

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)

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 festivalizzazione¹ o estetizzazione della sfera pubblica² 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 modalità³. 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*⁴ e l'assoluta e ineluttabile irripetibilità dell'evento/celebrazione festival⁵, dall'altro sparge in uno spazio omologo, modelli, valori e riferimenti univoci e monadici⁶. 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 festa⁷ proponga nuovamente una ridiscussione complessiva del progetto di modernità.

Quando questo processo epidemiologico⁸ 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 raggirare 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 Elias⁹ 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 culturale¹⁰.

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 contemporaneo¹¹ 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 settore¹² 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 diversi¹³, 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 consolidate 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'obsolescenza¹⁴. 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 artistico¹⁵ 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 Chicago¹⁶ 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 categorie¹⁷. 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 sociologiche¹⁸ 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 fondamentalmente 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*¹⁹ 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 culturale²⁰. 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*²¹ 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

accessorie²².

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 Gelsomini²³ 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 contemporanee²⁴. 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 pubblica²⁵:

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 turista²⁶, 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 indirizzati²⁷. 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 Bernat²⁸ 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'AECID²⁹, 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*³⁰ 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 interpretativo³¹.

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'oggi³². 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 apotropaico 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 creativo³³. 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 pubblico³⁴, 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

¹ 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).

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

³ 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).

⁴ 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).

⁶ 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).

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

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ 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).

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

¹² 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).

¹³ 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).

¹⁴ 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.

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

¹⁶ 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.

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

¹⁸ 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.

¹⁹ 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.

²⁰ 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.

²¹ 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.

²² 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).

²³ 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).

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

²⁵ 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).

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

²⁷ 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.

²⁸ 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.

²⁹ *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo*.

³⁰ 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).

³¹ 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).

³² 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).

³³ 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.

³⁴ 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, Seoul, 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.
- Relph 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.