

# Danzare il potere a Porto-Novo: l'*adjògàn* tra Corte Reale e Chiesa Cattolica

FEDERICA MY\*

## Abstract ITA

Considerata la danza “tradizionale” per eccellenza della corte reale di Porto-Novo, l'*adjògàn* deve alla sua natura di performance e alla sua funzione celebrativa gran parte della sua rilevanza politica e identitaria. Assumendo il ruolo di promotrice delle nuove istanze che hanno attraversato la società porto-noviana nel corso del XX secolo, la danza si è districata tra continuità e mutamenti. In continuo e aperto dialogo con i nuovi attori della sfera politica, sociale e religiosa, l'*adjògàn* ha interessato, non da ultima, anche la Chiesa cattolica.

Sulla base di materiali raccolti durante una ricerca sul campo, l'articolo analizza i cambiamenti del ritmo nel tempo, rilevando la sua costante espansione verso gli spazi dedicati alla celebrazione del potere. Alla luce di queste osservazioni, l'*adjògàn* emerge come un aggregatore e negoziatore di significati in grado di convivere all'interno di un contesto sociopolitico non scevro di tensioni.

**Parole-chiave:** Antropologia della danza, *Adjògàn*, Porto-Novo, Rito, Chiesa cattolica

## Abstract ENG

Considered the “traditional” dance par excellence of the royal court of Porto-Novo, the *adjògàn* owes much of its political and identity relevance to its performance nature and celebratory function. Assuming the role of promoter of the new instances which swept through the Porto-Novian society during the 20th century, the dance engaged itself between continuity and change. In continuous and open dialogue with new players in the political, social and religious spheres, the *adjògàn* finally involved also the Catholic Church.

Based on fieldwork materials, the article analyses the changes in rhythm over time, noting its constant expansion towards spaces dedicated to the celebration of power. Thus, the *adjògàn* emerges as an aggregator and nego-

---

\* Federica.my@gmail.com

tiator of meanings capable of coexisting within a socio-political context full of tensions.

**Keywords:** Anthropology of dance, Adjògàn, Porto-Novo, Rite, Catholic Church

## Introduzione

Dirimpetto ai pochi scaffali che compongono la biblioteca del museo della Cattedrale di Porto-Novo<sup>1</sup>, è appesa una fotografia in bianco e nero, non datata, raffigurante quattro donne intente a danzare i passi dell'*adjògàn* (vedi figura 1) presso la corte reale di Porto-Novo, capitale dell'attuale Repubblica del Benin.

Nonostante l'apparente contraddizione in termini, relativa alla presenza di una monarchia in seno a una repubblica, occorre precisare che anche in Benin, come altrove in Africa, l'avvento della democrazia ha riaperto i conflitti dinastici da un lato, ma ha anche incoraggiato la trasformazione di tutte le *chefferies* – ossia di tutte le autorità cosiddette “tradizionali” che esercitano varie forme di potere in società prestatuali. Superare la dicotomia strumentale delle categorie “tradizione” e “modernità” consente di comprendere meglio la questione della *chieftaincy*, che riguarda i legami tra Stato moderno e autorità cosiddette “tradizionali”. Tale relazione, basata su competizione e dipendenza, garantisce reciproca legittimazione e la possibilità di sfruttare la mutua collaborazione per accrescere la propria autorità (Tall 2016, Van Rouveroy, Van Nieuwaal, Van Dijk 1999, Benégas 2004, Bellagamba, Klute 2008).

Pur nella loro incapacità effettiva di provvedere per il regno, i sovrani moderni rappresentano più di un mero retaggio storico e contribuiscono alla trasformazione degli ordini di rappresentazione del potere. Oggi il re non è più l'incarnazione di un monarca, ma una figura che tenta di conciliare, attraverso la sua presenza, la memoria dei tempi antichi con le esigenze della democrazia contemporanea.

---

1 Il museo a cui mi riferisco si trova all'interno del complesso della Cathédrale Notre Dame de l'Immaculée Conception di Porto-Novo ed è collegato all'Ecole Notre Dame de Lourdes. È un ambiente dedicato alle figure di Pierre Aupiais e Thomas Moulero. Padre Aupiais (1877-1945) fu un missionario bretone che ottenne il Vicariato apostolico del Dahomey nel 1903. Dopo sei mesi trascorsi ad Abomey, fu inviato a Porto-Novo, dove proseguì la sua missione per circa ventitré anni. Primo e principale promotore dell'incontro del messaggio della Chiesa cattolica con la cultura locale, nel 1922 istituì la Festa dell'Epifania, primo risultato tangibile di questo dialogo. Padre Thomas Moulero Djogbénu (1888-1975), invece, fu il primo sacerdote originario del Benin, ordinato prete il 15 agosto 1928. La mia visita al museo è avvenuta nell'agosto 2023.

Analogamente, anche la memoria “tradizionale” a contatto con la “modernità” si scontra spesso con la necessità di ridefinirsi e varie forme di sapere subiscono così processi di patrimonializzazione. L’oggetto di studio preso in questa sede in esame non rappresenta un’eccezione. *Adjògàn* è un termine polisemico con cui si indicano, indistintamente, una specifica coreografia, un ritmo e una melodia ben precisi. Considerata la danza “tradizionale” per eccellenza della corte reale, infatti, l’*adjògàn* è caratterizzata da un ritmo altamente codificato, eseguito prevalentemente per omaggiare il sovrano e garantire il benessere della città – da cui risulta evidente una sua prima funzione politica. L’esecuzione della danza è affidata alle *abossi*, le “nuore” del re, ovvero le mogli e madri dei suoi figli, i principi della famiglia reale e potenziali sovrani di domani<sup>2</sup>. Anche per questo motivo il termine *abossi* è impropriamente tradotto in francese con “*femmes du roi*”, ovvero “spose del re”, senza rendere conto della complessità del loro ruolo e rapporto con il sovrano (Bay 1998).

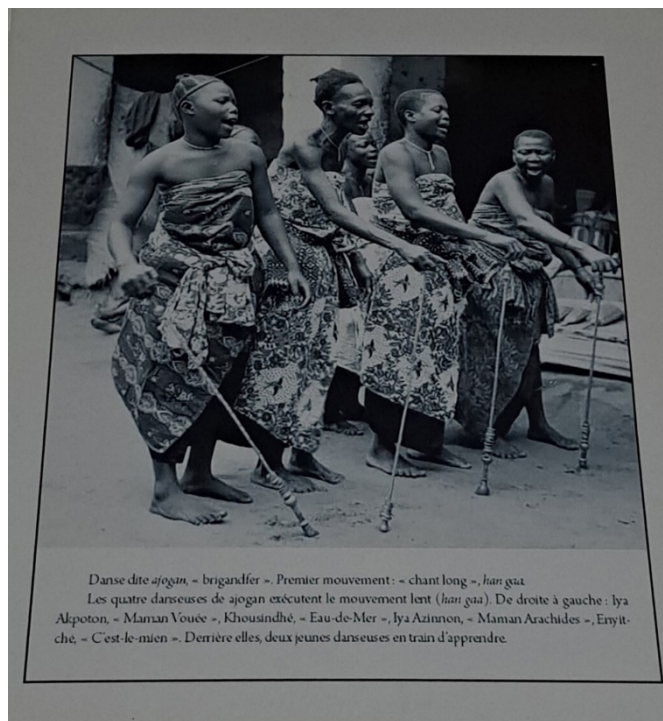


Figura 1 Museo della Cattedrale di Porto-Novo

2 Le *abossi* non sono da confondersi con le principesse, a cui è consentito imparare la danza, ma non eseguirla durante le cerimonie poiché preposte ad altre mansioni nella suddivisione familiare di compiti e responsabilità.

Nell'immagine appena riportata, quattro donne danzano in abiti di uso cerimoniale che ricordano l'abbigliamento tipico delle iniziate ai culti vodun (*vodunsi*)<sup>3</sup>. Sono riconoscibili in foto i principali strumenti necessari all'esecuzione del ritmo: i bastoni dorati (*aloulou*), il tamburo (*livi*) e alcune percussioni metalliche di forma campanulare (*gan*). La grossolana traduzione francese – riportata nella didascalia della foto –, *brigandfer* (“ferro brigante”), allude alla presunta origine dell'*aloulou*, che simboleggerebbe lo scettro trafugato dalla corte di Allada al momento della fondazione del regno goun di Porto-Novo. La diretta relazione tra il furto dello scettro e la fondazione del regno, unita al suo ruolo chiave di strumento protagonista dell'esecuzione, rende conto del forte valore identitario che caratterizza la danza rituale di Porto-Novo.

Nonostante resti il suo più importante contesto d'esecuzione, l'*adjògàn* non è rimasta confinata all'interno della Corte, ma si è spinta fino alle corti domestiche di altre autorità cosiddette “tradizionali”, minori o diverse, tra cui i ministri – ciascuno “sovrano”<sup>4</sup> del proprio palazzo di famiglia (Cafuri 1994, 1995). Facendosi strada lentamente tra le mura dei nuovi palazzi del potere, quindi, nel corso del XX secolo l'*adjògàn* ha infine raggiunto anche le chiese. L'intento dell'articolo è dimostrare come questa danza rituale sia stata in grado di espandere e rinegoziare i significati politici che sottende.

Come il dibattito antropologico ha ampiamente dimostrato, tanto in contesti africani (Mitchell 1956, Cohen 2021, Allovio 2015, Toldo 2023) quanto altrove (Hazzard-Gordon 1990, Erdman 1996, Natali 2018), l'analisi delle danze rituali può offrire importanti spunti di riflessione sulla relazione tra rituale e potere politico in differenti contesti storici e sociali (Hanna, 1965, Bell 1990, 1992; Reed 1998, Giurchescu 2001); sulle modalità attraverso cui le pratiche performative si modificano nel tempo a fronte dei cambiamenti che interessano la società (Goffman 1967, Barnes 1990, Pier 2011, Firenzi 2012) e sulla capacità dei rituali di circolare al di là dei loro contesti di produzione, mediando differenze e negoziando confini (De Witte 2010, Hüwelmeier, Krause, 2010, Verderame 2014, Meyer, 2018). Come ha sostenuto Sandra Barnes (1990, pp. 262-263):

Nell'esplorare gli aspetti politici del rituale emergono due punti fondamentali. In primo luogo, il rito è importante per il processo di espansione

3 Oltre che per il modo in cui fissano il tessuto che indossano – annodandolo in vita anziché sul petto –, l'abbigliamento delle *ahossi* si distingue da quello delle *vodunsi* per il fatto che le prime sono le uniche a portare una “sottoveste” nera, attributo di regalità.

4 Come mi è stato chiaro da molteplici conversazioni, il termine francese “roi” è impropriamente impiegato per tradurre una vasta gamma di cariche e referenti locali, generando così una confusione che non esiste in lingua goun. Ne è una prova il fatto che anche le *ahossi* di un ministro sono definite “femmes du roi”, cioè “spose del re”, senza che questo generi ambiguità tra la figura del ministro e quella del sovrano. E proprio presso la corte di un ministro ho assistito per la prima volta a un'esecuzione di *adjògàn*.

dell'autorevolezza di un ruolo, in modo che il potere esercitato in un'arena possa essere esteso a un'altra. In secondo luogo, il rituale può essere usato per legittimare l'autorità, in particolare quella di persone estranee. [...] La legittimazione delle azioni di una persona potente è sancita unicamente dalla documentazione storica sotto forma di canzoni cantate durante i rituali civici e le cerimonie. [...] Quindi la legittimazione delle azioni di un individuo potente non deve necessariamente avvenire attraverso una carica formale, ma attraverso uno status ancestrale, attraverso il processo rituale stesso.

Alla luce di tali riflessioni e sulla base di materiali raccolti durante una permanenza sul campo a Porto-Novo tra agosto e settembre 2023, il presente articolo intende mostrare alcuni risultati preliminari di una ricerca finalizzata alla stesura del mio elaborato di tesi magistrale<sup>5</sup>. È stato grazie ai contatti con il centro culturale Ouadada che sono venuta a conoscenza dell'esistenza dell'*adjògàn*. Grazie al loro aiuto ho potuto presenziare alla cerimonia di intronizzazione di una delle cariche più importanti dell'entourage del re: il Mitò Gogan<sup>6</sup>, una sorta di "primo ministro". La cerimonia si è tenuta presso il palazzo della famiglia del *mitò*, cioè la corte della collettività<sup>7</sup> Tè-Nago, dove ho avuto la possibilità di osservare l'esecuzione del ritmo.

A partire da questa esperienza, ho circoscritto il mio caso di studio, cercando di confrontarmi con quanti più interlocutori rappresentassero voci diverse in merito alla natura di tale danza. Ho dunque parlato con le sue esecutrici, con le principesse della stessa famiglia Gogan e di altre famiglie, con le responsabili del culto, oltre che con gli uomini della famiglia. Dopo aver constatato la presenza dell'*adjògàn* in chiesa, sono passata al versante cristiano dell'esperienza, parlando con preti, membri e musicisti del coro delle parrocchie, oltre che esponenti del comitato organizzativo della Festa dell'Epifania, durante la quale l'*adjògàn* riveste un ruolo centrale.

---

5 I rapporti di ricerca sono proseguiti con continuità anche dopo la conclusione del mio soggiorno sul campo, sviluppandosi attraverso modalità telematiche e dialoghi regolari con *abossi*, preti, principesse e altre figure chiave. Desidero esprimere un sentito ringraziamento a Koffi Adossou, il cui prezioso supporto si è rivelato in molti casi fondamentale nel facilitare le comunicazioni e nell'affrontare le situazioni più complesse, permettendomi di accedere alle informazioni necessarie. Le comunicazioni sono state mantenute con una certa regolarità fino al mio ritorno sul campo tra ottobre e dicembre 2024.

6 In lingua goun, il termine *mitò* è traducibile con "ministro", "capo supremo" di una dinastia reale; mentre il suffisso *-gan* denota la funzione di "controllore", "preposto a", ed è spesso affiancato al suo ambito di competenza. Ad esempio, il Mitò Yovogan è il ministro (*mitò*) preposto (*-gan*) alle relazioni con gli stranieri, generalmente indicati con il termine *yovo* ("bianchi"): in altre parole, il ministro degli affari esteri. All'interno del consiglio dei ministri del re, il Mitò Gogan copre la carica equivalente a quella di primo ministro del re.

7 Con "collettività familiare" in Benin si intende l'insieme di lignaggi che si riconoscono in un antenato comune, rispetto al quale le singole famiglie si organizzano in nuclei più grandi, definibili appunto "collettività".

Accanto al lavoro di ricerca bibliografica, pertanto, mi sono avvalsa degli strumenti dell'antropologia, prevalentemente conversazioni informali e osservazione partecipante. Data la specificità del contesto e al fine di tutelare l'anonimato dei miei interlocutori, oltre a non fare uso di registrazioni, ho impiegato esclusivamente pseudonimi e ho evitato di fornire qualsiasi tipo di informazione personale che potesse consentire un loro riconoscimento, garantendone in questo modo la privacy. Tutte le conversazioni riportate sono state tradotte in italiano da chi scrive.

Il tentativo di intercettare voci e posizioni così differenti mi ha aiutata a indagare il ruolo politico che la danza assume all'interno e al di fuori delle corti, nonché la sua capacità di trascendere le distinzioni relative alla natura del potere celebrato. Lungi dall'essere statico, infatti, il rito in questione rappresenta un caso esemplificativo sia della natura dinamica delle performance pubbliche (Comaroff, Comaroff 1993, Brown 2003), sia della capacità della Chiesa cattolica di appropriarsi di matrici culturali locali (Sanneh 1983, Meyer 1999, Atiemo 2017). Tuttavia, anche in questo caso vale ciò che Joel Noret (2011), da un punto di vista complementare, ha sostenuto riguardo alle pratiche vodun. La complessità dell'incontro tra ritualità locali e missionari, infatti, non è esauribile con le sole categorie di appropriazione e re-interpretazione. Occorre considerare che proprio l'accumulazione di potere spirituale derivante dall'assimilazione di culti dai propri vicini costituisce uno dei tratti distintivi della storia locale che, fin dalle origini e nel corso dei secoli, hanno garantito la sopravvivenza dei regni.

Il caso dell'*adjògàn* rispecchia a pieno questa plasmabilità del potere. Sulla base del dialogo tra il materiale raccolto e la – scarsa – letteratura sul tema, nella prima parte di questo articolo illustro come i cambiamenti che la danza ha subito nel corso del tempo – contraddicendo la sua fama di “danza immutabile” – concorrano a definirne la rilevanza politica. Accanto alle variazioni formali occorse nel tempo, infatti, il movimento espansivo della danza al di fuori della corte reale costituisce un secondo aspetto del suo cambiamento. Nella seconda parte dell'articolo presento un'analisi situazionale dell'esecuzione di *adjògàn* cui ho assistito presso la corte di uno dei ministri del re. Attraverso la descrizione della cerimonia – in particolare, della danza e degli strumenti musicali impiegati – intendo fotografare una delle sue occorrenze rituali più comuni. La terza parte dell'articolo, infine, si sofferma su un'ulteriore tappa di questa espansione: la presenza dell'*adjògàn* in chiesa, in particolare durante la Festa dell'Epifania, e i dibattiti circa la natura rituale della sua esecuzione.

## Metamorfosi di un rito immutabile

L'importanza politica e identitaria dell'*adjògàn* è ben rappresentata dal suo ruolo centrale nei racconti di fondazione del regno, per come mi sono stati restituiti dagli esponenti di famiglie reali, miei interlocutori. In tutte le loro ricostruzioni, il nucleo narrativo vede tre fratelli, principi di Allada, protagonisti del conflitto che portò alla nascita dei regni Hogbonu<sup>8</sup> e Agbomè. Secondo tale versione, a seguito della migrazione da Adja Tado (nell'attuale Togo), i tre figli del re di Allada, Kokpon, si spartirono il potere riorganizzandolo in tre regni: accanto al regno di Allada, nacquero così il regno del Danhomè, fondato da Houégbadja, e Porto-Novo, fondato da Tè-Agbanlin (Norris 1789, Akindélé, Aguessy 1953, Akinjogbin 1967, Dalzel 1973, Person 1975, Pineau-Jamous 1986, Law 1987, 1988; Cafuri 1995, Giordano 1996, Banégas 2004, Tall 2016, Repishti 2023). Mistourah, discendente da una famiglia reale di una corte vicina, mi ha spiegato:

Dopo la fuga da Allada per la fondazione di nuovi regni, ciascuno dei tre figli di Kokpon prese per sé un "oggetto di famiglia". E così il fondatore di Agbomè ottenne il trono del padre, il seggio che tutt'oggi è conservato nel palazzo reale di Abomey; il fratello rimasto ad Allada ha tenuto per sé il modello di calzatura reale che veniva usato a corte; Tè-Agbanlin, il fondatore di Porto-Novo, portò con sé lo scettro di comando dorato del re, di fatto "rubandolo". Oggi è ancora conservato nel museo del palazzo reale, dove però non è in esposizione<sup>9</sup>.

Sarebbe proprio a partire dalla modalità di acquisizione di tale scettro – trafugato dalla corte di Allada e assunto come antesignano dell'*aloulou*, il bastone dorato impiegato nell'esecuzione della danza – che troverebbe spiegazione l'attributo *brigandfer* riservato all'*adjògàn*.

In occasione dell'intronizzazione di Dè-Gbègnon, il primo dei nipoti di Tè-Agbanlin a salire al trono, le regine crearono questo ritmo. Il principa-

---

8 Denominazione *goun* per il regno di Porto-Novo. Il nome farebbe riferimento a un appezzamento di terreno concesso da un capo di un villaggio yoruba al mitologico fondatore del regno, Tè-Agbanlin, che vi avrebbe edificato la sua residenza. Hogbonu significa "la grande casa" o "davanti alla grande casa", dall'uso estensivo con cui tale denominazione fu impiegata per designare anche il territorio circostante, una volta che Tè-Agbanlin si impadronì del potere. La città-regno ha diversi nomi, tutti riferiti a diverse tappe della sua storica o leggendaria fondazione. Chiamata dapprima Ajacè dagli Yoruba ("Aja-cè" significa "mio Aja"), assunse successivamente la denominazione Hogbonu da parte degli Alladanu (provenienti da Allada). I primi viaggiatori europei vi si riferivano come Ardres o Ardrah; fu infine battezzata Porto-Novo dai Portoghesi.

9 Conversazione con Mistourah, Porto-Novo, 4 agosto 2023.

le scopo era l'animazione e l'intrattenimento del re, in modo da favorirne l'ambientamento a palazzo<sup>10</sup>.

Il principale e più noto contesto d'uso del ritmo è la corte del sovrano. Parte dell'autorevolezza che l'*adjògàn* si vede riconosciuta nel legittimare il potere del destinatario cui è rivolto deriva dalla sua veste "tradizionale" – per altro riconducibile alla sua natura rituale. In quanto attributo di potere della corte reale di Porto-Novo, infatti, è opinione comune che la danza non sia mai cambiata, dalle origini a oggi. Auguste, di professione maestro di danza, nonché esponente dell'alto notabilato locale, mi ha spiegato che i passi sono identici per tutti, per ciascuna famiglia e per ogni generazione<sup>11</sup>. Anche Monique, principessa nominata per volere dell'oracolo nigeriano Fà come responsabile delle *ahossi* della sua famiglia, concorda su questo punto. Il suo compito, oltre ad assicurarsi che tutto proceda come previsto, consiste nel rendicontare il proprio operato e quello delle *ahossi* ai consiglieri del capo della collettività familiare. Durante una conversazione con lei, in risposta alle mie domande sull'evoluzione coreutica del ritmo nel tempo, la principessa è stata categorica:

La danza, la musica, i movimenti sono gli stessi da oltre trecento anni. È importante che tutti i movimenti vengano eseguiti con la massima precisione: da questo dipende il benessere dell'intera società. Se le *ahossi* non eseguono correttamente i passi, mettono a repentaglio la salute dei cittadini e rischiano di far morire i loro figli, i futuri principi di Porto-Novo<sup>12</sup>.

La buona riuscita dell'esecuzione è dunque una questione delicata che non riguarda soltanto la famiglia reale, ma – come già accennato – ha conseguenze sull'andamento degli affari, della vita e della salute dell'intera comunità. Per questo motivo le "spose del re" sono riconosciute e rispettate da tutti in città e al loro cospetto in molti si inchinano e tolgono il copricapo. Per lo stesso motivo, l'esecuzione richiede lunghissimi preparativi.

Durante le cerimonie e per tutto il periodo della loro preparazione, le *ahossi* non lavorano, devono sospendere tutte le altre attività e concentrarsi solo sulla danza. Lasciano tutto per la sua buona riuscita. In questo caso hanno iniziato a prepararsi tre mesi fa<sup>13</sup>.

---

10 Conversazione con Mistourah, Porto-Novo, 4 agosto 2023. Il giudizio su questa versione dell'origine dell'*adjògàn*, tuttavia, non è unanime. Vantando la sua origine da una famiglia di fabbri e il suo passato di compositore, ad esempio, padre Jacques, uno dei miei interlocutori, lo definisce "un ritmo indigeno originario del repertorio musicale vodun, più nello specifico per venerare Gou, la divinità vodun del ferro". È necessario precisare che l'ipotesi di un'origine vodun dell'*adjògàn* è qui riportata per completezza, ma trova difficilmente riscontro nella letteratura sul tema.

11 Conversazione con Auguste, Porto-Novo, 15 agosto 2023.

12 Conversazione con Monique, Porto-Novo, 21 agosto 2023.

13 Conversazione con Monique, Porto-Novo, 21 agosto 2023.



Eppure, nonostante la sua fama di danza immutabile, non è infrequente imbattersi in contronarrazioni inerenti al carattere mutevole dell'*adjògàn*. Alcuni ulteriori attributi in cui si declina la sua rilevanza politica, del resto, sono proprio riconducibili ai mutamenti a cui essa è stata soggetta nel corso dei secoli.

Una prima declinazione del modo in cui la danza è cambiata nel tempo ha a che vedere con una matrice formale, riconducibile all'influsso esercitato dalle nuove tendenze che interessano la società. L'abbigliamento delle *ahossi* che ho visto danzare ad agosto 2023, infatti, poco o nulla aveva a che vedere con quello delle *ahossi* intente nella stessa danza riprese da Gilbert Rouget e Jean Rouch in un filmato risalente agli anni Sessanta (Rouget 1996). Le *ahossi* nel filmato non sono vestite tutte allo stesso modo, i loro abiti sono realizzati con quattro stoffe differenti e portano i capelli corti, quasi rasati. Sempre Mistourah mi ha spiegato che un tempo le spose del re avevano l'obbligo di non acconciarsi i capelli, ma di tenerli al naturale; oggi invece anche la scelta dell'acconciatura rientra nella preparazione estetica delle *ahossi*, curata fin nei dettagli. Durante la cerimonia di intronizzazione del Mitô Gogan a cui ho assistito, tutte le danzatrici portavano i capelli raccolti in lunghissime trecchine verdi, abbinata all'abito scelto per la cerimonia. Sono cambiati anche i gioielli: dalle collane d'oro, si è passati alle perle, fino ad arrivare alla bigiotteria di oggi.

Una manifestazione pubblica di carattere politico, come è per sua natura l'*adjògàn*, non può che essere ricettiva nei confronti delle diverse modalità e linguaggi – tra cui il vestiario – con cui può efficacemente dialogare con gli individui della propria società. Per godere di credibilità di fronte a un pubblico cui si auspicano ricchezza, salute e prosperità, è necessario presentarsi secondo gli standard che il benessere di cui ci si fa garanti impone. D'altro canto, se si prendono in considerazione la minuziosa descrizione che Rouget fa di un'esecuzione del 1948 (Rouget 1971) e quel filmato degli anni Sessanta (Rouget 1996), i mutamenti da un punto di vista coreutico e musicale risultano sostanzialmente trascurabili.

Sul carattere mutevole dell'esecuzione – nonostante l'alto grado di codificazione – si è espressa anche Sarah Politz, definendo l'*adjògàn* un vero e proprio genere, musicalmente ben connotato, ma altresì mutevole in relazione ai diversi contesti in cui può essere eseguito (Politz, 2018). Riferendosi al contesto d'esecuzione, Rouget annovera l'*adjògàn* tra i canti "di corte", distinguendoli da quelli "di palazzo", che sono di appannaggio esclusivamente reale. Questi ultimi costituiscono un'esigua minoranza, data la tendenza di molti capi famiglia ad arrogarsi il diritto di assistere alla versione personale del ritmo presso la propria piccola "corte domestica".

L'*adjògàn* è una danza rituale che ha a che vedere con la celebrazione del potere, nei confronti del quale esercita una funzione legittimante. Nel tempo si è assistito al suo progressivo spostamento dal "palazzo del potere"

(reale) ai “nuovi palazzi del potere” (di ministri e capi famiglia), per poi approdare ai “palazzi dei nuovi poteri” (le chiese) – a mio avviso, il più alto grado di cambiamento.

### Dalla Corte reale alle corti dei notabili

Oltre a espletarsi nella sua natura di performance rituale (Brown 2003, Schechner 1988, 1997; Turner 1982, 1986) in grado di attivare la memoria sociale del gruppo che la esegue (Dechlich 2013, Connerton 2018), la dimensione politica dell'*adjògàn* risiede nelle prerogative attribuitele, non solo nei confronti della corte, ma dell'intera città. Dalla corretta esecuzione della danza, infatti, dipendono il benessere, la ricchezza e la prosperità tanto della dinastia reale, quanto di tutti gli abitanti di Porto-Novo.

Il 12 agosto 2023 uno dei miei interlocutori mi ha ceduto il suo invito alla cerimonia di intronizzazione del Mitò Gogan, primo ministro del re. Le “spose del re”, danzando e cantando, hanno scortato il *mitò* all'interno del palazzo di famiglia prospiciente al palco sul quale avrebbe avuto luogo di lì a poco l'intronizzazione. In attesa dell'arrivo di Sua Maestà Dè Kpòdagba Alómawélé Lokpon VIII<sup>14</sup>, sei *ahossi* Gogan hanno danzato l'*adjògàn* circondate da circa una ventina di suonatrici. Dopo l'arrivo del sovrano, anche quattro *ahossi* di Sua Maestà si sono esibite nella stessa danza, accompagnate da una decina di strumenti. Solo in seguito all'intronizzazione del ministro, le *ahossi* di entrambe le dinastie (del re e del *mitò*) si sono esibite insieme, per un'ultima volta, nel ritmo *adjògàn*.

Durante ciascuna delle tre esibizioni della giornata, la sequenza dei movimenti della danza si è susseguita identica per entrambi i gruppi di danzatrici. Disposte l'una accanto all'altra e rivolte verso il palco su cui il ministro e il re si trovavano seduti, l'aprifila delle *ahossi* Gogan ha iniziato a intonare il panegirico della propria dinastia, a cui le altre rispondevano a una voce. Al termine di ogni battuta della prima, le altre donne rispondevano in coro roteando a ritmo cadenzato i bastoni puntati a terra, che grazie a piccoli anelli metallici contribuivano ad arricchire la variazione ritmica del canto.

A seguito della declamazione del panegirico della dinastia Gogan, durante la quale hanno elencato tutti i nomi dei predecessori del nuovo *mitò*, le *ahossi* hanno intonato i canti celebrativi della storia della famiglia e le gesta dei predecessori. Schema analogo hanno ripetuto anche le *ahossi* reali. Nell'ultima esecuzione, quella in cui i due gruppi di *ahossi* hanno danzato

14 Al momento la corte reale di Porto-Novo vive una situazione di irregolarità. Essendo interessata da un'eccezionale scissione interna, i sovrani in carica sono attualmente due. Dato che il consiglio dei ministri sembrerebbe non riconoscere l'autorità politica di Toffa IX, solo Kpòdagba VIII ha presenziato alla cerimonia. Riporto di seguito ciò che mi è stato riferito da alcuni partecipanti: per evitare imbarazzi, “Toffa IX ha cordialmente declinato l'invito”.

insieme, il totale di danzatrici che brandivano un *aloulou* era di dieci. Gli strumenti di entrambe le parti suonavano all'unisono, allo stesso ritmo, nonostante l'alternarsi dei canti di ciascuna dinastia. Rispetto alla sequenza dei movimenti dell'*adjògàn*, si può dire dunque che essa è ben codificata, così come lo sono l'abbigliamento e gli strumenti che ne scandiscono il ritmo.

Gli *aloulou*, infatti, sono impiegati esclusivamente in questo ritmo e la loro natura di strumenti sacri conferisce carattere di sacralità all'intera danza. Sono lunghi bastoni di circa un metro, dorati, con un'impugnatura dalla forma che potrebbe ricordare un "π" che consente di brandirli tenendo anulare e medio della mano sinistra infilati nella fessura centrale. Sull'estremità superiore invece è raffigurato un simbolo – solitamente, ma non esclusivamente, un animale – scelto per rappresentare una determinata caratteristica della dinastia o una qualità di uno dei suoi membri. La natura sacra dello strumento impone alle *ahossi* di compiere prima di ogni esecuzione specifici rituali di purificazione e rivolgere preghiere e offerte agli antenati e alle loro predecessore. Il tutto avviene a porte chiuse, in una stanza privata e loro riservata, in un luogo designato della corte.

Nonostante rivesta il ruolo di principe della danza, l'*aloulou* non è l'unico strumento a esservi impiegato. Accanto alle *ahossi* che danzano, alcune suonano almeno altri due tipi di strumenti importanti. Il primo è il *livi*, il tamburo suonato da un'anziana "regina madre", ormai in menopausa, che vi siede sopra; il secondo è un comune *gan*, uno strumento metallico dalla forma campanulare, che a seconda delle modalità con cui viene percosso assume nomi diversi. Uno stesso strumento, infatti, può assumere il nome del ritmo per la cui realizzazione è impiegato. Così il *gan* che sancisce l'inizio dell'esecuzione con un ritmo più accelerato e incalzante si chiama *oké*; il *gan* che si suona alternando un colpo sul corpo dello strumento e un piccolo rimbalzo dello stesso sulla coscia sinistra della suonatrice si chiama invece *tame*. In ogni esecuzione devono essere obbligatoriamente presenti almeno un *oké*, un *tame* e quattro *gan* generici.

Se non esiste un massimo di strumenti impiegabili, il numero delle *ahossi* che danzano, invece, non può superare le dodici persone o essere inferiore a quattro, ma sempre pari, in modo da consentire la realizzazione di alcune figure a coppie previste dalla coreografia. Durante la prima parte dell'esecuzione, le donne hanno danzato restando in fila una accanto all'altra; durante la seconda, invece, si sono mosse a coppie nello spazio circostante, invertendosi le posizioni e riunendosi in cerchio.

È a questo punto che chiunque desiderasse fare un'offerta si è avvicinato applicando banconote sulla fronte delle danzatrici. L'*adjògàn* non è una danza rituale esperita passivamente dal pubblico: quest'ultimo è coinvolto e partecipa, felice di contribuire alla propiziatoria – se correttamente eseguita – realizzazione del ritmo. Lo stesso sovrano e il Mitò Gogan sono scesi dal palco durante la cerimonia di intronizzazione per applicare un'offerta sulla fronte delle loro "regine". Oltre che per suggestioni varie legate al simbolismo della mente e della testa, la fronte è

il luogo prescelto per non interrompere i movimenti della danza. Mentre le danzatrici hanno le mani impegnate a brandire gli *aloulou*, un'altra donna è incaricata di raccogliere tutto il denaro ricavato dalle offerte.

### Dalle Corte alla Chiesa

Accanto a quella descritta in apertura, alla parete di quella stessa biblioteca è appesa un'altra fotografia a colori, ritraente un gruppo di donne che danzano l'*adjògàn* (vedi figura 2). La manifestazione, di evidente carattere pubblico e cerimoniale, non pare molto dissimile da quella a cui ho assistito alla corte del *mitò*. Un dettaglio richiama l'attenzione: in cima a tutti i bastoni dorati c'è la croce latina. In questo caso la didascalia recita: «Les chantres Ajogan à l'Eglise Catholique. Porto-Novo, 2017». Un esempio a mio avviso emblematico per introdurre un'importante riflessione sul valore identitario oltre che politico del ritmo e su un'ulteriore tappa del cambiamento di questa danza "immutabile".

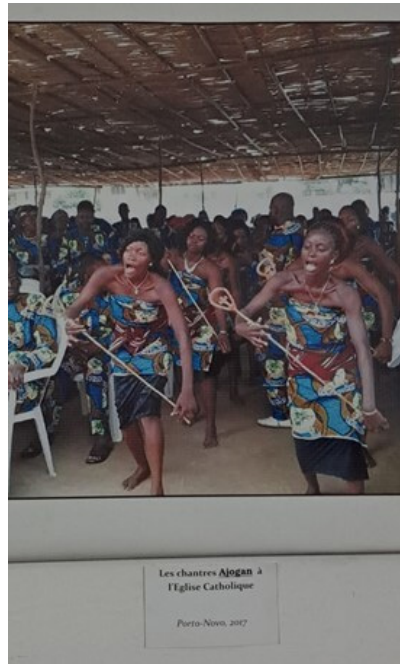


Figura 2 Museo della Cattedrale di Porto-Novo

Quando ho chiesto a Mistourah se e come fosse cambiata la danza nel corso dei secoli, la principessa ha sorriso per un po' in silenzio, fissandomi.

È qualcosa di cui non si parla. Nel tempo l'*adjògàn* è entrata anche in chiesa, soprattutto durante la festa dell'Epifania, che si festeggia la prima domenica dell'an-

no. Viene eseguita dal coro della chiesa, tra cui ci sono delle principesse, ma non solo. Sono le principesse ad averlo trasmesso ai membri del coro<sup>15</sup>.

La melodia e i ritmi dell'*adjògàn* appaiono oggi nel contesto ecclesiastico in diverse occasioni, con le dovute modifiche rispetto a quelli eseguiti a corte. Le comunità cattoliche, a seconda delle ricorrenze, fanno riferimento a diversi gruppi corali e ogni parrocchia ha un coro chiamato "adjògàn". Si tratta di un collettivo a maggioranza goun, incaricato di eseguire tutti i ritmi locali di Porto-Novo cantando in lingua goun-gbé. Se l'esecuzione del ritmo è ormai parte integrante delle funzioni, il suo accompagnamento danzato con i bastoni dorati è riservato invece a poche occasioni speciali, rivolte non solo al pubblico della messa, ma all'intera città. È il caso della rappresentazione teatrale dell'Epifania o della processione cittadina in occasione della festa di Cristo Re<sup>16</sup>.

C'è un gruppo che si chiama *adjògàn* che è costituito da donne che padroneggiano questo ritmo. Spesso si esibiscono in occasione dei principali eventi della chiesa, come l'Epifania, l'anniversario della parrocchia o quando un nuovo prete viene ordinato<sup>17</sup>.

Félicien è uno studente di vent'anni, membro del coro di una chiesa e spesso convocato da varie parrocchie per suonare il tamburo. Secondo lui, l'occasione più sentita e importante per l'esecuzione di *adjògàn* è senz'altro l'Epifania.

La Festa dell'Epifania ha rilevanza nazionale e rappresenta un esempio ben riuscito di "creolizzazione africana del cattolicesimo" (Diantéill 2015). La prima celebrazione risale al 1923 ed è attribuita a Francis Aupiais, capo della scuola missionaria di Porto-Novo (1904-26) nonché padre superiore della missione locale della Société des Missions Africaines. Con l'intento di avvicinare i locali alla Chiesa facendo sì che fosse il messaggio evangelizzatore ad andare loro incontro, Aupiais cercò il sostegno dello Zounon Medjie.

Zounon sarebbe stato, prima della colonizzazione, il titolo di un dignitario rappresentante un antenato del re di Porto-Novo di nome Avadjo (Diantéill 2015). Si narra che fosse un cacciatore yoruba che aiutò Aholouho, primo re di Adja Tado, contro i tentativi di invasione dei vicini. Oltre a dargli in mano sua figlia, il re gli concesse il titolo di "re straniero" – Avadjo appunto – e quello di "capo dei vodun della foresta sacra" ("roi de le brousse"). Accolto a Porto-Novo, gli fu riconosciuto il titolo di "re della notte" perché non sarebbe stato possibile ammettere un altro sovrano laddove ne era già

---

15 Conversazione con Mistourah, Porto-Novo, 15 agosto 2023.

16 La Solennità di Cristo Re è una celebrazione che cade l'ultima domenica dell'anno liturgico.

17 Conversazione con Félicien, Porto-Novo, 1 settembre 2023.

presente uno. Come il giorno e la notte, il re e lo Zounon non possono incontrarsi per via dell'*impasse* che causerebbero il reciproco obbligo di inchinarsi al cospetto dell'altro e l'impossibilità di farlo in virtù della propria carica.

Dopo la morte di Toffa I nel 1908, i francesi avevano formalmente abolito la regalità e il potere dello Zounon risultava indebolito. La sua attiva partecipazione alla scrittura della prima rappresentazione teatrale dell'Epifania nel 2003 avrebbe dato adito a una rifondazione simbolica del proprio potere "tradizionale" con una nuova legittimazione cattolica.

La Festa dell'Epifania cade la prima domenica dell'anno e si articola in tre momenti: la celebrazione della messa – in francese e in goun – all'interno della chiesa; una rappresentazione teatrale che inscena la natività e la visita dei Magi, sul sagrato della chiesa; una parata "carnevalesca" per le strade della città. Il momento più interessante della giornata, ai fini del presente articolo, è la rappresentazione teatrale, che presenta molti elementi di coloritura locale che rimarcano l'appropriazione di tratti identitari autoctoni da parte della Chiesa. Si considerino, a tal proposito, la scelta di sostituire l'acqua fresca alla mirra, non conosciuta in Africa; o la presentazione del mago Gasparre come sovrano proveniente non più da Oriente, bensì da Occidente, dove regna sui Goun. Tra questi elementi spicca il fatto che la danza eseguita dalle donne di Rama per omaggiare la venuta del nuovo re sia proprio l'*adjògàn*. (Dianteill 2015).

Un gruppo di donne che danzano e cantano all'unisono, come alla corte del re di Porto-Novo dove le avevo già viste, interviene alla fine della rappresentazione: sono le donne di Rama (Mt 2,18) che piangono i Santi Innocenti.

Dianteill suggerisce un'interpretazione allegorica degli episodi rappresentati nella pièce, con parallelismi e rimandi alle vicende storiche e politiche del regno. Ad esempio, mostra come la generosità di Gasparre, re dei Goun, si rifletta positivamente sulla figura storica di Toffa I, re di Porto-Novo che sostenne la Francia nel conflitto contro il Danhomè. Nelle parole dei pastori che recriminano contro gli occupanti romani riecheggerebbero, invece, i discorsi anticolonialisti diffusi durante il periodo socialista (1972-1990). Nell'ottica in cui diversi elementi della Bibbia sono sostituiti con referenti più vicini al pubblico per facilitarne l'identificazione, anche la scelta del dispositivo rituale attraverso cui omaggiare il neonato re è consapevole: non è un caso che le donne di Rama "danzino e cantino all'unisono come alla corte del re di Porto-Novo".

Il dibattito che si apre a questo proposito riguarda la natura dell'*adjògàn* danzato in chiesa, se possa considerarsi un rito anche in contesti diversi dalla Corte del re. I pareri sono contrastanti perché ci si muove in un campo intricato, al confine tra cattolicesimo, vodun e altre esperienze religiose, oltre

all'ateismo. Il caso dell'*adjògàn* eseguito durante la rappresentazione teatrale dell'Epifania è particolare: ciò che rende interessante questo esempio è il fatto che lo si possa analizzare tenendo in considerazione il doppio livello, di realtà e di rappresentazione, che lo caratterizza.

Non è questa la sede per dilungarsi sul rapporto tra rito e teatro, specie nella sua veste occidentale, che rientra nel più ampio spettro definito da Richard Schechner e Victor Turner "teoria della performance" (Schechner 1997, Turner 1982, 1986). Il legame tra patrimonio e memoria (Ciarcia 2016) può emergere anche da indagini sul rapporto tra messa in scena e rito. Spesso sono proprio gli specialisti rituali a trasformare il loro sapere in "arte" e a garantirne l'efficacia. Questo rende la danza eseguita "a tutti gli effetti un rituale attraverso cui venerare la figura di Cristo" (Félicien). Ma il discorso sulla natura rituale della danza in chiesa non si limita alla sola Epifania, vale anche per le funzioni comuni.

Se l'esperienza spettatoriale è influenzata – oltre che dal genere della performance (Pilotz 2018) – anche dal posizionamento del fruitore, non sorprende che le reazioni degli esponenti di una famiglia reale e dei fedeli di una parrocchia di fronte alla stessa esecuzione di *adjògàn* in chiesa siano diverse.

Ho avuto modo di assistere all'esecuzione dell'*adjògàn* in qualche occasione. Credo che l'appropriazione di questo rito da parte della Chiesa possa creare dei problemi. Si tratta di una danza tradizionale, quindi di tutta la comunità, ma non tutta la comunità è cattolica<sup>18</sup>.

Nell'opinione di Félicien, il risentimento della componente non cattolica della comunità è comprensibile alla luce dell'esecuzione di un culto "tradizionale" – e quindi efficace – in un contesto cattolico. Ma quando ho chiesto alla principessa Monique cosa ne pensasse, mi sono subito resa conto che la mia domanda risultava, in questo caso, mal posta. Di fronte alla fotografia che le ho mostrato (vedi figura 2), la principessa ha corretto innanzitutto la mia scelta lessicale.

Quella non è *adjògàn* e quelle non sono *ahossi*, si tratta di un gruppo di animazione della chiesa. I bastoni non sono sacri, non hanno i simboli sacri, sono solo un'imitazione, vedi la croce? Non è la stessa cosa rispetto alla danza svolta presso la corte reale. Non basta saper fare i passi, tutti li conoscono: tu stessa hai assistito<sup>19</sup>.

Per lei l'esecuzione non ha valore rituale. Rispetto al fatto che, in quanto esponente di una dinastia reale, potesse trovare qualcosa di offensivo nell'impiego del ritmo in contesto ecclesiastico, la principessa ha dichiarato:

---

18 Conversazione con Félicien, Porto-Novo, 1 settembre 2023.

19 Conversazione con Monique, Porto-Novo, 3 settembre 2023.

Non è un problema, sono liberi di farlo, però non è *adjògàn*. L'Epifania è la nostra festa nazionale, è naturale che ciascuno scelga il suo ritmo più rappresentativo. Se vai al nord vedrai che nelle liturgie si usano degli altri ritmi, qui a Porto-Novo invece usano l'*adjògàn* perché è la vera danza della corte reale. Ovviamente i canti non sono gli stessi, ma si adattano i canti della chiesa al ritmo<sup>20</sup>.

In merito alla sacralità dell'esecuzione, neanche padre Jacques, referente di una delle principali parrocchie della città e membro del comitato organizzativo dell'Epifania, ha avuto da ridire: "L'*adjògàn* in chiesa non è sacro. La danza è autentica ma il suo aspetto culturale non può esistere in chiesa".

Eppure, se si amplia lo sguardo all'esecuzione di *adjògàn* al di fuori delle corti, la posizione di Monique e padre Jacques risulta minoritaria. Nel 2022, ad esempio, è stato possibile assistere a un'esecuzione di *adjògàn* in un famoso teatro parigino, nell'ambito di un noto festival culturale<sup>21</sup>, ben lontano dalla corte di Porto-Novo. In vista dell'occasione, re Toffa IX in persona ha rilasciato un'intervista a RFI Afrique, sottolineando l'importanza della presenza di questo "rito" nell'ambito del festival, senza questionare la sua essenza o legittimità.

Abbiamo accettato di partecipare al Festival de l'Imaginaire di Parigi perché è necessariamente da seguire per far vedere al mondo la nostra musica, rarissima. È una musica dei rituali e condividere questo rituale della tradizione delle danze di Porto-Novo è importante, dobbiamo dire agli altri: anche noi abbiamo delle cose importanti da mostrarvi<sup>22</sup>.

Entrano in gioco, dunque, interessi diversi. Ecco perché è a buon diritto che entrambe le parti possano sostenere la legittimità rituale della propria esecuzione. Nel contesto delle *ahossi*, è la sacralità degli *aloulou* a donare efficacia alla liturgia reale; in quello ecclesiastico invece è il valore politico che la danza ha acquisito nel tempo a renderla "appropriata per celebrare la figura di Cristo". Uno degli aspetti interessanti di questo processo di appropriazione – anche se lontano da un ideale emancipatorio progressista – risiede nel fatto che ad ampliare il perimetro della circolazione della danza agli ambienti della Chiesa siano state le donne. Tale osservazione richiama la riflessione di

20 Conversazione con Monique, Porto-Novo, 3 settembre 2023.

21 Dall'8 al 15 ottobre 2022, presso il Théâtre de l'Alliance Française (Paris VIème) e nelle sedi partner, si è tenuta la 25ª edizione del Festival de l'Imaginaire in occasione del 40º anniversario della Maison des Cultures du Monde. Per l'occasione, tra gli eventi in programma, è stata organizzata in data domenica 9 ottobre 2022 un'esibizione di *adjògàn* presso il Théâtre municipal Berthelot di Montreuil. L'esibizione è stata preceduta dalla proiezione del documentario realizzato da Gilbert Rouget e Jean Rouch.

22 L'intervista fa parte della puntata del 7 ottobre 2022 del podcast "Vous m'en direz des nouvelles" di RFI Afrique, intitolata Sa Majesté Toffa IX, ballet rituel du royaume de Porto Novo e disponibile al seguente link: <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/vous-m-en-direz-des-nouvelles/20221007-sa-majest%C3%A9-toffa-ix-ballet-rituel-du-royaume-de-porto-novo>.



Brivio (2023, p. 193) sul modo in cui le donne si muovono all'interno dei limiti imposti dalla propria società:

La concezione di *agency* di stampo liberale impedisce soprattutto di comprendere la vita di tutte quelle donne le cui aspirazioni, i cui desideri e progetti sono modellati da tradizioni non liberali, in ambiti segnati da stringenti vincoli di tipo mistico, sociale e di genere. [...] Le donne non oppongono resistenza a tali limiti ma all'interno di questi esprimono la capacità di azione che «le relazioni di subordinazione storicamente specifiche consentono e creano» [Mahmood, 2001, 203].

Le danzatrici si sono ritagliate la possibilità di “danzare il potere” anche al di fuori delle corti dei sovrani o dei capifamiglia, creando spazi inediti in cui poter svolgere pubblicamente una funzione socialmente apprezzata e di monopolio esclusivamente femminile. La negazione del riconoscimento della sacralità della danza in questi spazi non è da leggersi come il prezzo che le donne hanno pagato per la loro insubordinazione. È, piuttosto, la conseguenza di un'azione generatrice che le donne hanno scelto di effettuare all'interno di un contesto in cui sono consapevoli che vige un codice differente.

## **Conclusioni**

Dimostrandosi in costante espansione verso gli spazi dedicati alla celebrazione del potere – di qualsiasi natura esso sia –, la danza *adjògàn* si è mossa, e continuerà a farlo, in un campo intricato di simbologie locali che travalicano il “semplice” istituto delle *chefferies*. All'interno di questa arena, i significati legati ai concetti di “tradizione” e “modernità” – e le pratiche loro connesse – sono in costante ridefinizione (Hobsbawm, Ranger 1983, Geschiere 1993, Firenzi 2012). Come altrove in Africa (Van Rouveroy van Nieuwaal, Van Dijk, 1999, Valsecchi 2006, Lund 2007, Bellagamba, Klute 2008), anche in Benin le autorità cosiddette tradizionali – in questo caso le corti “reali” – si trovano oggi, come in passato, a rinegoziare il proprio ruolo rispetto ad altre istituzioni politiche e religiose, in termini sia di competizione reciproca sia di potenziale collaborazione (Tall 2016). Un esempio significativo, a proposito, è il ritorno di prestigio e legittimazione che le dinastie reali ottengono dal fatto che per omaggiare Gesù sia oggi utilizzata proprio la loro danza; mentre la Chiesa beneficia dell'impiego di una danza “tradizionale” come elemento identitario per rafforzare il suo legame con i fedeli.

*L'adjògàn* emerge quindi come un aggregatore e negoziatore di significati in grado di convivere all'interno di un contesto sociopolitico non scevro di tensioni. Ed è con la stessa visione di insieme che devono essere osservate

le due fotografie appese una accanto all'altra sulla parete del museo della Cattedrale di Porto-Novo.

## Bibliografia

- Akindélé, A., Aguessy, C., (1953), *Contribution à l'étude de l'histoire de l'ancien royaume de Porto-Novo*, Dakar, I.F.A.N. (Mém. De l'I.F.A.N. n. 25).
- Akinjogbin, I. A., (1967), *Dahomey and its Neighbours, 1708–1818*, London, Cambridge U.P.
- Allivio, S., (2015), *Riti di iniziazione. Antropologi, stoici e finti immortali*, Milano, Libreria Cortina.
- Atiemo, A. O., (2017), 'Returning to our Spiritual Roots': African Hindus in Ghana Negotiating Religious Space and Identity, *Journal of Religion in Africa*, 47, 3, pp. 405-437.
- Banégas, R., (2004), *La démocratie à pas de caméléon. Transition et imaginaires politiques au Bénin*, Paris, Karthala.
- Barnes, S. T., (1990), Ritual, Power, and Outside Knowledge, *Journal of Religion in Africa*, 20, 3, pp. 248-268.
- Bay, E. G., (1998), *Wives of the Leopard: Gender, Politics, and Culture in the Kingdom of Dahomey*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Bell, C., (1990), The Ritual Body and the Dynamics of Ritual Power, *The Journal of Ritual Studies*, 4, 2, pp. 299-313.
- (1992), *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford, Oxford University Press.
- Bellagamba A, Klute, G., eds., (2008). *Beside the State. Emergent Powers in Contemporary Africa*, Cologne, Rüdiger Köppe Verlag.
- Brivio, A., (2023), *Serpenti, sirene e sacerdotesse. Antropologia dei mondi acquatici in Africa Occidentale*, Roma, Viella.
- Brown, G., (2003), Theorizing Ritual as Performance: Explorations of Ritual Indeterminacy, *Journal of Ritual Studies*, 17, 1, pp. 3-18.
- Cafuri, R., (1994), Il palazzo reale di Porto-Novo: il labirinto come simbolo del potere, *Africa*, 49, 4, pp. 516-530.
- (1995), Porto-Novo: i fondamenti di una società, *Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, 50, 3, pp. 342-362.
- Ciarcia, G., (2016), *Le revers de l'oubli. Mémoires et commémorations de l'esclavage au Bénin*, Paris, Karthala.
- Cohen, A. J., (2021), *Infinite Repertoire. On Dance and Urban Possibility in Postsocialist Guinea*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Comaroff, J., Comaroff, J. L., eds., (1993), *Modernity and Its Malcontents: Ritual and Power in Postcolonial Africa*, Chicago, University of Chicago Press.

- Connerton, P., (2018), *Come le società ricordano*, Roma, Armando Editore.
- Dalzel, A., (1973), *The History of Dahomey an Inland Kingdom of Africa*, London, Spilsbury and Son.
- De Witte, M., (2010), Transnational Tradition: The Global Dynamics of 'African Traditional Religion', in Adogame, A., Spickard, J., eds., *Religion crossing boundaries: Transnational religious and social dynamics in Africa and the new African diaspora*, Leiden, Brill.
- Dechlich, F., (2013), Singing Songs and Performing Dances with Embedded Historical Meanings, in Klein, M., Green, S., Bellagamba, A., eds, *African Voices on Slavery and the Slave Trade*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dianteill, E., (2015), Hérode africain: L'Épiphanie à Porto-Novo (Bénin), *L'Homme*, 213, pp. 33-68.
- Erdman, J. L., (1996), Dance Discourses: Rethinking the History of the "Oriental Dance", in Morris, G., ed., *Moving words. Re-writing dance*, London and New York, Routledge, pp. 288-305.
- Firenzi, T., (2012), The Changing Functions of Traditional Dance in Zulu Society: 1830–Present, *The International Journal of African Historical Studies*, 45, 3, pp. 403-425.
- Geschiere, P., (1993), Chiefs and Colonial Rule in Cameroon: Inventing Chieftaincy, French and British Style, *Africa: Journal of the International African Institute*, 63, 2, pp. 151-175.
- Giordano, R., (1996), Azione evangelizzatrice e ruolo politico dei missionari della «Società delle Missioni Africane di Lione (S.M.A.)» nel regno di Porto-Novo (1864-1873), *Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, 51, 2, 1996, pp. 203-224.
- Giurchescu, A., (2001), The Power of Dance and Its Social and Political Uses, *Yearbook for Traditional Music*, 33, pp. 109-121.
- Goffman, E., (1967), *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, New York, Doubleday.
- Hanna, J. H., (1965), Africa's New Traditional Dance, *Ethnomusicology*, 9, 1, pp. 13-21.
- Hazzard-Gordon, K., (1990), *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Philadelphia, Temple University Press.
- Hobsbawm, E., Ranger, T., (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge U. P.
- Hüwelmeier, G., Krause, K., eds., (2010), *Traveling spirits: Migrants, markets, and mobilities*, Oxford and New York, Routledge.
- Law, R., (1987), Ideologies of Royal Power: The Dissolution and Reconstruction of Political Authority on the 'Slave Coast', 1880-1750, *Africa*, 57, 3, pp. 321-344.

- (1988), History and Legitimacy: Aspects of the Use of the Past in Precolonial Dahomey, *History in Africa*, 15, pp. 431-456.
- Lund, C., (2007), *Twilight Institutions: Public Authority and Local Politics in Africa*, London, Blackwell Publishing.
- Meyer, B., (1999), *Translating the Devil. Religion and Modernity among the Ewe in Ghana*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- (2018), Frontier Zones and the Study of Religion, *Journal for the Study of Religion*, 31, 2, pp. 57-78.
- Mitchell, C., (1956), *The Kalela dance. Aspects of Social Relationships Among Urban Africans*, Manchester, Manchester University Press.
- Natali, C., (2018), Dal primitivismo all'autenticità. Le danze africane tra vecchi e nuovi stereotipi, in Azzaroni, G., Budriesi, L.; Natali, C., a cura di, *Danzare l'Africa oggi. Eredità culturali, trasformazioni, nuovi immaginari*, University of Bologna Digital Library, pp. 26-52.
- Noret, J., (2011), Notes on Vodun Imagery in Southern Benin: Observing an African Religious Modernity, in Bouttiaux, A. M., Seiderer, A., eds., *Fetish Modernity*, Tervuren, MRAC., pp. 98-103.
- Norris, R., (1789), *Memoirs of the Reign of Bossa Ahadee, King of Dahomy*, London, W. Lowndes.
- Person, Y., (1975), Chronologie du royaume gun de Hogbonu (Porto-Novo), *Cahiers d'Études africaines*, 58, pp. 217-238.
- Pier, D., (2011), The Branded Arena: Ugandan 'Traditional' Dance In The Marketing Era, *Africa: Journal of the International African Institute*, 81, 3, pp. 413-433.
- Pineau-Jamous, M. J., (1986), Porto-Novo. Royauté, localité et parenté, *Cahiers d'études africaines*, 26, 104, pp. 547-576.
- Politz, S., (2018), "People of Allada, This Is Our Return": Indexicality, Multiple Temporalities, and Resonance in the Music of the Gangbé Brass Band of Benin, *Ethnomusicology*, 62, 1, pp. 28-57.
- Reed, S., (1998), The Politics and Poetics of Dance, *Annual Review of Anthropology*, 27, pp. 503-532.
- Repishti, P., (2023), Land for the People, Land for the Gods: Property and Appropriation of Urban Space in Porto-Novo between the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Century, *Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, 5,1, pp. 49-68.
- Rouget, G., (1971), Court Songs and Traditional History in the Ancient Kingdoms of Porto-Novo and Abomey, in Wachsmann, K. P., ed., *Essays on Music and History in Africa*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 27-64.
- (1996), *Un roi africain et sa musique de cour*, Parigi, CNRS Editions.
- Sanneh, L., (1983), *West African Christianity: The Religious Impact*, New York, Orbis Books.

- Schechner, R., (1988), *Performance Theory*, London and New York, Routledge Classics.
- (1997), *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists.
- Tall, E. K., (2016), Des rois, du patrimoine et de la démocratie au Bénin, *Anthropologie et Sociétés*, 40, 2, pp. 249-271.
- Toldo, F., (2023), La danse de xinguilamento entre mise en scène patrimoniale et conceptions locales de la possession (Luanda, Angola), *Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, 5, 1.
- Turner, V., (1982), *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications.
- (1986), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.
- Valsecchi, P., a cura di, (2006), *Cultura Politica Memoria nell'Africa contemporanea*, Roma, Carocci.
- Van Rouveroy Van Nieuwaal, E. A. B., Van Dijk, R., eds., (1999), *African Chieftaincy in a New Socio-Political Landscape*, Hamburg, LIT.
- Verderame D., (2014), *Rituale e confini. Dialogare attraverso i riti*, Salerno, Orthotes.

## **Filmografia**

- Rouget, G., Rouch, J., Luzuy, P., (1996), *Porto-Novo, the Court Ballet of the King's Wives*, CNRS Images.