

Susanne Franco

Danzare la nazione all'epoca delle postcolonie: il caso del Kenya

“A Samuel PK”

Questo saggio rielabora l'intervento proposto alle giornate di studio intitolate *Memorie del corpo e visualità: muoversi in un mondo globalizzato* che hanno affrontato i temi della transnazionalizzazione delle pratiche coreografiche, delle modalità di (ri)composizione memoriale corporea e visiva, e il ruolo dei saperi corporei nella fabbricazione delle soggettività contemporanee in contesti migratori, portando in primo piano la questione della circolazione delle danze e degli individui portatori di questi saperi e di questi immaginari corporei ¹.

Alla base dell'indagine che propongo sulla rappresentazione e trasmissione delle danze etniche in Kenya vi è la consapevolezza che le pratiche culturali contribuiscano alla configurazione delle identità contemporanee e, per un effetto di ritorno, nuove dimensioni identitarie alimentino nuove pratiche culturali ². Nell'intento di articolare a più livelli la riflessione sulla memoria, sulle soggettività contemporanee e sulle politiche di conservazione e trasmissione della danza, nel corso del saggio alterno due narrazioni, una basata sul lavoro di ricerca che ho condotto in Kenya nel 2012 e nel 2016, legata alla danza tradizionale e alla sua patrimonializzazione, e una autobiografica, legata alla mia esperienza di madre adottiva di un bambino keniano.

1. *Mémoires du corps et visualité: se mouvoir dans un monde globalisé*, giornate di studio a cura di Sarah Andrieu e Marina Nordera, svoltesi presso l'Université Nice Sophia Antipolis il 27-28-29 aprile 2017 e che hanno riunito studiosi del CTCL (Centre Transdisciplinaire d'Epistemologie de la Littérature et des Arts vivants), del progetto DACA (Découvertes et appropriations créatives des altérités culturelles), all'interno del più ampio programma interdisciplinare della Université Côte d'Azur *Altérités et mondialisation*, e di due programmi di ricerca ERC (European Research Council): *BABE. Bodies across borders. Oral and Visual Memory in Europe and Beyond*, coordinato da Luisa Passerini presso l'Istituto Universitario Europeo a Firenze (babe.eui.eu) e *Modern Moves. Kinetic Transnationalism and Afro-Diasporic Rhythm Cultures*, coordinato da Ananya Kabir presso il King's College di Londra (www.modernmoves.org.uk) (u.v. 03/06/2017).

2. Franco, Susanne, *Reenacting Heritage at Bomas of Kenya: Dancing the Postcolony*, in «Dance Research Journal», n. 2, 2015, pp. 5-20.

Da pochi mesi in Kenya si sono nuovamente tenute le elezioni presidenziali dopo che la Corte suprema, in seguito al ricorso del candidato sconfitto Raila Odinga, aveva annullato per brogli quelle svoltesi l'8 agosto 2017 e vinte dal presidente (uscente) Uhuru Kenyatta. È la prima volta che un'elezione viene annullata nella storia di tutto il continente africano, ma non è la prima volta che le elezioni si svolgono in un clima di grande tensione e sono accompagnate da un'ondata di violenze. Già in occasione delle elezioni del 2007-2008, quando sempre Odinga perse contro Kenyatta negli scontri, presentati dalla stampa locale e internazionale come etnici, tra la minoranza Luo e la maggioranza Kikuyu, i morti furono 1300 e i dispersi 650.000. Questi accadimenti recenti sono un segnale della bruciante attualità della questione identitaria in Kenya, un paese che dal 1920 è stato una Colonia e Protettorato della Corona Britannica e che ha conosciuto la sua Indipendenza nel 1963.

In questo saggio propongo l'analisi di due casi di tutela e trasmissione del patrimonio coreutico nazionale in cui la pratica e la memoria della danza giocano un ruolo centrale nella costruzione, rappresentazione e ricezione dell'identità sia etnica sia nazionale³. Il primo caso è rappresentato dal Bomas of Kenya (Bomas significa abitazione in kiswahili), il centro nazionale delle arti performative e dei villaggi tradizionali fondato a Nairobi nel 1971 e inserito nel circuito dei Musei Nazionali del Kenya. Il secondo caso riguarda il sistema dei Festival nazionali, il Kenya Music Festival e il Kenya National Cultural Festival, che comporta una serie di competizioni tra individui e tra gruppi di danzatori di differenti etnie. Il Kenya Music Festival, inaugurato nel 1927 e fino al 1990 affiliato alla British Federation of Music Festivals, è attualmente il più grande evento culturale dell'Africa Orientale e consiste in una serie di competizioni di elocuzione, musica e danza tra vari gruppi etnici o tra individui, sia professionisti sia dilettanti, all'interno dei circuiti scolastici. Anche il Kenya National Cultural Festival, fondato a metà degli anni '90 del Novecento e con una struttura molto simile, mira a diffondere la musica e la danza del Kenya, ma si rivolge a professionisti e semiprofessionisti al di fuori dell'ambito strettamente educativo. L'importanza di questi Festival nel contesto culturale e sociale keniano è aumentata grazie al recente rilancio da parte del Governo della politica di sostegno dei beni culturali materiali e immateriali⁴.

3. In italiano sui concetti di identità e di identità etnica si vedano in particolare Remotti, Francesco, *Contro l'identità*, Roma, Laterza, 1996 e *L'ossessione identitaria*, Roma, Laterza, 2010; Fabietti, Ugo, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carocci, 1998.

4. *Heritage, History and Memory: New Research from East and Southern Africa*, in Hughes, Lotte – Coombes, Annie E. – Karega-Munene (a cura di), in «Journal African Studies», numero speciale, n. 2, 2011.

La missione del Bomas of Kenya, considerato ufficialmente “il principale guardiano delle diverse culture del Kenya intese come patrimonio nazionale”, consiste nel “mantenere, preservare, educare e promuovere la ricca cultura dei diversi gruppi etnici del Kenya” e “assicurare che l’esperienza culturale proposta ai turisti locali e internazionali sia autentica e rifletta i valori culturali [del paese]”⁵. Il Kenya Music Festival e il Kenya National Cultural Festival, dal canto loro, mirano a incoraggiare lo studio e la pratica della musica, dell’elocuzione e della danza, a valutare allievi e insegnanti grazie a giudici qualificati, a portare in scena promettenti performer e a promuovere la preservazione del patrimonio culturale del Kenya.

Nel corso degli anni ’70, il Kenya ha condiviso il progetto della fabbricazione di un folklore musicale e coreutico con molte altre postcolonie africane tra cui la Tanzania, la Guinea, il Mali, il Burkina Faso e il Senegal, dove compagnie di danze e musiche tradizionali sostenute dallo Stato hanno eletto le rispettive culture rurali a simboli di un “autentico” passato pre-coloniale, conferendo loro una nuova legittimità culturale all’interno dei confini nazionali e all’estero⁶. Musica e danza sono state ritenute da questi governi degli strumenti particolarmente efficaci e utili per gestire la configurazione e l’incorporazione delle identità collettive e per sagomare ideologie più o meno nazionaliste. In questi contesti le strategie di conservazione e trasmissione delle pratiche artistiche sono state associate alle nozioni di «tradizione», «patrimonio culturale» e «autenticità». La spettacolarizzazione delle musiche e delle danze dette tradizionali dopo l’Indipendenza è, dunque, l’esito di un lungo processo in cui sono entrati in gioco molti fattori, come la patrimonializzazione delle pratiche artistiche, l’essenzializzazione delle identità etniche e

5. Si veda www.bomasofkenya.co.ke (u.v. 03/06/2017). Sulla questione etnica e l’identità in Kenya si veda in particolare *Production of Ethnic Identity in Kenya*, in Njogu, Kimani – Ngeta, Kabiri – Wanjau, Mary (a cura di), *Ethnic Diversity in Eastern Africa: Opportunities and Challenges*, Nairobi, Twaweza Communication, 2009, pp. 41–54.

6. Su questi temi si vedano in ordine cronologico di pubblicazione i seguenti studi: Castaldi, Francesca, *Choreographies of African Identities, Négritudes, Dance, and the National Ballet of Senegal*, Chicago, University of Chicago Press, 2006; Andrieu, Sarah, *La mise en spectacle de l’identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso*, in «Journal des anthropologues», numero speciale, 2007, pp. 89-103; Straker, Jay, *Youth, Nationalism and the Guinean Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 2009; Andrieu, Sarah, *Le spectacle des traditions. Analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso*, Tesi di dottorato, Université Aix-Marseille/Université de Provence, 2009; Djebbari, Élina, *Musique, patrimoine, identité: le Ballet national du Mali*, in Desroches, Marie-Hélène – Pichette, Claude Dauphin – Smith, Gordon E. (a cura di), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, PUM, 2011, pp. 195-208; Fléchet, Anaïs – Goetschel, Pascale – Hidirolou, Patricia – Jacotot, Sophie – Moine, Caroline – Verlainne, Julie (a cura di), *Une histoire des festivals -XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013; Djebbari, Elina, *Le Ballet National du Mali: créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d’un genre musico-chorégraphique, de l’indépendance du pays à aujourd’hui*, Tesi di Dottorato, EHESS Paris, 2013; Djebbari, Elina, *Voler, donner, transmettre: propriété et appropriation chez les artistes de Ballets au Mali*, in «Volume! La revue des musiques populaires», n. 2, 2014, pp. 173-193.

nazionali e la reificazione del concetto di cultura. Se inizialmente la spettacolarizzazione era stata pensata come uno stimolo creativo per innovare un repertorio musicale o coreutico tradizionale, non c'è dubbio che oggi abbia preso la forma di una omogeneizzazione di queste pratiche, traducendosi nella produzione di opere coreografiche nuove, utilizzate per sostanziare l'idea di un'identità culturale nazionale, a sua volta strumentale alla gestione dei programmi politici che le hanno rese possibili.

Una nazione, molte identità

Il Kenya, come la maggioranza degli stati africani, è un'invenzione coloniale risultato di una segmentazione arbitraria di un territorio, che include una varietà di persone con tradizioni culturali e linguistiche differenti. I colonizzatori sono intervenuti in un contesto complesso linguisticamente, etnicamente ed economicamente assai fluido e hanno velocemente trasformato un mosaico di presenze sparse in una piramide stratificata funzionale all'esercizio del potere. Nel 1964 Jomo Kenyatta, di etnia Kikuyu, il padre fondatore del paese oltre che il suo primo presidente, ha introdotto l'ideale dell'unità nazionale sintetizzato dal motto *Harambee* ("tutti spingono insieme" in kiswahili). Nel 1978 il suo successore, Daniel arap Moi, ha inaugurato un regime dittatoriale durato oltre un ventennio durante il quale ha favorito molto la sua etnia, Kalenjin, e a cui è seguito nel 1992 il ripristino del multi-partitismo. Nel 2002, aveva indicato come suo successore il figlio di Jomo Kenyatta, Uhuru, che però è stato sconfitto dalla coalizione dei partiti di opposizione guidata da Mwai Kibaki. Quest'ultimo ha istituito un governo presto compromesso dalla dilagante corruzione e le elezioni del 2007, contestate dagli avversari, sono finite in bagno di sangue. L'identità etnica e la sua dimensione divisiva hanno guadagnato una nuova centralità nella vita politica del paese alla vigilia delle elezioni del 2013, coincise con il cinquantenario dell'Indipendenza del Kenya e ossessivamente accompagnate dagli appelli a non cedere alla tentazione di votare per etnia. Le recenti elezioni hanno confermato questa tensione strisciante e la fragilità costitutiva di una nazione che non ha fatto pienamente i conti con la sua identità.

Marzo 2012. Mi sto recando in un paese in cui diventerò madre a 43 anni, un'età in cui molte donne africane diventano nonne. Tu ignori che i tuoi nuovi genitori sono in arrivo. Sui documenti che abbiamo ricevuto si dice che hai 4 anni, ma vedendoti capiamo subito che ne hai grosso modo la metà. La collezione dei tuoi certificati di nascita aumenterà in modo per noi surreale. La tua identità ufficiale non ha lasciato molte tracce, eppure tu esisti e la tua gioia di vivere è contagiosa. Condividi questa condizione con un numero impressionante

di bambini keniani. Conosco pochissimo l'Africa "nera", ma mi sento pronta a confrontarmi con la mia nuova identità: per tutti sarò innanzi tutto una muzunga ("donna bianca" in kiswabili), mentre tu detesterai presto che ti si dica nero perché ti vedi semplicemente marrone. I colori culturali si sono incollati per sempre alle nostre pelli, e sia in Africa che in Occidente i nostri corpi parlano di noi, della mia scelta di vita e del tuo destino.

Il filosofo camerunese Achilles Mbembe ci ha fornito la definizione di "postcolonia" per indicare la condizione in cui si trovano molti stati nazionali nati dopo la fine del colonialismo e la violenza implicata nella relazione coloniale⁷. Si tratta più di una traiettoria che uno status storico, ovvero il percorso seguito dalle società emergenti dalla colonizzazione in Africa e accompagnato dalla violenza. La postcolonia per Mbembe è "caoticamente pluralistica" e tuttavia "ha una sua coerenza interna"⁸, è uno specifico sistema di segni, un particolare modo di fabbricare simulacri o riformare stereotipi. La Repubblica del Kenya si è data come scopo il mescolamento di diversi raggruppamenti etnici in un'identità nazionale ("unità nella diversità", come recita il motto nazionale per l'educazione), pur restando un paese in cui il potere non è equamente distribuito e in cui i suoi rappresentanti continuano a utilizzare strumentalmente l'appartenenza etnica per creare filiazioni sociali e politiche. Anche grazie al ruolo dei suoi presidenti, il Kenya non si fonda su una narrazione condivisa, sia sul piano della ricostruzione storica sia su quello della trasmissione della memoria⁹. Le élite hanno esortato i cittadini a dimenticare il passato per riconciliare e unificare la nazione, ma inducendo di fatto una vera amnesia di stato. D'altro canto, per queste stesse élite la storiografia ha rappresentato un elemento di potenziale sovversione, in quanto è stata in grado di delegittimare la leadership di turno, minando alla base il progetto governativo e il desiderio di unità nazionale. Di fatto una storia comprensiva del Kenya non è ancora stata scritta¹⁰.

La guida turistica standard ci informa che il paese è abitato da 42 comunità diverse, sebbene la sua popolazione sia ben più varia (la cifra non include gli indiani di terza generazione o i cinesi, per citare solo due presenze piuttosto rilevanti anche solo in termini numerici). Molti keniani hanno famiglie etnicamente miste e il cittadino medio è almeno trilingue, in quanto le relazioni interetniche tra gli abitanti sono ben più frequenti

7. Mbembe, Achilles, *On the Postcolony*, Berkeley, CA, University of California Press, 2001.

8. Ivi, p. 102.

9. Hughes, Lotte, *The Production and Transmission of National History: Some Problems and Challenges*, in Coombes, Annie E. – Hughes, Lotte – Karega-Munene, *Managing Heritage, Making Peace: History, Identity and Memory in Contemporary Kenya*, London, I. B. Tauris, 2014, pp. 185–86.

10. Hughes, Lotte, "Truth be Told": *Some Problems with Historical Revisionism in Kenya*, in «African Studies», n. 2, 2011, p. 182.

di quanto non si voglia ammettere¹¹. Il termine “tribale”, che appariva nella prima costituzione del Kenya e che solamente in seguito è stato cambiato in “gruppo etnico”, è recentemente tornato in auge nei discorsi quotidiani per indicare un elemento identitario distintivo. In questo senso è stato sfruttato dalle élite postcoloniali che hanno rimpiazzato i colonizzatori. Quando i media internazionali riportano avvenimenti traumatici presentandoli come “tensioni etniche o tribali”, non fanno che promuovere l’idea infondata della dimensione pacificata di uno stato moderno e sviluppato, che sarebbe minato da repressioni identitarie “primitive”. In questo modo si perde di vista il fatto che la violenza è stata un’altra manifestazione dello sfruttamento politico cinico delle identità culturali gestito da parte dei colonizzatori. La violenza politica ha portato in primo piano quanto la questione etnica non fosse relegata al passato, e, semmai, covasse insidiosa sotto lo strato dell’identità nazionale in cui più di una generazione si era identificata.

Ogni volta che prendevamo un taxi a Nairobi il conducente, incuriosito dalla composizione della nostra famiglia, ci chiedeva di che tribù fossi. La mia semplice risposta “Non lo sappiamo” stimolava il loro desiderio di rintracciare nel tuo volto e nel tuo corpo le caratteristiche distintive di una etnia piuttosto che di un’altra, quasi sempre proiettando la loro sulla tua. Durante questi tragitti in macchina sei stato Kikuyu, Samburu, Luo, Luhya, etc. Questa necessità di proiezione identitaria ha preso altre forme in seguito. Igiaba Scego, scrittrice e giornalista italiana di famiglia somala, vedendoti per la prima volta ha avuto la certezza che tu fossi in realtà almeno in parte somalo. Anni dopo, per promuovere il suo ultimo romanzo, “Adua”, sugli effetti della colonizzazione in Somalia e in Italia, ha chiesto ai lettori e agli amici di partecipare a un gioco presto divenuto virale su facebook: ciascuno di loro si è fotografato prestando metà del suo viso a quello mancante del ritratto femminile in copertina. Le molte combinazioni possibili di queste metà hanno dato vita a uno spaesamento identitario di genere, di età, di etnia o di tutte queste dimensioni insieme. Anche tu hai partecipato seguendo tuo padre, che a sua volta è stato felice di prestare il suo viso per sostenere un libro importante su cosa significhi essere africani in Italia. Gli amici più intimi dicono che hai il mio sorriso e lo sguardo di tuo padre. Lo dicono con un velo di imbarazzo perché sanno che è un’affermazione insensata, anche se forse qualcosa di noi si rispecchia in te, come il tuo amore travolge noi ogni giorno. Non sappiamo quali siano le tue altre metà, ma sappiamo quanto gli orfanotrofi siano gremiti di figli illegittimi di coppie etnicamente miste. Se i genitori si separano, le madri se ne vanno consapevoli di non poterli mantenere e del fatto che se incontreranno un altro uomo

11. Wanyony, Kakai P., *Historicizing Negative Ethnicity in Kenya*, in *(Re)Membering Kenya: Identity, Culture and Freedom*, wa-Mungai, Mbunga e Gona, George (a cura di), Nairobi, Twaweza Communications, 2010, pp. 32–49.

dovranno dargli un erede. I padri, dal canto loro, finiscono altrettanto spesso per lasciarli a qualche istituto, una volta concluso il periodo di lavoro lontano dal villaggio di origine, dove, nella maggioranza dei casi, li aspettano una moglie ufficiale e della stessa etnia e altri figli.

La violenza coloniale che Mbembe situa alle origini della postcolonialità, qui come in altri stati africani, è profondamente legata alla questione etnica e ha preso la forma tipica della ridefinizione dei confini territoriali, causando lo spostamento di molte comunità autoctone in riserve per lasciare posto a insediamenti europei. L'intervento dei coloni è avvenuto in un contesto etnicamente, linguisticamente ed economicamente fluido, trasformando "un mosaico di note sparse di energie socialmente produttive in una piramide stratificata di profitto e potere, divisa inequamente tra due centri - uno 'bianco', uno nero - e molte periferie marginali"¹². In altre parole, i coloni inglesi hanno manipolato opportunisticamente le filiazioni etniche, innestando stereotipi riguardanti le caratteristiche e le tradizioni socio-economiche dei vari gruppi. In questo modo hanno incrementato la divisione per etnie, che è divenuta la base per limitare o garantire la mobilità sociale e per promuovere economie etniche complementari, divenute col tempo sempre più competitive tra loro. Con l'Indipendenza, le cosiddette tribù erano diventate delle identità decisamente più distintive e come tali sfruttate dalle élite postcoloniali. Mentre la nuova Repubblica del Kenya ha proclamato il suo scopo, ovvero trasformare i gruppi etnici in un'unica identità nazionale, le sue classi dirigenti hanno continuato a porre in primo piano le presunte qualità etniche di ciascuna comunità e trasformato le filiazioni etniche in un criterio di base per determinare il potenziale successo nella vita di un cittadino. In questo "aggrovigliamento", come lo definisce Mbembe¹³, tra un passato coloniale e un presente che usa politicamente l'appartenenza etnica, il Kenya rimane oggi un'arena in cui il potere è distribuito in modo sostanzialmente iniquo¹⁴.

Danzare la nazione al Bomas of Kenya

Il Bomas of Kenya è stato fondato dal primo governo del Kenya e definito nel tempo sia come "parco etnografico nazionale"¹⁵, sia come "museo governativo delle arti perfor-

12. Lonsdale, John, *Kenya: Ethnicity, Tribe, and State*, in «Open Democracy», 17 gennaio 2008 (www.open-democracy.net/article/democracy_power/kenya_ethnicity_tribe_state).

13. Achilles Mbembe, *On the Postcolony*, cit., p. 14.

14. Karega-Munene, *Production of Ethnic Identity in Kenya*, in Njogu, Kimani – Ngeta, Kabiri – Wanjau, Mary (a cura di), *Ethnic Diversity in Eastern Africa: Opportunities and Challenges*, Nairobi, Twaweza Communication, 2009, pp. 41–54.

15. Bruner, Edward – Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Maasai on the Lawn: Tourist Realism in East Africa*, in «Cultural Anthropology», n. 4, 1994, p. 451.

mative”¹⁶. Al suo interno si trova un itinerario pedestre attraverso una serie di villaggi tradizionali ricostruiti per questa messa in scena, ciascuno secondo l’architettura “tipica” di uno dei gruppi etnici del paese (Kikuyu, Embu, Kamba, Luya, Luo, Kisii, Mijikenda, Taita, Maasai e così via). Inizialmente non c’era accordo tra chi voleva che il Bomas divenisse un museo o un centro educativo, e quelli che, al contrario, propendevano per un’impresa spiccatamente commerciale e un’attrazione turistica, come è stato a partire dagli anni ’80. Dopo lunghe discussioni, l’allora direttore Peter Okondo affermò infatti che questa istituzione doveva diventare “una compagnia commerciale [...] finalizzata a creare profitto” e che la mercanzia doveva essere “l’autentica cultura del Kenya” da vendere sotto forma di “tecniche artigianali, artefatti, dimostrazioni di abilità, danze folkloriche e performance genuinamente culturali”¹⁷. Oggi il Bomas è presentato come un’istituzione di eccellenza destinata alla preservazione e gestione delle risorse culturali e a ricoprire “un ruolo di spicco nello sviluppo e nella promozione del turismo culturale in Kenya”¹⁸. Il Bomas è visto come il risultato dell’interesse crescente per il patrimonio culturale e per lo sviluppo di un turismo specificamente culturale, ovvero dell’attenzione accordata alla tutela delle risorse culturali di cui si apprezza sempre più la capacità di favorire lo sviluppo economico.

Divenuto operativo a tutti gli effetti nel marzo del 1973, ovvero appena ultimati i lavori di costruzione di un ampio auditorium, il Bomas vantava all’epoca una compagnia di 28 danzatori, i *Bomas Harambee Dancers*, che erano in grado di eseguire soltanto cinque danze etniche presentate all’interno di uno spettacolo della durata di circa un’ora e allestito due volte a settimana. Nel giro di pochi anni la compagnia è aumentata fino a 62 danzatori, che dovevano seguire una formazione di qualche mese prima di poter essere in grado di eseguire le 12 danze che costituivano il suo repertorio¹⁹. All’epoca i danzatori venivano selezionati direttamente dai villaggi di provenienza o tramite un sistema di provini aperti e, stando al resoconto sulla politica culturale in Kenya stilato dall’UNESCO nel 1975, il Bomas era la dimostrazione di come i giovani keniani fossero in grado di eseguire le danze di tutti i gruppi etnici e che la patrimonializzazione della danza e della

16. Bruner, Edward, *The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism*, in «American Ethnologist», n. 4, 2001, p. 884; Bruner, Edward, *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 77.

17. Okondo citato in Hugues, Lotte, *The Production and Transmission of National History*, cit., pp. 191–92.

18. Si veda www.bomasofkenya.co.ke.

19. Di questi, sette facevano parte del gruppo originario che aveva appreso per primo le 30 danze del repertorio iniziale, mentre gli altri erano stati assunti dalla Compagnia nel 1972. Kenya National Archives and Documentation Services, KL/19/7 K.T.D.C. Bomas of Kenya 1973-1983.

musica da parte di questa “giovane Repubblica” fosse il motore di una profonda “trasformazione sociale e culturale”²⁰. Per incentivare questo processo e presentarne i risultati, durante gli anni '70 la compagnia è stata mandata in numerose tournée all'estero, dalla Svizzera alla Russia, dalla Scandinavia alla Germania e a Dublino. Dagli anni '80, dopo che il Bomas si era trovato sull'orlo del tracollo economico, superato grazie a un rilancio della politica gestionale, ai visitatori abituali, vale a dire studenti delle scuole accompagnati dai loro insegnanti, si sono presto aggiunti i turisti nazionali e stranieri. Questo nuovo assetto ha richiesto un ulteriore adattamento del repertorio e della sua presentazione²¹.

Ti ho portato spesso a passeggiare tra i villaggi di molti gruppi etnici ricostruiti al Bomas e abbiamo acquistato come ricordo delle capanne in miniatura da attaccare all'albero di Natale, un gesto che condensa larga parte della storia coloniale di questo paese. Ngugi wa Thiong'o, lo scrittore keniano più volte candidato al Nobel, nella sua autobiografia The House of the Interpreter: A Memoir (2012), racconta come durante gli anni '50 gli Inglesi, per combattere i ribelli Mau Mau (il movimento politico nazionalista che si è ribellato al colonialismo), hanno distrutto i villaggi tradizionali con le loro “bomas” per costruire nuove tipologie di insediamenti più razionali e facili da controllare grazie ai fossati che venivano scavati tutt'intorno. Oggi i fossati sono spariti e nel contesto urbano il traffico di automobili e pedoni è aumentato a dismisura, cancellando ogni traccia di questa storia. La casa che fu di Karen Blixen è divenuta un museo e un monumento nazionale, ma amici italiani residenti a Nairobi da due generazioni ci hanno raccontato che vendere la loro villa costruita nei primi decenni del '900 significava consegnarla all'unico destino immaginabile per un edificio storico in un paese che non ha un vero e proprio piano di tutela dell'architettura: essere raso al suolo per fare posto a una nuova costruzione anonima e alla moda.

Le danze entrate a far parte del repertorio della compagnia sono frutto di una parziale rielaborazione, che nella fase di avvio, tra il 1971 e il 1973, fu affidata alla coreografa afro-americana Leslie Butler²². I pezzi presentati con effetti sonori e un impianto di illuminotecnica professionali, sono stati ricreati per essere adattati allo spazio scenico e alla durata di uno spettacolo da offrire a un pubblico pagante. Attualmente la compagnia *Harambee* (i cui danzatori provengono in larga parte da esperienze fatte al Kenya Music

20. Ndeti, Kivuto, *Cultural Policy in Kenya: Studies and Documents on Cultural Policies*, Paris, UNESCO Press, 1975, pp. 31–32.

21. La causa principale del passivo di bilancio del Bomas era dovuta ai costi elevati per la riparazione dei villaggi e il mantenimento di tutto il complesso, a cui si aggiungeva da un lato un problema di gestione e dall'altro l'impatto ancora scarso del turismo internazionale. Kenya National Archives and Documentation Services, TSM 1/47/01.

22. Kiiru, Kahite, *Bomas of Kenya: Local Dances Put To The Test of The National Stage*, in «Mambo!», n. 1, 2014, pp. 2-3.

Festival) propone uno spettacolo quotidiano in cui ogni giorno una dozzina di pezzi sono selezionati tra i 47 presenti in repertorio e la cui forma finale è stata supervisionata dai coreografi John Mathenge e Bwire T. Ojiambo. Questo repertorio comprende danze di etnie diverse, cerimonie di circoncisione o di matrimonio, esibizioni acrobatiche e intermezzi musicali. Un esempio del processo di adattamento che ha accompagnato la costituzione del repertorio è offerto dalla più celebre di queste danze etniche, *Isukuti*, creata dai Luhya nei pressi della contea di Kakamega verso il confine con l'Uganda e poi esportata anche altrove per essere eseguita in particolare durante i matrimoni e altre celebrazioni rituali. Nella sua versione non spettacolare si protrae a lungo e i musicisti si spostano anche nel raggio di un chilometro mentre i danzatori cadono in una sorta di trance. Laddove, dunque, era lenta, aggraziata e solenne, ed eseguita dall'intera comunità (vecchi e giovani, uomini e donne), durante il XX secolo nell'ambito del Kenya Music Festival è stata resa via via più breve per aderire al modello di rappresentazione-competizione di quel contesto²³. Una volta entrata a far parte del repertorio del Bomas, *Isukuti* è stata ulteriormente rivista e adattata a una disposizione frontale, oltre che programmata per ultima in modo da favorire la partecipazione degli spettatori a fine spettacolo. Queste trasformazioni sono indicative delle intenzioni dei responsabili della programmazione, che hanno cercato, e continuano a farlo, un equilibrio sempre rinnovato tra conservazione e creazione, in cui il concetto di autenticità riferito a un singolo pezzo sfuma in quello di autorialità conferita al repertorio nel suo complesso dal coreografo incaricato dall'istituzione²⁴.

Ogni pezzo è annunciato al microfono da una voce fuori scena e introdotto da una breve descrizione stampata tale e quale nel programma di sala e in cui i riferimenti sono ridotti a qualche scarno dato storico-antropologico senza fare cenno agli aspetti tecnici o artistici della danza. Questo repertorio sembra l'esito di quella che Barbara Kirshenblatt-Gimblett definisce "la poetica del distacco" ²⁵, vale a dire un processo tipico dell'adattamento di pratiche performative di una data tradizione a criteri estetici fruibili sia dagli outsider (i turisti internazionali) sia dal pubblico locale, peraltro sempre più allineato al gusto occidentale. Per gli studenti delle scuole in visita con i loro insegnanti, il Bomas costituisce una tappa importante della loro educazione, che si basa anche su questa rappresentazione della cultura nazionale del Kenya. Per molti artisti e

23. Masasabi, Abigail N., *The Face Of African Music in The Kenya Music Festival Foundation (Kmf)*, cit.

24. Ivi.

25. Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 78.

intellettuali keniani queste danze sono eccessivamente commerciali e spettacolarizzate, mentre per il pubblico medio si tratta di un'occasione in cui apprezzare un repertorio coreutico e musicale di cui ha una parziale conoscenza vivendo in un contesto metropolitano come Nairobi. Per il pubblico più anziano, infine, che spesso ha praticato queste danze e queste musiche nei contesti rurali di provenienza, la visita al Bomas costituisce l'occasione per cercare nostalgicamente le tracce della tradizione culturale dell'etnia di appartenenza. Questa immedesimazione etnica avviene in particolare durante le improvvisazioni dei solisti, scelti dai coreografi sulla base del background di questi interpreti. Se, da un lato, l'equilibrio idealizzato tra le danze dei diversi gruppi etnici e l'immagine di una compagnia nazionale sono ottenuti facendo apprendere a ciascun interprete le danze delle altre etnie, dall'altro lato un solista non danzerà mai una danza di un'etnia diversa da quella a cui appartiene, proprio perché una parte del pubblico non sarebbe indulgente nei confronti di una minore padronanza tecnica o di un accento diverso nelle parti cantate²⁶.

Il Bomas ha sicuramente contribuito a realizzare il progetto nazionalista di trasformare le persone di differenti gruppi etnici in cittadini di una nazione, ma la consapevolezza che le identità etniche siano delle categorie mutevoli ri-attivate in modi diversi rende ulteriormente visibile come al Bomas né il repertorio delle danze né i villaggi ricostruiti coprono l'effettiva varietà della popolazione kenyana²⁷. La struttura dell'allestimento che dispone l'uno vicino all'altro questi villaggi rivela, inoltre, quanto siano più spiccate le somiglianze delle differenze tra i gruppi etnici e testimonia, indirettamente, quanto la loro storia sia segnata da una cultura materiale e immateriale all'insegna della contaminazione, sebbene l'intento sia di mostrare quanto delle "reali" differenze siano state magistralmente inglobate dal progetto di unità nazionale. Il repertorio di danze etniche, dal canto suo, non comprende pezzi di origine asiatica, o araba o cinese, e sottolinea così che a essere rappresentata è sì l'"essenza" dell'identità nazionale in forma di mosaico, ma privo di molte tessere²⁸.

Il corpus di danze offerte agli spettatori consente ai turisti internazionali, che entrano ed escono liberamente durante lo spettacolo, applaudendo, commentando e scattando foto, di vedere e ascoltare quello che immaginano fosse una performance di musica e danza

26. Intervista dell'autore con Bwire T. Ojiambo (Nairobi, maggio 2012).

27. Otieno, Jeckonia, *Bomas of Kenya. The Story Behind* . . . , in «The Standard», 10 maggio 2012, p. 18. Va notato, del resto, che le differenze tra i prodotti culturali di alcuni gruppi etnici sono minime e che qualsiasi selezione di danze o di villaggi rivela, di fatto, più similarità che differenze.

28. Opondo, Patricia A., *Cultural Policies in Kenya*, cit., p. 23.

tradizionali del Kenya²⁹. Per loro si tratta di un momento di arricchimento culturale e di un'esperienza artistica che ritengono autentica, sebbene questa stessa esperienza proietti e rinforzi i molti cliché legati alla danza africana.

Danzi meravigliosamente e la tua intelligenza corporea è evidente. La reazione delle persone quando ti vedono ballare è quasi sempre la stessa e al colmo dello stupore affermano che hai senza dubbio "il ritmo nel sangue". Non si chiedono dove sei stato educato alla danza o a che età, e non pensano che lo hai fatto in particolare con una madre occidentale che si occupa di questo professionalmente, tanto meno immaginano che hai frequentato corsi di danza in Italia e non in Kenya, che hai lasciato in tenera età. Spesso reagisco accennando al significato storico e antropologico di questa espressione e propongo in alternativa il concetto di incorporazione. Ma mi è capitato anche di sentire questa stessa affermazione sul ritmo e il patrimonio genetico in Kenya. Gli stereotipi essenzialisti circolano a una velocità notevole e hanno una capacità di penetrazione maggiore di qualsiasi forma di sapere scientificamente fondato. Continuo a ripetermi che bisogna impegnarsi e opporsi al loro radicamento. Per me si tratta di una sfida professionale costante, per te sarà una questione identitaria delicata. Ma per ora danzi e lo fai con gioia, inconsapevole della tua bravura e di come è percepita.

La performance dell'identità etnica ai Festival nazionali

Lo stato resta il principale protagonista della spettacolarizzazione delle tradizioni, un processo attivato grazie anche al dispositivo dei Festival nazionali, che hanno un ruolo centrale nell'articolazione e la promozione delle pratiche musicali e coreutiche. Si tratta di un modello diffuso in molte altre postcolonie e si basa su un sistema di competizioni tra gruppi di danzatori o tra individui di diverse etnie. Il Kenya Music Festival, nella fattispecie, si svolge una volta l'anno, tra maggio e ottobre, e si articola a partire da un tema generale come, ad esempio, "Consolidare i nostri valori e ideali nazionali" o "Nutrire le competenze innovative per la prosperità economica"³⁰. È stato fondato per l'intrattenimento dei circuiti dell'élite coloniale, che all'inizio promuovevano esclusivamente musica Europea. Soltanto una trentina d'anni più tardi ha iniziato a includere quelle che all'epoca venivano definite "musiche folkloriche africane". Dopo l'Indipendenza, l'organizzazione del Festival è passata sotto la diretta amministrazione del Ministero dell'Educazione ed è

29. Bushidi, Cécile, *Reflections on the Fabrication of Musical Folklore in Kenya from the Early 1920s to the Late 1970s*, in «Les Cahiers d'Afrique de l'Est», n. 50, 2015, pp. 8-21.

30. Ad ogni edizione del Festival il Ministero stampa un corposo libretto con la lista dei partecipanti, lo schema delle varie competizioni e una serie di interventi dei curatori e delle rappresentanti delle istituzioni coinvolte sul tema proposto.

sostenuto economicamente dalla Banca centrale del Kenya. Oggi il Kenya Music Festival è considerato “un archivio, un resoconto storico, un talent show e una pratica innovativa capace di definire pienamente le arti performative da una visione del mondo africana”³¹. Come scrive Jean Ngoya Kidula, il Kenya Music Festival è un'esperienza che si distacca “dalla suddivisione occidentale delle arti performative”, offrendo “una visione olistica di queste arti e della loro intersezione con altre discipline come la storia, la religione, l'antropologia, le scienze sociali in genere, gli studi umanistici e l'educazione”³².

Tra i compiti del Kenya Music Festival figurano l'incoraggiamento dello studio e della pratica della musica, dell'elocuzione e della danza, la formazione degli studenti e dei loro insegnanti che viene valutata da una giuria di professionisti, la creazione di occasioni in cui danzare di fronte a un pubblico e la promozione del patrimonio culturale del Kenya. La competizione avviene dapprima a livello distrettuale, poi regionale e infine nazionale. Ciascuna categoria ha un vincitore e il premio consiste nella possibilità di trovare un lavoro. Le danze devono rispondere alle aspettative di un pubblico esclusivamente locale e consolidare il senso di appartenenza nazionale. La politica di decentralizzazione è funzionale a raggiungere questo scopo e dunque ogni anno il Festival ha luogo in una città diversa³³.

Il sistema delle competizioni riguardava nei primi tempi solo due macro aree, le tradizioni europee e quelle africane, allo scopo di selezionare la migliore danza e musica dell'Africa Orientale. Le danze vi erano ripartite in gruppi etnici, a loro volta riuniti in macro gruppi poi cambiati nel tempo (i Samburu, per esempio, danzavano insieme ai Masaai, i Luo con i Luia, e così via). Ogni competizione rientra in una specifica categoria di riferimento, anch'esse proliferate nel tempo fino ad arrivare ad oltre 600: tra queste figurano la “musica pura”, la “musica strumentale”, la “musica occidentale” (in particolare madrigali), la “musica per cori”, l'“elocuzione”, la “recitazione di versi” (in inglese, kiswahili e altre lingue del Kenya, arabo, tedesco e francese), i “gruppi tradizionali culturali africani” e così via. I canti religiosi sono principalmente cristiani, ma includono talvolta anche la tradizione islamica, e la competizione di declamazione di poesie avviene in molte lingue (inglese, kiswahili, francese, tedesco, arabo, ma anche kikuyu, samburu, luo etc). In questo contesto gli indiani danzano il Katak e l'Odissi all'interno della categoria della

31. Kidula, Jean Ngoya, *The Kenya Music Festival: A Retrospective History*, in *Yearbook of the Kenya Music Festival*, 2015, p. 1.

32. *Ibidem*.

33. Kidula, Jean Ngoya, *Cultural Dynamism in Process: The Kenya Music Festival*, in «Ufahamu: A Journal of African Studies», n. 2-3, 1996, pp. 63-81; Masasabi, Abigael N., *The Face Of African Music in The Kenya Music Festival Foundation (Kmf)*, in «African Musicology on-line», n. 2, 2007, pp. 7-21.

“danza orientale”.

Verso la metà degli anni '90 del Novecento il governo ha istituito un secondo festival, il Kenya National Cultural Festival, ponendolo però alle dipendenze del Ministero della Cultura e destinandolo esclusivamente ai professionisti e agli amatori. Le categorie di riferimento per le competizioni sono forme indigene di teatro, musica, danza, poesia, acrobatica e arti visive e decorative. Laddove il Kenya Music Festival ha un pubblico di circa 130.000 persone, il Kenya National Cultural Festival ne ha circa la metà. Entrambi sono itineranti, in quanto anche il Kenya National Cultural Festival, per contrastare il calo dei partecipanti e coinvolgere realtà rurali o decentrate, da un paio d'anni si svolge in una città diversa a ogni edizione. La maggior parte degli spettatori del Kenya Music Festival è costituito da musicisti e insegnanti, mentre il Kenya National Cultural Festival è frequentato soprattutto da amanti della musica, della piccola e media borghesia, oltre che da persone di classi sociali più povere. Per incentivare la partecipazione di ampi strati della popolazione vengono organizzati eventi adatti alle famiglie, in particolare cori e musica sacra, in concomitanza con la messa domenicale. Lentamente la popolazione keniana ha messo a fuoco le differenze tra i due Festival, che pure presentano una struttura molto simile³⁴. Il processo di selezione inizia nel circuito delle contee e prosegue a livello regionale per terminare a livello nazionale e per ciascuna delle categorie esistenti viene proclamato un vincitore. Solitamente la selezione parte da una decina di danze etniche per categoria e per ciascuna contea e regione, ed è qualitativa in quanto soltanto le prime tre selezionate passano a livello nazionale³⁵. Anche nel caso del Kenya National Cultural Festival – le cui categorie includono assoli vocali, duetti, cori, composizioni originali, ma anche musica strumentale, musica occidentale, danze tradizionali, elocuzione, teatro e recitazione di versi) – alcuni gruppi etnici inizialmente erano raggruppati. I Masaai, i Samburu e i Kalenjin, per esempio, figuravano insieme e soltanto in seguito i Masaai sono aumentati numericamente e si sono separati dai Samburu, che ora si esibiscono solo insieme ai Kalenjin³⁶. I giudici sono selezionati in base alla contea di provenienza mentre a livello nazionale viene selezionata una giuria composta da tre o quattro membri, tutti professionisti.

All'inizio del XIX secolo, gli inglesi, sfruttando manodopera indiana, hanno costruito la rete ferroviaria che attraversa tutta l'Africa Orientale. Oggi i cinesi stanno cambiando la

34. Intervista dell'autore a Michael Pundo, membro della commissione del Kenya Music and Culture Festival (Nairobi 24 novembre 2016).

35. Intervista dell'autore a Duncan Miano Wambugu, ricercatore presso il Music Department, Kenyatta University Nairobi (Nairobi 22 novembre 2016).

36. Ivi.

fisionomia del paese costruendo grattacieli e strade. Nairobi mi sembra un vasto cantiere a cielo aperto. Dopo il nostro arrivo in Italia i tuoi ricordi hanno iniziato a sbiadire e molte volte mi hai chiesto: “Mamma, ma come è l’Africa?”. Quando ci sei tornato per la prima volta eri fiero di vedere tante costruzioni “moderne” e ci hai confessato che ti pesa il fatto che i tuoi compagni di classe pensino che in Africa le persone vivano tutte in villaggi di capanne e vadano in giro nude. E tuttavia, la tua foto preferita resta quella in cui sei ritratto con un leone sullo sfondo. Te l’ho scattata durante un safari che sognavi tanto di fare. L’Africa della natura e delle bestie selvagge che continua a dominare l’immaginario occidentale ha intriso anche i tuoi ricordi e nutrito le tue aspettative. Dal canto mio, rimasi colpita, all’inizio delle mie ricerche, che i beni culturali fossero gestiti dal “Ministero della cultura, dello sport e della vita selvaggia”.

Nel corso del tempo i Festival hanno regolato la durata dei brani cantati fino a un massimo di quattro minuti, per trovare un equilibrio tra la necessità di “mantenere l’idioma culturale e l’identità” e di “obbedire al cambiamento e al dinamismo [culturale]”, e tra il mantenimento di un nucleo “autentico” (chiamato anche “struttura profonda”) e la “trasformazione della superficie”³⁷. Questa impostazione limita il potenziale di innovazione e improvvisazione delle danze etniche nel loro passaggio di generazione in generazione. Inoltre, la tendenza a mescolare o a eseguire un certo numero di brani in successione perché figurino come una performance unitaria da apprezzare soprattutto per la varietà ritmica e i contrasti dinamici, risponde a logiche estetiche occidentali e, come nota Abigaël Masasabi, restie ad accogliere musiche e danze tradizionali basate sulla ripetizione³⁸. D’altro canto, l’introduzione dell’uso del palcoscenico ha reso la rappresentazione di molte danze difficile se non impossibile senza un adattamento spaziale e temporale delle danze e del numero dei performer coinvolti, anche quando il singolo pezzo richiederebbe un’area performativa più ampia e un numero di interpreti maggiore³⁹. A questo si aggiunge il fatto che le danze e i canti etnici in Kenya venivano trasmessi solo oralmente e per imitazione da individuo a individuo. Oggi, le performance musicali e coreutiche, nelle loro forme adattate alle nuove esigenze rappresentative, sono eseguite durante la competizione alimentando un desiderio di emulazione che ha dei risvolti indubbiamente positivi, in quanto assicura una loro ampia diffusione nel paese e dunque un’ampia fruizione, ma non sempre una qualità elevata. I vincitori del Festival non

37. Anyango Omolo Ongati, Rose, *Performance of Traditional Folksongs and Dances at the KMF with Reference to Style, Instrumentation, Movements, Authenticity, Costume and Choreography*, in *The Talanta Year Book of the Kenya Music Festival*, Nairobi, Ministry of Education, 2015, p. 62 e p. 73.

38. Masasabi, Abigaël N., *The Face Of African Music in The Kenya Music Festival Foundation (Kmf)*, cit.

39. Ivi.

hanno un premio in danaro, bensì la possibilità di trovare un lavoro, grazie alla massiccia presenza di cori, bande musicali e compagnie di danza presso molte istituzioni del paese, come ospedali, banche, scuole e così via.

Dall'archivio vivente al post-archivio

Il corpo danzante è stato un asse importante per l'attuazione delle sfide imposte dalla decolonizzazione, oltre che un luogo della memoria del fallimento delle utopie prodotte in questo passaggio e uno strumento di creazione di nuovi simulacri. Il corpo danzante, infine, permette l'emersione di contenuti che possono in parte sfuggire alle pratiche di regime e si pone in un rapporto di costante tensione tra ciò che porta in sé e il contesto in cui è immerso e di cui è espressione.

L'investimento nella creazione di un folklore nazionale all'epoca della decolonizzazione è stato studiato come un caso di "invenzione della tradizione"⁴⁰, mentre la commercializzazione di queste pratiche sociali e culturali è stata analizzata come una minaccia alla presunta autenticità della loro forma "originale". Altri approcci teorici più recenti hanno contribuito a mettere a fuoco la complessità di questi fenomeni, alla luce, per esempio, della nozione di "tradizioni parallele"⁴¹ proposta dal danzatore, coreografo e studioso Anthony Shay. Ponendo l'accento sulle dinamiche di scambio tra le danze "non spettacolarizzate" e le danze praticate dai gruppi coreografici nazionali, Shay invita a infrangere le barriere tra quanto gli antropologi hanno considerato a lungo come la "vera" danza tradizionale e la sua versione spettacolarizzata. Come ha notato Sarah Andrieu, questa prospettiva, tuttavia, rischia di minimizzare il carattere polisemico del processo di spettacolarizzazione. Per individuare le modalità con cui sono attivati i processi di spettacolarizzazione delle danze tradizionali e comprenderne le ragioni, Andrieu propone di utilizzare la nozione di "regime di tradizionalità"⁴². Essa designa il modo in cui gli individui concepiscono il loro rapporto con la tradizione e le soluzioni coreografiche che mettono in campo per stabilire una relazione personale con la tradizione a cui sentono di appartenere. Lo studio di queste dinamiche consente di comprendere le ragioni delle varie soluzioni adottate all'interno di un ampio spettro di "metamorfosi coreografiche possibili e immaginabili"⁴³. Un altro concetto utile a indagare questi fenomeni è quello

40. Hobsbawm, Eric e Ranger, Terence, *L'Invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1986).

41. Shay, Antony, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

42. Andrieu, Sarah, *Le spectacle des traditions*, cit., p. 55.

43. Ivi, p. 56.

introdotto da Felix Hoerburger e basato sulla distinzione tra “danze di prima esistenza”⁴⁴, vale a dire le danze facenti parte integrante della vita di una comunità, apprese per incorporazione e praticate da tutti nelle occasioni previste dalla ritualità sociale (feste, matrimoni, funerali), e le “danze di seconda esistenza”, praticate da una minoranza di persone ma con maggiore capacità riflessiva rispetto agli altri. I nostri sguardi teoricamente informati sulla soggettività e la trasmissione della danza ci portano, infine, a indagare come gli individui considerino il loro rapporto con la tradizione in termini di lavoro coreografico. Grazie agli studi dell’etnomusicologo Egil Bakka, siamo sensibilizzati, infine, a distinguere tra l’atteggiamento di un erede consapevole di avere ricevuto le sue danze dai parenti o dai vicini e quella di un utilizzatore, che non ha dei legami affettivi forti con le danze della regione e desidera praticarle unicamente per il proprio piacere o per altre ragioni specifiche⁴⁵.

Ti ho portato spesso al Toi Market, il mercatino dell’usato di Kibera, uno degli slum più grandi di tutta l’Africa. Tu ti divertivi a saltare per quelle vie fangose, per me era uno dei pochi luoghi di Nairobi dove potevamo camminare per ore senza passare per un check-in o un cancello sorvegliato da guardie private o da poliziotti, incontrando gente lontani dal traffico. Quasi sempre ero l’unica bianca. Tu potresti essere nato là. Io non ci potrei vivere. Abbiamo incrociato sguardi di simpatia e di risentimento. Abbiamo costruito amicizie profonde con qualcuno che a Kibera abita e lavora. Là ti ho comprato tutto quello che indossavi, come molte altre famiglie locali, perché ci sembrava di partecipare a un’economia meno aggressivamente determinata dall’Occidente rispetto a quella dei grandi centri commerciali. Ma la fortuna di questo mercato è anche una delle cause principali della mancanza di una produzione locale di vestiti. I negozi in centro, dal canto loro, hanno nomi che ricordano la moda italiana. È difficile posizionarsi nell’economia globale che porta i nostri corpi a farsi traghettatori di merci dal valore così controverso. Abbiamo inventato per gioco la biografia di una delle tue t-shirt: prodotta a basso costo a Taiwan da un’azienda di moda occidentale; esposta in un grande centro commerciale in qualche capitale europea; rimasta invenduta ai saldi di fine stagione; spedita in Africa per beneficenza e dirottata alla dogana, dove un sistema fin troppo permeabile alla corruzione l’ha destinata a uno dei numerosi banchetti gestiti da famiglie per cui questa merce rappresenta l’unica forma di sostentamento. L’hai indossata con disinvoltura, ignaro sia del tuo passato sia di queste migrazioni intercontinentali. L’abbiamo portata con

44. Hoerburger, Felix, *Once Again. On the Concept of Folk Dance*, in «Journal of the International Folk Music Council», n. 20, 1968, p. 30.

45. Bakka, Egil, *Appropriation et authenticité*, in Grau, Andrée e Wierre-Gore, Georgina (a cura di), *Anthropologie de la danse*, Paris, Centre National de la Danse, 2005, p. 286.

noi in Italia dove, una volta dismessa, l'abbiamo regalata a un ente di beneficenza... che forse l'ha rispedita in Africa.

L'importanza accordata alla preservazione del patrimonio culturale nazionale non è stata accompagnata da una vera e propria strategia fino alla fondazione del Kenya National Cultural Council nel 1972⁴⁶. In tempi recenti, l'adozione di una nuova carta costituzionale nel 2010 ha dato nuovo slancio alle politiche in materia di beni culturali, un settore in grande espansione in Africa.

A differenza dell'indagine storica, che implica un atteggiamento critico verso il passato, le politiche di preservazione dei patrimoni materiali e immateriali celebrano il passato a partire dalle necessità dell'oggi, consolidando di conseguenza le identità nazionali⁴⁷. In particolare il patrimonio immateriale corrisponderebbe, secondo l'Unesco, a «tutte le tradizioni ed espressioni viventi, ereditate dai nostri avi e passate ai nostri discendenti»⁴⁸, ed è legato alla memoria sociale inscritta nei monumenti, nei testi o in altre forme di rappresentazione che la materializzano, o alla memoria incorporata, come nel caso della danza⁴⁹. La categoria dei «tesori viventi nazionali», in cui rientra quella di «archivio vivente», è stata cruciale nel definire le strategie da mettere in campo per preservare la danza come forma di memoria e di sapere incorporati. Tuttavia, il rischio è che, come ha notato Kirshenblatt-Gimblett, quella di «archivio vivente» diventi una metafora che conferisce più importanza al contenuto (le forme della cultura) rispetto a chi lo veicola (il danzatore). In altre parole, l'immagine dell'archivio vivente sembra sottolineare quanto la sua funzione coincida in toto con la trasmissione di un patrimonio ereditato e ritenuto stabile, ponendo così in secondo piano le trasformazioni implicite in questo avvicendamento generazionale⁵⁰. Anche sulla scorta di queste osservazioni, i modelli teorici proposti per indagare e gestire la preservazione di un patrimonio culturale immateriale sono proliferati in questi ultimi anni, testimoniando la misura dell'interesse per questi temi da parte di studiosi di ambiti disciplinari diversi. Diana Taylor ha proposto un modello binario in cui il repertorio racchiude la memoria incorporata (performance, gesti, oralità, movimenti, canzoni, danza) e funziona come una pratica o un sapere effimero e incorporato (lin-

46. Opondo, Patricia A., *Cultural Policies in Kenya*, in *Arts Education Policy Review*, n. 5, 2000, pp. 18-24.

47. Lowenthal, David, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York, Free Press, 1996, p. x; Smith, Laurajane, *Uses of Heritage*, London, Routledge, 2006, p. 299.

48. Si veda www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00002 (u.v. 03/0/2017).

49. Si veda anche Okumu Shadrack, Orinda, *The Concept of Intangible Cultural Heritage in Kenya*, in Deisser, Anne-Marie – Njuguna, Mugwima (a cura di), *Conservation of Natural and Cultural Heritage in Kenya. Cross-Disciplinary Approach*, London, UCL Press, 2016.

50. Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Intangible Heritage as Metacultural Production*, in «Museum International UNESCO», numero speciale, n. 1-2, 2004, p. 58.

guaggio parlato, danza, sport, rituale), contrapponendosi al sapere derivato dall'archivio scritto o disincorporato di materiali presunti come durevoli (testi, documenti, edifici)⁵¹. Taylor usa il termine "repertorio", intendendo non una semplice modalità per abitare il passato, bensì qualcosa che richiede la presenza e di conseguenza implica la dimensione del presente. Da questa prospettiva sia il repertorio sia l'archivio sono dei mediatori in quanto il processo di selezione, memorizzazione e trasmissione ha luogo all'interno di specifici sistemi di rappresentazione. Storicamente, tuttavia, il termine repertorio è stato usato nel teatro occidentale per indicare una serie di danze/movimenti che un danzatore/performer è in grado di eseguire o una serie di pezzi regolarmente messi in scena da una compagnia o offerti da un teatro. La sua definizione resta pertanto ambigua nel riferirsi a qualcosa legato alla memoria corporea di una persona o a un corpus di pezzi appartenenti a un'istituzione che la possiede⁵².

Carrie Noland ha sottolineato, invece, la scarsa distanza esistente tra un archivio e un repertorio, in quanto, a suo dire, le forme del passato sono sempre esperite come presente e il corpo e il movimento costituiscono un dispositivo memoriale efficace per richiamare e preservare l'esperienza⁵³. Questa posizione fa eco all'ipotesi suggerita da Laurajane Smith, secondo cui bisognerebbe ridefinire tutte le forme di patrimonio come sostanzialmente immateriali, in quanto il vero oggetto da preservare sono i valori e i significati rappresentati dai luoghi e dalle pratiche culturali⁵⁴.

Sul piano della rappresentazione dell'identità etnica e della tensione tra passato e presente, il progetto culturale del Bomas non è privo di ambiguità. Inizialmente il termine "tradizionale" è stato funzionale alla presentazione delle danze del passato storico a un pubblico moderno e urbano la cui identità nazionale era in corso di definizione, mentre il termine "tribale" era utilizzato dai turisti. Il concetto di "tribale", cioè, è stato archiviato al Bomas come "tradizione" contro la modernità e inquadrato entro i limiti rassicuranti della logica spaziale e temporale del museo. Oggi l'offerta del Bomas è definita nei termini di uno "spettacolo culturale e tribale" e nel programma le danze non sono mai dette etniche, bensì "culturali", nel senso di certificate da un'autorità nazionale che le preserva come un patrimonio, oppure "tradizionali" e pertanto non moderne. Questo slittamento

51. Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 19.

52. Franco, Susanne e Nordera, Marina, *Introduzione*, in Franco, Susanne e Nordera, Marina, (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, p. 126.

53. Noland, Carrie, *Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the 'Legacy Plan'*, in «Dance Research Journal», n. 2, 2013, p. 98.

54. Smith, Laurajane, *Uses of Heritage*, cit., p. 11.

terminologico produce, infatti, uno slittamento temporale dal passato al presente che complica la ricezione delle danze. Presentare una danza etnica come tradizionale o tribale rischia, infatti, di riattivare vecchi stereotipi come l'associazione dell'Africa a uno stato primitivo della cultura o di inquadrare la pratica della danza nell'ambito dell'ancestrale piuttosto che come una espressione della contemporaneità.

Laddove, inoltre, la missione del Bomas consiste ufficialmente nel preservare l'autenticità dei valori culturali del Kenya, il repertorio di danze che propone si avvicina piuttosto a quello che l'antropologo Jean-Loup Amselle descrive come una "sintesi artificiale di forme di danza etnica", che è spesso ritenuta una tappa obbligata "per garantire una danza genuinamente africana sulle scene internazionali"⁵⁵. Frantz Fanon e Albert Memmi hanno definito questo processo come una pietrificazione delle culture colonizzate. Nella fattispecie, Fanon suggerisce che i colonizzati siano bloccati in una immobilità culturale causata dal regime di controllo dei colonizzatori, ma anche dalla reazione difensiva che li spinge ad aderire a forme rigide e ossificate della loro stessa tradizione⁵⁶. E tuttavia, per inquadrare l'operazione promossa dal Bomas è più efficace superare l'opposizione binaria tra rituale "autentico", da un lato, e rappresentazione teatrale "artificiale", dall'altro, considerando, semmai, quanto qui il rituale sia lo spettacolo, l'autentico sia il risultato della mediazione (il repertorio) e l'intrattenimento sia lo scopo culturale e politico.

Nel quadro delle competizioni del Kenya Music Festival e del Kenya National Cultural Festival la danza sembra, piuttosto, lo strumento di un progetto identitario in cui l'appartenenza etnica ruota attorno a un rituale educativo nazionale finalizzato a contenerla mentre la valorizza. In altri termini, in questi contesti i performer vengono premiati per la loro capacità di eccellere in una delle categorie previste, esaltandone la provenienza etnica proprio perché orientata a preservare il patrimonio artistico e culturale nazionale. Allo stesso tempo, le danze e le musiche sono state adattate ai tempi e alle modalità rappresentative richieste dai giudici e dal modello incentrato sulla competizione. I concetti di "trasmissione," "cultura," e "tradizione" sottesi a questo format e al modello di preservazione del patrimonio culturale del Bomas sono stati assimilati acriticamente, in Kenya come in molti altri contesti nazionali africani, durante il periodo coloniale. Il modello dominante di preservazione del patrimonio culturale è declinato, peraltro, a livello locale spesso senza avere registrato le discussioni teoriche più recenti, che invitano ad approcci

55. Amselle, Jean-Loup, *Intangible Heritage and Contemporary African Art*, in «Museum International UNESCO», cit., pp. 84–90.

56. Fanon, Frantz, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. *Les Damnés de la terre*, Paris, Editions Maspero 1961); Memmi, Albert *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, « Montréal, L'Étincelle, 1972.

più fluidi e dinamici a queste problematiche. Laurajane Smith, per esempio, suggerisce che il concetto di patrimonio sia utilizzato per costruire, ricostruire e negoziare una varietà di identità, valori e significati nel presente. In questo senso suggerisce di considerare il patrimonio come un'azione che si compie, un'esperienza da fare o ancora come una performance sociale e culturale da condividere, piuttosto che come qualcosa da gestire. Se il modello dei Festival nazionali in qualche misura attua questa idea, sebbene senza una precisa linea teorica che informi quelle esperienze e quelle azioni trasformandole in un progetto di patrimonializzazione pienamente consapevole, il Bomas sembra avere imboccato la direzione opposta. L'investimento del Bomas nella creazione di un repertorio – inteso come il corpus delle opere coreografiche parte della sua programmazione e progressivamente cristallizzato per essere facilmente fruibile, ma impoverito del suo contenuto ideologico e del suo potenziale di sovvertire o criticare il potere politico costituito – ha trasformato il senso iniziale del progetto di conservazione di un patrimonio culturale immateriale. La recente registrazione di una serie di DVD contenenti la versione ufficiale di alcune danze del repertorio, oltretutto eseguite in assenza di pubblico all'interno dei villaggi ricostruiti unicamente per essere riprese, veicola infatti una concezione del repertorio come qualcosa di stabile e materiale oltre che di archiviabile secondo i criteri più tradizionali⁵⁷. Frutto di una strategia interamente prolettica, che offre una doppia rappresentazione del passato idealizzato e del futuro sognato, questo “post-archivio” di danze etniche realizzate espressamente per la messa in scena pacifica e aproblematica del *melting pot* keniano sembra custodire piuttosto l'attuale condizione dell'identità nazionale, tanto proclamata a parole quanto lontana dalla realtà.

Altrettanto lontana, in questo caso sia dal progetto culturale del Bomas sia dei Festival è la possibilità di pensare che l'atto di danzare e l'atto di riflettere su questa pratica possano procedere insieme, sperimentando il vasto ventaglio di trasformazioni coreografiche possibili delle danze di diversi gruppi etnici del Kenya e ritrovando anche la loro potenziale capacità di interrogare l'ordine sociale e politico dominante. Come ha avanzato la musicologa keniana Patricia Opondo, un'alternativa efficace a questo modello potrebbe essere la trasformazione del Bomas in un'istituzione in cui coreografi e compositori possano creare opere nuove per una compagnia in residenza⁵⁸. Allo stesso modo, incentrando la competizione attorno al modo in cui artisti di varie generazioni e identità etniche si possano mettere in gioco, i Festival diventerebbero un momento cruciale

57. La serie di DVD si intitola *Bomas of Kenya: The Traditional Dances of Kenya*, Nairobi: Bomas Productions, 2011.

58. Opondo, Patricia A., *Cultural Policies in Kenya*, cit., pp. 23–24.

per una riflessione condivisa sull'innovazione della tradizione. Invece di contribuire a rafforzare una percezione delle danze etniche debitrice di vecchi stereotipi, questi dispositivi diventerebbero un laboratorio di *reenactment* (ri-messa-in-azione)⁵⁹ consapevoli del patrimonio coreutico del Kenya, ovvero di strategie coreografiche capace di riattivare consapevolmente un pezzo o una tecnica di danza intrecciando l'aspetto artistico alla riflessione teorica⁶⁰.

In questa dimensione il patrimonio coreutico non sarebbe più concepito come un soggetto passivo delle politiche della conservazione, ma come il punto di partenza per stimolare un processo di memorizzazione individuale e collettiva e sostanziare le identità e le soggettività contemporanee.

Bibliografia

- Andrieu, Sarah, *La mise en spectacle de l'identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso*, in «Journal des anthropologues», numero speciale, 2007, pp. 89-103.
- Andrieu, Sarah, *Le spectacle des traditions. Analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso*, Tesi di dottorato, Université Aix-Marseille/Université de Provence, 2009.
- Anyango Omolo Ongati, Rose, *Performance of Traditional Folksongs and Dances at the KMF with Reference to Style, Instrumentation, Movements, Authenticity, Costume and Choreography*, in *The Talanta Year Book of the Kenya Music Festival*, Nairobi, Ministry of Education, 2015, pp. 62-73.
- Bakka, Egil, *Appropriation et authenticité*, in Grau, Andrée – Wierre-Gore, Georgina (a cura di), *Anthropologie de la danse*, Paris, Centre National de la Danse, 2005.
- Bruner, Edward – Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Maasai on the Lawn: Tourist Realism in East Africa*, in «Cultural Anthropology», n. 4, 1994, pp. 435–470.
- Bruner, Edward, *The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism*, in «American Ethnologist», n. 4, 2001, pp. 881–908.
- Bruner, Edward, *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Bushidi, Cécile, *Reflections on the Fabrication of Musical Folklore in Kenya from the Early 1920s to the Late 1970s*, in «Les Cahiers d'Afrique de l'Est», n. 50, 2015, pp. 8-21.

59. Sulla proposta di traduzione del termine *reenactment* si veda la nota di Alessandro Pontremoli alla sua traduzione del saggio di Lepecki, André. *Il corpo come archivio volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», n. 1, 2016, p. 30, nota 1 (ed. or. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28-48).

60. Sul *reenactment* e la danza si veda Franco, Mark (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press, 2017.

- Castaldi, Francesca, *Choreographies of African Identities, Négritudes, Dance, and the National Ballet of Senegal*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- Djebbari, Elina, *Le Ballet National du Mali: créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d'un genre musico-chorégraphique, de l'indépendance du pays à aujourd'hui*, Tesi di Dottorato, EHESS Paris, 2013.
- Djebbari, Élina, *Musique, patrimoine, identité: le Ballet national du Mali*, in Desroches, Marie-Hélène – Pichette, Claude Dauphin – Smith, Gordon E. (a cura di), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, PUM, 2011, pp. 195-208.
- Djebbari, Elina, *Voler, donner, transmettre: propriété et appropriation chez les artistes de Ballets au Mali*, in «Volume! La revue des musiques populaires», n. 2, 2014, pp. 173-193.
- Fabietti, Ugo, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carocci, 1998.
- Fanon, Frantz, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. *Les Damnés de la terre*, Paris, Editions Maspero, 1961).
- Fléchet, Anaïs – Goetschel, Pascale – Hidirolou, Patricia – Jacotot, Sophie – Moine, Caroline – Verlainne, Julie (a cura di), *Une histoire des festivals, XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.
- Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010.
- Franko, Mark (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press, 2017
- Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (a cura di), *L'Invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986).
- Hoerburger, Felix, *Once Again. On the Concept of Folk Dance*, in «Journal of the International Folk Music Council», n. 20, 1968, p. 30
- Hughes, Lotte - Coombes, Annie E. - Karega-Munene (a cura di), *Heritage, History and Memory: New Research from East and Southern Africa*, in «Journal African Studies», numero speciale, n. 2, 2011.
- Hughes, Lotte, *The Production and Transmission of National History: Some Problems and Challenges*, in Coombes, Annie E. – Hughes, Lotte – Karega-Munene, *Managing Heritage, Making Peace: History, Identity and Memory in Contemporary Kenya*, London, I. B. Tauris, 2014, pp. 185–186.
- Hughes, Lotte, *'Truth be Told': Some Problems with Historical Revisionism in Kenya*, in «African Studies», n. 2, 2011, pp. 182-201.
- Karega-Munene, *Production of Ethnic Identity in Kenya*, in Njogu, Kimani – Ngeta, Kabiri – Wanjau, Mary (a cura di), *Ethnic Diversity in Eastern Africa: Opportunities and Challenges*, Nairobi, Twaweza Communication, 2009, pp. 41–54.

- Kidula, Jean Ngoya, *Cultural Dynamism in Process: The Kenya Music Festival*, in «Ufahamu: A Journal of African Studies», n. 2-3, 1996, pp. 63-81.
- Kidula, Jean Ngoya, *The Kenya Music Festival: A Retrospective History*, in *The Talanta Yearbook of the Kenya Music Festival*, Nairobi, Ministry of Education, 2015.
- Kiiru, Kahite, *Bomas of Kenya: Local Dances Put To The Test of The National Stage*, in «Mambo!», n. 1, 2014, pp. 2-3.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Lepecki, André, *Il corpo come archivio volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», n. 1, 2016, pp. 30-52 (ed. or. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28-48).
- Lonsdale, John, *Kenya: Ethnicity, Tribe, and State*, in «Open Democracy», 17 gennaio 2008.
- Lowenthal, David, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York, Free Press, 1996.
- Masasabi, Abigael N., *The Face Of African Music in The Kenya Music Festival Foundation (Kmf)*, in «African Musicology on-line», n. 2, 2007, pp. 7-21.
- Mbembe, Achilles, *On the Postcolony*, Berkeley, CA, University of California Press, 2001.
- Memmi, Albert *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Montréal, L'Étincelle, 1972.
- Ndeti, Kivuto, *Cultural Policy in Kenya: Studies and Documents on Cultural Policies*, Paris, UNESCO Press, 1975, pp. 31–32.
- «Museum International UNESCO», numero speciale *Intangible Heritage*, n. 1–2, 2004.
- Noland, Carrie, *Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the 'Legacy Plan'*, in «Dance Research Journal», n. 2, 2013, pp. 85-122.
- Okumu Shadrack, Orinda, *The Concept of Intangible Cultural Heritage in Kenya*, in Deisser, Anne-Marie – Njuguna, Mugwima (a cura di), *Conservation of Natural and Cultural Heritage in Kenya. Cross-Disciplinary Approach*, London, UCL Press, 2016.
- Opondo, Patricia A., *Cultural Policies in Kenya*, in «Arts Education Policy Review», n. 5, 2000, pp. 18-24.
- Otieno, Jeckonia, *Bomas of Kenya. The Story Behind . . .*, in «The Standard», 10 maggio 2012, p. 18.
- Remotti, Francesco, *Contro l'identità*, Roma, Laterza, 1996.
- Remotti, Francesco, *L'ossessione identitaria*, Roma, Laterza, 2010.

- Shay, Antony, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.
- Smith, Laurajane, *Uses of Heritage*, London, Routledge, 2006.
- Straker, Jay, *Youth, Nationalism and the Guinean Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Wanyony, Kakai P., *Historicizing Negative Ethnicity in Kenya*, in wa-Mungai, Mbunga – Gona, George (a cura di), *(Re)Membering Kenya: Identity, Culture and Freedom*, Nairobi, Twaweza Communications, 2010, pp. 32–49.