

# DARE ALL'INVISIBILE UN ASPETTO APPROPRIATO

## LA RAFFIGURAZIONE DEI GENI DELLA BOSCAGLIA IN AFRICA OCCIDENTALE

Tra le effigi più comuni nelle società africane, un posto di rilievo è riservato agli antenati e ai geni della bosaglia. Non vi è certo motivo di stupirsi: almeno in una certa misura la raffigurazione di questi due tipi di entità soprannaturali fa leva su principi simili. Sia gli antenati sia i geni sono esseri la cui apparenza corporea è oggetto di rappresentazioni mentali piuttosto precise da parte di coloro che sono chiamati a dar loro forma: i primi sono uomini che in vita sono stati visti dai membri della loro famiglia, che ne possono quindi fornire una descrizione fedele; i secondi sono sì entità del mondo soprannaturale, ma hanno la particolarità di essere visibili in alcune circostanze, fornendo così materia per i loro ritratti. In breve, in entrambi i casi è disponibile una chiara immagine mentale che serve da base a un atto di raffigurazione.

Le modalità in gioco nella raffigurazione dei due tipi di entità sono tuttavia notevolmente differenti. In molte società dell'Africa occidentale il lungo e complesso processo rituale che consente di produrre – a partire dalla figura di un defunto ancora legato a tutta una serie di ricordi – l'effigie di un antenato raggiunge il suo scopo solo perché lavora con pazienza alla dissoluzione dell'immagine del trapassato per ricostruire al suo posto quella di un antenato (Luberski-Bagnoud 2009). In altre parole la caratteristica fondamentale di questo tipo di raffigurazione è proprio quella di evitare, per non dire vietarsi, di fare affidamento sull'immagine dello scomparso conservata nella memoria dei parenti. Si tratta al contrario, una volta dissolta tale immagine con l'ausilio di tutta una serie di procedure rituali, di creare una completamente diversa che costituirà la testimonianza della mutazione profonda subita dal defunto diventato antenato. Questa distanza, questa discrepanza tra la figura ancora presente nella mente di tutti e l'effigie destinata ai fini di culto sono tali che in molte società quest'effigie è in realtà inesistente: in effetti ciò che funge da altare degli antenati può benissimo non contenere alcun elemento figurativo. Una tale assenza di rappresentazioni figurative degli antenati (ad esempio le statuette) non può essere sempre attribuita alle specificità culturali di una società in cui, per tradizione, non si produce alcuna rappresentazione materiale delle entità del mondo invisibile. Anche tra le società in cui statuette, maschere o altre produzioni figurative sono abbondanti, ne esistono numerose che non riservano ai propri antenati alcuna forma di rappresentazione. Basta tener presenti questi esempi per convincersi che tale particolarità è innanzitutto legata alla specificità di qualsiasi atto di figurazione che riguarda gli antenati.

I Bwaba del Burkina Faso, tra i quali soggiorno con regolarità da parecchi anni, appartengono a questo tipo di

# GIVING THE INVISIBLE A BECOMING APPEARANCE

## THE REPRESENTATION OF BUSH SPIRITS IN WEST AFRICA

Ancestors and bush spirits are paramount among the entities most often encountered in African societies. This is of course hardly surprising. Up to a certain point at least, similar principles are involved in the representation of these two types of supernatural entities. Both ancestors and spirits are beings whose bodily appearance is the subject of precise mental images constructed by those called upon to give them shape. The former are people who were seen during their lives by members of their family circle and can therefore be described with some accuracy. While the latter are unquestionably entities of the supernatural world, they have the distinctive feature of becoming visible in certain circumstances and thereby providing material for portrayal. In short, a precise mental image is available in both cases as a basis for the task of representation.

The processes involved differ considerably, however, between the two types of entity. In many West African societies, the long and complex ritual that makes it possible to turn a dead person still linked to a whole series of memories into an ancestor figure only achieves its goal because it sets about patiently demolishing the image of the deceased in order to construct the image of an ancestor to take its place (Liberek-Baignoud 2000). In other words, the distinctive feature of this type of representation lies precisely in avoiding if not indeed prohibiting the use of the image stored in the memories of close relations as a basis. On the contrary, once this image has been dismantled by means of a whole series of ritual procedures, a completely different one is constructed that will bear witness to the radical change undergone by the deceased thereby transformed into an ancestor. This distance or gap between the portrait still remembered by all and the simulacrum ultimately retained for religious purposes is such that the latter image is actually non-existent in a number of societies. What serves as an altar to the ancestors may very well contain no figurative element whatsoever. This absence of figurative representations of ancestors, such as statues, is not explained in every case by the cultural peculiarities of a society where physical entities of the invisible world are traditionally not produced. Even among societies where statues, masks and the like are produced in abundance, several have no form of representation for their ancestors. Such examples should suffice to demonstrate that this characteristic is due above all to the specific nature of any act of representation regarding ancestors.

The Bwaba of Burkina Faso, with whom I have been staying on a very regular basis for many years now, belong to this type of society. While they enjoy a considerable reputation among collectors of African art for the quality and



1. Altare di Nylhamba  
per un indovino  
1. Nylhamba altar  
for a diviner

società. Essi godono di una notevole fama tra i collezionisti d'arte africana per la qualità e l'abbondanza della loro produzione di oggetti figurativi; gli altari dei loro antenati, tuttavia, ne sono del tutto sprovvisti. L'altra categoria di entità soprannaturali citata sopra, quella dei geni della boscaglia, è invece oggetto di rappresentazioni figurative numerose e varie presso i Ewaba. Questo proprio perché gli atti di figurazione da compiere nei due casi non comportano gli stessi problemi.

Qual è il senso di un tale atto presso i Ewaba quando si applica a entità quali i geni della boscaglia? Come già suggerito, il fatto che questi esseri siano considerati a metà strada tra il mondo visibile e quello invisibile sembra costituire un incitamento a raffigurarli. Si tratta di una caratteristica piuttosto costante di tutte le società che riconoscono l'esistenza di tali entità: invisibili in tempi ordinari, i geni della boscaglia sono liberi in certe occasioni di mostrarsi alla vista degli uomini, mentre determinate categorie di persone hanno la capacità di vederli in qualsiasi momento. In molte società (soprattutto tra i Gurma, a est del Burkina Faso, Cartry 1979, p. 272) si ritiene che i bambini piccoli posseggano tale capacità fino all'età dell'acquisizione della parola. Tra i Ewaba (sempre in Burkina Faso) la facoltà di vedere i geni viene attribuita agli indovini (Fahnzang 1986, p. 29), presso i Bassar del Togo ai veggenti (che in questa società non coincidono necessariamente con gli indovini, la chiaroveggenza è innata, si diventa indovini in seguito a un complesso percorso iniziatico).

Ma il rapporto dei geni con l'invisibilità non si riduce affatto a una semplice questione di acutezza dello sguardo. L'esempio già citato dei Gurma mostra un caso del tutto insolito in questo senso. L'invisibilità di una categoria di geni che essi riconoscono (quelli chiamati *pola*) è dovuta a un insolito dispositivo: una sacca di rete da cui tali geni non si separano praticamente mai e all'interno della quale restano chiusi, persino durante i loro incessanti spostamenti. Esiste tuttavia un'eccezione: nei luoghi più remoti della foresta, là dove si avventurano solo i cacciatori più esperti, accade che i *pola* si liberino della propria sacca per entrare in acqua. Essi diventano allora perfettamente visibili, come pure – appesa a un albero – la sacca che il cacciatore può prendere e deporre a terra. Allora, impos-

abundance of their production of figurative objects, their altars to the ancestors are completely devoid of such elements. The other supernatural entities mentioned above, namely bush spirits, are instead the object of a large number and variety of figurative representations. The point is that the same things are not involved in the operations of representation to be undertaken for the two types of entity.

What meaning is attached to this operation for the Bwaba in the case of beings such as bush spirits? As already suggested, the fact that these entities are regarded as being on the boundary between the visible and invisible worlds seems to constitute an incentive to represent them. This is a practically constant feature of all the societies that recognize the existence of such entities. Though ordinarily invisible, bush spirits have the power of appearing to human sight on certain occasions, just as certain types of person possess the ability to see them all the time. In many societies (especially the Gourmantche in the east of Burkina Faso; Cartry 1979, p. 272), very young children are said to have this capacity until the age when they start talking. It is diviners that have the power to see spirits among the Bisa of Burkina (Fainzang 1986, p. 25) but seers among the Bassar of Togo. (The two categories do not necessarily coincide in the latter society, as seers possess an innate gift while diviners go through a complex process of initiation.)

The relationship between spirits and invisibility is not, however, a simple question of clear-sightedness. The above-mentioned example of the Gourmantche constitutes a wholly singular case in this respect. The invisibility of one of the categories of spirits that they recognize (those known as *pola*) is due to the strange device of a net pouch from which these spirits are practically never separated and inside which they remain even during their constant travels. There is, however, an exception. In the most remote and secluded places in the bush, where only the most experienced hunters venture, *pola* can emerge from their pouches to enter water. Both the pouch left hanging on a tree and the spirit then become perfectly visible, and the hunter can take the latter and lay it on the ground. Prevented from disappearing inside it, the spirit is unable to become invisible and is at the mercy of the hunter, who can force it to reveal all its secrets (Cartry 1979, p. 283). Few examples offer such clear insight into the invisibility of spirits and especially its reversible nature. The principles involved here are, however, very widespread.

Where they exist, the accounts of the earliest times known as myths reveal the reason for this highly ambivalent relationship with invisibility. According to a Mossi myth, the spirits were once a people of dwarf hunters who came to blows with the villagers and decided to withdraw into the bush at the same time as God granted them the power of invisibility as protection against the hostility of human beings (Delobson 1934; cit. in Bonnet 1988, p. 22). The complex myths of the Bobo of Burkina Faso, as reported by Guy Le Moal, take the same form while adding that the spirits are God's creatures as well as men (Le Moal 1999, pp. 73-77). As the author observes, this characteristic makes them "beings that possess—or are supposed to possess—a tangible reality" and hence very different from "uncreated powers of a divine or spiritual nature" (Le Moal 1999, p. 98).

Invisible now but not so in the beginning, invisible generally but not to particular people in certain circumstances, endowed with bodily substance but shielded from the human senses, these spirits thus have a relationship with invisibility that bears the hallmark of a certain degree of reversibility. Representing such entities by bringing objects into the visible world that refer to certain aspects of their appearance is unquestionably an undertaking that cannot be separated from this property. In the second place, such an act of representation nearly always originates—at least for the Bwaba of Burkina Faso—in the desire of one of these spirits for reconciliation with humans. While the transition to invisibility recounted by the myths attests to the desire to sever links with mankind, the albeit partial return to visibility is instead a sign of the desire to resume contact. The spirit will first make itself visible to someone of its choice and then require that person to create an effigy representing it as it appeared. Installed in the home of the chosen one, this effigy will be the central element of an altar devoted to the worship of the spirit. Now made visible through an object crafted on behalf of the person, the spirit knows that it can return at any time to visit its human devotee, to whom it enjoys privileged access through this process. The stages of this departure from invisibility merit careful examination.

When a spirit chooses a person, it decides to appear to him intermittently in order to make him aware of this. These repeated apparitions take place in the bush, often in a thickly-wooded place. The chosen one thus sees at a short distance an utterly strange being whose appearance plunges him into a state of astonishment. If he is accompanied by people close to him, he is the only one to see anything. In actual fact, he has a vision, and one that is then repeated with growing frequency. He soon dreams of it at night and is even haunted by it with ever-increasing intensity. No longer in control, he comes to leave his home in the middle of the night and return to the place

sibilitato a scomparire nella propria sacca, il genio è incapace di recuperare l'invisibilità. Il cacciatore lo tiene alla sua mercé e può costringerlo a rivelare tutti i suoi segreti (Cartry 1979, p. 283). Pochi esempi forniscono un'illustrazione altrettanto esplicita delle caratteristiche dell'invisibilità dei geni e ne rimarcano la reversibilità, ma sussiste un'ampia identità di vedute sui principi che la regolano.

Laddove esistono, i miti – questi discorsi sul tempo delle origini – delineano la ragion d'essere di un rapporto così ambiguo con l'invisibilità. Un mito dei Mossi narra che i geni formavano una volta un popolo di cacciatori nani che uno scontro con la gente del villaggio costrinse a ritirarsi nella boscaglia, mentre Dio concesse loro il potere di rendersi invisibili per sottrarsi all'ostilità degli esseri umani (Delobson 1934, citato da Bonnet 1988, p. 22). I complessi miti del Bobo del Burkina Faso, riportati da Guy Le Moal, adottano lo stesso schema, ma sottolineano che i geni sono, proprio come gli uomini, creature di Dio (Le Moal 1999, pp. 73-77). Questa caratteristica, rileva l'autore, ne fa delle entità completamente distinte dalle "potenze increate, dei o spiriti", i geni sono per contrasto "esseri che possiedono – o si presume possedano – una realtà tangibile" (Le Moal 1999, p. 98).

Invisibili al giorno d'oggi, ma non all'origine; invisibili nella maggior parte dei casi, ma percettibili in determinate circostanze da persone specifiche; dotati di una fisicità tangibile ma sottratta ai nostri sensi, i geni hanno dunque un rapporto con l'invisibilità che è contrassegnato da una certa reversibilità. Raffigurare tali esseri – ovvero introdurre nel mondo fabbricabile delle forme plastiche che rinviano a taluni tratti del loro aspetto – è certamente un'impresa non dissociabile da tale peculiarità. In secondo luogo, l'innescò di un atto di rappresentazione di questo tipo ha quasi sempre la sua origine, almeno tra i Bwaba del Burkina Faso, nel desiderio manifestato da uno di questi geni di riaccostarsi agli umani. In effetti mentre il passaggio all'invisibilità di cui narrano i miti riflette una volontà di distacco dal genere umano, il ritorno – seppur parziale – alla visibilità è al contrario il segno di un desiderio di ristabilire un contatto. In questo caso il genio dovrà rendersi dapprima visibile alla persona di sua scelta e quindi imporre la realizzazione di un'effigie che lo rappresenti come si è manifestato. Collocata presso la persona scelta, tale effigie costituirà il fulcro di un altare dedicato al culto del genio. Ormai diventato visibile attraverso l'intermediazione di un oggetto fabbricato dalle mani dell'uomo, il genio sa di poter tornare in qualsiasi momento dal proprio interlocutore umano, presso il quale, grazie a questo procedimento, ha degli "ingressi". Le tappe di questa uscita dall'invisibilità meritano di essere esaminate attentamente.

Quando un genio fa cadere la propria scelta su qualcuno, decide di apparirgli a intervalli allo scopo di informarlo della sua decisione. Queste apparizioni ripetute si verificano nella boscaglia, spesso in una zona dove questa è particolarmente fitta. L'eletto percepisce allora, a breve distanza, un essere piuttosto strano il cui aspetto lo sprofonda nello sbalordimento. Se è accompagnato da conoscenti o familiari, egli è il solo a scorgere il genio. È in realtà in preda a una visione. In seguito la stessa visione si presenta a intervalli sempre più ravvicinati. Presto il genio gli appare in sogno, e l'individuo ne è ossessionato con intensità crescente. Non potendone più, arriva a lasciare la propria dimora in piena notte per tornare sul luogo della prima visione: come ipnotizzato dal fenomeno, non si stanca di rivedere la scena. Quindi si rasserenà per qualche tempo. Dinanzi a quest'agitazione senza fine, la famiglia si preoccupa. Pressato dalle domande del decano, l'interessato gli descrive la propria visione e lo conduce addirittura nel posto in cui si è verificata. Egli è ancora una volta testimone della scena che lo ha tanto sconvolto ma, come i suoi accompagnatori la prima volta, anche l'anziano non vede nulla. Nel caso quest'ultimo resti scettico, il tormento del genio sull'interessato non fa che aumentare, fino a quando, questa volta davvero allarmato, l'anziano si arrende e acconsente a consultare un indovino. La consultazione conferma la veridicità del racconto iniziale: un genio ha in effetti scelto la persona (si dice che "ha sposata"). L'anziano si risolve allora a fare il necessario. Dopo un sacrificio agli antenati per assicurarsi che accettino di ospitare presso di loro il genio venuto dalla boscaglia, ritorna nel luogo della visione insieme ai congiunti e all'interessato. Questa volta tutti distinguono chiaramente la scena. In questa occasione il genio estende la cerchia di coloro ai quali si rivela. Ma, come le precedenti, anche questa apparizione resta eccezionale. Con la costruzione della propria effigie – la fase successiva del ciclo – il genio raggiunge una visibilità permanente e duratura. Ha raggiunto il suo obiettivo.

Ma qual è la natura dell'immagine prodotta? L'anatomia dei geni, pur essendo affine a quella degli esseri umani, se ne distingue per numerose piccole differenze generalmente considerate deformità. Piedi invertiti, ginocchia che si piegano all'indietro, capelli fisci e lunghi fino a terra, testa sproporzionata ecc. Queste sono, in genere, le caratteristiche più spesso menzionate a loro riguardo. La frequenza di descrizioni che riconducono sistematicamente a rovesciamenti dei canoni del corpo umano ha condotto molti autori a citare nei loro testi la metafora dell'immagine allo

2. Maschera di foglie  
del culto di Du  
2. Mask of leaves, cult of Du



3. Maschere di Kadiemu  
3. Kadiemu masks



of his first vision. As though mesmerized by the phenomenon, he keeps seeing the scene over and over. Then he calms down for a while. His family circle is alarmed by these repeated disturbances. On being questioned by the elder, he recounts his vision to him and even takes him to the place, where he again witnesses the scene that so upset him, while the elder sees nothing, like his companions on the first few occasions. If the latter is thus sceptical, the spirit's obsessive hold over the chosen one will only increase until the elder becomes really concerned and agrees that a diviner should be consulted. The consultation confirms the veracity of the initial account: the person has truly been chosen (or "married") by a spirit. The elder then resolves to do what is required. After a sacrifice to the ancestors in order to ensure their consent to the admittance of this spirit from the bush, he returns to the place with his associates and the chosen one. This time they all see the scene distinctly, as the spirit enlarges the circle of those to whom it is willing to manifest itself. Like the previous apparitions, however, this one remains temporary. The next stage of the process is the creation of the effigy, whereby the spirit attains the permanent and lasting visibility that was its goal from the outset.

What, however, is the nature of the image produced? While the anatomy of spirits is close to the human, it is characterized by many small differences generally regarded as deformities. Feet placed back-to-front, knees that bend the other way, straight hair hanging down to the ground and a disproportionately large head are among the characteristics most often mentioned in this connection. The frequency of descriptions referring to systematic inversions with respect to the canons of the human body has prompted many authors to adopt the metaphor of the mirror image (Cartry 1979, p. 280; Bonnet 1988, p. 22). The figurines representing bush spirits do not, however, reproduce these singular features. How can we account for this discrepancy?

If beauty is in the eye of the beholder, as they say, with regard to spirits and men, spirits are also said to be as ugly in their own eyes as in those of mankind. Admittedly, there are tales of spirits finding humans comic in appearance and even derisively aping their supposedly clumsy movements. On the other hand, however, they will allow no human to make fun of their own appearance and are capable of punishing any foolhardy mockery with death. While this extreme sensitivity is certainly attributed to the rascible character of spirits, an inherent trait of their personality, it is also perceived as marking a sort of acknowledgement: spirits are well aware that they are not the equals of human beings in beauty. It is clearly comprehensible that given their marked inferiority complex in this respect, they have no wish to be depicted with their ugly features and odd anatomy. In any case, they are deter-

specchio (Carry 1979, p. 280; Bonnet 1988, p. 22). Eppure, nella maggior parte dei casi, le figurine che rappresentano i geni della boscaglia non riproducono affatto questi tratti così peculiari. Come si spiega tale discrepanza? Si dice che tra i geni, come tra gli esseri umani, la bellezza sia una questione di punti di vista e si sostiene anche che i geni percepiscano se stessi tanto sgraziati quanto li vedono gli uomini. Certo a volte si racconta che i geni trovino comiche le movenze degli esseri umani, cui attribuiscono una certa goffaggine, e si divertano persino a imitarne con scherno l'andatura. Ma non tollerano affatto che un essere umano si faccia beffe del loro aspetto e sono capaci di punire con la morte chi si arischi a farlo. Questa estrema suscettibilità è attribuita al carattere irascibile dei geni, un tratto intrinseco della loro personalità, ma è anche percepita come una sorta di ammissione: i geni sono ben consapevoli di non eguagliare in bellezza gli esseri umani. Si comprende che, assai complessati al riguardo, ci tengano a non essere raffigurati con i loro tratti rozzi e la loro strana anatomia. In ogni caso si impegnano a non apparire così agli esseri umani, i quali alla vista di quei tratti avrebbero una reazione che essi sanno in anticipo negativa.

I geni dispongono a tale proposito di una risorsa significativa, direttamente collegata alla loro capacità di spostarsi da una parte all'altra del confine fra visibile e invisibile: il potere della metamorfosi. A seconda delle circostanze essi possono apparire con tratti diversi (e perfino trasformarsi in animali). Per sondare il "carattere" di una persona – spesso come preambolo a un rapporto di "matrimonio" –, un genio può ad esempio apparire nella boscaglia sotto forma di un vegliardo affetto da certe stranezze sia fisiche sia comportamentali (questa, di tutte le sembianze possibili, è senza dubbio una delle più vicine al loro vero aspetto). Quando questo inquietante personaggio chiede un favore al passante (il caso più comune è una richiesta di tabacco; ma a volte il "vegliardo" arriva a introdursi nel villaggio e a chiedere dell'acqua), il buonsenso impone di superare paura o repulsione e di mostrarsi il più gentile possibile. Sulla base della generosità dimostrata dall'interlocutore, il genio calibra infatti la propria reazione: rappresaglia, aiuto o addirittura "matrimonio".

Ma i geni sono anche in grado di apparire sotto le spoglie di bellissimi individui. Il loro spiccato gusto per la vita sociale, i giochi e i divertimenti li spinge a prendere parte alle feste organizzate dagli esseri umani, specialmente di notte. Essi vi partecipano a volte restando invisibili, accontentandosi di godersi l'atmosfera festiva. Ma a volte succede che allo scopo di farsi ammirare si presentino con un aspetto avvenente. Essi eccellono allora nei canti e nelle danze, al punto da suscitare un pizzico di invidia. O, ancora, si mostrano sotto le sembianze di una fanciulla di estrema bellezza che, sebbene aggregata al coro delle altre cantanti, non tarda a farsi notare. Una fanciulla che, quando i giovani cercano di avvicinarla, si allontana poco a poco fino a svanire nella notte. A volte il potere di metamorfosi dei geni si rivela ancora più sconcertante. Essi sono capaci di assumere i tratti di una persona conosciuta, fino al punto di confondere tutti i suoi amici o parenti che si persuadono di averla vista, a volte addirittura di averle parlato, fatto che, non v'è dubbio, sarà fonte di equivoci il giorno successivo.

Pur dotati di un fisico naturalmente poco attraente, i geni sono quindi in grado di assumere sembianze assai più lusinghiere in occasione di certe loro manifestazioni. Procedono in questo modo soprattutto in occasione delle visioni nella boscaglia che impongono a coloro che hanno scelto. Ecco perché le effigie di chi pretendono successivamente la fabbricazione per lo svolgimento del loro culto rispondono anch'esse a questo principio di una raffigurazione lusinghiera.

Ma la necessità di un'effigie appagante è solo una fra le tante: tutto ciò di cui il genio ha esigenza per l'attuazione del proprio culto (il colore dei polli da sacrificargli, la natura e il numero degli elementi da inserire nel suo altare ecc.) viene rivelato nel corso della consultazione dell'indovino, effettuata quando l'intrusione del genio è stata riconosciuta e accettata. Anche se alquanto variabili, tali esigenze rientrano in un canovaccio relativamente predefinito. In primo luogo esse definiscono varie categorie di culto. Si distinguono così gli altari *nanwamu*, *fanteba* e *nyhamba*. I primi corrispondono allo stato provvisorio, successivo all'incontro nella boscaglia, dell'altare di un futuro indovino prima della sua iniziazione: i geni sono allora rappresentati eretti direttamente sul terreno, a volte sotto forma di un semplice busto di argilla. Il secondo tipo d'altare (*fanteba*), molto simile al primo nella forma, viene realizzato nel caso in cui non ci si attenda alcun ulteriore sviluppo, come, in particolare, una futura iniziazione alla divinazione. Il genio si accontenta in questo caso di un rapporto semplice, privo del rilievo che gli darebbe la dimostrazione dei suoi talenti oracolari. Infine, l'ultimo tipo d'altare (*nyhamba*) è il più esuberante. Esso è richiesto quando l'interessato, dopo la fase di prova del *nanwamu*, accede allo status di indovino compiendo i necessari riti di sovraccarico. Il *nyhamba*, costituito da una serie di statuette d'argilla, prevede nella parte anteriore, spesso posta direttamente sul suolo, l'effigie abbigliata di un "decano dei geni" e dietro di essa, contro il

mined not to appear in this form to humans, being well aware that such characteristics would arouse their scorn. The spirits' major asset in this respect lies in their capacity to slip back and forth over the boundary between the visible and the invisible and in their powers of metamorphosis. According to circumstances, they can appear in different guises and even turn themselves into animals. In order to probe the "character" of a person, often as a preliminary with a view to "marriage," a spirit can thus appear to him in the bush in the shape of an old man with certain oddities of both a bodily and a behavioural nature. (Of all the appearances spirits are said to assume, this is unquestionably one that comes closest to the truth.) When this disquieting figure makes a request (most frequently asking a wayfarer for tobacco but sometimes going right into the village and asking for water), the wise course of action is to overcome any fear or repulsion and be as obliging as possible. The spirit's reaction is in fact proportional to the degree of generosity shown, ranging from reprisals to help and even "marriage."

Spirits are, however, also able to appear in the guise of very beautiful humans. Their marked taste for social life, games and entertainment prompts them to take part in festivities organized by people, especially at night. They sometimes join in while remaining invisible, contenting themselves with enjoyment of the festive atmosphere, but can also appear in an attractive form in order to win admiration. In such cases, they also excel in singing and dancing to the point of arousing jealousy. A girl of extraordinary beauty will sometimes stand out even in the midst of the chorus of female singers but then slip gradually away and disappear into the night when the young men seek to approach her. The spirits' powers of metamorphosis are sometimes still more disconcerting, as when they assume the appearance of a known person and mislead his friends or family into thinking that they have seen and sometimes even spoken with him, thus paving the way for misunderstandings the following day.

While naturally unappealing in physique, spirits thus have the power to assume far more flattering looks on some of their appearances. This is how they proceed in particular at the time of the visions they inflict on their chosen ones in the bush. The effigies whose creation they subsequently demand for the purpose of establishing their cult will therefore also correspond to this principle of advantageous representation.

This characteristic is, however, one of many others. Everything the spirit requires for the practice of its worship (the colours of the chickens to be sacrificed to him, the nature and number of the elements to form part of his altar, etc.) is revealed during the consultation of the diviner at the time when the spirit's intrusion is acknowledged and accepted. Though eminently variable, these requisites fall within a comparatively pre-established framework. In particular, they start by defining categories of worship, and a distinction is thus drawn between *nanwamu*, *fanteba* and *nyihamba*. The first correspond to the provisional state, after the episode of the encounter in the bush, of the altar of a future diviner before his initiation. The spirits are then represented standing directly on the ground, sometimes in the form of simple clay busts. The second type (*fanteba*) is very similar in form and corresponds to situations where no further evolution is expected, in particular towards initiation into divination. The spirit is content with a simple relationship devoid of the significance that the demonstration of its oracular powers would confer. Finally, the last type of altar (*nyihamba*) is the most exuberant. It is required when the person involved completes the probationary stage of *nanwamu* (the first category mentioned above) and attains the status of a diviner by submitting to the required rites of initiation. Taking the form of a set of clay figurines, it comprises the effigy of a robed "spirit elder," often upright on the ground, in its front part and behind him the spirit himself and his companions (with his wife in the front row) leaning against the wall of the room and sitting on a bench in an elevated position with legs of disproportionate length.

Each of these cases thus depends on the type of requirement formulated by the spirit at the beginning of the relationship but also on the precise contents of the items into which this requirement is divided so as to define sub-categories within each of the categories indicated. Some spirits demand to be portrayed beside a lion, others with a pair of chameleons, and so on. The question of how they are to be represented thus includes the question of the setting in which they are to appear.

In connection with this series of cults, the Bwaba attach particular importance to some of those that involve the production of masks and then their display on festive occasions. The universe of masks presents great diversity among the Bwaba. Alongside those of leaves connected with the vast regional complex of the Do, we also find masks with wooden heads and fibre garments within which it is possible to distinguish various styles peculiar to restricted areas. The most characteristic are undoubtedly in the style of the Dedougou area, where the strong influence of the neighbouring Marka masks can be felt, and of the area known as Kademou (the major and best-known villages of which are Boni and Dossi). The latter are particularly prized by collectors of African art. The Kademba



muro della stanza, innalzati su un banchetto e con le gambe di lunghezza smisurata, il genio stesso e i suoi sodali (tra i quail, in prima fila, sua moglie).

Ciascuno di questi tipi d'altare risponde dunque al tipo di richiesta formulata dal genio all'inizio del rapporto. Ma viene configurato anche in base al contenuto preciso degli elementi che tale richiesta enumera; all'interno di ciascuna delle tipologie indicate si definiscono quindi delle sottocategorie: certi geni chiedono di essere raffigurati accanto a un leone, altri a una coppia di camaleonti ecc. La questione di come figurare si estende per il genio anche all'ambiente in cui deve apparire.

Nello sviluppo di questa serie di culti, i Bwaba destinano un posto speciale a quelli che comportano la produzione di maschere e la loro esibizione durante le festività rituali. Nella società bwaba l'universo delle maschere è assai ricco: accanto a quelle di foglie, che rientrano nell'esteso complesso regionale del Do [Do, la divinità centrale delle credenze bwaba, è allo stesso tempo un dio e un'istituzione che regola i rapporti sociali e la vita religiosa (N.d.T.)], troviamo maschere di legno dal costume di fibre tra le quali si possono distinguere diversi stili, propri di aree ristrette. Gli stili più caratteristici sono indubbiamente quello della zona di Dédougou, in cui si avverte la chiara influenza delle vicine maschere marka, e quello, particolarmente apprezzato dai collezionisti d'arte africana, della zona chiamata Kademu (i cui villaggi principali e più noti sono Boni e Dossi). I Kademba (abitanti del Kademu) dicono di aver preso spunto per le loro maschere dai vicini Winye o Nuna e in effetti i manufatti di questa vasta area – che comprende solo una piccola parte, l'estremo lembo sud-orientale, del territorio Bwa (corrispondente proprio al Kademu) – mostrano un'incontestabile unità stilistica.

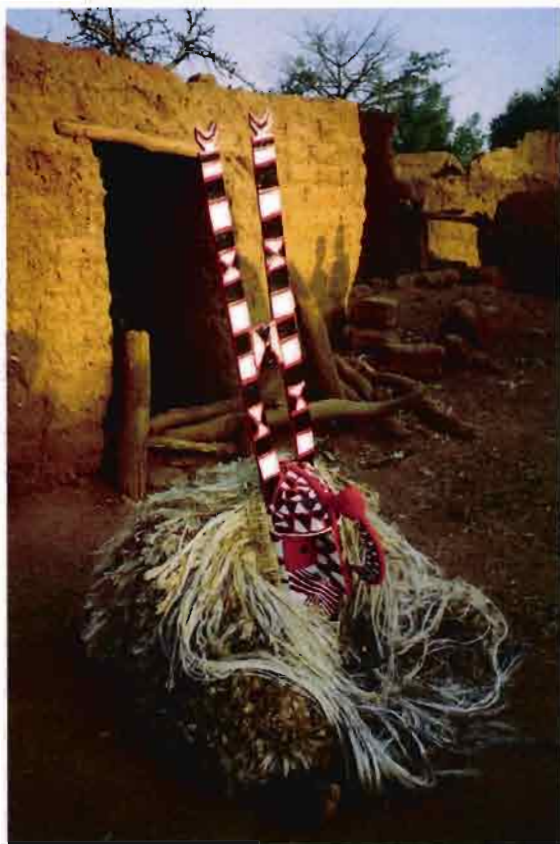
Maschere di stile assai simile a quest'ultimo, da cui si distinguono per varie caratteristiche (la principale riguarda il costume di fibre: non tinte, a differenza di quelle delle maschere del Kademu che lo sono sempre), sono le maschere *hombo*. A differenza delle precedenti, tali maschere non sono esclusive di una particolare zona del territorio bwa, ma sono distribuite su una vasta area in cui la loro presenza è però sempre isolata. I particolari rituali del culto loro dedicati spiegano l'assenza di localizzazione. A differenza di quelle del Kademu, le maschere *hombo* non sono organizzate in società, le "confraternite" che reclutano i propri membri in occasione di grandi sedute di iniziazione collettiva. La particolarità delle maschere *hombo* è di manifestarsi in maniera sporadica a seconda delle vicende individuali dei personaggi che sono chiamati a dedicarsi al loro culto. E il modo in cui tale culto si instaura riproduce a grandi linee le caratteristiche dei culti dei geni di cui si è discusso finora.

Va rimarcato che una maschera *hombo* non è altro che un genio che ha scelto di manifestarsi sotto questa forma singolare alla persona di cui ricerca l'alleanza. Tale genio, oltre a mostrarsi con un aspetto che in questo caso è assai lontano da quello reale, riserva alla persona prescelta una visione che indugia su tutti gli ornamenti della maschera e persino sui suoi movimenti: il genio fatto maschera impressiona l'interessato, oltre che per gli insoliti tratti, proprio attraverso la danza. Tale danza diviene quindi una parte fondamentale dell'atto di figurazione imposto dal genio: rappresentarlo sotto forma di una semplice effigie equivarrebbe a tradire la reale natura dell'apparenza che egli ha scelto di darsi. Oltre all'edificazione di un altare della stessa tipologia di quelli richiesti dalle entità che decidono di rivelarsi sotto forma di *nanvamu* o di *fanteba*, si rivelano necessarie per la soddisfazione del genio delle uscite della maschera sotto forma di esibizioni danzate. È solo a questo prezzo che il genio cesserà i suoi tormenti e ci si potranno attendere da parte sua i benefici che egli riserva a chi ha saputo onorare l'alleanza pattuita.

Ma chi dice maschera dice uno sdoppiamento della rappresentazione plastica richiesta. In effetti, come tutti gli altri altari creati per le esigenze del culto individuale del genio che si è rivelato, una maschera *hombo* include una rappresentazione dell'entità della boscaglia, e tale rappresentazione deve, come negli altri casi, essere conforme all'aspetto che il genio ha scelto per se stesso. La maschera destinata a essere indossata dai danzatori sarà di regola una copia, ma di taglia maggiore, della maschera in miniatura realizzata per le esigenze cultuali. Di regola, perché in questo sdoppiamento della rappresentazione del genio resta un margine di libertà lasciata, si dice, all'iniziativa e alla fantasia degli scultori. Mentre la maschera in miniatura inserita nella struttura dell'altare deve riprodurre fedelmente le forme della visione all'origine del culto, la maschera derivata – quella indossata dai danzatori – può assumere una fisionomia del tutto diversa. Così si afferma che l'unica tipologia adatta alla figurina dell'altare sia quella della maschera *kobyé* (maschera gallo). Ma a seconda della "fantasia" degli scultori la maschera derivata potrà assumere sia questa forma sia un'altra tra quelle ritenute adeguate, tenendo presente che i due tipi di maschera più comuni sono quello cosiddetto *dambiri* (termine senza significato particolare) e quello che porta il nome di *kaan* (antilope).

È chiaro che il grado di libertà concesso agli scultori è in realtà assai relativo: la loro scelta può cadere solo sopra

4. Maschera *hombó dambiri*  
6. *Hombó olambiri* mask



(Inhabitants of Kademú) say that they borrowed their masks from their neighbours the Winye or the Nuna; and an undeniable stylistic unity does in fact emerge from this vast whole that covers only the south-eastermost part of the Bwa country (corresponding precisely to Kademú).

The category of *hombó* masks is very close to this in style but distinguished by some characteristic differences, especially as regards the fibre garment, which is always dyed in the masks of Kademú but never here. Unlike those mentioned above, these masks are not specific to any particular zone of the Bwa country but scattered over a vast area, where their presence is never more than occasional. The ritual conditions of operation of these cults account for the absence of localization in this case. Unlike those of Kademú, these *hombó* masks are not connected with the societies or fraternities that recruit their members on the occasion of large-scale sessions of collective initiation. The characteristic of *hombó* masks is to be born sporadically in relation to the individual adventures of those who will be called upon to worship them, and the way in which such a cult is established broadly reflects the characteristics of the spirit religions examined here.

A *hombó* mask is in fact nothing other than a spirit that has chosen to appear in this singular form to the person whose alliance he desires. Moreover, in addition to an appearance that is very far from the truth in this case, the

un numero finito di realizzazioni predeterminate. Tale scelta è ulteriormente ostacolata dall'esistenza di tradizioni locali: così, mentre le *hombo* dei villaggi di Houndé e dei dintorni assumono sempre la forma *kobiye*, quelle di Karaba e delle località del Kademu sono "tradizionalmente" di forma *damblif*. In ogni caso, a differenza delle maschere in miniatura – invariabilmente di tipo *kobiye* – che si dice siano imposte dal genio manifestatosi sotto questa forma, le maschere destinate a essere indossate dai danzatori non sono soggette a tale obbligo. Come se il genio, dopo essersi concesso – in quanto *hombo* – una libertà assai maggiore di quella esibita dai propri congeneri che richiedono una rappresentazione di tipo *nanwamu*, *lanteba* o *nyhamba*, non si sentisse legittimato a limitare quella degli scultori animati dal desiderio di dimostrare il proprio talento creativo. Si consideri che, tra l'effigie dell'altare e quella indossata come maschera dai danzatori, i Bwaba percepiscono una distanza equivalente a quella che passa tra le esigenze sempre piuttosto rigide associate a un culto da un lato e l'espressione della libertà creativa che ricade nel campo della gioia condivisa dall'altro. Giacché, se la performance dei danzatori mascherati ha l'intento di onorare il genio, si sostiene che essa raggiunga lo scopo solo se riesce a divertire gli abitanti del villaggio. Non è affatto irrilevante che questa preoccupazione di offrire un'occasione di divertimento in cui l'estetica ha una parte così preminente sia manifestata da quei geni che, rispetto ai propri congeneri, hanno meno paura di rompere radicalmente con la loro fisionomia reale per legarsi agli uomini apparendo loro non come sono, ma come desiderano essere.

#### Bibliografia

D. Bonnel, *Corps biologique, corps social. Procréation et maladies de l'enfant en pays mossi*, ORSTOM, Burkina Faso-Panghi 1988 ("Mémoires", 110).  
 M. Cartry, *Du village à la brousse ou le retour de la question. À propos des Gourmanché du Gohngou (Haute-Volta)*, in *La fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, a cura di M. Izard e P. Smith, Gallimard, Parigi 1979, pp. 265-288.  
 D. Delobson, *Les secrets des sorciers noirs*, Noury, Parigi 1934.

S. Fainzang, *L'intérieur des choses. Maladie, divination et reproduction sociale chez les Bissa du Burkina*, L'Harmattan, Parigi 1986.

G. Le Moal, *Les Bobo. Nature et fonction des masques*, "Annales Sciences humaines", Musée royal de l'Afrique Centrale, Tervuren 1959.

D. Liberski-Bagnoud, *D'une forme donnée à l'absence*, in M. Cartry, J.-L. Durand, R. Koch Piettre (a cura di), *Architecturer l'invisible. Autels, ligatures, écritures*, Brepols, 2009, pp. 231-260.



vision that will haunt the chosen one will include all the attire of the mask and even its movements. It is by its dance just as much as its unusual features that the spirit made mask will captivate the person involved. This dance will therefore assume particular importance in the task of representation demanded by the spirit. Presenting it in the form of a simple effigy would not do justice to the true nature of the appearance that it chose to assume. In addition to the construction of an altar of the same type as those required by the spirits that decide to appear in the form of *nanwamu* or *fanteba*, the mask will therefore have to be exhibited in the form of ceremonial dance. Only then will the spirit cease its torments and be prepared to grant the benefits reserved for the person thus honouring the union formed.

A mask is, however, also a duplication of the representation demanded. Like all the other altars constructed for the requirements of the individual worship of the spirit that has manifested itself, a *hombu* mask includes first and foremost a representation of the bush spirit, and this representation must, as in the other cases, be in line with the appearance chosen by the same. The mask intended to be worn by dancers will in theory be a larger copy of the miniature mask created for the purposes of worship: in theory, because a certain margin of freedom is left in this duplication of the representation of the spirit for the initiative and even the imagination of the sculptors. If the miniature mask embedded in the structure of the altar must accurately reproduce the forms of the vision at the origin of the cult, the derived mask—to be worn by dancers—can instead display a very different appearance. While the only appropriate format of the altar figurine is thus supposed to be that of the *kobiye* or rooster mask, depending on the sculptor's "imagination" the derived mask may correspond to this form or to the other possible options for this mask, the two most common being known as *dambiri* (a name with no particular meaning) and *kaan* (antelope).

The degree of freedom that sculptors are allowed is of course very limited in reality. They can only choose from a set number of pre-established forms and with the further constraint of local traditions. The *hombu* of the villages of Houndé and surroundings are thus always of the *kobiye* form, whereas those of Karaba or the localities of Kademou are "traditionally" of the *dambiri* form. At the same time, unlike the miniature masks, invariably of the *kobiye* type, which are said to have been imposed by the spirit that manifested itself in this guise, the masks made to be worn by dancers are no longer supposed to be subjected to a requirement of this nature. It is as though the spirit, having granted itself as a *hombu* much greater freedom than its fellows requiring representation of the *nanwamu*, *fanteba* or *nyihamba* type, did not feel justified in restricting the freedom of sculptors fired by a desire to display their creative talents. Between the effigy for the altar and the one worn in the form of a mask by dancers, the *Bwaba* perceive in fact the same distance as between the always comparatively restrictive requirements connected with a cult on the one hand, and the expression of creative freedom associated with the domain of rejoicing offered to all on the other. If the aim of the masked dancers' performance is to honour the spirit, it is said to achieve this only if it succeeds in delighting the villagers. It is not uninteresting to note that this concern to offer entertainment where aesthetics plays its full part regards spirits that are less reluctant than their fellows to depart radically from their real appearance in order to form an alliance with men by manifesting themselves not as they are but as they would like to be.

#### Bibliography

- Bonnol, Doris, *Corps biologique, corps social. Procréation et maladies de l'enfant en pays mossi* (Burkina Faso-Paris: ORSTOM, "Mémoires," 110), 1988.
- Carry, Michel, "Du village à la brousse ou le retour de la question. A propos des Gourmantché du Gobnangou (Haute-Volta)," in Izard, M.; Smith, P. (ed.), *La fonction symbolique. Essais d'anthropologie* (Paris: Gallimard, 1979), pp. 265-288.
- Debbasem, Dim, *Les secrets des sorciers noirs* (Paris: Noury, 1934).

Fainzang, Sylvie, *L'intérieur des choses. Maladie, divination et reproduction sociale chez les Bésa du Burkina* (Paris: L'Harmattan, 1986).

Le Moal, Guy, *Les Bobo. Nature et fonction des masques* (Tervuren, "Annales Sciences humaines," Musée royal de l'Afrique Centrale, 1995), p. 161.

Liberski-Bagnoud, Danouta, *D'une forme donnée à l'absence*, in Carry, M.; Durand, J.-L.; Koch Pietre, R. (ed.), *Architecturer l'invisible. Autels, ligatures, écriture* (Brepols, 2009), pp. 231-260.

Dugast Stéphan

Dare all'invisibile un aspetto appropriato : la raffigurazione dei geni della boscaglia in Africa occidentale = Giving the invisible a becoming appearance : the representation of bush spirits in West Africa

In: Bargna I. (ed.), Parodi da Passano G. (ed.) The wonders of Africa : african arts in italian collections = L'Africa delle meraviglie : arti africane nelle collezioni italiane. Gênes (ITA) ; Milan: Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura

Silvana, 162-173, 2010. ISBN 8836619495