenienti dalla savana del Sudan Occidentale, mostra di aver risentito della notorietà di cui gode la produzione plastica di quest'area e dell'apprezzamento indotto tra collezionisti e mercanti dagli studi avviati a partire dalle celebri ricerche di Marcel Griaule e dei suoi discepoli.

Diversamente dai criteri che solitamente presidono alla formazione di una raccolta di questo tipo, e cioè la ricerca dell'oggetto raro ed esteticamente espressivo e in ogni caso integro, il secondo elemento che va messo in rilievo è che in questo caso è stata privilegiata l'autenticità. Tale criterio possiede una sua originalità e lascia presumere che gli oggetti siano stati acquisiti come occasione di conoscenza e di rapporto con le culture di provenienza più che come oggetti d'arte. Ciò non significa affatto che la collezione giaccia completamente appiattita dentro un criterio documentario; al contrario le analisi comparative hanno rivelato che in essa compaiono oggetti di straordinario rilievo, anche dal punto di vista della rarità e del valore estetico.

Il taglio "etnografico" è parzialmente smentito da alcuni restauri reintegrativi che sono stati rilevati nella fase di accesso della raccolta presso il Museo Civico e durante gli interventi di conservazione e consolidamento. Questi restauri, anche se condotti con criterio filologico e fondamentalmente tesi a ricostituire l'aspetto originario degli oggetti, devono essere

considerati un'interferenza con il principio dell'autenticità. L'esistenza di questi interventi è stata messa in evidenza nella scheda tecnica che correde ogni manufatto e che non compare in questa catalogazione. Nei casi possibili si è proceduto al derestauro.

Può essere a questo punto forse utile ricordare che per "autenticità" di un oggetto etnografico si intende che esso è stato creato per l'uso interno del gruppo che, in un contesto culturale proprio, lo ha utilizzato. L'autenticità riceve a volte l'avallo del tempo; in altri casi gli oggetti possono non essere più vecchi di qualche decennio. Del resto è noto che la severità delle condizioni ambientali e climatiche africane e la vulnerabilità dei materiali impiegati impediscono, salvo rare eccezioni, la conservazione di manufatti più antichi e inoltre le distruzioni intenzionali legate all'islamizzazione e all'evangelizzazione forzose hanno grandemente ridotto la consistenza di questo patrimonio. Va sottolineato, comunque, che, per gli oggetti etnografici, la datazione ha meno rilievo che non in altri ambiti di ricerca e non può essere considerata sul piano scientifico un elemento decisivo di autenticità, cioè di produzione secondo il modo primario, rispettoso dei canoni fissati dalla tradizione.

Il carattere frammentario di questa raccolta ha reso necessaria la definizione di una chiave di lettura adeguata, che tenesse conto dei criteri di episodica rappresentatività secondo cui essa è stata costituita e che quindi evitasse che gli oggetti potessero essere nel loro insieme fraintesi come una sbrigativa sintesi di realtà storiche e condizioni umane che richiederebbero ben più che qualche oggetto per essere penetrate.

Tale criterio interpretativo è stato individuato in un metodo di documentazione che evidenzia da più punti di vista gli elementi significativi, anche se parziali, dei singoli manufatti (origini storiche, significati simbolici, funzione e utilizzo nell'ambito rituale o quotidiano, aspetti estetico-formali), senza però forzarne il carattere di frammenti e farli divenire pretesti per trattazioni più estese sulle culture dei gruppi etnici di origine. Anche la loro selezione è stata operata in questa prospettiva e si sono privilegiati gli oggetti di maggior intensità culturale ed in grado di illustrare la più ampia gamma di relazioni tra i diversi piani che concorrono a comporre il reale, fra loro così profondamente integrati nelle società tradizionali africane.

I diversi livelli di informazione rilevabili nella schedatura riflettono l'attuale parzialità delle ricerche su alcune regioni dell'Africa sub-sahariana e l'eventuale contraddittorietà dei loro risultati. La documentazione degli oggetti si è posta fondamentalmente lo scopo di favorire la comprensione del loro significato autentico, stabilendo tutti i possibili collegamenti con il contesto reale da cui provengono, nella consapevolezza dell'inevitabile incompletezza e comunque del carattere interlocutorio della ricerca etnografica.

Alessandra Antinori Cardelli

## COMPRENDERE L'AFRICA OLTRE LO SPECCHIO

Ognuno degli oggetti qui presentati è stato un giorno separato dal contesto in cui era nato, l'unico in cui il suo significato era pienamente compreso. Oggi tutti questi oggetti si trovano riuniti in un nuovo contesto, quello di una collezione, che li carica di un significato diverso, proiezione della nostra cultura e dei nostri canoni estetici.

Accostandoci per la prima volta alla scultura africana siamo attratti da alcune forme e soluzioni plastiche che riecheggiano in noi qualcosa di noto. Questa eco proviene dall'esperienza del repertorio formale dell'arte occidentale, e ci procura quella sicurezza che deriva dal riconoscere un contesto familiare. La comunicazione che nasce in ogni tipo di incontro umano viaggia sulla maggiore o minore possibilità di riconoscere, intravedere, discernere quella esperienza comune che dà origine ad una "sym-pathia".

Questo è pressappoco quanto è avvenuto, agli inizi del secolo, con quella che fu definita la "scoperta" dell'arte negra. Nelle prime maschere e sculture che apparvero sui banchi dei rigattieri e nelle sovraccariche e caotiche presentazioni dei musei etnografici, Vlaminck, Derain, Picasso e gli altri esponenti della avanguardia artistica dei *Fauves*, riconobbero una espressione compiuta e coerente di quel linguaggio artistico di cui erano alla ricerca. Esisteva dunque un paese lontano, quasi un altro pianeta, dove i canoni formali erano stati da sempre quelli che ora da noi venivano invocati, proclamando la necessità di un'arte fine a se stessa, un'arte che fosse "arte per l'arte"...?

Ma, proprio come avviene a volte nell'incontro interpersonale, Narciso ha visto se stesso credendo di incontrare il suo doppio. L'arte negra fu infatti non una scoperta, ma una invenzione della cultura occidentale. Nella ricerca di una sintassi stilistica da mutuare per rispondere alle proprie esigenze espressive, l'artista occidentale selezionò tutto ciò che meglio rispecchiava la sua esperienza estetica e si immerse in quel tipo di estasi amatoria che ignora la vera identità dell'essere amato.

Oggi, a distanza di oltre cinquant'anni, siamo consapevoli dei limiti della nostra comprensione, proprio perché la conoscenza delle società africane ne ha messo in luce la complessità delle istituzioni sociali, dei riti e dei miti.

In realtà la categoria stessa di "arte" risulta estranea alle culture tradizionali africane, proprio come l'idea di "museo" appare oggi in Africa una intrusione poco assimilabile. Non così il concetto di "bello" che appare definito da precisi canoni estetici, a volte molto diversi a seconda delle culture. Presso gli Yoruba della Nigeria, per esempio, una "buona" scultura o una "buona" maschera devono soprattutto somigliare al modello ideale fissato dalla tradizione, devono avere misura e compostezza, simmetria, "precisione delle posizioni", "composizione", "delicatezza", "rotondità", "moderazione del rilievo", "angolarità armoniosa", "luminosità". Per i Fang del Gabon invece ciò che più conta sembra essere la frontalità e la simmetria che garantiscono a una scultura la sua funzione di catalizzatore dell'energia vitale.

A requisiti formali corrispondono valori di energia vitale o di forze sovranaturali: forma e contenuto sembrano dunque inscindibili, mentre alcuni oggetti appaiono creati più per vivere di vita propria che per riprodurre una qualche sombianza.

Una maschera da noi ammirata in quanto scultura, museograficamente presentata contro uno sfondo che la isoli dall'ambiente circostante per "valorizzarla" e per consentire di apprezzarne, poniamo, l'audacia della stilizzazione "cubista", costituisce in realtà soltanto uno degli elementi — sia pure il più eminente — dell'insieme di quel paludamento di frange di fibra vegetale che copre l'intera persona e che è appunto la maschera vera e propria. Indossata da uno dei membri della comunità, generalmente appartenente a

una associazione di tipo iniziatico, la maschera prende vita nel movimento e nel ritmo di una danza rituale, divenendo, soltanto a questo punto, supporto del manifestarsi di una entità soprannaturale. Il danzatore perde così, temporaneamente, la sua identità. Non si tratta tuttavia di un travestimento: non vi è un uomo che si fa passare per un dio, ma un dio che si manifesta, impossessandosi non solo del volto di legno, ma anche dell'uomo che lo fa muovere al ritmo della danza sacra. Supporto della teofania sono: maschera, danzatore e ritmo.

Analogamente la rappresentazione della figura umana, stilizzata secondo canoni fissati dalla tradizione, serve — al di là di ogni preoccupazione di somiglianza individuale — a rendere tangibile la memoria degli antenati o a concentrare la forma magica di un feticcio.

Nel primo caso una statua non rappresenta un antenato, bensì l'Antenato; raffigurato in posizione statica e simmetrica, in piedi o seduto, esprime calma, solennità e forza contenuta. Di dimensioni spesso ridotte, comunica una impressione di monumentalità e di intensa vitalità. Le proporzioni fra le varie parti del corpo sono volutamente arbitrarie: sede dell'energia vitale, la testa occupa circa un quarto dell'altezza totale, il tronco è lungo, le gambe corte, solidamente piantate e spesso leggermente flesse; gli attributi sessuali esprimono l'importanza del principio di discendenza e il valore della virilità e della fecondità.

Diverso è il caso del feticcio. Il termine deriva dal portoghese *feitico* (oggetto fabbricato, artificio, ma anche: incanto magico, fattura) e indica ogni oggetto che, mediante una sorta di consacrazione, sia stato "caricato" di quel potere magico che trasforma un oggetto inanimato in un oggetto che interagisce con la psiche umana. Può essere trasformata in feticcio una scultura, ma anche un sasso, una conchiglia, un corno riempito di sostanze magiche. Una scultura-feticcio può raffigurare un essere umano, a volte un animale, ma per essere magicamente efficace deve essere munita degli ingredienti prescritti: sostanze di varia natura, legate alla scultura o fissate mediante un impasto di resina e argilla (v. cat. n. 212, 213, 214 feticci Teke). Ogni sostanza ha in sé un potere, associato con la simbologia dell'animale cui appartiene: un corno di bufalo conserva la forza del bufalo, un animale acquatico porterà l'acqua, promessa di fertilità, le sinuosità del serpente evocano la folgore, ecc. Una volta dotata di carica magica, la statua non è più immagine o simbolo della divinità, ma diviene essa stessa supporto ed elemento catalizzatore dell'energia vitale, interlocutore che agisce di per se stesso e sprigiona virtù sue proprie.

Cosa avviene invece quando una statua magica viene privata della sua carica, o quando una maschera viene abbandonata allo sguardo profano della cultura occidentale? Evidentemente tutta una parte della ricchezza del suo significato originale rimarrà nascosta. Potremo vedere la parte restante, ma attraverso le lenti della nostra cultura. Sappiamo di non potere guardare se non con i nostri occhi. Ma con i nostri occhi possiamo renderci conto se abbiamo di fronte un vero interlocutore o se stiamo contemplando la nostra stessa immagine riflessa in uno specchio.

Il difficile compito del museo è appunto quello di fornirci tutte le possibili informazioni per tentare di restituire, almeno in parte, la parola al nostro interlocutore e di segnalarci tutte le volte che ci troviamo davanti allo specchio.

Bernardo Bernardi

## L'UNIVERSO SPIRITUALE AFRICANO: DAGLI IDOLI ALL'ARTE

**L**e opere d'arte, e quelle africane ne sono un'ulteriore testimonianza, sono tra le espressioni più evidenti della vitalità dello spirito umano. Esse appartengono all'umanità, anche se originariamente sono l'espressione di una cultura specifica e il frutto del genio di singoli artisti. È per tale ragione che anche l'arte africana ha acquisito il diritto a una collocazione d'onore nei musei più importanti del mondo. Un riconoscimento del genere è quanto mai significativo perché all'Africa e agli africani, nel passato, fu negata la stessa capacità di cultura e di storia.

### *Idoli, feticci, maschere*

Per gli occidentali è avvenuta una vera scoperta dell'arte africana. Ancora nella prima metà del nostro secolo, quando si descrivevano le sculture si parlava in maniera generica, sempre approssimativa e spesso errata, di *idoli*, di *feticci*, di *maschere*. In realtà, le poverissime conoscenze che allora si avevano delle culture africane non permettevano di superare i pregiudizi con cui ci si accostava al mondo africano. Lo si considerava un mondo "idolatrato" e i popoli africani erano giudicati "immersi nell'idolatria e nel paganesimo". Di fatto, l'idolatria non è mai esistita. I cosiddetti *idoli*, ossia gli oggetti o le immagini di un oggetto adorati o venerati "perché materialmente ritenuti divinità" sono praticamente sconosciuti alle culture africane. Invece è normale che una scultura o più raramente un oggetto siano ritenuti il simbolo di uno spirito (non necessariamente di una "divinità"); anzi, vi sono casi in cui si crede che lo spirito prenda possesso di un manufatto o di un oggetto in seguito a un'apposita ritualizzazione. Comunque, la distinzione tra oggetto e spirito, tra oggetto e divinità, è una distinzione chiara che si riscontra nelle concezioni africane tradizionali, né più né meno di come avviene per le statue di Cristo, della Madonna, dei Santi o delle "anime purganti" che si incontrano nelle edicole delle nostre strade o sugli altari delle nostre chiese. Oggi, il termine idolo con riferimento agli oggetti dei culti africani è del tutto caduto in disuso nel linguaggio degli studiosi.

Il termine *feticcio* deriva dal portoghese *feitico* e questo dal latino *facticius*, ossia fattizio, prodotto della lavorazione dell'uomo. I viaggiatori portoghesi indicarono con questo termine le sculture cui le popolazioni dell'Africa occidentale indirizzavano le loro manifestazioni di culto. In seguito il termine divenne sinonimo di idolo, ma poi nell'uso attuale ha assunto un significato neutro di oggetto o persona considerati con fanatismo. Negli scritti etnologici e letterari il termine è ancora ricorrente anche se privo di precisione concettuale: in realtà, viene usato quando non si è in grado di percepire il messaggio simbolico annesso al cosiddetto feticcio. Secondo l'opinione di chi scrive, il termine *feticcio*, come idolo, è da scartare del tutto perché è più un indice della nostra ignoranza che uno strumento di chiarezza e di valutazione.

Il termine *maschera*, attraverso un'incerta etimologia, attualmente significa il travestimento e la contraffazione della figura umana, animale o mitica, messi in atto per scopi simbolici e rituali, oppure per scopi teatrali o di pretta simulazione. Nelle culture tradizionali dell'Africa il valore simbolico delle maschere è prevalente e diffusissimo, tanto che lo studio e la tipologia delle maschere sono divenuti un argomento del massimo impegno. Per il lettore che abbia interesse si suggerisce l'opera di Marcel Griaule, *Masques dogons* (Paris, Institut d'ethnologie, 1938, ristampato 1983), e l'ultimissimo articolo della sua allieva e collaboratrice Germaine Dieterlen, *Mythologie, histoire et masque* in *Journal des Africanistes*, 1989, tome 59, fascicule 1-2, pp. 7-38.

### *Oggetti d'arte*

È significativo che in Europa siano stati gli artisti i primi a vedere "opere d'arte" negli oggetti etnografici dell'Africa: Matisse, Braque, Picasso e Modigliani, tanto per ricordare alcuni nomi. La loro fu una percezione di valori estetici. Una tale valorizzazione era già di per sé il riconoscimento implicito della validità delle culture africane e delle loro concezioni spirituali. Lo stesso impulso estetico che mosse gli artisti muove anche i collezionisti di arte africana, ma il loro interesse viene talora inquinato da valutazioni di mercato. La valorizzazione estetica degli oggetti etnografici è più che legittima, anche se essa si avvale di criteri meramente formali, applicabili alle forme d'arte di qualunque provenienza, indipendentemente dai loro contesti culturali, etnici e storici.

Non c'è dubbio che il godimento estetico muova l'estro di un artigiano che sia anche artista, nel momento in cui traduce la sua intuizione nella parola, nel legno o nella pietra. Né c'è dubbio che gli stessi fruitori — ossia, coloro che ammirano o usano una scultura o un'opera d'arte — possano rinnovare, per sé e a modo loro, un analogo godimento. L'aspetto estetico, tuttavia, pur essendo una qualità intrinseca dell'opera d'arte, non ne esaurisce il messaggio. Essa, infatti, esprime anche altri valori, propri del contesto storico-culturale di appartenenza, complementari dei valori estetici, che dai valori contestuali possono anzi risultare, se non esaltati, certamente più comprensibili.

In rapporto all'arte africana un tale apprezzamento costituisce l'ammenda contro i pregiudizi negativi del passato. Purtroppo, della produzione tradizionale africana moltissimo è andato perduto. Le condizioni ecologiche del continente e la povertà dei materiali — il legno specialmente — sono da annoverare tra le varie cause della perdita. Le scoperte archeologiche e le raccolte degli ultimi anni fanno supporre, per il passato, una produzione amplissima, tutta connessa con le concezioni ideologiche e le vicende storiche delle etnie africane.

### *Antenati e spiriti*

Tra le molte concezioni espresse dagli oggetti etnografici e dalle opere d'arte africani emergono la credenza e il culto degli antenati. Nelle concezioni africane gli antenati sono gli spiriti dei defunti che in vita ebbero importanza sociale, specialmente come capi di famiglia o monarchi (non tutti i defunti vengono ricordati quali antenati). Il loro culto assicura la continuità della loro presenza ("morti viventi") e garantisce protezione per i loro discendenti. Molte delle sculture africane, dalle terrecotte di Nok, ai bronzi di Ife, ai reliquiari dei Kota, erano destinati ai santuari domestici, alle tombe o ai reliquiari degli antenati.

Le maschere, come già indicato, o sono la rappresentazione simbolica di uno spirito o di una divinità, oppure danno dignità formale a varie categorie di persone, come i danzatori o gli iniziandi. Esse vengono esibite o indossate in occasioni diversissime, soprattutto nelle danze iniziatiche e nelle feste comunitarie. Le iniziazioni tribali costituivano i momenti forti della vita sociale tradizionale, perché solennizzavano la maturità e l'immissione dei giovani nella pienezza della vita sociale. La fantasia che ispira i moduli delle maschere trae spunto dalle tante concezioni tradi-

zionali della realtà cosmica. La raffigurazione dell'Essere Supremo — concezione in qualche modo analoga al nostro concetto di Dio — è rarissima. Gli spiriti inferiori, invece, sono normalmente rappresentati da figurazioni e maschere simboliche. Per esempio, la grande varietà delle sculture Yoruba, popolazione della Nigeria occidentale, corrisponde agli innumerevoli spiriti o divinità che, secondo la loro concezione cosmologica, reggono i fenomeni della natura.

Le norme sociali e gli stessi proverbi vengono assunti come temi di opere d'arte. Curiosi e singolari sono, per esempio, i pesi per la polvere d'oro prodotti in bronzo dagli Akan del Ghana con forme geometriche o figurative, ognuno di inventiva simbolica che agli utenti richiama un proverbio o una norma sociale: ne esistono tantissimi e tutti sorprendenti per fantasia e finezza.

#### *Arte africana*

L'arte africana, come ogni espressione d'arte, è una forma di comunicazione simbolica, figurativa o astratta, di cui chiunque posseda il codice — ossia, ne conosca il contesto culturale — può riconoscere e leggere il significato. Non sempre, purtroppo, il valore simbolico delle opere d'arte africane risulta con la chiarezza che doveva essere propria a chi le aveva concepite o commissionate. Né è facile per noi europei — e spesso per gli stessi africani di oggi — leggere e comprendere il significato culturale e storico di tali opere. Una simile difficoltà non giustifica, tuttavia, la pigrizia mentale di certe generalizzazioni per cui moltissime opere africane, che al nostro modo di vedere appaiono bizzarre, vengono definite in maniera generica quali "feticci", opere magiche o addirittura di stregoneria. Si tratta di un vezzo da evitare. Gli studiosi tendono a non riconoscere alcuna sostanziale differenza tra le credenze e le pratiche che vanno sotto il nome di religione e quelle che vanno sotto il nome di magia. Né si confonda la religione o la magia con la stregoneria. Nell'antica tradizione africana la stregoneria era la paura del male, anzi il male stesso e, per tale ragione, veniva condannata come antisociale. Certo, la paura della stregoneria è ancora diffusissima, e tutto si tenta per non restarne vittima. Ogni essere umano, ognuno di noi, cerca di fuggire dalla morte e di scampare dal male. E vi è tra di noi, cristiani e occidentali, chi crede alla jettatura (concezione pressoché identica a quella di stregoneria) e assume comportamenti strani pur di sfuggire ai suoi influssi negativi. Né gli attori dei culti tradizionali africani vanno detti stregoni, perché stregoni non sono; semmai sono il contrario: antistregoni; ossia esperti nel combattere la stregoneria.

In realtà, le credenze e le pratiche rituali delle genti africane, così come di tutti gli esseri umani, erano per tradizione, e sono tuttora, rivolti ai problemi quotidiani della vita, del bimbo che s'ammala, del raccolto precario, della morte che incombe, e così via. Chi si addentra nello studio delle concezioni ideologiche e dei sistemi di pensiero tradizionali dell'Africa rimane spesso sorpreso dall'insospettata originalità e varietà di tali concezioni, e ne trae insegnamento per capire più a fondo la condizione umana che tutti ci accomuna.



Paolo Grossi

## L'OCCIDENTE E LE CULTURE "ALTRE"

Che cosa rappresenta per l'Occidente l'incontro con le culture tribali? L'impatto frontale tra europei e indigeni al tempo della conquista del Nuovo Mondo, insieme al dramma dello scontro fisico, mise subito in luce lo scandalo morale del "diverso". "Nelle Grandi Antille, pochi anni dopo la scoperta dell'America, mentre gli spagnoli spedivano commissioni d'inchiesta per stabilire se gli indigeni fossero o no dotati di un'anima, questi ultimi si occupavano di immergere i prigionieri bianchi sott'acqua per verificare, con una sorveglianza prolungata, se il loro cadavere si corrompesse oppure restasse intatto".<sup>1</sup>

Gli indigeni presumevano disastrosamente troppo dei bianchi; invece l'uomo europeo era tanto sicuro della sua superiorità tecnica e spirituale da non poter neanche immaginare di avere qualcosa da imparare dai "selvaggi".

Eppure, in pochi secoli, la situazione sembra essersi capovolta. I bianchi hanno perduto agli occhi del terzo mondo qualsiasi alone immortale e hanno preso invece a guardare alle culture tribali con sempre maggiore interesse. Etnografi, etnologi, antropologi hanno ripercorso nel nostro secolo le strade battute un tempo da colonizzatori e missionari. Per mesi, a volte per anni, si sono adattati a condividere le sorti di tribù sperdute nella foresta amazzonica, nelle tundre polari, nelle isole del Pacifico; ma lo scopo non era più di occupare le loro terre o di cambiare le loro fedi, bensì di raccogliere, prima che ne svanisse per sempre la traccia, quegli stessi miti, rituali, manufatti tribali che fino a un secolo prima erano ritenuti segno di arretratezza e superstizione.

Oggi sulle "società prescientifiche" si è andata accumulando una letteratura sterminata. I musei etnografici danno lustro alle città che li ospitano. Le mostre e i convegni sull'"arte" dei paesi extraeuropei riscuotono un crescente successo. Le facoltà etno-antropologiche hanno messo radici in tutte le università del mondo. L'UNESCO stanziava annualmente cifre importanti per il restauro e la conservazione di quei "feticci selvaggi" che ancora nell'Ottocento venivano distrutti a migliaia dagli europei, e che ora, elevati al rango di "opere d'arte", sono assurti nel mondo occidentale a valutazioni estetiche (ed economiche) riservate talvolta ai grandi capolavori di tutti i tempi.

Perché dopo tanta svalutazione tanto interesse? Quale valore rimasto a lungo incompreso l'Occidente va ora scoprendo nelle culture tribali? Perché dopo averle per secoli depredate e distrutte cerca ora disperatamente di salvarne la memoria?

Già non molto tempo dopo la scoperta dell'America gli spiriti europei più aperti avevano colto negli indigeni qualità di saggezza, dignità, disinteresse spesso rimpianse nelle società europee.<sup>2</sup>

L'illuminismo aveva addirittura visto nelle convenzioni civili una fonte di corruzione morale, idealizzando nel primitivo, rimasto al riparo dalle tentazioni del progresso, il "buon selvaggio" mantenutosi integro allo stato di natura. Non per questo la vita indigena era ritenuta in Occidente paragonabile alla civiltà. La demarcazione tra l'una e l'altra restò intatta fin verso la fine dell'Ottocento.

L'evento destinato a mutare il rapporto tra Occidente e culture "altre" fu la caduta di tale diaframma, e cioè il riconoscimento che qualunque gruppo umano, in quanto portatore di tradizioni e di norme sociali, è per ciò stesso "cultura", a pari dignità con qualunque altro.<sup>3</sup>

L'apertura d'orizzonte rientrava in quel più ampio moto di rinnovamento spirituale

che percorse la cultura occidentale tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, rompendo gli angusti limiti che la visione positivista aveva assegnato all'uomo guardandolo come un fenomeno tra i fenomeni.

Darwin aveva reso ancor più perentoria la condizione oggettivata dell'uomo alorché, sottraendone l'origine alle mani del creatore per consegnarla all'evoluzione animale, aveva fatto dell'avventura umana nient'altro che un episodio della vita naturale. Il più illustre, il più intelligente, ma pur sempre chiuso nella finalità naturale della lotta per la sopravvivenza. Era questo il significato ultimo dell'esperienza umana?

Ma il Novecento scosse le fondamenta della concezione positivista. Scienziati ed epistemologi insinuarono che non l'uomo andava considerato un prodotto della natura, ma le leggi di natura e l'ordine del cosmo un prodotto della coscienza umana. Filosofi e artisti aggiunsero che verità e bellezza, già ritenute canoni del reale, erano invece facoltà della coscienza umana di dare significato e armonia alla vicenda, in sé neutrale, dell'esistenza.

L'uomo non derivava dunque il suo principio né dall'alto né dal basso, ma lo portava in sé come potere creativo?

Sta di fatto che nel Novecento l'asse della cultura occidentale si andò spostando dalle scienze della natura all'interesse per la "natura umana", per coglierla nella sua intima struttura, autonoma dalle leggi di natura.

Un movimento analogo era avvenuto nel Rinascimento quando l'asse della cultura, per secoli orientato verso la realtà teologica, si volse verso la natura, e mentre i filosofi cercavano di spiegarla "iuxta propria principia", Leonardo ne indagava per la prima volta i "mirabili meccanismi".

Nel nostro secolo psicologia, sociologia, storia delle religioni, etnologia, antropologia sono andate fiorendo con una vitalità straordinaria sotto la spinta di una medesima inespressa domanda: a quale principio risponde la natura umana? Come avviene il processo di sviluppo individuale e sociale? Da quale interna legge trae l'uomo i valori che pone a base dell'esistenza?

In tale direzione il dialogo con le culture "altre", già da tempo avviato come interesse prevalente verso l'"altro", cominciò a rivelarsi nel nostro secolo un prezioso specchio in cui guardare sé stessi.

J.J. Rousseau fu precursore di tale consapevolezza: "Quando si vogliono studiare gli uomini — scriveva — bisogna guardare vicino a sé; ma per studiare l'uomo bisogna imparare a guardare lontano; bisogna anzitutto osservare le differenze, per poi scoprire le proprietà".<sup>4</sup>

Dai resoconti degli antichi viaggiatori e missionari alle più moderne ricerche etnografiche, l'Occidente è andato raccogliendo una documentazione ricchissima sulle "differenze". Ora che l'oggetto di ricerca va rapidamente scomparendo, è forse offerto alla nostra epoca un nuovo affascinante compito: dalle testimonianze di gruppi umani diversi, lontanissimi per sensibilità e stile, trarre i caratteri fondamentali e universali di quella "struttura umana" di cui, allo stesso titolo "loro", anche "noi" siamo portatori.

"Lo studio etnologico — ha scritto C. Tullio-Altan — pur avendo avuto le sue origini nella ricerca sui popoli "altri" è uno studio che riguarda la cultura e cioè una dimensione universale del vivere umano, propria dei popoli altri come di noi stessi".<sup>5</sup>

Di tale orientamento sono testimoni i grandi maestri della moderna ricerca sul campo.

Bronislaw Malinowski, al ritorno dalla reclusione volontaria tra gli isolani delle Trobriand, scriveva: "Forse prendendo coscienza della natura umana in una forma molto lontana ed estranea a noi, una qualche luce si riverserà anche sulla nostra. In questo, e solo in questo caso, sarà giustificata la nostra convinzione che per noi è valse la pena di capire questi indigeni, le loro istituzioni e i loro costumi".<sup>6</sup>

La grande Margaret Mead, a conclusione di una vita di ricerca sul campo, scrive: "Studiando quei popoli che vivono ora come hanno vissuto per secoli e che incarnano modi di pensare e di sentire che noi ignoriamo, potremo accrescere in modo incommensurabile la nostra conoscenza del nostro vero essere".<sup>7</sup>

C'è dunque qualcosa del nostro vero essere che hanno preso a rivelarci "questi primitivi che basta aver visto una volta per esserne edificati"?<sup>8</sup>

Che cosa videro per la prima volta gli artisti moderni nelle statuette di antenato, nelle maschere dell'Africa, nei fregi scolpiti dell'Oceania da restarne folgorati e alimentarsene per rinnovare la visione della realtà occidentale?

"È nata in noi una profonda simpatia e affinità spirituale con i primitivi — scriveva Kandinskij nel 1910 — perché, come noi, questi puri artisti cercarono di esprimere nelle loro opere soltanto la verità interiore, lasciando cadere ogni contingenza esterna".<sup>9</sup>

Nei manufatti tribali si riattinge forse il compito originario dell'arte. Goethe ha scritto: "Cercano di farvi credere che le belle arti siano nate da una nostra presunta tendenza ad abbellire il mondo che ci circonda. Ciò non è vero... L'arte ebbe un carattere formativo assai prima di essere bella, ed è così che è stata un'arte vera e grande, molto spesso più vera e grande della stessa bella arte".<sup>10</sup>

Uno scrittore africano, parlando delle tradizioni del suo popolo, sembra confermare queste parole. Dopo aver detto che il nero avverte la presenza di una forza sacra che permea tutti gli esseri del cosmo, conclude: "La forza sacra, *nyama*, ... può anche essere chiamata in questo o quell'oggetto o luogo, in seguito a un'operazione di consacrazione da parte dell'uomo: per esempio luoghi sacri, statuette usate in certi incantesimi, maschere rituali, arnesi per sacrifici".<sup>11</sup> L' "arte" tribale sarebbe dunque creazione di ricettacoli di forze cosmiche per farle discendere negli atti umani?

Le ricerche antropologiche ci hanno riportato dai più lontani gruppi tribali le testimonianze di un principio analogo: l'uomo non prende le sue norme dalla natura, ma da un patrimonio di valori della stirpe che trascende le contingenze della vita, ed è invece ragione di vita per i membri della comunità. Nessun gruppo umano, per quanto elementare, vive "allo stato di natura"; ciascuno vive in un mondo simbolico che lega in unità le forze del cielo e quelle della terra, il mondo dei trapassati a quelli dei presenti e dei futuri. A questo universo simbolico, che giustamente Lévi-Strauss ha definito immortale, e che ogni gruppo proietta sullo spazio terreno della vita, l'uomo subordina l'intera sua esistenza biologica e sociale.

Miti, rituali, tabù, feticci e quant'altro in passato si prendeva per superstizione, vanno sempre più apparendo come gli strumenti efficaci che mantengono accese, nei membri del gruppo, le discipline di conquista dei valori tribali, lungo tappe di sviluppo ben preciso.

"La conoscenza africana — disse in un'intervista di quindici anni fa Amadu Hampate Ba, grande conoscitore del suo popolo africano — è una conoscenza globale, una cono-

scienza viva... che si trasmetteva solo per tradizione orale... e i vecchi che ne erano depositari trasmettevano questa "scienza dell'invisibile" nelle cerimonie iniziatiche... Ai nostri giorni, a causa della rottura della trasmissione tradizionale, quando sparisce uno di questi vecchi saggi, sono tutte le sue conoscenze che vengono inghiottite dalla notte insieme con lui. E questa è una disgrazia non solo per l'Africa, ma per tutta l'umanità."<sup>12</sup> È una tra le tante voci degli ultimi testimoni di culture tribali in via di estinzione, che hanno consegnato all'Occidente la conoscenza delle proprie tradizioni. Essere uomo, essi ci ripetono, non è un dato naturale o un diritto acquisito per nascita, ma una meta sempre da conquistare, un compito tracciato dalla saggezza antica nelle tappe di iniziazione che ciascuno deve attraversare, e che richiedono di passare prove, di lasciare indietro zone di immaturità per avanzare in sfere di responsabilità più coscienti e impegnative. Senza individui che incarnino tale realtà di valori si spegne ogni vita sociale.

In un tempo di crisi della propria identità come quello che l'Occidente attraversa, dove si crede che l'essere uomo sia un possesso sicuro e acquisito delle società civili, le culture "altre" ci vengono incontro con un messaggio antico e forse attualissimo: la condizione umana è tensione a una conquista individuale e sociale sempre in rischio, lungo discipline che l'uomo liberamente dà a se stesso per diventare ciò che si sente chiamato a essere. Questo sembrano dirci le innumerevoli statuette di antenato che sono il tema più ricorrente tra le sculture tribali: in piedi, le braccia raccolte lungo i fianchi, il collo in asse con la colonna vertebrale eretta, gli occhi chiusi rivolti all'interno, le orecchie come antenne tese ad ascoltare impercettibili messaggi, l'espressione calma, concentrata, come in ascolto di un comando interiore a cui rispondere con tutta l'energia della persona.

<sup>1</sup> C. Lévi-Strauss, *Razza e storia*, Einaudi, Torino, 1967, p. 106.

<sup>2</sup> Tra le altre testimonianze: Pietro Martire, *De orbe novo*, 1530; Bartolomeo De Las Casas, *Apologetica Historia de Las Indias*, 1552; Jean De Lery, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, 1568; Giuseppe D'Acosta, *Storia naturale e morale delle Indie*, 1588; Garcilaso De La Vega, *Comentarios reales que tratan del origen de los Incas*, 1609.

<sup>3</sup> La prima formulazione del "concetto antropologico" di cultura è attribuita all'inglese E.B. Tylor, in *Primitive Culture*, 1871.

<sup>4</sup> J.J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, cit. in Lévi-Strauss, *Razza e storia*, cit. pp. 86/7.

<sup>5</sup> C. Tullio-Altan, *Manuale di antropologia*

*culturale*, Bompiani, Milano, 1971, pp. 70/1.

<sup>6</sup> B. Malinowski, *Argonauti del Pacifico occidentale*, Newton Compton It., Roma, 1973, p. 49.

<sup>7</sup> M. Mead, *L'inverno delle more*, Mondadori, Milano, 1977, p. 334.

<sup>8</sup> C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano, 1972, p. 39.

<sup>9</sup> W. Kandinskij, *Du spirituel dans l'art*, Ed. de Beaune, Paris, 1954, p. 12.

<sup>10</sup> W. Goethe, *Von deutscher Baukunst*, cit. in E. Cassirer, *"Saggio sull'uomo"*, Armando Ed., Roma, 1972, p. 248.

<sup>11</sup> A. Hampate Ba, *Aspetti della civiltà africana*, E.M.I., Bologna, 1975, pp. 68.

<sup>12</sup> A. Hampate Ba, *ibid.* p. 92, 94.

Vittorio Maconi

## LE ETNIE DELL'AFRICA SUB-SAHARIANA

**L'**Africa sub-sahariana, l'immenso territorio continentale a sud di una linea che dalla foce del fiume Senegal corre lungo i confini meridionali del deserto e dell'Etiopia meridionale sino al fiume Juba, è la culla delle attuali popolazioni negroidi, appartenenti ai tre ceppi razziali dei negridi, dei pigmidi e degli steatopigidi, più comunemente chiamati: negri, pigmei e busmanoidi.

I più antichi resti finora scoperti dei negri risalgono a circa 5.000 anni avanti Cristo. Sono stati trovati in Africa occidentale ad Asselar, una località a circa 120 km. da Timbuctu e nelle vicinanze di Bamako e, in Africa orientale, nella regione di Khartoum. Le scoperte archeologiche hanno rivelato che questi primitivi antenati fabbricavano strumenti di tipo neolitico e conoscevano semplicissime forme di coltivazione di cereali indigeni, quali il fonio, il miglio africano e il sorgo.

Durante il medesimo lungo periodo, nelle regioni di foresta dell'Africa occidentale e centrale, vivevano gli antenati dei pigmei, e in quelle di savana dell'Africa centro-orientale gli antenati dei busmanoidi: di essi non sono stati scoperti finora importanti resti archeologici antichi quanto quelli dei negri. È legittimo pensare che le rispettive culture non fossero differenti da quelle di semplice caccia e raccolta dei loro attuali discendenti. Soltanto i negri hanno popolato in seguito l'intero subcontinente e conosciuto un grande sviluppo culturale: pigmei e busmanoidi, rispetto ai negri, hanno dovuto sopportare un destino soccombente che dura ancora.

I pigmei si sono ridotti a vivere prevalentemente nella foresta di pianura del Gabon e dello Zaire a nord-est del fiume Congo. Essi non parlano più una propria lingua, ma quelle bantu dei gruppi negri con i quali vivono a contatto, nei cui confronti dimostrano di saper mantenere una relativa indipendenza.

Costretti dall'avanzata dei negri ad abbandonare le loro antiche sedi dell'Africa orientale, i busmanoidi vi hanno lasciato numerose tracce della loro cultura, di cui le più importanti e significative sono le pitture rupestri; vi sopravvivono due piccole etnie, quelle dei Kindiga o Hazapi e dei Sandawe, in parte meticciate con i negri, che conservano più o meno importanti ricordi della lingua originaria e della primitiva cultura. Molto più tardi i busmanoidi sono stati costretti ad abbandonare anche le ricche regioni intorno ai monti Drakensberg e del Lesotho in Africa meridionale, dove erano emigrati, e dove, a testimonianza della loro vivacità intellettuale e spirituale, rimangono altri più numerosi e più significativi documenti della loro arte rupestre. Essi hanno trovato un ultimo rifugio nelle aride regioni del deserto Kalahari. A differenza dei pigmei essi hanno conservato la propria lingua.

Pigmei e boscimani sono organizzati in piccoli gruppi indipendenti formati da alcune famiglie costituenti un'unità esogamica: non hanno capi, maschi e femmine godono di uguali diritti, con qualche preferenza per i maschi e per le persone anziane; possiedono interessanti concezioni cosmologiche legate all'ambiente in cui vivono e vivacissimi, anche se semplici, rituali religiosi.

La grande scena dell'Africa sub-sahariana è stata ed è tuttora dominata dai negri, la cui plurimillennaria storia ha conosciuto un incessante processo di formazione di numerosissime e differenti unità territoriali, linguistiche e culturali. Ciò è avvenuto a causa di migrazioni, di divisioni, di conflitti, in un contesto nel quale hanno avuto peso e influenza scoperte e invenzioni, prestiti culturali, fenomeni di diffusione culturale.

Sono più di ottocento le etnie negro-africane conosciute con un proprio nome e caratterizzate dal possesso di un proprio territorio, di una propria lingua, di una propria cultura. Per la conoscenza di queste realtà, non pochi materiali sono offerti dalle fonti ar-

cheologiche per i periodi più antichi, dalle fonti scritte arabe di viaggiatori d'epoca medioevale e di viaggiatori, mercanti e missionari europei d'epoca moderna, dalla tradizione orale delle società native, e dalle ricerche linguistiche ed etnologiche.

Di fronte alle centinaia di etnie negre il problema della loro classificazione è stato oggetto di molte ricerche e di molti studi. Sono stati raggiunti notevoli risultati nel campo delle lingue, che sono state classificate in poche grandi famiglie originarie. È stata più difficile la classificazione delle culture, poiché la loro formazione e il loro sviluppo non hanno seguito schemi lineari come le lingue. Gli specialisti hanno classificato le etnie e le loro culture, chi in una serie di cicli culturali, o di aree culturali, tenendo conto anche delle componenti storiche che a esse si riferiscono, altri su base geografica e altri ancora in base a specifici elementi culturali che le informano. Per tale lavoro, in questa brevissima presentazione mi riferirò ad un criterio linguistico e spaziale, distinguendo i negri in tre grandi gruppi: Sudanesi, Bantu e Nilotici. Questi ultimi vengono esclusi dalla mia trattazione, in quanto sono al di fuori dell'area geografica di provenienza dei manufatti presentati in questo volume.

### *I Sudanesi*

Tutta l'Africa dell'ovest, dal Senegal ai confini orientali dello stato del Niger e della Nigeria era chiamata, in passato, dagli Arabi "beled es Sudan", la terra dei negri. Di qui è derivato l'uso di chiamare Sudanesi sia i popoli che vi abitano, che le lingue da essi parlate. A tale proposito è importante notare che le lingue sudanesi presentano tra loro forti differenze, il che significa una loro grande antichità e perciò una corrispondente alta antichità delle divisioni etniche.

All'interno di questo vasto mondo si possono distinguere tre aree, classificabili come dei sudanesi occidentali, centrali e meridionali. L'habitat dei sudanesi occidentali è la grande regione di savana compresa tra l'entroterra atlantico e l'alto corso del fiume Niger. Fra le numerose etnie di quest'area le principali sono, da ovest a est: Serer, Soninke, Malinke, Bamana, Dogon, Senufo, Mossi, Gurunsi, Dagomba. La loro economia è basata principalmente sulla coltivazione dei cereali nativi sovraccennati, e in minore misura sull'allevamento di bovini e caprini. L'organizzazione sociale si fonda su patrilineaggi e quella politica su una struttura di villaggio, governata da un consiglio degli anziani. Sono poche le etnie che hanno un sistema politico monarchico, nato in molti casi da influenze e da conquiste straniere di genti berbere. Questi popoli hanno creato eccellenti produzioni artistiche sacrali in legno.

I sudanesi centrali occupano la regione di savana secca a oriente del fiume Niger sino a quella del Kordofan. Fra le etnie, talune, come i Sara, i Kanuri, i Bagirmi, conservano molti tratti culturali paleonigratici simili a quelli dei sudanesi occidentali. Ai sudanesi centrali appartengono anche gli Hausa, esperti coltivatori e allevatori di bestiame ed eccellenti commercianti, i quali hanno sviluppato un sistema politico centralizzato con a capo un sovrano: grazie a un'efficiente organizzazione civile e militare, essi hanno potuto dapprima controllare e poi dominare molte delle minori etnie vicine.

Disseminati fra i sudanesi occidentali e centrali, i Fulbé o Fulani, di origine bianca, ma in parte meticciati con i negri, transumanti allevatori di bestiame, intrattengono pacifici rapporti di reciprocità con i negri, soprattutto in campo economico.

Nei territori delle foreste pluviali del Golfo di Guinea, dalla Sierra Leone alla Nigeria, hanno le loro sedi i sudanesi meridionali o guineani. Vi sono emigrati dalle regioni di savana e si sono trovati in enormi difficoltà a continuare le loro precedenti attività di produzione. Ne sono emersi quando, verso la metà del primo millennio d.C., poterono adottare i cultigeni malesi, cioè l'igname, il taro, il banano e la palma da cocco, che naviganti indonesiani avevano introdotto cinque secoli addietro sulle coste orientali del continente. Fra queste etnie ci accontentiamo di citare i Mende della Sierra Leone, i Kpelle e i Guere della Liberia, i Dan, i Gouro, i Baulé, gli Agni della Costa d'Avorio, gli Ashanti del Ghana, gli Ewe del Togo, gli Yoruba e gli Ibo della Nigeria. Le etnie sopraddette presentano tra loro differenze sia in campo sociale che politico: presso quelle occidentali la discendenza è patrilinea e il sistema politico è segmentario di villaggio, mentre in quelle centrali domina la discendenza matrilinea e l'organizzazione politica è centralizzata. Gli Yoruba sono patrilinei e sono organizzati in reame, formato da una federazione di "città-stato", mentre gli Ibo possiedono un'organizzazione politica democratica.

Anche le etnie dell'area sudanese guineana vantano una produzione artistica di grande valore, espressa nel legno, nella terracotta e nei metalli (oro e bronzo). I bronzi di Ife in Nigeria sono famosi in tutto il mondo.

Tutti i sudanesi possiedono elaborate mitologie cosmogoniche e cosmologiche, al centro delle quali è un essere supremo celeste. Il culto però è riservato alla madre terra, agli spiriti della natura e specialmente agli antenati.

### *I Bantu*

Due terzi dell'Africa sub-sahariana, cioè l'Africa centrale e meridionale, sono popolate da una congerie di etnie che vengono collettivamente chiamate bantu. Il termine ha un diretto significato linguistico: è infatti il plurale della radice *ntu*, che in tutte le numerosissime lingue locali significa essere umano: bantu perciò significa uomini, gente, popolo.

Le ricerche comparate sulle lingue bantu hanno evidenziato la presenza in tutte di somiglianze strutturali, grammaticali e lessicali: ciò significa un'origine non molto antica delle differenti lingue bantu; altrettanto perciò si deve dire delle etnie e delle loro culture. Dal significato linguistico, bantu è passato a quello culturale e persino a quello razziale.

La regione natale dei bantu sembra essere stata quella compresa tra la savana a est del fiume Benue in Nigeria e le zone quasi montane del Camerun settentrionale. Quelle popolazioni parlano lingue che gli specialisti chiamano semi-bantu o proto-bantu, in quanto presentano qualche somiglianza e qualche legame con quelle dei sudanesi meridionali o guineani.

È possibile raggruppare, più che classificare, i Bantu, seguendo un criterio geografico e linguistico, in tre grandi gruppi: nord-orientali, centrali e meridionali.

I bantu nord-orientali, occupano vaste regioni dello Zaire nord-orientale, dell'Uganda, Kenya, Tanzania, Malawi e Zambia. La loro economia è agricola itinerante e di allevamento prevalentemente bovino. L'organizzazione della società abbina la discendenza patrilinea con una prevalente struttura politica segmentaria di lignaggio e di villaggio: se ne incontrano esempi presso gli Mbaka e i Balesi dello Zaire, i Busoga dell'Uganda, i Kikuyu e i Kamba del Kenia, i Nyamwesi della Tanzania,

i Nyakiusa del Malawi. Ma vi sono anche etnie con un sistema centralizzato e governato da un sovrano: i Ganda e gli Nyoro dell'Uganda ne offrono una dimostrazione evidente. Ciò però è dovuto a influenze cuscitiche, le quali sono maggiormente significative nei reami del Burundi e del Ruanda, dove pastori cuscitici conquistarono le genti bantu e crearono una stratificazione sociale su base etnica, riservando a se stessi la posizione più alta, assegnandone una intermedia ai coltivatori bantu e una infima ai pigmoidi. Queste condizioni si mantennero a lungo con l'imposizione dell'endogamia razziale.

I bantu centrali sono stanziati nelle regioni di foresta dal Camerun sino alle terre settentrionali della Namibia e in quelle di savana ricca di acque, che dallo Zaire meridionale si estendono sino ai confini settentrionali del Mozambico. Caratteristica comune di queste etnie è una fiorente economia agricola. Quelle della foresta seguono il sistema della discendenza matrilineare e possiedono un'organizzazione politica acefala, come i Mongo e i Lega dello Zaire. Presso quelle delle savana, come i Kongo, i Chokwe, i Lunda, i Luba dello Zaire e i Bemba della Zambia, ogni etnia forma uno stato, governato da un re. In passato esse sono state spesso in guerra tra loro per conquistare un'egemonia sempre più vasta e grande: nei secoli XVII e XVIII i confini del regno lunda giungevano fino al lago Tanganika. In tutta l'area dei bantu centrali la scultura in legno ha raggiunto vertici molto alti.

I bantu meridionali sono i più numerosi e sono distribuiti in tutti i territori a sud dello Zambesi fino agli estremi confini del continente. I gruppi più importanti sono i Shona dello Zimbabwe, i Sotho e i Venda delle regioni a nord dei monti Drakensberg, i Thonga del Mozambico meridionale, gli Nguni delle regioni orientali del Sud Africa e della Provincia del Capo, gli Herero della Namibia. Agli Nguni appartengono gli Zulu, diventati famosi nel secolo scorso per le tremende guerre di conquista del loro "imperatore" Chaka Zulu. Fra le etnie di quest'immensa area si devono citare gli Otentotti, che appartengono al ceppo razziale busmanoide, ma sono meticciati con i negri, parlano la lingua dei Boscimani, ma hanno lo stesso sistema economico dei bantu.

Caratteristica comune dei bantu meridionali è l'importanza dell'allevamento dei bovini rispetto alla coltivazione e la rigida separazione delle due attività in base al sesso: l'allevamento è un'attività esclusivamente maschile; coltivare i campi è compito esclusivo delle donne. Questa particolare espressione culturale rivela una lontana influenza d'origine cuscitica? A tutto ciò fanno eccezione gli Herero, tradizionalmente pastori puri, presso i quali le donne non sono escluse dal rapporto con i bovini.

Tutti i bantu meridionali sono rigidamente patrilinei: la loro organizzazione politica centralizzata, in passato, poteva essere quella di un principato o di un regno: il sovrano era considerato padre del popolo, custode supremo delle leggi, supremo amministratore della giustizia e privilegiato intermediario tra il popolo ed il mondo soprannaturale.

Tutti i bantu credono in un essere supremo creatore che possiede un nome personalizzato, ma non riceve un culto rituale diretto. Questo è rivolto agli spiriti della natura presso i bantu della foresta, e agli spiriti celesti, o meglio atmosferici, presso quelli delle savane. Il culto più importante è però quello degli antenati.

Il grande mondo negro dell'Africa sub-sahariana ha percorso una lunga storia animata da un'immanente certezza di un destino creativo all'insegna della esaltazione della vita, secondo modelli comuni alle differenti culture e altri propri di ciascuna di esse. Ciò si riscontra anche nelle creazioni artistiche negro-africane, le quali sono costantemente cariche di spiritualità.

# Immagini dell'invisibile

*Siamo qui forse per dire solo: porta,  
brocca, finestra... o, al più, colonna, torre...  
o per dire, intendi, veramente dire  
ciò che le cose stesse, nel loro intimo,  
mai immaginarono di essere...*

Rainer Maria Rilke,  
*Duineser Elegien*



# Sommario

Savana del Sudan Occidentale	35
Costa Occidentale del Golfo di Guinea	123
Costa Centrale del Golfo di Guinea	145
Sudan Centrale	169
Costa Orientale del Golfo di Guinea	193
Africa Equatoriale	213

---

## *Legenda delle schede di catalogazione*

1. Numero d'ordine
2. Denominazione e nome etnico
3. Area geografica di provenienza
4. Gruppo etnico di provenienza
5. Materiali
6. Datazione
7. Dimensioni
8. Documentazione

---

## *Avvertenza*

Il tempo presente utilizzato nelle schede è da intendersi come un presente antropologico, perché le tradizioni culturali, che hanno ispirato questi oggetti e alimentato i rituali che li accompagnavano, sono oggi largamente in declino oppure del tutto scomparse.

Nelle mappe sono evidenziati in grassetto i nomi dei gruppi etnici di cui compaiono oggetti in catalogo.

---



## SAVANA DEL SUDAN OCCIDENTALE



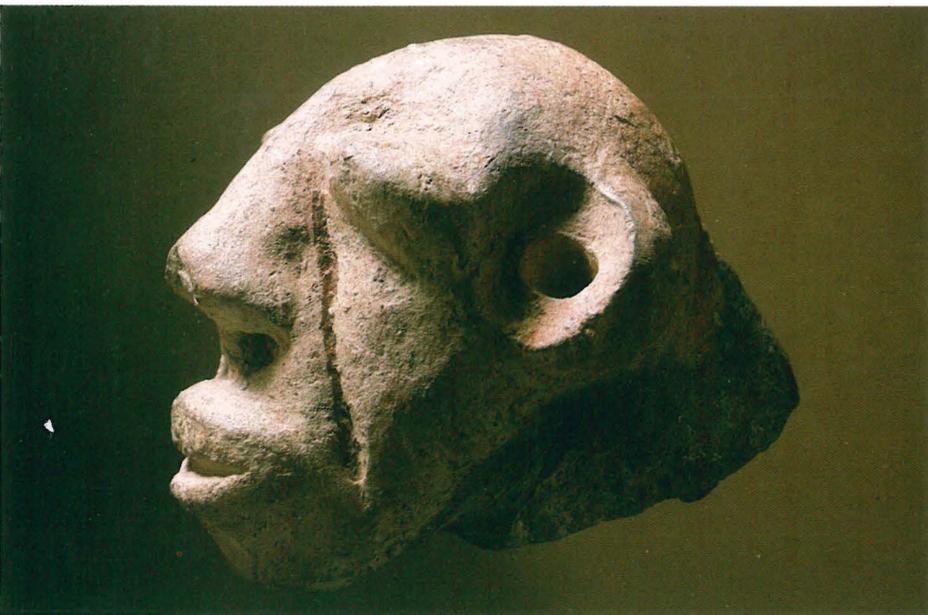
Il Sudan geografico è la fascia di territorio che va dall'Atlantico ad ovest al Mar Rosso ad est, chiusa a nord dal deserto del Sahara e a sud dalle foreste del Golfo di Guinea e dell'Africa Centrale. Questa vasta regione, che include differenze umane ed ambientali profondissime, si può suddividere in tre aree principali: il Sudan Occidentale, Centrale ed Orientale. Il Sudan Occidentale si estende dal Capo Verde al Corso Superiore del N'ger. È una regione in gran parte arida, su cui domina la grande ansa del delta interno del fiume, che risale fino a Timbuctù, prima di ridiscendere per oltre duemila chilometri verso il mare. La rivoluzione agricola del neolitico potrebbe avere avuto origine in quest'area, dove, fin dal passato arcaico, i Mande hanno domesticato il sorgo, il sesamo e il cotone. Ancora oggi, insieme al miglio, questi sono i prodotti principali delle attività agricole che la breve stagione delle piogge confina tra giugno e settembre. Nella stagione secca, da ottobre a maggio, quando il calore riduce il paesaggio a una distesa di polvere, le donne aggiungono alla dieta di miglio i frutti della raccolta casuale e gli uomini si dedicano alla piccola caccia e alla pesca. Tra l'VIII e il XVI secolo la savana del Sudan Occidentale ha visto sorgere e tramontare gli imperi del Ghana e del Mali, che legavano la propria ricchezza al flusso delle merci attraverso il Sahara. Per tutto il medioevo Timbuctù fu un influente centro culturale attraverso cui l'Islam si diffuse nell'area sub-sahariana. Nonostante la secolare presenza islamica, penetrata attraverso le rotte commerciali e culminata nelle guerre religiose del secolo scorso, molte popolazioni di questa regione, soprattutto nelle campagne, sono rimaste legate ai propri culti tradizionali. Nelle società agricole del Sudan Occi-

dentale svolgono un ruolo preminente le società iniziatiche maschili e femminili, graduate in classi di età, che accompagnano gli individui lungo tutto l'arco della vita attraverso i diversi livelli di consapevolezza e di responsabilità sociale. Sono soprattutto tali società, depositarie delle conoscenze iniziatiche e dei rituali per il loro utilizzo, che commissionano maschere e figure.

Gli scultori/fabbri che le eseguono godono della considerazione e del rispetto della comunità per l'abilità, le conoscenze e la familiarità con il sacro che devono possedere.

Tra i Dogon, stanziati sull'altopiano che strapiomba sulla falesia di Bandiagara, le opere derivano i propri temi dalla complessa cosmologia rivelata alla cultura occidentale da Marcel Griaule. L'immortale antenato ermafrodita, le quattro coppie dei Nommo, i due progenitori primordiali, il cavaliere/demiurgo del mito, ricorrono nelle loro sculture, create per riaffermare, attraverso l'evocazione di valori simbolici e religiosi noti e condivisi, la continuità della stirpe e l'efficacia della tradizione.

Le grandi maschere funebri, accompagnate da altre zoomorfe, compaiono per commemorare i defunti e ridare ordine al cosmo turbato dalla morte. Nelle comunità agricole dei Bamana e dei Senufo i significati prevalenti della produzione plastica sono associati ai rituali di fecondità e fertilità. Benessere e armonia all'interno della comunità e con le forze spirituali del mondo naturale sono i valori a cui sono destinati gli sforzi collettivi. Anche tra Bobo e Bwa prevalgono le maschere connesse a rituali agricoli e di purificazione e destinate a dare forma alle forze della riproduzione e della crescita vegetale.



1. 1
2. Figura femminile gravida con serpenti
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 20

8. Nella regione formata dal triangolo Mopti, Ke Macina, Djenné, il delta interno del Niger crea una vasta depressione alluvionale, in cui solo aree ristrette si sollevano abbastanza per non essere som-

merse durante la stagione delle piogge. Su queste terreferme, chiamate dai Peul *togueré*, si sono stabilite fin dal passato arcaico ondate successive di popolazioni di pescatori/agricoltori, creando una stratificazione culturale complessa. Qui ebbe la sua capitale l'impero del Ghana (Koumbi Saleh, distrutta dai musulmani nel XII sec.), che fu superato in splendore dall'impero del Mali (XIV sec.) e da quello islamizzato di Songhai (XV sec.). Nel suo complesso la storia conosciuta di questa regione mostra che essa conobbe una grande prosperità economica, che dal medioevo si protrasse fino all'inizio del XIX sec.

Da questo momento, lo spostarsi sul mare delle rotte commerciali portò al declino delle città mercato dell'interno, a cui attraverso il Sahara nel passato affluivano le carovaniere, per scambiare sale contro oro e schiavi. Dai *togueré* l'erosione naturale, la costruzione di case e l'esecuzione di lavori pubblici hanno portato alla luce soprattutto terrecotte in grande prevalenza antropomorfe, ma anche vassellame e figure zoomorfe, mentre sono molto più rari i ritrovamenti di bronzi e gioielli. Tali manufatti, in mancanza di un quadro più articolato di riferimento, sono comunemente attribuiti alla cultura di Djenné, la città nei cui dintorni avvenne il primo ritrovamento (1943). Lo stato frammentario e l'incompletezza delle figure lascia supporre una loro distruzione violenta e intenzionale (rituale o da parte dei musulmani contrari alle rappresentazioni umane o animali), mentre non è ancora stata chiarita con certezza la loro funzione. Il ritrovamento di alcune di esse nelle necropoli, all'interno di giare di terracotta usate come urne funerarie, ha fatto ritenere che esse facessero parte di corredi funebri e fossero figure commemorative. Altre, rinvenute insieme a vasi contenenti cereali in tumuli utilizzati come luoghi di culto o in nicchie all'interno di abitazioni, hanno invece portato a ipotizzare che esse potessero essere supporti dello spirito degli antenati, di cui erano le immagini e a cui venivano tributate offerte. Il metodo della termoluminescenza ha permesso di situare cronologicamente le terrecotte entro l'arco di tempo che va dal XII al XVII sec. d.C., facendole essere documenti dell'esistenza di una raffinata e gerarchica civiltà urbana, posta al confine del mondo mediterraneo con quello dell'Africa Nera. La materia utilizzata è terra argillosa, di solito di grana fine, mentre la colorazione superficiale, che varia dal grigio al beige, al rosa, al rosso, al nero, è dovuta all'ingobbio di ossido ferrico o ferroso, a volte con annerimenti dovuti alla cottura a fiamma viva a temperature incostanti. Il tema della donna gravida, molto presente nell'iconografia Djenné, è frequentemente associato a quello del serpente, entro il quadro del più generale culto dell'acqua e della fertilità, di cui rimangono ancora tracce nella tradizione dei Bozo, gli attuali abitanti dell'area. In alcuni casi il serpente, ridotto a un più geometrico zigzag, esce dagli orifizi naturali, altre volte da fori simbolici fino a ricoprire interamente il corpo del personaggio in effigie. La testa, dai tratti marcatamente negroidi, con scarificazioni sulle guance, cranio arrotondato, occhi globulari sporgenti e naso massiccio triangolare, è reclina sul ventre raccolto tra le braccia in atteggiamento di protezione e riposo.



1. 2.
2. Figura femminile accovacciata
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 18

8. L'atteggiamento di assorta contemplazione della figura è una delle forme attraverso cui si manifesta la non convenzionalità espressiva delle terracotte di Djenné. Esse si distaccano dalla fissità simmetrica prevalente nel panorama della plastica africana, per cogliere suggestioni di movimento e rappresentare il quotidiano, anche se sublimato e sim-

bolico. Nell'esemplare in catalogo è particolarmente marcata la ricorrente sproporzione delle braccia.

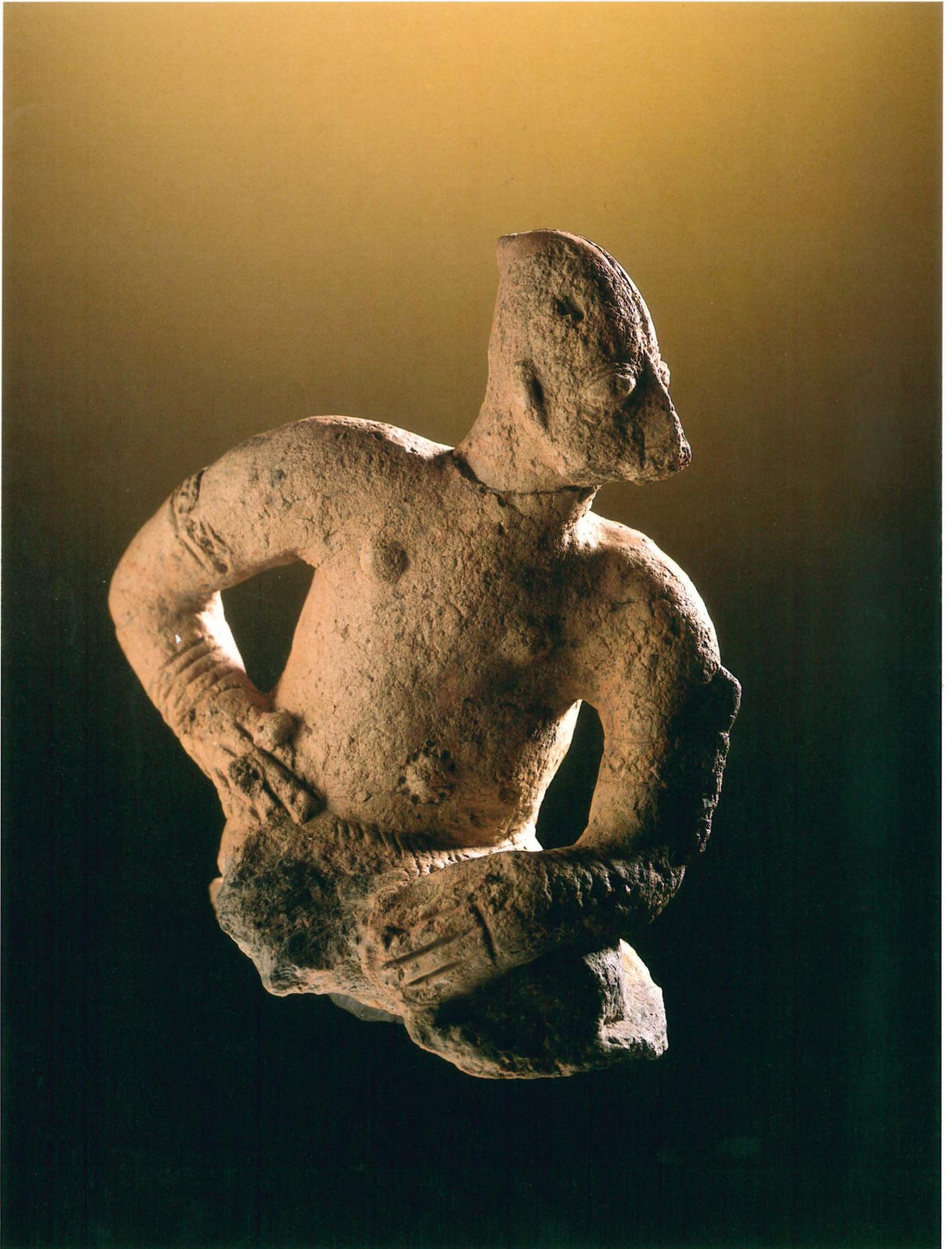


1. 3.
2. Figura femminile inginocchiata
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 22

8. Le figure femminili di Djenné indossano un lungo perizoma rettangolare decorato da incisioni e trattenuto alla vita da un cordone. In questo esemplare le insegne di prestigio sociale sono rappresentate da una collana e dai bracciali ai polsi. Il cranio è dolicocefalo, con occhi del tipo a palpebra multipla e labbra sporgenti. Caratteristico è l'ombelico pronunciato.

1. 4.
2. Dignitario seduto
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec d.C.
7. h. cm. 16

8. La raffinata calotta alla sommità del capo, le tracce di una barba curata dalle tempie al mento, la presenza di anelli, bracciali e di elaborate scarificazioni attribuiscono un alto rango a questo personaggio in atteggiamento di sfida. Sul braccio sinistro è legato un coltello nel fodero, motivo iconografico che trova continuità nelle immagini dei mitici capi guerrieri dei Dogon, dei Bamana e dei Senufo. Il cranio è dolicocefalo, con naso lungo e diritto e occhi del tipo a palpebra multipla.





1. 5.
2. Figura femminile inginocchiata con le mani sul capo
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)

4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 24

8. Cfr. n° 3. I tratti sono più negroidi, con naso massiccio e labbra a semicerchi discosti, perpendicolari al piano del viso.



1. 6
2. Testa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 13

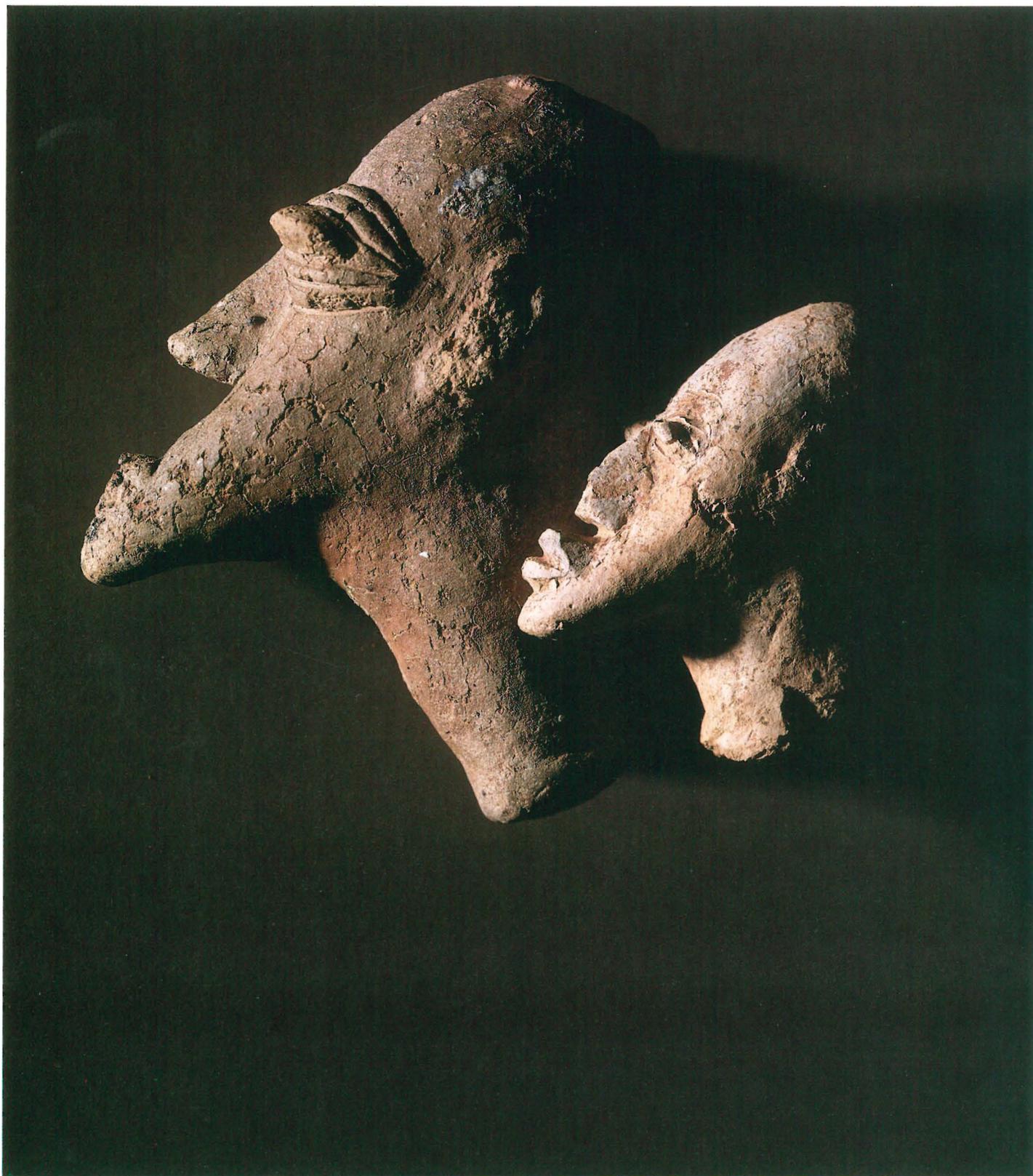
8. Il cranio è dolicocefalo e gli occhi del tipo a palpebra multipla. I tratti sono marcatamente negroidi con scarificazioni sulle tempie, naso massiccio, narici in rilievo e labbra formate da due semicerchi perpendicolari al piano del viso e staccati tra loro.

1. 7
2. Testa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 12

8. Il cranio è dolicocefalo e gli occhi globulari e sporgenti. Il naso è lungo e diritto con narici marcate. Si è ipotizzato che questa tipologia sia propria delle terrecotte più antiche.

1. 8
2. Testa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 17

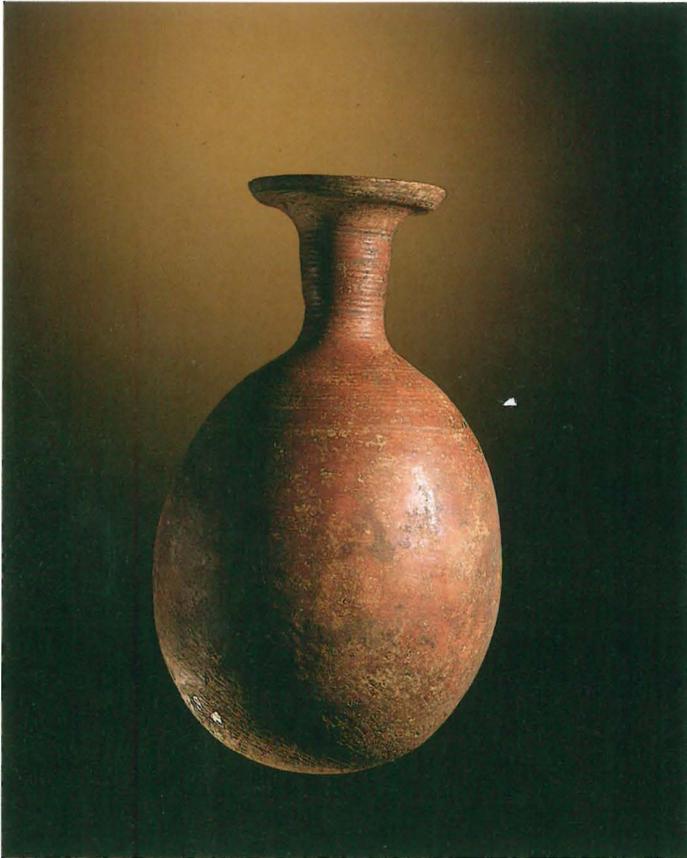
8. L'elaborata acconciatura e il mento che si allunga nella barba sembrerebbero qualificare il personaggio rappresentato come dignitario. Il cranio è dolicocefalo e la bocca assume il carattere di un orifizio rituale, dal quale fuoriescono due serpenti, che si distendono sulle guance. Gli occhi sono sporgenti e del tipo a ciglia incise.



1. 9
2. Testa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 11
8. Gli occhi sono del tipo a palpebra multipla e il

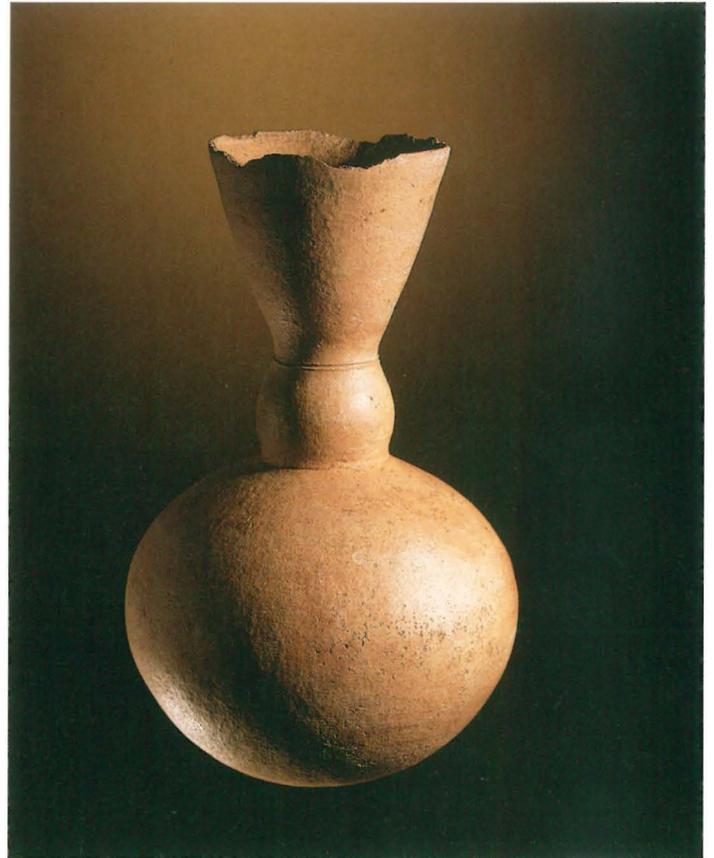
mento si allunga in una corta barba. La testa, come di frequente, è in posizione protesa in avanti e leggermente rovesciata verso l'alto in atteggiamento fiero.

1. 10
2. Testa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 7
8. Cfr. n° 9.



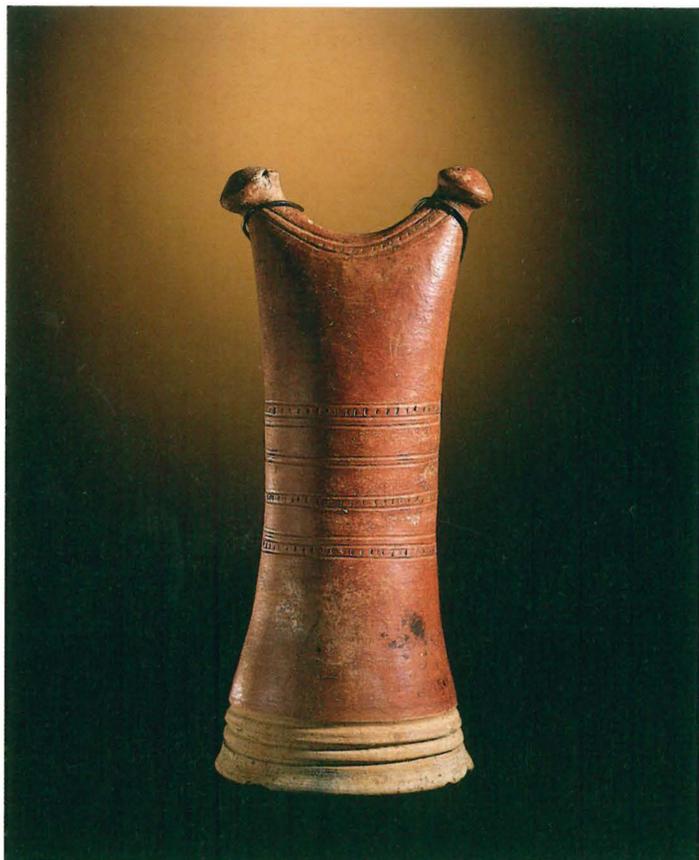
1. 11
2. Vaso
3. Savana del Sud Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 33

8. La fase iniziale degli studi sulle aree archeologiche della valle del Niger nel Mali meridionale non ha ancora permesso di definire con esattezza la funzione dei contenitori di terracotta che vi sono stati rinvenuti con frequenza. Il loro ritrovamento nelle vicinanze di tumuli contenenti urne funerarie, ha fatto ritenere che essi fossero destinati a contenere bevande, che, insieme ad alimenti, venivano offerte ai defunti di rango, secondo i costumi funerari praticati nel regno del Ghana e descritti da Al-Bakri nell'XI sec. d.C. Sono diffuse le forme a bottiglia, a fiasco e ad ampolla, con collo svasato, senza anse e con base d'appoggio arrotondata.



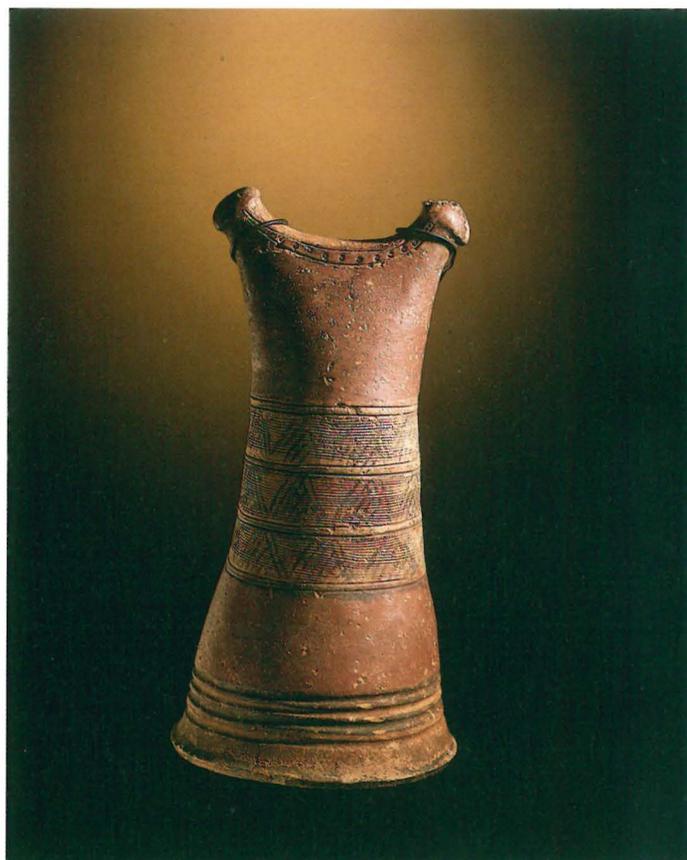
1. 12
2. Vaso
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 31

8. Cfr. n° 11.



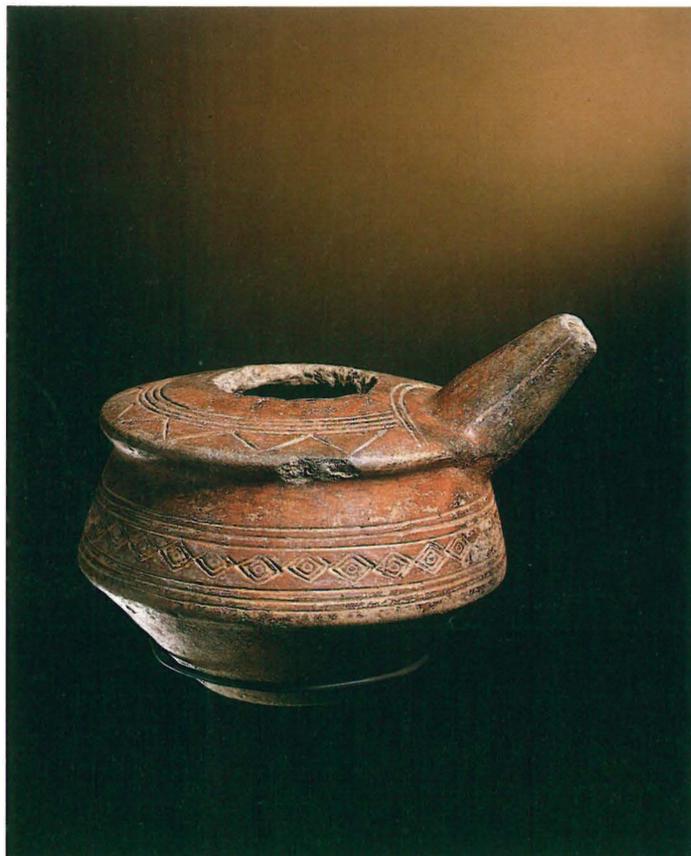
1. 13
2. Oggetto fittile (piede di letto?)
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 43

8. È stato ipotizzato per questi oggetti, sulla base di analogie morfologiche con quelli in legno ancora oggi utilizzati dai Peul, che essi possano essere sostegni per traverse di letto. Contrasta, però, con questa congettura il rinvenimento di alcuni oggetti simili, ma di dimensioni così ridotte da renderli inadatti a questa funzione. Per questo motivo, è stata anche avanzata l'ipotesi che si possa trattare di recipienti cerimoniali e che essi partecipassero ai corredi funerari con funzioni rituali. Il corpo cilindrico/conico è internamente cavo.



1. 14
2. Oggetto fittile (piede di letto?)
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 45

8. Cfr. n° 13.

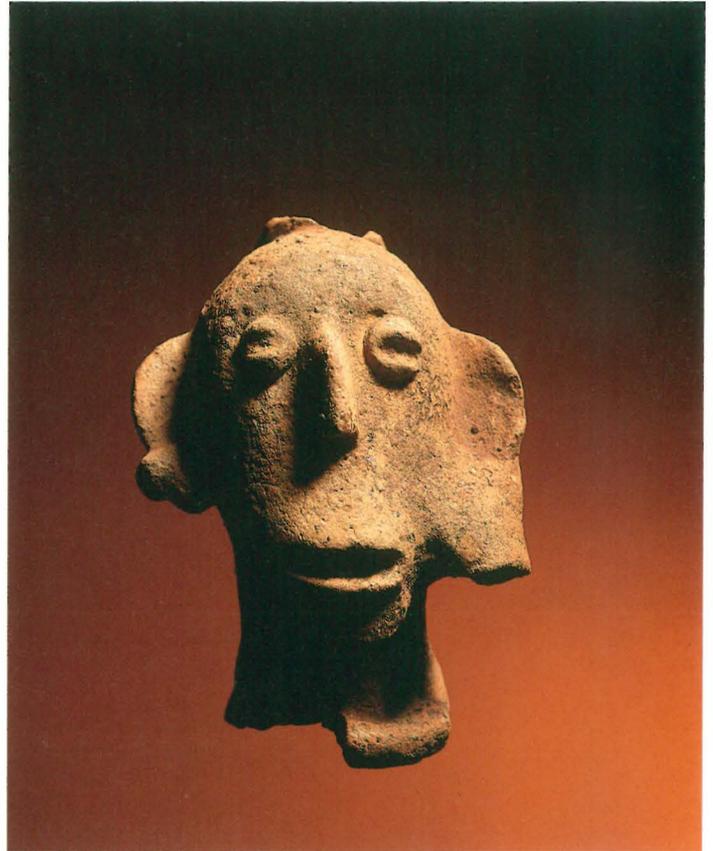
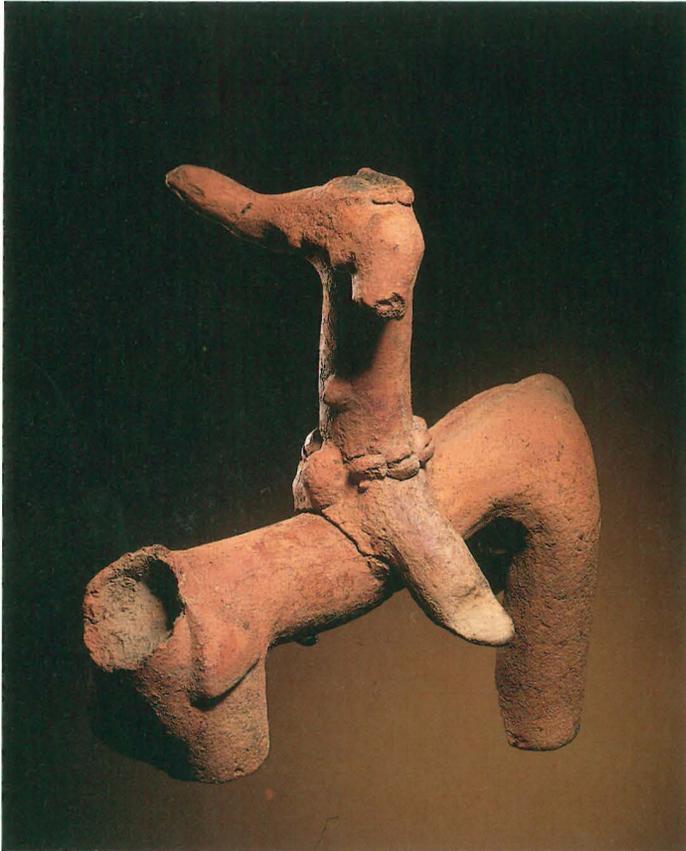


1. 15
2. Recipiente di corredo funerario
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 15
8. Cfr. n° 11. Il manufatto è stato realizzato con tecnica a colombini. Sulla superficie compaiono imprimiture geometriche a stampo e a mano libera.



1. 16
2. Recipiente di corredo funerario
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Djenné
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 19
8. Cfr. n° 15.





1. 17
2. Figura di dignitario con faretra
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Segou/Bankoni
5. Terracotta
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 27

8. Lo stile delle figure fittili ritrovate nell'area di Segou/Bankoni, a sud di Djenné, è contraddistinto da uno sviluppo verticale e cilindrico del tronco e delle membra e dalla simmetria delle posizioni. Gli arti inferiori sono generalmente rappresentati fino al ginocchio e la testa è piccola, unita senza soluzioni di continuità al collo, con occhi sporgenti, orecchie a ventola, naso affilato e aquilino e labbra aperte. L'ombelico è sempre presente e ben pronunciato. Vistosi monili (in questo caso grossi orecchini circolari, bracciali, cintura), acconciature e scarificazioni esprimono lo status del personaggio raffigurato.

1. 18
2. Frammento di figura equestre
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Segou/Bankoni
5. Terracotta
6. XII/XVIII sec. d.C.
7. h. cm. 28

8. Cfr. n° 17. Insieme ai personaggi stanti, le figure equestri compaiono poco frequentemente nell'iconografia dell'area di Segou/Bankoni. Una cintura di cauri sostiene l'astuccio penico.

1. 19
2. Testa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Cultura di Segou/Bankoni
5. Terracotta
6. XII/XVIII sec. d.C.
7. h. cm. 9

8. Cfr. n° 17.



1. 20
2. Figura androgina *Nommo*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, materia sacrificale granulosa
7. h. cm. 41

8. L'essere chiamato *Nommo* è la figura centrale della cosmogonia dogon. Il complesso mito della creazione lo presenta come antagonista del proprio gemello, il seminatore di disordine, trasformato dal dio creatore *Amma* in volpe (la "volpe pallida"). Per purificare l'universo e restaurare l'ordine turbato, *Nommo* viene sacrificato e dal suo corpo smembrato hanno origine le quattro coppie dei *Nommo*, i gemelli primordiali, antenati dell'uomo. Essi giungeranno sulla terra navigando su un'arca celeste e vi porteranno il necessario alla vita. L'importanza di questa figura si riflette nella frequenza della sua rappresentazione nella produzione plastica dogon, in cui quasi ogni immagine umana viene identificata con *Nommo* ed esprime le sue molte relazioni con l'umanità e con *Amma*. L'androginia del *Nommo* (nell'esemplare in catalogo coesistono attributi maschili — il sesso e la barba — e attributi femminili — i seni e l'ombelico sporgente) è un segno della sua natura divina. Infatti la perfezione e l'immortalità della divinità derivano dalla sua bisessualità, che conferisce completezza al suo essere e le permette di autoriprodursi. L'uomo e la donna, che hanno una personalità divisa e vivono solo la metà del proprio "sé", non possono raggiungere la conoscenza perfetta. Nella concezione dogon il mito della divinità androgina è quindi una metafora esoterica della pulsione psicologica profonda dell'uomo a ricostituire l'unità del proprio essere diviso. Il tema iconografico dell'ermafrodito viene fatto risalire ai Tellem, l'etnia che ha preceduto i Dogon sulla falesia e nella piana di Bandiagara (XI/XV sec.) e i cui temi confluirono tutti nella produzione dogon. Nessuna certezza può essere invece raggiunta circa l'attribuzione materiale di queste figure, dato che i Dogon integrarono ai propri culti manufatti arcaici ritrovati nelle caverne della falesia e ne produssero di nuovi secondo gli stessi stilemi. Dal punto di vista formale, la figura si può considerare inscritta in un cilindro (il tronco da cui è stata ricavata) e rappresenta bene il carattere proprio della scultura dogon, in cui un certo naturalismo della rappresentazione non riesce però mai a tradursi in quotidianità. Al di là della dimensione, le figure esprimono sempre una monumentalità ieratica, che le colloca al di fuori del tempo reale, in un tempo mitico.



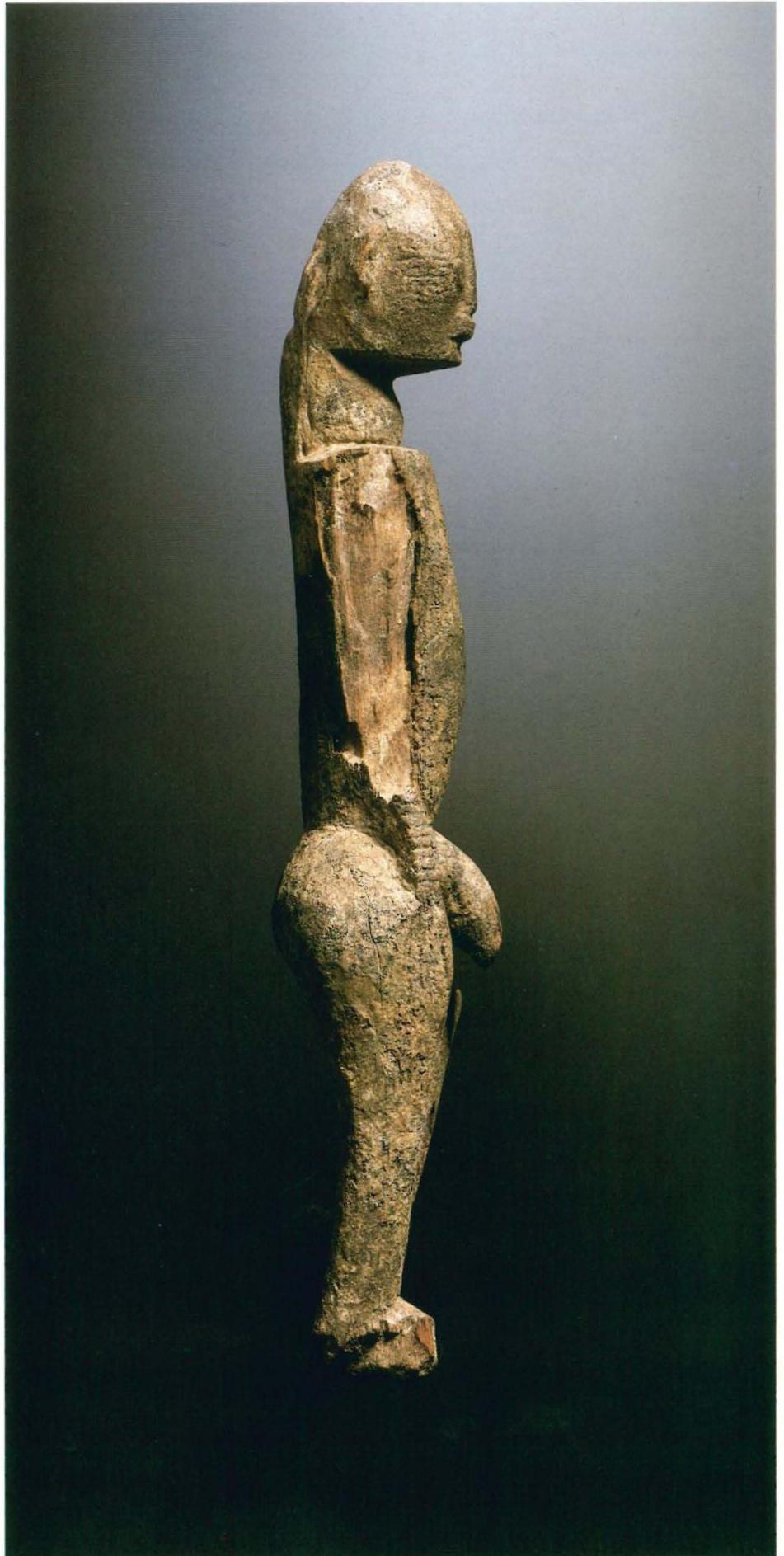


1. 21
2. Pala con figure sovrapposte
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, materia sacrificale, depositi
7. h. cm. 87

8. Il significato di queste due figure barbute sovrapposte rimane incerto. È stato ipotizzato che la loro posizione voglia indicare il passaggio dell'essenza del *Nommo* (raffigurato nella figura superiore) nella mente dello *Hogon* (la guida spirituale e politica del villaggio), che insieme si fondono nella forma del serpente *Lebé*, di cui lo *Hogon* è considerato manifestazione. La forma arcuata e serpentina dei corpi è spiegata dal mito, secondo il quale gli otto *Nommo* originari erano spiriti d'acqua e avevano corpi sinuosi e flessibili. Solo uno di essi, il fabbro, nell'impatto dell'arca contro il suolo si spezzò le ossa alle giunture, divenendo così capace di lavorare e danzare, cioè di eseguire i rituali necessari per rimettersi in contatto con la divinità. La parte superiore della pala rappresenta in forma stilizzata il motivo delle braccia levate, che sono uniche per entrambe le figure, forse per significare la loro completa comunione. Il profilo dentato laterale richiama il movimento a spirale compiuto dall'arca nella discesa.

1. 22
2. Figura di antenato
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, materia sacrificale crostosa, depositi
7. h. cm. 49

8. Sugli altari dogon sono adorati sia i *vageū* "coloro che sono andati lontano", i defunti della famiglia, che i *binu*, gli antenati vissuti nel tempo mitico, in cui la morte era ancora sconosciuta. Il loro nome significa "coloro che sono andati e ritornati", cioè che hanno raggiunto il mondo degli spiriti, ma hanno fatto ritorno per aiutare i loro discendenti. Questi spiriti di antenati sono gli intermediari tra gli uomini e le forze fondamentali del cosmo e sono in relazione protettiva e benefica con un individuo o con un intero clan. L'altare ad essi dedicato si trova nel *ginna bana*, la casa del capo del clan, ed essi ricevono offerte sacrificali nella forma di sangue di animali e impasto di miglio. Pur nell'incertezza che rimane intorno alla datazione e all'attribuzione dei vari stili presenti nelle opere plastiche dogon, l'esemplare in catalogo, in cui la figura è trattata a tutto tondo e con modi relativamente naturalistici, si stacca sia dalla rigidità e dal simbolismo dello stile tellem, che dal più prossimo stile dogon, che si è sviluppato verso un più accentuato geometrismo.



1. 23
2. Figura androgina a braccia levate, *Nommo*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, materia sacrificale crostosa, depositi
7. h. cm. 30

8. Cfr. n° 21. Le figure di *Nommo* con le braccia alzate, uno dei temi più ricorrenti nell'iconografia dogon, sono soggette a molteplici attribuzioni di significati, tutti comunque nel campo del complesso ruolo del *Nommo* nell'organizzazione e nella purificazione dell'universo attraverso il suo rapporto con *Amma*.

Il gesto di invocazione viene frequentemente messo in relazione con le preghiere e i rituali per la pioggia, una necessità essenziale nella savana arida. Più generalmente, però, l'atteggiamento indica un le-

game di comunicazione tra il cielo e la terra. In questo contesto il *Nommo* a braccia levate è l'immagine simbolica dell'asse del mondo, che lega la terra (principio femminile) al cielo (principio maschile) e che, identificandosi con entrambe, diventa l'androgino archetipico e immortale.

Le immagini sono collocate sia sugli *andugo*, gli altari consacrati al *Nommo*, che sugli altari familiari, su cui si celebrano i riti sacrificali per propiziare la pioggia, di cui il *Nommo*, signore delle acque, è portatore.

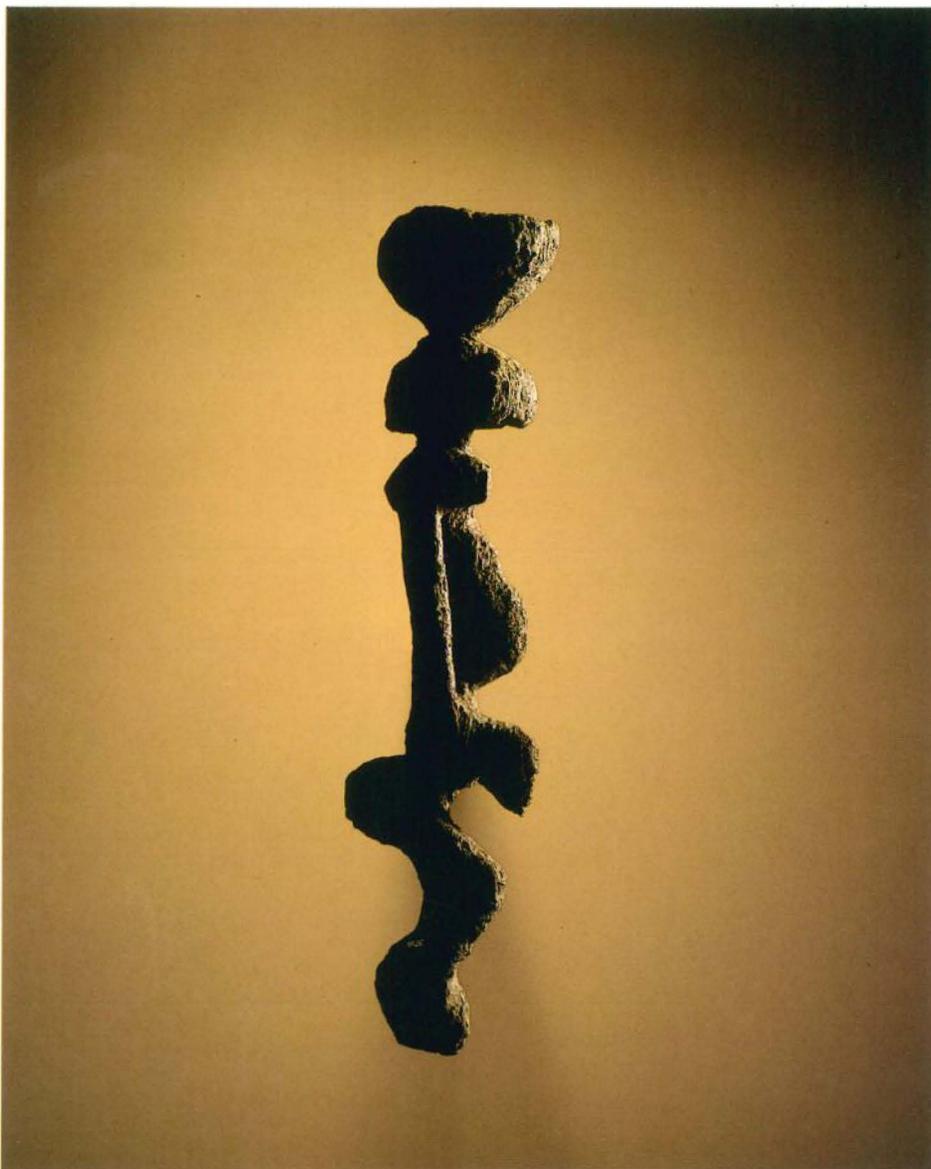
Lo *Hogon* (il capo/sacerdote), dopo aver cosparsa la figura di materia sacrificale (di solito polvere di carbone mescolata a olio ricavato dalla *Lanea acida*), accende un fuoco sull'altare, i cui fumi neri attraggono nuvole di pioggia e, levando le braccia al cielo, con un uncino (*gobo*) cattura le nubi. Il rito è accompagnato dall'invocazione a *Amma*:

"Come abbiamo annerito l'altare, così annerisci il cielo".

Le figure a braccia levate sono frequentemente appoggiate su un piano retrostante, da cui sembrano staccarsi in altorilievo. Tale piano, che tende a scomparire con il differenziarsi degli arti, conferisce verticalità alla figura e viene considerato un elemento significativo sia della tensione di ascesa verso il cielo dell'uomo, che della discesa dello spirito nel mondo.

Nell'esempare in catalogo la parte superiore della figura rimane adagiata su tale piano dalle mani fino alle spalle, mentre le gambe sono separate e distinte. La serie di intagli lungo il profilo esterno delle braccia è associata alle circonvoluzioni dell'arca mitologica nella caduta verso la terra, solitamente espresse da un motivo a zig-zag.





1. 24
2. Figura femminile
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, materia sacrificale crostosa
7. h. cm. 17

8. L'immagine rappresentata potrebbe essere quella di *Yasa*, gemella del *Nommo*. Questa creatura femminile porta sul capo la ciotola con cui ha raccolto l'acqua caduta dal cielo (l'acqua primordiale), che le servi per creare il primo lago e rendere possibile la vita sulla terra. L'ipotesi di un collegamento di questa figura all'idea di fertilità è convalidata dalla presenza dell'addome pregno.



1. 25
2. Poggianuca
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon (Tellem?)
5. Legno, materia sacrificale crostosa
7. l. cm. 36

8. I corredi funerari, rinvenuti nelle grotte utilizzate dai Tellem (cfr. n° 20), contenevano offerte e doni al defunto, presumibilmente con riferimento al suo ruolo e al suo status in vita. Solo raramente sono stati trovati poggianuca simili all'esemplare in catalogo e da ciò si può dedurre che si tratti di oggetti emblematici di rango elevato.

Ricavati da un unico pezzo di legno tenero, lavorato in senso orizzontale, i poggianuca devono probabilmente la loro patina sacrificale ai rituali connessi alla sepoltura e presentano un'insolita proiezione laterale, leggermente arcuata e chiusa ad angolo. Questo elemento richiama forse il collo e la testa di un cavallo, animale collegato ai miti della creazione del mondo (cfr. n° 27). La diffusione dei poggianuca in tutto il continente africano è giustificata dalla necessità di salvaguardare elaborate acconciature durante il riposo.



1. 26
2. Contenitore cerimoniale
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno. Segni d'uso
7. l. cm. 30
8. Questo contenitore privo di coperchio e di dimensioni ridotte rispetto ad altri simili denominati "arca del mondo" (*aduno koro*) o "recipiente degli antenati" (*vageũ bana*), ne riproduce però il sim-

bolismo fondamentale, ribadito dall'uso del medesimo legno di fico, secondo quanto prescritto dalla tradizione.

Complessivamente l'oggetto allude all'arca ancestrale, sincreticamente fusa alla figura di un cavallo, di cui diviene il corpo. Nel mito i collegamenti tra l'arca e il cavallo sono molteplici e il più diretto vuole che il *Nommo*, il mitico progenitore della stirpe umana, si sia trasformato in cavallo per trascinare l'arca fino al lago formato dalla prima piog-

gia. I fianchi e gli orli inferiori del contenitore ripetono il consueto motivo a zig-zag, in questo caso interpretabile come riferimento al procedere tortuoso dei rivoli d'acqua sul terreno.

Non è noto il contesto di utilizzo del recipiente in catalogo. Generalmente la funzione di questi contenitori era quella di contenere alimenti destinati alle offerte sull'altare di *Amma* o degli antenati familiari.

1. 27
2. Frammento di figura equestre
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, depositi
7. h. cm. 62

8. La figura è ampiamente lacunosa, pur conservando gran parte degli elementi documentari. Il personaggio cavalca senza sella, come i cavalieri delle terrecotte di Djenné. Ha il capo coperto da un elmo e porta a tracolla una doppia faretra, mentre sul braccio sinistro (spezzato), che poteva forse reggere un arco, è legato un coltello nel fodero. Sul braccio destro, ripiegato sul petto, è allineata una fila di bracciali e un pendente triangolare, sostenuto da un collare, gli orna la gola. I fianchi sono coperti da un drappo di stoffa, sorretto da una cintura e decorato all'orlo da un motivo a zig-zag. Sulla spalla sinistra è appoggiata un'ascia cerimoniale. Il viso ha occhi a bulbo e labbra sporgenti, le tempie sono incise da scarificazioni e il mento è orlato da una barba prominente. La figura è eretta con fierezza su una cavalcatura che si può supporre sia un cavallo, animale spesso associato al prestigio e al potere della regalità. L'immagine del cavaliere tra i Dogon rappresenta

il punto di convergenza di molteplici determinanti culturali di origine sia storica, che sociologica, che mitologica. Caratteristica comune a queste sculture è quella di unire una rappresentazione riconoscibile come realistica a rimandi simbolici e di atteggiamento, che ne definiscono il ruolo emblematico. Il personaggio a cavallo è di solito interpretato come raffigurazione dello *Hogon*, colui che detiene l'autorità temporale e spirituale, ed è insieme l'immagine del mitico eroe fondatore e civilizzatore, centrale nella cultura dogon: il fabbro, il settimo *Nommo*, che sottrasse al cielo una scheggia di sole e la portò sulla terra sotto forma di fuoco e di metallo incandescente. Oltre a essere una figura storicamente e sociologicamente decisiva in una società di guerrieri e di agricoltori, che dipendono dal suo lavoro per gli attrezzi e le armi, il fabbro, come sancito dal mito, è anche un demiurgo, depositario delle conoscenze esoteriche e delle tecniche di produzione degli oggetti necessari ai rituali. Egli funge quindi da mediatore nella complessa rete di relazioni tra gli esseri umani, il visibile e l'invisibile, il mondo dei vivi e quello dei defunti. L'arca da cui discese, in una versione del mito originario, viene raffigurata come una testa di cavallo, altre volte si dice che il cavallo sia stato il primo animale a lasciarla, a volte ancora cavaliere e cavallo sono

identificati con l'arca stessa.

Lo *Hogon* partecipa anche dell'essenza del *Nommo*-serpente *Lébé*, collegato alla fertilità e alla rigenerazione della terra e richiamato dal ricorrente motivo a linea spezzata dell'abito. Questo disegno viene anche interpretato come un riferimento al viaggio dell'arca verso la terra lungo l'arcobaleno, a quello del filo sul telaio e alle vibrazioni del suono, dell'acqua e della luce. Tutti questi significati sono comunque incentrati su una comune idea di vitalità e dinamismo.

Lo *Hogon*/cavaliere viene anche identificato con *Dyon*, l'antenato primordiale, che guidò l'antica migrazione dogon verso la falesia di Bandiagara.

La forma arrotondata del corpo, la testa allungata e ovoidale, le caratteristiche del viso, l'atteggiamento della figura, insieme ad alcuni dettagli ornamentali, presentano analogie con le sculture in terracotta del Delta Interno del Niger, prodotte tra il XII e il XVII sec. e fanno presumere che questo oggetto appartenga a un ristrettissimo gruppo di opere coeve in legno, cruciali per la conoscenza delle vicende storico/culturali di quest'area. I test eseguiti con il metodo del radiocarbonio su alcuni di questi oggetti hanno loro assegnato una datazione compresa tra il XIII e il XV sec. d.C.





1. 28
2. Bastone di ladro rituale *yo domolo*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
6. XII/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 64

8. Gli elaborati bastoni, emblemi della società degli *yona*, "i ladri rituali", assomigliano alle asce o alle zappe abitualmente portate dai Dogon sulla spalla e usate sia come utensili che come armi. La società *yona* è costituita dai ladri rituali designati all'interno di ogni clan dal membro più anziano. In occasione del funerale di uno degli appartenenti alla società, gli *yona* battono il villaggio raziando animali domestici da sacrificare e consumare durante la cerimonia funebre. In questo esemplare l'estremità ricurva del bastone è sagomata in forma di testa di cavallo con le mascelle aperte e le orecchie ritte, a ribadire l'importanza simbolica di questo animale in ogni ambito rituale.

1. 29
2. Maschera antilope *walu*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, materia sacrificale crostosa, caolino, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 61

8. Per la grande cerimonia del *dama*, durante la quale si commemorano i defunti degli ultimi due o tre anni, la società delle maschere *awa* (termine che secondo Griaule ha lo stesso significato del greco *cosmos*) inscena una rappresentazione che può durare più giorni e durante la quale compaiono centinaia di danzatori, che indossano maschere rappresentanti animali, esseri umani e concetti astratti. Nel loro insieme essi presentano un riassunto visivo dell'universo spirituale e fisico che circonda il popolo dogon. Per avere efficacia rituale è indispensabile che le maschere siano integrate dal costume di danza, fatto di fibre e tessuto, che non ha solo la funzione di dissimulare il corpo di chi le indossa, ma anche quella di imprigionare e rendere controllabile la forza vitale (*nyama*). Questa potrebbe altrimenti esprimersi in forme pericolose per la comunità, mentre attraverso il rito può essere convogliata a suo beneficio. La danza materializza i legami tra la società dogon contemporanea e il tempo mitico, in cui la forza spirituale, ora racchiusa nelle maschere, era in grado di contrastare il potere disgregatore della morte. Inscenando queste rappresentazioni, che sono un insieme composito di scultura, canto, danza e rituale, i Dogon ristabiliscono l'ordine dell'universo, che la morte ha minacciato.

La maschera *walu* è tra le più popolari ed è costituita da un viso formato da una scatola rettangolare e solcato da due canali che inquadrano gli occhi e gli conferiscono espressività e forte presenza. Secondo il mito, l'antilope morì mentre vegliava per incarico di *Amma*, il dio creatore, sul sentiero del sole, minacciato dalla volpe. Il costume indossato con questa maschera è simile a quello per la *kanaga* e consiste in bandoliere di fibra ornate di cauri e incrociate sul petto e una gonna di rafia. Il danzatore mima la vicenda mitica, sfregando il terreno con due corti bastoni per imitare il comportamento dell'antilope durante il combattimento.



1. 30
2. Maschera funeraria *kanaga*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, materia sacrificale, caolino, pigmento, cuoio, fibra vegetale. Segni d'uso
7. h. cm. 116

8. È una delle maschere più popolari nella regione di Sanga e viene indossata durante la cerimonia del *dama*, il cui scopo è quello di condurre l'anima del defunto al suo luogo di riposo e insieme di proteggere i vivi e il villaggio dai pericoli rappresentati da uno spirito vagante. La danza sancisce il passaggio del defunto tra gli antenati, ed è anche l'occasione per esprimere il prestigio e lo status dei suoi discendenti, che si prodigano in manifestazioni di generosità ospitalità.

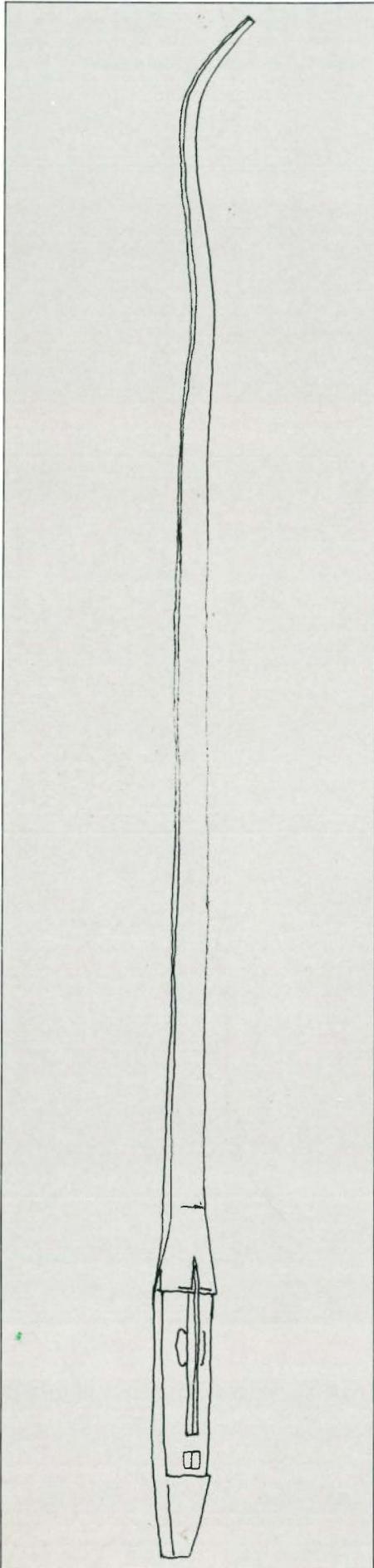
Quando la maschera è indossata, la nuca del danzatore è celata da un cappuccio di fibre vegetali nere

e gialle e il volto è incorniciato da una raggera di fibre rosse e gialle. Completano il costume bandoliere di cauri incrociate sul petto e una doppia gonna di fibre colorate su pantaloni tinti di indigo. Maschera e costume vengono eseguiti con la medesima segretezza e ritualità. La struttura complessa di questa maschera è suscettibile di diversi livelli di lettura. Il più letterale, che corrisponde al primo grado di conoscenza, cioè quello del non iniziato, vi riconosce la rappresentazione di un uccello, il mitico *kommondo*, con il capo nero rivolto verso il basso e le ali bianche spiegate. Non dissimile come livello di interpretazione è l'assimilazione della struttura della maschera alla figura del coccodrillo del mito primordiale. A un piano di conoscenza esoterica superiore la sovrastruttura della *kanaga* viene interpretata come una cosmogonia, in cui l'estremità superiore dell'asse centrale rappresenta il cielo e la parte inferiore la terra. Al centro si trova l'etere. La reciproca posizione di queste rappresen-

tazioni simboliche rimanda alla fecondità e alla procreazione. Lo spazio delimitato dalla terra allude alla sua incompletezza e alla sua femminilità ricettrice, che le permette di spargere verso il basso ciò che riceve dal cielo/maschio. L'asse centrale della maschera è il canale attraverso cui passa l'energia creatrice primordiale e in questo modo la sua estremità superiore assume la funzione simbolica di sesso maschile e di punto di origine; ed è per questo che vi si trova anche rappresentata la coppia di antenati da cui è disceso il popolo dogon. La maschera racchiude pertanto in sé gli stessi elementi di ambivalenza sessuale presenti nell'universo totale.

La struttura a scatola in cui si inserisce il viso rappresenta invece l'arca discesa sulla terra lungo l'asse che la sovrasta, per portarvi la vita. La *kanaga* viene anche chiamata "mano di dio" e in questo caso la sua estremità superiore viene definita "la testa", la traversa superiore "le braccia", e l'altra "le gambe".





1. 31
2. Grande Maschera o Madre delle Maschere
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, pigmento, caolino. Segni d'uso
7. h. cm. 465

8. Ogni villaggio dogon possiede una o più Grandi Maschere. Esse sono supporti del mitico progenitore ancestrale, morto in forma di serpente. Le Grandi Maschere vengono intagliate per il *sigui*, che si celebra ogni sessant'anni. Questa cerimonia, il cui significato generale è di riparazione ed espiazione, rievoca l'antico episodio che determinò la comparsa della morte tra gli uomini: la violazione da parte dei giovani del divieto di indossare maschere e la conseguente rottura dell'ordine sociale.

Dopo essere state utilizzate, le Grandi Maschere vengono riposte orizzontalmente, insieme a quelle che le hanno precedute, sotto un riparo nelle immediate vicinanze dell'abitato, in un luogo di solito separato da quello in cui vengono conservate le altre maschere. Pur avendo la forma di una maschera, esse non possono essere indossate, sia per il peso e la lunghezza della tavola, che per l'insufficiente svuotamento della testa. La custodia del "serpente di legno" è affidata a una famiglia che prepone a questa funzione uno dei suoi Impuri, che, come discendente del primo iniziato mitico, è immune dal contatto pericoloso con le cose della morte e gli oggetti rituali. La Grande Maschera è l'oggetto più importante dell'istituzione delle maschere. Contravvenire alle regole che fissano i suoi rapporti con gli uomini è gravissimo, perché si espone al pericolo l'intera comunità e specialmente gli anziani, di cui la maschera può provocare la morte. In caso di infrazioni, è necessaria una purificazione generale, che richiede una grande offerta di cauri. Sacrifici o libagioni sono offerti alla Grande Maschera al taglio della tavola tre mesi prima del *sigui*, all'apertura delle cerimonie, durante la notte che segue la morte di un uomo che abbia già partecipato a un *sigui* nel corso della vita, alla vigilia del *dama* (cfr. n. 30), ai riti connessi alle attività agricole e alle purificazioni collettive.

Per il taglio della Grande Maschera una decina di uomini si recano nella *brousse* per cercarvi un albero conveniente, che abbattano dopo aver preso alcune precauzioni destinate a proteggerli contro il *nyama* (la forza vitale) del legno. Il tronco viene quindi intagliato in forma di serpente piatto e affilato, la cui testa rettangolare è forata dagli occhi. Durante il lavoro, un vecchio recita la parte del mi-



to che si riferisce alla morte dell'antenato serpente. Terminato l'intaglio, la tavola viene dipinta a triangoli nei colori tradizionali bianco, rosso e nero, ottenuti rispettivamente da calcare, riso ed escrementi di lucertola e serpente, acetosella rossa e semi di *alumi* bruciati e mescolati a tannino. Viene quindi appeso un bracciale di fibre all'estremità della tavola, che viene consacrata in presenza dei futuri iniziati. Su un altare vengono poste una contro l'altra la nuova e la vecchia Grande Maschera. Da questo contatto il nuovo supporto riceve, al momento del sacrificio di un pollo, un cane e una lucertola, l'anima (*kikinu-say*) e la forza vitale (*nyama*) del progenitore ancestrale contenute nell'altro.

1. 32
2. Anta di porta di granaio
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno. Segni d'uso
7. h. cm. 80

8. I granai dogon sono costruzioni quadrangolari di mattoni di fango, ricoperte di argilla lisciata e sormontate da un tetto di paglia. Ogni famiglia ne possiede diversi e in essi, oltre ai preziosi cereali, possono essere conservati oggetti di valore. A volte vi si trovano anche gli altari familiari. Le ante che li chiudono possono essere costituite da una sola asse di legno, come in questo caso, o da due assi unite su un lato da graffe di ferro, e sono decorate in rilievo con dense sequenze di figure umane, animali e forme geometriche. I motivi che vi compaiono rinnovano la presenza dell'ordine sancito dal mito, come origine dei riferimenti fondamentali per la continuità del gruppo. Il granaio stesso può essere inteso come un simbolo dell'arca celeste, da cui, oltre agli antenati progenitori, sbarcarono gli animali che li aiutarono a rendere il pianeta abitabile e a vegliare sulla sua sicurezza: il coccodrillo, il serpente, la tartaruga, il camaleonte e il buccero.





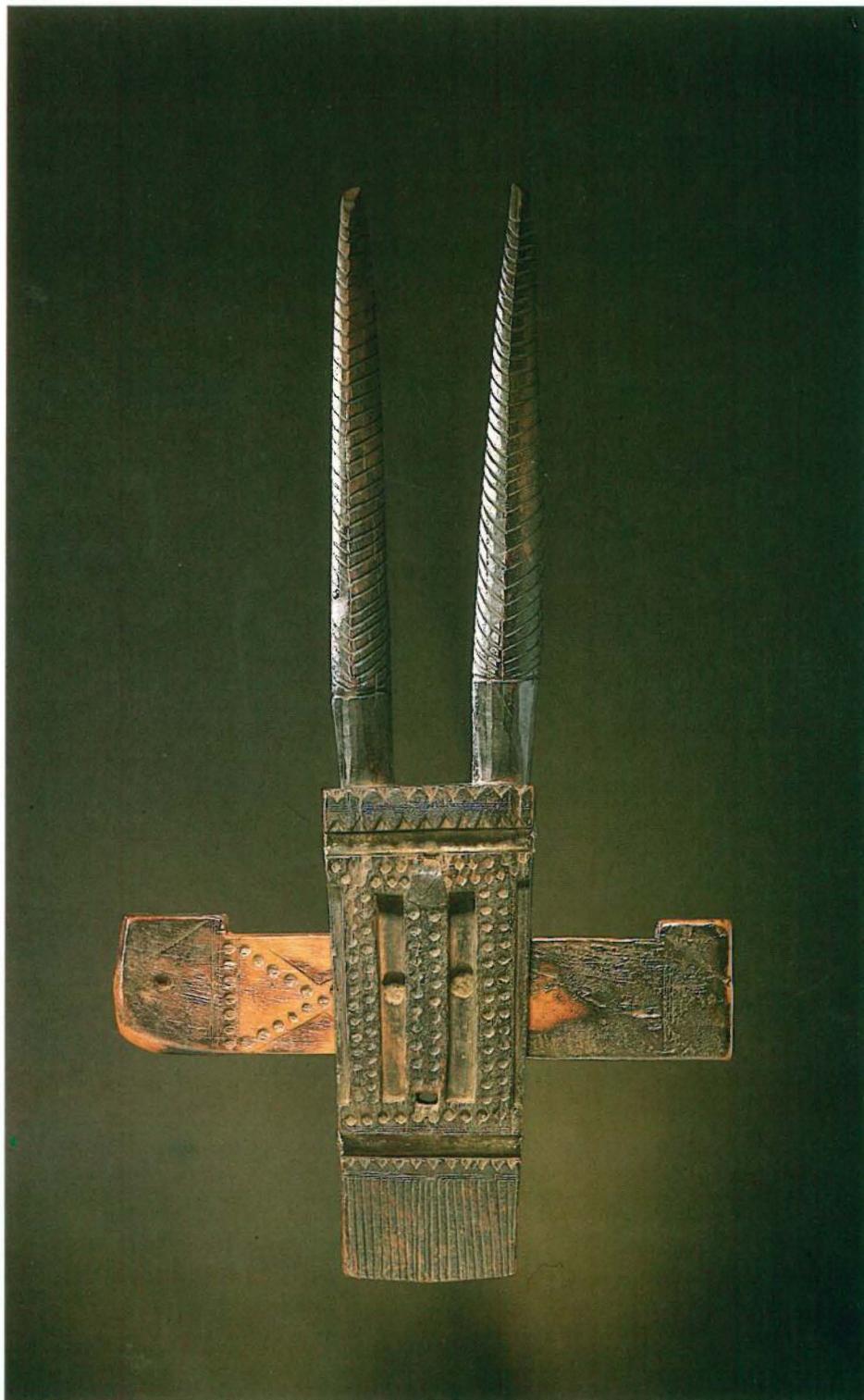
1. 33
2. Anta di porta di granaio
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 57

8. Cfr. n° 32. Il motivo dei seni, che compare su questa anta, pone il granaio al centro di una relazione fondamentale nella società dogon: quella che lega concretamente e simbolicamente la fertilità della terra alla fecondità delle donne. Nutriti dai cereali in esso contenuti, i nuovi nati produrranno nuovi raccolti, perpetuando così il lignaggio familiare.

1. 34
2. Serratura *tako guru*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, patina bruna, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 23

8. Il ruolo fondamentale della conservazione dei cereali per la sopravvivenza dei popoli della savana ha fatto divenire i granai in cui essi sono conservati luoghi simbolici della ricchezza della famiglia e insieme espressione della continuità della stirpe. Per questo i granai, che sono le costruzioni più numerose nei villaggi dogon, sono protetti da porte scolpite, chiuse da serrature su cui compaiono figure protettrici, derivate dall'iconografia del mito originario. Le serrature sono fissate alla porta da due chiodi triangolari piatti in ferro e sono costituite da due parti solidali, di cui una fissa (il corpo) e l'altra mobile (lo scorrevole). Una chiave, che solleva i perni di ferro collocati all'interno della parte fissa, permette di sbloccare lo scorrevole. L'estensione del corpo al di là delle necessità funzionali, oltre a rendere le serrature delle vere e proprie sculture, rende quasi prevalente il loro senso estetico/simbolico sulla loro efficacia e il loro utilizzo materiale. I Dogon denominano con termini propri della figura umana la parte fissa, chiamando la parte superiore "testa", quella centrale "ventre" e quella inferiore "gambe". Come nell'esemplare in catalogo, sormontato da una coppia di antenati progenitori, il fondamento di struttura antropomorfa rimane, come è possibile notare dalle "gambe" (di cui una mancante), nella parte inferiore. La decorazione a zig-zag sul corpo è abitualmente messa in relazione alla pioggia, senza la quale non è possibile la crescita vegetale, o alla geometria dei solchi nei campi coltivati.





1. 35
2. Serratura antilope *tako guru*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, patina scura, alluminio, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 57
8. Cfr. n° 34. Il corpo della serratura è costituito dall'immagine di una maschera antilope *walu* (cfr. n° 29).

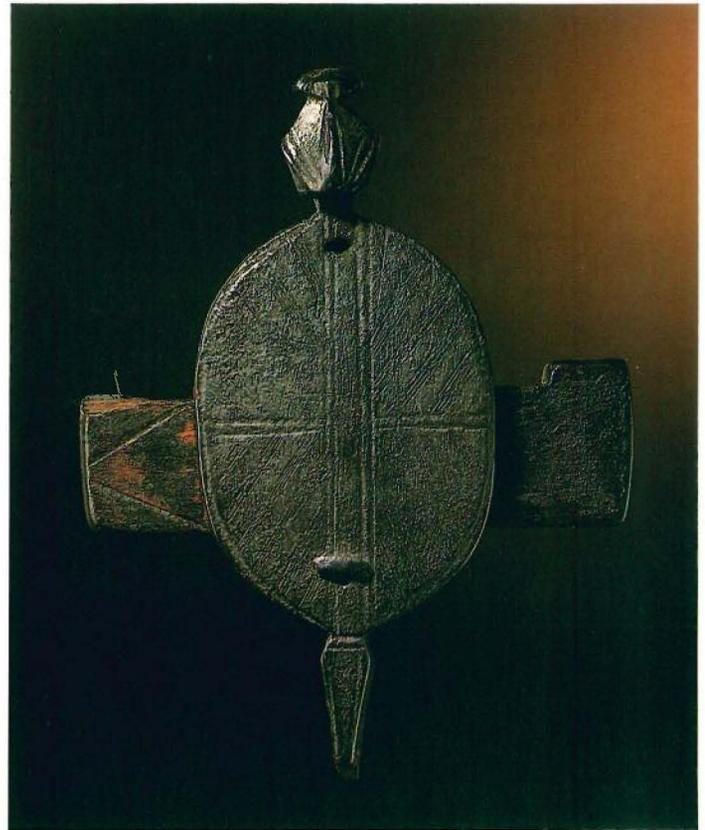
1. 36
2. Serratura con figura ornitomorfa *tako guru*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, patina scura e crostosa, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 38

8. La "testa" della serratura è costituita dalla figura di uno struzzo. Questo grande uccello è associato dai Dogon allo *Hogon* e compare nei rituali per la sua investitura. Lo struzzo è anche uno degli animali totemici che si trovano in effigie sugli altari familiari dedicati agli antenati fondatori.



1. 37
2. Serratura con figura ornitomorfa *tako guru*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, tracce di patina scura e crostosa, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 35
8. Cfr. n° 36.





1. 38
2. Serratura antropomorfa *tako guru*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, tracce di patina scura, ferro. Segni d'uso.
7. h. cm. 40
8. Cfr. n° 34.

1. 39
2. Serratura zoomorfa (tartaruga?) *tako guru*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, patina scura e crostosa, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 24
8. Cfr. n° 34.



1. 40
2. Ferro rituale
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Ferro forgiato. Segni d'uso
7. h. cm. 69

8. La densità di significati ancestrali connessi al materiale stesso fa sì che i ferri rituali dogon siano formalmente essenziali ed economici e che consistano in un semplice stelo cilindrico sormontato da una figura ridotta alle sue componenti emblematiche. In questo caso il minimalismo espressivo della figura del *Nommo* a braccia levate, di cui è stato completamente omesso il corpo, è stato alterato da una successiva aggiunta dei tratti del viso, che ne sminuisce l'intensità simbolica.



1. 41
2. Figura di antenato
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, patina naturale e depositi. Segni d'uso.
7. h. cm. 10

8. Immagine/amuleto di antenato progenitore, in coppia con il n° 42. La trattazione della figura è tipica dello stile dogon più prossimo, denotato da testa ovoidale, orecchie a ferro di cavallo, braccia allungate e raccolte lungo il corpo, gambe leggermente flesse, con parallelismo tra il piano degli avambracci e quello delle cosce.

1. 42
2. Figura di antenata
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Legno, patina naturale e depositi, pasta di vetro, cuoio, alluminio. Segni d'uso
7. h. cm. 11

8. Connesso al n° 41.



1. 43
2. Figura equestre
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Ferro forgiato
7. h. cm. 12

8. Cfr. anche n° 27. Nella società dogon il fabbro è anche lo scultore degli oggetti in legno. Tradotto

nel ferro, una materia più difficile da modellare, il classico tema del cavaliere perde alcuni elementi naturalistici e descrittivi e assume una forma più astratta e concettuale, senza tuttavia ridursi a un puro diagramma simbolico. Rimangono nella rappresentazione tutti gli elementi significativi richiesti dall'iconografia: dalla statuarietà dell'impianto architettonico, in cui si contrappongono la forma morbida e allungata orizzontalmente del corpo del

cavallo e la fissa verticalità del cavaliere, agli elementi che connotano lo status (la barba prominente, la testa ogivale a elmo e il naso largo a freccia), che identificano la figura come *Hogon*. La densità espressiva dell'immagine trascende le sue ridotte dimensioni, conferendole la dignità di una statua equestre.

Questi oggetti venivano di solito conservati sugli altari familiari.

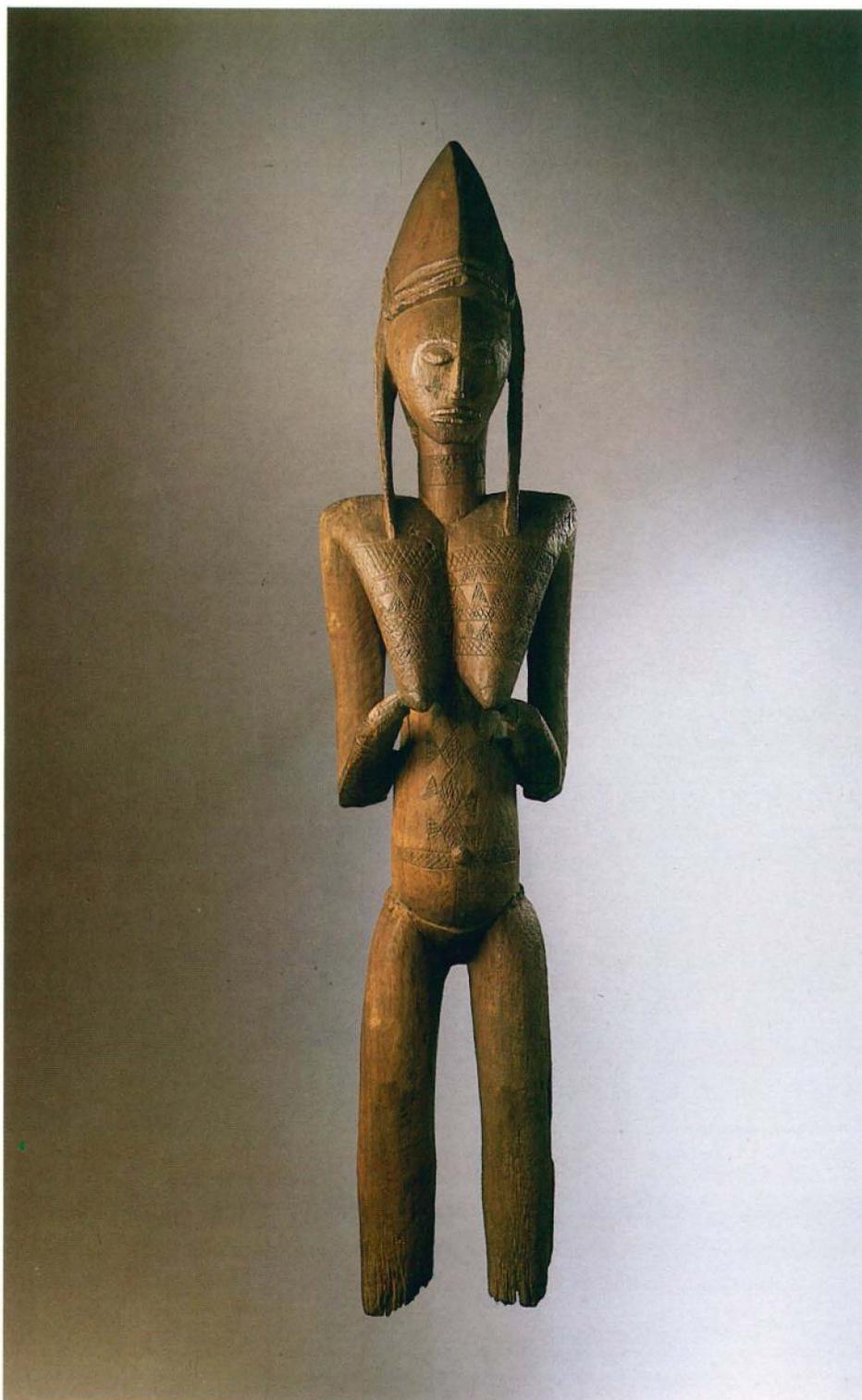
1. 44
2. Anello
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Lega di rame. Fusione a cera persa. Segni d'uso
7. h. cm. 6

8. Anelli con figure di cavalieri sono diffusi anche tra i Mossi, presso cui hanno funzione di sottolineare la dignità e la potenza di un capo, e tra i Senoufo, che li associano alla divinazione. Tra i Dogon essi sono insegne di dignitari, conferiti dallo *Hogon* a guerrieri e membri della gerarchia religiosa. La forma a spirale dello scudo, forse determinata dalla tecnica di fabbricazione dell'oggetto (utilizzando lunghi fili di cera d'ape) è interpretata anche, in senso figurato, come simbolo di continuità e di crescita.



1. 45
2. Anello
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Lega di rame. Fusione a cera persa. Segni d'uso
7. h. cm. 3

8. L'immagine dei gigli d'acqua compare ripetuta cinque volte sull'anello. Questi fiori sono tra i pochi che riescono a sopravvivere in pozzi e piccoli corsi d'acqua, vincendo l'aridità del paese dogon.

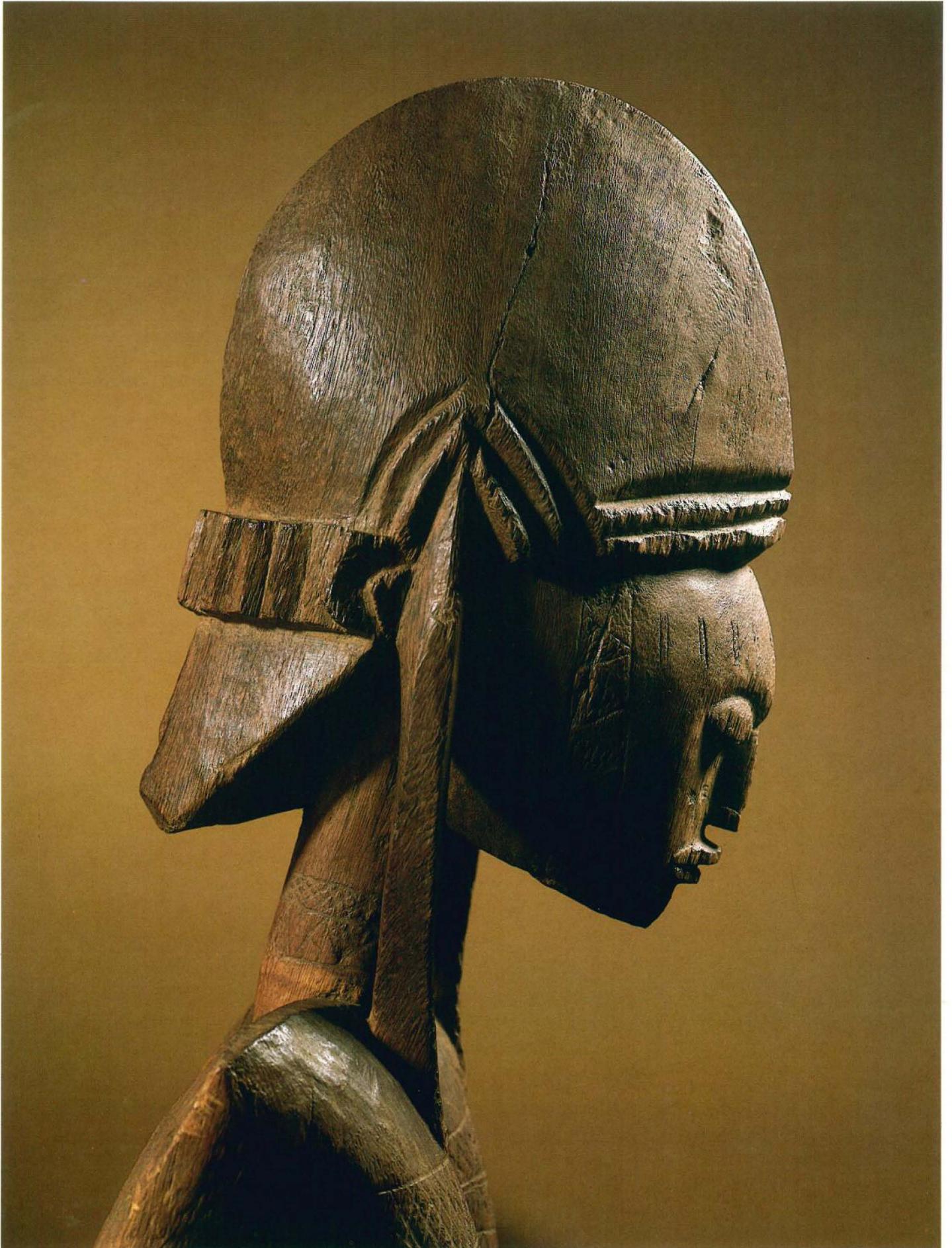


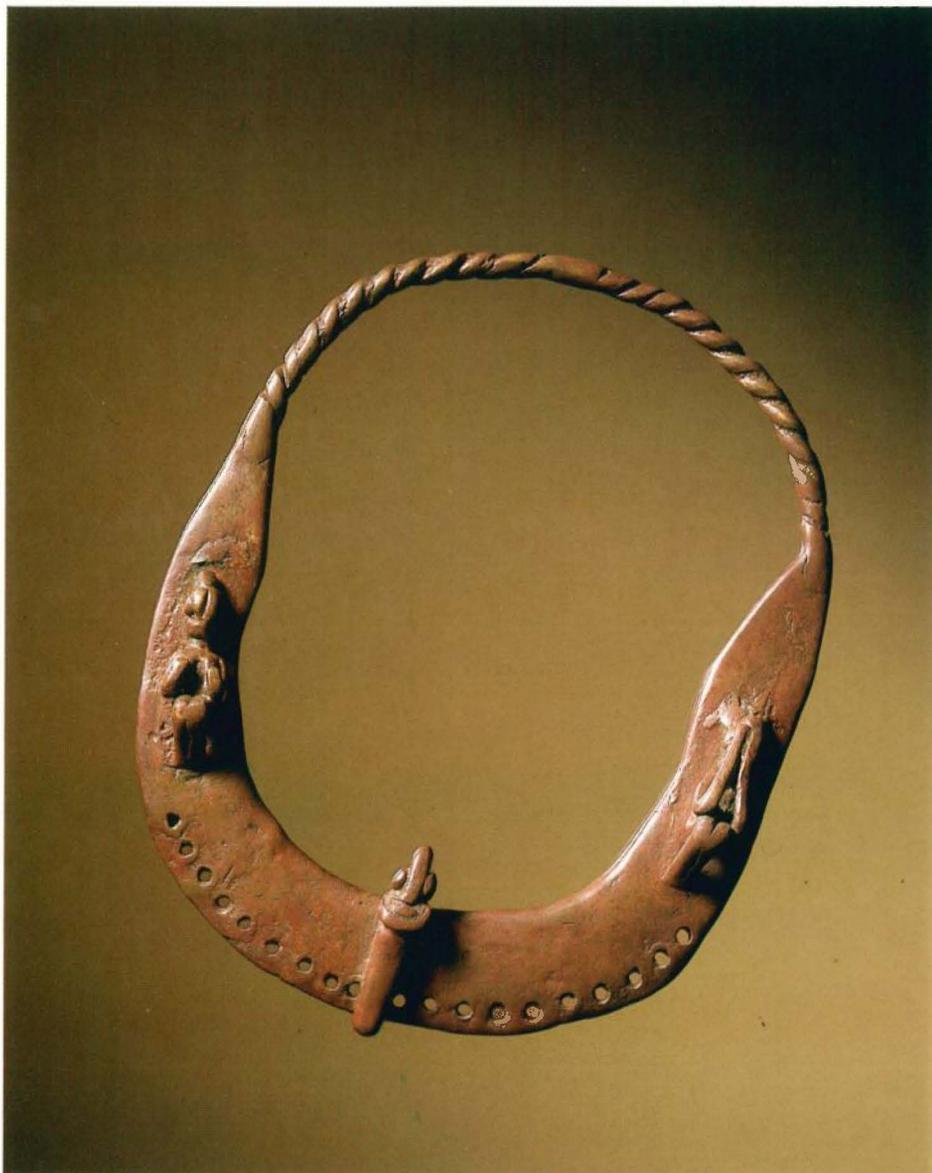
1. 46
2. Figura femminile in posizione di oblazione
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina chiara
7. h. cm. 79

8. Queste sculture, provenienti dal territorio tra Bougouni e Dioila nel Mali meridionale, sono comunemente considerate immagini di figure mitologiche (l'"antenata madre" o il "grande-fiume-che-dà-nutrimiento") o raffigurazioni di personaggi storici ("regine"). In realtà per i Bamana esse sono rappresentazioni del ruolo e delle funzioni archetipiche della donna all'interno della società tradizionale e vengono utilizzate durante i riti del culto di *Gwan*, destinati a propiziare e celebrare la fertilità. Le statue compaiono in gruppi incentrati intorno a una coppia formata da una figura maschile e da una madre seduta con bambino. Le eventuali immagini di contorno possono essere ritratte o nell'atteggiamento di portare vasi d'acqua sul capo (compito esclusivamente femminile, che allude ai doveri domestici) o, come in questo caso, nel ruolo materno, esplicitato dal ventre leggermente rigonfio, a indicare la gravidanza, e dall'atto di offrire il seno, come riferimento all'allattamento e quindi al potere di nutrimento. In alcuni casi queste due pose si trovano unite in un'unica raffigurazione. Le figure in atteggiamento materno sono indicate con il nome di *knomani*, "la giovane gravida". Le statue vengono prelevate periodicamente dall'edificio, in cui sono conservate e davanti al quale le donne celebrano sacrifici per vincere la sterilità, e mostrate pubblicamente. In quest'occasione esse vengono lavate e unte di burro e a volte ornate con stoffe e monili.

Rispetto allo stile più astratto e geometrico del Segou settentrionale e della zona intorno a Bamako, queste opere si distinguono per le forme più morbide e naturalistiche e i lineamenti più delicati del volto, anche se, nell'esemplare in catalogo, compaiono segni della rigidità propria dello stile bamana classico nella linea diritta delle spalle e nella spigolosità dei gomiti e dei glutei.

Caratteristiche delle *knomani*, come allusione all'ideale stereotipo femminile, sono le scarificazioni geometriche e l'alto copricapo/acconciatura a tiora, da cui cadono nastri o trecce. Il legno più comunemente utilizzato è chiaro, denso e leggermente rosato.





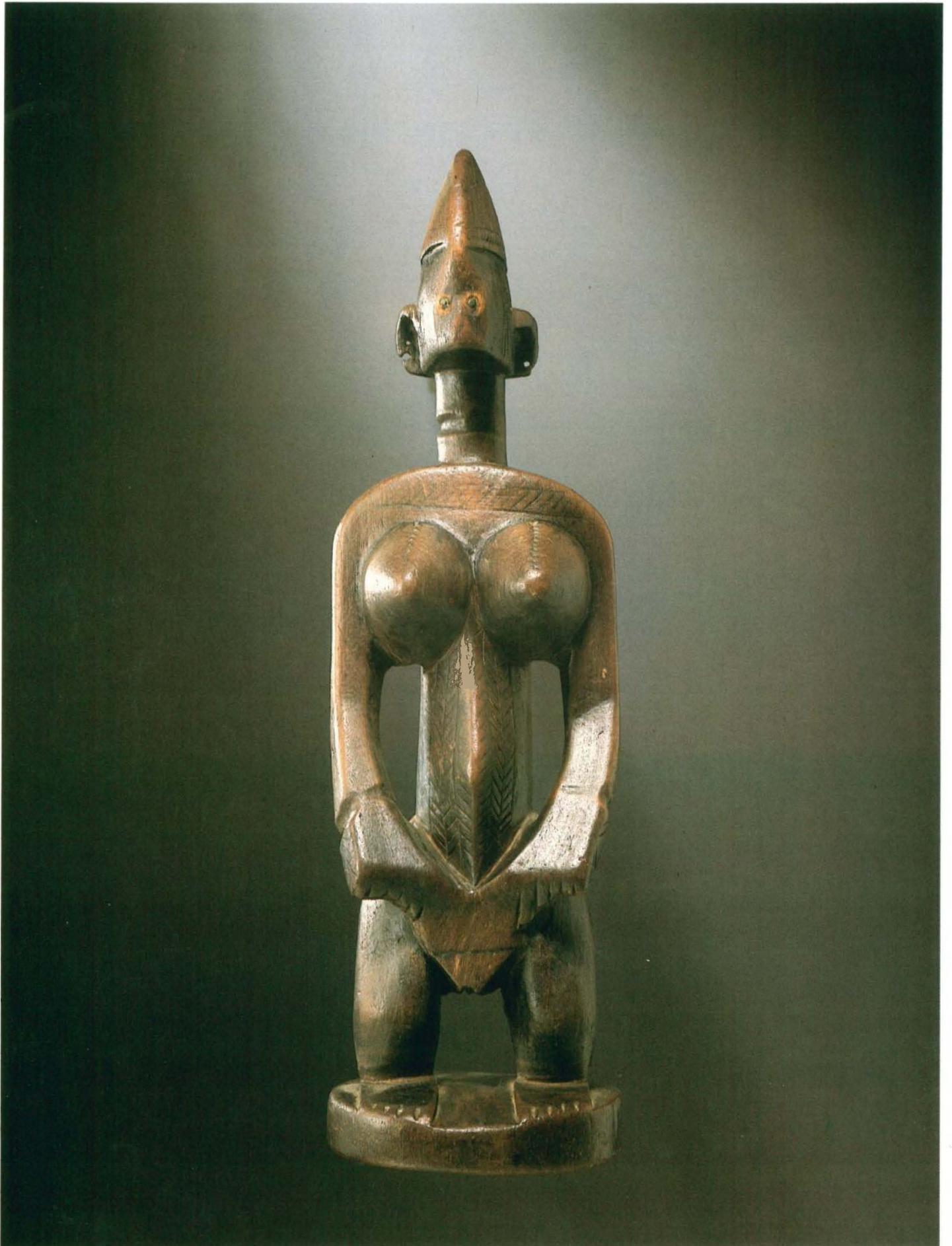
1. 47
2. Bracciale
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Dogon
5. Lega di rame. Fusione a cera persa. Segni d'uso
7. l. max. cm. 14

8. Tra le figure di *Nommo* rappresentate sul bracciale, compare *Dyougou Serou*, atteggiato nella posa di coprirsi il viso con le mani. Il suo gesto esprime la vergogna per aver commesso incesto con la

madre-terra, il cui corpo nel mito è concepito come di sesso femminile. In conseguenza del suo atto, *Dyougou Serou* divenne il primo essere vivente dotato di parola.

1. 48
2. Figura femminile stante *nyeleni*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina scura
7. h. cm. 43

8. Durante le grandi feste mascherate che concludono le cerimonie di iniziazione della società *dyo*, i giovani iniziati trasportano di villaggio in villaggio figure di questo tipo, accompagnandosi con il canto. Si è ipotizzato che queste immagini giochino un simbolico ruolo matrimoniale ancora mal definito. Il rapporto tra la statua e il fiume/iniziato dovrebbe simbolizzare il necessario legame tra il fiume Niger (portatore di ricchezze indispensabili alla vita e concepito come femminile) e il demiurgo cavaliere e fondatore della cultura umana, interpretato dal giovane bamana. Quest'ipotesi interpretativa è sostenuta dall'uso di rendere attraente la "sposa" adornandola con tessuti, bracciali, collane e orecchini (mancanti nell'esemplare in catalogo, ma di cui sono ancora evidenti i segni) e dal fatto che la figura rappresenti, attraverso i seni alti e appuntiti, le scarificazioni cosmetiche e i glutei prominenti e arrotondati, l'ideale bamana di bellezza femminile. La statua presenta i caratteri dello stile bamana classico. Il corpo è assiale con prospettiva discendente, le spalle larghe e piatte, l'acconciatura, la testa e il ventre sono appiattiti e disposti su un piano trasversale, conferendo alla figura un aspetto di fissità statica.



1. 49
2. Sommità di copricapo antilope *tyi wara*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina scura, lega di rame. Segni d'uso
7. l. cm. 59

8. Il *tyi wara* (o *chi wara*), "animale selvaggio", è la rappresentazione di un essere favoloso, mezzo uomo e mezzo antilope, che insegnò agli uomini le tecniche agricole. *Tyi wara* era un lavoratore infaticabile e da quando fu creato dall'unione tra un serpente e la terra non cessò mai di graffiare il suolo con un bastone appuntito e con i suoi zoccoli, per dissodarlo e permettere la nascita di piante commestibili. Imitando il suo esempio, gli uomini conobbero l'abbondanza, ma presto cominciarono a sprecare i preziosi frutti della terra. *Tyi wara* allora scomparve, sprofondando nel sottosuolo, e gli uomini scolpirono dei copricapi a sua immagine per onorarne il ricordo. Delle sei società di iniziazione *dyo* in cui si divide la società bamana, una prende il nome dal mitico animale/agricoltore. La società *tyi wara* è depositaria delle conoscenze necessarie

a perpetuare la fecondità della terra e custode degli oggetti sacri impiegati nei culti agricoli, così come dei canti, delle danze e dei ritmi che li accompagnano. Caratteristica delle maschere *tyi wara* è che esse compaiono e danzano in coppia, perché per i Bamana la fertilità della terra, come la fecondità degli uomini, è il risultato dell'unione tra il principio maschile (il sole/ fuoco) e il principio femminile (la terra/acqua). Per questo anche l'opera stessa di preparazione del cerimoniale coinvolge e realizza la collaborazione fra i giovani e le ragazze del villaggio, anticipando una pratica di cooperazione necessaria al lavoro agricolo. I giovani sono responsabili dell'allestimento del copricapo e della vestizione del danzatore. Le donne devono lavarlo e adornarlo, offrendo i propri monili. Prima della stagione delle piogge, quando iniziano le attività agricole collettive, la danza dei *tyi wara* accompagna e sostiene la fatica delle squadre dei giovani zappatori, impegnati a competere per conquistarsi il titolo prestigioso di campione dei coltivatori. Al momento del raccolto, il *tyi wara* torna a danzare per rendere omaggio a chi è stato riconosciuto dall'opinione pubblica come migliore agricoltore, al

quale viene offerta in sposa la ragazza più bella del villaggio. Nel suo complesso la danza del *tyi wara* riassume in sé valori e significati molteplici. Essa è insieme un rito propiziatorio rivolto a placare gli spiriti della terra disturbati dal lavoro dell'uomo e un mezzo attraverso il quale trasformare un'attività fondamentale per la sopravvivenza del gruppo e la concreta necessità del lavoro in un rituale sacro, a cui devono essere destinate non solo le energie fisiche, ma anche quelle spirituali. Il copricapo antilope, le cui corna si considerano simbolo dei germogli di miglio, viene montato su una calotta di fibre vegetali intrecciate, da cui pende un lungo costume di rafia, che nel suo movimento rappresenta la pioggia, indispensabile alla crescita. Nell'esemplare in catalogo, la testa di antilope è appoggiata sul dorso di un oritteropo, animale che per la sua abitudine di scavare per costruirsi tane sotterranee è associato all'opera di dissodamento e di fecondazione e, in senso più ampio, al sesso maschile. Lo sviluppo orizzontale della scultura ne colloca la provenienza nel territorio bamana occidentale (area di Beledougou). Secondo i canoni prevalenti in questa regione, lo stile è naturalistico e il sesso non è indicato.





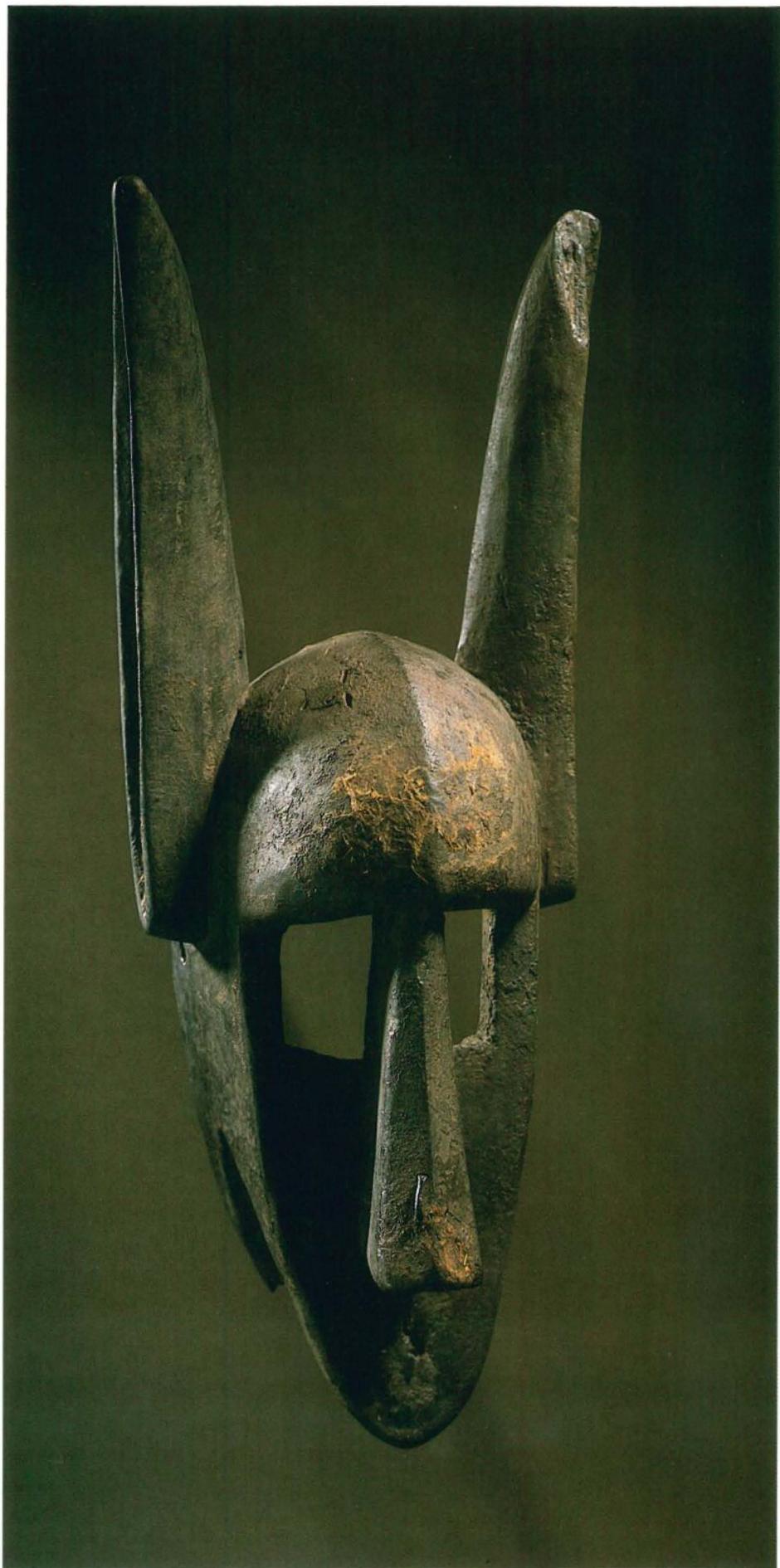
1. 50
2. Sommità di copricapo antilope *tyi wara*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina scura, cauri. Segni d'uso
7. l. cm. 66

8. Cfr. n° 49. I cauri che compaiono all'orecchio di questo *tyi wara* sono spesso appesi, insieme ai

semi di abrus, anche al costume di fibre indossato dal danzatore. L'associazione è giustificata dal valore di simbolo di fecondità e crescita attribuito a questa conchiglia, che ha quindi il ruolo di rinforzare il potere della maschera di conferire fertilità alle sementi.

1. 51
2. Maschera iena della società koré, *sou-roukou*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina scura, materia sacrificale. Segni d'uso
7. h. cm. 49

8. Insieme alla società *tyi wara*, la società *koré* raggruppa i giovani agricoltori incaricati di danzare durante i riti agrari per propiziare il potente spirito dell'acqua *koré*, divinità della natura, dei campi e della crescita, affinché dispensi la pioggia e assicurino la produttività della terra. La iena è l'animale guardiano della società ed è la maschera più diffusa tra quelle zoomorfe. I danzatori che la indossano hanno il compito di intimorire e tenere lontani i non iniziati dal luogo dove si celebra il rituale. Nella maschera in catalogo agli elementi zoomorfi sono uniti evidenti richiami antropomorfi. Il muso stilizzato è caratterizzato dalla fronte emisferica, dalla linea diritta del naso massiccio e affilato, accentuato da guance piatte e arretrate, in cui è inscritto il taglio rettangolare degli occhi, dalle orecchie ritte e molto pronunciate e dalla larga apertura delle fauci. La brusca contrapposizione di questi elementi geometrici conferisce alla maschera un carattere astratto.

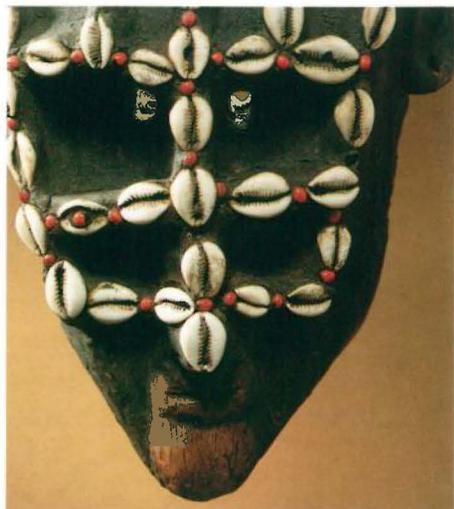




1. 52
2. Maschera/copricapo della società koré, *souroukou*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana

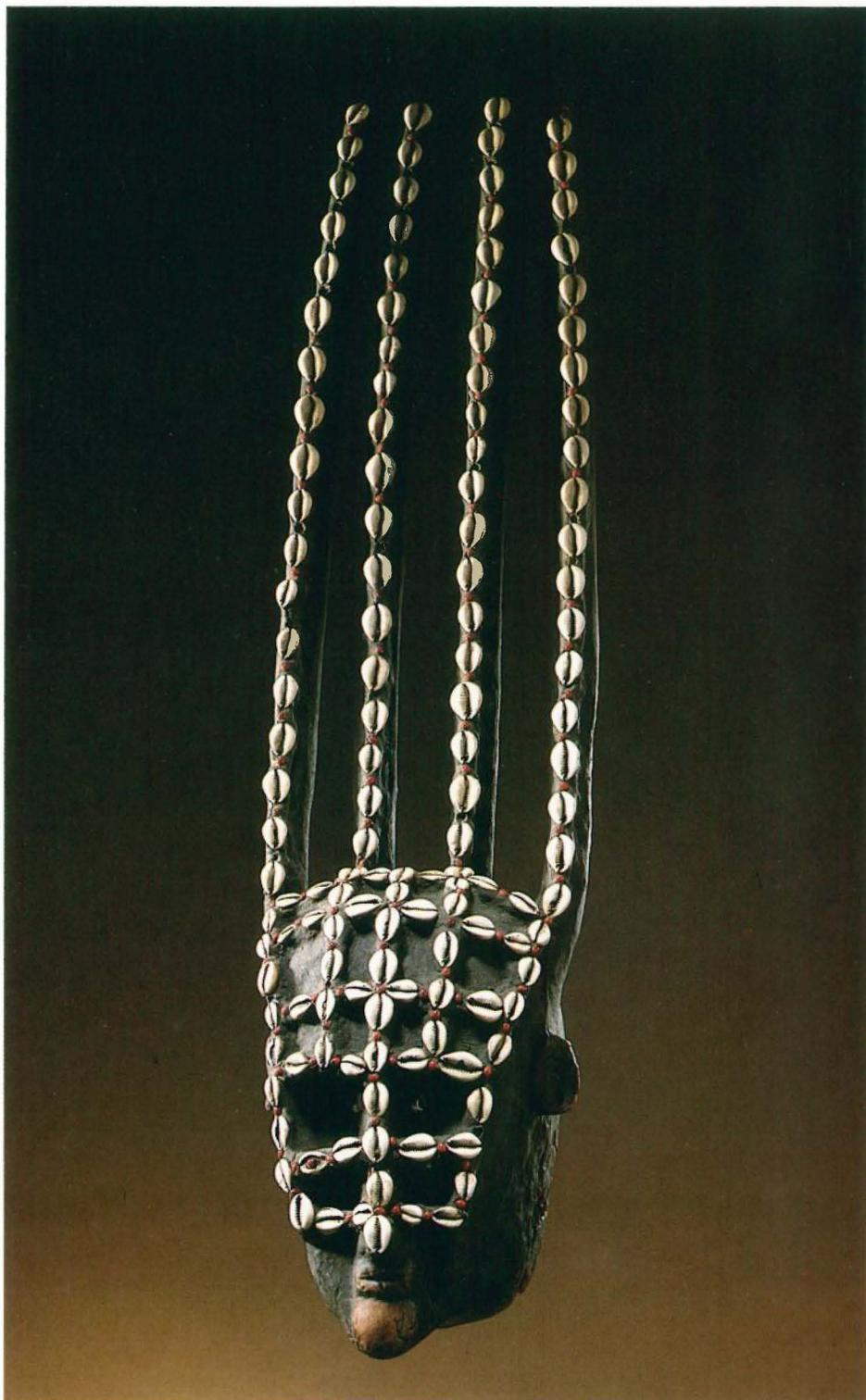
5. Legno, pigmento, materia sacrificale. Segni d'uso  
7. h. cm. 48

8. Cfr. n° 51. In questa versione il soggetto zoomorfo è trattato in modo più naturalistico.



1. 53
2. Maschera di iniziazione della società *ntomo*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina scura opaca, cauri, semi di abrus, materiale resinoso. Segni d'uso
7. h. cm. 85

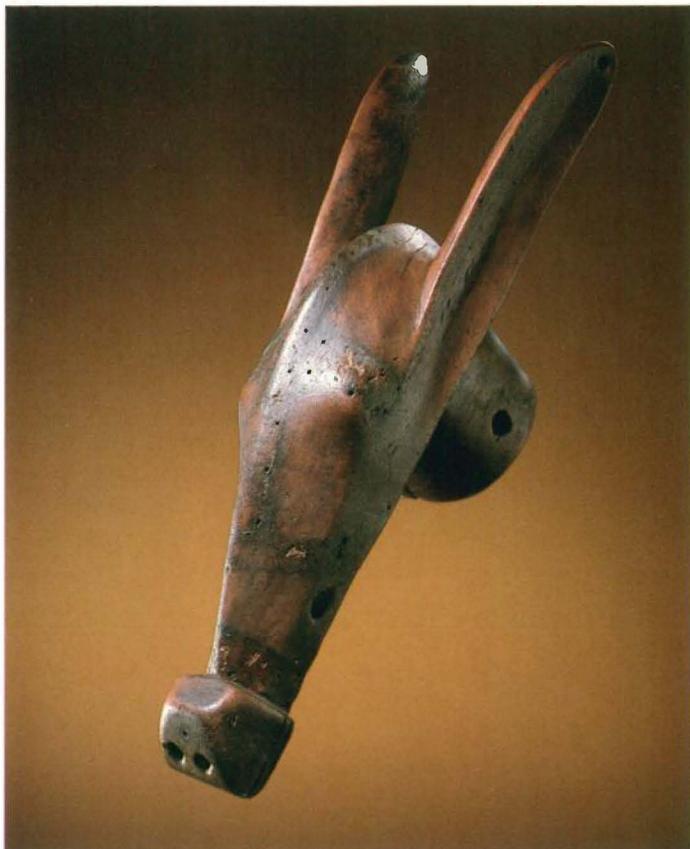
8. La maschera *ntomo*, lo spirito tutelare dei fanciulli, è la sola maschera bamana con lineamenti umani. Essa viene usata dalla società *ntomo*, che raggruppa i giovani non ancora circumcisi, nell'ambito delle cerimonie per l'iniziazione, ma viene indossata anche durante i festival agricoli e per allontanare le malattie. Il legno utilizzato è di solito quello dell'albero del kapok, su cui vengono copersi grasso e materiali resinosi come supporto a cauri e semi di abrus. I cauri, che a volte ricoprono completamente la maschera, vengono interpretati come simbolo di alcuni elementi del mito della creazione bamana e rappresentano insieme il "riorganizzatore dell'universo" e i grani che furono seminati nel momento della creazione. La loro presenza su una maschera legata ai riti di passaggio e alla pubertà e la loro somiglianza con il sesso femminile li fanno essere anche un richiamo alla fertilità. Il valore simbolico delle conchiglie è comunque generalmente associato ad un'idea di ricchezza, derivata dal loro antico ruolo di monete, e la loro presenza su un oggetto ne sottolinea l'importanza. I cauri vengono anche considerati le "ossa degli antenati" e sono quindi, per estensione, rappresentativi dell'intera umanità, della quale i semi rossi di abrus simbolizzano il continuo accrescimento.





1. 54
2. Maschera *ntomo*
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina chiara. Segni d'uso
7. h. cm. 41

8. Cfr. n° 53. Il numero delle corna che completano la maschera può variare da due a dieci, modificando in tal modo il suo contenuto simbolico. Il numero sei esprime l'idea di conoscenza e insegnamento.



1. 55
2. Marionetta zoomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 35

8. I Bamana sono tra le poche popolazioni a sud del Sahara che prevedono rappresentazioni teatrali con bambole e marionette come parte della cultura tradizionale. Le teste come quella in catalogo sono infilate su un lungo bastone, che viene montato "a cavalluccio". L'animale raffigurato in questo caso è un mulo, riconoscibile dalle lunghe orecchie affusolate. In origine la sua espressività era sottolineata da bande di latta incrociate e inchiodate sul muso, ora mancanti. Insieme all'asino, il mulo è uno dei quadrupedi che più frequentemente si incontrano nelle comunità agricole bamana.



1. 56
2. Marionetta ornitomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina chiara, alluminio. Segni d'uso
7. h. cm. 108

8. Cfr. n° 55. L'uccello raffigurato potrebbe essere un buccero. Le rappresentazioni di marionette accompagnano celebrazioni rituali o feste profane, durante le quali i canti, i racconti in versi e le danze sono occasioni di divertimento e di affermazione dei valori tradizionali.

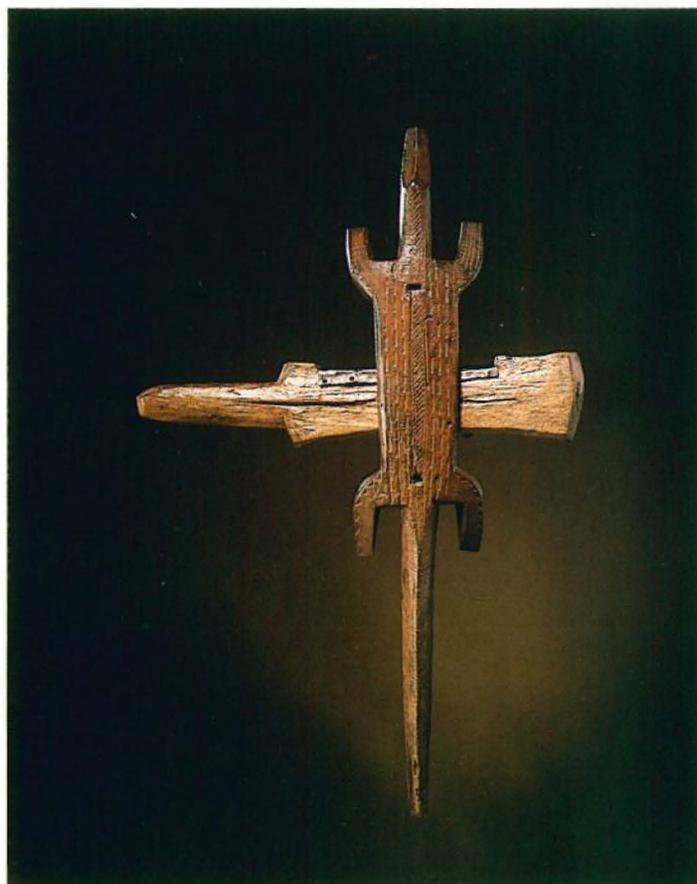
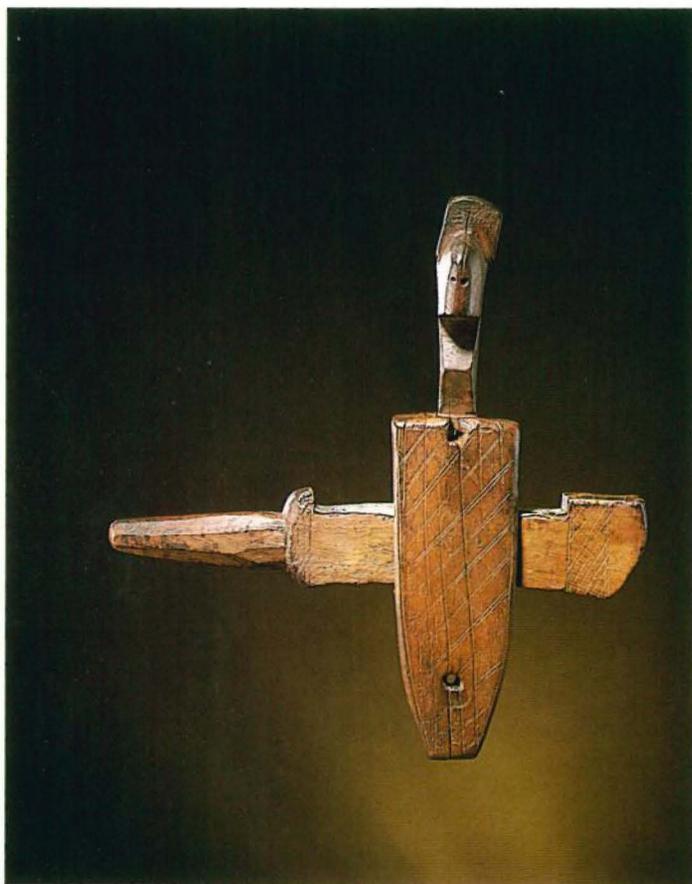


1. 57
2. Serratura antropomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina scura, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 60

8. Situate in un contesto culturale di utilizzo analogo a quello dei vicini Dogon (cfr. n° 34) e Bozo, le serrature bamana si differenziano per tratti stilistici propri, anche se non unitari. È infatti caratteristica della plastica bamana il presentare sia forme naturalistiche che astratte. Nella figura femminile che costituisce il corpo della serratura in catalogo il tronco allungato e coperto di scarificazioni geometriche, l'acconciatura a cresta trasversale e i seni conici e appuntiti evidenziano alcuni dei caratteri classici.

1. 58
2. Serratura antropomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina scura e crostosa, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 45

8. Cfr. n° 57.



1. 59
2. Serratura antropomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina bruna. Segni d'uso
7. h. cm. 37
8. Cfr. n° 57.

1. 60
2. Serratura zoomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bamana
5. Legno, patina bruna, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 58
8. Cfr. n° 57.



1. 61
2. Marionetta zoomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bozo
5. Legno, pigmento, lamiera, specchio. Segni d'uso
7. h. cm. 73

8. Questa marionetta a bocca mobile evoca insieme l'antilope e l'ariete, animale a cui la mitologia bozo attribuisce un ruolo sacrificale, perché con la sua uccisione il dio creatore riparò alle colpe di *Musso Koroni*, "l'antica piccola donna", inaugurando un'era di pace, di ordine e di prosperità. Le maschere e le marionette bozo, che rappresentano ruminanti della savana o coccodrilli, danzano durante le feste del raccolto del fonio, la pianta primordiale, e quando si rende omaggio a *Faro*, il dio dell'acqua, raccogliendosi sulle rive del Niger prima delle grandi pesche collettive.

1. 62
2. Serratura zoomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bozo
5. Legno, ferro
7. h. cm. 30

8. Cfr. n° 34. I Bozo condividono con i Dogon la concezione del ruolo simbolico delle porte e delle serrature dei granai. Su questa compaiono sovrapposti una tartaruga e un cocodrillo, animali primordiali e benefici, associati alla forza.



1. 63
2. Serratura zoomorfa (tartaruga)
3. Savana del Sudan Occidentale (Mali)
4. Bozo
5. Legno, ferro
7. h. cm. 32
8. Analogo al n° 62.





1. 64
2. Figura guardiana femminile
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Mossi (?)
5. Legno, patina bruna
7. h. cm. 99

8. Spostandosi verso nord alla fine del XV sec., la cavalleria *nakomse* soggiogò numerose piccole etnie del bacino del Volta Bianco, dando origine ai regni mossi. Tra i discendenti di questi antichi conquistatori ancora oggi vengono scelti i capi villaggio e l'uso degli oggetti scolpiti perpetua l'antica divisione orizzontale della società. Le maschere vengono utilizzate esclusivamente dai discendenti dei gruppi assoggettati, mentre le statue, come quella in catalogo, sono prerogativa dei *Nakomse* e sono considerate simbolo del loro potere politico. Poste in coppia ai lati dell'entrata dell'abitazione di un capo (la maschile alla sinistra, la femminile alla destra), manifestano ai visitatori lo status del proprietario e tengono lontani gli spiriti pericolosi per il benessere della famiglia. Tipica dello stile mossi è la cresta sagittale alla sommità del capo nelle figure femminili.

1. 65
2. Figura guardiana maschile
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Mossi (?)
5. Legno, patina bruna, conchiglie, resina
7. h. cm. 108
8. Connesso al n° 64.

1. 66
2. Maschera/copricapo ornitomorfa *wan silga*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Mossi
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 52

8. Queste piccole maschere con decorazioni geometriche e dipinte nei colori rosso, nero e bianco sono caratteristiche del sud-ovest del paese mossi e hanno evidenti legami con quelle dei confinanti Nuna, Lela, Kasena, Nunuma e Winiama, che i Mossi indicano con il termine peggiorativo di Gurunsi. Esse materializzano animali selvatici o domestici, che sono associati totemicamente con gli ancestrali spiriti collettivi dei clan. Esse sono generalmente indicate con il termine generico *wango* (plur. *wando*), "maschera", cui si aggiunge il nome dell'animale che raffigurano. *Wan-silga* è la maschera falco, caratterizzata da becco forte e da cresta trilobata. Le maschere compaiono ai funerali e alle commemorazioni dei defunti, per verificare che i rituali siano compiuti nel modo prescritto e per confermare la continuità del legame tra gli antenati e la discendenza. Tra il tempo della semina e quello del primo raccolto le maschere si aggirano anche nella boscaglia per impedire la raccolta dei frutti selvatici dagli alberi della proprietà comune, prima della maturazione.





1. 67
2. Maschera/copricapo zoomorfa *wan pesego*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Mossi
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 33

8. Cfr. n° 66. Queste maschere totemiche sono decorate con motivi geometrici, che hanno la funzione di rammentare l'origine e la storia del clan a cui appartengono e descrivere il legame che lo unisce agli antenati fondatori. Una volta all'anno, prima della stagione delle piogge, al cospetto

della maschera del clan sono compiuti sacrifici e invocati gli spiriti protettori, affinché la pioggia sia abbondante e il clan possa prosperare nell'anno che si annuncia. È comune l'uccisione di pollame, il cui sangue viene asperso sulle maschere.

1. 68
2. Maschera/copricapo zoomorfa *zazaigo*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Mossi
5. Legno, pigmento, resine, tessuto. Segni d'uso
7. h. cm. 70

8. L'antilope *wid-pelego*, animale totemico di molti clan mossi, è raffigurata nei copricapi della società di giovani incaricata di promuovere le celebrazioni funebri durante la stagione secca. Lo stile di questo copricapo è quello dell'area di Kongoussi-Bourzanga, caratterizzato da occhi protuberanti, forti corna orizzontali e ricurve e dalla prevalenza nelle decorazioni geometriche del bianco e del nero.





1. 69
2. Maschera/copricapo ornitomorfa  
*wan-silga*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Mossi

5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 47
8. Cfr. n° 66.

1. 70
2. Maschera a tavola
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Mossi
5. Legno, patina opaca e sacrificale. Segni d'uso
7. h. cm. 152

8. Le maschere a tavola appartengono alla produzione più conosciuta dei Mossi e sono di solito presentate come maschere della società *wango*, equivocando sul significato di questo termine mossi, che in realtà significa semplicemente "maschera". L'esemplare in catalogo presenta caratteri affini a quelli delle maschere *karanse* (sing. *karanga*) del sottostile mossi della regione di Risiam a nord del Volta Bianco: l'ovale convesso del viso, tagliato da una cresta centrale con fori laterali per gli occhi, sormontato da una lunga lama con trafori geometrici. Sembra probabile che la struttura delle maschere a tavola sia stata derivata da quella della *siriga* dei Dogon, gruppo etnico che prima di spostarsi verso il nord-ovest sulle falesie di Bandiagara, si era insediato nella regione mossi intorno al XVI sec. La maschera, che unisce attributi umani e zoomorfi, compare durante i riti funerari e agricoli.



1. 71
2. Bambola *raog'biga*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Mossi
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 24

8. Il termine con cui questi oggetti sono indicati (*raog'biga*) significa "bambino nel legno", ed essi sono da considerarsi figure archetipo di fertilità, raffiguranti insieme un bambino fisico e lo spirito della maternità. Le bambole compaiono nella vita delle giovani mossi come giocattoli educativi attraverso cui immedesimarsi nel futuro ruolo di madri. Le madri-bambine le accudiscono premurosamente, riservando loro tutte le attenzioni dovute a un vero figlio. Più adulte, esse portano con sé la bambola nella casa del marito per farla presiedere alla gravidanza e al parto. Le prime gocce di latte materno vengono offerte alla figura di legno ed essa viene collocata per l'ultima volta sul dorso nella sacca destinata ai bambini, prima di lasciare il posto al nuovo nato. Nel momento della nascita, la bambola svolge la doppia funzione di "chiamare il nascituro" (*yisa biga*) per farlo entrare nel mondo dei genitori e di "impedirgli di ritornare" nel mondo degli spiriti ancestrali (*gidga ti da biga*

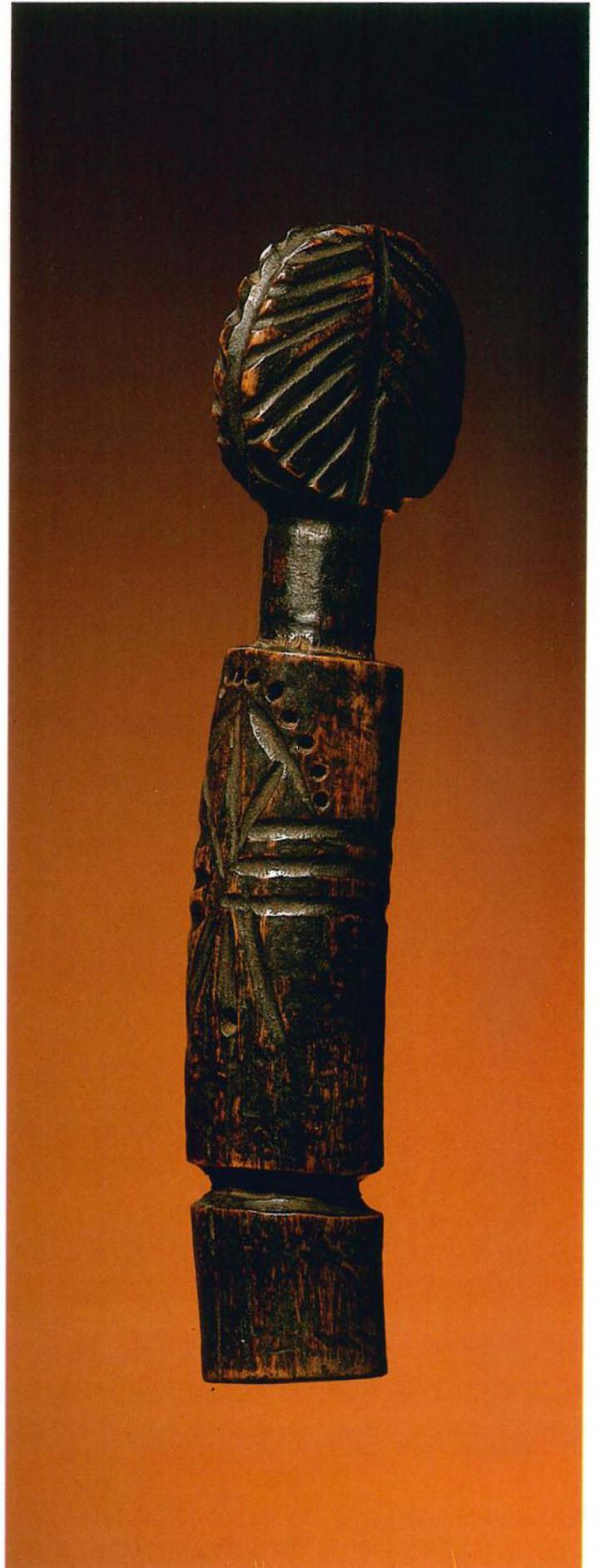
*lebera me*). Le bambole hanno anche funzione votiva e sono portate sempre con sé dalle donne che dopo alcuni anni di matrimonio non hanno ancora avuto figli, per esprimere il loro desiderio di maternità e propiziarla.

Benché astratte, le bambole riproducono di solito con esattezza gli attributi fisici delle giovani madri mossi giudicati più significativi. Come nell'esemplare in catalogo, eseguito nello stile della regione nord-orientale di Kaya, la testa (un semicerchio piatto, tagliato da un piano perpendicolare all'asse del corpo) ha la forma stilizzata del *gyonfo*, l'acconciatura femminile trilobata con la banda centrale più rilevata, che va dalla fronte alla nuca.

Le linee incise sul torace, sullo stomaco e intorno all'ombelico riproducono accuratamente le scarificazioni cosmetiche delle ragazze mossi dopo la pubertà. L'ombelico pronunciato e i seni a sacco (*binskordo*), prodotti dalla tecnica *peebo* ("tirare fuori" massaggiando per favorire la produzione di latte), sono rappresentati in quanto desiderato simbolo di maternità. Un piccolo foro alla base indica l'ano e, occasionalmente, come in questo caso, una leggera incisione indica la vagina. Braccia, gambe e lineamenti del viso, non essendo distintivi del sesso, dell'età, del gruppo etnico e della capacità riproduttiva, sono considerati superflui e quindi non compaiono.

1. 72
2. Bambola *raog'biga*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Mossi
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 20

8. Cfr. n° 71. Lo stile di questa bambola è quello diffuso nella regione Mossi settentrionale, in particolare nell'area di Risiam ed è caratterizzato da un'astrazione geometrica più marcata e testa a disco.





1. 73
2. Maschera a tavola *nwantantay*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Bwa (Bobo Ulé)

5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 89

8. La forma generale delle maschere a tavola è co-

mune a molte popolazioni di quest'area. Gli Bwa sembra le abbiano adottate dai loro vicini Nuna, Nunuma e Winiama circa un secolo fa, affiancandole a quelle di foglie, proprie della tradizione più antica. Esse compaiono durante i riti agricoli in onore di *Do*, principio vitale, che anima la foresta e i campi e da cui proviene il nutrimento e la vita, e durante le cerimonie funebri.

L'altro polo della vita spirituale degli Bwa è il culto degli antenati fondatori dei clan e in questo ambito le maschere a tavola sono il ricettacolo delle energie soprannaturali, che agiscono in favore del clan che le possiede. Forme e motivi che vi compaiono sono suscettibili di una grande varietà di interpretazioni possibili. Un'interpretazione globale della maschera la fa essere rappresentazione del corpo di un uomo (l'antenato), la cui testa è sovrapposta a quella del danzatore e le cui gambe sono rivolte al cielo. Come quello dei vivi, il corpo dell'antenato è coperto di scarificazioni. Nella parte inferiore della maschera compaiono il naso (qui mancante) a corno ricurvo e la bocca, che simboleggiano anche rispettivamente il sesso maschile e il femminile, e che conferiscono perciò alla maschera e all'antenato un carattere androgino. La bocca, l'unica parte forata, è chiamata "pozzo", secondo la concezione bwa, che considera il pozzo il luogo spaziale che funge da tramite tra l'universo sotterraneo dei morti/antenati e quello dei vivi/discendenti. Gli occhi sono rappresentati secondo il motivo a cerchi concentrici, denominato "occhi dell'antenato" e nell'esemplare in catalogo sono ripetuti anche nella parte superiore. Essi esprimono la facoltà di veggenza posseduta dalla maschera, che conosce il mondo dei vivi e quello dei morti. Secondo un'altra chiave di lettura non alternativa alla precedente, la parte superiore rappresenta l'astro lunare ed ha funzione di simbolizzare il trascorrere del tempo e l'alternanza delle fasi lunari su cui si fonda il calendario. Di solito la luna è raffigurata usando colore bianco (fase ascendente) e nero (luna nuova) rispettivamente sulla faccia anteriore e posteriore.

Il motivo a scacchiera sul retro simboleggia anch'esso la scansione regolare delle fasi lunari e rimanda anche al disegno dei lenzuoli funebri. Le incisioni geometriche sulla tavola sono motivi grafici emblematici del clan, ritenuti adatti a descrivere la storia del lignaggio a cui la maschera appartiene. I colori usati sono, oltre al bianco (la chiarezza, la luce del giorno, la luna ascendente, il bene), il nero (l'ignoto, il pericolo, la malattia, la luna nuova, il male) e il rosso (il sole, il fuoco, il sangue, la violenza, il sesso maschile).



1. 74
2. Maschera/copricapo antilope
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Bwa (Bobo Ulé)
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 53

8. Le maschere zoomorfe in legno bwa rappresentano spiriti della *brousse* e si differenziano tra loro

solo per la forma delle corna e del muso, mentre caratteristiche comuni sono gli occhi globulari, circondati da cerchi concentrici, la bocca grande e prominente e gli intagli a motivi geometrici, che vengono ripassati con colore fresco (bianco, nero e rosso) ogni anno. I danzatori, celati sotto un costume di fibre, imitano il comportamento dell'animale che la maschera personifica e di cui porta il nome. Mentre in alcuni villaggi le maschere di legno vengono

considerate un'eresia, in altri esse vengono affiancate a quelle più comuni di foglie nei rituali in onore di *Do*, nume tutelare figlio del creatore del mondo *Difini*, che rappresenta la foresta e le forze di nutrimento, fonti di vita per le piante e i campi e che compare nei riti agricoli e funerari.



1. 75
2. Maschera a tavola (frammento)
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Nuna, Nunuma, Winiama ("Gurunsi")
5. Legno. Segni d'uso
7. h. cm. 60

8. Affine al n° 73. Le maschere a tavola "gurunsi" sono più decorate e lavorate di quelle bwa. Su di esse compaiono anche elementi figurativi zoomorfi e antropomorfi. Nel frammento dell'imponente maschera in catalogo il naso è diventato una testa di uccello (bucero) e il disegno degli occhi a cerchi concentrici ha invaso la tavola.

1. 76
2. Maschera antropozoomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Bobo Fing
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 120

8. I Bobo neri, o Bobo Fing, vivono nella savana arida e la loro vita dipende dall'arrivo della pioggia. Riti di purificazione e propiziatori favoriscono il permanere dell'armonia con la natura, cancellando gli errori degli uomini e ricostituendo l'equilibrio originario tra il sole, la terra e la pioggia. Insieme a quelle di fibra e di foglie, le grandi maschere in legno, che rappresentano gli spiriti protettori del villaggio, fanno la loro comparsa nelle danze al termine della stagione secca, prima dell'inizio dei grandi lavori agricoli collettivi, per propiziare la fecondità e la crescita vegetale. Caratteristica delle maschere bobo è la geometria delle forme, che nell'esemplare in catalogo presenta affinità con le produzioni mossi, dogon e bamana. I colori ricorrenti sono il rosso, il bianco e il nero.





1. 77
2. Maschera antropozoomorfa *molo*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Bobo Fing
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 130

8. Cfr. n° 76. La maschera, estremamente pesante, viene indossata dagli scultori/fabbri durante le cerimonie di iniziazione. Personifica il genio *Do*, protettore del villaggio e dei raccolti.



1. 78
2. Maschera/copricapo antilope
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Bobo

5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 74
8. Cfr. n° 74.



1. 79
2. Anta di porta
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senufo
5. Legno, patina chiara. Segni d'uso
7. h. cm. 131

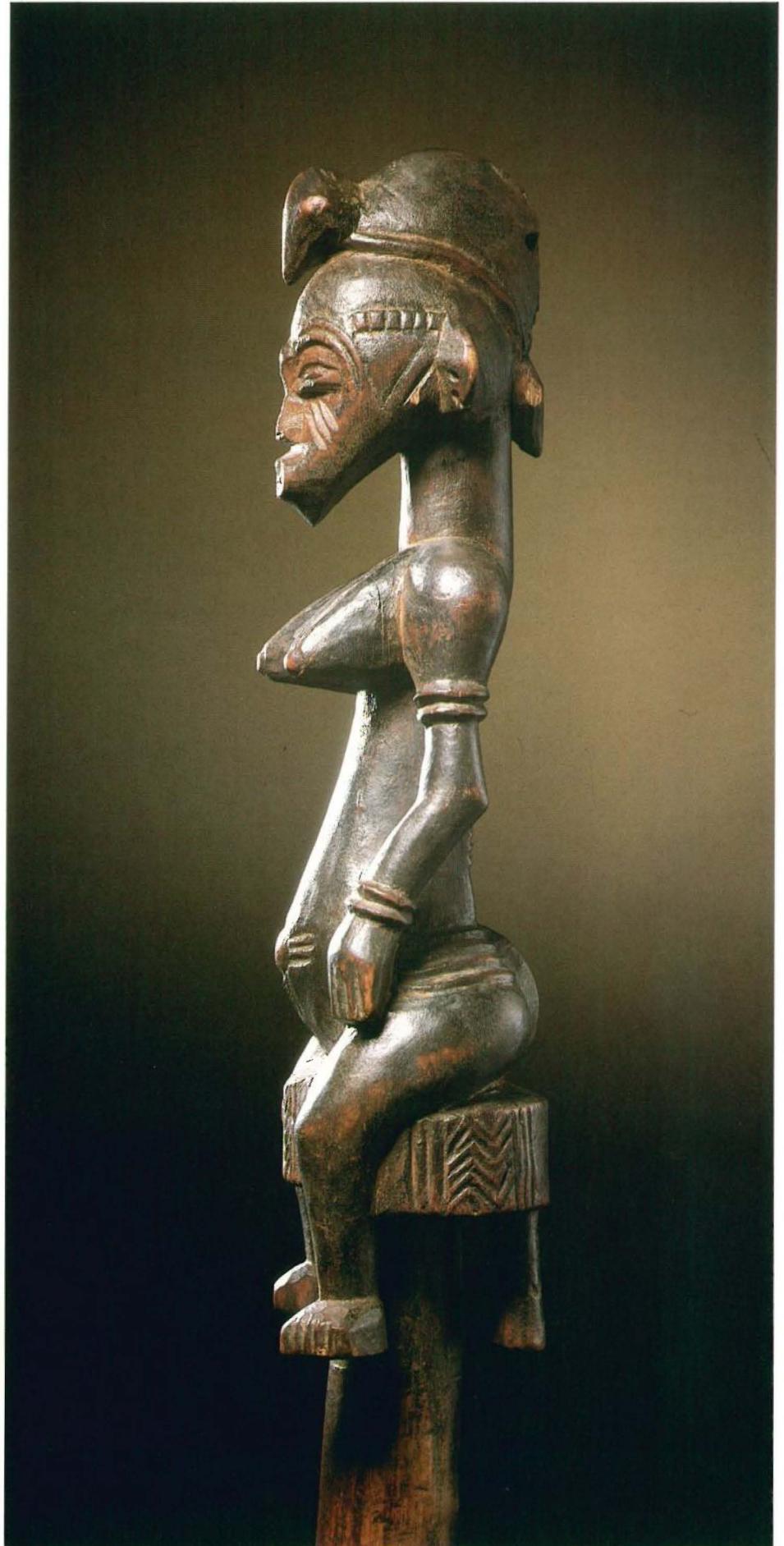
8. Le porte a bassorilievo eseguite dagli scultori *ku-lebele* provengono da una regione ristretta del territorio senufo, localizzata nella valle del Bagoé. Esse possono essere utilizzate per abitazioni o santuari e sono comunque supporti allegorici, che rimandano ai principi della cosmogonia tradizionale. Quando non hanno funzione decorativa o di espressione del prestigio e dello statuto sociale del proprietario, esse sono investite del compito di proteggere i luoghi iniziatici e il mondo "di dentro" dallo sconosciuto universo "di fuori", dove operano presenze malvage. L'esemplare in catalogo è diviso in tre registri orizzontali, di cui il principale è quello mediano, dove compare un motivo irradante simile alle scarificazioni ombelicali, che decorano il corpo delle donne senufo dalla pubertà. Questa figura, chiamata "ombelico della madre", è una sintesi del mito della creazione e, per analogia, è il simbolo convenzionale del microcosmo del villaggio e, in una visione più allargata, l'ombelico stesso del mondo. Sulle due fasce esterne compaiono lo *gbongo* (una specie di airone) e la tartaruga, animali primordiali, simboli di potenza benefica.

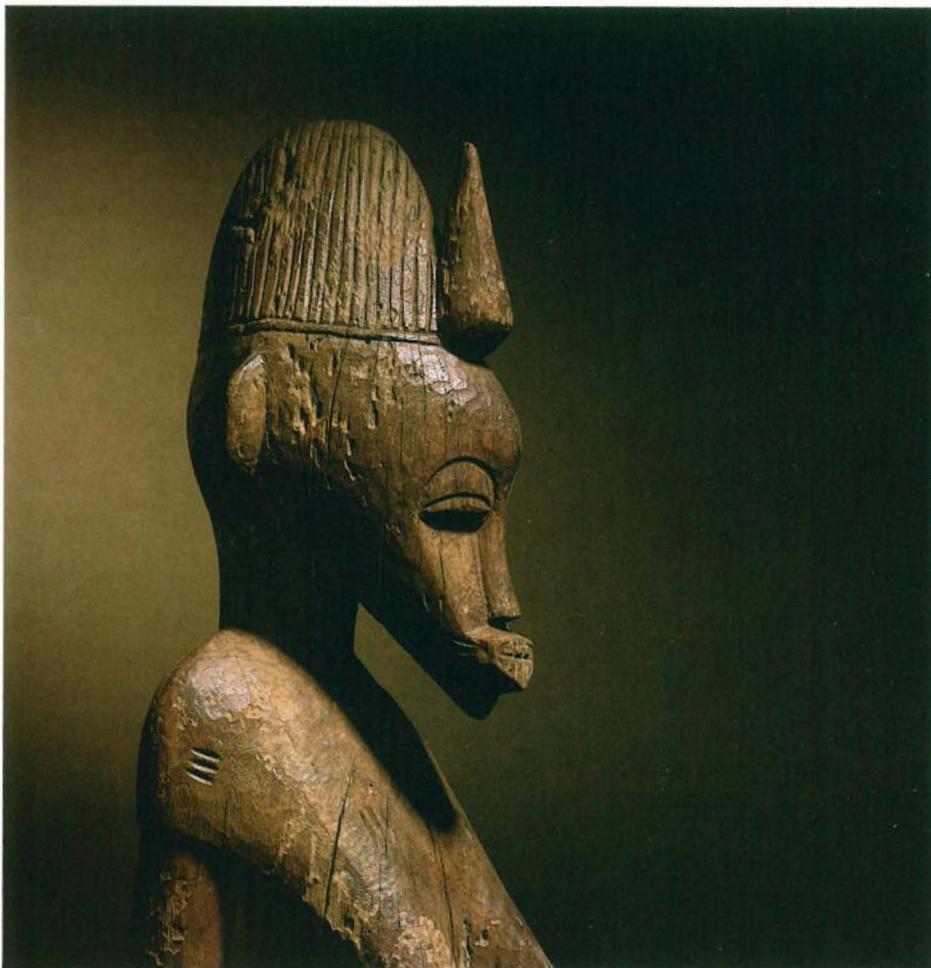
1. 80
2. Bastone di campione dei coltivatori *tefalipitya* o *daleu*
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senufo
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 84

8. Nell'etica maschile della cultura senufo è centrale l'immagine del campione dei coltivatori. Essa riunisce in sé il valore trascendente della capacità di sacrificarsi per il bene della comunità e quello sociologico di essere l'origine della fama e della ricchezza del nucleo residenziale a cui il campione appartiene. Le gare di zappatura, che si tengono dall'alba al tramonto nella stagione della coltivazione, trasformano il pesante lavoro in un rituale, in cui le squadre di giovani di ogni nuova generazione di iniziati della società *poro*, accompagnate da ritmi e canti, si affrontano in una dimostrazione della propria abilità, resistenza, abnegazione e capacità di cooperazione. Alle loro spalle i portatori di bastoni li seguono incitandoli e, al termine della competizione, la consegna del *tefalipitya* dà investitura al vincitore. Egli può così aspirare a raggiungere l'immortalità, identificandosi con i coltivatori ancestrali, fonti della prosperità del gruppo. Il tema del coltivatore campione è celebrato da un complesso di produzioni culturali, che vanno dalla scultura alla musica, alla danza, alle poesie di lode.

È facoltà del campione di scegliere come sposa la ragazza più bella del villaggio, simbolicamente rappresentata nella parte terminale superiore del bastone. La figura femminile è infatti una *pitya*, "giovane donna" nubile (il nome completo del bastone contiene i termini zappa — lavoro — ragazza) al culmine della sua bellezza, che indossa orgogliosamente i suoi gioielli, ornata di scarificazioni e in atteggiamento di tranquilla fierezza.

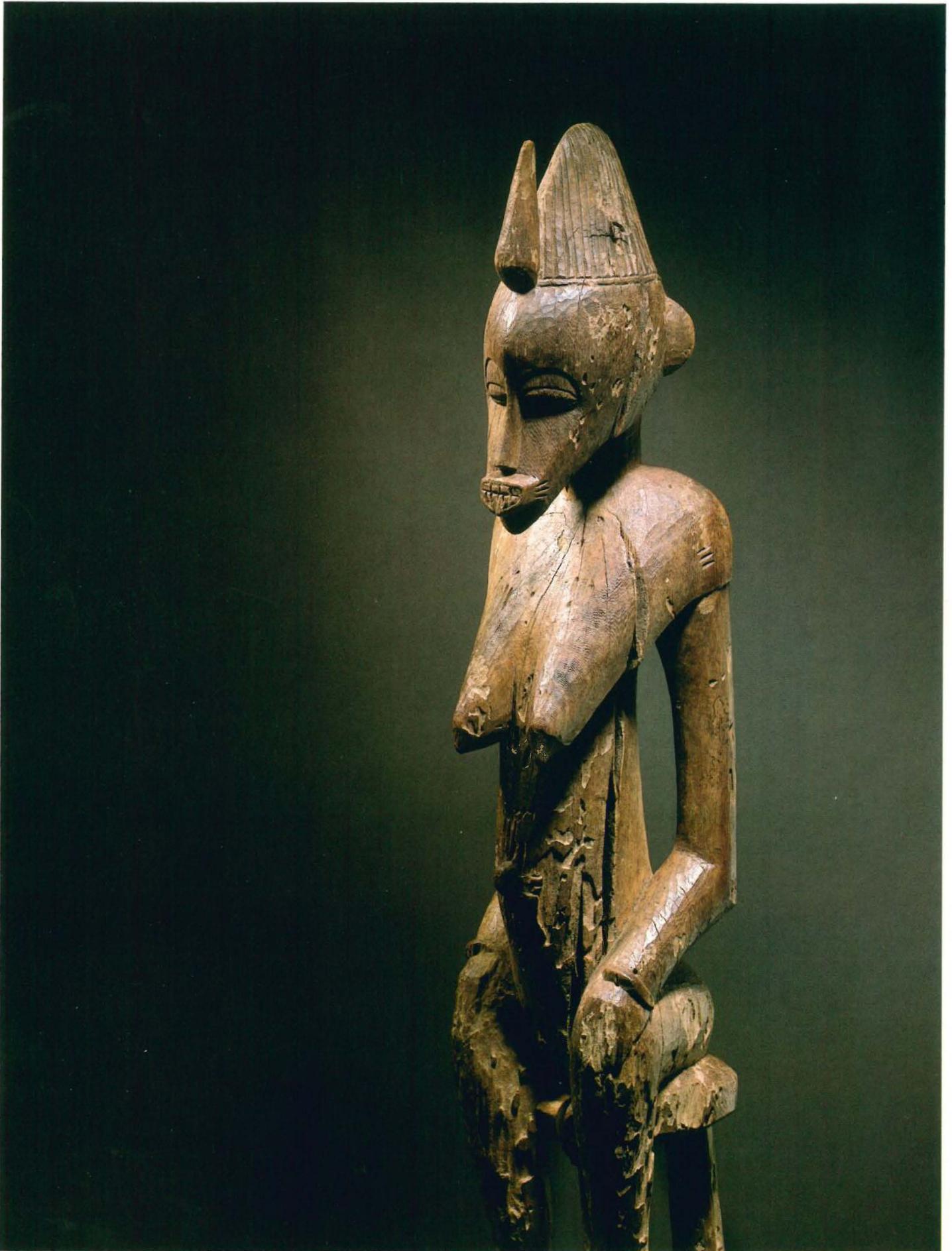
La figura concentra quindi nelle mani del campione la prospettiva di raccolti abbondanti, di un matrimonio felice e di una discendenza numerosa, secondo l'ideale tradizionale senufo. I bastoni compaiono anche durante i riti funerari per onorare il defunto e testimoniare il prestigio del suo clan.





1. 81
2. Figura femminile seduta
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senufo
5. Legno, patina chiara
7. h. cm. 87

8. Le immagini femminili sedute su un seggio cerimoniale sono generalmente considerate raffigurazioni dell'antenata mitica *Katyeleo*, procreatrice della stirpe. Disposta lungo un asse di simmetria verticale, la figura segue i canoni iconografici fissati dalla tradizione, che impongono un atteggiamento che esprima solennità, autocontrollo e energia interiore. Alla fissità dell'ideale femminile ancestrale si uniscono gli elementi della perfetta madre terrena. I suoi tratti caratteristici sono la pettinatura a uccello (frequentemente compare la chioccia come richiamo alla fecondità, ma in questo caso potrebbe trattarsi del buccero mitologico), le mascelle prominenti, i seni insieme allungati e pieni, propri di una donna feconda che ha nutrito molti figli, e l'ombelico marcato e sporgente, come simbolo di bellezza e della fertilità originaria dell'antenata. Dal seno di *Katyeleo* i giovani non iniziati ricevono anche il simbolico nutrimento del latte della conoscenza, che cancella la loro identità precedente e, attraverso l'iniziazione, li fa rinascere a un ruolo nuovo all'interno della società.





1. 82
2. Pilone da ritmo a figura antropomorfa maschile, *débblé*
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senufo
5. Legno, patina scura, caolino, fibra vegetale. Segni d'uso
7. h. cm. 102

8. Le figure, maschile e femminile, che vengono raffigurate nei *débblé* rappresentano la coppia mitologica e sono simbolo dell'accoppiamento primordiale e dell'origine della vita. I *débblé* sono un importante strumento di culto della società *poro* e vengono conservati nel bosco sacro insieme a tutte le maschere e alle immagini utilizzate durante le cerimonie. Durante i riti insieme funerari e di fertilità, i giovani iniziati escono dal bosco sacro disposti in fila serrata, annunciati dal ritmo scandito dai *débblé*, che invocano le anime dei defunti e la dea madre *katyeleo*, che li ha accolti nel suo grembo, affinché essa purifichi il terreno e lo renda fertile. Il battere sordo del pilone è accompagnato dal canto e dal suono delle trombe e delle raganelle. Trattandosi di figure funzionali, malgrado qualche differenza formale legata ai sottogruppi di provenienza, tutti i *débblé* hanno caratteri comuni: sono scolpiti in legno duro (*Vitex doniana* o *Sterocarpus erinaceus*), hanno una struttura verticale allungata, le braccia sono distanziate dal corpo (a cui sono unite solo dalle mani) per essere saldamente impugnate, e la base è costituita da uno zoccolo massiccio.



1. 83
2. Figura equestre
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senofo
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. h. cm. 20

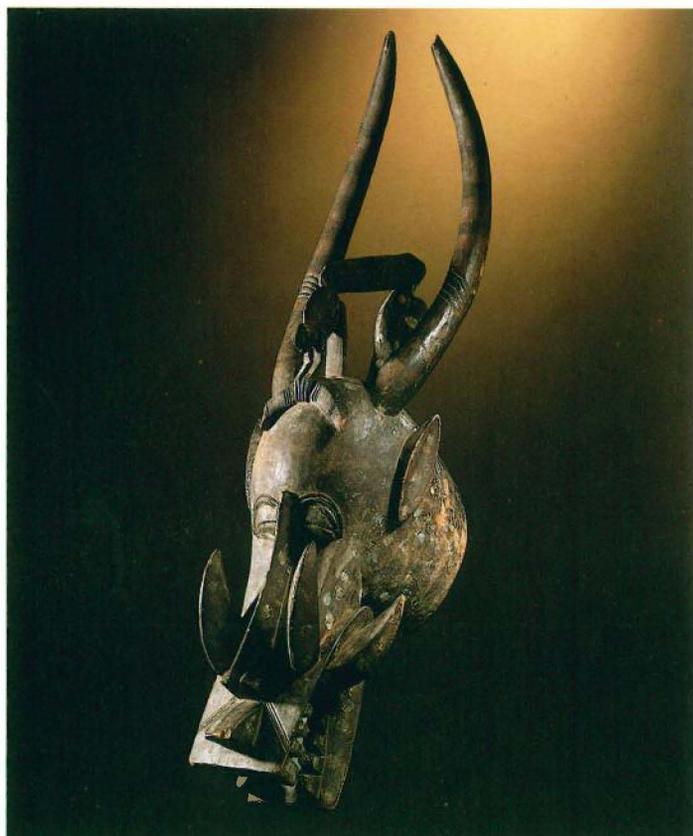
8. Il cavaliere nell'iconografia senofo simbolizza il dominio dei fondatori, portatori ancestrali della cultura. Il cavallo è inoltre associato alla pioggia, di cui è propiziatore.



1. 84
2. Maschera/copricapo zoomorfa *kponiugo* o *poniugo*
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senoufo
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 78

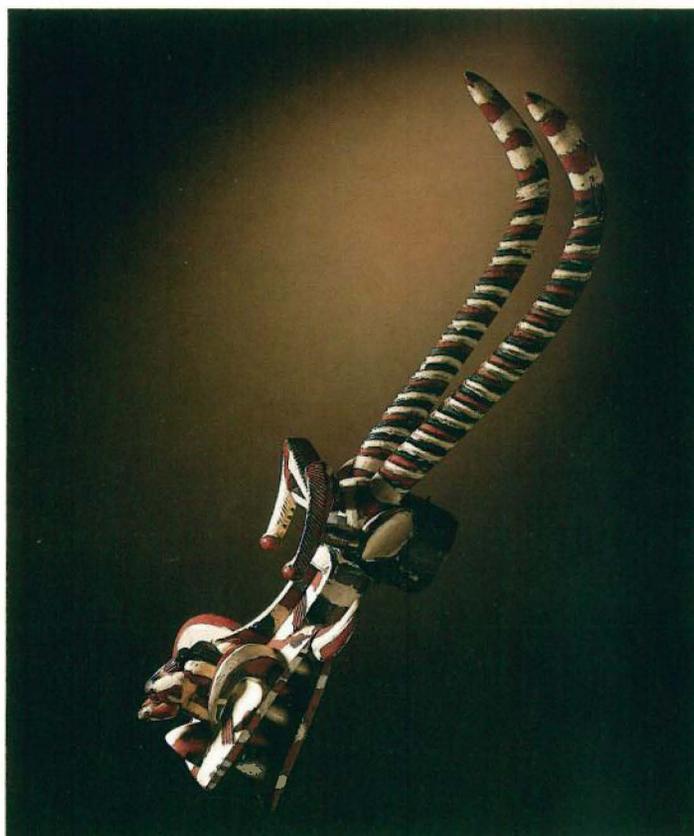
8. Le maschere zoomorfe senoufo rappresentano gli spiriti degli antenati nella forma spaventosa e indeterminata di animali mitici e favolosi. L'etimologia del termine *poniugo* o *kponiugo* è duplice, essendo esso costituito dal suffisso *niugo* (testa) unito o al radicale *po* (da *poro*, la potente società segreta, pilastro della vita comunitaria senoufo) o *kpo* (morto), che dà in questo caso alla parola composta il significato di "testa funeraria". L'impressione di minaccia e di ostilità che emana da queste maschere rimanda alla loro funzione di proteggere, ispirando terrore, la comunità dai sortilegi e dalle forze negative, secondo la concezione senoufo dell'esistenza di un doppio universo. Il primo è retto da leggi sociali e da relazioni affidabili e ben determinate, mentre l'altro, che si estende oltre il perimetro umano conosciuto, è dominato dall'incertezza e da una casualità ignota.

Nella maschera sono unite le fauci di una iena, le zanne di un facocero, le corna di un'antilope e di un bufalo, mentre alla sommità compaiono l'uccello mitologico e il camaleonte, benefici animali delle origini. Nel suo complesso la struttura della maschera simbolizza il caos primordiale, prima che l'universo venisse ordinato, e dà espressione plastica all'importante ruolo che la tradizione attribuisce ad alcuni animali all'interno della mitologia. Le maschere, che vengono conservate nel *simzang*, il bosco sacro del gruppo *poro* di ogni villaggio, di cui sono i guardiani tutelari, svolgono ruoli diversi in relazione ai gruppi da cui sono utilizzate e compaiono nei riti di iniziazione e in quelli funerari. Il loro appellativo di "maschere sputafuoco" deriva dall'uso dei danzatori che le indossano di tenere davanti alla bocca braci accese per accrescerne nell'oscurità l'aspetto terrificante.



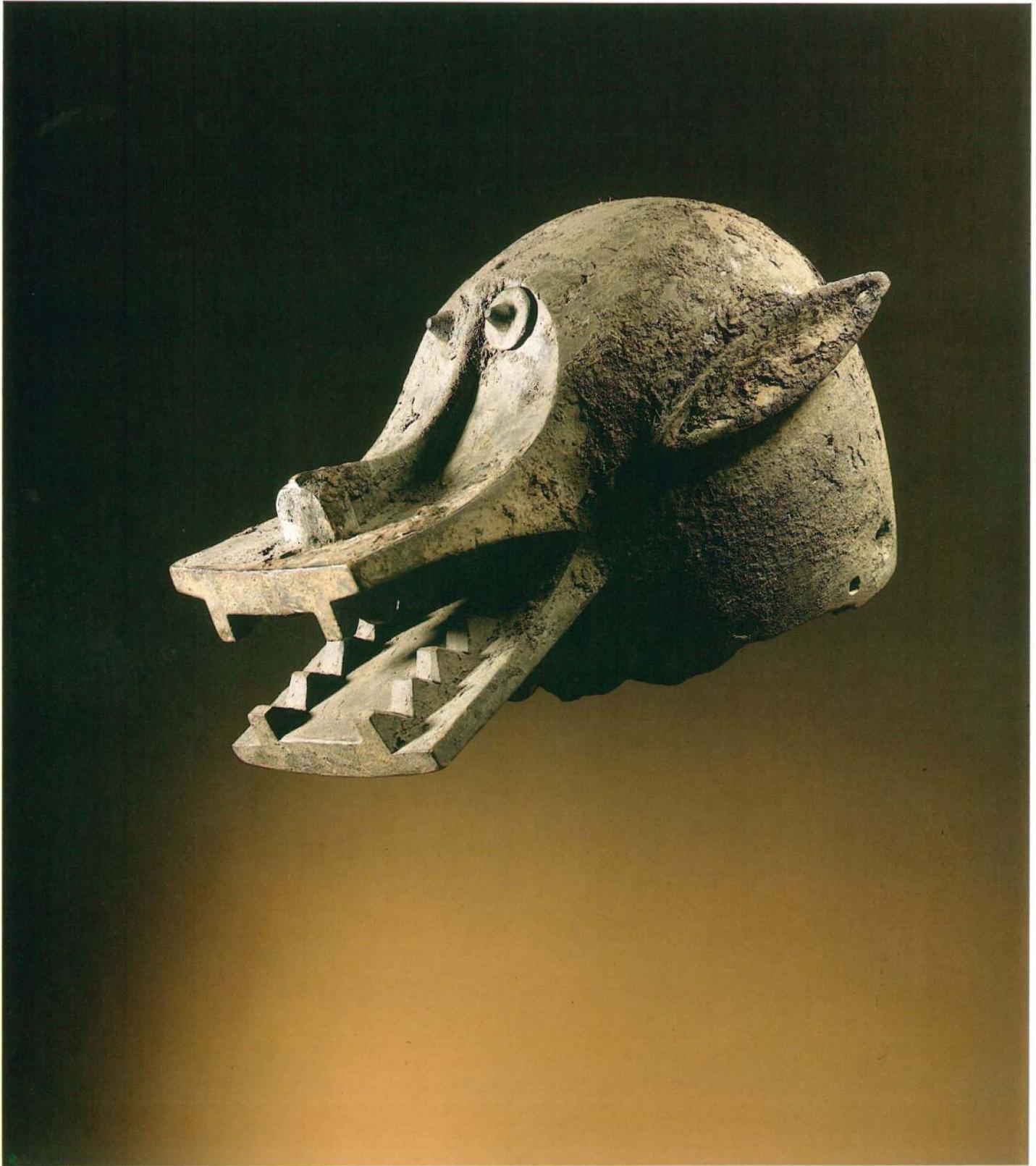
1. 85
2. Maschera/copricapo zoomorfa *kponiugo*
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senufo
5. Legno, patina scura, caolino. Segni d'uso
7. h. cm. 101

8. Vedi n° 84. Le macchie di caolino, richiamandosi al mantello maculato del leopardo, rinforzano l'idea di potenza e di aggressività che la maschera deve ispirare.



1. 86
2. Maschera/copricapo zoomorfa *kagba*
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senufo
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 87

8. Simile alla maschera *kponiugo*, la *kagba*, è più piccola e non può essere calzata sul capo. Essa è indossata su una struttura a spiovente, rivestita di rafia colorata e presenza ai riti di iniziazione.



1. 87
2. Maschera/copricapo cinocefala *korubla*
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senufo
5. Legno, patina crostosa, lega di rame. Segni d'uso
7. h. cm. 39
8. Di funzioni simili a quelle della *kponiugo*, questa maschera senza corna appartiene all'associazione

*korubla* (o *korobla*), a cui possono accedere solo alcuni membri già iniziati della società *poro*. Potente e terrificata fra tutte, è incaricata di opporsi alla stregoneria. Essa appare al termine dei riti funerari, oltre che nei riti di iniziazione, per tenere lontani gli stregoni "sottrattori di anime". Anche la *korubla* viene chiamata "sputafuoco", perché appare al tramonto e, prima di scomparire nella savana, sparge faville tra fragori e urla terrificanti. Es-

sa combatte quindi i malefici degli stregoni chiamati "maestri del fuoco", usando le loro stesse armi e divorandoli, come essi divorano le anime. Per questo una delle prove iniziatiche dell'associazione *korubla* consiste nel camminare sui tizzoni ardenti, a riprova dell'importanza dell'elemento fuoco nel suo universo simbolico. La maschera è a volte indossata anche per ripetere le gesta dell'eroe fondatore *Yirigne*.

1. 88
2. Maschera antropomorfa *kpéligué*
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senufo
5. Legno, patina chiara. Segni d'uso
7. h. cm. 37

8. In contrasto con le maschere "da combattimento" *kponiugo*, che hanno carattere maschile ed evocano le fauci spalancate e divoratrici della morte, queste maschere piccole centrate su un viso ovale, con occhi a fessura e tratti minuti, sono considerate di carattere femminile. Il loro aspetto delicato, austero e introspettivo, è complementare a quello estroverso, massiccio e aggressivo delle maschere zoomorfe, con cui compaiono in coppia durante le danze della società *poro*. Indossata da uomini durante i riti iniziatici di passaggio da una fascia di età all'altra, la maschera *kpéligué* (plur. *kpéliyé*) dà forma a uno spirito soprannaturale che risiede in un mondo metafisico e risponde alle suppliche di chi lo invoca. Essa compare anche nelle danze di ringraziamento per i raccolti abbondanti e nei riti funerari per accompagnare le anime nel regno dei defunti.

Dal punto di vista morfologico, la maschera è divisa in due parti distinte: il viso e gli elementi che lo contornano. Gli occhi a fessura, che consentono al danzatore di vedere, sono sovrastati da sopracciglia arcuate. Il naso è lungo e sottile e le labbra, piccole, sporgenti e leggermente aperte, esprimono l'ideale senufo del dominio di sé, che passa attraverso il controllo della bocca. Le scarificazioni sulle guance vengono simbolicamente connesse al mito dei gemelli primordiali. Sulla fronte un nodulo di forma ellittica viene letto o come una noce di palma, o, ai livelli superiori di iniziazione del *poro*, come rappresentazione di una vulva, con riferimento alla sessualità e alla fertilità della donna. In questo caso questo simbolo ricorda un rituale molto segreto compiuto dagli iniziati dei gradi più elevati della società *poro*, che prevede un atto di intima unione con la terra madre.

Incoronano superiormente il viso due elementi ricurvi, che possono essere letti come corna di bufalo o ariete (animali sacrificali), o come foglie di palma. L'elemento verticale centrale è un frutto o un becco d'uccello. Anche se con numerose eccezioni, si considera che le figure sulla parte superiore della maschera siano emblemi del gruppo etnico o professionale a cui appartengono. Ad esempio, un pettine è simbolo degli agricoltori, l'uccello simbolo dei fabbri, una figura umana dei mercanti, un camaleonte dei tessitori e così via. Sulle tempie vi sono



motivi ornamentali di forma geometrica che vengono indicati come "orecchie ad ala" o come un'acconciatura stilizzata. Le due caratteristiche appendici inferiori, comunemente chiamate "gambe", sono assimilate al becco del buccero mitologico. Il costume con cui la maschera viene indos-

sata è costituito da un lungo collare di rafia, un vestito a bande nere e arancio e un mazzo di fibre rosse come attributo per la danza. I colori sgargianti e la violenta frenesia del movimento contrastano con l'espressione di tranquilla saggezza della maschera.

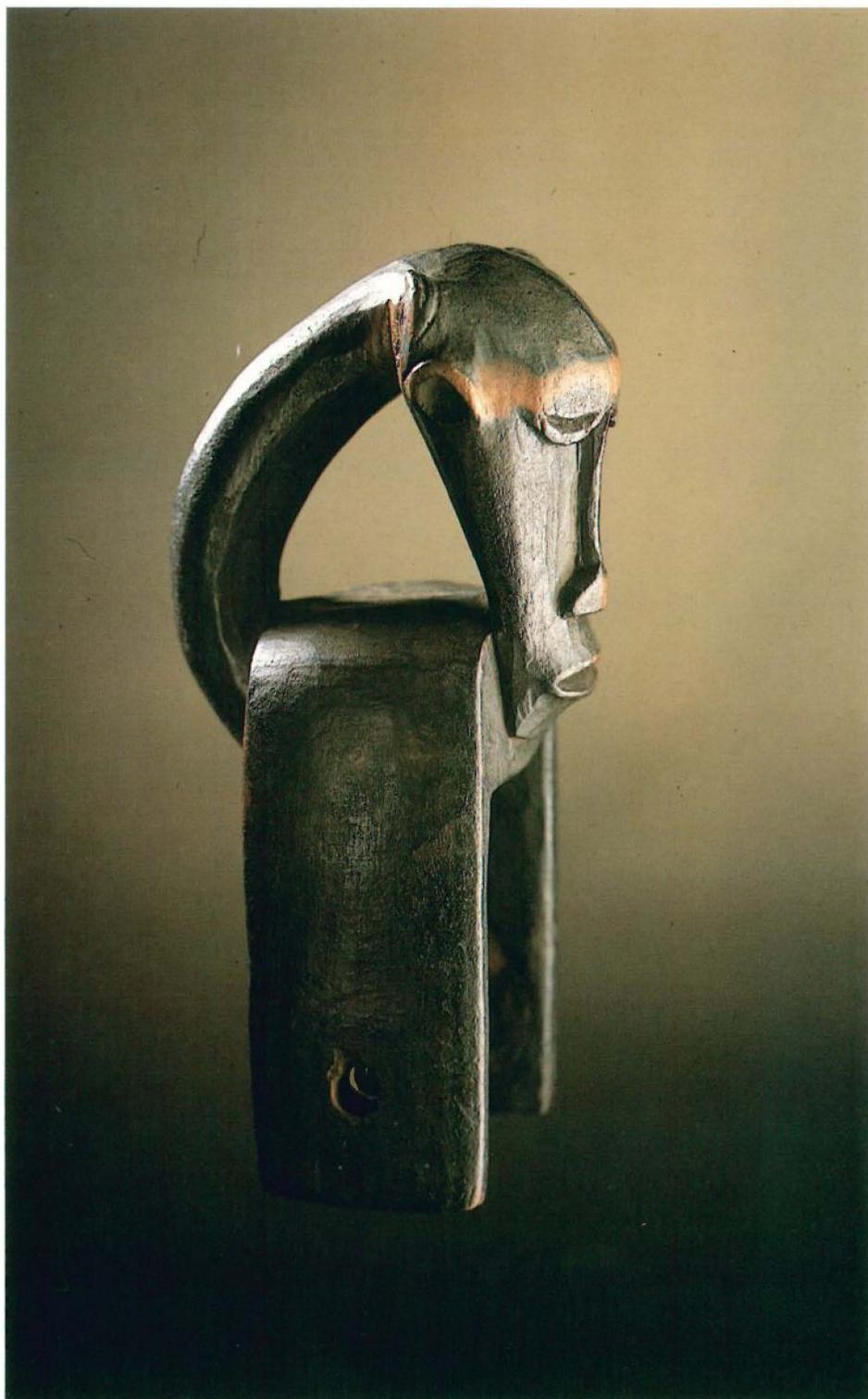


1. 89
2. Copricapo bufalo
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senufo
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 59

8. Alle spalle del bufalo, simbolo di forza, è ritto un uccello stilizzato, identificabile come il buccero mitologico.

1. 90
2. Supporto di puleggia per telaio con maschera zoomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Costa d'Avorio)
4. Senufo
5. Legno, patina scura. Segno d'uso
7. h. cm. 14

8. I raffinati supporti di puleggia per tessitura, diffusi in una vasta area dell'Africa Occidentale, non svolgono alcuna effettiva funzione pratica. Essi, con i loro soggetti provenienti dal campionario rituale tradizionale proprio delle diverse etnie che li producono, si limitano a presiedere con discrezione al lavoro del tessitore, sancendo la continuità tra il piano del sacro e quello delle attività quotidiane. Il legame che si suppone esistesse tra la loro presenza e una funzione di protezione si è poi sfumato nel prevalere di una funzione puramente estetica. Nell'esemplare in catalogo, la maschera a testa di bovino, raccordata con un arco di sospensione alla forchetta, era fornita di corna piatte, di cui ora è priva.





1. 91
2. Pendente in forma di tartaruga
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Tusyan
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. l. cm. 5

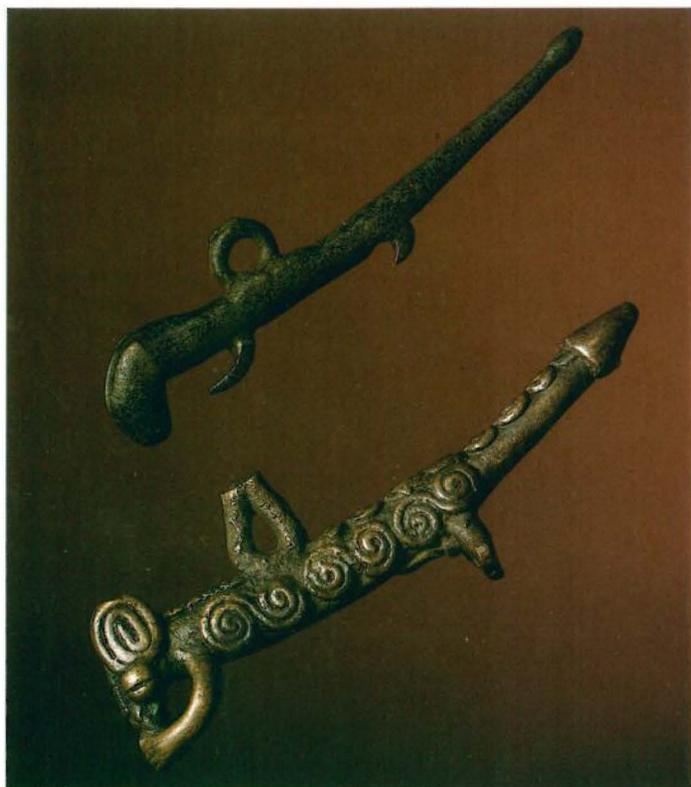
8. Portati come amuleti in base alle indicazioni di un indovino, questi pendenti assicurano protezione. Come per i pesi per oro akan, queste immagini, spesso in coppia, sono a volte associate a significati simbolici e proverbi. Simbolo di indipendenza e autosufficienza, alla tartaruga si associa il detto: "Poiché la tartaruga non vuole appartenere a nessun clan, essa porta sempre la sua casa con sé." La spirale del guscio è anche simbolo di segreto e indica il lungo percorso che deve seguire chi vuole avvicinare chi lo porta. Le circonvoluzioni dimostrano la difficoltà del cammino per raggiungere il segreto chiuso al centro. A questa accezione corrisponde l'altro detto: "Colui che vi conosce può nuocervi, perché conosce il vostro segreto."

1. 92
2. Pendente con figura antropomorfa su base triangolare
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Tusyan
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. h. cm. 6

8. Affine al n° 91. Le figure antropomorfe singole sono più rare di quelle in coppia e sono indossate per ottenere perdono e protezione per la casa e la famiglia. Si ritiene raffigurino gli spiriti che popolano la *brousse*.

1. 93
2. Pendente in forma di coppia di pesci
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Tusyan
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. l. cm. 5

8. Affine al n° 91. Uno dei detti correlati alla figura del pesce è: "Quando i pesci piangono, le lacrime si perdono nell'acqua."



1. 94
2. Pendente in forma di leopardo
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Tusyan
5. Lega di rame, fusione a cera persa. Segni d'uso
7. l. cm. 3
8. Cfr. n° 91. Tra i Tusyan il leopardo è simbolo di potenza.

1. 95
2. Pendente in forma di leopardo
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Tusyan
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. l. cm. 4

8. Affine al n° 94. Alle macchie sul mantello viene associato il proverbio: "La pioggia bagna le macchie sulla pelle del leopardo, ma non le lava via". Secondo un'interpretazione questa frase significa che "la natura umana non cambia con le circostanze"; secondo un'altra "i dubbi non scalfiscono le qualità di un grand'uomo". La coda è marcatamente fallica.



1. 96
2. Pendente a figura ornitomorfa
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Tusyan
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. l. cm. 4

8. Cfr. n° 91. Il buccero raffigurato nel pendente rappresenta la forza vitale ed è anche considerato l'animale che ha il compito di trasportare in volo i defunti nel luogo dove le anime riposano. Quando lo si vede volare alto nel cielo, il lavoro viene interrotto, perché esso non sia distratto dal raggiungere la meta.

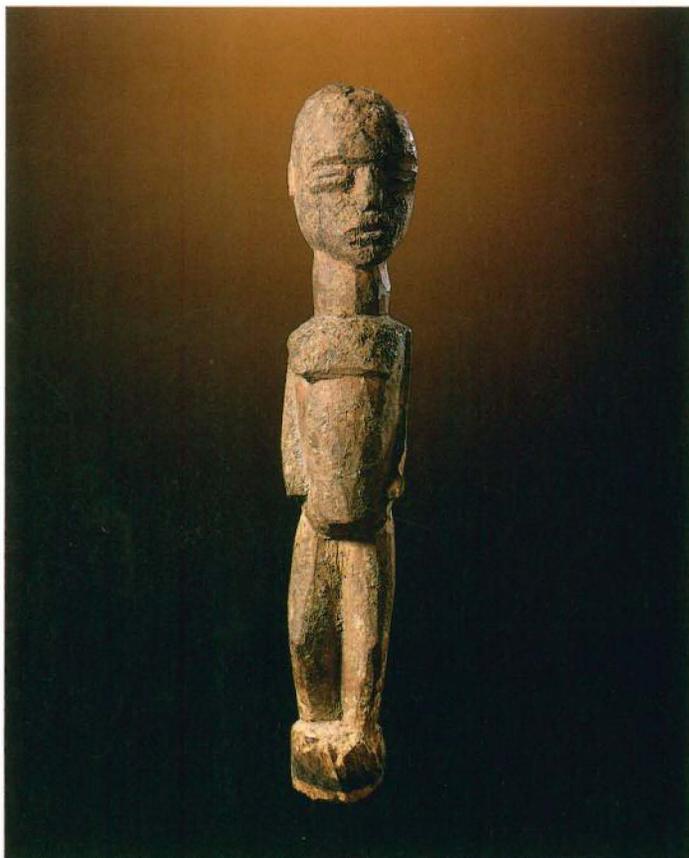
1. 97
2. Pendente in forma di bufalo
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Tusyan
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. l. cm. 4

8. Cfr. n° 91. La forza del bufalo protegge chi indossa il pendente.



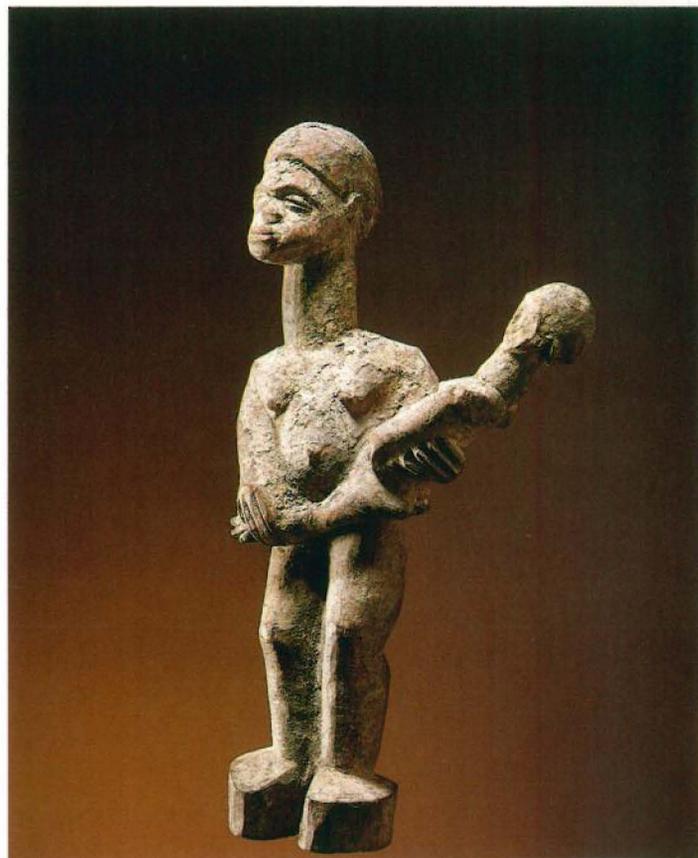
1. 98
2. Figura protettrice *bouthiba*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Lobi
5. Legno, materia sacrificale
7. h. cm. 62

8. Il termine lobi *bouthiba* non è traducibile. "Statua", "figura", "immagine" sono approssimazioni che non riescono ad esprimere gli elementi dinamici che esso implica. Per i Lobi i *bouthiba* sono i figli dei *thila*, gli esseri spirituali lasciati da *Thangba*, il dio creatore, per aiutare gli uomini nella loro lotta contro la fame, la malattia, la morte. I *bouthiba* non sono perciò né oggetti né simboli, ma sacri esseri viventi, che parlano, comunicano, si muovono e lottano fisicamente contro gli stregoni e i loro malefici. Essi muoiono con il loro possessore, e suo figlio dovrà compiere sacrifici per rianimarli e poter continuare a vivere nella casa paterna. Letteralmente il termine *bouthiba* è composto da *thi*, "rimedio-aiutante", e *bou*, "che mormora parole oscure". È l'indovino (*bouor*, "l'uomo che pure mormora") a prescrivere la fabbricazione. Essi incominciano a vivere nel momento in cui vengono posti sull'altare domestico, insieme ad altri oggetti di culto in legno o in argilla. Ogni *bouthiba* assolve una funzione specifica, esorcizzando il male e allontanando le energie negative che minacciano la fertilità della terra o la fecondità delle donne.



1. 99
2. Figura femminile stante *bouthiba*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Lobi
5. Legno, materia sacrificale
7. h. cm. 37

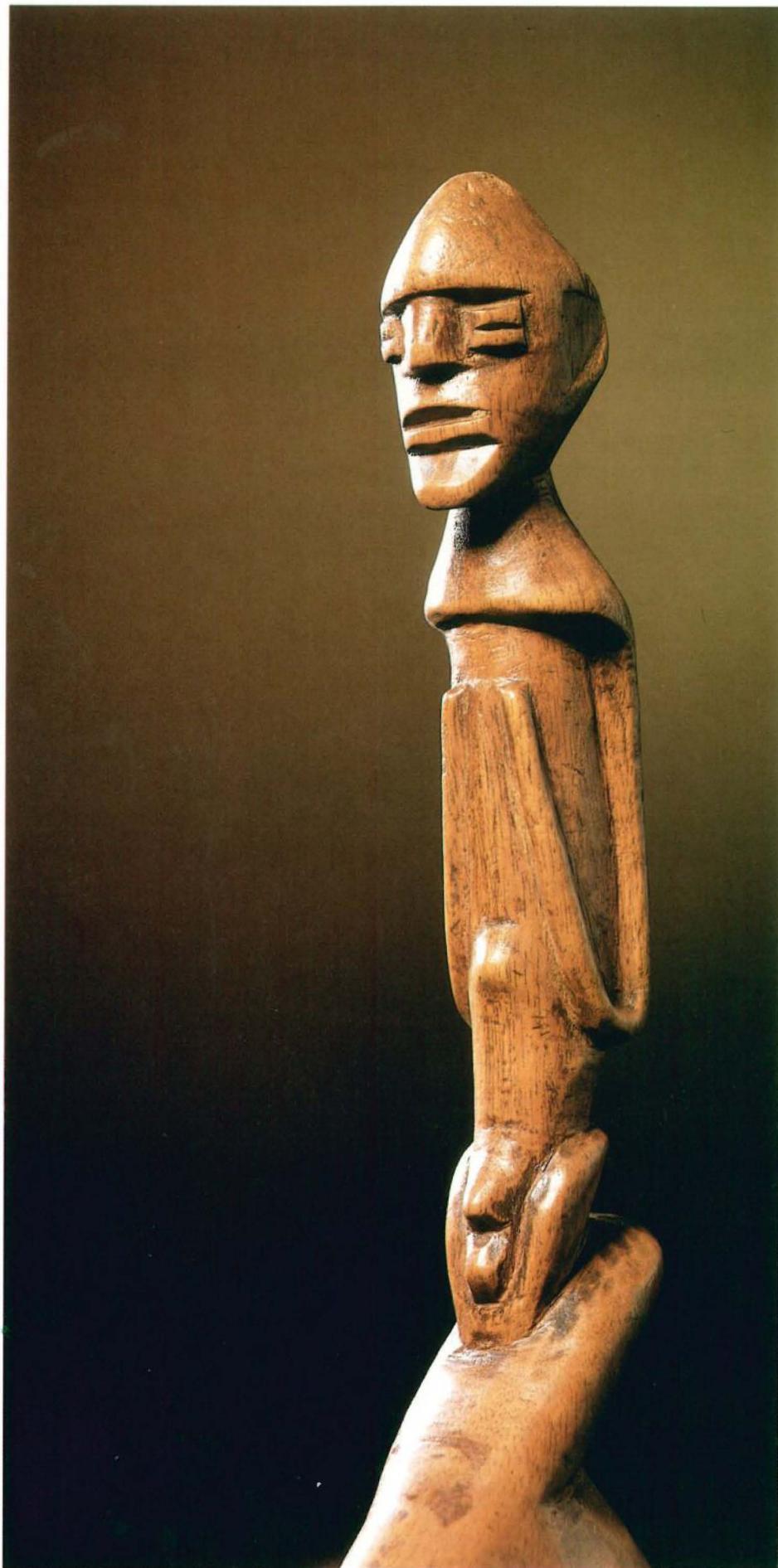
8. Cfr. n° 98. La statuaria lobi non produce oggetti destinati al piacere estetico. Essa è caratterizzata da forme sbrigative, severe e spoglie. Come nell'esemplare in catalogo, la parte inferiore del corpo è spesso solo abbozzata, le mani non figurano e sono ridotte a trapezi appiattiti. Il sesso, se compare, non è accentuato, anche se il femminile è contraddistinto da una maggiore prominenza del ventre. Il seno è piccolo, alto e schiacciato e unito in un'unica piega. Come in questo caso, la testa non è in proporzione anatomica e il suo rilievo è giustificato dalla convinzione che essa sia la sede della vita e l'espressione della purezza dell'individuo, in opposizione al ventre e al fegato, sedi dell'impurità. L'occhio lobi è introspettivo, chiuso in se



stesso e senza sguardo, in quanto la curiosità è ritenuta disdicevole, mentre tenere gli occhi abbassati è segno di concentrazione e deferenza.

1. 100
2. Figura femminile stante con bambino, *bouthiba*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Lobi
5. Legno, materia sacrificale
7. h. cm. 30

8. Cfr. n° 98, 99. I *bouthiba* a volte si ispirano a scene di vita quotidiana. Da notare in questa figura propiziatrice della maternità le labbra pronunciate, che riproducono la deformazione causata dall'inserimento di un doppio disco in uso fra le donne. L'acconciatura a calotta è quella tradizionale, che prevede la rasatura lungo il contorno dell'attaccatura dei capelli.



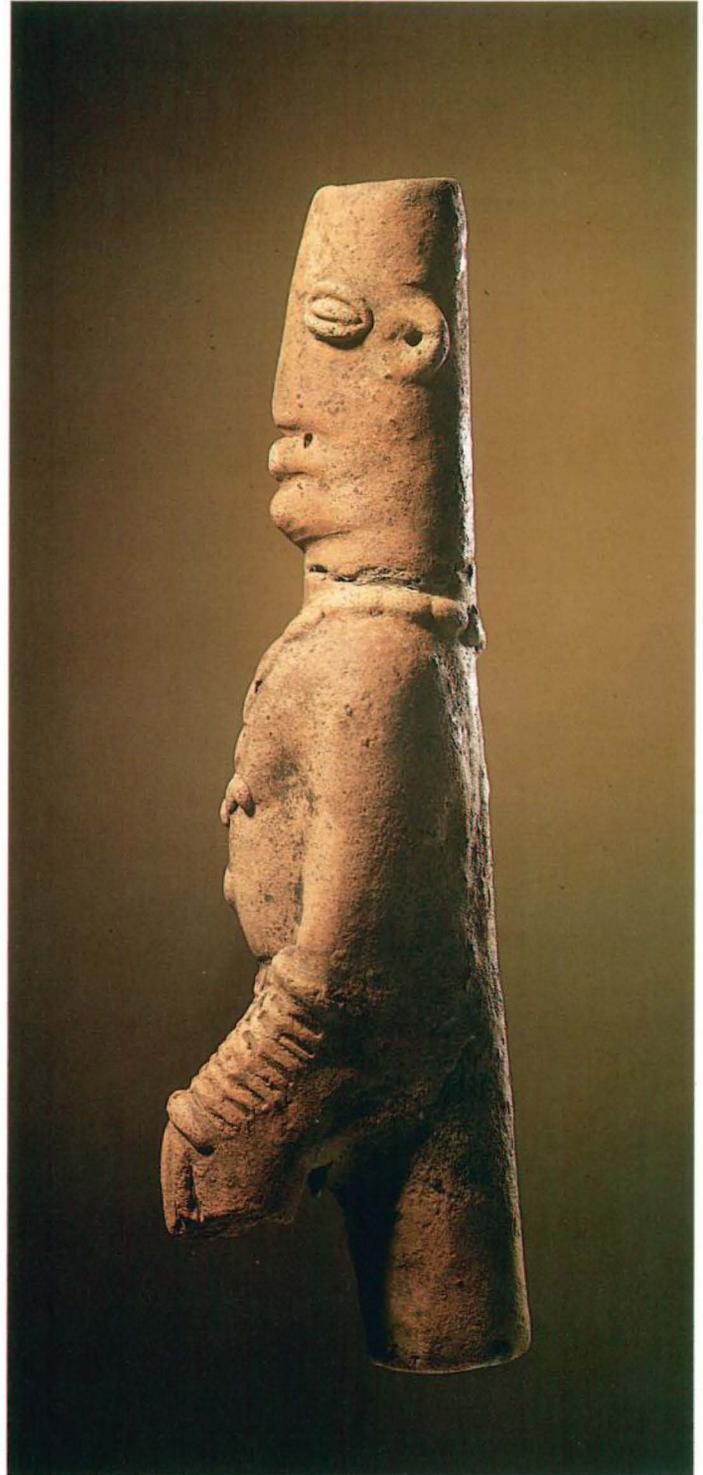
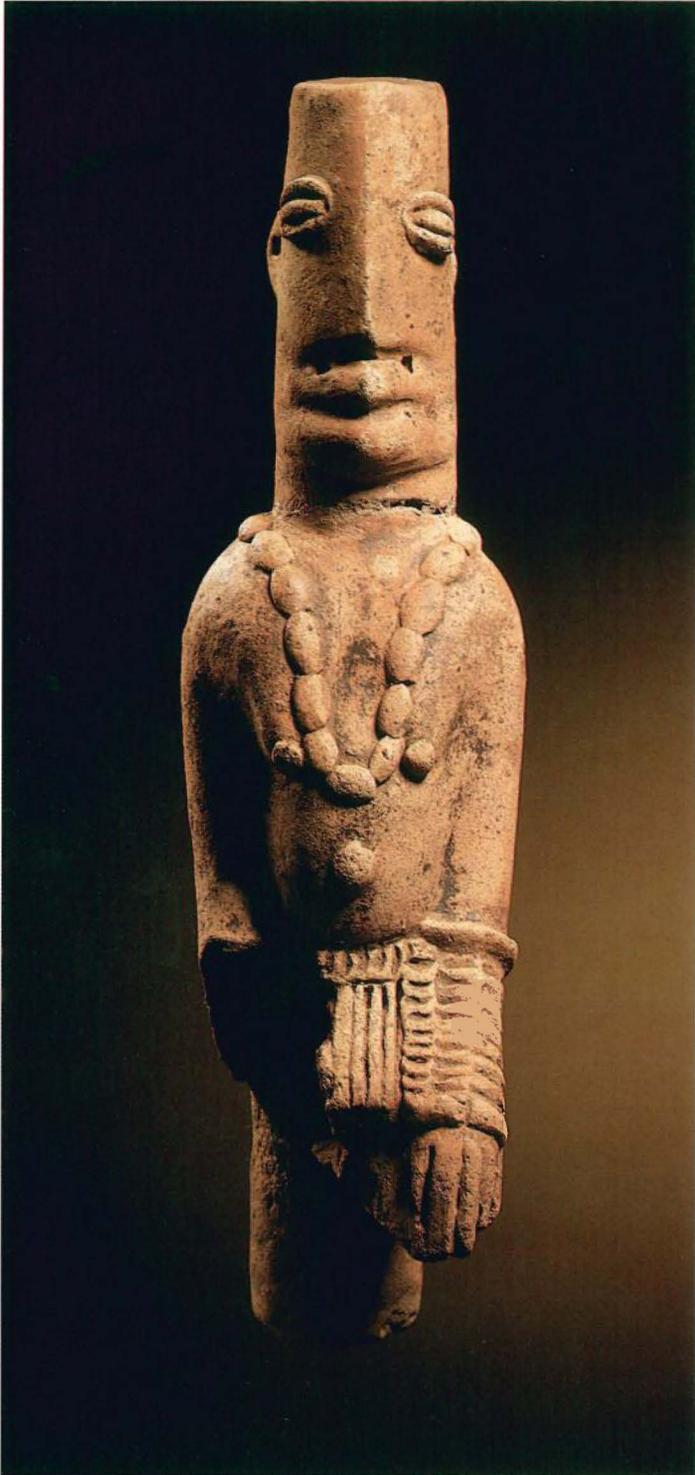
1. 101
2. Bastone da danza *bober*
3. Savana del Sudan Occidentale (Burkina Faso)
4. Lobi
5. Legno, patina chiara. Segni d'uso
7. h. cm. 87

8. I Lobi utilizzano tre tipi di bastoni: il *khuluor*, corto e terminante nella parte superiore con un becco in ferro; il *daphel*, simile a una clava piatta e ricurva, a volte ornato da un fregio; il *bober*, più lungo e intagliato da un unico pezzo di legno. Tenuti orgogliosamente levati in alto durante le danze, in occasione di fiere e mercati, questi bastoni compaiono anche nell'uso quotidiano. Essi vengono portati sulla spalla e all'occorrenza possono divenire un'arma, come i più pesanti sgabelli a tre gambe.

1. 102
2. Figura funeraria femminile stante a braccia aperte
3. Savana del Sudan Occidentale (Ghana)
4. Cultura di Komaland
5. Terracotta
6. XIV/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 29

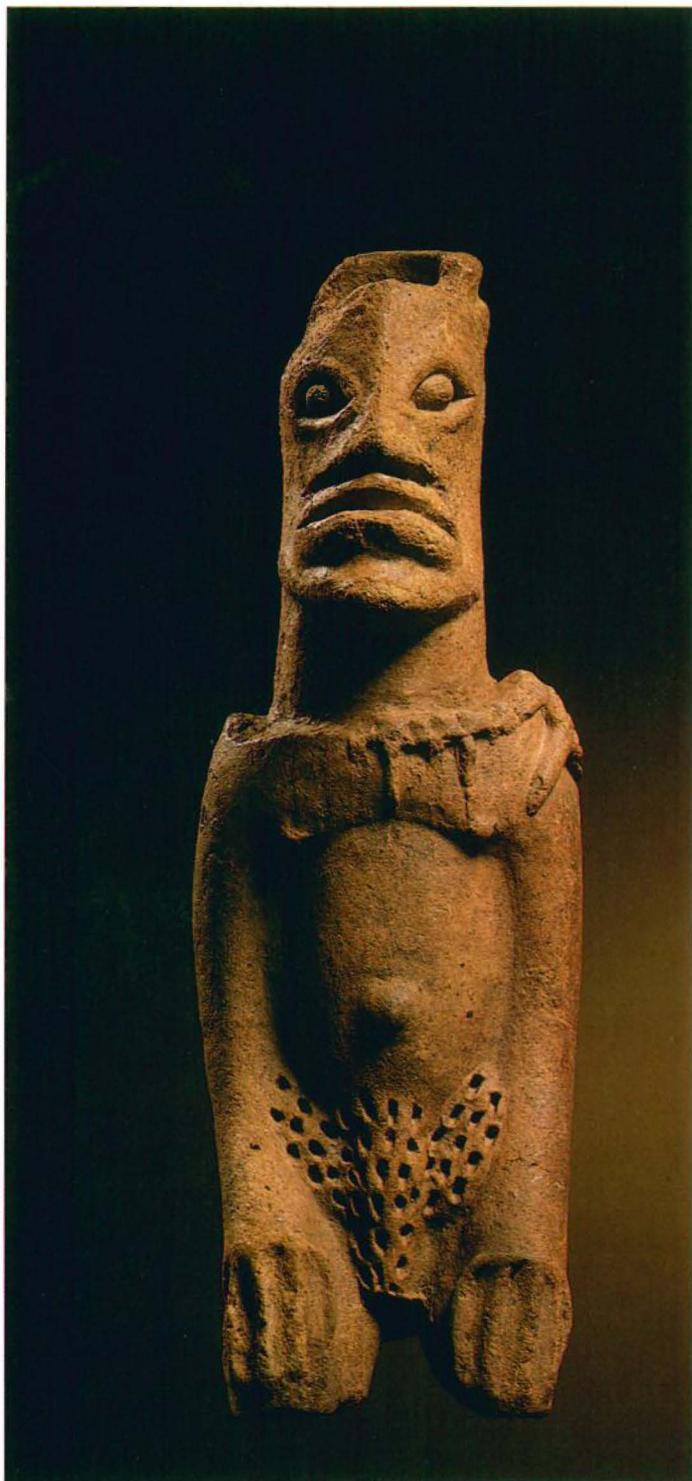
8. Scavi archeologici compiuti nelle valli del Sisili e del Kulpawn nel Ghana settentrionale a partire dal 1985 in tumuli funerari dell'età del ferro hanno portato alla luce, insieme a mole di pietra, pezzi di metallo e residui di fusioni, resti umani e animali, una grande quantità di figure in terracotta. Questi reperti, attraverso i quali si intravede una società strutturata, legata da rapporti commerciali al mondo transsahariano, rimandano per alcuni caratteri della rappresentazione umana e dell'abbigliamento a oggetti provenienti dai centri culturali del Sahel, mentre per altri sembrano costituire un corpo totalmente nuovo e unico. I Koma, gli attuali abitanti della zona, che indicano queste terrecotte con il nome di *kronkonbali*, "i figli del giorno antico", non conservano nelle proprie tradizioni, né nelle proprie abitudini di vita, alcuna memoria dei costumi funerari rivelati dai tumuli. La presenza nei corredi funerari delle sculture in terracotta con rappresentazioni umane può essere collegata a un culto degli antenati defunti o di divinità particolari del clan di appartenenza e per analogia le rappresentazioni zoomorfe o di altri oggetti di significato socio-culturale (seggi, ecc.) possono essere considerati emblemi totemici dei clan o dei sottoclan. Datati col metodo della termoluminescenza, i reperti di Komaland possono essere collocati tra il XIV sec. e il XVII sec. della nostra era.





1. 103
2. Figura funeraria maschile seduta
3. Savana del Sudan Occidentale (Ghana)
4. Cultura di Komaland
5. Terracotta
6. XIV/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 30

8. Molte figure, come questo dignitario con perizoma, bracciali e pesante collana (di cauri?), poggiano su un elemento più o meno conico, come se dovessero essere montate su basamenti o pilastri. La parte superiore del cranio è concava e forata nel centro, forse per contenere materie rituali.



1. 104
2. Figura funeraria maschile seduta
3. Savana del Sudan Occidentale (Ghana)
4. Cultura di Komaland
5. Terracotta
6. XIV/XVII sec. d.C.
7. h. cm. 28
8. Cfr. n° 102.



1. 105
2. Figura funeraria zoomorfa (serpente)
3. Savana del Sudan Occidentale (Ghana)
4. Cultura di Komaland
5. Terracotta
6. XIV/XVII sec. d. C.
7. l. cm. 20
8. Gli animali compaiono in piccola percentuale tra le sculture in terracotta di Komaland. Tra questi, le figure più ricorrenti, insieme a quella di un serpente ritto, come l'esemplare in catalogo, sono leoni, ippopotami, babbuini, coccodrilli, rane e cammelli.



## COSTA OCCIDENTALE DEL GOLFO DI GUINEA



Il Golfo di Guinea è compreso tra il Capo Verde e la Baia del Benin. La sua parte convenzionalmente definita occidentale comprende gli attuali stati della Guinea Bissau, Guinea, Sierra Leone, Liberia e parte della Costa d'Avorio. All'estremo ovest, sulle isole Bissagos e nelle lagune costiere, risiedono i Bidyogo, i Baga e i gruppi correlati dei Nalu e dei Landuman. La pesca, le colture della noce di cola e del riso costituiscono le risorse principali di queste popolazioni frammentate sul territorio dall'intrico della foresta pluviale. La loro produzione plastica, sia destinata ai rituali di passaggio tra le classi d'età come tra i Bidyogo o ai rituali di fertilità e ai culti familiari come tra i Baga, presenta affinità formali con quella dei popoli del Sudan Occidentale, regione da cui, secondo la tradizione orale, essi sono migrati.

Grandi dimensioni, mancanza di patina lucida, geometria delle forme e decorazioni brillanti caratterizzano le loro opere.

La zona mediana è principalmente abitata dai gruppi Mende e Temne. Questi ultimi, insieme ai Bullom, sono i discendenti dei Sapi, autori dei raffinati avori afro-portoghesi e delle enigmatiche opere in pietra, che in seguito Temne, Kissi e Sherbro hanno risacralizzato ed integrato ai propri culti. Tra i Temne e i Mende, così come tra i Vai e i Bassa, alle

potenti società maschili *poro* corrispondono società segrete femminili, che prevedono per le proprie iniziate, unico esempio nell'Africa sub-sahariana, di indossare maschere di legno. Le maschere, caratterizzate da patina scura e indossate su costumi di fibra vegetale, agiscono associate a queste istituzioni principalmente come strumenti di controllo sociale, attraverso cui si dirimono le controversie e si disciplinano i comportamenti nel senso indicato dalla tradizione. Questa loro funzione politica coesiste e si interseca con un ruolo di generale protezione della comunità.

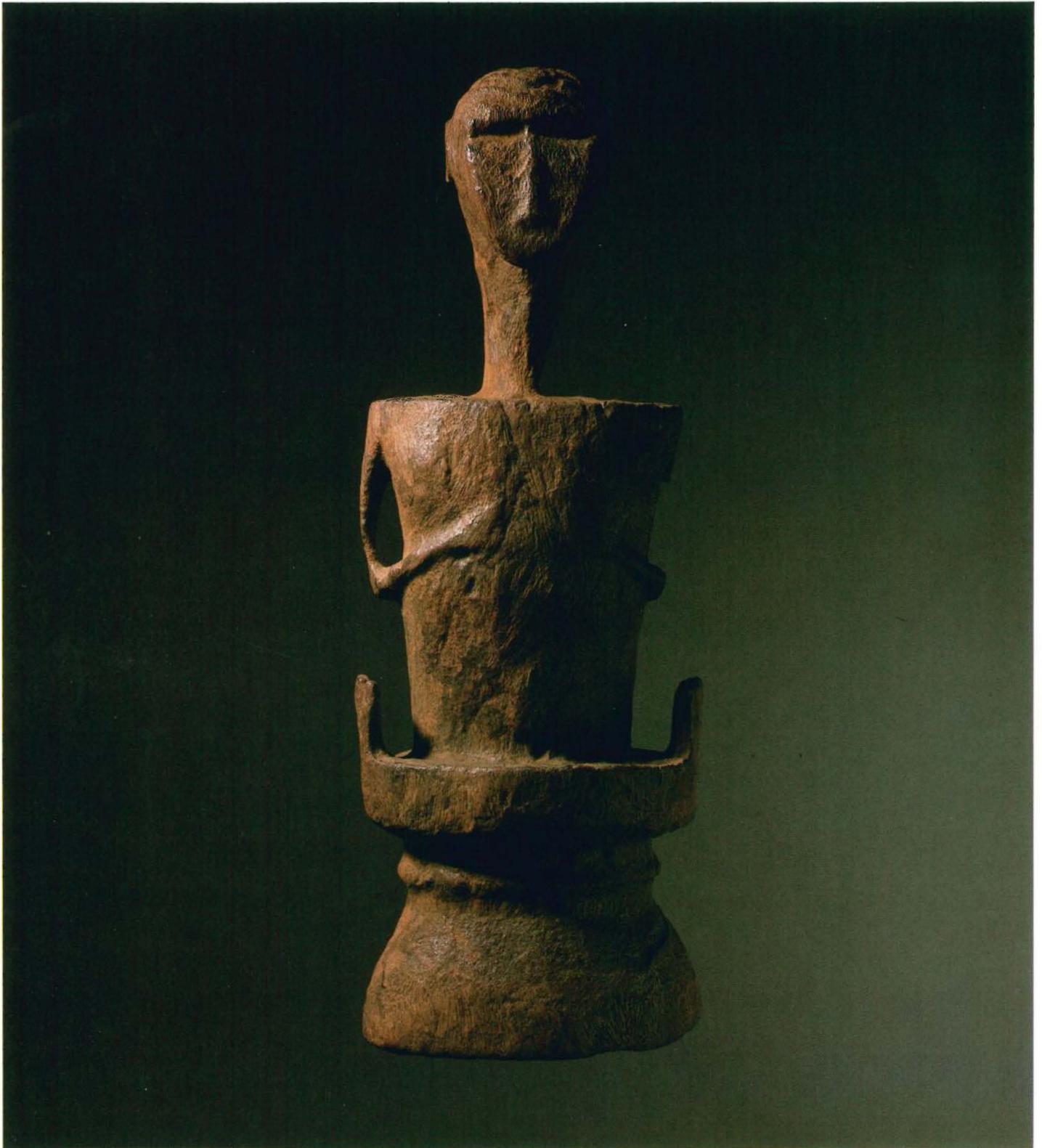
Al confine tra Liberia e Costa d'Avorio, dove foresta e savana si incontrano, vivono i Dan, un tempo noti per le loro incursioni contro i Guere e i Gouro. Oggi sono agricoltori, che coltivano i campi ottenuti disboscando tratti di foresta. Le loro maschere, più numerose delle figure, incarnano gli spiriti della *brousse*, il secondo universo, separato da quello del villaggio, degli uomini e dei loro strumenti di lavoro. Alle delicate, "femminili", maschere dan, si affiancano quelle aggressive, "maschili", guere. Attraverso forme esasperate, esse esprimono la potenza magica (i Guere sono noti come guaritori per i rimedi che ricavano dalle piante della foresta) loro conferita dagli spiriti tutelari e dagli antenati con cui sono in contatto.



1. 106
2. Terminale di insegna di comando *sono*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Guinea Bissau)
4. Soninke
5. Lega di rame, fusione a cera persa
6. XVI/XVIII sec. d.C.
7. h. cm. 15

8. Nella migrazione verso la costa atlantica, avvenuta anteriormente al XVI sec., i Soninke portarono con sé il tema iconografico del cavaliere, proprio della tradizione del Mali, da cui provenivano. La lunga asta di ferro (in questo caso mancante), sormontata da due cavalieri armati, costituiva un'insegna di potere regale. I Fulani, abitanti della regione, che successivamente la adottarono, la

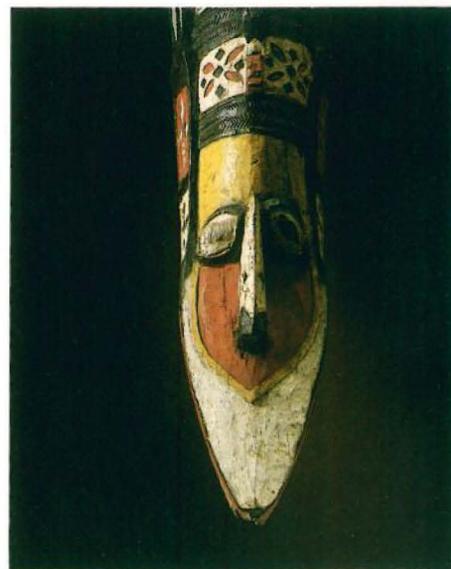
chiamarono *sono*, termine probabilmente derivato da Soninke. È documentata l'esistenza di una decina di questi rari esemplari.



1. 107
2. Raffigurazione di anima *ounika*
3. Costa occidentale del Golfo di Guinea, isole Bis-sagos (Guinea Bissau)
4. Bidyogo
5. Legno
7. h. cm. 38
8. Questa immagine, definita più genericamente con il nome di *iran* (dio, antenato o qualsiasi og-

getto catalizzatore di energia sacra), accoglie l'anima di un defunto più o meno deificato, che proteggerà la sua discendenza nella misura in cui quest'ultima tratterà convenientemente il suo ricettacolo. Nei *baluba* (santuari della comunità) gli *iran* occupano i piedi dell'altare dominato dalla ciotola che contiene il *baba*, un amalgama rituale. Ad essi vengono offerti, mediante aspersione, sangue, sterco di vacca, uova e vino di palma. L'oggetto in catalogo è del tipo "a zoccolo" e morfologica-

mente è diviso in quattro componenti (base, corpo, collo, testa). Lo zoccolo e il corpo presentano elementi di evoluzione verso una figura esplicitamente antropomorfa seduta (evidenziati dal trasformarsi della base in un seggio e dalla comparsa delle braccia), sconosciuti alla tipologia più arcaica, caratterizzata da una maggiore astrazione geometrica.



1. 108
2. Maschera/copricapo antropozoomorfa *banda*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Guinea)
4. Baga
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. l. cm. 134

8. Portata con un costume di fibra vegetale che cela completamente il corpo del danzatore, la maschera indica che chi la indossa occupa un grado elevato nella gerarchia della società segreta *simo* ("sacro" in lingua *susu*). I rituali che accompagnano la nascita, l'iniziazione e la morte, come pure quelli per propiziare la fecondità, le piogge e il raccolto, sono regolati da questa società, garante dell'ordine, a cui spetta il controllo delle maschere e degli strumenti di culto usati nelle cerimonie. La maschera associa ad un volto umano elementi che evocano la potenza: il coccodrillo (le fauci), l'antilope (le orecchie e le corna) e il camaleonte (il ricciolo della coda).

1. 109
2. Sgabello a cariatide
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Guinea)
4. Baga
5. Legno, patina chiara, ferro, lega di rame. Segni d'uso.
7. h. cm. 43

8. L'immagine femminile rappresentata è quella di *nimba* (*susu*) o *damba* (*baga*). Di solito raffigurata in modo più astratto e geometrico nell'imponente maschera a spalla, *nimba*, ieratica e raffinata, esprime l'idea della donna feconda, il cui busto dai turgidi seni suggerisce fertilità, abbondanza e ricchezza. Le risaie, i palmeti e le donne gravide godono della sua particolare protezione. Il termine *nimba*, di origine mande, si compone di *ni* (il principio vitale proprio di ogni essere) e *ba* (grande o madre).





1. 110
2. Maschera zoomorfa *gongoli*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Temne
5. Legno, patina scura lucida, pigmento, dente di bovino, fibra vegetale
7. h. cm. 65

8. Queste maschere umoristiche e grottesche, di fattura volutamente grossolana, intervengono, insieme ad altre simili e di dimensioni altrettanto monumentali, nelle danze in occasione delle festività per divertire il pubblico. Comuni anche tra i Mende, i *gongoli* sono più rari delle maschere/casco *bundu*.



1. 111
2. Testa *nomoli*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Mende (Sapi)
5. Steatite
7. h. cm. 12

8. Rinvenute durante i lavori nei campi o in occasione di scavi minerari nei territori dei Kissi, dei Mende, dei Temne, dei Kuranko, dei Baga e dei Bullom-Sherbro in Sierra Leone e nelle zone di confine con la Guinea e la Liberia, queste figure in pietra si fanno risalire, per alcune somiglianze con gli

avori afro-portoghesi, al XVI - XVII sec. Gli esemplari più antichi, come quello in catalogo, di cui, basandosi sulle cronache di viaggio rinascimentali portoghesi, è lecito ipotizzare una funzione commemorativa di defunti illustri, si ritiene siano opera dei Sapi. Con questo termine i portoghesi denominavano le popolazioni costiere del Golfo di Guinea con cui entrarono in contatto dalla seconda metà del XV sec. e i cui regni si disgregarono sotto la pressione combinata dell'invasione dei Mani nel XVI sec., delle rivalità interne e degli sconvolgimenti connessi alla tratta degli schiavi. Queste pietre presentano diversi sottostili ancora non ben distinti per caratteristiche, tra i quali il più marca-

to si esprime con occhi a globo prominente, grosso naso camuso e labbra carnose, spesso atteggiate in un enigmatico sorriso arcaico.

I Mende, che hanno integrato queste sculture nelle proprie pratiche propiziatorie della fertilità, le chiamano *nomolisia* (sing. *nomoli*), termine con il quale viene anche indicato un vegetale a cui si riconosce il potere di influenzare beneficamente i raccolti. In questo contesto la cavità sulla sommità del cranio è stata praticata allo scopo di contenere sostanze magiche per accrescere il potere della figura. L'elaborata pettinatura, che culmina con uno chignon asimmetrico, rimanda alle acconciature in uso presso l'aristocrazia Sapi.



1. 112
2. Figura stante in posizione di oblazione, *nomoli*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Mende (Sapi)
5. Steatite
7. h. cm. 18

8. Cfr. n° 111. L'atteggiamento di offerta ricorre frequentemente nelle pietre *sapi*. I personaggi esibiscono il seno o il ventre o reggono recipienti o oggetti, il cui simbolismo e la cui funzione cerimoniale e rituale sono andati perduti. Trattandosi di rappresentazioni di capi o di guerrieri eminenti, è lecito supporre che il significato di tali gesti sia da collocarsi nell'ambito dell'espressione del loro ruolo di protettori e di fonti di sostentamento della comunità. Nella figura in catalogo le scarificazioni orizzontali sulle guance, dalle labbra alle orecchie, accentuano l'espressione di indefinibile sorriso.

1. 113
2. Figura stante *pomdo*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Guinea-Sierra Leone)
4. Kissi (Sapi)
5. Steatite, patina scura, perline di pasta di vetro
6. XVI/XVII sec.
7. h. cm. 18

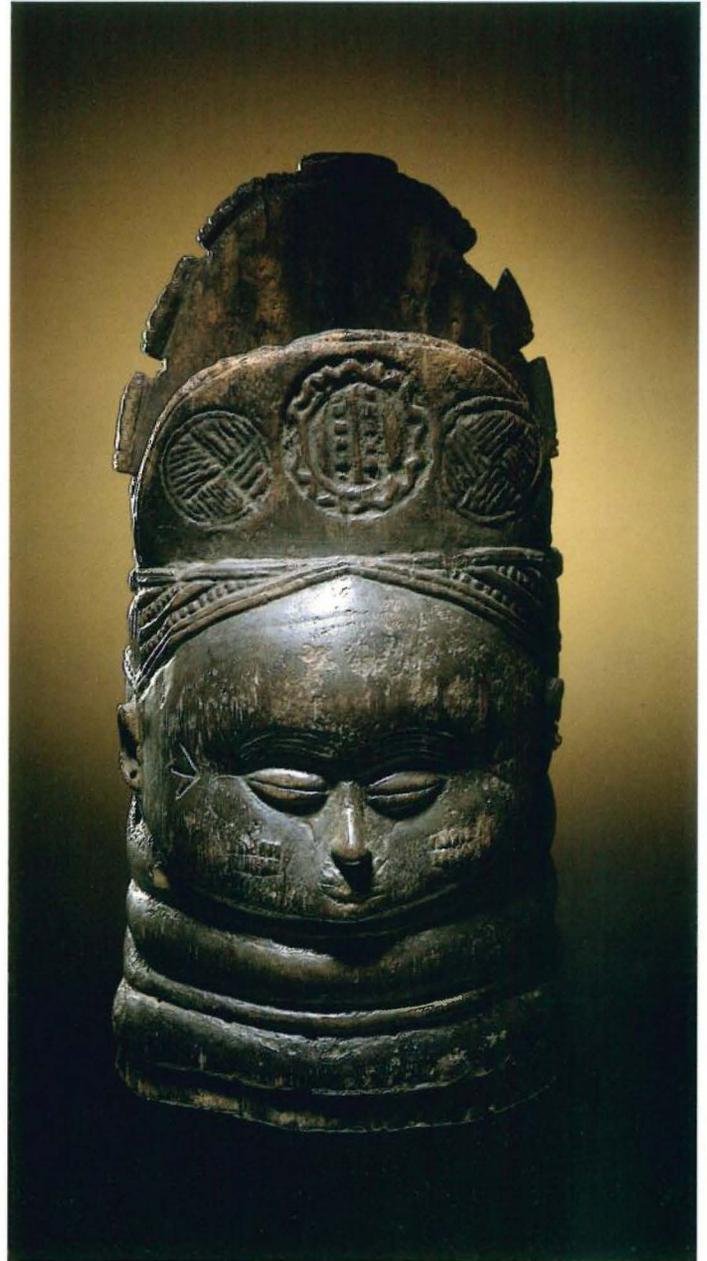
8. Cfr. n° 111. Il termine *pomdo* (plur. *pomtan*), con cui queste sculture vengono indicate dai Kissi, significa "il morto" ed ha riferimento con il riutilizzo che essi ne fanno sugli altari per il culto familiare quali immagini di antenati. Il *pomdo*, ornato per devozione con grani di pietra, denti di felino, cauri, o, come in questo caso, con perline di vetro, viene avvolto in bende imbevute del sangue di successivi sacrifici e posto in un recipiente tra amuleti che lo celano.

L'antenato è chiamato a testimone dei giuramenti solenni ed è considerato propiziatore di buoni rac-

colti. Durante le feste gli si offre l'ultimo seme o il primo frutto della stagione.

Nel culto degli antenati si mescolano *pomtan* antichi e produzioni più recenti, rendendo problematica una datazione.

La patina scura dell'esemplare in catalogo è dovuta a un colorante, presente nelle offerte rituali.



1. 114
2. Maschera/casco *bundu*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Mende
5. Legno, patina scura brillante. Segni d'uso
7. h. cm. 37

8. I caschi a campana, indossati da adepti della società segreta femminile *bundu*, rappresentano la donna nel suo aspetto più seducente e opulento. Ricavati scavando internamente il tronco di un grande albero, essi compaiono nei rituali di iniziazione delle ragazze in età puberale e durante i processi che si celebrano contro chi ha violato le leggi del *bundu*, che disciplina i compiti sociali relativi al ruolo di moglie e di madre. Tipiche dello stile di queste maschere sono le pieghe di adipe sul collo, un riferimento alla prosperità e alla bellezza, come pure all'incresparsi del fiume, da cui provengono i temuti spiriti acquatici che le animano. Le

maschere, come i corpi delle iniziate, vengono ripetutamente strofinate con olio di palma per rendere il legno, come la pelle, morbido e di aspetto lucente. Il motivo delle corna, presente nell'esemplare in catalogo, richiama la protezione accordata dall'animale che ne è adorno.

1. 115
2. Maschera/casco *bundu*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Mende
5. Legno, patina scura brillante. Segni d'uso
7. h. cm. 39

8. Cfr. n° 114 e 116. Le acconciature elaborate di questi caschi esprimono la convinzione che una donna spettinata sia "folle o immorale". Le pettinature riproducono di solito con esattezza accurata quelle delle donne Mende. È comune, come in questo caso, che vi compaiano pettini a ventaglio, quasi a formare un diadema.



1. 116
2. Maschera/casco *bundu*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Mende
5. Legno, patina scura brillante. Segni d'uso
7. h. cm. 32

8. Cfr. n° 114, 115. La grande compattezza formale dei caschi non è interrotta dai tratti del viso, che sono raccordati e poco emergenti, senza intenzioni naturalistiche. Il volto è sempre relativamente piccolo e sormontato da un'alta fronte bombata, mentre occhi, naso e bocca sono contenuti in un piccolo triangolo che si conclude nel mento appuntito. Le orecchie, minute, sono collocate lontano, sui lati, in posizione non anatomica.



1. 117
2. Maschera/casco *bundu*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Mende
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 41
8. Cfr. n° 114, 115, 116.



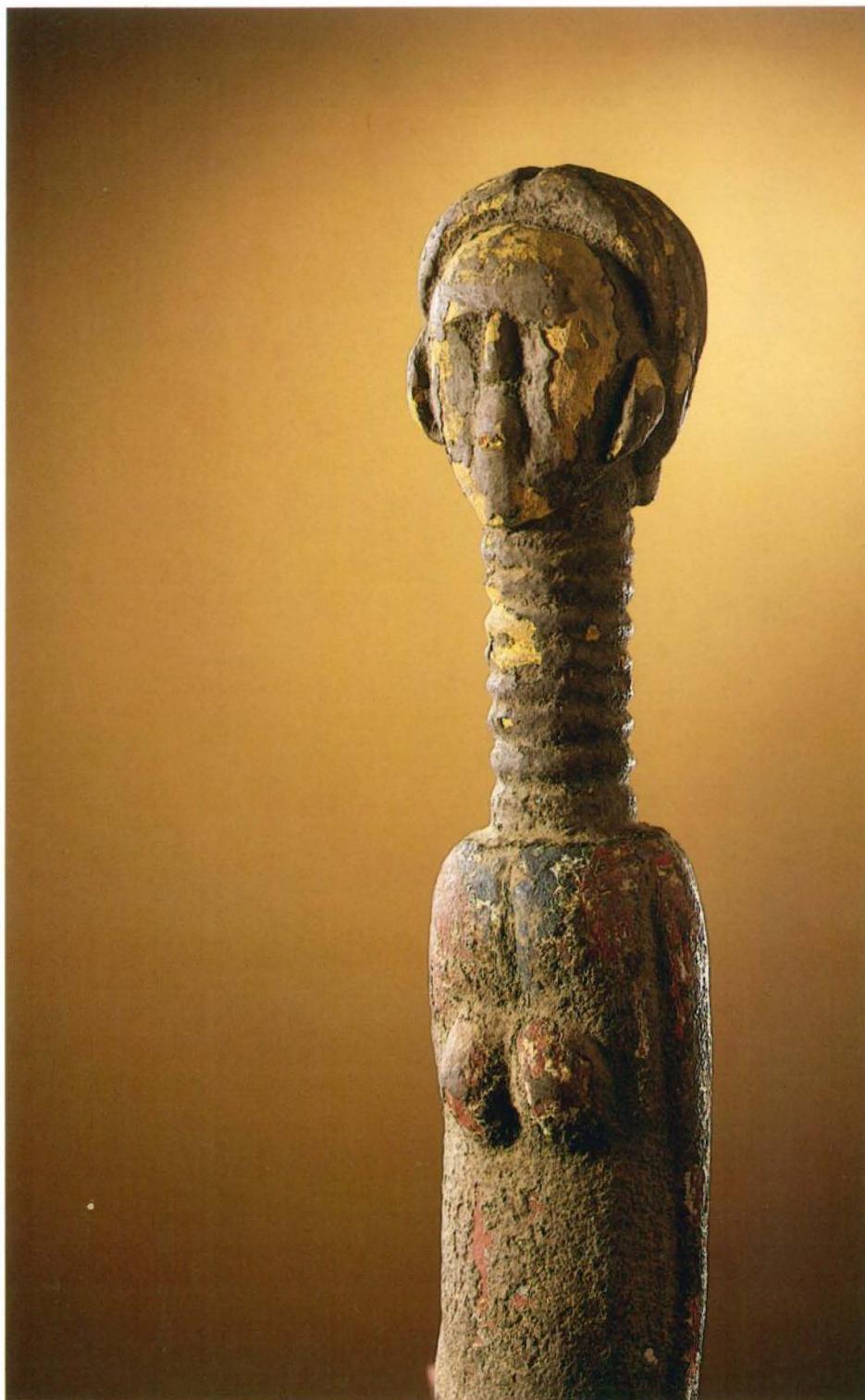
1. 118
2. Maschera/casco *bundu* a quattro facce
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Mende
5. Legno, patina scura brillante. Segni d'uso
7. h. cm. 41
8. Cfr. n° 114, 115, 116.

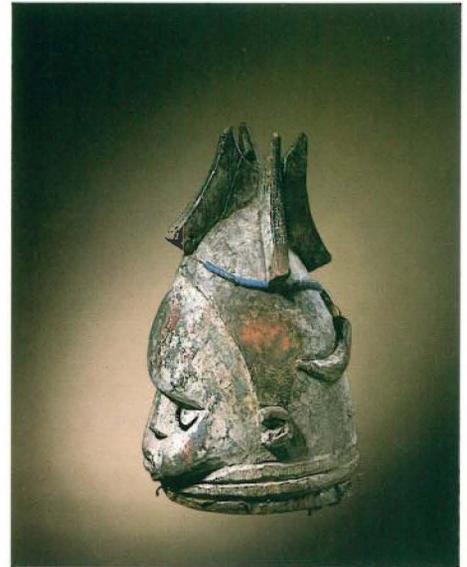


1. 119
2. Maschera/casco *bundu*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Mende
5. Legno, fibre vegetali. Segni d'uso.
7. h. cm. 85
8. Cfr. n° 114, 115, 116.

1. 120
2. Figura femminile
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Mende
5. Legno, materia sacrificale, pigmento
7. h. cm. 46

8. Tra la produzione Mende, più conosciuta per i caschi *bundu*, figurano immagini di antenati e di fertilità, diffuse tra tutte le popolazioni dell'area e caratterizzate da uno sviluppo allungato della figura. Nel soggetto in catalogo compare il consueto motivo del collo ad anelli, secondo l'ideale canonico di bellezza femminile. Queste immagini, su cui viene cosparsa materia sacrificale, si ritengono catalizzatrici di energia spirituale e propiziatorie della maternità.





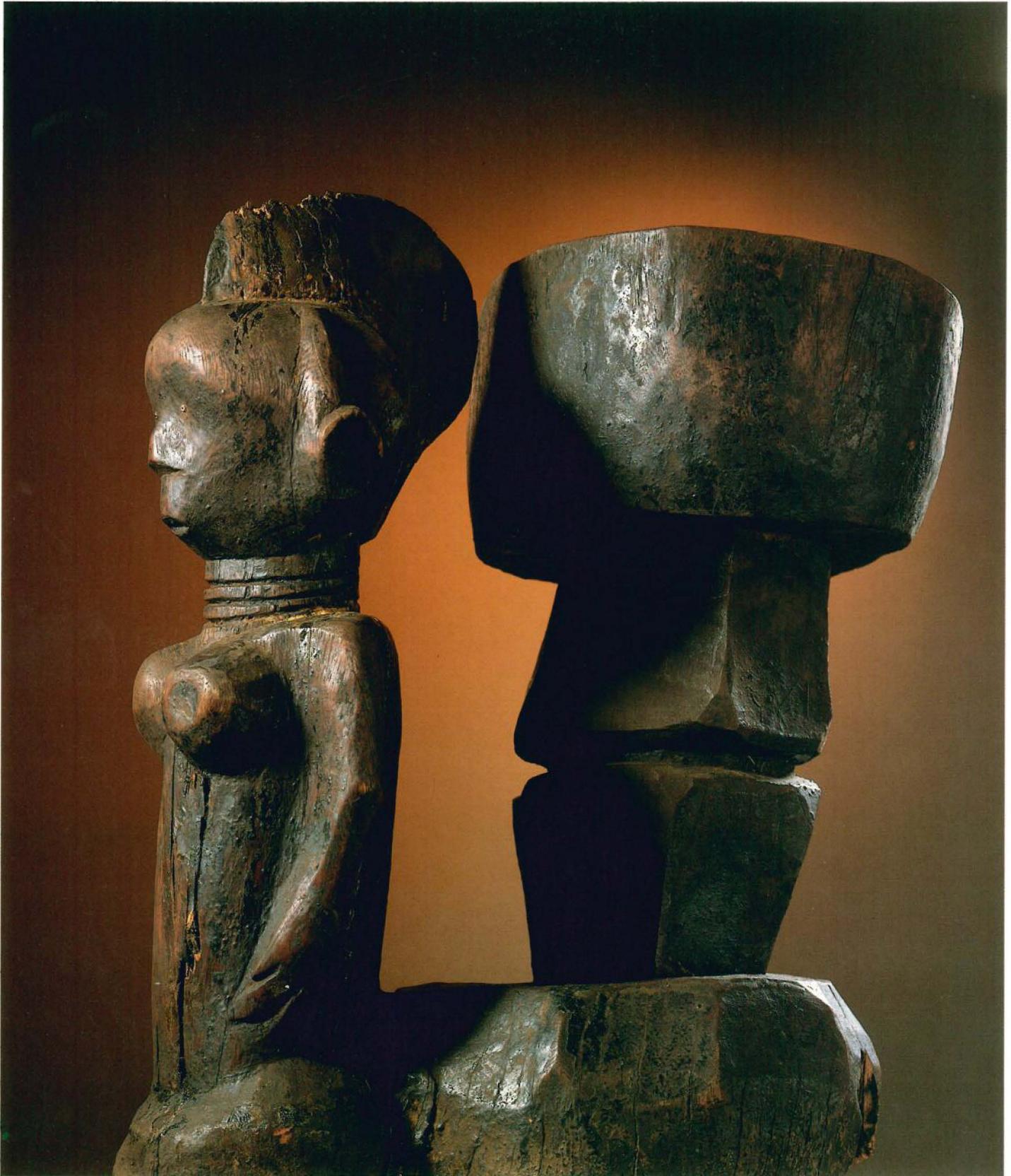
1. 121
2. Maschera/casco *sande*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Sherbro
5. Legno, pigmento, caolino, perle di pasta di vetro, osso. Segni d'uso
7. h. cm. 40

8. Cfr. n° 114, 115, 116. Tra gli Sherbro, i Vai, i Gola e i Bassa si ritrovano maschere a casco simili per concezione a quelle *bundu* dei Mende, anche se nel processo imitativo le forme perdono parte della loro astrattezza e fissità in favore di modi più naturalistici. Chiamati tra gli Sherbro *sowei* (alto ufficiale), perché indossati dai gradi superiori della società segreta femminile *sande*, questi caschi differiscono da quelli Mende per la semplificazione dell'acconciatura e la minore accuratezza nell'esecuzione dei particolari. L'esemplare policromo in catalogo, la cui potenza è rinforzata dall'aggiunta di un filo di perle di vetro, un amuleto e due corna ad altorilievo sul retro, è meno frequente di quelli a patina scura brillante.

1. 122
2. Maschera/copricapo
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Kuranko
5. Legno, patina scura, materia sacrificale, tessuto, fibre vegetali, corna di ruminante, gusci di conchiglia, frammento di specchio. Segni d'uso
7. h. cm. 64

8. L'accumulazione di materiali (corni, cauri, involti di sostanze magiche, frange in fibra vegetale) ha come scopo quello di conferire alla maschera un aspetto scomposto, spaventoso e incognito, diverso da quello di qualsiasi creatura dell'universo reale, per dar corpo alle proiezioni dell'immaginario. La sua funzione è insieme religiosa e sociale. Essa infatti è chiamata a respingere con la potenza simbolica degli elementi che la compongono tutte le forze negative, che possono turbare l'armonia del villaggio o della famiglia.





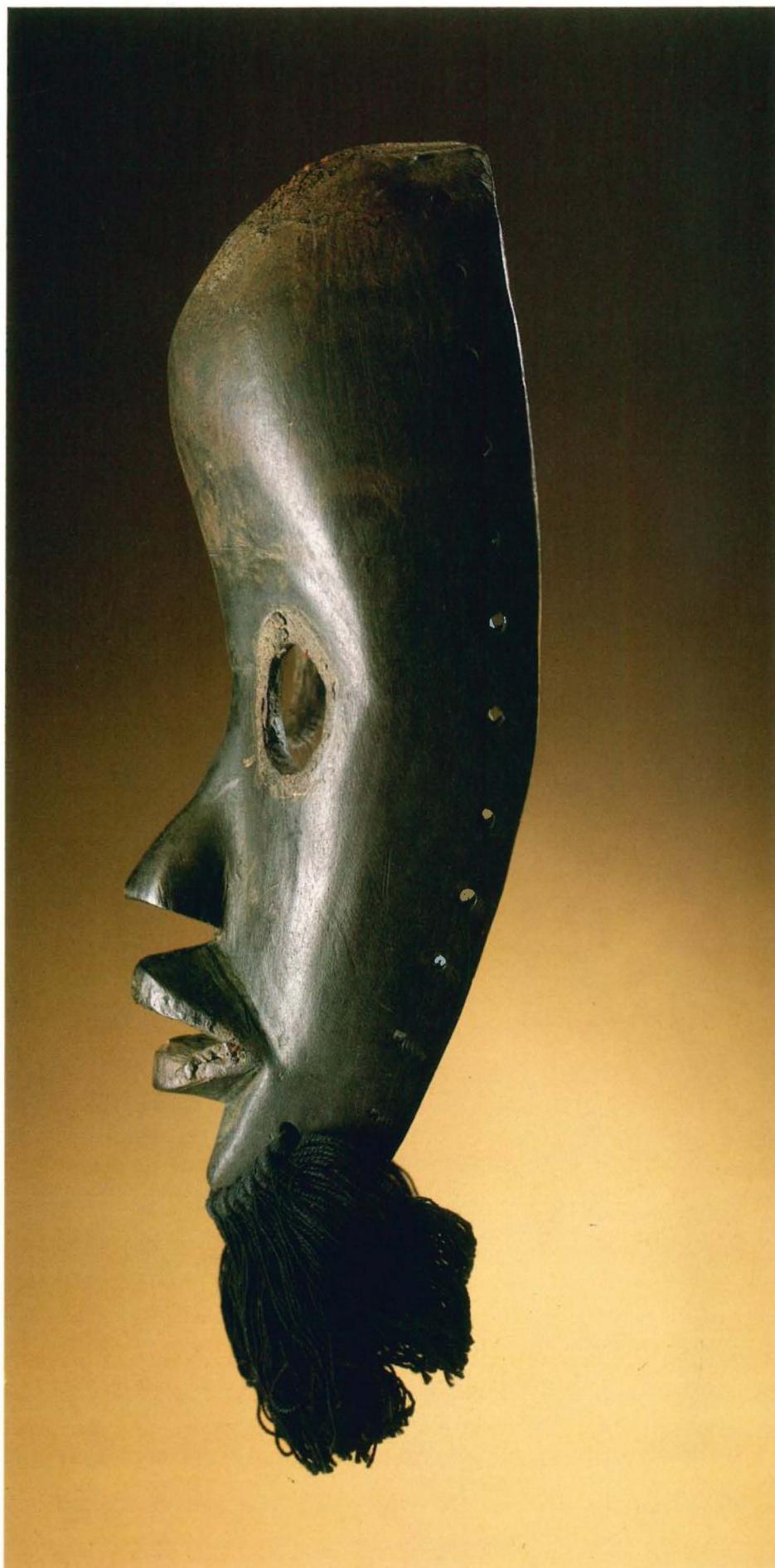
1. 123
2. Sedile per escissione con figura femminile
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Sierra Leone)
4. Loko
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 48

8. L'escissione è l'equivalente femminile della circoncisione per gli uomini ed è considerata un'occasione iniziatica che segna la fine della pubertà e attraverso la quale acquisire una definita identità sessuale, come premessa al matrimonio e alla fertilità. Essa consiste nell'ablazione del clitoride e a volte delle piccole labbra.



1. 124
2. Maschera *zakpei gè*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Costa d'Avorio/Liberia)
4. Dan
5. Legno, patina scura lucida, filo di cotone. Segni d'uso
7. h. cm. 28

8. Il ruolo delle maschere in una società priva di polizia è quello di intervenire con la propria potenza pacificatrice nel mantenimento dell'ordine sociale. Tra i Dan, le maschere incarnano gli spiriti della *brousse* e ognuna di esse ha un nome preciso e un compito definito. L'esemplare in catalogo, eseguito nello stile dan settentrionale (viso umano, orbite rotonde, fronte bombata, sopracciglia ad arcata, bocca morbida e sporgente, superficie interna concava, così da aderire perfettamente ai lineamenti) è denominato *zakpei gè*, "il guardiano del fuoco". La possibilità di vedere gli occhi di chi la indossa attraverso le grandi orbite vuote indica la sua appartenenza a un basso grado nella gerarchia delle maschere. Quando sulla savana soffia da nord-est il freddo e secco *harmattan*, "il guardiano del fuoco" controlla che i focolari siano spenti dal tramonto all'alba, punendo con la frusta le negligenze e le infrazioni, rovesciando i recipienti sui focolari accesi e confiscando oggetti come ammenda. Lo *zakpei gè*, come il *gunye gè*, la maschera del "corridore", porta una corta barba di fibra.



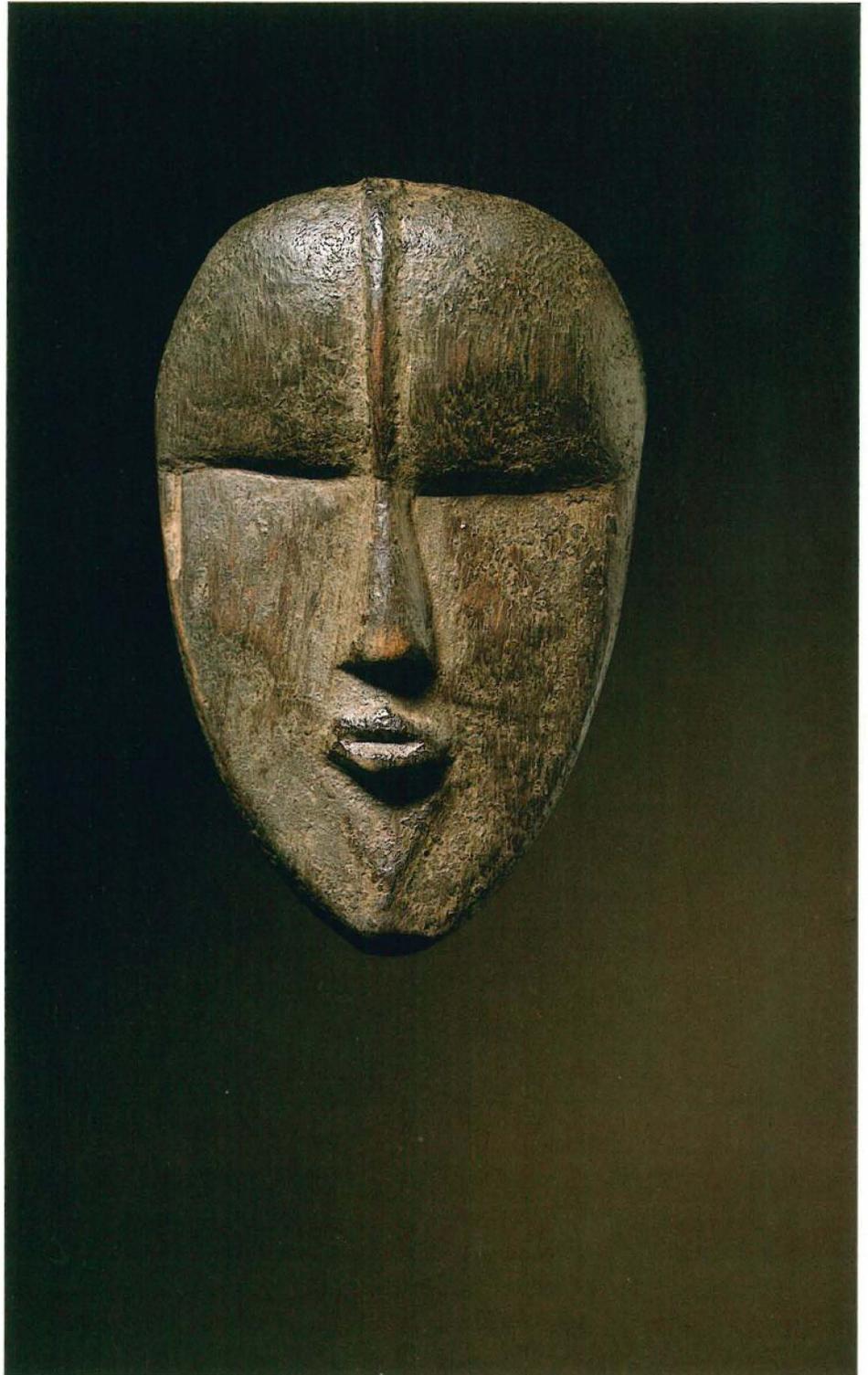


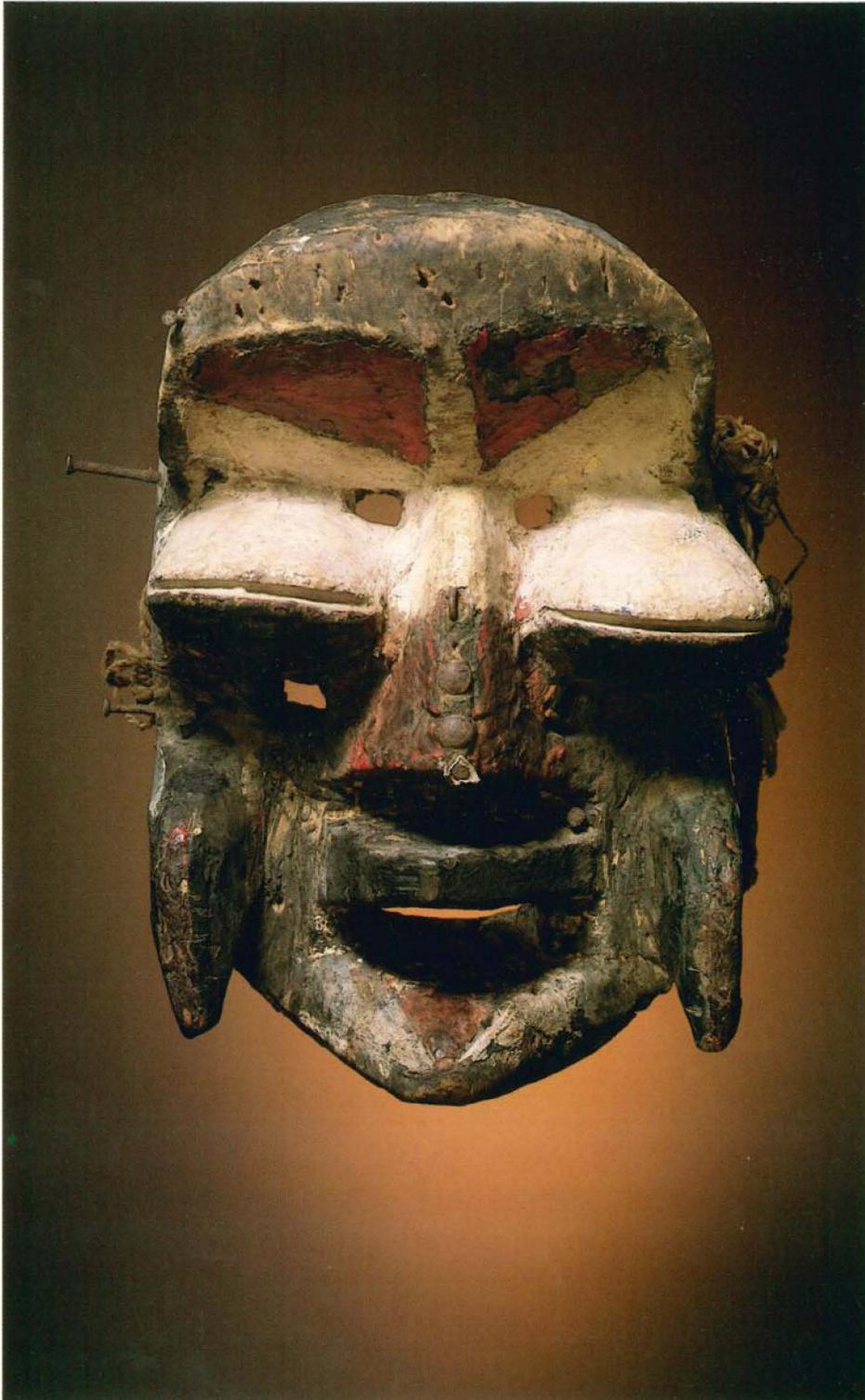
1. 125
2. Maschera
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Costa d'Avorio/Liberia)
4. Dan
5. Legno, materia sacrificale crostosa, tessuto, pelo di scimmia. Segni d'uso
7. h. cm. 34

8. Un'altra categoria di maschere comune tra i Dan è quella da intrattenimento, diffusa soprattutto nella zona della savana. In queste maschere si mescolano elementi zoomorfi e antropomorfi in un'appendice nasale a metà strada fra il becco e un lungo naso. Il becco ricorda quello del buccero, emblema di forza per la profondità del suo richiamo. Esso viene identificato nei miti come l'eroe civilizzatore, che donò agli uomini le noci di palma da olio, ricchezza dei Dan. L'ambiguità della maschera è rinforzata da una lunga barba di pelo di scimmia colobo e da tratti delicati, che richiamano sembianze femminili. Ricoperti da una lunga gonna di fibra e da un ampio mantello, i danzatori cantano le gesta degli antenati e le lodi degli organizzatori della festa.

1. 126
2. Maschera in miniatura *ma*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Costa d'Avorio/Liberia)
4. Dan
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 10

8. Le maschere in miniatura, chiamate anche maschere/passaporto, hanno funzione di amuleti individuali e vengono portate sulla persona, frequentemente legate al braccio. Esse incarnano uno spirito della *brousse* e proteggono chi le porta dagli influssi malvagi, dando continuità all'azione benefica delle grandi maschere sociali, che esse riproducono in scala ridotta, anche quando queste sono riposte.





1. 127
2. Maschera
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Costa d'Avorio)
4. Guere
5. Legno, pigmento, ferro, crine. Segni d'uso.
7. h. cm. 32

8. Tutti gli elementi adatti a impressionare e a ispirare terrore sono esasperati fino alla deformazione in questa maschera che personifica uno spirito della *brousse*. Gli occhi sono a nacchera e ripetuti anche con fori, per accentuarne l'aspetto fantastico; le labbra sono gonfie e il naso carnoso; le guance hanno la forma di corna piegate verso il basso; i colori sono violenti e dissonanti. Le fattezze esuberanti e aggressive delle maschere guere contrastano per dinamicità espressiva con quelle dei vicini Dan, nonostante i due stili spesso coesistano nel medesimo villaggio.

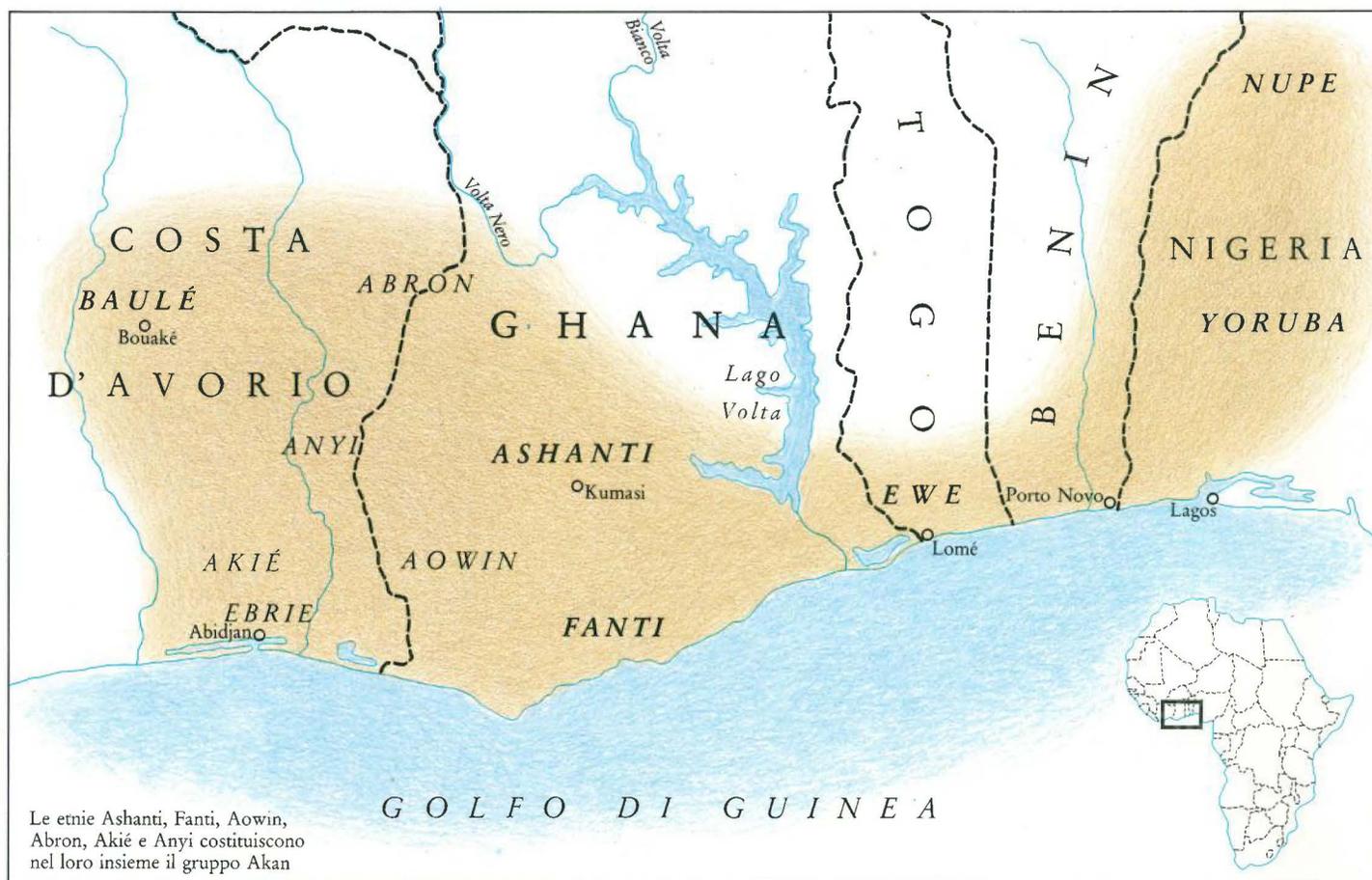
1. 128
2. Maschera
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Costa d'Avorio)
4. Guere
5. Legno, pigmento, crine. Segni d'uso
7. h. cm. 32

8. Cfr. n° 127. In questo caso gli occhi sono tubolari e le corna sono disposte sul piano orizzontale (dalle tempie verso il naso), mentre la bocca prominente è armata di denti in ferro. La coesistenza di elementi antropomorfi e zoomorfi è ribadita da trecce di crine. Su maschere di questo tipo vengono spesso aggiunti denti, penne, pelli di animali, corna e rostri di ferro per rendere ancora più suggestiva e grottesca la rappresentazione del demone della *brousse* a cui danno corpo.





## COSTA CENTRALE DEL GOLFO DI GUINEA



Nella regione orientale della Costa d'Avorio i Baulé vivono in villaggi indipendenti, la cui unità sociologica fondamentale è l'*aulo*, la famiglia allargata. Essi non sono organizzati in società segrete di iniziazione, in classi di età o strutture gerarchiche. Regolano la vita comunitaria "la tradizione, i costumi ed il buon senso" e gli stessi capi, scelti fra gli uomini più ricchi, saggi ed eloquenti sono dei pacieri che possono al più invitare a desistere dalle contese, ma che non hanno nessuna possibilità di imporre decisioni impopolari.

I Baulé producono sia figure che maschere e le loro opere, relativamente realistiche, caratterizzate da una patina liscia e da un intaglio minuto, ricercano con frequenza di esprimere l'armonia dell'ideale estetico femminile. Queste sculture hanno lo scopo di stabilire un contatto con il mondo spirituale da cui la forza vitale proviene e dove ritorna dopo la morte. Oltre alle statue, prodotte per il culto individuale al proprio sposo/sposa soprannaturali, esistono rappresentazioni degli spiriti della natura governati da *Asie*, dio degli uomini e degli animali. Le maschere, sempre indossate da uomini, danzano durante le cerimonie funebri o nelle feste che celebrano il benessere e la pace del villaggio.

Più ad est, nell'attuale Ghana, risiedono i gruppi della famiglia Akan, tra cui i più noti sono gli Ashanti e i Fanti. I portoghesi diedero a questo tratto di costa il nome di Costa d'Oro, e dell'abbondanza di questo metallo testimonia la profusione di pesi in bronzo per la polvere d'oro per cui gli Ashanti sono famosi e in cui hanno raffigurato il proprio universo materiale e spirituale. Insieme a quello degli schiavi, il commercio dei

metalli preziosi è stato il fulcro delle vicende storiche dei regni akan, riuniti in una confederazione mantenutasi autonoma fino agli inizi di questo secolo. All'aristocrazia di questi regni si devono inoltre le teste in terracotta che si commissionavano per commemorare i defunti.

Nel sud-ovest della Nigeria, nella zona di confine con la Repubblica del Benin, vivono gli Yoruba, distinti in alcune decine di sottogruppi, ma depositari di tradizioni culturali unitarie. Essi sono gli eredi delle civiltà urbane e dei regni che erano incentrati sull'autorità politica e religiosa di Ife, la città-stato i cui re tracciavano la propria discendenza da *Odudua*, il dio creatore della terra. Connessa da legami ancora oscuri con la cultura di Nok, l'epoca classica di Ife, dal XII al XV secolo, ha prodotto i sofisticati ritratti di re e regine, che costituiscono un'eccezione naturalistica nel panorama espressivo africano e la cui influenza, filtrata attraverso i regni di Owo e Oyo, costituisce il retroterra dell'attuale produzione yoruba. Un pantheon di divinità esteso, pratiche di culto strutturate e diversificate, numerose società iniziatiche, danno ispirazione a una ricchissima produzione plastica. Figure, insegne cerimoniali e d'autorità sono scolpite per i culti tributati agli *orisha*, le divinità attraverso cui regna il dio supremo *Olorun*; statue, pilastri intagliati e bassorilievi ornano luoghi sacri e palazzi di notabili. Sculture vengono commissionate per il culto privato dei gemelli e per la divinazione. Maschere sono indossate dai membri di associazioni di notabili, di uomini politicamente influenti o di società non sempre segrete, tra cui la più diffusa è la società *gelede*, che dedica i propri riti alla prosperità e alla salute dei suoi membri.



1. 129
2. Frammento di peso per oro in forma di testa di gallinaceo
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Ghana)
4. Akan
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. l. cm. 4

8. Gli Akan svilupparono un sistema per pesare la polvere d'oro, oggetto dei loro commerci dalla città di Djenné verso il Nord Africa, basandosi sui sistemi di misurazione introdotti dalle carovane islamiche e dalla penetrazione portoghese, iniziata sulla costa del Golfo di Guinea nella seconda metà del XV sec. Come per i sistemi di misura medioevali europei, le unità impiegate non sono costanti e variano notevolmente a seconda del luogo e dell'epoca. L'unità di misura tra gli Ashanti era il *takou*, pari a 0,22 grammi, mentre tra i Baulé era il *ba*,

pari a 0,14 grammi. La fabbricazione e l'uso dei pesi si diffuse rapidamente, raggiungendo il suo apice alla metà del XVIII sec., per poi declinare all'inizio del XX sec. Oltre al loro valore strumentale, essi divennero una forma di espressione estetica, in cui trovarono rappresentazione molti soggetti della fauna, della flora, dell'universo familiare, spirituale e simbolico akan, e in cui confluirono significati rituali e propiziatori. Il valore simbolico dei pesi è confermato dal fatto che l'aristocrazia akan attribuiva al *dja*, il sacchetto in cui essi erano conservati, significato di potenza economica e prestigio, e che lo univa agli altri due simboli di potere che si dovevano trovare nelle mani di un monarca: il seggio (simbolo di potere religioso) e la spada (simbolo di potere militare). Motivi decorativi a spirale venivano aggiunti per raggiungere l'unità di misura desiderata.

1. 130
2. Peso per oro in forma di serpente
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Ghana)
4. Akan
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. l. cm. 3

8. Cfr. n° 129. Alcuni pesi figurativi sono illustrazioni di proverbi. Al serpente è connesso il detto: "Il serpente che attraversa il sentiero sta andando per la sua strada; nonostante ciò incontrandolo, lo si fugge", a significare che non si può sfuggire alle conseguenze della propria cattiva reputazione.

1. 131
2. Sposa dell'aldilà, *blolo bla*
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Costa d'Avorio)
4. Baulé
5. Legno, patina scura brillante, perline di pasta di vetro, semi, fibra vegetale, caolino
7. h. cm. 62

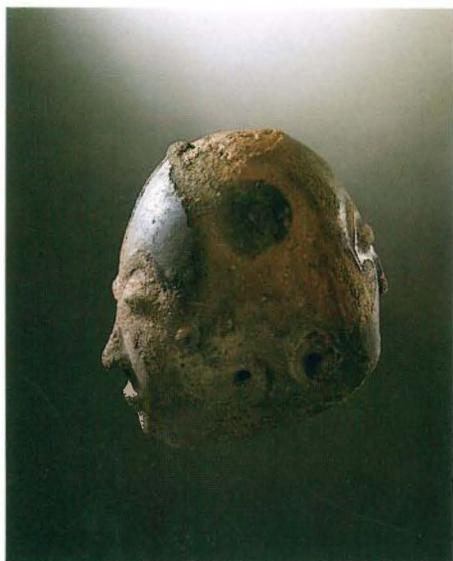
8. Queste figure non sono, come spesso affermato, raffigurazioni di antenati, ma la sposa (*bla*) o lo sposo (*bian*) del luogo (*blolo*), da cui ognuno proviene ed è destinato a tornare dopo la morte. Il *blolo* non è un paradiso o un inferno, ma un esatto doppio del mondo visibile, dove però regna la felicità e dove si è lasciata un'altra famiglia, un consorte, dei figli. In caso di sterilità o di impotenza si consulta un indovino, *komienfwè*, che, individuata l'origine del male (la gelosia o le rappresaglie del coniuge dell'aldilà), suggerisce di dedicargli un altare e di fare eseguire un'immagine che lo raffiguri. Essa dovrà essere oggetto di cure quotidiane e offerte, dovrà essere strofinata con olio di palma, burro di karité e caolino, nutrita con uova, purea di igname, polli e vino di palma. Lo spirito stesso indica all'indovino, al cliente e allo scultore pose, scarificazioni e pettinature della figura da scolpire. Da un punto di vista morfologico, l'immagine è caratterizzata da una testa proporzionalmente eccessiva rispetto al corpo e dall'accorciamento degli arti inferiori, che sono leggermente flessi. Due linee al di sopra delle palpebre pesanti si uniscono, seguendo l'arco sopracciliare, alla radice del naso, che è sottile, lungo e diritto. La bocca è leggermente sporgente. Gli ornamenti della *blolo bla* consistono di solito in scarificazioni sulla fronte, sulle tempie, sul collo, sul ventre e sul dorso, in bracciali, collane e acconciature raffinate. La pettinatura più comune (*baulé tré*, presente nell'esemplare in catalogo) è quella tripartita in due bande laterali ondulate e una cresta centrale marcata da una scriminatura, da cui si dipartono linee verticali e parallele. La posizione delle mani riunite sul ventre dà risalto all'ombelico e ha un significato generale di pace e alleanza. L'ombelico (*kotoa*), inoltre, è anche simbolo di vita e per essere bello deve essere prominente, per ricordare il legame carnale che ha unito figlio e madre prima della nascita. Un proverbio baulé dice: "La donna tiene la corda della vita". La figura in catalogo è abbellita da alcune scarificazioni cosmetiche e rappresenta presumibilmente una donna giovane (seno alto), forse in attesa del primo figlio, atteggiata in orgogliosa ostentazione della maternità.





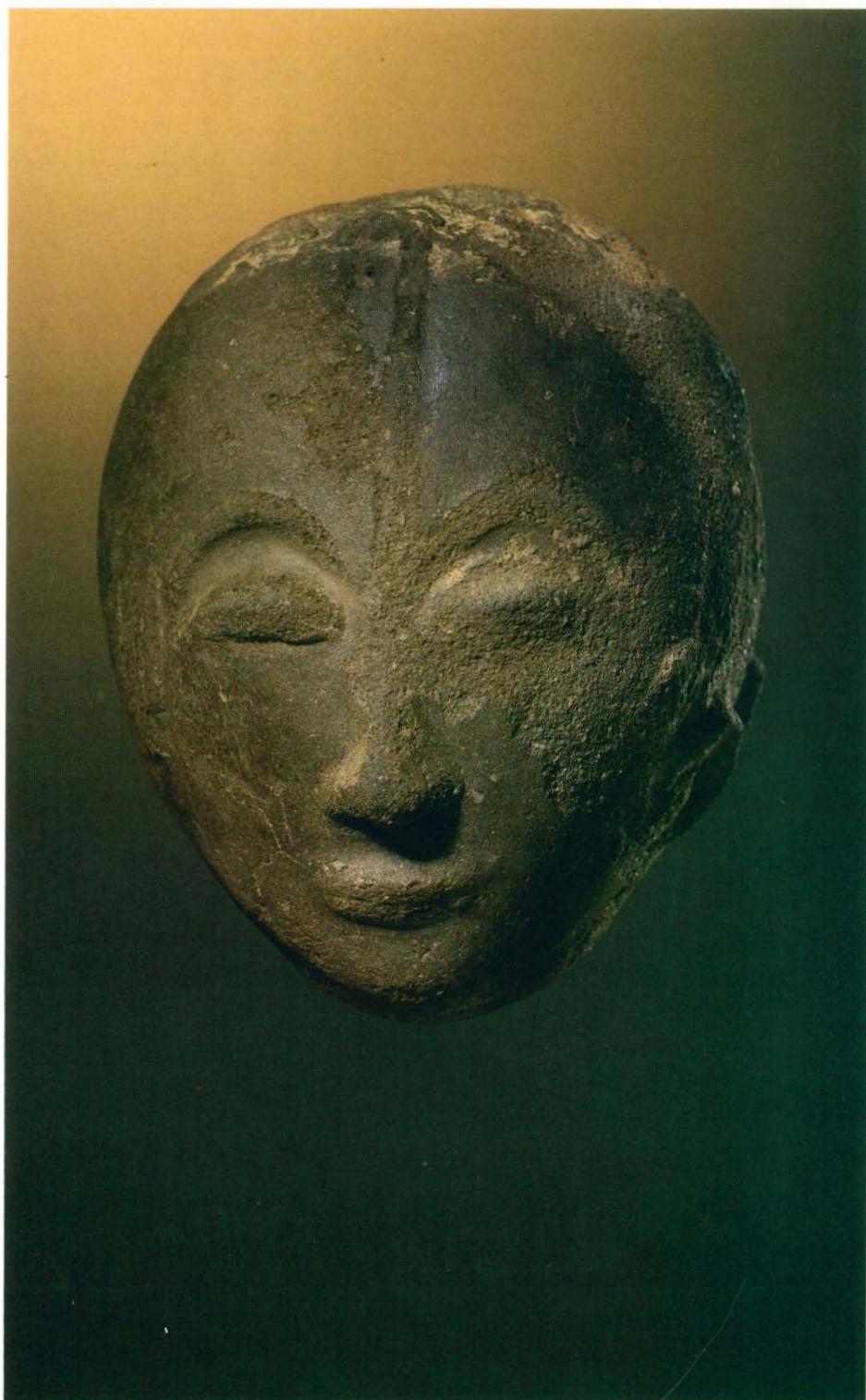
1. 132
2. Bubbolo ad anello
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Costa d'Avorio)
4. Baulé (?)
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. h. cm. 7
8. Idiofono a percussione indiretta, in cui il suono si ottiene per scuotimento, introducendo un grano duro nella camera.

1. 133
2. Bubbolo ad anello con figura zoomorfa
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Costa d'Avorio)
4. Baulé (?)
5. Lega di rame, fusione a cera persa
7. h. cm. 6
8. Cfr. n° 132.



1. 134
2. Testa bifronte
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Ghana)
4. Akan (Ashanti)
5. Terracotta
7. h. cm. 14

8. L'aristocrazia matrilineare degli Akan meridionali usava commissionare terrecotte (teste, busti, figure sedute o in piedi, vasellame decorato ad alto o bassorilievo) per commemorare capi defunti o regine madri. Esse venivano deposte in luoghi appartati in prossimità delle sepolture, ed erano oggetto di culto ancestrale. Quando rappresentano volti, non sono ritratti, ma raffigurazioni di tipi idealizzati, il cui status è riconoscibile solo dall'acconciatura o da accessori dell'abbigliamento (monili, armi, seggi, ecc.). La produzione fittile, in cui si è espressa più ampiamente che nella scultura l'abilità plastica degli Ashanti, fiorì tra il XVII e il XIX sec. Non è noto se le teste, ritrovate con maggiore frequenza di altri manufatti, appartenessero a figure intere o se venissero poste su un basamento, o fungessero da coperchio per grandi vasi rituali.





1. 135
2. Figura funeraria
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Ghana)
4. Akan (Ashanti)
5. Terracotta
7. h. cm. 25

8. Cfr. n° 134. Questa figura di antenata, con la testa inclinata all'indietro in atteggiamento di supplica, richiama la forma della bambola di fertilità *akua ba*. Il viso è un disco completamente piatto, il collo è ad anelli, il corpo ridotto ad un cilindro. Si è ipotizzato che la forma particolare e molto localizzata dell'*akua ba* (un disco sormontante un cilindro) sia da ricollegare a quella degli specchi egizi del Nuovo Impero, in cui un disco perfetto è sostenuto da un corpo cilindrico raffigurante un tronco di papiro. Secondo la tradizione chi eseguiva questi "ritratti" (in realtà tipi idealizzati), modellava la figura sull'immagine del defunto, che gli appariva sul fondo di un piatto riempito di olio o di acqua.



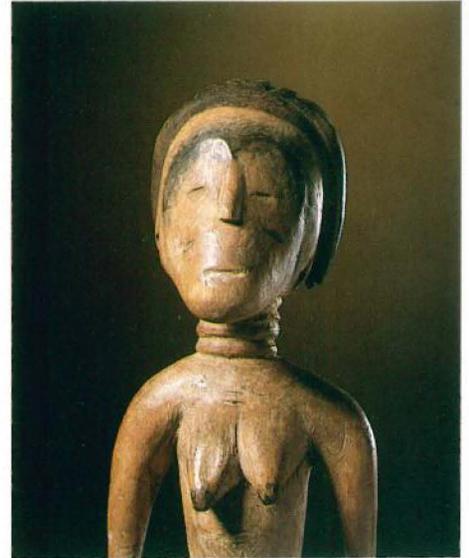
1. 136
2. Testa
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Ghana)
4. Akan (Ashanti)
5. Terracotta
7. h. cm. 35

8. Cfr. n° 134. L'imponente acconciatura, che sovrasta il viso ornato di scarificazioni etniche, fa presumere che si tratti di una testa raffigurante una regina madre. L'utilizzazione di sabbie di colori diversi (in questo caso grigiastro) permetteva di realizzare terrecotte in tinte differenti.



1. 137
2. Bambola *akua ba*
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Ghana)
4. Akan (Fanti)
5. Legno, patina chiara, perline in pasta di vetro, fibra vegetale. Segni d'uso
7. h. cm. 33

8. Caratteristiche delle bambole di fertilità fanti sono la posizione eretta della figura femminile, le gambe pesanti, il corpo leggermente conico, il collo con scanalature e la testa piatta e allungata con terminale a pettine. Motivi geometrici decorano la parte posteriore, mentre il viso è marcato da sopracciglia unite a triangolo e da scarificazioni sulle guance. A differenza delle bambole ashanti con testa a disco, quelle fanti sono sprovviste di braccia e hanno la fronte smisuratamente allungata. Esse propiziano la maternità e le giovani donne le tengono con sé fino alla nascita del primo figlio.



1. 138
2. Figura femminile
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Togo)
4. Ewe
5. Legno, patina chiara, pigmento
7. h. cm. 34

1. 139
2. Figura femminile con bambino
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Togo)
4. Ewe
5. Terracotta
7. h. cm. 15
8. Figura propiziatrice di fertilità.





1. 140
2. Coppa per divinazione *agere Ifa*
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Legno, patina scura, pigmento, lega di rame. Segni d'uso
7. h. cm. 33
8. Preziose per la loro importanza rituale e qualità estetica, le coppe divinatorie *agere Ifa* sono destinate a contenere le sedici sacre noci di cola utilizzate per interrogare *Ifa*, *orisha* personificazione

dell'onnipotenza e della saggezza divina e dell'imperturbabile ordine cosmico. Gli *orisha* sono esseri spirituali, ora amati ora temuti, interpreti presso gli uomini della volontà del dio supremo *Olorun*. A ognuno è destinato un altare, ed essi vengono evocati con pratiche divinatorie e offerte sacrificali. Il *babalawo*, il sacerdote "padre del segreto", si rivolge ad *Ifa* per sciogliere l'enigma di morti premature e di casi di stregoneria, o per vincere la paura di un viaggio o la sterilità di una sposa.



1. 141

2. Tavola per oracoli *opon Ifa*

3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)

4. Yoruba

5. Legno, patina granulosa, pigmento. Segni d'uso

7. diam. cm. 38

8. Le pratiche di divinazione *Ifa* sono alla base della religione tradizionale yoruba. Per consultare *Ifa*, dio del destino, il divinatore (*babalawo*) legge sulla segatura o sulla farina stesa nel vassoio le tracce lasciate dal lancio di sedici noci di cola. Dopo averle

collegate ad una delle 256 figure della poesia orale *Odu Ifa*, egli recita i versi ad esse associati. Il vassoio giace su una stuoia per terra con il viso di *Eshu*, intagliato sul contorno, rivolto verso chi lo interroga. *Eshu* è il dio che presiede la divinazione e convoglia i sacrifici prescritti dall'officiante alle divinità a cui sono destinati.



1. 142
2. Adepto di Eshu o Eshu con flauto
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Legno, patina scura, cauri, pelle
7. h. cm. 22

8. *Eshu* occupa un posto fondamentale nel rituale e nella cosmogonia Yoruba. Egli è insieme il burlesco perturbatore dell'ordine dell'universo creato dal demiurgo *Olorun*, come anche il pacificatore e l'equilibratore nelle situazioni di pericolo per l'umanità. Egli è portatore di fantasia e di libertà, così co-

me di astuzia e di malignità. La sua personalità paradossale e ambigua è spiegata dall'originalità della sua nascita. Diciassettesimo dopo sedici divinità principali, nate a coppie, egli è l'essere unico, il differenziato, che interrompe l'era delle nascite gemellari e inaugura il principio dinamico dell'individualità. Presente tra gli uomini, nel cuore del villaggio e della casa, egli li protegge e intercede per loro presso gli dei. Il suo ruolo è fondamentalmente quello di permettere il compiersi delle cose. Il suo aspetto perturbatore è espresso in questo caso dal flauto (come altre volte dalla pipa) e dalla lunga capigliatura conica, associata all'idea di una sessualità libidino-

sa e non procreatrice. Secondo l'iconografia corrente, *Eshu* è rappresentato vestito. Le file di cauri che lo ricoprono esprimono la sua funzione di "signore del mercato", perché egli presiede anche le transazioni commerciali. I cauri, considerati moneta di scambio, hanno qui lo scopo di rappresentare il valore delle merci in circolazione, il movimento della ricchezza, l'alternarsi del guadagno e della perdita, cioè il cambiamento. I cauri, inoltre, richiamano anche l'idea del sesso femminile e la loro presenza sul dio rimarca ulteriormente la sua ambiguità.

1. 143
2. Bastone da cerimonia per il culto di Eshu a figura femminile
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Legno, patina scura, cauri, pelle. Segni d'uso
7. h. cm. 59

8. Cfr. n° 142. La lunga capigliatura, che è l'elemento fondamentale e costante dell'iconografia di *Eshu*, è incurvata ad uncino (spezzato nell'esemplare in catalogo) per permettere all'adepto (un sacerdote o un membro della classe sociale elevata) di portare il bastone di danza appeso alla spalla sinistra. La massa di cauri (in altri esemplari arricchita dalla presenza di una varietà eterogenea di piccoli oggetti — pettini, specchi, coltelli, flauti, cucchiai, pipe, frecce, scacciamosche, ecc.), sempre presente nel culto di *Eshu*, ha la consueta funzione di evocare la ricchezza, dato il loro lungo utilizzo nel passato come moneta.

1. 144
2. Eshu con flauto su figura zoomorfa (babbuino?)
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Legno, patina scura, pigmento
7. h. cm. 26

8. Cfr. n° 142. Costruita secondo i canoni propri delle sculture equestri yoruba, in cui la cavalcatura ha sempre dimensioni proporzionalmente inadeguate rispetto a quelle della figura umana, questa rappresentazione di *Eshu* nell'atto di suonare il flauto esprime l'aggressività che caratterizza la personalità violenta e asociale del dio attraverso due armi (un coltello e un fucile) intagliate sulla coscia.





1. 145
2. Mazza di danza *oshe Shango*
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 43

8. Come gli altri *orisha*, che sono rappresentazioni di potenze naturali o divinizzazioni di mitici re, *Shango*, il più importante tra tutti, è il dio del tuono e del fulmine e anche il leggendario despota crudele e coraggioso guerriero, fondatore della stirpe yoruba. Questa mazza, in cui compare il motivo ricorrente della dualità, termina con la doppia ascia *edun ara*, che sta in equilibrio sulla testa dei devoti e che è il segno della terribile presenza di *Shango* e del suo potere insieme benefico e malefico.

1. 146
2. Copricapo bifronte *gelede*
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Legno, pigmento, caolino. Segni d'uso
7. h. cm. 39

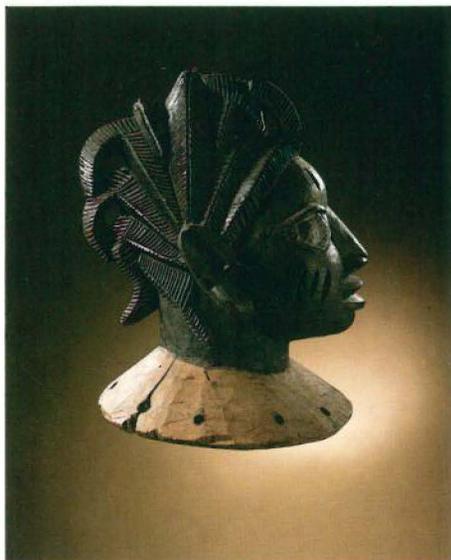
8. Diffusi nella regione del sud-ovest del territorio yoruba, questi copricapi, il cui significato rimane indeterminato, sono propri della danza *gelede*, durante la quale i danzatori si presentano in coppie di maschere identiche maschili (*akogi*) e femminili (*abogi*). Nella concezione yoruba le immagini doppie rappresentano l'aspetto straordinario, pericoloso e inquietante del sacro e il potere di saper vedere oltre ciò che è comunemente permesso agli uomini.





1. 147
2. Figura di gemello *ibedji*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Legno, pigmento
7. h. cm. 19

8. Queste immagini sono espressione plastica di un complesso di miti e di rituali incentrati sullo spirito (*ibedji*) che dispensa la fortuna di un parto gemellare e protegge i gemelli. Il rito, non più antico della seconda metà del XVIII sec., vuole che, se uno dei gemelli muore, esso venga sostituito da una figura che ha il compito di ristabilire la dualità e l'ordine turbato dalla morte. Il principio di dualità richiede che i gemelli, vivi o in effigie, siano trattati in modo rigorosamente simmetrico: essi vengono lavati, unti con pomate e polveri cosmetiche, abbigliati, nutriti e coricati allo stesso modo. Infrangere questo principio di equità potrebbe esporre i genitori alla vendetta di *Ibedji* e costringerli a onerosi atti riparatori. Lo scultore è libero di realizzare l'effigie con variazioni stilistiche personali (pettinatura, posizione delle braccia e delle gambe, forma delle mani, presenza o assenza di uno zoccolo) e la sola limitazione che gli è imposta è che la figura sia dello stesso sesso del defunto. Immagini di piccoli adulti, piuttosto che di bambini, i gemelli vengono scolpiti secondo una somiglianza mistico-culturale, più che reale, con il modello. I più comuni tratti distintivi sono l'altezza, raramente inferiore ai 15 cm. e superiore ai 25 cm., la vistosa prospettiva discendente, la capigliatura a cimiero e il colore rosso dell'*ibedji*, la cui superficie è costantemente spalmata di unguento di palma, come il corpo del gemello. Due sono gli stili più diffusi: nel primo, a cui appartiene l'esemplare in catalogo, l'*ibedji* ha una fisionomia espansiva, con occhi larghi e aperti, a pupilla ben marcata, naso quasi aquilino con narici sviluppate, guance gonfie, con scarificazioni che identificano il gruppo di appartenenza, e braccia lungo il corpo; nel secondo la figura ha un aspetto terrificante con sguardo corrucchiato, occhio a triangolo rovesciato e espressione da guerriero combattente. Collane di perle di vetro ornano a volte l'immagine. Il pollice in avanti chiuso sull'indice è una posizione simbolica che significa che il gemello non si lascerà sfuggire la buona sorte.



1. 148

2. Copricapo *ere egongun olode*

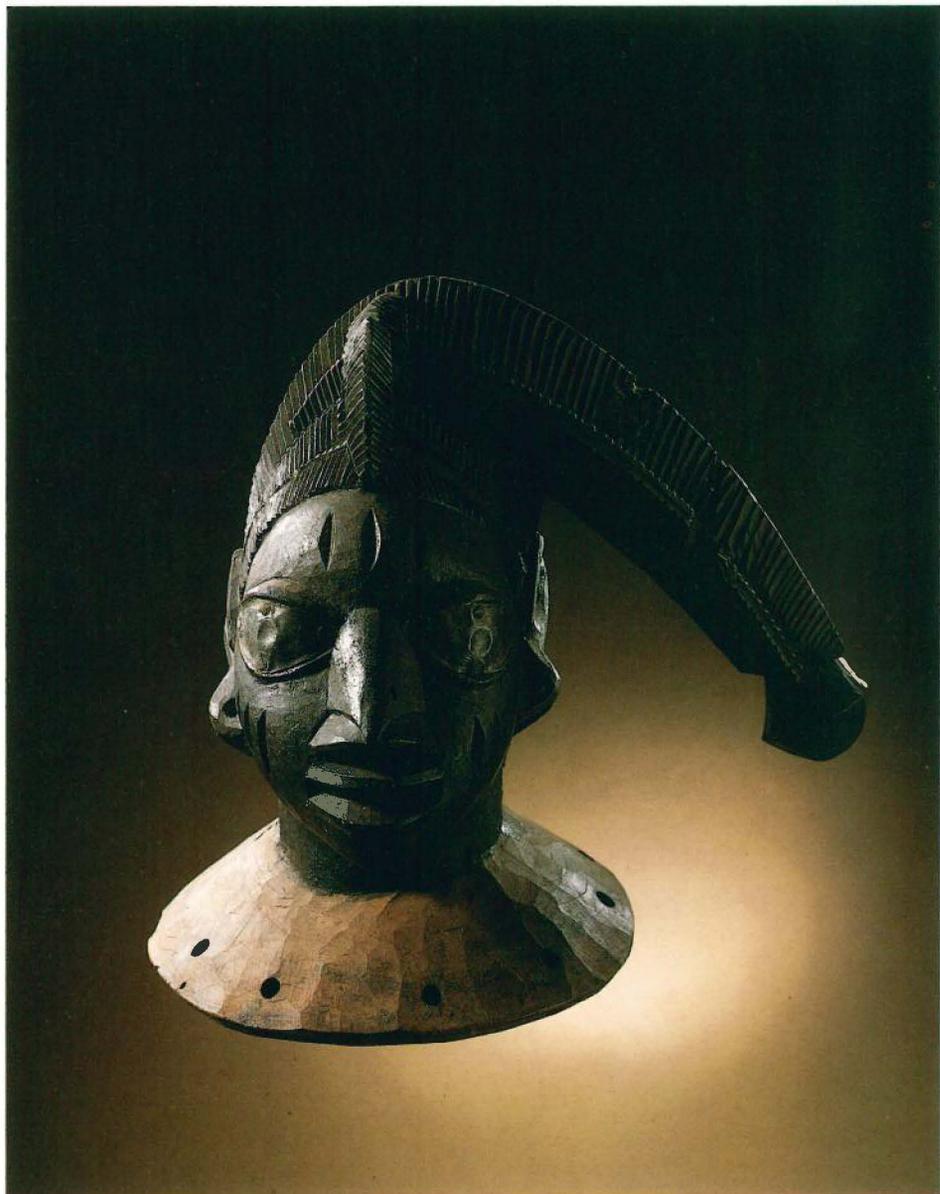
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)

4. Yoruba

5. Legno, patina scura, piombo, ferro. Segni d'uso

7. h. cm. 27

8. È portato dai membri della società *egongun*, il cui significato letterale è "ossa", in riferimento alle spoglie degli antenati. Questi copricapi sono indossati durante i riti funebri, quelli per propiziare la fertilità della comunità e in occasione della fondazione di nuovi villaggi. L'alterazione della voce dei danzatori esprime la loro possessione da parte dello spirito del defunto che personificano. La connotazione fallica del copricapo ha qualche riferimento con il berretto a uncino dell'ambiguo dio *Eshu*, anche se di preferenza si associa a quello di un mitico "signore della caccia" e ai lunghi incisivi del maschio della lepre. Le società *egongun* sono presenti in ogni villaggio e ognuna è dedicata al culto di uno specifico antenato.





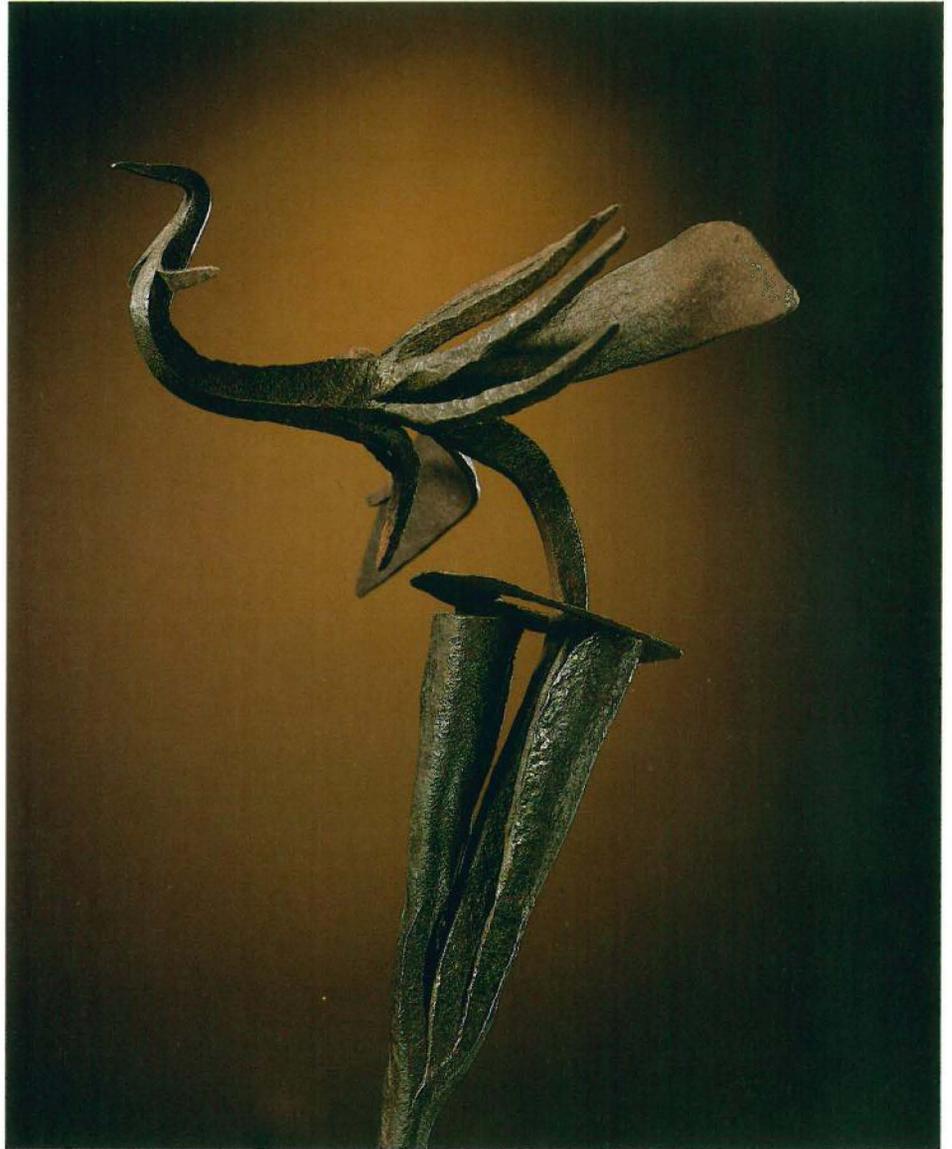
1. 149
2. Altare mobile con figure ornitomorfe *asen*
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Ferro forgiato
7. h. cm. 46

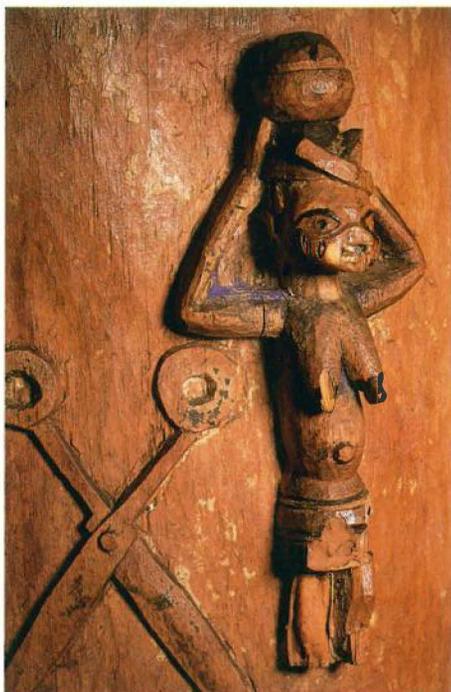
8. Il culto reso a *Osanin*, la divinità del pantheon yoruba che incarna il principio della forza vitale e procura salute e equilibrio, ha come supporto questi altari in ferro, costituiti da un'asta sormontata da figure stilizzate di uccelli, disposte a raggera intorno a un volatile centrale più grande e di fattura più naturalistica, le cui ali hanno la forma del fogliame degli alberi e dei cespugli di cui si serve il divinatore/guaritore per la preparazione di medicine e durante la recitazione di formule magiche. La rappresentazione si ispira al mito secondo il quale il dio *Osanin* creò la terra con il concorso di due aiutanti e sedici uccelli, a cui diede l'incarico di capovolgere il fondo del mare. L'*asen*, piantato nel terreno, riceve l'offerta di uova e noci di cola.

1. 150
2. Asta sonora con figura ornitomorfa *orere*
3. Costa Occidentale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Ferro forgiato
7. h. cm. 64

8. Cfr. n° 149. Usato dal sacerdote come sistro, questo *orere* porta alla sommità il volatile mitico, aiutante del dio *Osasin* nella creazione del mondo. Esso è saldato su un appoggio a quattro elementi a cono rovesciato, il cui motivo formale è ripetuto nelle quattro campanelle poste al centro del lungo stelo, che simbolizzano le foglie degli alberi nella *brousse*.

La forza vitale di *Osasin* (dio del ferro e della guerra e protettore dei cacciatori, degli artigiani e degli intagliatori), in onore del quale si celebra il rito, è considerata una potente e benefica medicina.

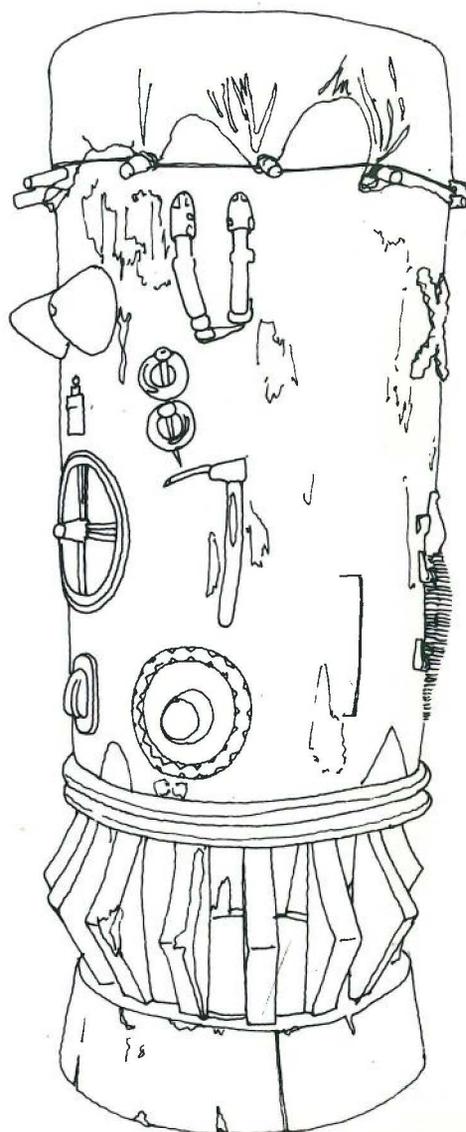


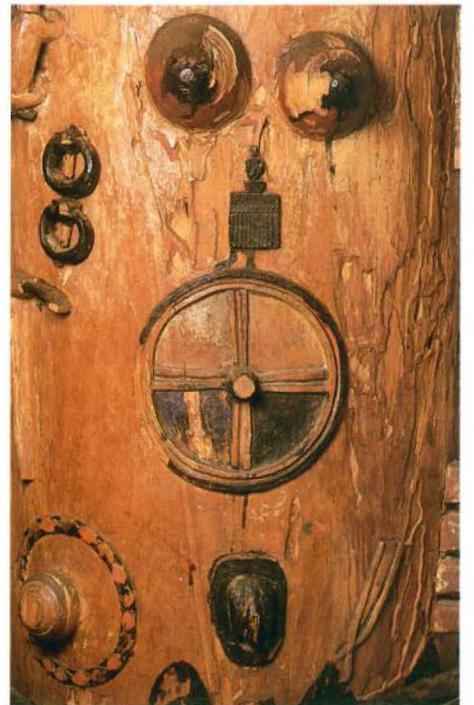
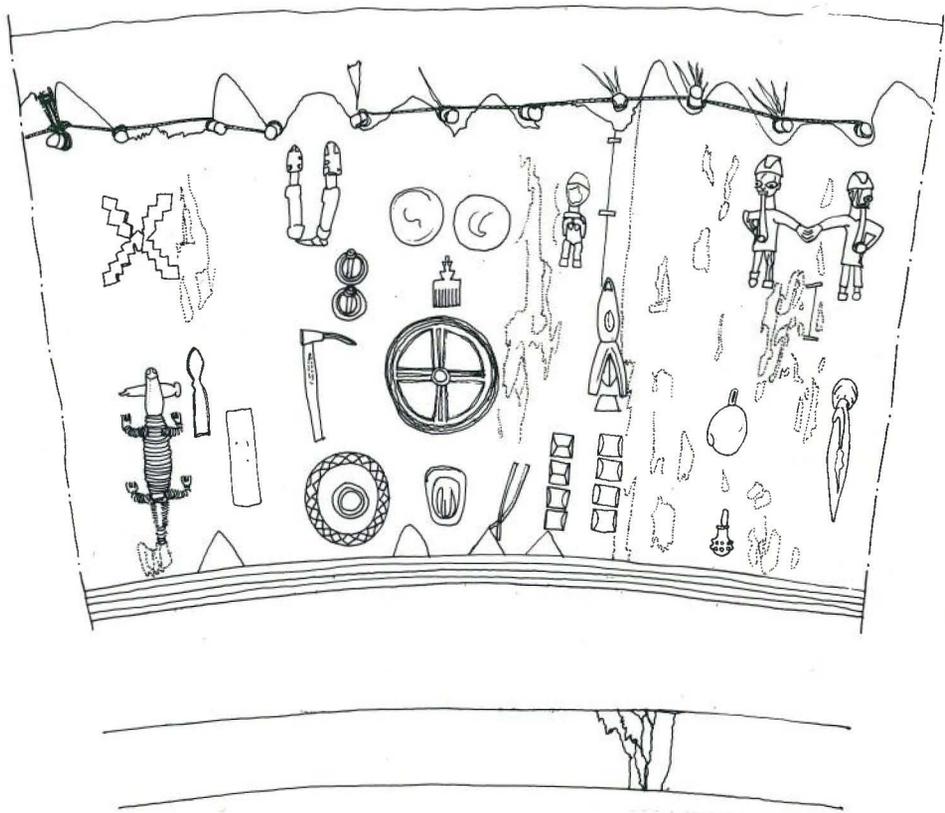
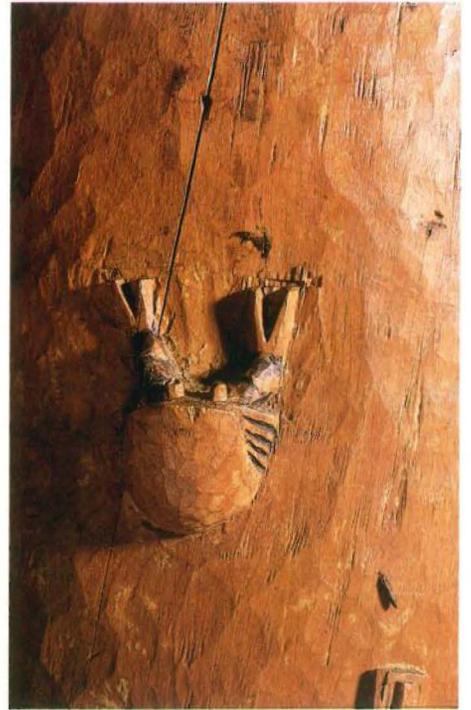
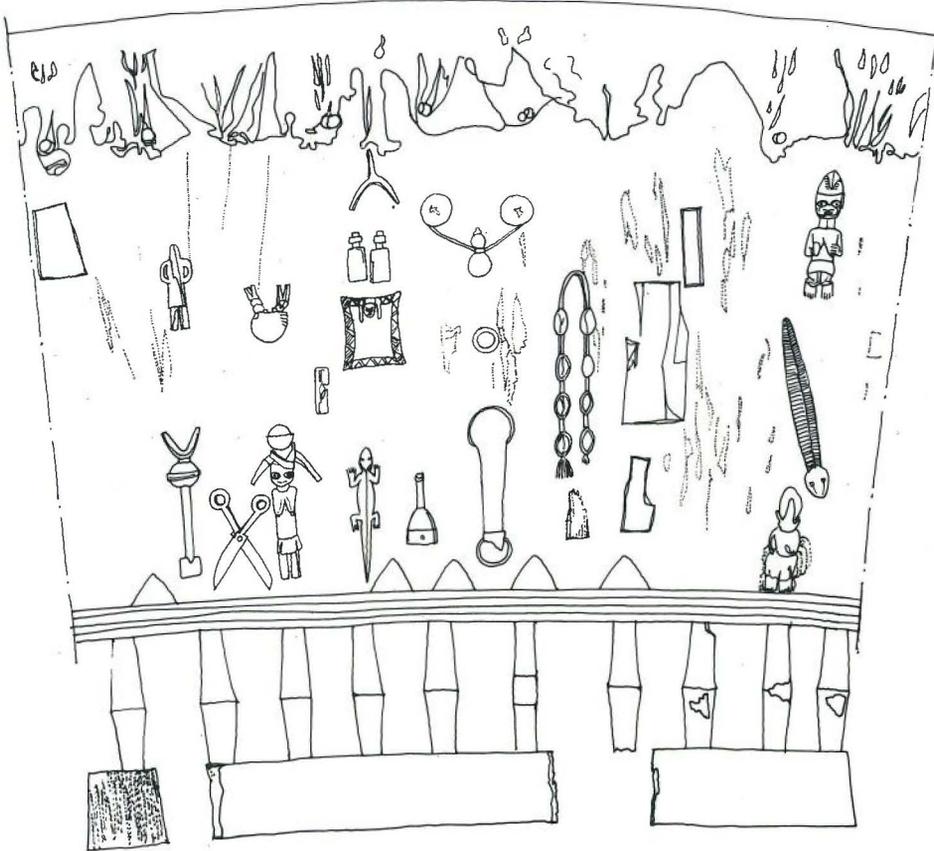


1. 151/152
2. Coppia di tamburi gemelli
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Legno, pigmento, pelle, ferro. Segni d'uso.
7. h. cm. 150 (m.) e 148 (f.)

8. Il tamburo nell'Africa Nera rappresenta ben più che uno strumento indispensabile per la musica, il canto e la danza. Esso è un'istituzione fondamentale, incaricata di fare da tramite nelle relazioni sociali tra i membri della comunità e di dare voce al complesso di credenze religiose, miti e leggende, su cui si fonda la tradizione. Il tamburo è concepito come un dono divino, la cui origine coincide con la creazione del mondo; esso stesso è un essere animato e parlante, a cui si possono rivolgere invocazioni, preghiere, inviti, e insieme simbolo e oggetto di culto. La sua sacralità è ribadita fin dalla scelta del tronco d'albero da cui sarà ricavato, che deve essere abbattuto con un appropriato rituale. La pelle di animale scelta per fare da membrana differisce a seconda del rango sociale del proprietario o della funzione del tamburo. Anche il suo insediamento ufficiale è sottoposto a un rito di consacrazione, che prevede sacrifici di animali alle divinità e agli spiriti degli antichi suonatori. All'interno di società prive di cultura scritta, il tamburo svolge la stessa funzione del libro nelle società letterate. Attraverso di esso il suonatore rende noti all'insieme della popolazione i documenti memorizzati e tradotti in un codice fonetico stabilito dagli anziani e riconosciuto dagli iniziati. In quanto depositario della memoria collettiva, il suonatore di tamburo è quindi un erudito e un maestro della tradizione, a cui tocca di trasmettere testi divenuti convenzionali, senza errori o modificazioni personali che li renderebbero incomprensibili. I grandi e verticali tamburi gemelli sono tamburi "parlanti" per eccellenza e appartengono alla comunità nel suo insieme. La loro funzione è quella di essere strumenti di comunicazione su vasta scala tra diverse località di una stessa etnia. Con tempo calmo e in favore di vento, il loro suono raggiunge grandi distanze, anche se dei rimandi sono posti a intervalli di pochi chilometri, per evitare che il messaggio arrivi deformato o si perda. Caratteristica dei tamburi da richiamo maschile e femminile è quella di imitare la voce umana. Il maschio emette un suono grave, avendo pareti sottili e quindi una cavità interna più ampia; la femmina emette un suono più acuto, avendo una cassa di risonanza di dimensioni minori. La trasmissione dell'informazione è di solito preceduta da una serie di

preliminari, che comprendono saluti, evocazioni e precetti di vita. Le casse sono ricoperte da motivi geometrici, zoomorfi e antropomorfi e da rappresentazioni di oggetti di uso comune o rituale, scolpiti ad altorilievo, che riproducono l'universo quotidiano e religioso yoruba. Tra essi, intorno agli attributi distintivi del sesso, negli esemplari in catalogo compaiono adepti di *Eshu* con pipa, due cani accoppiati (associati alle divinità e preziosi per la caccia), una zappa cerimoniale, un vassoio per divinazione con il volto di *Eshu*, personaggi femminili in posizione di oblazione come rimando alla fertilità, il flauto di *Eshu*, una tartaruga, un granchio e un cocodrillo, emblemi di forza.

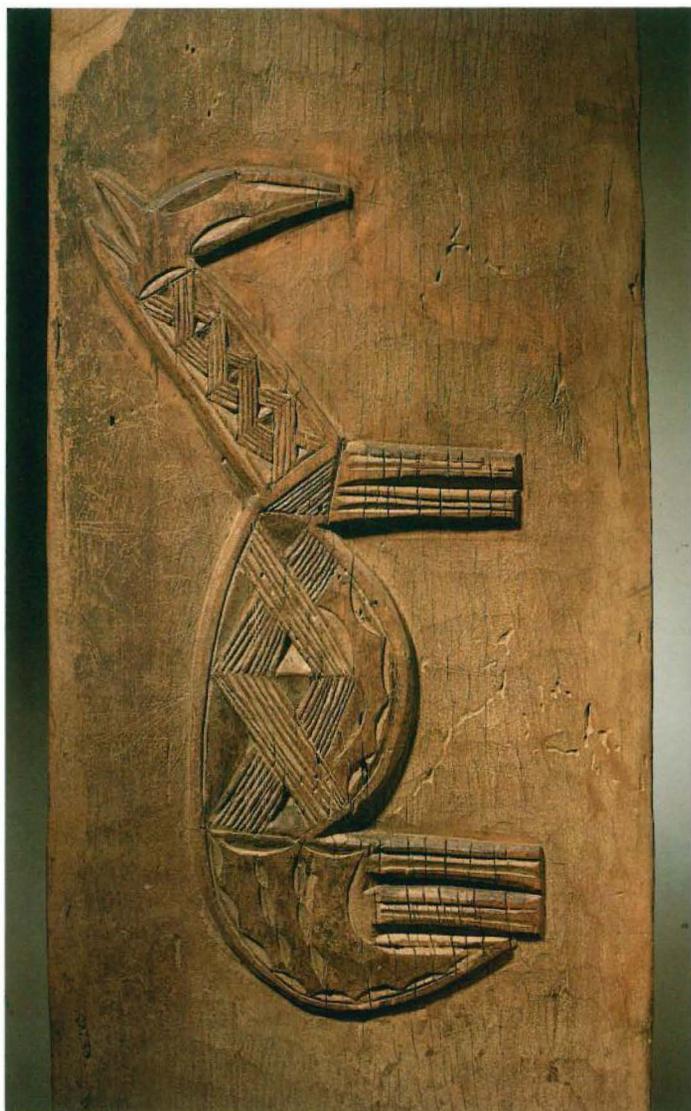






1. 153
2. Coppia di figure sedute con catena, *edan*
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Yoruba
5. Lega di rame
7. h. cm. 15

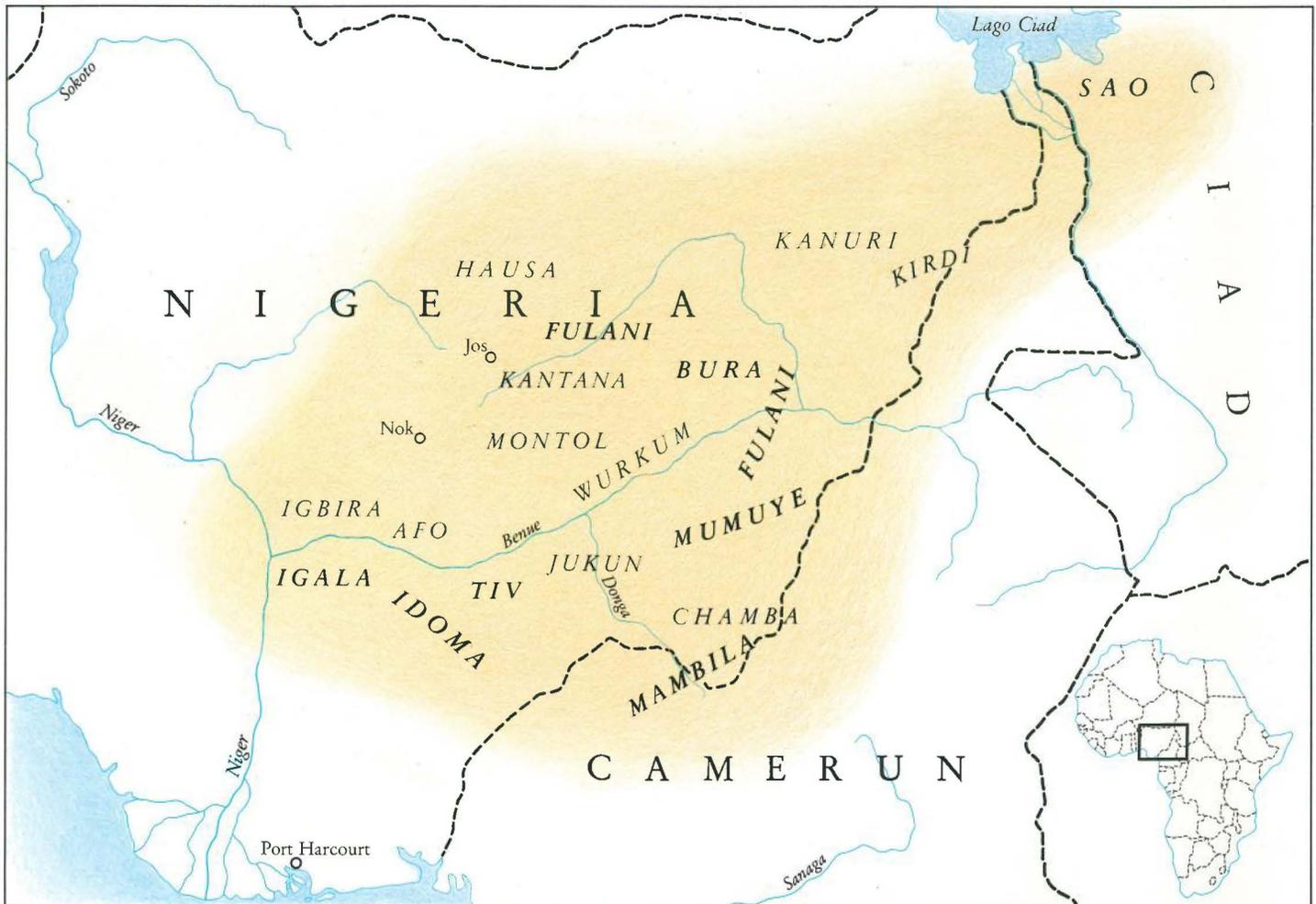
8. La società *ogboni* onora *Onile*, la madre terra, fonte di vita e arbitro delle azioni umane. L'*edan*, conferito dal sacerdote a ogni membro della società *ogboni* nel momento dell'iniziazione, è uno dei simboli più noti della società e vincola l'adepto alla fedeltà ai voti e al silenzio. Il copricapo conico indossato dalla coppia simboleggia una testa ritualmente preparata e impregnata di presenza spirituale, mentre gli occhi sporgenti evocano il momento della possessione, quando "la testa gira" (*ori wu*) e la divinità dimora nel devoto.



1. 154/155
2. Ante di porta
3. Costa Centrale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Nupe
5. Legno
7. h. cm. 158; h. cm. 163.



## SUDAN CENTRALE (Valle del Benue)



La Valle del Benue, che taglia con andamento est-ovest la Nigeria orientale lungo il bordo inferiore dell'altopiano montuoso di Jos, è abitata da popolazioni culturalmente distinte da quelle insediate lungo il corso del Niger e sulla costa. Al di là infatti delle limitate affinità che possono essere verificate tra le produzioni del tratto meridionale della valle (Igala, Idoma, Igbira) e degli Ibo, che risiedono lungo il corso inferiore del Niger, questo mondo complesso e ricco di invenzioni mostra di aver saputo sfuggire alla doppia pressione dell'Islam (i Fulani da nord) e dell'Europa, che si irradiava attraverso i traffici della costa. Nella zona di confluenza del Benue nel Niger le maschere policrome iga-

la, idoma e igbira mostrano qualche intersezione formale con quelle ibo. Più a oriente, nella media valle, i Tiv, originari del Camerun e stanziati in quest'area dal XVII secolo, creano rappresentazioni di spiriti tutelari e i feticci *akombo*, in cui sono frequentemente incorporate ossa umane e che vengono usati per proteggersi dalla stregoneria. Nella regione rocciosa di colline al confine con il Camerun, i Mumuye vivono in piccoli villaggi indipendenti coltivando sorgo, miglio e igname. Le figure astratte e allungate per cui sono conosciuti rappresentano spiriti tutelari attraverso i quali ottenere salute e prestigio. Alcune di esse vengono usate per la divinazione e nelle pratiche di guarigione.



1. 156
  2. Figura votiva stante
  3. Sudan Centrale (Nigeria, Camerun, Ciad)
  4. Sao
  5. Terracotta
  7. h. cm. 12
8. La cultura dei Sao, popolo ai confini della leggenda, fiorì nelle basse terre a sud del lago Ciad,

probabilmente già a partire dal V sec. a.C. e proponendosi in questo modo tra le più antiche civiltà dell'Africa Occidentale, insieme alla coeva cultura di Nok. Il termine *sao* ("uomini del passato") indica le popolazioni di cacciatori/pescatori, che mantennero l'egemonia sul territorio compreso tra le rive dello Yoobé, del lago Ciad, del lago Fitri e del Chari fino all'introduzione dell'Islam. I loro

antichi insediamenti, costruiti su terrapieni al riparo delle inondazioni annuali, hanno restituito soprattutto un'ampia produzione fittile, oltre a oggetti in ferro, bronzo e rame. Predominante nelle terrecotte è il tema dell'antenato divinizzato, fondatore di clan, ritrovato in luoghi di culto o necropoli, circondato da altre figure antropomorfe o zoomorfe.

1. 157
2. Testa
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Cultura di Nok
5. Terracotta
6. V sec a.C./III sec d.C.
7. h. cm. 16

8. La cultura di Nok, sviluppatasi su una vasta area lungo le sponde del fiume Benue tra il VII sec. a.C. e il III sec. d.C., fu rivelata dal ritrovamento casuale di una testa in terracotta durante scavi minerari sulle colline sopra Jemaa nel 1943. Ricerche successive hanno portato a qualche centinaio i pezzi ritrovati, tra cui predominano le teste, che, per la forma compatta anche se cava, hanno meglio resistito al peso del terreno e ai processi di erosione. Più rari sono i soggetti zoomorfi (serpente, lucertola, scimmia ed elefante). Per queste terrecotte si è ipotizzato che esse potessero avere una funzione religiosa e fossero oggetti di culto conservati in santuari o deposti sulle tombe come raffigurazioni di antenati mitici, tramite tra il mondo materiale e quello della divinità. Pur in presenza di un panorama stilistico piuttosto diversificato, in cui prevalgono ora elementi naturalistici, ora una relativa schematizzazione formale, le terrecotte di Nok presentano una certa uniformità nella trattazione dei volti. Occhi, narici, bocca e orecchie sono forati, in modo da accrescerne l'espressività; il naso è corto e largo, e le labbra spesse. Sopracciglia, eventuale barba e acconciatura sono tracciate con scanalature. Sono state rilevate analogie tra il caratteristico occhio a triangolo rovesciato e quelli delle attuali maschere *gelede* e di una tipologia di *ibedji* yoruba. L'impasto di argilla, in cui compaiono inclusioni di quarzo e mica, è di colore bruno-rossiccio con annuolamenti più scuri, dovuti alla cottura a fiamma viva.

Allo stato attuale delle ricerche, la produzione plastica della civiltà di Nok è la più antica conosciuta nell'Africa Nera.





1. 158
2. Figura zoomorfa stante (scimmia?)
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Cultura di Nok
5. Terracotta
7. h. cm. 30
8. Cfr. n° 157.

1. 159/160
2. Coppia di antenati
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Igala
5. Legno, caolino, pigmento
7. h. cm. 34 (f.); h. cm. 35 (m.)

8. A differenza delle maschere, concepite per partecipare in maniera dinamica ai riti che scandiscono l'esistenza, le immagini di antenati, centrali nella statuaria classica africana, si caratterizzano per la loro staticità, che deve evocare un'idea di potenza e serenità monumentale, proprie dell'antenato fondatore, ormai fuori dal tempo umano, e insieme trasmettere l'intensa vitalità posseduta da chi è stato origine di molte generazioni. Le statue sono caratterizzate da un atteggiamento frontale, simmetrico e verticale, ma non rigido. La posizione flessa delle gambe e delle braccia trasmette l'impressione di un movimento contenuto. La nudità deve mettere in luce gli attributi sessuali dell'antenato, per sottolineare l'importanza della capacità di procreazione e quindi del principio di discendenza. Per quanto enfatizzata e così apertamente mostrata, la sessualità degli antenati è austera, ed esprime la fiducia serena nella virilità per gli uomini e nella fertilità per le donne. L'antenato, punto di partenza della parentela ancestrale, è un elemento fondamentale per l'identità individuale africana e per il senso di appartenenza a un lignaggio. Origine di vita e benessere, a esso si devono rivolgere invocazioni e offerte quotidiane. Il caolino, che ricopre di bianco le figure, richiama l'idea delle ossa calcinate dei defunti ed è per questo comunemente associato a oggetti funerari.





1. 161
2. Maschera/casco
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Igala
5. Legno, pigmento, caolino. Segni d'uso
7. h. cm. 30

8. Non è noto il contesto di utilizzo di questa maschera/casco, che mostra qualche affinità con le maschere funebri ibo. Il tema dei volti multipli (in questo caso sovrapposti, ma frequentemente anche affiancati) si ritrova anche tra gli Idoma, a loro volta debitori di alcuni moduli espressivi ai gruppi etnici dell'area del Crossriver.

1. 162
2. Maschera/casco bifronte
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Igala
5. Legno, pigmento, caolino, fibra vegetale. Segni d'uso
7. h. cm. 47
8. Cfr. n° 161.



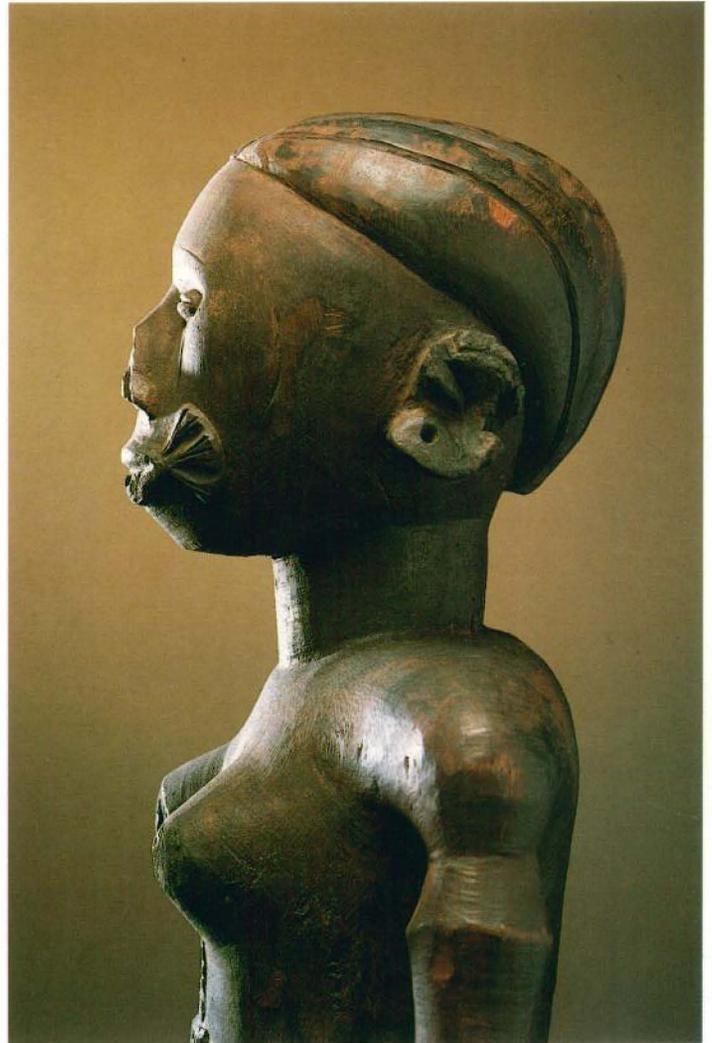


1. 163
2. Figura femminile stante *ihambe icigh*
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Tiv
5. Legno
7. h. cm. 85

8. Associata al n° 164. Le sculture tiv (*ihambe*) sono relativamente rare e distinte in due stili fondamentali: uno più morbido e naturalistico, e uno "a colonna" più rigido e sbrigativo. In ogni caso la funzione di queste figure è quella di concorrere, insieme ai feticci *akombo*, alla lotta contro i malefici degli spiriti *azov*, propiziando gli eventi della vita, come la nascita, il matrimonio, la crescita vegetale, la caccia e l'accordo con l'ordine naturale. Immagini come quella in catalogo formano in coppia l'*ihambe icigh* e vengono poste dal capo famiglia alla destra della porta della casa della sposa più anziana, insieme a due recipienti di terracotta contenenti erbe medicinali. Le complesse scarificazioni sul viso di entrambe e sul corpo della figura femminile indicano l'appartenenza etnica e alla classe d'età.

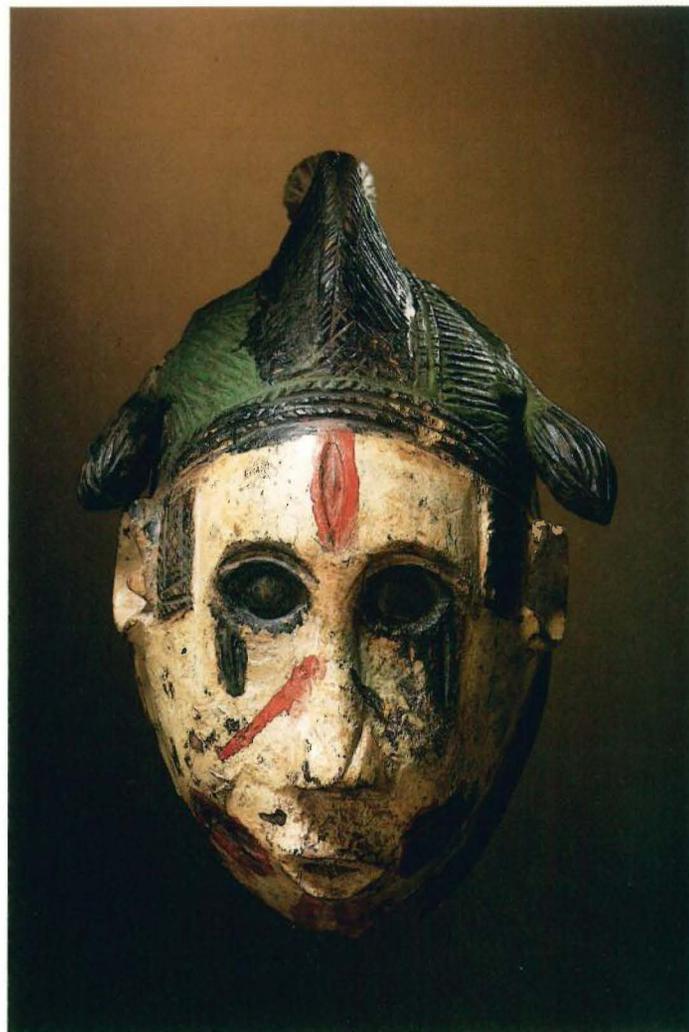
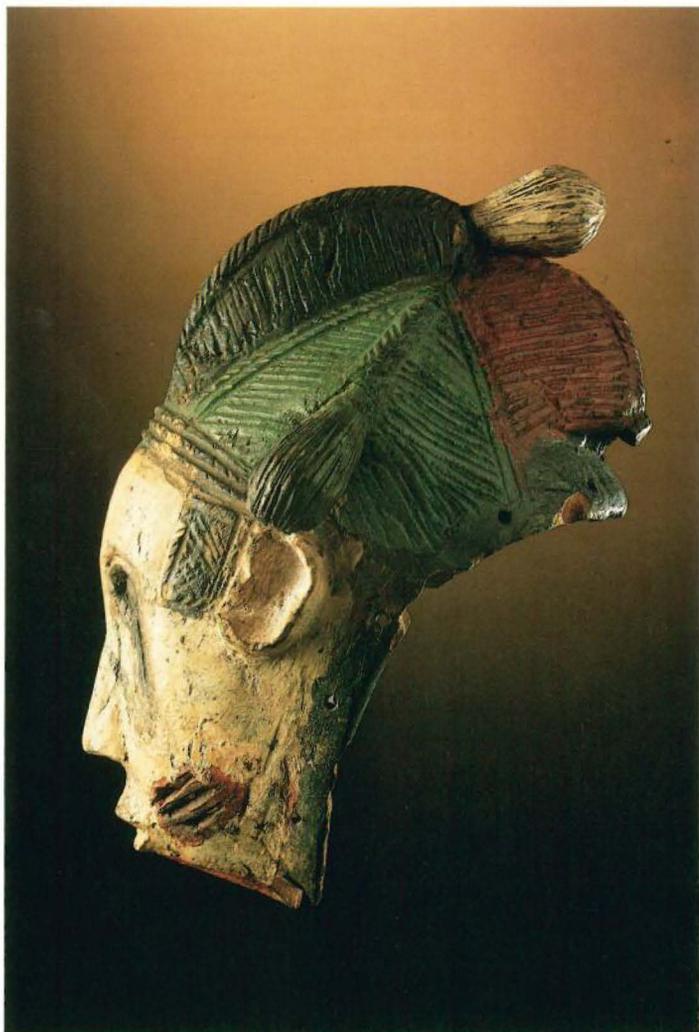
1. 164
2. Figura maschile stante *ihambe icigh*
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Tiv
5. Legno
7. h. cm. 100

8. Associata al n° 163.



1. 165
2. Figura femminile stante
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Tiv
5. Legno, patina scura.
7. h. cm. 64

8. Cfr. n° 163. Le sculture tiv di stile più realistico sono più piccole e più elaborate. Le decorazioni sono più accurate, l'acconciatura ben delineata, le scarificazioni etniche più rilevate sia sul corpo nella zona ombelicale e del torace, che, oblique, a "baffi di gatto", agli angoli della bocca.



1. 166
2. Maschera mortuaria
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Idoma
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 30

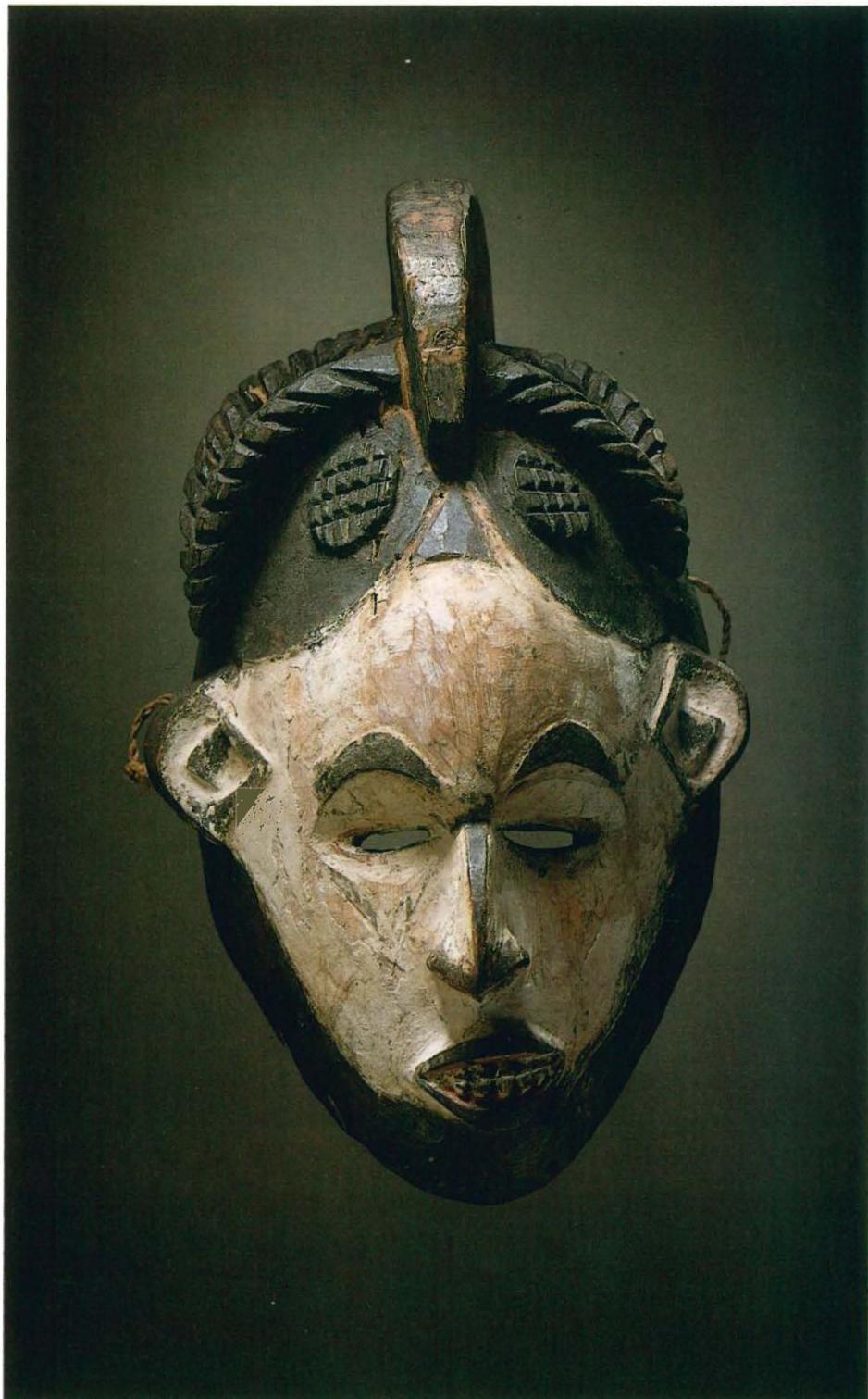
8. Le maschere mortuarie idoma, dal viso bianco, hanno una funzione simile a quella delle maschere *mmwo* degli Ibo. Esse compaiono nelle cerimonie in onore dello spirito *Anjenu*, che vive nella *brousse* e nei fiumi, e sono indossate dai membri di società iniziatiche maschili. Alla loro antica funzione di strumento di regolazione e controllo della comunità si è gradualmente sostituita quella di intratte-

nimento, come conseguenza dell'opera inglese di inibizione dei rituali praticati dai cacciatori di teste (che le utilizzavano) e di indebolimento della loro influenza sociale. Tipiche degli Idoma sono le scarificazioni sulle tempie e quelle verticali sulle guance e al centro della fronte, mentre l'acconciatura a cresta è di derivazione ibo.



1. 167
2. Maschera mortuaria
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Idoma
5. Legno, pigmento, caolino. Segni d'uso
7. h. cm. 31

8. Cfr. n° 166. Il carattere mortuario della maschera è frequentemente reso tra gli Idoma mediante occhi socchiusi, tagliati a fessura, e labbra tumefatte, che sottolineano la bocca semiaperta sui denti serrati.



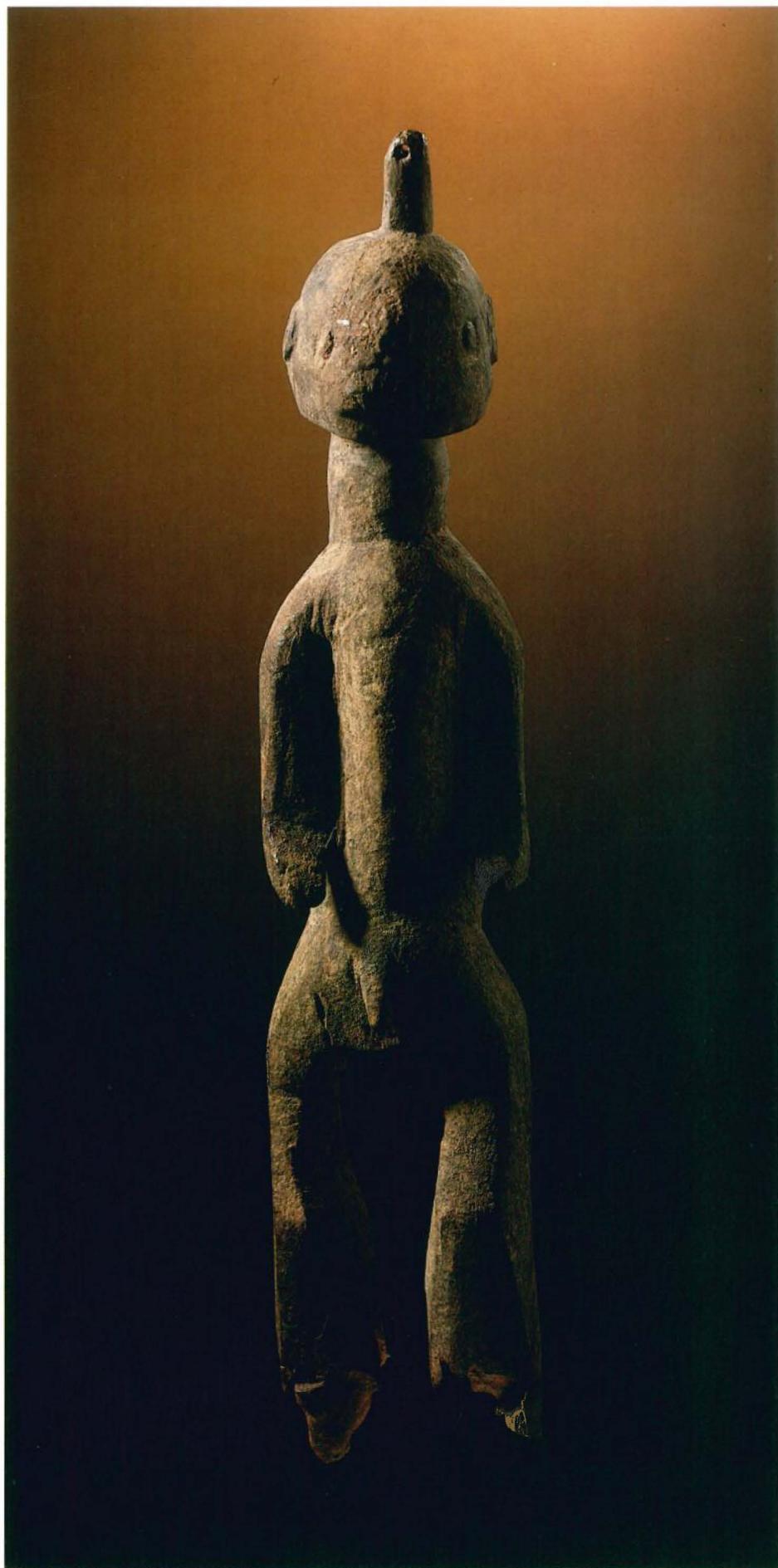


1. 168
2. Figura femminile con bambino
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Bassa Valle del Benue (Idoma o Igala)
5. Terracotta, pigmento
7. h. cm. 31

8. Il soggetto della maternità, come rappresentazione del tema più generale della fecondità, è ricorrente in tutta la regione. La forma compositiva più diffusa è quella di una figura femminile seduta con un bambino al seno o sul dorso.

1. 169
2. Figura di spirito tutelare
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Mumuye
5. Legno, patina scura, materia sacrificale. Segni d'uso
7. h. cm. 38

8. I Mumuye non rappresentano gli antenati, e la loro statuaria raffigura spiriti tutelari. L'utilizzo di queste immagini copre una vasta gamma di contesti, che vanno dalla divinazione, alla guarigione, al controllo sociale, all'espressione dello status del proprietario, che dialoga con esse e se ne assicura la protezione. Materia sacrificale e tracce di sangue confermano l'uso rituale di questo esemplare.





1. 170
2. Maschera/copricapo zoomorfa
3. Sudan Centrale (Nigeria/Camerun)
4. Mumuye
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 55

8. Gli animali (il bufalo, la scimmia, il leopardo, l'elefante) raffigurati nelle maschere zoomorfe mumuye simbolizzano l'identità collettiva delle società maschili incaricate della difesa del villaggio, i cui membri lavorano la terra e cacciano solidalmente. Fra queste, la maschera bufalo è uno degli agenti più importanti nei rituali di culto, e assolve il ruolo di mediatore tra l'uomo e il mondo soprannaturale, tra l'uomo e la natura e nelle relazioni tra gli uomini. Come espressione delle potenze spirituali, la maschera (*va*) è chiamata a intercedere presso *La*, l'essere supremo, perché accordi salute e nutrimento. Nelle relazioni uomo-natura la funzione predominante della maschera è quella di presiedere ai rituali di offerta e di proteggere i frutti dei campi, danzando in occasione della semina e del raccolto. Nei rapporti sociali essa preserva l'ordine morale, vegliando sul matrimonio, punendo le mogli infedeli e imponendo il pagamento dei debiti. Questa maschera è utilizzata da due distinte società iniziatiche che corrispondono a due delle sette classi di età in cui sono organizzati gli uomini. Il colore predominante con cui è dipinta può essere rosso o bianco. Il colore rosso è collegato al fuoco e al sangue e corrisponde alla società *vabong*, che governa durante la stagione secca; il bianco, connesso all'acqua, rimanda alla società *vabosong*, preminente nel periodo delle piogge. Il colore nero figura a volte sulle maschere della società *vabong*, il cui costume è più spesso di foglie che di rafia. Il compito di chi lo indossa è quello di nascondersi per tutto il giorno nei campi durante la stagione in cui i frutti maturano e di lanciare pietre a chi cercasse di sottrarli.

Dal punto di vista formale, la maschera, che si calza orizzontalmente, è caratterizzata da fronte convessa con grandi occhi circolari, incisi a volte a cerchi concentrici e imbiancati con cenere o caolino. Le corna sono generalmente piatte e rivolte verso l'interno, anche se, come in questo caso, possono essere arrotondate e solo leggermente curvate verso l'alto. Il danzatore vede attraverso l'apertura del muso prominente e spalancato, che, visto di fronte, è di forma ovale.



1. 171
2. Contenitore di spirito di antenato
3. Sudan Centrale (Camerun)
4. Mambila
5. Terracotta
7. h. cm. 25

8. Gli antenati sono l'oggetto principale del culto Mambila. Le immagini che li rappresentano, realizzate in legno o in argilla, sono il ricettacolo degli spiriti ancestrali e assicurano protezione contro i malefici e propiziano il benessere e la fecondità dei loro discendenti.



1. 172
2. Contenitore di spirito di antenato
3. Sudan Centrale (Camerun)
4. Mambila
5. Terracotta
7. h. cm. 26

8. Cfr. n° 171.



1. 173
2. Figura di antenata
3. Sudan Centrale (Camerun)
4. Mambila
5. Terracotta, materia sacrificale
7. h. cm. 30

8. Cfr. n° 171. Associato al n° 174. Caratteristico dello stile mambila nelle rappresentazioni antropomorfe è il volto concavo e il mento appuntito.



1. 174
2. Figura di antenata
3. Sudan Centrale (Camerun)
4. Mambila
5. Terracotta, materia sacrificale
7. h. cm. 26

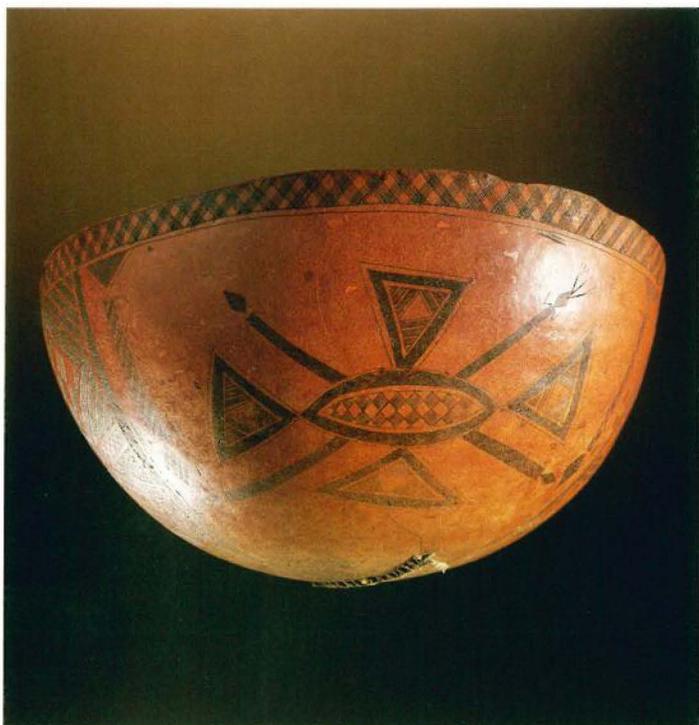
8. Associato al n° 173.



1. 175
2. Maschera/copricapo zoomorfa
3. Sudan Centrale (Camerun)
4. Mambila
5. Legno, patina scura, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 51

8. Vivaci maschere, che raffigurano animali, vengono indossate su un costume di fibra durante le cerimonie in onore dei defunti e nelle feste connesse ai cicli agricoli. I soggetti più frequentemente raffigurati sono i bovini (*suah dua*), il cane (*suah buah*), connesso alla caccia, il gufo, che annuncia

la morte, e la cornacchia, animale tabù. Caratterizzate da occhi protuberanti a goccia e fauci spalancate, le maschere vengono di solito tinte di bianco, di rosso e di nero, colori ottenuti rispettivamente dalla cenere di ossa, dalla polvere di verzino e dalla fuliggine.



1. 176
2. Calebassa
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Fulani
5. Zucca, pigmento, filo di cotone. Segni d'uso
7. diam. cm. 40

8. Questi recipienti sono ricavati da una varietà di zucca. Il frutto maturo viene lasciato imputridire nell'acqua e quindi svuotato. La scorza legnosa, una volta seccata, diviene molto dura, pur rimanendo adatta a essere intagliata e incisa. Questo tipo di contenitore è diffuso in tutta l'Africa ed è utilizzato non solo per contenere granaglie, liquidi, latticini, condimenti, tessuti, abiti e proprietà, ma anche preparati rituali e magici per propiziare la caccia, i matrimoni, ecc. Il suo ruolo onnicomprensivo e fondamentale l'ha fatto assurgere nel Dahomey a simbolo cosmologico: il cielo e la terra sono contenuti in due calebasse accostate all'orlo, che segna la linea dell'orizzonte. La calebassa è anche supporto di manifestazioni estetiche e viene frequentemente decorata con motivi geometrici o figurativi, che sono intagliati con una lama o impressi con un ferro caldo. Le raffigurazioni hanno spesso significati simbolici, divenendo una forma di pit-

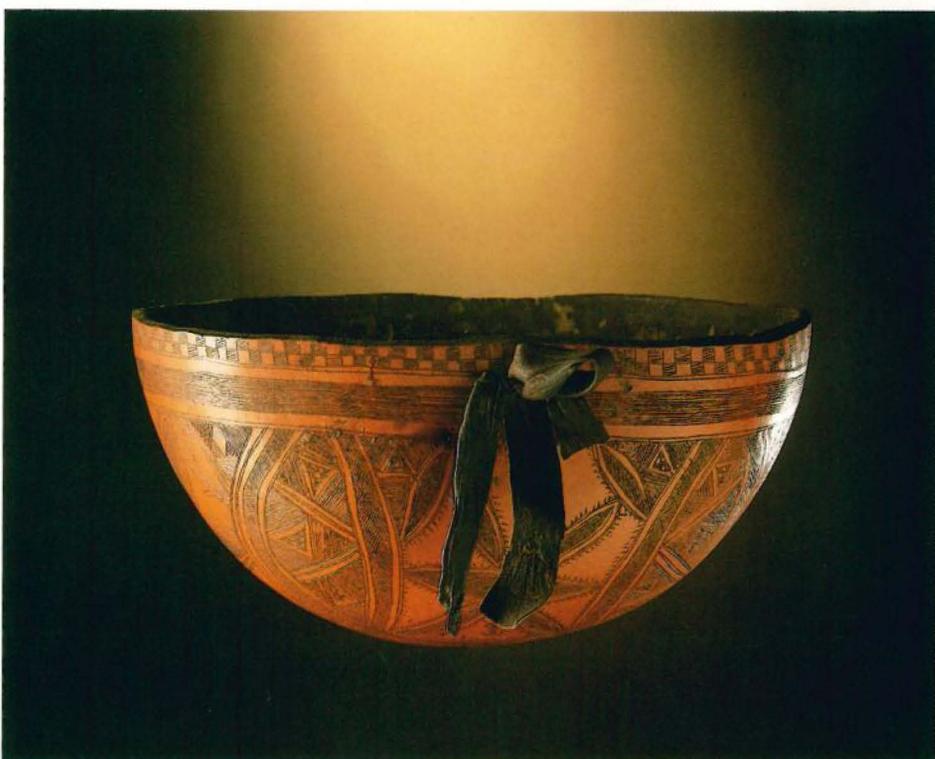
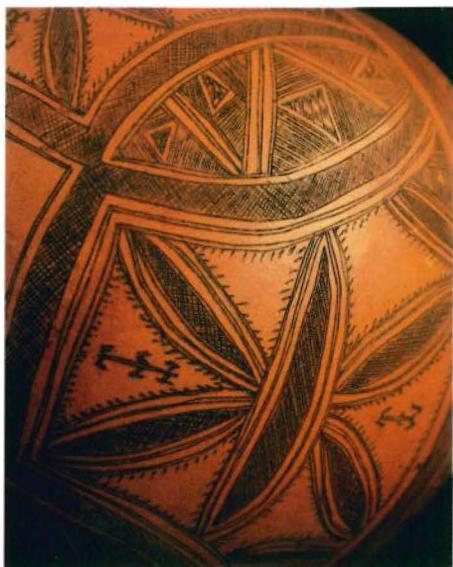
tografia attraverso la quale si rappresentano moti o proverbi e si comunicano messaggi. Nell'esemplare in catalogo, tinto con decotto di foglie per ottenere una colorazione rosso-bruna (il frutto è di colore naturale giallo ocra), compaiono decorazioni geometriche di matrice islamica e figure di animali stilizzati.

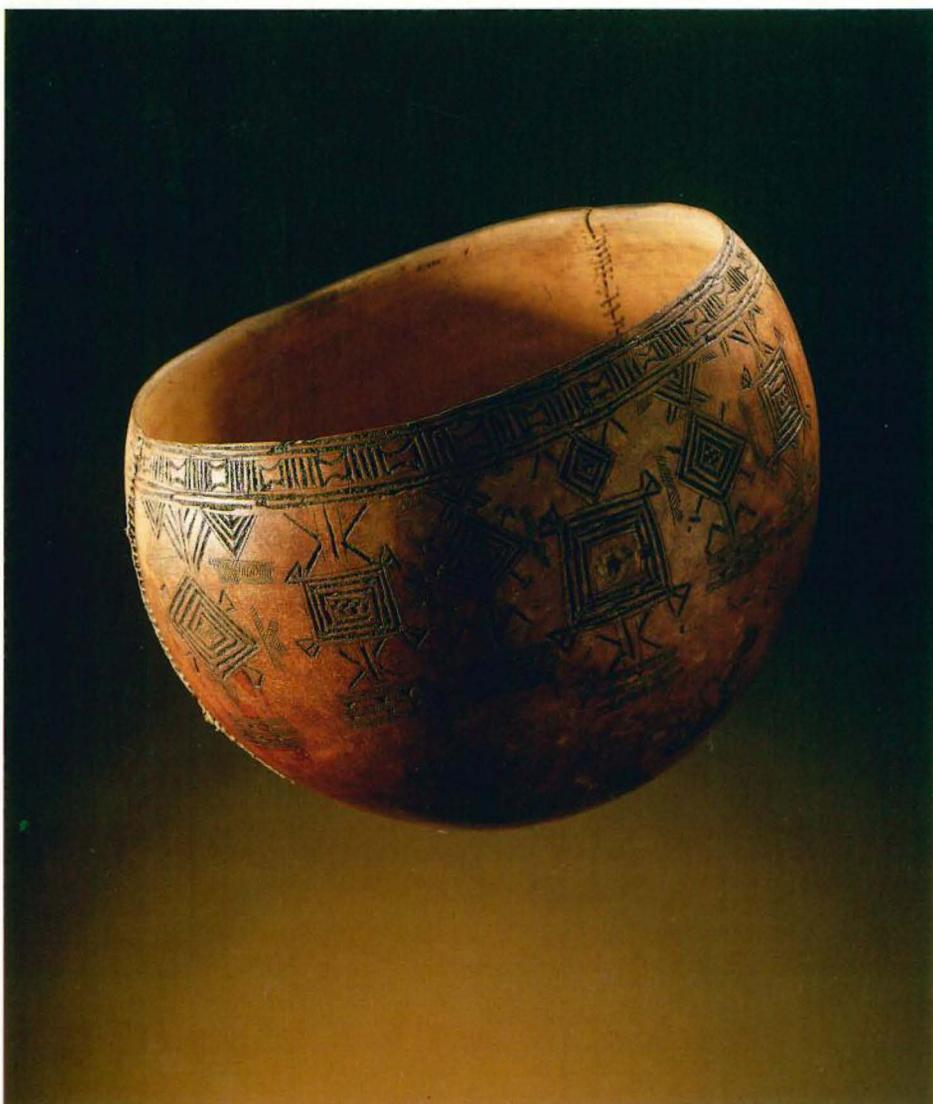
1. 177
2. Calebassa
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Fulani
5. Zucca, pigmento. Segni d'uso
7. diam. cm. 31
8. Cfr. n° 176.

1. 178
2. Calebassa
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Fulani
5. Zucca, pigmento, caolino. Segni d'uso
7. diam. cm. 45
8. Cfr. n° 176.



1. 179
2. Calebassa
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Fulani
5. Zucca, pigmento, pelle. Segni d'uso
7. diam. cm. 35
8. Cfr. n° 176.





1. 180
2. Calabassa
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Fulani
5. Zucca. Segni d'uso
7. diam. cm. 34

8. Cfr. n° 176. A differenza degli esemplari precedenti, i motivi rappresentati sono più naturalistici e vi compaiono, insieme a figure zoomorfe, figure antropomorfe.

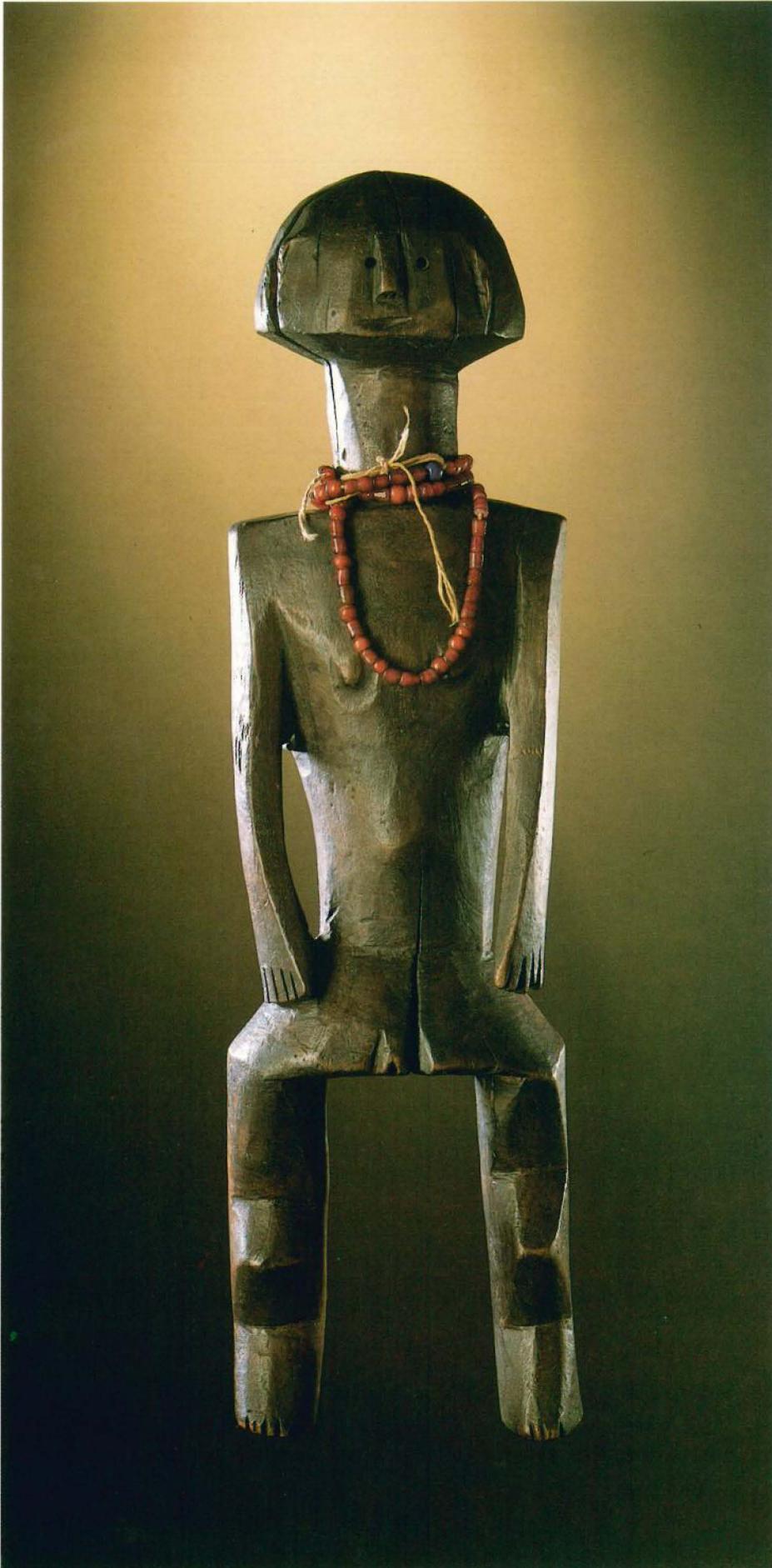
1. 181
2. Calabassa
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Fulani
5. Zucca, pigmento. Segni d'uso
7. diam. cm. 26

8. Cfr. n° 176.

1. 182
2. Calabassa
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Fulani
5. Zucca, pigmento. Segni d'uso
7. diam. cm. 29

8. Cfr. n° 176.





1. 183
2. Figura femminile stante
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Bura (?)
5. Legno, patina scura, perle di pasta di vetro
7. h. cm. 49

8. La trattazione della figura presenta alcune caratteristiche diffuse tra molti gruppi della valle del Benue, ed è contraddistinta da un marcato geometrismo delle forme: testa emisferica tagliata orizzontalmente, spalle squadrate, arti inferiori molto distanziati e spigolosi. Il campo di utilizzo di figure di questo tipo va dalle pratiche divinatorie e di guarigione, al fungere da ricettacolo per spiriti tutelari.

1. 184
2. Figura femminile (?)
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Bura
5. Legno
7. h. cm. 44

8. Caratteristica della produzione plastica bura, come di quella delle popolazioni stanziate a sud del lago Ciad nella regione di confine tra la Nigeria e il Camerun, è una grande semplicità formale, anche se in presenza di notevoli differenziazioni stilistiche. I personaggi raffigurati vengono generalmente messi in relazione con il culto degli antenati e la commemorazione dei defunti.

1. 185
2. Figura femminile (?)
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Bura
5. Legno
7. h. cm. 39

8. Cfr. n° 184.

1. 186
2. Figura femminile (?)
3. Sudan Centrale (Nigeria)
4. Bura
5. Legno, fibra vegetale
7. h. cm. 39

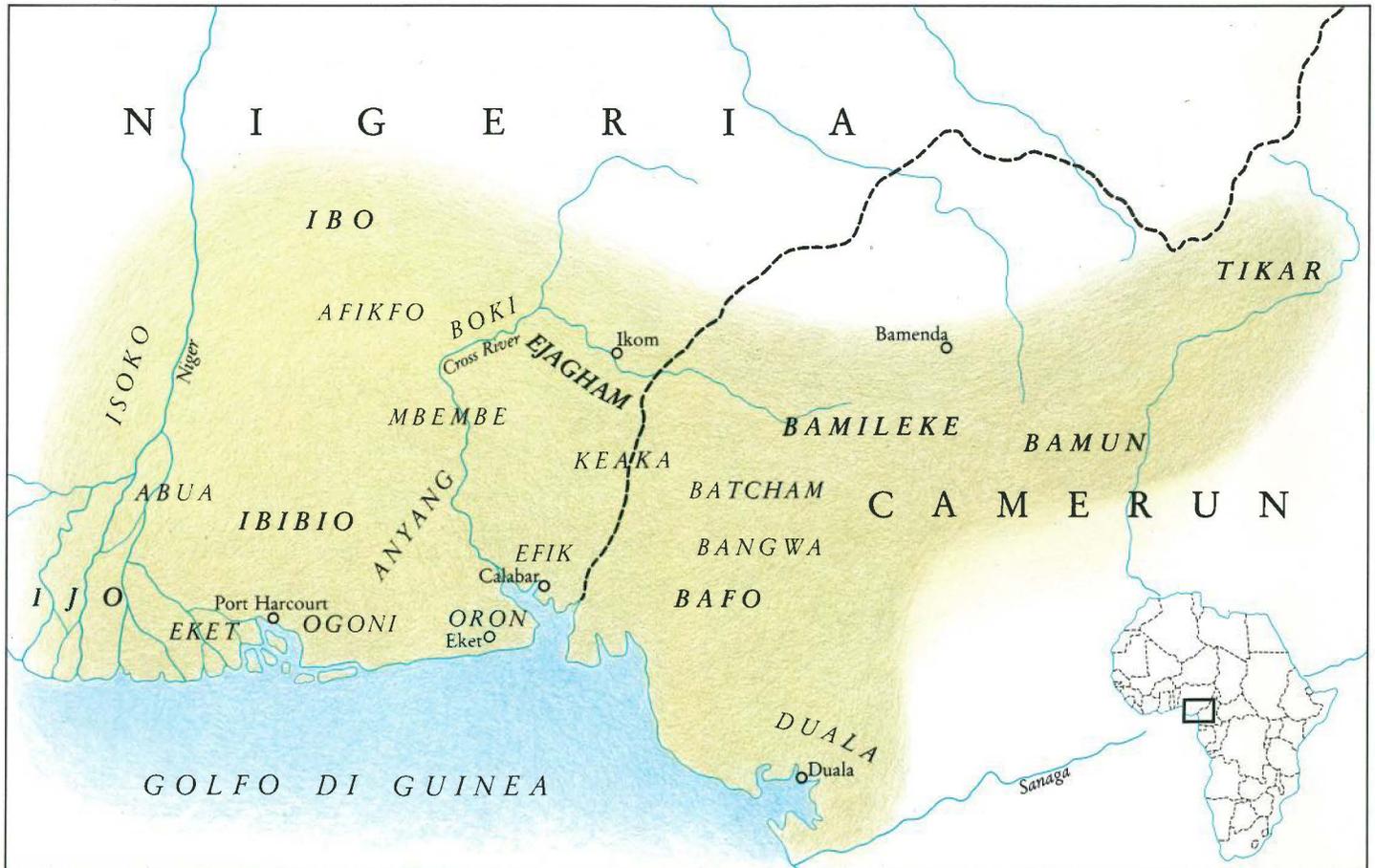
8. Cfr. n° 184.





## COSTA ORIENTALE DEL GOLFO DI GUINEA

(basso Niger, area del Cross River, savana del Camerun)



La fascia costiera della Nigeria, che la foce del Niger divide in occidentale e orientale, è una delle zone più densamente popolate dell'intero continente africano. In particolare il bacino inferiore del Niger e l'area del delta, per le condizioni ambientali così favorevoli all'agricoltura, sono caratterizzati da una elevata complessità etnica concentrata in un'area relativamente limitata. La natura del territorio ha favorito il permanere del carattere decentrato degli insediamenti, e all'intersezione geografica dei gruppi etnici non corrisponde un'uniformità culturale. Per quanto riguarda la produzione plastica, si ritrovano elementi di convergenza e tratti comuni tra gruppi etnici diversi che coesistono con differenziazioni locali che possono attraversare un medesimo gruppo. Così, ad esempio, sia gli Ibo che gli Idoma utilizzano maschere funerarie con il viso ricoperto di caolino, mentre notevoli differenze possono essere rilevate tra il relativo naturalismo delle figure degli Ibo che risiedono verso la regione del Cross River ed il geometrismo di quelle prodotte dagli Ibo meridionali.

Gli Ijo, pescatori/agricoltori stanziati nella zona paludosa del delta, condividono con gli Ibibio l'istituzione della società *ekpo*, associazione maschile che ricopre un fondamentale ruolo politico, giudiziario e religioso. Più a nord, gli Ibo, il gruppo etnico più numeroso in Nigeria dopo gli Yoruba, incentrano i propri culti sulle divinità del mondo naturale e gli antenati. Durante le grandi feste per il raccolto o ai funerali degli uomini eminenti vengono dispiegate le maschere delle società segrete maschili. In queste

occasioni vengono anche tolte dai santuari ed esposte pubblicamente le statue che presentificano i fondatori dei lignaggi ed esprimono l'identità del gruppo. Nell'area del Cross River, che insieme alla valle del Benue apre la Nigeria centrale alle savane del Camerun, il culto del leopardo ha avuto la funzione di unificare le comunità sparse e spesso ostili fra loro. In questa regione si ritrovano le teste e le maschere/casco ricoperte di pelle che vengono indossate da società di guerrieri e cacciatori e gli *akwanshi*, sculture in pietra così rare nel panorama dell'Africa subsahariana.

Meno interessata dalla tratta degli schiavi delle valli del Cross River e del Benue e dall'islamizzazione che ha portato alla decadenza della cultura tradizionale e delle sue espressioni nel Camerun settentrionale, la zona delle savane occidentali ha mantenuto una ricca vitalità. Centro della vita pubblica e religiosa dei piccoli regni che costituiscono la struttura sociopolitica dell'area sono il *fon* (il re) e il suo palazzo. Attraverso la sua persona si perpetua la forza protettrice e di fertilizzazione che deriva dal fondatore, ed egli è incaricato di compiere i rituali che segnano i momenti decisivi della vita collettiva: la semina, il raccolto, le cacce e le spedizioni di guerra.

Figure, maschere, decorazioni architettoniche, pipe celebrano ed esprimono attraverso forme dinamiche e piene il suo vigore e il suo potere, e insieme quello delle società di notabili che usano maschere e partecipano della sua autorità.



1. 187
2. Figura femminile stante
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ibo
5. Legno, pigmento
7. h. cm. 63

8. Figure simili, scolpite in stile "semicubista" nel legno duro e denotate da ricche acconciature e da segnali di bellezza e di ruolo femminili, come le pieghe sul collo allungato, i seni pendenti, l'ombelico sporgente e il ventre rigonfio, sono considerate genericamente figure di antenate. Più propriamente, esse possono essere definite immagini di divinità femminili locali, correlate al più generale culto di

*Ala*, la dea-terra. Esse vengono conservate nel santuario di famiglia, insieme a figure di antenati e altri spiriti tutelari.

1. 188
2. Figura femminile stante
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ibo
5. Legno, pigmento, caolino, materia sacrificale, perle di vetro
7. h. cm. 90

8. La grande complessità etnica dell'area del delta del Niger si riflette anche sulla produzione plasti-

ca, che esprime una grande varietà di stili spesso propri anche di un solo villaggio. Le sculture ibo a carattere più naturalistico sono simmetriche e verticali, con gambe leggermente divaricate, piedi pesanti e grossolani, braccia staccate dal corpo con il palmo rivolto verso l'alto, collo allungato e sufficiente rispetto delle proporzioni anatomiche. L'immagine in catalogo, che non può essere considerata un ritratto, ma è la rappresentazione stilizzata e convenzionale di una donna/antenate, presenta l'acconciatura a cresta, le scarificazioni sul ventre e la fascia sopra i seni caratteristiche delle donne ibo. Nel suo insieme la figura dà un'impressione di stabilità e equilibrio.

1. 189
2. Figura su seggio *ikenga*
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ibo
5. Legno, patina scura
7. h. cm. 37

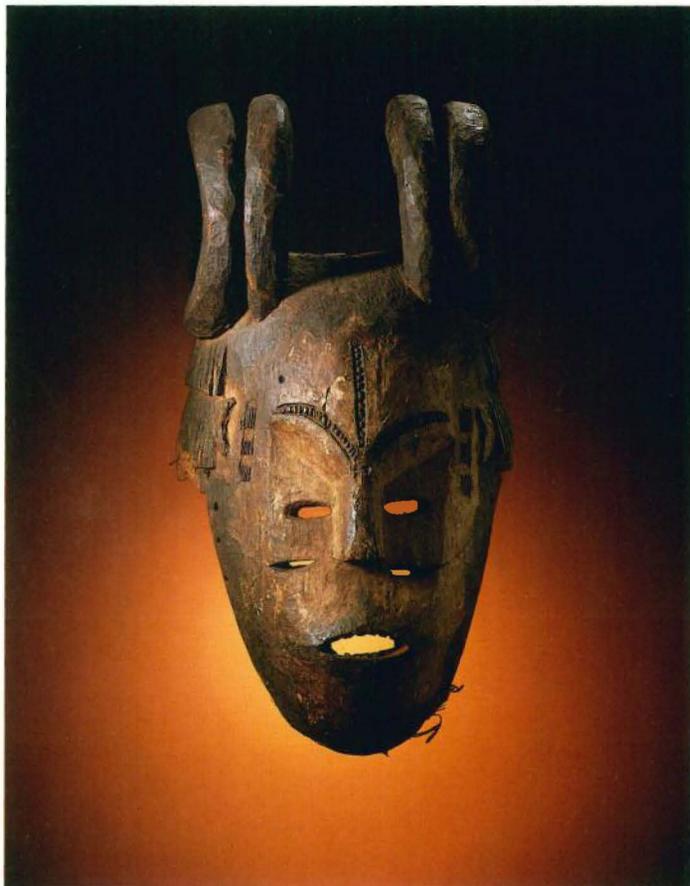
8. Lo stato frammentario ha privato l'esemplare in catalogo di alcune connotazioni significative, come le alte corna ricurve ai lati del copricapo, il lungo coltello e la testa-trofeo frequentemente retti tra le mani. Nell'*ikenga* le corna assumono il consueto valore simbolico di aggressività, perseveranza e insieme rigenerazione, mentre la testa recisa e il coltello simboleggiano le virtù guerriere. L'*ikenga* è la materializzazione dello spirito vitale della persona per la quale è stato scolpito e che deve riattivare la potenza con preghiere e sacrifici. Esso viene acquisito a età diverse, ma tutti gli individui di sesso maschile ne possiedono uno dal momento in cui si sposano e costituiscono una nuova famiglia. Alla morte del proprietario la figura viene distrutta o posta sull'altare degli antenati. Esistono anche *ikenga* di grandi dimensioni, che rappresentano lo spirito del clan, delle classi d'età o della comunità intera. Essi vengono esibiti in pubblico periodicamente, per rafforzare il senso di appartenenza.





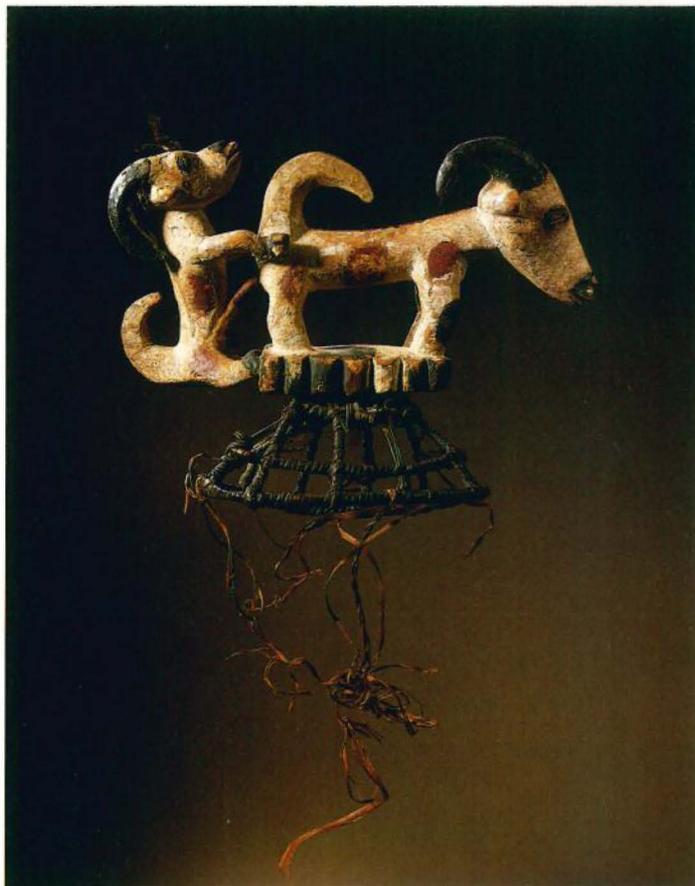
1. 190
2. Maschera di fanciulla *mmwo*
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ibo
5. Legno, patina scura, tracce di pigmento bianco. Segni d'uso
7. h. cm. 55

8. Le maschere indossate dalla società segreta maschile *mmwo* raffigurano un personaggio di fanciulla, indicato come "giovane sposa defunta". In questo esemplare concorrono a definire l'ideale femminile di bellezza ibo gli occhi a fessura, il naso lungo e sottile, le labbra tumide e sensibili, che danno al viso un'espressione serena e delicata. Caratteristica è l'alta ed elaborata acconciatura a triplice cresta. In sintonia con il personaggio rappresentato, i danzatori, che vestono un abito di stoffa multicolore, camuffano la voce e indossano seni posticci. Trattandosi di maschere funebri, il loro volto è tinto di bianco, il colore della morte e del lutto. La loro danza ha lo scopo di aiutare lo spirito del defunto a entrare nel mondo degli spiriti senza danneggiare i viventi. Oltre che nel corso dei riti funerari, queste maschere compaiono prima della stagione secca.



1. 191
2. Maschera antropozoomorfa
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ibo
5. Legno, patina scura, pigmento. Segno d'uso
7. h. cm. 42

8. Nelle maschere ibo è frequente la presenza di elementi complementari ed opposti, come la bellezza e la bestialità, il bianco e il nero, il femminile e il maschile. Nella maschera ariete, che unisce in sé lineamenti umani e attributi animali, le corna hanno la funzione di rappresentare la crescita, la forza in espansione e la rigenerazione. Questa maschera esprime il fondamento dell'etica individuale ibo, secondo la quale le possibilità di avere successo e di dare senso alla vita (cioè di divenire un buon agricoltore, che accumula ricchezze, raccoglie intorno a sé una grande famiglia e occuperà un posto tra gli antenati venerati) è fondata soprattutto sulla perseveranza, la determinazione, la forza e la resistenza



fisica. Tra gli Ibo queste qualità sono riconosciute all'ariete, la cui indole lo porta a combattere con coraggio, ma raramente, dando prova insieme di autocontrollo e determinazione. Il ruolo simbolico dell'ariete è convalidato anche dal mito, secondo il quale il dio del tuono *Amadioha* si incarna in esso per mostrarsi agli uomini. Come animale sacrificale, inoltre, l'ariete non dà mai segno di paura o dolore, definendosi quindi come un esempio ideale di stoicismo per l'uomo.

1. 192
2. Copricapo con figure zoomorfe
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ibo
5. Legno, pigmento, fibre vegetali. Segni d'uso
7. h. cm. 50

8. Vivaci copricapi policromi compaiono alle cerimonie che accompagnano i riti agricoli. Essi celebrano la fertilità e la riproduzione, concepiti come originati da un unico principio unitario di fecondità.



1. 193
2. Copricapo *ogbom*
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ibo
5. Legno, patina scura, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 69

8. Fissata alla sommità di un copricapo, questa figura compare durante le danze *ogbom*. Esse celebrano la fertilità e la fecondità, propiziate da *Ala*, divinità tutelare associata al culto della terra e madre di tutto ciò che ha vita.

1. 194
2. Figura femminile stante
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ijo
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 80

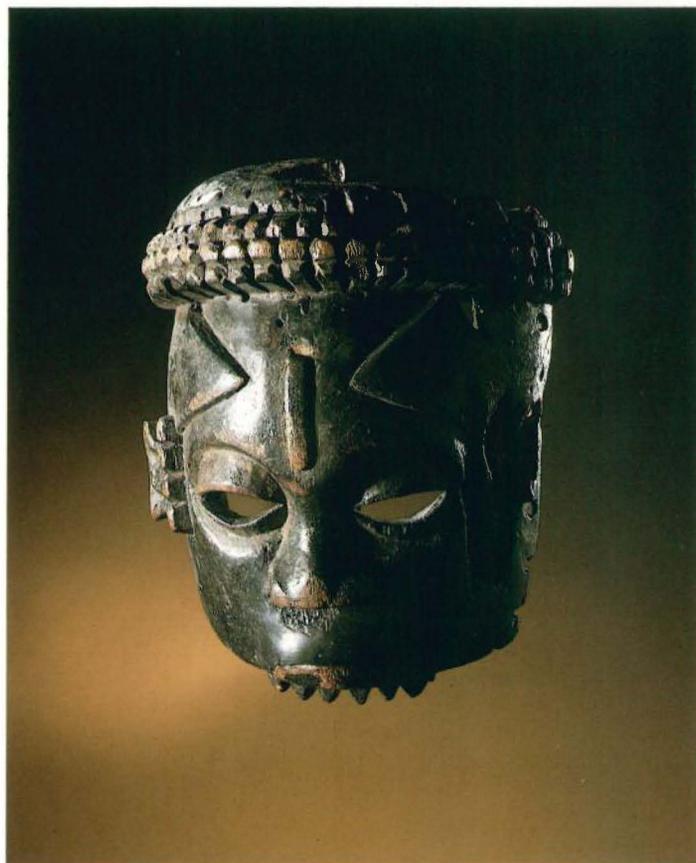
8. Al culto degli spiriti acquatici gli Ijo affiancano quello degli antenati, che essi venerano insieme alle divinità protettrici. La grande complessità culturale che caratterizza l'area del delta del Niger si esprime anche nell'assunzione di canoni stilistici simili da parte di gruppi etnici diversi (Ibo, Idoma, Ibibio, Urhobo, Ogoni, Ijo), o viceversa attraverso differenziazioni espressive anche all'interno di uno stesso gruppo. Affine per funzione all'immagine di

divinità femminile o antenata divinizzata ibo (cfr. n° 187), questa figura è caratterizzata da una maggiore rigidità e da un più accentuato geometrismo delle forme.



1. 195
2. Bastone cerimoniale con effigie bifronte
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ijo
5. Legno, patina scura, materia sacrificale. Segni d'uso
7. h. cm. 79

8. Elementi di derivazione europea compaiono con frequenza nelle rappresentazioni plastiche ijo, come conseguenza di lunghi rapporti commerciali. La presenza di un cappello di foggia europea sul bastone, già di per sé emblema di autorità e di potere, ne rinforza il valore simbolico, attraverso l'integrazione di un segnale di status straniero. L'effigie bifronte, come di consueto, indica capacità di vedere in ogni direzione e di conoscere insieme il passato e il futuro.

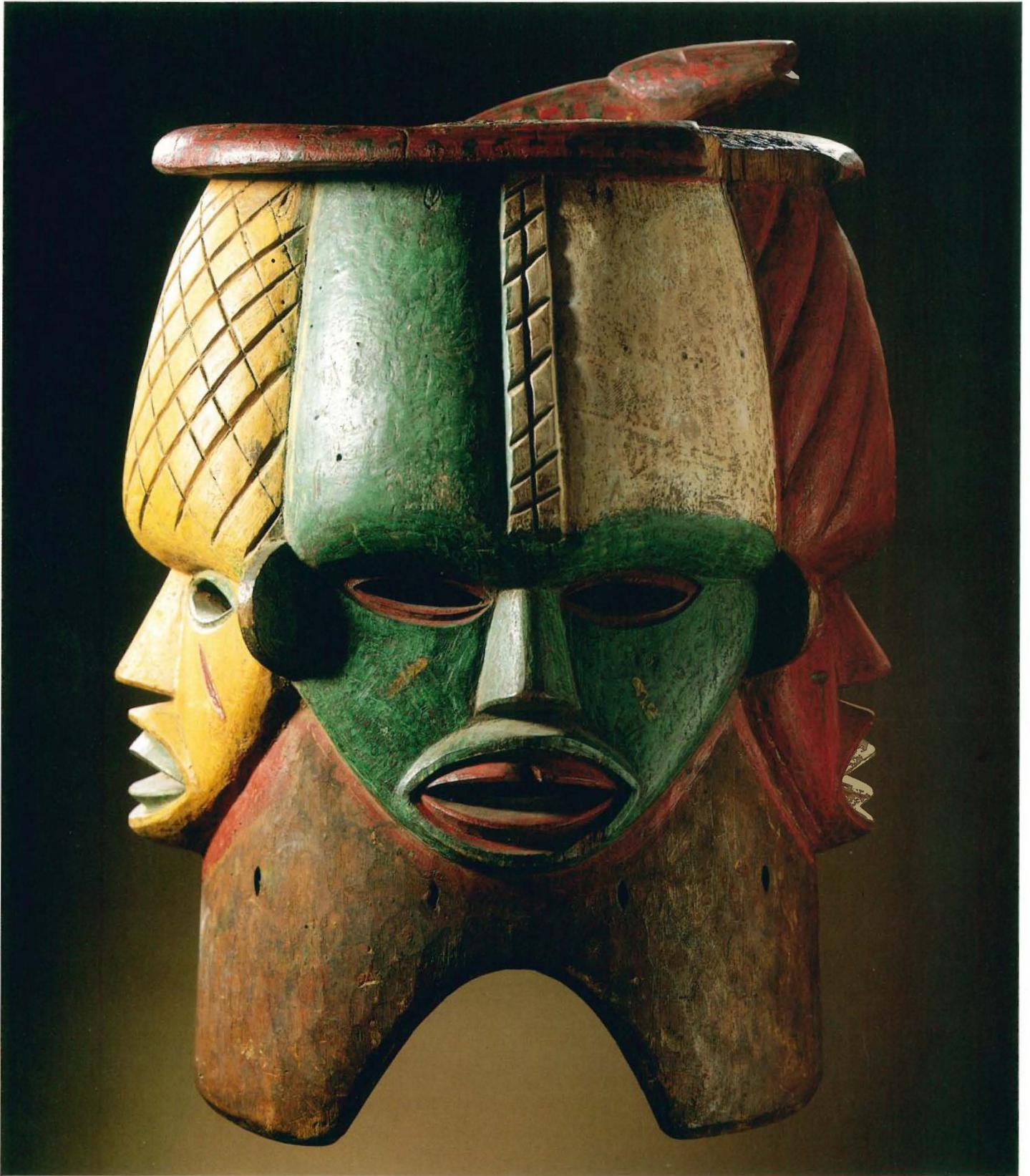


1. 196
2. Maschera *idiok*
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ibibio
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 23

8. Tra gli Ibibio la società *ekpo* regola la vita sociale, svolgendo nel villaggio un ruolo politico, legislativo e giudiziario, ed è incaricata delle cerimonie religiose per il culto degli antenati. La società utilizza maschere per intimidire e dissuadere dalla trasgressione delle norme etiche le donne e i non iniziati. La deformazione grottesca dei tratti del volto, e a volte la rappresentazione degli effetti deformanti di malattie, concorrono a questo scopo. Si ritiene che le maschere terrifiche, indicate con il nome di *idiok*, personifichino gli spiriti non placati degli antenati, a cui si oppongono quelli di coloro che hanno trovato la pace, che sono rappresentati dai bei volti delle maschere *mfon*. Sulle tempie compaiono le scarificazioni etniche.



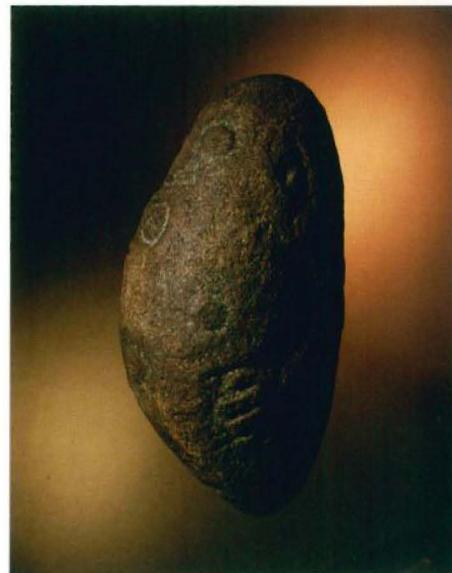
1. 197
2. Maschera lebbrosa *idiok*
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. *Ibibio*
5. Legno, patina scura, fibra vegetale. Segni d'uso
7. h. cm. 28
8. Affine al n° 196.



1. 198
2. Maschera/casco a quattro facce
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Regione del Cross River
5. Legno, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 43

8. La ricchezza derivata dal commercio dell'olio di palma con i paesi europei portò, a partire dalla fine del XIX sec. alla fioritura dell'attività plastica nell'area del Cross River. Per i loro committenti, gli scultori produssero opere sempre più vistose, elaborate e a volte grottesche, da utilizzare in danze, processioni e mascherate. Caschi simili a quello in catalogo venivano spesso ricoperti di pelle, mate-

riale considerato adatto a richiamare gli spiriti dei defunti. Ciò colloca l'origine di questo tipo di maschera in un contesto funerario. I colori chiari (bianco e giallo) e scuri delle diverse facce vengono di solito ricollegati rispettivamente al femminile e al maschile e, più generalmente, al dualismo dell'esistenza.



1. 199
2. Monolito antropomorfo
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ejagham
5. Pietra
7. h. cm. 35

8. La figura antropomorfa ovoidale è stata ricavata da un grande ciottolo di fiume ed è incentrata intorno a un grande ombelico prominente su cui convergono le mani. L'aspetto di questo manufatto, per quanto più ingenuo e semplificato, ha affinità con le pietre rinvenute in alcuni villaggi abbandonati in territorio ekoi nella regione del Cross River all'interno della foresta pluviale. Queste pietre, che sono tra i pochi esempi conosciuti di scultura litica a sud del Sahara, sono chiamate dagli Ekoi *akwanshi*, "uccisori della terra", e rappresentano gli antichi sacerdoti *ntoon*, cui nel passato venivano offerti sacrifici umani. Ancora oggi gli Ekoi si rivolgono agli *akwanshi* per ottenere benessere e fertilità. Si ritiene che queste pietre, diffuse tra numerosi gruppi dell'area, siano state prodotte a partire dal XVI/XVII sec. fino agli inizi del XX.



1. 200
2. Copricapo bifronte
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Nigeria)
4. Ejagham
5. Legno, pelle, fibra vegetale. Segni d'uso
7. h. cm. 26

8. I copricapi ricoperti di pelle di antilope compaiono negli apparati di danza delle società segrete maschili e femminili di molti gruppi etnici stanziati nella regione del Crossriver, a cavallo tra il sud-est della Nigeria e il Camerun. Sembra probabile che l'aspetto naturalistico e atipico di queste produzioni sia il risultato della lunga presenza e degli influssi esercitati dagli europei in questa zona, teatro del commercio di schiavi e di olio di palma. Questi copricapi sono originari della zona intorno a Calabar, alla foce del Crossriver, da cui si sono diffusi, subendo numerose variazioni stilistiche, sia ad est che ad ovest del fiume, fino ad arrivare ad Ibangwa nel Camerun. Si ritiene che essi originariamente stessero a rappresentare la testa recisa di un nemico, ostentata come trofeo, a riprova della forza e del potere del loro possessore. Due copricapi conservati a Oxford e a Lagos comproverebbero che

nel passato essi erano ricoperti di pelle umana. Tra gli Ejagham questi copricapi intervengono nei riti della società *ngbe*. Le due facce dell'esemplare in catalogo esprimono l'aspetto dualistico dell'esistenza, di volta in volta espresso dai binomi uomo/donna, cielo/terra, giovinezza/vecchiaia, passato/futuro. Tra gli Efik l'iniziato di rango più elevato della società *nkanda* indossa un copricapo bifronte, che gli conferisce la facoltà dello "spirito che tutto vede".

Sulla guance dell'esemplare in catalogo compare un pittogramma *nsibidi*, che appartiene all'insieme di simboli utilizzati per comunicare tra i membri della società *ngbe* e che raffigura una casa, con probabile allusione al luogo di riunione della società.

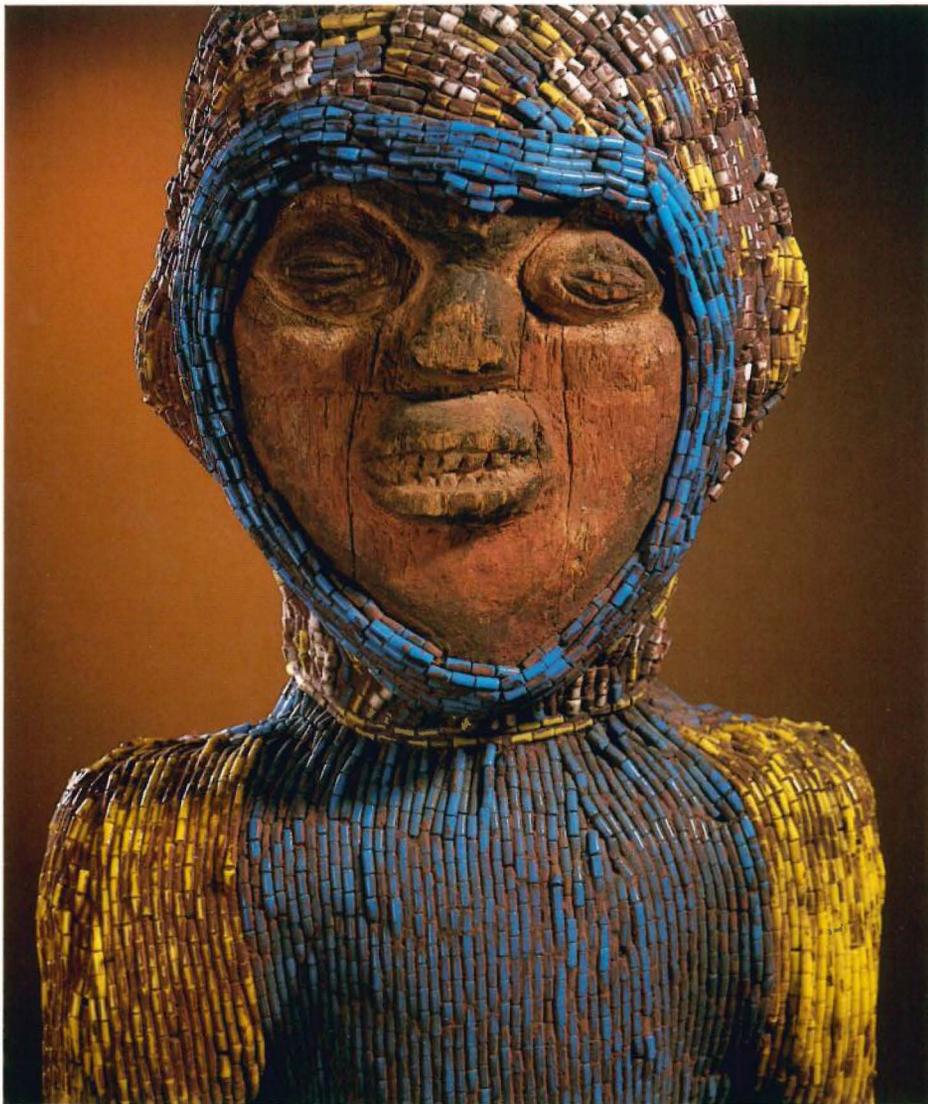


1. 201
2. Figura femminile propiziatoria di fecondità
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Camerun)
4. Bamileke
5. Legno, patina scura
7. h. cm. 37

8. L'atteggiamento sofferente e drammatico della figura, accentuato dalla bocca aperta e urlante, è spiegato dalle difficoltà della gravidanza, del parto e dell'allevamento dei figli nella savana del Camerun. Tra i Bamileke la società segreta *ku n'gan*, a cui le donne ricorrono per propiziare la maternità, scongiura la sterilità tributando offerte e rivolgendo invocazioni ad immagini di partorienti. Nella parte posteriore dell'esemplare in catalogo compare una nicchia destinata a contenere sostanze magiche.

1. 202
2. Maschera di notevole
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Camerun)
4. Bamileke
5. Legno, patina scura, capelli, osso, materiale resinoso, caolino. Segni d'uso
7. h. cm. 40
8. La frantumazione in decine di regni delle popolazioni della savana dell'ovest camerunense ha determinato la nascita di stili o di varianti locali sui temi iconografici più ricorrenti. Questa maschera di notevole, dalle forme massicce e dall'acconciatura a diadema, esprime la volontà di ostentazione del rango, condivisa anche dai Bamun (cfr. n° 205). Il motivo geometrico sull'acconciatura richiama forse in forma stilizzata il disegno della tela del ragno, animale considerato simbolo di conoscenza e di esperienza e la cui tela, utilizzata anche per la divinazione, è un tema decorativo comune sui copricapi.

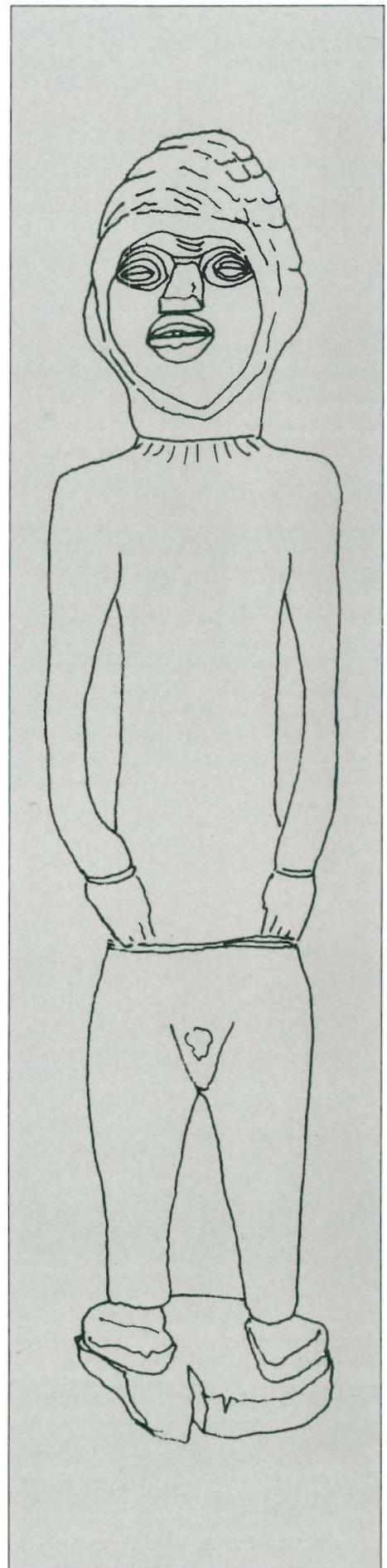


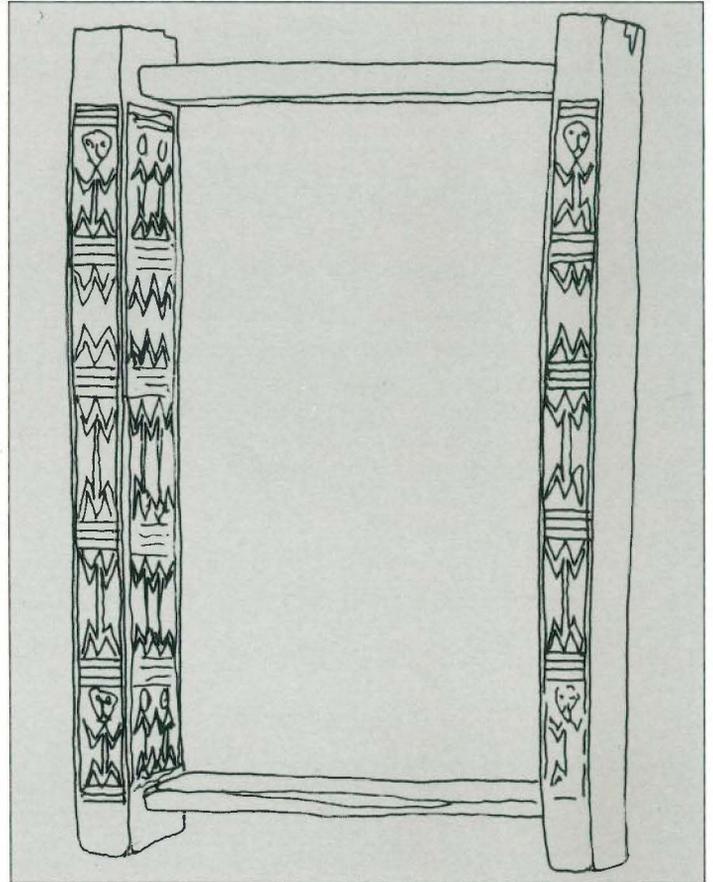


1. 203
2. Figura maschile (?) stante
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Camerun)
4. Bamileke
5. Legno, perle di pasta di vetro, pigmento
7. h. cm. 155

8. Il costume di ricoprire le sculture in legno con perle di vetro è diffuso sia tra i Bamun che tra i Bamileke. Le perle tubolari che decorano le statue commemorative del Camerun del Nord non permettono di assecondare minuziosamente i dettagli, conferendo all'insieme un aspetto rigido e spesso impedendo di cogliere le differenze stilistiche. L'u-

so di rivestire le sculture con perle di vetro ha origine negli antichi traffici commerciali con i paesi arabi, che facevano affluire dal Mediterraneo al Golfo di Guinea vetro e corallo rosso e blu, che venivano spezzati e usati dalle popolazioni residenti in forma di perle. Dalla fine del XV sec. gli europei introdussero come merce di scambio perle di vetro, a imitazione di quelle che vi trovarono. La fortuna di questi traffici fece sì che alle iniziali produzioni di Murano si affiancassero quelle boeme e olandesi e, più tardi, quelle inglesi e francesi. Figure come quella in catalogo fiancheggiavano in coppia i seggi reali.





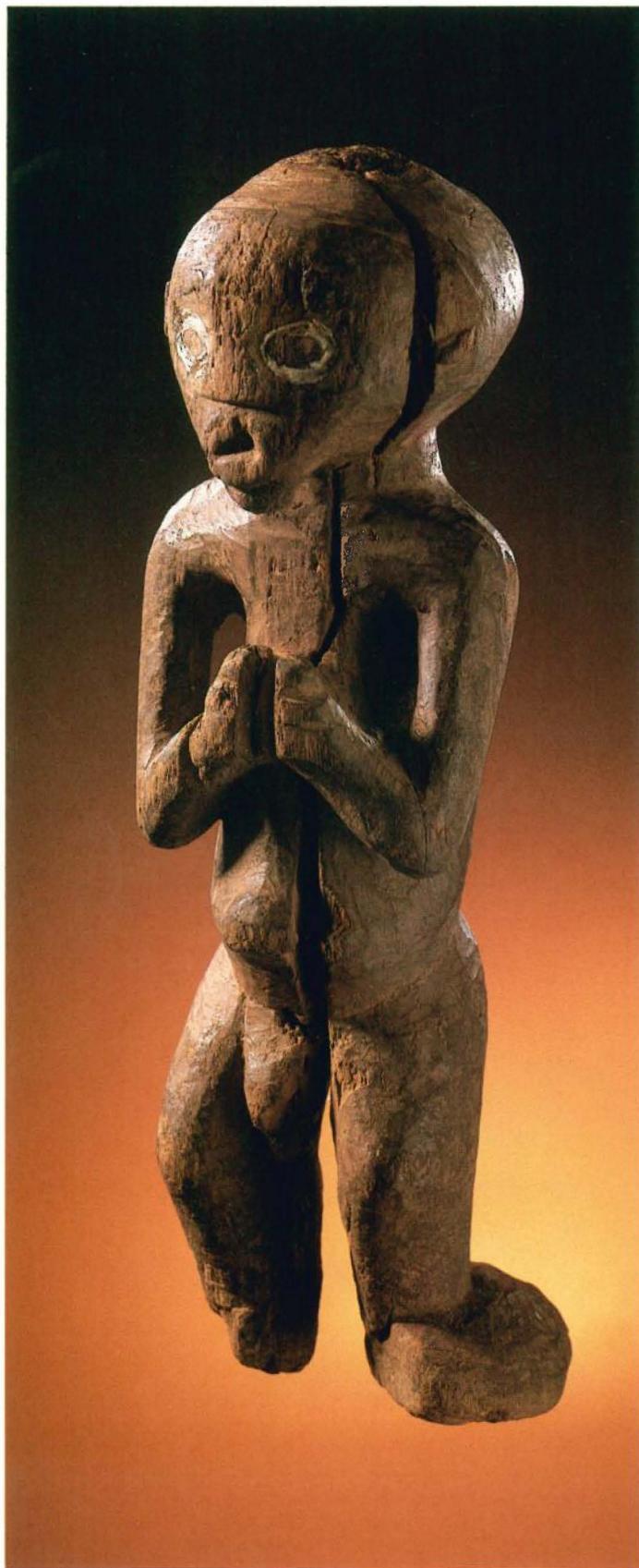
1. 204
2. Stipiti, architrave e soglia di porta
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Camerun)
4. Bamileke (Mambila?)
5. Legno. Segni d'uso
7. h. cm. 130

8. I Bamileke vivono in abitazioni cubiche come quelle della foresta, ma coperte da un tetto conico di paglia secondo l'uso della savana. Quelle dei notabili esprimono lo status di chi vi risiede, attraverso stipiti e architravi intagliati con motivi elaborati, che hanno una funzione simbolica e decorativa. Vi appaiono frequentemente figure umane, che rappresentano gli antenati del lignaggio.



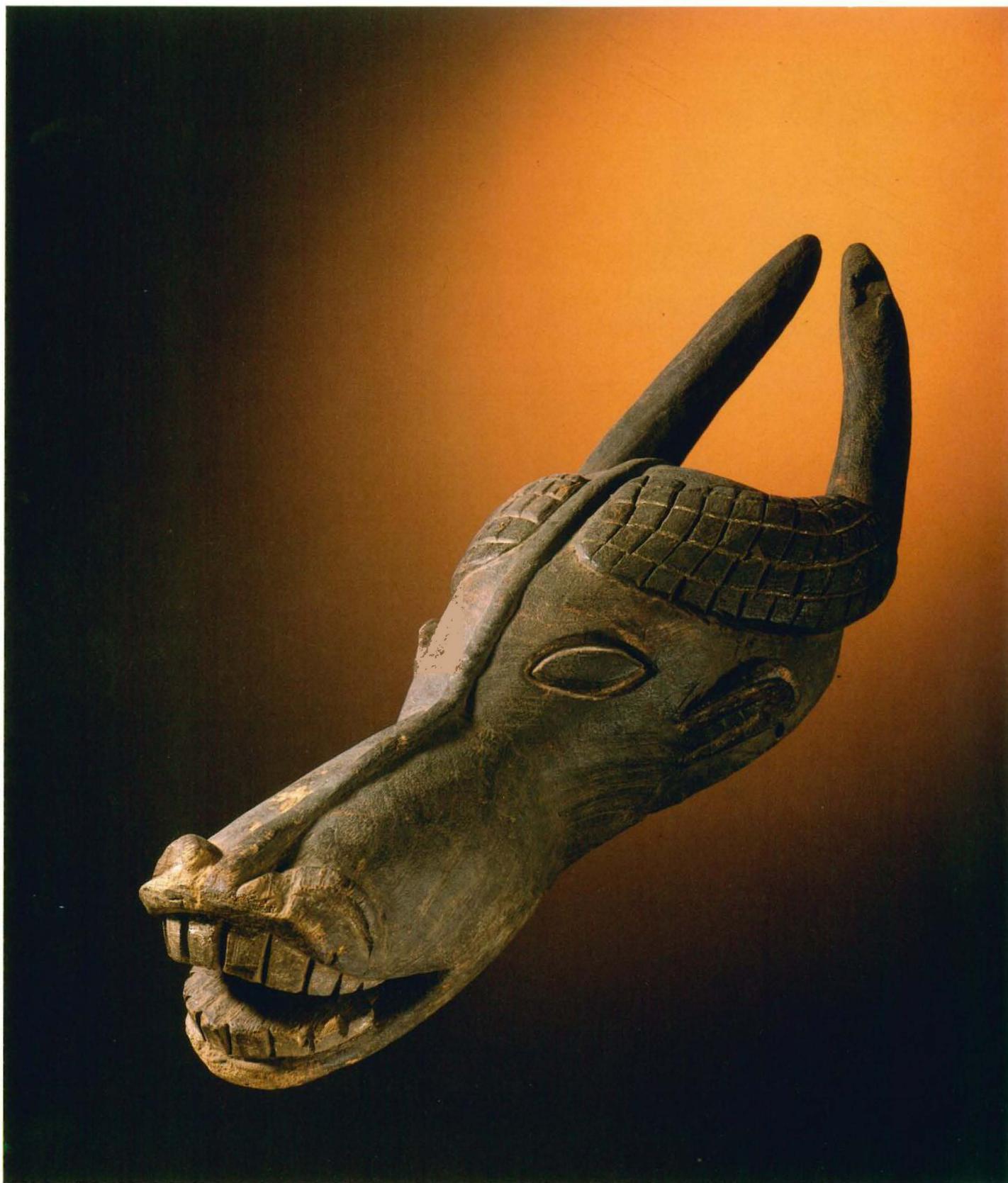
1. 205
2. Maschera/copricapo di notevole
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Camerun)
4. Bamun
5. Legno, patina scura, materia resinosa, capelli, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 38

8. Maschere/copricapo di questo tipo sono diffuse in tutta la savana del Camerun nordoccidentale e sono strumenti delle società di dignitari che circondano il *fon*, il re, e che regolano le attività politiche, amministrative e giudiziarie. Esse si mostrano alle cerimonie commemorative della morte del re e durante quelle per l'insediamento del suo successore ereditario, e in tutte le occasioni in cui si deve rendere manifesto il principio di autorità e di gerarchia, che contraddistingue la struttura sociopolitica delle comunità di quest'area. Iconograficamente e funzionalmente l'elemento centrale della maschera è il copricapo, che riproduce fedelmente il berretto di cotone annodato, prerogativa dei personaggi di rango, ornato in questo caso da una fila di cauri. I lineamenti del viso intagliati con esuberanza e le forme tronfie e arrotondate sono tipici dello stile bamun, che tende a raggiungere, attraverso un appesantimento quasi caricaturale dei tratti, una forte espressività simbolica. Il copricapo è accompagnato durante la danza da uno scacciamosche, ulteriore emblema di status. Al termine della rappresentazione, il danzatore incoraggia un'offerta in denaro o in noci di cola. I notabili possono deporla nella sua mano, mentre la gente comune deve posarla ai suoi piedi.



1. 206  
2. Figura maschile  
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Camerun)  
4. Bamun  
5. Legno, patina crostosa, pigmento  
7. h. cm. 68

1. 207  
2. Figura maschile  
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Camerun)  
4. Bafo  
5. Legno, caolino  
7. h. cm. 40



1. 208
2. Maschera/copricapo bufalo
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Camerun)
4. Tikar
5. Legno, patina scura. Segni d'uso
7. h. cm. 72

8. Tra i Tikar, così come tra i Bamileke e i Bamun, il bufalo è, insieme all'elefante, un simbolo di forza e occupa un posto importante in una mitologia che esalta la potenza guerriera. Il *fon* stesso è considerato l'erede del guerriero fondatore e cacciatore di elefanti, in grado di garantire alla comunità protezione e sopravvivenza. Di fattura naturalisti-

ca, con la bocca aperta e marcata da narici pronunciate e grandi denti, il copricapo bufalo è indossato quasi orizzontalmente su un costume di fibre vegetali nel corso delle danze ludiche che precedono la caccia e celebrano la potenza del capo del clan.

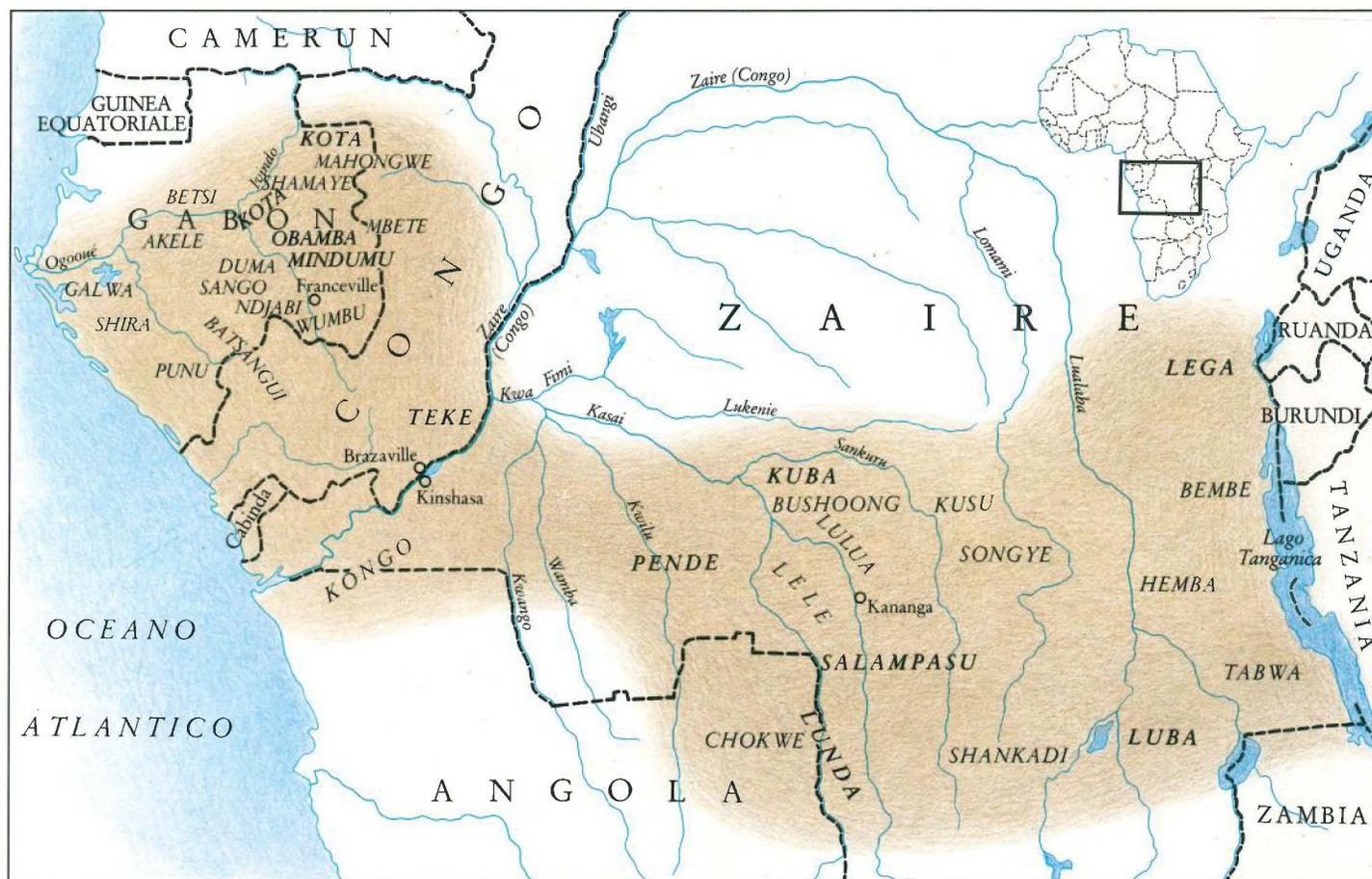


1. 209
2. Maschera/copricapo
3. Costa Orientale del Golfo di Guinea (Camerun)
4. Tikar
5. Legno, pigmento, fibra vegetale. Segni d'uso
7. h. cm. 42



## AFRICA EQUATORIALE

(bacino dell'Ogooué, corso inferiore dello Zaire, corso del Lualaba, corso del Kasai-Sankuru, corso del Kwilu)



Affacciato sul litorale atlantico e tagliato dalla linea dell'equatore, il territorio del Gabon coincide quasi interamente con il bacino dell'Ogooué. È un'area in cui predomina la foresta pluviale, che, favorita dal clima caldo e umido, definisce un ambiente naturale poco favorevole agli insediamenti umani. Le difficoltà di comunicazione e gli scarsi frutti della caccia, della raccolta e della poca agricoltura possibile sul terreno liberato dalla foresta, hanno impedito che le entità sociopolitiche si estendessero oltre le dimensioni di villaggi indipendenti. Su questo territorio una fitta trama di migrazioni ha comunque dato origine a un ambiente culturale e a uno stile di vita relativamente omogenei. Le popolazioni Kota, che risiedono nella regione orientale, vi sono giunte tra il XVIII e il XIX secolo, sospinte verso sud dalla pressione dei Fang e dei Kwele. Il culto degli antenati, concepiti come assi della società, garanti del futuro dei propri discendenti, è estesamente praticato ed è all'origine di una delle più singolari produzioni plastiche dell'intera Africa Nera: le figure guardiane dei reliquiari, la cui influenza vi tra le prime ad essere avvertite dagli artisti europei all'inizio di questo secolo.

Più a oriente, oltre la linea di colline e altopiani che fanno da spartiacque, si apre l'enorme bacino dello Zaire (Congo), che costituisce il cuore del continente africano. Il paesaggio vegetale, dominato dal fiume e dai suoi affluenti, passa dalle foreste del nord alla savana boscosa delle zone meridionali, dove nel passato hanno potuto costituirsi vasti regni. I Teke, stanziati lungo il corso inferiore del fiume, incentrano la propria vita

religiosa sul potere mediale dei feticci. Queste figure, in cui l'autorità protettiva degli antenati si concretizza nella materia magica collocata in un divinatore, sono in grado di allontanare dalla collettività o dall'individuo il male e la malattia.

Al centro della grande ansa dello Zaire, la regione del Kasai, rimasta sostanzialmente sconosciuta fino all'inizio di questo secolo, è la patria dei Kuba, dei Wongo, dei Salampasu, dei Lulua e dei Pende, questi ultimi stanziati anche sul Kwilu. Vi predomina la coltivazione del miglio, su cui si è fondata la ricchezza del grande regno kuba. La vita sociale di questi gruppi è ampiamente controllata da società segrete che usano maschere e presiedono ai rituali di iniziazione attraverso cui vengono rivelati ai giovani i fondamentali valori etico-religiosi su cui si basa l'identità tradizionale della comunità. Tra i Salampasu, popolo guerriero stanziato a est del Kasai, maschere terrifiche, enfatizzate da costumi di fibra, pelli e piume, vengono presentate ai futuri iniziati durante i riti di passaggio. Nella produzione kuba, a quella destinata al culto si affianca la produzione di oggetti di prestigio indirizzati alla vita delle corti. Al margine orientale del bacino dello Zaire, la regione di Shaba vi sede dell'impero luba. Ai Luba si deve lo stile dalle forme morbide e arrotondate che impronta anche le opere delle popolazioni confinanti.

Nella zona di foresta al confine con la Tanzania, i Lega, che vivono di caccia, pesca e raccolta, producono maschere e insegne indicative del grado raggiunto nella società *bwami*.



1. 210
2. Figura da reliquiario *mbulu ngulu*
3. Africa Equatoriale (Gabon, bacino dell'Ogoouè)
4. Kota
5. Legno, lega di rame, ferro. Segni d'uso
7. h. cm. 50

8. Queste potenti immagini guardiane, che materializzano l'autorità protettrice dei defunti, sono collocate su grandi ceste, entro cui vengono riunite le reliquie degli antenati, garanti della coesione delle

famiglie e del perenne perpetuarsi dei clan. Realizzate fissando a un'anima di legno lamine o fili di rame o di ottone, queste figure frontali, che colpiscono gli europei per il loro dinamismo e il loro vigore espressivo fin dal primo apparire nel 1887 a seguito del viaggio di Savorgnan de Brazza, esprimono la loro importanza culturale attraverso la scelta stessa dei materiali. L'uso infatti di ricoprirle di ottone o rame è direttamente legato al grande valore materiale attribuito dalle popolazioni del Gabon a partire dal XVIII sec. a questi metalli, am-

piamente introdotti dai portoghesi, ma anche estratti dalle miniere della regione di Mindouli-M'Passa. Le figure da reliquiario bidimensionali sono centrate su un viso sormontato da un'acconciatura elaborata e sostenuto da un collo allungato che ne accentua l'imponenza e che può fungere da impugnatura. Il collo è anche il punto di partenza di una forma a losanga che può essere interpretata come una schematizzazione del corpo o delle braccia. Le ceste (*mbulu* o *musuku* o *nsuwu*), su cui la figura è fissata con legacci in fibre vegetali mediante la losanga alla base, vengono radunate e custodite in un luogo sacro e appartato, lontano dalle abitazioni. I reliquiari a cesta sono conservati insieme a reliquiari a scatola in corteccia e ad altri oggetti di culto su una piattaforma sopraelevata e protetta dalla penombra di una tettoia, che ribadisce la sacralità e la riservatezza del santuario. La superficie metallica della figura (*ngulu* o *nguru*) viene spesso strofinata per essere mantenuta pulita e brillante e i reliquiari sono periodicamente oggetto di sacrifici animali e offerte nel corso delle cerimonie che presiedono le battute di caccia, le attività agricole, le spedizioni di guerra, ed ogni impresa per la quale sia necessario appellarsi alla saggezza e alla forza immortale degli ascendenti illustri.

Solo coloro che hanno superato le prove intellettuali e fisiche dell'iniziazione hanno accesso all'altare degli antenati, luogo materiale e metafisico in cui diviene operante il rapporto di interazione fra la vita e la morte, tra l'universo degli antenati-viventi e quello della comunità degli uomini.

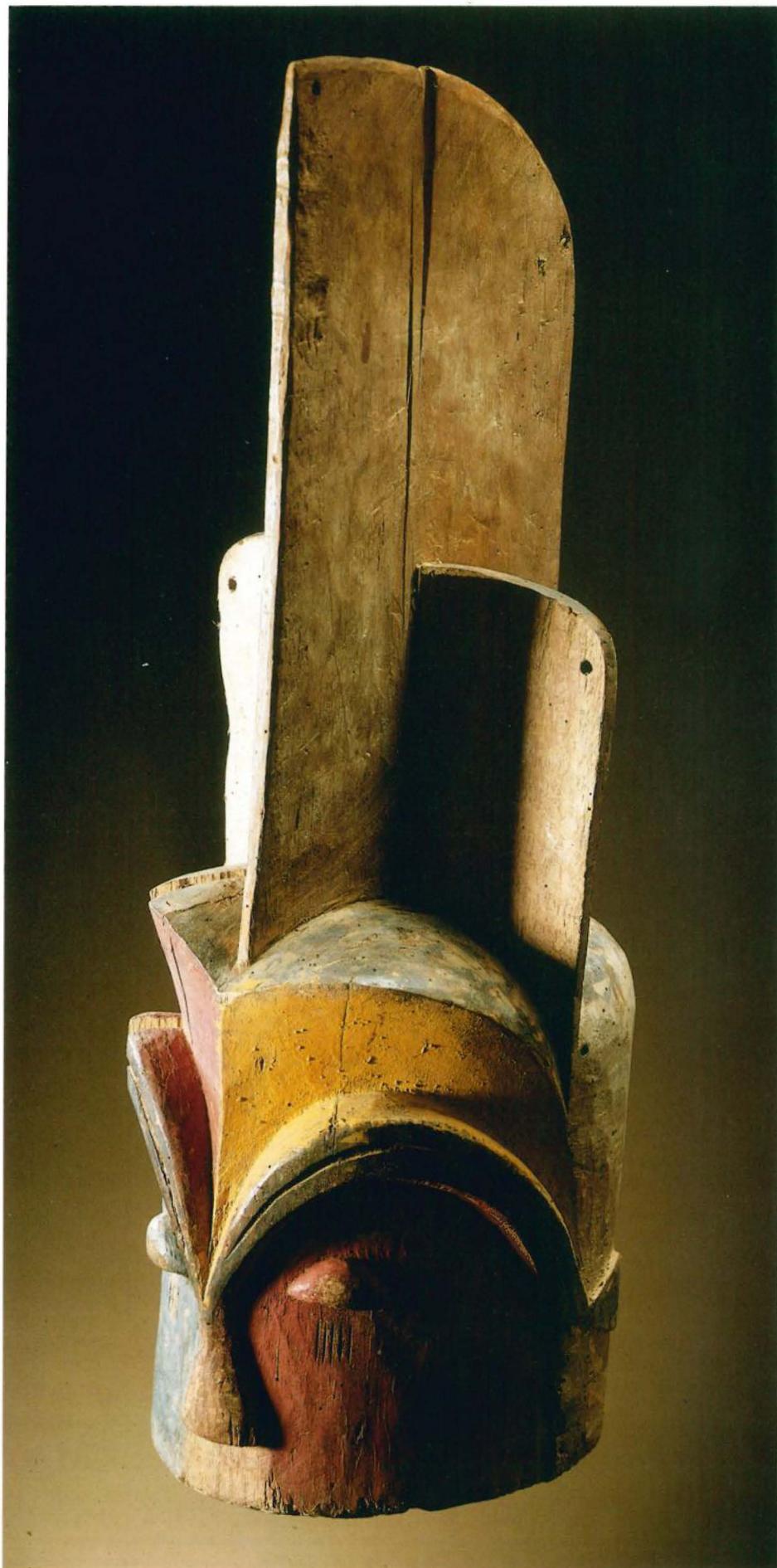
L'uso ostensivo di queste figure pone il problema del significato da attribuire al motivo a losanga verticale intagliato in rilievo nella parte posteriore, che si presenta rivolto verso l'iniziato di alto rango che manipola la figura durante le cerimonie. Tra i Mitsogho e i Masango del Gabon centrale la losanga rimanda al sesso femminile e in questo contesto la sua raffigurazione simboleggerebbe quindi il diaframma che separa il mondo dei vivi da quello dei defunti, e la rinascita dell'iniziato, che deve riattraversare il passaggio raffigurato dalla vulva per entrare in comunicazione con l'universo ultraterreno.

La diffusione di reliquiari bidimensionali nel bacino dell'Ivindo e lungo il corso superiore dell'Ogoouè costituisce uno degli elementi culturali caratterizzanti e unificatori delle etnie complessivamente indicate con il termine Kota, che sono linguisticamente differenziate nei gruppi Kota propriamente detti, Mbete-Obamba e Duma-Ndzali. La disomogeneità interna di questa regione, che pur presenta caratteri culturali distinti e identificabili rispetto a quelle confinanti, si riflette in una grande varietà

di sottostili nella produzione delle figure da reliquiario. L'esemplare in catalogo, caratterizzato da cresta trasversale spiovente, viso di contorno ovale e di profilo concavo, naso affilato che si allunga a tagliare in rilievo la fronte, occhi globulari, bande laterali arrotondate e pendenti cilindrici e obliqui, presenta affinità con la produzione Obamba-Mindumu dell'area del fiume Sébé. La bocca è accennata da uno sbalzo e sottolineata da scarificazioni che discendono dagli angoli. Scarificazioni compaiono anche sulle tempie. Le decorazioni geometriche sul copricapo sono riferibili agli emblemi del clan di appartenenza. La produzione di reliquiari, fiorente nel XIX sec., è rapidamente declinata e degenerata nei primi decenni del XX sec. in conseguenza dell'abbandono dei costumi funerari tradizionali per la pressione dei missionari e della crescente domanda di questi oggetti da parte di mercanti e collezionisti, data la grande influenza esercitata da queste figure sui movimenti artistici dell'avanguardia europea.

1. 211
2. Maschera/copricapo *mbuto-mboli* (o *emboli*)
3. Africa Equatoriale (Gabon)
4. Kota
5. Legno, pigmento, caolino. Segni d'uso
7. h. cm. 59

8. Il casco *emboli* è indossato durante le cerimonie connesse al ciclo di iniziazione *satsi*, di cui oggi rimangono solo quelle relative alla circoncisione. Compare anche nei rituali per respingere la stregoneria e scoprire i portatori di maleficio nel villaggio. In entrambi i casi il casco rappresenta un terrificante spirito della *brousse*, correntemente identificato con una creatura mezza-uomo e mezza-gorilla, guardiana dell'ordine sociale e della comunità. L'alta struttura mediana che si innalza verticalmente vuole richiamare con la cresta sagittale la sagoma del cranio del gorilla, animale comune in quest'area. Nel casco dalle forme rotondeggianti i piani perpendicolari si sovrappongono a un volto a cuore tagliato orizzontalmente e attraversato da un arco sopracciliare molto marcato e prominente. La concezione geometrica del copricapo, sottolineata dalle campiture di colori diversi (nero, rosso, ocra su fondo bianco), permette di offrire una grande varietà di angolazioni visive ed espressive durante la danza. Nel corso dell'iniziazione lo *nganga* (il sacerdote) rivela ai neofiti che la figura minacciosa emergente dalla foresta è una maschera di legno, opera dell'uomo.





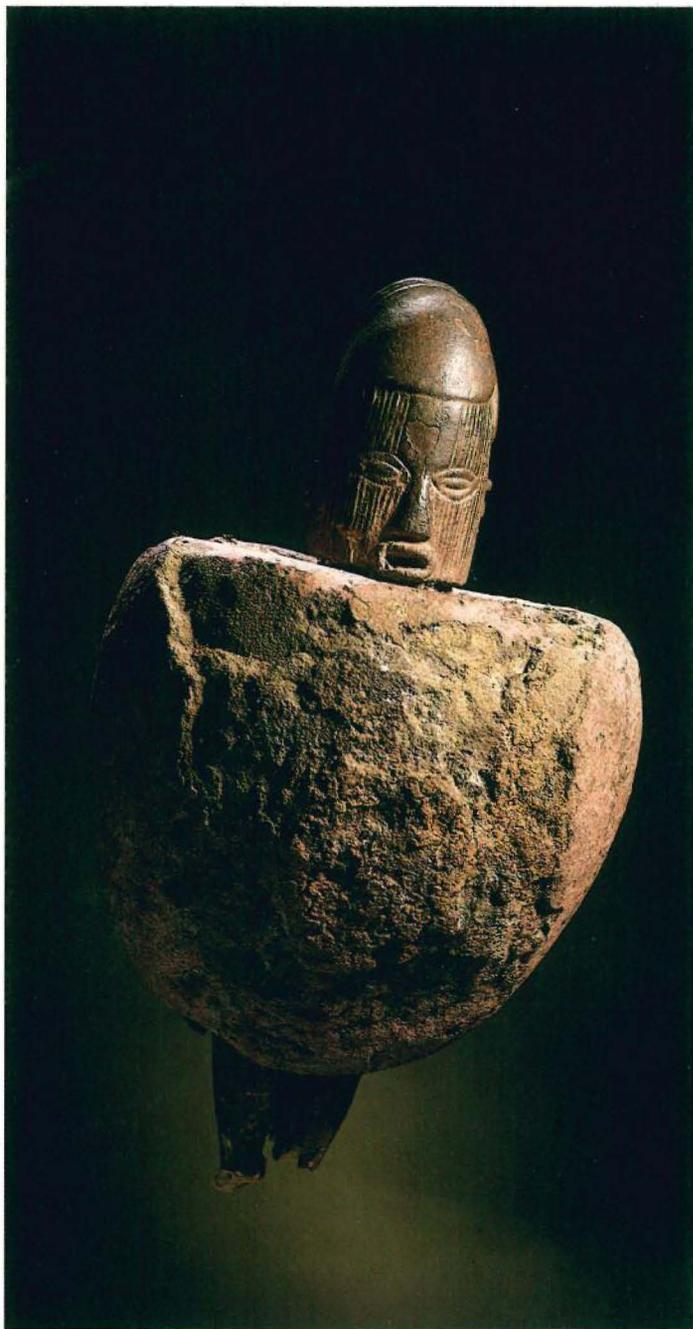
1. 212
2. Feticcio *butti*
3. Africa Equatoriale (Congo, corso inferiore dello Zaire)
4. Teke
5. Legno, patina bruna, cauri, fibra vegetale, tessuto, materiale di accumulazione
7. h. cm. 49

8. Il "feticcio" è una figura consacrata da un divinatore/fattucchiere che riesce a convogliarvi un'energia di cui essa diviene ricettacolo, facendolo essere insieme oggetto di culto e strumento di esorcismo. La forza che vi risiede può essere evocata e finalizzata a scopi benefici o malefici. I feticci teke sono caratterizzati da un'estrema fissità e rigi-

dità della figura. La testa è la sola parte levigata ed eseguita con attenzione ai particolari. Sul viso, che si allunga in una barba trapezoidale, simbolo della dignità del personaggio, compaiono le scarificazioni verticali, secondo il costume teke di incidere il viso con pettini di ferro a partire dall'età di quattro o cinque anni. Il tronco è cilindrico e sommario e le braccia, se esistono, sono incollate al torso e contornano una cavità. Il sesso è indicato raramente e le gambe sono leggermente flesse in posizione di danza. La cavità addominale accoglie un involto contenente sostanze magiche, indicate con il termine di *bonga*, che esercitano il proprio potere su un dominio limitato e specifico: la caccia, gli affari, le malattie, i commerci matrimoniali. Quan-

do la figura è caricata del suo fardello magico, essa diventa un *butti*, a cui viene riconosciuta un'anima e la capacità di agire in favore del suo possessore. Questo potere deriva al feticcio dagli antenati, ed è per questo che a volte ceneri di defunto e capelli si trovano mescolate nel *bonga*, oppure vi sono rappresentati da caolino bianco, che ne simboleggia le ossa.

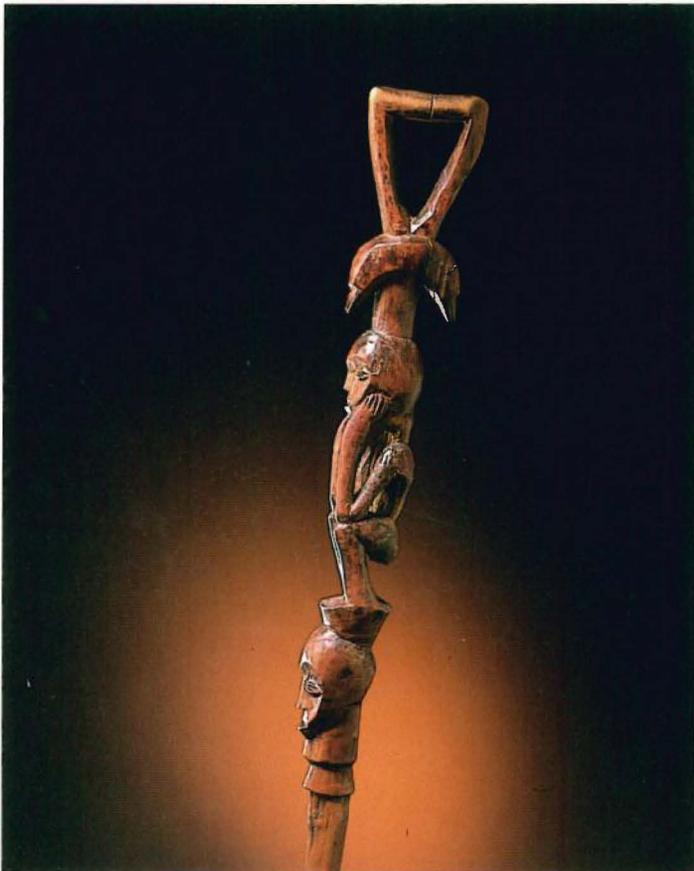
All'interno delle case i feticci sono deposti su terreno morbido in un luogo consacrato e appartato, lontano dal fuoco. Riparo e segretezza servono anche a impedire che potenze malvage possano neutralizzarne l'energia.



1. 213
2. Feticcio *butti*
3. Africa Equatoriale (Congo, corso inferiore dello Zaire)
4. Teke
5. Legno, patina bruna, argilla, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 30
8. Cfr. n° 212. A volte l'involto di sostanze magiche viene protetto da un impasto voluminoso di argilla, caolino e resine, fino quasi a far sparire il *butti* in una massa sferica.



1. 214
2. Feticcio *butti*
3. Africa Equatoriale (Congo, corso inferiore dello Zaire)
4. Teke
5. Legno, patina bruna. Segni d'uso
7. h. cm. 26
8. Cfr. n° 212.



1. 215
2. Insegna cerimoniale della società *bwami*
3. Africa Equatoriale (Zaire, corso del Lualaba)
4. Lega
5. Legno, patina bruno-rossiccia. Segni d'uso
7. h. cm. 83

8. I bastoni intagliati che si trovano in tutto il Congo e lo Zaire adempiono a importanti funzioni sociali e religiose. Essi possono essere associati sia al ruolo di capo che a quello di indovino/guaritore. Un capo pianta nel terreno il bastone all'esterno della casa in cui è entrato per significare che egli continua a osservare e proteggere la comunità (le teste scolpite simboleggiano la sua vigilanza). Un indovino lo utilizza nel corso delle sue sedute di divinazione, potenziando la sua forza con l'aggiunta di amuleti (corni di antilope, ecc.). Tra le due figure, dal caratteristico viso a cuore, un incavo è destinato a contenere sostanze magiche.

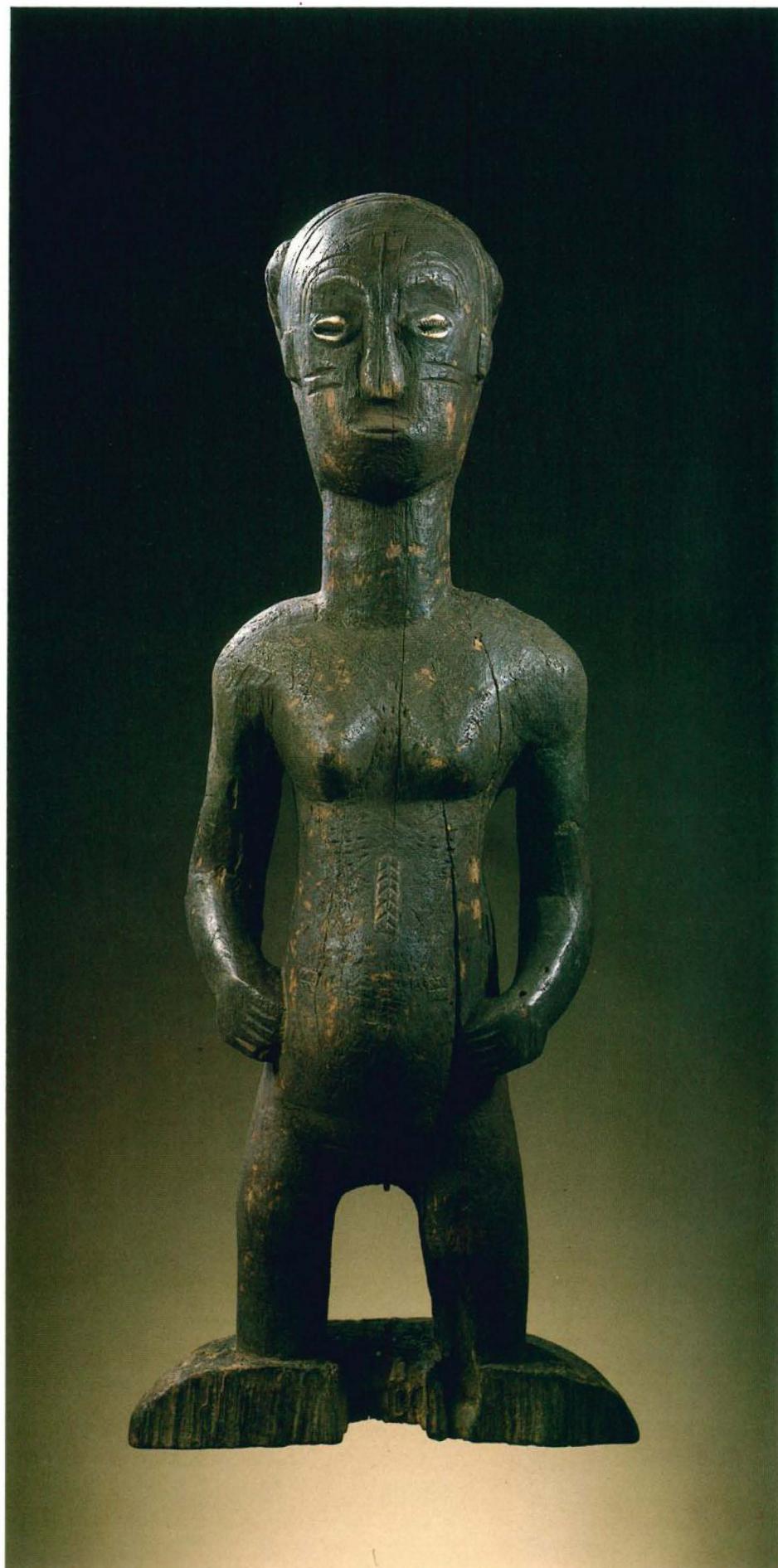


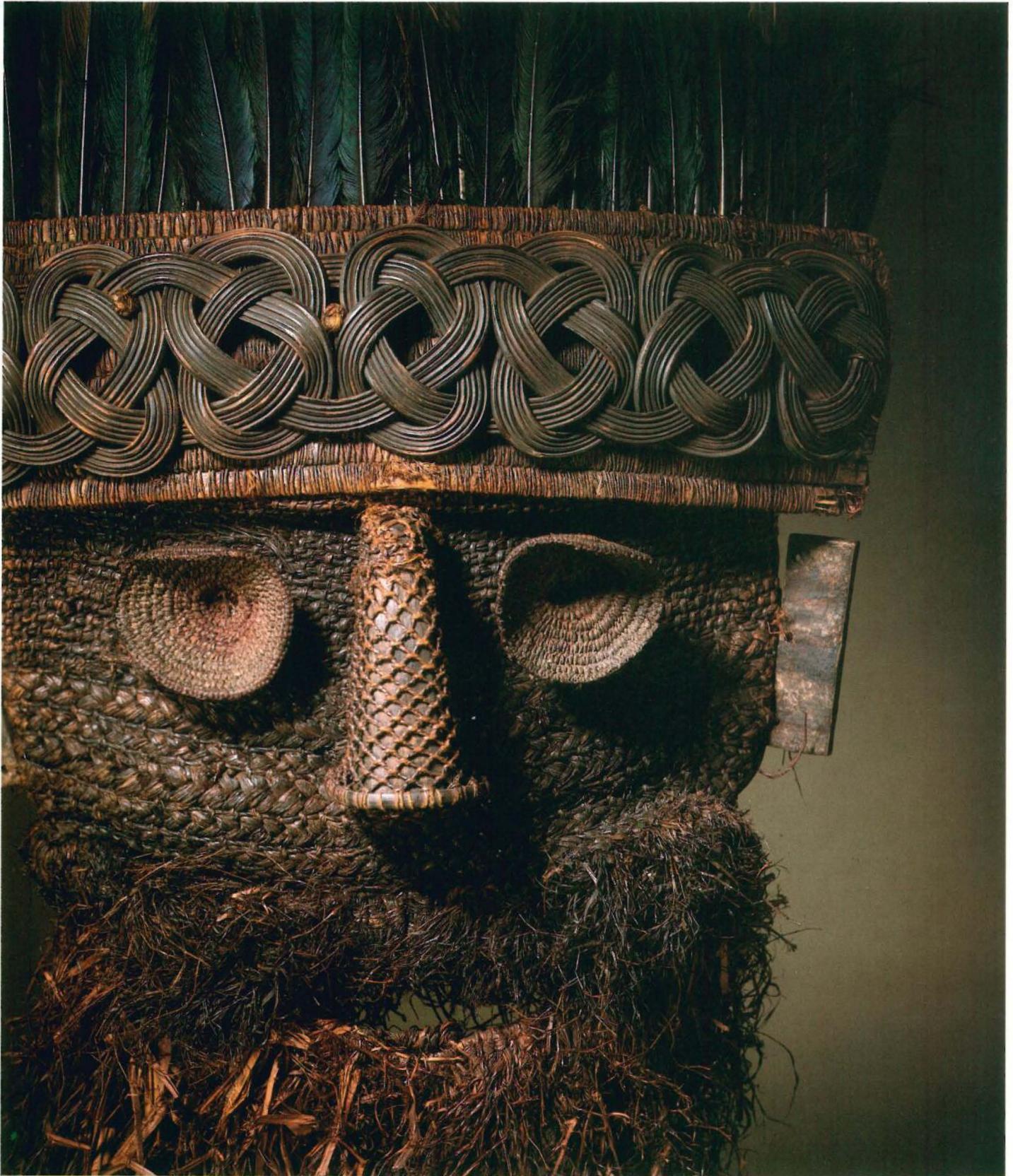
1. 216
2. Maschera *bwami*
3. Africa Equatoriale (Zaire, corso del Lualaba)
4. Lega
5. Legno, caolino. Segni d'uso
7. h. cm. 20

8. La società di iniziazione *bwami* controlla la vita sociale e politica dei Lega. Ad essa si accede attraverso la circoncisione e il passaggio da un grado all'altro è sancito da cerimonie collettive accompagnate da rappresentazioni, canti e danze. La società *bwami* non è segreta, e ad ogni grado corrispondono insegne diverse, rappresentate da maschere e figure in legno, in corno o in avorio, queste ultime prerogativa dei gradi più elevati. Le maschere hanno viso concavo a cuore, mento appuntito, bocca delicata, naso sottile e occhi generalmente costituiti da cauri, la cui sagoma è stata in questo caso imitata dall'intaglio. La maggior parte delle maschere lega non è destinata a essere portata sul viso, ma sulle braccia, o custodita in un panier.

1. 217
2. Figura femminile stante
3. Africa Equatoriale (Zaire, corso del Lualaba)
4. Luba
5. Legno, patina scura, cauri
7. h. cm. 60

8. La donna è un soggetto privilegiato della scultura luba, sia per il ruolo di progenitrice ancestrale nei miti della creazione del mondo e della fondazione dei clan, che per la dignità del suo ruolo nella società. Essa è raramente raffigurata come madre. Sono più frequenti le immagini di antenata, come quella in catalogo, che manifestano una vita interiore senza turbamenti, espressa da atteggiamenti misurati e non spettacolari. Scarificazioni e acconciature indicano il rango occupato nella gerarchia. Caratteristiche dello stile dei Luba, diversificato in una varietà di sottostili per la loro grande dispersione sul territorio, sono le superfici arrotondate e piene e un relativo rispetto delle proporzioni, senza l'esasperazione dell'importanza della testa nell'economia della figura, spesso presente nella scultura nera.





1. 218
2. Maschera
3. Africa Equatoriale (Zaire, corso del Kasai-Sankuru)
4. Bacino del Kasai-Sankuru
5. Fibra vegetale, legno, piume, pelle. Segni d'uso
7. h. cm. 100



1. 219

2. Strumento per divinazione zoomorfo  
*itombwa*

3. Africa Equatoriale (Zaire)

4. Kuba

5. Legno, patina bruna. Segni d'uso

7. l. cm. 31

8. Gli strumenti per divinazione in forma di animale vengono interrogati dall'indovino, che pone

loro domande in alternativa, sfregandoli con un tampone di legno inumidito nell'olio. Quando il tampone si blocca bruscamente aderendo alla superficie, inverte la risposta al quesito in quel momento pronunciata dall'indovino. I motivi geometrici delle decorazioni più correnti si ispirano alla tessitura, in cui i Kuba eccellono. Nell'esemplare in catalogo manca il tampone.

1. 220

2. Strumento per divinazione zoomorfo  
*itombwa*

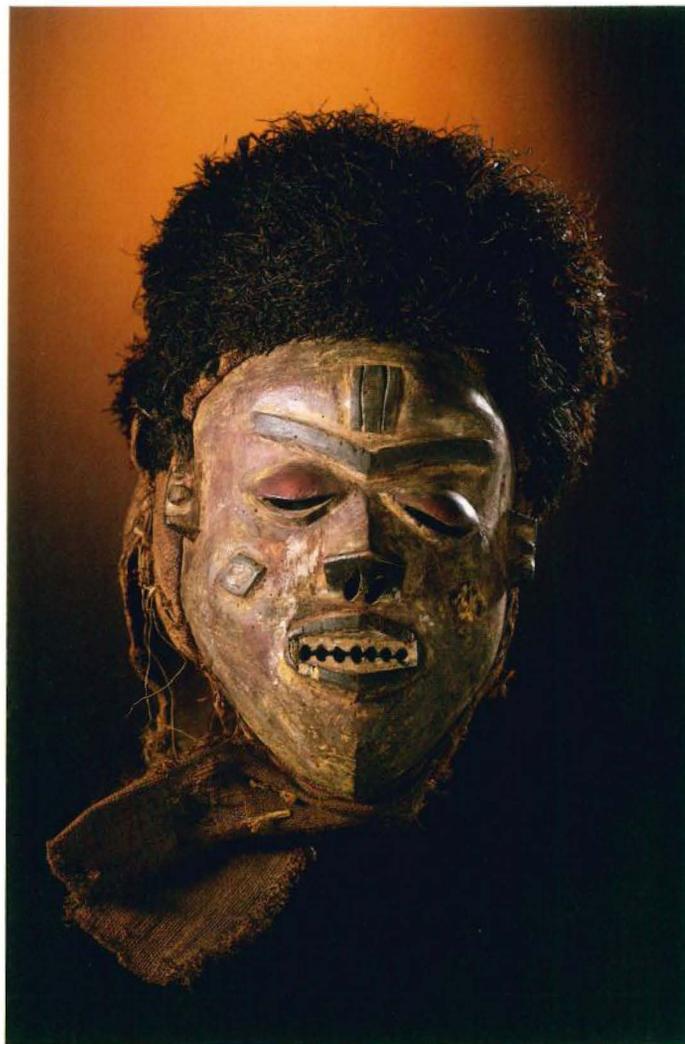
3. Africa Equatoriale (Zaire, bacino del Kasai-Sankuru)

4. Kuba

5. Legno, patina bruna. Segni d'uso

7. l. cm. 30

8. Affine al n° 219.



1. 221
2. Maschera
3. Africa Equatoriale (Zaire, bacino del Kasai-Sankuru)
4. Salampasu
5. Legno, lamine di rame, tessuto, fibre vegetali, piume, pigmento. Segni d'uso
7. h. cm. 62

8. Il nome generico delle maschere salampasu è *akish*, convertito in *mukish* nel momento in cui sono indossate. Esse vengono utilizzate nel corso dei riti di passaggio tra i tre gradi in cui è suddivisa la società: i cacciatori, i guerrieri, il capo. Loro caratteristica è l'aspetto aggressivo e terrificante, accentuato dalla bocca rettangolare, spalancata sui denti aguzzi. La maschera, ricoperta di sottili lamine di rame, con fronte bombata e naso largo e piramidale, è indossata durante i rituali per la circoncisione, così come per le feste destinate a proteggere e conservare il benessere e l'armonia del villaggio.

1. 222
2. Maschera *mbuya*
3. Africa Equatoriale (Zaire, corso del Kwilu)
4. Pende
5. Legno, patina scura, fibre vegetali, pigmento. Segni d'uso.
7. h. cm. 50

8. Le maschere usate durante le danze *mbuya* sono le più conosciute della produzione pende e provengono dalla regione occidentale di Kwilu. Queste maschere di villaggio sono caratterizzate da fronte bombata, sopracciglia riunite a formare un angolo ottuso molto aperto, palpebre pesanti e socchiuse, naso triangolare e rivolto all'insù, bocca ora aperta su denti aguzzi, ora piegata verso il basso e imbronciata. Il viso è inscritto nel suo insieme in una forma triangolare, in questo caso attenuata dal contorno massiccio della parte inferiore del volto. La capigliatura è costituita da rafia tinta di nero, da cui discende un cappuccio di fibre vegetali intrecciate, destinato a dissimulare la fisionomia del danzatore. Le *mbuya* rappresentano sia tipi umani, di cui viene sottolineato il carattere saliente che li definisce (il pazzo, il vecchio, l'innamorato, la giovane, la vedova e così via), sia eroi mitologici, saggi, divinatori, capi o antenati venerati. La loro funzione durante le grandi cerimonie che accompagnano la circoncisione, la semina o eventi civili

(come l'insediamento di un nuovo capo) è quella di esprimere e rammentare i valori fondamentali della società pende, suscitando timore e scherno verso coloro che se ne discostano.

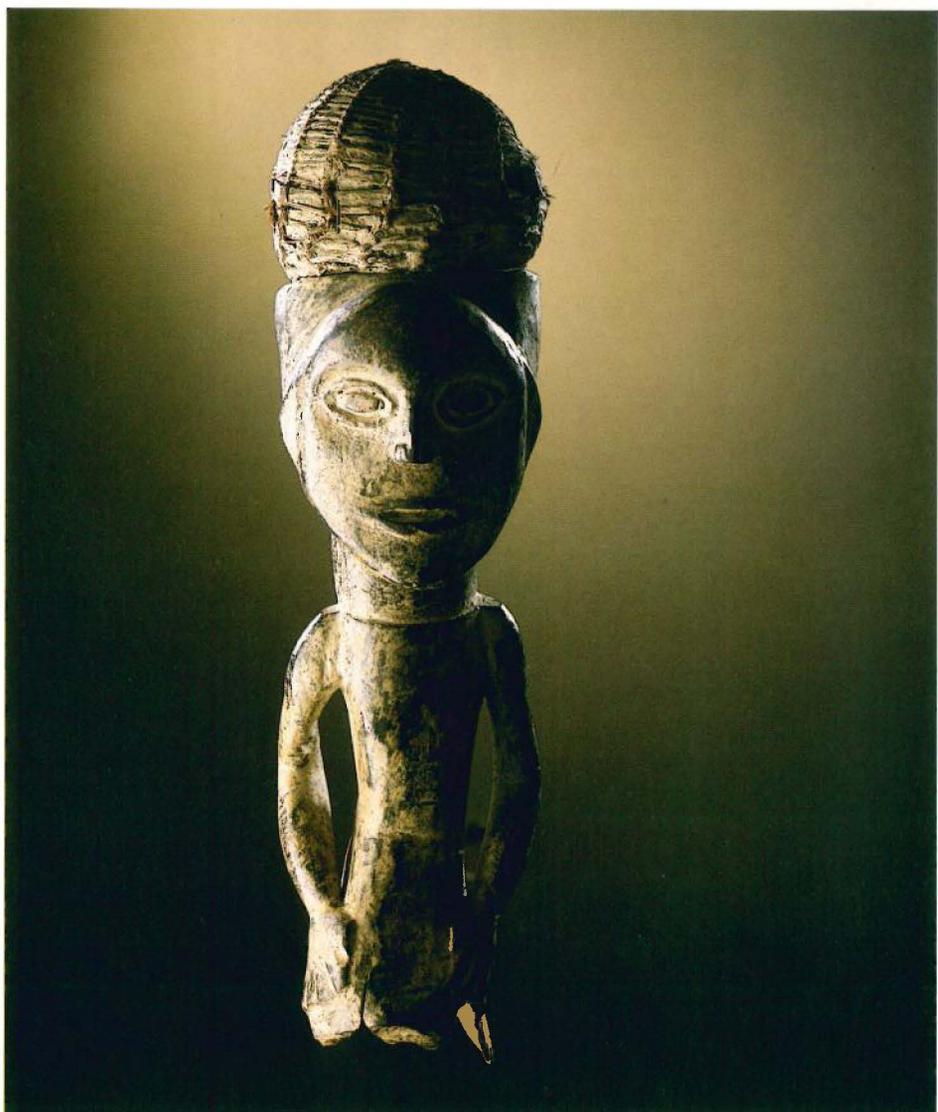
1. 223
2. Collana amuleto
3. Africa Equatoriale (Zaire, corso del Kwilu)
4. Pende
5. Semi e pasta di vetro
7. diam. cm. 27

8. Per proteggersi dalle complesse influenze delle maschere o beneficiare delle loro virtù salutari, i Pende usano portare al collo piccole maschere-amuleto *ikhoko*, che riproducono in miniatura le *mbuya*, maschere del villaggio. Sull'esemplare in catalogo compaiono incise su grani di *muhafu* (Anarium schweinfurti) microsculture nello stile tipico dell'area del fiume Kwilu, caratterizzate da fronte bombata e occhi e bocca spioventi, che conferiscono al volto un'espressione cupa e malinconica.



1. 224
2. Feticcio (frammento)
3. Africa Centrale (Zaire/Angola)
4. Lunda (?)
5. Legno, fibra vegetale, caolino. Segni d'uso
7. h. cm. 34

8. Il termine *feitico*, usato per definire questo genere di figure, significa "artificiale, fabbricato" ed esprime l'antica convinzione europea di trovarsi di fronte a oggetti dotati di un potere illusorio, fondato sulla superstizione, piuttosto che a divinità e materializzazioni di poteri spirituali. All'interno della concezione religiosa tradizionale africana i feticci sono oggetti consacrati e investiti di potere da parte di un guaritore/fattucchiere, che, secondo i desideri del loro possessore, possono conferire prosperità e allontanare le malattie, o portare sciagure e morte.





# Elenco completo degli oggetti della donazione Aldo Perolari

Con un asterisco sono contrassegnati gli oggetti esposti.

Provenienza	Gruppo etnico	Oggetto	Scheda di accesso			
Guinea	Baga	Maschera <i>banda</i> *	1989/2/1			Pettine 1989/2/50
		Sedile a cariatide*	1989/2/4			Manico di scacciamosche 1989/2/282
		Copricapo	1989/2/3			Sposa dell'aldilà <i>blolo bla</i> * 1989/2/49
		Oggetto di culto <i>Elek</i>	1989/2/17			Bubbolo ad anello* 1989/2/108
		Base di <i>Elek</i>	1989/2/87			Bubbolo ad anello* 1989/2/109
	Bidyogo	Raffigurazione di anima <i>ounika</i> *	1989/2/12	Senufo		Supporto di puleggia per telaio 1989/2/51
		Ascia	1989/2/13			Supporto di puleggia per telaio 1989/2/52
		Ascia	1989/2/14			Maschera <i>kagba</i> * 1989/2/55
	Soninke	Terminale di insegna di comando <i>sono</i> *	1989/2/15			Bracciale 1989/2/9
	Landuman	Maschera/copricapo <i>noumbé</i>	1989/2/16			Bracciale 1989/2/10
Guinea						Bracciale 1989/2/11
Sierra Leone	Kissi (Sapi)	Figura <i>pomdo</i> *	1989/2/6			Anta di porta* 1989/2/54
Sierra Leone	Mende (Sapi)	Testa <i>nomoli</i>	1989/2/5			Figura femminile seduta* 1989/2/62
	Mende	Maschera <i>bundu</i> *	1989/2/30			Bastone di campione dei coltivatori <i>tefalipitya</i> o <i>daleu</i> * 1989/2/61
		Maschera <i>bundu</i> *	1989/2/31			Pilone da ritmo <i>déblé</i> * 1989/2/60
		Maschera <i>bundu</i> *	1989/2/32			Figura equestre* 1989/2/67
		Maschera <i>bundu</i> *	1989/2/33			Maschera/copricapo zoomorfa <i>kponiugo</i> * 1989/2/53
		Maschera <i>bundu</i> *	1989/2/34			Maschera/copricapo zoomorfa <i>kponiugo</i> * 1989/2/58
		Maschera <i>bundu</i> *	1989/2/36			Maschera/copricapo cinocefala <i>korubla</i> * 1989/2/56
		Maschera <i>bundu</i> *	1989/2/37			Maschera <i>kpéligué</i> * 1989/2/57
		Maschera <i>bundu</i> *	1989/2/39			Copricapo bufalo* 1989/2/65
		Figura femminile*	1989/2/38			Supporto di puleggia per telaio* 1989/2/64
		Tromba traversa in avorio	1989/2/35			Maschera/copricapo <i>waniugo</i> 1989/2/59
	Sherbro	Maschera <i>sande</i> *	1989/2/18			Ponte di <i>kori</i> a figura antropomorfa 1989/2/63
	Temne	Maschera <i>gongoli</i>	1989/2/19			Cassa di arpa liuto <i>kori</i> 1989/2/66
		Maschera <i>gongoli</i>	1989/2/21			Manico di <i>kori</i> 1989/2/115
		Maschera leopardo <i>gongoli</i> *	1989/2/22			Maschera* 1989/2/68
		Figura femminile	1989/2/23		Guere	Maschera* 1989/2/69
		Figura femminile seduta	1989/2/20			Figura antropomorfa e zoomorfa accostate 1989/2/70
	Limba	Figura femminile	1989/2/24			
		Figura femminile	1989/2/25			
		Maschera	1989/2/26			
		Figura femminile	1989/2/27			
	Loko	Sedile per escissione*	1989/2/28	Mali	Bamana	Sommità di copricapo <i>tyi wara</i> * 1989/2/71
		Figura antropomorfa	1989/2/29			Sommità di copricapo <i>tyi wara</i> * 1989/2/72
	Kuranko	Maschera/copricapo*	1989/2/40			Figura femminile* 1989/2/81
Costa d'Avorio	Dan	Maschera <i>zakpei gè</i> *	1989/2/41			Figura femminile <i>nyeleni</i> * 1989/2/77
		Maschera*	1989/2/42			Maschera iena della società <i>koré, souroukou</i> * 1989/2/73
		Maschera in miniatura <i>ma</i> *	1989/2/43			Maschera/copricapo della società <i>koré, souroukou</i> 1989/2/75
		Maschera	1989/2/45			Maschera <i>ntomo</i> * 1989/2/76
		Maschera da corridore	1989/2/47			Maschera <i>ntomo</i> * 1989/2/82
		Supporto di puleggia per telaio	1989/2/44			Marionetta zoomorfa* 1989/2/74
		Supporto di puleggia per telaio	1989/2/46			Marionetta ornitomorfa* 1989/2/92
		Supporto di puleggia per telaio	1989/2/48			Corpo di serratura antropomorfa* 1989/2/83
	Baulé (?)	Figura femminile seduta	1989/2/2			Chiavistello* 1989/2/116
	Baulé	Bracciale bubboliera	1989/2/7			Corpo di serratura antropomorfa* 1989/2/84
		Bracciale	1989/2/8			

	Chiavistello*	1989/2/132		Bastone con figura antropomorfa a braccia levate	1989/2/134
	Corpo di serratura antropomorfa*	1989/2/85		Coltello	1989/2/135
	Chiavistello*	1989/2/163	Bozo	Marionetta zoomorfa* (corpo di) Serratura zoomorfa*	1989/2/136 1989/2/140
	Corpo di serratura zoomorfa*	1989/2/86		Chiavistello*	1989/2/333
	Chiavistello*	1989/2/215		Corpo di serratura zoomorfa*	1989/2/141
	Tromba traversa	1989/2/78		Chiavistello*	1989/2/408
	Tromba dritta	1989/2/79		Fornello di pipa	1989/2/137
	Marionetta a figura antropomorfa	1989/2/80		Fornello di pipa	1989/2/138
	Arpa liuto <i>kori</i>	1989/2/88		Fornello di pipa	1989/2/139
	Maschera/copricapo zoomorfa	1989/2/91		Sedile con figura zoomorfa (tartaruga)	1989/2/142
Dogon (Tellem)	Figura femminile	1989/2/93		Pendente	1989/2/143
Dogon	Poggianuca*	1989/2/102	Cultura di Djenné	Pendente	1989/2/144
	Figura androgina <i>nommo</i> *	1989/2/98		Pendente	1989/2/266
	Pala con figure sovrapposte*	1989/2/133		Pendente zoomorfo	1989/2/267
	Figura androgina a braccia levate <i>nommo</i> *	1989/2/105		Anello	1989/2/265
	Figura di antenato*	1989/2/103		Frammento di statua*	1989/2/264
	Figura femminile*	1989/2/107		Figura femminile gravida con serpenti*	1989/2/260
	Frammento di figura equestre*	1989/2/101		Figura femminile accovacciata*	1989/2/263
	Contentore cerimoniale*	1989/2/99		Figura femminile inginocchiata*	1989/2/261
	Bastone di ladro rituale <i>yo domolo</i> *	1989/2/94		Dignitario seduto*	1989/2/259
	Maschera antilope <i>walu</i> *	1989/2/104		Figura femminile inginocchiata*	1989/2/262
	Maschera funeraria <i>kanaga</i> *	1989/2/123		Testa*	1989/2/255
	Grande maschera*	1989/2/122		Testa*	1989/2/256
	Anta di porta di granaio*	1989/2/95		Testa*	1989/2/257
	Anta di porta di granaio*	1989/2/96		Testa*	1989/2/258
	Corpo di serratura con coppia di antenati <i>tako guru</i>	1989/2/114		Testa*	1989/2/409
	Chiavistello*	1989/2/238		Vaso*	1989/2/270
	Corpo di serratura antilope*	1989/2/110		Vaso*	1989/2/271
	Chiavistello	1989/2/234		Piede di letto*	1989/2/273
	Corpo di serratura con figura ornitomorfa*	1989/2/117		Piede di letto*	1989/2/274
	Chiavistello*	1989/2/240		Recipiente di corredo funerario*	1989/2/272
	Corpo di serratura con figura ornitomorfa*	1989/2/111		Recipiente di corredo funerario*	1989/2/275
	Chiavistello*	1989/2/235	Cultura di Segou/Bankoni	Figura di dignitario con faretra	1989/2/90
	Corpo di serratura antropomorfa*	1989/2/112		Frammento di figura equestre*	1989/2/89
	Chiavistello*	1989/2/236		Testa*	1989/2/412
	Corpo di serratura zoomorfa*	1989/2/113	Burkina Faso	Figura protettrice <i>bouthiba</i> *	1989/2/147
	Chiavistello*	1989/2/237	Lobi	Figura femminile <i>bouthiba</i> *	1989/2/145
	Ferro rituale*	1989/2/100		Figura femminile con bambino*	1989/2/146
	Figura di antenato (amuleto)*	1989/2/120		Bastone da danza <i>bober</i> *	1989/2/148
	Figura di antenata (amuleto)*	1989/2/315		Sedile a tre piedi	1989/2/149
	Figura equestre*	1989/2/125		Maschera a tavola (frammento)*	1989/2/151
	Anello con figura equestre*	1989/2/126		Maschera/copricapo	1989/2/150
	Anello con gigli d'acqua*	1989/2/127		Flauto dritto	1989/2/169
	Bracciale*	1989/2/130		Flauto dritto	1989/2/170
	Maschera uccello	1989/2/98		Flauto dritto	1989/2/171
	Supporto di puleggia per telaio	1989/2/106		Flauto dritto	1989/2/172
	Anello	1989/2/118		Pendente pesci*	1989/2/152
	Pendente a serratura	1989/2/119		Pendente tartaruga*	1989/2/153
	Anta di porta	1989/2/121		Pendente con figura antropomorfa su base triangolare*	1989/2/154
	Bracciale	1989/2/124		Pendente leopardo*	1989/2/155
	Anello	1989/2/128		Pendente bufalo*	1989/2/156
	Anello	1989/2/129		Pendente a figura ornitomorfa*	1989/2/157
	Parte di finimento per cavallo	1989/2/131		Pendente leopardo*	1989/2/158
			Tusyan		

	Bwa	Maschera a tavola <i>nwantantay*</i>	1989/2/176		Figura femminile stante <i>ihambe icigh*</i>	1989/2/213
		Maschera/copricapo antilope*	1989/2/162	Mambila	Figura femminile stante*	1989/2/211
	Bobo Fing	Maschera antropozoomorfa*	1989/2/159		Contenitore di spirito di antenato*	1989/2/216
		Maschera antropozoomor- fa <i>molo</i>	1989/2/160		Contenitore di spirito di antenato*	1989/2/217
		Maschera con figura fem- minile	1989/2/161		Figura di antenata*	1989/2/218
		Maschera/copricapo antilope*	1989/2/165		Figura di antenato*	1989/2/219
	Bobo	Maschera/copricapo antilope*	1989/2/165	Wurkum	Maschera/copricapo zoomorfa*	1989/2/214
	Bobo Gnegnegne	Figura maschile	1989/2/164	Afikpo	Figura antropomorfa	1989/2/220
	Mossi	Figura guardiana femminile*	1989/2/177	Bura	Maschera	1989/2/221
		Figura guardiana maschile*	1989/2/178		Figura femminile stante*	1989/2/222
		Maschera/copricapo orni- tomorfa <i>wan-silga*</i>	1989/2/180	Fulani	Figura femminile*	1989/2/223
		Maschera/copricapo orni- tomorfa <i>wan-pesege*</i>	1989/2/173		Figura femminile*	1989/2/224
		Maschera/copricapo orni- tomorfa <i>za zaigo*</i>	1989/2/179		Figura femminile*	1989/2/225
		Maschera/copricapo orni- tomorfa <i>wan-silga*</i>	1989/2/175		Calebassa*	1989/2/226
		Maschera a tavola*	1989/2/166		Calebassa*	1989/2/227
		Bambola <i>raog'biga*</i>	1989/2/181		Calebassa*	1989/2/228
		Bambola <i>raog'biga*</i>	1989/2/182		Calebassa*	1989/2/229
		Sedile con figure antro- pomorfe	1989/2/167		Calebassa*	1989/2/230
		Figura femminile	1989/2/168		Calebassa*	1989/2/231
		Marionetta	1989/2/174		Calebassa*	1989/2/232
		Pendente	1989/2/183		Calebassa	1989/2/233
		Supporto di puleggia per telaio	1989/2/184		Calebassa	1989/2/241
					Calebassa	1989/2/242
					Calebassa	1989/2/243
					Calebassa	1989/2/244
					Calebassa	1989/2/245
					Calebassa	1989/2/246
					Calebassa	1989/2/247
					Calebassa	1989/2/248
					Calebassa	1989/2/249
					Calebassa	1989/2/250
Ghana	Cultura di Komaland	Figura funeraria femminile*	1989/2/193		Portaspeccchio con so- naglio	1989/2/239
		Figura funeraria maschile seduta*	1989/2/194	Idoma	Marionetta	1989/2/252
		Figura funeraria maschile seduta*	1989/2/195		Maschera mortuaria*	1989/2/251
		Figura funeraria zoomorfa*	1989/2/196		Maschera mortuaria*	1989/2/253
	Ashanti	Ventaglio	1989/2/186	Mwona	Figura femminile con bambino	1989/2/310
		Seggio <i>bia</i>	1989/2/187	Oyo	Figura antropomorfa	1989/2/254
		Cucchiaino con effigie	1989/2/191	Ibibio	Vaso antropomorfo	1989/2/276
		Pettine	1989/2/185		Maschera <i>mfon*</i>	1989/2/278
	Akan	Testa bifronte*	1989/2/188		Maschera <i>idiok*</i>	1989/2/279
		Figura femminile*	1989/2/189	Regione del Cross River	Maschera <i>lebbrosa idiok*</i>	1989/2/411
		Testa*	1989/2/190		Maschera/casco a quattro facce*	1989/2/277
		Peso per oro a forma di serpente*	1989/2/268	Yoruba	Asta con figura maschile	1989/2/284
		Peso per oro a forma di testa di gallinaceo (frammento)*	1989/2/269		Asta con figura maschile	1989/2/285
	Fanti	Bambola <i>akua ba*</i>	1989/2/192		Figura femminile	1989/2/286
Togo	Ewe	Figura di antenata*	1989/2/197		Scacciamosche con figura maschile	1989/2/290
		Figura femminile con bambino*	1989/2/198		Mazza rituale <i>oshe</i> <i>Shango*</i>	1989/2/291
					Bastone per scrittura con batacchio	1989/2/294
Nigeria	Nupe	Anta di porta*	1989/2/199		Coppa per divinazione <i>agere Ifa*</i>	1989/2/283
		Anta di porta*	1989/2/200		Tavola per oracoli <i>opon</i> <i>Ifa*</i>	1989/2/281
	Chamba	Maschera/copricapo zoomorfa	1989/2/201		Adepto di Eshu o Eshu con flauto*	1989/2/288
		Figura femminile	1989/2/202		Bastone da cerimonia per il culto di Eshu a figura femminile*	1989/2/289
	Igala	Figura antropomorfa	1989/2/203		Eshu con flauto su figura zoomorfa*	1989/2/292
		Figura di antenato*	1989/2/208		Copricapo bifronte <i>gelede*</i>	1989/2/293
		Figura di antenata*	1989/2/207		Gemello <i>Ibedji*</i>	1989/2/295
		Maschera/casco bifronte*	1989/2/209		Copricapo <i>ere egongun</i> <i>olode*</i>	1989/2/298
		Copricapo con figure	1989/2/206			
		Maschera/casco con ante- nati e tartaruga*	1989/2/205			
	Afo	Sedile con maternità	1989/2/210			
	Tiv	Figura maschile stante <i>ihambe icigh*</i>	1989/2/212			

		Altare mobile con figure ornitomorfe <i>asen</i> *	1989/2/287		Figura antropomorfa seduta	1989/2/357	
		Asta sonora con figura ornitomorfa <i>orere</i> *	1989/2/280		Copricapo bifronte	1989/2/359	
		Coppia di figure sedute con catena <i>edan</i> *	1989/2/299		Maschera/copricapo bufalo*	1989/2/355	
		Tamburo maschile*	1989/2/296	Bafo	Maschera/copricapo*	1989/2/358	
		Tamburo femminile*	1989/2/277	Yandu	Figura di antenato*	1989/2/340	
Ibo		Copricapo con figura cefalomorfa	1989/2/301		Pedina per il gioco dell' <i>abbia</i>	1989/2/360	
		Tromba traversa	1989/2/305		Pedina per il gioco dell' <i>abbia</i>	1989/2/361	
		Collana	1989/2/308		Pedina per il gioco dell' <i>abbia</i>	1989/2/362	
		Copricapo con figura cefalomorfa	1989/2/311		Pedina per il gioco dell' <i>abbia</i>	1989/2/363	
		Figura femminile stante*	1989/2/303		Pedina per il gioco dell' <i>abbia</i>	1989/2/364	
		Figura femminile stante*	1989/2/306		Attrezzo per danza	1989/2/365	
		Figura su seggio <i>ikenga</i> *	1989/2/304		Zappetta rituale	1989/2/410	
		Maschera di fanciulla*	1989/2/302	Kirdi	Perizoma <i>pikuran</i>	1989/2/366	
		Maschera antropozoomorfa*	1989/2/307		Perizoma <i>pikuran</i>	1989/2/367	
		Copricapo con figure zoomorfe*	1989/2/309		Pipa	1989/2/368	
		Copricapo <i>ogbom</i> *	1989/2/300		Fornello di pipa	1989/2/369	
Ijo		Figura femminile stante*	1989/2/312		Borsa da cintura	1989/2/370	
		Bastone cerimoniale con effigie bifronte*	1989/2/313	Gabon	Feticcio	1989/2/371	
Ejagham		Copricapo bifronte*	1989/2/314		Kota	Maschera/copricapo <i>mbuto-mboli</i> *	1989/2/373
		Monolito antropomorfo*	1989/2/406			Figura da reliquiario <i>mbulu ngulu</i> *	1989/2/413
Hausa		Ascia doppia	1989/2/316		Punu	Figura antropomorfa bifronte	1989/2/372
		Coppa	1989/2/317			Feticcio <i>butti</i> *	1989/2/388
		Zappa rituale	1989/2/318			Feticcio <i>butti</i> *	1989/2/389
		Pugnale	1989/2/319			Feticcio <i>butti</i> *	1989/2/390
		Fiasca	1989/2/320	Congo	Teke	Maschera <i>mwana pwo</i>	1989/2/391
		Collana	1989/2/321			Ascia	1989/2/392
		Pipa	1989/2/322			Feticcio (frammento)*	1989/2/393
		Monile	1989/2/323			Bastone con figura antropomorfa, coccodrillo e serpente	1989/2/401
		Corno portapolvere	1989/2/324	Zaire/Angola	Chokwe	Maschera cerimoniale della società <i>bwami</i> *	1989/2/385
		Decorazione di finimento per cavallo	1989/2/325			Insegna cerimoniale della società <i>bwami</i> *	1989/2/386
		Zappa rituale	1989/2/326			Collana	1989/2/387
		Zappa rituale	1989/2/327			Collana amuleto*	1989/2/374
		Contentitore da sella	1989/2/328			Maschera <i>mbuya</i> *	1989/2/375
Nok		Testa*	1989/2/329			Collana	1989/2/377
		Figura zoomorfa stante*	1989/2/330	Zaire	Lega	Maschera/copricapo rinoceronte	1989/2/378
Sao		Figura votiva stante*	1989/2/332			Coppa con effigie	1989/2/379
		Figura equestre	1989/2/331			Attrezzo per danza	1989/2/380
Angas		maschera con semi	1989/2/334			Flauto dritto	1989/2/381
Produzione europea		Bracciale/moneta <i>manilla</i>	1989/2/335			Strumento per divinazione zoomorfo <i>itombwa</i> *	1989/2/382
		Bracciale/moneta <i>manilla</i>	1989/2/336			Strumento per divinazione zoomorfo <i>itombwa</i> *	1989/2/395
Mumuye		Figura di spirito tutelare*	1989/2/407			Sanza	1989/2/384
		Maschera/copricapo zoomorfa*	1989/2/204			Figura femminile stante*	1989/2/383
Camerun	Bamun	Maschera/copricapo di notevole*	1989/2/337			Coppa	1989/2/394
		Figura di antenato*	1989/2/338			Manico di scacciamosche	1989/2/384
		Pipa	1989/2/339			Scacciamosche con figure cefalomorfe	1989/2/398
	Bamileke	Figura femminile propiziatrice di fecondità*	1989/2/345			Coppa con effigie	1989/2/399
		Maschera di notevole*	1989/2/351			Figura bifronte	1989/2/400
		Figura maschile stante*	1989/2/350			Maschera <i>akish</i> *	1989/2/402
		Pipa	1989/2/353			Bastone con figura cefalomorfa	1989/2/403
		Recipiente	1989/2/354			Marionetta	1989/2/404
	Bamileke (o Mambila)	Stipite di porta*	1989/2/341			Figura femminile	1989/2/405
		Stipite di porta*	1989/2/342				
		Architrave*	1989/2/343				
		Soglia*	1989/2/344				
		Coppa	1989/2/346				
		Fornello di pipa	1989/2/347				
		Fornello di pipa	1989/2/348				
		Figura zoomorfa	1989/2/349				
		Coppa	1989/2/352				
Tikar		Maschera	1989/2/356	Zaire (bacino del Kasai Sankuru)	?	Maschera*	1989/2/376

# Bibliografia

- AA.VV., *African Art - The Barbier-Mueller Collection*, München, Prestel Verlag, 1988.
- AA.VV., *African Artistry: Techniques and Aesthetics in Yoruba sculpture*, (catalogo della mostra), Atlanta, High Museum of Art, 1980.
- AA.VV., *L'Art Nègre*, Mayenne, Editions du Seuil, 1951.
- AA.VV., *Art of Sub-Saharan Africa*, Atlanta, The Fred and Rita Richman Collection, High Museum of Art, 1986.
- AA.VV., *Arts primitifs dans les Ateliers d'artistes*, Paris, Musée de l'Homme, 1967.
- AA.VV., *Chefs d'Oeuvre inédits de l'Afrique Noire*, Fondation Dapper, Paris, Bordas éd., 1987.
- AA.VV., *Chefs d'Oeuvre du Musée de l'Homme*, Paris, Musée de l'Homme, 1965.
- AA.VV., *Corps sculptés, corps parés, corps masqués - Chefs d'Oeuvre de la Côte-d'Ivoire*, Paris, Association Française d'Action Artistique, 1989.
- AA.VV., *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan éd., 1968.
- AA.VV., *Oggetti e ritmi, strumenti musicali dell'Africa*, Roma, Museo Luigi Pigorini, De Luca ed., 1980.
- AA.VV., *Sculptures africaines*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1972.
- AA.VV., *Tesori dell'Antica Nigeria*, Università Internazionale dell'Arte ed., Firenze, 1984.
- AA.VV., *La voie des ancêtres*, Paris, Fondation Dapper, 1986.
- Adams Monni, *African Art in the Cycle of Life*, catalogo della mostra del National Museum of African Art, 1987.
- Allison Philip, *African Stone Sculpture*, London and New York, 1968.
- Allison Philip, *The Cross River Monoliths*, Lagos, 1968.
- Anquandah J. and L. van Ham, *Discovering the Forgotten "Civilisation" of Komaland, Northern Ghana*, Amsterdam, 1986.
- Antogini Giovanna e Spini Tito, *Il cammino degli antenati*, Roma, Laterza, 1981.
- Balandier Georges et Maquet J., *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Hazan, 1968.
- Ballarini Roberto, *Vasellame del Mali*, Milano, Africa Curio, 1986.
- Bamert Arnold, *Africana*, Herscher ed, 1980.
- Bascom William, *The Yoruba of Southwestern Nigeria*, London and New York, Holt, Rinehart & Winston ed., 1969.
- Bassani Ezio, *La Grande Scultura dell'Africa Nera*, Firenze, Artificio ed., 1989.
- Beier Ulli, *Art in Nigeria 1960*, Cambridge, Univ. Press., 1960.
- Biebuyck Daniel, *The Arts of Zaire*, Berkeley, University of California Press, 1986, Vol. 1 e 2.
- Bleakley Robert, *Masques Africains*, Paris, Chêne éd., 1978.
- Bleir Suzanne Preston, *Africa's Cross River: Art of the Nigerian-Cameroon Border Redefined*, New York, 1980.
- Boston J., *Ikenga Figures among the Northwest Igbo and the Igala*, Lagos, 1977.
- Bravmann R. A., *West African Sculpture*, Seattle and London, Henry Art Gallery, Univ. of Washington Press., 1970.
- Carroll Kevin, *Yoruba Religious Carvings*, New York, 1967.
- Cole Herbert M. e Ross Doran H., *The Arts of Ghana*, Los Angeles, Univ. of California, 1977.
- Cornet Joseph, *Art de l'Afrique Noire*, Bruxelles, Arcade éd., 1972.
- D'Arevedo L., *The Traditional Artist in African Society*, Warren ed., Indiana University Press, 1973.
- Drewal H. J. e M. T., *Gelede: Art and Female Power among the Yoruba*, Bloomington, 1983.
- Eyo Ekpo e Willett Frank, *Treasures of Ancient Nigeria*, Knopf ed., New York, 1980.
- Ezra Kate, *Art of the Dogon*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Abrams ed., 1988.
- Fagg Bernard, *Nok Terracottas*, London, 1978.
- Fagg William, *Vergessene Negerkunst*, Praga, Artia ed., 1959.
- Fagg William e Margaret Plass, *African Sculpture: An Anthology*, London, 1964.
- Fagg William, *Sculptures Africaines*, Paris, Fernand Hazan éd., 1965.
- Fagg William, *Miniature Wood Carvings of Africa*, Greenwich, Connecticut, Adams & Dart ed., 1970.
- Fagg William, John Pemberton III e Bryce Holcombe, *Yoruba Sculpture of West Africa*, New York, 1982.
- Fischer E. - Himmelheber H., *Die Kunst der Dan*, Musée Rietberg, Zürich, 1976.
- Fischer E. - Himmelheber H., *The Arts of the Dan in West Africa*, Zürich, Rietberg Museum, 1984.
- Fischer Angela, *Africa adorned*, London, Collins ed., 1984.
- Freyer Bryna, *Royal Benin Art*, Washington, D.C. and London, Smithsonian Institution Press, 1987.
- Garrard Timothy F., *Gold of Africa*, Geneva, Prestel Verlag, 1989.
- Gebauer Paul, *Art of Cameroon*, Portland, Portland Art Association, 1979.
- Griaule M. e Dieterlen G., *Le Renard pâle*, vol. 1, Univ. de Paris, travaux et mémoires de l'institut d'Ethnologie, 72, 1965.
- Griaule Marcel, *Masques dogon*, Paris, musée de l'Homme, 1938 (ried. 1983).
- Griaule Marcel, *Arts de l'Afrique noire*, Paris, Chêne, 1947.
- Griaule Marcel, *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotomméli*, Paris, A. Fayard, 1966.
- Goldwater Robert, *Bambara Sculpture from Western Sudan*, New York, 1960.
- Goldwater Robert, *Senufo Sculpture from West Africa*, New York, 1964.
- Guizzi Febo e Sistri Alessandro, *Uomini e sogni*, Firenze, La Casa Usher ed., 1985.
- Holcombe & Rubin, *African Accumulative Sculpture*, New York, The Pace Gallery, 1974.
- Jansen Gérard - Gauthier J. G., *Art Ancien du Nord Camerun: Sao et Fali*, Anthropological Publications, Oosterhout, Hollande, 1973.
- Kerchache Jacques, *Masques Yoruba* (catalogo della mostra), 1973.
- Kerchache Jacques, Paudrat Jean-Louis e Stephan Lucien, *L'Art Africain*, Paris, Mazenod éd., 1988.
- Laude Jean, *The Arts of Black Africa*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- Laude Jean, *African Art of the Dogon*, New York, Brooklyn Museum/Viking Press, 1973.
- Lebeuf Jean-Paul e Annie, *Les Arts des Sao*, Paris, Chêne, 1977.
- Leiris Michel e Delange Jacqueline, *Afrique Noire*, Paris, Gallimard éd., 1967.
- Le Moal Guv, *Les Bobo. Nature et fonction des masques*, Paris, ORSTOM, 1980.
- Leuzinger Elsy, *Afrika, Kunst der Negervölker*, Baden Baden, Holle Verlag, 1959.
- Leuzinger Elsy, *Afrika, Kunst am Niger*, Villa Hügel Essen, 1971.
- Leuzinger Elsy, *L'Arte dell'Africa Nera*, Milano, Görlich ed., 1972.

- MacLeod M. D. e Mack J., *Ethnic Sculpture*, London, British Museum, 1985.
- Maurer Evan M. e Roberts Allen F., *Tabwa*, The University of Michigan Museum of Art, 1985.
- Meyer Piet, *Kunst und Religion der Lobi*, Zürich, Museum Rietberg, 1981.
- Newton Douglas, *Masterpieces of Primitive Art*, New York, Knopf ed., 1978.
- Nicolaisen Johannes, Yde Jens, *Art Africain*, Paris, Baudouin éd., 1986.
- Nitecki André, *Equal Measure for Kings and Commoners*, Calgary, Glendon Museum, 1982.
- Olderogge D. A., Forman W., *Afrikanische Kunst*, Werner Dausien Verlag, Hanau, 1969.
- Paudrat Jean-Louis, Savary C., *Sculptures d'Afrique*, catalogo della mostra Musée Barbier-Müller, Genève, 1978.
- Paulme Denise e Brosse Jacques, *Parures africaines*, Paris, Hachette, 1956.
- Perrois Louis, *La Sculpture traditionnelle du Gabon*, Paris, ORSTOM, 1977.
- Perrois Louis, *Ancestral Art of Gabon*, Genève, Musée Barbier-Mueller, 1985.
- Preston G. Nelson, *Sets, Series, Ensembles in African Art*, introduzione di S. Vogel, catalogo di Polly Nooter, New York, The Center for African Art, Harry N. Abrams Publ., 1985.
- Renaudeau Michel, *Musée de Dakar - Témoin de l'art nègre*, Boulogne, Delroisse éd.
- Rivière Marceau, *Les Chefs d'oeuvre Africains des Collections Privées Françaises*, Paris, Philbi éd., 1975.
- Rubin Arnold, *African Accumulative Sculpture*, New York, Pace ed., 1974.
- Scheinberg A. L., *Art of the Igbo, Ibibio, Ogoni*, New York, Endicott Gutham Gallery, 1975.
- Schmalenbach Werner, *L'Art Nègre*, Paris, Holbein-Bâle éd., 1953.
- Schwartz Nancy B., *Mambilla: Art and Material Culture*, Milwaukee Public Museum Publications in Anthropology, Milwaukee, 1976.
- Segy Ladislav, *African Sculpture Speaks*, New York, Da Capo Press, 1975.
- Segy Ladislav, *Masks of Black Africa*, New York, Dover Pub., 1976.
- Tagliaferri Aldo, *Fabulous Ancestors: stone carvings from Sierra Leone and Guinea*, Milano, ed. Il Polifilo, 1974.
- Tagliaferri Aldo, *Stili del Potere*, Milano, Electa ed., 1989.
- Trowell Margaret, Nevermann Hans, *L'Arte in Africa e Oceania*, Milano, Rizzoli, 1967.
- Vogel Susan Mullin, *For Spirits and Kings*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Abrams ed., 1981.
- Vogel Susan Mullin, *African Masterpieces*, New York, The Center for African Art, 1985.
- Vogel Susan Mullin, *African Aesthetics*, New York, The Center for African Art, 1987.
- Wassing René S., *African Art*, Leon Amiel Publisher, 1968.
- Williams Dennis, *Icon and Image, A study of sacred and secular Forms of African Classical Art*, New York University Press.
- Zahan, Dominique, *Antilopes du Soleil: Arts et Rites Agraires d'Afrique Noire*, Vienna, 1980.
- Articoli da riviste
- Arts d'Afrique Noire*, Arnouville:
- L'Art Africain Conglomeré*, E. Picket, n. 10, 1974.
- De l'Authenticité des sculptures africaines*, H. Kamer, n. 12, 1974.
- Les Figures d'Ancêtres chez les Babembé*, B. Söderberg, n. 14, 1975.
- Masques en Etain Sénoufo*, M. Convers, n. 16, 1975.
- La Statuarie Traditionnelle Bijago*, A. Gordts, n. 18, 1976.
- Informations sur les arts plastiques des Bidyogo*, D. Gallois Duquette, n. 18, 1976.
- Ibedji, Hohovi, Venavi*, C. Merlo, n. 22, 1977.
- Les Instruments de Musique africains et leurs Décorations*, B. Söderberg, n. 24, 1977.
- Djenné*, C. Guimont, n. 28, 1978.
- Le style Nimba*, G. Van Geertruyen, n. 31, 1979.
- Masque-éléphant et Statuarie des Igbo*, F. Neyt, n. 32, 1979.
- Le forgeron céleste*, A. Schwarz, n. 33, 1980.
- Eshu, l'insaisissable*, A. Leurquin-Tefnin, n. 36, 1980.
- Le léopard, le serpent et le crocodile*, K. F. Campbell, n. 38, 1981.
- Les Perles de Verre au Camerun*, P. Harter, n. 40, 1981.
- La sculpture Yoruba*, B. Holcombe & J. Pemberton, n. 41, 1982.
- Miroirs de l'Invisible, la Statuaire Baoulé*, A. M. Boyer, n. 44, 1982.
- Miroirs de l'Invisible*, A. M. Boyer (2<sup>a</sup> parte), n. 45, 1983.
- Un Africain nous parle de l'Art de son Peuple*, Moussa Kourouma, n. 46, 1983.
- Nsibidi Update*, K. F. Campbell, n. 47, 1983.
- Formes et significations des masques Mossi*, C. D. Roy, n. 48, 1983.
- Formes et significations des masques Mossi*, C. D. Roy (2<sup>a</sup> parte), n. 49, 1984.
- Etude des masques faciaux de l'Ouest de la Côte d'Ivoire conservés dans les collections publiques françaises*, M.N. Verger-Fevre, n. 53, 1985.
- Etudes des masques faciaux de l'Ouest de la Côte d'Ivoire, conservés dans les collections publiques françaises*, M. N. Verger-Fevre, n. 54, 1985.
- Regard sur l'Art des Guro*, R. Lehuard, n. 55, 1985.
- Le Peigne Ashanti et ses Mystères*, J. P. Fournier, n. 56, 1985.
- African Art*, University of California, Los Angeles:
- Door Locks of the Bamana of Mali*, J. Imperato Pascal, vol. V, n. 3, 1973.
- Nigerian Skin-covered Masks*, K. Nicklin, vol. VII, n. 3, 1975.
- Woman Power and Art in a Senoufo Village*, A. J. Glaze, vol. VIII, n. 3, 1976.
- African Art and Authenticity*, J. Cornet, vol. IX, n. 1, 1977.
- How the Yoruba see themselves*, F. Sprague Stephen, vol. XII, n. 1, 1980.
- Sono from Guinea Bissau*, E. Bassani, vol. XII, n. 4, 1980.
- Mossi Dolls*, vol. XIV, n. 4, 1981.
- Igbo and Yoruba Art contrasted*, S. Ottenberg, vol. XVI, n. 2, 1983.

# Indice

Wole Soyinka <i>Arte, artisti e manufatti africani</i>	11
Grata Somaré - Leonardo Vigorelli <i>Introduzione</i>	13
Alessandra Antinori Cardelli <i>Comprendere l'Africa oltre lo specchio</i>	17
Bernardo Bernardi <i>L'universo spirituale africano: dagli idoli all'arte</i>	19
Paolo Grossi <i>L'Occidente e le culture "altre"</i>	23
Vittorio Maconi <i>Le etnie dell'Africa sub-sahariana</i>	27

## IMMAGINI DELL'INVISIBILE

Savana del Sudan Occidentale	35
Costa Occidentale del Golfo di Guinea	123
Costa Centrale del Golfo di Guinea	145
Sudan Centrale	169
Costa Orientale del Golfo di Guinea	193
Africa Equatoriale	213

Elenco completo degli oggetti della donazione Aldo Perolari	225
--	-----

Bibliografia	229
--------------	-----

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura  
sono state eseguite nello stabilimento  
Amilcare Pizzi S.p.A. arti grafiche  
Cinisello Balsamo (Milano)

Finito di stampare nel mese di aprile 1991