

La via delle bare

di ROBERTA BONETTI

Un'inquietudine conoscitiva

“Nonostante la curiosità conoscitiva, il sentimento restava minato da un'inquietudine. Le bare *abebu adekai* mi ponevano un problema che non riuscivo a risolvere. Alcune, di analoga immagine e forma, mi turbavano profondamente per la loro somiglianza soprattutto quando, una volta terminate e rifinite dal loro costruttore e dagli apprendisti, entravano a far parte della cornice del rituale funebre. Lievi differenze nella fattura potevano essere ascritte alla peculiare impronta di diversi costruttori artigiani che più o meno intenzionalmente desideravano essere tra di loro riconoscibili, mentre la letteratura scientifica allora disponibile le presentava come simboli diretti della professione o delle aspirazioni del deceduto. Ma era solo questo che avrei potuto osservare e descrivere attraverso l'etnografia di queste fantasiose bare?” (Roberta Bonetti, Riflessioni nel corso della ricerca di campo, ottobre 2001).

Abebu adekai – letteralmente contenitori di proverbi – sono bare-sarcofago che hanno la forma di immagini diverse e non di rado fantasiose, utilizzate nelle cerimonie funerarie principalmente dai Ga, una popolazione che vive ad Accra, nel sud del Ghana. Note a livello internazionale come *fantasy coffins*, cominciarono ad essere utilizzate su ampia scala nei primi anni Sessanta, poco dopo l'indipendenza nazionale. Malgrado lievi differenze nella loro fattura, prova indiscutibile dell'impronta singolare del loro scultore e della schiera dei suoi apprendisti, le bare sembravano, almeno all'apparenza, pur nella varietà delle forme rappresentate, niente più che semplici riproduzioni di uno stesso tipo. Quindi, che rapporto avrebbero potuto avere simili sarcofagi con il funerale, o con l'identità del deceduto o, ancora, con quella della famiglia che le aveva commissionate?

Il breve estratto dal diario di campo è esemplificativo della postura incerta di un'antropologa apprendista, ai suoi primi passi della ricerca di dottorato. Da allora (erano gli anni 2000), ho

studiato gli oggetti nei loro minimi particolari, con puntiglio, come si confà allo studioso di un'opera d'arte che, muovendosi intorno all'oggetto e contemplandolo da tutte le angolature e in ogni sfumatura, cerca di carpirne i più reconditi segreti. Ho osservato e indagato le tecniche di costruzione e le loro variazioni nel corso del tempo (Bonetti 2006, 2016), ho studiato i materiali, la grande varietà di legni e di colori utilizzati (Bonetti 2006). Ho indagato, successivamente, l'intersezione tra l'attuale produzione delle bare e il mercato internazionale dei mass media, della moda, dell'industria e del design per comprendere l'impatto che tale mercato ha avuto, e sta avendo tutt'ora, sulla produzione delle bare e sul rituale funebre (Bonetti 2005, 2006, 2010, 2016). Oggi, le bare non sono più soltanto oggetti funerari, così come i loro costruttori non sono più semplicemente artigiani e scultori, bensì artisti, attori e manager della loro 'casa di produzione' e alternano, spesso con grande abilità, questi ruoli (fig. 1).



Fig. 1 Eric Adjetey Anang e la sua creazione Aquarius coffin durante le riprese pubblicitarie della bibita omonima. Teshie, Accra (Ghana) 2009. Courtesy, Ana Herrero, Sra. Rushmore, Madrid.

La 'struttura simbolica' delle *abebu adekai*, non poteva, quindi, che essere analizzata in una prospettiva ecologica, in rapporto con le continue (e recenti) trasformazioni sociali dei Ga e del continente africano, con gli effetti di lunga durata del passato coloniale e i conflitti del presente

post-coloniale, con le dinamiche politiche, culturali, religiose ed economiche dell’Africa contemporanea. Nella ricerca si è indagato il grado di efficacia sociale dei riti funebri attraverso l’ausilio delle *adekai*, il modo in cui le cerimonie e i suoi oggetti si relazionano e rispondono a vecchi e nuovi conflitti, alle nuove espressioni e forme del potere. L’idea che la terra alberghi la comunità degli antenati e che non sia alienabile è ancora oggi largamente condivisa (Bonetti 2012); al contempo la scarsità della terra, i processi di mercificazione e i conflitti su di essa sono in costante aumento (Amanor 2010). Un ‘buon’ seppellimento, una ‘buona’ bara sono dunque rilevanti per il morto e per i vivi, così come per tutti coloro che non sono ancora nati. Ciò è tanto più vero quanto meno vengono rispettati gli obblighi rituali, ed è al momento della morte che le differenze in potere e prestigio riemergono e si impongono con tutta la loro evidenza e violenza. Se è vero che con la morte termina la vita dell’individuo, non termina tuttavia la sua capacità di essere ed agire: la sua vita continua, come dicono i Ga, in un luogo altro (che è anche uno spazio morale), un luogo in cui è attivo uno scambio con i vivi, che esige attenzione e partecipazione ad una serie di obblighi e di reciprocità (Beneduce 2004: 90). Se i defunti continuano a intervenire nella memoria e negli atti dei sopravvissuti, vale anche il reciproco: i vivi non smettono di agire sui defunti, sui loro resti, sulle loro effigi. Come vedremo, però, una prospettiva ecologica d’indagine dell’oggetto, come parte di una rete di interazioni che si articolano e influenzano reciprocamente, si è rivelata nel tempo non pienamente soddisfacente. Gli oggetti, infatti, non sono solo ‘pezzi da museo’, da contemplare e da porre semplicemente in connessione o in relazione con altri oggetti e con il contesto in cui essi vivono.

La relazione che trascende il contesto

Trovai una risposta soddisfacente all’inquietudine cui si accennava – sia sul senso della produzione funeraria sia sulla sua valenza poliedrica nel contesto sociale – solo quanto ebbi modo di spostare lo sguardo dall’oggetto di indagine al mio modo di pensare e di pormi in relazione alle cose (la mia postura epistemologica) e cogliere, non diversamente dai miti e dalle maschere descritti da Lévi-Strauss, che le bare non possono essere interpretate autonomamente e singolarmente come oggetti separati – in modo cumulativo – ma solo in relazione al modo in cui tali oggetti sono qualificati dalle culture di riferimento e dai rapporti che possono stabilirsi tra loro (Bonetti 2006, 2009a). L’oggetto sarà così costituito non solo da ciò che è materialmente realizzato o scelto tra quelli già disponibili ma anche da ciò che esso avrebbe potuto essere e da ciò che resta escluso dal

campo delle possibilità dei suoi possibili esiti e/o delle sue scelte:

“Sarebbe dunque illusorio pensare, come ancor oggi fanno tanti etnologi e storici dell’arte, che una maschera, o più in generale una scultura o un quadro, possano essere interpretati isolatamente, in base a quanto rappresentano o all’uso estetico o rituale al quale sono destinati. Abbiamo visto invece che una maschera non esiste di per sé; presuppone, sempre presenti accanto a lei, altre maschere reali o possibili che si sarebbero potute scegliere per sostituirla” (Lévi-Strauss 1985: 99).

Ignorerò in questo saggio la vasta letteratura che, nel corso del tempo, ha sottoposto a critica radicale lo strutturalismo di Lévi-Strauss, per dedicare spazio alla riflessione circa il giovamento che, a valle della mia ricerca, ho potuto trarre dal pensiero dello studioso, in particolare sul metodo di condurla. L’idea che la struttura non coincida mai con un sistema bensì con le modalità di transizione da un sistema all’altro, ovvero il fatto che un sistema non possa essere spiegato da solo ma per essere compreso debba essere posto in relazione con sistemi differenti, è quanto mi ha permesso ex-post di ritornare sui miei primi passi dell’analisi di campo per comprendere ancor meglio, in ottica processuale e sistemica, gli oggetti funebri – quelli che inizialmente erano soltanto i ‘termini’ presi singolarmente – della mia ricerca (Lévi-Strauss 1966).

“Se prendiamo per esempio la formula musicale del tema e delle variazioni, possiamo individuarla e sentirla solo se, ad ogni variazione, abbiamo in mente il tema ascoltato in precedenza” (Lévi-Strauss 1980: 63). In sostanza, un terreno fertile per esplorare più a fondo il tema della mia analisi è stato la dimensione della trasversalità, che implica la considerazione del limine e della sua ambiguità, ovvero ciò “che attraversa e connette culture, società e contesti e, tuttavia come un sapere che si considera infinito e persino incompleto” (Remotti 2011: 333). Affronterò questo primo punto del pensiero di Lévi-Strauss in relazione al mio approccio metodologico allo studio dell’oggetto. A questo aspetto ne seguirà un secondo: se l’immersione nel campo di studio è stato il fondamento della ricerca, ancor più lo è stato poter assumere uno sguardo più ampio del contesto indagato. Si tratta di uno sguardo che, come afferma Lévi-Strauss, non solo richiede di essere ampio e di ‘lunga durata’ nel tempo ma anche largo nello spazio. Uno spazio in cui l’uomo, e qui veniamo al terzo punto che affronterò nel saggio, diviene parte di un sistema tanto quanto qualsiasi altro ‘essere’ vivente che lo compone. Se tutto ciò si richiama al pensiero ecocentrico ed

ecologico di Lévi-Strauss, la ricerca sulle *abebu adekai* ha richiesto di assumere tale postura non solo a partire dallo 'sguardo' dell'etnografo ma anche dalla sua capacità di presenza e di ascolto del contesto, oltreché dallo sguardo e dal corpo vivente e agente dell'*abebu adeka*. Se, infatti, come da senso comune, la messa in discussione dell'antropocentrismo trova una sua giustificazione nella considerazione della natura vivente di piante e animali, non lo è solitamente per quanto concerne il riconoscimento della 'vita processuale degli oggetti' – la *voie des masques*. Le *abebu adekai* si definiscono attraverso le relazioni nel loro contesto di vita, quelle che trascendono sia l'esternalità della loro relazione sia la loro identificazione attraverso altri oggetti a loro simili. Per la sua stessa natura ontologica e processuale, la relazione non cessa mai, essa è l'espressione di sé stessa, instabile poiché dipende da interazioni variabili di questa identità (ogni cosa è anche l'altro/a, in altra forma) (Strathern 2018: 5). Identità che, come scrive Severi, "nascono all'interno di insiemi di interazioni costitutive" (2018: 188).

Riallacciandomi ora al primo punto, ovvero la necessità di guardare alle bare non isolatamente, ma presupporre come sempre presenti accanto all'*adeka*, altre *adekai* "reali o possibili che si sarebbero potute scegliere per sostituirla" (Lévi-Strauss 1985: 99), è solo prendendo come punto di partenza un insieme di relazioni che si è reso possibile individuare alcune delle componenti dell'"oggetto situato". Lévi-Strauss, a tale proposito, sviluppa la proposizione che nessuna interazione sociale ha luogo senza considerare un terzo termine, quello del tutto, ovvero dell'insieme che si dà prima delle sue parti come, ad esempio, "il modello ridotto" nell'arte che, nello specifico della scultura, ci porta al godimento estetico cogliendo il tutto a scapito della dimensione temporale dei soggetti rappresentati (Merquior 1977: 131), così come nella musica, per fare un altro esempio, non si ricaverebbe alcun piacere estetico se, come scrive Lévi-Strauss, "non fossi in grado in ogni momento di collegare quel che ho ascoltato prima con quel che ho ascoltato adesso, rimanendo nello stesso tempo consapevole della totalità della musica" (Lévi-Strauss 1980: 61-62). Per meglio intenderci, nello scambio dei doni tra persone, per citare un ultimo esempio, "il tutto viene prima delle sue parti, in quanto un 'dono' starebbe già seguendo le convenzioni del 'dono'" (Strathern 2018: 5, la traduzione è di chi scrive).

L'oggetto-immagine: un semplice elemento decorativo?

Benché la maggior parte della letteratura disponibile nel periodo della mia ricerca tendesse a presentare le *abebu adekai* come simboli diretti della professione o delle aspirazioni del deceduto,

in realtà, come emerse dai rilievi di campo, le ragioni della loro produzione e del loro utilizzo sono risultate ben più complesse e articolate (Bonetti 2006, 2009a, 2009b, 2012). Le bare-immagini presenti nelle cerimonie funerarie rinviano in modo indiretto alla struttura economica, alla storia politica e sociale, alle forme della vita materiale dei Ga. Divengono strumento strategico ed essenziale nel manipolare la vita, i suoi codici e le sue regole. Esse appaiono condizionate più da una strategia atta a guadagnare l'accesso alle risorse produttive e materiali, che da un'ideologia religiosa 'tradizionale' e/o cristiana cui sono associate.

Per questioni di spazio mi concentrerò solo sull'aspetto politico e trasformativo di esse e sul potere delle loro immagini, presentando alcuni casi paradigmatici. Tralascierò altri aspetti pur importanti, ad esempio i funerali di figure spirituali, o i funerali più ordinari, dal momento che il design delle bare di questi ultimi è scelto soprattutto per la loro originalità o semplicemente per sorprendere i partecipanti. Anche se in questi casi, tuttavia, il funerale ambisce comunque a restituire un'immagine di successo e di prestigio della famiglia.

Bare-immagini di cellulari, macchine fotografiche, automobili di lusso, calzature Nike, non sono intese semplicemente come mondi fantastici nei quali si viene trasportati attraverso le merci della modernità, ma rappresentano qualcosa di concreto, qualcosa che ha a che fare con gli spazi vissuti della quotidianità. Oggetti e merci hanno creato nuove forme di socialità "sfidando le relazioni esistenti di spazio, genere e gerarchia sociale" (Larkin 2002: 319-320). Dobbiamo pertanto considerare la sfera politica, culturale e sociale in cui, di volta in volta, le *abebu adekai* assumono significato (Bonetti 2009a: 104) e la complessità storica e culturale di una lunga tradizione iconografica.

Secondo Daniel Quarcoopome (2003: 266), l'invenzione delle *abebu adekai* ha offerto una perfetta sintesi tra l'uso legittimo di bare di fattura europea e la pratica locale di trasportare la salma sopra la testa o sulla spalla. La conformazione della bara – con l'aggiunta di un particolare piedistallo di legno – facilita i movimenti rapidi e le manipolazioni aeree della bara, operazioni che invece risultavano assai difficili con le bare di derivazione occidentale (Quarcoopome 2003: 266). Tuttavia, questa informazione, come ho già scritto altrove, non è a mio avviso sufficiente a spiegare la nascita e l'ampia diffusione delle *abebu adekai*. Si può obiettare facilmente alla tesi di Quarcoopome notando che anche le classiche bare di tipo europeo avrebbero potuto essere realizzate con particolari maniglie finalizzate a facilitarne il trasporto.

Ciò che emerge da una serie di indagini sul campo è, invece, il particolare potenziale comunicativo della loro iconografia. L'uso delle immagini è fondamentale per comprenderne il successo e la funzione nel contesto locale. È la trama che si intreccia intorno a loro, le loro strutture mitiche, storiche, funzionali che avviano un dialogo con l'immagine, e tale dialogo non è mai banale o fisso. Durante lo spettacolo funebre, la ripetizione di immagini familiari a tutti (*stools*, piroghe, bibbie) non implica necessariamente una riduzione della loro efficacia. Una performance rituale, che è ripetuta e conosciuta da tutti, porta le persone a riconoscere le allusioni alle correnti circostanze politiche, all'interno delle quali i simboli familiari possono essere manipolati in modi imprevedibili (Bonetti 2006, 2009a, 2012).

Le *adekai* con i loro colori sgargianti e gli aspetti formali così determinanti nell'accentuarne la forza comunicativa, non sembrano tuttavia avere un senso proprio se prese isolatamente. L'*abebu adeka* è molto più che una forma decorativa. È un oggetto che permette di differenziarsi dai vicini, dai rivali o addirittura dagli antenati. Il carattere di ognuna di esse è legato al modo in cui si contrappone alle altre sue simili, piuttosto che al messaggio particolare che veicola.

L'*adeka*, come vedremo, può influenzare il mondo sociale come mezzo attraverso il quale onorare il defunto, ma anche ottenere prestigio nell'accesa competizione tra esseri viventi al fine di garantire ad essi le scarse risorse disponibili, escludendo al contempo altri dal loro accesso e utilizzo.

Un esempio: in quelle che nella mia ricerca ho indicato come le *politiche di allocazione delle proprietà*, la *adeka* interviene trasformando l'immagine del defunto, funzionale nella lotta per l'accesso alle risorse del territorio. Solitamente il trasferimento di tali diritti dai loro detentori ai successori avviene dopo la morte, ed è questa la causa principale delle accese conflittualità che si innescano tra i familiari dietro le quinte dei funerali (Bonetti 2006, 2012).

La viscosità delle strutture familiari e l'opacità nella gestione della proprietà, il cui carattere è perennemente negoziabile e mai chiuso in confini prestabiliti, oltre alla non alienabilità delle terre, considerate di proprietà degli antenati, creano situazioni di estrema conflittualità in materia di successione (Bonetti 2012).

Sullo sfondo di questo scenario, la *abebu adeka* diviene un'azione creativa degli attori sociali, risultato di una storia di continue innovazioni contestuali e di pratiche negoziali, che concorrono all'elaborazione e alla ricreazione di differenze.

I funerali vedono così bare-Nike contrapporsi a bare-*stool*, o a bare-antilope, simboli dei ruoli prestigiosi dei capi 'tradizionali'. La bara diviene in tal caso strumento in grado di "simbolizzare, invocare, e persino aiutare a generare potere e autorità" (Cole 1989: 15).

Dalla simbologia delle bare emerge come la figura del *chief*, resa da elefanti, *stool*, leoni, sia di fatto negoziabile: non solo vediamo bare *Nike* contrapposte a bare *stool*, ma anche bare *stool* contrapporsi tra di loro:

"Se mia mamma vuol essere seppellita in una bara a forma di aereo può farlo, non c'è nessun problema. Ma quando muore un *chief* o un uomo di Stato ci sono modelli appropriati da scegliere, quello che noi chiamiamo un *particular design coffin*. Ma se per te che non occupi una determinata categoria nella società, o non hai ancora raggiunto quella posizione, viene scelta una di quelle bare, la gente ti darà contro, perché non sei la persona giusta con le caratteristiche giuste per essere sepolto in quella bara".¹

Per l'anziano capo, l'*abebu adeka* è un oggetto che può giungere ad incorporare potere e autorità. Si tratterebbe in tal caso di un diritto da parte dell'estinto ad essere riconosciuto con la sua posizione sociale – e di un dovere morale da parte dei membri della comunità di confermare tale condizione senza ambiguità di sorta. Ma emerge al contempo un altro aspetto significativo: la bara può essere all'origine di competizioni tra gruppi. Quando Nii A. fa riferimento ad alcuni soggetti per i quali verrebbe scelto un modello di bara non in linea con la loro condizione sociale, dichiara indirettamente quanto gli stessi simboli del potere siano di fatto negoziabili.

In questo fenomeno di commercializzazione dei titoli nobiliari non va escluso lo stato di emarginazione dai poteri tradizionali che coinvolge molti gruppi esclusi della società contemporanea (Kilson 1983, Bonetti 2012). Inoltre, le apparizioni pubbliche delle *adekai* non sono soltanto condizionate dalla situazione politica locale, non di rado estremamente tesa, ma assurgono anche a strumenti di trasgressione e aggressione dei limiti normativi. Se alcune *coffins* più spettacolari di primo acchito paiono provocare sensazionali putiferi, di fatto corrispondono esattamente al contesto politico in cui sono generate e di cui fanno parte: in esso la *abebu adeka* non rappresenta tanto un gioco simbolico, ma ha a che vedere con la lotta che concerne la proprietà e il controllo del territorio.

¹ Conversazione con Nii Asafoiatse A., gennaio 2002, Teshie.

La bara è in tali casi elemento scatenante, ma anche strumento comunicativo di efficacia immediata. Serve per avanzare alcuni diritti della famiglia dell'estinto che possono essere negoziati in un clima di conflittualità più o meno accesa: si può 'barare con la bara', se certe condizioni lo permettono (ampio sostegno popolare e livello di prestigio e successo che il defunto e la sua famiglia possono vantare). È la continuità della famiglia, in ogni caso, che attraverso l'oggetto-immagine viene messa in gioco nei funerali.

Ma, come si evince dal ruolo che hanno le *adekai*, l'immagine non è finzione. Se la osserviamo dal punto di vista fenomenologico notiamo come, attraverso un intervento operato su di essa dagli agenti sociali, essa possa apportare notevoli cambiamenti nei comportamenti e nella vita materiale degli individui. Come afferma Michelle Gilbert, i simboli rituali non sono un fatto estetico, ma un'espressione incorporante autorità e ambiguità. Il rituale performato che è ripetuto, familiare e conosciuto da chiunque porta le persone a riconoscere le allusioni alle correnti circostanze politiche, all'interno delle quali i simboli familiari possono essere manipolati in modi imprevedibili (Gilbert 1994: 100).

Diviene utile chiedersi se la scelta di un'immagine così fugace com'è quella della *abebu adeka*, invece di una più duratura come quella delle *akpakai*², non sia funzionale agli effimeri poteri ai quali è soggetta. La continua negoziazione e re-invenzione del presente, in questa lotta all'accesso alla proprietà che pare persino più violenta della proprietà privata fissata 'per sempre', necessita di una continua operazione di oblio, per consentire alla memoria culturale di essere continuamente ricostruita.

Trasformare nascondendo

Ho assistito più volte a lunghe discussioni nel workshop dei costruttori di bare, accese e animate, tra le figlie e i figli del defunto sulla forma della bara da realizzare (Bonetti 2019: 178). Un codice preciso determina la scelta di un'iconografia piuttosto che di un'altra. Ogni scelta, risultato di

² Dal confronto tra i simboli (emblemi) veicolati dalle *akpakai* – portantine reali – con quelli che, a partire dagli anni Cinquanta, saranno sempre più diffusi dalle *abebu adekai*, emerge un quadro sociale dove l'attenzione pare concentrarsi sempre più sull'espressione degli interessi personali delle varie famiglie. Mentre le *akpakai* rappresentano l'effigie del potere pressoché costante, in cui non solo il membro reale ma anche tutta la collettività si identifica con essa e la riconosce, le *abebu adekai* si distanziano da questo tipo di rappresentazione, sintomo di una crisi sociale che si esprime sempre più nel bisogno di rappresentazione individualistica e di affermazione personale della famiglia, inducendo antagonismo e diverse forme di esibizionismo (Bonetti 2012: 270). "Un'analisi della *kingship* tra i Ga del Ghana sud-occidentale suggerisce che quando il potere si indebolisce, la preoccupazione per i suoi simboli [e la competizione per i suoi parafernalia] si accresce" (Kilson 1983: 411, la traduzione è di chi scrive).

un'azione negoziale tra i membri della famiglia, viene caricata di significati differenti che agiscono in modo trasformativo sugli agenti sociali stessi.

Un conflitto di questo tenore emerse durante l'organizzazione del funerale di Nii Isaac Tackie Ofofi III, nel dicembre 2001 a Bortianor, nella immediata periferia di Accra. Da un lato gli anziani richiedevano ai figli un simbolo adeguato alla posizione elevata del defunto, quale poteva essere appunto l'elefante; dall'altro lato, le vedove del defunto esigevano un simbolo cristiano.

Nonostante gli anziani insistessero sul fatto che Isaac Tackie non fosse cristiano – la sua poligamia ne era una prova –, alla fine venne scelta una bara a forma di Bibbia.³ Essa diveniva così il simbolo dell'importanza che la comunità dell'*Apostolic Church of Ghana*, frequentata dalle vedove, assumeva in quella comunità e che, solo attraverso questa scelta, poteva approvare e confermare la rispettabilità e il prestigio della famiglia. Il giorno successivo al funerale, il fratello del defunto tenne a precisare:

“mio fratello era un capo e come ogni capo avrebbe meritato di essere sepolto in una bara a forma di elefante. [...] Ma ieri la bara era a forma di Bibbia perché mio fratello era cristiano. [...] Se non sei cristiano, naturalmente nessuno utilizzerà una bara a forma di Bibbia per la tua sepoltura. Allo stesso modo, se tu non sei un capo o un anziano nessuno utilizzerà per te una bara a forma di elefante o di leone”.⁴

Queste dichiarazioni ‘contraddittorie’ sull'identità del defunto rivelano le ambiguità strutturali e i paradossi riguardanti la posizione del deceduto, che non sempre il funerale è in grado di risolvere. Quel che, infatti, appare dagli intervistati sui modi di realizzare i funerali, cristiani o ‘tradizionali’⁵, è la combinazione di tratti religiosi diversi, alcuni dei quali ai nostri occhi potrebbero apparire paradossali, ma che ci vengono presentati come una coerente visione del mondo.

³ Occorre rammentare che la realizzazione della bara-bibbia è stata originariamente introdotta allo scopo di vincere, in molti casi, l'ostilità delle varie chiese verso le famiglie che adottavano *le abebu adekai* e che venivano per questo accusate di feticismo.

⁴ Conversazione con S. T., 9 dicembre 2001, Tackie.

⁵ L'accezione di ‘funerale tradizionale’ è derivata dall'uso del termine a livello locale. Dalla ricerca emerge l'attualità della pratica del *carrying the coffin*, derivata dalla pratica conosciuta agli antropologi come *carrying the corpse*, vale a dire l'usanza di portare la bara – in passato solo la salma – in giro per il villaggio prima di raggiungere il luogo della tumulazione. È un'usanza che oggi non viene praticata nelle esequie ‘cristiane’ ma solo nei cosiddetti *traditional funerals*, durante i quali, come ho potuto osservare nel corso di numerosi funerali, la bara, sorretta sopra la testa da giovani prestanti ed energici, viene portata in modo frenetico e irregolare in vari punti del villaggio prima della sepoltura.

In tutto ciò va tenuto in considerazione, esito del rapporto tra istituzioni cristiane e locali – verso gli anni Ottanta e Novanta –, un cambiamento della *chieftaincy* come luogo dell'identità culturale e politica; nuove *chieftaincies* furono create e affidate a letterati benestanti e cristiani. Oggi, essere cristiano ed essere *mantse* (*chief*) sono opzioni entrambe prestigiose, ma il fatto che il cristianesimo sia visto come la religione più moderna e prestigiosa rende la situazione più complessa della semplice dicotomia cristiano/tradizionale. Gilbert propone di vedere queste categorie, piuttosto che contrapposte in termini morali e storici, come complementari ed inseparabili, sovrapposte, mutabili e talvolta in competizione tra loro (Gilbert 1995: 351).

Le azioni sociali che circondano la morte di una persona evidenziano le strategie comunitarie poste in atto attraverso l'uso della bara. Quest'ultima ha il potere di trasformare l'identità sociale del defunto, mentre i funerali appaiono come l'ultima validazione della sua cristianità: anche se Tackie Ofoli possedeva un'identità sociale già ampiamente riconosciuta, vi era la necessità di una appropriata legittimazione della sua identità religiosa in relazione a quella familiare e a quella comunitaria più ampia. Appare quindi evidente come la cristianità non avesse a che vedere soltanto con la fede di un individuo ma anche con una questione di rilevanza politica e in tal caso la bara giocava un ruolo essenziale dopo la morte.

Tornando alla scelta iconografica della bara, nonostante molti membri della famiglia dichiarassero la volontà di acquistare una bara a forma di elefante, è di fatto oggi assai raro vedere questo simbolo riprodotto nei sarcofagi. A rendere alcuni simboli fonte di conflitto e contestazione, una possibile spiegazione, tra le altre, può essere data dall'aumento, negli ultimi anni, di giovani *businessmen* che assurgono al ruolo di capi 'tradizionali' (Kleist 2011: 629)⁶. Ora, però, e solo dopo aver posato lo sguardo partecipante su di un altro funerale con una bara-elefante, ci sarà consentito tornare al caso appena descritto e fare luce sulle dichiarazioni apparentemente contraddittorie espresse sulla scelta della *bible-adekai*, nonché sull'efficacia di un'altra bara, la *stool-adekai*, alla quale l'elefante in oggetto si richiama per un gioco di similitudine e al contempo di opposizione – non sarà un caso, infatti, se certe bare si caratterizzano per singolari combinazioni simboliche che vedono elefanti associati a *stools*.

⁶ La nomina di autorità tradizionali con un background migratorio internazionale è diventata una tendenza sempre più significativa in Ghana. Si prevede che tali "chief di ritorno" portino sviluppo e modernizzazione ma, in quanto ex migranti internazionali, sono anche visti come potenzialmente estranei alle usanze e realtà locali. Come presunti "guardiani della tradizione" si trovano quindi in una situazione ambivalente tra tradizione e modernità, il che pone una serie di dilemmi circa i temi di legittimità e autorità pubblica (Kleist 2011: 629).

Un elefante opposto e simile a uno stool

Nel novembre 2007, ebbi l'opportunità di assistere ad un funerale con una bara a forma di elefante per il *Mantse Nii Amartey Kwei II* (fig. 2). Benché, come convengono molti produttori di bare, sia oggi raro trovare questo simbolo riprodotto su un sarcofago, nel caso in questione la scelta dell'elefante era giustificata e legittimata dalla morte di un *chief* 'tradizionale' e anziano, che governava in un'area lontana da Accra, mentre la sua cristianità era così evidente da non aver bisogno di dover essere ulteriormente enfatizzata con uno specifico simbolo religioso come una Bibbia. Le chiese presenti al funerale, comprese le lodi funebri e i tributi dedicati al defunto, presentavano un'immagine del *chief* come figura responsabile, devota, generosa (era un benestante) e come un grande lavoratore che aveva vissuto una vita cristiana esemplare.



*Fig. 2 'Carrying the elephant-coffin' del Mantse Nii Amartey Kwei II a seguito del sacrificio di un animale il cui sangue è stato versato sulla bara.
Foto di Roberta Bonetti.*

Un altro fattore determinante nella scelta della bara fu il fatto che, in un clima di forte competizione tra gruppi in cui, come abbiamo visto, la figura del *chief*, generalmente espressa dall'immagine dello *stool*, può essere contestata, l'uso dell'elefante, unitamente ad un funerale grandioso e prestigioso, obbediva alla necessità di rendere pubblicamente visibile l'invisibile, ma reale, potere del *chief*. Come dichiarò lo *otsaame*⁷ del villaggio Kweiman (ottobre 2008):

⁷ Portavoce del *chief*.

“L’elefante è più raro dello *stool*, solo un vero capo può sceglierlo, mentre ognuno può scegliere uno *stool* poiché tutti possono usare lo *stool* in casa. Il capo usa lo *stool* perché si siede sullo *stool*. Se non sei un capo, la famiglia può scegliere uno *stool* perché tutti possono usare lo *stool* in casa. Ma in questo caso c’era un elefante perché il defunto era un vero capo. L’elefante è la rappresentazione dell’animale più potente della foresta, una rappresentazione simbolica del re nel mondo animale”.⁸

Si consideri dunque, per riprendere un’illuminante riflessione di Lévi-Strauss, invero un’ipotesi di lavoro sulle maschere *swaihwé*, che forma, colore e aspetto delle bare “che inizialmente ci erano parsi caratteristici non [hanno] un senso proprio, ovvero che questo senso preso isolatamente [è] incompleto” (Lévi-Strauss 1985: 40). Allora ogni sforzo di interpretarle isolatamente, come scrive lo studioso, sarebbe vano. Si ammetta poi che ogni forma, colore e aspetto siano indissociabili da altre a cui si oppongono (fig. 3), continua Lévi-Strauss (Ivi: 40), in quanto sono state scelte per caratterizzare un tipo di oggetto di cui una delle ragioni d’essere era stata quella di contraddirne un’altra. “In questa ipotesi, solo un raffronto dei due tipi permetterà di definire un campo semantico entro il quale le funzioni rispettive di ogni tipo si completeranno a vicenda” (Ibid.). Ma, aggiunge Lévi-Strauss, è qui necessario porsi a “un livello semantico globale”.



Fig. 3 Stool-adekai nel corso di un funerale di un wulomo (leader spirituale). Il colore bianco, in opposizione ai colori sgargianti che caratterizzano i mantse e i loro parafernalia, è proprio di wulomei. Teshie (Accra). Foto di Roberta Bonetti.

⁸ L’emblema della famiglia è rappresentato da un elefante che si appoggia ad una palma. L’elefante può appoggiarsi ad una palma perché è una pianta forte e stabile.

Dagli esempi emersi sul campo si evidenzia come le caratteristiche di ogni bara siano al contempo indissociabili ad altre alle quali si oppongono e come ognuna di esse, presa isolatamente, non sia in grado di esaurire in sé il proprio significato. Solo un confronto tra diversi tipi di *adekai* ha permesso di definire un campo semantico in cui le funzioni che pertengono ad ogni tipo si rivelano complementari ad ogni altro, rendendosi in questo modo intellegibili. Così, la rete di reciproche connessioni tra un modello e la sua ricezione diviene più chiara a partire da una lettura più ampia e più estesa dell'oggetto-immagine come rappresentazione figurata in movimento, rimanendo aperta al gioco della libera interpretazione di cui ci si può giovare a seconda delle contingenze contestuali.

Un punto che è emerso nel corso della ricerca, all'interno di una varietà di sfumature possibili, è la sostanziale coerenza nei contesti di uso delle *abebu adekai*, che fa sì che il messaggio venga recepito, e che fa perno sull'identificazione del soggetto defunto e sulla storia della sua famiglia.

La bara, nell'azione intenzionale di trasmettere solo quello che intende enfatizzare, trasceglie in un ampio spettro di materiale mnemonico a sua disposizione, condannando consapevolmente all'oblio tutta una gamma di altre memorie. Memoria e oblio, intesi come conservazione graduale e non casuale di una traccia nella memoria di un gruppo sociale, sono tra loro connessi in una relazione molto meno semplice di quanto si potrebbe credere.

Nella parabola familiare espressa dalla bara rimane solo la storia, ma una storia fluida, instabile, contestata o piena di lacune: la Bibbia nasconde (o dichiara?) la lontananza del defunto dalla religione cristiana ma al contempo 'salva' il contesto familiare e l'immagine del defunto.

Emerge chiaramente una connessione tra termini solitamente distinti: svelare o nascondere, verità o falsità. La verità, in questa prospettiva, è un'affermazione che può essere continuamente ricreata – ma non vi è falsificazione né ortodossia, essa non è una situazione data una volta per tutte, come non lo è un fatto. Ed essendo l'azione performativa della *abebu adeka* presentata in una relazione sociale, non può essere trattata dal ricercatore semplicemente come una cosa, in quanto il significato del dialogo attivato dalla bara diviene chiaro solo attraverso la struttura delle relazioni sociali con le quali è connessa. La valenza comunicativa di ogni scelta è costruita su una riconfigurazione di alcuni gruppi sociali in rapporto ad altri, ma è al contempo legata ai significati che per i soggetti coinvolti incorpora quell'immagine in rapporto all'altra, in una sorta di processo prismatico dove ognuna delle parti si modella in rapporto all'altra (Bonetti 2006, 2009).

L'*abebu adeka* è molto più che uno strumento mnemonico. Sembra presentarsi come la parte di un puzzle e come una sfida: il messaggio connesso alla *adeka* provoca il suo osservatore e richiede spiegazioni. Come la bara, esso si presenta come un oggetto opaco il cui significato diviene apparente solo nel suo più ampio contesto e nella storia personale a cui è soggetto.

In questi casi la *adeka* può essere vista come una maschera, la quale “non è principalmente ciò che essa rappresenta, bensì ciò che trasforma, vale a dire ciò che essa sceglie di *non* rappresentare” (Lévi-Strauss 1985: 99-100). La particolare storia familiare incorporata nella bara determina la sua singolare esistenza: la bara può trasmettere un messaggio che ha il potere di trasformare proprio ciò che dissimula.

Oggetti prismatici: tra stabilità e cambiamento

Come i miti e le maschere, le *adekai* acquisiscono un senso solo se analizzate nelle trasformazioni che subiscono nella loro condizione di reciprocità e all'interno di relazioni di cui sono parte, nel tempo e nello spazio. Inoltre, l'analisi evidenzia che le *adekai* si oppongono e si significano tra loro non solo dal punto di vista formale ma anche per quanto concerne le loro funzioni sociali, economiche e rituali. Si può supporre, quindi, che esista un tipo di bara in rapporto di opposizione e correlazione con un'altra che la precede – o con la quale appare sincronicamente – e, conoscendo noi quest'ultima, dovremmo poterne dedurre gli aspetti distintivi a partire da quelli che ci sono serviti per descrivere la prima. E, “se questo valesse per le maschere, si dovrebbe riconoscere che, come avviene per le parole di una lingua, ognuna di esse non contiene in sé tutto il significato” (Lévi-Strauss 1985: 40).

Ora, come si concilia l'elemento strutturale, apparentemente rigido e dato, con la ricezione di un oggetto-immagine che seppur costruito per similitudine e opposizione assume il suo significato grazie a un gioco dinamico della libera interpretazione di cui ci si può giovare a seconda delle contingenze contestuali?

Mentre l'antropologia di Lévi-Strauss porta alla conclusione che la mente umana opera in culture diverse secondo strutture di base, e al contempo universali, sappiamo anche del suo interesse, seppur trascurato dalla critica ma essenziale nella sua teoria, per i processi di cambiamento delle strutture.

Se nell'analisi dei sistemi sociali Lévi-Strauss distingue i principi strutturali dalle istituzioni storiche, i

due piani non vengono però trattati come separati. “Da una parte l’analisi strutturale tiene conto della mutabilità dei sistemi in relazione alla storia, d’altra parte considerare i sistemi nella loro dimensione storica non esclude la loro dimensione strutturale in quanto la storia fornisce i suoi materiali concreti ai sistemi la cui natura è logica e non storica introducendo quindi il cambiamento anche sotto forma di eventi imprevedibili” (Lai 2012: 262). I sistemi sono stabili proprio nel loro essere sottoposti a continue trasformazioni derivanti dalla storia. Sottolineava lo studioso, infatti, che anche l’analisi sincronica – che, come ho appena mostrato, è fondamentale per lo studio delle *adekai* – comporta un “costante ricorso alla storia” in quanto una struttura si rivela attraverso lo studio delle sue trasformazioni (Lévi-Strauss 1966: 34). In tal senso, se l’arte, o meglio l’estetica, è ciò che connette, è l’intuizione come rivelazione della relazione tra le diverse entità e il mondo, essa è anche stabile nel suo essere dinamico. Pertanto, l’arte non va confusa con il modello linguistico (dove ogni segno si connette arbitrariamente alla realtà di cui si parla), ma è una forma irriducibile di comunicazione che mette in luce la relazione tra le parti in un sistema di differenze derivanti da fattori sociali, storici, ambientali (gli accidenti della storia) e delle invarianze che pervengono al funzionamento del pensiero umano.

La via delle bare: una questione epistemologica

Se in un passo del *Pensiero Selvaggio* Lévi-Strauss afferma che “il fine ultimo delle scienze umane non consiste nel costituire l’uomo ma nel dissolverlo” (1964: 269), denunciando “il pericolo di un umanesimo narcisisticamente antropocentrico” (Niola 2012: 329), è proprio tale postura che, non di rado, viene adottata sul campo come se fosse il ricercatore ad avere il potere di vita sulle cose (e come se, oltretutto, bastasse uno ‘sguardo’, il suo, per comprenderle). L’oculocentrismo antropocentrico, attuando una visione che è asimmetrica e quindi non reciproca, è frutto di un’epistemologia che impregna il senso comune della ‘cultura occidentale’. Esso può condurre con sé, implicitamente, un approccio frontale, solipsistico, cumulativo e al contempo individualista agli oggetti della ricerca, come quando si studia un dipinto in un libro o si contempla un’opera in un museo.

È la stessa illusione che induce molti a ‘credere’ che gli oggetti nel museo siano collocati al di fuori dal loro contesto di vita (come se il museo non fosse il loro ambiente), dimenticando il fatto che un oggetto vive continuamente delle dinamiche relazionali – ivi comprese quelle dei modi guardare

alle cose – che si attivano tra un *setting*, le persone e gli oggetti (Bonetti 2007).

Nella ricerca sul campo, all'approccio alla cultura materiale di Franz Boas, che verosimilmente proprio dal museo giunse alla grande intuizione del 'particolarismo storico' – se ne aggiungeva inevitabilmente un altro. Un esempio tratto da un caso 'museale' aiuterà a comprendere come proprio il pensiero di Lévi-Strauss abbia portato a compimento la grande intuizione di Boas: in una vetrina di un museo del mare, muore una tartaruga. Dato l'alto numero di 'spettatori', si rende necessaria l'immediata sostituzione dell'animale. Nel deposito del museo sono disponibili solo due esemplari viventi: una tartaruga con un aspetto poco piacente (è all'apparenza sofferente e malaticcia) e un'altra, 'esteticamente' più attraente, ma priva di un occhio. Verrà scelta proprio quest'ultima a sostituzione di quella prima esposta nel museo, ma a condizione di riadattare il *setting* espositivo giocando su una visione prospettica, che nasconda alla vista del pubblico la parte 'difettosa' dell'animale. Ho scelto l'esempio di un essere vivente per mostrare come animali e cose, indifferentemente, soggiacciono alle stesse regole visuali che caratterizzano il rituale nei musei contemporanei. Come aveva già intuito Boas, il contesto della tartaruga è proprio quello del sistema museo con i suoi codici e le sue credenze condivise del momento storico e sociale che lo caratterizza. La scelta dell'animale-oggetto da collocare sulla ribalta museale è in dialogo con l'occhio del periodo (Baxandall 1978), esito di una scelta non casuale tra le possibilità già in essere ma anche tra ciò che resta escluso, per similitudine e per opposizione, e relegato nell'oscurità del deposito. La tartaruga dapprima nel retroscena del museo e ora esposta al pubblico, proprio come la *adeka*, ha il potere di trasformare proprio ciò che dissimula. Il deposito, unitamente al luogo espositivo pubblico, è pertanto un contesto fondamentale per comprendere il sistema sociale più ampio, frutto di credenze condivise, in cui gli oggetti vengono inseriti e significati (fig. 4).

Come la tartaruga, la *adeka* si svela quale contenitore di relazioni, prospettive e temporalità multiple: nella sua via processuale è 'espressione' e 'processo' di incontri irripetibili e momentanei: non semplicemente una cosa da osservare in relazione al mondo, ma un 'essere vivente' essa stessa, che vive intrinsecamente, come la tartaruga, della sua relazione con altri esseri e con il mondo. Più che nella scrittura etnografica, nella *adeka* si dispiega l'aspetto transitorio, mutevole e aperto della realtà sociale. Le bare, nella loro similitudine e indefinitezza, sembrano integrare perfettamente proprio ciò che l'etnografia lascerebbe senza indirizzo.



Fig. 4 Red Pepper coffin. Autore: Paa Joe, ca. 1992. Deposito del National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington. Foto di Roberta Bonetti.

Il pensiero agito della adeka

Le centinaia di ritratti del defunto che circolano durante le cerimonie funebri (su magliette, gadget, ritratti, foto) creano una contrapposizione netta tra questi e l'iconografia della bara, dove nulla sembra fare allusione al fedele ritratto del caro estinto. L'assenza di una vera somiglianza con il defunto è giunta a determinare un altro ordine di rappresentazione della morte.

Durante il rito, ci troviamo di fronte ad una sorta di *funus imaginarium* (Ginzburg 2004: 84), dove tuttavia, si può ipotizzare che la *adeka* con la sua immagine *pertinente* al defunto ma indipendente dalla sua fisionomia, divenga un supporto del corpo dell'estinto – fornendogli al contempo una forma –, e venendo caricata di qualità sovrumane. È grazie a questa rappresentazione indistinta e indefinita, nel rimando non diretto ma attraverso una forma di affinità proverbiale con il caro estinto, che si costruisce ritualmente una nuova presenza. L'assenza di un ritratto crea quella presenza-assenza della quale non si può essere certi, ma di cui, allo stesso tempo, non si può nemmeno dubitare (Severi 2004: 259).

Dal momento in cui la bara fa il suo ingresso nella stanza del defunto, l'eccitazione cresce, raggiungendo l'acme nel momento in cui vi verrà introdotto il corpo del deceduto. Avvolto in un lenzuolo per la sepoltura, esso viene adagiato nella cassa con il volto verso l'alto, in modo che da

ora in poi negli spostamenti sia la testa a seguire i piedi (“head follow foot”). D’ora in poi, per tutti i presenti, l’*adeka* non sarà più solo un oggetto di legno intagliato, ma la cosa che essa significa, vale a dire l’immagine rituale del defunto che guiderà i viventi nel suo tragitto sino al luogo della sepoltura (Bonetti 2006, 2009b).

Si crede che sia l’oggetto-immagine ad operare, come se un corpo con qualità sovrumane fosse presente. In tal senso la bara di legno scolpita è proprio ciò che la bara (normalmente) non è: essa è l’immagine rituale e per essere investita del corpo vivente (per poter funzionare) deve avere un certo aspetto e deve essere stata consacrata in un certo modo⁹ (Bonetti 2009b).

Emerge qui con forza la *Pathosformel* di Aby Warburg, un concetto che, come fa notare Giorgio Agamben, induce a “non distinguere tra forma e contenuto perché designa un indissolubile intreccio di una carica emotiva e di una formula iconografica” (Agamben 1984: 52). In questo processo non può essere sottovalutato il “momento di passaggio” di cui l’*adeka* è lo strumento ineludibile e primario. Il “*momento-intervallo*” è il nodo di tutta l’immagine e del problema estetico che essa risolve: “il momento che non è né la postura di prima né quella di dopo” (Didi-Hubermann 2006: 194) e che conferisce alla scultura non solo la verità del movimento che essa rappresenta, ma anche un effetto empatico nei partecipanti, in cui l’*abebu adeka* diviene l’impensabile di ogni pezzo di legno, ossia un *corpo vivo in movimento*. Nel rituale funerario, la bara si presenta come una cosa di cui il corpo defunto si veste, divenendo capace, sia pure in modo illusorio, di assorbirne la sostanza. Un intervistato che si dichiara cristiano al fine di sottolineare la presa di distanza dalla *adeka* afferma che:

“La ragione per la quale i cristiani la trasportano (la bara) in basso (cioè non all’altezza delle spalle), è legata ad un motivo religioso. Essi fanno così perché la morte cristiana è stata sconfitta dalla morte e resurrezione di Gesù Cristo. [...] Così il defunto non può assumere una certa altezza. Ai cristiani non piace portare la bara in alto, la bara si deve muovere pacificamente. Quando la bara è tenuta con le mani, non si muove, non può fare nulla di pericoloso, ma nel momento in cui viene portata qui [sulle spalle], lo spirito viene in alto, e non sarà più controllato dalle tue mani. Così esso [lo spirito del defunto] inizia a controllare, a dirigere il corpo del defunto e anche le persone che lo trasportano. Così ti capiterà di vedere la bara andare, tornare, ballare; potrai vedere la bara girare intorno a sé stessa, torcersi di continuo

⁹ Significativo è il rituale di separazione effettuato sul corpo del defunto quando viene depresso nella bara con libagioni, rum e cola. Inoltre, durante il rituale funebre, in base al ruolo e alla posizione ricoperta in vita dal deceduto, il sangue di un animale sacrificale viene versato sulla bara (Fig. 2).

da ogni parte [...]. La bara può andare ad identificare chi ha causato la sua morte. Alcune volte succede che la bara, mentre si muove lungo la strada, dia un colpo al portatore indicandogli chi è il colpevole. Qualche volta non lo fa, ma se lo fa proprio sulla persona sospettata, i portatori si fermano là dove la bara lo ha indicato e questo è pericoloso”.¹⁰

Ritorna qui il tema sull'efficacia delle immagini (Freedberg 1993), fino al punto di ritenere che queste abbiano un potenziale effetto soprattutto sui cristiani che apparentemente 'non ci credono': se da un lato, infatti, essi intendono evitare le modalità d'uso della *adeka* per una questione puramente religiosa, dall'altro giungono di fatto a riconoscere il suo inevitabile potere. I cristiani non possono mettersi all'altezza di Gesù Cristo, colui che per noi è morto e risorto. Ma se questo atteggiamento è giustificato da un significato biblico, è al contempo spiegato dal 'cristiano' da un punto di vista pragmatico. Se la scultura ha vita e può essere pericolosa, con una sua propria intenzionalità che la rende imprevedibile, è logico pensare che possa essere controllata con le mani, impedendole di guidare i vivi in azioni pericolose, affinché abbia un minor potere di governo sui vivi. L'intervistato fonde senza ambiguità lo spirito e la bara, il contenuto e la forma del rituale. Va sottolineato che l'intervistato non si limita a descrivere il movimento della bara, le attribuisce altresì sentimenti ed emozioni. A conferma del potere delle immagini (Freedberg 1993), ho raccolto nel tempo varie testimonianze sulla pratica di restituire una bara al suo produttore dopo l'uso parziale di essa nel corso della cerimonia funebre. Svariate ragioni spiegano tale pratica e non sempre sono connesse a situazioni di precarietà economica:

“L'uso di due bare è utile per poter eseguire una sepoltura in segreto, ed è importante nascondere la sepoltura del *mantse* [*chief*]. Ma anche nel momento in cui la bara viene presentata alla famiglia, pochi giorni prima del funerale, si può verificare un conflitto con alcuni membri della famiglia che non concordano con l'immagine o il simbolo scelti e quindi succede che la bara venga respinta. Ad esempio, quella tigre che puoi vedere lì [mi indica una *tiger-adeka* esposta nel workshop di un *coffin-maker*], è stata realizzata per una *woyo* [sacerdotessa, medium femminile di una divinità], ma gli anziani, alla fine, non pensavano che un simbolo così potente fosse appropriato per una donna. Quel tipo di bara poteva essere adatto solo per un uomo”.¹¹

¹⁰ Conversazione con Theo, 8 gennaio 2002, Accra.

¹¹ Conversazione con Y., 30 agosto 2015.

Sull'efficacia e sui pericoli della bara-tigre, un anziano mi ha detto:

“Non possiamo seppellire nessuno in un leopardo, come in un leone o in una tigre, questi [emblemi] possono essere solo per una famiglia reale o un *asafoiatse* [leader di un gruppo militare] perché vanno nella giungla, vanno in guerra, possono attaccarti e possono difendere il villaggio. Puoi persino andare in tribunale per questo [per aver scelto un'immagine inappropriata]”.¹²

L'intervistato fa chiaramente riferimento all'*adeka* e all'animale simbolico (*insignia*) senza sorta di ambiguità. L'*adeka*, chiamata anche *adeka gbonyo* (contenitore del corpo, Kilson 2016: 252) non è però un sostituto del simbolo, né un rimpiazzo del corpo del defunto (Caprettini 1978: 73).

Ciò che accomuna il punto di vista di tutti gli intervistati sull'efficacia della bara-immagine è la convinzione implicita che i corpi rappresentati da esse godano in qualche misura dello status di corpi vivi. La scultura di legno è esattamente come un essere vivente e come tale appare dotata di quell'intenzionalità propria degli esseri animati, oltre che della vista e della capacità di movimento. Tale aspetto richiama le relazioni antropologiche cruciali che le immagini intrattengono con i corpi e la carne, al di là delle nozioni usuali di antropomorfismo o di rappresentazione figurativa. Quel che a prima vista pare solo un elemento decorativo, diviene invece l'idea che domina il funerale. Nel corso del rituale, la bara presta un corpo e una forma per consentire al corpo di comunicare, attraverso gesti che devono essere contestualmente leggibili visivamente dai partecipanti. Attraverso il movimento come azione del corpo, la *adeka* diviene strumento-utensile (*estensione del corpo*) che parla con un gesto. Dare 'un colpo al portatore' significa creare una contiguità con la mano di colui che guida. È l'*adeka* ad imporre dei comportamenti agli attori sociali. Essa diviene strumento evocativo, "supporto della credenza" che "con la *sua* presenza evoca una presenza da evocare" (Guidieri 1998: 29-30). Tale funzione di credenza diviene al contempo "corpo comunitario", dove tale corpo "vuole che il corpo singolo viva non separato, non isolato dalle cose e dagli altri corpi" (Gil 1978: 1119). L'opera' appare quindi il frutto di un'azione congiunta, complice e contigua tra *adeka* e il suo pubblico (Baxandall 1978).

Per spiegare l'azione sociale messa in atto dalla bara mi sono spesso trovata a utilizzare sostantivi che solitamente si riferiscono a persone. Nella sua azione dinamica la bara crea una sceneggiatura,

¹² Conversazione con F. K. A. Donkor, 23 agosto 2015.

produce una sequenza cinematografica di fotogrammi dove lo spettatore non rimane immobile e passivo (come davanti ad uno schermo), ma è compartecipe del suo movimento. L'agentività dell'*abebu adeka* dipende dal contesto relazionale in cui si esercita. Come mi disse un costruttore di *apkapai per mantsemei*, "possiamo rendere questi oggetti con una moltitudine di forme, ma ciò che più conta è il simbolo, l'emblema"¹³.

Come abbiamo cercato di mostrare in questo saggio, l'*abebu adeka* è un contenitore multiplo che parla a più voci: il defunto, i membri delle famiglie e della comunità, il *coffin-maker*, lo stato, la terra. Incarna, come un prisma (Bonetti 2006), le molte sfaccettature dell'intero spettro sociale e può offrire prospettive multiple e privilegiate, attraverso le quali è possibile raccogliere la complessità e le ricche interazioni sociali della società Ga.

¹³Conversazione con A. Labadi, Accra, 25 Agosto, 2015.

Bibliografia

AGAMBEN, GIORGIO

1984 *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in «Aut-aut» nn. 199-200, La Nuova Italia, Firenze.

AMANOR, KOJO SEBASTIAN

2010 *Family values, Land sales and agricultural commodification in South-Eastern Ghana*, in «Africa: Journal of the International African Institute», Interpreting Land Markets in Africa, vol. 80, n. 1, pp. 104-125.

BAXANDALL, MICHAEL

1978 *Pittura ed esperienza sociale nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino.

BENEDUCE, ROBERTO

2004 *Politiche ed etnografie della morte in Africa subsahariana*, in «La Ricerca Folklorica», n. 49, (Apr.), pp. 89-102.

BONETTI, ROBERTA

2005 *Artefacts in transit*, in «LEA, Laboratorio di Etno-Antropologia», vol. 4, Baiesi, Bologna.

2006 *Oggetti funerari dell'Africa contemporanea. Modalità di produzione, uso e rappresentazione nei musei etnografici*, Baiesi, Bologna.

2007 *The Museum as inhabited object*, in «RES. Anthropology and aesthetics», vol. 52, Autumn, pp. 169-179.

2009a *Absconding in plain sight: The Ghanaian receptacles of proverbs revisited*, in «RES. Anthropology and aesthetics», voll. 55-56, pp. 103-118.

2009b *Abebuu adekai chez les Ga du Ghana. Un regard anthropologique sur l'image*, in «Histoire de l'art et anthropologie (Les actes)», coédition INHA / Musée du quai Branly, Paris, pp. 9-18.

2010 *Alternate histories of the Abebuu Adekai*, in «African Arts», 43 (3), pp. 14-33.

2012 *Coffins for wear and consumption: Abebuu adekai as memory makers among the Ga of Ghana*, in «RES. Anthropology and aesthetics» voll. 61-62, pp. 262-278.

2016 *The Media-action of abebu adekai (Ghana's Sculptural Coffins) in the World Market and Design. The Case of Eric Adjety Anang*, in «Cahiers d'Études Africaines» De l'art (d'être) contemporain, 223 (3), pp. 479-502.

2019 *Living Coffins and Death among the Ga of Ghana*, in «Death Across Cultures. Death and Dying in Non-Western Cultures», Springer, Cham, pp. 167-192.

CAPRETTINI, PAOLO

1979 *Immagine*, in «Enciclopedia», vol. 7, Einaudi, Torino.

COLE, HERBERT M.

1989 *Icons. Ideals and Power in the Art of Africa*, National Museum of African Art, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. and London.

DIDI-HUBERMANN, GEORGES

2000 *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de minuit, Paris (trad. it. *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006).

FREEDBERG, DAVID

1993 *Il Potere delle immagini*, Einaudi, Torino.

GIL, JOSÉ

1978 *Corpo*, in «Enciclopedia», Einaudi, vol. 3, Einaudi, Torino.

GILBERT, MICHELLE

1994 *Aesthetic Strategies: The Politics of a Royal Ritual*, in «Africa», 64, (1), pp. 99-125.

1995 *The Christian Executioner: Christianity and Chieftaincy as Rivals*, in «Journal of Religion in Africa», XXV, 4, pp. 347-386.

GINZBURG, CARLO

2004 *Occhiacci di legno*, Feltrinelli, Milano.

GUIDIERI, REMO

1998 *Fantasmagoria di Icona e Feticcio*, Hopefulmonster, Torino.

KILSON, MARION

1983 *Antelopes and Stools: Ga Ceremonial Kingship*, in «Anthropos», Vol. 3-4, pp. 411-421.

2016 (ed.) *Kings, Priests, and Kinsmen: Essays on Ga Culture and Society*, Sub-Saharan Publisher, Ghana.

KLEIST, NAUJA

2011 *Modern Chiefs: Traditions, Development And Return Among Traditional Authorities In Ghana*, in «African Affairs», 110/441, pp. 629-647.

LAI, FRANCO

2012 *Il tempo storico e la durata*, in L. Faldini – E. Pili (a cura di) «Claude Lévi-Strauss. Letture e Commenti», Atti del Convegno – Genova 21-22 Gennaio 2010, CISU, Roma, pp. 255-264.

LARKIN, BRIAN

2002 *The Materiality of Cinema Theatres in Northern Nigeria*, in F.D. Ginsburg – L. Abu-Lughod – B. Larkin (eds.) «Media Worlds, Anthropology on New Terrain», University of California Press.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1964 *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris (trad. it. *Antropologia Strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966).

1962 *La pensée sauvage*, Plon, Paris (trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964).

1978 *Mith and Meaning*, University of Toronto Press, Toronto (trad. it. *Mito e significato*, Il Saggiatore, Milano 1980).

1979 *La voie des masques*, Plon, Paris (trad. it. *La via delle maschere*, Einaudi, Torino 1985).

MERQUIOR GUILHERME J.

1977 *L'esthétique de Lévi-Strauss*, PUF, Croisées, Vendôme.

NIOLA, MARINO

2012 *Il profeta dell'antropologia* in L. Faldini – E. Pili (a cura di) «*Claude Lévi-Strauss. Letture e Commenti*», Atti del Convegno – Genova 21-22 Gennaio 2010, CISU, Roma, pp. 323-337.

QUARCOOPOME, NII O.

2003 *Majestueux départs vers l'au-delà*, in C. Falgayrettes-Leveau – C. C. Owusu-Sarpong (eds.). *Ghana hier et aujourd'hui, Yesterday and Today*, Musée Dapper, Paris, pp. 261-283.

REMOTTI, FRANCESCO

2011 *La difficile eredità di Lévi-Strauss*, in «Contemporanea», vol. 14, 2, pp. 329-333.

SEVERI, CARLO

2004 *Il Percorso e la voce*, Einaudi, Torino.

2017 *L'objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Ed. Rue d'Ulm-Musée du quai Branly, Æsthetica, Paris (trad. it. *L'oggetto-persona. Rito Memoria Immagine*, Einaudi, Torino 2018).

STRATHERN, MARILYN

2018 *Relations*, in *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*, F. Stein – S. Lazar – M. Candea – H. Diemberger – J. Robbins – A. Sanchez – R. Stasch (eds.)

Abstract – ITA

Il metodo strutturalista, già sperimentato nell'analisi della parentela e dei miti, e la *Via delle Maschere* di Lévi-Strauss sono al centro del presente articolo; il celebre saggio dell'antropologo francese è qui testato sull'analisi delle sculture funerarie *abebu adekai* dei Ga del Ghana. Lévi-Strauss, oltre a chiedersi se non fosse possibile applicare il metodo strutturalista anche allo studio delle 'opere plastiche', aveva pionieristicamente osservato come l'arte fosse ben altro che un superfluo epifenomeno, e fosse invece una fonte straordinaria per comprendere aspetti della politica, dell'economia e della società in cui essa è inserita. Il saggio, oltre a riprendere ed approfondire la questione del metodo in rapporto ai sarcofagi funerari dei Ga, intende ragionare su quanto benefico e di assoluto giovamento possa essere il lascito di Lévi-Strauss nel ripensare in modo auto-riflessivo la postura epistemologica adottata dall'antropologa nelle diverse fasi della ricerca, al fine di comprendere l'opera, in questo caso l'oggetto funebre, quale processo relazionale e sistemico nel contesto in cui è inserito.

Abstract – ENG

The Way of the Masks by Lévi-Strauss and the structuralist method, already tested for the analysis of kinship and myths, are at the center of this essay, whereby the book of the French Anthropologist is put to test with the *abebu adekai*, funerary objects of the Ga people of Ghana. Lévi-Strauss not only wondered whether it would be possible to apply the structuralist method to the “plastic art object”, but he prophetically observed that art is no useless epiphenomenon, but on the contrary an extraordinary source to comprehend aspects of politics, economy and society of which it is part. This article, beside investigating the issue of method in studying the funerary sarcophagi of the Ga, aims to highlight how beneficial and productive the legacy of Lévi-Strauss has been and will be in re-thinking the epistemological posture of the anthropologist in the various phases of the research, in order to better appreciate the work of art, in this case the funerary object, as a relational and systemic process in the context in which it is produced.

ROBERTA BONETTI

ha ottenuto il Phd in Studi Religiosi, Scienze Sociali e Studi Storici delle Religioni e in *Anthropologie sociale, ethnographie et ethnologie*, presso l’Università degli Studi di Bologna, in convenzione di co-tutela con L’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi. Insegna Antropologia dell’Educazione e Antropologia Applicata all’Università di Bologna.

ROBERTA BONETTI

acquired a Phd in Religious Studies, Social Sciences and History and in *Anthropologie sociale, ethnographie et ethnologie* at the University of Bologna together with Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales of Paris. She teaches Applied Anthropology, Anthropology of Education in the University of Bologna.