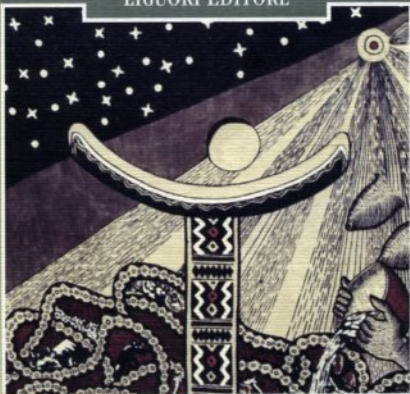


IMMAGINI IN OPERA

Nuove vie in antropologia dell'arte

a cura di Maria Luisa Ciminelli

LIGUORI EDITORE



GELEDE: SOTTO IL SEGNO DELLA MASCHERA

di Giovanna Parodi da Passano

*Non capirò mai che cosa vogliono le donne,
Che cosa diavolo vogliono. Mangiano
verdura cruda e bevono sangue umano
(Saul Bellow, Herzog)*

*La nostra madre fra le madri,
che uccide segretamente
e si aggira furtivamente.
La nostra madre fra le madri,
quella famosa che si aggira nella notte,
quella che ha l'acqua nella sua casa,
ma si lava col sangue umano
(Canto della società gelede Oke-Ola di Imeko)*

Senza l'autorizzazione delle Madri «non si può curare, la pioggia non può cadere dal cielo, gli alberi non possono portare frutti, e i bambini non vengono al mondo» (Abiodun 1976: 1).

Nella tradizione¹ yoruba² la concentrazione di *àse*³ (forza di trasformazione)⁴ nelle donne, il loro potere di portare all'esistenza le cose,

¹ Il vocabolo "tradizione" è qui usato per significare rappresentazioni, istituzioni, convenzioni e attitudini culturali radicate nell'esperienza del passato e in parte ancora influenti sugli ordinamenti e gli orientamenti del presente.

² Quando si parla di civiltà yoruba si deve sempre pensare in termini di sviluppi locali differenziati oltre che di identità locali in trasformazione.

³ Per l'ortografia dei termini yoruba, data la diversità delle loro trascrizioni fonetiche nei vari autori, ho seguito la traslitterazione semplificata all'estremo adottata da Henry John Drewal, John Pemberton III, Allen Wardwell e Rowland Abiodun nel loro testo introduttivo alla cultura yoruba *Yoruba. Nine Centuries of African Art and Thought* (1989). Con una aggiunta degli accenti soltanto per i termini di uguale scrittura, ma di significato diverso, come, ad esempio, *àse* (forza vitale) e *asè* (altare, e, per estensione, santuario); oppure *ilè* (terra) e *ilé* (casa e, per estensione, la propria famiglia); *ojà* (il mercato) e *ojà* (la pezza di cotone con cui le donne si avvolgono la testa e che viene usata anche per portare i bambini sulla schiena) etc.

⁴ Potere di trasformare, di cambiare e di far accadere le cose, l'*àse* è alla base dell'or-

di far succedere le cose, crea uno straordinario potenziale mistico, né positivo né negativo, indirizzabile a detrimento o a beneficio dei membri della comunità⁵. Le "nostre madri" ("*awon iya wa*")⁶, così vengono chiamate le grandi madri ancestrali e le loro affini viventi, donne che hanno maturato un'anzianità sociale – vale a dire, oltre alle donne di età, le donne di successo (ricche commercianti che operano nei mercati) e le donne di potere (sacerdotesse delle divinità, donne che ottengono qualifiche in organizzazioni prestigiose o che occupano posizioni di rilievo a corte)⁷ – sono le figure che più sviluppano per gli Yoruba⁸ l'impronta

ganizzazione sociale e della speculazione esistenziale yoruba, e stimola alla competizione. In aggiunta alle sue caratteristiche sacrali, l'*àse* ha infatti delle importanti ramificazioni sociali riflesse nel suo estrinsecarsi in "potere, autorità, comando". Fondamentale nell'organizzazione sociale degli Yoruba, il concetto di *àse* è anche basilare nella strutturazione delle arti, sia verbali che visive. L'*àse* yoruba è il protoconcetto dell'*axe* del Candomblé brasiliano, dell'*ache* della Santeria cubana, e dell'*ase* dell'Yoruba Reversionist Movement di New York. La letteratura sul concetto di forza vitale fra gli Yoruba è ampia. Ne scrivono, fra gli altri: Bascom 1960, Prince 1960, Verger 1964, Ayoade 1979, Fagg, Pemberton e Holcombe 1982, Drewal e Drewal 1983a.

⁵ Le madri-streghe possono agire in maniera distruttiva – causando sterilità, epidemie, siccità, carestie, discordie civili – come possono agire in maniera favorevole – potenziando la fecondità, riducendo la tensione sociale e incanalando i saperi e gli operati socialmente costruttivi.

⁶ Al singolare *iyánlá* (grande madre), o anche *iya agba* (grande e saggia persona).

⁷ Hans Witte (2001: 84) ricorda che alcune posizioni di rilievo a corte sono occupate dalle donne e che la donna che è a capo del mercato (e porta il titolo di *iyalase*, o "madre carica di potere") è quasi sempre coinvolta nelle deliberazioni concernenti la legge e l'ordine.

⁸ L'appellativo yoruba viene qui applicato a un insieme di popolazioni che parlano lingue imparentate e che storicamente si sono evidenziate per aver dato vita su lunghezze temporali complesse a un insieme dialetticamente integrato di città-stato, indipendenti ma interattive (come Ife, Ijebu, Owo, Ekiti, Oyo, Kétou e altre), con Ife e Oyo come centri dominanti (Drewal, Pemberton, Abiodun e Wardwell 1989: 235). Allorché i Portoghesi sbarcarono sulla costa nel xv secolo trovarono già consolidato questo sistema di città-regno dai territori più o meno estesi. Gli Stati e staterelli della regione – la cui origine sfuma nel mito e sul cui periodo di formazione non si hanno testimonianze – esistevano probabilmente da centinaia di anni, come attesta Robert Smith (1969: 7) basandosi, fra l'altro, sulle liste dei sovrani. La distintiva fisionomia urbana della civiltà yoruba inizia infatti a precisarsi da quando, muovendo verso il sud, gruppi portatori di progettualità innovative si spingono dalle regioni di savana a quelle di foresta dove, a partire dall'xi secolo d.C., sviluppano un inedito orientamento all'urbanizzazione dando vita a centri urbani di grande rilevanza e potere. I numerosi gruppi yoruba, nonostante le significative differenze culturali che li separano, si attribuiscono una comune origine da Ile-Ife e condividono alcuni fondamentali aspetti sociali, politici, filosofici e religiosi, che motivano la largamente usata e accettata designazione di Yoruba. Per una disamina sull'argomento, cf. Crowther 1852, Johnson 1897/1921, Bascom 1969, Smith 1969, Eades 1980, Awoniyi 1981.

di ambivalenza⁹ che marca la femminilità¹⁰ in opposizione al carattere univoco della virilità¹¹. Le madri in questione formano importanti segmenti della popolazione in ogni città¹², sono persone integrate, influenti e riverite. Tuttavia, il grande rispetto che la società yoruba continua ad accordare alle donne anziane si esprime attraverso un atteggiamento di troppo ostentata deferenza per non lasciar trasparire una profonda apprensione (Kasfir 1999: 53). L'appellativo di "madri" (*iya*) è infatti espressione eufemistica: le *awon iya wa* sono vissute come presenze tutt'altro che rassicuranti¹³. Si ritiene che abbiano "due facce" (*oloju mejì*), "due corpi" (*abara mejì*), "due colori" (*alarwo mejì*) e che, se contrariate, possano trasformarsi in "madri-streghe" (*awon iya wa aje*)¹⁴ o anche "*awon iya mi osorongà*")¹⁵.

⁹ Ogni forza che animi l'universo yoruba è in qualche misura aperta e ambivalente, così come ogni ordinamento, fenomeno o rappresentazione possiede più chiavi. Ne sono esempio illuminante sia i versi terapeutici che formano il monumentale corpus di testi della divinazione Ifa – sistema di investigazione e di controllo nel quale il segreto si fa incisiva e necessaria metodologia – sia la stupefacente costruzione di significati e di doppi che ruota intorno a quell'epitome dell'ambivalenza «insieme esistenziale ed essenziale» (Augè 1988: 130) che è la figura di Esu/Elegba o Legba – il *trickster* yoruba/fon (Pelton 1980: 71-163).

¹⁰ Il tema delle donne nella società yoruba è stato affrontato dagli studiosi principalmente attraverso due prospettive. La prima evidenzia il ruolo sociale delle donne nell'ambito domestico e al mercato (Marshall 1962, Sudarkasa 1973, Lloyd 1963); la seconda mette in risalto il collegamento fra donna e stregoneria indagando gli aspetti negativi dei poteri femminili (Prince 1961, Morton-Williams 1956, 1964; Hoch-Smith 1978).

¹¹ È la discordanza fra l'interno e l'esterno, sempre presente nelle madri, a colorare di doppiezza l'alterità femminile. La dimensione occulta e distruttiva della stregoneria, unita alle arti di simulazione delle madri – nessuno meglio di loro può celare e mistificare – rovescia la loro fisionomia benigna in un'immagine inquietante e fa sì che esse vengano chiamate "le nostre madri" (*awon iya wa*), ma siano evocate come "le nostre madri, le streghe" (*awon iya wa aje*).

¹² Oltre che numerose, le città yoruba – molte delle quali ancora fiorenti ai nostri giorni – erano popolate, con al centro il palazzo (*afin*) del re (*oba*) collocato in genere di fronte alla principale piazza del mercato.

¹³ La pericolosità delle madri aumenta con l'aumentare della loro abilità nel non lasciar trasparire le proprie emozioni, connessa all'esercizio dell'autorità e all'avanzare dell'età. È infatti con la menopausa che si manifestano le condizioni favorevoli al potenziamento dei poteri occulti femminili, dal momento che con la scomparsa delle perdite mensili si ritiene che le donne "trattengano" la carica pericolosa del sangue mestruale al loro interno e sviluppino al massimo l'*iroju*, capacità di resistenza, pacatezza e perseveranza (Drewal e Drewal 1975: 44).

¹⁴ Secondo Robert Farris Thompson (1974: 199) la parola *aje* è plausibile contrazione di "*iya je*", che significa "mamma mangia".

¹⁵ La percezione maschile della natura femminile introduce un impressionante quadro di ambiguità: da un lato figure necessarie alla vita, che generano, nutrono – va ricordato che in queste culture fra donne e figli non ancora svezzati si instaurano legami affettivi quasi simbiotici – assistono, proteggono, regolano; dall'altro figure estranee, sopraffacenti, intolleranti, distruttive e ingoianti.

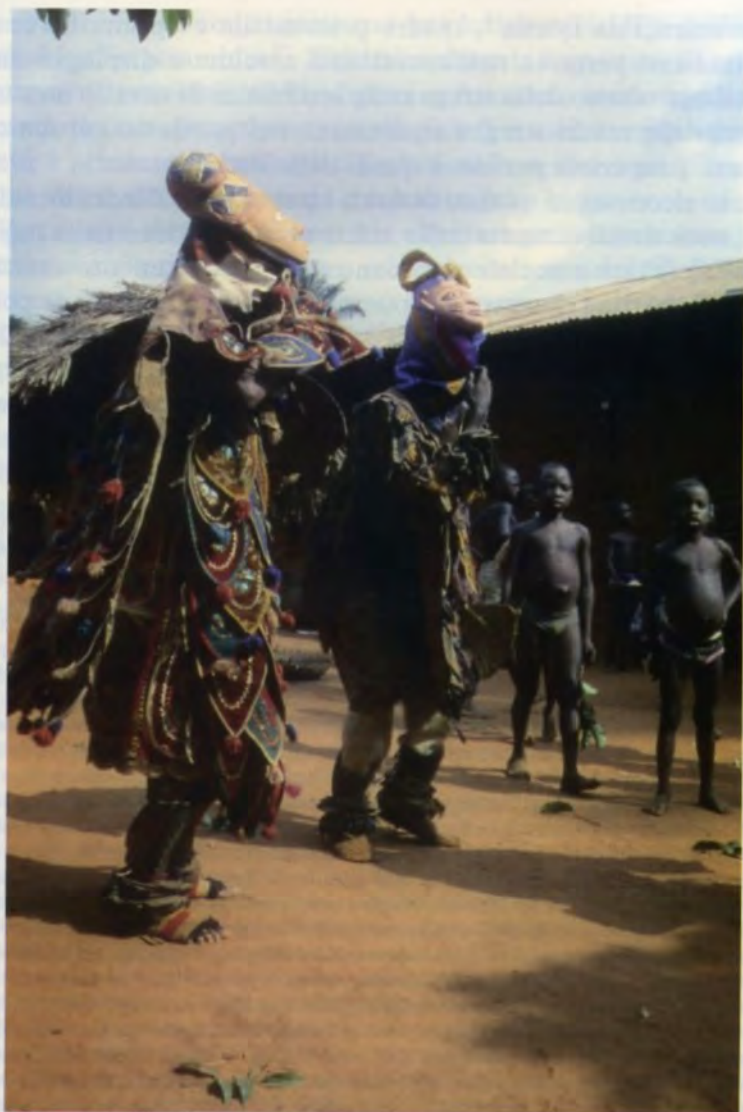


Tav. 1 – Villaggio di Daagbé, Ouémé (Repubblica del Bénin): performance gelede in versione ridotta (2002).

Indubbiamente non tutte le donne socialmente qualificate sono repute arrivare a quell'estremo approdo della trasformazione che è la stregoneria. Nondimeno, nel senso comune l'associazione dell'alterità femminile con la stregoneria è scontata¹⁶, tanto che all'intera categoria delle "nostre madri" viene abitualmente, anche se non pubblicamente, attribuito il sostantivo *aje*¹⁷, lo stesso usato per indicare e le streghe e la stregoneria.

¹⁶ Fra gli Yoruba nonostante, o forse a causa, di quella che uno scrittore come Mongo Beti definisce la generalizzata matricentralità dell'Africa, l'imputazione di stregoneria è attribuita quasi sempre a figure femminili. Va comunque ricordato che esistono anche uomini, chiamati *oso*, che possiedono poteri paragonabili a quelli delle *aje* (Hallen e Sodipo 1986a: 103).

¹⁷ Benché l'aspetto significativo del fenomeno della stregoneria fra gli Yoruba consista, come evidenziato unanimemente dagli studiosi (Abraham 1958, Beier 1958, Prince 1961, Thompson 1971a, Lawal 1996), nella sua duplice potenzialità, positiva e negativa, dal momento che non esiste in lingue come l'inglese, o l'italiano, un vocabolo unico in



Tav. 2 – Villaggio di Daagbé, Ouémé (Repubblica del Bénin): performance gelede in versione ridotta (2002).

grado di esprimere questa duplicità, il termine *aje*, usato dagli Yoruba per designare e gli speciali poteri stregoneschi e le donne che li possiedono, viene generalmente tradotto con la parola *witch*, cioè strega (nella consapevolezza che le traduzioni di concetti dotati, come in questo caso, di un ampio campo semantico, sono sempre costruite a partire da equivalenze imperfette). Quello che il vocabolo strega applicato alla donna è chiamato a rappresentare nella cultura yoruba è il potere di attivare forze straordinarie insito nella natura femminile nel suo aspetto più pericoloso e distruttivo.

Provenienti da Iyanla¹⁸, madre primordiale e “prima fra le streghe” – radicati pertanto nell’ancestralità assoluta e dispiegati fino al trasformismo ultimo della strega nelle sembianze di uccello notturno¹⁹ – i poteri delle madri-streghe si attestano nel pantheon yoruba come i più forti²⁰, superiori perfino a quelli delle divinità-*orisa*²¹.

Tanto riconosciuti quanto occulti, i poteri delle Madri introducono una nota destabilizzante nella cultura yoruba, dove nella organizzazione familiare e sociale si riscontra un “orientamento maschile” (Roy 1985: 64)²², e dove sono gli uomini a dominare la scena politica e l’istituzione-chiave della regalità²³ (Lawal 1996: xiv; Assaba 2000: 161).

Le società yoruba²⁴ hanno praticato nel loro passato intensamente

¹⁸ All’origine del tempo Olodumare, la divinità suprema, donò a Iyanla un recipiente di zucca contenente un uccello, immagine del potere mistico della stregoneria (Aronson 1983: 7). Acquisendo in tal modo il dominio sul potere della vita e della morte, Iyanla divenne la prima Madre.

¹⁹ La capacità di trasformazione della Madre (e, per estensione, delle donne anziane) è quella della strega; con le tenebre si tramuta in uccello, in serpente velenoso o in qualche altro animale notturno per attaccare le proprie inconsapevoli vittime, succhiandone il sangue.

²⁰ Come ricorda Hans Witte (2001: 69), gli Yoruba sono soliti affermare che «soltanto una strega può proteggerti dalle streghe». Nessuna divinità può infatti agire senza il consenso delle madri-streghe, nemmeno un *orisa* potente come Sango può venire in soccorso dei suoi devoti. E neppure a Egungun e Oro, inesorabili emanazioni degli antenati, è dato uccidere senza il permesso delle Madri. Parimenti le predizioni del sacerdote della divinazione, il *babalawo*, si rivelano nulle se egli non ha placato le Madri.

²¹ Divinità del pantheon yoruba. Alcune di grande diffusione e altre legate invece a un particolare luogo o lignaggio. La loro importanza varia in relazione alla loro popolarità nelle diverse località. Il culto di un *orisa* avviene su tre livelli. Il primo, più personale, si svolge all’interno della casa; il secondo ha luogo nel tempio dell’*orisa* ed è basato sui quattro giorni della settimana yoruba; il terzo, il più elaborato, coincide con il festival annuale.

²² La chiave dell’esperienza politico-sociale yoruba si basa sull’importanza della città (*ilu*) retta o da un re (*oba*), che porta la corona ornata con le perle di vetro (*bale*), o da un governatore della città per conto dell’*oba* (*baale*). L’*ilu* è divisa in quartieri (*adugbo*) e organizzata in lignaggi patrilineari (*idile*, letteralmente: “la fondazione della casa”), connessi genealogicamente tra loro e distribuiti in unità residenziali (*agbole*) con a capo l’*oloye* (colui che possiede un titolo). All’autorità dell’*oloye* è affidata la trasmissione degli ordini venuti dall’alto e la mediazione dei conflitti interni dell’*agbole*.

²³ Per gli Yoruba gli studiosi parlano ora di regalità divina, ora di regalità sacra: la seconda definizione è quella preferita da P. C. Lloyd (1960), autorità riconosciuta per quanto riguarda la struttura socio-politica yoruba.

²⁴ Gli Yoruba si dividono in almeno venticinque gruppi differenti – la maggior parte dei quali organizzati in regni – che a loro volta sono suddivisi in un numero considerevole di sotto-gruppi. Le diverse popolazioni yoruba, prima di definirsi come tali, si identificano con etnonimi distinti (Oyo, Ife, Ilesha, Ibadan, Egba, Anà-Nago-Anyagà, Ijebu, Ekiti, Ondo, etc.) e soltanto in secondo luogo si considerano come appartenenti a un più vasto aggregato etnico.

la guerra²⁵ e si sono confrontate con una lunga storia di organizzazione monarchica²⁶ e gerarchica²⁷. Tradizionalmente impostate su un ordine rispettoso di gerarchie, titoli, dignità e funzioni, sono organizzate in sottosocietà, sottogruppi sempre più piccoli e con compiti sempre più ristretti e presentano molteplici esclusioni con una minuziosa codificazione dei livelli di egemonie e subalternità.

Tuttavia, a dispetto di una tale capillare gerarchizzazione, la loro struttura sociale risulta aperta e relativamente instabile²⁸. Il fatto che il sistema dei titoli sia flessibile – nella maggior parte dei casi posizioni di potere e cariche non sono ereditarie e sono oggetto di accesa competizione fra gli individui – e che la ricchezza, qui unita a comportamenti di ostentazione e di elargizione finalizzati a incrementare il numero dei propri seguaci sul modello del Big Man melanesiano (Barber 1981: 724), serva ad acquisire potere e prestigio, assicura un impulso dinamico alla vita politica e permette agli uomini intraprendenti (ma anche alle donne) di guadagnare spazi sociali.

Se infatti nella società yoruba i processi educativi (Fajana 1966), le strategie del potere e il regime di segretezza²⁹ che circonda alcuni

²⁵ In particolare lungo tutto il XIX secolo i conflitti furono diffusi e prolungati e praticamente nessuna area ne fu esente anche se, almeno secondo Peel (2000: 27), è eccessivo parlare di uno stato di guerra permanente in tutta la regione yoruba.

²⁶ I re affermano tutti, infatti, la loro discendenza da Oduduwa, il mitico fondatore del paese yoruba. La tradizione esige che vengano scelti per mezzo di pratiche divinatorie all'interno dei rami del lignaggio reale con l'approvazione del consiglio dei capi. Una volta designati, sono separati dal resto della società attraverso un'elaborata serie di rituali atti a conferire loro l'*àse*, ovvero l'autorità e il potere propri della regalità divina che condividono con i loro predecessori. Ogni *oba* ha un titolo proprio in ogni città: Ooni a Ife, Alaafin a Oyo, Ataoja a Osogbo, Oluwo a Iwo, Timi a Ede, Oba a Benin City, Olubadan a Ibadan (...). Al numero ristretto (sette o sedici a seconda delle versioni mitiche) di *oba* reputati discendenti diretti di Oduduwa si affiancano oggi con lo stesso titolo numerosi *baale* promossi nel corso del XX secolo. A partire dagli anni Trenta infatti le Progressive Unions delle città yoruba arricchitesi con il commercio coloniale o l'agricoltura commerciale hanno rivendicato la promozione dei loro *baale* al rango di *oba*.

²⁷ Le ascendenze divine delle dinastie degli *oba* introducono nel mondo degli uomini una scala gerarchica continuamente replicata nella pratica delle relazioni umane. Nei regni dello Yorubaland i grandi *orisa* della tradizione mitologica erano anzitutto presenti in seno alle dinastie dei sovrani, giungendo a manifestarsi per alcune caratteristiche come antenati delle linee di discendenza regnanti. Le relazioni con le divinità sono modellate su quelle con i capi politici e le altre figure influenti, la cui supremazia del resto si configura a sua volta come estensione del concetto di potere e di autorità incarnati dal *baba* (padre).

²⁸ Gli studiosi dell'area concordano sul fatto che, per quanto gerarchicamente strutturate – l'anzianità di anni è ciò che più pesa nella struttura sociale yoruba e il rispetto per gli anziani è di cruciale importanza (Eades 1980: 53) – le società yoruba si dimostrano tutt'altro che rigide.

²⁹ Fra gli Yoruba i saperi segreti – relativi alla divinazione, alla storia, alla medicina, alla morale o altro – implicano poteri e possono costituire una proprietà.

rituali-chiave concorrono tutti a mettere in gerarchia e a far agire una gerarchia³⁰, la visione yoruba dei poteri è tutt'altro che rettilinea. Include la relazione dialettica nei confronti dell'alterità ed esclude dicotomie semplicistiche che rimandino a orizzonti di staticità e omogeneità. Eventi e persone non vengono mai ritenuti essere soltanto quello che sembrano e tutti i confini, a cominciare da quelli della persona, si presentano fluidi, né definitivi, né invalicabili³¹. L'intero sistema di rappresentazione della persona e delle forze mostra l'eventualità sempre incombente di una ridistribuzione delle carte.

All'interno di un mondo presentato dalla stessa cosmologia come improntato all'indeterminatezza³², la congenita doppiezza femminile è prerogativa strategica in contesti comunitari caratterizzati da modi di sociabilità che esigono strategie di dissimulazione e dove di norma viene praticata la manipolazione dei codici simbolici e delle categorie gerarchiche a seconda dei domini dove si esercitano.

Al contrario dell'aggressività maschile, che si manifesta apertamente nelle espressioni di una sessualità impulsiva e nei temi della guerra e della caccia, l'aggressività femminile, associata all'impurità e alla stregoneria (Witte 1982: 75-76), si avvale di un gioco di ombre e di maschere, e implica segretezza, dissimulazione, ambiguità. "Madri che di notte uccidono i propri mariti e ciononostante di giorno li compiangono" recita il coro maschile nell'Efe/Gelede, rivelando, in questo sconvolgente spaccato sulla doppiezza femminile, come l'immagine del volo notturno della strega³³ – rientrando del resto in un gruppo di fantasie maschili rinvenibile in molte società, africane e non – sia un fantasma culturale yoruba³⁴. A differenza di quello maschile, il potere femminile "uccide in silenzio" rimandando a un quadro di

³⁰ Ordinando e caratterizzando le relazioni sociali secondo un principio gerarchico, stabilendo delle regole precise e visibili nei rapporti di forze e di subordinazione, e moltiplicando i segni di appartenenza e di riconoscimento sociali.

³¹ È opportuno ricordare che nei mondi sociali yoruba l'identità dell'altro, e persino la propria – dato che l'individuo è rappresentato come una sorta di punto d'intersezione di linee di forza diverse e instabili – è sempre incerta.

³² Nel parere della Thompson Drewal (1992: 7-8), è proprio l'indeterminatezza a dare potere allo spettacolo rituale generando «multipli e simultanei discorsi sempre fluttuanti fra armonia e disarmonia, ordine e disordine, integrazione e opposizione, ecc.».

³³ Come ammonisce un canto gelede la strega agisce nell'oscurità: «è quando l'oscurità regna che il male può sorgere» (Akeson 1994: 86).

³⁴ Gli attacchi delle "madri-streghe" investono la sfera sessuale arrecando impotenza e infertilità (le Madri sono in grado di controllare il flusso del sangue mestruale e dello sperma), provocano false gravidanze e nascite di bambini morti, producono sfiguranti patologie come l'elefantiasi, e sono la causa nascosta di morbi debilitanti che distruggono lentamente e silenziosamente senza che si manifestino sintomi.

false apparenze dove si insinuano tutti gli stereotipi della donna: imprevedibilità, inafferrabilità, inaffidabilità³⁵.

Le due diverse forme di potere trovano scenografico risalto nelle tradizioni del mascherarsi locali³⁶, in cui si esprimono con vigore le concezioni yoruba in relazione a potere e arte, potere e segreto, potere e genere. I rituali delle maschere – qui, come quasi ovunque nell'Africa nera, monopolio maschile³⁷ – trasmettono complessivamente una sensazione di disordine e di pericolosità nei confronti dell'universo femminile³⁸.

Di fronte allo sconvolgente legame fra maternità, segreto e stregoneria (Drewal 1974a: 60), il culto gelede adotta nei confronti delle "potenti madri" il linguaggio della diplomazia, dell'humour, della bellezza e allestisce elaborate performance di maschere – conosciute come Efe/Gelede e strutturate in due parti: una notturna, l'Efe, incentrata sui canti, e una diurna, o Gelede propriamente detto, basata sulle danze delle maschere gelede – nel tentativo di «trattare i problemi della stregoneria e della fertilità umana utilizzando un modello mitico» (Lawal 1978: 65).

La maggior parte delle versioni mitiche sull'origine del Gelede riporta come motivazione del rituale l'episodio di un grave caso di sterilità femminile che trova risoluzione soltanto dopo la consultazione

³⁵ La metafora sessuale delle opposizioni binarie fuori/dentro (Margaret Thompson Drewal 1992: 185) – con un "dentro" femminile, e un "fuori" maschile – entra nel gioco. I genitali diventano l'espressione figurata dei due generi di potere. Il pene, in evidenza, è palesemente forza di distruzione e forza di generazione. La vagina, nascosta, non emerge visivamente, ma "spaventa tutti". Nella sua dimensione interna, segreta, si celano insondabili umori e ombre: è la Madre quella che nasconde in casa «pezzi di carne umana» (*idem*: 179).

³⁶ Gli Yoruba contano almeno sette diffuse associazioni di maschere, di cui cinque implicate nel funzionamento profondo della società: Egungun, Gelede, Epa, Oro e Woowin (le Woowin, maschere dei bambini, sono oggi in via di sparizione); e le altre due, le Buriyan e le Caleta, meno intrinsecamente legate ai valori yoruba e introdotte nell'area yoruba dalla seconda metà del XIX secolo.

³⁷ Come annota la Bouttiaux (2003: 339) nelle culture dell'Africa sub-sahariana: «Tutto, o quasi tutto quel che riguarda la maschera viene gestito dagli uomini: la fabbricazione, l'uso, le cerimonie rituali relative, l'indossarla e talvolta, nei casi estremi, perfino la partecipazione alle manifestazioni e la visione della maschera propriamente detta».

³⁸ Secondo Peter Morton-Williams (1956: 326-30), l'identificazione della stregoneria con le donne è da collegarsi anche con lo scenario della poligamia di un tipico *compound* yoruba e le connesse rivalità, gelosie e diffidenze reciproche fra co-mogli (ciascuna con i propri figli) da una parte, e fra le mogli e i loro affini, dall'altra. In una tale atmosfera, la sterilità, le gravidanze prolungate, gli aborti, e varie altre disgrazie spesso appaiono come frutto di manovre oscure da parte di co-mogli o affini ostili. Tali sospetti possono sfociare in una "guerra fredda" permanente in cui ognuno ricorre a misure rituali protettive o aggressive.

dell'oracolo Ifa³⁹ e l'adempimento della prescrizione agli uomini da parte di Orunmila, la divinità della divinazione, di danzare in onore delle "potenti Madri" con immagini di legno sul volto (*aworan*), come pure di indossare il panno da testa usato dalle donne per portare i bambini (*ojá*) e sonagli da caviglia in metallo (*iku*), elementi che costituiscono le componenti essenziali del costume del danzatore gelede (Lawal 1996: 40)⁴⁰.

Da allora, tramanda la tradizione orale, le associazioni gelede⁴¹ organizzano cerimonie in cui le performance delle maschere sono chiamate a svolgere un ruolo di conciliazione con le streghe affidato espressamente alla forza dello spettacolo. Per il "piacere degli occhi" delle Madri – recita un detto yoruba: «gli occhi non hanno altro cibo che lo spettacolo» (Babalola 1970: 39) – i loro "figli", consci del debito di riconoscenza da parte dei generati nei confronti delle progenitrici, vestono i panni femminili, si travestono con voluminosi glutei e seni posticci, mettono le maschere-cimiero gelede e i sonagli alle caviglie e danzano (Thompson Drewal 1988a: 20).

La dimostrazione di gratitudine (*imo ore*) è un principio fondamentale del codice etico yoruba ed è fondamentale nella relazione fra l'individuo e il suo *orisa*, e fra la collettività e le divinità di riferimento. Come tramanda infatti l'istruttiva vicenda mitica legata anche questa volta alla strapotente divinità della divinazione Orunmila – scampata

³⁹ Originato nel lontano passato nella società yoruba e sopravvissuto alle devastazioni della tratta e del colonialismo, questo sistema di conoscenza e di divinazione estremamente complesso – deposito di valori etici, folklore, medicine tradizionali, ed altre classi di saperi – continua oggi a funzionare vitalmente non soltanto nell'Africa Occidentale fra le popolazioni yoruba, edo, ibo, igala, jukun, nupe, fon e ewe di Nigeria, Bénin e Togo, ma anche nell'America Meridionale e nelle Indie Occidentali, dove è arrivato con gli schiavi neri. L'Ifa permette ai fedeli di comunicare con Orunmila, divinità cui è stato conferito da Olorun, dio del cielo, "il potere di parlare per conto degli dèi e di comunicare con gli esseri umani" e che conosce i segreti della creazione, i poteri del bene e del male, così come i modi corretti per avere a che fare con essi. La divinazione ha un ruolo fondamentale nella cultura yoruba, e ad essa si ricorre sia per fare chiarezza nella vita del singolo individuo sia per prendere decisioni che possono interessare il destino dell'intera comunità. Ai fini dell'ottimizzazione dell'evoluzione dell'esistenza del cliente il sacerdote Ifa (*babalawo*) individua, attraverso l'interpretazione di uno o più canti (*ese Ifa*) delle 256 serie (*Odu Ifa*) del corpus dei poemi divinatori, quali forze si stiano manifestando (Bascom 1969: 80). L'Ifa è consultato da tutti gli Yoruba, indipendentemente dalla confessione religiosa,

⁴⁰ Le narrazioni mitiche variano a seconda delle diverse località – alcune chiamano in causa Iyanla o altre potenti divinità femminili come Yemoja, "la madre delle acque, di tutti gli *orisa* e di tutti gli esseri viventi", o ancora Ile (detta anche Edan, la divinità della terra venerata dalla società Ogboni), o le *aje*.

⁴¹ Le associazioni gelede, come tutte le associazioni di maschere yoruba, sono ordinate secondo una stretta gerarchia e mosse da una ferrea logica di solidarietà fra gli affiliati.

all'ultimo momento, e soltanto grazie all'offerta di un proporzionato sacrificio, al rischio di essere divorata dalle streghe che aveva ospitate nel suo stomaco – è quanto mai opportuno esercitare le necessarie precauzioni e prendere le misure adeguate quando si ha a che fare con le *aje*. Per accattivarsi i loro favori, bisogna in primo luogo offrire sacrifici e mostrarsi riconoscenti nei loro confronti. Nel corso del festival gelede mentre le maschere “fanno spettacolo” in onore della divinità Iyanla e delle grandi madri ancestrali per esprimere gratitudine nei loro confronti e per sottoporre al loro giudizio l'amministrazione della società, i canti evidenziano i rischi e le risorse del vivere sotto l'egida delle madri-streghe (Lawal 1996: 269-271).

Il nome Gelede rinvia a più realtà. Si riferisce al culto nel suo insieme, ma è anche attribuito a un'associazione (*egbe*), a un rituale (*etutu*), a un festival (*odun*), a uno spettacolo (*iran*)⁴².

E ancora, in maniera più ristretta, può indicare gli interpreti delle performance delle maschere, così come alcuni elementi caratteristici dello spettacolo: le maschere, una serie di tamburi, una sequenza di danze o un repertorio di canti. Gelede è infine sporadicamente usato come uno degli appellativi della Grande Madre, divinità più spesso menzionata come Iyanla e identificata anche con Onile. Mentre con quest'ultimo appellativo viene evocata nella sua veste di divinità della terra, Ilè⁴³, con quelli di Gelede e Iyanla è evidenziato il suo potere di controllo sulle streghe (*aje*) (Armstrong 1981: 44). Entrambi gli aspetti, quello della madre nutrice e quello della madre ingoiante, sono richiamati nei canti dell'Efe, la parte notturna dello spettacolo Gelede, dove Iyanla viene interpellata come “Iyami Osoronga” (“potente misteriosa madre”), espressione usata dagli Yoruba per rivolgersi sia a Ilè, sia alla strega (Lawal 1996: 295)⁴⁴.

⁴² A proposito dei vocaboli yoruba inerenti al rituale che non hanno una diretta equivalenza nell'inglese, M. Thompson Drewal afferma che soltanto l'introduzione di una nuova e specifica terminologia consentirebbe di cogliere le sottigliezze dei concetti espressi di evitare il rischio di ridurre codici complessi di significati culturali a poche metonimie. *Faute de mieux*, la Thompson Drewal traduce *etutu* con “rituale”, “festival” con *odun*, “spettacolo” con *iran*, e “recita” o “improvvisazione” con *ere* (1992: 12).

⁴³ L'esistenza o meno di una divinità della terra (Ilè o Onile) – *ilè* significa terra e Onile “regnante sulla terra” – in area yoruba è un tema ancora aperto, dal momento che, come argomenta Hans Witte (1988: 10) la mitologia yoruba è completamente silente su questa figura. A tale proposito cf. H. Drewal (1983: 65).

⁴⁴ Spesso identificata come la prima donna nell'universo yoruba e come moglie del dio Obatala, detto il “Grande Padre” (Baba Nla) (Idowu 1962: 29), Iyanla, epitome del principio materno nel cosmo yoruba, combina nella sua natura gli attributi di tutte le principali divinità femminili: Yemoja (madre di tutte le acque), Olokun (divinità del mare), Osun

Una⁴⁵ fra le interpretazioni del nome Gelede lo collega ai significati delle tre sillabe che lo compongono e che alludono rispettivamente al potere dell'arte di conciliare, al potere delle donne di generare, al potere del rituale di calmare⁴⁶. La radice "gè" infatti è portatrice dell'azione dell'ammaliare, del vezzeeggiare, "èlè" indica le parti intime femminili (consuetudinariamente chiamate a simboleggiare i segreti e i poteri delle donne), mentre "dè" si riferisce alla facoltà di calmare e rilassare e si può tradurre con "calmare con cura e gentilezza" (Drewal e Thompson Drewal 1983a: XV).

Una diversa attribuzione etimologica della parola richiama invece l'andatura indolente della donna obesa, associata nel contesto rituale gelede all'immagine opulenta della mitica Iyanla, la madre nutrice dalle natiche ondeggianti⁴⁷. Esiste un'ulteriore lettura del termine "gelede" che lo accosta all'esercizio dell'indulgenza.

Diffuso fra i gruppi yoruba occidentali e costieri (Ketu, Ibarapa,

(dea del fiume Osun), Òdù (fondatrice della stregoneria), Oodua e Ilè (entrambe divinità della terra), e Oya (dea del fiume Niger). Come Olokun (spirito del mare) e Yemoja (madre delle acque), Iyanla è anche il mare primordiale dal quale è emersa la terra per essere abitata a Ile-Ife, la culla della civiltà yoruba. Come Ilè (la terra) sostiene la vita, l'umanità e la cultura; come Òdù (divinità che sostiene il mondo fisico) è l'*aje*, la strega, e detiene un immenso potere di fare il bene e di fare il male. Come Oluwaye (sovra del mondo) è incarnazione del bene e del male nel mondo fisico; come Iyami Osoronga – la prima donna alla quale l'Essere supremo ha conferito l'*àse* sotto forma di un uccello rinchiuso in un recipiente di zucca, da lei trasmesso in seguito attraverso delle copie alle sue discepoli – è la strega, «proprietaria di una vagina che soffoca come l'igname asciutto nella gola» (Verger 1957: 297-8).

⁴⁵ Confermata peraltro anche dai miei informatori. Va però precisato che alcuni autorevoli esegeti della cultura yoruba, come Lawal (1996: 75) e Ibitokun (1993: 28) esprimono delle riserve su una tale interpretazione del termine gelede.

⁴⁶ Le tre diverse implicazioni – reintegrare, generare, calmare – rimandano ai tre concetti che sono al centro della comprensione dell'etica e dell'estetica yoruba: l'*iva*, o nozione di carattere e di personalità in quanto differenziazione positiva, capacità di innovazione nella tradizione; l'*àse*, che è il potere di trasformazione la cui attivazione assicura la riuscita della performance della maschera nei contesti cerimoniali; l'*itutu*, che indica una attitudine al controllo che proviene dall'equilibrio interiore e che si esprime in quella che gli Yoruba definiscono la "cortesia del comportamento".

⁴⁷ L'esasperazione delle forme delle femminilità è caratteristica del mascheramento gelede: per travestirsi da donne gli uomini si avvalgono di seni, glutei e fianchi posticci. Gli attributi di pienezza e di fecondità insiti nel potere generativo delle donne appaiono di conseguenza molto evidenziati dalle maschere femminili attraverso la voluminosità del costume imbottito e l'enfaticizzazione di seni e natiche artificiali che risultano enormi e vengono voluttuosamente fatti dondolare dai danzatori (maschi) ad ogni passo. Il ricorso ad accessori d'identità di genere che esasperano i caratteri sessuali della donna portando la celebrazione della femminilità alle frontiere della caricatura alleggerisce il *pathos* introducendo una dimensione scherzosa che stimola le facezie e le risa degli astanti, e in particolare dei giovani.

Sabe, Ohori, Ifonyin, Egbado, Anago e Awori)⁴⁸, il Gelede è un culto che fa danzare le maschere per "svagare, allettare, acquietare le streghe" (Lawal 1996: 74; Drewal e Thompson Drewal 1983a), vale a dire ricorre all'espressione artistica verbale (i canti notturni dell'Efe) e visuale (le maschere diurne del Gelede), per sorvegliare i fantasmi della stregoneria mantenendoli allo stato di fantasmi governabili e conseguire così l'armonia sociale (*irepo*).

Secondo i Drewal (1983a: 245-6), autori di alcuni dei più importanti contributi allo studio del culto⁴⁹, è l'insieme dei fattori economici e politici alla base dell'ascesa dell'impero di Oyo⁵⁰ e della sua affermazione nello Yorubaland occidentale – soprattutto a partire dal 1775, data dell'avvento al trono dell'Alafin Abiodun – a creare un clima sociale favorevole alla nascita e alla diffusione del Gelede. Dalla probabile area originaria nago-yoruba – la versione più circolante nella geografia mitica accredita la città di Kétou⁵¹ (Bénin) come luo-

⁴⁸ L'attività della società gelede, documentata nello spazio culturale yoruba già nella prima metà dell'Ottocento dai viaggiatori europei, è tutt'ora riscontrabile nella parte sud-occidentale della Nigeria, così come fra le comunità yoruba stanziate nei territori adiacenti della Repubblica del Bénin, e presso alcuni gruppi di provenienza yoruba del Togo. A est, il culto gelede non è attestato oltre alla città di Lagos, al quartiere Egbado di Abeokuta e al villaggio oyo d'Ijio. Forme di maschere simili esistono anche altrove, ma non il culto e la confraternita. Una conseguenza della tratta degli schiavi atlantica del diciannovesimo secolo è l'uscita del culto gelede dalla sua area d'origine. L'esistenza, o tracce dell'esistenza, di maschere gelede è registrata fra i gruppi yoruba della Sierra Leone, di Cuba e del Brasile (Drewal e Drewal 1983a: XV).

⁴⁹ Nella loro densa esposizione risultato di una attività di ricerca che mette pienamente a frutto il potenziale interdisciplinare e i lunghi periodi trascorsi sul terreno (Drewal e Thompson Drewal, 1975, 1983a, 1983b, 87; Drewal 1973, 1974a, 1974b, 1977a, 1977b, 1977c, 1980, 1981; Thompson Drewal 1975, 1988a, 1988b, 1992) Henry e Margaret Drewal affrontano – collocandosi nel solco aperto da Pierre Fatumbi Verger (1965) e successivamente approfondito da ricercatori la cui autorevolezza è indiscussa nel campo dell'estetica yoruba quali Rowland Abiodun (1976, 1981, 1983, 1987, 1990, 1994a, 1994b), Robert Farris Thompson (1968, 1970, 1971a, 1971b, 1973a, 1973b, 1974, 1975, 1978, 1983) e Babatunde Lawal (1974, 1977, 1978, 1985, 1996) – lo spettacolo e il rituale gelede sviscerandone tutti gli aspetti e i significati.

⁵⁰ Lo sviluppo del regno di Oyo – risalente al XIV secolo e coincidente con il declino di quello di Ife in quanto impero politico – raggiunge il suo apogeo nei secoli XVII e XVIII, durante i quali la sua economia può avvalersi di un solido commercio con il Sudan Occidentale, le città dell'Africa del nord e gli Europei che frequentavano i porti costieri (controllati da Oyo), sola nazione in questa area a utilizzare guerrieri a cavallo in grande numero nella conquista degli stati vicini.

⁵¹ Kétou (Ketu), uno dei regni anago (nago), rappresenta un territorio di demarcazione fra l'area yoruba a Est e quella fon a Ovest. L'assegnazione a diversi imperi coloniali (francese e inglese) non ha interrotto la continuità culturale con Ile-Ife, città-santuario degli Yoruba da cui, secondo la tradizione orale più accreditata, partì la migrazione di uomini e di "fetici" che diede origine al reame di Ketu in una regione dove già erano stanziate popolazioni aja. Oggi il territorio dell'antico regno di Ketu è smembrato: la parte

go d'origine⁵² del Gelede⁵³ – il culto si espande infatti lungo le rotte commerciali dell'impero di Oyo a partire dalla fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo. Nella ricostruzione dei Drewal il Gelede, nato per ribadire l'autorità culturale e politica di Kétou – uno dei centri d'irradiazione, insieme a Ile-Ife e Oyo, della civiltà yoruba – costituirebbe una sorta di risposta non aggressiva da parte di questo regno nei confronti dello strapotere militare di Oyo. Nei secoli, la tradizione gelede si è mantenuta forte a Kétou⁵⁴, dove ancora ai nostri giorni sono attive più di una decina di società gelede, organizzate per quartieri o famiglie⁵⁵.

Tributo da pagare a Iyanla e alle grandi madri ancestrali – invocate come “coloro che possiedono il mondo fisico” (“*awon eniti o ni aye*”) e “coloro che possiedono il Gelede” (“*awon eniti o ni Gelede*”) – affinché indirizzino i loro ambivalenti poteri a fini socialmente costruttivi, festival e spettacoli rituali delle maschere gelede sono tanto finalizzati a sostenere affermazioni e fortune di singoli individui, quanto a riequilibrare l'intera società.

Una performance gelede può essere finanziata da un casato, da una famiglia, da un quartiere o da un individuo. Definita in tutti questi casi *etutu adase*, si configura come un atto di ringraziamento per un traguardo raggiunto o un successo ottenuto (ad esempio negli affari), oppure serve per accompagnare una richiesta. Quando il rito gelede è sovvenzionato da un singolo individuo – al quale di norma è stato prescritto da un indovino o dalla *iyalase* (donna a capo del culto

occidentale, con la capitale, si trova nella Repubblica del Bénin, mentre la parte orientale, che racchiude circa centoquaranta villaggi, fa parte dello stato nigeriano. Sulle vicende storiche del regno di Kétou, cf. M. Palau Marti (1964).

⁵² Anche se, a questo proposito, esistono, come sempre, delle versioni discordanti che parlano o di Old Oyo o di Ilobi come luoghi d'origine (Lawal 1996: 46).

⁵³ Una canzone raccolta da Padre Thomas Mouléro (1970: 20-22) nelle vicinanze di Kétou attribuisce ad un uomo chiamato Edun l'introduzione delle maschere del Gelede e la loro diffusione in tredici città del regno di Kétou.

⁵⁴ Come ricorda Lawal (1996: 47), Kétou viene considerata la culla delle Gelede per tre principali ragioni: la prima è che è uno dei più antichi regni yoruba, la seconda è che è la città più grande nella giurisdizione Kétou-Egbado e il suo re è fra quelli importanti nello spazio culturale yoruba, la terza è che la sua è la cerimonia gelede più elaborata.

⁵⁵ Kétou e Sakété appaiono oggi i centri più vivaci del culto. In entrambe le località si organizzano anche gare di maschere gelede. Nel Bénin, oltre che a Kétou e a Sakété, una incisiva presenza del culto gelede si registra storicamente a Dagbé e Pobé; così come in Nigeria ad Abéokuta. Va inoltre aggiunto che mentre alcune località, come Covè, nel Bénin, sono emerse recentemente nella mappa dell'associazionismo gelede, altre, come la nigeriana Lagos, sono in declino.

gelede) – si presenta usualmente in versione ridotta⁵⁶ ed è ristretto a pochi partecipanti. Sponsorizzazioni individuali di speciali performance gelede si possono verificare inoltre per più evenienze, da una cerimonia di nozze alla posa della prima pietra di una casa.

Performance più elaborate rispetto alle precedenti sono sponsorizzate dall'intera società gelede in occasione della commemorazione di morti importanti della comunità, e comunque ogniqualvolta si apra nella società un fronte di crisi.

Chiamate *etutu gbogbo ilu*, e organizzate in ogni momento dell'anno, queste ultime sono cerimonie finalizzate ad assicurarsi il supporto spirituale di Iyanla, degli *orisa*, degli antenati divinizzati, in frangenti vitali per la comunità⁵⁷.

È infine nell'annuale festival⁵⁸ (*ijó odun*)⁵⁹, in cui si fa ricorso alle forze soprannaturali ascritte all'associazione e si chiede l'approvazione delle "*orisa egbe*"⁶⁰ – in quanto madri ancestrali (che in questo contesto si sdoppiano nelle streghe della comunità) e in quanto garanti delle norme comunitarie – che si esprime tutto il potenziale di efficacia sociale dello spettacolo gelede e che si manifesta il residuo peso politico delle società delle maschere.

⁵⁶ Anche se nel giudizio di molti informatori, come ricorda Lawal (1996: 94), più una performance sponsorizzata individualmente è imponente, più ha probabilità di guadagnare la benevolenza (*iyomu*) di Iyanla e delle *aje*. Inoltre, nei casi in cui la cattiva sorte sembra accanirsi su un individuo, se l'indovino o la *iyalase* identificano i responsabili nelle *aje* o negli *ajogun* (spiriti del male), i membri della famiglia del colpito sono tenuti a provvedere tutto l'appoggio, morale e materiale, possibile per assicurare una performance gelede imponente.

⁵⁷ Tradizionalmente si facevano uscire le maschere per garantirsi la vittoria in guerra, prevenire e combattere calamità come epidemie, morti premature, siccità, invasioni di locuste, perdita dei raccolti, alluvioni, incendi.

⁵⁸ Il termine "festival", così come è assunto nella specificazione di Alessandro Falassi (1987: 2) vale a dire come «occasione sociale alla quale, attraverso una molteplicità di forme e una serie di eventi coordinati partecipano direttamente o indirettamente e con gradi diversi, tutti i membri di una comunità, unita da legami etnici, linguistici, religiosi e storici, e con una stessa visione del mondo», è del tutto appropriato nel caso della celebrazione gelede.

⁵⁹ Letteralmente *odun* significa anno, e *odun*, per estensione, quando abbinato al nome di una divinità o di un culto di maschere indica il loro festival annuale (Thompson Drewal 1992: 206). In realtà, a seconda dei luoghi e alle risorse in campo economico e in campo artistico di una comunità, i festival gelede possono essere anche semestrali, biennali, o triennali (Lawal 1996: 99).

⁶⁰ Come riportano i Drewal (1983a: 8), il termine *egbe* (società) in questo caso si riferisce sia alla società yoruba nella sua interezza, sia alla società segreta delle potenti donne anziane che nottetempo possono riunirsi in conciliaboli nella foresta e trasformarsi in uccelli.

Oju agbo: l'arena delle maschere

Il festival gelede è messa in scena organica e periodica dello stato dei rapporti di forza all'interno della comunità. Il criterio di giudizio delle madri-streghe, nel vagliare gli elementi di trasformazione, riflette l'orientamento rituale locale alla ripetizione "adattabile" che non preclude l'innovazione. Le componenti della tradizione⁶¹ vengono costantemente riformulate per adattarle via via alle nuove esigenze e governare, secondo modalità conosciute, le incognite del cambiamento (Rivallain e Iroko 2000: 114). Se infatti nella attiva simbolizzazione del mondo implicita nel rito gelede l'orizzonte religioso di riferimento resta quello tradizionale⁶² degli *orisa*, ciò non esclude, come dimostra eloquentemente l'iconografia più recente delle maschere gelede, una rappresentazione della propria società che fa appello più alla cronaca che alla storia, nella piena adesione a una visione dinamica e aperta della permanenza. Nella loro straordinaria gamma di motivi continuamente rinnovata le maschere gelede si mostrano infatti particolarmente sensibili alle correnti della vita e capaci di intercettare le linee di evoluzione delle realtà locali (Witte 2001: 69).

Confronti e scontri dell'esistenza comunitaria, riconosciuti pragmaticamente come inevitabili, vengono trasferiti nell'*oju agbo* (l'arena della performance), campo di mediazione e di competizione. Lo spazio adibito agli spettacoli cerimoniali delle maschere è, in genere, la piazza del mercato principale (*ojà*), scenario controllato dalle donne dove, più che in ogni altro luogo, si afferma la natura esperienziale ed estemporanea del vivere. Va ricordato che fra gli Yoruba l'arena delle maschere è un microcosmo del mondo sociale, mentre il mercato è un microcosmo del mondo fisico (Lawal 1996: 91), e che la vita sulla

⁶¹ Nella lingua standard yoruba il termine impiegato per "tradizione" è *asa* (usanze) o *isedale* (creazioni ancestrali).

⁶² Nel contesto dei nuovi stati africani, il termine "tradizionale" viene spesso identificato schematicamente con indigeno e riferito a società precoloniali percepite come tendenzialmente chiuse e statiche; altrettanto schematicamente, viene opposto a moderno, avvalorando una falsa bipolarità fra società tradizionali e società moderne ereditata dalla colonizzazione. Al contrario, si può affermare che nella maggioranza dei casi le normali condizioni di una società tradizionale africana sono relativamente flessibili e aperte. In particolare, le ricerche recenti in area yoruba sono concordi nel sottolineare la fluidità della situazione tradizionale. Individui e gruppi erano costantemente in movimento, le comunità si dissolvevano e si cristallizzavano in nuove forme. È pertanto condivisibile Munoz quando afferma che «Molto spesso la tradizione non ci parla tanto di ciò che era, ma di cosa "si crede che fosse": vi è una ri-creazione del passato dentro a un processo razionale di ritradizionalizzazione» (Munoz 2003: XVI).

terra (*aye*) è assimilata proprio al mercato, centro intenso di relazione e di comunicazione, posto sotto la tutela di Esu⁶³. La spianata del mercato è teatro, come la vita, di transazioni, sperimentazioni e trasformazioni⁶⁴. Profondamente imbrigliata nelle realtà locali, e tutt'ora sostanzialmente controllata dal potere tradizionale locale (Rivallain e Iroko 2000: 19)⁶⁵, la maschera agisce come una sorta di scanner dei focolai di tensioni sociali. L'arena delle maschere ha offerto nel corso delle generazioni uno spazio definito all'espressione dei rapporti di forza e alla regolazione delle contese. Nell'*oju agbo* a fare "teatro" sono (quando più, quando meno "mascherati") gli interessi e le spinte contrastanti, le influenze e le tendenze contraddittorie, le aspirazioni e le poste in gioco in evoluzione di formazioni sociali che perseguono idealmente l'armonia, ma che di fatto convivono con la presenza di molteplici campi di conflitto.

In contesti dinamizzati da continui riaggiustamenti la maschera resta un oggetto forte e le sue performance rituali restano la manifestazione temporanea di una realtà permanente (Henry John Drewal e Margaret Thompson Drewal 1983a: 1)⁶⁶. Ad aprire alle maschere spazi d'intervento nel passaggio dal corpo fisico al corpo sociale e nella presentazione del gruppo e del sé è l'Ifa (Drewal e Drewal 1983b), il sistema di divinazione e di conoscenza yoruba, che assume a presupposto dell'esistenza la labilità di ogni costruzione d'identità (da quella della persona a quella dei gruppi)⁶⁷ ed esplora in tutte le sue

⁶³ Divinità dei crocicchi, Esu/Elegba ha sempre un suo altare nei pressi del mercato (la piazza principale della città si trova spesso collocata inoltre a un crocevia).

⁶⁴ Contesto dove si commercia, si tratta, si socializza e si mediano i conflitti sotto la tutela di Esu, il mercato è terreno di incontro fra il visibile e l'invisibile, fra il conosciuto e lo sconosciuto (si ritiene che ogni sorta di esseri soprannaturali sotto diverse maschere frequenti il mercato per negoziare con gli uomini o semplicemente per osservarli).

⁶⁵ I detentori di autorità nelle società yoruba tradizionali – contesti dove l'autorità dipende dall'età della persona, dall'antichità della sua qualifica e della sua carica, e dal ruolo che svolge – tendenzialmente «operano come custodi di un ordine patriarcale e gerontocratico» (Peel 2002: 144).

⁶⁶ Uno dei termini che gli Yoruba impiegano per denominare lo spettacolo, *iran* o *iron*, è da loro accostato a quello impiegato per parlare di immagini mentali o di visione mistica, *ojuuron* o *ojuu iron*; ma anche di ricordo, *iniiron*, e ancora di quelle forme di narrativa basate sulla performance del narratore che rinviano ad una visualizzazione, *aworon* o *a two iron* (Abraham 1958: 317). Ed è forse per questa ragione, come ipotizzano i Drewal (1983a: 2), che il termine *iron* viene anche usato per designare la "generazione", considerata manifestazione temporanea di una realtà permanente: il lignaggio (*idile*).

⁶⁷ Per gli Yoruba l'individuo umano è una somma di elementi che gli preesistono e gli sopravvivono, ma che la persona – costruzione dall'aspetto incompiuto, aperto e multiplo – riunisce assieme in modo originale nel corso della propria esistenza. Alla pluralità della persona yoruba corrisponde una eterogeneità nella sua rappresentazione sociale dovuta

potenzialità la cifra della trasformazione, della duplicazione e dell'ambiguità⁶⁸. Più di ogni altro supporto rituale ed estetico la maschera, che si pone in essere solo nel movimento e nella trasformazione, esprime gli obiettivi di fluidità e di dinamicità radicati nel concetto di *àse* – il potere trasformativo che “permette alle cose di succedere e alla vita di essere vissuta” (Drewal, Pemberton III e Abiodun 1989: 25) – al centro della vita politica e della pratica religiosa e artistica yoruba.

L'arte nella tradizione yoruba⁶⁹, quando legata all'azione rituale, gioca un ruolo essenziale nella società in quanto strumento utilizzato per organizzare e controllare la realtà, dal momento che è concepita, per riprendere le parole di Robert Farris Thompson (1974: 117) «come una modalità superiore di pensiero» in grado di esercitare un'azione di “raffreddamento” nei confronti di situazioni potenzialmente pericolose che l'uomo non è in grado di dominare a causa della propria congenita violenza.

Nel processo creativo la continuità artistica⁷⁰ è fondamentale, dal momento che, per essere efficaci, i nuovi oggetti devono “funzionare” nella stessa maniera degli antichi, e analogamente «i rituali devono essere compiuti regolarmente secondo i principi del passato» (Drewal, Pemberton III e Abiodun 1989: 14), ma, altrettanto fondamentale, è l'impulso al movimento, alla trasformazione. Si ritiene che nel loro lavoro gli artisti (*onisona*) debbano apprendere i canoni tradizionali da maestri, ma è altrettanto essenziale che mostrino *oju-inu* (intuizione) e *oju-ona* (originalità). Per quanto riguarda la produzione delle ma-

al fatto che nessun singolo gruppo riscuote la fedeltà esclusiva di un individuo: ognuno aderisce a gruppi diversi, ciascuno dei quali funziona soltanto in relazione a un certo segmento della sua personalità.

⁶⁸ Nei poemi Ifa vi è un continuo riferirsi a divinità e forze ambivalenti, che, per preservare l'uomo e la società in cui egli vive devono essere costantemente onorate e venerate attraverso i dovuti sacrifici. È importante sottolineare che non viene mai data per scontata vittoria delle forze del bene, l'estensione del dominio della lotta ha una dimensione cosmica, l'estenuante battaglia che coinvolge uomini e dèi è priva di una soluzione finale e liberatoria, e il risultato finale della lotta rimane sempre aperto.

⁶⁹ Negli spazi culturali yoruba l'esperienza estetica, associata all'elaborazione di organizzazioni religiose e di culti di una grande complessità, è da leggersi in termini di centri di attività multipli e di reti di relazioni fra gruppi indipendenti che si sono sviluppati lungo un arco temporale plurisecolare e che tutt'ora continuano ad evolvere.

⁷⁰ Gli scultori di maschere gelede ad esempio – che sono considerati dei modelli in seno alla loro comunità e che lavorano individualmente o in gruppo, in atelier attivi da più generazioni – da un lato mantengono una continuità stilistica sorprendentemente durevole con le generazioni che li hanno preceduti (trattamento degli occhi, del naso, della bocca e scarificazioni delle maschere ricordano la statuaria di Ife), dall'altro godono di ampia libertà quanto a sviluppare una propria impronta – il che del resto viene molto apprezzato – e sanno rinnovarsi nei contenuti per adattarsi alle circostanze e ai nuovi mercati.

schere, gli scultori per creare delle "belle forme" devono ispirarsi alla produzione del passato non per ripeterla in maniera passiva, ma per rigenerarla in maniera inventiva, manifestando quello che localmente viene definito "carattere"⁷¹ (*iwa*)⁷². Non è una definizione come tante, consente di avvalorare i processi di innovazione, essenziali per gli Yoruba sia nella natura che nella cultura, e particolarmente apprezzati in un percorso creativo che, finalizzato a consolidare l'esistente, ma insieme orientato ad allargare l'esperienza, si configura come una sorta di circumnavigazione, affidata in misura bilanciata alla ripetizione e all'innovazione (Vansina 1984: 138)⁷³.

Il rituale performativo yoruba è straordinario quanto a capacità di trasmutazione. Non soltanto si mostra in grado di alterarsi per adattarsi ad ogni circostanza, ma lascia ampi margini all'improvvisazione, il che implica ad ogni replica una "ri-presentazione" (nell'accezione di Derrida). Una quota d'improvvisazione è parte insopprimibile di ogni processo rituale yoruba. Esplorare la prassi rituale yoruba come "ripetizione con revisione" (Gates 1988: 63-64) risulta pertanto la prospettiva più appropriata per avvicinarsi al concetto yoruba di *ere* (performance), traducibile in una concezione dello spettacolo come

⁷¹ Il fondamento dell'estetica yoruba è contenuto nell'aforisma *iwa l'ewa* ("il carattere è bellezza") che stabilisce l'indissolubilità del nesso fra carattere e bellezza, due valori costruiti culturalmente. A questo proposito cf. gli autori che più hanno contribuito alla comprensione dell'estetica yoruba, come Drewal e Thompson Drewal 1983a; Rowland Abiodun 1990; Thompson 1968, 1973a, 1973b, 1974; Bascom 1969, 1973; Armstrong 1971; Lawal 1974, 1996; Hallen 2000.

⁷² Oltre a manifestare un carattere originale, gli artisti devono possedere un buon carattere in senso morale (*iwa rere*) tradotto nell'espressione di "carattere controllato e paziente" (*iwa tutu ati suuru*), e devono inoltre possedere *ifarabale* (calma), *imoju-mora* (sensibilità) e *tito* (resistenza).

⁷³ I tirocinanti si formano presso artisti già affermati e devono familiarizzarsi con alcuni rituali. Presso gli Yoruba, il genere gioca un ruolo importante nella scelta della professione e nella ripartizione dei compiti. In generale, gli uomini sono ritenuti fondamentalmente meglio provvisti delle donne in termini di forza spirituale e fisica. Questa concezione trova espressione nel tipo di supporto artistico utilizzato dagli artisti e dai loro apprendisti. Le donne si formano presso donne specializzate in forme di espressione artistica chiamate *ise obirin* (attività femminile) e considerate come meno rigorose: tessitura e tintura, lavori di cucito, arte dell'intreccio, fabbricazione di vasi di terracotta. Gli artisti uomini e i loro praticanti lavorano invece d'abitudine con supporti artistici valutati in quanto *ise okunrin* (attività maschile) – quali la lavorazione dei metalli, la scultura lignea, la fusione del bronzo, la lavorazione del cuoio e la scultura su pietra. Per praticare queste forme di espressione artistica, i tirocinanti devono essere al corrente di alcune pratiche religiose yoruba. L'apprendista fabbro, ad esempio, deve familiarizzarsi con i rituali praticati nel culto del dio del ferro, l'*orisa* Ogun. Va detto che queste distinzioni fra i sessi vanno progressivamente perdendo importanza.

esecuzione aperta che modifica, e ridefinisce, la lettura e la maniera di rapportarsi al passato⁷⁴.

La "ripetizione con differenza critica", che implica trasformazione e partecipazione e che è propria del rituale yoruba (M. T. Drewal 1992: 3), nel caso delle performance delle maschere comporta una accesa competizione (sono gli spazi dell'improvvisazione ad alimentare quelli della contesa e della negoziazione). Nei contesti delle maschere yoruba viene attribuito un grande risalto al talento e all'exploit individuali: danzatori, suonatori di tamburo, cantori solisti, coro e accompagnatori, nei limiti dei loro ruoli, sono liberi di sviluppare come desiderano, procedendo anche per lampi d'improvvisazione, la loro performance⁷⁵ che si configura come un "viaggio". Agli occhi degli Yoruba lo spettacolo rituale (*iron* o *iran*) è infatti un viaggio (*ajo*)⁷⁶ – da intendersi nel senso vuoi di passaggio⁷⁷ vuoi di mutamento – e il viaggio rituale è, a sua volta, metafora del ciclo della vita. Stabilire un paradigma fra rituale, vita e viaggio è vincolare le riuscite esistenziali alle riuscite delle performance e delle negoziazioni che si svolgono sui teatri rituali e viceversa.

Il percorso rituale è relazionato al percorso esistenziale non tanto per il collegamento con le tappe salienti del ciclo della vita individuale – nascita, morte, reincarnazione – quanto per il riecheggiamento, nell'uso pragmatico del rituale, della vita stessa, con i suoi rischi e imprevedibilità, fallimenti nella realizzazione del sé, conflitti nelle relazioni umane, insicurezza e paura derivati dal potere. La riuscita dell'*ajo* dipende in buona misura dall'abilità, anche fisica, degli esecutori del rito nel riadattare le variabili dello spettacolo – maschera, danza, musica, costume, spazio – in relazione alle specifiche circostanze. Se la performance rituale si presenta come uno spettacolo e come un viag-

⁷⁴ Nella lingua yoruba *ere* è la parola che designa l'insieme della danza, dei canti, canti parlati, recitativi, e dei tamburi che accompagnano le performance delle maschere.

⁷⁵ Cosa che avviene, in particolare, nei festival Epa/Elefon, oltre che in quelli delle Gelede e degli Egungun.

⁷⁶ La concezione di vita e di ogni umana intrapresa come viaggio è al centro del pensiero yoruba. A cominciare da quello che Margaret Thompson Drewal definisce come un "viaggio ontologico" all'interno di se stessi (1992: 201) e che si espleta in una inesauribile ricerca di conoscenza essenzialmente all'interno della propria mente e del proprio corpo, sostenuta da un'attività rituale che accompagna tutta la vita.

⁷⁷ "Attori, recita e azione nel rituale yoruba" – per riprendere il titolo del testo del '92 della Drewal – concorrono alla realizzazione di un viaggio che per la sua riuscita coinvolge determinati spiriti e forze soprannaturali provenienti dal mondo invisibile, i quali, sollecitati dagli operatori del culto, attraversano il mondo visibile.

gio, non soltanto ogni performance è differente, ma anche il pubblico – fosse pure lo stesso – la sperimenta come diversa⁷⁸.

I rituali yoruba – come hanno sottolineato, fra gli altri, Eades (1980: 118); Barber (1981) e Thompson Drewal (1992: 198-9)⁷⁹ – più che coerenti, conservativi, generalizzati, normativi, sono plurali, frammentari, singolari, sperimentali. Per la loro plasticità e per la loro natura sperimentale, restano competitivi nel mercato culturale e si mostrano in grado di venire incontro alle esigenze individuali. Come avviene esemplarmente nel caso delle maschere gelede, dove l'azione rituale trova un ancoraggio dinamico nella vita contemporanea.

Se da un lato infatti le maschere gelede, come del resto tutte le maschere yoruba, risultano oggi ridimensionate nella modernità, dall'altro, per la loro forte implicazione con la trasformazione sociale, vanno progressivamente ampliando i loro ambiti e confini d'intervento per dialogare con un presente eclettico e contaminato.

Affiancando alle potenzialità elusive della maschera le potenzialità elusive del linguaggio indiretto proprio delle locali forme di creatività linguistica e dei versi dell'Ifa⁸⁰ – canti, formule degli incantesimi, proverbi, indovinelli – e ricorrendo alle capacità di propiziazione degli *oriki* (appellativi elogiativi cantati durante le celebrazioni), lo spettacolo gelede muove infatti molteplici significati e lascia intravedere altre figure del potere (vecchie e nuove) dietro alle figure che raggiungono l'apice della potenza e dell'ambivalenza nel mondo yoruba: le *aje*.

L'uscita delle maschere – che combina generi come lo spettacolo, la recita, il sacrificio, e così via, e integra diversi media: musica, danza, poesia, teatro, scultura, pittura, tessitura – è uno sforzo collettivo che coinvolge artisti, committenti, patron, performer, devoti. Il Gelede è vivo in quanto continua a modificarsi senza snaturarsi, a misurare l'innovazione sullo schermo della codificazione raggiunta dallo stratificarsi

⁷⁸ In questo senso ogni ripetizione è un "originale" dove, come scrive Clifford Geertz (1986: 380), "è l'azione del copiare che dà origine".

⁷⁹ La Drewal osserva che erano tali anche prima dell'introduzione del cristianesimo e dell'islam (1988a: 5). Del resto c'è anche chi, come Law (1977: 75-76), ritiene che l'islam, introdotto nel Yorubaland settentrionale durante il diciassettesimo secolo, non abbia avuto un grande impatto nello Yorubaland meridionale fino alla fine del diciannovesimo secolo.

⁸⁰ I versi dell'Ifa formano un importante *corpus* di arte verbale che include miti, leggende, epiteti celebrativi, formule di incantesimi, canzoni, proverbi, e anche indovinelli. Vedi Abimbola (1976: 3-8), Maupoil (1988 [1943]: 3-31); e Bascom (1969: 11). I versi che incorporano miti che raccontano le attività delle divinità e che motivano aspetti particolari della procedura liturgica, sono spesso citati per risolvere un punto controverso della teologia o del rituale.

delle esperienze anteriori, chiamando in causa una tradizione di cui le madri-streghe sono le depositarie. Nel ricercare il consenso delle Madri, la forma d'arte tramandata dalle Gelede assicura un punto di osservazione sulla realtà sociale secondo la prospettiva della continuità. Tuttavia, data la sua forza di composizione, il Gelede si pone sia come elemento di continuità, sia come luogo di appropriazione dei cambiamenti rivelandosi uno strumento efficace e ai fini del controllo sociale e ai fini di un assorbimento governato delle trasformazioni.

Le maschere gelede nascono come maschere d'intrattenimento e nel loro caso quindi non vi è stato un processo di desacralizzazione paragonabile a quanto avvenuto ad altre maschere yoruba. Ma, pur non incarnando uno spirito o una divinità, e neppure un antenato come gli Egungun, maschere degli spiriti ancestrali, le Gelede possiedono, a differenza delle semplici maschere profane – se pur in misura meno accentuata rispetto ai celebri *revenants* degli Yoruba⁸¹ che periodicamente, come le Gelede, si producono in pantomime per divertire il pubblico – una dimensione sacrale e occulta e sono soggette a numerosi interdetti (Rivallain e Iroko 2000: 32)⁸². I rituali performativi dell'“acquietamento delle Madri” e del “ritorno dei morti” sono fondamentali nella pratica religiosa delle province meridionali della Nigeria e nell'area nago-yoruba del vicino Bénin. E quantunque oggi le maschere appaiano sensibilmente esautorate anche nei contesti più conservativi, in una maniera per certi aspetti sorprendente – soprattutto se confrontata con la problematicità di un presente di rimodellazioni economiche, sociali e culturali, e coi nuovi impegni, tempi e celebrazioni – fra gli Yoruba sud-occidentali, le performance delle Gelede, così come quelle degli Egungun, sono di norma seguite da un pubblico allargato, in cui rientrano abitualmente anche musulmani e cristiani⁸³. A dimostrazione che gli antenati e le streghe

⁸¹ Egungun è una delle forme con cui i morti, gli antenati, si ripresentano fra i vivi e questi ultimi sanno che il loro benessere dipende in larga misura dalla completezza e dalla biunivocità di questo rapporto. Ogni anno si tiene un festival delle associazioni Egungun, che formano un'organizzazione segreta, in onore degli antenati durante il quale vengono celebrati riti all'interno delle singole famiglie che compongono la comunità, ma anche riti pubblici. In questa occasione tutti gli antenati fanno ritorno sulla terra, si aggirano per le strade, vanno a far visita nelle case e ricevono in cambio doni. Gli spiriti ancestrali che si manifestano in pubblico di giorno, vegliano principalmente sulla coesione sociale del gruppo.

⁸² A ribadire il loro carattere di rituale, sia l'aspetto dell'intensificazione, sia quello dell'inversione simbolica dei ruoli (Turner 1982: 11-26) sono presenti durante le celebrazioni pubbliche del Gelede.

⁸³ Nonostante che, soprattutto i cristiani, a parole prendano le distanze dai festival

restano potenze con cui si deve negoziare e che gli uomini cercano di conciliarsi, alla vigilia di una manifestazione pubblica di Egungun e Gelede libazioni, offerte e sacrifici di animali sono dedicati alle divinità tutelari delle maschere (Rivallain e Iroko 2000: 32). Per quanto infatti la società gelede non presenti caratteri di rischio e di segreto equiparabili a quelli che connotano l'associazione degli Egungun⁸⁴ – il *revenant* è una maschera assai più pericolosa della Gelede, per sé e per gli altri – contempla nondimeno due livelli di conoscenza e la legge del silenzio è fondamentale per tutte e due le organizzazioni⁸⁵.

Al primo livello appartengono le canzoni eseguite dal coro nello spettacolo notturno (Efe) e i motivi raffigurati sulla sovrastruttura delle maschere del giorno, finalizzati a intrattenere o educare il pubblico. Babatunde Lawal scrive che pressoché ogni adulto è in grado di decodificare i significati o gli intendimenti che racchiudono questi motivi e canzoni popolari (Lawal 1996: xix). A un secondo iniziatico livello appartengono i miti concernenti l'origine del culto gelede, le formule degli incantesimi, e alcuni simboli astratti. Soltanto gli specialisti del rituale, come gli indovini (*babalawo*), i curatori-erboristi (*onisekun*) e pochi anziani della gerarchia gelede sono in grado di decifrarne i contenuti. Inoltre, se il danzatore gelede non è tenuto a nascondere la sua identità – sebbene relazionato a forze spirituali infatti non è un'incarnazione o un medium di spiriti come avviene per gli Egungun – gli è proibito durante la performance far cadere la maschera o scoprire il volto.

Il senso del mascheramento nel Gelede è da mettersi in relazione col doppio potenziale mistico delle donne, e con una conseguente esigenza di protezione, quando si ricercano i favori delle Madri, nei confronti del loro potere occulto. Questa interpretazione viene avvalorata da un altro racconto mitico che ancora una volta riguarda Orunmila. Nell'episodio si narra come la divinità, mascherata, e pertanto

tradizionali a causa dei rituali e dei pubblici sacrifici associati con essi.

⁸⁴ Gli Egungun infatti devono controllarsi per non spaventare eccessivamente e non sfiorare coi loro vestiti gli spettatori mentre li inseguono, dato che il semplice contatto, temutissimo, di un vivente con l'abito di un Egungun, maschera che appartiene a un altro mondo, si ritiene possa causarne la morte. Per la loro diversa connotazione, Egungun e Gelede presentano vincoli cerimoniali e relativi sviluppi iconografici diversi (maschere più ripetitive dal punto di vista formale in quanto maggiormente di segno sacrale le prime, più innovative in quanto prevalentemente di soggetto profano le seconde).

⁸⁵ Come gli Egungun, anche le Gelede sono accompagnate da prescrizioni e interdizioni, e i membri delle loro associazioni si riuniscono in luogo appartato, in genere nella *brousse*, o in un bosco sacro, per praticare iniziazioni, culti e cerimonie, in stretto rapporto con questa o quella divinità.

protetta, si sia accinta ad attraversare il bosco sacro e segreto delle Madri e come, intrattenendole con canti e danze, sia riuscita a pacificarle uscendo di conseguenza incolume dalla rischiosissima impresa di penetrare il regno delle donne. Indossando, edotti dalla lezione del mito, la maschera, i danzatori del Gelede acquisiscono, nello stesso tempo, una protezione contro le Madri e la protezione delle Madri. Il portatore di maschera deve infatti astenersi, prima, durante e dopo la danza, dal menzionare o criticare le streghe, se non vuole vanificare i risultati attesi dalla sua prestazione; anzi è tenuto ad agire come se ignorasse l'esistenza delle streghe e a rivolgersi loro esclusivamente in quanto figure materne (Rivallain e Iroko 2000: 40). Gli interpreti delle danze gelede sono comunque persone la cui identità è temporaneamente trasformata, indipendentemente dal fatto che siano in genere riconosciuti dagli spettatori e che accada spesso che parenti e amici gridino il nome di un danzatore per spronarlo o per sottolineare la sua abilità nell'eseguire i passaggi più complicati di una coreografia che esige anche prodezze acrobatiche, tifando in particolare quando la maschera riesce in quello che, secondo il metro di giudizio "*asa ibile*" ("alla maniera del paese")⁸⁶, è giudicato il culmine del virtuosismo e il massimo del controllo⁸⁷ e che consiste nel sincronizzare perfettamente il suono delle cavigliere di ferro con il ritmo complesso dei tamburi.

"Asa ibile": un costante gioco di rigetto e ripresa del passato

Da un lato, i mondi yoruba sono mondi resistenti: i culti degli *orisa* hanno resistito alla cristianizzazione e al colonialismo; le città-regno assoggettate all'impero di Oyo, i capi minori ai loro re, la nazione yoruba, in qualche misura, al governo federale nigeriano (Apter 1992: 222).

Dall'altro, nello Yorubaland⁸⁸ il perpetuarsi del contatto con gli

⁸⁶ L'espressione "alla maniera del paese" riprende la ricorrente formula "*asa ibile*" che letteralmente significa "usanze del paese" (Peel 2000: 90).

⁸⁷ Come scrive Alessandra Brivio (1999: 90) «i movimenti sono sempre consapevoli e le perdite di controllo e di equilibrio sono solo accidentali. I movimenti di *spinning*, per cui il danzatore inizia a roteare su se stesso, tenendo il torso inclinato verso il suolo, possono portare a una momentanea perdita di controllo, ma subito interviene l'aiutante che ferma e ridà equilibrio al danzatore». Brivio ricorda come lo *spinning*, specifico del Gelede di Lagos, venga eseguito appositamente per dare l'impressione di una forza esterna che agisce, ma viene subito riequilibrata.

⁸⁸ La concezione di Yorubaland, che prende terreno sul paesaggio di rovine lasciato

antenati e con gli *orisa* non ha mai impedito di accogliere e accomodare nuove forme, nuove forze, nuove realtà – dall'islamizzazione al cristianesimo, dalla colonizzazione alla tecnologia.

Gli Yoruba non ignorano le risorse e i rischi della trasformazione e nel corso delle generazioni hanno costantemente reinvestito le egemonie di nuovi significati (quantunque in genere tendenti a riconfigurare l'ordine dominante). Vicende plurisecolari di contagi e intrusioni culturali e di scontri di potere hanno segnato le società yoruba e le loro divinità-*orisa* che, con la loro straordinaria dotazione di ambivalenza, si prestano a continue ricontestualizzazioni⁸⁹.

A seconda delle circostanze e dei luoghi gli *orisa* acquisiscono o perdono fama, altari, devoti, poteri sui destini degli uomini⁹⁰. Come per gli antichi greci di Jean-Pierre Vernant, per gli Yoruba è il mondo a creare gli dei⁹¹. Ad affermarlo senza troppi giri di parole è del resto un loro popolare proverbio: "*bi o s'enia, imale o si*" ("se non ci fosse l'umanità non potrebbero esserci gli dei"), citato anche da Wole Soyinka (1995: 27-8) a proposito delle profonde "implicazioni della differenza" fra religione cristiana e religione yoruba. In quest'ultima fra uomini e divinità i giochi sono sempre aperti: occorrono continuamente nuovi sacrifici, offerte e oggetti votivi⁹² per incrementare il potere del dio interpellato e rafforzare la visibilità sociale degli adepti.

dalle guerre intestine dell'Ottocento, non corrisponde all'inizio che a "un assemblaggio di parrocchie" (per la maggior parte protestanti) sul quale è posto un nome a partire dalla metà del XIX secolo (Ajayi 1965).

⁸⁹ Tutte le testimonianze storiche a nostra disposizione convergono nel documentare che, fino all'apparente fossilizzazione delle strutture di governo conseguente alla colonizzazione, l'insieme delle popolazioni yoruba consisteva in un mosaico variegato, risultato di un passato dalla storia ricca, molteplice, profonda, che in questa regione è prevalentemente una storia di migrazioni interne, di sconfitte o di successi militari, di alleanze, di defezioni, di egemonie e di sottomissioni. Scontri e razzie di beni e di schiavi si avvicendano non soltanto con i vicini aggressivi regni del Dahomey e del Borgu, ma anche fra gli stessi gruppi yoruba.

⁹⁰ Peel (2000: 89), sottolineando il carattere pragmatico della concezione yoruba della religione, riporta che il termine yoruba moderno per definire la religione è *esin*, da *sin*, che significa servire. La propiziazione delle divinità le divinità infatti si misurano principalmente con l'efficacia pratica e la devozione verso gli *orisa* è caratterizzata da una connotazione empirica basata su un chiaro principio di scambio reciproco. L'individuo può cambiare la propria relazione con una particolare divinità, e altrettanto il sistema può, collettivamente e attraverso i suoi segmenti, rivedere il pantheon degli dei su cui si basa.

⁹¹ La forza della religione yoruba, come afferma Eades (1980: 143), è nel suo essere strumentale. Se un elemento importato sembra funzionare, esso viene conservato dato che non esiste una teologia coerente e sistematica che possa fare da pietra di paragone.

⁹² Nelle città e nelle comunità yoruba delle regioni sud-occidentali della Nigeria e sud-orientali del Bénin dove si celebrano ancora oggi i culti degli *orisa*, innumerevoli sono gli oggetti cerimoniali, effigi e maschere appannaggio delle società segrete o semi-secrete.

Gli individui cercano di propiziarsi le divinità per ottenere protezione personale e guadagni privati, e analogamente, ma su più vasta scala, gli annuali festival degli *orisa* – incardinati sugli spettacoli (*iran*)⁹³ delle maschere – sono finalizzati a propiziarsi le divinità della città per il bene comune.

Originaria dello spazio culturale yoruba, la religione degli *orisa*, per quanto strutturalmente pluralistica⁹⁴, ha contribuito nel tempo a creare un humus, una sensibilità comuni (“la maniera del paese”) fra comunità eterogenee, improntate in egual misura allo scontro e allo scambio. E se i culti degli *orisa* – mai integrati coerentemente in una totalità, né fissati rigidamente, e da tempo in tensione dialettica con il cristianesimo (“la maniera dei bianchi”) e l’islam (“la maniera degli Imale”)⁹⁵ – sono oggi praticati da segmenti di popolazione numericamente significativi ma minoritari⁹⁶ (il processo di declino per le pratiche religiose “alla maniera del paese”⁹⁷ risale alla prima metà dell’Ottocento)⁹⁸, a conservarsi al contrario apparentemente “indifferente a tale o tale cambiamento sociale” (Odunlami 1993: 86) è il sostrato religioso⁹⁹ “*asa ibile*”, profondamente partecipe di una simbolizzazione del mondo dinamica e creatrice, caratteristica di una cultura politeistica dell’immanenza come è quella yoruba. Il fatto che le uscite delle maschere nei circuiti rituali siano tutt’ora vissute come risorse di tutti – anche di quanti, e sono la maggioranza, professano la fede islamica

⁹³ *Iran* (spettacolo) è termine basato sulla radice *ran* che al tempo stesso indica ripetizione e trasformazione (Thompson Drewal 1992: 203).

⁹⁴ Tenzialmente porosa, la pratica religiosa, che varia da zona a zona, non è considerata dagli Yoruba un campo separato dell’umano agire ed è relazionata a una vasta schiera di culti che esprimono essenzialmente la dinamicità di uno scambio fra uomini e divinità basato sull’efficacia e che vengono identificati ora dalla potenza venerata, ora dall’origine etnica del culto.

⁹⁵ Fra gli Yoruba l’islam è conosciuto come la religione degli Imale – dato che a introdurre l’islam nello Yorubaland furono i mercanti wangara provenienti dal Mali (Peel 2000: 89).

⁹⁶ Peel (1967: 294-5) riporta i dati del censimento del 1952, secondo cui più dei quattro quinti della popolazione delle province yoruba affermavano d’appartenere a una di queste due religioni. A distanza di trent’anni il dato è stato attenuato da Lawal (1996: 80) secondo il quale a professare l’islam o il cristianesimo è circa il 60% degli Yoruba.

⁹⁷ Entrata in concorrenza col cristianesimo e l’islam, la religione tradizionale è stata ulteriormente ridimensionata dalla comparsa sulla scena della Nigeria occidentale negli anni Venti-Trenta del secolo scorso di movimenti religiosi indigeni quali le chiese dell’Aladura (Peel 1968). Aladura deriva dall’espressione yoruba *al adua*, letteralmente “proprietari della preghiera”.

⁹⁸ Processo che il governo coloniale ha contribuito ad accelerare.

⁹⁹ Nel senso di una matrice di schemi simbolici che struttura la concezione del mondo.

o quella cristiana – fa emergere la vena più o meno sotterranea che lega ogni Yoruba alla cultura religiosa “*asa ibile*”.

Il “fare alla maniera del paese” significa innanzitutto, come ricorda Peel (2000: 92), assecondare un progetto di vita “potente”¹⁰⁰, che è quello coltivato localmente e largamente richiamato nelle pratiche dell’arte e del rituale (Drewal, Pemberton, Wardwell e Abiodun 1989: 14). Il progetto esistenziale tradizionale si traduce in una continua ricerca di acquisizione di poteri sugli altri e di protezione da poteri degli altri e rimanda a una visione dell’esistenza individuale come partita costantemente modificata dal gioco fluttuante dei rapporti di potenza e d’influenza (materiali e simbolici, sociali e religiosi).

I culti degli *orisa* possono avere perso il loro potere, i loro seguaci e gran parte della loro vitalità, ma le logiche e l’ideologia che li sottendono continuano a manifestarsi. Nell’aspirazione comune, nei sistemi educativi familiari, nelle carriere professionali dei nuovi uomini forti, nella grande mobilità sociale, nel clima di accesa competizione finalizzata a ottenere titoli, riconoscimenti e ricompense. Tuttavia, se la tradizione locale, in materia di religione e di moralità in genere, resta un orizzonte di valori in cui ci si riconosce¹⁰¹, non per questo essa rinvia a codici assoluti validi per tutti e per sempre, così come i criteri di emarginazione di ciò che è spurio non sono immutabili. La relazione di continuità con il passato è tendenzialmente vissuta come costante gioco di rigetto e di ripresa e la prospettiva della tradizione è assunta come punto di vista strategico sulla vita sociale (in ciò che essa include di economico e di politico).

Gli Yoruba hanno un profondo senso della storia – frequentemente collegano gli sviluppi sociali e politici attuali ad eventi storici – e intrattengono con la tradizione un rapporto ricco di aperture sul presente. Le società yoruba hanno conosciuto istituzioni paragonabili a quelle dei *griots* dell’Africa occidentale – come l’*arokin*, esperto della

¹⁰⁰ Finalizzata al raggiungimento dello stato di *alafia*, termine in genere tradotto con “pace”, ma che in realtà ingloba anche salute, successo, ricchezza e fertilità (Peel 2000: 91-2).

¹⁰¹ Il criterio di seniorità ad esempio, indiscusso nella religione tradizionale dove l’uomo più anziano del *compound* o *baale* è il responsabile dei rituali – sia che questi riguardino gli antenati, sia il culto degli *orisa* venerati dal gruppo di discendenza – sembra funzionare anche nei contesti più modernizzati e nelle nuove religioni, dove le posizioni di comando sono basate sui tre requisiti socialmente qualificanti nel mondo sociale yoruba: l’età, la ricchezza e il numero di seguaci. Questo non significa che non si registri, anche in campo religioso, la secolare tendenza delle società yoruba all’instabilità con la frequente divisione di una congregazione in fazioni e persino con il verificarsi di scismi.

storia delle dinastie e delle popolazioni del regno di Oyo¹⁰². Nondimeno, quando si parla di tradizioni yoruba va tenuto presente che ci si confronta con storicità ripetutamente costruite e contestate.

Narrazioni mitiche e resoconti di avvenimenti (vari e contrastanti perfino all'interno di una stessa realtà locale) aprono prospettive plurali, aperte¹⁰³, come del resto plurifocali e fluide si presentano la performance rituale e la stessa persona nell'esperienza yoruba. Una composizione multifocale si incontra nella danza, nella poesia, nell'organizzazione dello spazio; così come si ritrova nelle arti visive (vassoi *opon* dell'Ifa, costumi dei danzatori mascherati, pali di verande, porte scolpite, recipienti con coperchio, ecc.) e ancora, nei motivi utilizzati nelle scarificazioni e nei tessuti tradizionali¹⁰⁴.

Se dunque i modelli culturali del passato influenzano le condotte del presente lo fanno non in un senso strettamente determinato, ma dialetticamente, nell'ambito di condizioni storiche di competizione e di trasformazione – che sono poi quelle che hanno connotato la turbolenta vita di stati e staterelli yoruba negli ultimi secoli.

«Costituzionalmente dinamiche» come scriveva agli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso William Fagg (1982: 25)¹⁰⁵, le società yoruba sono, come ricordato, nella maggior parte dei casi prodotto di successivi accorpamenti e adattamenti. Il richiamarsi alla tradizione nei contesti yoruba è dunque una risorsa problematica: comporta una interpretazione-revisione del passato nella teoria e nella pratica

¹⁰² Inoltre, come scrive Hélène Joubert (1999: 848), «gli *oriki*, poemi encomiastici, i proverbi, *owe*, e i canti dei cacciatori, *ijala*, sono un'altra fonte d'informazione».

¹⁰³ Nello Yorubaland la revisione e il cambiamento sono favoriti dal fatto che, come dimostra efficacemente uno studio di Andrew Apter (1992), le interpretazioni le narrazioni del mito non sono mai rigidamente fissate ma oscillano fra significati più aperti e significati più profondi, adattando così i poteri che mettono in gioco, e che le rendono efficaci, o pericolose, alle contraddizioni della politica e alle variazioni della realtà. Lo dimostra lo straordinario numero di storie locali esistente in tutte le aree dello Yorubaland, dove le diverse e spesso contrastanti versioni dei miti riflettono le spinte competitive di società storicamente instabili che costruiscono il proprio passato costruendo nello stesso tempo se stesse. È in particolare durante il periodo coloniale – quando ripetutamente i confini amministrativi vengono modificati intersecando le separazioni culturali e politiche e originando perlopiù perduranti contenziosi – che le tradizioni storiche, così come i miti, si configurano come una risorsa sfruttata per legittimare o attaccare lo *status quo*.

¹⁰⁴ L'abito indossato dall'Egungun, in misura ancora maggiore del costume gelede cui peraltro assomiglia, è forse l'apoteosi di questo concetto di giustapposizione di oggetti, forme e colori, finalizzata al trasferimento di forze dal regno dei morti a quello dei vivi.

¹⁰⁵ Fagg scrive che le società yoruba sono «costituzionalmente» dinamiche in quanto storicamente orientate per impostazione cosmologica e organizzazione socio-politica «alla fusione più che alla fissione».

del presente, con implicazioni di gerarchia, di genere, di etnicità¹⁰⁶. La continua reinterpretazione nei processi di tradizionalizzazione è riscontrabile in tutto il processo storico degli Yoruba, con una accentuazione del fenomeno nello spazio culturale yoruba della Nigeria all'inizio del Novecento, quando il quadro tradizionale della rete di città-stato governata ciascuna dal proprio *oba* appare ormai depotenziato e quella che Martineau (2004: 125) definisce la questione delle «frontiere interne» induce le popolazioni e gli individui a una costante rinegoziazione delle identità¹⁰⁷.

Per gli Yoruba il passato, più che il passato, è un'idea di spazio, un'idea di autorità, un'idea di società¹⁰⁸, di volta in volta reintrodotta e riadattata, per usare le parole di Eades, come «problema politico del presente» (1980: x).

La maniera di utilizzare la storia del passato come mezzo di mobilitazione nel presente contempla l'assemblaggio di differenti tipi di valori e significati a seconda delle evenienze e porta a recuperare e addirittura ad enfatizzare determinati aspetti della tradizione quali ad esempio, nel caso della stregoneria, la visione del sé come qualcosa di profondamente lacerato esposto alla manipolazione disordinata da parte di forze occulte.

L'«ambiguità dell'immaginazione», per dirla con le parole di Merz (2004: 577), che deriva da una manipolazione dell'immaginazione e che è propria del linguaggio della stregoneria¹⁰⁹, col suo richiamare i legami fra i poteri e le loro controparti occulte, ha una lunga storia di supporto e di controllo alle strategie di dominio nello Yorubaland, dove opera in termini di forte implicazione nella vita degli individui (Lawal 1996: 12)¹¹⁰ pervadendo in profondità mondi ideativi e azioni

¹⁰⁶ Nei contesti yoruba, il movimentato quadro delle definizioni e ridefinizioni locali dei miti di fondazione e delle modalità di trasmissione del potere è al centro delle negoziazioni politico-rituali. Tanto oggi, quanto nel passato.

¹⁰⁷ All'inizio del XX secolo lo Yorubaland nigeriano si trova in una situazione geopolitica confusa, ereditata dalle guerre civili yoruba del XIX secolo e dalle prime decisioni amministrative dei britannici.

¹⁰⁸ Idea che rimanda alla relazione forte, per quanto incessantemente rinegoziata, con il proprio territorio e le proprie genealogie (associati nella parola *ilu* – indifferentemente tradotta con «città» o «comunità»).

¹⁰⁹ La letteratura etnografica ha da tempo attirato l'attenzione sul fenomeno della stregoneria e sulle sue specificità africane. A partire dalla seconda guerra mondiale le monografie, le opere collettive, e gli articoli su questa area tematica si contano a decine, da parte di autori anglosassoni, francese e, in parte, africani.

¹¹⁰ Secondo questo autore la stregoneria fra gli Yoruba va considerata una fra «le cause più rilevanti di tensione».

sociali¹¹¹. Ciò che emerge con forza da tutte le ricognizioni antropologiche sul territorio è come il fenomeno della stregoneria, con il suo corteo di manovre, calcoli e addebiti¹¹², sia attualmente in sensibile aumento¹¹³ – fra le *élites* come fra la gente comune, fra i cristiani come fra i musulmani, nei villaggi come nelle città (Bastian 1993) – e possieda un suo dinamismo che dialoga con la contemporaneità sociale e politica.

In un presente attraversato, non senza conflitti e problemi, da nuovi stili di vita e inedite complessità e in contesti dove si moltiplicano le fragilità sociali e le precarietà economiche, l'intensificarsi delle rappresentazioni della stregoneria è da leggersi, più che come un persistere della tradizione, come il ricorso a un insieme di nozioni in costante mutamento che riflettono e reinterpretano, per un'esigenza di significato, e quindi di appropriazione, le nuove circostanze e che, superando la dicotomia fra ciò che si vede e ciò che non si vede, introducono delle analogie secondo una logica conosciuta per immaginare e rendere così accessibili nuovi concetti ed eventi.

Se tutti i culti di maschere yoruba mettono ripetutamente in gioco la stregoneria sia come area mortifera, esiziale, sia come area plastica, generativa, nessuno lo fa con la potenza visiva del culto gelede. L'intera coreografia delle danze dell'Efe/Gelede¹¹⁴, così come i motivi introdotti dalle maschere gelede del giorno e, soprattutto, la scenografica

¹¹¹ Nel giudizio corrente degli Yoruba la stregoneria rappresenta una costante insidia alla stabilità e alla sicurezza delle comunità (Lawal 1996: 12), al punto da essere persino deprecata come "la principale causa del male umano" (Aronson 1983: 7).

¹¹² Come ci ha insegnato Marc Augé (1976: 128-136), la rappresentazione "africana" di un mondo popolato di ombre fantasmatiche nel confondere la linea fra realtà e immaginazione (e manipolazione dell'immaginazione) risponde a una "logica della comunicazione" e veicola una "teoria dei poteri".

¹¹³ L'intensificarsi dei roveli e ossessioni inerenti alla stregoneria che si riscontra universalmente nelle aree urbane e rurali è contraccollo, secondo alcune analisi (Comaroff e Comaroff 1993: XI-XXXVII), dell'impatto del mercato e della cultura globale sugli stati dell'Africa postcoloniale ed è sintomo delle frustrazioni che procedono da una carenza di strumenti e di vocabolario per gestire le trasformazioni.

¹¹⁴ La coreografia delle danze dell'Efe/Gelede restituisce in maniera incisiva la diversità di genere nella manifestazione della violenza. Sul versante maschile si mette in campo un'aggressività prorompente: nella danza delle Gelede maschili prevalgono movimenti improvvisi e forti e continui cambiamenti di direzione. La maniera parossistica, irruente e incalzante in cui si muovono i danzatori che portano maschere maschili è finalizzata a trasmettere l'energia incontrollata propria del sesso forte. Sul versante femminile, per converso, la danza è meno sfrenata, e il movimento che prevale è l'ondeggiare dei glutei, punto focale del corpo femminile, esasperati ed enfaticizzati, così come i seni, dalle vistose protesi indossate dai danzatori che portano maschere femminili. La danza, abbastanza ripetitiva, improntata al sensualità e alla calma, nulla lascia trapelare del lato minaccioso della natura femminile.

performance di Iyanla – a partire dal biancore della maschera e del costume dal lungo strascico, alla gestualità ieratica, all'effetto presentazione/occultamento, all'ambientazione notturna – mettono in scena il livello più alto del conflitto, dell'ambiguità, trasferendo nell'immagine della madre-strega quella dialettica interno-esterno, visibile-invisibile che utilizza – a fini di tutela delle gerarchie, ma anche, all'opposto, di innovazione e di adattamento – la natura contraddittoria del segreto e che, per le strategie, le tensioni e i limiti che crea, compenetra una parte profonda dell'esperienza della vita comunitaria. Così come è epitomizzata nella figura di Iyanla e rappresentata, simbolizzata e articolata nelle performance gelede, «l'equazione creazione-distruzione» (Barnes 1989: 16-17)¹¹⁵ riflette tanto un sistema di valori, quanto un gioco di tensioni strutturali (gli scenari della stregoneria non sono mai arbitrari), e si inserisce in una tradizione.

Il Gelede – intrinsecamente legato a Iyanla, alle potenzialità generative del genere femminile e alla fertilità della terra, alla gemellarità¹¹⁶ e alle forme di sdoppiamento in generale¹¹⁷ – è essenzialmente collegato a Ogun, e Sango; a Esu, il *trickster* yoruba¹¹⁸, al culto degli Egungun¹¹⁹ e alle due istituzioni, strettamente associate¹²⁰, che hanno

¹¹⁵ L'equazione creazione-distruzione è richiamata dalla Barnes a proposito del comportamento di Ogun, la divinità che uccide e crea, dando vita a nuove forme sociali.

¹¹⁶ La duplicità delle madri viene accomunata nella sua ambiguità a quella dei gemelli (*ibeji*).

¹¹⁷ Le maschere gelede i escono di norma in coppie identiche, sia nel caso delle maschere maschili (*akogi*), sia in quello delle maschere femminili (*abogi*). E se all'interno dei riti dell'Efe, Oro Efe, la maschera maschio, esce da sola, deve essere preceduta da un partner, maschio o femmina, assimilato sia a un compagno, sia a una sposa, sia a un gemello (Drewal e Drewal 1983a: 11).

¹¹⁸ Nell'Efe il primo canto è rivolto a Ogun, "colui che sa uccidere meglio di qualsiasi altro"; il secondo ad Esu, il briccone divino che insegna che "bisogna perdersi per trovare la via giusta"; il terzo alla maschera Tetede per interrogarla "se ha sentito parlare di qualcuno che abbia visto Efe sulla piazza del mercato" (Åkesson 1994: 81-82).

¹¹⁹ A Kétou, alcune canzoni inerenti all'origine del culto gelede lo mostrano strettamente collegato a quello Egungun. In una canzone della maschera Tetede, Gelede è individuato come uno dei tre figli di una stessa madre; dei tre eredi delle proprietà della donna, il primo ha avuto il costume ed è diventato Egungun; il secondo la "blusa insanguinata" ed è diventato *aje*; il terzo la voce e la danza ed è diventato Gelede (Beier 1958: 10). In un'altra canzone, che sposta l'origine del Gelede a Ilobi, la maschera Efe identifica se stessa come "atokun" – *atokun* o *akodan* è una delle donne inservienti del Gelede – il figlio di Oje/Egungun. La prima canzone – nel menzionare la stregoneria e nel suggerire una connessione del Gelede con i trigemini che, come i gemelli (*ibeji*), appartengono alla categoria degli spiriti bambini – evidenzia le strette relazioni del Gelede sia con gli spiriti-bambini, sia con le *aje*.

¹²⁰ Per gli Yoruba una città non può esistere senza un re e la loro è una civiltà eminentemente urbana. Le zone di espressione yoruba della Nigeria e, in misura minore, quelle nago-yoruba del vicino Bénin, formano un mondo sociale dove l'essere "genti di città" si iscrive innanzitutto in una dimensione simbolica e metaforica (Müller 2004: 160).

dominato la vita politica dello spazio yoruba nel periodo precoloniale (Smith 1969: 87): il re sacro (*oba*)¹²¹ e la città¹²².

Per la sua riuscita lo spettacolo necessita dell'appoggio delle forze, delle stirpi, delle istituzioni che sostengono la società yoruba e che, insieme a Iyanla e alle madri, vengono ripetutamente invocate ed evocate nel corso delle celebrazioni: il dio della divinazione Orunmila o Ifa; Esu, motore di ogni processo di trasformazione e di avvicinamento agli *orisa*; gli antenati e le genealogie delle città; l'*oba*, e i sacerdoti di quasi tutti gli *orisa*¹²³ con, in prima linea, i sacerdoti di *orisa* "caldi" come il dio del ferro, della caccia e della guerra Ogun e come il dio del tuono Sango.

«Espressione artistica di forte impatto visivo del complesso delle credenze yoruba» (Drewal e Thompson Drewal, 1983a: xv), le cerimonie dell'Efe/Gelede giocano un ruolo importante in società che affidano una parte consistente della propria ricchezza espressiva agli atti performativi, teatrali, poetici, e che sono dedite con trasporto alla competizione.

Per la sua costruzione di spettacolo comunitario progettato espressamente per intrattenere le divinità (e insieme per intrattenere il pubblico) l'*iran gelede* è «sia arte nell'interesse della vita, sia arte nell'interesse dell'arte» (Lawal 1996: 269). Data la prerogativa delle maschere gelede di presentarsi come maschere orientate all'intrattenimento e al piacere degli esseri soprannaturali "in visita" piuttosto che alla loro materializzazione, le performance gelede mescolano lo spirituale e il secolare, il serio e il triviale (senza che lo spettacolo venga a perdere per questo quella che, nella definizione di Lawal è «la sua drammatica intensità»); analogamente, non è possibile tracciare una linea netta di confine fra la dimensione sacrale e quella secolare nel mascherarsi gelede che è rito (*etutu*) e spettacolo (*ere*) nello stesso tempo. Tutti vi possono assistere liberamente, indipendentemente dalle differenze personali, sociali, politiche, religiose. Del resto, la stessa associazione

¹²¹ In area yoruba sono i re, *oba*, ad avere autorità suprema su ogni culto. Per gli Yoruba, l'*oba* è un'emanazione terrena del potere divino e si richiede il suo permesso per ogni manifestazione. È il re infatti a fissare la data dei festival, durante i quali egli deve essere rappresentato da un membro della sua casata o dal suo personale sacerdote Ifa presso l'altare di ogni sacrificio. Al ritorno dal sacrificio inoltre, i devoti passano sempre dal palazzo reale a danzare davanti all'*oba* e a chiedere la sua benedizione (Barber 1981: 730).

¹²² Tramite l'antenata fondatrice divinizzata – in alcuni casi divinità della terra, in altri divinità acquatica – e l'antenato fondatore, anch'esso deificato, di ogni città (Drewal e Thompson Drewal 1983a: 7).

¹²³ I sacerdoti dei diversi *orisa* partecipano attivamente ai rituali del Gelede dal momento che il culto è ritenuto favorire l'armonia sociale, e dal momento che Iyanla, personificazione del principio femminile, è considerata "la madre di tutti" (Lawal 1996: 81).

gelede, per quanto a carattere semi-segreto, è aperta a tutti, e (anche se perlopiù gli adepti delle società gelede appartengono a famiglie con una forte tradizione gelede) non sono pochi quelli che diventano membri del culto principalmente nell'intento di ingraziarsi le streghe (Lawal 1996: 80)¹²⁴.

L'annuale festival Gelede¹²⁵ offre una visione completa sul funzionamento della società (Drewal e Thompson Drewal 1983a: XVI) ed è l'occasione¹²⁶ per fare una sorta di bilancio conclusivo, sensibile ai rapporti di forza e socialmente ristrutturante, del periodo appena trascorso di vita comunitaria. Vengono vagliate le ottiche tradizionali e moderne, vengono commentate le innovazioni e le realizzazioni dell'anno, vengono esaminati il ruolo maschile e femminile nella società, proiettandoli, come su una sorta di paravento, su uno schermo di doppi originati dalla saldatura del potere femminile con le forze della stregoneria. Sotto il perpetuo tentativo di decifrare l'oscurità del male, della sofferenza, e sotto la proclamata esigenza di portare ordine, orientamenti, affiorano regolamenti di conti e assestamenti di poteri. Donne, uomini, antenati, divinità, animali, piante, oggetti inanimati, niente è escluso dal palcoscenico gelede che pertanto si configura come luogo concreto del gioco della permanenza e del cambiamento.

Gli esponenti della gerarchia del Gelede, culto che riconosce la propria antenata mitica nella divinità che viene considerata prima garante dell'equilibrio comunitario, la Grande Madre Iyanla¹²⁷ – si collocano fra i principali custodi delle consuetudini rituali. Come tali,

¹²⁴ Come si deduce dall'affermazione di un danzatore mascherato a proposito della sua adesione al culto gelede (Beier 1958: 6): «È la paura della morte che ci fa entrare nell'associazione. Dal momento che le streghe non possono nuocere a nessuno all'interno dell'associazione».

¹²⁵ La data del festival annuale (*odun gelede*) varia a seconda delle località, ma avviene in genere in coincidenza con una scadenza importante del calendario agrario. Il più sovente è fra marzo e maggio (è in marzo che si piantano i tuberi d'igname), alla fine della grande stagione secca invernale quando la popolazione è affrancata dai lavori dei campi e quando l'arrivo delle prime piogge segna l'avvio del processo di rinascita del terreno. La spesa necessaria per allestire il festival fa sì che non tutte le comunità possano celebrarlo regolarmente. Spesso si tiene soltanto ogni due o tre anni. Nell'Ouémè, invece, i festival possono avere ricorrenza semestrale (il secondo cade in genere in luglio, in occasione del primo raccolto) e mentre nel passato le danze gelede si svolgevano di norma alla fine della stagione secca oggi vengono sempre più spesso organizzate su richiesta (Rivallain e Iroko 2000: 50).

¹²⁶ Come negli annuali festival degli *orisa*, nel festival gelede vengono riattualizzati i miti di fondazione dei lignaggi, quartieri, città e regni (Apter 1992: 14), e insieme vengono ribaditi e ridefiniti valore e uso delle tradizionali forme di appartenenza – alla città-comunità (*ilu*), al lignaggio patrilineare (*idile*), alla famiglia (*ile*).

¹²⁷ «I nostri avi si fanno rappresentare da Iyanla» sono soliti affermare gli Yoruba, secondo una testimonianza raccolta da Birgit Åkesson a Ijio, in Nigeria (1994: 76).

sono anche fra i più qualificati a gestire la trasformazione sociale. Pur radicandosi infatti nel terreno di una tradizione che di giorno in giorno i nuovi processi erodono, il festival gelede si mostra ancora in grado di esercitare una sorta di attrito sulle trasformazioni in atto.

Gelede: arte, genere e trasformazione sociale

Il fatto che le celebrazioni convergano sui "segreti" femminili – così come il fatto che le associazioni gelede contino fra i loro membri più femmine che maschi¹²⁸, e che sia una donna non più in età fertile, la *iyalase*¹²⁹, a dirigere la società (Witte 2001: 69) – non deve trarre in inganno: il culto è al servizio di "un'ideologia patrilineare" (Babatunde 1988). Gli ambivalenti poteri delle donne sono portati sulla scena per sostenere l'establishment maschile – gerarchie e *oba* (re); e a gravitare intorno alle maschere gelede sono soprattutto uomini. Sono gli uomini a procedere alle consultazioni degli oracoli, individuali o collettive, che precedono le esibizioni rituali, a scolpire le maschere; a comporre le canzoni dell'Efe/Gelede, a progettare e confezionare i costumi indossati nelle performance (anche se le donne sono tenute a collaborare nella confezione del costume prestando due accessori fondamentali¹³⁰: i loro scialli da testa e le fasce dei bambini), a mascherarsi e a danzare. In molte città dello Yorubaland sud-occidentale, tradizionale area di diffusione del Gelede, l'*oba* e gli altri capi, così come i funzionari importanti e i sacerdoti, sono membri della società gelede, e nella vita pubblica la *iyalase* è un personaggio di peso (può arrivare a incoronare il re). A conferma della rilevanza della posizione della *iyalase* Lawal

¹²⁸ Le donne che aderiscono al culto sono in genere più numerose degli uomini, in parte perché il Gelede celebra la sacralità dei poteri riproduttivi femminili, in parte perché si ritiene che la partecipazione alle cerimonie renda una donna più fertile.

¹²⁹ Ogni centro del culto gelede prevede un *asè* (santuario) e una squadra di esperti, cui vengono assegnate specifiche responsabilità, e di officianti. Ne sono figure-chiave la *iyalase*, "madre nell'*asè*" e responsabile dell'associazione nella veste di unica depositaria dei "segreti" di Iyanla, la maschera-madre; e il *babalase*, "padre nell'*asè*". La *Iyalase* è l'unica fra gli esponenti del culto a poter penetrare nello spazio più segreto dell'*asè* dove viene custodita l'effigie di Iyanla. Nelle associazioni maschili è sempre presente una donna, così come è sempre presente un uomo nei culti femminili. Entrambi hanno un ruolo importante e fanno da ponte fra i generi.

¹³⁰ Componenti caratteristiche del costume gelede, quali lo scialle da testa femminile (gèlè o *ojà*), le fasce da bambini (*ojà*) e i sonagli da caviglia (*iku* o *aro*), hanno un ruolo importante anche nei rituali per la fertilità e nei rituali *abiku*, il che conferma, come osserva Lawal (1996: 283), l'implicazione profonda delle Gelede con l'incremento delle nascite e con la prevenzione delle morti premature (*abiku*).

(1996: 82) annota che a Kétou la si deve consultare sulle questioni religiose e su tutte le faccende di stato di qualche rilievo; mentre sono Beier (1958: 7) e Babatunde (1988: 58) a ricordare che, sempre a Kétou, la *iyalase* arriva a giocare un ruolo determinante durante le esequie e nei riti d'intallazione dell'*oba* – ed è per questo che si dice che i re sono resi immortali dalle “madri”¹³¹.

All'*oba*, in quanto patron principale, è chiesto un contributo morale e materiale per il successo del festival annuale che, universalmente rinomato per la varietà e la spettacolarità delle sue maschere e per il virtuosismo dei suoi attori, è un evento particolarmente sentito e, negli storici centri di irradiazione del culto, costituisce l'intrattenimento più atteso dell'anno (Lawal 1996: 90). Nel giudizio degli Yoruba le Gelede possiedono una capacità di fare spettacolo più forte di ogni altra maschera. Al punto che, come riporta Henry John Drewal (1974b: 8), sono soliti affermare che: «*Oju to ba ri Gelede ti de opin iran* (“Gli occhi che hanno visto le Gelede, hanno visto lo spettacolo supremo”)».

Il Gelede è infatti una forma di rituale che vincola la sua efficacia alla resa estetica e alla forza di coinvolgimento di performance eseguite da membri selezionati del culto che si sono esercitati sin dalla più tenera età per raggiungere l'eccellenza nell'arte del travestimento, del canto, del tamburo e della danza. Addestrate espressamente per raggiungere l'eccellenza nella danza, le maschere gelede avanzano volteggiando e tenendo in mano uno scaccia-mosche o un bastone¹³². Stimolate e valutate dalla folla, vengono accompagnate nell'esecuzione di precise complicate sequenze di passi dall'incessante ritmo dei tamburi¹³³ che, nel loro linguaggio, ripetono ritornelli chiamati *eka*¹³⁴, e da un insieme vocale che risponde ai canti della maschera Efe espressamente composti per la cerimonia. L'esecuzione pubblica dei canti da parte di solisti cui risponde un coro è parte essenziale del rituale e si alterna alle danze delle maschere (femminili e maschili, ma sempre

¹³¹ Come osserva la Åkesson (1994: 94) il Gelede nel passato doveva essere più profondamente radicato di quanto si possa immaginare oggi. Lo attesta il fatto che era la *Iyalase* a prelevare il cuore del re quando entrava in coma e a darne un pezzo da mangiare al successore designato (*ibidem*).

¹³² Come le maschere, anche gli scaccia-mosche e i bastoni da danza branditi dai danzatori sono scolpiti e dipinti.

¹³³ I tamburi, ricavati da tronchi d'albero, sono scolpiti e dipinti. I più grandi – uno maschile e uno femminile – vanno sempre in copia e sono affiancati ciascuno da uno a tre tamburi più piccoli. I tamburi riproducono il suono della voce e usano un linguaggio codificato.

¹³⁴ Gli Yoruba sono in grado di interpretare il linguaggio dei tamburi e riconoscono immediatamente gli aneddoti raccontati che veicolano in genere popolari verità.

indossate da uomini) guidate dalla musica¹³⁵. L'effetto della danza è ritenuto essere tanto più efficace quanto più si mostra perfetta l'armonia fra i diversi esecutori e quanto più l'apparato delle maschere, dei costumi, degli strumenti e degli accessori risulta sorprendente.

L'*odun gelede* è uno spettacolo che attiva un esteso circuito di creatività ruotante intorno alla performance poetica della notte e alla parata di maschere del giorno, e che accende una straordinaria corrente fra l'estetica e la vita sociale, fra la creazione artistica e la trama dell'esistenza collettiva¹³⁶.

Nell'Efe/Gelede, il senso della danza è definito dal canto e la maschera è scolpita una volta composto il canto. Mentre nello spettacolo notturno, imperniato sui canti di Efe che costituiscono il fulcro dell'intero rituale, si fa appello all'udito più che alla vista, nello spettacolo diurno avviene il contrario, motivo per cui si dice che "soltanto il sordo non partecipa alla cerimonia dell'Efe e soltanto il cieco non assiste alla danza del Gelede".

I preparativi dei canti (*orin*), che si prolungano per alcuni mesi, e lo spettacolo notturno in cui culminano, comprendono tre distinte fasi, gestite dagli associati maschi del culto: composizione di un nuovo repertorio, trasmissione (i due stadi di preparazione si svolgono in un luogo isolato, ma procedono in relazioni dinamiche con gli spazi culturali circostanti), e infine esecuzione pubblica.

In linea di principio ogni lignaggio possiede un certo numero di canti gelede che si differenziano l'uno dall'altro per alcuni tratti stilistici che si rapportano principalmente al contenuto dei testi (scelta dei

¹³⁵ Sono i tamburi a suggerire cosa fare alla maschera, come ha spiegato un *patron gelede* a Robert F. Thompson (1974: 254).

¹³⁶ Nonostante sensibili differenze, soprattutto nella gerarchizzazione e denominazione dei membri da una località all'altra, è riscontrabile nella tradizione dell'Efe/Gelede un fondo culturale e linguistico comune. In genere, oltre alla *iyalase*, sacerdotessa a capo del culto e al *babalase*, sua controparte maschile, si ritrovano l'*alaworo*, "colui che dirige il canto"; l'*alayande*, "colui che dirige i tamburi"; l'*alaga*, "colui che dirige la danza"; l'*abore*, l'esperto di liturgia; l'*elefe* (conosciuto anche come Oloro Efe, Oro Efe, o *osefe*, poeta o artefice delle parole), l'uomo che indossa la maschera Efe. Un contributo importante alla cerimonia viene dagli scultori, *agbegi*, e dall'*akunbe*, il pittore che, sotto la supervisione dello scultore, dipinge o ridipinge le maschere; fondamentale per la riuscita dello spettacolo è ovviamente l'*arugi* (detto anche *agberu*, *ajogi*, *ajogeledé*), colui che indossa la maschera, e che non soltanto deve essere un buon danzatore, ma deve avere una buona conoscenza dei proverbi ed essere in grado di interpretare il linguaggio dei tamburi. Sono altresì essenziali gli *onilu*, suonatori di tamburo, appartenenti a famiglie specializzate in musica gelede, così come lo è il coro, *agberin*, (altri nomi: *alagbe*, *abaniro*, *akijeele*, *akodan* e *bolojo*), composto da uomini e donne che servono come coro durante lo spettacolo Efe e che anche accompagnano con canti le maschere gelede durante il cammino verso e da lo spiazzo della performance.

temi abordati o di una terminologia particolare). Gli autori dei canti rivolgono il loro sguardo soprattutto alle tensioni e alle modificazioni della vita sociale, segnalate attraverso il filtro del linguaggio indiretto che rende possibile regolare conti, denunciare, promuovere e dirimere. Il fatto che l'apprendimento dei canti gelede avvenga tramite ripetizioni che si svolgono tutte le sere nei mesi precedenti il rituale in un luogo appartato non accessibile a tutti, ci riporta a un aspetto saliente nell'esercizio del potere fra gli Yoruba, quello dello stretto rapporto fra gestione del segreto e gestione del potere.

Gli Yoruba sono soliti dire che il Gelede è un segreto che detengono le donne e che agli uomini non resta che acquietarle. Il Gelede, in quanto spettacolo supremo, è ritenuto strumento efficace per ammansire le streghe. Quanto è riscontrabile nel presente in merito al coinvolgimento dell'intera comunità, non sembra svolgersi diversamente da quanto accadeva più di un secolo fa, secondo la testimonianza affidata al suo diario dal missionario evangelico James White che da Ota il 31 dicembre 1855 ci fornisce la più antica cronaca esistente della mascherata gelede, descrivendo sia i costumi che la performance, e registrando anche allora la calda risposta dei partecipanti¹³⁷.

Usare il potere della bellezza¹³⁸ sprigionato dallo spettacolo – danza, musica, canto, maschera, costume – per «deliziare Iyanla e dissolvere la tensione sociale» (Lawal 1996: 75) è la connotazione specifica della strategia culturale gelede. Quanto mai appropriata rispetto alle destinatarie, dato che Iyanla e le sue discepoli terrene, le “potenti madri”, nutrono una vera passione per le arti dello spettacolo.

Danzatrice inesausta¹³⁹, Iyanla «riceve e intrattiene visitatori l'intero giorno, l'intera notte: *orisa*, spiriti dei morti recenti, spiriti di

¹³⁷ Quindici anni dopo White menziona ancora le Gelede nel suo diario, sottolineando “l'abilità degli artisti nel produrre i migliori manufatti sia per quanto concerne la scultura, sia la pittura”, ed evidenziando il clima competitivo fra i diversi quartieri della città [di Ota] relativamente alla realizzazione delle esibizioni più sfarzose (J. White, Diario, 13 gennaio 1871). È Peel a ricordare (2000: 386) come White sia stato il primo cronista a far uscire dall'anonimato un artista yoruba, Kudoro, definito “un celebrato artista di Ota che scolpisce maschere per il pubblico intrattenimento” (Diario, 30 settembre 1862). Da una annotazione di Kenneth Murray sappiamo inoltre che le Gelede danzavano a Lagos prima del 1861 (Murray 1946).

¹³⁸ Dalla particolare angolazione del culto si evidenzia come i concetti di “buono, bello, cattivo” (Hallen, 2000) siano indissociabili fra gli Yoruba dalla sostanziale persistenza all'interno delle loro comunità dei principali luoghi di ancoraggio identitari relativamente ai profili delle figure del potere e ai ruoli sessuali.

¹³⁹ Come afferma un informatore di Babatunde Lawal (1996: 74): «Iyanla ama la musica e la danza talmente tanto che può fare festa per settimane senza pensare a mangiare».

piante e animali, anime di migliaia di bambini che aspettano di venire sulla terra e anime dei bambini "nati per morire", gli *abiku*¹⁴⁰, tutti si accalcano intorno a lei mentre danza attraverso la sua vasta sala da ricevimento vestita con un abito di biancore immacolato e coperta di perle di corallo bianco» (Lawal 1996: 74).

Lo spettacolo *gelede* – attraverso l'interazione, l'interpretazione, la parodia, la competizione – si cimenta su più piani: celebrazione, purificazione, pacificazione. La sua capacità creativa di modellare il mondo in cui periodicamente esiste presuppone l'attivazione di interpreti rituali (come agenti nei processi di strutturazione e di contestualizzazione) che siano in grado, al contempo, e di replicare le azioni rituali e di improvvisare «su, in, con ed intorno» ad esse (Thompson Drewal 1992: 27) al fine di «divertire, educare, suscitare la venerazione, tutto nel medesimo tempo» (Lawal 1996: XIII).

Entrambe le scene del *Gelede* – quella notturna e quella diurna, caratterizzate ciascuna da propri tipi di maschere – rimandano a un mondo invisibile abitato dagli spettri della stregoneria. A svelarlo con squarci di grande intensità sono i canti dell'Efe ed è, soprattutto, l'impressionante performance nel cuore delle tenebre di Iyanla, l'"uccello della notte" (Rivallain e Iroko, 2000: 71)¹⁴¹.

A ribadirlo con humour poetico e inesausta creatività sono i simboli e i personaggi che appaiono sulle elaborate sovrastrutture di cui sono dotate in genere le *Gelede* del giorno, maschere che appaiono soltanto il pomeriggio seguente alla notte dell'Efe.

Imperniato sulle danze, lo spettacolo diurno si avvale di una profusione di maschere¹⁴² il cui repertorio offre un vero e proprio catalogo

¹⁴⁰ Il concetto di *abiku*, il "bambino nato per morire", testimonia quanto sia viva la fede nella possibilità e nella capacità delle anime di migrare. *Abiku* è infatti uno spirito bambino il cui destino è quello di migrare da un corpo all'altro e ricondurre i bambini in cui si incarna, di solito della stessa famiglia, nel mondo degli spiriti.

¹⁴¹ La maschera della grande madre esce nell'oscurità perché non può essere vista, ma soltanto intravista. La performance della maschera della Grande Madre si avvale di una sapiente sintassi scenica che mette in tensione il rapporto fra realtà apparente e realtà nascosta: interamente avviluppata in un abito bianco dal lungo strascico, il corpo completamente invisibile, Iyanla, curva per il peso degli anni, gomiti e ginocchia piegate, danza una danza lenta, ritmata dai tamburi. Porta sul capo una maschera anch'essa dipinta di bianco che rappresenta un volto dalla lunga barba (simbolo di autorità) o una testa d'uccello dal becco allungato a raffigurare la capacità di trasformazione delle madri.

¹⁴² L'esecuzione delle maschere è affidata a scultori specializzati. Nella società yoruba la scultura si presenta come un'attività strettamente professionale, e la professione, e implicitamente il talento, sono trasmessi all'interno del gruppo familiare (Willett 1978: 118). I membri delle associazioni *gelede* si collocano fra i più importanti committenti di artisti nello Yorubaland occidentale (Drewal e Thompson Drewal 1983a: 258).

dell'esistente: dai costumi tradizionali alle ultime mode e tecnologie, dai personaggi di spicco ai tipi risibili, dai proverbi alle dicerie, dagli atti degni d'encomio agli atteggiamenti riprovevoli (Thompson Drewal 1988: 72).

Nonostante le sensibili differenze locali, vi è una sostanziale uniformità nello spettacolo gelede. I danzatori mascherati appaiono in sequenza accompagnati dai tamburi e da un insieme vocale che esegue canti in rapporto con la cerimonia. La prima parte dello spettacolo – in cui ai tradizionali canti di lode e di celebrazione delle madri si alternano canzoni satiriche composte per l'occasione – è chiamata Efe dal nome della maschera cantante Oro Efe. Le due sole maschere cantanti del Gelede – la maschera-maschio Efe¹⁴³ il suo doppio femminile Tetede¹⁴⁴ – danzano in successione nello spettacolo notturno. Le precede la Grande Madre che anch'essa fa la sua teatrale comparsa nel cuore della notte¹⁴⁵. Iyanla non canta, ma si esibisce in una danza lenta, ritmata dalla musica e il coro riprende con la folla i canti scanditi dai tamburi. Efe, insieme a Iyanla, domina la scena notturna. Durante lo spettacolo notturno, le canzoni di Efe «anatemizzano, ridicolizzano, criticano e condannano le azioni antisociali per risolvere specifici problemi della comunità» (Drewal e Thompson Drewal 1983a: 246). È Efe, «l'umorista di Ota¹⁴⁶», a parlare con l'autorità sacra (*àse*) che gli proviene da Iyanla – essendosi mascherato all'interno dell'*asè* e avendo ricevuto la benedizione della *iyalase* Efe canta: “*A l'em i sa ewe iya lo o o o o!* *Mi i sa ewe iya, Osefe, Ota*” (“Vado in cerca delle ‘foglie’ delle madri

¹⁴³ Il costume di Efe, splendido a vedersi, è composto da spessi tessuti sovrapposti. Gli strati in superficie, *apa*, sono decorati con applicazioni e ricami splendidi. Una folta barba nasconde il viso del danzatore, che porta alle caviglie, come Tetede, dei pesanti anelli di ferro.

¹⁴⁴ Tetede, maschera-femmina in legno scolpito è indossata sulla testa e collegata con il resto del costume da un tessuto, *aso*, che ricopre il volto del danzatore e pende sui seni di legno. Tetede imita la tipica donna di villaggio col suo bambino sul dorso, come indica il fatto che la sua sottana cela due bastoni che si incrociano orizzontalmente all'altezza dei reni a rappresentare un fardello. Tiene in ogni mano uno scaccia-mosche da danza.

¹⁴⁵ Chiamata “l'uccello della notte” Iyanla, unica maschera a carattere segreto del rituale, si lascia intravedere soltanto nel cuore delle tenebre e può accentuare ulteriormente la sua dimensione segreta nascondendosi dietro un velo. Un esempio molto forte del filo che lega fra loro gli oggetti rituali e le forze invisibili è la scelta dei materiali con cui vengono realizzati particolari maschere e oggetti sacri. Il legno in cui vengono intagliate le maschere è infatti scelto in base alle sue caratteristiche spirituali e quindi alle sue potenzialità di ampliare il dialogo tra le forze. La maschera della Grande Madre, così come le tavolette utilizzate durante la divinazione, è scolpita nel legno di *iroko* che ha una fortissima carica e forza spirituale, perché l'albero è ritenuto essere un ricettacolo di spiriti e luogo prescelto dalle *aje* per i loro convegni notturni.

¹⁴⁶ Città universalmente considerata come quartier generale delle *aje*.

[= i segreti delle *aje*] io, l'umorista di Ota") (Lawal 1996: 116) – e a incarnare la voce dell'intera comunità, che nessun singolo individuo oserebbe sfidare, nel suo ruolo di cronista della microstoria locale e di giudice imparziale dei comportamenti amorali e devianti. Efe per una notte è il figlio prediletto di Iyanla e le *aje* non possono nuocergli¹⁴⁷. La "grande maschera-maschio" della notte può quindi dire o fare qualsiasi cosa nell'impunità, come testimonia il fatto che può perfino arrivare a ridicolizzare l'*oba* senza rischiare rappresaglie e che non si perita di satireggiare la stessa Iyanla, sua ispiratrice e principale destinataria del culto e dello spettacolo, cui non lesina peraltro anche preghiere e lodi.

Durante la sua performance Efe implora Iyanla per il benessere della società, celebra insieme lei e le Madri, glorifica gli *orisa*, omaggia i dignitari presenti e i defunti di rango elevato, e schernisce i comportamenti ritenuti lesivi per la comunità. Tutti gli avvenimenti dell'anno trascorso – ruberie, corruzione, abuso di cariche pubbliche, dispotismo politico, tresche – sono portati alla luce.

Efe intrattiene il pubblico con canzoni argute, commenti sarcastici, rimproveri, battute che servono a mitigare le tensioni esistenti. Il termine "Efe" si riferisce in primo luogo alla maschera eponima, ma si riferisce anche ai canti di questa maschera su cui è incentrata la celebrazione, e indica inoltre l'intero spettacolo notturno e tutto ciò che ha a che fare con l'uso della satira per trattare questioni d'interesse sociale. I temi sviluppati nei canti sono in parte selezionati dagli autori, in parte suggeriti da chiunque nel corso dell'anno o abbia rilevato episodi o comportamenti pregiudizievoli per la coesione del gruppo o, all'opposto, intenda segnalare un tema o un operato come degno di interesse. I contenuti dei versi vengono dunque periodicamente riattualizzati da un piccolo gruppo di individui, che insegnano in seguito i canti da loro composti agli altri membri dell'associazione.

Il culto gelede si serve dell'humour poetico per creare un'atmosfera rilassata e affrontare problemi delicati e seri che potrebbero, se trattati altrimenti, risultare esplosivi.

Né l'età, né la posizione sociale mettono al riparo da attacchi, poiché, da un lato, è generalmente ammesso che, sotto la copertura delle maschere, sia permesso esprimere critiche impossibili da formulare in altre occasioni senza esporsi a ritorsioni.

Dall'altro lato, l'oscurità delle allusioni e dei richiami mira a far

¹⁴⁷ Efe controlla uno speciale *àse*, così potente che si pensa che le sue parole possano attivare gli elementi cosmici (Lawal 1996: 117).

si che chi viene ripreso per la propria condotta, non si senta umiliato pubblicamente. La notorietà degli autori dei canti gelede è strettamente relazionata alla loro capacità di dire le cose in maniera più o meno sottile e indiretta a un uditorio differenziato quanto a capacità di decifrarne i reali significati. Ogni performance gelede comporta pertanto una forma di interazione fra esecutori e comunità dell'audience molto sofisticata.

Dai contenuti dei canti, densi di allusioni – vi si fa un largo uso di proverbi e metafore – e dagli svariati motivi rappresentati nelle maschere elogiative, satiriche, in alcuni casi anche scurrili, è possibile ricavare «una sorta di inventario retrospettivo delle buone e cattive azioni del gruppo» (Leclair 1999: 91).

Nella seconda parte delle celebrazioni spetta infatti alle maschere il compito di approvare o stigmatizzare (perlopiù deridendoli) i comportamenti e gli elementi socialmente dissonanti.

In relazione alle tipologie delle maschere gelede, Henry John Drewal (1973: 8; 1974b: 95) individua sei sotto-aree stilistiche fra gli Yoruba occidentali (Anago, Awori, Egbado, Ibarapa, Ketu e Oho); mentre per quanto riguarda la loro iconografia propone di suddividere i motivi delle maschere gelede in quattro categorie: riconoscimento di ruolo, satira, gerarchia, e commemorazione (Drewal 1974b: 14).

Scolpite in legno chiaro successivamente dipinto da artisti specializzati nella produzione gelede – per lo più originari dei centri del culto e appartenenti a note dinastie di scultori – le maschere rappresentano di norma un volto dal volume compatto, più raramente un animale, sovrastato in genere da una struttura complessa.

Le più valutate maschere del Gelede sono quelle arricchite da sovrastrutture estremamente elaborate i cui motivi – oggetti, simboli, animali, figure umane, in genere combinati fra loro – formano dei testi-immagine associabili ai messaggi dei tamburi e dei canti.

A seconda dei casi, la maschera serve a fare satira o denuncia sociale, a farsi gioco di un nemico o a mettere in caricatura un rivale (come avveniva in epoca coloniale nei confronti dei bianchi), a commemorare personaggi o a elogiare qualità morali; e ancora può rappresentare un proverbio, riferirsi a contenuti della saggezza popolare, o richiamare eventi della cronaca o della storia. Nella sovrastruttura, dove si trovano rappresentati tutti gli attributi umani o animali possibili – possono anche essere fissate delle marionette che si muovono col danzatore o vengono manovrate dall'interno per mezzo di fili.

Ricche di particolari concreti, le sovrastrutture delle maschere in-

terpellano direttamente la vita yoruba nei suoi retaggi e nelle sue trasformazioni. Nella inventiva diversità dei soggetti rientrano gli adepti dei culti dei principali *orisa*, capi musulmani, preti cristiani; come pure guerrieri e cacciatori famosi e celebri percussionisti; e ancora, raffigurazioni degli animali più ricorrenti nel linguaggio dei simboli e dei proverbi fra cui uccelli, serpenti, porcospini, leopardi ecc.; o riproduzioni di diverse specie vegetali, così come riproduzioni di aerei (metamorfosi moderna dell'uccello in aeroplano), automobili; ma anche raffigurazioni di scorci di vita quotidiana e dell'atto sessuale. Alcuni personaggi, frequentemente replicati, costituiscono la galleria di ritratti-tipo *gelede* (il giovane uomo, la donna civetta, il seduttore, il commerciante, l'iniziato di Sango o di altre divinità, ecc.).

Figure dai tratti caricaturali particolarmente accentuati si ritrovano soprattutto nelle marionette (Witte 2001: 85-93), che offrono uno spaccato coloratissimo della vita quotidiana (scene di amanti gelosi, coppie adultere, giovani all'ultima moda con telefonino che imitano i costumi occidentali, ecc.). Data l'aderenza alla scena quotidiana della maggior parte i temi trattati che prendono una specifica risonanza all'interno di ciascuna collettività le *Gelede* non mancano di suscitare negli astanti reazioni vivaci fino a scoppi di grande ilarità provocati dall'abbondanza di effetti comici o grotteschi nei personaggi e nei motivi inseriti nelle sovrastrutture.

L'innovazione e l'inventività si dispiegano nella parte superiore della maschera, mentre la parte inferiore introduce l'enigmaticità femminile nel "classico" volto *gelede* – una fisionomia prognata dall'espressione fissa e dai tratti convenzionali (labbra, ali del naso e occhi aggettanti), segnata da scarificazioni sulle guance e sulla fronte¹⁴⁸ – riprodotta nel legno della maschera secondo criteri estetici invariati di generazione in generazione.

Nell'arena del *Gelede* si misurano diversi gruppi di potere e la

¹⁴⁸ I tratti verticali incisi sul viso che indicano a quale famiglia e a quale gruppo di culto appartiene la maschera. Il ricorso al connotato della "cicatizzazione", sia come elemento della costruzione del sé e della cultura, sia come segno di appartenenza al lignaggio, sia come requisito d'interesse estetico, era molto sviluppato presso gli Yoruba (Thompson 1973b: 35). Il fatto che fin dall'antichità essi abbiano associato le linee sulle guance alla civiltà è documentato anche da Abraham (1958: 399) che, nel suo *Dictionary of Modern Yoruba*, ricorda come il significato letterale dell'espressione "questo paese si è civilizzato" sia "questa terra ha delle linee sopra le faccia". Lo stesso termine *ilaju*, "volto segnato e contrassegnato da linee", al quale ricorrono gli Yoruba per esprimere il concetto di civiltà, corrisponde alla concezione della cultura come «intervento modificatore» sui luoghi e sui corpi (Remotti 1993: 45).

denuncia o l'encomio funzionano a più livelli: possono essere utilizzati per vigilare sui comportamenti all'interno della collettività, definire l'appartenenza al gruppo, ribadire le regole, rinforzare gli standard della condotta sociale, ma servono anche a promuovere nuove legittimità e a sancire i cambiamenti.

Manovre e obiettivi sono in parte manifestati, in parte oscurati: il ricorso diffuso al discorso obliquo, indiretto lascia aperta l'interpretazione.

Molto appropriatamente, a proposito di alcuni aspetti della cerimonia Efe delle Gelede, Lawal parla di alto esercizio di diplomazia, "*ogbón isèlú*" (1996: 268).

In società segnate da conflitti endemici, il "gesto appropriato", la "parola appropriata", l'"immagine appropriata", rivestono un'assoluta preminenza al fine di realizzare l'armonia.

Come osserva Lawal (1996: 283), gli Yoruba usano due metodi per trattare con le *aje*: la forza e la dissuasione. Egungun¹⁴⁹ e Oro¹⁵⁰ – istituzioni temibili associate entrambe al culto degli antenati del lignaggio – utilizzano la forza¹⁵¹, la società gelede¹⁵² adopera la dis-

¹⁴⁹ Nonostante il termine "*egungun*" significhi "mascherata" e, come tale, possa essere applicato ad ogni tradizione di celebrazione che preveda l'uso di maschere, nel tempo ha acquisito una associazione particolare con i festival di maschere per gli antenati fra gli Oyo e fra gli altri gruppi yoruba (Drewal, Pemberton, Abiodun e Wardwell 1989: 245).

¹⁵⁰ A operare contro la stregoneria è anche l'associazione degli Ogboni, o Oshugbo, una società segreta di anziani, esclusivamente maschile, fondata sul culto della divinità della terra, Onile. La società è un tribunale che dirime i casi irrisolti fra le famiglie e all'interno dei villaggi e si occupa di punizioni e condanne per ogni tipo di reato, in particolar modo giudica le infrazioni che siano sfociate nella profanazione di Onile, in alcune aree chiamata anche Ogboni. In epoca precoloniale in alcune aree yoruba era molto forte anche il potere politico e religioso di questa società, che poteva controllare la scelta, l'incoronazione e l'abdicazione dei monarchi. Spesso coinvolti in processi contro donne accusate di stregoneria, gli Ogboni hanno facoltà di emettere condanne a morte, che vengono poi eseguite da quello che è il braccio esecutivo dell'associazione, vale a dire la temibile società di Oro, un essere notturno che rappresenta il potere collettivo degli antenati.

¹⁵¹ E perseguono di conseguenza le donne sospettate di praticare stregoneria.

¹⁵² Le maschere gelede, dal momento che usano la diplomazia nei confronti di figure accampate nelle aree del disordine e dell'interruzione dell'interazione sociale quali le madi-streghe, non danzano mai con quelle della società segreta degli Egungun, maschere degli spiriti ancestrali. Benché fra di esse non vi sia ostilità o antagonismo, le maschere gelede e egungun non devono mai incontrarsi sulla stessa scena di danza. Quantunque operanti su uno sfondo culturale comune, esse, come scrivono Rivallain e Iroko (2000: 43), appartengono a due realtà differenti. In quanto espressione dell'ordine maschile e della solidarietà del lignaggio gli antenati sono infatti i destinatari di un culto violentemente anti-stregonesco. Le due categorie di maschere, a dispetto della loro appartenenza alla stessa area culturale yoruba o nago, non condividono mai una stessa foresta sacra. Anche i loro rituali e cerimonie sono distinti, e gli officianti e i responsabili dei due culti non hanno gli stessi nomi. Quando poi Egungun e Gelede coabitano in una stessa località – come a

suasione¹⁵³.

In alcune comunità il festival gelede cade alla fine del ciclo annuale dei festival religiosi, per chiudere in bellezza il calendario rituale. In altre, dato il suo carattere conciliante nei confronti delle *aje*, ha luogo dopo i festival di Egungun e Oro, per allentare la tensione generata dagli aggressivi rituali antistregoneschi che, al contrario, caratterizzano questi due culti.

Per i suoi poteri pacificanti, preventivi e curativi, equivalenti a quelli di un sacrificio (*ebo*)¹⁵⁴ (Abimbola 1976: 37; Awolalu 1979), lo spettacolo gelede si configura a tutti gli effetti come una manifestazione solenne di riconoscenza nei confronti del genere femminile (Lawal 1996: 95), finalizzata, come il sacrificio rituale¹⁵⁵, a traguardi di equilibrio e di crescita per la comunità.

Babatunde Lawal (1996: 16) scrive che gli Yoruba ritengono che la finalità dell'arte sia quella di fare del mondo un posto migliore per vivere. E aggiunge che, in questa prospettiva, il rituale Gelede – all'interno del quale vengono enfatizzate la concordia, l'adesione alle regole e la creatività – deve essere inquadrato come «espressione attiva della concezione yoruba di *ifogbontaayese*, vale a dire di sviluppo di strategie sociali per promuovere l'armonia, il benessere e la coesione (*asuwada*) della comunità»¹⁵⁶.

Lagos o Ilara in Nigeria, o a Kétou, Ouidah e Covè in Benin – le loro associazioni non intrattengono alcuna relazione, e le manifestazioni delle une non concernono assolutamente quelle delle altre (Rivallain e Iroko 2000: 32).

¹⁵³ La posizione meno aggressiva del culto gelede, secondo Lawal, è da collegarsi al vivo sentimento yoruba della precarietà e della imprevedibilità dell'umana esistenza. Tale consapevolezza, che riflette le profonde e contrastanti realtà ideologiche e psicologiche conglobate nei pensati e vissuti yoruba, è condensata nel verso "*eso l'aye*" ("il mondo è fragile": il verso appartiene a un canto dell'Efe della società gelede di Imeko) e porta ad una sistematica valorizzazione di virtù come il controllo e la prudenza nella risoluzione dei problemi relazionali. Come recita la massima: "*Oun a bá f'esò mú kì ní ní l'ára / Oun a bá f'agbára mú ní le kòkò*": "Qualsiasi cosa maneggiata con cura diventa più facile / Qualsiasi cosa maneggiata con la forza diventa più difficile".

¹⁵⁴ L'effetto pacificante del sacrificio perseguito nel Gelede è rafforzato dalle cerimonie sacrificali (*etutu*) per le maschere attuate nel corso del festival in ogni quartiere dai membri dei lignaggi gelede (Drewal e Drewal 1983: 248).

¹⁵⁵ Come scrivono i Drewal (1983: 6): «L'arte è sacrificio e la realizzazione artistica ha la sacra forza di portare le cose in esistenza».

¹⁵⁶ In una canzone composta negli anni Sessanta a Kétou la maschera Efe perora per la pace, sottoponendo alla pubblica attenzione i pericoli inerenti alle aspre rivalità politiche che destabilizzano la città (Lawal 1996: 271-273).

Il Gelede oggi

In virtù della sua connessione con la stabilità e l'armonia sociale il Gelede frena comportamenti esasperati come quelli che si verificano durante le celebrazioni egungun. Nel clima surriscaldato ed elettrizzato al parossismo che caratterizza le uscite di questi ultimi, infatti, capita spesso che fazioni opposte si misurino in violente risse che non di rado degenerano in disordini pubblici. Simili episodi, che lasciano strascichi di inimicizie e rancori e creano divisioni, non si verificano in genere nel Gelede. O, perlomeno, non dovrebbero verificarsi, anche se sulla stampa non mancano cronache di scontri in occasione di festival gelede. Animosità e contrasti infatti non sono poi così rari neppure all'interno di una stessa società gelede o fra diverse società gelede di una stessa comunità. Contrasti che possono essere originati da dispute per la terra, lotte per posizioni di comando, rivalità nell'arena della danza, e soprattutto, fra le altre provocazioni, da commenti offensivi da parte di Efe, la maschera cantante nello spettacolo notturno. Il rapporto fra le diverse associazioni si è deteriorato anche perché i gruppi gelede sono ormai da decenni assoldati da fazioni politiche, come nel caso osservato già alla fine degli anni Cinquanta da Ulli Beier a Porto Novo nella Repubblica del Bénin, dove più gruppi sono scesi contemporaneamente nell'arena politica a sostegno di differenti partiti, cantando canzoni ingiuriose gli uni contro gli altri, e dove gli incontri fra maschere ostili e i loro seguaci in alcuni casi sono finiti in risse (1958: 18). Il fatto che, come in questo caso, le reti di persone e di interessi che gravitano intorno alle Gelede introducano nuove richieste e nuovi committenti tende a provocare una serie di situazioni che portano a rimodellare la performance, a semplificare il carico dei contenuti dello spettacolo, a spogliare della sua complessità la figura della madre-strega appiattendola su una connotazione esclusivamente demoniaca (sorte toccata anche ad Esu). L'uso dinamico della maschera gelede si riflette in un repertorio iconografico in costante evoluzione, e oggi si riflette anche nel ricorso a nuove tecniche, materiali non tradizionali e "effetti speciali". Pur inserendosi in un circuito tradizionalizzato con riferimenti di rilevante consistenza al passato, la Gelede si sintonizza sul cambiamento e include segni e simboli della moderna mitologia occidentale e di una realtà sociale in trasformazione, agendo sui confini culturali e rimandando a nuovi piani di appartenenza.

E se non sono poche le maschere gelede che continuano a richiamare la tradizione, si tratta comunque di forme di radicamento nel

passato che fanno parte di una strategia di adattamento al presente. Illustrare questo o quel proverbio tradizionale e rappresentare a fini istruttivi determinati animali e personaggi del folklore yoruba (fra questi secondi i bianchi e le prostitute) – al fine di segnalare agli spettatori i rischi che si corrono nel dimenticare il proprio stato sociale – o evocare le innumerevoli forze che animano i mondi yoruba; celebrare personaggi socialmente affermati; mettere alla berlina individui e comportamenti presentati come disarmonici e devianti; o ancora denunciare la corruzione o gli abusi di potere, sono altrettante maniere di contendere sulla legittima interpretazione da dare all'eredità culturale locale per imprimere valore e vitalità agli scenari emergenti.

Le innovazioni tematiche, che, come ci ricorda Bargna (1998: 155), possono intervenire «tanto per volontà del committente che dell'artista», riconducono alla questione più generale della formazione delle identità individuali e pubbliche nei contesti attuali e del confronto culturale e politico fra gli attori sociali ed economici responsabili del cambiamento. Al contempo inventivo e condizionato, il processo di costruzione di immagini è anche un processo di costruzione di relazioni. Non soltanto nuove immagini implicano nuove relazioni, ma anche nel ricorso alle immagini più convenzionali vi è comunque la messa in atto di rappresentazioni identitarie personali e collettive che si servono del passato per misurarsi con la contemporaneità e per ridefinire i ruoli e i pesi dei gruppi sociali.

Per loro prerogativa di monitorare il cambiamento sociale, le maschere gelede sono orientate a captare le sfide della contemporaneità e sono soggette ad essere interessate da tutte le modifiche del contesto. Nel caso ad esempio frequente in cui la maschera gelede ingloba i segni della forza con richiami a figure e simboli di autorità e di comando, sempre più spesso si aggiungono agli emblemi tradizionali della regalità e della *chefferie*, nuovi *status symbol* e pertinenze inedite.

Per quanto adattabile, il culto gelede appare oggi in molte località seriamente insidiato dalla modernità. In realtà, non diversamente da quello del teatro yoruba tradizionale, il declino delle maschere gelede (ed egungun) è un fenomeno in atto da qualche decennio. A partire dalla metà del secolo scorso infatti le Gelede hanno conosciuto processi di secolarizzazione, folklorizzazione, museificazione e commercializzazione (nel mercato turistico e nel mercato internazionale dell'arte). Quello che Josette Rivallain e Félix Iroko (2000: 114) definiscono un processo di «banalizzazione e profanazione» della maschera ha rivestito diverse forme.

Già agli inizi degli anni Settanta i gruppi Gelede di Kétou uscivano per "fare del folklore" esibendosi in alcune sedi universitarie del Bénin per intrattenere gli studenti.

E accade sempre più di frequente, senza che ciò susciti particolari rimozioni, che Gelede e Egungun partecipino a fiere commerciali o a "festival di cultura tradizionale" organizzati a livello nazionale come vetrina delle diverse culture del paese, o ancora si producano a pagamento in sale di spettacolo, o prendano parte a concorsi di danza. Sempre al di fuori delle cerimonie tradizionali, le maschere gelede possono essere invitate a partecipare a festività o a pubblici eventi nel corso dei quali cantano e danzano secondo modalità prestabilite con la committenza (associazioni, gruppi politici, ecc.). Durante una campagna elettorale è usuale che i gruppi di sostegno di un candidato ingaggino una o più società di maschere e invitino dei dirigenti tradizionali loro sostenitori ad ammirare danze e canti la cui qualità celebra il candidato e gli ospiti. Come contropartita, gli artisti impegnati nello spettacolo gelede ricevono un compenso in denaro o beni destinati alla loro associazione. D'altronde, nella Nigeria di oggi, da molti, soprattutto nei centri urbani, le danze delle maschere sono percepite come semplici mascherate. In Nigeria, e in misura maggiore nel Bénin (dato che in Nigeria il turismo è pressoché assente) si assiste inoltre a una riesumazione delle uscite delle maschere a fini di promozione turistica, mentre è in atto da tempo una loro commercializzazione nel ruolo di articoli d'arte o prodotti tipici dell'"artigianato del paese" (Soyinka 1995: 25). Accade anche che gli stessi scultori che realizzano le maschere commissionate dalle società gelede ne realizzino altre da vendere al locale mercato per i turisti o da esportare.

Accanto a esemplari di maschere ancora in funzione si possono quindi incontrare esemplari delle stesse maschere riadattati in veste folklorica, oppure privi di ogni aggancio rituale ma richiamati come immagini-simbolo di un retaggio culturale, o completamente decontestualizzati e mescolati alle principali tipologie di maschera dell'Africa Occidentale sulle bancarelle dei mercati.

La distanza fra maschere e non iniziati durante le cerimonie diminuisce sensibilmente e aumenta, in nome di una modernizzazione pragmatica, l'orientamento a ridurre la maschera a strumento di supporto per fare informazione sensibilizzazione ed educazione in ambiti quali la salute, l'igiene, la riproduzione, l'uso dei preservativi, etc. (Rivallain e Iroko 2000: 114).

In questo solco va collocata la recente comparsa nel repertorio

gelede beninese della maschera chiamata SIDA, in cui l'immagine impudica di un uomo con il sesso in erezione esorta alla prevenzione nei confronti dell'Aids.

La complessa apparecchiatura degli spettacoli ricorre a un sapere e un saper fare che vanno scemando. Ovunque nello spazio yoruba i nuovi stili di vita comportano un allentamento delle regole e degli interdetti delle maschere. Inoltre, «gli adulti dispongono di meno tempo per insegnare le tradizioni ai ragazzi e in alcune località i canti gelede cadono nell'oblio» (Rivallain e Iroko 2000: 50).

Tuttavia, queste premesse non sempre portano a una drastica diminuzione delle maschere coerente ai pronostici sfavorevoli.

Le Gelede sono ancora presenti nei circuiti rituali e si sono anzi manifestate e continuano a manifestarsi controtendenze. In alcune località si registra perfino l'inclinazione a moltiplicare le loro uscite. Le maschere vengono tutt'ora sollecitate per risolvere problemi individuali o famigliari¹⁵⁷: sterilità, malattia, decesso, maledizione; e le si fa uscire in occasione di avvenimenti importanti d'interesse collettivo: epidemie, calamità naturali. A Sakété una siccità che si prolunghi eccessivamente viene ancora affrontata con una uscita delle Gelede, in aggiunta a un rituale che mobilita le forze spirituali attribuite alla figura del re. Così come in più regioni, quali Ajawèrè, Pobé o Sakété, si registrano particolari manifestazioni pubbliche di maschere per contrastare l'invasione di zanzare (Rivallain e Iroko 2000: 53).

Esemplare sotto questo aspetto è l'attuale diagramma della vitalità del culto gelede nell'area culturale nago-yoruba dell'Ouémé, dove si registrano sensibili fluttuazioni e commistioni nelle cerimonie delle maschere, dimostrative dell'odierna diluizione e diversificazione del loro quadro di fruizione. A riprova del fatto che oggi il rapporto fra maschere e realtà sociale si è andato, per certi aspetti, attenuando ma, nello stesso tempo, per altri aspetti, ampliando, per l'appropriazione, o riappropriazione, degli spazi di memoria e di negoziazione legati alla maschera ai fini delle nuove costruzioni identitarie o in relazione a nuovi ambiti di consumo.

Entrate da tempo in circuiti dove le categorie di valore e di profitto hanno piena cittadinanza, le maschere gelede sfruttano sapientemente,

¹⁵⁷ Sono tuttora gli anziani della parentela, comprese le donne, a contattare la società gelede, dopo che l'oracolo, consultato, ha indicato il gruppo di maschere da ingaggiare. I responsabili famigliari scelgono i canti da comporre insieme ai "maestri dei canti", i costumi da confezionare e suggeriscono la tipologia e talvolta i motivi delle maschere, anche se lo scultore conserva una grande libertà nella realizzazione.

all'occorrenza, una loro possibile integrazione nella «nuova mercanzia che si chiama folklore»: odierna estensione, secondo Bidima, del «vecchio fantasma dell'esotismo» (1997: 27). Ampiamente mediatizzato, il festival delle Gelede appare un evento implicato profondamente nel «gioco delle poste, delle situazioni e delle reti», per continuare con le parole di Bidima, che introducono l'orizzonte del mercato e dei media nella modernità delle «arti africane tradizionali»¹⁵⁸.

Nel 2001 lo «spazio culturale gelede», vale a dire il complesso dei culti, rituali, sculture, costumi, scenografie, letteratura orale, musiche e danze che le concerne – è stato inserito dall'UNESCO nella sua prima lista delle forme d'espressione tradizionali e popolari da salvaguardare in quanto appartenenti al «patrimonio orale e immateriale dell'umanità»¹⁵⁹.

Il riconoscimento loro tributato per il fatto di essere state classificate dallo sguardo occidentale come oggetti d'arte, e come tali collocate in allestimenti museali ed espositivi¹⁶⁰ e messe sotto tutela UNESCO, aumenta il loro prestigio (in Bénin è in corso la redazione di un inventario dei gruppi gelede più qualificati, delle maschere e degli artigiani), così come accresce la consapevolezza e la considerazione del ruolo da loro giocato in quanto «fattore vitale per l'identità culturale, la promozione della creatività e la preservazione della diversità cultu-

¹⁵⁸ Secondo Bidima (1997: 7) non è l'etichetta di opera d'arte «tradizionale» o moderna a legittimare l'opera d'arte africana attuale – possono infatti esistere una modernità della tradizione e una modernità dell'attualità e, viceversa, un conservatorismo dell'attualità e un tradizionalismo della tradizione – bensì la «fusione di orizzonti» fra le «aspettative in gestazione nella società» e «l'orizzonte dell'oggetto».

¹⁵⁹ Il 18 maggio 2001, per la prima volta, l'UNESCO ha compilato una lista dei capolavori da tutelare in quanto appartenenti al «patrimonio orale e immateriale dell'umanità», scelti da una giuria di 18 esperti internazionali per il loro valore storico e artistico eccezionale. Intendimento di tale proclamazione mondiale era principalmente quello di sottolineare l'importanza della protezione anche del patrimonio orale e immateriale – inteso come spazi culturali (i luoghi dove si svolgono regolarmente attività culturali popolari e tradizionali, come rituali, festival, mercati, etc.), e come forme d'espressione popolari e tradizionali (quali le lingue, la letteratura orale, la musica, la danza, i giochi, la mitologia, i rituali, i costumi, il *savoir-faire* artigianale, l'architettura) – qualora esso si presenti di valore straordinario, e, sebbene vivente e in costante evoluzione, possa essere compromesso per varie cause (uniformizzazione culturale, conflitti armati, turismo, industrializzazione, esodo rurale, migrazioni, degradazione dell'ambiente). Nella lista, per quanto riguarda l'Africa nera, oltre alla tradizione orale e artistica inerente all'insieme della Gelede (in Bénin, Nigeria e Togo) figuravano soltanto altri due complessi: la musica e lo spazio culturale della comunità Tagbana (Costa d'Avorio) e lo spazio culturale del Sosso-Bala (Guinea).

¹⁶⁰ Una maschera gelede dalla elaboratissima sovrastruttura (dove compaiono le componenti principali della mitologia del culto: uccello, coltello, camaleonte) opera dello scultore Dossou Amidou di Coué (Bénin), è stata esposta nella mostra *Magiciens de la terre*, allestita nel 1989 a Parigi.

rale», per riprendere le parole della nota d'informazione dell'UNESCO. La candidatura vincente del complesso presentata dal Bénin, con il sostegno della Nigeria e del Togo, fa riferimento all'origine mitica del culto, allo spessore cronologico e alla rilevanza storica e sociale del rituale presso la comunità Yoruba-Nago del Bénin, allo straordinario insieme di maschere scolpite, musica, danze, canti che anima i festival annuali, al ruolo delle donne all'interno del culto¹⁶¹.

Bibliografia

- ABIMBOLA, W. 1976. *Ifa: An Exposition of Ifa Literary Corpus*. Ibadan: Oxford University Press.
- ABIODUN, R. 1975. "Ifa Art Objects: An Interpretation Based on Oral Tradition", in W. Abimbola (ed.), *Yoruba Oral Tradition: Poetry in Music, Dance and Drama*, Ife, University of Ife, Department of African Languages and Literatures: 421-468.
- ABIODUN, R. 1976. "The Concept of Women in Traditional Yoruba Religion and Art", *paper* presentato alla *Conference on Nigerian Women and Development in Relation to Changing Family Structure*, University of Ibadan, 26-30 aprile 1976.
- ABIODUN, R. 1981. "Some Religio-Aesthetic Aspects of Woman in Yoruba Society", *paper* presentato al *Seminar on Visual Art as Social Commentary*, SOAS, University of London, 30 novembre-1 dicembre 1981.
- ABIODUN, R. 1983. "Identity and the Artistic Process in the Yoruba Aesthetic Concept of Iwa". *Journal of Cultures and Ideas*, 1 (1): 13-30.
- ABIODUN, R. 1987. "Verbal and Visual Metaphors: Mythic Allusions in Yoruba Ritualistic Art of Ori". *Word and image*, 3 (3): 252-270.
- ABIODUN, R. 1990. "The Future of African Art Studies: An African Perspective", in AA.VV. *African Art Studies: The State of the Discipline*, Washington, Smithsonian Institution Press: 63-89.
- ABIODUN, R. 1994a. "Àṣẹ: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art". *Journal of Religion in Africa*, 24: 309-322.
- ABIODUN, R. 1994b. "Introduction: An African (?) Art History: Promising Theoretical Approaches in Yoruba Studies", in R. Abiodun, H. J. Drewal, J. Pemberton III (eds.), *The Yoruba Artist: New Theoretical Perspectives on African Arts*, Washington, Smithsonian Institution Press: 37-47.
- ABRAHAM, R. C. 1958 [1946]. *Dictionary of Modern Yoruba*. London: Hodder & Stoughton.
- AJAYI, J. F. A. 1965. *Christian Missions in Nigeria, 1841-1891: the making of new élite*. London: Longmans.
- ÅKESSON, B. 1994. *Le masque des eaux vives. Danses et chorégraphies traditionnelles d'Afrique noire*. Paris: L'Harmattan-Éditions Unesco.

¹⁶¹ Facendo ricorso alle diverse potenzialità delle strategie di conservazione, di rivitalizzazione, di mercificazione e di folclorizzazione, il "piano d'azione" proposto per la salvaguardia dello "spazio culturale" gelede include la creazione di centri comunitari per la pratica del rituale, la formazione di artigiani e di studiosi, la promozione di festival nazionali e internazionali, la vendita di prodotti artigianali e l'allestimento di musei.

- APTER, A. 1992. *Black Critics and Kings. The Hermeneutics of Power in Yoruba Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ARMSTRONG, R. P. 1971. *The Affecting Presence: An Essay in Humanistic Anthropology*. Urbana: University of Illinois Press.
- ARMSTRONG, R. P. 1981. *The Powers of Presence: Consciousness, Myth, and Affecting Presence*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ARONSON, L. 1983. *Nigerian art and Communication*, Wausau: University of Wisconsin-Stevens Point Press.
- ASSABA, C. 2000. *Vivre et savoir en Afrique. Essai sur l'éducation orale en yoruba*. Paris: L'Harmattan.
- AUGÉ, M. 1976. "Savoir voir et savoir vivre: les croyances à la sorcellerie en Côte d'Ivoire". *Africa*, 46 (2): 128-135.
- AUGÉ, M. 1988. *Le dieu objet*. Paris: Flammarion (tr. it.: *Il dio oggetto*, Roma, Meltemi, 2002).
- AWOLALU, J. O. 1979. *Yoruba Beliefs and Sacrificial Rites*. London: Longmans.
- AWONIYI, T. A. 1981. "The Word Yoruba". *Nigeria*, 134-135: 104-107.
- BABALOLA, S. A. 1970. "Onje, Fún Ojú", *Olókun*, 9: 39-40.
- BABATUNDE, E. D. 1988. "The Gèlè, dé, Masked Dance and Kétu Society: The Role of the Transvestite Masquerade in Placating Powerful Women while Maintaining the Patrilineal Ideology", in S. L. Kasfir (ed.), *West African Masks and Cultural Systems*, vol. 126, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
- BARBER, K. 1981. "How Man Makes God in West Africa: Yoruba Attitudes Towards the Orisa". *Africa*, 51 (3): 724-745.
- BARGNA, I. 1998. *Arte africana*. Milano: Jaca Book.
- BARNES, S. T. 1989. (ed.), *Africa's Ogun: Old World and New*. Bloomington: Indiana University Press.
- BASCOM, W. 1960. "Yoruba Concepts of the Soul", in A. F. C. Wallace (ed.), *Men and Cultures: Selected Papers of the Fifth International Congress of Anthropology and Ethnological Sciences*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press: 401-410.
- BASCOM, W. 1969. *Ifa Divination: Communication Between Gods and Men in West Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- BASCOM, W. 1973. *African Art in Cultural Perspective. An Introduction*. New York-London: Norton.
- BASTIAN, M. L. 1993. "'Bloodhounds Who Have No Friends'. Witchcraft and Locality in the Nigerian Popular Press", in J. Comaroff, J. Comaroff (eds.), *Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*, The University of Chicago Press, Chicago: 129-166.
- BEIER, H. U. 1958. "Gelede Masks". *Odù*, 6: 5-23.
- BIDIMA, J.-G. 1997. *L'art négro-africain*. Paris: PUF.
- BOUTTIAUX, A. M. 2003. "Il linguaggio delle maschere", in E. Bassani (a cura di), *Africa: capolavori da un continente*, Firenze, Artificio Skira: 339-343.
- BRIVIO, A. 1999. *Ruolo e funzione delle maschere gelede nella cultura yoruba contemporanea*, Tesi di Laurea, Università di Genova.
- COMAROFF, J., COMAROFF, J. 1993. "Introduction", in J. Comaroff, J. Comaroff (eds.), *Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*, Chicago, The University of Chicago Press: xi-xxxvii.
- CROWTHER, S. G. 1852. *A Vocabulary of the Yoruba Language*. London: Seeleys.
- DREWAL, H. J. 1973. *Efe/Gelede: The Educative Role of the Arts in Traditional Yoruba Culture*, Ph. D. Dissertation, New York, Columbia University.

- DREWAL, H. J. 1974a "Efe: Voiced Power and Pageantry". *African Arts*, 7 (2): 26-29, 58-66, 82-83.
- DREWAL, H. J. 1974b. "Gelede Masquerade: Imagery and Motif". *African Arts*, 7 (4): 8-19, 62-63, 95-96.
- DREWAL, H. J. 1977a. "Art and the Perception of Women in Yoruba Culture". *Cahiers d'études africaines*, 17 (4): 545-567.
- DREWAL, H. J. 1977b. *Traditional Art of Nigerian Peoples: The Ratner Collection*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- DREWAL, H. J. 1977c. "Pageantry and Power in Yoruba Ritual Costuming", in J. Cordwell, R. A. Schwartz (eds.), *The Fabrics of Culture: the Anthropology of clothing and Adornment*, Paris, Mouton: 189-230.
- DREWAL, H. J. 1980. *African Artistry: Technique and Aesthetics in Yoruba Sculpture*. Atlanta: The High Museum of Art.
- DREWAL, H. J. 1981. "62. Mask (Gelede)", in S. Vogel (ed.), *For Spirits and Kings: African Art from the Tishman Collection*, New York, Metropolitan Museum of Art: 114-116.
- DREWAL, H. J. 1983. "An Ifa Diviners Shrine in Ijebuland". *African Art*, XVI (2): 60-67, 99.
- DREWAL, H. J. 1992. *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington: Indiana University Press.
- DREWAL, H. J., THOMPSON DREWAL, M. 1975. "Gelede Dance of the Western Yoruba". *African Arts*, 8 (2): 36-45, 78-79.
- DREWAL, H. J., THOMPSON DREWAL, M. 1983a. *Gelede: Art and Female Power among the Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press.
- DREWAL, H. J., THOMPSON DREWAL, M. 1983b. "An Ifa Diviner's Shrine in Ijebuland". *African Arts*, 11 (3): 28-39, 98.
- DREWAL, H. J., THOMPSON DREWAL, M. 1987. "Composing Time and Space in Yoruba Art". *Word and Image: A Journal of Verbal Visual Enquiry*, 3 (3): 225-251.
- DREWAL, H. J., PEMBERTON III, J., WARDWELL, A., ABIODUN, R. 1989. *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*. New York: Abrams.
- EADES, J. S. 1980. *The Yoruba Today*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FAGG, W., PEMBERTON, J., HOLCOMBE, B. 1982. *Yoruba: Sculpture of West Africa*. New York: Alfred A. Knopf.
- FAJANA, A. 1966. "Some Aspects of Yoruba Traditional Education". *Odu n. s.*, 3 (1): 16-28.
- FALASSI, A. 1987 (ed.). *Time Out of Time: Essays on Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- GATES, H. L. Jr. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- GEERTZ, C. 1986. "Making Experiences, Authoring Selves", in V. W. Turner, E. M. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, Urbana, University of Illinois Press: 373-380.
- HALLEN, B. 2000. *The Good, The Bad and The Beautiful. Discourse about values in Yoruba Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- HALLEN, B., SODIPO, J. O. 1986a. *Knowledge, Belief and Witchcraft: Analytic Experiments in African Philosophy*. London: Ethnographica.
- HALLEN, B., SODIPO, J. O. 1986b. "A Comparison of the Western 'Witch' with the Yoruba 'Ajé: Spiritual Powers or Personality Types?'. *Ifè: Annals of the Institute of Cultural Studies* (University of Ife), 1: 1-7.

- HOCH-SMITH, J. 1978. "Radical Yoruba Female Sexuality: The Witch and the Prostitute", in J. Hoch Smith, A. Spring (eds.), *Women in Ritual and Symbolic Roles*, New York, Plenum Press: 245-267.
- KASFIR, S. L. 1988 (ed.). "Masquerading as a Cultural System" in *West African Masks and Cultural Systems* (Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren), vol.126.
- IBITOKUN, B. M. 1993. *Dance as ritual drama and entertainment in the gelede of the Ketu-Yoruba subgroup in West Africa (a study in traditional african feminism)*, Ile-Ife: Obafemi Awolowo University Press.
- IDOWU, E. B. 1962. *Olódùmare. God in Yoruba Belief*. London: Longman.
- JOHNSON, S. 1897/1921. *The History of the Yorubas*, London: Routledge and Kegan Paul, (Reprinted C.S.S. Bookshops, Lagos, 1973).
- JOUBERT, H. 1999. "L'identité nigériane en pays yoruba". *Cahiers d'études africaines*, 39 (3-4): 845-873.
- LAW, R. C. C. 1977. *The Oyo Empire c. 1600-1836: A West African Imperialism in the Era of the Atlantic Slave Trade*. Oxford: Clarendon Press.
- LAWAL, B. 1974. "Some Aspects of Yoruba Aesthetics". *British Journal of Aesthetics*, 14 (3): 239-49.
- LAWAL, B. 1977. "The Living Dead: Art and Immortality among the Yoruba of Nigeria". *Africa*, 47 (1): 50-61.
- LAWAL, B. 1978. "New Light on Gelede". *African Arts*, 11 (2): 65-70, 94.
- LAWAL, B. 1985. "Ori: the Significance of the Head in Yoruba Sculpture". *Journal of Anthropological Research*, 41 (1): 91-103.
- LAWAL, B. 1996. *The Gèlèdè Spectacle. Art, Gender, and Social Harmony in an African Culture*, Seattle: University of Washington Press.
- LECLAIR, M. 1999. "Chants de guèlèdè des Itcha du Bénin". *Journal des Africanistes*, 69 (2): 87-108.
- KASFIR, S.L. 1999. *Contemporary African Art*. London: Thames & Hudson.
- LLOYD, P. C. 1960. "Sacred Kingship and Government Among the Yoruba". *Africa*, 30 (3): 221-237.
- LLOYD, P. C. 1963. "The Status of the Yoruba Wife". *Sudan Society*, 2: 35-42.
- MARSHALL, G. 1962. "The Marketing of Farm Produce: Some Patterns of Trade among Women in Western Nigeria", in *Proceedings of the 8th Conference of the Nigerian Institute of Social and Economic Research*, Ibadan, March: 88-99.
- MARTINEAU, J.-L. 2004. « L'espace yoruba ». *Journal des Africanistes*, 74 (1-2): 125-157.
- MAUPOIL, B. 1988 [1943]. *La Géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*. Paris: Musée de l'Homme.
- MERZ, J. 2004. "From Relativism to Imagination. Towards a Reconstructive Approach to the Study of African Witchcraft". *Anthropos*, 99: 572-580.
- MORTON-WILLIAMS, P. 1956. "The Atinga Cult Among the South Western Yoruba: A Sociological Analysis of a Witch-Finding Movement". *Bulletin de l'IFAN*, série B, 18 (3-4): 315-334.
- MOULÉRO, T. 1970 (ca.). "Le Guèlèdè", ms. non pubblicato, Porto Novo (Bénin).
- MÜLLER, B. 2004. "L'année prochaine à Ile-Ife! La ville idéale dans la construction de l'identité yoruba". *Journal des africanistes*, 74 (1-2): 159-179.
- MUNOZ, L. J. 2003. *A Living Tradition. Studies on Yoruba Civilisation*, Ibadan: Bookcraft LTD.
- MURRAY, K. C. 1946 (ca.). *Notes on Gelede*, ms. non pubblicato, Lagos: Nigerian Museum.

- ODUNLAMI, A. J. 1993. *Éducation et développement en Afrique. Travail productif l'école et insertion des apprentis dans la vie active. Le cas du Bénin depuis 1960*, Thèse de doctorat de sciences de l'éducation, Université François Rabelais (Tours).
- PEEL, J. D. Y. 1967. "Religious Change among the Yoruba". *Africa*, 37 (3): 292-306.
- PEEL, J. D. Y. 1968. *Aladura, A Religious Movement Among the Yoruba*. London: Oxford University Press.
- PEEL, J. D. Y. 2000. *Religious Encounter and the Making of the Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press.
- PEEL, J. D. Y. 2002. "Gender in Yoruba Religious change". *Journal of Religion in Africa*, 32 (2): 136-166.
- PELTON, R. D. 1980. *The Trickster in West Africa. A study of Mythic Irony and Sacred Delight*, Berkeley: University of California Press.
- PRINCE, R. 1960. "Curse, Invocation and Mental Health among the Yoruba". *Canadian Psychiatric Journal*, 5: 65-79.
- PRINCE, R. 1961. "The Yoruba Image of the Witch". *Journal of Mental Science*, 107: 795-805.
- REMOTTI, F. 1993. *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*. Torino: Bollati Boringhieri.
- RIVALLAIN, J., IROKO, F. A. 2000. *Yoruba. Masques et rituels africains*. Paris: Hazan.
- ROBERTS, F. A. 1992. "Change encounters, ironic collage". *African Arts*, 25 (2).
- ROY, Ch. 1985. *Art and Life in Africa. Selections from the Stanley Collection*. Iowa City: The University of Iowa Museum of Art.
- SMITH, R. S. 1988. *Kingdoms of the Yoruba*. London: Currey (1 ed.: London, Methuen, 1969).
- SOYINKA, W. 1976. *Myth, Literature and African World*. Cambridge: Cambridge University Press (trad. it.: *Mito e letteratura nell'orizzonte culturale africano*, Milano, Jaca Book, 1995).
- SUDARKASA, N. 1973. *Where Women Work: A Study of Yoruba women in the Marketplace and in the Home*. Ann Arbor: University of Michigan Museum of Anthropology.
- THOMPSON, R. F. 1968. "Aesthetics in Traditional Africa". *Art News*, 66 (9): 44-45, 63-66.
- THOMPSON, R. F. 1970. "The Sign of the Divine King: An Essay on Yoruba Bead-Embroidered Crowns with Veil and Bird Decorations". *African Arts*, 3 (3): 8-17, 74-80.
- THOMPSON, R. F. 1971a. *Black Gods and Kings: Yoruba Art at UCLA*. Los Angeles: University of California Press (Reprint Indiana University Press, Bloomington, 1976).
- THOMPSON, R. F. 1971b. "Sons of Thunder: Twin Images among the Oyo and Other Yoruba Groups". *African Arts*, 4 (3): 8-13, 77-80.
- THOMPSON, R. F. 1973a. "An Aesthetic of the Cool". *African Arts*, 7 (1): 41-43, 64-67, 89-91.
- THOMPSON, R. F. 1973b. "Yoruba Artistic Criticism", in W. L. d'Azevedo (ed.), *The Traditional Artist in African Societies*, Bloomington, Indiana University Press: 19-61.
- THOMPSON, R. F. 1974. *African Art in Motion. Icon and Act*. Los Angeles: University of California Press.
- THOMPSON, R. F. 1975. "Icons of the Mind: Yoruba Herbalism Arts in Atlantic Perspective". *African Arts*, 8 (3): 52-59, 89-90.

- THOMPSON, R. F. 1978. "Gelede Mask", in J. Fry (ed.), *Twenty-Five African Sculptures*, Ottawa, The National Galleries of Canada: 58-65.
- THOMPSON, R. F. 1983. *Flash of the Spirit: African and Afro-American art and Philosophy*. New York: Random House.
- THOMPSON DREWAL, M. 1975. "Symbols of Possession: A Study of Movement and Regalia in an Anago-Yoruba Ceremony". *Dance Research Journal*, 7 (2): 15-24.
- THOMPSON DREWAL, M. 1988a. *Yoruba. Art in Life and Thought*. Victoria: African Research Institute, LaTrobe University.
- THOMPSON DREWAL, M. 1988b. "Ritual Performance in Africa Today". *The Drama Review: A Journal of Performance Studies*, 32 (2): 25-30.
- TURNER, V. 1982 (ed.). *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*, Washington: Smithsonian Institution Press.
- VANSINA, J. 1984. *Art History in Africa: An Introduction to Method*. London: Longman.
- VERGER, P. 1957. *Notes sur le culte des Òrìs, à et Vodun à Bahia, la baie de tous les saints au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique* (Mémoires de l'IFAN 51). Dakar: Institut Français d'Afrique Noire.
- VERGER, P. 1964. "The Yoruba High God – A Review of the Sources". Paper presented at the *Conference on the High God in Africa*, University of Ife.
- VERGER, P. 1965. "Grandeur et décadence du culte d'Ìyámi Òs,òròngà (Ma mère la sorcière) chez les Yoruba". *Journal de la Société des Africanistes*, 35 (1): 141-243.
- WILLETT, F. 1978. "An African Sculptor at Work". *African Arts*, 11 (2): 28-33, 96.
- WITTE, H. 1982. *Simboliek van de aarde bij de Yoruba*, Ann Arbor: University Microfilms International.
- WITTE, H. 1988. *Earth and the ancestors: Ogboni iconography*. Amsterdam: Gallery Balolu.
- WITTE, H. 2001. *Wereld in Beweging. Gelede-marionetten van de Anago-Yoruba*. Berg en Dal: Afrika Museum.

