

#37/39

ANTROPOLOGIA MUSEALE ETNOGRAFIA PATRIMONI CULTURE VISIVE



[ETNOGRAFIE DEL CONTEMPORANEO III: LE COMUNITÀ PATRIMONIALI]

“Uscirne insieme”. Farsi comunità patrimoniale (Padiglione-Broccolini), **Communitas** (Clemente), **Esporsi** (Simonicca), **Regime giuridico ad hoc?** (Pinton-Zagato), **Afrocubanismi** (Zapponi), **Aristocrazie** (Maltese), **Autorità** (Ferracuti), **Boghes** (Macchiarella-Cidda-Davoli-Mureddu-Pirisi), **Casa di Zela** (Rossi), **Casentino** (E. Rossi-A. Rossi), **Cocullo** (Giancristofaro), **Cullatori** (Ballacchino), **Ecomuseale** (Broccolini-Padiglione), **Effetto Dieta** (Moro), **Futura memoria** (Guerini), **L’indicibile comune** (Palumbo), **Luminara** (Di Pasquale), **Macrolotto 0** (Parbuono), **Mappe** (Bresciani-Micoli), **Margini** (Pizza), **Migranti** (Vietti), **Museo della Vergogna** (D’Orsi), **Olio** (Sanità), **Parata dei Turchi** (Mirizzi), **Post-restituzioni** (Favole), **Quotidianità/Eccellenza** (Ciccozzi), **Rete** (Santoro), **Rievocazioni storiche** (Dei), **Sottosuolo** (Benassi), **Spazioabitato** (Vereni-Bonetti), **Storia** (Iuso), **Taputapuatea** (Aria), **Terroni fuori sede** (Marano), **Tesori** (Paini), **Tratturi** (Bindi), **Valli Valdesi** (Colombatto)

sommario

- pag. 3 **"Uscirne insieme".
Farsi comunità patrimoniale**
Vincenzo Padiglione e
Alessandra Broccolini
- pag. 11 **Communitas**
Pietro Clemente
- pag. 16 **Esporsi**
Alessandro Simonicca
- pag. 22 **Regime giuridico ad hoc?**
Simona Pinton e Lauso Zagato
- pag. 27 **Afrocubanismi**
Elena Zapponi
- pag. 33 **Aristocrazie**
Stefano Maltese
- pag. 38 **Autorità**
Sandra Ferracuti
- pag. 43 **Boghes**
Ignazio Macchiarella,
Giuseppe Cidda, Franco Davoli,
Manuelle Mureddu e Giovanni Pirisi
- pag. 48 **Casa di Zela**
Emanuela Rossi
- pag. 53 **Casentino**
Emanuela Rossi in dialogo
con Andrea Rossi
- pag. 57 **Cocullo**
Lia Giancristofaro
- pag. 61 **Cullatori**
Katia Ballacchino
- pag. 67 **Ecomuseale**
Alessandra Broccolini e
Vincenzo Padiglione
- pag. 73 **Effetto Dieta**
Elisabetta Moro
- pag. 79 **Futura memoria**
Susanna Guerini
- pag. 85 **L'indicibile comune**
Berardino Palumbo
- pag. 90 **Luminara**
Caterina Di Pasquale
- pag. 95 **Macrolotto 0**
Daniele Parbuono
- pag. 100 **Mappe**
Michela Bresciani e Alessandra Micoli
- pag. 105 **Margini**
Giovanni Pizza
- pag. 110 **Migranti**
Francesco Vietti
- pag. 114 **Museo della Vergogna**
Lorenzo D'Orsi
- pag. 119 **Olio**
Helga Sanità
- pag. 124 **Parata dei Turchi**
Ferdinando Mirizzi
- pag. 129 **Post-restituzioni**
Adriano Favole
- pag. 134 **Quotidianità/Eccellenza**
Antonello Ciccozzi
- pag. 138 **Rete**
Vita Santoro
- pag. 144 **Rievocazioni storiche**
Fabio Dei
- pag. 149 **Sottosuolo**
Andrea Benassi
- pag. 154 **Spazio abitato**
Pietro Vereni e Brunella Bonetti
- pag. 159 **Storia**
Anna Iuso
- pag. 164 **Taputapuatea**
Matteo Aria
- pag. 169 **Terroni fuori sede**
Francesco Marano
- pag. 174 **Tesori**
Anna Paini
- pag. 179 **Tratturi**
Letizia Bindi
- pag. 184 **Valli Valdesi**
Carlotta Colombatto
- pag. 189 **Abstract**



Elena Zapponi - Sapienza Università di Roma

Afrocubanismi

Nel 1901 nel libro pietra miliare per l'etnologia cubana *Los negros brujos*, l'autore, l'avvocato Fernando Ortiz, da poco dottore in legge a Madrid, di ritorno da un'esperienza italiana in cui conosce e apprezza la lezione positivista di Cesare Lombroso, ricostruisce le rappresentazioni del negro diffuse nell'immaginario cubano. Le cronache dell'epoca riportate nel libro, descrivono le danze afrocubane:

*Se mueven furiosamente
El sudor baña su frente
Parecen genios del mal¹*

1 - Cit. in Ortiz 2007.

Un tono aderente a quest'immaginario emerge nel pensiero dello stesso Ortiz, il quale descrive la danza come «più un tremore di tutto il corpo che un passo» scandaloso per l'effetto di «un'ondulazione posteriore-pelvica»:

«Nulla ho visto di più odiosamente lascivo di queste intenzionali oscillazioni della vita, di questi suoi movimenti lenti e regolari. La donna, con entrambe le mani verso davanti, le palme verso l'esterno, avanza e torna lentamente su sé stessa, cammina con passi corti, mentre la parte inferiore del corpo trepida e si agita» (Ortiz 2007: 49).

La musica viene definita da Ortiz «più rumorosa che melodica» (ibidem: 51), come appare nella descrizione della celebrazione della festa dell'epifania, il *Día de Reyes*, giorno in cui la devozione negra si manifestava con esuberanza nelle strade della capitale, al suono dei tamburi *batá*, nella congiunta processione di santi e *orishas*:

«Quel giorno l'Africa selvaggia con i suoi figli, i suoi vestiti, la sua musica, i suoi linguaggi e canti, i suoi balli e cerimonie, si traslava a Cuba, principalmente all'Havana. La schiavitù, che freddamente separava figli e padri, mariti e mogli, fratelli e compatrioti attenuava quel giorno il suo potere tirannico e ogni negro si riuniva con i suoi, con quelli della sua tribù, con i suoi *carebelas*, per strada, vestito con gli adorni del suo paese, stordendo con il rumore dei suoi timpani e vari strumenti primitivi, e soprattutto godendo l'illusione della libertà in un'orgia di ballo, musica e *aguardiente*» (Ortiz 2007: 55 Tda).

L'«Africa selvaggia» è un immaginario prevalente, i giornali dell'epoca sono pieni di aneddoti sulla caccia agli stregoni, capaci di incantesimi e furti di bambini e gli oggetti africani, tamburi o ingredienti magici sono oggetto di confisca.

A quest'immaginario diffuso dei negri, "geni del male", esperti di sacrifici e stregoneria, farà il verso un trentennio più tardi il *movimiento negrista* cubano, e in particolare la consapevolezza primitivista della poesia di Nicolás Guillén, oggi icona della cultura cubana, fautore, a partire dagli anni trenta, della salvaguardia della cultura immateriale afrocubana e figura a sua volta patrimonializzata come istituzione nazionale nella memoria postmortem.

Il suono dei poemi di Guillén e il loro ingresso nella cultura ufficiale è un inedito. Esso movimenta il paesaggio culturale segnandolo con l'impronta delle avanguardie e la rivendicazione di una nuova identità fondata sul meticcio in opposizione al protrarsi di condizioni neocoloniali. La nuova cubanità mista, sulla scia del pensiero espresso da José Martí in *Nuestra América*², prorompe nella letteratura, nella pittura (rinvio a Víctor Manuel, Rafael Blanco, Eduardo Abela e Wilfredo Lam), così come nel *son* espressione della riappropriazione di ritmi dei colonizzatori mescolati a quelli degli schiavi. I versi del *Canto Negro, Sóngoro Cosongo* di Guillén (1931), creati secondo il concetto di una poesia mulatta e del "poema-son", sono parole musicali, in sintonia con i ritmi del *son*, il ballo che in quegli anni diventa espressione popolare della "questione negra":

*O yambambó yambambó yambambé
Repica el congo solongo
Repica el negro bien negro
Congo solongo del songo
Baila yambó sobre un pie* (Guillén 2013).

2 - *La nueva América è mestiza*, come afferma in versi epici Martí nel 1981: «*Con los pies en el rosario, la cabeza blanca y el cuerpo pinto de indio y criollo, venimos, desnudados, al mundo de las naciones*» (Martí 2010).

3 - *Septeto nacional* <https://www.youtube.com/watch?v=YFZULXJqj5Y> consultato il 27 aprile 2016.

Mentre *Sóngoro Cosongo*, recitato e registrato dallo stesso poeta, prestamente tradotto in *son* dal *Septeto Nacional* di Ignacio Piñero³ spopola e valica le frontiere nazionali, Fernando Ortiz, rivisita le sue posizioni di inizio secolo. Nella produzione dello studioso matura una diversa posizione verso quel repertorio culturale che, da stregoneria, passa ad essere folklore nazionale, studiato e classificato nell'aspetto festivo, linguistico, musicale.

Come nota Alejo Carpentier, mentre in Europa il folklore agonizza, giovani artisti e intellettuali e con loro il meno giovane Ortiz si riuniscono per conferenze, esposizioni e concerti e sulla scia dell'eco dell'*Art Nègre* europea, scoprono il folklore cubano in continua evoluzione. Il Nero diventa un polo d'attrazione e Ortiz, già membro del *Club Atenas* nato nel 1917 in sintonia con le rivendicazioni dell'*Harlem Renaissance*, diventa cofondatore nel 1923 della *Società di Folklore Cubano* e della rivista *Archivos de folklore cubano*. In questo clima, lo studioso viene riconosciuto come capostipite del nuovo movimento *afrocubanista* (Carpentier 1985: 268), le cui ricerche si focalizzano sulle pratiche religiose e rituali di origine yoruba degli schiavi *Lucumí* praticanti la *santería* o *Regla Ocha*. Altre regole sacre, invece, come il *Palo Monte/Regla Congo*, sistema di credenza dei *Congos* – gli schiavi Bantu provenienti dall'Africa centrale – restano taciute sulla scena pubblica per via di varie influenze: criteri estetici degli universitari e dei loro informatori, antagonismi tra *babalaos* e *paleros* desiderosi di liberarsi dello stigma di stregoni, la già citata passione intellettuale per il *son* e per la poliritmia rituale afrocubana dei tamburi *batá* (Carpentier 1985) usati nei rituali della *santería*, ora promossa come cultura *autentica* in opposizione all'americanizzazione dell'isola.

La fascinazione estetica per la cultura dei discendenti yoruba a Cuba diventa negli anni Quaranta una vera e propria moda che da luogo ad un'industria discografica, spettacoli e messe in scena. In questo contesto, Ortiz, oggi noto come "il maestro", conia il termine "afrocubano" e il concetto di "transculturazione", un trapasso di elementi culturali dal quale nasce un sistema originale e nuovo. Questa definizione, centrata sull'*agency* delle culture subalterne, alternativa alla dibattuta nozione di "acculturazione", appare per la prima volta nel 1940, in un libro dal promettente titolo *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco* (Ortiz 1991), sotto lo sguardo benevolo di Bronislaw Malinowski, il quale firma l'introduzione dell'opera. In folte pagine, ricche di citazioni tratte da cronache, erbari, trattati medici note e apologie di gesuiti e viziosi cardinali del Settecento romano nonché da versi di poeti cubani e spagnoli, l'"uragano culturale" rappresentato dalla conquista viene ripercorso a partire dalla fabbricazione, esportazione e produzione dello zucchero e del tabacco a Cuba. Negli stessi anni in cui risuonano i versi poetici di Guillén, echeggianti i tamburi sacri africani, il termine *transculturazione* appare immerso in un affresco rievocante il movimento delle navi che solcano l'oceano, circolando tra il vecchio e il nuovo mondo e quello delle mani dei *Congos* e

dei *Lucumí*, che avvolgono sigari precursori dei *Partagás* e dei *Romeo e Julieta*. Il carattere catartico del fumo già noto agli indigeni taínos, "transculturata" nell'ambiente multietnico degli schiavi, attribuito di uomini e dei, quali Changó, Eleguá e Ogún, *orishas* guerrieri che maneggiano il fuoco.

Nei primi decenni rivoluzionari, l'atteggiamento rispetto alla componente religiosa è controverso: le religioni afrocubane, pur costituendo una memoria nazionale sinonimo di resistenza anticolonialista sono descritte come reliquie e superstizioni del passato (Guanche 1983) mentre vengono glorificate le qualità estetiche, identitarie e di contro-cultura del resto del folklore afrocubano (Argyriadis 2000: 58 e *sq.*).

Negli anni sessanta, nasce una spinta patrimoniale che dà vita a istituzioni devote allo studio e alla conservazione della tradizione nera di Cuba come l'Istituto di Etnologia e Folklore (1961) e l'oggi celeberrimo *Conjunto folklorico nacional* (1962). Questo *ensemble* rappresenta un intento di comunità patrimoniale, rappresentativa di una partecipazione indigena afrocubana. Il *Conjunto* è formato infatti da artisti-*babalaos*, custodi del segreto della divinazione, conoscitori del repertorio culturale afrocubano ma anche di quello afroamericano transnazionale. Sorta di mediatori sociali con antropologi o con il pubblico europeo e nordamericano, essi riconoscono in Fernando Ortiz e Lydia Cabrera i loro grandi antenati e si dedicano attivamente alla salvaguardia del proprio patrimonio coreutico-musicale ricreando in performance artistiche la storia degli schiavi e le loro credenze (*ibidem*). Nonostante l'integrazione come compagnia artistica statale e il suo incardinamento come istituzione pedagogica e didattica, il *Conjunto* continua ad essere estremamente apprezzato da cubani religiosi e non, riconosciuto come espressione comunitaria del repertorio afro-cubano. I suoi membri continuano ad esibirsi in spazi pubblici, in vie o vicoli delle città ormai famosi, sottolineando il proprio legame con la strada. Il loro status sociale ne fa dei mediatori sociali, rappresentanti della loro cultura per il pubblico europeo e nordamericano, una comunità di sapere esperta di beni culturali immateriali afrocubani resi meno volatili dalle loro performances ma anche dei conoscitori e monitoratori del repertorio afroamericano transnazionale e della storia degli studi ad esso relativa.

Negli ultimi decenni, il processo di patrimonializzazione iniziato dalla fine degli anni Settanta si è accentuato, intersecandosi con le necessità dell'industria turistica cubana. Questa rivalutazione della cultura dei cosiddetti *negros brujos* partecipa di un più generale clima di consolidamento della *cubanidad* che fa dell'istituzione museale uno dei pilastri dello spazio urbano della capitale, attraversata da una capillarità di musei che tassonomizzano le sfaccettature della cultura cubana materiale e immateriale e il suo spirito di resistenza (il *Museo Histórico de Guanabacoa*, il *Museo del Ron* o quello del *Tabaco* per esempio) ma anche la sua capacità di riassorbimento interno di impronte occidentali (*Museo Hemingway*, *Museo Napoleonico de La Habana*, *Museo de Arte Colonial*). Questa capillarità traduce un problema della storia dei musei segnalato da Crew e Sims (2002): situare l'autenticità. I numerosi piccoli o meno piccoli e più istituzionali musei (il *Museo de la Revolución* o il *Museo Casa Natal de José Martí* per esempio) che costellano l'Havana sono luoghi funzionali al riconoscimento di un noi nazionale e di un "autorevolezza" rivoluzionaria: nel luogo museo si rafforza il contratto sociale con il pubblico creando una realtà socialmente accettata (Crew – Sims 1995: 81). La forte tendenza alla patrimonializzazione cubana, intesa come processo burocratico-politico di produzione di "oggetti culturali" (Palumbo 2006) è rivelata d'altronde dalla posizione di forte apertura verso le politiche di tutela e salvaguardia dell'*Intangible Heritage* dell'Unesco: il centro storico dell'Havana Vieja è decretato Patrimonio dell'Umanità nel 1982 ma l'opera di restauro degli edifici storici si incrementa negli anni successivi sotto il patrocinio de la *Dirección de Patrimonio Cultural* e l'opera dell'*Oficina del Historiador de la Habana*, istituzione pilastro delle politiche urbane che si propone di proteggere il patrimonio ereditato ma anche di riabilitare il territorio con gestioni partecipative⁴.

Tuttavia, mentre il quotidiano del PCC *Granma* elogia l'ingresso di Cuba nel Comitato del Patrimonio Mondiale dell'Unesco e «la volontà dello Stato di aderire tutti gli strumenti della UNESCO per la protezione del Patrimonio Culturale»⁵, i processi di «investitura patrimoniale» (Bortolotto 2008) della cultura afrocubana, non sempre suscitano accordo⁶.

È il caso del *Museo de los orishas*, un "museo-tempio interattivo" allestito nel 2000 all'interno degli spazi dell'*Asociación Cultural Yoruba*, grazie a un prestito statale. L'ACY nata nel 1976, ottiene nel 1995 una sede ubicata in pieno centro cittadino e

4 - Si veda il sito <http://www.ohch.cu/oficina-del-historiador/> e <http://www.planmaestro.ohc.cu/>.

5 - *Granma*, La Avana, 24 aprile 2016. it.granma.cu/cuba/2015-11-26/cuba-eletta-membro-del-comitato-del-patrimonio-mondiale-della-unesco.

6 - Sulle *frictions* tra politiche culturali e rappresentazioni e "riferimenti" dei gruppi sociali sempre in area afro-americana rinvio a Bortolotto 2011.

paesaggio monumentale ufficiale, all'interno di un palazzo coloniale, di fronte al *Capitolio Nacional*, topografia significativa riguardo alla rivalutazione della religione yoruba o *santería*. Il direttore, il *babalao* Antonio Castañeda, che incontro nei suoi uffici, rivendica Cuba come "*cuna*" (culla) della vera e più pura cultura yoruba, mentre in Africa occidentale il culto d'*Ifá* sarebbe stato contaminato dall'apporto dell'evangelizzazione, dal colonialismo e da processi di transculturazioni monoteiste. Nella sede dell'*Asociación Cultural Yoruba*, l'Africa fantasma cubana entra in polemica con la transnazionalizzazione della *santería* negli Stati Uniti e in Europa ma anche con il culto d'*Ifá* nigeriano. Nelle sale antistanti al museo che si descrive come un "museo-tempio interattivo" e di fronte allo shop dove è possibile investire in strumenti musicali afro-cubani e comprare in Cuc, moneta da stranieri, satinati abiti degli *orishas*, si legge in una bacheca solitaria questa precisazione sul senso del luogo:

«Solo a Cuba è stata possibile un'opera simile, siamo convinti che Cuba è stata eletta da Oludamare per poter dimostrare al mondo una volta di più di cosa è capace il popolo cubano, nato da una storia di schiavitù e lavoro. Ringraziamo tutto il pantheon yoruba come Tempio Museo parte della cultura nazionale».

Cuba sarebbe la terra d'elezione divina, l'unica in cui poter creare un museo-tempio degli *orishas*.

Questa sorta di *incipit* alla visita, introduce a un sentimento della cubanità espresso attraverso lo stigma dello schiavo, diventato capitale simbolico positivo, memoria di resistenza. Il *frame* museale riflette l'impianto della ACY impegnata nella promozione della cultura yoruba come parte integrante e fondamentale della cultura nazionale. L'attività di organizzazione di spettacoli-cerimonie (*tambores*) didattici con cadenza settimanale, eventi ed incontri – come i congressi Yoruba – e la leadership del museo, descrivono la *santería* in toni esplicitamente anti-sincretici in opposizione al discorso diffuso e vissuto nella pratica quotidiana da numerosi credenti che la identifica come una sintesi di cattolicesimo popolare e religione yoruba. La pratica museografica che sostiene quest'idea di pura autenticità africana e quindi di autorevolezza (Crew - Sims 1995) è fortemente didattica: 32 figure di *orishas* in terracotta, opera cubana, repliche di statue nigeriane a grandezza naturale, troneggiano su baldacchini, adornate dei loro specifici attributi rituali. La prospettiva pedagogica espressa dall'uso narrativo della didascalia è rafforzata dall'impossibilità di fare la visita senza l'accompagnamento della guida ufficiale del luogo: questo vincolo sottolinea la proposta iniziatica del percorso che si vuole come un viaggio interattivo nella *pura* religione yoruba di Cuba.

Il dogma dell'autenticità che emerge da questo museo e l'effetto dell'investitura patrimoniale di quest'autenticità è un potere che suscita contro-poteri: l'ACY è oggetto di forti critiche da parte di tutti i *santeros* e *babalaos* che non aderiscono all'associazione, che dissentono da una museificazione e standardizzazione della cultura afrocubana ritenuta un'alterazione dei suoi saperi e modi di trasmissione e che continuano a scegliere la propria religione come liminale e underground: ai turisti è aperto l'accesso ad una zona permeabile ma il nocciolo duro di conoscenza locale è protetto (Arantes 2011: 57-60) dissentendo dalla folklorizzazione, mercantilizzazione e ortodossizzazione della *santería* ad opera di "funzionari statali". In quest'altra e predominante cultura *santera*, celata ai turisti, la nozione di afrocubanità non è esplicitata in termini istituzionali e "sospetti" quali patrimonio o bene culturale, il dibattito vero/falso diminuisce e non è importante l'affermazione di un regime di verità o desincretizzare la religione afro-cubana epurandola dal cattolicesimo. Lo è invece il sapere e l'abilità di sapere di un *santero* o di un *babalao* nel guidare lungo la via dell'*aché* e il funzionamento della religione dell'immediato per "*resolver*" il quotidiano: che Ochún sia anche la Virgen de la Caridad del Cobre diventa un problema secondario o un non-problema di fronte alla buona esecuzione della performance rituale, riconosciuta da una comunità di pratica che ne stabilisce lo standard di qualità⁷ e la sua conseguente possibile efficacia.

All'Havana c'è un altro "museo etnico e di controcultura" afro-cubano, nato come progetto di testimonianza dello spirito di resistenza nazionale (Heumann Gurian 1995) che fa da pendant all'ACY: la *Casa de Africa*. Anch'essa situata in un contesto urbano d'ampia visibilità, in Havana Centro, nata nel 1986, quest'istituzione propone la ricostruzione della storia dell'Africa a Cuba attraverso la messa in scena di cultura materiale e immateriale; l'ultimo piano, dove si trova anche la scrivania del maestro don Fernando Ortiz, dedicato alle religioni afrocubane, riproduce altari dei più noti *orishas*

7 - Sulle certificazioni volutamente alternative e non inserite nei circuiti istituzionali, rinvio alle riflessioni svolte nell'ambito della produzione alimentare da A. Koensler (2015: 29-31). Nonostante la differenza contestuale è interessante notare come in ambiti simbolici diversi, quello del cibo o quello religioso nell'epoca della certificazione' si manifestino risposte di rottura rispetto a regolamentazioni standardizzanti.

e, attraverso ampio uso di quadretti didascalici, riassume storia e differenze nell'ambito delle regole sacre. È interessante notare che la *Casa de Africa*, diversamente dall'ACY ed in linea con il citato ensemble coreutico-musicale *Conjunto folklorico* è un riferimento collettivo incontestato. Il suo primato di ancestralità storica non crea le dissonanze suscitate dall'ACY e dalla sua rivendicazione di detenzione di unicità, verità e purezza del patrimonio africano cubano.

Il dibattito locale intorno ai luoghi afrocubani dell'Havana aperti agli occidentali rende conto di una creatività culturale (Favole 2009: 21-23) di cui va tenuto conto per capire la resistenza all'indigenizzazione occidentale (ibidem) che passa attraverso la creazione di comunità patrimoniali ufficiali: come se l'uscita dallo spazio tradizionalmente liminare della *santería* – che salta all'occhio solo se introdotti da un religioso nel mondo delle cerimonie cubane per cubani o in quello degli ingredienti rituali comprati in *tien-das de religión* nei pressi della plaza de los Cuatros Caminos e in mercati di scambi sconosciuti agli *Yuma* (cubano per "straniero") – significasse la consapevole crisi di una comunità di pratica e saperi che ancora rinuncia a diventare contro-cultura ufficiale e comunità istituzionale, schivando i rischi boomerang di investiture patrimoniali. E proprio questo precario equilibrio a essere una caratteristica contemporanea del mondo delle *santería*, in movimento tra i miraggi delle politiche patrimoniali e un'endemica resistenza verso logiche di visibilità pubblica e ortodossia (Zapponi 2014).

Un altro frammento etnografico suggerisce queste frizioni ma anche linee di permeabilità: la sorprendente ballerina mulatta interprete del colossal in bianco e nero *Yo soy Cuba* (coproduzione cubano-russa, regia di M. Kalatozov, 1964, poi celebrata da Scorsese), oggi superata la soglia dei 60 anni, mi invita ad accompagnarla nelle sale della compagnia *Danza Contemporanea de Cuba* per assistere alle prove del balletto *Sulkary* (1971), considerato un classico del patrimonio coreutico musicale afrocubano. L'ex-attrice corregge le pose di giovani ballerini per aiutarli a restituire l'esperienza di ieratiche sculture del Benin o di preghiere per la fertilità. Più di quarant'anni prima, colei che incontro e conosco come *santera*, e scopro solo più tardi esser stata celebre attrice, interpretava in *Yo soy Cuba*, Betty: una meravigliosa mulatta, che, durante il regime di Batista, accompagna smaglianti turisti americani in una Havana mondana. Nella foga notturna di un nightclub, Betty, in tubino nero e crocefisso al collo, cade in transe al ritmo frenetico delle percussioni jazz e all'ombra dell'imponente idolo africano che affascina il locale per stranieri, sballottata tra braccia bianche e ricche. Nel portarla via, l'americano che le apre lo sportello del taxi, commenta entusiasta, in spagnolo precario: "*Interesante! Interesante!*". Ma la risposta di Betty, risuona ancora nelle strade dell'Havana: "*No, señor. No es interesante*".

Riferimenti bibliografici

- Arantes, A. A. (2011) *Diversità culturale e politiche della differenza nella salvaguardia delle eredità culturale e intangibile*, "Antropologia Museale", 28-29, pp. 52-61.
- Argyriadis, K. (2000) *Des sorciers noirs aux babalaos: analyse du paradoxe du rapport à l'Afrique à La Havane*, «Cahiers d'études africaines», n. 160, pp. 694-674.
- Bortolotto, C., a cura (2008) *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Bortolotto, C. (2011) *Inventari del patrimonio immateriale in Brasile*, "Antropologia Museale", 28-29, pp. 62-69.
- Carpentier, A. (1985) *La musique à Cuba*, Paris, Gallimard.
- Crew, S. R. J. - Sims, E. (1995) *Situare l'autenticità: frammenti di un dialogo* in Karp, I. - Lavine, S. D., a cura, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb.
- Favole, A. (2009) *Creatività culturale* in "Antropologia Museale", n. 22, pp. 21-23.
- Guanche, J. (1983) *Procesos etnoculturales de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Guillén, N. (2013) *Sóngoro Cosongo y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial.
- Heumann Gurian, E. (1995) *Pensieri in libertà sulle opportunità espositive in dialogo*, in Karp, I. - Lavine, S. D., a cura, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb.
- Koensler, A. (2015) *Autocertificazioni* in "Antropologia Museale", n. 34/36, pp. 29-31.
- Marti, J. (2010) *Nuestra América*, Buenos Aires, Clacso, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20140310040752/14Marti.pdf>

- Ortiz, F. (1991) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1992) *Los cabildos y la fiesta afrocubanas del Día de Reyes*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (2007) *Los negros brujos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Palumbo, B (2006) *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma, Meltemi.
- Zapponi, E. (2014) *La santería cubana, da religione dei negros brujos a patrimonio nazionale*, "Parolechiave", 50, Riconoscimento, pp. 81-96.

Sitografia

- Septeto Nacional, Canto Negro Sóngoro Cosongo* <https://www.youtube.com/watch?v=YFZULXJqj5Y>
- <http://it.granma.cu/cuba/2015-11-26/cuba-eletta-membro-del-comitato-del-patrimonio-mondiale-della-unesco>
- <http://www.ohch.cu/oficina-del-historiador/>
- <http://www.planmaestro.ohc.cu/>