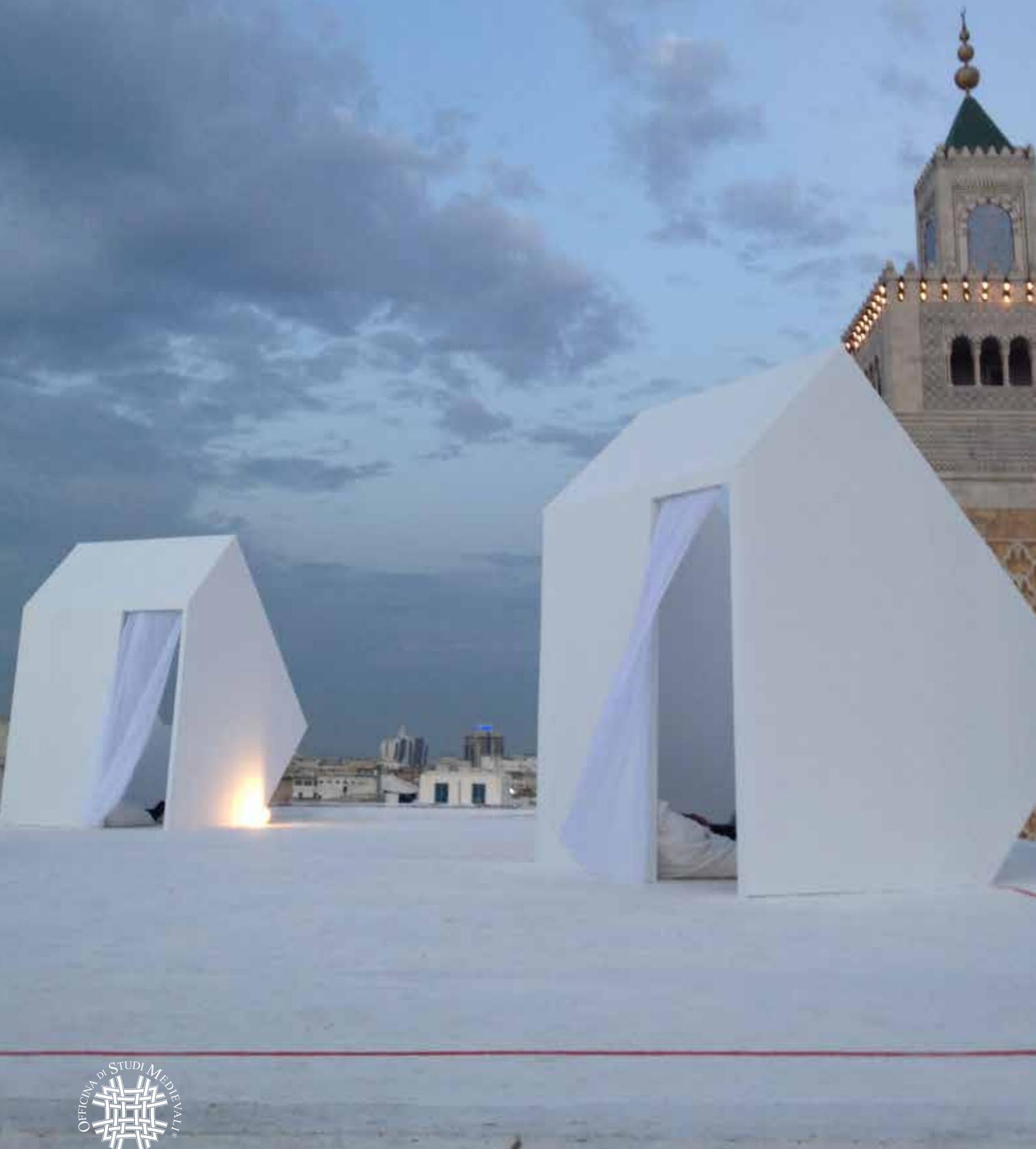


ARCHIVIO  
ANTROPOLOGICO  
MEDITERRANEO

anno XVI (2013), n. 15 (1)  
ISSN 2038-3215



ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line

anno XVI (2013), n. 15 (1)

SEMESTRALE DI SCIENZE UMANE

ISSN 2038-3215

Università degli Studi di Palermo  
Dipartimento di Beni Culturali - Studi Culturali  
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche

Direttore responsabile  
GABRIELLA D'AGOSTINO

Comitato di redazione  
SERGIO BONANZINGA, IGNAZIO E. BUTTITTA, GABRIELLA D'AGOSTINO, FERDINANDO FAVA, VINCENZO MATERA,  
MATTEO MESCHIARI

Segreteria di redazione  
DANIELA BONANNO, ALESSANDRO MANCUSO, ROSARIO PERRICONE, DAVIDE PORPORATO (*website*)

Impaginazione  
ALBERTO MUSCO

*Comitato scientifico*

MARLÈNE ALBERT-LLORCA  
Département de sociologie-ethnologie, Université de Toulouse 2-Le Mirail, France  
ANTONIO ARIÑO VILLARROYA  
Department of Sociology and Social Anthropology, University of Valencia, Spain  
ANTONINO BUTTITTA  
Università degli Studi di Palermo, Italy  
IAIN CHAMBERS  
Dipartimento di Studi Umani e Sociali, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italy  
ALBERTO M. CIRESE (†)  
Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Italy  
JEFFREY E. COLE  
Department of Anthropology, Connecticut College, USA  
JOÃO DE PINA-CABRAL  
Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal  
ALESSANDRO DURANTI  
UCLA, Los Angeles, USA  
KEVIN DWYER  
Columbia University, New York, USA  
DAVID D. GILMORE  
Department of Anthropology, Stony Brook University, NY, USA  
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD  
University of Granada, Spain  
ULF HANNERZ  
Department of Social Anthropology, Stockholm University, Sweden  
MOHAMED KERROU  
Département des Sciences Politiques, Université de Tunis El Manar, Tunisia  
MONDHER KILANI  
Laboratoire d'Anthropologie Culturelle et Sociale, Université de Lausanne, Suisse  
PETER LOIZOS  
London School of Economics & Political Science, UK  
ABDERRAHMANE MOUSSAOUI  
Université de Provence, IDEMEC-CNRS, France  
HASSAN RACHIK  
University of Hassan II, Casablanca, Morocco  
JANE SCHNEIDER  
Ph. D. Program in Anthropology, Graduate Center, City University of New York, USA  
PETER SCHNEIDER  
Department of Sociology and Anthropology, Fordham University, USA  
PAUL STOLLER  
West Chester University, USA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO  
Dipartimento di Beni Culturali  
Studi Culturali  
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche



fondazione ignazio buttitta

## Arte e rivoluzioni in Tunisia

5 Gabriella D'Agostino - Mondher Kilani, *Tunisia due anni dopo*

7 Giuseppe Scandurra, *Introduzione*

13 Maria Antonietta Trasforini, *Contemporary art and the sense of place. The case of Tunisia*

25 Rachida Triki, *Enjeux sociopolitiques des arts contemporains en Tunisie*

29 Aurélie Machghoul, *Tunisie: l'art en space public, révélateur des enjeux d'une société*

45 Valerio Zanardi, *Il terreno dell'utopia.*  
*Etnografia di un festival d'arte contemporanea in terra araba*

61 Marta Bellingreri, *Decentralizzare l'arte, suonare la rivoluzione*

67 Anna Serlenga, *Alla ricerca di un corpo nuovo. Per un teatro contemporaneo tunisino*

77 Emanuela De Cecco, *Dream City, per esempio. Note su arte come sfera pubblica*

89 Selim Ben Cheikh, *Quelle place et quel rôle pour l'art contemporain en Tunisie*

## Ragionare

97 Vincenzo Matera, *Il nuovo bricoleur.*  
*Note per un'antropologia dell'immaginazione*

103 Alessandro Mancuso, *Il diritto all'autodeterminazione dei popoli indigeni e le politiche di sviluppo in America Latina*

## Ricercare

125 Elena Bougleux, *Per un'antropologia dei mondi contemporanei.*  
*Il caso delle multinazionali in Italia*

129 Leggere - Vedere - Ascoltare

145 Abstracts

*In copertina:* Collectif Wanda, *Le ciel est par-dessous le toit*, Installazione, Tunisi, Terrasse du Souk Chaouachia, 2012  
(© M. Antonietta Trasforini)

Gabriella D'Agostino - Mondher Kilani

## Tunisia due anni dopo

Nel dicembre del 2011 questa rivista dedicava un numero monografico alle cosiddette "Primavere arabe", con particolare attenzione alla scena tunisina. Nella "Presentazione" scrivevamo che intendevamo riflettere su quella che, immediatamente, si era presentata agli occhi degli osservatori come «una modalità inedita di fare la Storia», senza leader, senza dottrine, senza programma articolati, mettendo in atto strategie di azione e comunicazione 'estemporanee' accomunate da un'unica, precisa finalità: «la scomparsa delle dittature e la costruzione di un nuovo senso del bene comune», attraverso l'acquisizione di "dignità", "libertà", "giustizia".

Sapevamo di non poter ingabbiare in griglie interpretative rigide la comprensione di un processo che continuava a dipanarsi sotto i nostri occhi, ma ci chiedevamo anche se il nostro sguardo fosse in grado di cogliere sino in fondo la complessità e l'articolazione di una situazione estremamente fluida, di cui non era chiara la direzione, benché certamente ce ne fosse una. Le elezioni del 23 ottobre 2011, che hanno visto la vittoria del partito islamista Ennahdha, segnavano una prima fase del processo postrivoluzionario, sorprendendo di nuovo molti osservatori, interni ed esterni, e ponendo loro nuovi interrogativi sul futuro di questo Paese, e sul senso che lì sembrava assumere l'esigenza di "dignità", "libertà", "giustizia". Abbiamo accolto pertanto con vivo interesse la proposta di Giuseppe Scandurra di ospitare in queste pagine un nuovo capitolo del processo di rinnovamento attraversato dalla Tunisia e ancora in corso. Le questioni e gli interrogativi che Scandurra, insieme con Antonia Trasforini, sollevava già pochi mesi dopo l'uscita del numero monografico dell'*Archivio Antropologico Mediterraneo* erano infatti in assoluta continuità con i temi affrontati, si sostenevano ad analoga postura e ne sviluppavano e enfatizzavano un aspetto centrale e irrinunciabile: il ruolo delle esperienze artistiche nel loro processo di "liberazione della parola".

All'indomani delle elezioni per l'Assemblea costituente, una forte competizione politica aveva diviso il Paese in due forze antagoniste. Da un lato, un governo dominato dalle forze islamiste di Ennahdha, dall'altro, una opposizione composita e divisa. Parallelamente, le rivendicazioni economiche,

politiche, sociali e culturali della società civile non avevano cessato di amplificarsi in tutto il Paese, con conseguenti repressioni da parte della polizia e intimidazioni da parte del potere.

Al di là del gioco politico parlamentare e del profilo della futura Costituzione in corso di redazione, tuttavia, la vera e propria posta in gioco della rivoluzione si andava a collocare, sin dall'inizio, intorno alla gestione della vita quotidiana per costruire il modello futuro della società tunisina. Molto presto, la liberazione della parola si era accompagnata a nuove risignificazioni del corpo nello spazio pubblico, a nuove procedure di controllo della vita, individuale e collettiva. Si mettevano in atto dei dispositivi inediti la cui sfida riguardava nuove forme di socialità, nuove forme di potere. Gli islamisti erano stati i primi a rivolgere la propria attenzione al 'governo' del corpo. Nella loro preoccupazione di controllo totale della società, avevano eretto il sacro contro l'arte. E l'arte, in ogni sua forma espressiva, si era presto ritrovata, pertanto, a essere presa di mira. Gli ambienti islamisti desideravano ripulire lo spazio pubblico da ogni forma di rappresentazione contraria alla *sharia* e alla sua morale. Di colpo, gli artisti e le artiste (impegnati nel teatro e nel cinema, attori, scultori, pittori, musicisti, ballerini, *rappers*, artisti hip hop, di strada, ecc.) venivano a configurarsi come l'avanguardia della contestazione e della resistenza alla tendenza moralizzatrice islamista dilagante. Prendendo possesso dello spazio urbano, le diverse arti diventavano allora le depositarie della parola cittadina. Oggi ne pagano un prezzo pesante, con minacce di morte, attacchi fisici e morali, divieto d'espressione, condanna a pene carcerarie.

In questo *dossier*, gli autori nei loro contributi presentano una selezione dello straordinario fermento artistico e culturale che la Tunisia oggi sta vivendo, soffermandosi su alcuni di quegli eventi artistici che possano restituirci la vitalità del clima che li sostiene. Accompagna le loro descrizioni una riflessione più generale sul ruolo delle arti contemporanee, sul rapporto tra arte e spazio pubblico, sulle forme di soggettivazione e di resistenza, sulle dinamiche, infine, della socialità e dello stare insieme.



Giuseppe Scandurra

## Introduzione

A un anno di distanza dalla cacciata di Ben Ali, qualche mese dopo l'uscita del numero monografico di "Archivio Antropologico Mediterraneo" dedicato alle "Primavere Arabe" (D'Agostino, Kilani 2011), con Maria Antonietta Trasforini, sociologa dell'arte e dei processi culturali, richiedemmo, nella forma di *start up*, un piccolo finanziamento all'Ateneo di Ferrara per i processi di internazionalizzazione. Il progetto che presentammo così recitava nella "Premessa":

Dopo la "rivoluzione" in Tunisia, le "Primavere arabe" si scontrano con la repressione in molti altri paesi islamici, dalla Libia allo Yemen fino alla Siria. L'esempio tunisino ha tuttavia sconvolto molte certezze, tra cui quella di "un'eccezione araba" in base alla quale nel mondo musulmano non sarebbe attuabile un cambiamento di società. Le trasformazioni in atto sono il risultato di esigenze che esistevano già da tempo all'interno della società tunisina. Le "Primavere arabe" sono state viste dall'Occidente come rivoluzioni senza leader (o meglio, con tanti leader quante sono le persone scese in piazza), senza partiti (sono rivoluzione di ideali, e non di ideologie) che si fondano sulla profonda esigenza di cambiamento di una società che chiede a gran voce di poter entrare nella "modernità". Ma che tipo di modernità? A segnare ulteriormente la peculiarità della "rivoluzione" tunisina – sempre che sia legittimo utilizzare questo termine – è il fatto che ad animare la protesta siano le frange più giovani della popolazione. A scendere in piazza sono stati prima di tutto quegli stessi giovani (studenti, artisti, intellettuali ecc.) che fino a pochi anni fa cercavano altrove una possibilità di riscatto. Le "Primavere arabe", dunque, riassumono in sé numerose rivoluzioni: politiche, culturali, sociali.

A due anni di distanza dalle sollevazioni di piazza, intendevamo guardare alla realtà tunisina concentrandoci sulle "avanguardie artistiche", calibrando uno sguardo "interno" e uno "esterno" e chiedendo alle ricercatrici e ai ricercatori coinvolti nel progetto di trovare una "giusta distanza" e di

mettere in atto percorsi di avvicinamento che tenessero conto della loro posizione di *insider e outsider*. Con questi obiettivi, durante il 2012, ci siamo recati due volte a Tunisi, non senza aver prima preso contatti con quelli che sarebbero stati i nostri principali informatori, andando a vedere una mostra d'artisti e artiste tunisini all'Istituto del Mondo Arabo a Parigi (IMA) dal titolo "*Dégagement. La Tunisie un an après*". La mostra, curata dalla franco-tunisina Michket Krifa, prendeva spunto da quanto era successo a partire dall'atto di Mohamed Bouazizi del 17 dicembre 2010, per arrivare al voto del 2011 che portò alla guida del Paese il partito di Ennahda. Avemmo così modo di vedere per la prima volta opere come quelle di Nabil Saouabi, che dipinse il momento in cui Ben Ali andò in visita in ospedale a Bouazizi, le fotografie di Patricia K. Triki che immortalavano scene di saccheggio nelle case e nei supermercati di Tunisi, le rappresentazioni di Rym Karoui che concretizzò la rivoluzione in virus giganti di colore rosso che si diffondevano in tutto il mondo arabo. E ancora Nicène Kossentini e Nadia Khiari, che raccontavano la rivolta con l'ironia del fumetto, Halim Karabibene, il quale rivendicava la creazione di un museo di arte contemporanea in Tunisia immaginandolo a forma di una pentola a pressione pronta a esplodere. Per il Direttore della comunicazione dell'IMA, questa mostra rappresentava una delle prime, se non la prima, almeno in Europa, dedicate interamente ad artisti e artiste tunisini.

Durante il nostro primo soggiorno a Tunisi realizzammo interviste agli artisti e alle artiste che avevano partecipato a quella mostra e raccogliemmo le loro storie di vita. Nelle giornate tra il 9 e il 12 luglio 2012, partecipammo alla "VII International Conference on Cultural Policy Research" tenutasi presso il "Centre for the Study of Culture, Politics and Society (CECUPS)", Università di Barcellona. In quell'occasione, insieme al collega sociologo Valerio Zanardi, uno degli ideatori della conferenza internazionale, organizzammo un panel dal titolo "New artistic and cultural scenes of Arab awakening. How culture produces structure" presentando a un pubblico internazionale il lavoro dei sociologi

dell'arte e studiosi dell'Université de Tunis "El Manar" Lobna Cherif e Hamdi Ounaina, e dell'artista e manager culturale Xavier de Luca, i quali furono tra nostri informatori durante il primo soggiorno a Tunisi. Grazie a loro, all'inizio della nostra ricerca, avevamo preso contatto con gli spazi artistici nati negli ultimi anni nel Paese.

A settembre siamo ritornati a Tunisi per vedere la mostra internazionale "Dream City" che si è svolta nello spazio delle Medina della capitale tunisina. Durante quest'altro viaggio abbiamo intervistato altri artisti e artiste che abbiamo conosciuto durante la mostra internazionale, come Sonia Kallel e il critico cinematografico che curava la sezione cinema del Festival Tahar Chikhaoui. Nostra principale informatrice, durante questo secondo soggiorno, è stata soprattutto Rachida Triki, docente e critica d'arte tunisina dell'Université de Tunis, che abbiamo poi invitato come relatrice a un seminario svoltosi nell'Università di Ferrara a fine novembre 2012 per raccontare la "scena artistica" tunisina, insieme ad esperti quali Emanuela de Cecco, storica dell'arte dell'Università di Bolzano e lo stesso Valerio Zanardi.

Nello scorso dicembre, infine, Maria Antonietta Trasforini ha visitato la mostra *Un Avenir en Rose. Art actuel en Tunisie* presso la Galleria IFA di Berlino diretta da Barbara Barsh, e curata dalla storica dell'arte Christine Bruckbauer e Patricia K. Triki, il cui catalogo raccoglie anche i contributi critici di studiose quali Aurèlie Machghoul, storica dell'arte e redattrice della rivista Z.A.T. – rivista che da tempo concentra l'attenzione sul cambiamento e il rinnovamento della scena artistica del Paese.

"Arte e rivoluzioni in Tunisia" presenta i lavori di quanti hanno partecipato al progetto, direttamente o indirettamente, nel corso di questo ultimo anno. Maria Antonietta Trasforini apre "Contemporary art and the sense of place. The case of Tunisia" con una frase di Okwi Enwezor secondo cui l'arte contemporanea è una forma di «pensare storicamente il presente». Per l'autrice, riflettere oggi sul rapporto fra arte contemporanea e cambiamenti sociali e culturali significa analizzare un territorio denso del conflitto sociale. Ma, si domanda l'autrice, che specificità abbia la produzione culturale e artistica tunisina che ha preceduto e raccontato, influenzandola, la rivoluzione avvenuta in questo Paese. Nel suo scritto, Trasforini sottolinea come l'arte contemporanea abbia assunto spesso come oggetto rilevante della propria riflessione e della propria pratica la questione della perdita del luogo, ovvero «la questione dello sradicamento come una delle caratteristiche della modernità». Tale sradicamento, argomenta l'autrice, è stato per anni sia l'og-

getto di rappresentazione artistica contemporanea, sia la condizione in cui si sono trovati molti artisti, uomini e donne tunisini. Da questo punto di vista la questione del rapporto fra diaspora, cultura e pratiche artistiche si poneva come una questione rilevante anche prima delle primavere arabe. Ma come sta cambiando oggi, dentro un contesto politico e sociale in trasformazione, la figura dell'"artista nomadico"?

Trasforini, concentrando l'attenzione sul processo rivoluzionario in corso, preferisce, avvalendosi delle riflessioni di Rosi Braidotti, parlare di «artista post-nomadico» (Braidotti 2002). Obiettivo del suo saggio è dimostrare come nei processi e nelle trasformazioni che sinteticamente definiamo "Primavere arabe" si assiste a un fenomeno che sembra riconfigurare un nuovo rapporto fra territorio e identità. Nella prima parte concentra l'attenzione sul ruolo che hanno avuto i nuovi media in relazione all'attuale produzione artistica «ri-territorializzata». Questi hanno contribuito a produrre forme di appartenenza cosmopolita tramite nuove combinazioni di spazi di flussi e spazi fisici: «Gli spazi urbani e metropolitani non vengono infatti annullati nelle reti virtuali, vengono piuttosto trasformati attraverso l'interazione tra comunicazione elettronica e relazioni fisiche, attraverso la ri-combinazione di luogo fisico e network». Ma se, sottolinea Trasforini, il ruolo dei nuovi media nelle primavere arabe è stato fondamentale nel creare legittimazione, comunicazione, organizzazione e visibilità alle rivolte, non meno rilevanti – anche se meno indagati – sono stati «la costruzione e il consolidamento di un'identità artistica cosmopolita proprio attraverso l'uso dei media».

Nella seconda parte, l'autrice descrive le storie di vita e le opere di artisti, uomini e donne, che definisce «nomadici», a cominciare, per esempio, dall'artista libanese Mona Hatoumche, che vive fra Londra e Berlino, e l'albanese Adrian Paci, oggi residente in Italia. Anche se questi artisti hanno abbandonato fisicamente la propria terra di origine ciò che si sta attualmente manifestando nei mondi dell'arte, scrive Trasforini, «è un fenomeno che possiamo definire di ri-territorializzazione dell'arte, in controtendenza alle astrattezze – anche ideologiche – della cultura globale e soprattutto dell'arte globalizzata». Proprio in questo nuovo modo di pensare e produrre arte, numerosi artisti e artiste "locali" hanno acquistato una nuova visibilità, consistenza, protagonismo anche in relazione al processo rivoluzionario.

Nell'ultima parte del suo scritto, infine, l'autrice concentra l'attenzione su giovani artisti e artiste che hanno cominciato ad esporre le loro opere anche fuori dal Paese pur continuando ad abitare in

Tunisia, per lo più nella capitale. Artisti e artiste con i quali abbiamo avuto la possibilità di parlare durante la nostra ricerca nel corso di due viaggi a Tunisi nel 2012. Giovani uomini e donne i quali oggi rivendicano, con le loro opere, una strada diversa dall'acquiescenza al discorso dominante del mercato dell'arte o la quiete di impossibili ritorni alla tradizione, «che dichiarano spesso una presa di posizione politica».

Al centro del saggio “Enjeux sociopolitiques des arts contemporains en Tunisie” di Rachida Triki è il tema dello spazio pubblico ritrovato e il processo di emancipazione dell'arte contemporanea sempre più vissuto come strategia di resistenza e di forza produttiva di socialità. Cosa significa “contemporaneità?” si chiede Triki. Nel caso tunisino, e concentrando l'attenzione sui giorni della rivoluzione, la contemporaneità è stata intesa per lo più come richiesta di creare modi nuovi di sentire, pensare e vivere. Ecco perché, più volte, proprio a partire dal ragionamento di Triki, abbiamo utilizzato la scena artistica come un campo politico in cui il primario significato «ci riporta alla vita della città, vale a dire, a un modo di vivere insieme». Per Triki è proprio nel riutilizzo dello spazio pubblico che si è ricreata una felice relazione tra le arti contemporanee e il pubblico. Dal gennaio 2011, secondo l'autrice, la più grande vittoria è stata quella dell'accesso gratuito alla strada dove la popolazione si è finalmente riversata occupando lo spazio pubblico, riappropriandosene. Il portato politico dell'attuale produzione artistica contemporanea si spiega proprio in virtù del fatto che gli artisti e le artiste hanno capito che la lotta per la riappropriazione degli spazi democratici di socialità è possibile solo attraverso la partecipazione alla vita pubblica dei cittadini: «L'arte che produce resistenza e il processo democratico in corso costruiscono un solo e unico movimento nella riaffermazione di appartenenza a tutti e ciascuno nella sfera pubblica».

Nella prima parte del suo lavoro Triki prende ad esempio proprio il Festival “Dream City” per mostrare ai lettori come per una settimana, prima la Medina della capitale, poi la città di Sfax, sono state teatro di movimenti ed espressioni artistiche permettendo ad artisti, uomini e donne, di mettere in atto le loro opere nelle piazze, nei vicoli, nei caffè, nei mausolei, nei negozi e persino nei patii e nelle terrazze abitate delle case arabe che per tanti anni non sono più stati luoghi di convivialità. Nella parte centrale del suo lavoro, Triki prende in rassegna le principali *performances* avvenute dopo gennaio 2011 nella capitale tunisina: è proprio lavorando criticamente, e dentro il campo dell'arte contemporanea, con il concetto di “cittadinanza” che que-

sti artisti e artiste sono riusciti a coinvolgere molte persone e a farle riflettere sulla rivoluzione in atto.

Nella parte finale del lavoro l'autrice ricostruisce le prime giornate rivoluzionarie nella capitale. È proprio il nuovo carattere collettivo di queste manifestazioni, secondo l'autrice, che permetterà a molti artisti e artiste di superare l'individualismo specifico del mercato dell'arte. Nei mesi successivi al gennaio 2011, afferma Triki, è già evidente come tale processo rivoluzionario sia fortemente caratterizzato da un'arte clandestina di strada e l'uso artistico della rete digitale. È il campo della cultura visuale e della produzione video quello che otterrà da subito maggiore visibilità. Un campo, ricorda Triki, ampiamente praticato da donne, ancor più che da uomini artisti. È il caso di autoritratti al femminile che affrontano la questione dell'identità delle “donne arabe e musulmane” e mostrano i limiti delle rappresentazioni prodotte fuori dalla Tunisia.

In “Tunisie: l'art en espace public, révélateur des enjeux d'une société”, Aurélie Machghoul evidenzia ancor più il ruolo centrale della creazione di spazio pubblico in queste nuove, e rivoluzionarie, pratiche artistiche. L'autrice parla esplicitamente di «arte nello spazio pubblico». Ma quale è la posta in gioco?, si chiede Machghoul. Il concetto di spazio pubblico copre, per la studiosa, diversi significati a seconda se a utilizzarlo sia un urbanista, un filosofo, un artista ecc. Se accettiamo la definizione di spazio pubblico come la sfera in cui possiamo rendere pubblico un parere privato, proprio da qui, per Machghoul, possiamo partire per leggere al meglio tali produzioni artistiche.

Protagonista di tutto il saggio è ciò che la studiosa chiama «arte di strada». Machghoul ricorda, per esempio, il ruolo che in Tunisia ha avuto il teatro di strada, delle marionette, il teatro delle ombre karakouz. Pratiche artistiche che sono decadute proprio per colpa della censura politica esercitata a partire dalla fine del Regime del presidente Habib Bourguiba e durante quella del suo successore Zine el Abidine Ben Ali. Per questo, per l'autrice, l'arte contemporanea in Tunisia ha avuto la tendenza a fiorire in gallerie e luoghi consacrati, come frutto e consumo di una *élite* borghese, a volte vicino al vecchio Regime. La scelta di utilizzare la scena artistica per leggere le trasformazioni sociali e politiche in atto in Tunisia, per Machghoul è legittima perché ciò che è stata chiamata la “rivoluzione tunisina” ha modificato il modo di stare in strada delle cittadine e dei cittadini tunisini. È soprattutto sul nuovo ruolo che gli artisti e le artiste si stanno conquistando nel Paese che si sofferma lo sguardo di Machghoul nella parte finale del suo scritto. L'artista è un cittadino tra gli altri, che riattiva il legame sociale che lo

lega ai suoi concittadini e dimostra il ruolo che può svolgere nella società l'arte contemporanea.

Il saggio di Valerio Zanardi, "Il terreno dell'utopia. Etnografia di un festival d'arte contemporanea in terra araba" inizia come una riflessione sui festival, sulle manifestazioni artistiche e le installazioni effimere quali generali processi di festivalizzazione capaci di «proporre una discussione globale del progetto di modernità». Dialogando in tutto il saggio con alcuni scritti di Pierre Bourdieu (1991), Howard Becker (1982) e Richard Peterson (1990), Zanardi apre il suo testo raccontando la sua esperienza, una volta arrivato a Tunisi, del festival "Dream City". Le domande al centro della prima parte del saggio dell'autore potrebbero essere così riassunte: in quale misura è necessario fare riferimento all'attrezzatura concettuale sopra citata? Quando utilizzare il portato di questi autori, creato, maturato e cristallizzato in contesti fortemente e stabilmente strutturati come Francia e Stati Uniti, per andare ad analizzare un festival, un prodotto culturale nato, cresciuto e sviluppato in un contesto altro? Questo è il motivo per cui Zanardi, pur criticando i "classici" strumenti analitici antropologici, dichiara la necessità di ricorrere al metodo etnografico per interpretare al meglio il fenomeno "Dream City". La seconda parte del suo lavoro è infatti una descrizione accurata del contesto della Medina durante i giorni del Festival; ma è il pubblico il vero protagonista del suo lavoro: «Quello che [...] impressiona il ricercatore [...] è l'entusiasmo, la freschezza, l'*engagement* del volontariato nei confronti del proprio ruolo e della filosofia di fondo di Dream City».

Un pubblico "altro" e partecipante che aiuta a capire il portato rivoluzionario della manifestazione anche come specchio delle trasformazioni in atto nella società tunisina. Parlando con alcuni di questi attori sociali, l'autore racconta come più volte si sia sentito costretto a parlare di politica, di modernità, di Occidente e delle resistenze ad esso e ai regimi che, uno ad uno, stanno cadendo in alcuni paesi arabi. Zanardi è obbligato così a confrontarsi con un Festival che è occasione di incontro, di riappropriazione simbolica, di riutilizzazione collettiva dello spazio pubblico, rappresentazione normativa dei valori costitutivi del vivere sociale, anche se «solo ed esclusivamente per quei circoli di amici, giovani, e professionisti, che in un modo o nell'altro hanno a che fare con la sfera culturale e con attività legate alla manipolazione dell'immaginario e dell'immateriale: arti, cultura, turismo, architettura, teatro [...], l'*empowerment* di una generazione». Pur riconoscendo stereotipi della formula «classicissima» di programmazione culturale negli eventi

– dislocare in spazi desueti, e non istituzionalmente dedicati agli spettacoli o alle esposizioni, una molteplicità di contenuti artistici che spaziano allegramente nella più trasversale transdisciplinarietà – Zanardi riconosce come suo dovere, come osservatore e partecipante, «mettere tra parentesi il complesso di riferimenti culturali utilizzati, perché le richieste culturali del maggio francese, così come le esperienze della destrutturazione dello spazio scenico nella tradizione teatrale del '900 non paiono appartenere al *milieu* culturale tunisino e soprattutto non appaiono esplicitati nelle opere artistiche e nei materiali etnografici raccolti». Piuttosto che rappresentare un semplice richiamo evocativo alla malattia esistenziale, al conflitto, al tragico e all'irrisolto nella dicotomia normativa tra ideale e reale che pare affettare sistematicamente le nuove avanguardie in ogni ambito artistico e/o creativo, "Dream City", per l'autore, invoca il ritorno della parola alla sua dimensione interattiva e relazionale, proprio quella parola fino a qualche mese prima censurata.

Il Festival si propone in senso lato come programma che eccede la sfera artistica in senso stretto per accedere a una dimensione programmaticamente politica nei confronti di un futuro ancora incerto, in cui quello che pare contare è la ricostruzione del tessuto sociale attraverso l'interazione e la piccola ritualità del dialogo e dell'incontro.

Seguono poi due lavori, uno dell'arabista Marta Bellingreri e l'altro della ricercatrice di processi culturali Anna Serlenga. Tutti e due gli scritti concentrano l'attenzione sulla scena artistica tunisina, pre e post rivoluzione, analizzando, rispettivamente, quella musicale e quella teatrale contemporanea.

In "Decentralizzare l'arte, suonare la rivoluzione", Bellingreri, che da tempo vive a Tunisi per seguire e raccontare a noi europei, come giornalista, i processi rivoluzionari in atto, racconta la genesi delle primavere arabe. L'obiettivo del suo scritto è analizzare, uscendo dalla capitale Tunisi, e concentrando l'attenzione sulla provincia tunisina, il rapporto tra creazione e censura, innovazione e continuità. Per Bellingreri il movimento «sotterraneo», e non, che abitava la Tunisia prima del gennaio 2011 ha riguardato sia eventi socio-politici, sia, soprattutto, eventi artistici e culturali. Come rileva l'autrice:

Non è l'arte ad esser emersa con la rivoluzione, ma è la rivoluzione ad essere emersa anche grazie all'arte. Ne sono cambiate le premesse e ne sono aumentate le sfide, si sono aperte e svelate le possibilità. La sfida pre-rivoluzione alla censura costituiva di per sé uno strumento artistico che costringeva l'artista a esprimersi senza poter es-

plicitare nulla: utilizzando silenzi e vuoti, l'artista si interrogava sulle sue possibilità e il suo ruolo, dando prova di immaginazione e interrogando non solo se stesso ma il pubblico che si confrontava con il senso nascosto dei messaggi. I segni lasciati nel decennio prima della rivoluzione mostrano come questo livello sotterraneo agiva.

Tutta la prima parte del lavoro è dedicata a movimenti artistici che sono nati prima della rivoluzione e l'hanno anticipata. A giustificare questi processi, per l'autrice, è soprattutto il fatto che sono variate le coordinate geografiche di questa rivoluzione artistica e culturale, tuttora in corso. Uno degli effetti e dei risultati più significativi dei mesi della rivoluzione e di quelli posteriori è stata proprio la riscoperta delle regioni cosiddette marginalizzate della Tunisia: i luoghi in cui la strada ha cominciato a bruciare, prima che fosse la capitale a essere testimone e partecipe della rivolta in corso.

Nella parte finale del saggio, Bellingeri concentra l'attenzione sul ruolo della musica come linguaggio inedito per quanto concerne la Tunisia moderna e contemporanea e lo fa, ancora una volta, attraverso una scrittura accurata e dettagliata che si discosta dalle rappresentazioni giornalistiche che caratterizzano i nostri quotidiani quando hanno la pretesa di raccontare quello che sta succedendo sull'altra sponda del Mediterraneo.

Anna Serlenga, nel suo lavoro "Alla ricerca di un corpo nuovo: per un teatro contemporaneo tunisino", dà continuità al saggio di Bellingeri concentrando l'attenzione sul teatro. Anche in questo caso, la scena teatrale è usata per raccontare la relazione, sempre forte e inscindibile, tra la produzione performativa e la società di cui si nutre e a cui si rivolge, che si trova interrogata da cambiamenti politici radicali e che si confronta con diversi e antitetici progetti per il suo futuro. Ancora una volta, a dimostrazione dell'unità di intenti di tutti gli autori e le autrici di questo numero, la volontà è quella di capire chi è e come è emersa questa generazione di intellettuali, artisti, collettivi che sta contribuendo alla creazione del nuovo volto sfaccettato della Tunisia del presente.

La rivoluzione, in relazione alla scena teatrale, scrive Serlenga, è stata per lo più la «presa della parola». La possibilità di dire, però, e qui il primo spunto interessante del suo contributo, nei primi tempi rivoluzionari ha relegato il teatro a un linguaggio che la stessa autrice definisce come appiattito a quello delle radio, della televisione, dei media che ora possono criticare il Regime. Ecco che allora, già nei mesi successivi al gennaio 2011, secondo Serlenga, nella volontà di ritrovare un linguaggio specifico, non appiattito alla denuncia politica e in

grado di sfuggire alle nuove forme di censura, il teatro tunisino comincia a sviluppare nuove forme che contemplino da un lato il rispetto per la diversità e nello stesso tempo, però, rivendichino il diritto all'esistenza della differenza. Ma è soprattutto la presenza di giovani, di una nuova classe intellettuale, che ha spinto il teatro, dal 2011 in poi, a cercare una rinnovata attenzione alla sperimentazione.

Tutta la seconda parte del saggio di Serlenga consiste in una presentazione di nuovi linguaggi e produzioni teatrali esplosi negli ultimi due anni. A cambiare, e di nuovo, sono soprattutto i luoghi di produzione ed espressione teatrale:

Se infatti durante la dittatura lo spazio pubblico è stato uno dei luoghi simbolo di censura, dove poteva presentarsi allo sguardo collettivo solo la rappresentazione di potere del regime, in questo periodo di transizione democratica avviene un ulteriore cambiamento. Lo spazio pubblico è infatti proprietà della cittadinanza tutta, ma è al tempo stesso il luogo dove si combatte la nuova lotta identitaria della Tunisia che verrà: la sedicente morale religiosa è infatti una valida scusa per impedire manifestazioni culturali, censure a mostre e minacce ad artisti.

Nel suo scritto "Dream City, per esempio. Note su arte come sfera pubblica", Emanuela De Cecco concentra l'attenzione sul festival tunisino "Dream City". Il suo saggio, più che dialogare con una letteratura di riferimento, è il tentativo, coraggioso e appassionato, di spiegare ai lettori le emozioni e le riflessioni che una critica e storica d'arte contemporanea ha provato nel partecipare a questo festival. Alla base della riflessione di De Cecco c'è una domanda apparentemente banale: «So where is the artist?», una domanda, però, che allo stesso tempo interpella la questione di un "dove" che è molto più di un concetto spaziale, culturale o temporale dell'arte come «*site-specific*», legata cioè a un luogo. È infatti anche una questione metodologica che interroga anche chi sta parlando di arte e chi la sta analizzando: «The task of the writer is not only to reflect on art but also to see how a representation is both transformative and constitutive of subjectivity». De Cecco esplora questa sfida trasformativa dichiarando in modo decostruzionista e parziale il proprio punto di osservazione e gli effetti su di lei, critica d'arte del Nord del mondo, dell'incontro con "Dream City". È interessante l'esperimento narrativo e al tempo stesso analitico sia della costruzione dell'oggetto – cosa è "Dream City" oggi – sia dell'osservazione autoriflessiva dell'io narrante. Si tratta dunque di un'osservazione e di un racconto non canonico – secondo sia la storia dell'arte che

la critica d'arte – che diventa autoriflessione sulla distanza/vicinanza col proprio oggetto. Rispetto al genere usato lo si potrebbe definire, ricorrendo qui a un neologismo, una forma di critica d'arte etnografica.

De Cecco, all'inizio del suo scritto, racconta come questo Festival, nato nel 2007, nel 2012 abbia festeggiato la sua terza edizione avendo come teatro lo scenario dell'antica Medina, dove piazze, strade, luoghi abbandonati e luoghi destinati hanno accolto gli interventi di artiste e artisti visivi, danzatori, *designer*, attori, *performer*, cineasti e scrittori. Per De Cecco è necessario, se vogliamo utilizzare la finestra della produzione artistica per leggere i processi rivoluzionari in corso in Tunisia, concentrare l'attenzione su questo evento proprio in virtù del fatto che i suoi organizzatori hanno scelto questi spazi pubblici per rafforzarne il carattere senza mettere in ombra i lavori riducendoli a elementi di contorno. Cosa c'è di interessante in questo Festival? si domanda De Cecco:

Il confronto è tra chi afferma la necessità di portare il proprio lavoro al di fuori dal mondo dell'arte per intervenire direttamente sul tessuto sociale e chi si interroga su come si possa produrre un risultato altrettanto efficace senza rinunciare a un confronto con il linguaggio dell'arte stesso, inteso come contesto che continua a distinguere una performance artistica da una azione politica.

La specificità del Festival, per l'autrice, è quella di entrare dentro questo confronto mettendo in discussione categorie come «noi/loro, vicino/lontano, centro/periferia».

Nella seconda parte del suo saggio, De Cecco prende in esame la programmazione del Festival e i testi pubblicati sul catalogo della manifestazione in cui sono raccolte anche interviste agli stessi “fondatori” della manifestazione, i quali rimettono al centro i temi dell'arte “post-nomadica” e dello “spazio pubblico”. De Cecco ricostruisce in questo modo i processi che hanno portato alla nascita del Festival. Studiando la programmazione del Festival e partecipando alle manifestazioni artistiche svoltesi nel settembre scorso, De Cecco sottolinea nuove forme di produzioni culturali, almeno per quanto concerne la Tunisia, che danno la misura dei cambiamenti sociali e politici in corso, a cominciare dalle trasmissioni musicali e le nuove reti televisive.

Nell'acuirsi della crisi che riguarda “noi” e l'Europa più in generale – dove per crisi non si intende solo la crisi economica ma la difficoltà di un sistema nel trovare risposte alle trasformazioni in corso – le distanze, di fatto, si sono ridotte e forse, nel caos generale, si stanno aprendo spazi

di maggiore sensibilità e attenzione verso contesti che non vivono questo sgomento come una novità, perché hanno trascorsi dove queste difficoltà sono all'ordine del giorno, e a partire da qui – nonostante tutto – agiscono, continuano ad agire.

A concludere il numero è Selim Ben Cheikh, uno degli artisti al centro del nostro lavoro. In “*Quelle place et quel rôle pour l'art contemporain en Tunisie*”, l'artista racconta, attraverso soprattutto fotografie e immagini, quello che è accaduto e sta accadendo in Tunisia e il ruolo che hanno avuto artisti come lui. Ci sembrava opportuno concludere con le parole di un artista che è stato in prima linea durante le giornate della rivoluzione e tutt'ora si batte per la conquista e la creazione di uno spazio pubblico in cui sempre più ci sia libertà di parola.

## Riferimenti bibliografici

- Becker H. S.  
1982 *Art worlds*, University of California Press, Berkeley.
- Bourdieu P.  
1991 *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Editions de minuit, Paris.
- Braidotti R.  
2002 *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella, Roma
- D'Agostino G., Kilani M.  
2011 «Presentazione», in *Archivio Antropologico Mediterraneo*, XIV n. 13 (2): 5-7.
- Enwezor O.  
2007 «Lo spazio dei senza patria», interview with O. Enwezor by F. Gennari Santori, in *Reset*, n.100, March-April: 27-28.
- Peterson R. A.,  
1990 «Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music» in *Popular Music*, Vol. 9, No. 1: 97-116.

Maria Antonietta Trasforini

## Contemporary art and the sense of place. The case of Tunisia

### *Re-territorialisation of the culture*

From the mid seventies contemporary art has been and still is, in an ongoing movement, a place characterized by an high social reflexivity where new sociality emerged, a place where artistic practices built other versions of history as forms of counter-memories or as forms of social and political resistance. Okwi Enwezor (2007: 27) defined this process as a way of «historically thinking the present». For this reason, analyzing today the relationship between contemporary art and social and cultural changes actually means analyzing a dense field of social conflict. Tunisia, as other countries involved in changes brought by the Arab springs (Dakhliya 2011; Merlini, Roy 2012), is an interesting case study which stimulates questions on the role that culture and art are playing in producing such social transformations (Ellaban 2012). Here, contemporary art and events like “Dream City”, the festival of urban art, show the social and cultural complexity of a nation involved in a revolution, which stakes – cultural, religious, social – give a key role to the action of many artists. But it also witnesses the extreme mobility and instability of a situation which suggests more questions than the answers it might give.

### *Art in a world of people in transit*

The loss of place, namely the *unhomely* matter, considered as a characteristic of modernity, has been often taken from contemporary art as a relevant object of its reflection and practice. The *unhomely* characterising “a world of people in transit” has been both an object of contemporary artistic representation, and the condition of many artists, men and women (Papastergiadis 2000, 2005). The diasporas issue – Jocelyne Dakhliya (2006: 19) observed – is realistically and tangibly embedded in Arab countries, at the same time carrying a paradox: from one side immigration, free or forced displacement, exile have underlined the complexity in the self-definition of those countries, on the other

side a common conviction sees Islamic societies characterised by a certain cultural stillness, putting them under the sign of permanency. Furthermore we are facing a «certain feeling of [...] cultural security which seems to come from most recent artistic works: the feeling of knowing from where we come despite every breaks and every forms of displacement» (Dakhliya 2006: 19). In a word, the matter of the relation between diaspora, culture and artistic practices was a relevant issue also before springs.

### *The post-nomadic artist*

In a context of people ‘in transit’, the character of the nomadic artist is the contemporary expression of a phenomenon we find since a long time in the history of art. If the image of the nomadic subject derives from the experience of people and cultures namely nomads, it nonetheless summarizes a critical consciousness which doesn’t follow socially coded ways of thinking and of behaving, as described in the analysis of Rosi Braidotti:

Not every nomads travel around the world. Some of the most incredible journey may be done without moving from our own habitat. The nomad state [...] is defined by a consciousness which turns over given facts: it is a political passion for transformation or radical change (Braidotti 2002: 10).

With this double meaning of displacement and critics, I use the terms ‘nomadic artist’, sometime interchangeable in a partial and approximate way with the term ‘diasporic’. In the processes and transformations which are synthetically been defined “Arab springs” we are actually facing a phenomenon which seems to reset the relation between territory and identity (Anderson 1991), suggesting a new cultural form of ‘artistic nomadism’ (actually a post-nomadic artist), represented by the native/local artist who doesn’t leave, but who stays and stays for working critically. The great explosion of creativity, languages and artistic practices occurred during and after the Tunisian revolution, from

street art to cinema, from photography to music, shows this fact (Fig. 1).

*De-materialized art, ri-territorialized art and the role of new media*

In the nineties and in the first decade of the 21<sup>st</sup> century – the globalization period – the art world saw a redefinition of the relation between art and places, characterized by: a growing de-materialization of the art works and the artistic practice; a diffusion of international Biennales often unrelated and disjoint from places where they take place; a real artists' migration toward international capitals of art – and the phenomenon of the artistic double residence –; a de-nationalisation of artistic movements, and finally an inflation of the international as symbolic credit (Gielen 2009: 192). In a context of diasporic conjunctures (Clifford 1997: 36; Hall 2000) new media (from internet to social networks) played a key role in setting up again the relations between place, art and identity, contributing to the creation of a cosmopolitan state through new combination of spaces of fluxes and physical spaces. Urban and metropolitan spaces are actually not removed in virtual nets, instead they are transformed by the interaction between electronic communication and physical relations, through the recombination of physical place and network (Castells 1996). As Michket Krifa (2012), curator of *Dégagements*, the exhibition at the Centre Pompidou dedicated to art in Tunisia one year after the revolution, tells:

there we had a real lack of representation [...] and all of a sudden, the image was everywhere, thanks to mobile phones, social networks, computers and Internet. In parallel with all this was another phenomenon I has never seen before and that was cartoons and drawings in the press invading the Internet. The third phenomenon, aside from virtual space, concerned the public space: finally, the street belonged to the people.

New media didn't invent relations but they empowered them, emphasizing the concrete actions taking place in the physical space, through an enlargement of the 'social walls' of the city (Fig. 2) (Meyrowitz 1985; Sergi 2011) and through an uncommon sight's pragmatics, according to the definition of the cinema critics blogger Tahar Chikhaoui (2012):

camera became a weapon [...] revolution hasn't been done away from sights, we made it through the sight of a multitude of unknown young peo-

ple who, with their cameras, taped everything they were doing [...]. Arab revolutions are the first great manifestation of a sight's pragmatics. This abolition of distance does not stand for art, but it has been possible.

If the role of new media during Arab springs has been fundamental, giving legitimation, communication, organization and visibility to riots, the construction and consolidation of a cosmopolitan artistic identity, made through media, has been not less relevant – even though less explored.

*Art and diasporic conjunctures*

The issue of uprooting and exile is explored from more than one nomadic artist. In the diaspora's panorama, the nomadic condition of the Arab artist is represented by the Lebanese Mona Hatoum, the most famous artist in the international context, who's living in London and Berlin. Her work is focused on *Unheimlichkeit*, on disorientation, on the non-nostalgic elaboration of the distance between places, objects, bodies and voices which once were home. In the movie *Measure of distances* (1988) the mother's body suggests 'a complex overlapping of cultural resounds'. Over the English speaking monochord voice of Hatoum, writing to her mother, lively voices of Arab women produce a sound creating cultural, spatial and linguistic distances. Familiarity and extraneousness, contiguous and incompatible, combine with each other (Said 2000), showing a dialogue challenging the stillness of national identities and collective memberships (Demos 2009: 79). The two suitcases of *Traffic* (2002), linked together with the artist's hair, summarize the condition of nomadic and diasporic artist. It evokes the visible or clandestine paths of forced migration, a journey where the whole life is packed in a case, and the physicality of linkages which don't break even when parted away. While Mona Hatoum sees diaspora from a metaphoric perspective, two other artists see it as a metonymic, with the physical body used to represent the exile. The Albanese Adrian Paci, today living in Italy, tells his nomadic condition through a work/sculpture which takes the shape of a small monument and a proper self-portrait: the naked artist carrying the roof of his house on his back (*Home to go*, 2001). The Kosovar Sislej Xhafa, today living in New York, in *Komt* (2007), creates a work-synecdoche where a pair of worn out leather boots, which seem to still carry their owner feet, have wheels under their soles which make them fast slide away.

### *Local vs Diasporic*

If Mona Hatoum is the Arab nomadic artist *par excellence*, what we are now witnessing in the Tunisian art world ‘after’ the Arab spring, is a phenomenon we might call re-territorialisation of art, contrasting the abstractness – also ideological – of global culture and above all of globalized art, a kind of *revenge of geography* (Kaplan 2012) working also in the art world. Introducing her vast work on contemporary artistic production in Islamic countries, Jocelyne Dakhli (2006: 21) recognized two typologies of artists: the *local* artist, however professional, who often studied abroad, working in difficult and often invisible conditions (for whom ‘working inside the country was of capital importance’ – Ben Soltane 2011), and *diasporic* artists, with their privileges and their awards in the western art market. But the author warns against an easy opposition between Local-Authentic *vs* Diasporic-Inauthentic/Excentric. This hiatus is partially disappearing, because the local artist is getting a new visibility, consistency, and a non-isolated profile (Ben Soltane 2012). The protagonist artists of the Arab spring establish a totally new relation with space. They intentionally stay with their culture, claiming this choice, re-locating an artistic identity after censorship and the cultural pauperism carried by the Ben Ali’s regime, trying to overcome the distance between art and political commitment:

I know artists who have nothing to show because they say they don’t have enough distance, and others who say they feel more like citizens now than artists. And then there are others that say they are citizens and artists, and are at the service of each other without quashing one another (Krifa 2012).

Using extremely complex languages both from a technical point of view (video, photographs, paintings, multimedia) and from a contents point of view, or by using artistic languages as those grown in the emergence of revolutionary events (like documentary or street art), Tunisian artists eventually gave a new cultural depth to artistic practices which globalization tends to flatten and to trace back to local stereotypes, to be spend on the international art market. The original elaboration of tradition often doesn’t match the expectations or demands of western art worlds gatekeepers with regard to the Arab artist’s stereotype (Ben Soltane 2011). The movie *Le printemps Arabe* (2010) by Nicène Kossentini, for instance, represents a reworking of traditional language, rethought under the light of great social changes and of new revolutionary ‘or-

der/disorder’. On this movie Michet Krifa (2012), who have shown it in Pompidou’s exhibition, stated:

When Kossentini borrows the visual effects of Islamic ornament, it’s because she is playing with a fragmented visual that has meaning, and because that visual has an Arab-Islamic connotation. It’s like several atoms attached to one another. At the end of the video, this is precisely what happens; it fragments, so it does have a meaning and it is not gratuitous.

What does the western art world expect from the Arab artists of springs? It’s expecting a political and revolutionary art, with stances on veil or terrorism, for instance:

The gatekeepers in the Northern countries are more interested in an artistic production from Southern countries that would comfort them with what they think is “good” contemporary Arab art [...]. This production corresponds to stereotypes that have found a new skin following postcolonial history. Indeed, the Islamic veil, the Arab woman depicted as oppressed, Islamic terrorism, and war constitute the subjects that facilitate access to international visibility for artists from the region. Many of the artists who have obtained a certain notoriety complain about this phenomenon which excludes part of their artistic production. The Moroccan artist Mounir Fatmi even speaks of a *hidden demand* when he evokes the attempts by Western decision-makers who invite him to prepare an artwork (Ben Soltane 2011).

An hidden demand which is often directed to a form of visual exoticism (Krifa 2012). The Tunisian artist Meriem Bouderbala, already in 2003, claimed for the artists of the southern Mediterranean, a path not acquiescent to dominant discourse of art market or the quiet of impossible returns to tradition, tracing a project toward a *devenir minoritaire* inspired to Deleuze.

### *Art in Tunisia and the sense of place*

Given the capacity of re-territorialised art of absorbing and re-elaborating culture and languages, it certainly is a form of hybrid art, if with *hybrid* we mean, as Hall suggests (2003: 188), the connection between local identity and transcultural dimension. This art which ‘stays’ and ‘cares’ for places and for the relations which constitute them, often declares its political stances. It also takes the form of inquires, critically questioning its culture using forms

and instruments which are used in ethnographic or anthropological research: from videos, to photographs, to interviews, until the use of material culture's objects as transitional objects.

In the context of Tunisian re-territorialised art there are many women artists which reflect on memory, on private and public places, using everyday language focused on affection, on the desire of producing or reproducing 'home' as a net of relations (Moorti 2003; Triki 2012). As Rachida Triki affirms on Tunisian art scene:

Since the 1990s, the Tunisian contemporary art scene saw the emergence of a remarkable creativity in the work of young women artists. By using many different media they try to express personal or socio-cultural experiences. It is also a demographical factor. These artists are usually graduated from Art Schools which have much more female than male students (Triki 2010).

In her participated work intitled *Tisser la medina* (Weaving the medina) and presented in "Dream City" (2012), tunisian artist Sonia Kallel explores a public space and his erased memories of traditional crafts. She weaved links between medina's inhabitants, streets and squares, souks and houses, opening to the "Dream City" public the unknown world of those who still weave, the silk craftsmen and their almost lost ability, as a form of a cultural intangible heritage ("Dream City" 2012 : 40).

Nicène Kossentini explores her family photos bringing back the plot of her familiar and cultural origins. In her *Boujmal* series (2011) (Fig. 3) some black and white portraits of the mother, representing different life stages, shade in the horizon, which is traced by sharp graphics of Arab writing. In an old childhood picture of her mother, used for the short video *Revenir* (2006) (Fig. 4), she made a disturbing discover, like an Antonioni's *Blow up*. Zooming the image she finds a figure in the shadow, beyond a group of smiling children in first row. There's a little girl 'removed', excluded, a small intruder, perhaps too poor to be pictured in the photo or excluded for other mysterious and undiscoverable reason. This image is in someway unbearable and seems to announce a disaster due to this exclusion.

Another French-Tunisian artist, Patricia Triki, who's living since a long time in Tunis, builds stories of and with people photographed in the streets, twisting relations and accounts strongly connected to place (*Serie Sabrina*). She also interpreted the urban landscape of Tunis transforming it in an extreme pop scene, scattering around the city, during the urban art event "Dream City" (2010) (Fig. 5).

Her fake commercial posters hidden among urban landscape of communication escaped from censorship and brought a denouncing logo together with a declaration of freedom: free art.

Patricia Triki again, with her photos on *Checkpoint* (2011) (Fig. 6) taken during revolution, shows how one can protect oneself following the loss of law enforcement and, at the same time, she underlines the solidarity occurred during the revolution days. And about that period she said:

C'est vrai qu'assez rapidement je suis sortie dans la rue pour faire des photos et surtout garder des traces. C'était comme enregistrer des images, des petites preuves de manière neutre et sans jugement. Après la révolution, les autorités s'empresser à chaque fois d'effacer, de décaper les slogans et les tags sur les murs. Je voulais aussi appréhender et expérimenter les nouvelles limites permises dans l'espace public. Constaté si je pouvais photographier librement et créer sans contraintes dans la rue. Une fois, je faisais des collages avec des amis sur les murs de la ville et un homme nous a dit : « Avant vous pouviez pas faire ce que vous faites. Profitez-en maintenant parcequ'après on ne sait jamais ! » (Bruckbauer et Triki 2012 : 26)

In the works of those three artists, a key role is played by the reflection on relations, place and public/private space, using video or photographs in a different individual way but always as a narrative and metaphorical language.

Instead, other two artists use photographs in a metonymic bodily way. The photograph Hichem Driss shows the physicality, power and the vitality of censored bodies in a series of pictures of Tunisians of every ages, genders, sexual preferences and skin colours. They narrate a multicultural nation and their diversities, in a work entitled by contrast «Ammar #404», which is the coded name used by young Tunisians to call the internet censorship.

Halim Karabibene, an ironic and theatrical Tunisian artist, is nomadic and multidisciplinary, as Mahmoud Chalbi defined him, who builds through his body and others' Tunisians artists, critics, art dealers, a proper don quixotesque army (Fig. 7). They defend and claim with their pots the Museum of Modern and Contemporary Art of Tunis, which 'is not there'. Since January 2011 – the month of the escape of Ben Ali – the pot becomes the armour of this extravagant struggle committee. «It's a piece bearing a very strong statement, saying that artists are here, they are armed and they must not be ignored» (Krifa 2012).

“So where is the Artist?”

As art has become «a useful interlocutor in engaging with the concept of geography», art can also «unravel how geography as an epistemic structure and its signifying practices shape and structure not just national and economic relations but also identity constitution and identity fragmentation» (Rogoff 2000 : 10). The apparently superficial question “So, where is the artist?” (Papastergiadis 2008: 376) actually recalls a reflection on space, which goes beyond the spatial, cultural or temporal concepts embedded in art as site-specific, thus linked to a place (Papastergiadis 2008: 369). It’s also, in fact, a methodological matter which questions who’s talking about art and who’s analysing it, also we who are talking about it right now: «The task of the writer is not only to reflect on art but also to see how a representation is both transformative and constitutive of subjectivity» (Papastergiadis 2008: 375).

The revolution wasn’t just about Bouazizi’s immolation and cries of ‘dégage, dégage!’ (‘out, out!’), Krifa stated (2012). It’s also a thought process, a series of values and choices made by society, and artists are conscious of all of this.

Art space, and the works of many artists, today in Tunisia, are located in that field Foucault defined *heterotopy*, that is “the place other” and which Pratt (1992: 7) and Clifford (1997: 192) defined as “contact zone”. What does this mean? They are spaces open on other spaces, the function of which is to let spaces communicate between each others. Not only physical spaces but also metaphorical ones, creating contradictory movements and connecting cultures, subjects, stories, points of view. In those places, not only new significant are created, but also new subjectivities. Is the space that Okwi Enwezor (2012) – referring to transformations taking place in Arab societies – defines as *Civic*, that is a place of subjectivization:

[...] conceptually, this is the space in which arts and culture actually belong, not in the realm of the state, not in the realm of the market, not in that of the family. Art is on the other side, it is on the side of the *civic*, and what I’m trying to point out is how the projects of curators and artists in these societies become the key places where these values are raised. It is not that artistic projects or activism is set up in opposition to the state, because it is very easy to suffocate. But it can be subversive inside the body of the state [...]. And this is what is going on, because if they are getting people to think freely without necessarily being

“activist”, then they are enabling a subjectivization that cannot be repressed (Enwezor 2012)

## References

- Anderson B.  
1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York.
- Ben Soltane M.  
2011 *Breath of Freedom / Tunisia*  
[http://universes-in-niverse.org/eng/nafas/articles/2011/breath\\_of\\_freedom](http://universes-in-niverse.org/eng/nafas/articles/2011/breath_of_freedom).
- 2012 «Élan et espoir: perspectives de développement des arts visuels en Tunisie après la “revolution”», in Bruckbauer C., Triki P.K. (eds), *Rosige Zukunft/ Un avenir en rose, Aktuelle Kunst aus Tunisie/ Art actuel en Tunisie*, Ifa, Katalog/Catalogue, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Kerbert Art Bielefeld/Berlin: 217-231.
- Braidotti R.  
2002 *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella, Roma.
- Bruckbauer C., Triki K.P.  
2012 «Un avenir en rose. Un passé maive, un present parsemé d’obstacles noirs. Experiences personnelles des commissaires et remarques sur les objectifs de ce project», in C. Bruckbauer and K.P. Triki (eds), *Rosige Zukunft/Un avenir en rose, Aktuelle Kunst aus Tunisie/Art actuel en Tunisie*, Ifa, Katalog/Catalogue, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Kerbert Art Bielefeld/Berlin: 25-31.
- Castells M.  
1996 *The Rise of the Network Society*, Blackwel, Oxford.
- Chikhaoui T.  
2012 <http://taharchikhaoui.blogspot.com> .
- Clifford J.  
1997 *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass).
- Dakhia J.  
2011 *Tunisie. Le pays sans bruit*, Actes Sud, Arles.
- Dakhia J. (ed.)  
2006 *Créations Artistiques Contemporaines en Pays*

- d'Islam. Des Arts en Tensions*, Editions Kimé, Paris.
- Demos T.J.  
2009 "The ends of exiles: towards a coming universality?", in N. Bourriard (ed.), *Altermodern. Tate Triennial*, Tate Publishing, London: 75-88.
- Dream City  
2012 *L'artiste face aux libertés*, Tunis Medina, 26-30 Septembre, Sfax Medina, 05-07 Octobre, Catalogue, Association l'Art Rue, Ariana.
- Ellabban E.  
2012 "La scène artistique arabe contemporaine", in *25 ans de créativité arabe*, Catalogue de l'exposition, Institut du Monde Arabe, Paris, Silvana, Editoriale, Milano: 14-19.
- Enwezor O.  
2007 "Lo spazio dei senza patria", interview with O. Enwezor by F. Gennari Santori, in *Reset*, 100, March-April: 27-28.  
2012 *Meeting Points 6 in Berlin Interview with Artistic Director Okwui Enwezor*, By Haupt & Binder, January: [http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2012/meeting\\_points\\_6\\_berlin](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2012/meeting_points_6_berlin).
- Gielen P.  
2009 *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*, Antennae, Valiz Amsterdam.
- Hall S.  
2000 "Cultural identity and diaspora", in N. Mirzoeff (ed.), *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*, Routledge, London and New York: 21-33 (1<sup>st</sup> edition 1990).  
2003 "Creolite and the Process of Creolisation", in O. Enwezor, I. Basualdo, and U.M. Bauer (eds.) *Creolite and Creolisation*: Platform 3: Documenta 11, Hatje Cantz Publishers, Kassel: 185-198.
- Kaplan D.R.  
2012 *The Revenge of Geography: What the Map Tells Us About Coming Conflicts and the Battle Against Fate*, Random House, N.Y.
- Krifa M.  
2012 *After the Storm: Michket Krifa in conversation with Wafa Gabsi*, 2 May 2012: <http://www.ibraaz.org/interviews/26>.
- Merlini C., Roy O.  
2011 *Arab Society in Revolt. The West's Mediterranean Challenge*, Brookings Institutions Press, Washington, D.C.
- Meyrowitz J.  
1985 *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, Oxford.
- Mirzoeff N. (ed.)  
2000 *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*, Routledge, London and New York.
- Moorti S.  
2003 "Desperately seeking an identity. Diasporic cinema and the articulation of transnational kinship", in *International journal of cultural studies*, 6(3): 355-376.
- Papastergiadis N.  
2000 *The Turbulence of Migration*, Polity Press, Cambridge.  
2005 «Hybridity and Ambivalence. Places and flows in Contemporary Art and Culture», in *Theory, Culture & Society*, 22(4): 39-64.  
2008 «Spatial Aesthetics: Rethinking the Contemporary», in T. Smith, O. Enwezor, N. Condee (eds), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham & London: 363-381.
- Pratt M.L.  
1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge.
- Rogoff I.  
2000 *Terra Infirma. Geography's visual culture*, Routledge, London & New York.
- Said E.W.  
2000 «The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables», in *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*, Catalogue, Tate Gallery, London: 7-17.
- Sergi V.  
2011 «Appunti etnografici dalla rivolta tunisina», in *Etnografia e ricerca qualitativa*, 3: 425-443.
- Triki R.  
2010 *Tunisia's Art Scene, Interview with Rachida Triki*, by Haupt & Binder, June 2010: [http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/tunisia\\_art\\_scene](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/tunisia_art_scene).  
2012 «Être là», in S. Tamzini (ed.), *Hadhirate-Etre là*, Catalogue, Tunis, Centre Nationale d'Art Vivant-Goethe Institut, Tunis: 7-9.



Fig. 1 - *Graffiti on the Tunis Medina's wall* (September 2012) (photo M.A. Trasforini)



Fig. 2 - Picture on the wall, Tunis Medina (September 2012) (photo M.A.Trasforini)



Fig. 3 - Nicène Kossentini, *Boujmal*, 2011 (Courtesy Nicène Kossentini)



Fig. 4 - Nicène Kossentini, *Revenir*, 2006 (Courtesy Nicène Kossentini)

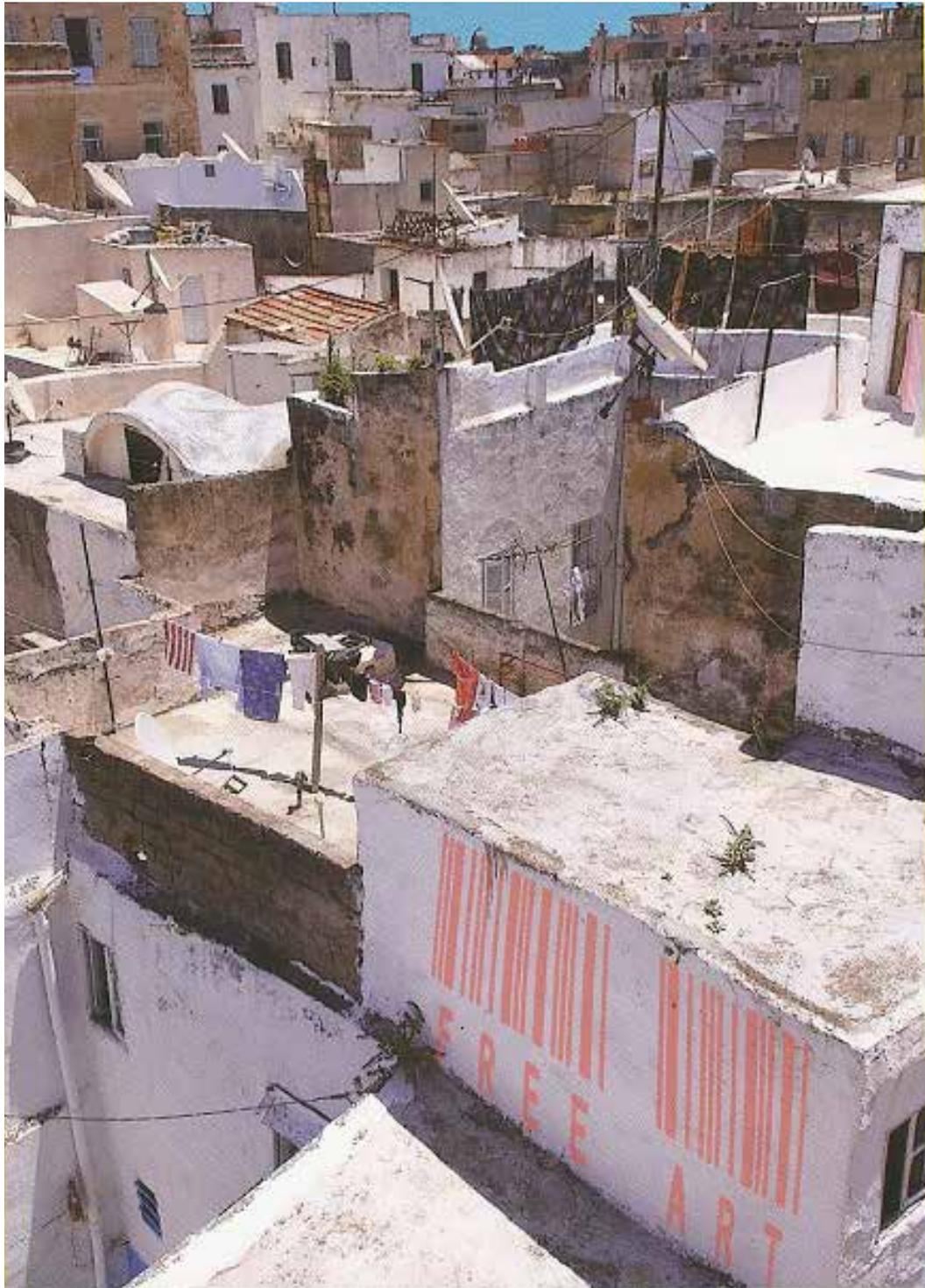


Fig. 5 - Patricia Triki, *Free Art*, 2010 (Courtesy Patricia Triki)



Fig. 6 - Patricia Triki, *Checkpoint #2*, 2011(Courtesy Patricia Triki)



Fig. 7 - Halim Karabibene, *Comité Populaire pour la Protection du Musée National d'Art Moderne et Contemporain (MNAMC) de Tunis - Soldat N°1 - Janvier 2011* (Courtesy Halim Karabibene)



Rachida Triki

## Enjeux sociopolitiques des arts contemporains en Tunisie

La scène artistique connaît, aujourd'hui en Tunisie, une réelle mutation. La dynamique démocratique générée par la révolution du 14 janvier 2011 a donné beaucoup d'espoir aux artistes visuels qui se sont emparés librement de leur environnement et de l'espace public, jusque là confisqué. C'est pourquoi, je propose, ici, d'examiner la dimension émancipatrice des arts contemporains à l'œuvre, notamment dans les espaces publics et ce, dans une stratégie de résistance et de puissance productive de socialité qui permettrait à l'individu de retrouver ses forces créatrices.

Je voudrais d'abord de manière préliminaire revenir sur l'acception du qualificatif contemporain appliqué, ici, aux arts. «Être contemporain» n'est pas être de son temps dans l'ordre du consensus et des valeurs largement ressenties et partagées. Peut-être faudrait-il le penser plutôt au regard du phénomène de création et de ce qui est à l'amont des actions et des dispositifs des arts comme ce qui nous actualise dans le présent pour nous en faire contemporain, non par état de fait mais par ouverture à un à-venir. Devenir contemporain nécessite de créer des manières de sentir, de vivre et de penser autrement, c'est-à-dire de résister au consensus et aux modes d'identification institués. En ce sens, être contemporain c'est créer son actualité dans une déprise de l'habitus pour un partage toujours ré-actualisable. L'enjeu du contemporain en art serait ainsi la création du possible par des événements fictionnels qui font sens. C'est pourquoi, on peut considérer, en Tunisie actuellement, le champ des procédures artistiques, largement comme un champ politique au sens premier où *Polis* nous ramène aux affaires et à la vie de la cité, c'est-à-dire pour extrapoler à un champ du vivre-ensemble.

Aussi, dans le cas de figure qui nous occupe, ici, à savoir la relation des arts à la sphère publique et sociopolitique en Tunisie, la contemporanéité se comprend dans le possible d'une socialité assumée. Ce possible est plus que jamais revendiqué par les artistes tunisiens comme source de dévoilement des aliénations et des soumissions qui appauvrissent notre vécu depuis des décennies. Aujourd'hui, en cette période de transition démocratique, les pra-

tiques d'art en tant que « façon d'agir », mobilisent leur activité créatrice dans les lieux mêmes où le pouvoir s'investit et se régénère de manière très subtile. Il s'agit des espaces publics longtemps policés avec leurs interdits et leur surcodage. Ces espaces sont en vérité devenus des espaces où un simulacre de vie s'est substitué à la vie réelle. Les arts travaillent alors par déterritorialisation de notre quotidien comme autant de postures de contre-pouvoir.

### 1. Postures critiques des arts contemporains en Tunisie

Les artistes sont sensibles à la séparation évidente de l'Etat et de la société civile et par conséquent à la micro-politique qui contrôle toute forme d'individualisation des citoyens. Ils savent que les espaces publics sont vidés de leur habitabilité et de la socialité qui leur est naturelle. Depuis janvier 2011, une des grandes victoires a été l'accès libre à la rue où la population a enfin occupé quand elle le voulait l'espace public ; cette réappropriation de l'espace public est encore, aujourd'hui, l'objet de débat sur la légitimité, par exemple, des manifestations de rue entre opposition et gouvernement provisoire.

Les artistes ont compris que la lutte pour la réappropriation des espaces démocratiques de socialité se fonde sur la légitimité du principe même de la politique qui n'existe que par le pouvoir des individus citoyens et par leur participation à la vie publique. Aussi, résistance par l'art et processus démocratique sont-ils une et même chose dans le mouvement de réaffirmation de l'appartenance à tous et à n'importe qui de la sphère publique. Un des modes de résistance est l'invention de formes de subjectivation pour réinvestir la vie publique et redynamiser la socialité. Il s'agit d'inventer de nouveaux espaces temps pour des expériences autre des lieux de vie. Plusieurs actions artistiques tentent de réinventer par détournement ou par rupture la vie quotidienne en résistant aux codifications spatiales, à la circulation des sens donnés ou ordonnés à tra-

vers les plis que l'imagination créatrice d'une vie commune peut permettre d'élargir. La dimension métaphorique de la pratique artistique dessine, en ce sens, l'horizon d'une socialité à venir.

Certains artistes comme ceux du collectif *Dream city* choisissent des situations interactives dans les espaces de vie publique, pour créer occasionnellement des rencontres, des échanges et réinventer d'une manière sensible et fictive des formes de socialité. Ils s'efforcent de donner à penser la possibilité socialement effective d'un vivre-ensemble responsable à l'intérieur d'un espace public libéré.

En investissant pendant une semaine la Médina de Tunis capitale et celle de la ville industrielle de Sfax, ces artistes tentent de réconcilier les citoyens, habitants ou non de la Médina avec les lieux de vie et de partage, que sont les places publiques, les ruelles, les cafés, les mausolées, les échoppes voire même les patios et les fameuses terrasses des maisons arabes qui étaient autrefois des lieux de convivialité. Les interventions artistiques sont souvent interactives, ludiques et posent subtilement des questions sur le quotidien. Art de l'images, performances, installations et même paroles de conteurs invitent la population à se réhabituer à l'insouciance d'une déambulation dans un quartier de la ville, ou à habiter autrement des espaces confisqués, sans craindre comme il n'y a pas longtemps un interdit quelconque, ne serait ce que sa propre autocensure à circuler ou à se réunir dans tel ou tel endroit public.

C'est à ce titre que d'autres postures d'arts contemporains se sont constituées comme des micro-politiques pour donner à repenser par déterritorialisation et reterritorialisation nos espaces de vie, nos *habitus* et nos formes de subjectivation. Elles ont tenté de défaire les différentes annexions des lieux trop longtemps pratiquées par le pouvoir et ses dispositifs (Bourriaud 2003)<sup>1</sup>.

L'Avenue Bourguiba, avenue centrale de Tunis, devenue désormais symbolique pour avoir été le théâtre de l'énorme manifestation exigeant le départ de Ben Ali, devant le Ministère de l'Intérieur le 14 janvier 2011, a déjà été dès les premiers mois de l'année 2011, le lieu privilégié d'un art de rue jusque là inédit pour le public. C'est ainsi que le portrait (2/1,50) de Mohamed Bouazizi, premier martyr de la révolution qui s'est immolé par le feu, a été réalisé sur l'avenue Bourguiba, le 22 janvier 2011, par Selim Tlili qui a invité les passants à venir peindre avec lui, juste avant le couvre feu.

Ou bien encore les happenings critiques de Mofida Fedhila qui a créé son personnage *Super Tunisian* pour imposer dans la rue l'image de la super citoyenne qui lutte pour une liberté totale d'expression. Portant la dérision sur la cacophonie

du grand nombre des nouveaux partis politiques et habillée en costume de superman, elle tente de transformer l'avenue Bourguiba en *agora* invitant le public à voter pour un programme où tous les problèmes de démocratie et de bien être social seraient entièrement résolus. Parlant de son dispositif, elle déclare : « Il s'agissait d'une mise en abîme du politique face à un pouvoir qui prétend détenir la solution miraculeuse, le plan qui sauvera le pays de la confusion et de la magouille »<sup>2</sup>.

Les artistes tunisiens souvent jeunes et inconnus des galeristes de la place ont compris qu'une des formes de pensée des dispositifs des arts contemporains est de stimuler les individus à la socialité dans les espaces de vie publique longtemps confisqués. Cette pensée s'inscrit dans l'idée de la mise en œuvre de forme de socialités alternatives et de création de nouveaux espaces d'émancipation qui participent à plus de démocratisation en donnant d'avantage de sens à l'existence. Ce processus est une dynamique créatrice d'éthique démocratique où s'exercent les valeurs à la fois de partage et de résistance. Il s'agit de renforcer l'idée de citoyenneté par l'activité ou plutôt la créativité de la civilité dans l'autonomie du jugement de chacun. En ce sens ces dispositifs d'art contemporains s'orientent vers la redynamisation des valeurs qui sont propre à l'exercice de sa liberté. Elles reconnaissent en autrui un potentiel d'action et d'invention de sens (nouveau) qui peut permettre un partage et une intensification de la vie sociale. Les dispositifs des arts contemporains se présentent comme des manières de faire à l'intérieur des plis du social pour contrarier, dans l'ordre du sensible, le processus de confiscation de la vie publique. Ces procédés donnent à penser des modes de subjectivation qui libèrent des formes d'individuation formatée depuis des décennies par la machine politico-culturelle.

## 2. Qu'en est-il de ces pratiques d'art ?

Nombre d'artistes adoptent, aujourd'hui, une attitude responsable et autonome en mettant en situation esthétique des phénomènes socioculturels. Un grand nombre d'*One man* ou *woman show* ainsi que de performances et des concerts de RAP mettent en situation des événements ou problèmes actuels dénonçant la répression, la censure ou les pratiques antidémocratiques qui continuent parfois à se transmettre. Déjà, les 5 et 6 mars 2011, de jeunes artistes de différentes pratiques (danse, théâtre, art vidéo, poésie, slam) ont lancés les «24 h artistiques "révolution et citoyenneté"». Leurs différentes performances ont adopté un caractère collectif pour dépasser l'individualisme propre au

marché de l'art et à la récupération politique et surtout pour être dans la proximité des créations artistiques collectives lors des occupations de la *kasbah* par les gardiens de la révolution en février 2011.

C'est avant tout un désir de création, dans le respect et la dignité, qui détermine leur engagement. Le processus révolutionnaire a ainsi été accompagné, déjà à son amont, par une dynamique artistique certaine, à la fois, par un art clandestin de rue et par l'usage du réseau numérique. Des artistes intervenants souvent la nuit sur les murs de la ville ont mis en scène, dans des conditions difficiles, les répressions sauvages contre des populations en révolte comme celle des mineurs de Gafsa. Des dispositifs d'images informationnels, fictionnels et créatifs ont aussi été mis en place. Probablement, ce qui a eu lieu ces deux années, a montré à quel point les nouveaux médias ont permis d'actualiser le présent et d'anticiper les événements et à quel point des dispositifs fictionnels ont joué un rôle de catalyseur. De jeunes artistes ont exploité le pouvoir des images produites ou reproduites en détournant les diverses formes de censure et diffusant largement les photos des révoltes de rue et leur répression.

Il faut dire que jusque ces dernières années, c'est dans l'ensemble, la dimension existentielle qui primait dans les dispositifs visuels. En effet, pendant des décennies, les pratiques anti-démocratiques de confiscations des libertés d'expression et de l'espace public, ont donné lieu à une attitude de repli qui a souvent orienté les créations vers des scénographies où le domaine du privé et de l'intime a été privilégié. Mais cette posture a été, en même temps, une manière subtile d'interroger les modes d'identification et de subjectivation de l'individu-citoyen marginalisé (notamment les représentations de la femme). Les artistes femmes ont trouvé dans la photographie et ses nouvelles formes de montage par le biais du virtuel, un moyen de création qui répond mieux à leur désir et qui permet plus de liberté quant à la manière de rendre sensible leur vécu. C'est le cas des autoportraits traitant de manière subtile la question de l'identité de la « femme arabe et musulmane » et qui montrent les limites des représentations en se risquant, par exemple, dans l'image de l'autre.

Le matériau photographique devient un moyen de défaire l'image du corps féminin par des transfigurations qui donnent à penser l'arbitraire des identifications. Dans un processus de métamorphose par jeu de différences et répétitions, ce sont, à la fois, l'imagerie néo-orientaliste d'un « corps-objet-voilé » et la représentation subtilement répressive du corps politiquement correct qui sont interrogées.

Actuellement, avec la possibilité de se manifester

en espace public, plusieurs artistes, réunis en collectif ou en espace autogéré, ont choisi de témoigner de leur actualité par des installations plastiques, des performances multimédia et d'autres formes d'actions, pour être en phase avec la situation sociopolitique inédite du pays. Leurs actions permettent des postures interactives qui convoquent la participation des spectateurs/acteurs et retissent du lien social dans les micros sociétés des quartiers.

Il est à remarquer que la force de toutes ces nouvelles fictions-vraies réside aussi dans le fait d'être des initiatives qui n'accompagnent pas seulement l'événement mais participe à son appropriation. C'est le cas notamment des œuvres réalisées à partir des objets de révolte comme les voitures brûlées lors des insurrections du début janvier 2011. Un certain nombre de ces voitures brûlées ont été l'objet d'intervention artistique par des étudiants des beaux arts et des gens d'un quartier au nord de Tunis. Il y a aussi eu des performances en espace public qui répondent plus spontanément à l'événement du jour comme par exemple l'action artistique Horr dans les ruelles de la ville qui rejoue sous un autre mode le vécu des tunisiens solidaires dans leur résistance aux *snipers* contre révolutionnaires.

La dynamique démocratique a surtout occasionné un regain d'intérêt pour le médium photographique. De plus en plus prisé par les jeunes artistes, pour qui le champ de création est celui de leur propre espace de vie, cet art leur donne l'occasion d'exprimer et de soulever des questions d'actualité qui touchent à leur environnement proche, saisi dans sa vivacité. Il s'agit pour eux, surtout d'un processus de création qui libère des contraintes d'appartenance à un style donné ou à une culture identificatrice. En l'espace d'une année, c'est la photographie qui a eu, comme art de l'image, le plus de succès et de visibilité dans les différents médias ; plusieurs jeunes artistes ont travaillé sur les scènes d'insurrections et de répression, sur le nouveau paysage social des villes et des campagnes. Ce nouveau genre de photoreportage artistique a suscité chez les galeristes un intérêt, jusque là resté timide.

### 3. Esthétique et opérativité des arts contemporains

Il est clair qu'on s'en tenant à ces exemples, entendus, aujourd'hui, comme pratique relevant d'une esthétique interactive et participative, nous avons du moins affaire à des postures critiques qui donnent à penser par le biais de micro-praxis. Ces arts sont, pour revenir à l'étymologie, des « manière d'être » et « des façon d'agir ». A ce titre, ils agissent comme des puissances productives du

désir de vivre autrement. Ils changent le désir en volonté de vie pour transgresser les réflexes de conservation et de soumission à l'autorité fantomatique des codes sociaux. Ils rejoindraient l'affirmation nietzschéenne de « l'Art comme stimulant la vie » (Nietzsche 1985: 144).

Afin de comprendre les procédures d'émancipation des arts contemporains, c'est-à-dire leur positivité à l'intérieur même de leur posture contestataire, il faut plutôt abandonner, l'idée de leur rapport frontal au pouvoir et les penser dans une relation de dynamisation sensible de la socialité. C'est en ce sens qu'on peut considérer l'actualité des pratiques d'art contemporain comme un mode de subjectivation impersonnel. Dans les installations où le public est invité à participer à l'action artistique en exerçant sa socialité ou en refaisant l'expérience de son quotidien, la mise en situation permet de façon ludique de tenter d'autres manières de vivre. La tactique de situations de résistance serait, en ce cas, de s'invertir dans les plis du champ de pouvoir, en interrogeant artistiquement les conduites sociales et l'appropriation de la sphère publique. Il s'agit de considérer la société dans tous ses paramètres comme une boîte à outil ou comme un théâtre ouvert à différentes mises en scène. C'est au sein même des espaces institutionnels aussi bien qu'au sein des espaces publics (comme la rue, les espaces commerciaux, les hôpitaux, etc.), que les arts opèrent par dés-assujettissement en manifestant la liberté de création qui redonne à la socialité une puissance affirmative.

Les pratiques artistiques contemporaines ont donc une portée éthico-politique d'un autre ordre que celui, par exemple, que préconisaient les avant-gardes. Elles s'inscrivent dans une résistance par de nouvelles formes d'individuation. Il ne s'agit plus d'individus mais de subjectivités sociales créatives, qui sont opérantes selon des agencements déterminés dans les plis du champ de relation de pouvoir. Il s'agirait plutôt d'un art circonstanciel qui nécessite une connaissance des lieux et de l'aliénation de leur forme de vie. L'artiste devient une personnalité incidente qui introduit des signes inédits et dérange la domestication de la réception publique.

qu'il existe d'autres usages possibles des techniques et des outils qui sont à notre disposition».

<sup>2</sup> Conversation avec Julie Crenn : <http://inferno-magazine.com/2012/06/14/>.

## Références

- Bourriaud N.  
2003 *Post-production*, Les Presses du réel, Paris.
- Nietzsche F.  
1985 *Le crépuscule des idoles*, Flammarion, Paris (ed. or. 1889)

## Notes

<sup>1</sup> Nicholas Bourriaud (2003: 70) signale que «l'art contemporain se présente ainsi comme un banc de montages alternatifs qui perturbent les formes sociales, les réorganise ou les insère dans des scénarios originaux. L'artiste déprogramme pour reprogrammer, suggérant

Aurélie Machghoul

## Tunisie : l'art en espace public, révélateur des enjeux d'une société

L'image de la Tunisie dans les médias européens est bien souvent, depuis la révolte<sup>1</sup> du 14 janvier 2011 ayant mis fin au régime dictatorial de Zine el Abidine Ben Ali et les élections démocratiques du 23 octobre 2011 permettant l'accession au pouvoir du parti islamique Ennahdha, celle d'un pays de rupture, de conflit, de crise tant économique que politique mais aussi de recul des libertés individuelles. Certes les lendemains de la « révolution » et la naissance de la démocratie tunisienne sont des temps de profonde remise en question des institutions, de questionnement de la notion même de peuple et « d'identité nationale » ; cependant, l'approche médiatique reste incomplète car il existe, également, des dynamiques citoyennes et des formes artistiques qui sont porteuses d'espoir.

Cette contribution s'intéresse justement à l'une de ces formes : l'art en espace public. Il s'agit de faire un état des lieux de cette approche récente en Tunisie, de tenter également de comprendre les enjeux de cet art sur un territoire donné et d'analyser la nouvelle place de l'artiste tunisien – danseur, performeur, plasticien – dans la société.

### 1. *Quel espace public ?*

Il est important, avant de débiter notre propos, de définir ce que nous signifions par 'espace public'. En effet, cette notion, par opposition à l'espace privé, est aujourd'hui polysémique et recouvre diverses acceptions selon que l'on est urbaniste, philosophe, artiste. Utilisé en premier lieu par Kant (1784), le concept a été défini plus précisément par Hannah Arendt (1961, 1972), mais c'est le philosophe et sociologue allemand Jürgen Habermas (1988) qui est au fondement du concept même en faisant remonter le processus d'émergence de l'espace public au 18<sup>ème</sup> siècle.

La Grande Bretagne, puis la France et l'Allemagne connaissent du fait de l'industrialisation une urbanisation extrêmement rapide, ainsi que l'émergence d'une nouvelle classe sociale : la bourgeoisie. Se développent durant ce siècle des Lumières un certain nombre d'espaces privés – salons, cafés,

clubs – qui tendent à devenir les lieux de discussion et de débat politique. Ces espaces de discussion supposent l'existence d'individus autonomes – les bourgeois, capables de se faire leur propre opinion, non « aliénés au discours dominant » véhiculé par l'Etat dont le fonctionnement est caractérisé par l'opacité. On retrouve ici l'injonction kantienne « Sapere Aude ! » qui invite l'individu à se servir de son propre entendement pour sortir de l'état de minorité dans lequel il est plongé.

Ces lieux vont, par le biais de la presse, permettre une diffusion de l'information. Habermas définit ainsi l'espace public comme le processus au cours duquel le public constitué d'individus qui font usage de leur raison s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir d'Etat. L'espace public est ainsi la sphère où l'on peut rendre publique une opinion privée. Il est symbolique et n'est ni localisable, ni territorialisable.

C'est selon cette acception que nous utiliserons le terme espace public appliqué à la Tunisie même si un collectif d'artistes alternatifs comme *Ahl el Kaf* réfute ce terme pour lui préférer la notion d'espace commun. L'espace public qui peut sembler être un espace commun est en réalité, pour *Ahl el Kaf*, sous la surveillance de l'autorité étatique alors que l'espace commun, qui peut être privé, est un espace de partage citoyen.

### 2. *Le terreau culturel des arts populaires de rue*

Les arts de la rue, fait de saltimbanques, marionnettistes, compteurs, etc., constituent en Tunisie depuis des siècles un terreau culturel qui s'inspire du monde quotidien et ordinaire. Ces arts sont les supports d'échange fort et qui font sens pour les praticiens comme les spectateurs, souvent participants. Ainsi, la tradition du théâtre ambulant de marionnettes et le théâtre d'ombres *karakouz* – malheureusement quasiment disparue – incarne, par exemple, un art populaire de rue très prisé. Le *karakouz* joue fortement sur les doubles significations, le calembour, la satire et la caricature en abordant des thèmes

de société (superstition, sexualité ou politique). On note ainsi qu'au 19<sup>ème</sup> siècle certaines scènes politiquement contestataires ont même été interdites pour leur irrespect vis-à-vis des ministres ou du bey lui-même (Charfeddine 2000).

Les conteurs ont su également se servir de faits historiques ou de personnages bien réels comme toile de fond de leurs récits imaginaires et de leurs épopées orales. Ces arts populaires de rue permettent de comprendre le contexte culturel tunisien contemporain. Ils s'apparentent à des traditions en train de disparaître et appartiennent de ce fait au patrimoine immatériel du pays. Cependant cette approche n'a pas permis directement le développement et la structuration d'un art contemporain en prise directe avec la rue et ses passants, cela à cause de la mise en place de la censure politique à partir de la fin du régime du président Habib Bourguiba et durant celui de son successeur Zine el Abidine Ben Ali. En effet, à partir de la fin des années 1970, la rue est en permanence sous l'œil de l'appareil de contrôle étatique et, à de rares exceptions, une présence contestataire d'ordre artistique ou autre ne peut s'y développer.

Dans ce contexte, l'art contemporain en Tunisie a donc eu tendance à s'épanouir dans les galeries et lieux consacrés. Il est principalement le fait d'une élite bourgeoise parfois proche de l'ancien pouvoir. Ainsi les artistes se sont exercés à un art totalement apolitique ou faisant rarement usage de métaphores pour contourner la censure politique. Les sujets abordés alors (statut de la femme, voile islamique, etc.) correspondent bien souvent à l'image que l'Occident a de l'art dans un pays arabo-musulman ainsi qu'au discours officiel de modernité servi au même Occident par l'état tout puissant.

### 3. *Prémisses d'une réflexion artistique spécifique sur l'espace public*

Dans ce contexte, naît en 2007 la première édition de la biennale "Dream City"<sup>3</sup>, des parcours d'art réunissant artistes tunisiens et artistes étrangers dans la médina de Tunis (Fig. 1). Cet événement qui s'est renouvelé en 2010 et 2012 est précurseur. En effet, le long travail préparatoire de réflexion à propos de l'espace public et de ses spécificités mené par le collectif des artistes des différentes éditions pour accompagner l'événement, constitue un changement profond dans l'approche artistique et la posture à l'égard de l'espace public.

L'idée qui prévaut à la naissance de "Dream City" est l'envie de développer un art plus proche du citoyen, la nécessité de voir naître un art contemporain spécifiquement tunisien créé pour l'espace

public et le besoin de porter un regard nouveau sur la ville. Rejetant les notions de divertissement et d'animation, s'éloignant en cela de l'approche des arts populaires de la rue, le collectif des artistes des différentes éditions de "Dream City" souhaite interpeller le passant sur ce qu'est le processus contemporain de création artistique, assoir la place de l'artiste dans la société mais aussi entrer en interaction avec un lieu défini afin de permettre au public de le (re)découvrir.

C'est la volonté de réaffirmer la place du citoyen dans sa ville, de participer à l'élaboration de la société en contribuant à l'aménagement et à l'animation d'un espace de débat démocratique. L'acte artistique fondateur de "Dream City" est un acte de résistance qui, dès sa naissance, a cherché à sortir des lieux consacrés (galeries, salons spécialisés, etc.) pour être en prise directe avec le monde et rechercher de nouveaux publics, de nouvelles écritures, de nouveaux modes de partage. En cela, "Dream City" est depuis six ans un véritable terrain d'expérimentations pour repenser le rapport de l'artiste et du citoyen à la ville, à l'espace public et à l'art en Tunisie. En jouant sur la notion de valorisation du patrimoine urbain et notamment la dynamisation de la médina de Tunis (classée patrimoine mondiale de l'Humanité par l'UNESCO en 1979) l'équipe de "Dream City" a toujours réussi à contourner plus ou moins la censure.

### 4. *Naissance de l'espace public et de la notion d'artiste-citoyen*

Dans un état où l'espace public est sous étroite surveillance policière et où une parole libérée, citoyenne ou politiquement contestataire est inenvisageable, le soulèvement du 14 janvier 2011 va causer l'explosion des codes et des frontières réelles. En effet, ce qu'on a appelé la «révolution tunisienne» va profondément modifier le rapport des Tunisiens à la rue. On assiste alors à la naissance de l'espace public. De lieu de censure, celui-ci va devenir, dans les premiers temps qui suivent la révolution, espace de liberté, de convivialité et de possibles. L'espace public provoque un appel d'air et reçoit alors le déferlement continu des citoyens sur ses places, dans ses rues, dans ses campagnes comme dans ses villes mais aussi sur ses réseaux sociaux. La rue, les cafés, les parcs, les bus et les métros comme les taxis, etc. deviennent avec beaucoup d'émotion des lieux d'échanges et de débat : discussions politiques succèdent aux discussions footballistiques ! La «Révolution tunisienne» a donc littéralement fait exploser les interdictions et a eu pour première conséquence la libération de l'espace public. La parole se libère, les corps aussi.

En tant que citoyens, certains artistes descendent eux aussi très spontanément dans la rue enfin reconquise, cependant naît très rapidement chez eux la volonté d'investir plastiquement celle-ci. Le besoin de marquer artistiquement leur présence est ressenti, ce qui suscite bien souvent la curiosité voir la participation des passants. L'artiste reprend sa place dans la cité. Les pratiques et les dispositifs artistiques qui existaient jusque-là en Tunisie sont alors totalement reconsidérés. Les performances artistiques, les installations, les graffitis foisonnent. Les murs des villes se couvrent de paroles griffonnées, gravées, de pochoirs, etc. (Fig. 2). Le référentiel de la création tunisienne en est profondément modifié. Celle-ci se caractérise désormais par une grande liberté d'action, d'expression et de subversion vis-à-vis de l'ancien pouvoir ; liberté qu'il faut aujourd'hui de nouveau nuancer car de nouvelles formes de censure sont apparues. L'Art s'envisage à présent sur la toile de fond des luttes politiques, sociales et intellectuelles.

La première moitié de l'année 2011 est marquée par une abondance d'actes artistiques spontanés. En janvier 2011, quelques jours après le départ du dictateur, Sélim Tlili avec « Art for Tunisia » (Fig. 3) crée l'événement en invitant les passants à participer avec lui à une performance de *speed-painting* sur l'avenue principale de la capitale, l'avenue Habib-Bourguiba<sup>4</sup>; en février Sonia Kallel et Sana Tamzini avec « Horr 1 » (Fig. 4) transposent artistiquement les événements marquants de la Révolution sous la forme d'une performance dans la médina de Tunis ; en mars Faten Rouissi avec « Art dans la rue-Art dans le quartier » (Fig. 5) s'approprie plastiquement avec les habitants d'un quartier les carcasses des véhicules incendiés pendant la révolution. Puis c'est au tour de l'artiste international JR qui, avec « Artocratie en Tunisie » (Fig. 6), accompagnés de six photographes (Hela Ammar, Sophia Baraket, Wissal Darguèche, Rania Dourai, Hichem Driss, Aziz Tnani), procède à Tunis, Sfax et Sidi Bouzid, au collage d'affiches imposantes où figurent les portraits de centaines de tunisien(ne)s sur les monuments symboles de ces villes. Patricia K. Triki en avril interpelle le passant avec « Sabrina in the street » (Fig. 7), des photomontages collés sur les murs de Tunis et jouant de la ville. Au même moment, les silhouettes des martyrs de la Révolution du projet « Zoo Project » envahit la médina de Tunis (Fig. 8). En mai, Moufida Fedhila propose la première performance à Tunis avec « Star't » (Fig. 9) et son désormais célèbre personnage de Super tunisien. Ce dernier harangue la foule de la capitale pour convaincre les passants de voter pour lui. Ces arguments électoraux ? Résoudre tous les supers problèmes de ses concitoyens grâce à ses supers

pouvoirs. La performance est une parodie acerbe des discours politiques démagogiques.

Dans cette effervescence artistique, les graffeurs, taggeurs et autres artistes de rue ne sont pas en reste. Les murs de la Tunisie post révolutionnaire se couvrent de mots, de graffitis plus ou moins aboutis comme pour recueillir une parole trop longtemps étouffée. Sélim Tlili et Jaye en avril 2011 s'approprient par le graff la luxueuse demeure d'un membre de l'ancienne famille au pouvoir ; en mai « Street art show » (Fig. 10) avec Willis from Tunis, Sk-One, Meen et Va-Jo prend d'assaut la banlieue nord de Tunis comme cela sera fait régulièrement.

### 5. Le rôle des réseaux sociaux pour les artistes

Il a souvent été dit que la Révolution tunisienne a consacré le triomphe des réseaux Internet et des moyens électroniques modernes. En effet, dans les semaines qui ont précédé le 14 janvier 2011, les vidéos des événements de tout le pays ont été relayés quasiment instantanément via Facebook sans que l'état ne puisse les censurer. Ces posts ont eu un effet boule de neige et ont participé à la révolte.

Les réseaux sociaux mondiaux ont également joué et continue de jouer un rôle très important pour les artistes tunisiens. Appel à participation pour l'événement « Art dans la rue-Art dans le quartier » ou encore la performance « Star't », appel à mobilisation pour soutenir un artiste, partage d'une démarche artistique avec les vidéos des performances de Art Solution ou de *Ahl el Kaf*, le réseau social mondial Facebook constitue un espace public non territorialisable où la pensée individuelle s'y exprime librement et où le débat existe. Il correspond tout à fait à la définition du philosophe et sociologue Habermas (1988), selon lequel l'espace public est un ensemble de personnes privées rassemblées pour discuter des questions d'intérêt commun. C'est devenu en Tunisie un lieu de création, de mobilisation mais également de propagande artistique.

### 6. La naissance de nouvelles formes de censure

Le constat des six premiers mois qui suivent la révolution tunisienne est celui d'un foisonnement artistique. Les artistes découvrent physiquement ce nouveau médium qu'est la rue, la spontanéité de leur intervention est caractéristique et le contact direct avec le public des passants est surprenant. La joie de la liberté nouvelle suscite un climat bon enfant dans lequel les questions fusent de la part du public, les envies de partage aussi. Mais à ce sentiment inaliénable de liberté des premiers mois

où tout semblait possible, succèdent de nouvelles formes de censure.

En effet, dans la seconde moitié de l'année 2011, les premières agressions d'artistes, la censure de certaines œuvres, non plus par l'état mais par des groupuscules de citoyens, changent le rapport des artistes à l'espace public et on assiste à la naissance d'une profonde inquiétude.

Agression verbale et physique de Moufida Fedhila en mai 2011 lors de sa performance « Star't » sur l'avenue Habib-Bourguiba par des policiers en civil peut encliner à la nouvelle liberté d'expression artistique; censure d'une sculpture réalisée pour l'exposition « La Rue vote » en octobre 2011 par un groupe de passants estimant les formes de cette première trop érotiques (Fig. 11); agression physique et verbale d'artistes réunis devant le théâtre municipal par des groupuscules islamiques lors de journée mondiale du théâtre le 25 mars 2012; vandalisme de certaines œuvres exposées en juin 2012 au palais el Abdellia de la Marsa par des individus estimant que celles-ci étaient blasphématoires; et autant d'événements qui freinent la spontanéité créatrice et marquent fortement les esprits des artistes tunisiens. La liberté d'expression artistique ainsi que l'art font débat dans une société qui se cherche et l'art en espace public cristallise les tensions car il est en prise directe avec le citoyen. De plus, même si cette censure n'est pas directement d'ordre politique comme sous le régime de Zine el Abidine Ben Ali, l'absence de condamnation politique ferme et sans équivoque de ces actes de vandalisme ont pour conséquence un encouragement implicite de ce type de comportement anti-démocratique et une instrumentalisation politique de l'art. Les réseaux sociaux s'enflamment, des menaces de mort sont proférées à l'encontre de certains artistes et les lendemains du 14 janvier 2011 déchantent.

L'art et la culture deviennent des enjeux politiques dans la société tunisienne. Les artistes dans les premiers temps post révolutionnaires étaient dans une démarche où ils se réinventaient, bousculaient l'ordre établi des évidences pour tenter de réinventer leur place dans la société. Ces nouvelles formes de censure les surprennent de nouveau et la question de leur place dans une société en pleine reconstruction est remise en question.

### 7. Vers des actions artistiques plus proches du citoyen

Alors que la place de l'artiste dans la société tunisienne fait débat dans certains milieux, des voix s'élèvent pour affirmer que dans un pays où l'éducation artistique est quasi inexistante, l'artiste devrait une démarche pédagogique pour accom-

pagner le public dans le champ de l'art. Il ne s'agit pas que de produire un art recherché s'adressant à un public restreint d'initiés qui moyennant le paiement d'un billet sont conviés à «communier» dans le cadre d'un festival, d'une exposition ou d'une performance, mais d'aller chercher physiquement, là où il est, un public non initié pour lui proposer gratuitement une œuvre simple qui saura le toucher.

On voit alors apparaître surtout dans la seconde moitié de l'année 2012 de nouveaux acteurs artistiques. Souvent jeunes, organisés en association ou en collectif, non formatés par les circuits officiels de l'art qu'ils rejettent d'ailleurs ardemment, ils interviennent sur l'espace public sans autorisation et refusent le principe même de celle-là. Ils proposent des interventions festives, instantanées et conviviales. L'envie est de surprendre le passant au coin d'une rue, dans une ancienne bâtisse, sur un marché pour lui offrir quelques minutes de danse, de musique, de poésie. L'artiste adopte une posture d'ouverture à l'autre, sans a priori. Il se laisse surprendre par les réactions du public autant qu'il le surprend. Ainsi l'artiste offre au passant une courte évasion artistique et reçoit bien souvent de celui-ci sourire, intérêt ou interrogation. Ce rapport crée un état de dépendance et d'interaction humaine qui recrée du lien social. L'artiste est citoyen parmi d'autres, il réactive le lien social qui le lie à ses concitoyens dans le cadre de ce type d'approche et démontre ainsi le rôle qu'il peut jouer dans la société. Cette idée que l'artiste reçoit autant qu'il donne et que l'on entend dans le discours de cette nouvelle scène, n'est pas sans évoquer la notion de don-contre don de Marcel Mauss (1973).

La présentation de certains de ces nouveaux acteurs de la scène artistique en espace public permet de mieux comprendre leur démarche. Le 14 janvier 2012, pour l'anniversaire de la Révolution tunisienne, le collectif *Lab'Z Orchestra*, constitué d'une quinzaine de jeunes de 25 à 30 ans, intervient en musique sur l'avenue Habib-Bourguiba de Tunis. A travers « Tétris », une installation plastique simple basée sur l'imbrication de cartons peints, ils questionnent la foule sur la fragilité de la liberté. Le mouvement *Ahl el Kabf*, depuis sa création en décembre 2010<sup>3</sup>, lui, propose une approche théorique et plastique, se caractérisant par des œuvres peintes mais également des projections vidéo en espace public. Leurs performances sont quasiment toujours un prétexte pour rencontrer les citoyens, discuter avec eux de leur approche artistique, de la place de l'art dans la société, débattre de politique. C'est un art profondément subversif, ancré sur la réalité politique tunisienne et qui opère une forme de résistance, en même temps qu'il œuvre à la reconstruction d'un nouvel espace social et politique.

Du côté de la danse, depuis mars 2012, les performances « Je danserai malgré tout » (Fig. 12) de l'association *Art Solution*, sont aussi caractéristiques de ce rapport nouveau au territoire. Bahri Ben Yahmed accompagné d'autres danseurs et danseuses autoproclamés danseurs-citoyens investissent rue, place, marché, arrêt de bus pour proposer des courtes performances de danse (10 minutes maximum). Hip-hop, danses contemporaine ou classique s'entremêlent pour susciter la surprise du passant et lui procurer quelques minutes de bonheur artistique. La démarche est simple comme le processus de mise en œuvre, l'objectif sans prétention: offrir un peu d'art au quotidien. Les lieux des performances sont symboliques : le parvis du théâtre municipal où des artistes ont été agressés en mars 2012, un commissariat de police, un parc public d'un quartier populaire, une station de métro, un arrêt de bus, à Tunis le souk Halfaouine<sup>6</sup>, Bab Bhar. Les performances comme les réactions du public qui a parfois très spontanément participé à la danse ont été filmées puis postées sur les réseaux sociaux, ceux-ci servant comme bien souvent de porte voix à l'action. Les partages et « Like » se démultiplient, les vidéos suscitent l'enthousiasme des internautes de toute la Tunisie. L'art est bien là, possible, au quotidien. Cette démarche redonne non seulement espoir au corps social mais l'idée fait des petits et des performances « Je danserai malgré tout » portées par d'autres équipes voient le jour dans d'autres villes.

La place du corps et notamment celui de la femme fait débat en Tunisie. Remise en question du Code du Statut Personnel qui constitue le symbole des acquis de la femme tunisienne, apparition de femmes portant un voile intégral (*niqab*) dans les rues de Tunisie mais aussi de petites filles voilées ont suscités beaucoup d'interrogation sur la place du corps dans notre société mais également dans l'espace public. Or avec une performance comme « Je danserai malgré tout », performance née en réaction à la violente invective d'un homme lors d'une manifestation salafiste au chorégraphe Bahri Ben Yahmed en mars 2012 : « Artistes, retournés dans vos théâtre, la rue nous appartient ! », c'est l'affirmation haut et fort de la présence physique de l'artiste, mais aussi de la mixité, dans la rue.

Lors des manifestations qui ont suivi l'assassinat politique de Chokri Belaïd le 6 février 2013, ce sont les jeunes danseurs Abdelekader Brihli et Emna Mouehli qui dansent et marquent physiquement l'espace public de leur corps en mouvement pour clamer leur colère. Ils défient les bombes lacrymogènes dans un acte d'une incroyable puissance poétique. La danse devient alors leur arme de résistance et leur corps leur clameur. L'artiste citoyen

s'affirme en tant que tel dans l'espace public. Si au lendemain du 14 janvier 2011 c'est le citoyen-artiste qui descend dans la rue, à présent c'est l'artiste-citoyen qui marque sa présence. Il revendique haut et fort son statut et son art devient le vecteur de son rapport au monde.

Un autre événement qui porte la même envie de partage est *Vertige Graffik* porté par les associations Open Art Tunisia et Kif Kif qui s'est tenu en décembre 2012. *Vertige Graffik* c'est trois jours de création graphique et de *street-art* par des graffeurs tunisiens et étrangers dans un ancien bâtiment industriel situé dans le centre de Tunis. Performance de graffs, concert de musique alternative ont participé à animer de manière très festive le centre ville.

### 8. Essaimer le territoire tunisien

La période post-révolutionnaire voit aussi naître des actions artistiques et culturelles en espace public en dehors de la capitale. Ces démarches sont souvent portées par des associations qui prônent une approche artistique participative. Artiste et population locale travaillent ensemble pour aboutir à des œuvres communes grâce à un travail sous forme d'ateliers. Ainsi depuis janvier 2011, date du premier atelier, l'action *Laaroussa* (poupée ou mariée)<sup>7</sup> qui se déroule dans la région de Sejnane au nord-ouest de la Tunisie, consiste à réunir des artistes tunisiens avec des femmes artisanes de la région. Sejnane est en effet connu pour le savoir faire de ses femmes qui depuis des générations modèlent la terre pour en faire des petites statuettes anthropomorphes ou zoomorphes qu'elles vendent au bord des routes afin de gagner un peu d'argent. La rencontre et les différents ateliers de création collective ont abouti en 2011 à Sejnane, en pleine nature, à une journée festive ouverte au public dont l'objectif a été de restituer le travail accompli par le collectif. Exposition des œuvres (Fig. 13), projection vidéo d'une création chorégraphique née de cette rencontre avec un territoire, etc. le désir du collectif *Laaroussa* est de permettre la création d'une coopérative artistique.

En avril 2013, c'est le désert tunisien et la palmeraie de Tozeur au sud du pays qui accueille un événement de *Land'Art* (Fig. 14) porté par l'association *Hyppocampe, Art et Citoyenneté*. Intervention d'artistes, ateliers de sensibilisation au *land'art* auprès des habitants de la région s'entremêlent pour sensibiliser la population locale à l'art mais aussi susciter débat et rencontre autour de ce thème.

## 9. Conclusion

En Tunisie, l'art contemporain en espace public est comme le pays tout entier en construction et en devenir. C'est pour l'artiste comme pour les publics une approche récente qui se construit au gré d'expérimentations et de découvertes alliant réactions enthousiastes mais aussi rejets violents. La Révolution tunisienne a accéléré la réflexion menée sur l'art en espace public depuis 2007 par "Dream City". En effet, des artistes non coutumiers de l'espace public apparaissent car la rue qui en prise directe avec le monde permet de suggérer et réinventer des possibles artistiques. L'artiste et l'art ont un rôle évident à jouer dans la reconstruction de la société tunisienne ; encore faut-il que chacun trouve sa place et participe activement à la prise de conscience collective des mutations de la société elle-même. Aujourd'hui, à l'heure où tout se reconstruit après la révolution historique qui a marqué le pays en janvier 2011, la création tunisienne sort à jamais transformée. Une nouvelle identité se travaille, de nouvelles réalités se profilent à l'artiste de s'emparer de celles-ci pour ouvrir de nouveaux possibles, démontrer le rôle qu'il a à jouer et faire de l'espace public un espace commun de débat.

## Notes

<sup>1</sup> Les termes 'soulèvement' et 'révolte' nous semble plus appropriés pour définir les événements du 14 janvier 2011 que 'révolution' car il s'agit d'un mouvement populaire réclamant dignité, travail et égalité sociale et ayant abouti à la chute du président Zine el Abedine Ben Ali. La véritable Révolution est actuellement en cours et consiste à réformer profondément le pays et ses institutions.

<sup>2</sup> *Ahl el Kabf* est un collectif de trois jeunes tunisiens issus de l'école des Beaux-arts de Tunis mais c'est aussi un mouvement artistique de pensée qui vise à donner la parole aux exclus de la société. Ahl el Kahf, qui signifie les gens de la grotte, intervient sur tout le territoire tunisien sans se cantonner à la capitale.

<sup>3</sup> "Dream City" est une biennale d'art contemporain en espace public créée à Tunis en 2007 par Selma et Sofiane Ouissi. En 2010 et 2012, cet événement s'est renouvelé et élargi à la ville de Sfax. Pour en savoir plus: [www.dreamcitytunisie.com](http://www.dreamcitytunisie.com)

<sup>4</sup> L'avenue Habib-Bourguiba en tant qu'axe principale de la capitale Tunis a accueilli la plupart des manifestations pré 14 janvier 2011. En cela c'est une avenue très forte émotionnellement pour les Tunisiens car elle

symbolise la fin de la dictature et la liberté.

<sup>5</sup> Pour en savoir plus sur la démarche d'Ahl el Kaf, voir le film "5 minutes avant la Révolution" du réalisateur tunisien Ridha Tlili, 2011.

<sup>6</sup> A Tunis, le souk Halfaouine situé dans la médina de Tunis est connu pour être depuis le 14 janvier 2011 le fief des Comités de protection de la Révolution, des groupes de citoyens de mouvance islamique qui imposent leur loi.

<sup>7</sup> Laaroussa est une fabrique d'espace populaire née en octobre 2010 dans la région de Sejnane. Ce projet est porté par la même équipe que "Dream City", les itinéraires artistiques en espace public, qui existe depuis 2007.

## Références

- Arendt H.  
1961 *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Paris (ed. or. 1958).  
1972 *La Crise de la culture*, Gallimard, Paris (ed. or. 1961).
- Charfeddine M.  
2000 *Deux siècles de théâtre en Tunisie*, éd. Ibn Charaf, Tunis.
- Habermas J.  
1988 *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension consultative de la société bourgeoise*, Payot, Paris.
- Kant E.  
1784 *Qu'est-ce que les Lumières?*, Hatier Poche, Paris.
- Marcel Mauss  
1973 *Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* In *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Collection Quadrige.



Fig. 1 - Festival DreamCity, Médina de Tunis, octobre 2010 (© Yassine Hakimi)



Fig. 2 - Graffiti, Tunis, Place de la Kasbah, janvier 2011 (© Yassine Blaiech)



Fig. 3 - *Art For Tunisia*, performance de Sélim Tlili, Tunis, Avenue Habib Bourguiba (janvier 2011)  
(© Aurélie Machghoul)



Fig. 4 - *Horr 1*, performance de Sonia Kallel et Sana Tamzini, Médina de Tunis (février 2011) (© Sonia Kallel)



Fig. 5 - *Art dans la rue*, performance de Faten Rouissi, Carthage (mars 2011) (© Faten Rouissi)



Fig. 6 - JR et H la Ammar, Sophia Baraket, Wissal Dargu che, Rania Dourai, Hichem Driss, Aziz Tnani, *Artocratie in Tunisia*, La Goulette (mars 2011) (  Tarek Khatib)

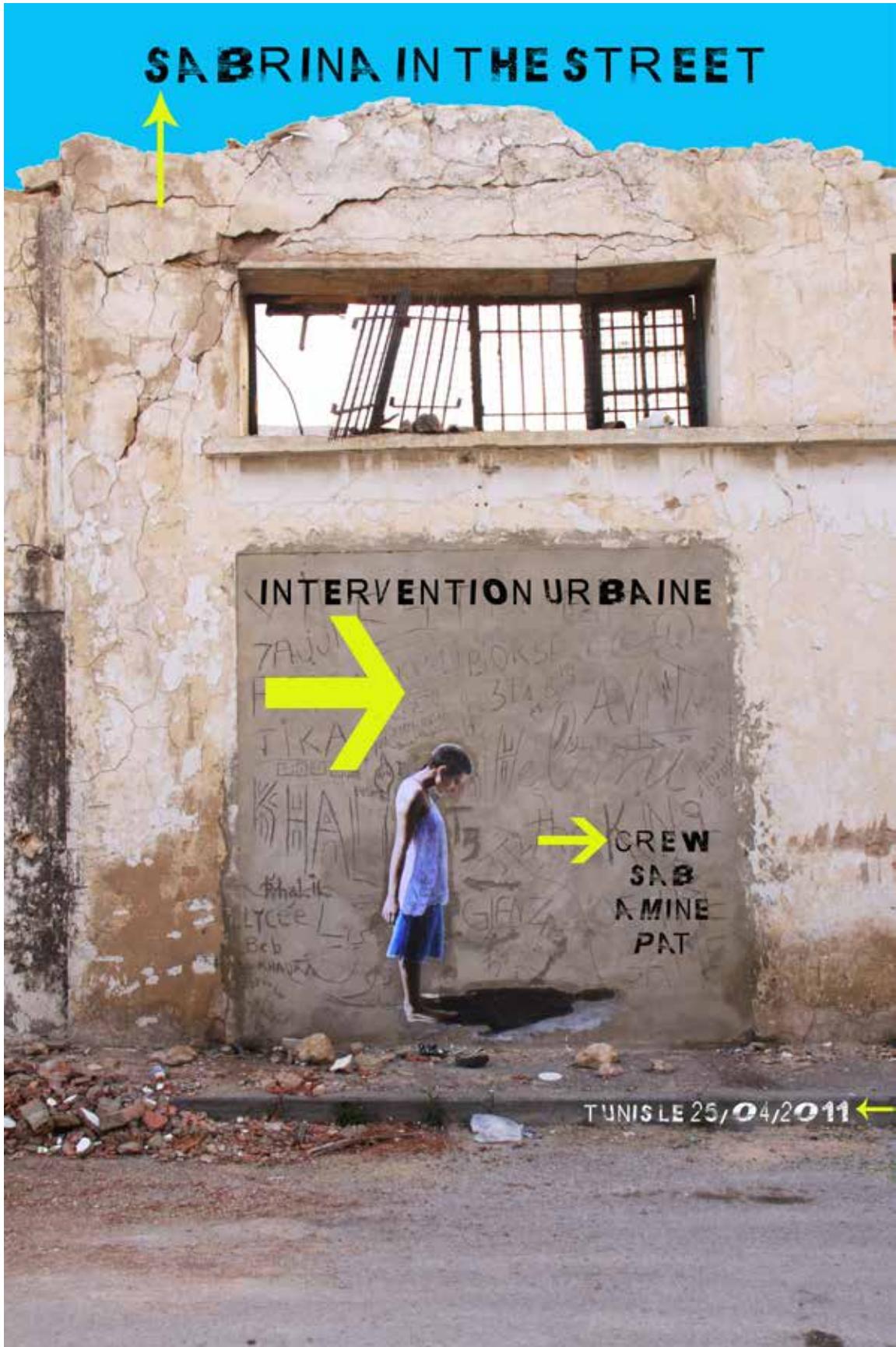


Fig. 7 - Patricia K. Triki, *Sabrina in the street* (avril 2011) (© Patricia K.Triki)



Fig. 8 - Zoo Project, Médina de Tunis (avril 2011) (© Aurélie Machghoul)

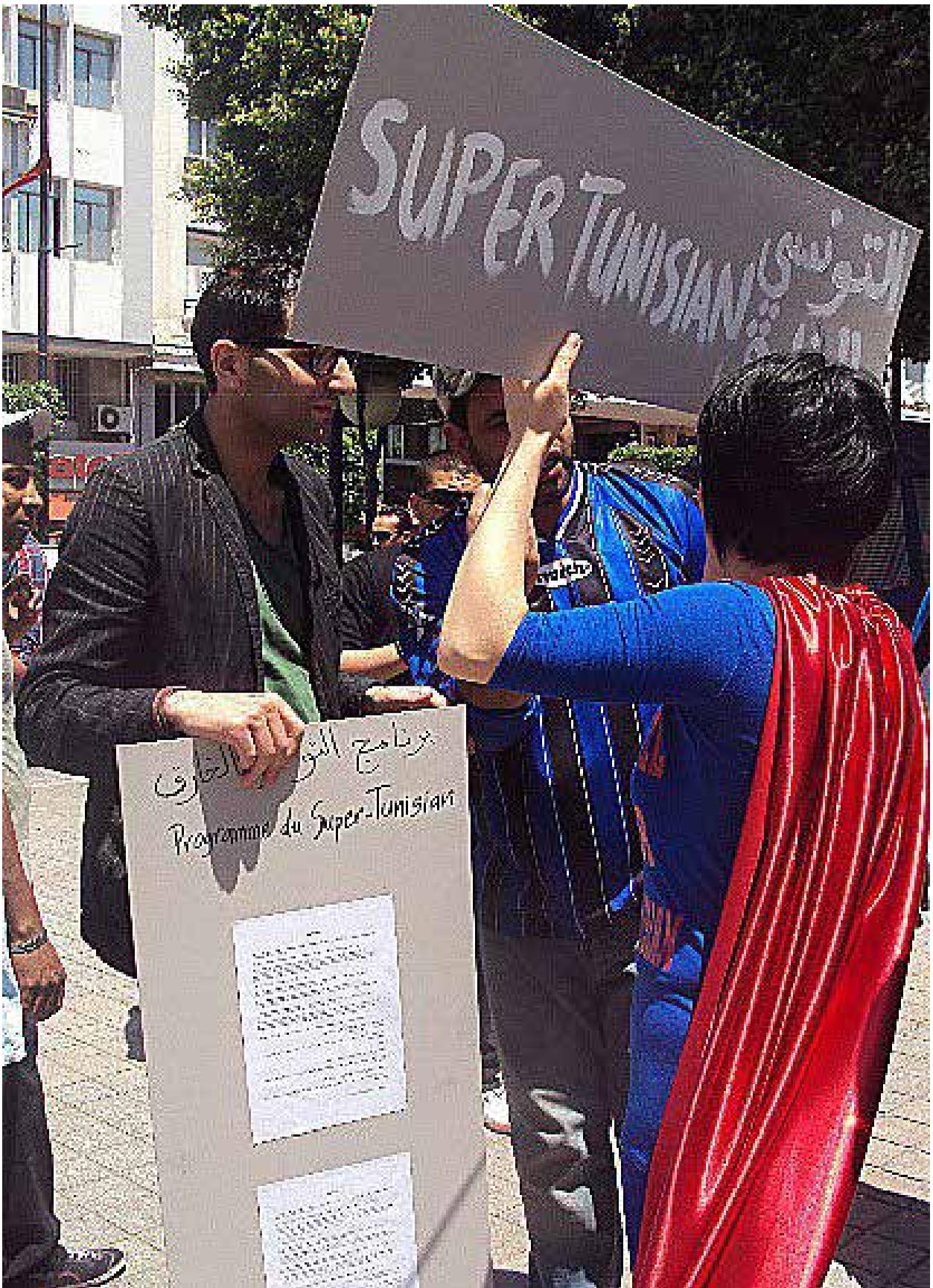


Fig. 9 - *St'art*, performance de Moufida Fedhila, Tunis, Avenue Habib Bourguiba (mai 2011) (© Aurélie Machghoul)



Fig. 10 - *Street Art Show*, La Marsa (© Akram Meloman)



Fig. 11 - *Exposition La rue vote*, Tunis, Avenue Habib Bourguiba (octobre 2011) (© Amor Abadah Harzallah)



Fig. 12 - Association Art Solution, *Je danserai malgré tout*, Tunis (décembre 2012) (©Aurélie Machghoul)



Fig. 13 - Collectif Laaroussa, *Sejnane* (juin 2011) (© Abdellatif Snoussi)



Fig. 14 - Association Hyppocampe, *Art et Citoyenneté*, Tozeur (avril 2013) (© Aurélie Machghoul)

Valerio Zanardi

## *Il terreno dell'utopia.*

### *Etnografia di un festival d'arte contemporanea in terra araba*

Questo articolo è frutto di un circoscritto esercizio di ricerca realizzato nell'ambito di "Dream City@Tunisi", un festival itinerante multidisciplinare di arti contemporanee. Tunisi è stato lo scenario in tempi recenti di profondi sconvolgimenti sociali che hanno attraversato e attraversano tuttora i paesi arabi. Nelle cosiddette "Primavere arabe" i processi di produzione artistica sembrano avere avuto un ruolo centrale nella formazione di reti di cittadinanza che hanno espresso le aspirazioni libertarie e le insoddisfazioni nei confronti di una struttura sociale asfittica e repressiva. In questo contesto, esplorare il mondo dell'arte a Tunisi significa interrogarsi su quali siano i processi di mutamento sociale in atto, sui valori in trasformazione nella sfera simbolica, morale ed estetica, e su quale sia il ruolo delle arti in relazione al mutamento sociale in generale.

Nelle pagine seguenti, l'articolo offre, in prima battuta, una relativizzazione dell'ipotesi concettuale abitualmente utilizzata nella sociologia della cultura, e, in seconda battuta, produce una breve descrizione di "Dream City". Questa seconda parte propone, tra le righe, suggerimenti metodologici che permettono di ricondurre il lavoro artistico al centro della riflessione sociologica.

Il relativamente recente florilegio di festival, manifestazioni artistiche ed installazioni effimere intese come generale processo di festivalizzazione<sup>1</sup> o estetizzazione della sfera pubblica<sup>2</sup> non solo si concretizza nell'aumento esponenziale del numero di festival e manifestazioni di natura, tipo e contenuto diversi; si trasmette soprattutto attraverso la circolazione di modelli d'azione organizzativa che si diffondono ovunque seguendo peculiari modalità<sup>3</sup>. Questa epidemia di festival, risulta spesso sorprendente ed ambivalente, in quanto densa di implicazioni talvolta in contraddizione o in conflitto. Da un lato propone la pregnante specificità del *genius loci*<sup>4</sup> e l'assoluta e ineluttabile irripetibilità dell'evento/celebrazione festival<sup>5</sup>, dall'altro sparge in uno spazio omologo, modelli, valori e riferimenti univoci e monadici<sup>6</sup>. Infine, garantisce un impalpabile scivolamento delle tematiche presenti nella sfera pubblica (Fabiani 2011), dall'arena del conflitto politico alla polisemica differenziazione delle

pratiche, dei linguaggi e delle preferenze; quasi che lo spazio e l'evoluzione contemporanea della festa<sup>7</sup> proponga nuovamente una ridiscussione complessiva del progetto di modernità.

Quando questo processo epidemiologico<sup>8</sup> si riverbera in ambito accademico si assiste ad un aumento esponenziale di studi, tesi e ricerche su festival ed eventi. Questi lavori appaiono ripetitivi poiché utilizzano spesso i medesimi riferimenti nella struttura delle citazioni (Crane 1972). È dunque legittimo utilizzare i riferimenti teorici "classici" per analizzare in che modo le arti esprimono ed accompagnano le trasformazioni sociali radicali?

Questo quesito ha accompagnato il mio lavoro empirico realizzato a fine settembre 2012 nel contesto di "Dream City" nella Medina di Tunisi, in cui mi sono proposto di evidenziare i caratteri originali ed idiosincratici dello spazio artistico tunisino.

Di fatto, l'arrivo a Tunisi conforta il pregiudizio del ricercatore, il quale si sente rassicurato nel proprio etnocentrismo teorico in quanto ritrova confermati molti luoghi e pratiche che si aspettava di trovare: offerte di beni e servizi inutili, tentativi di raggirio da parte dei "nativi", estese contrattazioni commerciali su prezzi e compensi. Sullo sfondo il panorama del tangibile lascito sociale delle recenti rivoluzioni con tanto di carri armati, filo spinato e consistente spiegamento delle forze dell'ordine sulla centralissima Avenue Habib Bourguiba, sulla quale si affacciano i principali hotel del capoluogo tunisino. Aneddoti bizzarri, come un signore che defeca in pieno giorno nella via pubblica o l'insistente approccio di amichevoli e ambigui giovani sul far della sera, l'assenza pressoché totale delle donne nei locali pubblici e le strane celebrazioni notturne nei bar delle vie secondarie non hanno altro effetto che corroborare lo stereotipo, secondo il quale i paesi periferici rispetto all'Occidente comunque languono, se non proprio nell'inferiorità di uno stato antropologico evolutivo, almeno in una fase di minore rarefazione e contenimento dei gesti, delle espressioni e delle manifestazioni emotive rispetto ai paesi occidentali. Il ricordo della lezione di Norbert Elias<sup>9</sup> ritorna prepotentemente a con-

fermare l'apparente buon senso di tutto quell'impianto teorico scolastico della sociologia della cultura. Ne consegue che a confortare ulteriormente le impressioni del ricercatore occidentale intervenga il lascito di tre evangelisti dell'analisi dei processi di trasformazione culturale, i cui nomi ricorrono pervasivamente nelle bibliografie e nei rimandi teorici dei lavori empirici: Pierre Bourdieu, Howard Becker e Richard Peterson.

Questi autori vengono oggi fideisticamente venerati e citati dai giovani sociologi poiché in grado di squarciare l'oscurantismo dei reiterati riferimenti alla sfera mitica e rituale, cui la scienza antropologica ha tradizionalmente affidato la buona riuscita di numerosi studi (Pequignot 2000; Santoro, Sassatelli 2009); ma l'antropologia, rientrando da esotiche e amene incursioni in paesi lontani (Dal Lago 1995) si è trovata ad avere difficoltà in situazioni strutturate dai massicci condizionamenti delle agglomerazioni dell'industria culturale, dalle concrezioni organizzative e dalle condizioni economiche della sfera pubblica culturale<sup>10</sup>.

Le proposte teoriche degli autori citati precedentemente apportano una possibilità euristica notevole, in quanto permettono di illuminare appropriatamente diversi aspetti della sfera culturale. Allo stesso tempo, tuttavia, comportano una pesante limitazione interpretativa poiché fanno riferimento a un'organizzazione sociale razionalizzata e secolarizzata dell'Occidente contemporaneo<sup>11</sup> che ancora una volta sta attraversando una stagione di profonda crisi, simbolica, economica e spirituale.

Le pagine seguenti condensano una ricognizione teorica sulle prospettive di Bourdieu, Becker e Peterson per poi introdurre il lavoro empirico vero e proprio.

Pierre Bourdieu, come è noto, si è occupato estensivamente di cultura ed arte, consegnandoci un'irrinunciabile eredità nel testo *Les règles de l'art* (Bourdieu 1991), pietra miliare nella riflessione artistica, dalla quale ampi settori dell'intelligenza italiana si sono tenuti ben alla larga per decenni. Quest'opera può essere considerata il terzo passo della pluridecennale ricerca di Bourdieu in ambito culturale, iniziata già dalla metà degli anni Sessanta del Novecento, quando lo studioso si era occupato di produzione della stratificazione sociale e culturale, dei meccanismi di accesso, possesso, manutenzione e trasmissione del capitale simbolico) e della relativa differenziazione sociale conseguente (Bourdieu 1964, 1990; Bourdieu, Passeron 1970). Successivamente, l'attenzione di questo autore si è focalizzata sul tentativo teorico di definizione della «distinzione» quale dispositivo generale di organizzazione della stratificazione sociale (Bourdieu

1979). In una terza fase, poi, Bourdieu descrive, analizza e identifica i processi specifici di differenziazione all'interno dei campi artistici.

Seguendo le regole dell'arte secondo Bourdieu, in ogni campo artistico è presente un settore della grande produzione che tiene conto di pubblici numericamente consistenti, una dimensione economica di rilievo, produzioni abbondanti ed onerose, compensi cospicui, e che giocoforza si orienta a considerare imprescindibile l'aspetto commerciale, a tal punto da orientare gli aspetti estetici dei prodotti artistici verso stilemi, canoni e convenzioni conosciuti, consolidati e di sicuro gradimento. Questo settore di campo è popolato da una costellazione di soggetti produttivi e distributivi – convergenti rispetto agli aspetti linguistici estetici e stilistici – contornati da un esercito di critici, esegeti, docenti ed appassionati. La consistente dimensione economica di questo settore<sup>12</sup> rimanda non solo ad una relazione tra spese e guadagni in prospettiva di scala, ma lotta per la sicurezza del riconoscimento pubblico e istituzionale, esteso e indiscusso, che si traduce in emolumenti, sovvenzioni e sostegni pubblici e privati.

La legittimità di questo settore, e in termine ultimo il suo diritto di esistere ed accedere ad ingenti risorse istituzionali, viene messo pesantemente in discussione dalla crescita di un settore omologo, meno commerciale, più giovane e più orientato all'*art pour l'art*, parimenti formato da legami relazionali basati non solo sulla condivisione delle preferenze per forme e significati diversi<sup>13</sup>, ma anche su stili di vita e posizionamenti estetici e morali eterogenei rispetto a quelli presenti nel settore della grande produzione. Entrambi i settori si pongono in acra competizione, mettendo violentemente in discussione la legittimità del reciproco ordine stilistico, semantico e assiologico. In tal modo si origina uno scontro di forze descrivibile nei termini di gioco a somma zero. Il fine ultimo della logica distintiva, che pare scaturire dalle frizioni e dalle tecniche di differenziazione tra i diversi settori del campo, si cristallizza in una sorta di metafisica lotta per la sopravvivenza, dove la differenziazione artistica pare assumere non solo contorni generazionali, ma appare ritualmente strumentale rispetto ai riconoscitori esterni e interni al settore di campo specifico. La posta in gioco risulta essere la legittimità, rivendicata dai diversi settori, quale *conditio sine qua non* del dominio simbolico (Fabiani 2007).

Una delle geniali intuizioni di Bourdieu, ereditata dalle esplorazioni della società urbana e borghese nella Francia dell'inizio degli anni Settanta, è l'individuazione della caratteristica autopoietica di questo meccanismo. Infatti, nel momento in cui il recente settore di campo si rappresenta come

avanguardia consolidata, e acquista un riconoscimento pubblico, nuovamente altre cellule creative si distanzieranno creando un'inedita area di campo in competizione con le precedenti; area che ambirà al raggiungimento di una propria dimensione identitaria autonoma e al recupero delle risorse necessarie per la propria sopravvivenza. In questo processo, l'identità dei diversi settori di campo si costituisce differenzialmente. A sua volta, le aree di campo consolidatesi precedentemente tenteranno di svecchiarsi, adottando progressivamente inedite suggestioni stilistiche, con un duplice obiettivo: percorrere la via dell'innovazione quale valore istituzionale e scrollarsi di dosso il pesante e indesiderato stigma dell'obsolescenza<sup>14</sup>. Il pervasivo meccanismo sociale della distinzione (Bourdieu 1979) si replica isomorficamente all'interno dell'ambito artistico, generando una lotta tra gruppi che si fronteggiano agonisticamente per l'accesso alle risorse. L'affascinante e risolutiva teoria di Bourdieu si configura, in questo senso, come tentativo di costruzione di una monumentale teodicea in grado di restituire la molteplicità del processo artistico<sup>15</sup> a condizioni sociali strutturali. Per contro presenta numerosi limiti: trascura la casualità e l'occasionalità della *umwelt* quotidiana, ipostatizza lo *status quo*, universalizza la specificità parigina, identifica i riferimenti simbolici come statici e inamovibili.

Ad ovviare al meccanicismo, al "conflittualismo", alla cataresi e all'universalizzazione del modello francese impliciti nella teoria di Bourdieu interviene la prospettiva di Howard Becker (Becker 2004), che compendia il processo della produzione artistica in un modello analitico a stadi. Becker eredita la solida prospettiva relazionale e interazionista della scuola di Chicago<sup>16</sup> per riportare i processi di produzione artistica alla dimensione prosaica e quotidiana, abitata da individui in carne ed ossa, che con diverse modalità e competenze collaborano reciprocamente nelle diverse fasi del processo di produzione culturale. I mondi dell'arte sono costituiti da quelle reti «di individui la cui collaborazione, organizzata grazie alla condivisione di metodi convenzionali di fare le cose, produce quel genere di opere artistiche che dà il nome al mondo dell'arte stesso» (Becker 2004: 14).

Il processo di produzione artistica si diversifica funzionalmente in diversi stadi, in cui il creatore artistico, l'artista, viene a occupare una posizione limitata rispetto alla centralità del lavoro collettivo. La stessa struttura progressiva di *Art Worlds* affronta uno dopo l'altro i nodi del processo. In primo luogo definisce l'arte nei termini di attività collettiva, poi la problematica dei linguaggi e delle convenzioni artistiche consolidate, cui l'elaborazione cognitiva e simbolica di fondo fa riferimento.

Successivamente, puntualizza il processo di recupero e mobilitazione delle risorse umane e materiali necessarie per la produzione artistica, che per esistere e sussistere deve essere distribuita, fatta circolare e riconosciuta adeguatamente da critici e studiosi di estetica. Nei capitoli seguenti Becker si intrattiene sui rapporti delle arti con i mondi delle istituzioni, per concentrarsi poi sulla figura dell'artista, responsabile ultimo della fase di *editing* delle opere, e che, come tale, può essere catalogato sotto diverse tipologie. Infine, nei capitoli conclusivi, prima si occupa delle ambivalenti relazioni delle arti con l'artigianato e tenta di stabilire ponti tra la dimensione estetica e le trasformazioni sociali, poi conclude il testo sugli aspetti individuali della figura artistica, dipendente dalla reputazione e dal riconoscimento consolidatisi dentro e fuori i mondi dell'arte.

Questa prospettiva decostruisce l'immagine demiurgica dell'artista, giacché «tutte le arti che conosciamo, come ogni attività umana, implicano la collaborazione di più individui» (*ivi*: 23) facendola sprofondare in un generale processo di produzione, circolazione e fruizione, che presuppone non solo risorse umane e materiali, ma un lavoro cognitivo di rielaborazione collettiva, al quale il creatore è in grado di attribuire forme e linguaggi che si cristallizzano nel momento di incontro con le convenzioni, gli stili e i canoni artistici riconosciuti da critici e teorici dell'estetica che «si occupano di studiare premesse e argomentazioni che possono giustificare la classificazione di oggetti e attività sotto le categorie di "bello", "artistico", "arte", "non-arte", "arte buona", "arte cattiva" e così via, e costruiscono sistemi che servono a creare e fondare tali classificazioni definendo anche i casi concreti in cui esse vengono applicate» (*ivi*: 149).

Una volta ottenuto il riconoscimento da parte del sistema critico di *gatekeeping*, possono aver luogo la distribuzione e la messa in circolazione del prodotto artistico, che si riverbera nella costruzione e manutenzione della fama e della reputazione dei creatori artistici, tipologizzati, appunto, in diverse categorie<sup>17</sup>. Questo brillante modello di analisi processuale si fonda sull'enfasi teorica che Becker assegna al comportamento degli individui liberi di compiere scelte arbitrarie, di assecondare convenzioni, passioni, interessi e preferenze, e di cooperare idiosincronicamente ai processi artistici (Blanc, Pessin 2004; Pessin 2004). In ultima analisi, la collaborazione tra diversi individui nelle diverse fasi che costituiscono il processo di produzione artistica, struttura la colonna vertebrale del mondo artistico (Menger 1988). I limiti di questo approccio sono diversi: trascura le eterodeterminazioni di natura storico-economica, organizzativa e istituzio-

nale, evita sistematicamente di considerare i conflitti tra gruppi artistici, non illustra con precisione quale sia il dominio specifico dei mondi dell'arte, appiattisce la stratificazione del gusto ed in ultima istanza, appare

poco sensibile agli intrighi della produzione del significato, al complesso gioco della sua creazione, ricezione, interpretazione, attività che [...] vivono anche di rappresentazioni rese potenti dalla mediazione di sistemi simbolici fondati su differenze sistematiche di potere e privilegio, alla cui produzione e riproduzione presiedono processi e meccanismi che trascendono storicamente il flusso delle interazioni interpersonali (Santoro 2004: 116).

Richard Peterson, invece, non segue né l'ipotesi teorica della meccanica sociale di Bourdieu e nemmeno la sottolineatura cooperativista di Becker. In alternativa, propone un modello analitico (Peterson 1990; Anand, Peterson 2004) in cui esclude la possibilità di decifrare il mutamento culturale a partire da letture testuali dei prodotti artistici, rimandando perentoriamente alle trasformazioni all'interno di sei cornici strutturali (*technology, law and regulation, industry structure, organization structure, occupational careers, market*) quali precondizioni del mutamento culturale. Peterson elabora un modello in grado di dar conto delle trasformazioni di forme e contenuti estetici e di esplorare in profondità condizioni e significati della produzione culturale individuale e della formazione delle identità artistiche.

Il caso analitico di Peterson è esemplare: muovendosi in ambito musicale e chiedendosi quali fossero le precondizioni per la progressiva ed esponenziale diffusione della musica rock, prende di mira il radicale mutamento del palinsesto radiofonico americano negli anni Cinquanta, ed invece di assegnare funzioni esplicative a tradizionali variabili sociologiche<sup>18</sup> analizza singolarmente e dettagliatamente le condizioni di cambiamento strutturale: organizzativo, giuridico, professionale ed economico con cui i soggetti, le emittenti radio *in primis*, all'epoca si trovavano a doversi confrontare. In primo luogo, individua nella trasformazione delle condizioni giuridiche la fioritura di un sistema differenziale di agenzie di gestione dei diritti d'autore e il conseguente collasso del monopolio delle poche grandi emittenti nazionali; in seguito, prende in considerazione l'innovazione tecnologica che permise la progressiva sostituzione della emissione di musica dal vivo (con tutti i problemi logistici, tecnici, spaziali e organizzativi in generale) con la programmazione registrata su supporti fisici. Evidenza poi il graduale alleggerimento delle strut-

ture di produzione, del tessuto industriale e delle configurazioni organizzative ad esso correlate, con la nascita di tante piccole emittenti a livello locale. Sottolinea inoltre le variazioni dei percorsi occupazionali e la nascita di nuove figure professionali; descrive la crescita e l'evoluzione di nuovi mercati differenziati e delle instabili relazioni tra domanda e offerta di nuovi e vecchi prodotti.

Il modello analitico di Peterson risulta affascinante e dotato di un rigore metodologico irriprensibile, ma è fundamentalmente vincolato a una struttura sociale in cui le cornici considerate appaiono storicamente consolidate. Sorgono numerose perplessità sulla sua applicazione in contesti sociali in cui le industrie culturali non abbiano raggiunto una maturità sostanziale.

Nonostante i limiti brevemente elencati, il lascito teorico di questi tre autori, rappresenta un ottimo *tool kit*<sup>19</sup> che pare basare la propria legittimità sui risultati avuti a partire dalla fine degli anni Ottanta, proprio quando la prospettiva della sociologia della cultura come sociologia della produzione culturale si è andata codificando come *cultural turn*, stabilendo nuovi paradigmi dell'analisi culturale<sup>20</sup>. A partire da allora risulta essere luogo comune affermare quanto le pietre miliari consegnateci dalle riflessioni e dai modelli di Bourdieu, Peterson e Becker siano imprescindibili; ma questa eredità comporta un costo assai pesante. In primo luogo, se permette di vedere quali siano le eterodeterminazioni sociali sulle trasformazioni artistiche, non risulta utile quando si capovolge la prospettiva: non facilita l'esplorazione del ruolo delle arti nei confronti delle trasformazioni sociali complessive. In secondo luogo, si trasforma in palese rischio di etnocentrismo, allorché il ricercatore esce da quel mondo "civilizzato", organizzato e razionalizzato basato su definite modalità di allocazione di risorse (Cella 1997), nel quale i campi e i mondi artistici occupano uno spazio ben definito rispetto al corpus della vita sociale.

Occorre dunque mettere tra parentesi lo sguardo del sociologo della cultura, dimenticare i suggerimenti e le indicazioni degli autori sopracitati, e sulla scorta di un antico proclama, *Zurück zu den Sachen selbst*, adottare un atteggiamento intellettualmente minimalista ed etnografico, aperto fenomenologicamente alla *serendipity*<sup>21</sup> per recuperare suggerimenti e indicazioni oggi trascurati dalla sociologia della cultura (Pequignot 1993). In tal modo, riemerge l'importanza di realizzare lavori etnografici sulla scorta dell'acuto e frizzante impressionismo di uno dei padri fondatori della disciplina sociologica, Georg Simmel, capace di restituire intuizioni e riflessioni meravigliose, alleggerite dall'indessicalità di citazioni tanto pedanti quanto

accessorie<sup>22</sup>.

Con questo programma, il ricercatore si ripropone di adottare un atteggiamento *blasé* ed impressionista per riportare quanto osservato nella ricognizione a “Dream City@Tunisi”, nell'affascinante ed esotica antica Medina del centro cittadino, nel labirinto di moschee, negozi, laboratori artigiani; in quella Tunisia che rimane un luogo altro rispetto all'Occidente, e non tanto per rimandi geografici, storici, etnici e simbolici (Lowenthal 1976), ma anche perché «in una società che è stata sfruttata e umiliata fino all'inverosimile» (Ben Jelloun 2011: 15), il trauma della rivoluzione dei Gelsomini<sup>23</sup> non è stato definitivamente metabolizzato.

La Medina a Tunisi contrasta aspramente con la prosaicità del tessuto urbano circostante, così poco mantenuto e conseguente ai dettami urbanistici delle principali metropoli contemporanee<sup>24</sup>. Il contrasto tra la medina e i quartieri limitrofi illustra una divisione spaziale e simbolica tra sacro e profano, dove il tradizionale ed il passato si oppongono semanticamente ed emblematicamente al contemporaneo e alla sua razionalizzazione rappresentata dall'avenue Habib Bourguiba. Quest'ultima conduce alla porta d'ingresso della stessa Medina, dalla quale, poi, si dipana quel famoso gomitolino di straduzze e vicoletti brulicanti di commercio che da sempre affascina i viaggiatori occidentali. La Medina ha una struttura curiosa, perché si sviluppa intorno a una collinetta, alla sommità della quale sono situate diverse moschee, sempre frequentate, ma in modo variabile a seconda delle ore del giorno e delle funzioni religiose, da un numero considerevole di fedeli, esclusivamente uomini, spesso abbigliati con le lunghe vesti tradizionali.

Da una parte, il grande viale, i grandi alberghi, le misteriose licenze notturne che il Corano concede ai suoi adepti, già che qui sono arrivati il denaro, la politica, la “razionalizzazione”; dall'altra, un tuffo nel passato, nell'idea rassicurante che persista un ordine immutabile, un legame sociale che si rinsalda di volta in volta nella contrattazione e nel simulacro del baratto tra turisti, avventori e commercianti locali e che accompagna, senza frizioni, l'ordinata e composta frequentazione religiosa concentrata nella sommità della Medina. Fin dalle prime ore dell'alba questo territorio si anima per prepararsi ad esercitare la propria attività principale, l'offerta ai turisti di prodotti tipici, scarpe, borse, lampade, narghilé, ecc. Al tramonto, scandito dalle litanie salmodianti dei muezzin, quando iniziano ad allungarsi le ombre della sera, gli esercizi commerciali e le moschee si svuotano poco a poco. Le strade non sono illuminate, e oramai nessuno vi circola. Ed è proprio in questo spazio, simbolicamente caricato

di valenze catartiche che paiono avere a che fare in un modo o nell'altro con la spiritualità dell'ordine sempiterno, che ha avuto luogo “Dream City”. Un ordine che rispetta la ciclicità immutabile del giorno e della notte, già che di notte l'oscurità della Medina fa sprofondare l'incauto turista in un mondo arcaico, denso di paure e miti fatti svanire nell'aria dalla diffusione dell'illuminazione pubblica<sup>25</sup>:

Il fulmine imprigionato nel filo, l'elettricità catturata, ha creato una civiltà che si allontana dal paganesimo. Le forze della natura non sono concepite come entità biomorfiche o antropomorfiche bensì come onde infinite che obbediscono alla pressione della mano umana. In questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza scaturita dal mito aveva faticosamente conquistato, la sfera della contemplazione che crea spazio al pensiero (Warburg 1984).

Proprio in virtù di questa connotazione, la Medina accoglie la poetica di un festival che allude a quella dimensione onirica dell'utopia, smantellata e virtualizzata dall'indigenza e dalla povertà sociale. Il ricercatore che la mattina esce dall'albergo per recarsi a visitare “Dream City” passa di fronte a ministeri, caffè occidentali, plotoni di svogliati giovani in mimetica verde con il mitra in mano, preposti alla tutela dell'ordine contro eventuali moti rivoluzionari, ma che dietro il filo spinato osservano il passaggio e il traffico della vita quotidiana del cuore commerciale di Tunisi.

Poche centinaia di metri più avanti, il ricercatore arriva alla Porta della Medina e osserva che tutto lo scenario precedente muta all'improvviso: l'architettura si trasforma, aumenta la concentrazione di visitatori occidentali, cambia l'abbigliamento dei “nativi” e, anche se dalla Porta della Medina in avanti, tutto sembra fabbricato per soddisfare l'ansia di esotismo dello sguardo del turista<sup>26</sup>, il ricercatore può rilevare che una sorta di atavica autenticità permane, e riluce tra i muri scrostati, tra l'incoerenza caotica dei vicoli sovraffollati di chincaglieria e le numerose case abbandonate.

Strada facendo, inerpicandosi per uno dei vicoletti principali che conduce alla sommità della Medina, arriva all'edificio che ospita al primo piano il centro nevralgico di “Dream City”, quello che si potrebbe definire come punto di contatto o di informazione, dove numerosi ragazzi e ragazze spendono una gentilezza squisita e una professionalità esemplare nell'offrire informazioni e indicazioni sulle attività che avranno luogo durante la manifestazione. Una “bella gioventù” questa, pulita, dignitosa, acculturata. Verrebbe da pensare di essere di fronte al fior fiore di quella Tunisia che ha

investito generazionalmente, e che si sta formando nelle migliori università locali e straniere. Gioventù volontaria e composta all'80% da giovani ragazze con il capo normalmente scoperto, testimonianza implicita che la pressione del fondamentalismo rimane relegata a quelle fasce sociali rurali con scarsa acculturazione, dove i fondamentalismi paiono avere più presa (Etienne 1989; Roy 2009, 2010).

Il centro informazioni potrebbe essere quello di un qualsiasi altro festival europeo, se non per quell'estrema amabilità e gentilezza con la quale i possibili spettatori vengono accolti e indirizzati<sup>27</sup>. L'entusiasmo è tale da apparire significativamente rilevante, e si percepisce, grazie anche a qualche conversazione informale, come questa gioventù sia consapevole di stare piantando un seme, i cui germogli possano essere intesi nella prospettiva di trasformazione di una nazione dilaniata nel linguaggio enantiomorfico tra passato e futuro, tra spinte regressive e prospettive dromoscopiche di trasformazione verso qualche utopica forma di modernità e democrazia.

Se il punto informazioni è situato al primo piano, al secondo piano vi è un ristorante bar, dotato di wifi, con terrazza in perfetto stile *chill out*, evidentemente assemblato da qualche imprenditore lungimirante e cosmopolita: il luogo perfetto per assecondare a quel pubblico professionale di critici, programmatori e rappresentanti istituzionali, abituato a commentare a caldo quanto appena visto. Un altro indizio per catturare alcuni dettagli puntuali della mappatura mentale di chi l'evento "Dream City" ha progettato e realizzato: l'aspetto accattivante accompagna la programmazione artistica più trasversale, mentre è consentito qualche ammiccamento al narcisismo delle avanguardie artistiche borghesi che del capitale culturale fanno un elemento simbolico di distinzione. Difatti, nonostante la presenza di visitatori stranieri e turisti generici sia consistente, il bar è animato a tutte le ore dagli artisti e dai diversi membri dell'organizzazione.

Vedremo poi che questa gioventù è la stessa che principalmente compone il pubblico degli spettacoli, delle installazioni, che anima la vita pomeridiana dei bar più caratteristici della Medina, in cui suggestioni di musica elettronica materializzano un arredamento musicale che accompagna tradizionali fumate di *shisha* e bevute di tè verde. Questi locali rappresentano il punto d'incontro anche per qualche affascinato turista, ma soprattutto per gli anziani abitanti del luogo che però non si mescolano mai ai gruppetti di giovani volontari di "Dream City", riconoscibili attraverso il *badge* dell'organizzazione, diligentemente esibito con professionalità. Poterli osservare da vicino consente di carpire qualche informazione supplementare: studenti, provenienti

da diverse parti del Paese, interessati a questioni estetiche e politiche ma senza alcun tipo di rimando a quella politicizzazione ideologica dei giovani in Occidente. Appaiono laici, vestiti in modo informale, non paiono essere musulmani praticanti (il ricercatore non ha mai visto nessuno di questi giovani entrare in una moschea) e sono interessati a vedere e visitare quanto più possibile del programma di "Dream City".

Un pubblico che partecipa attivamente e gioiosamente alle numerose e diversificate attività artistiche. Proprio una di queste, uno spettacolo di Roger Bernat<sup>28</sup> che prevede una considerevole attività partecipativa del pubblico, pare offrire al ricercatore che partecipa allo spettacolo un trampolino d'osservazione eccezionale. Perché lo spettacolo il ricercatore l'ha già visto in diversi contesti, perché ne conosce la considerazione della critica, perché vi partecipa una volta ancora, e infine perché Roger Bernat e la sua crew si spendono in una chiacchierata che permette di affinare la lama dell'osservazione:

*Quali differenze ci sono nella ricezione di questo spettacolo qui a Tunisi, ed in Spagna, Italia o Germania?*

L'atteggiamento e la partecipazione hanno connotati sicuramente molto differenti [...], per il contesto, i rimandi e la traduzione, perché è possibile ritrovare una giovialità notevole in questo pubblico [...], è evidentemente più giovane anagraficamente di quelli dove l'abbiamo fatto.

*Ma ci sono nel pubblico persone di mezza età?*

No, li vedi anche te [...], son tutti giovani.

L'intervista si estende progressivamente ad altri aspetti.

*Chi vi ha contattato?*

A noi ci ha contattato e pagato l'AECID<sup>29</sup>, c'è interesse istituzionale per questo festival [...] come vedi qui sono presenti numerosi esponenti istituzionali [...], nella *reception* di ieri sera c'erano 22 persone del Ministero della Cultura francese.

Il pubblico non è composto esclusivamente da reti amicali di giovani studenti e da qualche sparuto e solitario osservatore artistico occidentale, ma si annoverano personaggi istituzionali professionalmente implicati in qualche progetto che probabilmente ha l'obiettivo di «sniffare» – come Lapo Pistelli sottolinea in un acuto intervento su *Limes* (Pistelli 2012a) – qualche possibile piatta-

forma progettuale internazionale. L'inaugurazione privatissima e controllatissima di "Dream City", organizzata la sera prima, annoverava infatti un pubblico raffinatissimo ed elegantissimo, composto da programmatori, giornalisti, critici e rappresentanti istituzionali, che, come nel caso di alcuni membri siciliani di una fondazione, illustrano, con dovizia di particolari, la *mission*, il valore e lo sforzo della propria istituzione. Il ricercatore non trova particolarmente interessante la presenza, se pur ambita dagli organizzatori di "Dream City", di professionisti, di cacciatori di novità, di esegeti del nuovo, in grado di apportare volume alla rassegna stampa, risorse e forza di interlocuzione istituzionale alla manifestazione. Questa presenza, e la sua logica, è esattamente omologa in tutti i festival del mondo, e perfettamente rendicontabile utilizzando le metafore "mondo" e "campo". A colpire invece significativamente il ricercatore sono l'entusiasmo, la freschezza, l'*engagement*<sup>30</sup> dei volontari del festival nei confronti del proprio operato, caratteristica dai contorni generazionali, nonostante il concetto di generazione sembri risultare imprescindibile al fine di qualsiasi sforzo interpretativo<sup>31</sup>.

Ad esplorare le condizioni ed i confini di questo engagement, vengono in aiuto le reiterate conversazioni con un ragazzo, studente di Master in Agronomia presso l'Università di Alicante, e con il suo gruppo di amici. Moderni, acculturati, poliglotti, cosmopoliti (Caridi 2012), leggermente più maturi dei volontari ventenni del festival, ma comunque al di sotto della trentina, sono esponenti di una generazione che, attraverso commenti e valutazioni espresse, pare coagularsi intorno alla consapevolezza condivisa che, dell'eudemonismo ecumenico implicito al progetto moderno della razionalità occidentale, ma affogato nella freddezza, nel grigiore e nel malessere dei cittadini europei, non siano rimasti altro che brandelli slabbrati.

Questi ragazzi e ragazze raccontano di periodi di residenza in Europa connotati da un certo disagio e, mentre annoverano aneddoti, propongono un inedito orgoglio di campanile, nella volontà di sfatare stigmi associati agli stereotipi europei sui tunisini. Non alimentano più, oramai, il culto di un Occidente in grado di garantire benessere e felicità. Conoscono il mondo, l'Europa, conversano volentieri. Quasi tutti parlano un italiano corretto. Hanno tante, buone e raffinate idee. Sanno articularle con rigore, illustrarle con coerenza e difenderle. Prendono posizione rispetto ai contesti sociopolitici esteri, ma senza fossilizzarsi: hanno voglia di parlare, di conoscere, di instaurare legami. Rifiutano la dicotomia locale/forestiero. Sono al contempo gaudenti cittadini del mondo, e nelle loro parole si intravede la differenza tra la generalizzata povertà indotta

dal regime, e mondi altri, diversi, sfavillanti allegri. «Non usciamo mai qui, [...] quando vogliamo fare una bella serata bisogna prendere la macchina ed andare verso il mare [...] Hammamet o Sousse».

Sono portavoce di una cultura che ha riferimenti estetici simbolici e comportamentali globali, ma che include sincreticamente, almeno in modo parziale, echi degli sforzi ermeneutici del pensiero arabo contemporaneo (Nasr Hamid 2004; Aslan 2005; Campanini 2009). Sono venuti a "Dream City" proprio perché è una manifestazione con una proiezione internazionale. Il ricercatore riceve l'impressione di una grandissima disponibilità a parlare, a confrontarsi, a esercitare la parola e il pensiero critico. Il dialogo, le conversazioni, pur partendo da luoghi comuni non risultano mai banali, e assumono connotati rituali divenendo funzionali alla creazione del gruppo e all'esercizio della retorica discorsiva. Quest'ultima, pragmaticamente, diviene strategia performativa e relazionale mentre dichiara tra le righe un atteggiamento antideologico (Valesio 1986), sia nei confronti del modello della razionalizzazione occidentale, sia nei confronti delle spinte fondamentaliste.

E come questo gruppo di giovani tunisini, anche tutti i volontari che assistono a turno agli spettacoli – già che il volontariato alla fine dei conti può essere un metodo come un altro di risparmiare i 7 euro del biglietto giornaliero, cifra abbastanza alta per un tunisino – manifestano un forte entusiasmo nel partecipare, essere parte attiva e vivente di una celebrazione, che ritualizzano nei cerimoniali di saluto, nella costruzione dei gruppi, nelle conversazioni. Nello spazio concesso alla parola, all'incontro e al confronto reciproco, pare risiedere una sorta di filo conduttore che motiva la partecipazione dei giovani a "Dream City" al di là della poetica proclamata di dare un respiro all'asfittico clima culturale tunisino, ritmicamente scombussolato dagli ipocondriaci isterismi salafisti e dalle spinte regressive a cui nessuno, almeno tra il pubblico, pare ormai credere troppo. Persino agli stessi commercianti della Medina, i quali, affermando di vedere di buon occhio "Dream City" nella misura in cui l'attività del festival accresce i loro introiti, non sono molto gradite le agitazioni religiose, in quanto ritengono che la loro unica conseguenza è la rarefazione delle visite turistiche. Ciononostante la Medina abbonda di moschee, e di praticanti devoti, che se da una parte non paiono concedersi ad alcun tipo di estremismo jihadista, nemmeno paiono troppo interessati al programma artistico di "Dream City".

Ecco dunque una delle prime aporie che il ricercatore riscontra: il pubblico è estremamente selezionato, i lavoratori e i residenti nella Medina, (per i quali non erano state previste facilitazioni sul

biglietto) non sono generalmente presenti agli spettacoli, che peraltro hanno registrato costantemente il tutto esaurito. Lunghe code di giovani spettatori in attesa si compongono spesso, soprattutto nei giorni del fine settimana quando amici degli amici dei volontari raggiungono la Medina, e rappresentano l'occasione di interagire reciprocamente e conoscersi, mentre questi ragazzi e ragazze attendono ordinatamente il proprio turno per accedere ai diversi appuntamenti, che sono articolati attraverso percorsi cronologicamente organizzati per consentire una frequentazione della Medina che assume i connotati simbolici di un'appropriazione dello spazio pubblico.

“Dream City” pare nascere e svilupparsi in riferimento a modelli organizzativi ed esperienze realizzate nei paesi europei, a testimonianza di un isomorfismo istituzionale, ma al contempo, si trova a fare i conti con una situazione sociopolitica complessa, e persino con una frattura generazionale. Il festival diviene allora occasione d'incontro, di riappropriazione simbolica, di riutilizzazione collettiva dello spazio pubblico, di rappresentazione critica dei valori costitutivi del vivere sociale, ma solo ed esclusivamente per quei circoli di amici, giovani, e professionisti, che in un modo o nell'altro hanno a che fare con la sfera culturale e con attività legate alla manipolazione dell'immaginario e dell'immateriale: arti, cultura, turismo, architettura, teatro. “Dream City” risulta allora lo spazio simbolico per progettare il futuro del Paese, nella misura in cui consente, facilita e amplifica il contatto e la relazione tra i partecipanti, divenendo un dispositivo per produrre una “nuova” cultura, per rendere operativi nuovi repertori e riferimenti (Swidler 1986).

Risulta allora percepibile una certa dissonanza tra l'entusiasmo, dai connotati generazionali, rivolto al futuro e agli agognati scenari di democrazia post-transizione, e il palese disinteresse della popolazione della Medina nei confronti dei contenuti della manifestazione, rispetto a cui non pare avere adeguati strumenti simbolici, culturali ed estetici per poterla interpretare. “Dream City”, nella misura in cui viene osservato etnograficamente attraverso le pratiche e le catene rituali di interazione del pubblico (solo relativamente composito) si trasforma in un palcoscenico abitato da un collettivo che pare rispondere a logiche amicali (Farrell 2003), e che incarna allora quello che appare essere il generico risultato della rivoluzione araba: «l'*empowerment* di una generazione» (Pistelli 2012b: 291).

Ricorsivamente, viuzza dopo viuzza, crocicchio dopo crocicchio, gruppi di giovani armati di sorgiva allegria evitano di intrattenersi nell'offerta estesa di chincaglieria e, seguendo le indicazioni non sempre immediate, stampate per terra e sui muri, tentano

di rimbalzare da un evento all'altro, per ritrovarsi, per ampliare le proprie conoscenze; e alla fine, camuffandosi nella folla, il ricercatore si immerge nel pubblico quale spettatore, e comincia a frequentare gli eventi previsti nel programma, per decifrare ulteriori informazioni. Il programma di “Dream City@Tunisi” compendia quella che oramai è una formula classicissima di programmazione culturale degli eventi: dislocare in spazi desueti, e non istituzionalmente dedicati a spettacoli o a esposizioni, una molteplicità di contenuti artistici che spaziano nella più trasversale interdisciplinarietà. Cinema, video, musica, arti plastiche, installazioni ed happening, sono sparsi negli spazi disponibili della Medina: negozi, biblioteche, cortili, case, quasi a seguire le esperienze multidisciplinari delle avanguardie teatrali dagli anni Cinquanta riprese *tout-court* e normalizzate al giorno d'oggi<sup>32</sup>. A “Dream City”, la ricerca dell'implicazione del pubblico e della rottura della forma telegrafica della comunicazione (teatrale) emittente/ricettore, vive una seconda giovinezza. E difatti il ricercatore ha l'impressione di vivere un grande *déjà-vu* ripensando alla nascita ed all'evoluzione di altri festival che attualmente rappresentano lo stato dell'arte dell'istituzionalizzazione di passate ondate contro-culturali (Zanardi 2005). L'impressione viene corroborata sia dalla frequentazione sia dalla differenziata programmazione giornaliera sia dalla rassegna cinematografica tardopomeridiana, seguita da un ordinato quanto animato ed impegnatissimo cineforum di sessantottina memoria.

Gli spettacoli, *happening* e performance reiterano costantemente i *leit-motiv* della rappresentazione critica dei valori costitutivi della società tunisina, dei rimandi più o meno espliciti alle recenti vicissitudini rivoluzionarie, della memoria della stagione tirannica di Ben Ali, evocando valori di democrazia, libertà di espressione e formazione identitaria, emancipazione femminile. Mentre i contenuti delle opere, delle installazioni, delle performance convergono sulle questioni sociopolitiche, i diversi linguaggi espressivi risultano estremamente diversificati. Esprimono una profonda competenza delle correnti, dei linguaggi e degli orientamenti stilistici contemporanei, a dimostrazione riflessiva dello stato esistenziale e biografico dei creatori artistici, legati a radici locali e allo stesso tempo a dimensioni urbane metropolitane in cui la creolizzazione e il sincretismo sono le basi di un lavoro collettivo cui fanno riferimento gli schemi mentali dei creatori artistici presenti alla manifestazione. Questi artisti portano a “Dream City” la testimonianza di questo doppio sguardo, che alimenta la memoria sulle responsabilità politiche e sociali locali, mentre riporta allo stesso tempo l'anelito verso il nuovo, espresso

dall'uso di linguaggi e strumenti espressivi inediti. Non sono dunque i linguaggi artistici, da soli, ad essere rilevanti per l'analisi sociologica, come suggeriscono le metafora del mondo e del campo artistico. Sono i ricorsivi rimandi tematici degli spettacoli, espressi contemporaneamente attraverso diversi e plurimi linguaggi sperimentali che impediscono lo spaesamento del pubblico e garantiscono la sua implicazione emozionale. Quest'ultima rafforzata dal carattere effimero di "Dream City", che da esposizione temporalmente limitata assume i caratteri di un grande rituale.

Il programma di "Dream City" si appoggia alla Medina come la tela di un arazzo sul muro, l'ammanta temporalmente per poi sparire di nuovo come un sogno al termine della sua programmazione. Una sorta di molteplice e articolato arazzo che, come ricorda Warburg, «diversamente dall'affresco, non era legato stabilmente alla parete, ma rappresentava un veicolo mobile di immagini» (Warburg 1984: 39).

Le incursioni nel differenziato programma artistico offrono al ricercatore la solida impressione di fare un tuffo in un passato in cui arte e politica erano legati a doppio filo, di un certo quid ripetitivo e didascalico (nonostante risulti mediamente difficile rinvenire riferimenti culturali espliciti nelle opere artistiche e nei materiali etnografici raccolti) che offre narrativamente allo spettatore l'argomento e il contenuto per la comunicazione e il confronto retorico con gli altri spettatori. Ora, in una minimale mostra caleidoscopica viene sospinto ad osservare l'esposizione da vicinissimo, ora, costretto in una bottega a sorbirsi lo sproloquio di una fantomatica mezzana, ora, a seguire da vicino le vicissitudini di un'emittente radiofonica al sorgere della recente rivoluzione, ora, a immortalarsi in un autoscatto nelle vesti degli improbabili stereotipi dei personaggi pubblici tunisini, ora coinvolto in discussioni strutturaliste sulla semantica del linguaggio cinematografico e sulla sua valenza sociale di settima arte. È ancora, in una scuola abbandonata, il racconto interattivo di un *performer* disponibile alle domande degli spettatori, a narrare gli anfratti in storie di anni triturati dalla stagione della dittatura di Ben Ali, a fare riemergere quelle antiche pratiche ritualizzate in cui le microcomunità, le "tribù", si stringevano intorno al racconto dei narratori orali. Non è lo slancio verso il futuro a richiedere spazio, non è l'avanguardia che ulula proclami alla morte del passato. Sono l'antico, il tradizionale, la memoria a rivendicare il proprio potere apotropico e ad acquisire spazio nella partecipazione interattiva del pubblico. Queste è la risposta artistica al piano sistematico di depauperamento e distruzione delle forme di solidarietà organica avvenuta in decenni

di dittatura. Il passato ritorna in qualche modo ad indicare la speranza, lo slancio al cambiamento, la possibilità della prossimità, già che il presente in transizione traballa e il futuro incerto appare.

L'eredità dell'antico offre attraverso il ricordo storico l'esperienza di una partecipazione mondana passionale attiva e passiva che appartiene alla psiche sociale dell'età moderna in maniera altrettanto essenziale come i ricordi dell'infanzia appartengono alla vita dell'adulto. Pur senza memoria cosciente, i valori tramandati determinano l'espressione del nostro stile espressivo (Cieri Via 2011: 84).

Uno stile, dato dal filo rosso che a "Dream City" unisce spettacoli, installazioni, opere e performance in una grande celebrazione simbolica, che stempera sulla Medina una dialettica endemica e circolare tra la realtà del presente e l'utopia della città dei sogni: la restituzione di un agognato ritorno alla parola, alla prossimità, alla presenza, alla dignità. Elementi questi non presenti nel prosaico quotidiano tunisino, causa l'assenza diasporica degli artisti e del pubblico, la dromoscopica entropia del moderno, la povertà, il lascito del regime. La variegata pluralità degli eventi artistici di "Dream City" produce un avvicinamento, un'agglutinazione e un coinvolgimento del pubblico intorno all'uso della parola, dell'interazione verbale obbligando gli spettatori alla prossimità fisica e all'addensamento in spazi piccoli e compressi, una sorta di risposta elementare alla frantumazione della vita quotidiana.

La parola insieme nella sua prorompente dimensione enunciativa ed evocativa, fa ovunque da regina. Persino in quella silenziosa installazione sui tetti, ispirata da una poesia di Verlaine in carcere, dove il pubblico è invitato ad infilarsi in cubi con una feritoia in cui lo sguardo è obbligato all'anodino cielo tunisino e al silenzio: lo spettatore associa semioticamente le contrapposizioni "carcere" e "libertà", "cielo" e "minareti". In questo modo viene formulato retoricamente e linguisticamente un discorso che problematizza e comunica tematiche politiche, quali la presenza e il portato della civilizzazione islamica (Allawi 2009; Kepel 2000; Fuller 2010).

La centralità della parola ritorna ancora nell'itinerario esoterico proposto da una artista, che conduce il pubblico dotato di radiocuffie negli anfratti più nascosti della Medina, a conoscere e parlare con operai e lavoratori, a scoprire le antiche attività artigiane sopravvissute a stento alla civiltà dell'automazione industriale, rappresentata poi alla fine del percorso, in altro luogo, attraverso sferraglianti video tridimensionali che rimandano all'iconografia di Metropolis di Fritz Lang. Sono queste opere

colte, testi dai rimandi complessi, che richiedono allo spettatore raffinate operazioni di semiosi.

Il nome della manifestazione, “Dream City”, allora non risulta essere un gratuito richiamo evocativo alla malattia esistenziale, al conflitto, al tragico e al decadente, che pare affettare sistematicamente le nuove avanguardie occidentali di ogni ambito artistico e/o creativo<sup>33</sup>. Al contrario, evoca l’uso della parola e la sua dimensione interattiva e relazionale, quale strategia di attivazione del legame sociale. “Dream City” dipinge la dicotomia tra ideale possibile e reale storico, allude a nuovi scenari, a nuove possibilità, mentre mantiene lo sguardo sulla rappresentazione delle antinomie in cui la società tunisina iscrive la propria dimensione sociale e simbolica. Nella società tunisina, in modo speciale, esiste difatti una polarizzazione pervasiva che si ripete indifferentemente nei vari aspetti della vita: passato e futuro, il locale e il globale, il vecchio ed il giovane, il ricco e il povero, l’ortodosso e lo sperimentale, il lecito e l’illecito. Alla fine dei conti, una polarizzazione tra il visibile e l’invisibile, tra il presente e il desiderio. Ma proprio quello che risulta essere invisibile, e bisognoso di essere rappresentato, è quel bisogno di libertà concessa a tutti di poter interpretare, decifrare, esprimersi e comunicare, per troppo tempo affogato in una dittatura fintamente modernizzante, e tuttora a rischio di spinte nelle teodicee della secolarizzazione da un lato e del fondamentalismo regressivo dall’altro.

“Dream City”, quale macrorappresentazione teatrale, mantiene costantemente il filo rosso della ricerca della dialogo e della voce, mentre avvinghia i partecipanti a riprendere la pratica della parola, della conversazione e dell’ascolto, stimola l’interazione e si propone in senso lato come programma che eccede la sfera artistica in senso stretto per acquistare una dimensione programmaticamente politica nei confronti di un futuro ancora incerto, in cui quello che pare contare è la ricostruzione del tessuto e della solidarietà sociali, attraverso l’interazione e la piccola ritualità del dialogo e dell’incontro. Gli artisti rappresentano a modo loro il giusto e lo sbagliato, e lo espongono al pubblico, proponendosi spesso in prima linea per spiegazioni e approfondimenti.

In più di un’occasione, il ricercatore ha avuto modo di avere a che fare con gli autori, sempre disponibili all’incontro e al confronto. Nei capannelli del pubblico in coda agli spettacoli e nei piccoli gruppi di giovani che si ritrovano in un appuntamento o in un altro, l’apparente banalità del luogo comune, del “mi piace/non mi piace” si trasforma in un rituale di riattivazione della partecipazione, e della responsabilità nei confronti dell’ordine morale che si va creando e consolidando attraverso la ripetizione dei rituali dei saluti reciproci fatti con

estrema semplicità e leggerezza, quasi a perseguire un ruolo sociale dell’arte di divertire ed educare alla costruzione del mondo nuovo. Un mondo nuovo rappresentato negli spettacoli di chiusura di “Dream City”, tenutisi alla porta della Medina, cui assiste un pubblico ben consistente, che pur indugiando ancora nella rappresentazioni delle tematiche centrali nello spazio e nella sfera pubblica, concedono campo all’allegria e all’entusiasmo verso il futuro.

“Dream City” dà forma allora a una gioiosa volontà di rinnovamento quale espressione di un’epoca. La multiforme pluralità artistica si caratterizza per l’interazione e la prossimità con il pubblico<sup>34</sup>, indicando politicamente quale sia la strada da percorrere nei tempi a venire.

In definitiva, il ricercatore ritrova un grande anelito alla libertà, un’incitazione al coinvolgimento, alla partecipazione democratica, in ogni piccolo dettaglio, in ogni piccola scena, in ogni appuntamento che compone il grande affresco del festival. “Dream City”, quale articolata performance, e non solo come programma artistico, si configura come un vero e proprio testo culturale, in cui i contenuti rappresentati esteticamente invocano rituali arcaici di ricostituzione della solidarietà sociale andata perduta negli scorsi decenni di stato poliziesco. E di fronte ai contenuti, ai linguaggi artistici, alla palpabile energia emozionale collettiva il ricercatore si interroga fino a che punto il *tool kit* analitico offerto da Bourdieu, Becker, e Peterson, risulti pertinente.

È opportuno, trattare “Dream City” come uno dei tanti festival da spacchettare attraverso le metafore dei mondi, dei campi, oppure tentarne di restituire la specificità, ridescrivendo, quasi iconologicamente, in che modo prende corpo nell’intento di rifondare un ponte tra espressione artistica e mondo sociale, e dare voce alle inquietudini ed alle aspirazioni di una società in ricostruzione?

Di fronte a questa scelta, il ricercatore prende posizione e decide di non utilizzare riferimenti a mondi, a campi e a cornici strutturali. Ripercorre invece la tradizione simmeliana della sociologia formale, descrivendo “Dream City” come se fosse un arazzo, una composizione di Bosch o Dürer, in cui la vita sociale viene moralisticamente illustrata con dovizia di aneddoti e particolari. Tra le righe di una descrizione volutamente orientata all’impressionismo, recupera la lezione di Geertz (Geertz 1987, 1988) e ritrova nella pratica sociale della frequentazione del festival, i tratti di un’attività performativa ed esperienziale che mette in pratica l’utopia agognata da tempo: la possibilità collettiva di elaborare un repertorio culturale nuovo, di dare forma retorica a un discorso di modernizzazione non ideologica. Allo stesso tempo, il ricercatore può considerare il festival come una sorta di arcaica

sacra rappresentazione collettiva, espressione e palcoscenico di un processo in fieri, volto alla ridefinizione della sfera assiologica.

In questo modo, Becker, Bourdieu e Peterson sono almeno temporaneamente abbandonati: in un contesto socioculturale recentemente attraversato da una rivoluzione, i riferimenti alle dinamiche del mondo e del campo appaiono quasi accessorie poiché non sono in grado di spiegare in quali termini questo festival contribuisca e voglia contribuire alla trasformazione sociale. Persino il modello di Peterson appare limitato, poiché non consente di illustrare e spiegare la poetica delle pratiche artistiche di svolgere una funzione socialmente coesiva e, alla fine, di cogliere lo spirito di “Dream City”. In ultima analisi questa breve descrizione interpretativa di “Dream City” segnala l'estrema effervescenza dello spazio culturale tunisino, che incalza nella ridefinizione di quali rapporti tra arte e società possano essere percorribili, mostra i limiti di un uso convenzionale dei *mainstream* teorici della sociologia della cultura e richiama la necessità metodologica, nell'analisi dei processi culturali, di un lavoro etnografico sorretto da articolati riferimenti antropologici, semiotici e iconologici.

## Note

<sup>1</sup> Il termine viene coniato da Marco Venturi nel 1994 (Venturi 1994) e si iscrive in ampi processi di trasformazione urbana sui quali si concentra un'estesa letteratura (Autissier 2009).

<sup>2</sup> La definizione del concetto di sfera pubblica culturale (McGuigan 1996) è stata applicata con acume a uno studio comparato di festival europei (Giorgi 2011).

<sup>3</sup> Il concetto di “isomorfismo organizzativo” nasce in ambito organizzativo (Meyer-Rowan 1977) ma viene poi approfondito e divulgato da Powell e Di Maggio (1983) che individuano due generali processi di isomorfismo, istituzionale e competitivo, a loro volta differenziati secondo propri meccanismi di funzionamento: coercitivo, normativo e mimetico (Powell, Di Maggio 1983, 1991). Le relazioni tra i processi di isomorfismo, riconoscimento e legittimazione sono invece affrontati da altri autori (Deephouse 1996; Pfeffer, Salancik 1978).

<sup>4</sup> È Jean-Louis Fabiani a sottolineare l'importante relazione tra la proiezione globale dei festival e le caratteristiche locali (Fabiani 2011; Biass, Fabiani 2011). I festival, pur rispondendo a processi di implementazione territoriale istituzionale, sono anche macrocelebrazioni collettive, dense di valenze per i residenti locali (Zanardi 2005).

<sup>6</sup> La relazione tra spazio e luogo risulta complessa e articolata e, nello sviluppo della cultura moderna, accompagna e struttura la percezione e la modalità cognitiva degli individui (Harvey 1995; Farinelli 2007, 2009).

<sup>7</sup> Per esplorare l'evoluzione storica della festa, risulta imprescindibile conoscere l'acuto lavoro di Antonio Ariño (Ariño 1997; Ariño, Gomez Sergi 2012).

<sup>8</sup> Il concetto di epidemiologia (Sperber 1999) si riferisce alla logica della diffusione epidemica di alcune idee, e in questo caso di discorsi sulle arti, sugli eventi e sulle metodologie di lettura dei medesimi.

<sup>9</sup> Il lavoro storico di Norbert Elias è universalmente considerato il riferimento obbligato per l'interpretazione del mutamento culturale di lungo periodo. L'intera sua opera ripercorre le modalità di trasformazione culturale in differenti ambiti, quale processo di progressiva rarefazione e razionalizzazione delle manifestazioni emotive, contemplando d'altro canto, la presenza regressiva di movimenti contrari al processo di civilizzazione (Dunning, Elias 1986). In modo simile anche Berger, tardivamente, ammette fenomeni regressivi di natura religiosa (Berger 1999) rispetto al generale processo di secolarizzazione.

<sup>10</sup> La tradizionale attrezzatura concettuale dell'antropologia “classica”, miti, simboli e rituali, risulta insufficiente al rendiconto delle problematiche multidimensionali della diffusione esponenziale dei festival, dell'istituzionalizzazione delle controculture, degli orientamenti delle avanguardie artistiche, della diffusione delle classi creative, in uno scenario globalizzato e in veloce trasformazione, in cui esistono modelli organizzativi, processi di normalizzazione e istituzionalizzazione, politiche culturali quali riferimenti consolidati per la diffusione di prodotti, eventi e progetti culturali (Santoro, Sassatelli 2009; Zanardi 2005).

<sup>11</sup> Rusconi, introducendo un'interessante panoramica sulla critica alla razionalità occidentale, propone una riflessione sui limiti del metodismo avalutativo applicabile alle scienze sociali (Rusconi 2012).

<sup>12</sup> In ambito artistico occorre evitare di considerare l'esistenza del mercato come forma di scambio pura, in quanto coesistente con altre forme di allocazione di risorse scarse (Cella 1997; Polanyi 2010).

<sup>13</sup> Un interessante quanto eterogeneo apporto al modello di Bourdieu è offerto dalle riflessioni sulla logica proairetica di Gillo Dorfles, in grado di tracciare relazioni tra significato e preferenza (Dorfles 1973).

<sup>14</sup> Per illustrare questo processo competitivo risulta particolarmente utile far ricorso a un esempio. In Italia, la lirica è la tipologia di spettacolo totalmente inserita nel settore

della grande produzione per motivi estetici, di pubblico e tradizione. Ciononostante, in tempi recenti numerose opere sono state messe in scena con bizzarri tentativi di “ammodernamento”, attraverso l’inserimento di nudi in scena, piuttosto che nell’uso di tecniche recitative inusuali, oppure attraverso l’incarico a riconosciuti esponenti delle avanguardie teatrali più estreme di dirigere nuove produzioni.

<sup>15</sup> Una raffinata critica e affinazione del lavoro di Bourdieu è data dalla nozione di dissonanza (Lahire 2001, 2006).

<sup>16</sup> Le nozioni di interazione sociale e carriera sono cruciali per comprendere l’impianto teorico dell’intera opera di Howard Becker e sono largamente presenti nella riflessione sui mondi dell’arte. In particolare il lascito teorico di Everett Hughes, suo maestro e mentore, risulta imprescindibile.

<sup>17</sup> Il capitolo otto de *I mondi dell’arte* (Becker 2004) è interamente dedicato alle tipologizzazioni idiosincratiche delle diverse carriere artistiche.

<sup>18</sup> L’arrivo sul mercato dei consumi culturali della generazione del *baby boom* americano degli anni ‘50 è stato ripetutamente utilizzato come spiegazione per la nascita e lo sviluppo della musica rock. Peterson, attraverso il *six facets of culture model* offre un modello di spiegazione completamente alternativo.

<sup>19</sup> La descrizione della cultura come una cassetta degli attrezzi che permette agli individui di agire e dare senso alla propria attività quotidiana (Swidler 1986) si può applicare riflessivamente sulle routine professionali del ricercatore sociale. A questo proposito le osservazioni di Santoro e Sassatelli (Santoro, Sassatelli 2009: 9-56) risultano molto acute.

<sup>20</sup> Peterson (1976) e soprattutto il manifesto di Diana Crane (1987, 1992) sono stati riferimenti cruciali per coagulare un folto nucleo di studi e ricerche intorno all’idea di sociologia della cultura come dotata di una specificità propria rispetto al campo della sociologia generale.

<sup>21</sup> Nell’introduzione alla traduzione italiana di *Cultural Complexity* (Hannerz 1998), Bagnasco aneddoticamente invoca la sorpresa e il grande valore della *serendipity*, quale atteggiamento di apertura necessario per l’apprendimento e la ricerca.

<sup>22</sup> Che Simmel non citi quasi mai esplicitamente i propri riferimenti è questione risaputa, ma non per questo impedisce allo sguardo del ricercatore di ritrovarvi continui e coerenti riferimenti e prese di posizione rispetto alla tradizione filosofica e ai fenomeni culturali contemporanei (Dal Lago 1994).

<sup>23</sup> Le rivoluzioni arabe sono state descritte e interpretate da un’abbondante letteratura. Per un’introduzione didattica rimando ai testi citati in bibliografia (Ben Jelloun 2011; Pistelli 2012a, 2012b; Declich 2012).

<sup>24</sup> Per esplorare le relazioni tra sfera simbolica e sviluppo urbano rimando ai testi in bibliografia (Cox 1965; Relph 1987; Philo 1993).

<sup>25</sup> Le relazioni tra luce, spazio pubblico, controllo sociale, stili di vita e sviluppo della razionalizzazione vengono affrontate da Schivelbusch attraverso le trasformazioni tecniche dell’illuminazione pubblica (Schivelbusch 1994).

<sup>26</sup> La nascita del turismo come fenomeno sociale di massa diviene per Urry la chiave di lettura dello sviluppo della razionalizzazione moderna (Urry 1990, 1995).

<sup>27</sup> Il volontariato in ambito culturale è un fenomeno oramai diffuso. Funziona attraverso la reciproca convenienza tra imprese e giovani disoccupati che spesso lo utilizzano come strategia d’inserimento occupazionale.

<sup>28</sup> Roger Bernat ha portato a “Dream City” lo spettacolo “Domini public”, che prevedeva che gli spettatori, dotati di radiocuffie, realizzassero coreografie e si muovessero sullo spazio-spettacolo attraverso istruzioni date loro individualmente. Le istruzioni date erano sempre relative ad una qualche presa di posizione rispetto ad un evento pubblico. Nel caso dello spettacolo a Tunisi veniva richiesto agli spettatori di seguire le indicazioni legate alle primavere arabe. Lo spettacolo generava una sorta di coreografia interattiva e produceva movimenti fisici di parti del pubblico. Le istruzioni erano del tipo: “Chi ha partecipato all’occupazione del teatro vada a sinistra” ecc. ed erano legate alla libera scelta dell’artista. Si tratta di uno spettacolo estremamente coinvolgente che è stato molto apprezzato dalla critica internazionale.

<sup>29</sup> *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo*.

<sup>30</sup> L’impegno dei volontari con il proprio ruolo non può non ricordare riflessioni goffmaniane relative al posizionamento degli individui rispetto all’ordine morale che si stabilisce in determinate interazioni. La riflessione sulla relazione triangolare tra generazione, ordine morale e istanza di cambiamento richiederebbe una trattazione a parte. Rimando semplicemente al concetto di Elias di *engagement* per capire come la “gentilezza” e la “disponibilità” dei volontari a “Dream City” risultano sociologicamente significative (Elias 1988).

<sup>31</sup> Dal Lago introduce un’interessante monografia focalizzando la natura surrettizia del concetto di “generazione” (Dal Lago, Molinari 2000) che viene riformato da B. S. Turner in relazione alla cultura (Edmunds, Turner 2002).

<sup>32</sup> In reazione alla stabilità teatrale, ed esprimendo le inquietudini rivoluzionarie e ribelli degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, le avanguardie teatrali tentano di destrutturare la relazione spettacolo/pubblico attraverso la rottura dello spazio scenico, portando il teatro nelle case, nelle piazze, nei luoghi di lavoro, quale espressione di un più generale atteggiamento politico (De Marinis 1983, 2000).

<sup>33</sup> In un'installazione presenta a "Dream City", Tunisi viene rappresentata sottosopra sulla tela di un pallone aerostatico, ricordando quella descrizione immaginaria di Parigi rivoltata che Rosenkranz introduce nell'*Estetica del brutto* (Rosenkranz 1984). Nell'installazione tunisina tuttavia non appare alcuna invocazione simbolica al decrepito, allo sporco, al malato che, invece, rappresentano il punto di partenza dell'acuta riflessione di questo autore.

<sup>34</sup> L'idea di utilizzare l'arte come la diagnosi di un'epoca e l'enfasi sulla centralità del contenuto rappresentato sono state analizzate con precisione da H. Sedlmayr (Sedlmayr 2011). Raccogliendo e trasformando la sua intuizione principale, la chiave di lettura principale di "Dream City" è costituita dalla nitida e costante centralità, in tutte le rappresentazioni, dalla ricerca incalzante di una relazione partecipativa tra artisti e pubblico.

## Riferimenti bibliografici

- Allawi A.A.  
2009 *The crisis of islamic civilisation*, Yale University Press, New-Haven-London.
- Anand N., Peterson R.A.,  
2004 «The Production of Culture Perspective», in *Annual Review of Sociology*, 30: 311-334.
- Ariño A.  
1997 *L'utopia di Dioniso: festa fra tradizione e modernità*, Meltemi, Roma.
- Ariño A., Gomez Sergi I.  
2012 *La Festa mare: les festes en una era postcristiana*, Museu Valencià d'Etnologia, Valencia.
- Aslan R.  
2005 *No god but God. The origins, evolution and Future of Islam*, New York, Random House.
- Autissier A-M.  
2009 *Festivals in Europe. Crossing approaches from Edinburgh to Zagreb*, Les Editions de l'attribut, Paris.
- Becker H.S.  
2004 *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna.
- Ben Jelloun T.  
2011 *La rivoluzione dei gelsomini. Il risveglio della dignità araba*, Bompiani, Milano.
- Berger P.  
1999 *The desecularization of the world: resurgent religion and world politics*, Grand Rapids, Michigan.
- Biass S., Fabiani J.-L.  
2011 «Marseille, a City beyond Distinction», in *Nottingham French Studies*, 50: 83-94.
- Blanc A., Pessin A.  
2004 *L'art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, L'Harmattan, Paris.
- Bourdieu P.  
1964 *Les héritiers: les étudiants et la culture*, Editions de Minuit, Paris.  
1979 *La distinction: critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, Paris  
1990 "Préface", in P. Bourdieu e J.-C. Passeron, *Reproduction in Education, Society and Culture*, Sage, London.  
1991 *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Editions de Minuit, Paris.
- Bourdieu, P., Passeron J.-C.  
1970 *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Editions de Minuit, Paris
- Campanini M.  
2009 *Il pensiero islamico contemporaneo*, Il Mulino, Bologna.
- Caridi P.  
2012 *Arabi invisibili*, Feltrinelli, Milano.
- Cella G.P.  
1997 *Le tre forme dello scambio: reciprocità, politica, mercato a partire da Karl Polanyi*, Il Mulino, Bologna.
- Cieri Via C.  
2011 *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari.
- Cox H.  
1965 *The Secular City: Secularization and Urbanization in Theological Perspective*, Macmillan, New York.
- Crane D.  
1972 *Invisible colleges: diffusion of knowledge in scientific communities*, University of Chicago Press, Chicago and London.  
1987 *The transformation of the Avant-Garde: the New York Art World, 1940-1985*, University of Chicago Press, Chicago and London.  
1992 *The production of culture: media and the urban arts*, Sage, London.
- Dal Lago A.  
1994 *Il conflitto della modernità. Il pensiero di Georg Simmel*, Il Mulino, Bologna.

- 1995 *I nostri riti quotidiani: prospettive nell'analisi della cultura*, Costa & Nolan, Genova.
- Dal Lago A., Molinari A.,  
2000 *Giovani senza tempo. Il mito della giovinezza nella società globale*, Ombre Corte, Verona.
- Declich L.  
2012 «La Tunisia nel guado democratico», in *Fronte del Sahara, Limes*, 5: 207-212.
- Deephouse D.L.  
1996 «Does isomorphism legitimate?», in *Academy of Management Journal*, 39 issue 4: 1024-1041.
- De Marinis M.  
1983 *Al limite del teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, La casa Usher, Firenze.  
2000 *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Bompiani, Milano.
- Dorfles G.  
1973 *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Torino.
- Dunning E., Elias, N.  
1986 *Quest for excitement: sport and leisure in the civilizing process*, Blackwell, Oxford.
- Edmunds J., Turner, B.S.  
2002 *Generations, culture and society*, Open University Press, Buckingham.
- Elias N.  
1988 *Coinvolgimento e distacco: saggi di sociologia della conoscenza*, Il Mulino, Bologna.
- Etienne B.  
1989 *L'islamisme radical*, Lgf, Paris.
- Fabiani J.-L.  
2007 *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, L'Harmattan, Paris.  
2011 *Festivals, local and global. Critical interventions and the cultural public sphere*, in L. Giorgi, M. Sasatelli, G. Delanty (eds), *Festival and the cultural public sphere*, Routledge, London and New York.
- Farinelli F.  
2007 *L'invenzione della Terra*, Sellerio, Palermo.  
2009 *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino.
- Farrell M.  
2003 *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*, University of Chicago Press, London and Chicago.
- Fuller G. A.  
2010 *A World without Islam*, Little Brown & Company, New York.
- Geertz C.  
1987 *Interpretazioni di culture*, Il Mulino, Bologna.  
1988 *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna.
- Giorgi L. et al.  
2011 *Festival and the cultural public sphere*, Routledge, London and New York.
- Hannerz H.  
1998 *La complessità culturale*, Il Mulino, Bologna.
- Harvey D.  
1995 "From space to place and back again. Reflections on the condition of postmodernity", in J. Bird (ed.), *Mapping the futures: local cultures, global change*, Routledge, London and New York: 3-28.
- Kepel G.  
2000 *Jihad expansion et déclin de l'islamisme*, Gallimard, Paris.
- Lahire B.  
2001 *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu: dettes et critiques*, La Découverte, Paris  
2006 *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, Paris.
- Lowenthal D.  
1976 *Geographies of the mind*, Oxford University Press, New York.
- McGuigan J.  
1996 *Culture and the public sphere*, Routledge, London, New York
- Menger P.-M.  
1988 "Présentation", in H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris.
- Meyer J., Rowan B.  
1977 «Institutional organizations: Formal structures as myth and ceremony», in *American Journal of Sociology*, 83: 340-363.
- Nasr Hamid A.Z.  
2004 *Una vita con l'Islam*, Il Mulino, Bologna.
- Pequignot B.  
1993 *Pour une sociologie esthétique*, L'Harmattan, Paris.  
2000 *Pour une critique de la raison anthropologique*, L'Harmattan, Paris.

- Pessin A.  
2004 *Un sociologue en liberté: lecture de Howard S. Becker*, Presses de l'Université Laval, Saint Nicolas (Quebec).
- Peterson R.A.  
1976 «The Production of Culture. A Prolegomenon», in *American Behavioral Scientist*, 19, 6: 669-684.  
1990 «Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music», in *Popular Music*, 9, 1: 97-116.
- Peterson R.A. (ed.)  
1976 *The production of culture*, Sage, London.
- Pfeffer J., Salancik G.R.  
1978 *The external control of organizations*, New York, Harper & Row.
- Philo C. (ed.)  
1993 *Cultural capital, past and present*, Pergamon Press, Oxford, New York, Seul, Tokio.
- Pistelli L.  
2012a «Un'agenda italiana per la primavera araba», in *Fronte del Sahara, Limes*, 5: 287-292.  
2012b *Il nuovo sogno arabo*, Milano, Feltrinelli.
- Polanyi K.  
2010 *La grande trasformazione. Le origini economiche e politiche della nostra epoca*, Einaudi, Torino.
- Powell W., Di Maggio, P.  
1983 «The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality», in *American Sociological Review*, 48:147-160.  
1991 *The new institutionalism in organizational analysis*, University of Chicago Press, London and Chicago.
- Rolph E.  
1987 *The modern urban landscape*, Croom Helm, London.
- Rosenkranz K.  
1984 *Estetica del Brutto*, Il Mulino, Bologna.
- Roy O.  
2009 *La santa ignoranza. Religioni senza cultura*, Feltrinelli, Milano.  
2010 «Religious revivals as a product and tool of globalisation», in *Quaderni di relazioni internazionali*, 12: 22-34.
- Rusconi E.  
2012 *Cosa resta dell'Occidente*, Laterza, Roma-Bari.
- Santoro M.  
2004 «“Presentazione” ad Adorno T. W. Una critica sociale della musica radiofonica», in *Studi Culturali* I, 1: 113-122.
- Santoro M., Sassatelli R.  
2009 “Introduzione”, in M. Santoro, R. Sassatelli (eds), *Studiare la cultura. Nuove prospettive critiche*, Il Mulino, Bologna: 9-53.
- Schivelbusch W.  
1994 *Luce*, Pratiche, Parma.
- Sedlmayr H.  
2011 *Perdita del Centro*, Borla, Torino.
- Sperber D.  
1999 *Il contagio delle idee: teoria naturalistica della cultura*, Milano, Feltrinelli.
- Swidler A.  
1986 «Culture in Action: Symbols and Strategies», in *American Sociological Review*, 51, 2: 273-286.
- Urry J.  
1990 *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*, Sage, London.  
1995 *Consuming places*, Routledge, London.
- Valesio P.  
1986 *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna.
- Venturi M. (ed.)  
1994 *Grandi eventi. La festivalizzazione della politica urbana*, Il Cardo, Venezia, 19-94.
- Warburg A.  
1984 «Il rituale del serpente», in *Aut Aut*, 199-200: 17-39.
- Zanardi V.  
2005 *Dalla controcultura all'istituzionalizzazione*, Tesi dottorale, Università di Urbino, Urbino.



Marta Bellingeri

## Decentralizzare l'arte, suonare la rivoluzione

### Introduzione

La primavera non arriva da un giorno all'altro. Viene annunciata, con incertezza, da timide giornate di sole: luce di giornate che si allungano e profumi di fiori che la precedono. Ugualmente la cosiddetta "primavera araba" ha avuto un inverno non esente da giornate di primavera (Magnier 2012). Un movimento sotterraneo che dalla Tunisia alla Siria, passando per l'apparente silente Giordania, esisteva già e aspettava solo di esplodere, di manifestarsi: aspettava che i boccioli si trasformassero in fiori e colori.

Questo articolo sull'arte in Tunisia, che non vuole e non può essere esaustivo del panorama in continuo fermento nel Paese, nella primavera del 2013, individua e racconta alcuni momenti e alcuni collettivi artistici che hanno abitato la Tunisia prima della rivoluzione, e che continuano ad abitarla con altre dinamiche e con nuove coordinate geografiche. In particolar modo, si vogliono esplorare gli eventi che tentano di coinvolgere le regioni al di là della capitale e privilegiano la funzione della musica, nello spazio pubblico e alla ricerca di un linguaggio contemporaneo inedito. Infine, attraverso un secondo contributo in questa stessa sessione, dedicata a una dettagliata panoramica sul teatro, si esplora il rapporto tra creazione e censura, innovazione e continuità, generando, nella e dalla sperimentazione, le domande che prendono il via dal linguaggio del corpo e interrogano la società sui due principali progetti politici e culturali che investono il Paese: quello laico e progressista, contrapposto a quello islamista e conservatore.

#### 1. "Recuperare" l'arte dalle macerie della dittatura

Il movimento sotterraneo, e non, che abitava la Tunisia prima del gennaio 2011 riguarda sia eventi socio-politici sia eventi artistici e culturali (Dhainaut 2011). Per quel che riguarda gli eventi socio-politici è importante citare come esempio la rivolta di Redeyef del 2008, che recentemente è stata raccontata dal film documentario di Semi Tlilli "Ma-

ledetto sia il fosfato"<sup>1</sup>. Il 5 gennaio 2008 un sit-in organizzato da un gruppo di giovani disoccupati di fronte il comune di Redeyef, nel sud-ovest della Tunisia, segna l'inizio di un movimento di dissidenza civile, durato sei mesi. Ventun anni dopo il colpo di Stato che l'ha portato al potere, il generale Ben Ali si confronta con la prima rivolta popolare. A questi giovani si sono uniti insegnanti e donne, formando un movimento popolare senza precedenti nella storia contemporanea della Tunisia, dando inizio alla "Rivolta per la dignità". La regione di Redeyef infatti, nel governatorato di Gafsa, vive un'equazione semplice e assurda: è la culla di uno dei più grandi bacini minerari dell'intera Africa. Il fosfato che è prodotto non porta alcun beneficio agli abitanti della regione che subiscono solo le conseguenze negative (ecologiche ed altre), senza che disoccupazione e povertà siano arginate. Questo sollevamento popolare è stato represso dalla polizia del regime e la cittadina è stata occupata dall'esercito. Tutti gli avvenimenti sono stati tenuti nascosti dalla dittatura e pochi tunisini tuttora hanno compreso la reale dinamica dei fatti, oltre al quasi totale silenzio dei media internazionali nel momento in cui la rivolta andava avanti<sup>2</sup>. Questi sei mesi del 2008 a Redeyef tuttavia fanno parte di quell'istinto e di quel movimento (Moore, Salloukh 2007: 53) che hanno portato agli stravolgimenti politici del 2011. Allo stesso modo, prima di parlare dell'evento considerato scatenante nel 2010, ossia il sacrificio di Mohammed Bouazizi, bisogna fare un passo indietro. Leena Ben Mehni nella sua piccola pubblicazione *A Tunisian Girl, la rivoluzione vista da un blog* (Ben Mehni 2011) dove raccoglie testimonianze della rivoluzione così come lei stessa l'ha raccontata nel suo blog "A Tunisian Girl"<sup>3</sup>, scrive che la rivoluzione in Tunisia non è cominciata nel dicembre 2010, ma ben prima: il 22 maggio 2010. Perché in quella giornata i blogger e attivisti tunisini si sono vestiti di bianco e incontrati per le strade di Tunisi per dire no alla censura che da anni li castrava nell'attività di informazione e di lotta contro il regime. Così come la "rivoluzione" dei e per i blogger comincia prima del momento più esplosivo, quello di fine dicembre 2010, a partire dal quale poi non si è più arresta-

ta, anche per certe associazioni e realtà artistiche o culturali non c'è una sola data di partenza (Forster 2011). Non è l'arte ad essere emersa con la rivoluzione, ma è la rivoluzione ad essere emersa anche grazie all'arte. Ne sono cambiate le premesse e ne sono aumentate le sfide, si sono aperte e svelate le possibilità (Houerbi 2012). La sfida pre-rivoluzione alla censura costituiva di per sé uno strumento artistico che costringeva l'artista ad esprimersi senza poter esplicitare nulla (Z.A.T. 2012): utilizzando silenzi e vuoti, l'artista si interrogava sulle sue possibilità e il suo ruolo, dando prova di immaginazione e interrogando non solo se stesso ma il pubblico che si confrontava con il senso nascosto dei messaggi (Mathlouti 2012). I segni lasciati nel decennio prima della rivoluzione mostrano come questo livello sotterraneo agiva.

A titolo di esempio, si possono osservare le esperienze dell'«Atelier D»<sup>4</sup> e del collettivo «Lab'Z Orchestra»<sup>5</sup>. Entrambi i gruppi, con esperienze diverse, nascono prima della rivoluzione. Il primo si configura come un collettivo artistico pluridisciplinare che lavora nella ricerca artistica sperimentale e nel recupero di materiali riciclabili. La caratteristica dell'atelier D sta proprio nella sua pluridisciplinarietà e nella contaminazione delle forme artistiche: le performance vedono il connubio tra danza, teatro, musica, installazioni, foto e video. Uno degli spettacoli più significativi è stato senza dubbio «Metropolis»<sup>6</sup>, ispirato al capolavoro di Fritz Lang del 1927. Ma rispetto al nostro ragionamento su arte e rivoluzione sono altri due gli aspetti che voglio sottolineare. Il primo è quello del recupero dei materiali per la creazione artistica tramite il lavoro e progetto artistico «Récup'Art», che ha dato vita a più performance:

«Récup'Art» c'est cette tentative d'accommoder les restes, de passer de la mort à la survie, de chercher et sauver ce qui était perdu. Car créer à partir des déchets, des objets répudiés, des éléments abandonnés, c'est bien renoncer à la fatalité du pourrissement et contester la nécessité du gaspillage. [...] En art, récupérer signifie recueillir pour les détourner et les utiliser objets, matières et matériaux ayant perdu toute valeur sociale établie parce que devenus gênants. L'artiste récupérateur par l'acte essentiel de création ajouté à la pertinence du sauvetage originel, s'affirme comme un témoin privilégié. Par son attitude de tolérance et d'ouverture doublée de sa capacité d'invention, il tente modestement de montrer le pouvoir subversif (donc constructif) d'une image vraie, à la fois gothique et humaniste<sup>7</sup>.

Questa concezione dell'artista fondatore dell'A-

telier D, Abdelaziz Ben Gaid Hassine<sup>8</sup>, è stata una delle letture maggiormente riprese e vissute nei mesi successivi alla rivoluzione: l'artista plastica Faten Rouissi ha lanciato l'appello a prendere «possesso artistico» delle carcasse di automobili bruciate in un quartiere periferico a nord di Tunisi, La Goulette (Machghoul 2012). In questo nuovo e pubblico recupero, lo spazio e gli artisti si sono interrogati vicendevolmente sulla trasformazione degli oggetti, anche simbolo dei giorni di coprifuoco, accompagnati dalla presenza di cittadini che si sono uniti agli artisti, e dai fotografi che hanno testimoniato, a loro volta artisticamente, l'evento, restituendolo poi in una mostra fotografica sullo stesso luogo qualche settimana dopo (Z.A.T. 2011). I due casi mostrano come delle esperienze e concezioni artistiche individuali, condivise in performance di gruppo nel caso dell'Atelier, si siano progressivamente trasformate in atti pubblici (Slimani 2011). La rivoluzione culturale era già in corso, ma non si era sentito forte il fischio d'inizio.

Il secondo aspetto riguarda invece la creazione artistica vissuta e fatta vivere a giovani diversamente abili con cui l'Atelier D ha lavorato insieme ad A.T.A.S.<sup>9</sup> alla preparazione dello spettacolo «Vibrations Vitales». Nel maggio 2010 per la prima volta in Tunisia dei bambini e giovani sordomuti si sono esibiti con percussioni, butoh, danza e teatro, nel centro culturale di Menzah 6 di Tunisi capitale.

En voyant tant d'émotions et de finesse dégagés sur scène par ces jeunes «handicapés», nous nous rendons compte que la création artistique est une question d'énergie. L'art est une émotion, une vibration corporelle et spirituelle qui se faufile naturellement dans chaque corps humain (Henda 2010).

L'esperienza significativa dal punto di vista umano e artistico richiama spontaneamente l'idea di creare e valorizzare competenze, scatenare «vibrazioni corporali» e farle proprie. Un fatto del genere si ripete, sempre più spesso dopo la rivoluzione, a beneficio oggi non di giovani sordomuti, ma di giovani *defavorisés* delle zone rurali e povere della Tunisia. Cito come esempio la recentissima manifestazione, all'interno della quale si tenevano corsi di formazione per giovani in percussioni, scrittura musicale, canto e produzione musicale, che si è svolto nelle città di Gafsa, Sidi Buzid, Kassrine e Sbetla, organizzata dall'associazione «El-Masnaa»<sup>10</sup>. L'idea principale non è riempire il tempo vuoto di giovani delle province, ma di dare valore a quell'energia che non ha i mezzi per esprimersi, che ha bisogno di imparare a percepire, prendere coscienza di quello che l'educazione formale non è riuscita a trasmettere. Il musicista percussionista Amine

Nouri, appartenente ad Atelier D, e oggi protagonista di alcune di queste tournée di formazioni nelle regioni marginalizzate, ricorda come i sordomuti di "Vibrations Vitales" percepissero il suono altrimenti: in luogo delle orecchie, era il corpo a captare i movimenti. Viceversa, i giovani di Sbetla hanno le abilità e non hanno i mezzi: sono sordomuti altrimenti, nonostante urlino la loro rabbia e la loro rivoluzione per strada, in una zona in cui lo spirito della rivoluzione, dopo due anni, non sembra essere cambiato e gode nel reclamare la propria libertà. I dieci giorni di laboratorio hanno portato questi giovani, che si sono denominati "S'BEAT'la", a uno spettacolo finale nel teatro romano di Sbetla, che li ha visti sul palco insieme ad artisti, *rappeurs* e cantautori di fama nazionale, sebbene molti di loro sono considerati artisti di stampo commerciale<sup>11</sup>.

## 2. Andare nelle regioni: tra supporto di artisti e mancanza di politiche culturali

Il panorama artistico è dunque cambiato. Non solo perché l'abbattimento, ancora incerto, della censura ha scatenato nuove forme espressive (Pfannkuch 2013), ma perché spesso sono variate le coordinate geografiche di questa rivoluzione artistica e culturale, tuttora in corso. Uno degli effetti e dei risultati più significativi dei mesi della rivoluzione e di quelli posteriori, infatti, è stata proprio questa scoperta delle regioni cosiddette marginalizzate della Tunisia: i luoghi in cui la strada ha cominciato a bruciare prima che la capitale fosse testimone e partecipe della rivolta in corso (Russo, Santi 2011). Al di là della costa nord-orientale e della capitale, e con poche eccezioni di eventi artistici e culturali per lo più di portata nazionale e organizzazione statale, concentrati in zone di forte affluenza turistica, il coinvolgimento e il protagonismo di cittadine altre è stato quasi inesistente (Bellingreri 2012c, 2012e). Il tentativo che dal 2011 impegna artisti e associazioni culturali di diversa ampiezza è di emancipare artisticamente le regioni dimenticate della Tunisia che hanno acquisito un ruolo soltanto in seguito agli eventi sociali e politici, ma che soffrono tuttora della povertà e marginalizzazione che anni di regime ha loro riservato. A questo proposito, chiamo in causa immediatamente la biennale d'arte contemporanea "Dream City" che per la prima volta nel 2012, alla sua terza edizione, non si è svolta soltanto nella Medina, ossia la città vecchia, della capitale Tunisi, ma anche nella seconda città del paese, Sfax (Bellingreri 2012a). La città di Sfax è la seconda capitale del Paese ed è considerata la capitale del sud non solo per grandezza e per il numero dei suoi abitanti, ma anche perché si classifica

come il secondo porto commerciale e industriale della Tunisia. Il patrimonio artistico che si conserva nella sua città vecchia, la più grande Medina della Tunisia, circondata dalle antiche e possenti mura di difesa, ha ospitato la prima edizione del festival d'arte contemporanea "Dream City", «facendo esplodere la sua dimenticata bellezza nelle caldissime giornate» (Bellingreri 2012a) dei primi d'ottobre 2012 che l'hanno accolta e che ricordano la vicinanza col Sahara.

Un altro esempio significativo tocca la città di Regueb. Nel marzo del 2011, nella povera cittadina del governatorato di Sidi Buzid si è svolto il primo festival della Rivoluzione. Analizzare e raccontare questo festival dalla prima alla terza edizione permette di studiare anche come, nel corso di questi ultimi due anni, in questa fase denominata "transizione democratica", la Tunisia stia cambiando e stia compiendo tanti passi avanti e qualcuno indietro, nel suo cammino di lotta per la libertà di espressione artistica. La prima edizione infatti ha visto protagonista un movimento spontaneo di artisti che hanno risposto alla chiamata della cittadina di Regueb convogliando a marzo 2011 nelle sue strade: collettivi artistici e gruppi musicali da tutto il Paese, nel momento di più grande exploit espressivo che la Tunisia abbia vissuto. Questo movimento è stato interessante per due distinte ragioni: la prima riguarda la spontaneità e la solidarietà che il clima rivoluzionario ha creato nel Paese. La seconda invece concerne la ragione sopra citata: recarsi nelle regioni da dove i cittadini stessi chiamavano. Nel 2012 il Festival si ripete. Tra i due si collocano le prime elezioni libere della Tunisia, il 23 ottobre 2011. Le elezioni per la nuova Assemblea Costituente del paese hanno visto la vittoria del partito islamista En-Nahda. Questo risultato e la vittoria degli islamisti ha rimesso in causa e in dubbio la questione della libertà di espressione. A partire da questa data nel Paese comincia una nuova ondata di manifestazioni pubbliche che vedono come protagonisti i gruppi estremisti salafiti. La loro presenza spesso si impone al pubblico della strada con la violenza e con un linguaggio religioso perlomeno invadente, in netto contrasto col sentire religioso della società tunisina in generale (Bellingreri 2012d). Ma il 25 marzo 2012 i Salafiti non sono a Regueb, bensì nella capitale, interrompendo violentemente gli spettacoli della "Giornata internazionale del teatro" sull'Avenue Bourghiba, picchiando gli artisti, dichiarando che la musica e il teatro sono *haram*, ossia peccato. Contemporaneamente, a Regueb, a campeggiare all'ingresso della cittadina è la scritta: «Grazie al Ministero della Cultura per non aver sostenuto il Festival della Rivoluzione». L'autorizzazione del Ministero del Turismo affinché il Festival si svolgesse

se è arrivata solo due settimane prima, ma i fondi di sostegno sono stati negati (Bellingeri 2012b). Questo non ha scoraggiato il direttore e gli organizzatori del Festival, che avevano già contattato artisti internazionali perché partecipassero e raccolto autonomamente i fondi per finanziare i biglietti aerei dei loro ospiti. Infatti, nonostante il clima fosse meno festivo rispetto all'anno precedente, sono convogliati da Egitto, Siria, Francia e naturalmente dalla stessa Tunisia (Bellingeri 2012b), artisti e musicisti per festeggiare il primo anno dalla Rivoluzione. La mancanza di riconoscimento e sostegno finanziario ha testimoniato alla cittadina quanto l'input dato a livello organizzativo localmente fosse distante dalle politiche culturali del paese, che ancora una volta dimenticavano il suo centro: mancanza di sovvenzioni e di una diversa politica culturale, ma nonostante questo, presenza e solidarietà degli artisti internazionali, che non hanno ricevuto alcun compenso. Nel marzo 2013, poco da aggiungere. Se nella capitale è da diversi mesi sparita la spettacolarizzazione degli interventi salafiti, è sempre più nell'interno povero che tali gruppi si fanno sentire. Così il 22 marzo 2013 uno spettacolo teatrale è stato bruscamente interrotto dall'ingresso dei salafiti e attivisti italiani e tunisini sono stati derubati di macchina fotografica, insultati e schiaffeggiati<sup>12</sup> perché partecipanti e portatori dell'*haram* pubblico.

### 3. La musica è peccato: ricerca di un linguaggio inedito

Prima che la musica venisse definita *haram* dai salafiti in quell'ondata di violenza che ha interrotto diversi spettacoli artistici, precedentemente alle elezioni politiche del 2011, è il Lab'Z Orchestra ad annunciare il nuovo clima di intolleranza religiosa e politica all'exploit artistico post-rivoluzione. Il 30 luglio 2011 uno spettacolo di teatro delle ombre, accompagnato da un'installazione video, proietta l'immagine di una chiave di violino, la cui forma faticosamente si disegna e che poi viene tagliata bruscamente dal segnale stradale "Vietato": la voce fuori campo che accompagna le immagini dichiara che la musica è vietata secondo la legge. In chiave ironica e con il linguaggio tanto forte quanto delicato delle ombre, il collettivo è portavoce inintenzionalmente di una denuncia *ante litteram* della tendenza che seguirà tutto il 2012. L'entusiasmo del collettivo, nato nel 2010, durante il Ramadan aveva dato avvio a delle *Street invasion*<sup>13</sup> musicali che con altre performance di teatro delle ombre, tra le quali "Humeur(s)" del 24 ottobre 2010, mostrano come il Paese sia sull'orlo dell'esplosione: "Humeur(s)" descrive attraverso i suoi divertenti personaggi

il clima di schizofrenia prodotto dalla dittatura e che neppure il collettivo poteva prevedere sarebbe esploso così a breve. La dittatura non è stata abbattuta da tamburi e ombre cinesi, bensì da processi e pratiche molto più drammatici e dolorosi. Ma questo istinto che pervade i giovani artisti e musicisti tunisini parla di un tempo, prima e dopo la rivoluzione, in cui lo spazio invita ad essere occupato altrimenti. La musica più che mai si fa testimone in Tunisia di questa ricerca di spazio, aspirazione a modelli artistici altri, nell'intento di allenare orecchi e intelletti, attirare e scoprire giovani intelligenze musicali. La musica si fa anche testimone della crisi d'identità, religiosa e politica, che attraversa la Tunisia e non esclude gli artisti: cito, ad esempio, il caso del bassista di Lab'Z Orchestra, nonché bassista nel gruppo "Chabbouba" (2012), che con lo spettacolo musicale "Stambeli Urbain" si è presentato a Tunisi e Sfax nell'ultima edizione di "Dream City". Il gruppo, insieme ad altri artisti tunisini, è stato selezionato al "Dream City" che si è svolto a Marsiglia il 18 e 19 maggio 2013. Gli *Chabbouba*, dopo il successo di "Dream City" (Bellingeri 2012), non hanno smesso di provare e sperimentare; purtroppo però la crisi mistico-religiosa, che sta attraversando il bassista da più di un anno e mezzo, lo ha condotto alla scelta definitiva di lasciare la musica, considerata peccato, e distruggere tutti gli strumenti musicali del gruppo. L'atto estremo è appoggiato da altri salafiti, ex-musicisti, che hanno rinunciato alla loro ricerca musicale ed esistenziale, appagandosi solo con la preghiera e la fede, con la loro lettura conservatrice del Corano. Nonostante questa forte esperienza e questo evento negativo, almeno per gli amici e componenti del gruppo, gli "Chabbouba" non hanno pensato nemmeno per un momento di rinunciare all'invito a Marsiglia, nel maggio 2013: coinvolgendo un altro musicista, appena rientrato da Parigi.

Se la dittatura non ha fermato le note di questi artisti sperimentali, il messaggio odierno è che nessun altro tentativo di censura nella società può frenare questo istinto, congiunto a studio e riflessione artistica, che precedeva e ha arricchito la rivoluzione e se ne è arricchito.

## Note

<sup>1</sup> Un'intervista al regista di "Maudit soit le phosphate", Semi Tlili, su Euromed Audiovisuel, <http://www.euromedaudiovisuel.net/p.aspx?t=interviews&mid=91&l=f&r&did=1256>.

<sup>2</sup> L'unico giornalista italiano ad essere stato a Redeyef nel 2008 è stato Gabriele Del Grande come documentato nel suo ultimo libro (Del Grande 2010). Altri giornalisti hanno seguito il processo da Gafsa.

<sup>3</sup> Uno dei blog più visitati in Tunisia durante i mesi della Rivoluzione: *A Tunisian Girl*, <http://atunisiangirl.blogspot.com/>.

<sup>4</sup> La pagina dell'atelier D su wordpress: <http://latelierd.wordpress.com/>.

<sup>5</sup> Il collettivo che si vuole ora costituire in associazione è in parte raccontato da Machghoul (2012).

<sup>6</sup> Una descrizione dello spettacolo è apparsa su uno dei quotidiani più importanti in Tunisia, "La presse de Tunisie" nell'articolo di S. Karoui (2010).

<sup>7</sup> Testo apparso in un articolo della stampa locale di cui non è indicato l'autore (Autore Anonimo 2009).

<sup>8</sup> Per una breve biografia dell'artista: <http://latelierd.wordpress.com/les-artistes/>.

<sup>9</sup> A.T.A.S. è l'associazione tunisina d'aiuto ai sordomuti.

<sup>10</sup> Rinvio al sito: <http://www.jetsetmagazine.net/jetset,mag/el-masnaa--la-caravane-des-artistes-disparus.16.2084.html> e alla pagina: <https://www.facebook.com/Elmasnaa.tn>.

<sup>11</sup> L'evento "S'BEAT'La" nella cittadina di Sbitla, Sidi Buzid, è su: <http://www.spotmag.info/spot-mag-tv/concert-sbeatla-avec-gultrah-bendir-man-vipa-hamza-oui-klay-mars-2013>.

<sup>12</sup> Per la cronaca di questo evento si veda il sito: <https://www.tunisienumerique.com/tunisie-regueb-des-salafistes-attaquent-un-festival-de-theatre/170405>.

<sup>13</sup> Uno degli eventi di "Street invasion" è riportato su un blog: <http://www.mille-et-une-tunisie.com/component/k2/item/284-lab%E2%80%99z-orchestra-invasion-musicale-de-la-rue-40.html> e nella pagina: <http://www.facebook.com/events/123749101050792>.

## Riferimenti bibliografici

Autore Anonimo

2009 "Récuper'Art. Rien se perd, tout se transforme", giornale tunisino, 12 gennaio

Bellingreri M.

2012 <http://www.terrelibere.org/4573-l-artista-di-fronte-alla-liberta-tunisi-non-e-solo-una-mostra>.

2012a "I sogni degli artisti sopra il cielo di Tunisi", *Il Manifesto*, 20 ottobre.

2012b "Appuntamento a Regueb, il festival della Rivoluzione", *Il Manifesto*, 31 marzo.

2012c "Labess, precipitando verso la Kasbah. Fin qui tutto bene", *Il Manifesto*, 29 settembre.

2012d "La primavera delle arti a Tunisi", *Il Manifesto*, 15 giugno.

2012e "Un rap non fa primavera", *L'Espresso*, LVIII: 88-96.

Ben Mehni L.

2011 *A Tunisian Girl, la rivoluzione vista da un blog*, Edizioni Alegre, Roma.

Chabbouba

2012 *L'Art Rue, «Dream City» Festival 2012 – L'artiste face aux libertés*, cartella stampa, Tunis.

Dhainaut A.

2011 "La scène artistique tunisienne. Quoi de neuf après la révolution ?", *Première*, 21 ottobre, <http://fluctuat.premiere.fr/Expos/News/La-scene-artistique-tunisienne-3256452>.

Del Grande G.

2010 *Il mare di mezzo, Al tempo dei respingimenti*, Infinito edizioni, Roma.

Forster S.

2011 "Le rôle des artistes tunisiens pendant la Révolution de jasmin", *Radio France Internationale*, 19 gennaio, <http://www.rfi.fr/afrique/20110117-le-role-artistes-tunisiens-pendant-revolution-jasmin>.

Henda

2010 "Vibrations Vitales: l'impossible n'est pas humain", *Tuniscope*, 29 maggio.

Houerbi E.

2012 "L'art contemporain tunisien, dégagements révolutionnaires", *Kapitalis*, 4 febbraio, <http://www.kapitalis.com/culture/42-arts/8120-lart-contemporain-tunisien-a-paris-ldegagementsr-revolutionnaires.html>.

Institut du Monde Arabe

1988 *Caricatures arabes*, Institut du monde arabe, Paris.

Karoui S.

2010 "Metropolis selon l'Atelier D: voyage au Sous-Sols de l'âme", *La Presse*, 20 febbraio.

Machghoul A.

2012 "Vie de ville, Lab'Z Orchestra, un art festif",  
*Z.A.T.*, IV: 54-57.

Magnier B.

2011 *Rêves d'hiver au petit matin. Les printemps arabes  
vus par 50 écrivains et dessinateurs*, Elyzad, Paris.

Mathlouti R.

2012 "De quelle culture parle-t-on en Tunisie?",  
*Z.A.T.*, IV: 28-32.

Moore P., Salloukh M.

2007 "Struggles under authoritarianism: Regimes,  
States, and Professional associations in the Arab  
World", *International Journal of Middle East  
Studies*, XXXVIX : 53-76.

Pfannkuch K.

2013 "Dance as a resistance ", *Your Middle East*, 4  
marzo.

Russo F., Santi S.

2011 *Non ho più paura. Tunisi, diario di una rivoluzio-  
ne*, Gremese, Roma.

Slimani L.

2011 "Les artistes tunisiens disent Vive la Révolu-  
tion", *Jeune Afrique*, 3 febbraio, <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2612p082-085.xml0/>.

Z.A.T.

2011 *Penser la ville artistiquement*, II, Tunis.

2012 *Penser la cité artistiquement*, IV, Tunis.

Anna Serlenga

## *Alla ricerca di un corpo nuovo. Per un teatro contemporaneo tunisino*

### *Introduzione*

L'intento di questo intervento è di restituire l'affresco mutevole, in costante divenire, del teatro tunisino, nel periodo che va dall'esplosione della rivoluzione del 2011 fino all'attuale momento di transizione democratica.\* Un affresco che possa raccontare la relazione, sempre forte e inscindibile, tra la produzione performativa e la società di cui si nutre e a cui si rivolge, che si trova interrogata da cambiamenti politici radicali e che si confronta con diversi e antitetici progetti per il suo futuro. Anche se esistono forti linee di continuità con il passato (Boukadida 2011), l'attenzione principale dell'analisi sarà dedicata alle forme di innovazione, che vedono l'emersione di gruppi giovani e di nuove forme linguistiche. La creazione di una generazione di "intellettuali", artisti, collettivi che contribuisce alla creazione del nuovo volto sfaccettato della Tunisia del presente.

#### 1. *Creazione, censura, rottura: la parola liberata?*

La censura è stata una costrizione costante per la produzione teatrale tunisina: l'emissione della *visa de représentation publique* è stata, durante gli anni della dittatura di Ben Alì, il passaggio obbligato per tutti gli artisti, con la necessità di trovare soluzioni per aggirarla. La Commissione di Revisione Nazionale, infatti, aveva diritto di richiedere la modifica di parti del testo (se non della sua quasi totalità), l'eliminazione di elementi della scenografia, o di costumi, o poteva persino negare il permesso di andare in scena.

Questa forma di controllo ha generato diverse reazioni e paradossi: se infatti in alcuni casi molto noti, come *Khamsun (Corpi imprigionati)*, scritto da Jalila Baccar e diretto da Fedel Jaibi nel 2006 – autori centrali della produzione teatrale tunisina dagli anni Settanta del secolo scorso – la reazione degli artisti è stata di ingaggiare un corpo a corpo con il regime, rifiutandosi di eliminare anche solo una parola del testo – reazione possibile anche in virtù del sostegno internazionale di cui godono Baccar e

Jaibi (Dahamani 2010) – in molti altri casi la reazione usuale è stata quella di trovare forme e linguaggi che potessero parlare del contesto e delle sue problematiche senza però essere diretti.

Come sostiene in un'intervista Ghazi Zagbani, giovane regista e fondatore dell'*Espace Artiste*:

*Avant la révolution on été obligé de se cacher derrière des pièces de théâtre, le répertoire du théâtre mondiale, donc on faisait beaucoup des adaptation, mais quand même sont des adaptation pas de traduction, donc on pouvait parler de la situation tunisienne, modifiant la dramaturgie.*<sup>1</sup>

Questa dimensione allusiva, indiretta, ha fatto sì che il teatro tunisino si configurasse nella maggior parte dei casi come teatro di invenzione originale, che facesse del limite una forza creatrice.

Le forme chiaramente sono state molteplici: c'è chi ha scelto il linguaggio del corpo come linguaggio allusivo e non esplicitamente provocatorio – è il caso di Habib Mansouri e della sua compagnia di teatro-danza A.T.A.S. (*Association Theatrale Art Scénique*) o dell'effervescente scena di danza contemporanea, ben rappresentata dai giovanissimi "Brotha From Anotha Motha Company" (Brotha From Anotha Motha Company 2011). Altri invece hanno cercato nell'uso di testi classici interpolati però del contemporaneo, una possibile via d'espressione: è il caso di Ghazi Zagbani.

La forma indiretta è diventata quindi una costante del teatro tunisino durante la dittatura, anche se con tutte le variazioni possibili. Poi arriva il 17 dicembre 2010. Con l'esplosione rivoluzionaria, una delle prime istanze della piazza tunisina è stata la presa della parola: dopo decenni di silenzio forzato, la gente riprende a parlare, a parlarsi, ed in maniera libera. (De Certeau 2007)

La libertà d'espressione diventa uno dei sacri pilastri della rivoluzione del 2011, che vede quindi una proliferazione di discorsi su argomenti che per anni sono stati tabù, in primo luogo la politica ed il potere. Questo fiume in piena che nessuno riesce più ad arrestare riverbera della sua potenza anche le forme di creazione artistica: non a caso, una delle

forme più espressive dei mesi rivoluzionari è la scena RAP, che emerge dopo anni di censura e carcere per cantanti e autori.

Una seconda forma a emergere è la *street art*, parola che tinge i muri, che li segna, che sia leggibile a tutti, nella strada. Anche il teatro non resta immune da questa inondazione, sebbene a detta di molti dei protagonisti della scena teatrale tunisina, questa inondazione modifichi in peggio la produzione performativa del periodo.

Come in un *mantra* collettivo guaritore, durante i primi mesi della Rivoluzione, la scena teatrale tunisina si riempie di spettacoli che parlano del regime, della politica, del potere, della rivoluzione, ma con una tale necessità d'espressione che le realtà dentro e fuori il teatro sembrano talmente simili da rendere la scena un luogo poco interessante. Se infatti la lingua che parla il teatro diventa la stessa della radio, della televisione, della stampa, della strada, che cosa può aggiungere alla realtà il codice performativo? Quale forma d'invenzione?

Si tratta di un discorso che per alcuni tempi è stato *premier degré*, nella necessità di elaborare il nuovo contesto di libertà e di una forma di linguaggio così diretto da essere artisticamente meno interessante, ma sicuramente un passaggio necessario, per ritrovare un'identità altra, nuova. Esso inizia a prendere forma oggi, a due anni dalla rivoluzione, incontrando nuove forme di censura e autocensura, derivate dall'incalzare del fenomeno salafita, che ha tra i primi nemici sulla propria lista nera l'arte, la musica ed il teatro.

## 2. Lo spazio nuovo della transizione: innovazione e continuità

A due anni dalla rivoluzione, molti sono i lasciti che si sono sedimentati nella società tunisina, primo fra tutti, come detto, la libertà d'espressione, con tutte le contraddizioni che porta con sé. La Tunisia della transizione democratica si trova oggi a un bivio storico che vede all'orizzonte almeno due differenti progetti di società: uno laico e progressista, contrapposto ad uno islamista e conservatore. Questi due progetti si trovano a lottare sul *battle-ground* (Mouffe 2007) dello spazio pubblico e delle libertà individuali e collettive, sui corpi dei cittadini, in completa crisi identitaria.

Se infatti per anni la comunità religiosa è stata fortemente osteggiata dal regime, pare più che naturale e corretto che questa comunità trovi spazio e rappresentanza nella Tunisia del 2013 «libera e democratica» (Massarelli 2012). La sua predominanza politica, però, che trova in En-Nhada la propria incarnazione istituzionale e nel salafismo e

*waabismo* la sua declinazione radicale e minoritaria, ha generato notevoli cambiamenti nella Tunisia della cosiddetta transizione democratica, primo fra tutti l'emersione di nuove forme di censura e autocensura (L'Art Rue 2012). I violenti attacchi sferrati da gruppi di salafiti ai danni di artisti, musicisti, teatranti hanno generato una nuova attenzione allo spazio occupato dalle arti e nuove forme di resistenza. Questa nuova dimensione arricchisce il dibattito contemporaneo dell'arte in Tunisia, nella necessità di sviluppare nuove forme e linguaggi, che contemplino da un lato un rispetto per la diversità e nello stesso tempo, però, rivendichino il diritto all'esistenza della differenza.

Come sostiene Beatrice Dunoyer, una delle creatrici di Dream City Festival:

Après la révolution ça se renverse complètement, on est complètement sur un nouveau territoire, surtout avec l'amonter des salafistes. L'espace public n'est plus confisqué, maintenant les gens sort, il y a toujours des manifestation, donc il y a un récupération de l'espace public par la politique et par les artistes. Le problème c'était que avant le bras de fer c'était avec le gouvernement mais avec le public on aurai pu faire n'importe quoi, les gens était content parce qu'il avait quelque chose. Alors que maintenant on se trouve complètement renversé: attention a ce qu'on fait. La moitié des artistes avait reçu des menaces à l'exposition. Donc comment faire passer de choses, comment s'assurer, mais pas au première degré. [...] On reviens a une forme de censure, comment faire passer des idées mais de manière plus subtile et je pense que d'un point de vue artistique c'est plus intéressant parce que c'est beaucoup plus riche et c'est pas si simple que ça parce que maintenant tout le monde a repris la parole et il y a pas qu'un public, il y a des publics. [...] C'est a dire que le territoire change, même au niveau de l'espace public, il est libre, oui mais...et c'est pas le même problèmes qui se posent: on a fait un ouvre sur une terrasse juste en face du Ministère de L'Intérieur et serait impensable d'être a cette endroit à 2007, ou 2010. Par contre, en 2012, il y avait des ouvres qui était en proximité des mosquées était beaucoup plus problématique. Il y a vraiment un changement du territoire et surtout de mentalité. Si tu implique les citoyens tu peut discuter, des qu'ils arrivent les salafistes, tu peut plus<sup>2</sup>.

È questo il caso di collettivi come *ArtSolution*, *Fanni Ragma Aanni* che lavorano sulla riappropriazione dello spazio urbano come luogo privilegiato dell'azione artistica, facendo della propria opera un

atto insieme politico ed estetico, un atto di resistenza ma anche di apertura alla cittadinanza:

La Révolution tunisienne a bien évidemment profondément transformé la Tunisie d'un point de vue socio-politique. Elle a également extraordinairement modifié le rapport des artistes à l'espace publique. Avant cet événement historique, sous le régime du président déchu, la rue était, il faut l'avouer, abandonnée par les artistes. Pour des raisons évidentes d'autorisations et de censure mais aussi, en partie, pour de question de auto-censure ou tout simplement par manque d'intérêt. En dehors d'actions ponctuelles comme Dream City, itinéraires artistiques d'art contemporaines dans la médina de Tunis, les actions étaient quasi inexistantes (ArtRue 2011: 26).

Una rinnovata attenzione allo spazio si esprime anche nella scelta, da parte di giovani artisti, di aprire dei luoghi deputati alla performance, alla danza, al teatro: ne è eccellente esempio "Espace Artiste", aperto dal giovane Ghazi Zagbani, ma anche l'*Espace Mass'Art*, entrambi venuti alla luce nel periodo rivoluzionario.

Un secondo lascito della rivoluzione è la presa di parola e di autorevolezza dei giovani: di fronte ad un panorama abbastanza asfittico, nelle arti come negli altri campi della società, i giovani riprendono spazio, rivendicando la propria necessaria presenza (Massarelli 2012: 25). Ed è da questa nuova linfa che nasce una rinnovata attenzione alla sperimentazione, che vede il corpo protagonista nella ricerca di un discorso nuovo, nel teatro, che implichi quindi un rinnovamento linguistico e formale. Come sostiene Moez Mrabet, giovane regista e docente dell'ISAD (Institut Supérieur d'Art Dramatique) di Tunisi:

La question des choix artistiques et esthétiques, essence même de l'acte créateur, se pose, aujourd'hui, avec acuité et apparaît comme le défi majeur de notre scène théâtrale d'après la révolution. Les changements profonds que le pays est en train de connaître ne pourront pas rester sans effet sur nos réflexes et mécanismes de création. Premier élément de taille dans cette nouvelle équation : la liberté d'expression, tant convoitée par le passé et à portée de main en ces temps qui courent [...] Mais pour en profiter, nous ne pouvons pas faire l'économie d'une « thérapie » et d'un apprentissage de nouveaux réflexes loin des contraintes de la censure et de l'autocensure. Pour l'instant, cette liberté subite et à forte dose semble avoir agit tel un électrochoc et c'est bien le sentiment d'une certaine perplexité et d'un déboussolage qui prédomine en ce moment :

« Trop de liberté tue la créativité et c'est dans la contrainte que l'art foisonne » ! Ce point de vue plus que jamais présent dans les esprits est-il une vérité ou simplement un prétexte pour se détourner de ce monde encore inconnu qui nous aspire et d'un saut dans le vide qu'on semble, pour l'instant, craindre de faire ? Mais quel sera un théâtre sans contraintes ? Faut-il en créer de nouvelles ? Quel combat mènera-t-il ? Quelle esthétique pourra-t-il défendre ? Et quels moyens trouvera-t-il ? Pour répondre à ces questions, ce projet a cherché dans une première phase à réfléchir et à interroger l'acte de création théâtrale dans ses différents aspects en essayant de remettre en question aussi bien ses fondements que ses outils artistiques et techniques<sup>3</sup>.

Non a caso, in forme molto diverse, sono questi corpi tanto temuti da certo integralismo religioso a farsi carico di esprimere l'oggi. I corpi della giovane danza contemporanea tunisina, come *Brotha From Anotha Motha Company*<sup>4</sup>, o del *gamelot* di Bessem Hamraoui, dove solo il corpo resta allo spettatore per decifrare il linguaggio; il corpo performativo, tra danza, circo e arti marziali, protagonista del lavoro di ricerca di Moez Mrabet; il corpo tra danza e teatro del giovane collettivo ATAS, solo per citarne alcuni. Questi gli indizi per guardare all'innovazione che il teatro tunisino sta attraversando in questi ultimi due anni.

Il panorama della produzione performativa tuttavia non si esaurisce nelle forme del nuovo: se infatti esiste una tensione all'innovazione, che si riconosce nelle conquiste politiche della rivoluzione e nelle riflessioni sulla nuova società possibile, allo stesso tempo si possono rintracciare forme di continuità con la produzione del vecchio regime. Per quanto riguarda infatti le compagnie storiche del panorama tunisino, non esistono forti tratti di discontinuità nel linguaggio e nelle tematiche; è il caso ad esempio dell'ultima produzione di "Familia Productions", *Amnesia*, della fine del 2010, premonitrice della rivoluzione che sarebbe scoppiata di lì a un mese.

### 2.1 Continuità: l'esempio di "Amnesia"

In continuità con il percorso fatto a partire da El Kef per arrivare al *Nouveau Theatre* (Boukadi-da 2011), il teatro che Jaibi e Baccar propongono è di forte impatto politico sociale e coniuga il riferimento brechtiano ad una ricerca propriamente locale, in termini di contenuti e azione politica. Lo straniamento brechtiano, la necessità di generare nel pubblico una capacità critica e vigile, si traduce in un teatro estremamente diretto nei temi, e totalmente anti-naturalistico nel codice attoriale. Il corpo è protagonista, insieme alla parola, in modo non

convenzionale (Fig. 1).

In *Amnesia* Yahia Yaich, uomo di potere in declino, dopo essere stato vittima di un incendio nella sua biblioteca privata, viene internato in un ospedale psichiatrico in stato confusionale. L'uomo viene privato di passaporto e reso incapace di intendere e di volere da un'équipe di psichiatri. Questa la trama dell'ultima pièce di Familia Production, messa in scena nella stagione 2010, a pochi mesi di distanza dall'inizio della rivoluzione. Nello spazio scuro e nudo del teatro si stagliano personaggi grotteschi, che alternano violenza poliziesca a omertà sociale: un ritratto crudo di una società che pare aver perso la memoria, la capacità critica, la fiducia nel cambiamento.

In questa *pièce* oscura, che è stata letta come premonitrice della caduta del regime di Ben Ali di qualche mese dopo, undici attori giocano ruoli molteplici, a raccontare la complicità silenziosa di tutte le componenti della società:

Les onze comédiens, qui accomplissent une performance remarquable, incarnent chacun plusieurs personnages. Et paraissent être cinquante au milieu d'une scénographie totalement dépouillée, qui joue sur le noir (de la scène) et le blanc (chaises en plastique, gobelets et blouses des médecins). Cette bichromie met en relief un verbe qui constate et interpelle: « Qu'avons-nous aujourd'hui? La télévision, le football et le mezoued [un instrument de musique populaire, n.d.a.] ». Un sous-titrage en français, tout à fait inhabituel, éclaire un texte dense. *Amnesia*, le titre choisi en français, interroge une société dont la mémoire est défaillante: que retient-elle de l'Histoire, à qui demande-t-elle des comptes? Familia Productions a offert, avec cette pièce, un réel moment de bonheur et, sans doute, un début de réconciliation avec une expression sans entraves, rare et courageuse dans un pays arabe (Dahmani 2010: 2).

Se quindi lo spettacolo è stato capace di farsi interprete del momento storico e politico contemporaneo, anticipando la disfatta cui sarebbe andato incontro il regime di Ben Ali, al tempo stesso il linguaggio che Jaibi e Baccar hanno scelto per comporre il ritratto è in perfetta continuità con il loro lavoro teatrale antecedente.

L'attacco diretto al regime è stata la caratteristica portante della compagnia, un teatro politico tagliente e grottesco, corporeo e aggressivo: le stesse caratteristiche di *Amnesia*, che stranamente non viene censurato.

## 2.2 *Corpo e spazio: i giovani*

Un esito innovativo del clima rivoluzionario è la proliferazione di attività gestite da giovani, in un'ottica nuova per Tunisi. Fino alla fine degli anni Novanta l'unico spazio teatrale indipendente, privato, a Tunisi è stato *El Teatro* di Taoufik Ejbali (Corvin 1991), seguito dall'apertura nel febbraio 2000 di un secondo spazio privato, *Theatre Etoile du Nord*. La mancanza di incentivi e di possibilità economiche ha arrestato un processo, che invece ad oggi pare in crescita.

Il giovane Ghazi Zagbani, attore e regista formato all'Accademia d'Arte Drammatica, dopo anni di produzioni indipendenti e nomadi, decide di aprire un piccolo spazio, dedicato alla formazione, alla produzione e circuitazione di teatro e danza contemporanei (Fig. 2).

Lo spazio, che in origine era un ristorante di piccole dimensioni, viene preso in gestione dal regista insieme a una piccola équipe e viene aperto il 18 dicembre 2010, il giorno dopo il primo grande corteo di Sidi Bouzid. L'apertura dello spazio nelle giornate della rivoluzione farà dell'Espace Artisto un punto di riferimento per i giovani artisti e non della città, un luogo di rifugio durante il coprifuoco, e di possibilità di condivisione degli avvenimenti intensi di quei giorni.

Lo spazio è inoltre situato in un quartiere molto vicino al centro città ed estremamente popolare: la frequentazione è quindi mista, tra amatori del teatro e soprattutto della danza contemporanea, di cui lo spazio è uno dei maggiori poli distributivi in città, e persone del quartiere, che abitano lo spazio come un luogo familiare.

Un altro approccio nuovo e conseguente all'attuale momento politico è l'utilizzo dello spazio pubblico come luogo deputato alla cultura (L'Art Rue 2012). Se infatti durante la dittatura lo spazio pubblico è stato uno dei luoghi simbolo di censura, dove poteva presentarsi allo sguardo collettivo solo la rappresentazione di potere del regime, in questo periodo di transizione democratica avviene un ulteriore cambiamento. Lo spazio pubblico è infatti proprietà della cittadinanza tutta, ma è al tempo stesso il luogo dove si combatte la nuova lotta identitaria della Tunisia che verrà: la sedicente morale religiosa è infatti una valida scusa per impedire manifestazioni culturali, censure a mostre e minacce ad artisti. La rivendicazione quindi della possibilità di un uso partecipato dello spazio pubblico, quasi una rivendicazione al diritto di esistenza della diversità, ha fatto sì che si sviluppassero due interessanti progetti che hanno come centro focale la diffusione della cultura nell'*espace publique*.

Le 14 janvier 2011, la Tunisie vivait un moment

historique, la chute du régime de Zine el Abidine ben Ali. En quelques semaines, le mouvement de contestation populaire se propageait dans tout le pays pour réussir l'impensable. Cet espace verrouillé qu'était l'espace public est alors devenu un lieu de tous les possibles. Citoyens, artistes, grévistes, jeunes, âgés, étudiants, femmes, hommes...se réapproprient la cité. [...] Les artistes ont alors besoin de marquer leur présence dans cet espace reconquis sous les yeux étonnés, intrigués mais aussi contestataire des passants. Ces événements deviennent les support d'un échange symbolique qui fait sens pour le praticiens et le spectateurs, bien souvent participants. Le référentiel de la création artistique tunisienne est profondément modifié. Celle ci devient fortement politisée et se caractérise par une grande liberté d'action, d'expression et de subversion (Machghoul 2011: 1).

Un primo progetto nato subito dopo il fermento rivoluzionario è *Dance Citoyenne*, la danza cittadina, del collettivo ArtSolution. Il collettivo è composto da giovani danzatori e breakers ed è stato fondato a partire dalla necessità del gruppo di riportare il teatro e la danza a una dimensione popolare, di strada. La breakdance infatti è un fenomeno che in Tunisia si è diffuso con la rivoluzione: l'idea di un'arte di strada, come il rap, i graffiti ha portato all'emersione di molti breakers di grandissimo talento (Fig. 3).

ArtSolution è un melange tra danzatori di formazione classica, breakers e cineasti. Il primo progetto del gruppo è appunto la *Dance Citoyenne-Je danserai malgré tout*. Un gruppo di danzatori si muove nella città, negli spazi più popolari ed attraversati: i suq, le strade del centro in Medina, la piazza della Casbah, la fermata della metropolitana; ma anche nei suoi luoghi istituzionali, come il Ministero dell'Interno in avenue Burghiba o il Ministero della Cultura. In modo immediato e veloce, improvvisano una danza al centro di questi contesti quotidiani: lo stupore della gente si mescola alla voglia di partecipare, ma anche alla semplice curiosità o repulsione. Le performance vengono filmate di nascosto per poi essere montate in video e pubblicate on line in modo virale su youtube. Il primo video ha avuto una diffusione altissima, tra visualizzazione e condivisione sui social network.

L'idea di portare la danza nella strada, e di creare una vicinanza con il pubblico, ha per il collettivo come motore una forma di resistenza al momento politico presente. Se infatti esiste una forma di interdizione "morale" alla presenza di forme artistiche nello spazio pubblico, i danzatori rispondono con la forma più semplice, priva di orpelli scenografici o di grande richiamo mediatico: offrire la

propria presenza e competenza a tutti gli altri cittadini. Questo nelle parole di uno dei fondatori di *Art Solution*, Bahri Ben Yamed:

Nous on a créé une association qui s'appelle Art Solution et cette association a autour 2000 jeunes qui font de la *street art* qui font du graffiti, qui font de la *breakdance*, qui font du cirque, qui font de la poésie polyvalente, de la music, et finalement on s'est dit maintenant il faut trouver de plan d'action, de résistance. Comme ça c'est né le projet *Le danseur citoyen*. Au moment il y a eu cet événement du 25 mars (2012 ndr) il y avait quelque chose qui nous a choqué, ça va dire ces salafistes qui sont nos frères, ils appartiennent à ce *bled* (pays), c'est nos voisins, c'est nos cousins, on est jamais contre ce gens là... on est contre personne, chacun doit exprimer sa liberté, mais bien sure que de l'autre côté ce n'est pas vu de la même manière, pour eux nous sommes dans l'interdit. Et ce jour là, la chose qui nous a choqué c'est qui il nous ont dit: vous faites du théâtre, de la danse, de la music, mais pas dans la rue, fait-le à l'intérieur de le théâtre. Alors c'est pour ça qu'on cherche, au contraire, une forme de culture, de proximité, d'aller vers les gens. Parce que le simple tunisien aujourd'hui il a pas le moyen d'aller dans un théâtre [...]. Aujourd'hui c'est comme s'ils te disent la rue te n'appartient pas, mais moi je suis un citoyen comme toi, donc la rue m'appartient, vous vous faites votre manifestation à plein rue, donc nous aussi on a le droit d'exercer notre art en proximité<sup>5</sup>.

Un ulteriore contributo all'innovazione è l'emergere di una scena molto vivace ed interessante di nuova danza contemporanea tunisina. Nel quadro di un orizzonte teatrale che ha come punto cardine la ricerca sulla parola, è un tratto di sicura innovazione l'introduzione di un linguaggio del corpo, tanto universale quanto profondamente radicato nel proprio contesto.

Una delle giovani compagnie di rilievo in questo nuovo panorama è la già citata *Brotha From Anotha Motha Company* diretta dal giovane danzatore e coreografo Seifeddine Manai. Formato sia in Tunisia (*Ballet National de Tunisie*) che in seguito in Francia, il danzatore decide però di fondare una compagnia tunisina, per poter sperimentare l'incontro tra pratiche corporee apprese in Occidente e forme più vicine alla propria appartenenza di artista magrebino. Nasce così la *Brotha From Anotha Motha Company*, premiata di recente ad "Algeri capitale della danza contemporanea" come terza miglior compagnia, che ha all'attivo tourné in tutta Europa.

Il primo lavoro della compagnia, "*And So ! &*

*Alors !*” è una *pièce* di danza contemporanea per sei danzatori creata da una coreografia di Seifeddine Manai (Fig. 4).

Nelle parole dell'autore:

La danse c'est de la politique aussi. Elle est dédiée à la révolution tunisienne de 2011, elle parle de l'espoir de la jeunesse et elle est inspirée d'une réalité du vécu au quotidien. Dans ce spectacle s'affirme la jeunesse, acteur majeur des événements de la révolution, à travers des séquences de «battle», des sauts et des chutes évoquant un vécu quotidien fait de violence, de révolte et de frustration, avec, en final, une transe libératrice<sup>6</sup>.

Ci troviamo di fronte ad un teatro estremamente adeso al proprio contesto politico, di cui si fa interprete però in modo poetico, indiretto, innovativo.

Un'altra esperienza interessante nata nei mesi rivoluzionari è quella del giovane attore e drammaturgo Bessem Hamraoui che, insieme ad un altro giovane attore formatosi come lui all'Accademia d'Arte Drammatica di Tunisi, Faycel Lahdiri, mette in scena lo spettacolo di teatro contemporaneo “*Laissez-moi rêver*”.

In scena, i resti della rivoluzione: un muro con le caselle elettorali, spazzatura ricoperta di scritte inneggianti alla libertà, oggetti smarriti. I protagonisti sono due spazzini, che in un *gamelot* estremamente comico, ripercorrono tutti i *cliché* della società tunisina. Lo spettacolo è un gioco costante tra i due, che sottilmente rievocano la necessità di sognare, di poterlo fare, in una società dove sono rimasti solo i detriti di una rivoluzione non ancora avverata.

Il lavoro dei due giovani attori è molto interessante proprio perché sostituisce al linguaggio parlato, alla parola classica del teatro tunisino delle precedenti generazioni, un linguaggio piuttosto corporeo e universale, che vuole essere comprensibile a tutti (Fig. 5).

### 3. Conclusioni

La prima considerazione conclusiva che vorrei fare ha a che vedere con la costante relazione che il teatro tunisino intrattiene con il proprio contesto, politico e sociale: dalla sua genesi contemporanea, infatti, lo *stato d'eccezione* (Agamben 2003) che a fasi alterne ed oscillatorie ha caratterizzato il Paese, ha reso la produzione culturale fortemente intrisa dell'accadere politico, della necessità di testimoniare e al contempo di trovare forme e linguaggi originali nella produzione teatrale e performativa tunisina. Tale costante relazione con il politico

diventa genesi di invenzioni formali che sono al contempo figlie di una tradizione, ma in tensione con il nuovo, con la ricerca avanguardistica. Questa stessa doppia natura ha a che vedere anche con il passato coloniale, con la spaccatura necessaria con le forme dei colonizzatori – che hanno forgiato modelli di lunga persistenza – per ritrovare un'identità culturale tunisina, che però non può più essere essenzialmente araba, ma è ibrida mescolanza di tutti i codici che l'hanno attraversata (Khalid, Carlson 2011). Decolonizzare lo sguardo diventa allora un primo imperativo che non può però concedere nulla all'integralismo (Ruocco 2010).

Una seconda traccia da seguire mi sembra quella dello spazio pubblico urbano. L'affermazione di esistenza della diversità sembra essere una delle direzioni più significative della ricerca contemporanea tunisina, la ricerca non solo di uno spazio altro, che sia un spazio terzo tra il quotidiano e il normativo, uno *spazio liminale* (Turner 1982) ma anche la ricerca di un corpo nuovo, liberato, che possa essere simbolo di una società in transizione, che valorizza e non mortifica i suoi molti volti e anime.

Il corpo diventa allora una nuova frontiera, un elemento portante della ricerca, un luogo dove possa trovare spazio d'espressione la vitalità di una scena teatrale che non vuole ridurre la problematica della propria realtà ad una dialettica antitetica tra due poli; un corpo che cerca di restituire la diversità, ma anche la capacità desiderante, la possibilità dell'essere “soggetti non assoggettati” della politica; e infine, un corpo che possa veicolare gli orizzonti multiformi dell'immaginario, perché – citando gli organizzatori di Dream City Festival – il salafismo radicale lavora sull'immaginario, nella costruzione di narrazioni e visioni utopiche, e non è la lingua della politica che può confrontarsi su questo terreno. Soltanto gli artisti possono lottare su questo campo di battaglia, costruendo narrazioni ed effimere bellezze (Didi, Huberman 2010), raccontando la molte anime di una terra dalle radici antiche, ibride, meticce, migranti, come il mare che la lambisce.

### Note

\* Questo saggio vuole essere una prima mappatura, ancora fragile e indefinita, del teatro tunisino contemporaneo, un'istantanea ancora sfocata, che necessita di ulteriore tempo per essere approfondita. La ricerca che ho condotto si è avvalsa prevalentemente dei pochi testi di riferimento sull'argomento e di una ricerca sul campo che ad oggi non è ancora conclusa. Il campo in oggetto

è tra l'altro ristretto alla città di Tunisi, che sicuramente è un punto nevralgico della produzione culturale, ma indubbiamente non è l'unico del Paese.

<sup>1</sup> *Intervista a Ghazi Zagbani*, Tunisi, 2012, Tesi di dottorato in corso di Anna Serlenga.

<sup>2</sup> *Intervista a Beatrice Dunoyer*, Tunisi, 2013, Tesi di dottorato in corso di Anna Serlenga.

<sup>3</sup> *Intervista a Moez Mrabet*, Tunisi, 2013, Tesi di dottorato in corso di Anna Serlenga.

<sup>4</sup> Brotha From Anotha Motha Company : <http://brothafromanothermotha.blogspot.it/>

<sup>5</sup> *Intervista a Babri Ben Yamed*, Tunisi, 2013, Tesi di dottorato in corso di Anna Serlenga.

<sup>6</sup> Si rinvia al sito <http://brothafromanothermotha.blogspot.it/>.

L'Art Rue  
2012 *Dream City Festival 2012. L'artiste face aux libertés*, cartella stampa, Tunisi.

Massarelli F.  
2012 *La collera della Casbah. Voci dalla rivoluzione tunisina*, Agenzia X, Milano.

Machghoul A.  
2011 «Edito», *Z.A.T. (Zone Artistique Temporaire)*, 2: 1.

Mouffe C.  
2007 «Artistic Activism and Agonistic Spaces», *ART&RESEARCH*, Glasgow, 1.2.

Khalid A., Carlson M.  
2011 *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, Palgrave Macmillan, London.

Ruocco M.  
2010 *Storia del teatro arabo. Dalla nahdah a oggi*, Carocci, Roma.

Turner V.  
1982 *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna.

## Riferimenti bibliografici

Agamben G.  
2003 *Lo stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino.

ArtRue  
2011 «Etats des lieux: Vers de nouvelles pratiques artistiques en espace publique?», *Z.A.T. (Zone Artistique Temporaire)* 2: 26-28.

Boukadida R.  
2011 *Le Nouveau Théâtre par lui-même. Entretiens avec Fadhel Jaïbi, Mohamed Driss et Jalila Bacchar (1985-1987)*, Les Editions Sahar, Institut Supérieur d'Art Dramatique, Tunis.

Corvin M.  
1991 *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, BORDAS, Paris.

Dahmani F.  
2010 «Fadhel Jaïbi a bonne mémoire», *Jeune Afrique*, cartella stampa, Tunisi.

De Certeau M.  
2007 *La presa della parola e altri scritti politici*, Meltemi, Roma.

Didi-Huberman G.  
2010 *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino.



Fig. 1 - Familia productions, *Amnesia*, Tunis (2010) (© Familia productions)



Fig. 2 - Espace Artisto, foyer, Tunis (2012)



Fig. 3 - Art Solution, *Je danserai malgré tout 2*, Tunis (2013) (still da video)



Fig. 4 - Brotha From Anotha Motha Company, *And So ! & Alors !*, Tunis (2011) (© Brotha From Anotha Motha Company)



Fig. 5 - Bessem Hamraoui e Faycel Lahdiri, *Laissez-moi rêver*, Sfax (2012)

Emanuela De Cecco

## *Dream City, per esempio. Note su arte come sfera pubblica*

### 1. *A più voci...*

La partecipazione alla terza edizione del Festival biennale di arte urbana “Dream City” svoltosi a Tunisi l’ultima settimana di settembre 2012 mi ha messo di fronte a quanto il mio sguardo sia abituato a proiettarsi verso Nord e verso i centri consolidati di riferimento (Berlino, Londra, Parigi, New York) e a quanto poco fino a ora abbia lasciato entrare nel campo visivo tutto il resto, ciò che accade poco più a Sud incluso. Il punto non è la mancanza di attenzione al lavoro degli artisti, ma la scarsa considerazione di ciò che avviene nei luoghi da cui essi provengono, dando per scontato che la migrazione verso i centri di cui sopra sia la condizione necessaria perché il loro lavoro possa essere riconosciuto.

Nonostante la distanza assai ridotta che separa la Tunisia e l’Italia, per anni questa è stata percepita come incommensurabile. Diniego, ignoranza, complicità silente con le narrazioni ufficiali lo sguardo sempre rivolto in altre direzioni. Per capire questo però è stato necessario arrivare alle rivolte del 2011. I riflettori dei media hanno illuminato il Paese ed è emerso come, oltre alla circolazione delle informazioni, la produzione di immaginari, sia nel campo della comunicazione sia in tutte le declinazioni del campo artistico, abbia avuto un ruolo tutt’altro che secondario nel processo che ha portato alla caduta del regime.

“Dream City” nasce nel 2007 e, nell’aver individuato tra i suoi obiettivi principali la necessità di riappropriarsi della possibilità di vivere lo spazio pubblico, rientra pienamente in questo processo. Nel 2012, come nelle precedenti edizioni, “Dream City” si è svolto nello scenario dell’antica medina, dove piazze, strade, luoghi abbandonati e luoghi destinati solitamente ad altro hanno accolto gli interventi di artisti visivi, danzatori, designer, attori, performer, cineasti e scrittori. La determinazione con cui questo festival è stato costruito e ha prodotto le condizioni perché gli artisti che vi hanno preso parte potessero fare vivere il loro lavoro in spazi diversi della città attivando dinamiche complesse, non solo conferma la gravità della ‘distrazione’ di cui sopra, ma la centralità di questo episodio, intesa

come relazione con tematiche di stringente attualità che attraversano il dibattito artistico internazionale.

La cornice entro la quale il festival ha avuto luogo riprende una prassi consolidata. Sia in occasione di grandi mostre, sia in occasioni espositive di scala più ridotta, l’uso di spazi solitamente non adibiti a mostre o a eventi artistici, così come di strade e piazze, è una strategia di riconosciuta efficacia, anche perché combina l’incontro con l’arte con l’incontro con una città seguendo traiettorie inconsuete. Nel caso di “Dream City”, il fascino della città antica rafforza il carattere dell’evento, ma senza mettere in ombra i lavori riducendoli a elementi di contorno: ogni gesto pubblico riecheggia il delicato momento di transizione che sta vivendo la Tunisia, la memoria dei fatti recenti, l’incertezza degli sviluppi futuri, con il contributo dei disegni sui muri e della presenza del filo spinato.

Quest’ultima edizione, concentrata sulla posizione dell’artista rispetto alla libertà e caratterizzata, come le precedenti, dalla ricerca di un coinvolgimento del pubblico, presenta una selezione eterogenea di lavori, in prevalenza installazioni e azioni performative. Dal recupero di storie e memorie locali rimaste in ombra al tentativo di valorizzare attività tradizionali in via di sparizione alla realizzazione di azioni in strada che mettono in scena il conflitto, si è assistito a manifestazioni che affrontano questioni relative all’appartenenza, che rielaborano aspetti di cronaca, come nel caso delle tante proiezioni di diversi documentari sulla rivoluzione del gennaio 2011, o delle performances che allargano lo sguardo interrogandosi su quale possa essere il ruolo dell’arte e degli artisti a fronte di una crisi riconosciuta delle democrazie occidentali. Gli interventi proposti contribuiscono alla ri-costruzione della sfera pubblica, ovvero a rimettere in gioco la sensibilità collettiva, a rimettere in gioco domande, ad aprire spazi di riflessione e di confronto.

Non è un caso che tensioni analoghe abbiano occupato un ruolo centrale nelle tre principali mostre tenutesi in Europa nell’estate del 2012 (“Manifesta 9”, la Biennale di Berlino e, per certi versi, “Documenta 13”) e nello Steirischer Festival di Graz in cui convivono arte, musica, danza, letteratura,

architettura, che nella stessa estate è stato intitolato *The Truth is Concrete* e ha proposto un programma esplicito nella volontà di coinvolgere artisti e spettatori. In tutti questi eventi, è emersa con forza la domanda su quale posizione gli artisti debbano assumere rispetto alla società. Il confronto è tra chi afferma la necessità di portare il proprio lavoro al di fuori dal mondo dell'arte per intervenire direttamente sul tessuto sociale e chi si interroga su come si possa produrre un risultato altrettanto efficace senza rinunciare a un confronto con il linguaggio dell'arte, inteso, nello specifico, come contesto che continua a distinguere una performance artistica da un'azione politica. Qualunque sia la posizione, si tratta di domande urgenti, dove l'urgenza nasce anche dalla necessità di ritrovare un senso profondo del proprio agire, a confronto con un'altra parte del mondo dell'arte, quella più visibile e più immediata da tracciare, che funziona con le stesse regole dell'alta finanza<sup>1</sup>. Queste mostre ricordate sono sintomatiche di un fenomeno molto più ampio che coinvolge anche ambiti limitrofi alle arti visive.

"Dream City", nonostante sia un festival di durata più limitata rispetto a una mostra, si interroga su questi stessi aspetti con l'aggiunta che, proprio per la sua specifica collocazione spazio-temporale, dimostra quanto categorie come noi/loro, vicino/lontano, centro/periferia siano obsolete, sorta di residui di un'ideologia connotata da retaggi coloniali. Tunisi non è in periferia, ammesso sia possibile definire un centro, non è un posto lontano. Per tutte queste ragioni, il confronto con questo luogo, con questo festival, rivela piuttosto la "nostra" marginalità, lo sguardo provato da anni di esposizione a narrazioni lontane dalla realtà, mentre parti del mondo, vicino e lontano, nel frattempo si stavano trasformando. Pesa anche l'aver perso di vista la relazione con l'area del Mediterraneo, avere lasciato crescere la distanza percepita tra "noi" e una parte di mondo molto vicina, dove i migranti in arrivo dal Nord Africa, e non solo, sono considerati prevalentemente come una minaccia, raramente (quasi mai) una risorsa di carattere culturale.

Tornando su "Dream City", per trovare rapidamente una conferma di quanto detto, è sufficiente scorrere il programma e leggere i testi pubblicati nel catalogo della manifestazione (Ouissi & Ouissi 2012: 3; Dunoyer 2012: 8). Qui, oltre alla documentazione sugli artisti, è dato spazio alle diverse fasi del lavoro e al tema attorno al quale si sviluppa questa edizione. Assistendo al festival, ho avuto la possibilità di rendermi conto della ricchezza delle reti di relazioni, locali e internazionali che lo hanno reso possibile. Questa posizione credo sia anche il frutto dell'esperienza vissuta in prima persona dai due ideatori/organizzatori del festival, Selma

e Sofiane Oussi, danzatori coreografi e filmmaker che vivono tra Parigi e Tunisi. Qui e altrove, dove l'"altrove" per loro come per molti altri artisti e non artisti tunisini in questi anni è stato necessario, e il "qui" non vuole dire importare ma costruire, continuare a costruire.

Data la complessità di questo scenario, non sono nella condizione di assumere il ruolo di esperta. Pertanto il percorso che segue prende la forma di un discorso a più voci attraverso cui provare a dare conto di un processo di avvicinamento a un contesto. Sostanzialmente si tratta di una raccolta di passaggi ritenuti rilevanti tra quelli esposti fino a ora, una raccolta dove "Dream City" mantiene il ruolo di dispositivo come accennato poco sopra.

I contributi raccolti intenzionalmente non sono stati trasformati in note all'interno di un testo organico, sia perché trovo necessario dare più spazio possibile agli autori e alle autrici dei testi, sia perché non intendo trasformare in qualcos'altro questo incontro. Essi non riguardano esclusivamente l'arte anche perché, nel fermento culturale che ha preso vita in questi anni e all'interno del quale si sono sviluppate posizioni antitetiche rispetto al potere esercitato da Ben Ali, molti soggetti provenienti da diversi ambiti hanno avuto un ruolo importante nel processo che ha portato alla caduta del regime. I social network sono stati usati in modo efficace, anche per far circolare le immagini di scritte e disegni sui muri, così come sono puntuali i servizi della rete televisiva franco-tedesca "Arte" sul ruolo dei giovanissimi rapper che hanno dato voce e parole alla protesta, per non parlare del ruolo svolto dalla rivista on line *Nafas* che da anni raccoglie testi critici, recensioni, interviste ad artisti e curatori che hanno contribuito sia a far conoscere con ampiezza di riflessioni e d'informazioni la situazione interna da fuori, sia ad alimentare il dibattito interno.

## 2. Relazioni, sguardi, desideri

"Dream City" si svolge in un luogo preciso in un momento preciso, ovvero Tunisi, nella medina alla fine di settembre e per la prima volta si espande a Sfax, seconda città della Tunisia, la prima settimana di ottobre. Lo sguardo dei direttori artistici Selma e Sofiane Oussi è ampio, si concretizza in un luogo coinvolgendo artisti tunisini, e per la prima volta artisti da altri paesi africani (Benin, Sud Africa Egitto), dall'Asia (Iran, Cina), dall'Europa (Francia, Spagna, Olanda). Per questa terza edizione, essi hanno ottenuto il sostegno dell'Istituto Francese di Tunisi, dell'Ambasciata d'Olanda, dell'Istituto Cervantés e dell'Ambasciata di Spagna. Ciò accade per la terza edizione di "Dream City", la prima nella Tunisia li-

bera dopo ventitré anni di dittatura di Zine El Abidine Ben Ali, e in condizioni eccezionali dove credo sia necessario non dare niente per scontato.

Come la storia in altre occasioni ci ha insegnato, l'arte (e gli artisti) trovano un modo, nonostante la censura, per proseguire il loro lavoro e per comunicarlo. I supporti economici da parte d'istituzioni politiche e culturali di altri paesi intanto sono la conferma dell'esistenza di relazioni già avviate che parte dagli artisti ma coinvolge anche altri soggetti, ovvero l'esistenza di una rete costruita che non si improvvisa e che ha trovato in "Dream City" una opportunità di collaborazione e visibilità.

### 3. *Quelli che vanno, quelli che restano.* *Note sulle distanze e sul desiderio*

Sophie nel libro incontra intellettuali, donne e uomini di cultura, dissidenti politici e oppositori del regime. Molti di loro per anni sono stati costretti a emigrare per continuare a lavorare, altri sono stati imprigionati e torturati. Oggi molti di loro tornano a casa, e anche alcuni cittadini europei, esasperati dalla crisi economica e incuriositi da questo nuovo fermento, si trasferiscono nella riva sud del Mediterraneo. Può parlarci di questo fenomeno?

Le opportunità in questo momento storico stanno forse soprattutto al sud dove almeno c'è vita e voglia di sognare. Non so se la mia Sophie inaugurerà una stagione diversa di immigrazione al contrario, ma sento che c'è bisogno di far centro nel Mediterraneo per appartenere a questa cittadinanza nuova, che non ha a che fare con stati e frontiere ma con la grande culla di civiltà che è stata questa regione in passato. Ma c'è anche un'immigrazione immaginaria: non trasferirsi in un altro luogo fisicamente ma provare a lavorare insieme per creare un altro mondo possibile. Ci sono già dei tentativi culturali in questo senso, penso alla Biennale dell'arte mediterranea in programma per il 2013. Molti intellettuali hanno già un approccio trasversale, apolide: hanno compreso che il loro ruolo è colmare le difficoltà che la politica non riesce a superare. Speriamo che lo scontro non degeneri in violenza, ma forse è già questo un passo verso la democrazia dopo 23 anni di silenzio<sup>2</sup>

Come sul versante politico un cambio improvviso di scenario appare improvviso solo agli occhi dei distratti quando si tratta, evidentemente, dell'esito di un processo avviato internamente tempo prima, analogamente, almeno per quanto riguarda l'ar-

te. La sorpresa per un festival d'arte nello e sullo spazio pubblico che affronta con coraggio tematiche di stretta attualità, è un effetto dovuto ancora alla distrazione. L'attenzione risvegliatasi sull'arte a seguito della Primavera Araba ha messo in luce l'esistenza di una solida rete locale dove critici, studiosi e curatori d'arte esperti nelle varie discipline artistiche e nelle scienze umane, nello specifico di "Dream City", sin dalla prima edizione sono stati coinvolti a ripensare con gli artisti le relazioni tra l'arte, la società e la città, formando un laboratorio attivo durante la fase di gestazione della manifestazione. Animato da voci con esperienze e punti di vista differenti, esso s'interroga anche sul piano teorico, cercando di ampliare la visione dell'arte, ovvero di ritrovare un collegamento capace di aprire spazi di sensibilità nel tessuto sociale.

Come già accennato, il processo di riflessione che accompagna la costruzione del festival, in questa terza edizione dedicata al tema "*L'artiste face aux libertés*" nasce da un'urgenza e assume un'importanza centrale particolarmente in questa fase storica, in cui la società tunisina sta muovendo i primi passi democratici dopo una lunga dittatura, con tensioni forti e spinte in direzioni diverse che vanno affrontate, discusse, capite e in cui è altrettanto urgente interrogarsi su quale ruolo possa avere l'arte in tutte le sue forme.

### 4. *Media e social network. Traiettorie televisive, spettacolo, complicità*

Fawez, l'animatore di "Ness Nessma" e ora della nuova trasmissione musicale "*Taratatà*" (format francese di recentissimo acquisto) incarna il respiro dello spettacolo tunisino. Tanti giovani come lui circolano nei vari rami dell'ambiente, mescolando le loro esperienze, riciclando il loro successo. A due anni della sua nascita, la tv di Ben Ammar ingloba talenti eterogenei usciti anche dal cinema, offrendo loro l'immediatezza oltre allo stipendio fisso. Fin qui si erano formati piccoli gruppi usciti da trasmissioni di successo come "*Chems Aalik*" ("Attento al sole") di Canal Horizons, figlia di Canal+ in Nord Africa, durata un decennio dal 1992 al 2001 e molto ben assimilata dalla generazione di media età. È il caso di Nejib Belkadhi e Imed Marzouk con "Propaganda", una casa di produzione abile per gli spot pubblicitari e che ha segnato il pubblico con il documentario demente "*VHS Kahloucha*". Questo film rende omaggio ad un artista della pirateria, problema diventato parte integrante dello scenario audiovisivo ma non considerato sovversivo dal governo tunisino. Oggi, dei giovani produttori e

registi di cinema, accompagnati dai loro migliori tecnici, sono chiamati a contribuire all'ascolto di Nessma, adattandosi al linguaggio televisivo. È il caso di Fares Nanaa, regista di cortometraggi comici come "Visa" ma famoso come protagonista della telenovela nazionale del ramadan "Mektoub" ("Destino"), è anche il produttore della trasmissione femminile "Mamnoua erjel" (Proibito agli uomini). Il suo collega Malik Amara produce la trasmissione culinaria "Cousinetna hakka". In privato queste personalità si scambiano i favori per la composizione dei propri set, creando così una loro rete in funzione degli interessi che lo spettacolo rinnova quotidianamente. Dall'alto, gli imprenditori modellano i codici mediatici occupandosi della creazione a tutti i livelli. Secondo gli "indicatori di penetrazione" per dirla con il gergo dello *share* (sostiene il sito madwatch.net basato su sondaggio, essendo l'auditel non autorizzato), la competizione nazionale si gioca in modo serrato tra Tv7, Hannibal Tv (di Larbi Nasra privilegiato dall'ex-governo) e Nessma Tv (25% del capitale è di Mediaset). Le prime due hanno un target popolare molto influenzato dalla televisione mediorientale, tra Egitto e Libano, e ultimamente anche dagli Emirati. È un pubblico cresciuto a suon di arabo satellitare, non molto sensibile alla realtà occidentale. Il ritardo della stampa francese e italiana, ossia la pratica della legittima ipocrisia, potrebbe alimentare questa predisposizione autarchica. Questo il panorama della tv tunisina, ampliata dalla radiodiffusione precedentemente uscita dal monopolio pubblico di RTCI con "Mosaïque", "Jawhara" e la religiosa "Zitouna" (e altre, 17 in tutto) dal nome della grande moschea di Tunisi, idea di Sakher Matri – l'ex-prediletto per la successione a Ben Ali, ancora in patria sotto alta protezione, nonché sposo della figlia – che completata dall'annunciato ritorno del leader islamista Ghannouchi dall'esilio ha di che confortare la tesi occidentale del pericolo fondamentalista (Elfani 2011).

Basta leggere queste poche righe per capire quanto questo Paese stia cambiando, come si evince anche da queste testimonianze che riguardano reportage e video prodotti recentemente e che hanno per oggetto la scena rap tunisina, il sempre più diffuso uso dei social network e la proliferazione di opere d'arte di strada.

#### *Tunisia Clash – Huria !!!*

A peine une semaine après la révolution de Tunis, reportage exclusif sur la génération qui a dit non à la dictature de Ben Ali. Un reportage de Hind Meddeb (Meddeb 2011)

Date de première diffusion: lundi, 11 avril 2011,

17h50 ARTE +7

Réalisatrice de documentaires, journaliste à France Info et sur Paris Première, Hind Meddeb n'a cessé depuis sa plus tendre enfance de circuler entre la France et le Maghreb. Citoyenne des deux rives, elle se sent chez elle de part et d'autre de la Méditerranée. Cette dualité donne à son regard une mobilité qui défait les préjugés et les a priori. Ses reportages pour Arte en Tunisie, en Égypte et au Liban nous révèlent des situations toujours plus complexes que les stéréotypes qui les figent. Son premier film *De Casa au paradis* retrace le destin des 14 kamikazes marocains qui se sont fait sauter à Casablanca en mai 2003. Son dernier reportage *Tunisia Clash*, tourné pendant la révolution tunisienne, nous plonge dans l'univers du rap tunisien, contestataire, engagé, traversé par les diverses tendances politiques qui colorent le pays du jasmin, des laïques aux islamistes.

Rispetto a questo uso classico delle piattaforme sociali, i tunisini hanno proposto un uso differente delle funzionalità che esse offrono. Infatti, durante il periodo detto di crisi, non sono stati usati spazi comunitari come i forum per dibattere di quanto stava avvenendo nelle piazze di alcune città remote del centro-sud tunisino. I fatti di Sidi-Bouaziz, partendo dall'immolazione di Mohamed Bouazizi, sono stati al centro delle discussioni sulla rete tra utenti collegati su facebook perché inizialmente appartenenti alla stessa sottorete sociale. In modo particolare, la piattaforma sociale facebook è stata al centro dell'azione di creazione di un'opinione pubblica per la prima volta condivisa in uno spazio che permetteva di creare conversazioni. I "luoghi di incontro" in rete hanno iniziato a moltiplicarsi sia nelle pagine di utenti privati sia su pagine pubbliche aperte a tutti. La condivisione delle informazioni si poteva effettuare secondo schemi di comportamento diversi, dal semplice *posting* all'aggiunta di un commento da parte di chi condivideva l'informazione, fino alla costituzione di una vera e propria conversazione con altri utenti collegati alla medesima pagina. Il semplice "mi piace" diventava in questo modo uno strumento di presa di posizione politica, un modo di disobbedire al regime lasciando anche traccia della propria scelta. La conversazione poteva nascere attorno a un video, a un'immagine, a uno statuto (considerazione breve) oppure a un articolo. Non si tratta tuttavia di un articolo di giornale perché quanto stava avvenendo in Tunisia dal 17 dicembre 2010 in poi non è stato riportato né sui giornali e media nazionali, né tanto meno in quelli internazionali. L'articolo condiviso su facebook o veicolato tra-

mite twitter si riferisce alla nota creata su facebook, prodotta da blogger oppure semplici cittadini che decidono non solo di rivoltarsi contro il regime diffondendo informazioni sulla rivolta ma anche tramite la stesura di opinioni proprie sui fatti. La presa di parola sulla rete è stata un atto di recriminazione molto forte perché, pur essendo individuale, diventava in pochi minuti di gruppo quando si condivideva per esempio una nota scritta da un altro che chiamava alla fine del regime. L'opinione si costruiva individualmente ma diventava di dominio pubblico quando veniva letta e successivamente condivisa. Per di più si poteva visualizzare quante persone condividevano (nel proprio entourage della rete) la medesima opinione: quella di essere dissidente. Prendere posizione contro il regime sulle piattaforme sociali non era affatto un atto "virtuale". Tutti gli internauti tunisini erano consapevoli del rischio che si correva condividendo un'informazione, una frase, un'immagine oppure un video. Il controllo del web, affermatosi anche durante quel periodo con la chiusura di tante pagine facebook, confermava a tutti che gli occhi del censore erano ancora lì e che il controllo era al suo massimo.

Quando nelle strade le manifestazioni richiamavano centinaia di persone, qualche ora dopo si vedeva che quel centinaio aveva migliaia di sostenitori sul web e, di conseguenza, si intuiva che il giorno dopo colui che si era "esposto" sarebbe diventato un attore "vero" della rivolta in strada. Le "conversazioni" virtuali sulle piattaforme sociali si sono moltiplicate, ma si sono diffuse con un meccanismo di imitazione sull'intera rete dei tunisini, residenti in patria oppure all'estero. [...] gli scambi di informazioni e le conversazioni tra utenti sulle piattaforme sociali hanno costituito l'azione che ha permesso di sostenere e di velocizzare in modo esponenziale la creazione di un'opinione pubblica. Lo spazio pubblico definiva quindi azioni attuate a distanza tramite la rete, ma successivamente veicolate tra quella popolazione che non era connessa sulla rete. Chi era nelle manifestazioni in strada riportava la propria esperienza e la condivideva sulla rete producendo un'azione di conversazione su grande scala, quasi in tempo reale che andava poi a finire nelle conversazioni delle famiglie anche nelle case sprovviste di accesso al web. Questo insieme di azioni di *broadcasting* a distanza, ma anche di contatto, ha permesso quindi di creare l'opinione di un pubblico disperso sul territorio, «una penna è sufficiente per mettere in moto milione di lingue», asseriva Tarde, «che non è mai stato così attuale come in questo contesto sociopolitico tunisino» (Hagi, Mejrì 2011)

*Art dans la rue – Art dans le quartier* was an event in public space: an Intervention / Happening using a large number of cars burnt during the revolution of January 14th, 2011, in Tunisia.

The anger and tension of the street and the pain of the youth were in some cases expressed by fire, starting with the self-immolation of Mohamed Bouazizi. For several days, many properties and vehicles of the family of the dictator Ben Ali and his entourage were burnt. As a resident of an area located at the northern suburbs of Tunis, on the Carthage Byrsa side, I saw, day after day, burnt and battered cars crammed in a nearby vacant lot. I stopped by this huge ashy picture caused by the anger of the revolutionaries. Fascinated by this image born out of fire, I imagined a positive and visual fertility of a phoenix reborn of its ashes to rejuvenate the image of a free Tunisia. It would firstly echo the willingness of young Tunisians to live in dignity and freedom, but it would also be a symbol of the future action to rebuild the country with the colors of freedom and happiness. So I launched an appeal on Facebook for a contemporary creation in public space addressed to all visual artists, performers, videographers, photographers, installers, designers, taggers and especially students of art, design and architecture schools, to share space and time, by celebrating an unprecedented present and manifesting hope for a better future with the residents of this district. The questions were: How to create new artistic and aesthetic forces that promote the collective dynamics in our daily lives, at a time when Tunisia is in a real need of such forces? How to dream all together – artists, critics and citizens – to engrave this action in our sensibility and celebrate our contemporaneity for a future world while working on promoting the local culture and artistic production with the public? The current time is prolific, in my opinion, for creations off the walls and public space to face the crisis as well as the constraints and concerns of citizens. It is important to preserve the initiative while remaining in control of our destiny and to find allies in the creation process while building new solidarities and new weavings likely to develop our imaginative worlds. It is vital to produce aesthetic sensibility and thought, emotion and collective memory while waiting for a first contemporary art museum in Tunisia. The event has exceeded our expectations. Artists, students from all Tunisia, as well as residents of Carthage Byrsa and its surroundings, young and old, came to transform these charred cars into a blooming of objects in bright colors, adorned with revolutionary graffiti. We hope, through this event, to inspire the Ministry of Culture and various cultural actors of our

country to support and promote contemporary art in public space, providing adequate help that encourages creativity in the districts and all across the country (Rouissi 2011).

5. “Dream City”, *un lavoro su più fronti... quando (ancora) la distanza diventa forma*

Selma e Sofiane Oussi nel 2004 avevano fondato la compagnia Muzaq, con l’obiettivo di creare un ponte tra artisti dell’Africa e del Maghreb con organizzazioni e artisti europei. Questo primo passo innesca un processo che possiamo ripercorrere attraverso quanto scrive la storica dell’arte Christine Bruckbauer:

[...] Creating (new) sites of art in the Arab world, making room for artistic interventions intended for a local (Arab) audience – both rather rare until then – was the basic idea of the Belgian festival organizer Frie Leysen in 2007. For in her opinion, the artists all over the world still produce primarily for the art market in the West. In 2007, in the framework of *Meeting Points 5*, when Leysen commissioned the siblings Selma and Sofiane Oussi to put together a tailor-made art program for the city of Tunis, the task was to present to a younger generation art that reflects the city’s situation (Bruckbauer 2010).

Selma e Soufiane Oussi vivono tra Parigi e Tunisi, la loro presenza è riconosciuta nella scena della danza araba contemporanea ed è interessante vedere come il loro lavoro abbia trovato riscontro in traiettorie internazionali, sia perché questo percorso dimostra l’esistenza di reti che hanno delle ricadute positive in “Dream City”, sia per osservare come in esso sia presente la tensione tra prossimità e distanza. Tra le occasioni recenti, vanno segnalate la partecipazione al Festival Roma Europa del 2011 con “Here(s)/Real time video performance”, uno spettacolo realizzato via Skype con la collaborazione di Yacine Sebti per quanto concerne lo sviluppo del software e dell’installazione interattiva. Questo lavoro nasce dal desiderio di trovare un modo per continuare a lavorare insieme, nonostante le difficoltà relative all’essere distanti: Soufiane in Tunisia con difficoltà a muoversi e Selma a Parigi. Una condizione questa, che non ha a che fare solo con scelte personali, ma è anche determinata da condizioni più ampie, economiche e politiche. La costruzione di una coreografia a distanza, mediata dalla tecnologia che però allo stesso tempo apre questa possibilità, è occasione per trasformare i limiti dati in un linguaggio del corpo che si sviluppa a partire dalla quotidianità, e dal trovarsi in un ambiente intimo, e

di come tutto questo possa essere rigiocato sia nella relazione tra loro due, sia nell’incontro con il pubblico. “Here(s)” è visibile nel gennaio del 2012 anche a “*Meeting Points 6*” curato da Owkui Enwezor presso l’Haus der Kulturen der Welt a Berlino. A questo Festival che si è svolto nell’arco di un anno in diverse città (Beirut, Amman, Damasco, Cairo, Tunisi, Bruxelles, Berlino) partecipa anche un altro coreografo tunisino, Radhouane El Meddeb, con la performance “*14 gennaio 2011*”. Anche lui vive e lavora in Francia, anche lui con i suoi spettacoli ha un percorso di rilievo, anche lui reagisce alla distanza al non aver potuto contribuire in prima persona agli accadimenti nei giorni cruciali che hanno portato alla caduta del regime. La descrizione di questo lavoro – presentato per la prima volta a Beirut nell’aprile 2011 – riportata nel programma della tappa berlinese della manifestazione, restituisce con precisione il sentimento che diventa motore dell’azione:

Stuck in front of his TV screen during the 2011 Tunisian revolution, Paris-based choreographer Radhouane El Meddeb had nothing but his laptop and cell phone to communicate with the events and changes that turned his homeland upside down.

The distance created an emotional frustration as well as a physical separation that was hard to put up with in terms of national belonging, but particularly for an artist who creates through his body. In Tunis le 14 Janvier 2011, El Meddeb stages this state of emergency and raises questions about how the body can incarnate a myriad of mixed feelings ranging from euphoria to total shock and fear, and how would it actually have been present if he did take part in this coveted chapter of his country’s History that he had missed (*Meeting Points 6* 2012).

Ma è ancora più forte l’immediatezza delle parole dell’artista riportate nella pagina web della sua compagnia “*La compagnie de soi*” (El Meddeb 2011):

This absence itches ...scars...hurts...  
I will never be able to put up with it...  
In the name of dignity and freedom...  
After years of repression and fear...  
The dream finally comes true...  
And I couldn’t be there...

Tornando ai fondatori di “Dream City”, nell’estate del 2012 Selma e Soufiane Oussi hanno preso parte alla terza Biennale di Parigi, “*Intense Proximité*”, tenutasi al Palais de Tokyo, presentando una

video coreografia, *Laaroussa* (2011) (in collaborazione con Cecil Thullier), nata nell'ambito di un progetto che stanno sviluppando nel Nord Ovest della Tunisia, pensato per favorire lo sviluppo delle regioni nella Tunisia post rivoluzione. In questa occasione la prossimità prende il posto della distanza, diventa danza e sembra accordarsi con il titolo della mostra stessa, diretta ancora da Okwui Enwezor. Così scrive Claire Staebler, una delle curatrici associate della mostra, a proposito di questo loro lavoro:

Sous l'intitulé «Fabriques artistiques d'espaces populaires» ils souhaitent redynamiser certains espaces ruraux en grande difficulté, dont Sejnane, centré autour d'un groupe de femmes potières. Pour développer la cohésion de ce groupe de femmes afin de les structurer en coopérative, Selma et Sofiane ont séjourné plusieurs fois au cœur de cette communauté. Leur savoir-faire ancestral autour de la poterie se transmet de mère en fille et se base sur les ressources naturelles disponibles. Avec une grande simplicité, toutes leurs activités, artistiques ou domestiques, mettent en avant les mains comme partie du corps la plus sollicitée. À l'issue de ces nombreuses séances d'observation, de discussion et de moments de vie partagés, Selma et Sofiane Ouissi ont inventé une nouvelle écriture chorégraphique directement inspirée des gestes répétitifs que les femmes réalisent avec leurs mains. En esthétisant et en détachant les gestes de la matière première, ils réalisent une chorégraphie abstraite et sensuelle où les mains une fois de plus tiennent le rôle principal. Tournée au cœur de Sejnane entre la terre et le ciel, en osmose avec les éléments, même le son collecté sur place contribue à l'immersion du spectateur face à la vidéo. Projetée dans le cadre d'*Intense Proximité*, *Laaroussa* témoigne de la grande intimité entre les artistes et ces femmes, qui fut moteur de cette œuvre sans artifice. Au-delà de ces vies croisées, cette action questionne le pouvoir de l'art face au désir d'une vie meilleure<sup>3</sup>.

## 6. "Dream City" 2012

L'incontro con "Dream City" è stato per me occasione di un – per quanto tardivo – vero e proprio disvelamento, così come l'occasione per confrontarsi su una domanda, nello specifico il confronto degli artisti con la libertà, molto complessa che in questo contesto appare spoglia di retorica. Nel bando di partecipazione diffuso un anno prima, l'elenco di aspetti sui quali gli artisti sono invitati a portare le loro proposte parla chiaro: performance negli spazi pubblici, progetti partecipativi, progetti collegati

con la popolazione, design e ri-sistemazione dell'arredo urbano, identificazione urbana, installazioni o architetture transitorie, progetti itineranti nella città così come, leggendo il bando di partecipazione e in particolare il passaggio in cui è descritto il tema individuato, è altrettanto chiara la cornice entro la quale andranno ad iscriversi i contributi che animeranno il festival ("Dream City" 2011):

### *Theme: the Artist facing Freedom*

Striving to re-think, in an artistic manner, the political, economical, social and environmental reconstruction of our country, we have opted, this year, to engage all the Tunisian artists to create, re-think and question, using their arts, our new freedoms and to let their artistic proposals echo this new condition.

To really understand the impact of this democracy on our artistic creations and practices but also on the actual meaning of our life and our renewed identity, as well as on our most intimate landscape

La conseguenza è che molti avevano un carattere partecipativo dove gli artisti hanno trasferito questa domanda al pubblico. Tra questi Roger Bernat, regista spagnolo che con la riproposizione di "*Domini public*", azione performativa in cui agisce dando istruzioni e trasformando il pubblico in partecipante, innesca una dinamica che, attraverso una serie di passaggi incalzanti, porta il pubblico a schierarsi.

Lo spettacolo parte con la consegna di un oggetto personale come cauzione in cambio delle cuffie per ascoltare le istruzioni durante tutta la performance. Le domande riguardano aspetti relativi alla situazione personale e familiare, il lavoro e varie sfumature dell'appartenenza (etnica, religiosa, politica); progressivamente si formano gruppi che interpretano ruoli diversi (polizia, prigionieri, feriti e mezzaluna rossa). Tutti questi ingredienti compongono un'azione dove la partecipazione si manifesta anche come atto costrittivo.

Alia Sellami, performer tunisina, con "*Operator*" dispone il pubblico in un passaggio stretto e lungo. Lei si muove avanti e indietro, lo sguardo vacuo, sviluppa la sua azione camminando nervosamente e interagendo con voci dall'altro capo di qualche filo, dove il tentativo di tenere tutto sotto controllo produce il risultato opposto.

Nello spazio che un tempo ospitava una scuola elementare da lui stesso frequentata durante l'infanzia, l'attore francese Francois Grange torna per una lettura. Lo sguardo sul presente fa sì che non prevalga la nostalgia, le sue parole, nate come note per comunicare cosa stava accadendo agli amici in Francia, parlano dei giorni delle rivolte.

Ancora, le “sculture viventi in semi libertà” di Tobi Ayedadjou, artista del Benin, sono ragazzi con le mani legate dietro la schiena che interagiscono tra di loro e con i passanti. Il titolo dell’azione “*Shé Wèrè*” in lingua yoruba vuole dire “fare il folle”, “rivelare i propri sentimenti”. Esse, le “sculture viventi”, lanciano sguardi fissi, si avvicinano fisicamente, tra di loro e ai passanti, oscillando tra provocazione e richiesta di attenzione; ogni tanto cadono a terra, tematizzando con la loro presenza le restrizioni generate dai codici sociali. L’immagine di un uomo anziano che sorridendo ha messo il braccio sulla spalla di uno di questi ragazzi è indelebile.

Sulla terrazza del Souq Chaouachia, un edificio storico non lontano, le postazioni costruite dal Collettivo Wanda (tunisino): tre casette bianche dove l’accesso è costituito da una parete tenda; all’interno troviamo un materasso e una finestra che invitano a spostare lo sguardo verso il cielo. Anche solo per qualche minuto, entrare in uno spazio di silenzio dà respiro.

Nel grande parcheggio vicino al palazzo del governo, l’artista tunisina Hela Ammar testimonia la durezza del carcere con fotografie e voci che le animano.

E ancora, l’artista tunisina Moufida Fedhila si ripresenta nei panni di “*Super Tunisian*”, personaggio inventato qualche mese prima della rivoluzione, e chiedeva di scrivere una super costituzione per creare un super paese (Machgoul 2012: 20). Per “*Dream City*” propone una versione extra: due squadre di super tunisini sono coinvolte in un’azione pubblica che ha inizio, con i due schieramenti, uno in rosso e uno in blu, disposti uno di fronte all’altro nella piazza del governo.

In questo percorso di incontri, racconti e testimonianze costruito il più possibile attraverso le voci dei testimoni diretti, cercando di salvaguardare i diversi gradi di avvicinamento, la sensazione è di essere passata dalla difficoltà di dire, all’aver individuato una possibilità di posizionare anche il mio sguardo. Gli indizi riportati, in quanto indizi rimandano uno spaccato importante di un contesto che, come abbiamo visto, è radicato in Tunisia e altrove.

Uno degli aspetti che ritengo centrale è quanto la pratica artistica e critica, così come altre forme di indagine culturale e sociale, siano accomunate dalla necessità, di dire, di agire.

Ciò che ho percepito è che il costo così alto di una condizione, in cui la rivoluzione è un passaggio con un prima – tutte le sofferenze vissute nei lunghi anni del regime, la censura, lo svuotamento dello spazio pubblico – e un dopo – la fase di transizione ancora in corso – abbia contribuito a mantenere viva questa necessità. Non è un caso che nell’acuirsi della crisi che riguarda “noi” e l’Europa più in

generale – dove per crisi non si intende solo la crisi economica ma la difficoltà di un sistema nel trovare risposte alle trasformazioni in corso – le distanze di fatto si sono ridotte e forse, nel caos generale, si stanno aprendo spazi di maggiore sensibilità e attenzione verso contesti che non vivono questo sgomento come una novità, perché hanno trascorso dove queste difficoltà sono all’ordine del giorno e a partire da qui – nonostante tutto – agiscono, continuano ad agire. Questa lezione è tutta da imparare.

## Note

<sup>1</sup> A questo proposito, tra i numerosi contributi apparsi su questo tema, segnalo due saggi e un volume di particolare rilievo pubblicati di recente. Il primo è un saggio dove Benjamin Buchloh riflette sulla configurazione attuale del mondo dell’arte, sugli effetti prodotti dall’avvenuta assimilazione all’industria culturale, e su come questo cambiamento abbia minato dall’interno la posizione critica, rispetto all’arte e rispetto alla società, introdotta dagli artisti delle avanguardie di inizio XX secolo e con essa la possibilità di continuare a utilizzare parametri critici fino a ora utilizzati (Buchloh 2012: 252-261); nel secondo saggio Tom Holert, a partire dalla complicità dimostrata dal mondo dell’arte con il grande capitale, si interroga sulla responsabilità dell’arte e degli artisti. Egli analizza con efficacia le strategie da essi messe in atto sia per prendere le distanze da questa realtà, sia per confrontarsi con le problematiche sociali (Holert 2013: 250-259); infine il volume di Pamela Lee (2012) in cui l’autrice, dopo avere tracciato le ragioni che dal suo punto di vista hanno causato l’esaurimento del mondo dell’arte così come lo abbiamo inteso almeno negli ultimi cinquant’anni, ne analizza la configurazione attuale considerandolo come una sorta di dispositivo che contribuisce attivamente allo sviluppo delle logiche della globalizzazione.

<sup>2</sup> Estratto dall’intervista a cura di Federica Araco a Ilaria Guidantoni, autrice di *Tunisi, taxi* di Mecacci, Responsabile Democrazia e Diritti Umani OSCE, 2012, in <http://ita.babelmed.net/letteratura/245-italia/13033-tunisi-taxi-di-sola-andata.html> (1/7/2012). Ilaria Guidantoni nel gennaio 2013 ha pubblicato *Chiacchiere, datteri e thé. Tunisi, viaggio in una società che cambia*, Albaggi Edizioni, volume dedicato alla transizione in corso nel paese dopo la rivoluzione del 2011.

<sup>3</sup> Si veda Stabler (2012); per quanto riguarda le tematiche complessive affrontate dalla mostra rinvio a Enwezor (2012).

## Riferimenti bibliografici

AA.VV.

2011 "Tunis le 14 Janvier 2011", *Meeting Points 6*, Contemporary Art Festival from the Arab World, Booklet, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 12-14.1.- 2012: 28-29.

Araco F.

2012 *Intervista a Ilaria Guidantoni*: <http://ita.babelmed.net/letteratura/245-italia/13033-tunisi-taxi-di-sola-andata.html> (1 luglio 2012).

Bruckbauer C.

2010 "“Dream City” II", *Nafas. Art magazine* : [http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/dream\\_city](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/dream_city)

Buchloh B.

2012 "Farewell to an Identity", *Artforum*, dicembre: 252-261.

"Dream City"

2011 "Dream City": *Artistic Actions in Urban Space. Call for projects for the Festival in Tunis 2012* : [http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/news\\_tips/dream\\_city\\_call](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/news_tips/dream_city_call)

Dunoyer B.

2012 Les remue-dreams ou la naissance d'un collectif, in «Dream City», catalogo del festival, Association L'art rue, Tunisi: 8-9.

El Meddeb R.

2011 *Tunis, 14 janvier 2011*: <http://www.lacompagnie-desoi.com/long-live-tunisia>.

Elfani R.,

2011 "Il nuovo look delle tv tunisine", *Babelmed*, 21 gennaio 2011 <http://ita.babelmed.net/index.php/dossier/808-dossier-tunisia/6306-il-nuovo-look-delle-tv-tunisine.html>

Enwezor O.

2012 "Intense proximité: de la disparition des distances", in AA.VV. *Intense Proximité. Une anthologie du proche et du lointain*, catalogo della mostra, terza edizione de La Triennale, Parigi: 18-36

Guidantoni I.

2012 *Tunisi, taxi di sola andata*, No Reply, Milano.  
2013 *Chiacchiere, datteri e thé. Tunisi, viaggio in una società che cambia*, Albeggi Edizioni, Fiumicino (RM).

Hagi A., Mejri O.

2011 "Rivoltati in uno spazio altro", in F. Sossi (a cura di), *Spazi in migrazione. Cartoline da una rivoluzione*, Ombre Corte, Verona: 44-47.

Holert T.

2013 "Burden of Proof. On Contemporary Art and Responsibility", *Artforum* marzo: 250- 259.

Machgoul A.

2012 "Regard d'artiste, Moufida Fedhila, un art politique", *TAZ, Penser la cité artistiquement*, Association L'art rue, Tunisi: 10-14.

Meddeb H.

2011 *Tunisia Clash – Huria !!!* : <http://videos.arte.tv/fr/videos/tunisia-clash-huria--3833118.html>

Meeting Points 6

2012 *MP6, Contemporary Art Festival from the Arab World*, Booklet, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 12 – 14.1. : [http://issuu.com/hkwberlin/docs/meeting\\_points\\_6\\_hkw](http://issuu.com/hkwberlin/docs/meeting_points_6_hkw)

Ouissi S., Ouissi S.

2012 Edito, "Dream City", catalogo del festival, Association L'art rue, Tunisi: 3-4.

Rouissi F.

2011 *Emancipated Art, Tunisia* : [http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/emancipated\\_art](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/emancipated_art)

Staebler C.

2012 "Selma & Soufiane Oussi", in AA.VV., *Guide de L'exposition Intense Proximité*, Palais de Tokyo et lieux associés, Paris: 196-197.



Fig. 1 - Collectif Wanda, *Le ciel est par-dessous le toit*. Terrasse du Souk Chaouachia, Tunisi (2012) (© Emanuela De Cecco)



Fig. 2 - Tobi Ayedadjou, *Shé Wèrè*. Tunisi, Medina (2012) (© Emanuela De Cecco)



Fig. 3- Roger Bernat, *Domini Public*. Tunisi, Place du Tribunal (2012) (© Emanuela De Cecco)

Selim Ben Cheikh

## Quelle place et quel rôle pour l'art contemporain en Tunisie

Depuis le soulèvement populaire qui date de décembre 2010, la Tunisie vit une nouvelle phase de son histoire. Grâce à la liberté d'expression fraîchement acquise, il ne se passe pas une semaine sans que des manifestants s'accaparent les rues, les avenues, les artères principales des grandes villes pour scander différentes revendications. La ville est perçue autrement, un autre rapport à l'espace urbain est visible. Jamais les Tunisiens n'ont autant marché, déambulé dans les rues et artères des villes. Les Tunisiens se sont réappropriés les villes, les espaces urbains et naturels.

Un phénomène nouveau est apparu aussi suite à ce soulèvement et à cette nouvelle liberté acquise : les prières dans les places publiques et dans des espaces naturels sous forme de démonstration de force savamment orchestrée : des milliers de gens quittent les mosquées, lieux conventionnels pour les prières et partent prier dans des espaces publics ou naturels : Avenues, Stades de Football, sur les plages, sur des collines. (Photo 1, Photo 2)

Ces prières spectacle sont une sorte de happening bien scénographié et qui sera d'une façon intelligente mise en photos, le cadrage est bien choisi, les angles de vues aussi. Ces photos vont être publiées et circuler sur les réseaux sociaux récupérées ensuite par la presse et créer une sorte de fascination chez certains, et une panique dans le camp républicain. Ces images spectacle sont censées conforter les islamistes, intimider les laïques et aliéner ceux qui seront sensibles à la rhétorique de ces images et par conséquent rejoindre leur cause. Je ne pourrais pas passer sur le concept de spectacle sans évoquer Guy Debord (1992: 10) « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images ». Face au nouveau contexte et à la libération de l'espace public, la scène artistique se devait de réagir, de se remettre en cause et de trouver d'autres moyens d'expression, d'autres médiums, la pratique de l'art se doit d'être ancré dans le contexte, comme le précise Paul Ardenne (2004 : 10) dans son essai *L'art contextuel* : « L'art doit être relié aux choses de tous les jours, se produire dans l'instant, en relation étroite avec le " con-

texte " justement ». Quels sont donc les changements qui sont survenus suite à ce nouveau contexte et quel rôle aura l'art contemporain en Tunisie ?

### *Vers la conquête des espaces urbains et naturels*

Quelques jours après le 14 Janvier 2011, une nouvelle pratique artistique à vu le jour en Tunisie, il s'agit du *Street-Art*. Sous le régime policier de Ben Ali, il était quasiment impossible de voir ce genre de pratique, le régime avait peur de voir la jeunesse s'accaparer les murs, diffuser des messages via des murs blancs, toute atteinte à la sacralité des murs blancs était passible de prison ferme. Une nouvelle génération d'artistes, de collectifs d'artistes, de groupes émergea dans tout le pays, on remarquera que la grande majorité de ces artistes ont un travail artistique engagé. Le travail le plus inintéressant et le plus élaboré aussi bien techniquement que conceptuellement est le travail du jeune artiste Zied Ben Cheikh qui s'est donné comme pseudonyme ZED. Ce qui est intéressant dans le travail de ZED, c'est qu'il côtoie des fois des Tags, des inscriptions sur les murs qui ne sont généralement que des revendications d'ordre politique ou religieux (Photo 3 ; Photo 4). Le politique justement. Si certains artistes du *Street-Art* s'accaparent les murs blancs, c'est aussi du politique, j'ai eu l'occasion de discuter avec l'artiste ZED, pour lui, il est inconcevable de laisser les murs uniquement à des revendications politiques de premier degré ! Il est important que la scène artistique s'accapare les rues, les espaces publics afin de les libérer de la polarisation idéologique que traverse la société tunisienne. Il faut que les créateurs donnent à voir autre chose aux citoyens que des inscriptions mal écrites, évoquant les slogans de la révolution. La conquête des murs ne fait que commencer, le *Street-Art* aussi !

Une nouvelle forme d'expression et de conquête de l'espace public est visible depuis deux ans, il s'agit de la danse dans les rues. En effet plusieurs jeunes danseurs chorégraphes ont investi les villes, la capi-

tale est le terrain d'action favori de ces jeunes créateurs, qui investissent les grandes places de la capitale. Ils font leur performance en présence du public qui est associé dans la démarche. Une fois le spectacle terminé, les danseurs ou troupes postent des vidéos montrant leur expérience sur les réseaux sociaux. Ces vidéos seront une bouffée d'oxygène, une raison d'espérer pour de nombreux Tunisiens. En effet, avec les multiples attaques des salafistes sur les manifestants, sur des meetings de partis d'opposition, sur les artistes, voir que la jeunesse du pays danse encore dans les espaces publics donne de l'espoir que rien n'est encore joué, qu'une Tunisie démocratique est encore possible malgré les attaques et les intimidations.

Une vidéo postée le 8 Février 2013, le jour des funérailles du martyr Chokri Belaid montrant un couple de jeunes, improvisant une danse malgré que la rue était le siège d'accrochages violents entre les manifestants et les forces de l'ordre, malgré les jets de pierre et malgré que l'atmosphère était irrespirable vu sa forte concentration en gaz lacrymogène, cette vidéo était le symbole d'une jeunesse qui tenait à s'accrocher à sa liberté de création, à ne pas lâcher les espaces publics uniquement aux manifestants et aux policiers. Ces deux jeunes étaient des manifestants certes, mais ils voulaient affirmer que la rue ne sera jamais uniquement le lieu ou policiers et manifestants s'opposaient. (Photo 5)

Pendant le mois de mars écoulé, la Tunisie était traversée par la fièvre du *Harlem Shake*, les lycéens étaient les premiers à reproduire cette danse. Une interprétation des jeunes d'un lycée à Tunis, à particulièrement choqué le ministre de l'enseignement, il s'en est indigné fermement et il a blâmé la directrice de ce lycée ou cette danse à été effectuée. En signe de protestation, les lycéens dans tout le pays ont investi massivement les places publiques, les établissements scolaires, universitaires, pour effectuer cette danse, une sorte de bras d'honneur à Monsieur le ministre. La mobilisation des lycéens dans les places publiques ne s'est pas faite d'une façon pacifique; en effet c'était soit une répression policière ou une attaque des salafistes comme ce fût le cas le samedi 8 mars 2013 dans la ville de Mahdia. La répression de ces manifestations pacifiques par l'autorité centrale (la police) et par « l'autorité » religieuse (les salafistes) traduisait clairement la volonté du gouvernement en place qui consiste à éviter que la jeunesse s'accapare les espaces publics. J'ai eu l'immense bonheur d'être invité à un évènement artistique dans la colline de Chnéni, un village Berbère au sud est de la Tunisie, je devais réagir et créer une œuvre in-situ. Une fois les repérages effectués, j'avais une idée en tête, celle de créer une œuvre *Land Art*, qui allait

investir toute la colline en face du village, qui serait par conséquent visible même de loin à tous les habitants (Photo 6 ; Photo 7). Je devais coopérer avec les villageois, leur expliquer mon travail, mes attentes et écouter les leurs. C'était un défi pour moi que de travailler sur ce site, grandiose certes, mais le défi était autre. Moi qui était un des artistes participants à l'exposition *Marsa Art Fair* en juin 2012, exposition qui a fait couler beaucoup d'encre et beaucoup de sang. On était montrés du doigt, on était accusé de blasphème, d'atteinte à l'Islam et au sacré! Le gouvernement, la présidence nous ont tous accusé en se basant sur des rumeurs, mais ce n'était pas le plus choquant, ce qui l'était par contre, c'est qu'un ministre nous traitait de bourgeois, de classe aisée qui se moquait de la misère des Tunisiens et qu'on ne pouvait pas exposer ailleurs que dans la banlieue chic de Tunis. Vu que la Tunisie profonde nous rejetait. C'était mon double défi, montrer mon travail ailleurs que dans la capitale et sa banlieue et rapprocher l'art contemporain des zones les plus reculées du pays, mais aussi investir l'espace naturel, un peu comme le font les salafistes quand ils investissent une colline pour faire leur prière spectacle.

Je reste persuadé que la conquête des espaces urbains et naturels par les artistes, créateurs sera la clé de voûte pour l'instauration d'un régime démocratique et d'une transition démocratique sans heurts. Il faut dire que la grande majorité des Tunisiens en regardant les vidéos des danseurs dans les rues se voient confortés et se voient rêver, ils se disent qu'une Tunisie autre est possible. L'art est devenu le symbole de résistance, un signe d'espoir.

*L'art comme révélateur des malentendus  
et des tabous*

En juin 2012 s'est tenue au Palais El Abdelliya, la *Marsa Art Fair*, un grand évènement artistique qui regroupe aussi bien des artistes soutenus par des galeries que par des artistes indépendants. L'évènement fût marqué le jour de sa clôture par une attaque des islamistes et des salafistes contre certaines œuvres présentes dans cette exposition sous prétexte qu'elles s'attaquaient au sacré. Le pays connût une vague de violence sans précédent, des postes de police incendiés, une victime par balles, des artistes menacés et un couvre feu à été instauré dans quelques grandes villes du pays. Toute la classe politique au pouvoir a condamnée rapidement et sans aucune réserve les artistes participants à cette exposition, le ministre de la culture a déclaré que son ministère allait porter plainte contre les artistes qui ont touché au sacré. Bien évidem-

ment toute cette histoire d'atteinte au sacré a été inventée de toute pièce. En effet critiquer l'islamisme ou caricaturer un islamiste n'est pas forcément une atteinte à l'Islam. Deux artistes sont actuellement poursuivis en justice, il s'agit de Nadia Jelassi et de Mohamed Ben Slama. L'accusation portée contre eux est « Trouble à l'ordre public ». A défaut de trouver un article sur l'atteinte au sacré qui soit pertinent et vu le vide juridique, la seule accusation qu'on a porté contre ces deux artistes était de causer des troubles à l'ordre public. C'est justement ce vide juridique que les députés islamistes ont voulu combler en proposant un texte de loi liberticide, et vague sur l'atteinte au sacré. Et qu'ils ont voulu que l'assemblée constituante adopte le plus rapidement possible. Le sacré justement... Parlons-en ! Essayons de le définir ! Le texte de loi en question a été retiré, vu que le camp démocrate, que certains théologiens ont désavoué ce texte, vu qu'ils le trouvaient assez flou. Le cas de l'affaire d'El Abdelliya est assez révélateur, c'est souvent les artistes qui prennent des risques, qui posent des questions, qui interrogent certains concepts, certains tabous et qui tracent un chemin, c'est des éclaireurs qui essaient de nous guider vers un pays ou chacun pourra s'exprimer librement.

## Références

- Ardenne P.  
2004 *Un art contextuel*, Flammarion, Paris.
- Debord G.  
1996 *La société du spectacle*, Gallimard, Paris.



Figg. 1, 2 - Foto scattate il 20 agosto 2012 a Hammamet (Fonte: Facebook)



Fig. 3- © Zied Ben Cheikh

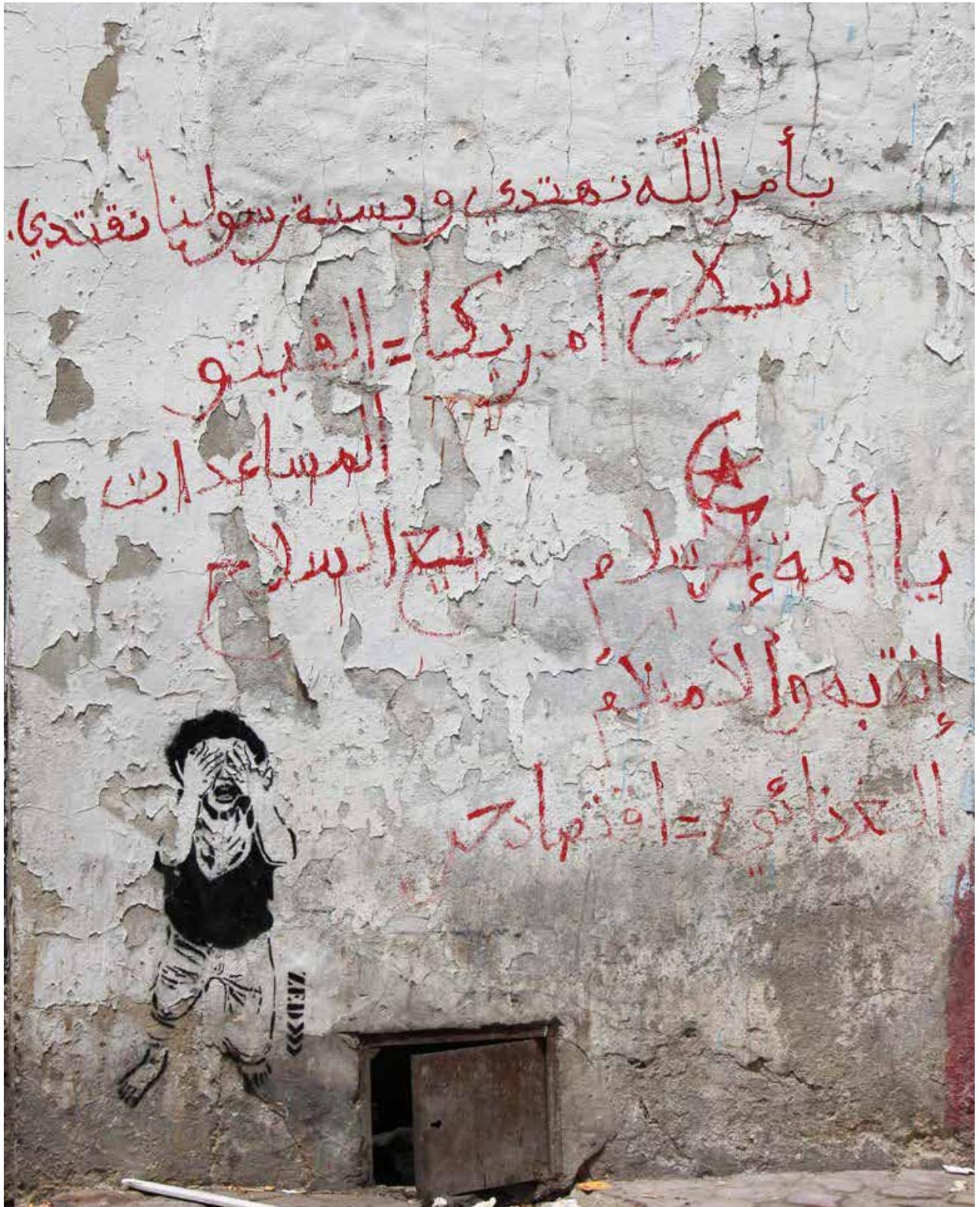


Fig. 4 - © Zied Ben Cheikh



Fig. 5 - Couple tunisien danse dans lacrymogène et manifestations (photogramme)



Fig. 6 - © Selim Ben Cheikh

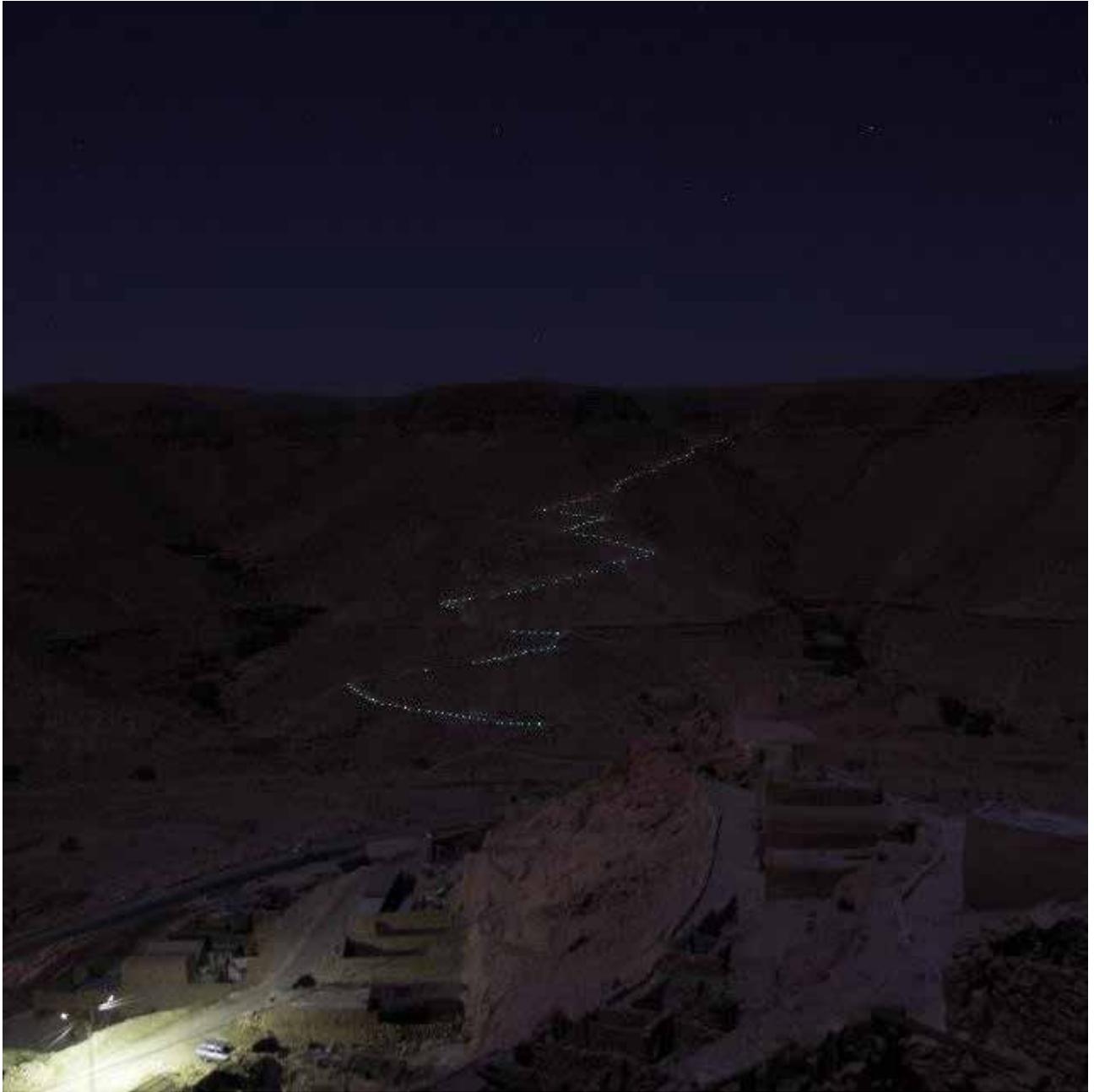


Fig.7 - © Selim Ben Cheikh

## *Il nuovo bricoleur.*

### *Note per un'antropologia dell'immaginazione*

Queste note ruotano intorno a una domanda molto semplice: l'etnografia è direttamente proporzionale alla realtà proprio come la letteratura lo è all'immaginazione?<sup>1</sup> Poiché non esiste solo una risposta a tale domanda, quest'ultima si può considerare come esemplare centro tematico dal quale procedere in direzione di una riflessione sulle capacità dell'antropologia culturale e dell'etnografia – che, a differenza di quanto pensava Clifford Geertz (1987), non possono essere la stessa cosa<sup>2</sup> – di costruire buone<sup>3</sup> rappresentazioni della diversità culturale e di differenti “modi di vita”. I modi in cui le persone vivono e costruiscono significati per il loro vivere quotidiano sono pervasi di immaginazione; gli uomini, come acutamente afferma Charles Taylor (2004), non si limitano a “vedere” il mondo, lo immaginano, dunque sono in grado di creare e ricreare continuamente una distanza simbolica fra se stessi e il mondo. Questa distanza è lo spazio per una sorta di mediazione fra gli individui e il tempo storico in cui vivono e sono incastrati; è una specie di reame simbolico che le persone producono mediante le loro pratiche culturali che sono pratiche creative (Willis 2000). Come antropologo, penso di avere il compito di affrontare questo regno simbolico, questo per me vuol dire studiare le dimensioni sociali e culturali dell'esistenza, condizione per tentare di capire ciò che accade nella vita delle persone, ciò che le persone pensano, ciò che costituisce il senso comune, il perché le persone credono in una certa ideologia e agiscono in un certo modo e così via. In termini più ampi, al fine di comprendere le crisi e le risoluzioni delle crisi che regolarmente segnano il senso della vita degli uomini, così come il disordine e il caos come premesse per un nuovo ordine possibile, il rimando continuo fra il presente e il passato nei cicli ripetitivi dell'esistenza, che si proiettano in avanti guardano indietro e restando lì ancorati, credo che sia necessario analizzare i modi in cui gli uomini immaginano i loro mondi.

In gran parte delle società contemporanee l'immaginazione sta divenendo il principale motore della costruzione identitaria (Appadurai 2001); il suo potere cresce in misura notevole via via che le interconnessioni globali, la mobilità degli individui

e delle idee, la circolazione di immagini e merci, diventano sempre più intense. Oggi è sempre più normale per le persone, ovunque nel mondo, immaginare un presente e un futuro per se stesse e per i propri figli altrove, lontano dal posto di origine (il villaggio, la comunità natia, la tribù, la nazione). Si tratta di un presente e di un futuro che divergono dal presente e dal passato delle precedenti generazioni, e che si allontanano da precedenti modelli di azione e configurazioni di valori, che possono, a volte, essere percepiti come arretrati, frustranti, insoddisfacenti, opprimenti. In un orizzonte globale senza più confini (almeno nella propria immaginazione), le persone desiderano sentirsi libere di scegliere chi essere (o diventare). Questo desiderio gioca un ruolo importante, per esempio, nella decisione di migrare verso un'altra nazione<sup>4</sup>. In senso generale sentirsi liberi di scegliere la propria vita significa fare esperienza di un “pizzico di modernità” (Appadurai 2001; Herzfeld 2006).

Il mondo contemporaneo è in trasformazione, una trasformazione ogni giorno più rapida e estesa, repentina a volte; sia come antropologi, ma anche come esseri umani dobbiamo immaginare le nostre pratiche culturali – il modo in cui ogni giorno viviamo e diamo senso alle nostre azioni – e sociali – il modo in cui interagiamo con gli altri e ci muoviamo nello spazio sociale – entro contesti cangianti. Tali sono i contesti che si creano nelle società contemporanee (Giddens 1994). Contesti fatti non più, o non solo, di incontri concreti e diretti, per così dire, ma di relazioni mediate elettronicamente e in gran parte mercificate, di oggetti distanti che si avvicinano, ci sfiorano e di cui cerchiamo di impadronirci. Viviamo in un mondo culturale remoto e mediato, e questa mediazione entra con forza nelle nostre pratiche quotidiane. La vita comunitaria, in cui gli incontri sono faccia a faccia e tutti si conoscono, e ci si scambia i frutti locali che ciascuno ha prodotto, è oramai parte del romanticismo occidentale e della nostalgia, anche strumentale, che informa certi movimenti contro-culturali, come per esempio quelli basati sulla rivalutazione memoriale dei cibi tradizionali (cfr. Holtzman 2006). È presumibile che comunità siffatte siano solo un frutto dell'immaginario occidentale,

e non siano mai esistite. Una comunità a solidarietà organica, in cui tutto si svolge all'insegna della tradizione e delle narrazioni identitarie, in cui la produzione è artigianale, specifica e unica, di quelle che Lévi-Strauss indica come a rischio di devastazione per la "sozzura" occidentale (Lévi-Strauss 1960), non esiste. In un mondo in cui tutto è merce, oltretutto globalizzato dai mezzi di comunicazione di massa, vecchi e nuovi, la solidarietà rischia di farsi residuale, e tutte le relazioni sociali passano dalla mediazione mercificata (Robbins 2009). Anche l'identità è una merce: si fabbricano, si vendono, si comprano cultura, identità, tradizione, autenticità, esotismo che sono alimento per l'immaginazione. La condizione umana contemporanea è marcata dalla mercificazione della cultura e dell'identità, che è alla base dell'incertezza, della percezione del rischio e anche della liquidità che tanti sociologi hanno posto come centri dei loro paradigmi per leggere la tarda modernità (Giddens 1994; Bauman 1999; Beck 2000), ma che è anche la matrice di "nuovi ordini di differenza" (Clifford 1993), dell'ibridazione culturale, dell'immaginazione come tratto centrale delle soggettività contemporanee.

È qui che entra in gioco il nuovo *bricoleur*, quella levistraussiana è una nozione vecchia ma ancora utile, una sorta di chiave interpretativa per leggere i mondi contemporanei. È *bricoleur* il nuovo individuo che ha tutte le sue opportunità inedite e opera su una scala molto più vasta che mai, una scala che si può estendere a piacimento, almeno secondo il modo o i modi in cui questo nuovo individuo è in grado di immaginare. La scala globale, la comunicazione globale e simultanea, il mercato globale in cui i capitali si spostano in un istante di migliaia di chilometri, fanno le identità tanto flessibili e liquide quanto fragili e evanescenti. Cogliere queste identità istantanee è come cercare di «estrarre dei frammenti di conoscenza da un tutto compatto ma sommamente elusivo, proteiforme, pronto a sparire nelle pieghe di un'intervista, lasciandosi dietro solo il sorriso come il gatto dello Cheshire» (Cardona 1985: 2-3).

Il *bricoleur* è molto abile a districarsi fra beni di consumo, merci, strumenti di mediazione elettronica e a usarli in modi creativi per darsi identità concrete in contesti concreti. Il mondo in cui viviamo – contemporaneamente a milioni di altri – è un mondo complesso dove innumerevoli *bricoleurs* hanno, grazie al potere dell'immaginazione, pressoché infinite nuove possibilità rispetto al passato, e cercano di renderle reali utilizzando ogni fonte, ogni risorsa disponibili. Per esempio, creandosi una "seconda vita" on line, oppure inventandosi uno slogan per una manifestazione di piazza, oppure ancora organizzando un festival artistico. In questo modo, mediante queste pratiche culturali

creative, danno forma a desideri, speranze, aspettative. Il *bricoleur* è un maestro dell'azione simbolica: il lavoro con i simboli oggi consiste nell'interpretazione e manipolazione di significati globali e locali, in un gioco di forze centripete e centrifughe che spingono il soggetto dentro il proprio contesto ma mediante una sorta di decentramento; crea nuovi valori, trasforma le persone, costringe il sé a uscire allo scoperto, nelle piazze del villaggio, che sono però piazze del villaggio globale. Come la memoria scivola dall'intimità dei ricordi privati, radicati nell'interiorità più profonda fino alla pubblica commemorazione, così l'immaginazione è la nostra capacità di legare le minuzie della quotidianità individuale a più grandi configurazioni culturali e sociali, a processi economici e a strutture egemoniche di scala variabile, finanche planetaria. In questo modo l'esperienza del soggetto, reale o immaginaria, si struttura, assume una forma, che può essere razionale e logica, oppure irrazionale, contro ogni logica, assurda ma pur sempre dotata di significato. Il modo di fare del *bricoleur*, scrive Claude Lévi-Strauss,

è inizialmente retrospettivo: egli deve rivolgersi verso un insieme già costituito di utensili e di materiali, farne e rifarne l'inventario, e infine, soprattutto, impegnare con esso una sorta di dialogo per inventariare, prima di sceglierne una, tutte le risposte che l'insieme può offrire al problema che gli viene posto (1964: 31).

In modo simile opera il nostro "nuovo" individuo: si trova di fronte a una vasta gamma, finanche globale, di materiali simbolici, ibridi, mescolabili. Li osserva, li interroga, li prova, avvia con essi un dialogo e poi sceglie, effettua la sua selezione di oggetti e merci, posture e modelli di relazione, modelli di moralità e configurazioni di valori, che possono risolvere il suo problema identitario del momento; quindi li mette in opera, li colloca in un contesto, entro le circostanze precise del qui e ora della scena sociale in cui si trova ad agire, a consumare, a eseguire performance. Cibi, vestiti, abitudini, modelli decisionali, derivano da questa selezione, il *bricoleur* li fa propri e li usa a proprio piacimento per produrre significati. Vediamo questa dinamica in atto nei contesti più diversi, nelle abitudini alimentari come nelle manifestazioni di piazza, nei discorsi e negli slogan che scandiscono le piazze, nei *talk show* politici e nei vertici internazionali; nell'arte, nella musica, nella moda, nel cinema, in tutto ciò che appartiene alla dimensione culturale e a volte passa dalla mercificazione: identità immaginate e comprate che si intrecciano, si studiano, interagiscono fra loro. È sufficiente osservare l'abbigliamento di un qualsiasi adolescente in una qualsiasi città europea per rendersi conto dell'opera del *bricoleur*, che ha mescolato se-

condo i mezzi disponibili una certa maglietta con certi pantaloni, scarpe e occhiali, e così facendo ha costruito le proprie connessioni personali fra un contesto locale e cornici più ampie, e ha acquistato la propria identità contingente, fragile, ma ampia, ibrida, globale. Le magliette dell'Hard Rock Caffè, per esempio, che collocano tutte o quasi le grandi città europee e americane entro la stessa cornice del turismo globale; le scarpe Nike o Adidas, gli occhiali da sole e i jeans magari con qualche strappo offrono la possibilità di sentirsi parte di comunità immaginate, proprio come i quotidiani e i libri di cui parlava Benedict Anderson (1996). Anche il protagonista analfabeta del bel romanzo di Kader Abdolah *Scrittura cuneiforme*, per sentirsi un cittadino "moderno" compra un giornale e finge di leggerlo alla luce di un lampione in una piazza di Teheran, come ha visto fare agli altri cittadini. Comprare quel quotidiano significa comprare un'identità, connettersi a una cornice ampia, seguendo un impulso effimero e fugace ma irresistibile.

I materiali simbolici così selezionati e combinati in differenti mescolanze, entro contesti differenti, secondo le preferenze personali, le collocazioni sociali e le disponibilità economiche di ciascuno servono a produrre i significati e a costruire l'orizzonte immaginario di senso entro cui vivere. La mercificazione della cultura e quindi dell'identità implica però sempre di più, secondo una logica esasperatamente capitalista, la disponibilità di denaro; più hai denaro, più puoi scegliere quali significati sono necessari per costruirti un'identità globale. Moltissime persone, nei contesti sociali contemporanei, specialmente nell'Europa del sud, e nel Nord Africa, ma non solo, vivono la crisi, quella economica, come una crisi esistenziale, perché non hanno più le riserve e le risorse culturali per affrontarla. Senza soldi, perdono identità, oltre che beni materiali. Vivono la crisi economica in modi molto concreti e esprimono le loro paure mediante differenti forme di protesta, che sono indici di una perdita culturale profonda da cui si cerca di difendersi. I movimenti sociali, per esempio, il M5S in Italia, gli *Indignados* in Spagna, e tanti altri, sono metafore di un disordine culturale nelle identità personali e nelle visioni del mondo, e sono forse tentativi di reagire al disordine immaginando un nuovo assetto, nuove gerarchie. Gli atti individuali come i suicidi, gli attacchi contro poliziotti e altri atti simili sono anch'essi indici di confusioni culturali, della grande difficoltà che le persone hanno di trovare i modi per costruire connessioni sociali fra i loro casi individuali e gli orizzonti immaginari comuni per il futuro (Rivera 2012). In molti paesi del mondo il futuro è un orizzonte chiuso (Crapanzano 2004), anche se forse non del tutto.

L'immaginazione, nella mia prospettiva, non è

solo uno strumento metodologico per ricostruire la vita sociale e culturale delle persone, come nel celebre libro di Wright Mills (1970); nella metodologia di Wright Mills l'immaginazione sociologica è uno strumento nelle mani del ricercatore per cogliere le relazioni fra la storia e la biografia, le connessioni fra le vite individuali e le più ampie cornici sociali, culturali, economiche, politiche. Nella mia prospettiva aggiungo alla visione metodologica di Wright Mills l'idea dell'immaginazione come risorsa culturale, seguendo la proposta molto forte di Arjun Appadurai (2004) che la "capacità di aspirare" è una risorsa culturale. Si tratta di una risorsa che, se esercitata e alimentata, fornisce alle persone un orizzonte etico entro il quale capacità ancora più concrete possono acquisire significato, sostanza e sostenibilità. Dunque, nella visione di Appadurai, la capacità di maturare aspirazioni per il futuro è una cosa importante circa le culture, e dovrebbe essere una preoccupazione prioritaria in ogni progetto diretto alla riduzione della povertà, dato che la riduzione della povertà ha a che fare con il futuro delle persone ed è evidente che una più profonda capacità di elaborare le proprie aspettative può solo rafforzare la partecipazione delle persone nella lotta contro la povertà (Appadurai 2004).

Da questa prospettiva, considero l'immaginazione non solo il monopolio di artisti, ma uno strumento sociale, una sorta di abilità o facoltà che le persone hanno in ogni epoca storica e in ogni luogo di costruire con le loro stesse forze svariate connessioni sociali e culturali tra la loro esistenza quotidiana e più ampie strutture o cornici sociali e culturali<sup>5</sup>. C'è creatività – improvvisazione e innovazione – anche nella vita di tutti i giorni delle persone "comuni", in tante pratiche sociali che sono artistiche nel senso che implicano sia concretezza sia immaginazione (Hallam, Ingold 2007). Quindi, per "immaginazione antropologica", intendo una nozione chiave nelle mani dei ricercatori utile per cogliere quell'insieme di realtà e immaginazione che è la vita delle persone. Possiamo cogliere il ruolo che l'immaginazione svolge nel lavoro di artisti, scrittori, registi, ma c'è creatività anche nei modi in cui gli individui affrontano la vita di tutti i giorni. Nonostante il fatto che l'individuo – la dimensione soggettiva, la personalizzazione – sia stato a lungo un motivo di imbarazzo per l'antropologia, la prospettiva che ho qui sommariamente delineato porta al riconoscimento che lì si trova il *locus* della produzione e riproduzione culturale, e della trasformazione, anche. Quanto ciò sia evidente lo possiamo intuire pensando alle performance linguistiche (Duranti 2000): parlare è un'azione performativa nel senso teatrale del termine, equivale a mettere in scena una rappresentazione di se stessi, ed equivale

altresì a esporsi al rischio della valutazione; richiama una dimensione estetica e drammatica insieme, che costringe il parlante allo sforzo performativo, all'improvvisazione jazzistica, che ricama giri di note sempre nuovi pur dentro lo stesso canovaccio ritmico e tonale. La struttura dei discorsi, della cultura e della comunicazione (Matera 2008) trova nuove maniere di articolarsi con le cornici materiali e istituzionali, nuove maniere generate dalle pratiche creative e dialettiche degli attori sociali.

Analogamente, la costruzione di orizzonti esistenziali, di modelli di interazione sociale procede a partire dai livelli più intimi e interiori di vita dell'individuo, teso nello sforzo costante di agganciare la propria esperienza e la propria vita ai flussi culturali che ha a portata di mano (proprio come il *bricoleur*). In questo senso la cultura può essere una risorsa per il futuro, e non è solo un retaggio che porta al passato. La connessione tra vite locali e progetti, oggetti e idee transnazionali è la matrice delle identità globali contemporanee. La scommessa dell'antropologia consiste nella sua capacità di riflettere e di rappresentare in modo efficace i processi attraverso cui le persone costruiscono tali connessioni, aprono zone di contatto, allestiscono spazi e contesti fisici ma anche metaforici che si aprono su altri spazi più ampi attraverso relazioni di indessicalità<sup>6</sup> mediate da oggetti, parole, discorsi, forme di protesta e di partecipazione, riappropriazioni e rifunzionalizzazioni di abitudini e tradizioni, feste e manifestazioni di vario genere, tutte pratiche sociali e culturali pervase dal potere dell'immaginazione di connettere persone, culture, idee, visioni del mondo. L'immaginazione antropologica serve per questo anche all'etnografo, per individuare le tracce, le "spie", sulla base del paradigma indiziario di Carlo Ginzburg (1986), di connessioni e aperture più ampie rispetto alla biografia e alla storia individuale: «tracce magari infinitesimali consentono di cogliere una realtà più profonda, altrimenti inattuabile» (1986: 165).

Il recente premio Nobel per la letteratura Orhan Pamuk<sup>7</sup> esprime molto bene questo concetto: «Chi scrive parla di cose che tutti conoscono ma che non sanno di conoscere. Così, scrittori e lettori, usando la loro fantasia, avvertono quanto tutti gli uomini hanno in comune. La grande letteratura non parla delle nostre capacità di giudizio, ma della nostra abilità di metterci nei panni di un altro». La rappresentazione del mondo che costruiamo, che ci sforziamo di costruire attraverso la teoria, può trovare per questo un importante completamento nell'arte (Schneider, Wright 2006, 2010); l'arte, la letteratura indicano spesso una via (nel mondo) laddove la razionalità e la logica incontrano un ostacolo, laddove le strade appaiono spesso ostruite e gli orizzonti chiusi. Proprio perché arte, letteratura, filosofia forse sono in grado di penetrare più in profondità nella natura delle relazioni

umane rispetto a quanto può fare – o ha fatto finora – l'antropologia. Connettere l'antropologia, l'arte e la letteratura può essere un modo per produrre nuovo sapere e nuove intuizioni sull'uomo.

## Note

<sup>1</sup> La domanda deriva da una conversazione romana su temi antropologici, linguistici e letterari con Modher Kilani nell'autunno del 2010.

<sup>2</sup> Il fatto che da qualche decennio lo siano diventate, almeno per la maggioranza degli antropologi, ha prodotto più danni che vantaggi alla disciplina, è la matrice della profonda carenza teorica in cui versa l'antropologia, di tutte le confusioni sul concetto di cultura e, se proprio volessimo esagerare, anche delle erosioni del proprio terreno che la disciplina deve subire da parte di altre discipline, sorelle e cugine, senza riuscire a difendersi e senza riuscire a rivendicare una propria specificità epistemologica. L'etnografia, l'andare in giro per il mondo immergendosi in "culture particolari", non basta a fare una disciplina. La crisi in cui l'antropologia è entrata negli ultimi anni, passata l'euforia del manifesto geertziano, si può in parte leggere così (cfr. Hannerz 2012).

<sup>3</sup> Che cosa debba intendersi per "buona" rappresentazione etnografica infatti è questione non ovvia nella quale non posso addentrarmi in questa sede. Mi permetto di rimandare al mio *Dialoghi culturali* (2012) in cui la affronto estesamente, senza ovviamente avere alcuna pretesa di esaustività.

<sup>4</sup> La letteratura offre molti esempi di questa dinamica (cfr. Al Aswani 2008, per gli studenti egiziani a Chicago), così come l'etnografia (cfr. Baas 2010 per gli studenti indiani in Australia).

<sup>5</sup> Per una più ampia e dettagliata analisi di questo processo vedi Matera 2012.

<sup>6</sup> Come scrive Alessandro Duranti (2000), spesso le parole sono indici di altre configurazioni di senso, oltre a quello che esprimono: l'analisi dell'antropologia del linguaggio allora non è fine a se stessa, ma è un modo per raggiungere, a partire dal livello linguistico, dimensioni più profonde dell'esistenza.

<sup>7</sup> Nobel Lecture, 7 December 2006, pronunciata presso The Swedish Academy, Stockholm. Trad. it. *La valigia di mio padre*, Einaudi.

## Riferimenti bibliografici

- Aswani Al  
2008 *Chicago*, Feltrinelli, Milano.
- Anderson B.  
1996 *Comunità immaginate*, ManifestoLibri, Roma.
- Appadurai A.  
2001 *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma.  
2004 The Capacity to Aspire, In Vijayendra R., Walton M. (eds), *Culture and Public Action*, Stanford University Press, Stanford.
- Baas M.  
2010 *Imagined Mobility: Migration and Transnationalism among Indians Students in Australia*, Anthem Press, London.
- Bauman Z.  
1999 *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna.
- Beck U.  
2000 *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Roma.
- Cardona G. R.  
1985 *La foresta di piume*, Laterza, Bari.
- Clifford J.  
1993 *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Crapanzano V.  
2004 *Imaginative Horizons*, University of Chicago Press, Chicago.
- Duranti A.  
2000 *Antropologia del linguaggio*, Meltemi, Roma.
- Geertz C.  
1987 *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna.
- Giddens A.  
1994 "Living in a Post-Traditional Society", in Beck, Giddens, Lash (eds), *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Polity Press, Cambridge.
- Ginzburg C.  
1986 *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino.
- Hallam E., Ingold T.  
2007 *Creativity and Cultural Improvisation*, Berg, Oxford, New York.
- Hannerz U.  
2012 *Il mondo dell'antropologia* (a cura di G. D'Agostino e V. Matera), Il Mulino, Bologna.
- Herzfeld M.  
2006 *Antropologia. Pratica della teoria nella cultura e nella società*, Seid, Firenze.
- Holtzman Jon D.  
2006 «Food and Memory», in *Annual Review of Anthropology*, 35: 361-378.
- Lévi-Strauss C.  
1960 *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano.  
1964 *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano.
- Matera V.  
2008 *Comunicazione e cultura*, Carocci, Roma.  
2012 *Dialoghi culturali*, Archetipolibri, Bologna.
- Pamuk O.  
2007 *La valigia di mio padre*, Einaudi, Torino (trad. it. di *My Father's Suitcase*, Nobel Lecture, 7 December 2006, Swedish Academy, Stockholm).
- Rivera A.  
2012 *Il fuoco della rivolta*, Dedalo, Bari.
- Robbins R.  
2009 *Antropologia culturale, un approccio per problemi* (a cura di G. D'Agostino e V. Matera), Utet Università, Novara.
- Schneider A., Wright C.  
2006 *Contemporary Art and Anthropology*, Berg, Oxford and New York.  
2010 *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, Bloomsbury Academic, London.
- Wright Mills C.  
1970 *L'immaginazione sociologica*, Il Saggiatore, Milano.
- Taylor C.  
2004 *Gli immaginari sociali moderni*, Meltemi, Roma.
- Willis P.  
2000 *The Ethnographic Imagination*, Polity Press, Cambridge.



## *Il diritto all'autodeterminazione dei popoli indigeni e le politiche di sviluppo in America Latina\**

### 1. Introduzione

Nel 2007 l'approvazione della Dichiarazione sui Diritti dei Popoli Indigeni, con solo quattro voti contrari, da parte dell'Assemblea generale delle Nazioni Unite ha segnato l'approdo di un dibattito sui diritti indigeni avviato all'interno dell'ONU più di un ventennio prima, con la formazione nel 1983 del *Working Group on Indigenous Populations*, un organo sussidiario della Commissione per i Diritti Umani<sup>1</sup>.

Sebbene non abbia valore vincolante per gli stati, la Dichiarazione va considerata un fatto di grande importanza simbolica e politica, in quanto i suoi principi riflettono e sistematizzano, nel diritto internazionale, la tendenza, affermata nell'ultimo trentennio, a riconoscere alle collettività indigene lo status giuridico e politico di 'popoli' che, per essere tali, godono del diritto all'autodeterminazione. Quest'ultima riguarda la «propria condizione politica», il «proprio sviluppo economico, sociale e culturale» (art. 3) e il diritto a proprie forme di autogoverno (art. 4). Nella Dichiarazione si specifica inoltre che l'autodeterminazione non si configura come diritto a formare degli stati indipendenti (art. 46), ma piuttosto come riconoscimento di particolari autonomie nell'ambito territoriale e politico degli stati in cui i popoli indigeni sono stati storicamente inclusi<sup>2</sup>.

I principi sanciti nella Dichiarazione riprendono e perfezionano quelli contenuti nella Convenzione 169 dell'ILO (*International Labour Organization*) «sui popoli indigeni e tribali in Stati indipendenti», approvata nel 1989. È infatti in questo documento che si è avuto, nel diritto internazionale, il primo riconoscimento di una soggettività giuridica e politica di 'popolo' a quelle collettività, presenti all'interno degli stati, che si possano considerare 'indigene' per il fatto di discendere «dalle popolazioni che abitavano il Paese, o una regione geografica cui il Paese appartiene, all'epoca della conquista, della colonizzazione o dell'istituzione delle attuali frontiere dello Stato» e perché conservano «in toto o in parte le proprie istituzioni sociali, economiche, culturali e politiche» (art. 1, par. 1). Il paragrafo 2

dello stesso articolo stabilisce inoltre che il «sentimento di appartenenza indigeno o tribale deve considerarsi criterio fondamentale per la determinazione dei gruppi a cui si applicano le disposizioni della presente Convenzione», sancendo il principio che, da un punto di vista giuridico, un gruppo va considerato indigeno se, oltre a presentare le caratteristiche enunciate nel paragrafo 1 (discendenza, nel senso di presenza di elementi di continuità biologica e culturale, dalle popolazioni native presenti prima dell'arrivo degli europei, e presenza di elementi di distinzione culturale in senso lato), esso si considera tale. Questi criteri di identificazione, in particolare quello dell'autoriconoscimento, vanno interpretati e valutati, come si vedrà, alla luce delle connotazioni storiche associate al significato che 'indigeno' ha assunto con lo sviluppo della modernità.

La Convenzione 169, oltre a ribadire l'esigenza di rimuovere, anche con l'adozione di «misure speciali» (art. 4), la discriminazione cui sono stati soggetti negli ultimi secoli i membri dei popoli indigeni, conferisce al riconoscimento e alla tutela giuridica delle loro specificità linguistiche, culturali e politiche lo status di diritti collettivi. Così, per quanto riguarda i «valori e le pratiche sociali culturali, religiose e spirituali» dei popoli indigeni, l'art. 5 non solo parla di «riconoscimento e tutela», ma di «rispetto della loro integrità»; a proposito dei diritti territoriali, la Convenzione 169 parla di «territori» e non solo di «terre», specificando che il rispetto dei diritti collettivi in questo campo non si limita al riconoscimento della titolarità di forme di proprietà comunitaria, ma riguarda tutti gli aspetti (diritto di accesso, forme di utilizzo, gestione e conservazione delle risorse naturali, consuetudini di trasmissione ereditaria, significati spirituali) che conferiscono alla relazione tra questi popoli e le loro terre e territori un carattere di «speciale importanza» (artt. 13-19). Altre disposizioni della Convenzione (in particolare artt. 6 e 7), come si vedrà dettagliatamente più avanti, regolano il rapporto tra diritti collettivi dei popoli indigeni e politiche che li riguardano, soprattutto nell'ambito dello sviluppo. Questi principi, cui si aggiungono

quelli sulle forme di riconoscimento delle norme e procedure di diritto consuetudinario (artt. 8 e 9), e sull'obbligo di consultazione dei popoli indigeni nell'organizzazione dei servizi sanitari e dei programmi e servizi educativi a loro destinati (artt. 25 e 27), sono ripresi in diversi articoli della Dichiarazione del 2007 (ad es. artt. 10, 11, 18-21, 23, 26-28, 32), e prefigurano il diritto all'autodeterminazione enunciato in quest'ultima<sup>3</sup>.

Ciò che conferisce una particolare importanza ai diritti enunciati nella Convenzione 169 è il fatto che, una volta ratificata da uno stato, essa entra a far parte del suo ordinamento giuridico, in molti casi assumendo valore di norma di rango inferiore soltanto a quelle costituzionali. Per ragioni storiche che si illustreranno in seguito, questa situazione si verifica oggi in America Latina, in cui la Convenzione è stata ratificata dalla maggioranza degli stati (16 fino alla data di oggi: Argentina, Bolivia, Brasile, Cile, Colombia, Costa Rica, Repubblica Dominicana, Ecuador, Guatemala, Honduras, Messico, Nicaragua, Panama, Paraguay, Perù, Venezuela). In quest'area, inoltre, il nuovo riconoscimento della soggettività giuridica e politica dei popoli indigeni nel diritto internazionale si è accompagnato a una stagione di riforme costituzionali, che hanno riguardato nello stesso periodo (fine anni '80-primo decennio del nuovo millennio) molti stati, caratterizzandosi per l'accresciuto riferimento specifico ai diritti delle collettività indigene (e in alcuni di essi, come la Colombia e l'Ecuador, anche di quelle 'afro-discendenti'). In alcune di queste costituzioni (Nicaragua, 1986; Colombia, 1991; Messico 1992 e 2001; Perù, 1993; Bolivia, 1994 e 2009; Ecuador 1998 e 2008; Venezuela, 1999) si è anzi introdotto esplicitamente, con diverse formule, un principio di pluralismo culturale ed etnico nella definizione della cittadinanza e della nazionalità.

Gli ambiti del riconoscimento costituzionale di diritti e autonomie speciali alle collettività indigene sono stati diversi da stato a stato, essendo in certi casi limitati a dichiarazioni di principio sulla tutela delle specificità culturali indigene o sul carattere ufficiale delle lingue indigene a livello nazionale o nelle aree in cui sono parlate; in altri casi, però, le Costituzioni hanno riconosciuto un ventaglio più ampio di diritti<sup>4</sup>. Nel caso della Costituzione colombiana del 1991, considerata una delle più avanzate in questo senso, il riconoscimento include: a) regime di proprietà collettiva inalienabile, imprescrittibile e non confiscabile attribuito ai territori, chiamati *resguardos*, di cui è riconosciuta l'associazione 'ancestrale' con una o più comunità indigene; b) valore giuridico all'interno dei territori indigeni delle forme di diritto consuetudinario proprie di ogni gruppo; c) promozione di modelli di educazio-

ne che includano la trasmissione delle conoscenze e dei valori specifici dei gruppi indigeni e che devono essere impartiti anche nelle loro lingue; d) regimi amministrativi speciali, in termini di autonomia e di attribuzione di risorse, per i territori indigeni; e) rappresentanza politica speciale negli organismi politici nazionali.

Variabile da Paese a Paese è altresì il grado in cui il carattere generale delle norme costituzionali è stato poi tradotto in disposizioni legislative puntuali (cfr. ad es. Barié 2003). Inoltre, anche quando queste disposizioni sono state emanate, la loro armonizzazione con il complesso della legislazione ordinaria relativa a diverse materie ha sollevato spesso, come si vedrà a proposito dei programmi e progetti di sviluppo che interessano aree indigene, questioni interpretative complesse. Più in generale, la misura in cui viene effettivamente applicata la legislazione sui diritti indigeni negli Stati latinoamericani continua anche oggi a dipendere dalla situazione politica di ogni paese, dall'indipendenza del potere giudiziario e dall'influenza che vi hanno le forze e i movimenti sociali e politici che li sostengono<sup>5</sup>.

## 2. I nuovi movimenti e l'evoluzione della questione indigena a partire dagli anni '60

Nel valutare il significato effettivo del riconoscimento giuridico dei diritti indigeni è dunque indispensabile guardare alla trasformazione che, nello stesso periodo, la 'questione indigena' ha avuto sul piano politico. In molti paesi dell'America Latina, dagli anni Sessanta si è assistito alla nascita e allo sviluppo di associazioni e organizzazioni di rappresentanza degli interessi delle popolazioni indigene nell'arena politica nazionale e internazionale, le quali si sono fatte portavoce di richieste sia di una loro maggiore autonomia politica, giuridica, culturale, territoriale sia di più ampi spazi di partecipazione e di accesso dei loro membri ai diritti di cittadinanza. Molte delle più antiche tra queste organizzazioni (come il CRIC, *Consejo Indígena Regional del Cauca*, nato nel 1971 in Colombia per impulso di alcuni ex dirigenti indigeni dell'ANUC, *Asociación Nacional de Usuarios Campesinos*) sono spesso sorte per impulso di organizzazioni sindacali contadine o di settori progressisti della Chiesa cattolica, da cui si sono gradualmente rese autonome<sup>6</sup>. Alcune di esse, come la CONAIE (*Confederación de las Nacionalidades Indígenas del Ecuador*, sorta nel 1986), sono arrivate a giocare un ruolo fondamentale nella vita politica nazionale. In alcuni dei paesi in cui la consistenza demografica della popolazione indigena è più rilevante, queste esperienze di mobilitazione e organizzazione hanno successivamente portato

alla nascita di partiti 'indigeni' (come *Pachakutik* in Ecuador e il *Movimiento Indígena Pachakuti* in Bolivia), anche se questa tendenza non è stata generale, come mostrano i controesempi di Guatemala e Perù, in cui la formazione di un forte movimento indigeno nazionale non si è finora materializzata. In altri paesi, le nuove organizzazioni indigene si sono costituite soprattutto sulla base del riferimento a specifici gruppi etnici o su base regionale<sup>7</sup>.

Per molti aspetti, l'esperienza del movimento e della guerriglia neozapatista in Chiapas a partire dalla metà degli anni Novanta riflette questa tendenza continentale all'organizzazione di nuove forme di azione politica in cui il riferimento ai diritti delle popolazioni indigene gioca un ruolo fondamentale. Essa si è infatti caratterizzata per la connessione tra le rivendicazioni di una maggiore giustizia sociale e quelle per il riconoscimento della dignità delle cosmovisioni indigene. L'EZLN (Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale) ha in questo senso originariamente rinnovato l'ideologia, il lessico e le pratiche che hanno contrassegnato l'esperienza delle guerriglie in America Latina tra gli anni Sessanta e Novanta, inserendo la questione dei diritti delle comunità indigene a una reale autonomia politica e territoriale e, nello stesso tempo, a una concreta inclusione nella società messicana ('nunca más un Mexico sin nosotros') all'interno di una strategia di resistenza e costruzione 'dal basso' di un pensiero e di pratiche alternative all'egemonia del capitalismo neoliberale che non necessariamente avessero per precondizione la presa del potere ai vertici dell'organizzazione statale<sup>8</sup>.

I bilanci d'insieme più recenti sui 'movimenti indigeni' in America Latina hanno evidenziato un panorama variegato e irriducibile a un unico schema interpretativo, per ciò che riguarda sia il rapporto tra richieste di autonomia e istanze di maggiore inclusione sociale, sia quello tra richieste riconducibili a un referente di 'classe' e quelle riconducibili a un referente 'etnico'. Variabili sono inoltre il coordinamento (e, a volte, il conflitto) tra organizzazioni diverse operanti in uno stesso stato, il tipo di relazione tra organizzazioni indigene e loro alleati non indigeni, l'effettiva capacità di rappresentanza dei dirigenti delle organizzazioni e il loro effettivo radicamento nelle popolazioni indigene, le strategie di lotta politica adottate, e l'incidenza delle organizzazioni indigene nella vita politica nazionale<sup>9</sup>.

Questo processo di crescente riconoscimento dei diritti e delle autonomie delle collettività indigene è stato possibile anche grazie alla nuova sensibilità che, all'interno degli stati e internazionalmente, l'opinione pubblica, i movimenti sociali e le grandi organizzazioni multilaterali hanno maturato per questi temi, associabili sia alla questione del ri-

spetto dei diritti umani e della lotta al razzismo, che a quella, emersa con più forza a partire dagli anni Ottanta, della salvaguardia ambientale. I gruppi indigeni dell'Amazzonia (e, fuori dell'America Latina, quelli del Sud-est asiatico), i cui territori e la cui stessa sopravvivenza fisica e culturale sono stati dagli anni Sessanta ripetutamente minacciati dall'espansione rapida e disordinata dei fronti di colonizzazione agropastorale e dai progetti di sfruttamento minerario ed energetico delle risorse naturali e del sottosuolo promossi da governi e imprese multinazionali, hanno rappresentato gli esempi più evidenti di quest'ultima interconnessione, spesso riassunta nella formula "endangered peoples, endangered forests". Essa ha giocato un ruolo molto importante nel promuovere processi di riconoscimento e di tutela dei loro diritti territoriali e, d'altra parte, ha influenzato i modi e i linguaggi che i movimenti e le organizzazioni indigene hanno adottato per presentare le loro istanze all'opinione pubblica e alle istituzioni internazionali<sup>10</sup>.

Nel loro insieme, questi processi di rivendicazione, negoziazione e riconoscimento dei diritti dei popoli indigeni in America Latina rappresentano un'importante inversione di tendenza rispetto agli orientamenti prevalenti nel secolo XIX e in buona parte del XX, ispirati dall'idea che si dovesse condurre i popoli indigeni, in maniera più o meno indolore, all'assimilazione nel tessuto politico, economico, sociale e culturale degli stati-nazione in cui erano stati incorporati. Si può anzi affermare che essi segnalano la crisi contemporanea dell'egemonia del potere e della visione coloniale e neo-coloniale alle quali le popolazioni native sono state sottoposte negli ultimi cinque secoli dai ceti sociali dominanti. Questo potere e questo sguardo hanno fatto degli 'indigeni' l'incarnazione dell'ambito meno 'evoluto', in senso tanto sociale che morale, del consesso umano, per la difformità dei loro modi di vita da quelli dei colonizzatori, idealmente associati alla 'civiltà moderna' di cui questi si dichiaravano portatori e rappresentanti.

In realtà, i modi di vita, le culture e le forme di organizzazione sociale, politica ed economica delle società classificate come 'indigene' sia dai regimi coloniali sia negli stati indipendenti nati dopo la dissoluzione di questi ultimi, erano e sono evidentemente assai diversi tra loro, come risulta chiaro dal fatto che in America Latina tale classificazione è stata applicata sia alle popolazioni azteche, maya e inca sia a quelle amazzoniche. Una simile constatazione vale anche per le modalità e le forme con cui queste società sono state inglobate negli stati nazionali, articolando e adattando le loro specificità nel quadro del rapporto con le istituzioni non indigene e l'economia di mercato. Si può perciò affermare,

come rilevava l'antropologo messicano Bonfil Batalla ormai quarant'anni orsono che:

la categoria di indio, in effetti, è una categoria sovraetnica che non denota nessun contenuto specifico dei gruppi che include, ma piuttosto una relazione particolare tra essi e gli altri settori del sistema sociale globale del quale gli indios fanno parte. La categoria di indio denota la condizione di colonizzato e fa un riferimento necessario alla relazione coloniale. [...] Il termine indio può tradursi con colonizzato e, di conseguenza, denota il settore soggiogato sotto tutti i profili all'interno di una struttura di dominazione che implica l'esistenza di due gruppi le cui caratteristiche etniche differiscono, e nella quale la cultura del gruppo dominante (il colonizzatore) si postula come superiore (Bonfil Batalla 1995b [1972]: 343-344).

Questo rapporto tra l'origine coloniale della categoria di 'indigeno' e la sua applicazione a individui e collettività caratterizzati da una grande eterogeneità interna di situazioni sociali, cosmovisioni, modi di vita e articolazioni con la società non indigena ('indigeno' tende a riferirsi a ogni forma di vita diversa da quelle dei gruppi dominanti e associata a gruppi collocati, rispetto a questi, in una posizione di subalternità o di estraneità) si riflette nei notevoli margini di incertezza della determinazione ufficiale, operata attraverso i censimenti, dell'entità e del peso demografico delle popolazioni indigene negli stati latinoamericani. Le stime della popolazione indigena dipendono infatti sia dai criteri di 'indigenità' impiegati nel rilevamento sia dalla propensione degli individui a dichiararsi 'indigeni'. In diversi paesi, a causa delle connotazioni fortemente negative che 'indigeno' mantiene, dovendo scegliere tra le categorie di identificazione 'etnica' proposte nei censimenti, molte persone tendono ad evitare questa auto-identificazione, preferendo ascrivere alla categoria di 'meticcio' o ad altre di significato in buona parte simile, come 'ladino' (in Guatemala) e 'cholo' in Perù<sup>11</sup>. D'altra parte, negli stati in cui la legislazione ha reso l'identità indigena un titolo per l'attribuzione di diritti e tutele speciali rispetto al resto dei cittadini (per esempio, rispetto al riconoscimento e alla tutela di diritti territoriali, alla destinazione di risorse pubbliche e all'esenzione da determinati obblighi fiscali), il suo riconoscimento legale è diventato spesso la posta in gioco di complesse negoziazioni politiche e giuridiche tra amministrazioni pubbliche, i soggetti che lo rivendicano e gli altri soggetti sociali<sup>12</sup>. In ogni caso, oggi quasi tutti gli stati latinoamericani includono nelle inchieste per i censimenti domande sull'appartenenza 'etnica' o 'razziale', e la maggior parte di essi,

sulla scorta della definizione di 'indigeno' contenuta nella Convenzione 169 dell'ILO, utilizza in queste domande il criterio dell'autoascrizione. Molti di questi censimenti includono inoltre domande sulla lingua materna o su quella attualmente parlata<sup>13</sup>.

Come notato a più riprese dal Forum Permanente per le Questioni Indigene (ad es. Tauli-Corpus 2005), è evidente la ripercussione che i criteri ufficiali utilizzati per identificare 'chi è indigeno' hanno sul modo di determinare nelle statistiche l'entità demografica della popolazione indigena. Ciò, come si vedrà, ha particolare rilevanza negli studi sui rapporti tra dimensioni e distribuzione dell'indigena e condizioni di 'indigenità', e quindi per il disegno, la realizzazione e la valutazione delle politiche pubbliche dirette alla riduzione della povertà.

### 3. Popoli indigeni e politiche di sviluppo

Uno dei principali terreni politici e culturali su cui valutare, nello scenario dell'America Latina contemporanea, il significato politico e il grado effettivo di rispetto dei diritti indigeni, in particolare riguardo a forme speciali di autonomia e di autodefinizione, è quello delle politiche di sviluppo. Riferita all'ambito sociale, l'idea di 'sviluppo' può essere ed è stata associata negli ultimi sessant'anni a diversi altri concetti ('crescita economica', 'modernizzazione', 'miglioramento del benessere o della qualità di vita', 'progresso', 'cambiamento', ecc.). Come suggerisce Arjun Appadurai (2001), lo 'sviluppo' può in questo senso essere annoverato tra gli *ideoscapes*, da lui definiti come concatenazioni

di immagini, [...] spesso direttamente politiche, [che] hanno spesso a che fare con l'ideologia degli stati e le contro-ideologie di movimenti esplicitamente orientati a catturare il potere dello stato o una parte di esso. Questi *ideoscapes* sono costituiti da elementi della visione del mondo dell'Illuminismo, che consiste in una concatenazione di idee, accezioni e immagini, tra cui 'libertà', 'assistenza', 'diritti', 'sovranità', 'rappresentanza' e il termine fondamentale 'democrazia' (Appadurai, 2001: 29-30).

Appadurai aggiunge che:

in seguito alla diaspora differenziale di queste parole chiave, le narrative politiche che controllano la comunicazione tra le élite e i partiti in diverse parti del mondo implicano problemi di natura sia semantica che pragmatica: semantica nella misura in cui le parole (e i loro equivalenti lessicali) richiedono una traduzione attenta da contesto a

contesto nei loro movimenti globali; pragmatica nella misura in cui l'uso di queste parole da parte di attori politici e della relativa audience può essere soggetto a una serie molto differente di convenzioni contestuali che mediano la loro traduzione nelle varie politiche pubbliche (*ibidem*).

In effetti, utilizzando la terminologia di Appadurai, possiamo constatare come, anche nei discorsi ufficiali delle più importanti istituzioni multilaterali (ONU, World Bank, ecc.), il modo di 'concatenare' le idee associate al termine 'sviluppo' (e, correlativamente a quello di 'sottosviluppo') sia indubbiamente cambiato nel corso degli ultimi decenni (cfr. ad es. Arndt 1990). Formule come 'sviluppo con equità' e 'sviluppo sostenibile', e parole d'ordine come 'partecipazione' ed '*empowerment*' dei settori sociali più poveri e marginalizzati, come le donne, i bambini, i gruppi rurali e indigeni, fanno oggi parte del lessico dei programmi e delle politiche di sviluppo dei governi e della stessa Banca Mondiale. L'adozione, negli anni Novanta, della nozione e degli indici di 'sviluppo umano' da parte dell'ONU, si inserisce in questa tendenza a non presentare più, al contrario di quanto avveniva nei decenni '50-'60, la 'crescita economica' come il fine 'incondizionato' delle politiche di sviluppo e di riduzione della povertà<sup>14</sup>. I cosiddetti otto 'Obiettivi di Sviluppo del Millennio' contenuti nel 'piano d'azione' sottoscritto nel 2001 dai vertici dell'ONU, della Banca Mondiale, del FMI e dell'OCSE riguardano non solo aspetti legati al reddito pro capite ma anche mete relative ad ambiti quali l'istruzione, la salute e la condizione femminile.

Tuttavia, non solo nell'ambito delle scienze sociali, il reale significato di queste correzioni di rotta dell'idea e delle politiche di sviluppo e di cooperazione allo sviluppo rispetto al passato, è stato oggetto di uno sguardo critico (cfr. Sachs, a cura di, 2000; Malighetti, a cura di, 2005). Innanzitutto, come sostenuto da studiosi come Latouche (ad es. 2005) e Rist (2004), la crescita economica resta, anche a livello concettuale (per non parlare di quello politico), il valore prioritario, rispetto al quale le altre qualificazioni ('sostenibile', 'equo', 'umano', ecc.) continuano a essere tendenzialmente subordinate. Inoltre, già dagli anni Sessanta, soprattutto in America Latina, i sostenitori della cosiddetta 'teoria della dipendenza' argomentavano che le politiche internazionali di aiuti allo sviluppo del cosiddetto 'Terzo Mondo' non affrontavano le cause strutturali della povertà e anzi portavano al progressivo aumento dell'indebitamento e della dipendenza dei paesi e delle fasce di popolazione più povere nei confronti di quelli più ricchi, e della disuguaglianza (cfr. ad es. Arndt 1990, cap. V)<sup>15</sup>.

Più recentemente, è stato sostenuto criticamente che le 'riforme' ufficiali delle politiche di sviluppo e della cooperazione allo sviluppo non contraddicono la logica, volta alla massimizzazione dei margini di accumulazione economica, delle politiche neoliberali di aggiustamento strutturale, le quali anzi hanno portato molti stati latinoamericani, africani e asiatici a incrementare esponenzialmente le attività di sfruttamento delle risorse naturali e del sottosuolo presenti nel loro territorio per ridurre il loro debito e la loro dipendenza dall'aiuto estero, subordinando a questi obiettivi quelli della riduzione della povertà e, come si vedrà, quello del rispetto dei diritti territoriali indigeni<sup>16</sup>.

Negli ultimi decenni, i ripensamenti, sia a livello ufficiale che a livello di movimenti sociali e di pensiero, nei modi di concepire e attuare le politiche di sviluppo, e la questione dei diritti dei popoli indigeni si sono ripetutamente influenzati a vicenda. Fino all'inizio degli anni Ottanta, l'intreccio tra questi due temi avveniva prevalentemente su due piani di dibattito, tanto intellettuale quanto sociale e politico. Il primo piano era quello della denuncia degli effetti devastanti e dell'apparente irrilevanza dei benefici che su molte popolazioni indigene avevano avuto i megaprogetti di costruzione di infrastrutture stradali, di dighe, di sfruttamento delle risorse forestali e del sottosuolo e di avanzamento della frontiera di colonizzazione agropastorale realizzati nei loro territori. Il secondo era quello del dibattito sugli obiettivi e le strategie che dovevano informare le politiche di riduzione della povertà: d'accordo con le statistiche ufficiali, quest'ultima, negli stati latinoamericani, risultava mediamente molto più diffusa tra le popolazioni indigene che nel resto della popolazione nazionale.

Ci soffermeremo inizialmente su questo primo tema, e tratteremo più avanti i dibattiti riguardanti il secondo. Come è stato spesso osservato, molte politiche e megaprogetti realizzati in nome dello 'sviluppo economico' e della 'modernizzazione' hanno costituito per le popolazioni indigene una «aggressione» (Tauli-Corpuz 2005: 1; Ramos 1998: 200), non diversa, per i suoi effetti (decimazione demografica, trasferimento forzato dai propri territori, perdita dell'accesso alle proprie risorse di sussistenza, inquinamento ambientale, perdita di autonomia e sottoposizione ad attori sociali esterni, diffusione di violenza e di altri aspetti di malessere sociale collettivo), da quella sofferta durante i processi di colonizzazione. Anche quando gli effetti non sono stati apparentemente così vistosi, la sproporzione tra l'apparente sviluppo economico prodotto da questi megaprogetti e la situazione delle popolazioni indigene che vivono nelle aree in cui questi sono localizzati risalta quasi inevitabilmente<sup>17</sup>.

Come prima accennato, negli ultimi tre decenni, lungi dall'attenuarsi, l'attuazione di questo tipo di megaprogetti in aree che spesso si sovrappongono a quelle sulle quali le popolazioni indigene avevano fino a quel momento mantenuto il controllo e l'occupazione esclusiva, ha conosciuto un'espansione accelerata, sulla spinta dell'esigenza degli stati di reperire risorse finanziarie, attraverso l'attrazione di capitali e grandi imprese straniere o mediante programmi attivati da imprese pubbliche, per ridurre il proprio debito estero e 'sviluppare' la propria economia<sup>18</sup>. Dal punto di vista del quadro legale in cui si situano questi interventi, allo sviluppo della normativa che, tanto internazionalmente quanto a livello delle legislazioni nazionali, tutela i diritti che le collettività indigene potrebbero far valere di fronte ai progetti che siano suscettibili di nuocere alla loro integrità territoriale e ai loro modi di vita, ha in effetti fatto riscontro la tendenza, da parte di molti stati latinoamericani, a emanare norme di ispirazione neoliberale che introducono nuove agevolazioni per i soggetti privati (in concreto coincidenti spesso con le grandi compagnie multinazionali) che vogliano intraprendere attività di valorizzazione economica della terra o delle sue risorse, rimuovendo i vincoli e le restrizioni prima esistenti<sup>19</sup>.

Anche in quegli Stati che hanno ratificato la Convenzione 169 dell'ILO, facendole così assumere il valore di norma giuridica, questi provvedimenti legislativi hanno avuto l'effetto di rendere ancora più incerta da far valere in sede legale l'effettiva operatività dei principi in essa statuiti, soprattutto in materia di diritti di proprietà collettiva dei popoli indigeni sui loro territori, di restrizioni nello sfruttamento delle risorse naturali, e di previsione di forme di autogoverno amministrativo e di rappresentanza autonoma; tali provvedimenti hanno anzi inciso sul ritardo con cui questi stati stanno assolvendo l'obbligo di legiferare in dettaglio su queste materie, adeguando ai principi della Convenzione 169 il complesso della propria legislazione<sup>20</sup>.

#### 4. Consultazione o consenso?

Nell'ultimo ventennio, nelle molte occasioni in cui in America Latina si è creato un conflitto tra i principi e le norme che, all'interno di ogni Stato, riconoscono e tutelano i diritti territoriali delle comunità indigene e quelli che informano le politiche e la legislazione in materia di sviluppo economico, uno dei campi più importanti di dibattito giuridico e politico ha riguardato l'interpretazione e applicazione del principio, contenuto nella Convenzione 169 dell'ILO e ribadito nella Dichiarazione dei diritti dei Popoli Indigeni approvata all'ONU, della

consultazione e partecipazione dei popoli indigeni in ogni decisione, provvedimento o attività che li possa coinvolgere. Nella Convenzione 169, si afferma infatti che i popoli 'indigeni' e 'tribali' hanno diritto a essere consultati e a partecipare, attraverso «procedure appropriate» e con le «proprie istituzioni rappresentative», garantendo loro «un'adeguata rappresentanza in tutte le istituzioni pubbliche le cui attività sono suscettibili di riguardarli», in ogni decisione legislativa o amministrativa che li coinvolga; si specifica che le consultazioni «devono essere condotte in buona fede e in forma appropriata alle circostanze, con il fine di pervenire a un accordo o di ottenere un consenso sulle iniziative proposte» (art. 6). In particolare, ai popoli "indigeni e tribali" si riconosce il diritto

di stabilire le proprie priorità per ciò che riguarda il processo di sviluppo, nella misura in cui esso incide sulla loro vita, sulle loro credenze, le loro istituzioni e il loro benessere spirituale e sulle terre che essi occupano o in altro modo utilizzano, e d'esercitare per quanto possibile un controllo sul proprio sviluppo economico, sociale e culturale. Inoltre, i suddetti popoli debbono partecipare all'elaborazione, all'attuazione e alla valutazione dei progetti e dei programmi di sviluppo economico nazionale e locale che li possano riguardare direttamente. [...] Il miglioramento delle condizioni di vita e di lavoro dei popoli in oggetto e del loro livello sanitario ed educativo, con la loro partecipazione e collaborazione, deve avere la priorità rispetto ai progetti di sviluppo economico complessivo delle regioni che essi abitano (art. 7).

Il principio della consultazione previa, libera e informata, come anche quello del diritto a 'decidere' le proprie priorità in materia di 'sviluppo' si trovano riaffermati negli articoli della Convenzione che si riferiscono specificamente ai diritti territoriali. In particolare l'art. 14 tratta del riconoscimento e della tutela della proprietà e del possesso delle terre abitate dai popoli indigeni, che deve essere garantito dagli stati (art. 14), mentre l'art. 15 stabilisce che:

devono essere salvaguardati in modo speciale i diritti dei popoli in oggetto alle risorse naturali delle loro terre. Questi diritti includono il diritto di tali popoli a partecipare all'utilizzo, alla gestione e alla conservazione di queste risorse. [...] Nel caso in cui lo Stato mantenga la proprietà dei minerali o delle risorse del sottosuolo, o i diritti ad altre risorse di cui sono dotate le terre, i Governi devono stabilire o mantenere procedure di consultazione dei popoli in oggetto per determinare, prima di intraprendere o di autorizzare ogni programma di

ricerca o di sfruttamento delle risorse delle terre, se e fino a che punto gli interessi di questi popoli vengano pregiudicati. I popoli in oggetto devono, ogni volta in cui ciò sia possibile, partecipare ai benefici derivanti da queste attività e devono ricevere un equo indennizzo per ogni danno che potrebbero subire a causa di tali attività<sup>21</sup>.

In sintesi, secondo queste norme, i cui contenuti sono ripresi nella Dichiarazione ONU del 2007 (artt. 5, 10, 18, 19, 23, 29, 32), la consultazione dovrebbe essere effettuata dallo Stato prima dell'attuazione delle misure previste, garantendo forme adeguate di rappresentanza dei popoli indigeni interessati, con modalità di negoziazione tra le parti che rispondano a requisiti di buona fede reciproca e, soprattutto, con il fine di pervenire a un accordo e al consenso previo, libero e informato da parte di queste collettività (cfr. ad es. Yrigoyen Fajardo 2011). Almeno ufficialmente, questi standard sono oggi accettati non solo dagli stati latinoamericani che hanno ratificato la Convenzione 169 ma anche dalle principali agenzie multilaterali internazionali per lo sviluppo e la cooperazione allo sviluppo. La World Bank ha inserito il principio della consultazione previa, libera e informata come prerequisito per ricevere crediti relativi a progetti che interessino collettività indigene nella sua "Direttiva Operativa sui Popoli Indigeni 4.20" (1991), e l'ha ribadita nella "Operational Policy 4.10" del 2004; analogo principio si trova nella "Politica operativa riguardante i popoli indigeni" (OP-765) e nella "Strategia per lo sviluppo indigeno" (GN 2387-5) adottate dalla Banca Interamericana di Sviluppo (IADB) nel 2006.

Tuttavia, l'effettiva applicazione delle norme sulla consultazione è stata fino ad ora parzialmente o del tutto disattesa sia dagli stati, sia dalle agenzie internazionali appena citate, sia dalle compagnie transnazionali le cui attività interessano le aree su cui le collettività indigene hanno o rivendicano diritti territoriali. Solo in pochi stati latinoamericani (Bolivia con il Decreto Supremo 29033 del 2007; Colombia con il Decreto 1320 del 1998, successivamente dichiarato incostituzionale, proprio perché alcune delle sue disposizioni derogavano agli stessi principi procedurali stabiliti dalla Convenzione 169; Perù con la Legge 29785 del 2011) sono state promulgate leggi che disciplinano il contenuto sostanziale e le procedure del diritto di consultazione, definendo in dettaglio come intendere: i requisiti della rappresentatività adeguata del gruppo indigeno; le garanzie di libertà e di somministrazione delle informazioni; la definizione delle circostanze in cui si può ritenere che una comunità indigena sia interessata da una decisione o da un progetto; i tempi e le forme che deve avere la consultazione; i

criteri per stabilire come raggiungere un accordo o un consenso tra le parti e, *last but not least*, che cosa fare quando tale accordo o consenso non sia stato raggiunto (cfr. ad es. AA. VV. 2010).

Data questa situazione, anche nei casi di progetti e attività di forte impatto, fino a pochi anni fa i principi e i requisiti del diritto alla consultazione erano generalmente trascurati o ridotti all'adempimento formale di un procedimento con cui si convocava una riunione per 'informare' la popolazione della prossima attuazione degli interventi in questione. È solo negli ultimi anni che si è registrata un'inversione di tendenza, manifestatasi nella presentazione, da parte o per conto di collettività indigene, di diversi ricorsi all'autorità giudiziaria. Alcuni di questi ricorsi sono stati discussi dalle Corti Costituzionali dei singoli Stati e dalla Corte Interamericana dei Diritti Umani, le cui sentenze stanno oggi costituendo la giurisprudenza di base per l'applicazione e l'interpretazione di tale diritto.

Uno dei paesi latinoamericani in cui la Corte Costituzionale ha svolto in questo senso un ruolo particolarmente importante è stata la Colombia (cfr. Rodríguez Garavito, Orduz Salinas 2012a). La Corte Costituzionale colombiana è ad esempio intervenuta nella controversia, di ampia risonanza internazionale e ancora non risolta, che da vent'anni esiste intorno ai progetti di sfruttamento dei giacimenti petroliferi in un'area che si sovrappone parzialmente al territorio degli indigeni U'wa, nella cui cosmologia la terra ha un valore sacro e il petrolio è considerato il suo sangue (cfr. Uribe Botero 2004; Rathgeber 2005; Madariaga 2008). I termini di questa controversia, una delle prime a essere portata davanti alle massime autorità giudiziarie nazionali e internazionali, sono rappresentativi di molti dei conflitti che contrappongono i diritti territoriali e le cosmovisioni diffuse tra i popoli indigeni a questo tipo di megaprogetti, e per questo è utile riassumere alcuni momenti.

Nel 1995, il Ministero dell'Ambiente colombiano aveva rilasciato alla compagnia Occidental Petroleum de Colombia (Oxy) un permesso (*licencia ambiental*) di prospezione ed estrazione del petrolio presente nell'area, cui gli U'wa, appoggiati da diverse organizzazioni non governative, reagirono presentando una serie di ricorsi alla magistratura ordinaria, sostenendo che queste attività ledevano le basi della propria integrità culturale e dei propri valori cosmologici. La controversia approdò infine alla Corte Costituzionale, che con la sentenza SU-039 del 1997 stabilì che la *licencia ambiental* era illegittima perché il progetto in questione non era stato previamente sottoposto a una procedura di consultazione che soddisfacesse i requisiti stabiliti dalla legge, e dispose la sua sospensione fino a

quando la consultazione non fosse stata effettuata. Tuttavia, gli U'wa, attraverso le organizzazioni che riuniscono le loro autorità tradizionali, sostennero che il punto decisivo della loro contrapposizione allo Stato colombiano e alla Oxi non era stato il mancato rispetto delle norme della consultazione, ma la loro contrarietà, in ogni caso, alla realizzazione delle attività di prospezione ed estrazione petrolifera nel loro territorio; inoltre, essi accusarono lo Stato colombiano di non dare corso alle norme che lo obbligavano a riconoscere la totalità del loro territorio tradizionale come *resguardo*, ossia come area di proprietà collettiva inalienabile della comunità indigena, sostenendo che porzioni significative di quest'ultimo erano restatesi escluse dal riconoscimento di questo regime. La controversia fu portata davanti alla Commissione Interamericana dei Diritti Umani e all'OEA (Organizzazione degli Stati Americani), che inviò in Colombia una missione di esperti, cui partecipò anche l'Università di Harvard. Nel 1997, la missione presentò alle parti in causa una serie di raccomandazioni, in cui da un lato confermava l'opportunità di sospendere le attività di prospezione fin quando la procedura di consultazione non fosse stata perfezionata, dall'altro invitava lo Stato colombiano a dare corso alle richieste di ampliamento del *resguardo*, presentate dagli U'wa negli anni Ottanta. Nel 1999, l'area dichiarata come *resguardo* veniva ampliata, ma, contemporaneamente, la Oxy riprendeva le sue attività, ponendo in funzione un pozzo petrolifero situato a soli 500 metri dai confini del *resguardo*. A ciò faceva seguito una serie di manifestazioni di protesta culminate in incidenti che provocarono tra gli U'wa alcuni morti. Il conflitto è durato per tutto il decennio successivo, anche dopo che la Oxy, nel 2002, ha deciso di ritirarsi dal progetto, cedendo i propri diritti di prospezione a Ecopetrol, l'impresa petrolifera dello Stato colombiano, che ha anzi deciso di iniziare altri progetti di prospezione ed esplorazione petrolifera in aree che, pur non essendo incluse nel *resguardo* U'wa, sono considerate da questi ultimi appartenenti al proprio territorio. Anche in questo ultimo decennio, i due punti principali del contendere sono stati costituiti sia dalla definizione dei limiti del territorio indigeno, sia dal carattere da attribuire al procedimento di consultazione delle comunità indigene interessate dal progetto, che ha opposto la posizione di chi considera il consenso di queste ultime legalmente vincolante per la sua realizzazione e quella che invece ritiene tale consenso solo una finalità auspicabile della consultazione, ma non vincolante. Al momento attuale, come detto, la controversia non è stata risolta<sup>22</sup>.

Tuttavia, va sottolineato come sul piano del diritto internazionale l'interpretazione del diritto di

consultazione abbia conosciuto negli ultimi anni un'importante ulteriore evoluzione: ricorrendo certe circostanze, il consenso delle comunità indigene o 'tribali' interessate da un progetto di sviluppo deve essere considerato un requisito non semplicemente 'auspicabile', ma vincolante per la sua realizzazione. Nel 2007, la Corte Interamericana dei Diritti Umani ha infatti emesso una sentenza (*Saramaka vs. Suriname*) con cui ha stabilito che, nei casi di progetti di sviluppo o di investimento di grande scala che possano avere un impatto significativo nel diritto all'uso e al godimento dei territori ancestrali di un popolo «indigeno o tribale» (le due categorie cui si riferisce la Convenzione 169), lo Stato è obbligato non solo a consultare, ma a ottenere il consenso previo, libero e informato del popolo in questione (cfr. Yrigoyen Fajardo 2009; Antkowiak, Gonza 2010)<sup>23</sup>. Recependo questa sentenza, nel 2009 la Corte Costituzionale colombiana ha pronunciato una sentenza che, ordinando la sospensione di un progetto di esplorazione e sfruttamento minerario (progetto Mandé Norte), ne subordina la ripresa all'ottenimento del consenso delle comunità indigene e afro-discendenti presenti nell'area interessata.

Questa evoluzione della giurisprudenza, che non può considerarsi conclusa, è in buona parte il risultato delle richieste avanzate negli ultimi anni dalle organizzazioni indigene in sede ONU, in particolare attraverso il Forum Permanente per gli Affari Indigeni (UNPFII). Tuttavia, il principio del carattere vincolante del consenso delle collettività indigene nei processi di consultazione, riguardanti progetti di estrazione di risorse naturali e del sottosuolo ubicate nei loro territori, non è ancora entrato a far parte delle politiche operative dei principali enti internazionali di finanziamento dei progetti di sviluppo economico, come la World Bank e, per ciò che riguarda l'America Latina, lo IADB, che si sono limitate a sancire il principio della consultazione previa, libera e informata (principio che peraltro, secondo gli stessi organi di monitoraggio di queste agenzie, è stato spesso disatteso nei progetti che esse hanno sostenuto: cfr. Colajanni 2008a; Griffiths 2005).

##### 5. Popoli indigeni e politiche di lotta alla povertà

Questi dibattiti sull'esercizio e le finalità del diritto di consultazione evidenziano come l'autonomia territoriale e il controllo decisionale esercitato collettivamente sui processi e progetti di sviluppo siano in moltissime situazioni concrete i cardini che orientano le posizioni espresse dai popoli indigeni. L'importanza della tutela e del rafforzamento di questi aspetti è messa in evidenza anche negli studi più recenti (ad es. Hall, Patrinos 2006; Damman

2007) sulla natura, le cause e le politiche di contrasto delle situazioni di povertà da cui i popoli indigeni sono particolarmente colpiti. Secondo questi studi, in base agli indicatori di povertà adottati per monitorare il compimento degli “Obiettivi di sviluppo del millennio”, in tutti gli stati latinoamericani la popolazione identificata come indigena mostra tassi di povertà ben maggiori di quelli della popolazione non indigena dello stesso paese. Quel che è più grave è comunque il fatto che, nella grande maggioranza di questi stati, il divario tra l’una e l’altra non è diminuito e, in alcuni stati, è anzi aumentato negli ultimi due decenni. Come si è detto, questi dati statistici dipendono tuttavia dalle modalità, caratterizzate da notevoli margini di arbitrarietà, con cui è stabilita nei censimenti ufficiali l’entità demografica della popolazione indigena complessiva di uno stato.

Inoltre, da questi studi è venuta una critica all’appropriatezza degli indicatori di povertà impiegati dalle istituzioni ufficiali per l’analisi delle condizioni di vita diffuse tra le popolazioni indigene. Uno dei lavori più dettagliati dedicati espressamente a questo tema, quello di Renshaw e Wray (2004), commissionato dalla Banca Interamericana di Sviluppo, evidenzia come, oltre all’importanza di compiere studi focalizzati su collettività specifiche e non su una categoria generica di ‘indigeni’, i metodi standard per stabilire le cosiddette “linee di povertà”, basati sul potere monetario di acquisizione di beni e servizi considerati fondamentali all’interno di un’unità domestica, rischiano spesso di non cogliere né le dimensioni non monetarie dell’economia, di grande importanza presso molti gruppi indigeni, né il ruolo che in essa svolgono reti sociali di reciprocità e cooperazione diverse dal gruppo domestico, che può non essere l’unità di produzione e consumo più pertinente da considerare. In misura minore, anche l’altro metodo, usato in diversi paesi latinoamericani, quello dei “Bisogni di base non soddisfatti”, che misura il grado di accesso a beni e servizi fondamentali, può presentare notevoli limiti rispetto all’elaborazione delle politiche, dal momento che individua i sintomi, ma non molte delle cause della diffusione della povertà tra le popolazioni indigene. Secondo Renshaw e Wray, gli indicatori elaborati attraverso questi metodi rischiano di stabilire correlazioni univoche che possono non rispecchiare il modo con cui le popolazioni indigene percepiscono la povertà e il benessere: un incremento dei redditi monetari può, ad esempio, riflettere un aumento della dipendenza dall’esterno per la propria sussistenza. Analogamente, la costruzione di una strada o di altre opere di infrastruttura, che dal punto di vista dei “Bisogni di base non soddisfatti” produrrebbe

una riduzione della percentuale di persone che si trovano in questa condizione, può correlarsi a una perdita del controllo sul proprio territorio e sulle sue risorse; un aumento dei bambini che vanno a scuola può associarsi all’imposizione di un sistema educativo discriminatorio che non tiene in considerazione le specificità linguistiche e culturali del gruppo di appartenenza. Nell’ultimo decennio, da parte dei membri delle organizzazioni indigene che fanno parte del Forum Permanente delle Nazioni Unite per gli Affari Indigeni sono venute in questo senso forti critiche all’impianto d’insieme degli Obiettivi di Sviluppo del Millennio, e dei connessi indicatori, che non terrebbero conto della centralità della questione della tutela dei diritti collettivi e delle autonomie dei popoli indigeni rispetto alla riduzione della povertà e al consolidamento del loro benessere. Ad esempio, come nota Tauli-Corpuz (2012: 179-187), il raggiungimento della prima ‘meta’ (dimezzamento tra il 1990 e il 2015, della popolazione il cui reddito giornaliero è inferiore a 1,25 dollari) connessa al primo Obiettivo (riduzione della povertà estrema e della denutrizione) è stato perseguito da molti stati attraverso politiche di riduzione del debito pubblico basate proprio sullo sviluppo di megaprogetti di sfruttamento delle risorse naturali e del sottosuolo spesso ubicati in aree indigene, con effetti che, come si è prima detto, sono stati non solo di spoliamento dei diritti delle popolazioni locali, ma di forte impatto negativo sulle loro condizioni di vita. Tutto ciò resta tuttavia ‘invisibile’ nelle statistiche ufficiali, che aggregano i dati su base nazionale. Inoltre, anche se dal 2008 gli indicatori di monitoraggio dei progressi dei singoli stati rispetto al raggiungimento della prima meta includono misure relative alla disuguaglianza nella distribuzione del reddito, molto raramente consentono di disaggregarle con riguardo alle sole popolazioni indigene.

#### 6. *L’indigenizzazione’ dei concetti di sviluppo e di benessere*

L’importanza fondamentale che le organizzazioni indigene annettono al rispetto dei principi, di autonomia e autodeterminazione delle collettività indigene rispetto al controllo dei propri territori e della propria riproduzione sociale e culturale, di certo non significa che esse rifiutino ogni cambiamento e innovazione, ma soltanto che la ricerca di un maggiore benessere non ne può prescindere e che, inoltre, il miglioramento delle proprie condizioni materiali di vita non può essere concepito come qualcosa che riguarda unicamente gli individui e che va gestito da attori esterni. Nel 1982, il già

citato Guillermo Bonfil Batalla dava una definizione di 'etnosviluppo', che per diversi aspetti ha ispirato le successive elaborazioni sia da un punto di vista giuridico sia nel discorso politico delle organizzazioni indigene. Bonfil Batalla definiva l'etnosviluppo come «l'esercizio della capacità sociale di un popolo di costruire il proprio futuro, profittando a questo scopo degli insegnamenti della propria esperienza storica e delle risorse reali e potenziali della propria cultura, d'accordo con un progetto definito secondo i propri valori e le proprie aspirazioni» (1995a: 467). Egli chiariva che per «propria cultura» non era da intendersi la sola cultura «tradizionale» di un gruppo, ma il complesso degli elementi culturali sul cui utilizzo e riproduzione esso fosse capace di esercitare un controllo e un'autogestione, e concludeva che, per i popoli indigeni, l'etnosviluppo, così inteso, richiedeva il riconoscimento da parte degli stati di diritti collettivi, definiti al livello di 'gruppo etnico', di autogoverno a livello politico-amministrativo e territoriale.

Il termine 'etnosviluppo' è stato negli ultimi due decenni ripreso, in un'accezione più generica, da molte organizzazioni governative e non governative per riferirsi a ogni tipo di progetto di sviluppo i cui obiettivi riguardino espressamente delle collettività indigene. Diversi studiosi hanno sostenuto che, se considerati in questa accezione, molti dei progetti di etnosviluppo avviati in America Latina nell'ultimo ventennio hanno spesso rischiato di tradursi in un consolidamento delle politiche neoliberali che utilizzano la leva dell'etnicità in chiave preminentemente 'culturalista' e di frammentazione dei soggetti politici. L'apparente rispetto della diversità culturale e dello «sviluppo con identità», cui fanno appello oggi molte organizzazioni governative e non governative e le stesse imprese multinazionali, terminerebbe nel momento in cui essa entra in conflitto con gli imperativi di mantenimento dei meccanismi capitalisti di accumulazione economica; il ricorso continuo al 'progettismo' tecnico-burocratico e alla regolamentazione formale di ordine giuridico finirebbe inoltre per sostituire il confronto di ordine politico sulla questione della distribuzione della ricchezza e delle terre, concentrate in poche mani, che in America Latina continua a essere marcata da disuguaglianze macroscopiche; la tendenza infine a delegare la gestione di questi progetti alle organizzazioni non governative si legherebbe all'aumento della loro dipendenza dai fondi, e dunque dalla condivisione dell'agenda politica, dei grandi enti finanziatori pubblici e privati, e al correlativo disimpegno dello Stato dall'obbligo di garantire alle popolazioni indigene (e, più in generale, alle popolazioni rurali) l'accesso ai servizi pubblici fondamentali<sup>24</sup>.

Tuttavia, è innegabile che dai modi in cui le popolazioni indigene hanno messo in rapporto l'idea di sviluppo con le proprie idee di benessere e di autonomia, negli ultimi decenni sono venute diverse sollecitazioni per ripensare criticamente la visione, egemonica nel mondo occidentale, che immagina il benessere come qualcosa che va costantemente accresciuto, di carattere prevalentemente individuale, e il cui fattore fondamentale resta, in fin dei conti, la crescita dell'economia materiale. Sebbene ogni gruppo indigeno abbia un proprio modo di ricondurre la nozione di sviluppo a concetti interni alla rispettiva tradizione culturale, e all'interno di ogni gruppo siano spesso documentabili posizioni differenziate, un elemento ricorrente che emerge dalle indagini degli etnologi su questo tema è la scarsa rilevanza annessa alla pura crescita economica rispetto alla sottolineatura di altri fattori che determinano il benessere collettivo. Il suo fondamento tende piuttosto a essere individuato nel mantenimento o nella restaurazione di un equilibrio armonico fra i vari elementi del proprio ordine sociale, elementi che non includono solo le relazioni tra gli esseri umani ma anche quelle di questi ultimi con il mondo non umano<sup>25</sup>. Vista alla luce delle concezioni del benessere documentabili presso molte popolazioni indigene, l'associazione tra benessere collettivo e l'idea di crescita, di sviluppo, appare invece un peculiare costrutto concettuale della moderna cultura occidentale, e in questo senso, come si dice presso le popolazioni indigene della Sierra Nevada di Santa Marta in Colombia, lo sviluppo è 'cosa' e 'parola' dei 'bianchi', di cui non esiste una immediata traduzione nei concetti indigeni (cfr. Colajanni 2008b).

Nello stesso tempo, però, d'accordo con le osservazioni prima riportate di Appadurai, oggi si assiste, presso molte popolazioni indigene, a ciò che, riprendendo una espressione di Marshall Sahlins, è stata chiamata una 'indigenizzazione' dello sviluppo (Ramos *et al.*, a cura di, 2009). Essa porta a riconfigurare questa nozione e la concatenazione di idee, di valori e di processi (miglioramento, benessere, progresso, progetto, futuro, cambiamento, crescita economica, aumento della ricchezza e della disponibilità di beni, ecc.) che ha evocato in Occidente, in accordo con l'ordine concettuale ed etico che ogni popolazione sente più consono con la propria esistenza distinta come collettività sociale. Così, quando la nozione di sviluppo è riferita a se stessi e intesa come visione desiderabile del futuro della propria collettività, emergono spesso affermazioni come quelle da me documentate presso i Wayuu della penisola della Guajira, per i quali lo sviluppo è identificato con la possibilità e la capacità di continuare a vivere e a 'camminare' secondo i propri costumi e il proprio 'modo di essere', con la consapevolezza che oggi ciò

rende necessario imparare ad appropriarsi e a padroneggiare molti 'saperi' stranieri, come per esempio quelli legati alla scrittura e alla presentazione di 'progetti' e alla conoscenza dei quadri normativi e legali (Mancuso 2008)<sup>26</sup>.

A questi processi di negoziazione, rielaborazione e appropriazione dei significati concettuali e politici dei processi di sviluppo si attaglia per molti aspetti la nozione di 'controsviluppo', proposta da J. Galjart ed elaborata compiutamente da A. Arce e N. Long, come

opera di mediazione tra le procedure burocratiche che vengono introdotte [dalle agenzie ufficiali di cooperazione allo sviluppo] e le pratiche locali. [...] In altre parole, il controsviluppo si basa sulla capacità e il potere delle persone di miscelare e modellare ciò che emerge in seguito alla diffusione delle "tecniche" della modernità e nel corso della revisione delle modalità locali di organizzazione. [...] Controsviluppo significa modellare il qui-e-ora della modernità. Visto dall'alto, ciò può risolversi nella perdita del potere di implementazione e nella minimizzazione della conoscenza esperta. Dal basso, rappresenta una serie di opportunità per organizzare progetti specifici che, di contro, possono aiutare a promuovere e finanziare ulteriori progetti (Arce, Long 2005: 82, 84).

Antonino Colajanni (2008a) ha individuato nella proposta e nell'elaborazione, da parte di molte organizzazioni indigene della Colombia, dei cosiddetti «piani di vita indigeni», un processo che, a partire dagli anni Ottanta, è andato appunto in questa direzione. Astrid Ulloa (2010) li ha anzi considerati una delle espressioni del processo attuale di costruzione di una «autonomia relazionale» dei popoli indigeni, intendendo con questa espressione il complesso di pratiche concrete il cui esercizio definisce gli spazi della loro autonomia reale di fronte agli attori sociali esterni con cui interagiscono, al di là del piano delle autonomie di ordine puramente legale riconosciute dagli stati e dal diritto internazionale (la cui effettività, come si è mostrato, rischia spesso di restare limitata e subordinata ai concreti rapporti di forza).

I «piani di vita indigeni» consistono nel disegno e nella stesura di documenti che sono il frutto di discussioni e di lavori condotti all'interno di una comunità indigena. In essi, dopo aver presentato un'analisi della propria situazione attuale, si propone una pianificazione di obiettivi, strategie e azioni, sia a breve che a lungo termine, diretta al soddisfacimento di quelle che vengono considerate le esigenze prioritarie della comunità. In sintesi, per le loro caratteristiche, i «piani di vita indigeni» possono es-

sere considerati una forma 'autogestita' di disegno e stesura di 'progetti', ai quali per molti aspetti (ad es. settorializzazione degli ambiti trattati; articolazione secondo lo schema 'studio diagnostico-obiettivi-strategie-azioni') essa si ispira; allo stesso tempo i 'piani di vita' se ne distanziano (fino al punto di fare a meno, già nel nome, delle stesse nozioni di 'sviluppo' e di 'progetto') non soltanto per questo aspetto di 'autogestione', ma anche per situare le specificità storiche, locali e culturali del gruppo al centro dell'analisi e della pianificazione. Da questo punto di vista, questi documenti testimoniano di iniziative che, in linea con il diritto dei popoli indigeni, sancito dalla Convenzione 169, di stabilire le proprie priorità nei processi di sviluppo e di «partecipare all'elaborazione, all'attuazione e alla valutazione dei progetti e dei programmi di sviluppo economico nazionale e locale che li possano riguardare direttamente» (art. 7), cercano di ridefinire dal basso e dall'interno delle collettività indigene i contenuti, le modalità e i fini della pianificazione.

Non si può tuttavia nascondere che, in Colombia, le norme che dovrebbero disciplinare l'articolazione dei 'piani di vita indigeni' con i piani di sviluppo ufficialmente approvati dalle amministrazioni statali non sono al momento definite; pertanto, il senso in cui i secondi debbano tenere conto dei primi resta vago e la loro attuazione concreta dipende oggi dall'eventuale interessamento di finanziatori privati.

### 7. *Il 'buen vivir' e il ripensamento delle politiche di sviluppo in Ecuador e Bolivia*

Problemi analoghi riguardano oggi l'accordo tra i principi del cosiddetto 'buen vivir' enunciati nelle recenti nuove carte costituzionali di Ecuador (2008) e Bolivia (2009) e le politiche di sviluppo promosse dai governi di questi paesi dopo la loro entrata in vigore. Come è noto, entrambe queste riforme costituzionali sono state approvate in un contesto politico caratterizzato dalla vittoria elettorale e dall'arrivo al governo di forze e leaders politici (Rafael Correa in Ecuador ed Evo Morales in Bolivia), fortemente critici verso le politiche neoliberali che, con l'avallo di regimi corrotti, erano state imposte nei due paesi tra anni Novanta e i primi anni del decennio successivo. Questi eventi erano stati preceduti da un'ampia ondata di proteste popolari in cui un ruolo fondamentale è stato giocato da movimenti che, più o meno direttamente, rappresentavano le popolazioni indigene: in Ecuador, in particolare la CONAIE, cui si è prima fatto cenno; in Bolivia, dove la maggioranza della popolazione è identificata come indigena, un insieme di forze che alla fine si è radunata intorno al MAS (Movi-

miento al Socialismo) guidato da Evo Morales, che successivamente è stato salutato, e si è egli stesso rappresentato, come il primo presidente indigeno di questo paese. In entrambi i paesi, questi processi e questi cambiamenti degli equilibri politici interni si sono riflessi nella rilevanza che il riferimento alla componente indigena ha assunto nelle nuove Carte Costituzionali, a partire dalla definizione del carattere “plurinazionale” dello Stato.

Come già detto, un aspetto importante delle nuove Costituzioni è stato il rilievo accordato al cosiddetto “*buen vivir*” (Ecuador) o “*vivir bien*” (Bolivia), presentato come uno dei fondamenti e delle finalità della convivenza civile nazionale che nel caso dell’Ecuador, è posto alla base di un’ampia serie di diritti a beni e servizi fondamentali, e in quello della Bolivia è enunciato come «principio etico-morale» di una «società pluralista» (art. 8). In entrambe queste Costituzioni, il perseguimento del ‘*buen vivir*’ è identificato come la finalità fondamentale cui devono tendere le politiche e i piani di sviluppo (artt. 306 e 313 della Costituzione boliviana e art. 275 di quella dell’Ecuador). Per connotare positivamente cosa debba essere inteso per ‘*buen vivir*’ e marcare, più o meno esplicitamente, la sua distinzione da una concezione di ‘benessere’ basata principalmente su indicatori economici e relativa ai singoli individui, in entrambe le Costituzioni si accosta questa espressione ad altre, formulate nelle lingue indigene più diffuse, utilizzate per riferirsi alla ‘buona vita’. Nel caso dell’Ecuador, si cita in particolare l’espressione *sumak kawsay* (quechua dell’Ecuador); in quello della Bolivia, tra le altre, quelle di *suma qamaña* (aymara) e *ñandereko* (guarani).

Negli ultimi anni, non solo in Bolivia e in Ecuador, si è sviluppato un ampio dibattito sui significati del ‘*buen vivir*’, che ha riguardato: l’interpretazione e il senso delle concezioni indigene che sarebbero compendiate in queste espressioni (ad es. Uzeda Vázquez 2009); la questione della misura in cui la prospettiva del ‘*buen vivir*’, come articolata in queste costituzioni, si differenzia concettualmente da quella dello ‘sviluppo umano e sostenibile’ (ad es. Walsh 2010); gli aspetti di conformità e difformità delle recenti politiche economiche dei governi di Bolivia ed Ecuador rispetto ai principi considerati distintivi del ‘*buen vivir*’<sup>29</sup>.

In uno scritto che tenta un bilancio d’insieme su tali questioni, Eduardo Gudynas (2011) ha argomentato che il concetto e la prospettiva del “*buen vivir*” devono essere considerati una “piattaforma” diversificata di idee e di pratiche “in costruzione” accomunate dal loro porsi come reazione e alternativa ai discorsi e alle politiche di sviluppo dominanti nella modernità, e che si inseriscono in un movimento più ampio di ‘decolonizzazione’ di alcuni assunti centrali di tali politiche, come in particolare

la visione reificata e mercificata dell’ambiente non umano, la subordinazione della diversità culturale alla logica del profitto e della crescita economica, una concezione del benessere e della qualità della vita basata prevalentemente sulla disponibilità di beni materiali e sui livelli di reddito monetario e il privilegio della sola dimensione individuale a scapito di quella collettiva (il “*buen vivir*” va in primo luogo interpretato come “*buen convivir*”). Per ciò che riguarda l’apporto che a questa piattaforma proviene dalle concezioni relative al benessere diffuse tra le popolazioni indigene, Gudynas argomenta che a essere rilevante non è necessariamente la loro natura ‘tradizionale’, ma il fatto dell’attuale rielaborazione dal loro interno e del valore politico che queste rielaborazioni assumono in un percorso di ricostruzione ‘interculturale’ di ciò che si deve intendere per ‘benessere’ e ‘sviluppo’ negli stati latinoamericani. Così chiarisce che

non esiste un *Buen Vivir* “indigeno”, dal momento che la categoria di “indigeno” è un artificio e serve solo per omogeneizzare popoli e nazionalità molto differenti tra loro, ognuna delle quali possiede, o potrà possedere, una sua concezione propria di *Buen Vivir*. [...] Il *Buen Vivir* non deve essere inteso come una re-interpretazione occidentale di un modo di vita indigeno in particolare (Gudynas 2011: 12, 18).

Tuttavia, questi commentatori non hanno potuto non constatare che i provvedimenti governativi più recenti di politica economica approvati in Ecuador e in Bolivia dopo l’entrata in vigore delle nuove Costituzioni continuano a essere ispirati in massima parte da obiettivi che sono molti più prossimi a una politica tradizionale di sviluppo economico che ai principi considerati propri del “*buen vivir*” e delle concezioni indigene che vi vengono collegate. Questi provvedimenti, come il *Plan Nacional para el Buen Vivir 2009-2013* in Ecuador e il *Programa Nacional de Gobierno 2010-2015* presentato dal MAS in Bolivia, definiscono infatti linee di politica economica e sociale che si distanziano dal neoliberalismo per ciò che riguarda il ripristino di un controllo più forte dello stato sulle attività economiche – in primo luogo quelle di sfruttamento degli ingenti giacimenti di idrocarburi e di altri minerali presenti in entrambi i paesi – e sui proventi che esse generano, incrementandone la quota spettante allo stato e diminuendo quella delle multinazionali; la riduzione della dipendenza dalle esportazioni esterne; la considerazione delle finalità di giustizia sociale cui queste devono essere dirette. Nello stesso tempo, queste politiche riconfermano la priorità strategica che, per il perseguimento di

questi obiettivi, è accordata all'impulso di iniziative riconducibili a un modello classico di 'modernizzazione' (sviluppo delle attività estrattive e articolazione di queste con lo sviluppo di un settore industriale interno e con una maggiore produttività del settore agricolo).

In questo contesto, in Ecuador, negli ultimi anni si sono sviluppate una crescente contrapposizione e un'aspra conflittualità tra il governo di Correa e la principale organizzazione indigena del paese prima citata, la CONAIE (che nel 2007 aveva lanciato la proposta di convocare l'Assemblea Costituente), a proposito della definizione delle forme di governo autonomo delle cosiddette Circostrizioni Territoriali Indigene (già contemplate nella precedente Costituzione del 1998) e, soprattutto, dei contenuti della nuova legge che disciplina le attività minerarie (Ley 45 del 2009) e del progetto di legge sullo sfruttamento e l'uso delle risorse idriche. I principi che vi sono affermati sono stati criticati per l'interpretazione riduttiva dei diritti alla consultazione previa, libera e informata delle comunità indigene (Vintimilla 2010; Martínez de Bringas 2011). Anche per ciò che concerne i conflitti tra lo sviluppo di attività estrattive (la regione amazzonica dell'Ecuador è ricca di giacimenti di petrolio) e i diritti territoriali delle popolazioni indigene, in Ecuador la situazione attuale resta caratterizzata da tendenze apparentemente in contrasto: da una parte il governo di Correa ha lanciato nel 2007 la cosiddetta iniziativa Yasuni, con cui si è impegnato a non intraprendere l'attività di estrazione petrolifera in un grande giacimento localizzato in un'area di foresta amazzonica già dichiarata parco nazionale e riconosciuta come 'riserva etnica' della popolazione indigena Waorani, a condizione che la comunità internazionale contribuisca, nei dieci anni successivi, a compensare la perdita dei profitti previsti, versando allo Stato una quota pari alla loro metà (350 milioni di dollari) (cfr. Gonzalez 2011); dall'altra, ha intrapreso nuove politiche di rilascio di concessioni per lo sfruttamento di giacimenti di idrocarburi spesso ubicate in territori indigeni, ed è stato accusato dai movimenti indigeni di non sottoporle a una previa consultazione delle popolazioni interessate<sup>28</sup>.

Alcune situazioni di conflitto tra megaprogetti di sviluppo e diritti territoriali delle comunità indigene si sono presentate recentemente anche in Bolivia, dove pure, sotto il governo di Evo Morales, è stata promulgata una legislazione avanzata che regola in dettaglio i diritti di consultazione e partecipazione delle comunità relativamente ai progetti di sfruttamento dei giacimenti di idrocarburi. Nel 2011, infatti, il progetto, appoggiato dal governo, di costruzione di un'autostrada che dovrebbe attraversare un'area dichiarata parco nazio-

nale e riconosciuta ufficialmente come territorio di diverse comunità indigene appartenenti ai gruppi Tsimane, Yuracaré e Mojeño, il Territorio Indigeno e Parco Nazionale Isiboro Sécore (TIPNIS) ha provocato una serie di manifestazioni di protesta, guidate, oltre che dalle organizzazioni indigene locali, dalla CIDOB (*Confederación Indígena del Oriente Boliviano*), la più importante organizzazione di rappresentanza delle popolazioni indigene delle cosiddette 'basse terre' (Amazzonia, Chaco, Oriente) della Bolivia. Queste manifestazioni, che hanno dato luogo a incidenti con le forze dell'ordine e che sono culminate in una marcia dei manifestanti che ha raggiunto La Paz, hanno infine portato alla promulgazione di una legge (Ley 180) che dichiara la «natura inviolabile» di questo territorio, ma da ciò fa conseguire non solo la sospensione del progetto di autostrada, ma anche di qualsiasi altro progetto di attività imprenditoriale al suo interno (IWGIA 2012: 166-174).

## 8. Conclusioni

Non è senza importanza sottolineare, avviandomi alla conclusione di questa panoramica e riprendendo le osservazioni fatte nelle prime pagine sul retaggio coloniale che circonda la storia della categoria di 'indigeno' in America Latina, che questa controversia che ha opposto il presidente 'indigeno' Morales a organizzazioni che rappresentano una parte delle 'nazioni' indigene boliviane, si situa in un contesto in cui, sia in Bolivia che in Ecuador, negli ultimi anni si è consolidata a livello ufficiale una terminologia per cui 'indigeno' è riferito specificamente alle popolazioni amazzoniche e delle altre regioni pianeggianti, mentre per le popolazioni di lingua aymara e quechua insediate nella zona andina si impiega il qualificativo di "originarie" che fa esplicito riferimento a quelle che in epoca coloniale venivano chiamate "comunità originarie" (Cuentas 2010).

La controversia, mentre ripropone, su un piano più ampio di quello meramente giuridico, la questione dei rapporti tra autonomia e autodeterminazione delle collettività indigene da una parte, e ideologie e politiche di sviluppo dall'altra, evidenzia come tale questione si inserisce in un dibattito teorico e politico più ampio, che sta portando a ripensare anche il ruolo e il potere dello stato come forma di organizzazione politica, la possibilità di economie operanti secondo una logica diversa da quella del mercato capitalista e la stessa categoria di 'indigeno'.

Guardando all'insieme dell'America Latina contemporanea, Miguel Bartolomé ha sostenuto che i nuovi processi di riconoscimento giuridico di forme di autonomia dei popoli indigeni riflettono

una tendenza, diffusa ben al di là delle collettività indigene, che sta portando a rivalorizzare 'opzioni di civilizzazione' diverse da quelle divenute egemoniche nella modernità, anche per ciò che riguarda il modo di soddisfare i bisogni delle collettività umane, di pensare il rapporto tra il proprio passato e il proprio futuro, e i rapporti tra il proprio sé e il proprio ambiente di vita: «il pluralismo culturale e l'interculturalità alludono dunque a una problematica più ampia del solo riconoscimento politico della presenza [negli stati] di comunità socialmente e culturalmente differenziate. Si tratta invece di accettare l'esistenza contemporanea di molteplici *opzioni di civilizzazione*» (Bartolomé 2008: 273, corsivo nel testo).

Come recentemente riconosciuto da uno dei maggiori teorici della prospettiva di un'era e di una politica di 'post-sviluppo', Arturo Escobar (2010), bisognerà tuttavia ancora aspettare il futuro per capire meglio, anche nei paesi latinoamericani le cui politiche e la cui economia sembrano volere rompere con i modelli neoliberalisti di sviluppo, se le recenti esperienze e i tentativi di riconoscimento e auto-organizzazione dell'autonomia delle collettività 'indigene' all'interno degli stati si situino in un movimento di costruzione di nuove 'alternative alla modernità' o piuttosto di 'modernità alternative'.

## Note

\* Il presente testo rappresenta una versione riveduta, ampliata e con bibliografia integrata, di un mio saggio, pubblicato in castigliano, nel volume, a cura di A. Abello Vives, *La savia del desarrollo* (Girona, Documenta Universitaria, 2013). La traduzione dei testi citati di cui non è disponibile un'edizione italiana, è mia.

<sup>1</sup> Il voto contrario è stato espresso da Stati Uniti, Canada, Australia, Nuova Zelanda, nonostante in questi stati la questione indigena abbia storicamente avuto un ruolo di primo piano. Con la parziale eccezione degli Stati Uniti (ma vi sono state alcune recenti dichiarazioni di Obama in questa direzione), questi stati, attraverso i loro massimi esponenti, hanno successivamente manifestato un orientamento diverso, che ha portato alla firma della Dichiarazione. Nel decennio 2000-2010 l'ONU si è inoltre dotata di un sistema di organi istituzionali espressamente deputati alla questione dei diritti indigeni: il Forum Permanente per gli Affari Indigeni (UNPFII), composto per metà da rappresentanti di organizzazioni indigene, il Relatore speciale sui diritti umani e le libertà fondamentali dei popoli indigeni e l'*Expert Mechanism*

sui Diritti dei Popoli Indigeni (EMRIP).

<sup>2</sup> Per uno sguardo analitico d'insieme sulla Dichiarazione e sulle sue implicazioni si vedano ad esempio Marcelli 2009; Álvarez Molinero, Oliva Martínez, Zúñiga García-Falces 2009; Charters, Stavenhagen 2009.

<sup>3</sup> Per un'analisi d'insieme della Convenzione e del suo impatto, cfr. Rodríguez Piñero 2005; Anaya 2004; Gómez 2006; ILO 2009.

<sup>4</sup> Cfr. Assies *et Al.* 2001; Giraudo 2008; Aguilar *et Al.*, 2010; Lixinski 2010; Van Cott 2000.

<sup>5</sup> Il caso della Colombia è esemplificativo al riguardo. Qui, negli ultimi quindici anni, da una parte la Corte Costituzionale ha svolto un ruolo molto importante nel consolidare una giurisprudenza favorevole alla tutela legale dei diritti che la legislazione garantisce alle collettività indigene, ma, dall'altra, quest'ultime sono state particolarmente colpite: 1240 indigeni assassinati tra il 2002 e il 2008; 74 mila indigeni costretti con la forza ad abbandonare le terre su cui avevano un titolo di proprietà; violazione dei diritti umani da parte degli attori del conflitto armato in zone in cui l'esercizio dei propri diritti può spesso esporre a minacce e rischi per la vita stessa di chi li rivendica. Cfr. ad es. Rodríguez Garavito, Orduz Salinas 2010; Berraondo 2011; Houghton 2008.

<sup>6</sup> Un processo di differenziazione di un'agenda politica e rivendicativa 'indigena' rispetto a quella 'sociale' promossa dalle organizzazioni tradizionali, sia legali (partiti e sindacati) che illegali (guerriglia) di sinistra, è avvenuto anche con la nascita e lo sviluppo dei movimenti pan-maya in Guatemala dalla fine degli anni Ottanta, ossia dopo la fine della fase più acuta della repressione militare delle organizzazioni guerrigliere da parte della dittatura militare, operata attraverso il ricorso indiscriminato a massacri e torture di massa perpetrati dall'esercito e dalle formazioni paramilitari. Le vittime (per ciò che riguarda i morti, oltre 200 mila), come riconosciuto dal rapporto della *Commission for Historical Clarification* pubblicato nel 1999, sono per l'appunto state in grandissima prevalenza le popolazioni rurali indigene di ceppo linguistico maya. Di queste vicende Rigoberta Menchú, insignita nel 1992 del premio Nobel per la pace, ha lasciato in *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, una delle prime e più drammatiche testimonianze, basata in primo luogo sulla narrazione delle torture e dell'assassinio di cui sono stati vittima molti dei suoi familiari. Sui movimenti pan-maya in Guatemala, si veda Warren 1998.

<sup>7</sup> Per una panoramica sulle esperienze di evoluzione da movimenti a partiti indigeni in America Latina si veda ad es. Le Bot 2009. Per un'analisi più dettagliata, ad es. Van Cott 2007 e 2010.

<sup>8</sup> Nella ormai vastissima bibliografia sul neozapattismo in Chiapas e sui temi qui menzionati, mi limito a segnalare Nash 2001; Stephen 2002; Rus, Hernández Castillo and Mattiace (eds.) 2003.

<sup>9</sup> Cfr. Colajanni 1998; Jackson, Warren 2005; Postero, Zamosc 2005; Martínez Novo 2009; Warren, Jackson 2002.

<sup>10</sup> Cfr. Albert 2004; Assies 2004; Brosius 2001; Conklin and Graham 1995; Ramos 1998; Ulloa 2004.

<sup>11</sup> Gli stati latinoamericani in cui, in base ai censimenti ufficiali, la popolazione classificata come indigena o come appartenente a un 'gruppo etnico indigeno' ha il peso percentuale maggiore rispetto alla popolazione nazionale sono la Bolivia (62% nel 2001) e il Guatemala (40% nel 2002). Uno degli stati in cui la determinazione del peso demografico della popolazione classificata come 'indigena' è stato oggetto di maggiore controversia è l'Ecuador, in cui, secondo gli ultimi censimenti (2001 e 2010) la popolazione indigena costituirebbe il 7% della popolazione, dato a cui la CONAIE oppone una stima di oltre il 30%. Per un quadro d'insieme e una discussione di questi dati statistici, cfr. ad es. Del Popolo, Oyarce 2005; Layton, Patrinos 2006; Renshaw, Wray 2004; Gorza 2011.

<sup>12</sup> Su queste negoziazioni, cfr. ad es. Bartolomé 2008; de la Cadena 2007; Gros 2001; Chaves 2011.

<sup>13</sup> In alcuni paesi, come il Perù, quello linguistico resta invece l'unico criterio utilizzato per identificare la popolazione indigena, che in base ad esso ammontava nel 2007 al 16% della popolazione nazionale. La discrepanza tra le stime della popolazione indigena ottenute con l'impiego del criterio di autoiscrizione e quelle ottenute con il criterio linguistico, possono essere esemplificate dal caso del Messico in cui, nel censimento del 2000, due degli oltre sei milioni di persone maggiori di cinque anni che hanno dichiarato di parlare una lingua indigena non hanno riferito la loro appartenenza a nessun gruppo considerato 'indigeno', mentre coloro che si sono dichiarati indigeni sono stati 5,3 milioni; tuttavia, il censimento più recente del 2010, che ha usato un criterio più inclusivo, classificando come indigeni tutti i membri dei gruppi domestici in cui almeno una persona si dichiara indigena per la lingua parlata o per considerarsi membro di un gruppo indigeno, ha 'portato' questo numero a più di 13 milioni di persone e, secondo alcune interpretazioni dei dati, a oltre 15 (IWGIA 2012).

<sup>14</sup> Come è noto, il concetto di 'sviluppo umano' ha una delle sue principali fonti di ispirazione nelle teorie di Amartya Sen. Per Sen (ad es. Sen 1999), lo sviluppo deve essere inteso come processo di espansione delle libertà sostanziali degli individui; l'aumento del reddito pro

capite è un obiettivo e un indicatore importante, ma in sé insufficiente, soprattutto se a ciò non si accompagna il rafforzamento di altre «capacitazioni», ossia condizioni effettive di esercizio della libertà, che hanno a che fare con la sfera dei diritti politici, delle tutele sociali e della libertà di informazione. Correlativamente, anche la povertà è concepita come una condizione di «incapacitazione» di cui la scarsa disponibilità di reddito è un elemento il cui peso non va considerato in sé, ma nella sua relazione con altri indicatori, che si riferiscono, per esempio, all'accesso all'istruzione e alle cure sanitarie o alle relazioni di genere. Ciò ha portato all'adozione, nei rapporti annuali elaborati da un gruppo di esperti per conto dell'UNDP (United Nations Development Program), di un «indice di sviluppo umano» (ISU) basato sulla ponderazione di misure e indicatori relativi non più solo al livello del reddito pro capite, ma anche al livello di istruzione e alla speranza di vita alla nascita, che dal 2010 è stato integrato da indici relativi alla disuguaglianza multidimensionale (ossia in riferimento a misure non basate esclusivamente sul reddito) e di genere.

<sup>15</sup> Dagli anni Novanta a queste critiche si sono aggiunte quelle, di tenore 'post-strutturalista', di una serie di studiosi, come A. Escobar (1995) e J. Ferguson (1990), ispirati dall'opera di Michel Foucault, che sostengono che le politiche di sviluppo e di cooperazione allo sviluppo, indipendentemente dalle riforme dei loro obiettivi, funzionano come un complesso articolato di discorsi, pratiche e apparati istituzionali che costruiscono nuove forme di esercizio di potere e di produzione di conoscenza autorevole, riducendo, da entrambi i punti di vista, l'autonomia dei soggetti e dei gruppi cui vengono applicate. Anche quando queste politiche non conseguono i loro obiettivi espliciti, o non hanno come conseguenza il peggioramento, se non la devastazione, delle condizioni materiali di vita delle popolazioni coinvolte dagli interventi (come è molte volte successo alle popolazioni indigene i cui territori sono stati investiti da megaprogetti di sviluppo economico), esse ne rafforzerebbero la subordinazione. Un esempio della relativa invarianza di queste politiche, rispetto all'apparente riforma degli obiettivi della cooperazione allo sviluppo è stato individuato nella costante riproposizione di una 'forma progetto' scarsamente flessibile. Essa infatti sarebbe intrinsecamente connessa a operazioni di strutturazione e riproduzione di apparati istituzionali e di modelli di professionalizzazione e settorializzazione della realtà e degli interventi che rispondono a una logica di tipo burocratico e tecnocratico funzionale al rafforzamento del controllo sui destinatari dello 'sviluppo'. Tra i bilanci critici, di tenore diverso, sugli approcci post-strutturalisti allo studio dei processi di sviluppo si vedano: Gardner, Lewis 1996; Pieterse 1998, ed Escobar 2000 per una replica.

<sup>16</sup> Sui rapporti tra sviluppo, processi di globalizzazio-

ne e neoliberalismo si vedano, ad es., McMichael 2006; Edelman, Haugerud (eds.) 2005.

<sup>17</sup> Per limitarsi a un paio di esempi, in Chiapas, in cui, in seguito alla realizzazione di una serie di megaprogetti di sviluppo, si produce il 20% del petrolio, il 25% del gas e il 50% di energia elettrica (quest'ultima grazie alla costruzione di una serie di grandi dighe che hanno portato al trasferimento forzato di varie comunità indigene) che si consuma in Messico, il tasso di denutrizione della popolazione indigena è del 54% (cfr. Bartolomé 2010: 22). Nel dipartimento amministrativo de La Guajira, in Colombia, in seguito allo sviluppo delle attività di estrazione di carbone, negli ultimi 25 anni il reddito pro capite è passato dal 63 al 108% di quello nazionale. Tuttavia, nonostante la compagnia multinazionale del Cerrejón che amministra il megaprogetto carbonifero abbia versato nello stesso periodo alle istituzioni statali 1461 milioni di dollari in royalties, la percentuale di popolazione con "bisogni di base insoddisfatti" nella zona rurale dei municipi del dipartimento abitati prevalentemente dai Wayuu (il più numeroso gruppo indigeno presente in Colombia), era nel 2005 del 91%; l'ammontare complessivo dei fondi direttamente destinati dalla multinazionale al *Plan de Ayuda Integral para la Comunidad Indígena* dal 1982 al 2002 era di 5 milioni di dollari per una popolazione di almeno 100 mila persone, pari al valore della produzione di carbone di due giorni e mezzo (Benson 2011; PNUD Colombia 2011).

<sup>18</sup> È impossibile in poco spazio dare conto della miriade di situazioni di conflitto create in America Latina durante gli ultimi due decenni da progetti di sfruttamento economico di risorse naturali e del sottosuolo e di costruzione di grandi infrastrutture ubicate in aree abitate da popolazioni indigene. I rapporti pubblicati annualmente dall'IWGIA (*International Working Group for Indigenous Affairs*), una delle più importanti organizzazioni internazionali non governative di difesa dei diritti indigeni, ne forniscono una rassegna abbastanza esaustiva, cui si rinvia (ad es. IWGIA 2012). Per limitarsi a pochi esempi rappresentativi, in Brasile una parte ingente delle opere di costruzione di nuovi impianti idroelettrici, previste dal PAC (Piano di Accelerazione della Crescita) lanciato dal governo di Lula, è localizzata in queste aree (IWGIA 2012: 176); in Perù, dove la suddivisione del territorio nazionale in 64 lotti in vista del possibile sfruttamento dei giacimenti di idrocarburi comprende più di 2/3 dell'area amazzonica (una percentuale analoga riguarda l'area amazzonica dell'Ecuador), 17 di questi lotti includono riserve in cui vivono popolazioni indigene considerate "in isolamento volontario" e 58 si estendono su terre titolate a comunità indigene (Bebbington 2009); in Colombia, dei 280 contratti di prospezione firmati dal 2000 al 2007, 100 interessano territori indigeni (Houghton 2008: 282).

<sup>19</sup> Uno dei casi più noti e discussi, considerato per molti aspetti iniziatore di questa tendenza (cfr. ad es. Gilly 1999; Dietz 2005; López Bárcenas 2011), è stato quello della riforma, nel 1992, dell'art. 27 della Costituzione federale messicana, che ha soppresso il divieto di alienazione e di affitto, introdotto nel 1917, delle terre assegnate in regime di proprietà sociale comunitaria ('*ejidos*' e '*comunidades agrarias*'), in concomitanza con la promulgazione di una nuova legge (*Ley de Minería*) che permette ai soggetti titolari di concessioni di esplorazione e sfruttamento minerario, di ottenere l'espropriazione e l'occupazione temporanea delle aree destinate a queste attività; entrambi i provvedimenti hanno preparato il terreno per l'approvazione, da parte del Congresso messicano, del Trattato di Libero Commercio con gli Stati Uniti (NAFTA, North American Free Trade Agreement), la cui entrata in vigore, il primo gennaio 1994, ha coinciso con l'occupazione armata in Chiapas di quattro città da parte dell'EZLN. In Wilhelmi (2011), si trovano discussi diversi casi, relativi ad altri stati latinoamericani, che mostrano dinamiche simili. Si vedano Bebbington (2009) per ciò che riguarda in particolare i paesi andini (Ecuador, Perù e Bolivia) e Houghton (2008) per la Colombia.

<sup>20</sup> Per fare alcuni esempi rappresentativi di queste situazioni, tra gli anni Novanta e i primi anni del nuovo millennio, uno dei principali nodi del contendere nei negoziati tra EZLN e governo messicano sull'inserimento di principi di autogoverno indigeno nella Costituzione federale è stato costituito dalla scelta del governo di non attribuire alle comunità indigene lo status di «entità pubbliche», ma soltanto di «interesse pubblico»; in Colombia, sebbene gli articoli 286 e 287 della Costituzione del 1991 prevedessero la trasformazione dei *resguardos* (territori di cui lo stato riconosce legalmente la proprietà collettiva imprescrittibile, inalienabile e non sottoponibile a ipoteca alle comunità indigene che li abitano) in entità amministrative autonome, non si è mai dato corso a disposizioni che li attuassero; in altri paesi, come il Brasile e in Perù, sebbene la legislazione preveda di procedere a una demarcazione rapida delle aree cui riconoscere titoli di proprietà collettiva alle popolazioni indigene che vi risiedono, questo processo è avanzato molto più a rilento rispetto a quello del rilascio di concessioni nelle stesse aree a soggetti privati. Cfr. ad es. Wilhelmi 2011; Roldan 2004; Barié 2003; Hoekema, Assies 2001; Urteaga Crovetto 2001; Albert 2004.

<sup>21</sup> L'articolo successivo della Convenzione afferma inoltre che, salvo casi eccezionali, i popoli indigeni non devono essere trasferiti dalle terre che occupano, e che qualora questo trasferimento si renda necessario, deve avvenire con il loro consenso, o in assenza di questo, osservando procedure speciali; inoltre, quando i motivi che hanno determinato il trasferimento vengono meno, essi hanno il diritto di ritornare nelle loro terre o di ri-

ceverne altre di qualità e status giuridico almeno uguali a quelle occupate in precedenza, o, nei casi in cui essi esprimano una preferenza in questo senso, a forme di indennizzo adeguato (art. 16).

<sup>22</sup> Sempre in Colombia, un altro dei casi di maggiore risonanza internazionale su cui si è pronunciata la Corte Costituzionale ha riguardato il conflitto che su diversi piani (fra i quali quello del mancato adempimento del diritto di consultazione) è sorto dalla costruzione, nella seconda metà degli anni '90, della grande diga di Urrá, che ha provocato, tra l'altro, l'inondazione del territorio e lo spostamento forzato di numerose comunità di indigeni Embera. Un'analisi approfondita di questo conflitto, frutto di una esperienza di ricerca sul campo, che ne tratta non solo gli aspetti legali, ma quelli sociali, culturali e politici si trova in Rodríguez Garavito, Orduz Salinas 2012b. Rodríguez Garavito (2012) ha proposto inoltre un'interessante interpretazione delle implicazioni che, su un piano politico più globale, l'affermazione del principio di consultazione ha dal punto di vista della costruzione di un nuovo regime di 'governance' dei rapporti tra territori e collettività indigene, ispirato dalla logica del capitalismo neoliberale, che prevede che la difesa delle loro istanze in quest'ambito, per risultare legittima, debba uniformarsi, per linguaggi e procedure, alle modalità proprie del discorso legale egemonico.

<sup>23</sup> Nel caso in questione, i Saramaka, una popolazione afro-discendente, avevano fatto ricorso contro la concessione da parte dello Stato del Suriname di licenze per attività di sfruttamento forestale e minerario dentro il loro territorio, argomentando che tali attività non erano state concertate, che avevano un impatto negativo sul proprio modo di vita e sulla propria sussistenza e che, inoltre, la legislazione del Suriname non aveva permesso loro di difendere i diritti collettivi sulle proprie terre. La sentenza della Corte Interamericana ha sostanzialmente accolto il ricorso, concludendo che lo Stato del Suriname aveva violato i diritti dei Saramaka a) alla proprietà collettiva del territorio su cui potevano vantare diritti di occupazione ancestrale; b) al riconoscimento della loro personalità giuridica come soggetto collettivo e c) alla garanzia di accesso all'autorità giudiziaria nazionale. La Corte ha pertanto ingiunto allo Stato del Suriname di adottare provvedimenti legislativi che garantiscano questi diritti, e di astenersi dal rilasciare a soggetti esterni concessioni per progetti di sviluppo ed investimento di grande scala fin quando non sia raggiunto un consenso tra le parti, non si realizzino studi indipendenti di impatto ambientale e sociale, e non si dimostri che i progetti portano benefici ai Saramaka.

<sup>24</sup> Uno dei primi studi che ha esaminato la questione dei nessi tra progetti di etnosviluppo e logiche neoliberali è stato quello di Bruce Albert su una serie di progetti

di sviluppo 'ecosostenibile' realizzati presso alcuni gruppi indigeni dell'Amazzonia brasiliana negli anni Novanta con il sovvenzionamento di ONG nazionali e internazionali e, a volte, con quello di alcune compagnie transnazionali. Albert notava come essi avessero generalmente avuto gli effetti di introdurre disuguaglianze e conflitti legati alla gestione, spesso particolaristica, delle risorse finanziarie da parte dei pochi leaders scelti come interlocutori e, soprattutto, di generare o incentivare un modello «neopaternalista» di «multidipendenza» da parte degli attori esterni che fornivano tali risorse, al tempo accentuando e legittimando la tendenza neoliberale al disimpegno dello Stato dagli obblighi di fornitura dei servizi pubblici. Secondo Albert, nel caso dell'Amazzonia brasiliana, l'impulso dato a questi progetti, che sono quasi sempre di piccola scala e di limitato ritorno economico, è andato spesso di pari passo con la diffusione di attività illegali di sfruttamento delle risorse forestali e minerarie di importo economico decisamente più considerevole. La sua conclusione era che vi fosse un rischio ingente che queste iniziative di «etnosviluppo sovvenzionato» da attori privati si risolvessero nella formazione di «enclave economiche [...] situate al margine del mercato reale e sottoposte al clientelismo delle organizzazioni (indigeniste e indigene) redistributrici dei fondi degli aiuti» (Albert 2004: 243), e che inoltre finissero per riguardare soltanto quei gruppi che apparivano all'esterno come incarnazioni dell'indigeno «tradizionale» ed «ecologista». Per Albert, dunque, l'«etnosviluppo sovvenzionato» ha avuto, non tanto paradossalmente, il risultato di introdurre «nuovi fattori di incertezza per il futuro delle società indigene in Brasile» (*ivi*: 244). Dinamiche simili a quelle innescate dai progetti di etnosviluppo destinati alle popolazioni amazzoniche, si riscontrerebbero, secondo quanto sostenuto da Charles Hale (2002, 2004) e Victor Breton (2009), anche nei casi dei progetti di sviluppo rurale destinati espressamente alle popolazioni indigene in paesi, come Guatemala ed Ecuador, in cui esse hanno un peso demografico rilevante. Secondo questi due studiosi, tra gli anni Novanta e i primi anni del decennio successivo, questi progetti sarebbero in generale stati caratterizzati dal privilegio di un'ottica "culturalista", e dal contemporaneo abbandono degli obiettivi di una più equa distribuzione delle terre, che invece avevano portato, nei decenni precedenti, all'alleanza tra le componenti indigene e le componenti non indigene del mondo contadino contro la grande proprietà latifondista. Per la Colombia, una analoga prospettiva di analisi è proposta da Gros (2001)

<sup>25</sup> Cfr. Colajanni e Mancuso (2008) per una rassegna e alcuni studi di casi centrati su popolazioni indigene della Colombia, e Uzeda Vázquez (2009) per una comparazione tra i concetti di benessere e di sviluppo tra diverse popolazioni indigene della Bolivia.

<sup>26</sup> Cfr. Grünberg 2000; Pimenta 2006; Gow 2010; Uzeda Vázquez 2009, per analisi estese di questi temi relative ad altri gruppi indigeni dell'America meridionale.

<sup>27</sup> Oltre i lavori già citati, cfr. Escobar 2010; Colpari 2011.

<sup>18</sup> Il caso che ha suscitato maggiore risonanza è stato quello delle concessioni di prospezione ed estrazione delle riserve di petrolio nel territorio dei Sarayaku, su cui è prevista un'imminente pronuncia della Corte Interamericana dei Diritti Umani (cfr. IWGIA 2012: 152-154).

## Riferimenti bibliografici

AA. VV.

2010 *El derecho a la consulta previa, libre e informada de los pueblos indígenas*, numero monografico della rivista *Aportes DPLF*, 3 (14).

Aguilar G., La Fosse S., Rojas H., Steward R.

2010 «The Constitutional Recognition of Indigenous Peoples in Latin America», in *Pace International Law Review Online Companion*, 2 (2): 44-96.

Albert B.

2004 «Territorialidad, etnopolítica y desarrollo. A propósito del movimiento indígena en la Amazonía brasileña», in A. Surrallés, P. García Hierro (eds.), *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, IWGIA, doc. n. 39, Copenhagen: 221-258 (vers. origin. francese in *Cahiers des Amériques Latine*, 1997, 23: 177-210).

Álvarez Molinero N., Oliva Martínez J. D., N. Zúñiga García-Falces (eds.)

2009 *Declaración sobre los derechos de los pueblos indígenas. Hacia un mundo intercultural y sostenible*, Catarata, Madrid.

Anaya J.

2004 *Indigenous Peoples in International Law*, Oxford Univ. Press, Oxford-New York.

Antkowiak T., Gonza A.

2010 «El derecho a las consultas en las Américas. El marco legal internacional», in *Aportes DPLF*, 3 (14): 2-5.

Appadurai A.

2001 *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma

Arce A., Long N.

2005 «Riconfigurare modernità e sviluppo da una prospettiva antropologica», in R. Malighetti (a cura di), *Oltre lo sviluppo. Le prospettive dell'antropologia*, Meltemi, Roma: 51-108.

Arndt H. W.

1990 *Lo sviluppo economico. Storia di un'idea*, Il Mulino, Bologna.

Assies W.

2004 «Territorialidad, Indianidad y Desarrollo: las cuentas pendientes», testo preparato per la *Tercera Semana de la Cooperación y de la Solidaridad Internacionales: América Latina*, Toulouse 18-22 novembre 2003, <http://www.iisg.nl/labouragain/documents/assies.pdf>, consultato il 20/6/2012.

Assies W., Van der Haar G., Hoekema A. (eds.)

2001 *The challenge of diversity. Indigenous peoples and the reform of the State in Latin America*, Thela Thesis, Amsterdam.

Barié C. G.

2003 *Pueblos indígenas y derechos constitucionales in América Latina*, Abya Yala, La Paz.

Bartolomé M. A.

2010 «Interculturalidad y territorialidades confrontadas en América Latina», in *Runa*, XXXI (1): 9-29.

2008 *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*, Siglo XXI, México, Madrid-Buenos Aires.

Bebbington A.

2009 «The New Extraction? Rewriting the Political Ecology of the Andes», in *NACLA Report on the Americas*, 42 (5): 12-20.

Benson A.,

2011 «La Guajira y el Cerrejón: una historia de contrastes», in *Revista Supuestos*, 1 febrero 2011, <http://www.revistasupuestos.uniandes.edu.co/?p=1517>, consultato il 18/06/2012.

Berraondo M.,

2011 «Territorios indígenas colombianos. Una historia de expolio, desplazamiento y extinción», in M. A. Wilhelmi (ed.), *Los derechos de los pueblos indígenas a los recursos naturales y al territorio. Conflictos y desafíos en América Latina*, Icaria, Barcelona: 297-328.

Bonfil Batalla G.

1995a [1982] «El etnodesarrollo: sus premisas jurídicas,

- políticas y de organización», in Id., *Obras escogidas*, INAH/INI, México, tomo II: 464-480.
- 1995b [1972] «El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial», in Id., *Obras escogidas*, INAH/INI, México, tomo I: 337-357.
- Breton V.  
2009 «La deriva identitaria del movimiento indígena en los Andes ecuatorianos o los límites de la etnofagia», in Martínez Novo C. (ed.), *Repensando los movimientos indígenas*, FLACSO, Quito: 69-121.
- Brosius P.  
2001 «The Politics of Ethnographic Presence, Sites and Topologies in the Study of Transnational Movements», in C. Crumley (ed.), *New Directions in Anthropology and Environment*, Altamira Press, Lanham-Oxford: 150-176.
- Charters C., Stavenhagen R. (eds.)  
2009 *Making the Declaration Work. The United Nation Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*, IWGIA Document n. 127, Transaction Publishers, Somerset.
- Chaves M. (ed.)  
2011 *La multiculturalidad estatalizada. Indígenas, afrodescendientes y configuraciones de estado*, ICANH, Bogotá.
- Colajanni A.  
2008a «Il linguaggio dello sviluppo. La cooperazione internazionale e i popoli indigeni dell'America Latina», in A. Colajanni, A. Mancuso, *Un futuro incerto. Processi di sviluppo e popoli indigeni in America Latina*, Cisu, Roma: 1-88.  
2008b «Il pensiero locale sullo sviluppo. Riflessioni sul cambiamento socio-economico pianificato in due società indigene (Kogi e Aruaco) della Sierra Nevada di Santa Marta», in A. Colajanni, A. Mancuso, *Un futuro incerto. Processi di sviluppo e popoli indigeni in America Latina*, Cisu, Roma: 143-202.
- Colajanni A. (a cura di),  
1998 *Le piume di cristallo. Indigeni, nazioni e Stato in America Latina*, Meltemi, Roma.
- Colajanni A., Mancuso A.  
2008 *Un futuro incerto. Processi di sviluppo e popoli indigeni in America Latina*, Cisu, Roma.
- Colpari O.  
2011 «El discurso del sumak kawsay y el gran salto industrial en Bolivia», in *Nómadas*: 155-167.
- Conklin B., Graham L.  
1995 «The Shifting Middle Ground. Amazonian Indians and Eco-Politics», in *American Anthropologist*, 97 (4): 695-710.
- Cuentas M.  
2010 «El derecho a la consulta previa in Bolivia», in *Aportes DPLF*, 3 (14): 17-20.
- Damman S.  
2007 «Indigenous vulnerability and the process towards the Millennium Goals. Will a human rights-based approach help?», in *International Journal on Minority and Group Rights*, 14 (4): 489-539.
- de la Cadena M. (ed.)  
2007 *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*, Enviación, Popayan.
- Del Popolo F., Oyarce A. M.  
2005 «Población indígena de América Latina: perfil sociodemográfico en el marco de la CIPD y de las Metas del Milenio», paper presentato al Seminario internazionale su *Pueblos indígenas y afrodescendientes de América Latina y el Caribe: relevancia y pertinencia de la información socio-demográfica para políticas y programas*, Santiago del Chile, 27-29 de abril 2005.
- Dietz G.  
2005 *Del indigenismo al zapatismo: la lucha por una sociedad mexicana multi-étnica*, in N. Postero, L. Zamosc (eds.), *La lucha por los derechos indígenas en América Latina*, Abya Yala, Quito: 53-128.
- Edelman M., Haugerud A. (eds.)  
2005 *The Anthropology of Development and Globalization. From Classical Political Economy to Contemporary Neoliberalism*, Blackwell, Oxford.
- Escobar A.  
1995 *Encountering Development. The Making and Unmaking of the Third World*, Princeton Univ. Press, Princeton.  
2000 «Beyond the Search for a Paradigm? Post-Development and Beyond», in *Development*, 43 (4): 1-5.  
2010 «Latin America at a crossroads. Alternative modernizations, post-liberalism or post-development?», in *Cultural Studies*, 24 (1): 1-65.
- Ferguson J.  
1990 *The Anti-Politics Machine. 'Development', Depoliticisation and Bureaucratic Power in Lesotho*,

Cambridge Univ. Press, Cambridge.

lo», in *ALAI*, 462: 1-20.

Gardner K., Lewis D.

1996 *Anthropology, Development and the Post-Modern Challenge*, Pluto Press, London.

Hale C.

2004 «Neoliberal Multiculturalism: the Remaking of Cultural Rights and Racial Dominance in Central America», in *PoLAR*, 28 (1): 10-28.

Gilly A.

1999 *Chiapas: la ribellione del mondo incantato*, Manifestolibri, Roma.

2002 «Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala», in *Journal of Latin American Studies*, 34 (3): 485-524.

Giraud L.

2008 *La questione indigena in America Latina*, Carocci, Roma.

Hall G., Patrinos H.A. (eds.)

2006 *Indigenous Peoples, Poverty and Human Development in Latin America. 1994-2004*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York.

Gómez M.

2006 «El Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo», in M. Berraondo (ed.), *Pueblos indígenas y derechos humanos*, Universidad de Deusto, Bilbao: 133-152.

Hoekema A., Assies W.

2001 «Managing resources: between autonomy and partnership», in W. Assies, G. Van der Haar, A. Hoekema (eds.), *The challenge of diversity. Indigenous peoples and the reform of the State in Latin America*, Thela Thesis, Amsterdam: 245-260.

Gonzalez A.

2011 «Black or Green Nuevo Sol? An Environmental and Societal Examination of Petroleum Extraction in Perù and Whether the Ecuadorian Yasuni ITT Initiative Provides a More Holistic Alternative», in *Journal of Peace, Conflict and Development*, 17: 63-82.

Houghton J.

2008 «Desterritorialización y pueblos indígenas», in J. Houghton (ed.), *La Tierra contra la muerte. Conflictos territoriales de los pueblos indígenas en Colombia*, CECOIN-OIA, Medellín: 15-56.

Gorza P.

2011 *Politiche dell'identità nell'«altro Occidente». L'eticizzazione della politica nell'America indigena (Messico, Ecuador e Bolivia)*, Il Mulino, Bologna.

Houghton J. (ed.)

2008 *La Tierra contra la muerte. Conflictos territoriales de los pueblos indígenas en Colombia*, CECOIN-OIA, Medellín.

Gow D.

2010 *Replanteando el desarrollo: modernidad indígena y imaginación moral*, Universidad del Rosario, Bogotá.

ILO

2009 *Application of Convention n. 169 by domestic and international courts in Latin America. A casebook*, accessibile all'indirizzo <http://www.ilo.org>, consultato il 16/06/2012.

Griffiths T.

2005 *Indigenous Peoples and the World Bank: experiences with participation*, Forest Peoples Programme, accessibile all'indirizzo <http://www.forestpeoples.org>, consultato il 18/06/2012.

IWGIA

2012 *The Indigenous World 2012*, IWGIA, Copenhagen, accessibile all'indirizzo <http://www.iwgia.org>, consultato il 16/06/2012.

Gros C.

2001 *Políticas de la Etnicidad: Identidad, Estado y Modernidad*, ICANH, Bogotá.

Jackson J. E., Warren K.B.

2005 «Indigenous Movements in Latin America 1992-2004: Controversies, Ironies, New Directions», in *Annual Review of Anthropology*, 34: 549-573.

Grünberg G.

2000 «Indigenismo, movimenti pro indigeni e realtà indigene in America Latina», in G. Grünberg, R. De Almeida, B. Melià, *Nānde rekó. Il nostro modo di essere*, CISU, Roma: 1-68.

Latouche S.

2005 *Come sopravvivere allo sviluppo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Gudynas E.

2011 «Buen vivir: germinando alternativas al desarrollo», in *ALAI*, 462: 1-20.

Layton H.M., Patrinos H. A.

2006 «Estimating the Number of Indigenous Peoples

- in Latin America», in G. Hall, H.A. Patrinos (eds.), *Indigenous Peoples, Poverty and Human Development in Latin America. 1994-2004*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York: 25-39.
- Le Bot Y.  
2009 *La grande révolte indienne*, Robert Laffont, Paris.
- Lixinski L.  
2010 «Constitutionalism and the Other: Multiculturalism and Indigeneity in selected Latin American countries», in *Anuario Iberoamericano de Justicia Constitucional*, 14: 235-266.
- López Bárcenas F.  
2011 «Pueblos indígenas y megaproyectos en México. Las nuevas rutas del despojo», in M. A. Wilhelmi (ed.), *Los derechos de los pueblos indígenas a los recursos naturales y al territorio. Conflictos y desafíos en América Latina*, Icaria, Barcelona: 181-201.
- Madariaga J.  
2008 «Situación territorial de los indígenas u'wa del Gran Resguardo Unido U'wa», in J. Houghton (ed.), *La Tierra contra la muerte. Conflictos territoriales de los pueblos indígenas en Colombia*, CECOIN-OIA, Medellín: 329-344.
- Malighetti R. (a cura di)  
2005 *Oltre lo sviluppo. Le prospettive dell'antropologia*, Meltemi, Roma.
- Mancuso A.  
2008 «“Para que sigan en el mismo camino”. Punti di vista Wayuu (Guajira colombiana) sullo sviluppo», in A. Colajanni, A. Mancuso, *Un futuro incerto. Processi di sviluppo e popoli indigeni in America Latina*, Cisu, Roma: 203-302.
- Marcelli F. (a cura di)  
2009 *I diritti dei popoli indigeni*, Aracne, Roma.
- Martínez de Bringas A.  
2011 «Tierras, territorios y recursos naturales en el Ecuador. Un análisis del contexto y la legislación», in M. A. Wilhelmi (ed.), *Los derechos de los pueblos indígenas a los recursos naturales y al territorio. Conflictos y desafíos en América Latina*, Icaria, Barcelona: 329-362.
- Martínez Novo C. (ed.)  
2009 *Repensando los movimientos indígenas*, FLACSO, Quito.
- McMichael P.  
2006 *Ascesa e declino dello sviluppo. Una prospettiva globale*, Franco Angeli, Milano.
- Nash J.  
2001 *Mayan Visions. The Quest for Autonomy in an Age of Globalization*, Routledge, London and New York.
- Pieterse J. N.  
1998 «My Paradigms or Yours? Alternative Development, Post-Development, Reflexive Development», in *Development and Change*, 29: 343-373.
- Pimenta J.  
2006 «De l'échange traditionnel à l'économie du “développement durable”. La notion de “projet” entre les Ashaninka du Haut-Jurua (Amazonie Brésilienne)», in *Cahiers du Brésil Contemporain*, n. 63-64: 17-50.
- PNUD Colombia  
2011 *La Guajira*, PNUD Colombia, Bogotá.
- Postero N., Zamosc L. (eds.)  
2005 *La lucha por los derechos indígenas en América Latina*, Abya Yala, Quito.
- Ramos A.  
1998 *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*, Univ. of Wisconsin Press, Madison and London.
- Ramos A. et al. (a cura di)  
2009 *Indigenising Development*, numero speciale di *Poverty in Focus*, 17: 1-27.
- Rathgeber T.  
2005 «Luchas indígenas en Colombia: cambios históricos y perspectivas», in N. Postero, L. Zamosc (eds.), *La lucha por los derechos indígenas en América Latina*, Abya Yala, Quito: 159-192.
- Renshaw J., Wray N.  
2004 *Indicadores de bienestar y pobreza indígena*, rapporto presentato allo IADB, accessibile all'indirizzo <http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1441926>, consultato il 16/06/2012.
- Rist G.  
2004 *Le développement. Histoire d'une croyance occidentale*, Presses PO, Paris (3<sup>e</sup> ed. revue et augmentée).

- Rodríguez Garavito C.  
2012 *Etnicidad.gov. Los recursos naturales, los pueblos indígenas y el derecho a la consulta previa en los campos sociales minados*, Ed. Antropos, Bogotá.
- Rodríguez Garavito C., Orduz Salinas N.  
2012a *La consulta previa: dilemas y soluciones*, Ed. Antropos, Bogotá.  
2012b *Adiós río. La disputa por la tierra, el agua y los derechos indígenas en torno a la represa de Urrá*, Ed. Antropos, Bogotá.
- Rodríguez Piñero L.  
2005 *Indigenous Peoples, Postcolonialism and International Law: the ILO Regime 1919-1989*, Oxford Univ. Press, Oxford.
- Rus J., Hernández Castillo R. A., Mattiace S. (eds.)  
2003 *Mayan Lives, Mayan Utopias. The Indigenous Peoples of Chiapas and the Zapatista Rebellion*, Rowman and Littlefield, Lanham.
- Sachs W. (a cura di)  
2000 *Dizionario dello sviluppo*, Gruppo Abele, Torino.
- Sen A.  
1999 *Lo sviluppo è libertà*, Mondadori, Milano.
- Stephen L.  
2002 *Zapata lives! Histories and Cultural Politics in Southern Mexico*, Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Tauli-Corpuz V.  
2005 *Indigenous Peoples and the Millennium Development Goals*, paper submitted to the 4<sup>th</sup> Session of UN Permanent Forum on Indigenous Issues, New York, 16-27 may 2005.  
2012 *I popoli indigeni alle soglie del terzo millennio. Quale modello di sviluppo?*, Eurilink, Roma.
- Ulloa A.  
2004 *La construcción del nativo ecológico*, ICANH, Bogotá.  
2010 «Colombia: autonomías indígenas en ejercicio. Los retos de su consolidación», in M. González, A. Burguete Cal y Mayor, P. Ortiz (eds.), *La autonomía a debate. Autogobierno indígena y Estado plurinacional*, FLACSO, Quito: 149-176.
- Uribe Botero A.  
2004 *Petróleo, economía y cultura. El caso U'wa*, Siglo del Hombre, Bogotá.
- Urteaga Crovetto P.  
2001 *Territorial rights and indigenous law: an alternative approach*, in W. Assies, G. Van der Haar, A. Hoekema (eds.), *The challenge of diversity. Indigenous peoples and the reform of the State in Latin America*, Thela Thesis, Amsterdam: 275-292.
- Uzeda Vázquez A.  
2009 «Suma qamaña. Visiones indígenas y desarrollo», in *Traspatios*, 1: 33-51.
- Van Cott D. L.  
2000 *The Friendly Liquidation of the Past: the Politics of Diversity in Latin America*, Univ. of Pittsburgh Press, Pittsburgh.  
2007 *From Movements to Parties in Latin America. The Evolution of Ethnic Politics*, Cambridge University Press, Cambridge.  
2010 «Indigenous Peoples' Politics in Latin America», in *Annual Review of Political Science*, 13: 385-405.
- Vintimilla J.  
2010 «La consulta previa en Ecuador: ¿ Un derecho colectivo justiciable o un mera formalidad administrativa?», in *Aportes DPLF*, 3 (14): 21-23.
- Walsh C.  
2010 «Development as Buen Vivir: institutional arrangements and (de)colonial entanglements», in *Development*, 53 (1): 15-21.
- Warren K.  
1998 *Indigenous Movements and their Critics. Pan-Maya Activism in Guatemala*, Princeton Univ. Press, Princeton.
- Warren K., Jackson J. J. (eds.)  
2002 *Indigenous Movements, Self-Representation and the State in Latin America*, Univ. of Texas Press, Austin.
- Wilhelmi M. A. (ed.)  
2011 *Los derechos de los pueblos indígenas a los recursos naturales y al territorio. Conflictos y desafíos en América Latina*, Icaria, Barcelona.
- Yrigoyen Fajardo R.  
2009 «Integración y complementariedad de los derechos de participación, consulta previa y consentimiento», in Álvarez Molinero N., Oliva Martínez J. D., N. Zúñiga García-Falces (eds.), *Declaración sobre los derechos de los pueblos indígenas. Hacia un mundo intercultural y sostenible*, Catarata, Madrid: 349-368.  
2011 *El derecho a la libre determinación del desarrollo. Participación, consulta y consentimiento*, in M.A. Wilhelmi (ed.), *Los derechos de los pueblos indígenas a los recursos naturales y al territorio. Conflictos y desafíos en América Latina*, Icaria, Barcelona: 103-146.

Elena Bougleux

## Per un'antropologia dei mondi contemporanei. Il caso delle multinazionali in Italia\*

Leggendo l'appello di Ulf Hannerz che invita allo sviluppo di un'antropologia che, forte della sua capacità di analisi diacronica e politematica, si occupi del presente e che dialoghi alla pari con i soggetti istituzionali (Hannerz 2012), rivolgiamo l'attenzione verso specifici soggetti della contemporaneità, rilevanti per la complessa cultura organizzativa e per la primaria capacità di azione economica. Osserviamo in senso antropologico le imprese multinazionali: studiate tipicamente come dei macro insiemi per il proprio specifico ruolo produttivo, le imprese multinazionali sono gli attori principali dell'attuale scenario politematico, dotate di un'alta capacità di influire e determinare la costruzione di aspetti materiali e simbolici della vita sociale. Come afferma diffusamente Colin Crouch, la rilevanza di tali imprese sullo scenario della globalizzazione non si limita alla modifica degli equilibri economici tra aree planetarie, né a quella modifica della geografia produttiva globale e della conseguente mappa globale dei consumi (Crouch 2011). L'azione delle imprese diventa presto di natura prettamente politica, nel momento in cui le complessive strategie nazionali di controllo dei mercati (o più spesso, situazioni di mancato controllo), le politiche del lavoro e la stessa gestione del *welfare* vengono definiti in presenza e in accordo con esse. Si realizza così un interessante scenario in cui l'impresa si configura progressivamente come interlocutore istituzionale, dotato di maggiore o minore potere di contrattazione in base alla realtà politica incontrata, e anche come attore primario nel disegnare direttamente i contesti sociali, le condizioni materiali, gli stili di vita di enormi quantità di soggetti. L'aspetto interessante della crescente presenza dell'impresa multinazionale nel panorama degli attori che danno forma alla contemporaneità sta nella sua doppia azione, su scala micro, individuale, e su scala macro, economico-sistemica: due dimensioni che però non vengono quasi mai studiate in modo congiunto. Come propone il *Manifesto di Losanna* alla voce 'Impero', lo studio delle relazioni di potere nello scenario contemporaneo non può prescindere dai nuovi soggetti produttivi che di fatto plasmano le relazioni internazionali da una posizione di estre-

ma forza (Saillant, Kilani, Graezer Bideau 2012). Il coinvolgimento degli antropologi in modo diretto e interno alla loro azione non è certo una pratica neutrale, per quanto in certi casi interessante e produttrice di sguardi molto originali.

Complessivamente, riteniamo necessario studiare in senso antropologico i meccanismi che regolano le relazioni tra gli attori del contemporaneo tenendo in considerazione le sue componenti socioeconomiche, e in particolare proponendo lo studio delle trasformazioni socio-economiche e culturali indotte su un dato territorio dall'insediamento all'interno del proprio tessuto produttivo di un'impresa multinazionale.

### *Il caso italiano*

La nostra attenzione si focalizza sul caso dell'espansione di imprese multinazionali in contesti italiani industrializzati, che presentano situazioni di produttività proprie, storicamente radicate e consolidate, variabilmente vivaci e dinamiche. Gli indotti produttivi italiani si configurano come realtà sociali coese, in cui lo sviluppo delle comunità locali ha spesso coinciso con la crescita economica degli apparati produttivi, favorendo una relazione di reciproca interdipendenza e talvolta anche di appropriazione e identificazione. Storicamente, nelle realtà locali, si è verificata una interessante forma di ancoraggio socio-culturale della produzione al territorio, favorito da una rapida circolazione delle idee e dalla diretta interazione tra gli individui che condividono la cultura del distretto produttivo. Quest'ultima non si basa solo sulla condivisione delle conoscenze tecnico-produttive, veicolate anche mediante specifici canali di formazione, ma include anche una specifica cultura del lavoro e l'identificazione nei valori e negli interessi del distretto. I lavoratori di un indotto produttivo geograficamente circoscritto hanno infatti storicamente controllato l'intero ciclo della produzione, appropriandosi materialmente e simbolicamente del processo e del prodotto industriale, interpretato come espressione peculiare e caratterizzante del territorio.

La comparsa di un'azienda multinazionale all'interno di un contesto locale si realizza spesso attraverso l'acquisto e la sostituzione di una realtà economico-produttiva preesistente e tipicamente ben radicata (Stiglitz 2009, Reich 2008). La presenza della nuova realtà produttiva di scala multinazionale introduce sostanziali modifiche nella percezione degli spazi locali, sia materiali che metaforici: vengono infatti ridefiniti gli equilibri economici, gli scenari lavorativi individuali e le dinamiche politiche della *governance* (Crouch 2011), che vedono introdurre su scala locale logiche e riferimenti globali, procedure decisionali standardizzate, nuove sensibilità e criticità etiche. Il rapporto di reciproca trasformazione e interdipendenza tra multinazionali e territorio si avvia su basi totalmente nuove, che devono essere studiate in senso antropologico e in senso socio-economico.

La modifica dei rapporti di forza tra realtà produttiva e istituzioni ha poi delle forti ricadute applicate sulla comprensione dei meccanismi di sviluppo delle economie e delle politiche lavorative dei governi locali, anche in termini di trasparenza e responsabilità sociale (Torsello 2012); d'altra parte, la relazione tra produttività, dinamica economica, coesione e identità dei gruppi sociali è un tema centrale dell'antropologia, non solo dell'antropologia del contemporaneo (Papa 1999, Polany 1974). Per poter affrontare questo tipo di analisi, è necessario dunque dotarsi di strumenti specifici, individuando delle categorie analitiche che permettano di svolgere una comparazione su base italiana fra episodi di trasformazione degli scenari del lavoro avvenuti in diverse regioni. È necessario individuare dei casi di studio nei quali i processi di sostituzione di realtà produttive locali con l'impresa multinazionale hanno riguardato settori industriali diversi che storicamente si sono sviluppati in aree circoscritte, qualificando il territorio e il suo indotto formativo.

Le multinazionali selezionate per questo studio comparativo nelle tre regioni si sono tutte sostituite a preesistenti realtà produttive locali nello stesso periodo storico recente, gli ultimi venti anni, e hanno contribuito a modificare non solo l'assetto sociale, ma anche quello urbano e politico dei rispettivi contesti che le hanno, con variabili gradi di favore, accolte. Questo scenario ancora poco studiato e denso di criticità richiede una accurata articolazione del programma di lavoro in almeno tre domande di ricerca:

1. Come si modifica lo scenario biografico, professionale ed esperienziale dei dipendenti, collocati su diversi livelli della gerarchia aziendale, con il passaggio della gestione dell'azienda sotto il controllo di un soggetto produttivo globale. L'obiettivo è quello di prendere in considerazione alcune

dicotomie che concorrono alla ridefinizione della rappresentazione spazio-temporale dei lavoratori, in particolare analizzando come vengono risignificati a livello individuale i seguenti aspetti:

- Il passaggio da piccola a grande azienda, in termini di rilevanza percepita del proprio ruolo di lavoratore produttivo, della propria capacità di influire sul processo produttivo e sul grado di appropriazione anche collettiva verso il prodotto finito. La trasformazione di scala ridefinisce anche i termini della capacità di contrattazione e di tutela, che vanno adeguatamente quantificati;

- La trasformazione da azienda a guida italiana verso quella a *leadership* straniera, più o meno culturalmente affine (nei casi particolari a *leadership* americana e giapponese), anche in termini di ridefinizione e reinterpretazione della cultura aziendale dominante (Morgan 1997, Herzfeld 1992). Tale modifica non riguarda solo le strategie di gestione delle risorse umane e la comunicazione interaziendale, ma anche gli effetti dell'esportazione di pratiche aziendali efficaci mediante lo spostamento materiale del personale tra le diverse sedi internazionali;

- La proiezione del proprio ruolo attivo di lavoratore produttivo su uno scenario che da locale diventa planetario, inclusa la consapevolezza di acquisita comunanza di destini e appartenenza condivisa con migliaia di lavoratori localizzati sui cinque continenti.

2. La seconda domanda di ricerca si orienta a studiare la modifica del rapporto materiale e simbolico del dipendente con il datore di lavoro, in relazione alla sostituzione della persona fisica del direttore, con una più vaga e lontana figura di amministratore delegato (CEO). Il rapporto con la *leadership* dell'azienda nella nuova configurazione multinazionale si configura come più indiretto, astratto, e in certi casi idealizzato. Alla persona o al nome di famiglia del datore di lavoro, storicamente noto e vissuto come espressione dello stesso contesto culturale del lavoratore, per quanto espressione antagonista, viene sostituito un logo riconoscibile e noto a livello globale, nei confronti del quale si concretizzano reazioni sia di identificazione che di rifiuto (Forster 2010). È necessario cercare di evidenziare come lo slittamento del piano della relazione con la direzione aziendale verso una modalità indiretta e astratta contribuisca a ridefinire dinamiche di potere e nuove relazioni di subalternità impennate su immaginari nuovi e anche più subdoli. Il rapporto di reciproco riconoscimento tra lavoratore e azienda che sussisteva nel contesto locale diventa infatti in questo caso profondamente asimmetrico, in quanto il lavoratore che proietta il proprio immaginario simbolico verso la dimensione globale

rappresentata dal logo aziendale non riceve indietro alcun riconoscimento individuale, ma neanche territoriale, per il proprio concorso alla produzione di un particolare tassello del prodotto industriale finito. La perdita di controllo sul ciclo integrato della produzione genera potenzialmente una diffidenza e una percezione di estraneità nei confronti dell'azienda multinazionale, che la rilevanza planetaria del logo e del *brand* riescono solo in parte a colmare, reintroducendo anche nel caso di processi produttivi di portata globale una rilevante istanza di rivalutazione del locale. Scopo di questa parte della ricerca è quindi di individuare come le tre realtà regionali in studio abbiano sviluppato strategie diverse in termini di risignificazione del rapporto materiale e simbolico del dipendente con il datore di lavoro, tutte volte a trovare un punto di equilibrio tra le istanze centrifughe e centripete, di identificazione e di rifiuto, della presenza della multinazionale sul proprio territorio.

3. Infine, è necessario articolare quali sono i modi attraverso cui l'attore economico multinazionale contribuisce a modificare gli equilibri di potere locali, introducendosi come protagonista nei meccanismi della *governance* e dialogando alla pari con le istituzioni. L'obiettivo di questo aspetto della ricerca, che cerca di rispondere almeno in parte all'istanza di dialogo posta all'inizio, è definire in quali termini asimmetrici e imprevisi si articola l'incontro/scontro tra una macro realtà produttiva, espressione di una storia di sviluppo molto diversa da quella italiana, e la dimensione fiduciaria dei rapporti su piccola scala che caratterizzano le istituzioni locali (Rothstein e Uslaner 2005, Bachmann 2001). Scopo della ricerca è quindi definire quali termini etici e quale requisiti di integrità sono in gioco nella trattativa e nella coesistenza di attori sociali di diversa matrice e scala, e quali risposte sociali e istituzionali vengono sviluppate su base locale come reazione al radicamento su un indotto già precedentemente produttivo della presenza allogena di una multinazionale. In quest'ottica è necessario concentrarsi sulla comprensione del ruolo svolto, in una prospettiva dinamica, dagli enti amministrativi locali nel mediare la posizione di egemonia produttiva della multinazionale sul territorio e le conseguenti ricadute applicate in termini di allineamento del profilo socioeconomico di un territorio alle istanze poste dall'impresa multinazionale. Da questo punto di vista sono esemplari le differenze che emergono già in prima lettura tra i contesti lombardo e toscano nell'impostare le trattative di espansione della multinazionale in studio sui rispettivi territori.

Nell'ambito dell'interazione tra imprese multinazionali ed aziende locali, ci proponiamo comples-

sivamente di individuare attraverso quali modalità e sinergie le aziende locali siano state assorbite dalla multinazionale o abbiano resistito alla forza di tale processo, volgendolo a proprio beneficio. In tutti i casi regionali presi in esame l'attuale congiuntura recessiva costituisce un'importante piano analitico attraverso cui studiare le diverse dinamiche di interazione e mutamento, concentrandosi sulla dimensione che abbiamo definito di scala micro. Le domande di ricerca poste fin qui possono dunque essere affrontate attraverso un'indagine etnografica realizzata sia all'interno del contesto aziendale che fuori, sia in prossimità di eventi legati ai processi alla produzione che nei contesti dove la resistenza all'espansione della multinazionale diventa organizzata, a livello sindacale o spontaneo. L'impatto della presenza aziendale e la modifica degli stili di vita, degli immaginari e delle pratiche del lavoro si prestano ad uno studio puntuale, centrato sui soggetti e ad uno esteso, in cui emergano meccanismi globali di ridefinizione del potere e sistemiche interdipendenze della vita sociale e dell'economia.

## Nota

<sup>1</sup> Questo articolo va letto nella cornice teorica ed etnografica del progetto di ricerca sull'espansione globale delle multinazionali che sto sviluppando su diverse sedi da circa tre anni (Bougleux 2012b). Il progetto è stato reso possibile in prima istanza dall'accesso ai laboratori di ricerca e sviluppo (R&D) e in seguito ai centri di formazione di una multinazionale del settore della meccanica e dell'energia, accesso che ho ottenuto grazie ad alcuni informatori privilegiati. Focus principali della ricerca svolta fin qui sono stati lo studio delle politiche di riposizionamento e la deterritorializzazione del settore di R&D che la multinazionale ha messo in atto a partire dagli anni Duemila, in particolare a beneficio dell'India e della città di Bangalore, dove si trova uno dei più importanti *campus* tecnologici del paese (Bougleux 2012a). A partire dalle strategie di ricerca e sviluppo aziendali, il focus della mia analisi si è spostato verso i soggetti coinvolti a doppio titolo nell'espansione aziendale, in quanto dipendenti-ricercatori e in quanto giovani indiani: lo studio delle loro pratiche e narrazioni ha messo in luce una rilevante capacità di retroazione delle istanze locali verso le strategie di crescita della multinazionale, che per perseguire la propria logica di sviluppo finisce per includere modalità produttive, processi collettivi e anche sviluppo di tecnologia in modi del tutto imprevisi (Bougleux 2012c). La complessa articolazione del lavoro di campo nella multinazionale mi ha portato di volta in volta a considerare terreni nuovi

e problemi diversi, pur restando sempre “confinata” all’interno dell’azienda, dalla cui struttura mi sono anche lasciata guidare: sono così stata condotta verso lo studio delle sedi mediorientali dove sono collocate alcune filiali strategiche, e dove ho seguito la formazione pilotata di giovani manager destinati a occupare posizioni chiave nelle sedi che gestiscono le risorse energetiche planetarie (Bougleux 2012d). Il presente articolo rappresenta il primo *step* di una nuova fase della ricerca, in cui il terreno di espansione dell’azienda è quello italiano: con le sue caratteristiche socioeconomiche e culturali ben differenziate a livello regionale, il radicamento della multinazionale in Italia pone numerose sfide sia metodologiche che analitiche.

## Riferimenti bibliografici

- Bachman R. (a cura di)  
2001 «Trust and Control in Organizational Relations» in *Organization Studies*, Special Issue 2/22.
- Bougleux E.  
2012a «Exploring knowledge flows in a multinational corporation», in *World Futures. Journal of Global Education*, 68, 3: 188-196.  
2012b *Soggetti egemoni e saperi subalterni. Etnografia di una multinazionale nel settore dell'energia*. Nardini, Firenze.  
2012c «Sviluppo globale e opportunità locali: a scuola di tecnologia per conto di una multinazionale. Descrizione di un caso di studio a Hyderabad, India», in E. Cianci, *Epistemologie in dialogo? Contesti e costruzioni di conoscenze*, Guaraldi, Rimini.  
2012d «Trasferimenti di conoscenza e sviluppo dei mercati globali. La negoziazione delle competenze scientifiche e tecnologiche nel contesto di una realtà mediorientale» in *Archivio Antropologico Mediterraneo*, XV, 14 (2): 5-13
- Bourdieu P.  
1993 *The Field of Cultural Production*, Polity, Cambridge.
- Crouch C.  
2012 *Il potere dei giganti*, Laterza, Bari.
- Foster R.  
2010 «Corporate oxymoron and the anthropology of corporations» in *Dialectical Anthropology*, 34:95–102.
- Hannerz U.  
2012 *Il mondo dell'antropologia*, Il Mulino, Bologna.
- Herzfeld M.  
1992 *The social production of indifference*, University Press, Chicago.
- Latour B.  
2005 *Reassembling the Social*, University Press, Oxford.
- Moeran B.  
2006 *Ethnography at Work*, Berg, Oxford.
- Morgan G.  
1997 *Images of Organization*, Sage, Thousand Oaks.
- Papa C.  
1999 *Antropologia dell'impresa*, Guerini, Milano.
- Parker M.  
2000 *Organizational Culture and Identity: Unity and Division at Work*, Sage, London.
- Polanyi K.  
1974 *La grande trasformazione*, Einaudi, Torino.
- Reich R.  
2008 *Supercapitalism: The Transformation of Business, Democracy, and Everyday Life*, Icon Books Ltd, London.
- Rothstein B., Uslaner E.  
2005 «All for One: Equality, Corruption, and Social Trust» in *World Politics*, 58, 1.
- Saillant F., Kilani M., Graezer Bideau F. (a cura di)  
2012 *Per un'antropologia non egemonica. Il Manifesto di Losanna*, Elèuthera, Milano.
- Stiglitz J.  
2009 *Globalization and Its Discontents*, Penguin Group, London.
- Torsello D.  
2012 *The New Environmentalism?*, Ashgate, Farnham-London
- Wilk R. R.  
1996 *Economies and Cultures*, Westview Press, Boulder.
- Wright S. (a cura di)  
1994 *Anthropology of organizations*, Routledge, London.



*Razzismi, discriminazioni, confinamenti*, Convegno Internazionale, Agrigento, 17-18 gennaio 2013

Le migrazioni internazionali, negli ultimi trenta anni, hanno profondamente trasformato il tessuto sociale, economico e culturale della penisola italiana, determinando una crescita costante della popolazione straniera, fatto che ha generato importanti e definitivi processi di stabilizzazione dei migranti sul nostro territorio. Nonostante l'importante contributo, quantitativo e qualitativo, dei migranti alla crescita del nostro paese, la presenza straniera continua ad essere percepita, rappresentata e narrata come un'emergenza da combattere, come una minaccia alla nostra identità, come un furto perpetrato a danno degli autoctoni. L'atteggiamento principale diffuso nel Paese è quello della paura e dell'invasione dei migranti, talvolta presentata come "invasione di massa". Decenni di retorica pubblica, mediatica, culturale segnati dalla logica della paura e della insicurezza di fronte al fenomeno dell'immigrazione, hanno determinato derive razziste e forme di razzializzazione, anche di portata istituzionale, che investono tutto il territorio. Come ha scritto Alessandro Dal Lago, il razzismo e l'ostilità verso gli stranieri non sono fenomeni casuali, o frutto di una impreparazione della società italiana dinanzi

al fenomeno migratorio (ormai ben radicato e conosciuto), bensì fenomeni divenuti «parte integrante del discorso pubblico, culturale e politico e quindi, in una certa misura, socialmente legittimato [...]». Si tratta di una forma di xenofobia legata, nelle retoriche pubbliche, alle migrazioni degli ultimi vent'anni e quindi ai «disagi» che gli stranieri provocherebbero agli italiani: insicurezza, crimine diffuso, degrado, competizione nel mercato delle risorse o benefici sociali primari come la casa, il lavoro o l'istruzione, usi e costumi in qualche misura incompatibili con quelli dei cittadini legittimi» [A. Dal Lago, *Note sul razzismo culturale in Italia*, in S. Palidda (a cura di), *Il «discorso» ambiguo sulle migrazioni*, Mesogea, Messina, 2010, p. 11].

Il convegno internazionale dal titolo "Razzismi, discriminazioni e confinamenti" – svoltosi presso il Polo Universitario di Agrigento, il 17 e 18 gennaio 2013, organizzato dal Corso di Laurea in Servizio Sociale del Polo Didattico di Agrigento, diretto da Mario Grasso (Università di Palermo), con il supporto e il patrocinio dell'Università, del Consiglio d'Europa e del Consorzio Universitario della Provincia di Agrigento – ha avuto per oggetto proprio un bilancio dei fenomeni di razzismo e di discriminazione riscontrabili oggi in Italia e in Europa. Il dialogo tra importanti studiosi italiani e stranieri – fra i quali Yann Moulrier Boutang (Università di Tecnologia di Compiègne, Scuola Superiore di Arte e Design di St Etienne, Institut d'Études Politiques di Parigi), Alisa del Re (Università di Padova), Gilda Farrell (Consiglio d'Europa, Strasburgo), Alessandro Dal Lago (Università di Genova), Renate Siebert (Università della Calabria), e con i responsabili di Associazioni ed Enti che operano nel campo dei diritti umani – ha permesso di declinare tematiche che consentissero di fare il punto sulle modalità e le trasformazioni che le derive razziste stanno producendo sull'assetto societario nell'epoca della globalizzazione.

Articolato in quattro sessioni, il convegno ha prodotto così due giornate di intensa riflessione sulle forme di razzismo e di razzializzazione in atto nelle società contemporanee, approfondendo la relazione tra razzismo, colonialismo e postcolonialismo; analizzando il ruolo del lavoro migrante nell'ambito del capitalismo globale; producendo, infine, dati e interpretazioni relativi alle nuove forme di discriminazione istituzionale e ai processi di confinamenti in atto in Italia e in Europa.

Nella prima sessione del convegno, presieduta da Vincenzo Guarrasi (Università di Palermo), dal titolo *Il razzismo dal colonialismo al capitalismo globale*, Alessandro Dal Lago, con la relazione su *Le declinazioni del razzismo* ha inaugurato i lavori concentrando il proprio focus analitico sulle forme comunicative attraverso le quali si declina il razzismo nel nostro paese. Partendo dall'analisi di alcuni recenti episodi di cronaca (per esempio, i cori contro il giocatore Boateng del Milan), Dal Lago ha sottolineato come in Italia il razzismo sia un eccellente caso di messaggio (o insieme di messaggi) costruito su figure retoriche come la sinecdoche, la metonimia e l'onomatopea. Gli espedienti retorici – più o meno consapevoli e intenzionali – consentono di parlare d'altro (o dell'Altro) senza alcun riferimento alla realtà e soprattutto alla propria realtà. Ciò rende possibili fenomeni sociali e politici altrimenti difficilmente comprensibili (ad esempio, Berlusconi che insorge contro il razzismo, nello stesso momento in cui si allea con la Lega che, più di ogni altra formazione politica parlamentare, ha diffuso messaggi razzisti contro meridionali, immigrati, Rom, ecc). In altri termini, i messaggi razzisti – in Italia, più che altrove, proprio per la legittimazione implicita ed esplicita del razzismo nel discorso pubblico – svolgono la funzione di *medium* che ribadisce opposizioni, conflitti e tensioni tra persone appartenenti a gruppi sociali e culturali eteroge-

nei. In questa prospettiva, secondo Dal Lago, lo specifico razzismo italiano corrisponde a un tentativo di legittimare simbolicamente l'esistenza di gerarchie economiche e politiche minacciate dalla cosiddetta globalizzazione.

Renate Siebert, nel suo intervento su *Razzismo: il riconoscimento negato. L'alienazione coloniale e le sue implicazioni postcoloniali*, ha proseguito la riflessione analitica focalizzandosi sulla complessa questione del razzismo come lascito del colonialismo europeo. Partendo dal pensiero di Frantz Fanon – che negli anni Cinquanta rifletteva sulla negazione dell'individualità, la negazione dello schema corporeo, l'alienazione e la sofferenza patita da chi costantemente viene rappresentato, definito e trattato come naturalmente inferiore, nel corpo e nella mente – la studiosa ha messo in evidenza come nell'era postcoloniale stia a noi affrontare e superare la *alienazione coloniale* della quale siamo portatori; un'alienazione fatta di ignoranza, di prepotenza e di rancore che contribuiamo, giorno dopo giorno, a tollerare e, addirittura, a mettere in atto. Renate Siebert, nel corso del suo intervento, ha sottolineato come il razzismo postcoloniale abbia una specifica componente che lo rende particolarmente feroce e pericoloso: la paura. Mentre il razzismo coloniale era rivolto infatti contro persone e popolazioni fuori dai confini nazionali, il razzismo postcoloniale è una reazione ansiosa e astiosa contro gli ex indigeni, arrivati molto vicini a noi, nei nostri paesi, nei nostri quartieri e condomini e dentro le nostre case. Non è quindi un caso che sia proprio la paura a rinviare ad un rimosso, chiamando in causa la mancanza di vergogna rispetto al passato coloniale e alle sue manifestazioni razziste. In termini conclusivi, la sociologa ha rimarcato come tale passaggio dall'“esterno” verso l'“interno” non sia soltanto un tratto caratteristico degli *ex-colonizzatori*, ma sia tema sentito anche tra gli *ex-colonizzati*.

Yann Moulier Boutang, nella sua interessante relazione dal titolo *Il razzismo ai tempi del capitalismo globale e della sua crisi*, ha sottolineato che la chiave per comprendere il razzismo nel capitalismo globale non sta tanto nell'economia, la cui importanza è comunque fuori di dubbio, ma nella politica, cioè nella gestione giuridica che dà luogo alle forme di controllo sul lavoro. La lunga storia delle migrazioni va letta, secondo Moulier Boutang, come storia della fuga del (dal) lavoro e come storia del continuo tentativo di disciplinare il lavoro stesso. Il razzismo si rivelerebbe così come parte integrante dei mezzi di controllo del movimento di fuga del lavoro.

Al termine di questa prima parte dei lavori, Marco Antonio Pirrone (Università di Palermo), nel suo intervento dal titolo *Razzismo, razzializzazione e valorizzazione del capitale all'epoca del capitalismo globale*, movendo dalla considerazione di Abdelmalek Sayad che le migrazioni sono un *fatto sociale totale*, che coinvolge ogni aspetto economico, sociale, politico, culturale e religioso delle società che ne sono interessate, ha sottolineato che esse svolgono una fondamentale “funzione specchio”, che contribuisce a rivelare i caratteri della società di origine dei migranti ma anche di quella di arrivo, nonché quelli relativi alla organizzazione politica e alle relazioni reciproche tra paesi di origine e destinazione delle migrazioni internazionali. Da tale punto di vista, dunque, esse rappresentano un fenomeno tanto economico quanto politico, ed economica e politica è la loro storia cominciata con l'alba del capitalismo, sistema economico che, per definizione, ha bisogno della libera mobilità della forza-lavoro ma ha anche necessità di sottoporla a rigidi controlli perché essa non divenga sfuggente, verso possibilità migliori, proprio in quanto forza lavoro libera di muoversi. Per comprendere le derive razziste che accompagnano le politiche migratorie nel nostro paese,

per Pirrone è dunque necessario soffermarsi su alcuni elementi che, tra i tanti che potrebbero essere approfonditi, riguardano la storia dell'economia capitalistica e delle relazioni tra i paesi a capitalismo avanzato con quelli da cui muovono i migranti nel mondo. Nel suo contributo Pirrone ha inteso mostrare come vi sia una precisa relazione tra il disciplinamento dei migranti economici – funzionale ai processi di accumulazione capitalistica – e il razzismo, come portato storico e contemporaneo dei processi di valorizzazione del capitale. Per questa via, in modo più o meno latente, la retorica razzista ha svolto – e continua ancora oggi a svolgere – la funzione di ideologia legittimante le politiche nei confronti delle migrazioni e, in particolare, il controllo sul lavoro migrante.

Nella seconda sessione, dedicata a *Il lavoro migrante nel capitalismo globale*, presieduta da Gabriella D'Agostino (Università di Palermo), Alisa del Re, con una relazione dal titolo *Il razzismo ordinario nel lavoro di riproduzione delle persone*, partendo dall'analisi del lavoro di riproduzione delle persone, soprattutto per quanto riguarda la parte salariata di questo lavoro, si sofferma su due tipi convergenti di discriminazioni: la discriminazione etnica e quella salariale, definite all'interno della dimensione di genere dei soggetti. Alla luce di tale riflessione il lavoro salariato di riproduzione delle persone non va letto come un lavoro come un altro, ma come un lavoro *speciale*, come un lavoro, cioè, che non ha, per esempio, tempi definiti. Ciò chiama in causa innanzitutto un problema di natura contrattuale. I bisogni delle persone dipendenti hanno la caratteristica di non ammettere dilazioni, posposizioni, ma richiedono una disponibilità continuativa. Nel privato, nelle famiglie, la messa al lavoro salariato di riproduzione implica una gerarchizzazione, di solito tra donne. Questa inoltre si stratifica seguendo linee migratorie, che spesso includono elementi sezionali

di discriminazione etnica. Del Re argomenta che la discriminazione etnica si coniuga con la discriminazione salariale in forme di ordinario razzismo nei rapporti mercantili di cura e di riproduzione delle persone, il cui lavoro è in costante crescita nelle società occidentali ad alto tasso di invecchiamento.

Daouda Sanogo e Luciana Caloro (Quiebraley – diritti senza frontiere), nel loro intervento su *Razzismo e sfruttamento lavorativo nell'esperienza dei lavoratori africani di Rosarno*, hanno fornito una importante e preziosa testimonianza dell'azione sul territorio attraverso lo sportello *Quiebraley*. A partire dal settembre 2009, grazie ad alcuni volontari militanti giunti a Rosarno, sono cominciate le prime riunioni tecniche e propositive insieme ai migranti sfruttati nei campi calabresi. Si è così consolidata una rete con le altre associazioni e con gli altri movimenti che, come il *Quiebraley*, credono nei diritti umani. Lo sportello viene inaugurato il 17 febbraio 2010, pochi giorni prima della rivolta dei lavoratori stranieri a Rosarno. Il racconto di Daouda Sanogo, protagonista coinvolto in prima persona nei fatti di Rosarno, è avvincente e drammatico al contempo, narrando della sua paura personale, evocatrice della paura di tutti gli stranieri della piana di Rosarno. Il suo racconto mostra come la forza e la determinazione delle reti associative, unita alla rabbia dei migranti forzati alla fuga dalla piana, riescono a denunciare le reali condizioni dei migranti. Daouda illustra bene, anche con resoconti fotografici, la condizione di chi, provenendo principalmente dai Paesi dell'Africa sub-sahariana, oltre al grave trauma per lo sradicamento dal paese natale, ha subito estorsioni e arresti illegali in Libia prima di sbarcare in Italia. Si tratta di tutti quei migranti giunti in Italia tra il 2006 e il 2009, prima che gli scellerati accordi del governo italiano col regime di Gheddafi chiudessero la via del deserto con la pratica illegale dei respingimenti di massa. Il suo

racconto testimonia dell'importanza del «non nascondersi il male» di cui parlava Renate Siebert citando Hannah Arendt. A partire da questi episodi, che solidificano la fratellanza tra i volontari e i migranti, viene attivata una campagna di denuncia e di inchiesta della condizione dei migranti – ancora in corso – con l'obiettivo di portare alla luce lo sfruttamento e la sofferenza di cui sono vittime queste persone.

L'intervento successivo, di Antonella Elisa Castronovo (Università di Pisa), dal titolo *Economia e democrazia ai tempi del capitalismo globale. Una riflessione sul ruolo dei migranti*, muove dalla constatazione che le migrazioni internazionali rappresentano il punto di vista privilegiato dal quale cogliere le ambiguità proprie della società globale. In primo luogo, l'ambiguità di un mondo nel quale alla libera circolazione delle forze economiche non ha fatto seguito la libera circolazione delle forze umane. In secondo luogo, la contraddizione di una società che – nonostante gli entusiasmi seguiti al crollo del muro di Berlino e alla fine della Guerra Fredda – ha continuato ad essere economicamente e socialmente diseguale. Da questo punto di vista, Castronovo ha voluto mettere in evidenza come la disuguaglianza, la marginalità sociale e la precarietà delle condizioni di vita siano ascrivibili a “ragioni strutturali”, a quelle complesse dinamiche cioè che, nella società contemporanea, hanno contribuito a erodere progressivamente il tradizionale modello sociale europeo e, conseguentemente, a smantellare le garanzie dello Stato sociale. Secondo la prospettiva analitica di questo intervento, è necessaria una riflessione sul legame tra economia e democrazia. Le condizioni di povertà, l'incremento delle disuguaglianze di reddito, insieme alla riduzione del potere di spesa sociale da parte degli stati, infatti, se per un verso hanno contribuito ad allentare la coesione delle società europee, acuendo lo scontro e la competizione tra classi sociali per

l'accaparramento delle risorse, per altro verso hanno avuto conseguenze drammatiche anche sui diritti sociali degli individui. In termini conclusivi, l'intervento ha sottolineato come, in un simile contesto socio-economico e politico, il lavoro migrante abbia svolto un ruolo di primo piano. I cittadini stranieri hanno infatti rappresentato non soltanto le “vittime” principali di questi processi selettivi, ma anche gli “strumenti” che hanno consentito agli stati di continuare a perpetuare e a legittimare queste condizioni di disuguaglianza sociale e strutturale. Infine, Alessandra Sciarba (Università di Palermo), nel suo intervento *Migrazioni femminili e diritto di cura: la doppia assenza nel campo di forza delle lavoratrici familiari transnazionali*, ha sottolineato che tra gli eventi drammatici che caratterizzano la vita dei migranti, che poi si palesano nella mancata tutela dei diritti fondamentali delle persone più fragili, vi è quel particolare fenomeno delle migrazioni che vede donne “primomigranti” lasciare importanti vuoti di cura rispetto ai familiari rimasti nei paesi di origine. Nonostante le numerose ricerche sul tema della “doppia presenza” femminile succedutesi nell'ultimo trentennio, oggi, a causa del permanere di una rigida divisione di genere del lavoro e di una scarsa attenzione pubblica al tema della cura, quel sovraccarico di ruoli cui le donne sembrano destinate non si è ancora attenuato. Anzi, a fronte della crisi economica contemporanea, esso è in certi casi divenuto ancora più obbligato. Oltre che tramite il ricorso alle reti parentali, il lavoro di cura delle donne è stato storicamente affrontato attraverso la sua delega a pagamento ad altre donne con uno status economico e sociale quasi sempre inferiore e, non di rado – si pensi agli Stati Uniti o ad alcune ex potenze coloniali europee – tramite una selezione “etnica” di questa forza lavoro. Questa delega mercificata del lavoro di cura, però, assume ad oggi caratteristiche più complesse perché si inserisce nel panorama con-

temporaneo delle migrazioni globali e della loro femminilizzazione.

Nella terza sessione, *Stigmatizzazione e discriminazioni istituzionali*, presieduta da Mario Grasso (Università di Palermo), Gilda Farrell, nel suo intervento dal titolo *Stigmatizzare per ignorare i diritti e la dignità umana*, si è soffermata sull'analisi delle politiche legate alla stigmatizzazione di gruppi sociali, con particolare riferimento ai migranti e alle minoranze.

Andrea Borghini (Università di Pisa), con *Il ruolo dello Stato e le nuove forme di controllo sociale*, partendo dal boom penitenziario e dal suo *profiling* etno-razziale, diffusosi negli ultimi anni nelle società occidentali, ha condotto una riflessione sui mutamenti che hanno investito il controllo sociale nell'epoca contemporanea, sottolineando come essi abbiano contribuito ad abbassare la soglia della sensibilità sociale, a diffondere una nuova concezione della "punitività" e a costruire una serie di *tecnologie dell'esilio*. A partire dall'analisi di tali fenomeni, Borghini ha illustrato la transizione da un paradigma classico del controllo sociale ad un paradigma attuariale e preventivo. Lo studioso – offrendo una rilettura del ruolo che lo Stato-nazione svolge nel governare, gestire e in alcuni casi "creare" il fenomeno della devianza – ha messo in evidenza come la transizione dallo Stato sociale allo Stato penale non possa essere riduttivamente ricondotto ad un passaggio puramente meccanico, ma imponga una profonda riflessione sulla storia dello Stato e sulle narrazioni che lo hanno preso ad oggetto. Borghini pertanto ha suggerito l'adozione e la discussione di prospettive teoriche come quelle di *potere simbolico* (Pierre Bourdieu) e di *governamentalità* (Michel Foucault), particolarmente efficaci nell'offrire un contributo a tale *processo* di ripensamento e ridefinizione della forma Stato e del suo potere in un'epoca di profonda trasformazione dei suoi apparati.

Marco De Giorgi (Direttore dell'U-

NAR, Roma), nel suo intervento su *Le discriminazioni razziali in Italia nei Rapporti dell'Unar* (Ufficio Nazionale Antidiscriminazioni Razziali), ha mostrato i profili più attuali del fenomeno del razzismo in Italia così come emersi dalle segnalazioni di discriminazioni al *contact center* nazionale. Dopo aver presentato in anteprima i dati relativi all'anno 2012, egli ha poi illustrato il lavoro svolto dall'UNAR sul territorio, soffermandosi sulle attività per la prevenzione e la rimozione delle discriminazioni razziali, e sui programmi e le proposte per la prevenzione e il contrasto delle discriminazioni.

Maria Theoni Papanikolaou (Associazione Kinisi, Patrasso, Grecia), con la sua relazione dal titolo *Il razzismo in Grecia ai tempi della crisi*, ha spostato l'attenzione sulla dimensione internazionale. Partendo da una riflessione più generale sul tema della rappresentazione politico-mediatica della crisi economica nel contesto europeo, Papanikolaou ha focalizzato l'attenzione sulle conseguenze che le politiche di *austerità* e i tagli alla spesa sociale hanno provocato in Grecia, soprattutto in termini di conflitto tra la popolazione autoctona e quella straniera. Lo scenario prospettato dalle testimonianze della relatrice è sembrato veramente allarmante. Il rischio – che l'intervento di Maria Theoni Papanikolaou ha contribuito a mettere in luce – è che la ricerca della "produttività" economica e della "sostenibilità" finanziaria finisca con il far perdere di vista agli stati l'obiettivo dell'inclusione sociale e del rispetto dei diritti sociali e politici.

Paolo Cuttitta (Università di Palermo), nel suo contributo *L'accordo d'integrazione come caso di discriminazione istituzionale in Italia*, ha analizzato il carattere ambiguo e discriminatorio del concetto di integrazione che si è affermato in Europa. Secondo l'autore, si tratta di una nozione che mira ad imporre unilateralmente ai migranti – definiti sulla base della loro origine etnico-nazionale o dell'appartenenza religiosa – l'obbligo di rimodellare la propria

identità secondo le aspettative della società di accoglienza, a sua volta, concepita come un'entità monolitica. Nonostante la relativizzazione dei concetti di spazio e di identità suggerisca una maggiore elasticità, i discorsi sull'integrazione continuano ad essere condotti secondo la prospettiva di un "nazionalismo metodologico" che intende stati e culture come meri "contenitori". A partire da questo punto di vista, in termini conclusivi, Paolo Cuttitta ha invitato la platea ad uscire dalle trappole di questi contenitori, denunciandone i limiti e fermando la sua attenzione sull'analisi di casi specifici quali, ad esempio, l'accordo di integrazione, recentemente adottato in Italia e che si colloca lungo una scia di analoghi strumenti introdotti in altri paesi.

Nella quarta e ultima sessione, dedicata a *Razzismi e confinamenti*, presieduta da Ignazio Buttitta (Università di Palermo), Vincenzo Scalia (Università di Palermo), con il suo intervento dal titolo *Razzismo e carcere: il circolo vizioso tra discriminazione, marginalizzazione e detenzione penale*, ha mostrato come la trasformazione dell'Italia in Paese di immigrazione sia stata accompagnata dalla crescente presenza di cittadini stranieri all'interno del circuito giudiziario-penale. Malgrado la presenza di immigrati rappresenti infatti, ormai, un elemento stabile del panorama sociale italiano, la sovrapposizione tra stranieri e criminalità non mostra alcuna tendenza ad attenuarsi. Secondo Scalia bisogna andare oltre la soglia dei processi di delittuosità e criminalizzazione dei migranti, per entrare direttamente all'interno del carcere e analizzare la condizione dei migranti costretti all'interno delle strutture penitenziarie italiane. Alla base di questa scelta vi sono sia la presa d'atto che un'analisi dettagliata della presenza degli stranieri all'interno delle carceri non è mai stata compiuta, sia la possibilità di mostrare altri aspetti della marginalizzazione dei migranti. La condizione detentiva, vissuta all'interno

delle attuali condizioni di sovraffollamento, la carenza di opportunità educative, la precarietà alloggiativa hanno finito con il tradursi in un'ulteriore preclusione all'inserimento nella società di accoglienza, sfociando spesso in atti di autolesionismo o addirittura in gesti estremi come il suicidio. Utilizzando i dati forniti dal Ministero della Giustizia e da associazioni impegnate nel volontariato penitenziario, Scalia ha analizzato due facce della condizione detentiva: l'accesso ai benefici delle misure alternative alla detenzione – che vede gli stranieri sotto-rappresentati rispetto alla loro presenza all'interno delle carceri italiane – e gli atti di autolesionismo e di suicidio che, anche in questo caso, attestano come i detenuti non italiani siano tra i primissimi posti in proporzione alla loro presenza. Il risultato finale di questa situazione è che il sistema carcerario, nei confronti dei migranti, esclude definitivamente chi entra all'interno del circuito penitenziario dalla possibilità di una integrazione sociale.

Fulvio Vassallo Paleologo (Università di Palermo), ha presentato una relazione dal titolo *Discriminazione istituzionale e detenzione amministrativa: il caso dei Cie*. Lo studioso ha sottolineato come la difficile fase di transizione che attanaglia i paesi dell'Africa settentrionale dopo le rivolte popolari del 2011 (la cosiddetta primavera araba), continui a modificare i rapporti esistenti tra gli stati della riva nord e quelli della riva sud del Mediterraneo, anche sul fronte dell'immigrazione e dell'asilo. Nuovi accordi bilaterali e pratiche di cooperazione di polizia orientati esclusivamente al contrasto dell'immigrazione irregolare concorrono a costruire muri invisibili attorno ai migranti che dall'Africa tentano di raggiungere Europa. Aumenta il numero delle vittime e aumenta il numero dei migranti costretti alla clandestinità, e dunque a forme sempre più gravi di sfruttamento. Le pratiche di sbarramento, finanziate dai paesi europei, ormai attive nei paesi di

transito, spostano ad oriente i movimenti dei migranti e rendono assai critica la situazione nelle frontiere aeroportuali, dove si sono create di fatto delle zone di contenimento degli immigrati irregolari sottratte a qualsiasi giurisdizione. La riflessione analitica di Fulvio Vassallo Paleologo si è infine soffermata sulla situazione presente nei Cie, all'interno dei quali il prolungamento a diciotto mesi della detenzione amministrativa e la gestione emergenziale dei migranti trattenuti sta rendendo ingestibili strutture dai costi esorbitanti e nelle quali vengono praticati trattamenti inumani e degradanti, malgrado il divieto di tali trattamenti sancito dall'art. 4 della Carta dei Diritti Fondamentali dell'Unione Europea.

Dimitris Argiropoulos (Università di Bologna), nel suo intervento *Processi di esclusione e di ghettizzazione del popolo Rom*, ha rivisitato le distanze fra rom e non rom, create dalla qualità della conoscenza sociale, dai (non) riconoscimenti reciproci e dalle istanze politiche. Secondo lo studioso, approfondire la conoscenza di questo popolo serve innanzitutto per rivisitare le condizioni di vita della popolazione *romani*, allo scopo di superare tutte le incoerenze e le violenze istituzionali e di avanzare proposte finalizzate all'uscita dall'immobilità e dalla marginalità sociale riprodotte dal confinamento dei rom all'interno dei "campi nomadi". La riduzione della distanza sociale e istituzionale potrebbe essere possibile e facilitata se la lettura delle realtà di questa popolazione spostasse il pensiero e i paradigmi relazionali che incidono sui contatti diretti e sull'impostazione delle politiche sociali. Secondo la prospettiva adottata da Dimitris Argiropoulos, bisognerebbe pertanto rivedere i modelli di analisi e di intervento, relativamente al binomio nomadismo/stanzialità, considerato come unica chiave interpretativa di una realtà difficile e talvolta estrema. A chiudere la quarta e ultima sessione dei lavori è stato Michele Mannoia

(Università di Palermo), con una interessante relazione – dal titolo *Un'altra forma di confinamento. La negazione dell'arte rom* – centrata su alcune forme di rappresentazione artistica del e sul mondo rom. L'obiettivo principale è stato quello di guardare alle scritture filmiche e liriche considerandole non soltanto come opere esclusivamente cinematografiche e/o letterarie, ma anche come preziose testimonianze di carattere sociologico. In altre parole, secondo l'autore, le questioni relative all'identità culturale dei rom, le relazioni tra questi ultimi e la popolazione maggioritaria e le modalità con le quali vengono costruite e veicolate le numerose maschere dei e sui rom, possono essere utilmente studiate attingendo anche alla produzione cinematografica e a quella lirica. Secondo Mannoia, un'attenzione a questo genere di testimonianze sarebbe vantaggiosa non soltanto per gli studiosi del mondo romanì, ma anche per l'intero patrimonio artistico e culturale che, sdoganando la cultura rom, si arricchirebbe di espressioni e di testimonianze ancora troppo spesso ignorate. In ultima analisi, una simile "apertura" artistica e culturale consentirebbe di gettare un ponte verso un concetto di cultura intesa come un luogo di scambio e di arricchimento reciproco tra mondi che solo apparentemente sono distanti. (Marco Pirrone)



M. BENADUSI, *Il segreto di Cybernella. Governance dell'accoglienza e pratiche locali di integrazione educativa*, Euno Edizioni, Leonforte (En) 2012, pp. 217, ISBN 889-708-564-4

Roma, la periferia, un quartiere ad alta densità abitativa. E poi l'arrivo di stranieri, tanti stranieri, due campi rom e una scuola che deve contenerne i figli. E ancora, una ricerca di dottorato sul campo (2000-01), in anni in cui le politiche scolastiche puntavano all'integrazione educativa dei minori stranieri attraverso strategie interculturali, declinate in azioni quali *accoglienza, insegnamento dell'italiano L2, valorizzazione delle differenze linguistiche e interculturali*. A distanza di dieci anni Mara Benadusi ritorna su quella ricerca, sui figli degli immigrati che la popolavano, su quel quartiere periferico di Roma di nome Casilino 23, con questo libro dal doppio fondo, dal doppio 'campo'. Una ricerca nella ricerca, un viaggio indietro nella memoria, dove «il passato – lo dice Alessandro Portelli (Portelli et al., *Città di parole*, Roma, Donzelli 2007) citato dall'autrice – è simultaneo, e sta insieme con il presente». Per l'antropologa è importante che il presente ritorni nel passato: per ripercorrere un'indagine che non soddisfa più e urge di essere rivista

da un nuovo posizionamento etnografico. E viceversa, il passato nel presente: per essere rimisurato con un'istanza interpretativa divenuta più matura, più attrezzata. Obiettivo dichiarato: «inseguire con maggiore consapevolezza l'immaginazione di ciò che quel mondo sarebbe potuto essere, se lo avessi scritto in modo diverso» (p. 11). Non è casuale che quell'immaginazione ritorni alla memoria a distanza di dieci anni. Due le occasioni editoriali a firma della stessa autrice che solleticano: la prima è del 2008 (Benadusi, M., *La scuola in pratica. Prospettive antropologiche sull'educazione*, Troina [Enna], Città Aperta Edizioni), che riprendendo la prima parte della tesi di dottorato, presentava un quadro più ampio e aggiornato degli studi antropologici sull'insuccesso scolastico; la seconda è del 2009, un articolo per un numero monografico della rivista LARES a cura di Martina Giuffrè, sulle migrazioni, la cittadinanza, l'intercultura (*La scuola già e non ancora interculturale. Memorie e narrazioni dal campo*, pp. 469-504). Ma la spinta più grande che riporta Benadusi indietro nella memoria è la riforma Gelmini (2009) e i forti scossoni che a seguito di quella ricevette la scuola, in particolare intorno alla questione che fissava un "tetto" per il numero di alunni stranieri in classe, e alle "classi-ghetto". Anche la scuola in cui si era svolta la ricerca etnografica di Benadusi si era unita al coro di contestazioni sollevate in tutta Italia.

In *Contropiede*, come suggerisce il titolo del primo capitolo del libro, l'antropologa decide di rituffarsi negli appunti etnografici di dieci anni prima, ma mettendo dentro anche il presente ben più ricco di ricerche etnografiche sullo *schooling*. Con la carica interpretativa della narrazione, Benadusi si muove come un'equilibrata all'interno di un contesto decisamente complesso qual è quello scolastico. A volte guidata, altre volte guidando uno sguardo che non smette mai di sentirsi estraneo e osserva tutto con una tensione che affonda nelle cose senza mai spro-

fondarvi dentro. Per quanto mai fredda, la scrittura di Benadusi riesce a mantenere uno sguardo autenticamente etnografico anche quando gli episodi carichi di dramma e intimità impressi nel suo taccuino suggerirebbero di cedere alle lusinghe dell'abbandono emotivo.

Il volume è diviso in due parti. Nella prima, *Gigantismo*, l'autrice *si fa grande*, e dall'*alto* di questo nuovo posizionamento etnografico ricircoscrive il contesto e ridefinisce lo spazio e gli attori in cui si muove questa rinnovata indagine etnografica. Nella seconda parte, *Rimpicciolimenti*, lo sguardo si fa micro, più piccolo di quello che era stato durante gli anni del dottorato, ma estendendosi a dettagli prima trascurati. I fatti vengono rizezionati, rimontati, rianalizzati da una distanza che è quella del gigantismo definito nella prima parte: una distanza che consente di vedere tanti altri piccoli pezzi o di rivedere gli stessi da un nuovo posizionamento. Scorrendo i titoli dei nove capitoli del libro sembrerebbe di trovarsi di fronte a un ricerca etnografica realizzata in una società di calcio. I titoli infatti alludono metaforicamente a concetti comuni a quel mondo: *Contropiede, Anticipo, Posizioni, Tattiche, Affondi, Disimpegni, Cronache, Superiorità numerica, Tra le linee*. È evidente che non sia un caso. Ma perché? Probabilmente l'autrice vuole fin da subito, con un colpo d'occhio, sgombrare il campo da errate aspettative sui contenuti che articoleranno l'analisi: che in nessun caso avranno come obiettivo quello di studiare in profondità la diversità culturale espressa dalle minoranze etniche che popolano la scuola, alla ricerca di strumenti pedagogici utili ai suoi attori principali. Anzi. Più volte nel testo l'autrice marcherà la sua distanza e il suo scetticismo rispetto a un approccio eccessivamente culturalista con cui la scuola – la scuola di Roma e la scuola tutta – intende articolare l'*agency* dell'integrazione educativa che ruota attorno alla dimensione interculturale. «Il fatto di porre

l'accento in modo principale sulle differenze culturali, come responsabili delle difficoltà connesse alla scolarizzazione degli alunni immigrati – spiega l'autrice – rende più drammatico il rischio di nuove forme di razzismo di tipo differenzialista» (p. 25). Ma questo non spiegherebbe ancora la metafora calcistica. Forse il calcio e i suoi *eroi* perché in più occasioni, nel dipanarsi dei resoconti etnografici, dimostravano di possedere quell'autentico effetto catalizzatore di interessi attorno a cui si radunavano gli studenti. Il gioco del calcio come punto di incontro ben più solido di tanti goffi, seppure bene intenzionati, tentativi sperimentati dagli insegnanti nell'articolazione pratica del paradigma interculturale.

A questo nuovo (?) modello educativo è dedicato il primo capitolo del libro. Nello specifico: alle incombenze che lo hanno suscitato e ai provvedimenti della politica nazionale; al modo squilibrato con cui le scuole devono farvi i conti per via di un'altrettanto squilibrata presenza di minori stranieri tra una scuola e l'altra, tra una classe e l'altra; alle difficoltà e discontinuità con cui scuole e insegnanti lo pongono in atto per via di un'altrettanto discontinua interpretazione che proviene dalle politiche scolastiche nazionali. Attraverso un'analisi che mette insieme il prima con il dopo, Benadusi riflette sul come e quando la scuola ha iniziato a fare i conti con una presenza sempre più massiccia di alunni stranieri in classi prima esclusivamente popolate da studenti italiani.

L'ingresso massiccio di nuovi stranieri in Italia e quindi dei loro figli nelle scuole italiane costringe le istituzioni a disporre interventi tesi all'integrazione educativa dei minori stranieri. All'epoca della ricerca sul campo (2000-01), il tema dell'integrazione dei minori stranieri era da pochissimo entrato nell'agenda politica nazionale, in linea con le direttive europee. La Legge 40 del 1998 promuove «a livello di normativa primaria il tema dell'istruzione degli alunni stranieri, fino

a quel momento trattato solamente da circolari ministeriali e sulla base di riferimenti alla normativa riguardante gli alunni comunitari» (p. 24). All'articolo 36 si fa esplicito riferimento alle «attività interculturali comuni». E ancora prima, precisa Benadusi, già la riforma dell'Autonomia avvenuta con la Legge 59 del 1997 creava un cornice organizzativa che prevedeva percorsi individualizzati per gli alunni di origine straniera e, da qui, il proliferare di progetti di educazione interculturale. Insomma, a ben guardare, sono già quindici anni che la scuola si misura con il paradigma interculturale. Ciò che quindi mette in allarme l'autrice è il fatto che la metafora della *scuola-ghetto* riferita alle istituzioni scolastiche con una importante presenza di studenti stranieri, piuttosto che venire assorbita dal proliferare di progetti interculturali si è andata acuendo. Colpevole anche la riforma dell'ex ministro che interviene sulla questione fissando un tetto massimo del 30% di alunni stranieri per classe, non considerando che gran parte degli studenti stranieri presenti nelle scuole sono di seconda generazione e che l'alta concentrazione di immigrati in alcune aree della città nasce da contingenti difficoltà di insediamento: prima fra tutte i prezzi proibitivi che si registrano in altre aree.

È evidente dunque che il paradigma interculturale e l'orientamento all'integrazione educativa dei minori stranieri investe le istituzioni scolastiche in maniera discontinua. Da un lato scuole come la Pisacane (saltata alla ribalta di un nefando *bataie* giornalistico, nei memorabili anni del ministero Gelmini), dislocata nel VI Municipio di Roma ad altissima concentrazione di studenti stranieri. Dall'altro scuole che vengono solo sfiorate dal problema. Come avverte Benadusi, tale disomogeneità favorisce espressioni razzistiche e di intolleranza, che conducono certe famiglie italiane a parlare di *discriminazione al contrario* e certe scuole a ergersi a presidi per la difesa e la valorizzazione del-

la diversità culturale: «L'integrazione educativa, infatti, se avviene in modo parziale (solo in alcune scuole e non in altre, solo in alcune classi e non in tutte) può produrre una graduatoria tra scuole di serie A e scuole di serie B, tra classi ghetto e classi non» (p. 23).

Con queste derive, già negli anni di dottorato, doveva fare i conti l'antropologa, che sul campo riusciva a coglierne anche gli effetti più microscopici: in una scuola (citata nel volume soltanto con uno pseudonimo per ragioni di cui si dirà più avanti), che seppure in modo più contenuto, si scontrava con gli stessi problemi della Pisacane (d'altra parte si trattava dello stesso Municipio). Tra i docenti e le famiglie, che già allora sperimentavano il controverso paradigma interculturale, si respirava un sentimento di forte ambivalenza, tra chi vedeva la scuola come *oasi* propulsiva di trasformazione sociale, e chi invece subiva passivamente il timore che la scuola diventasse un *ghetto* in cui rimanere intrappolati.

Definiti i contorni, i pretesti e i punti chiave di questo saggio, Mara Benadusi ci conduce, nei tre capitoli che ci separano dalla seconda parte, verso una più ravvicinata definizione del campo etnografico. Il secondo capitolo fornisce dati sul tessuto urbano che compone il VI Municipio di Roma e i flussi migratori che ne hanno caratterizzato la trasformazione, dagli anni '90 fino alle stime più recenti. Dal quartiere si passa alla scuola, qui ribattezzata (con un atteggiamento di tutela) Villaggio Globale, considerato il clima "da corsa allo scoop" che ha preceduto ed è seguito alla Riforma Gelmini. In particolare la ricerca etnografica si concentra su due sezioni di scuola primaria e materna interne a uno solo dei tre plessi che la costituiscono: la scuola Arcobaleno (altro pseudonimo), che rispetto agli altri due plessi ha la più alta concentrazione di studenti stranieri e rom.

L'autrice descrive nel dettaglio il modo in cui la scuola si organizza attorno al paradigma interculturale,

qui battezzato Progetto Accoglienza. Tanti gli attori che vi prendono parte a vario titolo: i docenti quotidianamente alle prese con quel sentimento ambivalente tra *oasi* e *ghetto*; le famiglie; e una rete di operatori esterni che vi ruotano attorno (Opera Nomadi, Capodarco, Associazione Altriluoghi, Ufficio Cultura della VI Circoscrizione).

Gli ultimi due capitoli della prima parte sono dedicati alle questioni di metodo. Benadusi pone l'attenzione sulle difficoltà avute durante la ricerca etnografica a causa degli scarsi modelli teorici disponibili. L'antropologia dell'educazione, infatti, ha una storia recente qui in Italia. I relativamente numerosi contributi disponibili oggi sono emersi nello spazio intercorso tra il dottorato e quest'ultima pubblicazione a firma Benadusi. Non a caso l'autrice ha dovuto svolgere negli Stati Uniti, nel corso di un Ph.D alla Columbia University, l'apprendistato che ha preceduto la ricerca sul campo.

Nell'ultimo capitolo, prima di cedere il passo a *Rimpicciolimenti*, l'autrice definisce il metodo di indagine vera e propria, che mette insieme *etnografia* e *grounded theory*, come suggerisce il titolo dell'ultimo paragrafo di *Gigantismo*. Superando annose diatribe tra sociologi, a cui va attribuita la paternità della *grounded theory*, ed etnologi, che ne disconoscono i meriti, Benadusi non rinuncia a priori a nessuna macro teoria (*grounded theory* compresa) che rende "pensabili" i dati raccolti sul campo. Muovendosi dal microscopico alla ricerca di contesti analitici macro, l'autrice non intende trovare regole generali né darci un punto di vista assoluto che possa ricondurre gli accadimenti a regole precostituite. E magari poi a partire da questi riscontrare altri episodi micro da incastonare nelle regole generali assunte a dispositivo guida dell'analisi. La prospettiva analitica della ricercatrice punta a interpretare a fondo i fatti, allargando i punti di vista, cercando strade che ci restituiscano un pezzetto delle molteplici risposte alle molteplici

domande che il campo etnografico può suscitare.

Da subito, sin dalle prime parole che danno il via alla seconda parte, la sensazione di essere entrati dentro è netta. Lo spazio si fa piccolo e lo sguardo si contrae. Eppure Mara Benadusi forse ancora non ritiene pronto il lettore a un'immersione o forse è lei a non esserlo, e così tutto il quinto capitolo è giocato sull'opposizione "dicotomica" tra il *dentro* e il *fuori*. A partire da quello spazio che simbolicamente e anche fisicamente rappresenta l'incontro tra la scuola Arcobaleno e ciò che sta al di là. *Nell'atrio*: è questo il primo angolo su cui la ricercatrice direziona il suo sguardo. È qui che le maestre prendono le misure tra l'una e l'altra; tra loro e i genitori dei minori; tra il dentro e il fuori, appunto. Uno spazio caotico in cui si scontravano due punti di vista opposti: gli insegnanti che vedevano la scuola come spazio interno a ciò che c'era fuori, inevitabilmente in esso compromesso, avamposto privilegiato per attivare pratiche di cittadinanza attiva tese al cambiamento; e chi invece vedeva la scuola come spazio da chiudere a ciò che stava al di là e poteva essere "nocivo", spazio da proteggere da ciò che era fuori ed era troppo grande per poter essere compreso.

Entrambi i punti di vista, fa notare Benadusi, non reggono se poi nella quotidianità si fanno i conti con ciò che realmente accade tra i banchi. L'opposizione dentro/fuori, comunque venga intesa, è destinata a sgretolarsi: il fuori sembra entrare a forza dentro alla scuola. Non solo se si prendono a esempio tutti i gesti razzistici che i bambini rivolgono a quanti sentono come troppo diversi (i rom in particolare), ma anche le maestre protette dall'anonimato scrivono parole che esprimono una resistenza a un'accettazione vera e autentica dell'altro.

A cosa serve, si chiede Benadusi, deresponsabilizzarsi di fronte ai gesti razzistici perpetrati dai bambini nei confronti dei rom, riversando la colpa sui genitori? In questo modo, avverte la ricercatrice, il meccani-

simo di risoluzione dei problemi si inceppa sempre in «quella spirale dicotomica negativa esterno/interno, nelle cui maglie, interpretative ed emotive, le insegnanti del circolo rimanevano facilmente intrappolate» (p. 88). Quello che si crea pensando a certi episodi narrati nel libro sono veri e propri cortocircuiti logici. Da un lato le insegnanti vedono la scuola come un ambiente sano, protetto contro tutto il marcio che invece c'è fuori, salvo poi accorgersi che inevitabilmente quel marcio entra anche dentro corrompendo ciò che c'è di buono. Ma trattandosi di un elemento esterno è qualcosa che non compete ai meccanismi educativi interni, è qualcosa che non va trattato, qualcosa che non è gestibile. E ciò che resta è solo stupore e scandalo.

L'antropologa entra quindi ancora più dentro ai paradossi logici che certe retoriche presenti a scuola innescano. Attraverso le parole di un'insegnante emerge con forza che la diversità, quella estrema degli zingari o quella tra insegnanti che non si comprendono, viene sempre ricondotta a una questione di *razza*, che rende incomunicabili e inconciliabili l'espressione di tale diversità. Insomma, se se ne fa una questione di *razza*, avverte l'autrice, non ci può essere integrazione. Se se ne fa una questione di *razza*, qualunque sia l'atteggiamento verso l'estrema diversità, buonista o razzista, gli esiti che produce sono comunque sfavorevoli all'integrazione. Se se ne fa una questione di *razza*, ciò che l'accoglienza produce è esotismo sterile. E anche nel caso di atteggiamenti razzistici, questi non producono mai una vera separazione fondata logicamente: perché il razzismo non si fonda su un reale e ponderato ragionamento su ciò che divide, piuttosto è una separazione indotta in termini esclusivamente razziali, e quindi fondata su premesse fallaci. L'antropologa sembra volerci chiedere: *che cos'è una razza, qualcuno è in grado di rispondere?*

Carico di tensione, questo primo capitolo della seconda parte del vo-

lume apre questioni che via via si scioglieranno nei capitoli successivi quando si entrerà sempre più in profondità nei fatti e si forniranno punti di vista e interpretazioni presi altrove: fuori dalle retoriche contraddittorie che articolano l'accoglienza in un scuola che deve ancora imparare la grammatica. Come si può insegnare l'accoglienza se non la si impara prima? Come si possono risolvere i problemi se prima non se ne trova una definizione autentica?

E dunque, è al disvelamento dell'autenticità che sono dedicati i capitoli che seguono, a partire dalle persone reali che muovono l'agire dei bambini: non le culture, che sempre, agli occhi degli adulti, sembrano seguirli e anticiparli. Mikich, Carlo, Simone, Regina, Saverio, Fernando, sono loro i protagonisti del racconto che segue, quelli con cui la ricercatrice condivide un rapporto etnografico privilegiato: una "risonanza emotiva", così la definisce, che le permette di accostarsi a loro con più facilità e di spingere più a fondo l'interpretazione dei loro gesti, dei loro comportamenti, delle loro parole.

In questo processo teso a dischiudere la verità – la verità parziale e situata, certo – Mara Benadusi inizia svelando il *segreto* del titolo. Cybernella (manga giapponese), vittima di un incidente aereo, viene salvata dal padre scienziato grazie a un tentativo disperato che la trasformerà per sempre in un cyborg: un robot dall'animo umano. Cybernella terrà nascosto il suo segreto ma un giorno, improvvisamente, deciderà di raccontare tutto alla sua maestra, scoprendo che le sue paure, che la obbligavano a tenere nascosto il suo segreto erano infondate. Ecco, quei bambini sono come Cybernella, ognuno di loro ha un'identità segreta che tiene nascosta e che difficilmente potrà avere il coraggio di esprimere fin quando se ne farà una questione di *razza*. E loro, i bambini lo hanno chiaramente capito: ecco perché Mikich, studente rom, guardando Carlo, studente ivoriano con una forte ambivalenza emotiva (a

volte pericolosamente aggressivo, altre straordinariamente tenero), chiede alla ricercatrice seduta vicina a lui tra i banchi di scuola: *Carlo è malato di mente, vero? [...] E poi si è trasformato in un robot come Cybernella*. Spiega l'autrice: «Trasformando Carlo in un robot dai superpoteri, che, come Cybernella, conserva gelosamente il segreto della sua diversità, Mikich esprime [...] e al tempo stesso differisce [...] il suo desiderio di riconoscimento nel contesto scolastico» (p. 119). E in effetti, proseguendo nel racconto, il momento di "agnizione" di Mikich non tarderà. Durante un improbabile tentativo di una maestra di destrutturare credenze stereotipate sui rom, mentre Mikich destruttura ciò che la maestra tentava di destrutturare, giunge il momento di svelamento. Mikich svela il suo desiderio nascosto: *giocare a pallone con i suoi compagni di classe anche fuori da scuola*.

Prima di passare all'analisi serrata che articolerà gli ultimi due capitoli del libro, restringendo ancora di più lo sguardo su episodi micro caratterizzati, però, da una portata interpretativa che riesce a snodare tanti degli interrogativi posti nei capitoli precedenti, Mara Benadusi sente l'esigenza di ricircoscrivere il campo scegliendo una angolatura più stretta rispetto alla prima parte, calandosi in una posizione etnografica oramai completamente immersa nelle vicende della scuola alle prese con il Progetto Accoglienza e con tutto ciò che ruota attorno ad esso. L'antropologa prosegue, da una prospettiva sempre più contratta, nel riportare i problemi su un piano autentico. Dai desideri più intimi si passa alle condizioni materiali di vita in cui sono costretti i bambini del campo rom di via Gordiani. Un'unica fontanella fuori dal campo per più di 200 persone, assenza di servizi igienici, il freddo che si soffre nelle baracche nel periodo invernale, la pioggia che arriva fin dentro. E poi tanto fango. Una situazione costantemente emergenziale, peraltro aggravata da un agire politico segnato da costanti ripen-

samenti, rinunce, timidi interventi e brusche interruzioni. La decisione del Comune di fornire al campo rom abitazioni vere, trasformando l'assistenza nel riconoscimento di una dignitosa dimensione abitativa. Le ruspe che si mettono in movimento per i lavori di sbancamento del terreno. Poche settimane, un altro stop e ancora più fango. Poi la promessa di sostituire le baracche con dei container. La promessa, appunto, oggi il campo non esiste più. E prima e dopo qualunque promessa, vivere quotidianamente con la paura di uno sgombero.

Se si vive in queste condizioni è difficile mettere la scuola tra le priorità. Ed è difficile per la scuola immaginare interventi che possano porre le basi per il successo scolastico degli studenti rom e di tanti altri compagni di scuola che come gli zingari vivono vite precarie. E chiaramente l'elenco non finisce qui: ai minori stranieri che versano in condizioni socioeconomiche disperanti vanno aggiunti studenti con handicap, studenti con problemi comportamentali, studenti appena arrivati a scuola che non conoscono la lingua. E se tutti questi problemi li ritroviamo in un'unica classe si capisce perché gli insegnanti della scuola Arcobaleno vivano con un forte senso di impotenza il loro posizionamento educativo. Nei racconti animosi ma disillusi di alcuni docenti emerge un universo educativo fortemente rinunciatario e sconsigliato che in alcuni casi può generare conflitto, frizioni, incomprensioni, chiusure: tra insegnanti e alunni, tra insegnanti e famiglie, degli insegnanti tra loro, tra scuola e attori esterni con cui la scuola dovrebbe progettare e realizzare gli interventi. E invece ciò che l'antropologa documenta è un quadro molto teso e diviso. Gli stessi soggetti che fuori, nel corso di una manifestazione, si alleano per rivendicare condizioni di vita più dignitose ai rom di via Gordiani, dentro alla scuola, nell'articolazione pratica del Progetto Accoglienza, si dividono, litigano. E, a maggior ragione, se oggetto del contendere sono le pra-

tiche educative, la scuola si chiude a riccio percependo gli attori esterni come intrusi che disorientano l'agire educativo proiettato alla risoluzione dei problemi. Dall'altro, gli attori esterni che accusano la scuola di non essere preparata per affrontare questioni educative così delicate come quelle legate ai rom e non solo.

In questi conflitti e accuse incrociate, l'antropologa cerca la giusta distanza tra un fin troppo facile abbandonarsi a una critica della scuola che non saprebbe assolvere al suo ruolo in modo adeguato e le invettive che le vengono rivolte da operatori esterni, che per quanto plausibili forse rinunciano a una vera possibilità di sana e costruttiva comunicazione con l'istituzione scolastica. A conti fatti la scuola Arcobaleno sembra essere, da un lato, un organismo isolato posto di fronte a problemi enormi su cui ha ridotti margini di intervento; dall'altro, un universo che si isola, poco disponibile al dialogo con soggetti esterni su questioni strettamente educative. Utilizzando le parole di Leonardo Piasere (Piasere L., *A scuola. Tra antropologia e educazione*, Firenze, SEID 2010), l'autrice afferma che «il guscio in cui dovrebbe svolgersi il dialogo troppo di rado viene ridiscusso» (p. 168).

Alle contraddizioni insite all'universo scuola, alla scarsa disponibilità al cambiamento, all'arroccamento su posizioni difensive rispetto alle spinte di chi opera dall'esterno ma comunque su obiettivi convergenti, alla incapacità di far fronte a questioni radicalmente nuove usando strumenti innovativi, sono dedicati gli ultimi due capitoli che seguono. È qui che ritorna l'eco dell'istanza interpretativa che l'autrice pone ad apertura del libro, delineando le motivazioni che l'hanno riportata indietro nella memoria: «come sarebbe potuto essere quel mondo se l'avessi scritto in modo diverso?» D'altra parte, come suggerisce il punto di vista dell'antropologa (seppure in modo non esplicito), se si individuano falsi problemi è difficile ottenere soluzioni adeguate e aderenti alla re-

altà. Se i modelli interpretativi scelti per interpretare i fatti non sono adeguati o, ancora peggio, sono fuorvianti, le azioni pedagogiche messe in campo non possono che produrre esiti fallimentari.

Quattro i modelli interpretativi diffusi tra gli insegnanti della scuola Arcobaleno su cui l'antropologa applica un procedimento analitico destrutturante. Il primo, cui si è già accennato, riguarda un eccesso culturalista nella visione della diversità culturale. Il secondo è relativo alle modalità di apprendimento del bambino, considerato come "buon selvaggio", terminale passivo di un processo conoscitivo che viene impartito in modo unidirezionale. Nel terzo, si ribalterà il modo di guardare all'insulto razzistico inscrivendolo all'interno di rituali giocosi che puntano a rafforzare le relazioni nel gruppo e a scrollarsi di dosso le categorizzazioni etniche massimizzandole. Infine, il disorientamento vissuto dai minori stranieri nel nuovo contesto scolastico – in genere attribuito dagli insegnanti a fattori linguistici o astratto-teorici (modelli educativi e contenuti disciplinari d'origine difforni da quelli della nuova realtà) – verrà ricondotto a una scarsa comprensione dei contesti performativi in cui l'attività didattica si realizza.

Nell'additare gli eccessi culturalisti legati a un visione essenzialistica e a una lettura discontinuista della differenza culturale, Mara Benadusi non nega che certe condizioni vissute o subite dai gruppi di studenti appartenenti a minoranze etniche possano generare "debolezze", ma riflette sui rischi che uno sguardo eccessivo su queste possa impedire di guardare con autenticità alla vera natura dello studente straniero costruendogli addosso *identità* posticce. Come fa notare l'autrice, la differenza viene vissuta come uno «svantaggio da supplire, bilanciare, ricomporre con un'azione compensativa» (p. 177). Ma soprattutto, un tale sguardo conduce gli insegnanti a isolare le differenze, e così facendo le stereotizza e amplifica.

A questa visione prevalente se ne aggiunge una ben più grave: i minori che si portano dietro questi pezzi di mondo vengono assimilati a dei "facchini", che più che valigie portano con sé fardelli. Che tale "eccesso di diversità" venisse inteso come qualcosa da proteggere e preservare secondo la prospettiva della *scuola-oasi* o che, piuttosto, venisse inteso come qualcosa di ingestibile secondo il punto di vista della *scuola-ghetto*, i presupposti da cui traevano origine tali visioni e gli esiti cui giungevano risultavano simili. La vocazione alla "marginalità" di certi insegnanti, che intendevano la scuola come presidio in difesa dei diritti dei più deboli "prestava il fianco" alla metafora della scuola-ghetto. Da entrambe le visuali la scuola appariva dunque come un coacervo di diversità, tante e difficilmente conciliabili tra loro: ognuna da trattare con *decorso* riservato. L'altro, spiega Benadusi con le parole di Marco Aime, viene percepito prima ancora che come protagonista di un vissuto, come portatore di "diversità", di "culture", di "identità" (Aime M., *Eccessi di culture*, Roma, Einaudi 2004).

All'allarme teorico di Marco Aime, la ricercatrice affianca quello di Graziella Favaro, che su un versante più pragmatico definisce le conseguenze pedagogiche di tali eccessi culturalisti "approccio diffettologico": facendo notare come la differenza non è mai intesa come una risorsa, è semmai un deficit a cui approcciarsi con interventi di recupero (Favaro G., *Il mondo in classe. Dall'accoglienza all'integrazione: i bambini stranieri a scuola*, Milano, Nicola Milano 1992).

Andando avanti in tale analisi destrutturante, Mara Benadusi pone l'attenzione sulla dissonanza tra il modo in cui le insegnanti intendevano l'apprendimento e le pratiche di apprendimento rivelate attraverso il suo posizionamento tra i banchi di scuola. L'autrice fa notare come l'idea di apprendimento da parte delle insegnanti fosse "adulto-centrica", fondata cioè sulla supposizione che il processo di apprendimento avven-

ga in maniera unidirezionale, dall'insegnante allo studente. Tenendo fede a tale visione l'infanzia risultava come un'età in cui si è incapaci di discriminare, o più semplicemente di distinguere le differenze. Il bambino viene assimilato a un "buon selvaggio" e percepito come spugna che introietta tutto, ed è quindi profondamente influenzabile. Eppure, stando tra i banchi e guardando alle cose dal punto di vista degli studenti, la ricercatrice nota un complesso universo di relazioni e mondi paralleli, costruiti dai bambini a loro uso e consumo. Abili costruttori di mondi che venivano nascosti alle insegnanti attraverso abili strategie di camuffamento. Soggetti attivi e intraprendenti capaci di ricombinare, adeguare, adattarsi, ridefinire, ricomporre gli oggetti materiali e simbolici del contesto. Tutto ciò faceva del bambino più che un "buon selvaggio" un "astuto *bricoleur*".

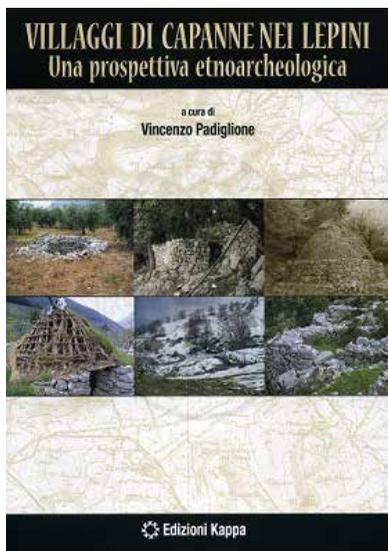
Nel ribaltare il terzo modello interpretativo che emergeva dai resoconti degli insegnati, cioè quello che descrive gli insulti razzistici come volontà denigratoria verso l'altro, Benadusi mette a dura prova le esperienze interculturali praticate da alcune maestre della scuola. Incrociando i dati provenienti dai resoconti di tentativi interculturali fallimentari con le ricerche di Mica Pollock (Pollock M., «Learning to be Racial in America», in Benadusi M. (a cura di), *Antropologia, Scuola, Educazione*, numero speciale di Scuola Democratica n.1-2, Roma, Edizioni Eucos 2001, pp. 144-172) alla Columbia High School, emerge una forte volontà da parte degli studenti stranieri di "erodere" le categorie etnico-razziali a cui i contesti educativi li obbligavano. I tentativi degli insegnanti di produrre un terreno di comunicazione in cui la diversità culturale fosse messa in primo piano erano destinati a fallire. Nelle ricerche di Mica Pollock gli insulti razzistici tra studenti stranieri non sempre avevano una portata tesa a squalificare l'appartenenza a un'altrità. Quando gli studenti stranieri si apostrofavano recipro-

camente con il termine "negro" usavano un marcatore ad altissima concentrazione discriminatoria su base razziale solo allo scopo di destrutturarla. Come spiega Mara Benadusi attraverso l'interpretazione che ne dà Pollock: «facendo uso delle categorie etnico-razziali disponibili nel contesto scolastico, gli studenti della Columbia riproducevano il concetto di razza nell'atto stesso di destrutturarlo» (p. 190). Alla scuola Arcobaleno spesso gli insulti che gli studenti si rivolgevano erano suscitati dagli stessi meccanismi destrutturanti. Massimizzare l'insulto con espliciti riferimenti alla puzza o al sudiciume avevano spesso effetto conciliatorio "di rompighiaccio". Ciò spiegherebbe perché, nel quadro interpretativo dell'antropologa, le pratiche interculturali proposte dagli insegnati in classe spesso non convincevano gli studenti. La curvatura imposta dalle maestre verso un'identificazione degli alunni su basi etniche, appariva come una riproposta di modelli e vissuti che gli studenti cercavano di rimuovere sentendoli appiccicarsi alla loro pelle in modo inopportuno. Gli elementi che portavano gli studenti a unirsi, a riconoscersi erano sì culturali ma su base altra da quella etnica. A loro bastava una squadra di calcio, un campione, per trovare elementi di condivisione e interazione. Ecco perché di fronte all'insegnante che chiede agli studenti di diverse nazionalità di tradurre nelle loro lingue alcune parole italiane ciò che ricava è un momento di eccitata ilarità, in cui gli studenti si ritrovano complici nel produrre parole senza senso, del tutto estranee ai codici linguistici ufficiali: parole inventate che trovano, nella totale estraneità a quelle lingue nelle quali le insegnanti vorrebbero imbrigliarli, un collante solidissimo. E quando la maestra chiede a Mikich, che sembra essere in un momento di apparente delirio: «Ma tu che hai in testa?», è sorprendente eppure inevitabile che risponda, ormai libero da freni inibitori e in un'atmosfera di forte complicità con il resto della

classe: «Che vado a giocare a pallone con Marco e Mattia, che riempio Claudia di bacetti, mille bacetti ogni dieci minuti».

E infine l'ultimo modello da destrutturare: l'estraneità e il disorientamento che vivono gli studenti stranieri come conseguenza di un deficit culturale o linguistico. «Cosa apprendere, come farlo, come esprimere le proprie conoscenze tenendo conto delle aspettative dei diversi interlocutori» (p. 194)? Come si diventa «capaci di rispondere adeguatamente alle norme specifiche del contesto, partecipando al discorso in situazione» (*ibidem*)? In realtà sono queste le domande che si pongono alcuni studenti stranieri. Questi gli ostacoli più faticosi contro cui si scontrano gli studenti appartenenti a gruppi di minoranza: non tanto dunque un sapere "teorico-astratto", piuttosto quel saper fare che appartiene all'alunno in quanto parte di un sistema che funziona nella consapevolezza di una certa normatività. Sbaglia, dunque, avverte Mara Benadusi, citando gli illuminanti studi di Francesca Gobbo e Ana Maria Gomes (Gobbo F., Gomes A. M., a cura di, *Etnografia nei contesti educativi*, Roma, Cisu 1999), chi pensa che il disorientamento che gli studenti vivono in classe sia dovuto innanzitutto a un deficit di cultura o a scarse competenze linguistiche. Da quanto emerge dai dati provenienti dalla ben più lunga tradizione di ricerca statunitense nel campo dell'antropologia dell'educazione – che Francesca Gobbo ha avuto il merito di portare in Italia facendo da "*idea broker*" – il deficit è da ricondurre a una scarsa conoscenza del contesto performativo.

È questo deficit di *saper fare* che lascia a volte interdetti gli studenti di fronte alle domande dei maestri e delle maestre: cosa dire? perché mi fa questa domanda? Cosa vuole sentirsi dire? Cosa si aspetta che io faccia adesso che è da un po' che sto zitta e il maestro è nervoso? Ma soprattutto: «perché la prima risposta che ho dato non andava bene?» (*Marcello Amoruso*)



VINCENZO PADIGLIONE, (a cura di), *Villaggi di capanne nei Lepini. Una prospettiva etnoarcheologica*, Edizioni Kappa, Roma, 2012, pp.405 (con DVD allegato). ISBN 978-88-6514-130-4

Dall'uso al segno, dal rifugio primitivo al museo: è questo il tema di una ricerca sui pagliai, condotta nelle campagne laziali e presentata, con un supporto multimediale, nel volume curato da Vincenzo Padiglione. Una prospettiva interdisciplinare – etnoarcheologica – ha guidato l'indagine sul campo, volta a ricostruire persistenze sedimentate e stratificate sui luoghi della ricerca, rivitalizzate ora dai ricordi e dalle memorie di esperienze vissute e/o raccontate. Un continuo oscillare fra le opere inscritte nel paesaggio e i documenti, fra la vita e le tracce, fra la memoria e il riuso. L'intento è quello di ripensare e riconsiderare l'"arcaico tugurio" come un bene culturale da valorizzare per un nuovo sviluppo del territorio.

Attraverso schede, immagini e cartografie, si dà un resoconto esaustivo delle più antiche forme di insediamento dei pastori e contadini del Mezzogiorno, capanne agglomerate in villaggi o sparse e disseminate nella parte dorsale dei Monti Lepini, fra le provincie di Roma e Latina. Architetture senza architetti – si è detto – derivanti dall'autocostruzione dei nativi, con l'utilizzo di

materiali del luogo, le pietre per il basamento e i vegetali per la copertura a cono. In questa veste originaria la capanna lepina si è posta, sin dall'antichità, come immediata risposta al bisogno primordiale di ricovero – permanente o temporaneo – di gruppi dediti all'agricoltura e all'allevamento, dunque allo sfruttamento del suolo e delle materie prime. Testimonianza della cultura materiale impressa nel paesaggio, ma anche di tutto quel bagaglio immateriale di saperi, pratiche, modi di vita, memorie e conoscenze necessarie per costruirla e potervi vivere.

È dunque nell'ottica di un recupero e di una patrimonializzazione del paesaggio agropastorale che vengono ripercorse in queste pagine le alterne vicende del manufatto architettonico nella sua lunga durata, e le diverse connotazioni di cui è stato investito nel tempo in rapporto ai mutati contesti sociali: non soltanto da parte di chi lo ha vissuto, ma anche di chi ne ha tentato un approccio descrittivo.

A partire dalla primaria dimensione d'uso, il pagliaio ha assunto una valenza simbolica, rinviando a modelli di vita comunitari, scompaginati dall'industrializzazione e dalla modernizzazione dell'Italia del dopoguerra. È nell'atto del costruire infatti, che si può scorgere il passaggio dalla natura alla cultura, delimitando spazi fino a quel momento indistinti, in luoghi socialmente condivisi e finalizzati al lavoro e alla sussistenza. La duplice funzione agricola e pastorale del manufatto, lo rendeva perfettamente aderente alle esigenze della cultura contadina, totalmente assorbita nel quotidiano dai ritmi produttivi. Questi peraltro non erano mai nettamente distinti da una dimensione sociale largamente condivisa da uomini e donne, che assorbiva, col lavoro, anche altri ambiti esistenziali come quello religioso. Significativi sono – a questo proposito – i richiami ai pellegrinaggi presenti nel territorio delle capanne (Madonna di Canneto, Santissima Trinità di Vallepie-

tra), in occasione di determinate ricorrenze, e soprattutto il ricorso a pratiche devozionali come quelle di dissodare il percorso rituale dalle pietre del terreno, per riporle sotto le croci o cappellette allestite lungo il cammino.

Negli anni Cinquanta del Novecento la capanna subisce un progressivo abbandono, quando più forte diviene il richiamo alla città e alla fabbrica. Inizia così la parabola discendente di un universo culturale, col concorso del cinema e della televisione che propongono agli occhi di tutti un'Italia diversa, quella dei consumi e delle periferie urbane. Si verifica così uno spostamento, progressivo e intenso, di intere comunità rurali verso la città, attratte da nuovi modelli di vita e nuovi settori di occupazione, come quello industriale ed edile. Da quel momento il pagliaio si riveste di un nuovo statuto, assumendo un'accezione negativa da parte degli abitanti che fino a quel momento non avevano avuto alcuna opinione al riguardo, ma solo processi cognitivi inconsapevoli, assorbiti attraverso le pratiche quotidiane, l'esperienza diretta e la trasmissione orale. Da qui l'oblio, il silenzio, la rimozione di un'esistenza legata a indigenza, miseria, precarietà e di cui il pagliaio diveniva l'espressione più immediata.

La capanna, in uno stato di totale degrado, verrà più tardi e in qualche caso, riciclata e destinata ad altre funzioni: magazzino per gli attrezzi per l'orto e la vigna, accanto alla nuova casa di villeggiatura; luogo del tempo libero e delle scampagnate domenicali.

Questa visione negativa veniva peraltro incoraggiata anche dalle Inchieste Agrarie sul Mezzogiorno (Jacini, Franchetti e Sonnino), che, in un clima evolucionista, concepivano la capanna come ambiente malsano, privo di igiene e luogo di promiscuità sessuale: caratteristiche di un'orda primitiva di pulsioni e istinti, in cui la natura aveva avuto il sopravvento sulla cultura. Frequenti, a questo proposito, i confronti fra gli indigeni locali e i selvaggi

dell'Abissinia, a riprova del carattere di *survival* di quel manufatto rudimentale.

Un'inversione di tendenza, che si traduce anche in un atto di denuncia e, implicitamente, anche di rivalutazione della capanna lepina, si registra da parte del Comitato delle Scuole per i contadini dell'Agro romano, nell'ambito dell'Esposizione internazionale del 1911 a Roma per celebrare l'anniversario dell'Unità d'Italia. Un gruppo di socialisti ispirati a Tolstoj allestirono una mostra di denuncia, mettendo in piedi un piccolo villaggio "strano e barbaro" al centro della città ed esponendo accanto alle capanne alcune tracce della vita dei contadini e dei pastori e anche l'armamentario per far scuola e alcune opere d'arte contemporanea. L'intento era quello di dislocare l'abitazione contadina dalla campagna al cuore della capitale, trasformando quel "tugurio malsano" in un grande salone espositivo di arte d'avanguardia.

Più tardi – siamo già negli anni Settanta del Novecento – alcuni artisti di *Land Art* e Richard Long in particolare, produrranno un manufatto consistente in un semplice accumulo di pietre e vegetali, di cui resterà memoria attraverso le fotografie e i rilievi topografici registrati sulle mappe. Col tempo infatti la fisicità del "monumento" sarebbe stata riassorbita nel paesaggio e scomparsa, ma rimasta immortalata a futura memoria nei documenti prodotti.

In definitiva – e qui ci ricolleghiamo a quanto ha felicemente espresso Vincenzo Padiglione in apertura al volume – sia le attività pratiche, come quella del lavoro tradizionale e delle tecniche costruttive, sia quelle conoscitive – gli studi e le ricerche degli etnografi – sia le opere artistiche che le azioni rituali concorrono alla definizione di un paesaggio. Rappresentano un luogo, dandone a volte un'immagine "naturalizzata", producono quello spazio trasformandolo in località, manipolandolo in funzione delle proprie esigenze sociali e definendone in qualche modo l'identità (A.

Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della polverizzazione*, Meltemi, Roma: 235-236).

È proprio da questa consapevolezza, ma anche dalla ostinata resistenza dei pagliai, sia pur nelle diverse accezioni, che si impongono le premesse per un recupero del paesaggio agropastorale nel segno della patrimonializzazione. Nascono così le esperienze di musealizzazione degli anni Ottanta, le istituzioni di parchi e riserve rivolti alla tutela e alla salvaguardia della capanna, ora intesa non più come oggetto d'uso ma in tutto il suo potenziale informativo. L'Etnomuseo diviene così un modo per recuperare universi culturali di stampo tradizionale e riappropriarsene, ricorrendo ai nuovi linguaggi della contemporaneità. Non una musealizzazione imbalsamata, dunque, mera conservazione di ciò che è rimasto, ma crescita locale che promuova e rinnovi un legame sociale fra gli abitanti e i loro territori, suscitando processi di identificazione con i luoghi delle origini, attraverso il *social remembering* (A. M. Cirese, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino: 25 e ss.). Solo la memoria sociale potrà ricucire la frattura esistente fra passato e presente, gettando le premesse per nuove prospettive future.

Le istituzioni di parchi e di aree protette restano pertanto inevitabilmente subordinate a una preliminare documentazione dei modi in cui quello spazio è vissuto, interpretato, manipolato dalla comunità locale. In tale direzione un'antropologia riflessiva che induca il ricercatore ad interrogarsi costantemente sui propri modi del descrivere l'alterità e una pratica etnografica intensa con il diretto coinvolgimento degli attori locali dovranno giocare sicuramente un ruolo centrale. (*Orietta Sorgi*)



**MUETÀN**

Agrigento, Via Duomo 106.

Visite guidate e laboratori su prenotazione al num. 0922.490033 cell. 3276331059

Chiusura estiva dal 10 luglio al 18 agosto.

Nel cuore del centro storico di Agrigento, tra palazzi e casupole di altri tempi, dentro un portone apparentemente uguale a tanti altri, un baobab in un cortile circondato di capanne africane attende che qualcuno arrivi e si sieda per ascoltare storie di terre lontane.

È questo ciò che scoprono i visitatori del Muetan ([www.muetan.com](http://www.muetan.com)), un piccolo museo inaugurato alla fine del 2011 e dedicato alla Tanzania, paese che da quarant'anni è nel cuore degli agrigentini per un lungo gemellaggio tra diocesi. I curatori, Domenico Gambino e Loredana Federico, sono due volontari che negli anni hanno raccolto personalmente i materiali e le informazioni e, con passione e dedizione, ne hanno curato l'allestimento insieme a Nino Gelo della ditta Salefino.

Gli spazi sono saturi di colori: le stoffe, gli strumenti musicali, i giochi dei bambini, gli utensili delle case, tutti oggetti raccolti dai volontari partiti nel corso degli anni per l'altopiano centrale della regione di Iringa, sono tracce di una vita quotidiana che scorre parallela alla nostra e ne mostrano le caratteristiche essenziali, lo stile, le particolarità e i valori.

Un piccolo angolo di mondo, creato perché non andasse perduta nel tempo l'esperienza preziosa fatta in Tanzania, perché tutto quello che lì si è vissuto, condiviso, scoperto possa essere conosciuto anche da chi non ha avuto accesso diretto all'esperienza dei viaggi in missione. Un posto dove si possa anche rivedere gli stereotipi sui destinatari dei nostri "aiuti" all'Africa per scoprire, ed è quasi banale dirlo, che si tratta di gente ricca di dignità, cultura e tradizione, di saperi antichi, che prova e riesce ad inventarsi ogni giorno una vita quotidiana mettendo con creatività a frutto il più possibile ogni bene a sua disposizione.

Foto e appunti di viaggio alle pareti segnano i passaggi essenziali della storia di questo paese e delle sue tradizioni. In un momento in cui è così difficile aprirsi alla conoscenza del diverso, in cui si associa agli "altri" solo barbarie, rischio, rifiuto, il Muetan può essere un viaggio, una immersione alla scoperta della cultura bantu, degli usi e costumi delle tribù tanzaniere, delle particolarità del tempo e degli spazi, delle relazioni familiari e delle regole dell'agricoltura e dell'allevamento del bestiame. I percorsi di approfondimento del-

le visite guidate accompagnano alla scoperta del senso e del significato di ogni singolo oggetto, mescolando le informazioni con le testimonianze dell'esperienza diretta sul posto. Proiezioni di video, ascolto di musiche e vari percorsi laboratoriali possono essere organizzati per una conoscenza più profonda. Innanzi tutto attraverso la musica: incontrare la musica africana significa incontrare l'Africa. La cultura musicale africana, in particolar modo quella sub-sahariana, pur nelle sue varie forme regionali, è un corpus di tradizioni molto antiche e radicate con un minimo comune denominatore: il ritmo. Con la musica si narrano le vicende degli avi, si tramandano leggende, si raccontano storie del presente, si dirimono controversie, s'informa e si cura.

Poi, attraverso la scoperta della creatività espressa attraverso il riciclo: da sempre infatti nelle tribù tanzaniere si usa valorizzare al massimo le risorse disponibili, in origine gli animali e le piante: per nutrirsi, per coprirsi, per cacciare, per coltivare e inoltre per ornarsi, per fare musica... Anche da noi da qualche anno si parla di riciclo e di utilizzo dei materiali "di scarto": mentre da noi è un'esigenza per un nuovo stile di vita più sobrio e ecologico, in Africa ciò è funzionale, tutto è prezioso e può avere una seconda, terza vita!

Ancora, si può approfondire la conoscenza dell'artigianato tanzaniere, ricco di colori e di significati. Scultori makonde, intarsiatori di ebano, pittori tinga tinga, artisti dei tessuti e dei batik, un insieme diversificato di oggetti, colori e tecniche che rivelano una creatività nel tempo e una professionalità acquisita che, nonostante gli strumenti e i materiali semplici, riescono a esprimere la bellezza della loro storia e della loro concezione di vita, dimostrando la loro capacità di immaginare l'opera finita fin dall'inizio.

Altro percorso interessante è quello relativo al tempo della vita: la nozione di tempo in Tanzania è il denominatore comune della società nella sua totalità, iscritto nelle

istituzioni parentali, politiche, economiche, religiose, estetiche, linguistiche, tanto quanto nella psicologia individuale. Il tempo si qualifica soprattutto in funzione di ritmi alternati: giorno/notte, luna calante/luna crescente, stagione delle piogge/stagione secca, a valenza di volta in volta positiva o negativa.

È possibile anche seguire la pista delle immagini e delle stoffe, che in Tanzania hanno un ruolo sociale molto importante: i colori e la tipologia del materiale su cui sono raffigurate sottolineano gli eventi e scandiscono le cerimonie all'interno del gruppo ed indicano, visivamente, le differenze di status e di genere. I disegni e i motivi simboleggiati rappresentano poi i proverbi, gli aneddoti e la storia dell'intero popolo. Sono un mezzo attraverso il quale la cultura continua ad esprimersi.

Per i più piccoli, un laboratorio dedicato all'essere bambini altrove: la voglia di vivere e gioire, nonostante le difficoltà del territorio e della vita quotidiana, posseduta da piccoli e

grandi di questo angolo di mondo viene fatto rivivere ai visitatori attraverso il gioco. Le attività riservate ai ragazzi sono legate soprattutto alla raccolta dell'acqua e della legna, fatte insieme agli altri ragazzi del villaggio. Attività necessarie che diventano un modo per stare insieme e fare comunità.

Nella stessa sede, "Bibliobaobab" è lo spazio del Muetàn dedicato alla documentazione, a disposizione di quanti sono interessati a cooperazione e volontariato internazionale, sviluppo e partecipazione, dialogo interculturale e interreligioso, educazione alla mondialità. Una sezione è dedicata all'approfondimento della conoscenza del territorio tanzaniano e dell'Africa dal punto di vista storico, geografico e socio-antropologico. Partendo dall'idea di mettere in comune il patrimonio bibliografico accumulato nel tempo e in costante aggiornamento, si offre la possibilità di consultare testi e riviste e di avere anche consulenze personalizzate su specifici percorsi di approfondimen-

to (tesi, ricerche). "Bibliobaobab" è anche uno spazio di formazione/informazione su mondialità, missione e relazioni tra culture. Nella sala lettura sono disponibili per la consultazione riviste periodiche e altri sussidi relativi alla missione e alla cooperazione internazionale.

La creazione di questo spazio museale, che si propone anche come laboratorio e come centro di documentazione, è segno preciso della volontà di tanti che hanno sperimentato il viaggio e la conoscenza come percorso di crescita personale, di condividere quanto scoperto, di contribuire alla promozione di una idea di incontro con culture diverse vissuto autenticamente nel segno della reciprocità, come uno scambio che può accorciare le distanze. Volontà, insomma, di considerare l'altro non come qualcuno di indefinito ma come qualcuno che ha un nome e una storia. (Roberta Di Rosa, Domenico Gambino)





Giuseppe Scandurra  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Università degli Studi di Ferrara  
scngpp@unife.it

### Introduzione

Grande parte della letteratura sulle “Primavere arabe” sottolinea la nascita di una nuova scena artistica e culturale composta da attori sociali diversi, per lo più giovani artisti e artiste. In questo periodo nuovi linguaggi artistici hanno cominciato a circolare all’interno del Paese, dalla produzione video ai graffiti, dai fumetti alla musica rap, dalla fotografia all’arte di strada. Il ruolo delle donne, in questo nuovo scenario, è sempre più significativo, come quello delle nuove generazioni. Uno scenario che è esploso durante i giorni “rivoluzionari”, ma che va analizzato come processo iniziato diversi anni prima alla luce di un dialogo sempre più forte tra cultura e linguaggi artistici. Uno scenario analizzabile non tanto negli spazi istituzionali dell’arte, ma che individua sempre più lo spazio pubblico come arena, dai caffè, alle gallerie, all’università, ai teatri delle grandi città del Paese.

Parole Chiave: Arte; Identità; Cultura; Primavere Arabe; Studi urbani.

### Introduction

*Journals and academic literature in the social field about the “Arab Springs” underline the rise of a new artistic and cultural scene with new social actors, from cultural and artistic private entrepreneurs to young male and female artists. Traditional visual media and expressions haven’t been erased, but new languages are being invented and used, closely connected to multimedia forms of social communication: from video to graffiti, from graphic novel to rap music and photos and street art. The analysis of the art scene reveals the huge role played in it by young people and especially by women. The current revolutions are the outcome of a process that has been ongoing for a long time in these countries, and a diachronic, long term approach would be the best way to analyze it. It is also worth investigating the riots and their consequences as the result of a progressive participative experience. An experience that promoted organization and dialogue within art and culture; an experience that new, young intellectuals are still making and preparing in new social spaces. Not the usual places dedicated to politics and collective life, but places that are global and yet also local, such as cafes, galleries, university rooms, theatres, movie theatres in working class neighbourhoods of big cities.*

Keywords: Art; Identity; Culture; Arab Springs; Urban Studies.

MARIA ANTONIETTA TRASFORINI  
Università di Ferrara  
trn@unife.it

### Contemporary art and the sense of place. The case of Tunisia

*In the nineties and in the first decade of the 21<sup>st</sup> century a new relation between art and places characterized the art world, i.e. a growing de-materialization of the art works and related artistic practices. The loss of place, namely the unhomey matter, considered as a character of modernity, affected in contemporary art both the object of artistic representation, and the condition of many nomadic/diasporic artists, men and women. In the processes and transformations which are synthetically defined “Arab springs” the resets of relation between territory and identity suggest the new cultural form of artistic post-nomadism: the native/local artist who doesn’t leave, but stays in his/her country for working critically. The article will use this analytic category to discuss the great explosion of creativity, languages and artistic practices occurred during and after the Tunisian revolution, from street art to cinema, from photography to music.*

Keywords: Art; Identity; Culture; Diaspora; Arab Springs.

### Arte contemporanea e senso del luogo. Il caso della Tunisia

Nell’ultimo decennio del Novecento e all’inizio del nuovo millennio il mondo dell’arte ha visto il configurarsi di una relazione fra arte e luoghi segnata da una crescente dematerializzazione delle opere e delle pratiche artistiche. La perdita del luogo, tipica della modernità e indicata come la questione dell’*Unhomey*, ha riguardato nell’arte contemporanea sia l’oggetto della rappresentazione che la condizione di molti/e artisti/e nomadici o diasporici. Nelle trasformazioni sociali e politiche delle “Primavere arabe” sembra configurarsi un nuovo rapporto fra territorio e identità, suggerendo la nuova forma culturale dell’artista post-nomadico, ovvero l’artista ‘locale’ che non se ne va ma resta per lavorare criticamente. L’articolo usa questa categoria per discutere la grande esplosione di creatività, linguaggi e pratiche artistiche che hanno segnato la rivoluzione tunisina, dalla *Street art* al cinema, dalla fotografia alla musica.

Parole Chiave: Arte; Identità; Cultura; Diaspora; Primavera arabe.

RACHIDA TRIKI  
 Université de Tunis  
 rachida@triki.org

*Social and political stakes of contemporary art in Tunisia*

*The article will examine how, in Tunisia, the dispositives of contemporary art have had and have effects on representations conveyed by ideological state apparatuses and their related micro powers. These representations affect and influence at the same time on the identification of subjects (e.g. women, citizens) and of power, of its institutions and its distribution in private and public spaces. The article will show with some examples how different forms of de-subiectification and dis-alienation operate through art, facing the power action before and during the revolution of January 14, 2011.*

*Keywords: Contemporary Art; Social Representations; Social Subjects; Power; Public Spaces.*

*Arti contemporanee in Tunisia. Questioni socio-politiche*

Si tratta di esaminare come, in Tunisia, i dispositivi d'arte contemporanea hanno avuto un impatto sulle rappresentazioni veicolate dall'apparato ideologico statale e i micropoteri che li accompagnano. Queste rappresentazioni comprendono sia le modalità di individuazione dei soggetti (per esempio donne, cittadini) sia il potere, le istituzioni e la ripartizione di spazi pubblici e privati. Si presenteranno esempi di varie forme di de-alienazione e soggettività nell'arte, nei confronti della macchina di potere prima e durante la rivoluzione del 14 gennaio 2011.

Parole Chiave: Arte contemporanea; Rappresentazioni sociali; Attori sociali; Potere; Spazi pubblici.

AURÉLIE MACHGHOUL  
 Rédactrice en chef di Z.A.T. (Zone Artistique Temporaire)  
 aureliemachghoul@gmail.com

*Tunisia: art in public space. Challenging society*

*In Tunisia, contemporary art in public space is in progress just like the whole Tunisian society. This approach comes from recent experiments which produced spontaneous enthusiasms and violent reactions.*

*The uprising of January 14, 2011, and consequent fall of president Zine el Abidine Ben Ali, has transformed the public space in the sense suggested by Habermas. But, after an inalienable sense of freedom where citizens-artists for months experienced public space in artistically way and without constraints, now new forms of censorship succeeded, made by groups of citizens and exercised on behalf of morality. For this reason artists are obliged to reinvent*

*and assert their place in a changing society; and by doing this some of them state the need to exit traditional art sites and art forms to practice in the public space a more artistic pedagogy to make the large public more aware about art. In sum it's up to the artist to create in the public space a common area of debate.*

*Key words: Contemporary Art; Public Space; Artist; Social Chance; Function of Art.*

*Tunisia: arte nello spazio pubblico. Sfide di una società*

In Tunisia, l'arte contemporanea prodotta e fruita nello spazio pubblico rappresenta un processo in divenire. Si tratta di una pratica recente che si sta costruendo attraverso esperimenti che stanno provocando reazioni entusiastiche ma anche, allo stesso tempo, violente reazioni. La rivolta del 14 gennaio 2011, che ha portato alla caduta del presidente Zine el Abidine Ben Ali, ha segnato la rinascita dello spazio pubblico. Eppure, questo senso di libertà inalienabile che chiedono gli artisti e le artiste, nato fin dai primi mesi rivoluzionari, in ambito artistico sta provocando nuove forme di censura.

Gli artisti e le artiste devono quindi reinventare e ripensare oggi il loro posto nella società. Il loro scopo è sempre più quello di creare spazi pubblici come spazi di dibattito.

Parole Chiave: Arte Contemporanea ; Spazio Pubblico; Artista; Cambiamento Sociale; funzione dell'arte.

VALERIO ZANARDI  
 Cecups (Centre for Study on Culture politics and society)  
 University of Barcelona, Spain  
 valerio\_zanardi@yahoo.es

*Il terreno dell'utopia  
 Etnografia di un festival d'arte contemporanea in terra araba*

Oggi, nelle ricerche sul campo dei festival, le scienze sociali si riferiscono spesso a teorie consolidate tra le quali svettano in primis le pietre miliari provenienti da Bourdieu, Peterson, Becker. L'articolo mette in discussione l'opportunità di fare riferimento a questi quadri teorici, favorendo invece il ritorno ad un impressionismo sociologico, di simmeliana memoria, in grado di meglio rilevare la poetica di un festival di arti contemporanee che si propone di riattivare il legame sociale e i nuovi tipi di relazione tra arti e società che paiono delinearsi nei paesi arabi.

L'articolo segue la seguente struttura: 1) critica ai concetti base della sociologia della cultura; 2) l'etnografia del festival con speciale riferimento alla collocazione nel tessuto urbano della Medina di Tunisi, alla composizione del pubblico e alle sue modalità partecipative; l'iden-

tificazione di possibili *leit-motiv* artistici delle diverse opere e performances osservate.

Parole Chiave: Sociologia della cultura; Festival; Primavera arabe; Etnografia; Tunisia

*The land of Utopia*

*Ethnography of a festival of contemporary art in the Arab lands*

Today, in the field research of the festival, the social sciences often refer to established theories, among which milestones from Bourdieu, Peterson, Becker stand out. The article discusses the opportunity of using the sociological theories of these three authors, while favoring a return to a sociological impressionism following Georg Simmel attitude. This kind of "naive" and "blasé" attitude, is able to detect the poetics of a contemporary arts festival that aims to reactivate the social bond and new types of relationship between art and society that seem to emerge in the Arab countries.

The article follows this structure: 1) The methodological discussion about the mainstream concept of sociology of culture; 2) an ethnography of the festival with special reference to the place of the festival in the Medina of Tunis, the composition of the audience and its participatory mode; the identification of a possible artistic leitmotif between the different performances and installation observed.

Keywords: Sociology of culture; Festival; Arab Springs; Ethnography; Tunisia.

MARTA BELLINGRERI

giornalista

bellingreri.marta@gmail.com

*Decentralizzare l'arte, suonare la rivoluzione*

Il tentativo di questo articolo sull'arte in Tunisia, che non vuole e non può essere esaustivo del panorama in continuo fermento del paese, nella primavera del 2013, è di individuare e raccontare alcuni momenti e alcuni collettivi artistici che hanno abitato la Tunisia prima della rivoluzione, e che continuano ad abitarla con altre dinamiche e con nuove coordinate geografiche. In particolar modo si vogliono esplorare gli eventi che tentano di coinvolgere le regioni al di là della capitale e privilegiano la funzione della musica, nello spazio pubblico e alla ricerca di un linguaggio contemporaneo inedito, così come nella ricerca esistenziale dei singoli artisti interrogati dalle nuove sfide e minacce politiche, sociali e religiose.

Parole Chiave: Arte; Tunisia; Musica; Linguaggio; Ricerca.

*Decentralize art, play revolution*

The purpose of this article, spring 2013, is to identify and explore the discours of several existing artist collectives in Tunisia, before and after its revolution. Although far from complete, this text focusses on the way artists have adopted to the new dynamics and geografical organisation of the country after its revolution. The impacts of this event forces Tunisian artists to reevaluate and revalorise the function of music in public space and look for a new dynamic language. They started to include poor regions out of the capital. As well as deal with existantial questions forced by their changed political, social and religious environment and challenges.

Key words: Art; Tunisia; Music; Language; Research.

ANNA SERLENGA

Università di Palermo

anna.serlenga@gmail.com

*Alla ricerca di un corpo nuovo. Per un teatro contemporaneo tunisino*

L'intento di questo intervento è di restituire l'affresco mutevole, in costante divenire, del teatro tunisino, nel periodo che va dall'esplosione della rivoluzione del 2011 fino all'attuale momento di transizione democratica. Un affresco che possa raccontare la relazione, sempre forte e inscindibile, tra la produzione performativa e la società di cui si nutre e a cui si rivolge, che si trova interrogata da cambiamenti politici radicali e che si confronta con diversi e antitetici progetti per il suo futuro. Anche se esistono forti linee di continuità con il passato, l'attenzione principale dell'analisi è dedicata alle forme di innovazione, che vedono l'emersione di gruppi giovani e di nuove forme linguistiche. La creazione di una generazione di "intelletuali", artisti, collettivi che contribuisce alla creazione del nuovo volto sfaccettato della Tunisia del presente.

Parole Chiave: Teatro; Politica; Estetica; Innovazione; Corpo.

*Looking for a new body. For a contemporary Tunisian theatre*

The aim of this paper is to describe the constantly evolving Tunisian theatre scene during and after the revolution period, till the present moment of democratic transition. The focus is on the strong relation between the performative production and the society on which it feeds and to which it is addressed, which is questioned by radical political changes; a society that compares with different and opposing plans for his future. Although there are strong lines of continuity with the past, the main focus of the analysis

*will be devoted to forms of innovation: the emergence of young groups and new linguistic forms. The creation of a generation of "intellectuals", artists, collectives that contributes to the creation of the new image of this multifaceted Tunisia.*

*Keywords: Theatre; Politic; Aesthetic; Innovation; Body.*

EMANUELA DE CECCO  
 Facoltà di Design e Arti  
 Università di Bolzano  
 edececco@unibz.it

*Dream City, per esempio. Note su arte come sfera pubblica*

Questo contributo consiste nel tentativo di osservare un evento artistico quale la terza edizione del Festival biennale di arte contemporanea nello spazio pubblico "Dream City" svoltosi a Tunisi (settembre 2012), dove artisti visivi, performer, designer, danzatori, registi, scrittori sono stati invitati a confrontarsi sulla posizione dell'artista rispetto alla libertà. "Dream City" è considerato come caso di studio, punto di partenza e di arrivo del discorso, ma il percorso si allarga includendo una serie di commenti, informazioni e testimonianze. Attraverso composizioni a più voci è possibile tracciare le connessioni tra questo evento e il contesto culturale, sociale e politico nel quale esso è stato costruito e ha avuto luogo, così come le connessioni con la scena artistica internazionale. A partire dalla consapevolezza della scarsa attenzione fino a ora esercitata nei confronti di ciò che accade in un contesto percepito, per ragioni ideologiche, molto più distante da "noi", di quello che è, "Dream City" diventa inoltre un dispositivo che dimostra quanto categorie come noi/loro, vicino/lontano, centro/periferia siano inadeguate per descrivere lo scenario artistico e non solo.

Parole Chiave: Arte Contemporanea; Arte come Sfera Pubblica; Azioni Performative; Partecipazione; Social network

*Dream City, for example. Notes on art as a public sphere*

*This paper consists in the attempt to observe an artistic event, specifically the third edition of "Dream City", Biennial Festival of contemporary art in the public space, which took place in Tunisi (september 2012), where visual artists, performers, designers, dancers, filmmakers, writers were invited to confront themselves on the position of the artist's facing freedom. "Dream City" is considered as a case study, starting point and arrival of the discourse, but the path spreads itself including a series of comments, informations, statements. This choral composition allows to sketch from one side the connections between this event*

*and the cultural, social and political context where it was thought and happened, from the other side the connections with the international scene of contemporary art. Furthermore, starting from the awareness of a lack of attention towards what takes place in a context perceived, for ideological reasons, much more distant from "us" of how really is, "Dream City" becomes a device which demonstrates how categories as us/them, near by/distant, center/periphery are inadequate to describe the artistic scenario and not only.*

*Key words: Contemporary Art; Art as Public Sphere; Performative Actions; Participation; Social Networks*

SELIM BEN CHEIKH  
 Artiste et chercheur en arts visuels  
 bencheikh.selim@gmail.com

*Which place and which role for contemporary art in Tunisia today*

*In the aftermath of the 14 of January 2011, Tunisia experienced social, political, economic upheaval; all these changes were a breeding ground that a new and thriving art scene that appears new artistic practices. This new generation of artists will not simply illustrate the revolution and to represent it, they will try to revolutionize the reception of art and its mode of production, they will try to question society's taboos, they will be the lever against the ambient conservatism, conservatism both present in our political class than some artists who are dropped by the changes and mutations underway.*

*Word keys: Tunisia; Contemporary Art; Revolution; Mutations; Function of Art.*

*Quale posto e quale ruolo per l'arte contemporanea in Tunisia*

Dopo il 14 gennaio 2011 la Tunisia ha conosciuto cambiamenti sociali, politici, economici che hanno rappresentato terreno favorevole per una nuova e fiorente scena artistica. Questa nuova generazione di artisti non si accontenta, semplicemente, d'illustrare la rivoluzione, di rappresentarla, ma piuttosto intende rivoluzionare la produzione e la fruizione dell'arte, di mettere in discussione i tabù della società levandosi contro il conservatorismo che ancora caratterizza la classe politica.

Parole Chiave: Tunisia; Rivoluzione; Trasformazioni; Arte Contemporanea; Funzione dell'Arte.

VINCENZO MATERA

Dipartimento di Sociologia e Ricerca sociale  
 Università degli Studi di Milano Bicocca  
 vincenzo.matera@unimib.it

Il nuovo *bricoleur*. Note per un'antropologia dell'immaginazione

Se il senso del lavoro antropologico è interrogare mondi culturali e sociali, e mettere in luce ciò che scorre sotto la superficie dell'esperienza, o ciò che va oltre l'esperienza razionale, ci occorrono prospettive decisamente innovative. Ci sono molti modi per rinnovare la comprensione antropologica delle pratiche culturali. Uno che ritengo molto promettente emerge dalla seguente domanda: l'etnografia è direttamente proporzionale alla realtà proprio come la letteratura all'immaginazione? A partire da questa domanda e dalle possibili risposte forse si possono trovare nuovi percorsi utili a cogliere l'infusione di realtà e immaginazione nelle vite delle persone. Le persone non si limitano a "vedere" il mondo, lo immaginano, e hanno punti di vista immaginativi su come va il mondo, su come migliorare le loro vite o sul loro futuro. Specie nel mondo contemporaneo globale l'immaginazione è la risorsa culturale più importante per costruire nuove identità. Da questo punto di vista, l'arte e la letteratura possono offrire chiavi interpretative potenti per leggere la vita quotidiana e le pratiche culturali creative mediante cui le persone legano il loro qui e ora a cornici sociali e culturali più ampie.

Spesso l'antropologia non è stata pienamente in grado di cogliere queste connessioni. Credo che la nostra idea di antropologia dovrebbe non essere troppo distante qualsiasi altra modalità di cogliere i flussi soggettivi dell'esistenza, dell'emozione, dell'esperienza. Gli artisti fanno qualcosa del genere, e anche gli scrittori.

Parole Chiave: immaginazione, sapere antropologico, creatività culturale, individuo, identità

*The new bricoleur. Notes for an anthropology of imagination*

*If our aim as anthropologists is to interrogate social and cultural realities, and unveil what is going on beneath the surface of our experience, or what is going on beyond its limits, we need strong innovation in our anthropological insights. There are several ways to innovate anthropological understandings of cultural practices. The one I prefer draws from the following question: is Ethnography directly proportional to Reality just as Literature to Imagination? Starting from this question and from the answers we choose for it, we could maybe find some paths to grasp the infusion of reality and imagination in people life. People do not just "see" the world, they imagine it, and have imaginative points of view about how the world works,*

*about how to get their lives better or about their future. Especially in contemporary global world, imagination is the most important cultural resource to make up new identities. From this standpoint, art and literature could provide really powerful keys to read everyday life and creative cultural practices by which people link their here and now to wider cultural and social frames.*

*Often anthropology has not been fully able to grasp these links. So, I believe that our understanding of anthropology should be not so distant from any other way to grasp subjective flows of life, of feelings, of make experience. Artists do make something like that. Writers do too.*

Keywords: *imagination, anthropological knowledge, cultural creativity, individual, identity*

ALESSANDRO MANCUSO

Dipartimento di Beni culturali - Studi culturali  
 Università degli Studi di Palermo  
 alessandro.mancuso@unipa.it

*Il diritto all'autodeterminazione dei popoli indigeni e le politiche di sviluppo in America Latina*

Negli ultimi decenni, si è assistito a un crescente riconoscimento, nell'ambito degli organismi internazionali e degli Stati nazionali, delle richieste di una maggiore autonomia politica e territoriale e di rispetto delle proprie specificità culturali avanzate dai popoli indigeni. Concentrandosi sull'America Latina, lo scritto discute le premesse storiche di questo processo, e le controversie e i dibattiti attuali su uno dei suoi aspetti più importanti: il diritto dei popoli indigeni a stabilire le proprie priorità nei programmi di sviluppo che li riguardano. Il modo di interpretare il principio della loro consultazione previa, libera e informata nei progetti e nei programmi di sviluppo che interessano i loro territori, e la proposta di propri modelli di 'etnosviluppo' e di pianificazione sono due dei principali terreni in cui si oggi la concreta affermazione di questo diritto si sta giocando sul piano politico. Tutto ciò sta contribuendo a un più vasto ripensamento critico non solo del 'paradigma dello sviluppo' egemonico, ma anche dei significati di altri concetti politici cruciali della modernità come 'cittadinanza', 'sovranità', 'autonomia', oltre che dello stesso concetto di 'indigeno'.

Parole Chiave: diritti dei popoli indigeni, sviluppo, autonomia territoriale, consultazione previa, definizione di indigeno.

*Right to self-determination of indigenous peoples and development in Latin America*

*In the last decades, international bodies and national States have given a growing recognition to indigenous peoples'*

*demands for a greater political and territorial autonomy and respect of their cultural specificities. Focusing on Latin America, the paper deals with the historical background of this process, and the current debates and controversies about one of the most important issues, that is the indigenous peoples' right to establish their own priorities in development programs by which they are concerned. The way the principle of their prior, free and informed consultation in the development projects and programs affecting their territories has to be interpreted, and the proposal of their own models of 'ethnodevelopment' and planning are two main fields through which the concrete affirmation of this right is today taking a political sense. All this has been contributing to a broader critical rethinking not only of the hegemonic 'development paradigm', but also of other key political concepts of modernity, such as 'citizenship', 'sovereignty', 'autonomy', not to say of the same concept of 'indigenous'.*

*Keywords: Indigenous peoples' rights, development, territorial autonomy, prior consultation, definition of indigenous.*

ELENA BOUGLEUX  
 Dipartimento di Studi Umani e Sociali  
 Università degli Studi di Bergamo  
 elena.bougleux@unibg.it

*Per un'antropologia dei mondi contemporanei. Il caso delle multinazionali in Italia*

Le aziende multinazionali si configurano come attori principali e multiformi dello scenario contemporaneo, con una capacità di azione che spazia dalla scala macro economica e delle relazioni internazionali a quella micro, che modifica e determina gli scenari locali e le traiettorie della vita sociale. In questa sua multiforme presenza, l'impresa multinazionale instaura un dialogo con le istituzioni spesso da posizioni di vantaggio, contribuendo a determinare scenari sempre più ad essa favorevoli. Lo studio della multinazionale si pone su un'intersezione disciplinare che vede dialogare, da una parte, gli studi antropologici e sociali, dall'altra quelli economici. L'articolo si propone di delineare alcune categorie di analisi multidisciplinare attraverso cui leggere la multinazionale, in particolare nel suo rapporto con i territori locali e in relazione a processi di trasformazione socioeconomica innescati dall'impresa ma poi agiti e significati a livello individuale.

Parole Chiave: Multinazionale; Territorio; Economia; Sviluppo; Immaginario simbolico

*For an Anthropology of Contemporary World. The case of Multinational Corporations in Italy*

*Multinational corporations are configured as primary and multi-shaped actors of the contemporary scenario, holding a strong capability of affecting both large and small scale social relations. On a large scale they affect macro economics and international relations, on the small scale they modify and shape local contexts and trajectories of social life. Multinational corporation may dialogue with local institutions starting from a strong standpoint, allowing them to influence local scenarios in an increasingly favourable direction. Studying a corporation requires the intersection of social and economic studies. The paper aims at identifying some analytic categories useful to develop such multi-disciplinary studies, particularly focussing on the relationship of the corporation with local territories, and on the socioeconomic transformations impressed by the enterprise but enacted and appropriated on an individual level.*

*Keywords: Corporation; Territory; Economy; Development; Symbolic imagery*

## *Istruzioni per gli autori*

L'Archivio Antropologico Mediterraneo accetta contributi in italiano, francese, inglese, spagnolo. La redazione si occupa della valutazione preliminare dei contributi proposti (articoli, recensioni di libri, recensioni di iniziative di interesse antropologico, ecc.).

I membri del comitato scientifico, in stretta collaborazione con la redazione, possono proporre iniziative editoriali (numeri monografici, atti di convegni, ecc.).

Gli articoli ricevuti dalla redazione sono sottoposti, in forma anonima, al giudizio di uno o più membri del comitato scientifico o della redazione e a quello di un esperto esterno, secondo la procedura "a doppio cieco".

Il manoscritto definitivo, una volta accettato e redatto, secondo le norme fornite agli autori (scaricabili dal sito), deve essere inviato alla redazione in formato elettronico.

Gli articoli non supereranno le 20 cartelle (2000 battute per pag., complessivamente 40000 battute spazi e note inclusi). Le norme redazionali si trovano sul sito [www.archivioantropologicomediterraneo.it](http://www.archivioantropologicomediterraneo.it). Contributi più lunghi possono essere accettati su parere favorevole dei lettori. Le eventuali illustrazioni dovranno essere inviate su CD alla redazione in formato JPG BASE 15 cm. I rinvii alle immagini all'interno del testo dovranno essere chiaramente indicati in questa forma: (Fig. 0).

Ogni immagine dovrà essere corredata di didascalia, dell'indicazione della provenienza ed eventualmente del copyright.

Ogni contributo dovrà essere accompagnato da:

- a) un abstract in italiano e in inglese (max. 1000 battute spazi inclusi);
- b) cinque parole chiave in italiano e in inglese;

Ogni autore dovrà indicare la sede di lavoro, e l'indirizzo elettronico. Le recensioni non supereranno le 20000 battute senza l'autorizzazione della redazione.

La presentazione dei volumi recensiti dovrà presentare: il nome e il cognome dell'autore in maiuscoletto, il titolo dell'opera in corsivo, luogo e data di pubblicazione, numero di pagine, ISBN e l'immagine della copertina.

### **Per proporre un contributo scrivere a:**

Gabriella D'Agostino: [gabriella.dagostino@unipa.it](mailto:gabriella.dagostino@unipa.it)

Ignazio E. Buttitta: [ibuttitta@yahoo.it](mailto:ibuttitta@yahoo.it)

Vincenzo Matera: [vincenzo.matera@unimib.it](mailto:vincenzo.matera@unimib.it)

### **Redazione Archivio Antropologico Mediterraneo**

Università degli Studi di Palermo

Dipartimento di Beni Culturali Storico-Archeologici, Socio-Antropologici e Geografici, Sezione Antropologica.

Piazza I. Florio 24, cap. 90139, Palermo.