

IMAGINARIUM

LE MASCHERE AFRICANE E I PAESAGGI MENTALI DELL'OCCIDENTE

Hrump! Silenzio prolungato. *Hrump!!* Di nuovo un lungo silenzio. *Hrump!!!* Un altro silenzio assordante – ciascun intervallo durava un minuto abbondante. I suoni arrivavano lontano a quell'ora della notte e il rumore, forte e profondo, si stava evidentemente avvicinando. Era piena notte, un momento solitamente caratterizzato dalla quiete assoluta. Gli strani rumori che mi avevano svegliata si stavano approssimando alla porta di casa. Era un suono aspro e sordo, qualcosa di simile al rumore prodotto da una grande scatola di cartone che cade con tutto il suo contenuto da una finestra del secondo piano. Niente di simile si trovava nei paraggi. La paura e il senso di forte pericolo erano palpabili. Avevo il corpo e la testa percorsi da un formicolio, i capelli dritti. Completamente sveglia e vigile, col corpo pieno di adrenalina, la mia mente si preparava rapida a una reazione di attacco o di fuga, tentando di dare un senso a quello che accadeva e pensando contemporaneamente a come mettermi in salvo. Il cancello era chiuso, la mia porta bloccata. In caso di bisogno potevo passare dal retro e avanzare con cautela nel buio della notte senza luna. Presto gli strani rumori seguiti dai silenzi sinistri di poco prima vennero sostituiti da colpi e clangori – un miscuglio di percussioni metalliche, colpi di gong e rumore di sonagli. Si potevano distinguere anche le voci soffocate di un gruppo di uomini. Inizialmente questo mi tranquillizzò un poco, poi nuove paure presero il sopravvento. Attacco o fuga? Prima di prendere la decisione, così misteriosamente come erano arrivati, i suoni e coloro che li producevano si allontanarono, mentre il cacofonico *clang clang* del metallo contro il metallo svaniva lentamente.

Questo fu tutto ciò che "vidi" in occasione del mio primo incontro in piena notte con le maschere zangbeto (fig. 1) durante il mio viaggio di ricerca nella capitale fon di Abomey nella Repubblica del Benin, alla metà degli anni ottanta. Il fatto che me lo ricordi così bene a circa 25 anni di distanza indica chiaramente l'impatto dell'avvenimento, come pure la complessità del coinvolgimento sensoriale in esso implicito. La ragione per cui questo incontro è ancora così vivo nella mia memoria è che, malgrado io non abbia "visto" la scena con i miei occhi, il ricordo non è solamente mentale. Tutto il mio corpo venne letteralmente percosso da un sovraccarico di emozioni multisensoriali: *l'udito* (gli strani tonfi, i lunghi silenzi, i rumori metallici, le voci soffocate), *la vista* (l'acceicante oscurità della notte fonda), *il tatto* (la pelle d'oca, i capelli dritti), *l'olfatto* (l'odore forte del mio corpo che reagiva alla paura crescente), *il gusto* (il sapore rancido della bile che mi saliva alla gola). Ancora di più, i forti contrasti che sperimentavo acuivano il senso dello squilibrio e della minaccia imminente. Il motivo per cui ho conservato così a lungo que-

IMAGINARIUM

AFRICAN MASKS AND WESTERN MINDSCAPES

Hrump! Extended silence. *Hrump!!* Another long silence. *Hrump!!!* Another deafening silence—each span lasting well over a minute. Sounds travel far at this late hour, and the deep loud noise clearly was coming closer. It was the dead in the night, a time usually marked by absolute quiet. The strange sounds that had jarred me awake were now nearing the family gate. The Hrumping noise was heavy and hard, similar to a large full cardboard box thrown out of a second story window. There were no such nearby structures. The aura of fear and potent danger were palpable. I could feel my scalp and flesh tingling, each hair erect. Alert, and fully awake, my body completely adrenalized, my mind moved rapidly to fight or flight response, striving simultaneously to make sense of it all and to plan for my own security. The family gate was closed; my own door locked, if need be I could pass through the back, picking my way in the moonless darkness. Soon the strange *Hrump* sounds and equally ominous silences were replaced by a sharp banging and clanking of metal—an iron percussive mix of gongs and rattles. The muffled voices of men could be discerned as well. Initially this made me feel more at ease, then new fears set in. Fight or flight? Before I had to decide, as mysteriously as they came, the sounds and their makers moved off, trailed by the slowly fading cacophonous clang, clang of metal hitting metal.

This was all I "saw" of my first encounter with Zangbeto maskers (fig. 1) performing well after midnight during my mid-1980s research stay in the Fon capital of Abomey, the Republic of Benin. The fact that I can remember this so clearly some 25 years later speaks both to the potent impact of the event and the complexity of its sensorial engagement. The reason that I remember this so clearly, despite having not then "seen" it with my eyes, is that I did not simply recall it with my intellect. My whole body had been pummeled with sensations creating an multi-sensorial overload: *sound*: the strange thuds, long silences, clangs and hushed voices; *sight*: the blinding blackness of the dead of night; *touch*: tingling pores and hair on end; *smell*: the musty odor of my own bodily response to growing fear; *taste*: the rancid bile rising from up to my throat. More so, the sharp contrasts of the event heightened my sense of disequilibrium and threat. The reason I retained this memory so long is that it had engaged me in a totalistic way. Unlike the complex drumming rhythms of many day-time and evening African masking performances intended to attract small and larger audiences, sounds that seem to pull one closer, this experience made me only want to flee.

When I asked family members the next morning about the night time visitors, I was met by quick smiles and

sto ricordo sta nel fatto che si è trattato di un coinvolgimento globale. A differenza dei complessi ritmi dei tamburi che accompagnano molte performance diurne o serali delle maschere africane, performance volte ad attrarre un pubblico più o meno vasto con suoni che hanno l'effetto di fare avvicinare le persone, l'esperienza appena descritta mi fece solo venir voglia di fuggire via.

Il mattino dopo, quando interrogai i membri della famiglia presso cui alloggiavo sui visitatori notturni, tutti si affrettarono a sorridermi assicurandomi che non avevo niente da temere dagli Zangbeto. Alcuni componenti del gruppo familiare – gente col sonno pesante, non c'è che dire – non li avevano neppure sentiti arrivare. Qualche anno dopo (1991), senza soffermarmi sull'effetto che mi aveva fatto, scrissi un articolo su questo genere di performance in maschera, giunto ad Abomey dalla costa nell'Ottocento e sviluppatosi a partire da una pratica di sorveglianza notturna esercitata da gruppi di giovani. La paura che avevo provato quella notte era chiaramente una reazione che faceva parte degli scopi della performance ma, come imparai in seguito, erano soprattutto gli amanti illeciti a rimanere intrappolati nella sua rete. Qualche giorno dopo vidi una coppia di Zangbeto alla luce del giorno. Con un certo nervosismo chiesi loro il permesso di fotografarli in cambio di una ricompensa. La sorprendente fotografia che vedete qui (fig. 1) è stata invece scattata più di recente in una località nei pressi della città costiera di Ouidah e immortalava la notevole agilità e destrezza degli Zangbeto mentre spingono decisi la testa – peraltro ben imbottita – verso il suolo, producendo così i rumori sordi che avevo sentito quella notte. Le maschere riccamente colorate simili a covoni di fieno accompagnate dalle corna (una sola delle quali visibile in questa foto presa da dietro) evocano una creatura zoomorfa, soprannaturale, un'apparizione misteriosa che la mia immaginazione non poteva contemplare quando per la prima volta feci l'esperienza della loro performance.

Malgrado la sorprendente ricchezza delle loro forme, le maschere africane – simultaneamente costituite dalla maschera e dal costume, dall'accompagnamento sonoro, dalla danza, dal seguito di assistenti e dal pubblico – hanno a che fare con l'immaginario, quel complesso panorama mentale che delimita e congiunge trasgressione e normalità, omologazione e sovvertimento. Tutto ciò è valido in Africa come in Occidente. La mia esperienza delle maschere zangbeto ad Abomey suggerisce una spiegazione: la paura dell'ignoto. Anche se molti occidentali non hanno sperimentato in prima persona una performance di maschere africane, il fattore paura è un elemento preminente negli scritti su questo argomento. E come gli oggetti d'arte portano su di sé la spessa patina (materiale e metaforica) della loro storia – composta di vari strati corrispondenti a fattori d'uso, cambiamenti di proprietario, contesti variabili di esposizione (Preston Blier 2004) – così si è creata anche, in rapporto al mascherarsi, una rilevante patina creata da linguaggi occidentali consolidati, formati in contesti simili e collegati alla paura, al pericolo, all'associazione con atti malvagi¹.

Credo che in parte sia questa la ragione per cui nell'immaginario occidentale le maschere sono così strettamente legate all'Africa. La spiegazione va cercata da un lato nella natura stessa della maschera, dall'altra nella sua lunga storia in Occidente: dal coro, veritiero eppure anonimo, dell'antica tragedia greca alla minaccia d'acciaio dei cavalieri mascherati dalle pesanti armature, dalle illecite *liaisons* dei balli in maschera al ruolo sovversivo del carnevale, dalle maschere patibolari utili a proteggere l'individuo dal pericolo degli sguardi o delle parole dei potenti al "dolcetto o scherzetto" delle maschere di Halloween nella loro sfida all'identità, alle norme e al decoro. Le radici etimologiche della parola maschera sono controverse, ma molto probabilmente il termine deriva dal medio-latino *masca* (spettro, incubo), dall'arabo *maskhara* (da *sakhira*, mettere in ridicolo) e/o dal francese antico *mascurer* (annerire o scurire il volto), quest'ultimo plausibilmente collegato al pre-indoeuropeo *masco* (strega). Queste derivazioni suggeriscono l'antica associazione nel mondo occidentale della maschera col pericolo, la maschera intesa come spettro notturno, un mezzo per mettere in ridicolo o sovvertire l'autorità, accompagnamento di azioni magiche. Nella fascinazione occidentale per le maschere africane è difficile non vedere anche un richiamo interiore, il desiderio di confrontarsi con una forma d'arte e una pratica che per lungo tempo sono state in uso anche da noi. Se si considera l'attrazione euro-americana per le maschere africane nei termini, ampiamente peggiorativi, di una fascinazione per l'elemento irrazionale, pericoloso, irresponsabile, bisogna dire che questa visione implica il coinvolgimento speculare di elementi che popolano tanto l'immaginario occidentale quanto quello africano, elementi che hanno ancora una "carica" nei rispettivi mondi "civilizzati" di oggi.

Durante le mie ricerche ad Abomey, oltre alle maschere zangbeto vidi anche diversi Kulito, personaggi provenienti dal regno dei morti, invitati sulla terra dai loro discendenti. Queste maschere, caratterizzate da strisce simili a cenci che coprono il corpo (Preston Blier 1995; vedi anche Rush 2001, p. 36 sgg.), comparivano in occasione di eventi organizzati tra le famiglie yoruba, dei quali molti avi erano prigionieri di guerra condotti nella capitale dai

1. Maschere zangbeto vicino Ouidah (Repubblica del Benin). Fotografia scattata il 12 settembre 2009 da uno dei partecipanti alla spedizione di ricerca guidata dal professor Hans Gerald Hoedl del Dipartimento di studi religiosi dell'Università di Vienna. Pubblicata previa autorizzazione

1. Zangbeto maskers near Ouidah (Republic of Benin). Photographed on September 12, 2009 by one of the participants in the excursion class led by Prof. Hans Gerald Hoedl of the Religion Department of the University of Vienna. Published with permission

2. Maschera yoruba egungun. Ile-Ife (Nigeria). Fotografia di Suzanne Preston Blier, 2004

2. Yoruba egungun mask. Ile-Ife (Nigeria). Photograph by Suzanne Preston Blier 2004



assurances that I had nothing to fear in the Zangbeto arrival. Some family members—sound sleepers no doubt—hadn't even heard their arrival. Years later I would write an overview article (1991) on this masquerade, noting little of its impact on me, a performance form that had traveled from the coast to Abomey in the 19th century and had entered the art corpus as a form of night-time policing undertaken by groups of city youth. The fear I had felt that night was clearly part of the performance aim, but mostly, I would learn, it was illicit lovers out and about in the city who were enmeshed in its web. Several days later I would see a pair of these Zangbeto performers in day light. With some nervousness, I requested a photograph, granted for a fee. The striking, more recent, photograph shown here (fig. 1) was taken in a town near the coastal city of Ouidah and captures the remarkable gymnastic skill and dexterity of Zangbeto performers as they radically thrust their well padded heads to the ground, creating the loud thud sounds I had heard at night. The richly colored hay stack-like maskers, whose additive horns (only one of which is visible in this rear-view photograph) suggest a preternatural zoomorphic being, were an eerie visual apparition that my imagination could not begin to contemplate when I first experienced this performance.

African masks, despite their strikingly rich visual forms—the product simultaneously of the mask itself, costume, sound accompaniment, dance form, accompanying aids, and audiences—in large measure address the imaginary, the complex mindscape that delimits and co-joins transgression and normalcy, compliance and subversion. This is as true in Africa as in the West. My experience with the Zangbeto maskers in Abomey suggests one reason: fear of the unknown. Even though most Westerners have never experienced an African masking performance first hand, this fear factor figures prominently in writings about these works. And, in the same way that art objects carry the thick patinas (material and metaphoric) of their own histories—layered by factors of use, ownership changes, and variable contexts of display (Preston Blier 2004)—there also is an important masquerade patina component created through long established Western masking idioms being shaped by similar contexts of risk, fear, and associations with nefarious deeds.¹

It is in part for this reason that masks are so closely linked with Africa in the Western imaginary, I believe. The reason for this lies at least in part in both the nature of the mask itself and the long history of masking in the West—the truth-telling yet anonymous chorus of the ancient Greek stage, the steely danger of heavily armored masked chevaliers, the illicit partnering at masked balls, the subversive agency of Carnival, the gallows masks to protect one from the threats of potent speech or glances, and the "trick or threat" seeking Halloween maskers out to challenge identity, norms, and decorum. The etymological roots of the word "mask" are debated, but most likely derive from the Middle Latin *masca* (specter, nightmare), the Arabic *maskhara* (from *sakhir*, to ridicule) and/or Old French *mascurer* (to blacken or darken the face), the latter plausibly connected to the Pre-Indo-European *masco* (witch). Suggested by these derivations is the long-standing association in the Western world of masking and danger—the mask as a nighttime specter, a means to ridicule or subvert authority, an accompaniment to witchly deeds. It is hard not to see in the Western fascination with African masks an inner appeal as well, a desire to come to grips with a form of art and practice that long has been of interest here. If one finds in the Euro-American fascination with African masks a largely pejorative frame—a fascination with the irrational, the dangerous and the irrespons-



3. Maschere africane.
Aree kishi, luba, dei fiumi
Luapula e Lomami (Congo)
e kuba. Da Leo Frobenius,
*Die Masken und
Geheimbünde*, 1898
3. African masks. Kishi, Luba
zones, Luapula and Lomami
rivers (Congo), Kuba zone.
From Leo Frobenius,
*Die Masken und
Geheimbünde*, 1898

capi militari del Dahomey oltre un secolo fa. I Kulito – nome che significa letteralmente “padre (to) dal cammino (li) della morte (ku)” – fanno parte di un insieme di maschere in uso in un’area più vasta, noto come Egungun (fig. 2) ampiamente diffuso in area Yoruba. I termini usati per “maschera” in lingua Yoruba, tra cui *ibojú* (velo che copre il volto), *àgō* (tenda), e *iparadà* (che evoca cambiamento o trasformazione, come nel termine *yipadàparadà* [alterazione], Smith e Onayem 2003-2005, s.p.) suggeriscono i modi in cui queste forme vengono intese a livello locale. Come nota John Mason (Mason 1994, p. 241), l’ultimo termine, *iparadà* viene impiegato dagli Yoruba anche per indicare “cose e azioni che trasformano e nascondono potere”², un aspetto che sembra corrispondere alla visione della maschera storicamente accreditata in Occidente.

Di recente, mentre preparavo un libro sulle antiche forme d’arte locali (Preston Blier, di prossima pubblicazione), ho assistito in prima persona a performance di maschere egungun nella città di Ile-Ife, capitale spirituale di tutto il mondo Yoruba (Nigeria sudoccidentale, fig. 2). Vestite come i Kulito, loro cugini, con i loro costumi caratteristici, queste impersonificazioni degli Egungun erano circondate da un’aura spettrale ed emanavano un senso di rovina (stracci e brandelli), espresso in questo caso da un vivace patchwork di frammenti diversi. Come già era accaduto con i Kulito ad Abomey, fu inizialmente il ritmo dei tamburi ad attirarmi verso la performance, un suono che sembrava accelerare i battiti del mio cuore. La mia esperienza con questo danzatore egungun mascherato che si esibiva un sabato in occasione di un funerale fu influenza-

ta anche dall’importante presenza della figura a destra nell’immagine, con la frusta in mano, e da quella di altri “poliziotti” a volto scoperto che avevano il compito di tenere lontani gli intrusi e incitare gli eventuali osservatori occidentali a offrire delle monete. Ciò che risulta chiaro in tutte queste forme di performance in maschera è il complesso insieme di vitalità artistica, coinvolgimento sensoriale ed emotivo (un misto di paura, gioia, eccitazione e nostalgia) che le rendono tanto intense. Persino nelle performance ora organizzate principalmente per i turisti – tra queste le maschere Yoruba gelede che ebbi modo di osservare in una successiva visita ad Abomey o le maschere Dogon così ricercate dai viaggiatori che oggi si recano in pellegrinaggio nella remota zona della falesia di Bandiagara nel Mali – risulta chiaro che oltre alla notevole ricchezza artistica e complessità culturale di queste forme, è la loro funzione basilare di maschera che le investe di una forza emotiva così potente.

Gli Zangbeto che sentii ad Abomey non furono le prime maschere che conobbi in Africa. Nel 1970, durante i due anni che trascorsi nella città Yoruba di Savé, a nord-est di Abomey, una folla rumorosa e il ritmo vibrante dei tamburi mi indussero a uscire dalla mia casa vicino al mercato per raggiungere la processione che accompagnava un “El Hadji” locale (colui che è tornato dalla Mecca), condotta da un uomo che indossava una maschera (gialla?) a forma di testa di mucca o di bufalo, una sorta di spettro amichevole chiamato per celebrare il lieto evento. Molto tempo dopo seppi da Patrick McNaughten (1991) che questo tipo di maschere fanno parte di una più ampia tradizione storico-artistica che riguarda tutta la savana, con importanti connotazioni politiche. Nel corso di quel periodo, in occasione di una visita presso alcuni amici nella località costiera di Porto Novo, vicino al confine tra Benin e Nigeria, in cui vive una comunità mista di Yoruba e Gun, conobbi un altro genere di rappresentazione mascherata che, come quella che ho descritto per prima, è essenzialmente sonora. Ci era stato detto (non ricordo da chi)

ble—it is a view that also carries mirror-like engagement of concerns that populate the Western imaginary along with the African, elements that still have “charge” in the “civilized” worlds of both today.

The Zangbeto maskers were not the only masquerade forms that I experienced during my research in Abomey. I also witnessed several Kulito performers here, persona coming from the realm of the dead who were invited by their living lineage members to make a visit. These maskers, distinguished by body covering rag-like strips (Preston Blier 1995; see also Rush 2001, 36ff), appeared in events organized among the city’s Yoruba families, many of whose ancestors were war captives brought to this capital by Dahomey’s military rulers over a century ago. *Kulito*, which signifies literally “father (to) from the path (li) of death (ku)” are part of a larger area masquerade complex known as Egungun (fig. 2), one that is widely practiced in the Yoruba area. Local Yoruba terms for mask, among these *ibojú* (face covering, veil), *àgō* (tent), and *iparadà* (evoking change or transformation as in the term *yipadà-paradà* [alteration], Smith and Onayem 2003-2005, n.p.), suggest the ways that these forms are understood locally. The latter term, *iparadà*, as John Mason notes (Mason 1994, p. 241), also is employed by the Yoruba “when talking about things and actions that transform and conceal power.”² In this there appear to be important complements with historic Western views of masks.

More recently I experienced firsthand Egungun maskers in the Yoruba global capital of Ile-Ife (in southwestern Nigeria, fig. 2) while preparing a book on ancient art forms here (Preston Blier forthcoming). These textile garbed Egungun personifiers, like their Kulito cousins, evinced a sense of spectral presence and demise (rags, broken-ness), in this case defined by a bright patchwork of fragments. As with my experience with Kulito maskers in Abomey, it was initially the sound of drummers that drew me to the performance site, a sound that seemed to make my heart race faster. My interaction with this Egungun masker, who was performing for a nearby Saturday funeral, was also marked in important ways by the notable presence of the whip carrying figure in the photograph on the right, as well as other unmasked “police” whose roles it was to keep meddlers at bay, and to help proffer coin “dash” from any Western viewer who might happen by. What is clear in this array of African masking forms is the complex mix of artistic vibrancy, sensorial engagement, and the emotions (fear, joy, excitement, nostalgia) that together make these art forms such potent human engagements. Even on the occasion of performances undertaken now primarily for tourists, among these Yoruba Gelede maskers I would see in a later Abomey visit, or Dogon masquerades now eagerly sought by travelers in modern-day pilgrimages to the remote Bandiagara escarpment of Mali, it is clear that in addition to the notable artistic richness and cultural complexity of these forms, it is their underlying function as masks that help to convey to them a heightened emotional power.

The Zangbeto maskers I first heard in Abomey were not the first masquerade performance that I experienced in Africa. In 1970, during a two year stint in the Yoruba city of Savé, northeast of Abomey, a loud throng and vibrant drumming drew me from my home near the market toward a crowd accompanying a local El Hadji (returnee from Mecca), the whole pageant being led by a performer sporting a (yellow?) mask in the form of a cow or buffalo head, a seemingly friendly specter called into action to celebrate this happy event. Much later I would learn from Patrick McNaughten (1991) that such maskers are part of a larger pan-savanna art historical tradition with important political overtones. During this period, I also would experience another masquerade form while visiting friends in the coastal city of Porto Novo, a community of mixed Yoruba and Gun inhabitants near the Benin-Nigeria border. This masquerade, like the first I described, was acoustic in nature. We had been warned (by whom I can’t remember) that no one was to go out that night or risk bodily harm, for Oro would be walking in the streets. The window shutters also were supposed to be closed and we were advised not to look outside. As I was preparing for bed, I heard an ominous, eery, high pitched and undulating *eu... eu... eu... eu... eu* that pierced the thick soupy air of this always humid center with a zinging, almost electrifying, tension. The acoustic masquerade, its sound achieved by a bull roarer, I would learn, comprises one of the most historically dangerous forms of African masking, the Oro group representing the elite grade of Ogboni, an association that was accorded the right to arrest and punish serious social wrongdoers.³

This rare and unusual acoustic mask is one of the most culturally important forms of African masking, and yet few if any people ever have actually seen it outside of its performers. Yet another major Yoruba masquerade form is rarely recognized as such—specifically the bead-rich, veiled, conical crown worn by kings both to depersonalize them as rulers (subverting their identities to the needs of the state) and to protect subjects from their potentially dangerous gaze as ruler-deities. These two rarely discussed masks speak to the important governance roles that African masking once assumed. The same could be said for the Zangbeto and cow/buffalo masks discussed

che quella notte nessuno doveva uscire altrimenti avrebbe rischiato di farsi male perché gli Oro si sarebbero aggirati per le strade della città. Le imposte dovevano rimanere chiuse e ci consigliarono di non guardare fuori. Mentre mi preparavo per andare a dormire, udii un suono minaccioso, misterioso, acuto e ondulato – eu... eu... eu... eu... eu – che perforava l'aria spessa e umida del villaggio pervadendo l'atmosfera di una tensione sibilante, quasi elettrica. In seguito seppi che questa performance sonora, eseguita con l'ausilio di un *bullroarer*, è una delle forme storicamente più pericolose di maschera africana. Infatti gli Oro rappresentano l'élite degli Ogboni, un'associazione che possedeva il diritto di arrestare e punire coloro che si macchiavano di gravi misfatti ai danni della società³. Dal punto di vista culturale, questo genere di performance mascherata sonora, piuttosto insolita e rara, è una delle forme più importanti di tutta l'Africa eppure pochissimi, forse nessuno, vi ha mai assistito al di fuori degli attori. Esiste anche un'altra forma di maschera yoruba altrettanto misconosciuta: la corona velata, a forma conica e riccamente ornata di perle, indossata dai re col duplice intento di privarli della loro personalità di sovrani (sowvertendo la loro identità per sottometterla alle esigenze dello stato) e di proteggere i sudditi dal loro sguardo potenzialmente pericoloso di dei-governanti. Questi due esempi raramente descritti – insieme alle maschere di mucca/bufalo degli Zangbeto – testimoniano dell'importante ruolo guida che la maschera africana deteneva un tempo. Che accompagni l'espansione dinastica o copra una punizione sociale semi-sanzionata o sia il simbolo del potere totalizzante dello stato tradizionale in tutti questi esempi, proprio come nella cultura occidentale, la maschera ha importanti connotati politici.

Le prime teorie occidentali sulle maschere africane hanno confermato il legame con il linguaggio del potere e la paura. Tra le pubblicazioni più importanti ricordiamo quella riccamente illustrata di Leo Frobenius (fig. 3 e 5) sulle maschere e le società segrete (1898, 1995). Nato a Berlino e morto in Piemonte nel 1938 all'età di 65 anni, Frobenius fu uno dei maggiori studiosi ad affrontare per primo questi temi, sottolineando il grado di raffinatezza e l'importanza di queste manifestazioni della cultura materiale come testimonianza delle civiltà africane, un'opinione non molto diffusa all'epoca. *Aus den Flegeljahren der Menschheit*, pubblicato nel 1909 e tradotto in molte lingue, comprendeva numerosi riferimenti alle maschere africane – tuttavia, la sua teoria sull'imprinting delle divinità solari non trova oggi quasi alcun seguace⁴.

A differenza del volume del 1898 che catalogava le forme di maschere presenti nei più importanti musei etnografici europei, il libro del 1909 affrontava in maniera più generale il tema delle "culture primitive", cercando di inserire le opere nel loro contesto locale, come dimostra la strana immagine che illustra una cerimonia dei Baga Nimba (dalla Guinea, fig. 4), una delle più bizzarre fantasie sul tema che io abbia mai visto. Il disegno, intitolato *Cerimonia del Juju Nakali*, attinge ampiamente all'immaginario tradizionale europeo sui riti magici praticati intorno al fuoco, con tanto di danze in cerchio e sacrifici umani. Il teschio in cima al palo al centro rafforza quest'aura di negatività. La stessa immagine comparve accanto alla recensione del libro a firma di A.C. Haddon sulla rivista scientifica "Nature" (10 dicembre 1908) che all'epoca vantava un folto pubblico internazionale di lettori. Per molti versi il disegno – uno dei pochi a tutta pagina presenti nel libro – è in forte contrasto con la visione della maschera africana nella sua importanza storica promossa dallo stesso Frobenius ed è evocativa delle paure degli occidentali, più che della tradizione locale. Al tempo stesso, l'accento posto sul teschio suggerisce anche la teoria esposta da Frobenius nel volume del 1898, un testo che privilegiava le tradizioni africane locali del "manismo" inteso a sovvertire il potere della morte. Nella sua introduzione (p. 256) alla traduzione dell'opera di Frobenius pubblicata nel 1995 Bernhard Streck fa coincidere questo impulso con il desiderio di rappresentare "la morte, i defunti, i teschi, il sito della sepoltura e tutte le altre cose attraverso le quali i morti esercitano il loro potere sui vivi". In questo senso le maschere africane sono viste da Frobenius come riflessione e risposta al mistero della morte, mediante l'atto di rendere visibili i defunti.

Più importante ancora della validità di questa teoria è per certi versi il fatto che essa si integra sorprendentemente con la percezione della maschera storicamente accreditata in Occidente e in parte riflessa nell'etimologia, secondo cui queste forme evocano essenzialmente il potere degli spettri, spiriti appartenenti all'altro mondo che ossessionano i vivi. Nel volume del 1898 Frobenius sostiene inoltre che le stesse maschere africane si sono evolute a partire dall'uso rituale di teschi umani, trasformati in teste-scultura (opere a tre dimensioni) e poi in maschere (un'arte più bidimensionale); questo sviluppo della forma artistica viene illustrato con l'immagine di un danzatore asante (privo di maschera) che indossa una cintura con teschi (fig. 5). Lo spettro come caratteristica fondamentale della maschera africana è evidente anche nei tipi di maschere privilegiate da alcuni etnologi e scrittori all'inizio del Novecento (fig. 6 e 7). Se da un lato non si deve trascurare l'importanza delle figurazioni spettrali (tra cui



4. Maschere baka nimba. Cerimonia del Juju Nakali. Da Leo Frobenius, *Aus den Flegeljahren der Menschheit*, Hannover 1909, p. 339

4. Baga nimba maskers, identified as *The Juju Nakali Feast*. From Leo Frobenius, *The Childhood of Man*, Hanover 1909, p. 339

5. Danzatore akan con teschio. Da Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde*, 1898

5. Akan skull dancer. From Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde*, 1898



above. Whether as accompaniment to dynastic expansion or as a cover for semi-sanctioned social punishment or as symbol of the totalizing power of the traditional state, in these examples, as in the West, masking holds important political saliency

Early Western theories of African masking often have reinforced related idioms of power and danger. Important among these writings is Leo Frobenius' richly illustrated (fig. 3 and 5) volume on African masks and secret societies (1898, 1995). Frobenius, who was born in Berlin and died in residence in Piedmont, Italy in 1938 (at age 65), was one of the most influential early scholars to addressing the significance and roles of African masks. He also would promote the sophistication and importance of these works as material culture and evidence that Africa had civilization(s)—a view not widely held in this era. Frobenius' widely translated 1909 volume, *The Childhood of Man*, would also include African masking references, though his theory of the imprint of solar deities has few if any adherents today.⁴

Unlike his 1898 volume that featured a catalogue of African mask forms from Europe's most important ethnographic museums, his 1909 book, sought to address "Primitive cultures" more generally, with an eye toward understanding these works in their local settings, as suggested in part in the strange illustration that appeared here depicting a ceremony of Baga Nimba performers (from Guinea, fig. 4), one of the strangest imaginings of an African masking performance I have seen. This rendering, titled *The Juju Nakali feast*, draws heavily on established European imaginings of witchy flickering fireside rites, circle dances, and human offerings. The human skull held aloft on a pole at the center reinforces this negative aura. The same image was featured in A.C. Haddon's review of the book in the scientific journal *Nature* (Dec. 10, 1908), a series that had a considerable international readership in this era. In many ways this image stands in marked contrast to Frobenius' own view of the historic importance of African masking. In some ways this illustration—one of the few full renderings in the book—is more evocative of Western fears than it is of local tradition. At the same time the emphasis given here to the human skull is also evocative of the main theory of African masking espoused by Frobenius in his earlier 1898 volume, a text that privileged local African traditions of "manism," intended to subvert the power of death, a drive that Bernhard Streck explains in his introduction to the 1995 translation of Frobenius' work (p. 256) takes shape in a desire "to represent death, the dead, skulls, the place of the tomb, and all other things, through which the dead exercise their power on the living." African masks in this way are seen by Frobenius to constitute both a reflection on and response to "the mystery of death," by rendering the departed (the dead) visible.

In some ways more important than the validity of this theory is how it also strikingly complements historic Western perceptions of masks, as defined in part through etymology, that these forms at their core evoke the power of specters—haunting ghostly beings from another world. Frobenius, in his 1898 volume, argues further that African masks themselves evolved from the ritual use of human skulls, these transformed to modeled heads (three dimensional works) and then face masks (more two dimensional arts), a proposed evolution of artistic form, accompanied by the image of a (non-masked) Asante dancer wearing a skull belt (fig. 5). The specter of the dead as a key

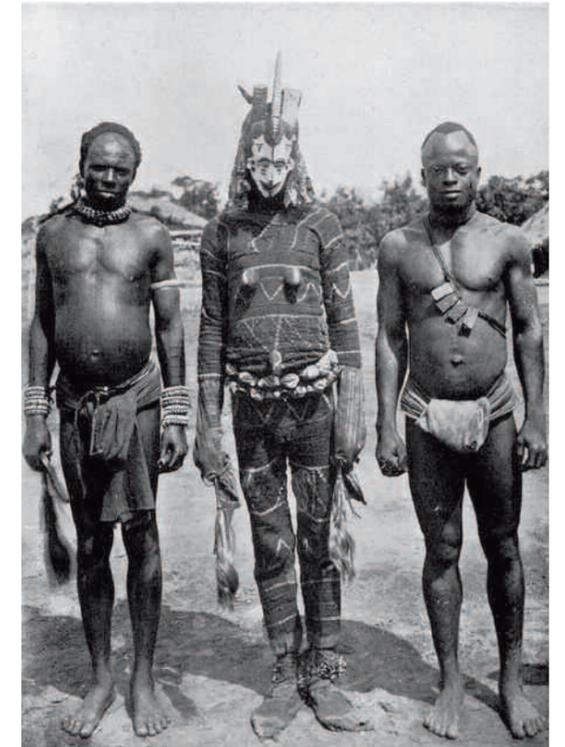


6. Maschera ejagham.
Da P.A. Talbot, *In the Shadow of the Bush*, D.H. Doran, Londra 1912, p. 38
6. Ejagham masker in P.A. Talbot, *In the Shadow of the Bush*, 1912. London: D.H. Doran, p. 38

quelle degli avi) in alcuni tipi di maschere (come gli Ejagham e gli Igbo della Nigeria sudorientale illustrati qui), dall'altro sarebbe un errore identificare le espressioni di morte con le maschere africane *tout court*. Riferimenti più convincenti sono da individuare invece nelle varianti dei concetti di trasgressione e trasformazione – temi importanti in molti generi di maschere storiche in tutto il mondo. Tale complementarità contribuisce anche a spiegare l'interesse duraturo degli occidentali per questi fenomeni.

In breve, l'ansia e le paure degli occidentali riguardo ai simboli e all'uso della maschera hanno in parte plasmato la concezione della maschera africana da un punto di vista intellettuale. Quelli citati non sono che alcuni esempi. Nel corso delle grandi esplorazioni del XVI e XVII secolo, gli europei hanno cercato avidamente (anche con l'intento di distruggerli) gli "idoli" africani, soprattutto per il timore del pericolo che essi potevano rappresentare per la società occidentale (Preston Blier 2010). Questa stessa valenza di potere spirituale entrerà evidentemente in gioco molto più tardi nella celebrazione delle maschere africane da parte di Picasso. A proposito di un dibattito più generale sull'arte "tribale" (Malraux 1974 in Flam & Deutch 2003, p. 33), l'artista osserva: "Tutti parlano dell'influenza dei negri sulla mia arte... tutti noi amiamo i feticci". Secondo Picasso le maschere africane non sono semplicemente straordinarie "forme d'arte" visiva, ma detengono un potere emozionale unico. Come spiega Jack Flam (Flam 2003, p. 5), le forme africane erano "concepite per essere usate piuttosto che solo osservate", e in questo "uso" l'accento era posto sulle loro presunte implicazioni magiche e di potere. Quasi la stessa cosa si può dire per le prime letture di molti esempi dell'arte africana da parte degli occidentali, benché (o forse proprio perché) anche qui entrassero in gioco fattori simili connessi al potere emotivo, al pericolo, alle forze misteriose dell'ignoto (spiriti e affini). Il coinvolgimento insieme sensoriale ed emotivo di queste maschere nella vita sociale ha un ruolo fondamentale anche in occidente ed è un fattore di importanza quasi universale nel concetto più generico di maschera.

7. Maschera igbo mwo. Da G.T. Basden, *Among the Ibos of Nigeria*, Lippincott, Philadelphia 1921, p. 224
7. Igbo mwo mask in G.T. Basden, *Among the Ibos of Nigeria*, 1921. Philadelphia: Lippincott, p. 224



feature of African masking is also evinced in the types of African masks sometimes privileged by early 20th-century ethnographers and publishers (fig. 6 and 7). While one cannot overlook the importance of ghostly figurations (ancestors among these) in certain African masking forms (the Ejagham and Igbo of southeastern Nigeria shown here among these), it would be a mistake to equate idioms of death with African masking more generally. More convincing references can be seen in variant ideas of transgression and transformation—themes that are important in many historic masking genres around the world—this complementarity also helping to explain the enduring Western interest in these forms.

In short, Western anxiety and fears around the idiom and historic use of masking served in part to shape the way that African masks came to be shaped intellectually. These are not the only examples. In the 16th to 17th century of Global Exploration, Europeans avidly sought out (and moved to destroy) African "idols," largely for fear of the dangers that they were thought to post to society in the West (Preston Blier 2010). This same spiritual power dynamic was clearly at play in Picasso's much later celebration of African mask forms. As he would observe in his discussion of "tribal" art more generally (Malraux 1974 in Flam & Deutch 2003, p. 33): "Everyone always talks about the influence of the Negroes on me... We all loved fetishes." In Picasso's view, the African masks were more than simply visually striking "art forms," they also held unique emotional power. As Jack Flam explains (Flam 2003, p. 5) for this era more generally, the African forms were "meant to be used rather than merely looked at," and by "use," it was their assumed magical and power associations that held particular primacy. One could say much the same thing for early Western perspectives of many works of African art, even if (especially because?) similar factors of emotional power, danger, and the mysterious forces of unknown worlds (spirit and otherwise) were at play here. The complex mix of sensorial and emotional engagement with these masking forms in life figured prominently in this too, factors of near universal importance to the process of masking more generally.

¹ Tra i numerosi contributi sulle maschere africane in generale e le altre forme a esse correlate vi sono quelli di Monti (1969), Lommel (1970) e Barbier-Mueller (1998, anche se fino a questo momento ben poco spazio è stato dato alla ricezione di queste opere nell'immaginario occidentale.

² Margaret Drewal illustra anche (Drewal 1992, p. 20 e sgg.) l'importante ruolo dello spettacolo nelle performance mascherate degli Yoruba.

³ Sulla complessa risposta emotiva ad altre manifestazioni artistiche Ogboni alle quali ho assistito nella città yoruba di Savé, vedi Preston Blier 1988.

⁴ Anche nel volume del 1910 sui racconti tradizionali africani, *Der schwarze Dekameron* (*Il Decamerone nero*), ampiamente tradotto in Europa, Frobenius sosteneva una visione di complementarità culturale e di tolleranza.

Bibliografia

J. Flam, M. Deutch (a cura di), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, University of California Press, Berkeley 2003.

L. Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Nova Acta. Deutschen Akademie der Naturforscher, vol. 74, no. 1, pp. 1-278, 1898.

L. Frobenius, *The Childhood of Man, a popular account of the lives, customs and thoughts of the primitive races*, traduzione di A.H. Keane, Seeley, Londra; Lippincott, Philadelphia 1909.

L. Frobenius, *Der schwarze Dekameron. Liebe, Witz und Heldentum in Inner-Afrika*, Vita Verlagshaus, Berlino 1910. Tr. it. *Decamerone nero. Racconti africani*, Rizzoli, Milano 1971.

L. Frobenius, *Masques. Suivi d'un texte de Leo Frobenius (1898)*, traduzione di O. Kyburz, catalogo di mostra, Dapper, Parigi 1995.

I. Hahner-Herzog, M. Kecskesi, L. Vajda, *African Masks: The Collection*, Musée Barbier-Mueller, Ginevra 1998.

A.C. Haddon, recensione su *The Childhood of Man* di Leo Frobenius in "Nature" (dicembre 10), 79, no. 2041, 162-163, 1908.

A. Lommel, *Masks: Their Meaning and Function*, Ferndale, Londra. Edizione originale di Atlantis, Zurigo 1970.

A. Mairaux, *La Tête d'obsidienne*, Gallimard, Parigi 1974. Tr. it. *Il cranio di ossidiana*, Abscondita, Milano 2001.

J. Mason, *African Religions in the Caribbean*, in Rowland Abiodun et al., *The Yoruba Artist: New Theoretical Perspectives on African Arts*, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1994.

P.R. McNaughton, *Is There a History in Horizontal Masks? The Dilemma of Form*, in "African Arts", 14, 2, pp. 40-53, 88-90, 1991.

F. Monti, *Masks*, Paul Hamlyn, Londra 1969.

S. Preston Blier, *Words about Words about Icons: Iconology and the Study of African Art*, in "College Art Journal", pp. 47, 75-87, 1988.

S. Preston Blier, *Faces of Iron: Media, Meaning, and Masking in Danhomé*, in "Bulletin du Musée Barbier-Mueller", pp. 19-41, 1991.

S. Preston Blier, *African Vodun: Art, Psychology, and Power*, University of Chicago Press, Chicago 1995.

S. Preston Blier, *Art of the Senses: Masterpieces from the William and Bertha Teel Collection* (a cura di); *Ways of Experiencing African Art: The Role of Patina*, Museum of Fine Arts, Boston 2004.

S. Preston Blier, *Capricious Arts: Idols in Renaissance era Africa and Europe (The Case of Sapi and Kongo)*, in *Idols in the Age of Art*, Ashgate, Farnham 2010.

D. Rush, *Contemporary Vodun Arts of Ouidah, Benin*, in "African Arts", 34, 4 (inverno), pp. 32-47, 94-96, 2001.

P. Smith, O. Adebisola, *Yoruba Dictionary*, <http://www.yorubadictionary.com/> 2003-2005.

B. Streck, *Leo Frobenius (1873-1938)*, traduzione di O. Kyburz, in *Masques. Suivi d'un texte de Leo Frobenius (1898)*, Musée Dapper, Parigi 1995, pp. 247-257.

M. Thompson Drewal, *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*, Indiana University Press, Bloomington 1992.

¹ Among the many overviews of African and related masking forms are those by Monti (1969), Lommel (1970), and Barbier-Mueller (1998) but little emphasis to date has been placed on how these works figured in the Western imaginary.

² Margaret Drewal also discusses (Drewal 1992, p. 20ff) the important aspect of spectacle in Yoruba masquerading contexts.

Bibliography

Flam, Jack and Deutch, Miriam (Ed.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003).

Frobenius, Leo, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Nova Acta. Deutschen Akademie der Naturforscher, vol. 74, no. 1:1-278, 1898.

Frobenius, Leo, *The Childhood of Man, a popular account of the lives, customs and thoughts of the primitive races*, trans. by A.H. Keane (London: Seeley; Philadelphia: Lippincott, 1909).

Frobenius, Leo, *Der schwarze Dekameron. Liebe, Witz und Heldentum in Inner-Afrika* (Berlin: Vita Verlagshaus, 1910).

Frobenius, Leo, *Masques. Suivi d'un texte de Leo Frobenius (1898)*, trad. by O. Kyburz. Exhibition catalogue (Paris: Dapper, 1995).

Hahner-Herzog, Iris; Kecskesi, Maria; Vajda, Lazlo, *African Masks: The Collection* (Geneva: Musée Barbier-Mueller, 1998).

Haddon, A.C., review of *The Childhood of Man* by Leo Frobenius in *Nature* (Dec. 10), 79, no. 2041:162-3, 1908.

Lommel, Andreas, *Masks: Their Meaning and Function* (London: Ferndale; orig. Zurich: Atlantis, 1970).

Malraux, André, *La Tête d'obsidienne* (Paris: Gallimard 1974).

Mason, John, "African Religions in the Caribbean," in *The Yoruba Artist: New Theoretical Perspectives on African Arts*, ed. Rowland Abiodun et al. (Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1994).

McNaughton, P.R., "Is There a History in *Horizontal Masks*? The

³ On the complex emotional response to other Ogboni arts I witnessed in the Yoruba city of Savé see Preston Blier 1988.

⁴ Frobenius' 1910 volume on African folk tales, *Der schwarze Dekameron* (The Black Dekameron), a work widely translated in Europe, also promoted a view of cultural complementarity and tolerance.

Dilemma of Form," in *African Arts*, 14, 2:40-53, 88-90, 1991.

Monti, Franco, *Masks* (London: Paul Hamlyn, 1969).

Preston Blier, Suzanne, "Words about Words about Icons: Iconology and the Study of African Art," in *College Art Journal*, 47:75-87, 1988.

Preston Blier, Suzanne, "Faces of Iron: Media, Meaning, and Masking in Danhomé," in *Bulletin du Musée Barbier-Mueller*, Geneva, pp. 19-41, 1991.

Preston Blier, Suzanne, *African Vodun: Art, Psychology, and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

Preston Blier, Suzanne, *Art of the Senses: Masterpieces from the William and Bertha Teel Collection* (Ed.); *Ways of Experiencing African Art: The Role of Patina* (Boston: Boston, Museum of Fine Arts, 2004).

Preston Blier, Suzanne, "Capricious Arts: Idols in Renaissance era Africa and Europe (The Case of Sapi and Kongo)," in *Idols in the Age of Art* (Farnham: Ashgate, 2010).

Rush, Dana, "Contemporary Vodun Arts of Ouidah, Benin," in *African Arts*, 34, 4 (Winter), pp. 32-47, 94-96, 2001.

Smith, Pamela and Adebisola, Onayem, *Yoruba Dictionary*, <http://www.yorubadictionary.com/> 2003-05.

Streck, Bernhard, "Leo Frobenius (1873-1938)," trad. by O. Kyburz, in *Masques. Suivi d'un texte de Leo Frobenius (1898)* (Paris: Musée Dapper, 1995), 247-257.

Thompson Drewal, Margaret, *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).