



Introduzione

Africa: il culto dell'eleganza

di *Giovanna Parodi da Passano*

Perché non vedere l'ambizione all'eleganza come espressione della volontà di sopravvivere?
(Awa Meité, stilista maliana)

«**L**a bellezza è sempre un incontro e, come tutti sanno, un incontro è una vicenda di storie che si congiungono». La bellezza un incontro. Con tutte le risonanze che l'accostamento fra le due parole può produrre. Nella sua felice definizione della bellezza, la frase di Maxime Rovere (2009, p. 3) ci sollecita a interrogare il senso del bello inserendolo nel quadro mutevole delle vite, delle appartenenze, delle memorie. Il riferimento alle "storie che si congiungono", in particolare, evoca sullo sfondo delle preferenze estetiche un paesaggio culturale di mescolanze, scambi, contagi.

Cogliere l'essenzialità dell'incontro nell'esperienza della bellezza non è un'esigenza superflua, soprattutto oggi. Basti pensare al volto misto, relazionale, inventivo, fatto di connessioni e dissoluzioni culturali, di tante forme della bellezza e della creatività della nostra tarda modernità. E delle molte altre e discrepanti postmodernità non occidentali, a cominciare da quelle africane.

La frase di Maxime Rovere ci presta quindi anche un'immagine suggestiva per introdurre questo dossier dedicato alle mode e ai modi del vestire e dell'apparire nelle culture e nelle realtà africane.

Le pagine che seguono non hanno, come è fin troppo ovvio precisare, la pretesa di sintetizzare il dibattito sulla cultura della moda in Africa. E neppure aspirano a offrire uno sguardo d'insieme di un campo d'indagine così ampio e ricco di sfaccettature.¹

Quello che il dossier si propone è soltanto uno stimolante accostamento di sguardi diversi ma in ogni caso illuminanti – o per la competenza di chi scrive o per la consapevolezza di chi è dentro al mondo che analizza – su moda e creatività culturale in Africa, vale a dire sugli inventivi scenari africani dell'abitare il corpo e del vivere la moda.

Dando per scontato infatti – data la varietà delle voci chiamate a intervenire nel dossier, e data la molteplicità delle forme e delle pratiche vestimentarie e la pluralità dei circuiti africani della moda – di dover per forza procedere in termini un po' rapsodici, abbiamo pensato che gli articoli avrebbero comunque trovato il loro filo comune nella nozione di "creatività culturale" – concetto prediletto dall'antropologia contemporanea per il suo accento sulle capacità attive delle culture.

Abbiamo pertanto semplicemente invitato gli autori dei

contributi a cimentarsi, dalle loro differenti postazioni, con la questione della moda in Africa nel senso più ampio. Non nascondiamo tuttavia la nostra ambizione di ricavare da questo mero incontro di sguardi qualche nuova prospettiva non tanto sulla moda, quanto sulla percezione, costruzione ed esibizione della bellezza in mondi, come quelli africani, che praticano con trasporto il culto dell'eleganza nella recita del quotidiano.

Mi sembra che gli scritti qui riuniti abbiano raggiunto con ampio margine l'obiettivo.

Benché lontani dall'essere esaustivi, riescono tuttavia a far emergere, anche attraverso scorci inediti, l'entità delle poste in gioco nel rapporto tra immagine e corpo, tra immagine e bisogno di identità, tra immagine e simbolo da cui nasce la moda.

Confermando da un lato, nel loro insieme, la centralità, la vitalità e la spettacolarità del linguaggio delle apparenze, dell'abbigliamento e dei tessuti nelle società africane di ieri e di oggi. E avvalorando dall'altro – sia quando mettono in primo piano entità locali diversificate a seconda del loro luogo e della loro storia, sia quando analizzano le linee di sviluppo che caratterizzano la moda africana odierna – una concezione della bellezza che molto ha a che fare, nel suo miscuglio di localizzazione e ricettività, con le "storie che si congiungono" di cui parla Maxime Rovere.

L'ambigua ricerca dell'africanità: fare o non fare "africano"

È significativo che gli articoli, piuttosto che fissare la moda africana a un generico passato "tradizionale", si confrontino prevalentemente con tradizioni estetiche fatte rivivere in contesti complessi e contraddittori: in breve, con differenze in creazione.

Così come non è irrilevante che gli autori che analizzano il settore dell'alta moda contemporanea non manchino di chiarire l'ambiguità della definizione di "stilista africano". Precisazione necessaria, dal momento che, se l'idea di un essenzialismo della cultura africana ha da noi radici profonde da parte loro anche gli stilisti africani (più spesso quelli che fanno parte delle reti dell'alta moda e rivendicano una visibilità sulla scena internazionale, meno quelli che lavorano principalmente sui mercati locali), nell'intento di smarcarsi dagli stili occidentali, utilizzano la nostra immagine della "diversità" africana, ora assumendola, ora assecondandola, ora parodiandola. Per quanto, negli ultimi tempi, i creativi di tendenza si mostrino maggiormente sensibilizzati nei confronti delle implicazioni "occidentaliste" di questo luogo comune (nel campo della moda un'esigenza

Yinka Shonibare
MBE,
*Woman on
Flying Machine*,
2008,
Mannequin,
Dutch wax
printed cotton,
steel, rubber
and aluminum.
Mannequin:
Approximately
53.1 x 39.4 x
31.5 inches.
Flying Machine:
78.7 x 23.6 x
35.4 inches.
© The artist.
Courtesy
James Cohan
Gallery, New
York





d'emancipazione rispetto ai canoni africani convenzionali era stata peraltro già avvertita da un precursore come Chris Seydou, almeno nel suo ultimo periodo).

Al contempo con e senza territorio – da un lato vincolati a un controverso mai eludibile rapporto con le specificità del vestire locali e neo-locali, dall'altro influenzati dalle mode internazionali – e legati alla sfida, la stessa degli artisti contemporanei africani, di forzare i margini della riduttiva etichetta di “creatore africano”, gli stilisti africani emergenti si cimentano con «modelli di identità assai complessi e identificazioni ambivalenti» (Enwezor e Okeke-Agulu 2009, p. 11). Le loro produzioni, nel riflettere questo scontro tra sensi molto diversi d'appartenenza, vanno oltre – sia che prescindano del tutto dall'elemento etnico, sia che, come accade più frequentemente, lo rielaborino – l'appiattimento sulla polarizzazione tradizionale/occidentale, e neppure consistono in una sintesi fra i due ambiti.

Con sempre maggiore determinazione in effetti i giovani disegnatori di moda africani contestano le regole del gioco altrui e cercano di sottrarsi alla tendenza, dettata da una condizione di marginalità, di risolvere l'alternativa Africa/Mondo nell'alternativa tradizione/modernità. In sostanza, oggi gli stilisti più avanzati e inventivi non s'identificano certo con i dettami di una “etnicità da supermercato” (Pivin 1998, p. 1) o da fiera artigianale, vale a dire con le categorie estetiche acquisite di un'africanità di maniera. Né intendono considerare lo scontato approdo nell'etnicizzazione della moda (con la relativa assunzione di tutti gli stereotipi riduttivi che il mercato impone nei confronti della creatività africana) come unica alternativa a una ancora più subalterna ricalcatura di modelli d'importazione. Rifutano di conseguenza di assegnare dei limiti alla loro creatività e di disegnare abiti che “fanno africano”, come se esistesse «una sorta di determinismo culturale che rinchiude l'artista africano nella sua africanità originaria» (Murphy 2002, p. 37).

Anche il campo della moda serve a mostrare che non esiste una sola maniera d'essere africani.

Concordemente, gli articoli lo testimoniano insinuando inoltre il dubbio che, all'interno di un universo di differenze e autenticità sistematicamente prodotte e mercificate, e di complesse interazioni fra forze globali e progetti locali, i processi di riarticolazione delle identità e delle memorie nelle cosiddette periferie del mondo globalizzato siano più inventivi, adattativi e spregiudicati di quanto siamo soliti immaginare.

In effetti, nel dossier l'aspetto creativo e dinamico delle contro-appropriazioni africane sul terreno del consumo e dell'estetica (terreno su cui notoriamente si basa il postmoderno) non risulta certo un fenomeno trascurabile.

Alcuni contributi si soffermano proprio sulla maniera sperimentale e vissuta con cui nelle Afriche attuali il culto dell'apparire riesce oggi a trasformarsi, attraverso continui scambi e approssimazioni, conservando aspetti essenziali delle rappresentazioni d'identità e delle specificità performative “tradizionali” per affrontare la sfida del senso in scala locale (**Ndiouga Benga**, **Uche Nnadozie**, **Masana Chikeka**). Dimostrandoci anche come, in certi casi, si arrivi e a performare l'identità mediante l'accumulo delle diversità (**Alessandra Brivio**, **Marie-Amy Mbow**), e ad utilizzare la moda per negoziare la memoria (**Erica de Greef**).

Inoltre, più o meno esplicitamente, tutti i saggi affrontano l'aspetto della ridefinizione dei modelli vestimentari in

relazione a strategie identitarie, mentre più di un saggio rimanda alle implicazioni politiche della moda e alle tensioni fra l'identità africana e le aspettative dei mercati non africani. Chiamando in causa i rapporti dell'Africa con il resto del mondo. Sia che si prendano in considerazione le fluttuazioni dei valori dei tessuti d'importazione nell'Africa orientale precoloniale (**Karin Pallaver**); sia che si ricostruiscano le complesse traiettorie dei tessuti *African print* (**Ann Gollifer**) e, in particolare, del tessuto *wax-print*, caso esemplare di riappropriazione produttiva e culturale da parte degli africani data la sua straordinaria affermazione in Africa come vettore di gerarchie sociali (**Nina Sylvanus**); sia che si affronti il tema dell'abbigliamento africano nella letteratura narrativa postcoloniale (**Francesca Romana Paci**); sia che si parli, relativamente al Sudafrica, delle dinamiche della due principali reti della moda urbana africana contemporanea: una, quella della moda “ufficiale” e mediatizzata dei fashion designer della *haute couture*, e l'altra, quella della moda informale e non mediatizzata dei sarti delle piccole *boutiques-ateliers* di strada (**Lakshmi Pater**); sia che ci si interessi di una delle figure di maggior spicco della prima generazione dell'alta moda africana, quella del pioniere Chris Seydou (**Victoria Rovine**); sia ancora che si rifletta su come gli odierni fashion designer africani spesso «si servano della moda per manipolare i codici dei rapporti Europa/Africa, e rivendicare un posto sulla scena internazionale» (**Anne Grosfilley**); sia, infine, che si metta in luce l'esistenza di un design di moda africano etico e responsabile che fa appello al discorso sull'ecologia per dare futuro e visibilità all'Africa (**Novell Zwangendaba**).

Come era nelle nostre intenzioni quindi, è proprio “nonostante” la loro diversità che i contenuti degli articoli arrivano a confermare «il tessuto e il vestito quale specchio della cultura in Africa» (Perani e Wolff 1999, p. 2), nonché a mostrare come gli attori dello spettacolo-moda africano e la loro immaginazione operino ormai nel quadro di una rete globale di influenze.

Un mondo d'identità multiple

La moda africana d'altronde non è mai stata isolata dalle idee e dalle tendenze del resto del mondo.

Non data certo da oggi la capacità delle società africane di adattare in forme creative elementi esterni e di combinare diverse modalità simboliche nei propri regimi d'identificazione estetica. Come del resto, più in generale, di rinegoziare le identità e integrare i cambiamenti, mediando tra vecchie e nuove logiche e vecchi e nuovi poteri.

Prodotto di rapporti di forza subiti o negoziati e delle tante altre forme di condizionamento e di controllo che in Africa hanno fatto la loro comparsa nella storia più o meno recente, le culture identitarie della maggior parte delle società subsahariane hanno un carattere profondamente dinamico. Da cinque secoli l'economia europea e le economie africane si frequentano e s'influenzano dando vita a una articolazione complessa e mobile fra più scale di valori. Analogamente, è almeno a partire dal quindicesimo secolo che, come ci fa ricordare Achille Mbembe (2005, p. 19), non esiste più una storicità “caratteristica” delle società africane, «una storicità cioè che non sia parte integrante delle temporalità e dei ritmi massicciamente condizionati dal dominio europeo». Ed è dunque ben prima dell'odierna “età della postcolonia” (l'espressione è ancora di Mbembe) che in



Africa sogni e fantasmi della nostra modernità hanno fatto irruzione in quella terra di mezzo fra desideri e regole che possiamo definire l'immaginario della bellezza.

Con le inevitabili ripercussioni sull'immaginario della moda, un mondo per definizione contaminato e per convenzione misurato in base ai criteri di qualche altro mondo fantasticato, in un continuo gioco di specchi tra realtà, immaginazione e rappresentazione.

Fermo restando, come già ribadito, che, data la molteplicità degli spazi culturali del continente, non esiste, se non nella visione stereotipa occidentale della identità culturale africana, un unico stile del vestire identificabile come "moda africana" e riconoscibile grazie a tratti inconfondibili – vale a dire uno stile africano assimilato alla «istintività intrisa di tradizione», al «ritorno alle origini», ai «riti primordiali» (cito da *Vogue Italia* 2009, p. 107). Insomma, alle solite frasi fatte sull'africanità che portano a ricusare tutto ciò che non vi si conforma, o che non coincide con un'immagine "tribale", la sola immagine del mondo africano – un mondo cui l'Occidente pare proprio non riesca a pensare senza cadere in forme di esotismo, di estetismo e di essenzialismo – che la nostra cultura è preparata a metabolizzare.

Il fatto è che al nostro pregiudizio tenace che nega alle culture dell'Africa subsahariana una storia e un'evoluzione si accompagna l'erronea visione di società ripetitive, rimaste ferme per secoli nelle loro maniere di creare e indossare abiti, modificate nei loro costumi soltanto sotto l'influenza (nefasta o civilizzatrice secondo le versioni) dei bianchi. Società, in sostanza, conservatrici per essenza, aderenti nei codici dell'abbigliamento ai rigidi funzionalismi del costume tradizionale e dell'abito rituale, refrattarie alla concezione stessa di moda.

C'è poi un secondo luogo comune che porta a negare l'esistenza della moda nelle società africane cosiddette tradizionali: l'idea (cui non è estraneo l'orientamento della letteratura etno-antropologica a trattare abiti, ornamenti e acconciature prevalentemente come forme di comunicazione non verbale e di simbolismo) che nelle culture etniche i materiali, i colori, i motivi e le forme del vestiario – così come del resto i disegni e i segni sul corpo – non rispondano tanto a motivazioni o canoni estetici, ma debbano obbligatoriamente avere un significato (magico, rituale, identitario, ecc.)

La "moda" invece, con l'imprescindibile dimensione estetica e con l'incessante ricerca dell'innovazione che la caratterizzano, sarebbe fenomeno esclusivo della nostra epoca e della nostra società.

In questa ultima affermazione c'è una parte di verità. Indubbiamente, se (sulle tracce di Georg Simmel) si subordina il fenomeno della moda al carattere diversificato e socialmente stratificato della nostra società moderna, o se (seguendo Jean Baudrillard) si qualifica la moda come "fluttuazione di segni" all'interno di un gioco sistemico alimentato dai meccanismi del desiderio, della seduzione e del consumo a essere chiamati in causa sono processi innescati dalla piena modernità occidentale: vale a dire la commercializzazione (nel primo caso), insieme alla globalizzazione e la informatizzazione (nel secondo) della società.

Occorre però riequilibrare il quadro.

Anche fra le culture di interesse etnologico infatti è possibile ascrivere a fenomeni di moda le tendenze alla variazione nell'abbigliamento non riconducibili al solo signifi-

cato utilitario o "tribale". Le identità etniche e culturali si costruiscono e ricostruiscono nel tempo, e ovunque gli stili dell'apparire corporeo, oltre a offrire un segno tangibile dell'appartenenza a una comunità, si presentano quali forme di adesione etica ed estetica a società in continuo processo.

Quando poi a essere prese in considerazione sono le società del cosiddetto continente nero (qualificativo improprio, se solo si pensa all'esplosione di colori dei mercati africani) diventa ancora più arbitrario, quanto meno per la maggior parte di esse, non evidenziare il peso della componente estetica nella posizione centrale che tessuti e vesti ricoprono al loro interno. Parliamo di culture infatti in cui al fenomeno antropologicamente rilevante dell'abbigliamento si accompagna tradizionalmente una diffusa tendenza alla spettacolarità e alla teatralizzazione della vita quotidiana, e in cui il culto dell'eleganza e il gusto della parata si ripropongono come aspetti ricorrenti e significativi. Nell'Africa subsahariana, una parte dell'identità e della memoria è iscritta nel corpo abitato, addobbato, vestito, e nei tessuti. Non soltanto da oggi il fasto, l'ostentazione, l'apparenza, la bellezza, l'immagine che una persona offre esteriormente di sé, in altre parole quanto siamo soliti chiamare il "look", rivestono nel continente in questione un ruolo chiave. In Africa tessuti, vesti, divise e mode contano, non solo per la loro capacità di rappresentazione ma anche per la loro capacità di azione. E di mediazione: nell'ambito dei valori sociali, dei valori economici, dei ruoli di genere, delle fasi del ciclo della vita individuale, del potere politico, delle forze soprannaturali, dello spazio culturale, del cambiamento culturale (Perani e Wolff 1999, pp. 28-48).

Il fatto che nelle società storiche africane, come del resto in tutte le culture "tradizionali", abiti, tessuti e ornamenti veicolino comportamenti, immagini, simboli riconoscibili e riconosciuti e che, di conseguenza, i regimi estetici vi siano tendenzialmente conservatori, non deve indurci a conclusioni affrettate: la maggior parte di queste società ha conosciuto contagi e intrusioni culturali (atti ad agevolare fenomeni di moda) e, qualora se ne sia presentata l'occasione, ha praticato con disinvoltura l'attraversamento delle frontiere estetiche nei processi di costruzione e ridefinizione delle identità sociali e individuali. Soprattutto nell'ambito di strategie di posizionamento sociale affidate al linguaggio delle vesti e dei tessuti. Ne è un esempio, fra i tanti, la sistematica inclusione da parte delle *élites* africane (prima, durante e dopo la colonizzazione) di elementi caratteristici del vestiario europeo all'interno dei propri modi di esperire il discorso e le cose del potere legati ai codici del vestire. È per lunga tradizione pertanto che, come scrive Victoria Rovine (2007, p. 104), «l'Africa possiede una cultura della moda estremamente ricca ed evolutiva».

Ecco, allora, che è arbitrario assegnare, come in genere si fa, la cultura della moda alla sola contemporaneità africana. A un tale consuntivo manca infatti il capitolo del culto dell'eleganza, dell'esteriorità e dell'apparenza nelle società africane di ieri. E non è certo un vuoto trascurabile.

Africa Urbis:³ la teatralizzazione del quotidiano

D'altra parte è anche innegabile che la moda, per il suo essere di per sé un fenomeno aperto alle correnti del cambiamento e della contaminazione, e dunque particolarmente soggetto, in un presente in cui le immagini dei media sono



In basso a sinistra:
Haarlem Hand Wax
print imitation.
Bought in Siavonga, Zambia 1998.
Photo by Ann Gollifer

In basso a destra:
Haarlem Hand Wax
print imitation.
Bought in Lusaka in 2004.
Photo by Ann Gollifer

rapidamente assimilate entro repertori locali, alle dinamiche del globale, viva una inedita straordinaria dimensione nell'Africa contemporanea. Partecipa del «sosticco gioco delle traiettorie indigene di paure e desideri intrecciati con i flussi globali di persone e cose» di cui scrive Arjun Appadurai (2001, p. 47), la cultura della moda, nel segno di un inedito rapporto tra immaginazione, consumo e commercio, è infatti in pieno rigoglio nell'Africa dell'inizio del nuovo millennio.

Aree seminali dell'odierna creatività sono le grandi metropoli – da Bamako ad Harare, da Dakar a Johannesburg. Vettrine e laboratori di dinamiche di sintesi e integrazioni culturali, i caleidoscopici centri urbani si presentano come realtà in continuo fermento creativo. Sui palcoscenici “di strada” che animano la cultura popolare urbana l'identità si gioca, fra canone e improvvisazione, nella messa in scena del sé attraverso l'esibizione e la performance del corpo vestito – in un continuo attraversamento dei confini fra arte, danza, musica, moda.

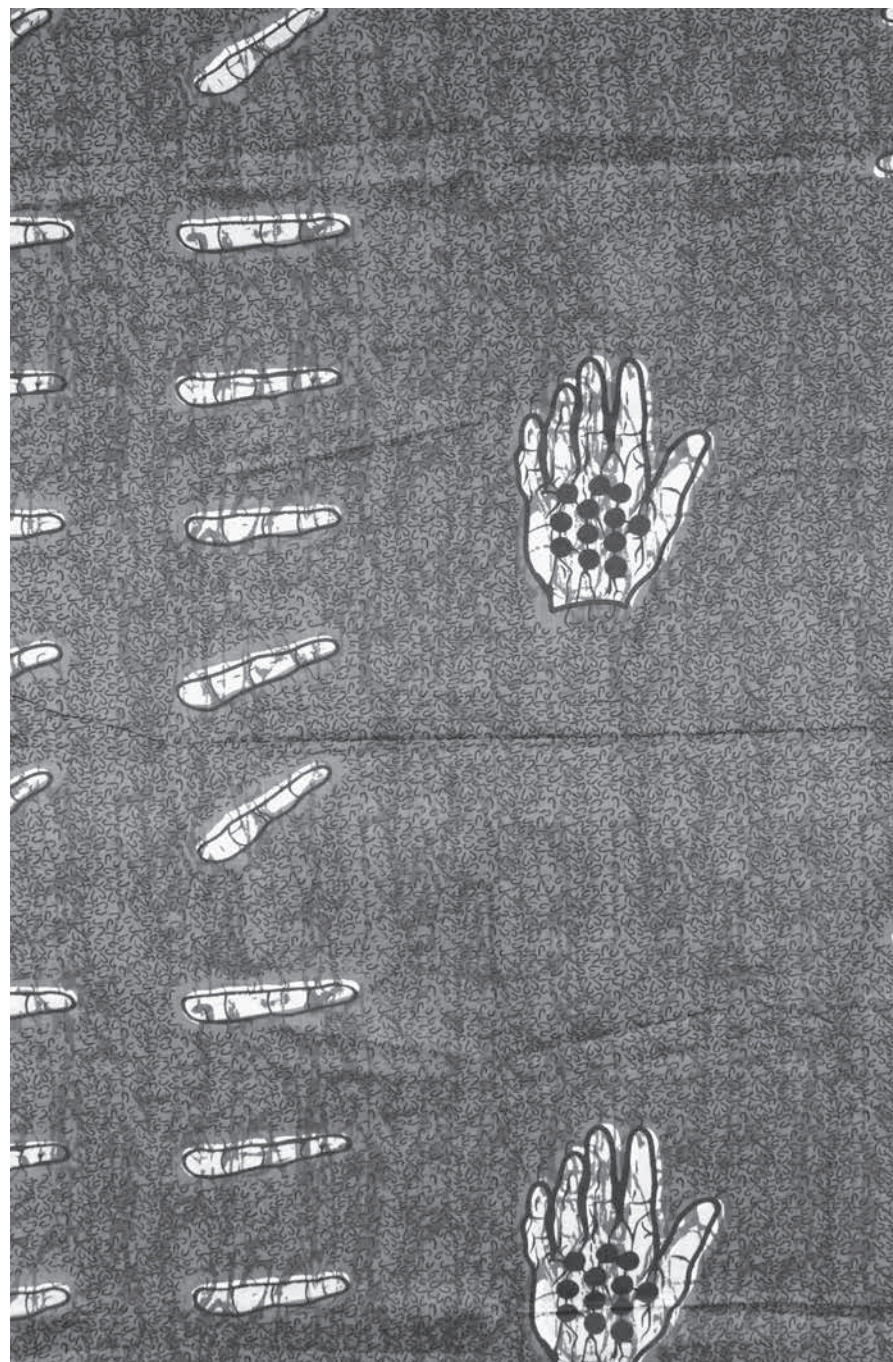
Basta una ricognizione superficiale degli stili di strada di una qualsiasi capitale africana per evidenziarci come oggi nel continente si mescolino, in un dinamismo che può includere tutti i contrari, i linguaggi estetici più diversi.

I nuovi media e la rete vanno creando inediti legami e comunità, e oggi anche nei contesti urbani africani a dominare la scena della moda è quella frequentazione creativa del “supermercato degli stili” individuata da Ted Polhemus come tendenza predominante nello stile dell'apparire del nostro presente globalizzato.

In Africa, il sovvertimento in atto nel mondo dei consumi e delle merci riapre in versione sperimentale il tradizionale stretto rapporto all'interno delle società locali fra preferenze estetiche, legami sociali e strategie identitarie.

Ovunque, nell'Africa urbana contemporanea si vanno “sperimentando” nuovi particolarismi locali che oscillano, per dirla alla maniera di James Clifford, «tra due metanarrazioni: l'una di omologazione, l'altra di emergenza, l'una di perdita, l'altra di invenzione» (1993, p. 30).

È in queste nuove Afriche urbane, per essenza «luoghi di proiezioni e di fantasmi» ma anche «spazio di libertà ricco di opportunità», che più si manifesta l'estro creativo nel consumo di «un'Africa che si dibatte con l'energia della disperazione», per riprendere le parole di Elikia M'bokolo (2005, pp. 5-7). È qui che, in un cortocircuito col gusto per le ultime tendenze, letteralmente si sfrena il culto dell'eleganza. Fino a dar luogo a fenomeni parossistici quali il



movimento vestimentario collettivo d'origine congolese della SAPE (acronimo di *Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes*).

La sape: esistere è apparire

La sape è un'associazione, un fenomeno di costume, una moda – ma più che di moda in questo caso si dovrebbe parlare di comportamenti ritualizzati, di moda-spettacolo basata non soltanto sul look (abito, accessori, pettinatura, sbiancatura della pelle), ma anche sulla sfida verbale (*ntelo* nella lingua *lari*), sull'andatura, sulle mimiche, sulle pose, sui passi di danza, sulla musica – che trova nel culto delle griffe e dell'eleganza la sua religione.

Nata negli anni Cinquanta-Sessanta a ridosso delle indipendenze nel quartiere Bacongo di Brazzaville, e promossa, durante i suoi concerti, da una pop-star come Papa Wemba alla fine degli anni Settanta nella Kinshasa di Mobutu (nell'altro Congo), la moda della sape si è andata amplificando nel tempo, fino a prendere le dimensioni di un movimento di massa (anche grazie al fatto di eleggere fra i suoi "imperator", oltre a Papa Wemba, personaggi come Aurlus Mabele e Jo Balard, rivelato dal film *Black Mic Mac*), contagiando altri paesi dell'Africa Centrale e Occidentale (Gabon, Camerun, Costa d'Avorio).

I sapeurs congolese – giovani in cerca d'identità e di riconoscimento sociale – adottano l'eleganza come religione, come sfida (si gareggia in sfilate e concorsi acclamati dalla folla) e come difesa contro l'anonimato della povertà e la precarietà del quotidiano. Posseduti da un'attrazione quasi patologica per i capi d'abbigliamento occidentali griffati (all'inizio francesi e italiani, oggi anche americani) gli argonauti della sape sono disposti ad affrontare l'incognito e a rovinarsi pur di ostentarli. Come prima mossa infatti intraprendono un vero e proprio viaggio iniziatico a Parigi, viaggio che viene definito "l'aventure" e che serve esclusivamente per acquisire determinati capi di vestiario di lusso il cui possesso assicura un ritorno trionfale in patria con la qualifica di *parisien* e con lo status di *grand*, il grado massimo all'interno della società locale articolata in modo fortemente gerarchico. Per il sapeur vivere è abbagliare, e l'eleganza è un riscatto. Il dandismo dei sapeurs si configura come un'uscita di sicurezza per scongiurare l'esclusione in una società che è incapace di accoglierli. Più che parlarci di un presente di omologazione e di perdita, la sape mostra la complessità che presiede alla creazione di certe mode che, nel loro mettere in gioco il "sociale" nei suoi stessi fondamenti, obbligano a chiedersi da quali complesse tradizioni emergano le attuali propensioni estetiche africane e di quali modelli culturali siano veicolo.

In effetti, se indubbiamente «i nuovi capi di vestiario hanno notevolmente alterato la rappresentazione dell'individuo e del sé» (Mbembe 2005, p. 172), a manifestarsi nell'arte della sape dei dandy congolese e, ampliando il raggio del discorso, ad emergere in generale nei mondi africani contemporanei della moda e dell'abbigliamento (qui inteso nel suo significato estensivo) non è soltanto la resa senza condizioni al potere delle marche. Dall'apparente adesione mimetica a modelli esterni da parte di un'Africa ridotta a vittima inerte dalla promozione imperialista di stili di vita occidentali affiora, a ben vedere, la vera posta della bellezza: la prova locale della condivisione e della relazione. Come del resto già chiariva la brillante disamina della sape di Justin-Daniel Gandoulou (1984, 1989), le scelte vesti-

mentarie dei sapeurs di Brazzaville non esasperano soltanto la "tradizionale" inclinazione congolese all'attenzione per le questioni di forma, all'etica dello stile, all'investimento sulla mise elegante, sui dettagli maniacali e sul corpo vestito, "acculturato" (attraverso il quale in Congo si comunica più di quanto non lo si faccia attraverso ogni altro media), ma sono veri e propri atti identitari – per i sapeurs performare l'identità significa essere vivi ed esistere nel proprio mondo. Se per i giovani senza lavoro e senza prospettive il culto dei segni esteriori della ricchezza risponde a un sogno di prima necessità è dunque perché, innanzitutto, la sape è una conferma di riuscita sociale nella totale assenza di una riuscita sociale (Gondola 1999a, p. 25). Per quanto costretto a vivere nella precarietà, il sapeur "patentato" fa parte di un'aristocrazia (Mbow).

Ma c'è di più. L'abito traduce un'arte del vivere, nell'eleganza e nell'armonia. Un sapeur è un gentleman e un pacifista. La sape e la musica sono anche un fenomeno di socializzazione che distoglie la gente dalla violenza – la sola battaglia ammessa è quella delle parole – e che favorisce la riconciliazione fra popolazioni, come quelle dei due Stati del Congo, reduci da efferate lotte intestine. Il che è eloquente dimostrazione di come i processi e i significati globali si misurino sempre non soltanto con forze, interessi ed esperienze, ma anche con desideri e aspirazioni dei contesti locali.

L'"autenticità africana" nei manichini acefali di Yinka Shonibare

Questa considerazione apre direttamente la strada alla questione della moda africana e dei suoi rapporti con il resto del mondo (non soltanto occidentale). Se infatti l'introduzione nel continente di idee, modelli, stoffe, tecniche di stampa dei tessuti, tagli e accessori delle più diverse origini geografiche e culturali conferma il dato scontato che le culture si osservano, si influenzano e si definiscono reciprocamente, il pronunciato fenomeno di adattamento, incorporazione e indigenizzazione degli stili, mode e materiali esterni attraverso la loro combinazione inventiva con materie, tinture, tessiture, motivi e colori tradizionali dimostra come in Africa a rimanere un fattore costante non è certo la chimerica tradizione (in realtà da sempre in evoluzione, anche se tale consapevolezza non cessa di subire le aggressioni di un senso comune che perpetua stereotipi evolucionistici), quanto l'uso locale del vestire sempre in bilico fra forma di spettacolo e forma di socializzazione. La moda africana vive di passaggi, scambi, commerci, negoziazioni e rinegoziazioni di identità come testimonia la natura ibrida di tessuti-indumenti che simboleggiano la cultura africana quali i boubous, i kente, i kanga, gli *African print*.

La decostruzione della "tradizione" come origine e dell'autenticità come essenza, e la conferma che la differenza culturale non è un'esotica e stabile alterità trova in Africa una delle sue verifiche più significative nel tessuto di cotone realizzato industrialmente comunemente definito "African print", il più diffuso nel continente. Le complesse origini e produzione dell'*African print* includono i continenti dell'Asia, dell'Europa e dell'Africa – ispirati dai batik indonesiani e prodotti industrialmente in Olanda in Inghilterra per essere commercializzati in Africa Occidentale i tessuti *wax-print* fanno la loro comparsa nel continente nell'Ottocento.





Divenuto nel tempo – soprattutto in seguito alla decolonizzazione degli anni Sessanta e al sorgere del panafricanismo – segno identitario africano per eccellenza questo tessuto, con la sua genealogia euro-giavanese solleva le questioni attualissime dell'appartenenza etnica, dell'incontro inestricabile delle culture, della percezione postcoloniale dell'Africa, e dei rapporti Io-Altro. Tutte faccende di potere e di retorica più che di essenza.

Non a caso è proprio sulle dicotomie vero/autentico ed europeo/africano del *Dutch wax* che si fonda il lavoro dell'artista anglo-nigeriano Yinka Shonibare che fa dell'uso strategico di questo tessuto, della sua storia e del suo simbolismo il suo segno distintivo. Messo di fronte allo specchio deformante della sua presunta africanità Shonibare ha voluto confondere la sua immagine, e con essa le barriere identitarie, giocando sulle differenti sensibilità culturali che costituiscono la sua identità. I suoi celebri manichini decollati abbigliati con stoffe *wax print* confezionate secondo fogge vittoriane riflettono con ironia, nella sovrapposizione di strati culturali, e quindi di tradizioni, di localismi, di tipicità, quella predisposizione al meticcio che è oggi l'unica configurazione identitaria plausibile per l'artista africano. Anonimi perché senza volto, sovvertono ogni aspettativa identitaria, ogni visione semplificata della realtà; esprimono così, nella loro tensione surreale, un'idea della differenza che non è più esotica, e al tempo stesso ci indicano che è l'immaginario il luogo in cui si svolge la partita dell'identità.

Accostabile alla pratica artistica contemporanea africana non soltanto per il fatto di rappresentare un potente strumento di trasformazione e di esplorazione sociale (l'arte e la moda fanno da specchio alle complessità e alle contraddizioni che l'inizio del millennio mostra in tutta la loro evidenza), ma altresì per il fatto di cimentarsi con condizioni di produzione vincolanti in contesti di strutture di potere e di mediazione neo-coloniali e neo-liberali, la moda, come l'arte, dà prova di una notevole inventiva. Inventiva riconosciuta anche all'interno del nostro primo (qualificativo che meriterebbe un'attenta disamina) mondo occidentale, dove ormai si impone la necessità di riformulare la nostra visione dell'intero mondo dinanzi alla sua nuova vastità, e dove oggi si registra un diffuso interesse per la migliore inventiva attuale africana, come ieri lo si registrava per quella cosiddetta tradizionale.

Dal canto loro, sarti e stilisti africani contemporanei, per quanto non prescindano mai dal radicamento nei contesti locali – così da collocarsi meglio in una delle svariate sottoculture ammesse dall'industria della moda – si muovono ormai dentro un universo di percezione post-moderna e si misurano tutti in qualche modo con la sfera economica, sociale e geopolitica globale. I fashion designer più dinamici e creativi – sia che vivano in Africa, sia che risiedano fuori dal continente, sia che facciano la spola disinvoltamente fra i due mondi – sono in genere orientati a mettere i propri talenti a disposizione di progetti industriali e finanziari.

L'irradiamento della moda nel tessuto socio-economico – l'arte di fare moda continua a garantire un lavoro quotidiano a migliaia e migliaia di tintori, tessitori, ricamatori, sarti e gioiellieri – rende la posta in gioco molto alta: dal talento innovativo, dall'impegno e dal dinamismo dei creatori della moda, del tessile e del design africani dipendono le sorti di tutta una filiera (Pivin 1998, p. 3).

La competitività dall'industria tessile africana, la valorizza-

zione di materiali, motivi e caratteri locali con il rilancio dei tessuti artigianali e tradizionali, la creazione di marchi africani di prêt-à-porter, l'esportazione di produzioni made in Africa (destinate anche al mercato interno) sono altrettante mete in parte raggiunte e tutte dipendenti dalle capacità di innovazione di stilisti, sarti e designer. Capacità di innovazione testata nelle periodiche rassegne di "alta moda" in cui le creazioni degli stilisti africani sfilano in passerella. Defilé in genere animatissimi – più lo spettacolo è rutilante, maggiore sarà il riconoscimento degli stilisti (anche se gli stilisti di alcune regioni o Stati hanno comunque molta più visibilità degli altri) – che da alcuni decenni si svolgono un po' in tutto il continente. E che dimostrano ancora una volta quanto siano dinamiche e negoziali le concezioni africane della moda, della persona, della vita.

Giovanna Parodi da Passano è docente di Etnologia e Antropologia del Turismo nel corso di laurea triennale in Scienze geografiche per il territorio, il turismo ed il paesaggio culturale, e di Culture ed estetica dell'Africa nel corso di laurea magistrale in Antropologia culturale ed Etnologia. Africanista di formazione, attualmente si occupa dei culti legati ad associazioni di maschere e di estetica della rappresentazione nello spazio culturale yoruba sudoccidentale; della musealizzazione di oggetti e memorie inerenti ai culti afro-cubani; di arte contemporanea africana; di turismo e patrimonio in Africa. Su questi temi negli ultimi anni ha pubblicato studi e partecipato a convegni internazionali

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Spécial Mode*, in «Revue Noire», vol. 27, 1997-1998
- P. Adler e N. Barnard, *African Majesty: The Textile Art of the Asante and Ewe*, Thames and Hudson Ltd, London 1992
- J. Allman (ed.), *Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress*, Indiana University Press, Bloomington 2004
- A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 1996, trad. it., *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001
- M. L. Bastian, *Female Alhajis and Entrepreneurial Fashions: Flexible Identities in Southeastern Nigerian Clothing Practice*, in Hildi Hendrickson (ed.), *Clothing and Difference: Embodied Identities in Colonial and Post-Colonial Africa*, Duke University Press, Durham 1996, pp. 97-132
- J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge and London 1988, trad. it., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1993
- J. B. Eicher (ed.), *Dress and Ethnicity: Change across Space and Time*, Berg, Washington, D.C. 1995
- O. Enwezor e C. Okeke-Agulu, *Contemporary African Art since 1980*, Damiani, Bologna 2009
- J.-D. Gandoulou, *Entre Paris et Bacongo*, L'Harmattan, Paris 1984
- J.-D. Gandoulou, *Dandies à Bacongo. Le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*, L'Harmattan, Paris 1989
- B. Geoffroy-Schneiter, *L'Afrique est à la mode*, Éditions Assouline, Paris 2005
- Ch. D. Gondola, *La sape des mikilistes: théâtre de l'artifice*



et représentation onirique, in «Cahiers d'Études africaines», n. 153, XXXIX, 1999a, pp. 13-47

Ch. D. Gondola, *Dream and Drama: The Search for Elegance among Congolese Youth*, in «African Studies Review», vol. 42, n. 1, 1999b, pp. 23-48

K. Hansen, Tranberg, *Salaula: The World of Secondhand Clothing and Zambia*, University of Chicago Press, Chicago 2000

H. Hendrickson (ed.), *Clothing and Difference: Embodied Identities in Colonial and Post-Colonial Africa*, Duke University Press, Durham 1996

H. Luttmann (a cura di), *Mode in Afrika: Mode als Mittel der Selbstinszenierung und Ausdruck der Moderne*, Museum für Völkerkunde, Hamburg 2005

P. M. Martin, *Power, Cloth and Currency on the Loango Coast*, in «African Economic History», n. 15, 1986, pp. 1-12

P. M. Martin, *Contesting Clothes in Colonial Brazzaville*, in «Journal of African History», n. 35, 1994, pp. 401-426

A. Mbembe, *On the Postcolony: Studies on the History of Society and Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2000, trad. it., *Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2005

R. Mendy-Ongoundou, *Éléances africaines. Tissus traditionnels et mode contemporaine*, Éditions Alternatives, Bry-sur-Marne 2002

M. Murphy, *L'art africain dans les grandes expositions*, in «Africultures», n. 48, 2002, pp. 35-40

H. N. Mustafa, *Oumou Sy: The African Place, Dakar, Senegal*, in «Nka», vol. 15, 2002, pp. 44-46

G. Parodi da Passano, *Comunicazione e competizione nel linguaggio dell'African print*, in «Africa», n. 4, 2000, pp. 549-571

J. Perani, N. H. Wolff, *Cloth, Dress and Art Patronage in Africa*, Berg, New York 1999

J. Picton, *The Art of African Textiles: Technology, Tradition and Lurex*, Barbican Art Gallery, London 1995

J. Picton, J. Mack, *African Textiles: Looms, Weaving and Design*, British Museum Publications Ltd, London 1979

J. L. Pivin, *Le costume est nu*, in «Revue Noire» Spécial Mode, vol. 27, 1997-1998, p. 1

J. L. Pivin, *Les matières, les styles, l'industrie et la finance*, in «Revue Noire», Spécial Mode, vol. 27, 1997-1998, p. 3

L. W. Rabine, *The Global Circulation of African Fashion*, Berg, New York 2002

E. P. Renne, *Cloth That Does Not Die: The Meaning of Cloth in Bunu Social Life*, University of Washington Press, Seattle 1995

J. Rivallain, *Kente, textiles royaux des Akans, trames et symboles*, Angoulême, Musée des beaux-arts

M. Rovere, *La fabrique du beau, La beauté. Le Magazine Littéraire Hors-série*, n. 16, 2009, p. 3

V. L. Rovine, *Fashionable Traditions: The Globalization of an African Textile*, in J. Allman (ed.), *Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress*, Indiana University Press, Bloomington 2004, pp. 189-211

V. L. Rovine, *Mode africaine: réseaux mondiaux et styles locaux*, in «Africultures», n. 69, 2007, pp. 104-109

V. L. Rovine, *Bogolan: Shaping Culture Through Cloth in Contemporary Mali*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 2001

R. Sieber, *African Textiles and Decorative Arts*, Museum of Modern Art, New York 1972

F. T. Smith, J. B. Eicher, *The Systematic Study of African Dress and Textiles*, in «African Arts», vol. 15, n. 3, 1982, p. 28

O. Sultan, *Africa Urbis. Perspectives urbaines*, Musée des Arts Derniers, Éd. SÉPIA, Paris 2005

E. van der Plas, M. Willemsen (eds.), *The Art of African Fashion*, Africa World Press and Prince Claus Fund, Trenton N.J. and The Hague 1998

B. M., Wass, *Yoruba Dress in Five Generations of a Lagos Family* in Justine M. Cordwell and Donald Schwartz (eds.), *The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment*, Mouton, The Hague 1979, pp. 331-48

NOTE

1 - Sulle pratiche vestimentarie e sui tessuti in Africa cfr., fra gli altri, Peter Adler e Nicholas Barnard (1992), Jean Allman (2004), Misty Bastian (1996), Joanne B. Eicher (1995), Ch. Didier Gondola (1999 a e b), Karen Tranberg Hansen (2000), Hildi Hendrickson (1996), Phyllis M. Martin (1986, 1994), Judith Perani e Norma H. Wolff (1999), John Picton (1995), John Picton e John Mack (1979), Elisha P. Renne (1995), Josette Rivallain (1988), Roy Sieber (1972), Fred T. Smith e Joanne B. Eicher (1982), Wass (1979). Sulla moda contemporanea in generale e, in particolare, sul lavoro degli stilisti della *haute couture* africana cfr. Bérénice Geoffroy-Schneiter (2005), Ilsemargret Luttmann (2005), Renée Mendy-Ongoundou (2002), Hudita Nura Mustafa (2002), Leslie W. Rabine (2002), *Revue Noire* (1997-98), Victoria L. Rovine (2004, 2007, 2008), Els van der Plas e Marlous Willemsen (1998).

2 - Rinviando anch'esse a un "intreccio di storie" dell'Africa col mondo esterno le schede in appendice, che ci informano e sulla proliferazione di festival, eventi e concorsi di moda in Africa (**Elisabetta Degli Esposti Merli**), e su un'iniziativa di scambio fra il Senegal e l'Italia che promuove un progetto alternativo di sartoria, educazione e sviluppo a Dakar (**Simona Cella**), e sugli sviluppi del *fashion design* in Namibia (**Melanie Harteveld Becker**), e sulla intenzione da parte di un artista che lavora a Vienna di coinvolgere un *fashion designer* africano in un progetto che punta sulla convivenza delle differenti culture (**Barbara Holub**).

3 - Citazione dal titolo di Olivier Sultan (2005).

«Beauty is always an encounter». Fashion is a phenomenon affected by change, contamination and global dynamics, and is therefore currently witnessing huge growth in contemporary Africa. This expansion has been strengthening local art and craft, as well as improving Africa's image and contributing to the economic and social revival of the continent. The articles in this dossier deal with the redefinition of modes of dress in relation to strategies for defining identity. Almost all of them refer to the political implications of fashion and the tensions between African aesthetic identity and the expectations of non-African markets. Together, these contributions help us gain an understanding of the concept of "cultural creativity" in the field of fashion.