

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*

Ricerca

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)

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 Ali, 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.¹

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 manifestations, donc il y a une 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 aurait pu faire n'importe quoi, les gens étaient contents parce qu'il avait quelque chose. Alors que maintenant on se trouve complètement renversé: attention à ce qu'on fait. La moitié des artistes avait reçu des menaces à l'exposition. Donc comment faire passer des choses, comment s'assurer, mais pas au premier degré. [...] On revient à 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 à dire que le territoire change, même au niveau de l'espace public, il est libre, oui mais... et c'est pas le même problème qui se pose: on a fait un ouvrage sur une terrasse juste en face du Ministère de l'Intérieur et serait impensable d'être à cet endroit en 2007, ou 2010. Par contre, en 2012, il y avait des ouvrages qui étaient 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 peux discuter, des qu'ils arrivent les salafistes, tu peux plus².

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 techniques³.

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*⁴, 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 Bacchar 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 proximité⁵.

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 libératrice⁶.

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.

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

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

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

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

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

⁶ 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)