

# L'estetica del quotidiano. Corporalità ed economie di sopravvivenza tra gli scultori della Maison des Artisans di Bamako (Mali)

*Cristiana Panella  
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren*

*In my paper, I propose regarding the acts of production behind “tourist art” as “cultural heritage”, as they are indicators of adaptation strategies paramount to innovation and cultural reprocessing. From this perspective, I differentiate between the principle of materiality associated with UNESCO World Heritage selection criteria and the principle of corporality evident in Michael Herzfeld’s analysis of Cretan policies on the making of heritage (Herzfeld 2004). The principle of materiality includes a spatial-temporal conception that rejects the contemporaneity between “the work” and the acts of production, the latter being assimilated to an “anti-modern” corporality (ibid.) of social actors. Malian cultural policy on “heritage establishment” is based on such a principle and, owing to the international African art market’s monopoly on aesthetic criteria, determines the exclusion of economic survival strategies and marks of identity of airport art sculptors. Contrary to this perspective, the principle of corporality that I propose includes a social meaning of cultural heritage according to which the human body is considered a holder of capital of the «social relations of work» (Jackson, Palmer-Jones 1999). Through the reconstruction of the sculptors’ production network of Maison des Artisans in Bamako, a social aesthetic emerges through which iconographic innovation comes from the economic precariousness and hierarchical relations governing the workshops.*

L’analisi proposta in questo articolo si inscrive nel solco delle ricerche sui rapporti d’influenza e di disuguaglianza sociale (Argenti 2007; Solinas 2007) imbricati nei processi d’urbanizzazione (Scrase 2003; Elyachar 2005; Viti 2006) e nelle politiche neoliberali (Colloredo-Mansfeld 2002; Herzfeld 2004; Englund 2006; Ferguson 2006). Essa concerne in particolare l’incidenza del criterio di materialità sulle politiche culturali di patrimonializzazione e il confronto che ne deriva tra minoranze e potere di Stato nell’arena della rappresentazione del patrimonio culturale maliano. Partendo da un’accezione del concetto di “patrimonio culturale” in quanto insieme di atti di produzione imbricati nello sforzo fisico e

nell’elaborazione di strategie di sopravvivenza economica, quest’analisi tende a mostrare che la marginalità degli scultori di Bamako è originata dal divario tra l’accezione materiale e visiva delle dinamiche di patrimonializzazione e la dimensione sociale insita nella corporeità degli atti di produzione dell’arte turistica<sup>1</sup>.

### Materialità, corporeità e patrimonio culturale: un inquadramento concettuale

La materialità e il principio di visibilità hanno costituito, dopo la Seconda guerra mondiale, le prime discriminanti della connotazione e della selezione del “patrimonio culturale”, la cui definizione comprende «i monumenti, gruppi di edifici ed i siti d’interesse estetico, archeologico, scientifico, etnologico o antropologico» (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 52). La distruzione che accompagnò il secondo conflitto mondiale determinò una contabilizzazione della perdita economica e affettiva provocata dalla guerra che si tradusse nella comparsa della natura giuridica ed economica del concetto di «bene culturale» (Kirsch 2001). Allo stesso tempo si è prodotta una progressiva reificazione dei «luoghi di memoria» sociale (Nora 1992; Bender 2006)<sup>2</sup> attraverso la quale il paesaggio è percepito come «sensory experienced object» (Rowlands 2005). La reificazione dei paesaggi della memoria si integra in un più ampio processo di commodificazione delle cose e delle persone imbricato nel monopolio dell’accezione materiale del patrimonio culturale sostenuta dal World Heritage Centre dell’UNESCO. Il dibattito attorno alla *World Heritage List Masterpieces of Oral and Intangible Culture* (2001)<sup>3</sup> ha messo in luce le contraddizioni insite nella classificazione delle culture e nell’esclusione dei produttori e degli atti di produzione dal concetto di creazione (Nas 2002). Sostenendo la prospettiva del cambiamento, le scienze sociali hanno integrato il dibattito sulla materialità attraverso la prospettiva dell’*agency*. Strumento concettuale di eredità maussiana, il principio dell’*agency* sottintende l’equivalenza tra le cose e le persone in quanto oggetti sociali e “attanti”. Essa si rivela pertanto uno strumento di resistenza e d’imposizione dell’arena sociale attraverso l’influenza endogena esercitata dagli oggetti sulle persone (Gell 1998).

In quest’ottica la letteratura recente sul rapporto oggetto/società/cultura (*ibid.*; Mahon 2000; Buchli 2002) ha sondato il rapporto epistemologico tra «idee, oggetti ed immagini» (Geismar, Horst 2004) e il ritorno alla determinazione di un valore intrinseco ontologico e semantico degli oggetti (Henare, Holbraad, Wastell 2007). La prospettiva dell’«etnografia praxeologica» ha aggiunto alla costruzione sociale dell’oggetto l’elemento sensoriale ai fini di una rappresentazione sociale ed ontolo-

gica del corpo umano (Warnier 2001) che comporti una riflessione sul rapporto tra oggettivazione, politica e cultura materiale (Bayart, Warnier 2004). Approcci più empiristi hanno considerato il corpo umano come detentore di un capitale di «relazioni sociali del lavoro» (Jackson, Palmer-Jones 1999) ed entità individuale e ontologicamente indipendente. La definizione di Jackson e Palmer-Jones appare particolarmente rilevante nel dibattito sulla corporeità in quanto caratterizza il corpo umano in funzione delle sue strategie relazionali in un contesto di produzione. Il corpo è quindi connotato come vettore e attore del cambiamento sociale a partire, tuttavia, da un'iniziativa individuale. Questa specificità sembra riflettere la distinzione operata da Terence Turner (1997) tra «diversità culturale» e «differenza umana». Turner ha enfatizzato il ruolo centrale del cambiamento culturale nella definizione di cultura attraverso la nozione di «differenza umana»<sup>4</sup>. Egli considera tale nozione un criterio dei diritti umani in quanto specifica a ciò che gli esseri umani hanno fatto di essi stessi a livello individuale e collettivo, sul piano culturale, sociale ed evolutivo. Pertanto il diritto alla differenza diventa il diritto degli individui e delle collettività a realizzarsi in quanto esseri distinti. In questa prospettiva la cultura è considerata come il «potere di produrre un'esistenza sociale e determinarne i significati e la sua forma sociale» (*ibid.*)<sup>5</sup>. L'assunto di Turner abbraccia una visione «funzionalista» del patrimonio in cui il principio di preservazione che sottende la ragion d'essere del concetto di «patrimonio» cede il posto al principio d'«interazione». Rispetto al dibattito sulla corporeità tale principio comporta tre fasi essenziali: il passaggio dai monumenti agli esseri umani, dagli oggetti alle funzioni e dalla preservazione allo sviluppo (Loulansky 2006). In altri termini il principio d'interazione sottende uno slittamento gerarchico dalla prospettiva della conservazione a quella della funzionalità, dal principio di preservazione al principio di cambiamento.

### **Lo Spazio/Tempo del patrimonio culturale in Mali**

Una riflessione centrale delle scienze sociali nell'ambito del dibattito sul patrimonio culturale concerne le dinamiche di selezione del patrimonio culturale e il raggiungimento di un prodotto finale simile attraverso l'imposizione di una «gerarchia globalizzata di valori» (Schramm 2000). L'analisi che segue tende a mostrare che nel corso degli anni Novanta il confronto tra la politica di reificazione del patrimonio culturale promossa dallo Stato maliano e il principio d'interazione imbricato nel quotidiano di sopravvivenza degli scultori della Maison de Artisans ha sotteso un rapporto di forza insito nella contrapposizione tra materialità e corporeità per l'accesso alla visibilità nell'arena neoliberale delle politiche culturali.

Il dibattito sulla salvaguardia del patrimonio culturale ha costituito uno dei volani dell'integrazione nazionale seguita alla caduta del regime di Moussa Traoré (1968-91). Una delle prime tappe di tale processo fu l'inaugurazione, nel 1982, del nuovo Musée national du Mali, a Bamako. Le attività del nuovo museo, improntate sugli orientamenti d'inventario e classificazione dei beni culturali nazionali promossi dall'UNESCO all'inizio degli anni Settanta<sup>6</sup>, costituirono un punto di partenza dell'istituzionalizzazione delle politiche culturali nazionali attraverso una progressiva mediatizzazione del dibattito internazionale sul commercio clandestino degli oggetti etnografici e, soprattutto, archeologici, in particolare delle terrecotte provenienti dalla regione del Delta interno del Niger<sup>7</sup>. Connotate come capolavori dal mercato dell'arte nel corso degli anni Ottanta, queste terrecotte, dette di "Djenné", sono state oggetto di un *pedigree* commerciale alimentato da una serie di contestate datazioni effettuate presso laboratori privati (Polet 1990). Queste ultime si concentrarono sul periodo centrale dell'impero del Mali (XII-XV secolo) conosciuto, a grandi linee, anche dal pubblico delle esposizioni e dal collezionismo privato. La costruzione mediatica del *pedigree* "Djenné" promossa dal mercato dell'arte ha giocato un ruolo determinante nella patrimonializzazione delle terrecotte "Djenné" e nel processo di democratizzazione che ha seguito le prime elezioni multipartite del 1992. La ricerca di un orizzonte storico condiviso attraverso l'unione simbolica tra passato e presente (Rowlands 2005), di cui la patrimonializzazione delle terrecotte "Djenné" e dei monumenti coloniali (de Jorio 2006) è soltanto un esempio, rappresentò uno dei tasselli della politica di "pace sociale" promossa durante il primo mandato del presidente della Repubblica Alpha Oumar Konaré (1992-97). Dopo gli anni della ribellione Tuareg e i moti sanguinosi che avevano accompagnato la destituzione di Moussa Traoré, la politica di "pace sociale" mirava al livellamento delle disuguaglianze economiche e di genere e all'integrazione etnica. Questo processo di omogeneizzazione della memoria nazionale e collettiva sfociò in quello che Michael Herzfeld ha definito una «logica della monumentalizzazione», discriminante, a partire dai primi anni Novanta, della selezione del patrimonio maliano:

[...] one might argue that is precisely this monumentalization of everyday that represents the final success; if not of the State, then of the capitalism economy at a stage already long beyond the linkage among capitalism, bourgeois values, and the nation-state. These days, nation-states are themselves the loci of production for a generalized nation of heritage that is itself one of the components of the global hierarchy of value [...]. Heritage in this sense, replace history: in both cases, temporal process is occluded by the sense of a collective eternity. This is the logic of monumentalization [...] (Herzfeld 2004: 197-8)<sup>8</sup>.

La politica di monumentalizzazione del passato condivide con il mercato dell'arte una concezione dello Spazio/Tempo arcaicizzante che rifiuta

la contemporaneità tra gli atti di produzione, assimilati alla corporalità ordinaria del produttore, e l'esperienza estetica delle opere stesse. Le dinamiche di disuguaglianza sociale imbricate nel confronto Stato/scultori possono essere, pertanto, sintetizzate attorno al divario della gestione della dimensione temporale e del suo sfruttamento per l'accesso alla visibilità internazionale. Da un lato la rappresentazione del Tempo imbricata nel processo di reificazione (monumentalizzazione del passato, degli oggetti e degli esseri umani); dall'altro la misura del Tempo attraverso la scansione delle tappe di produzione (organizzazione sociale, filiere di produzione e di vendita, economia familiare, processi d'innovazione). Queste due diverse concezioni del Tempo si riflettono nella tipologia d'oggetti loro associati. Mentre la monumentalizzazione del passato necessita dell'iconologia immutevole dell'*objet trouvé*, la serialità e il suo potenziale d'innovazione si materializzano attraverso l'arte turistica in tempo reale in un rapporto consequenziale tra atti di produzione ed esperienza estetica.

### Economie di sopravvivenza e innovazione: la Maison des Artisans di Bamako

Nell'ambito delle reti di produzione e di vendita dell'arte turistica la disponibilità economica rappresenta una *conditio sine qua non* dell'arena della visibilità rispetto tanto all'attribuzione dei locali della Maison des Artisans quanto all'accesso alla materia prima<sup>9</sup>. Alla metà degli anni Novanta il rinnovo e l'assegnazione dei locali della Maison des Artisans innescarono un duro conflitto tra commercianti e scultori e tra mastri scultori e apprendisti. Benché il Comitato di gestione della Maison des Artisans avesse manifestato l'intenzione di assegnare i locali sulla base delle competenze dei mastri scultori, la maggior parte di essi furono attribuiti a commercianti benestanti<sup>10</sup>. Il caso della produzione in ebano costituisce un esempio illuminante delle difficoltà economiche legate alla filiera dell'arte turistica. Il prezzo elevato degli oggetti in ebano si spiega con la difficoltà del lavoro di scultura dovuto alla durezza del legno. I personaggi stilizzati in ebano, detti *squelettes* (scheletri), apparvero sul mercato dell'artigianato maliano nei primi anni Novanta. Alcuni scultori ne attribuiscono l'origine alla scultura senufo<sup>11</sup>. Una seconda versione attribuisce la variante a gambe incrociate alla scultura della Repubblica democratica del Congo. Essa si sarebbe diffusa a Bamako dopo che, nel 1993, un commerciante aveva riportato da Kinshasa una foto di questi oggetti<sup>12</sup>. Nel 1997, le *squelettes* e le piccole sculture di ippopotami "tennisisti" erano molto diffusi all'*Artisanat* di Bamako. Le *squelettes* sono smerciate su vasta scala anche in Kenya. Secondo gli scultori dell'*Artisanat*, la differenza rispetto alla

produzione maliana risiede principalmente nel tipo di legno utilizzato. Le sculture kenyote sono realizzate in teck e non in ebano. Secondo alcuni scultori dell'*Artisanat*, gli scultori kenyoti dipingerebbero il teck di nero presentandolo come ebano. Tuttavia, a differenza dell'ebano, questo legno non presenta nervature di rilievo; inoltre le statuette di teck sono leggere mentre l'ebano è un legno pesante. Fino al 1992 gli scultori maliani utilizzavano soltanto la parte scura dell'ebano in quanto i turisti erano influenzati dalla produzione kenyota e credevano che il legno nero e bianco non fosse ebano; oggi il mercato della scultura bicolore è fiorente.

La fragilità economica degli scultori si ripercuote non soltanto sulle reti di distribuzione ma anche sull'iconografia stessa delle opere. L'accesso dei piccoli scultori alle essenze di qualità quali il *caïlcedrat*<sup>13</sup>, il *gwelen*, il *dugura*<sup>14</sup>, il *lingué*<sup>15</sup> e il *guéni*<sup>16</sup> è spesso compromesso dall'alto costo della materia prima. L'ebano, ad esempio, costituisce un elemento economico discriminante. Nel 1997 una sezione d'ebano di 40 centimetri di lunghezza era venduta a 3.000 FCFA rispetto ai 1.500 FCFA<sup>17</sup> richiesti per altre essenze impiegate nella scultura, quali il *gwelen* (*Prosopis africana*). I cimieri *ty-wara*, ad esempio, sono scolpiti in ebano quasi sempre in piccole dimensioni. Per gli esemplari di 40-50 centimetri di altezza, i più richiesti dai turisti<sup>18</sup>, il prezzo si attestava, nel 1997, a 15.000 FCFA. Generalmente gli scultori di *ty-wara* utilizzano il *bumu* (*Bombax costatum*), un legno economico impiegato anche per la scultura di utensili e giocattoli.

Dopo essersi assicurati i lotti di qualità presso i grossisti gli scultori più agiati rivendono a prezzo maggiorato, lasciando ai piccoli scultori i lotti di seconda scelta. La maggior parte degli scultori dell'*Artisanat* non ha mezzi economici sufficienti ad acquistare il legno all'ingrosso e i grossisti sono reticenti a vendere al dettaglio. A ciò si aggiungono i costi di esportazione. Il trasporto delle *squelettes*, ad esempio, è molto delicato e poco conveniente.

Nel 1997 erano necessari 550.000 FCFA per esportare 300 chilogrammi di merce a cui si aggiungevano le tasse doganali, pari al 15-20% del valore totale del carico. A fronte della discriminazione nell'accesso alla materia prima e della contrazione della domanda di prodotti finiti dalla Costa d'Avorio, gli scultori di Bamako rilavorano e trasformano le sculture rimaste invendute. Nel 1996 uno scultore del mercato di Bobolibugu<sup>19</sup>, non essendo in grado di acquistare legno a sufficienza per realizzare delle nuove sculture, rimodellava delle statuette bamana trasformandole in maternità Dogon. Questa scorciatoia gli permetteva di guadagnare tempo, di dedicarsi ad altre ordinazioni e, soprattutto, di risparmiare sul costo della materia prima. Gli scultori di Bobolibugu costituiscono un esempio di «piccola produzione mercantile» senza accumulo di capitale (Amselle, Le Bris 1980). Questa definizione può estendersi agli

strati economicamente più fragili della Maison des Artisans, ossia gli apprendisti e gli scultori generici non specializzati, che percepivano, nel 1997, una paga giornaliera oscillante tra 500 e 1.000 FCFA. Spesso queste categorie non dispongono di fonti di introito costanti ed investono i guadagni nell'economia familiare e nell'ammortizzo delle spese legate alla loro modesta attività (Panella 2002). Pertanto, la maggior parte degli scultori della Maison des Artisans non ha altra scelta se non quella di lavorare per conto di un mastro scultore o di un commerciante e di consacrarsi esclusivamente alla produzione seriale destinata ai turisti: le maschere dette *maraka* (*sogou*), i *portraits de mariage* (profili contigui uomo-donna), i *colons*, le maschere e statuette di stile dogon, bamana o senufo, i *penseurs* e le *squelettes* in ebano. Questa produzione di sopravvivenza rimane pertanto ai margini sia della scultura presentata dal mercato dell'arte come "arte africana"<sup>20</sup> sia della produzione contemporanea inserita nei circuiti globalizzati dell'arte.

**“Umani troppo umani”.**  
**Gli esseri umani sono patrimoni dell'umanità?**

A seguito dell'invisibilità economica delle filiere di produzione e dell'esclusione dai criteri di selezione del patrimonio culturale, gli scultori della Maison des Artisans appaiono come l'anello debole del patrimonio delle politiche culturali nazionali. I fattori d'invisibilità sociale ed economica di questi attori rievocano quelli descritti da Michael Herzfeld (2004) nella sua analisi del rapporto tra oggetti e corporeità nella rappresentazione della cultura greca. Herzfeld individua due cause principali della marginalizzazione politica degli artigiani di Rethmenos (Creta), eredi scomodi del patrimonio nazionale. La prima causa risiede nel fatto che la politica culturale dello Stato greco ha eretto a patrimonio nazionale le copie industriali dei vasi attici in quanto oggetti-evicatori, simbolicamente contrapposti ai cancelli artigianali che ornano le case di Rethmenos, considerati come prodotti di una manualità anonima e antitecnologica. Questa selezione trae origine dagli stereotipi di un'Europa nostalgica dei canoni fissi ed esportabili della πόλις veicolati dalla storiografia occidentale<sup>21</sup>, opposti ai corpi "impolitici" degli artigiani, eredità viventi di una mascolinità fisica ordinaria. La seconda causa risiede nella struttura gerarchica degli atelier, regimentati da rapporti di dipendenza economica e familiare che limitano l'iniziativa individuale.

In una stessa logica d'esclusione gli scultori di Bamako diventano gli antieroi del patrimonio culturale nazionale a causa della loro marginalità tanto rispetto ai criteri di *outstanding values*, insiti nella monumentalizzazione del passato promossi dal WHC quanto rispetto all'etno-chic

rappresentato, ad esempio, dalla *world music* o dalla cucina etnica. Essi non esistono in quanto creatori/attori poiché la loro produzione non è assimilata alla tipologia d'oggetti aventi diritto d'accesso alla categoria di "patrimonio" rispetto ad un discriminare materiale o, come nel caso dei patrimoni "immateriali", «scenografico» (Nas 2002). In altri termini, ciò che viene definito "arte africana", "tradizionale" o contemporanea<sup>22</sup>. La loro produzione non rievoca né la monumentalizzazione del passato rappresentata dalla scultura lignea precoloniale, dagli oggetti archeologici o dall'architettura islamica, né i messaggi globalizzati dell'arte maliana contemporanea, di cui l'evento *Mali Kow* è un esempio<sup>23</sup>.

Alla stregua degli artigiani di Rethmenos, gli scultori di Bamako non corrispondono ad alcun criterio di eleggibilità nella "gerarchia globalizzata di valori": l'unicità, l'eccezionalità e l'esportabilità. Essi rimangono attori marginali dei sistemi di costruzione del patrimonio culturale nazionale e di rappresentazione della modernità<sup>24</sup>, oltre che dei circuiti di accumulazione urbani. Pertanto, mentre il processo di monumentalizzazione sottende una sovrapposizione tra oggetto e oggettivazione, il corpo *faber*, da vivo, e i suoi atti di produzione, non sono considerati "cultura materiale" e restano ai margini delle sfere simboliche della patrimonializzazione. Il corpo umano è considerato come soggetto attivo nel momento in cui è reificato in diritto umano a salvaguardare la sua dimensione corporea, ossia quando è fisicamente in pericolo di sparizione, se non già scomparso. Diventando "patrimonio" nel momento in cui è decorporalizzato, esso segue lo stesso processo di reificazione e patrimonializzazione degli oggetti, a volte secondo strategie economiche di autocommodificazione (Bunten 2008), nell'ambito dei processi di reificazione delle azioni e relazioni umane (Kopytoff 1986; Pels, Heterington, Vandenberghe 2002b).

Il concetto di "patrimonio", confinato fino ad un periodo recente al ruolo di «plain remainder of the past», sta estendendosi dalla sfera della materialità alla sfera delle azioni e dell'imbricazione non veicolando più soltanto

degli oggetti e dei valori ma dando anche una pulsione verso la trasmissione, la messa in opera di un senso dinamico di solidarietà tra generazioni (Rémond-Gouilloud citato in Bindé 2001)<sup>25</sup>.

Riferendo quest'affermazione al microcosmo degli scultori della Maison des Artisans di Bamako, la pulsione verso la trasmissione e la solidarietà si presenta frammentaria e incessantemente rinegoziata secondo i rapporti di forza dell'arena per l'accesso alla visibilità.

## Note

1. Il termine “arte turistica”, derivato dal termine coniato dalla letteratura anglofona *tourist art*, è tradotto in francese *art d'aéroport*. Nell’ambito della produzione africana, esso si riferisce generalmente alla scultura seriale, tra cui riproduzioni di iconografie di origine precoloniale, destinata soprattutto ai circuiti turistici internazionali. Tuttavia la creatività di alcune realizzazioni e il sincretismo iconografico e semiotico determinato dall’interazione tra scultori locali e clientela occidentale hanno imposto una riflessione teorica che oltrepassa i limiti del senso letterale. A titolo di esempio si vedano Graburn (1976); Ben-Amos (1977); Jules-Rosette (1984); Steiner (1994); Kasfir Littlefield (2007).

2. Per un’analisi della patrimonializzazione di «luoghi di memoria» contestati e delle dinamiche d’integrazione nazionale della «sofferenza» e della «vergogna» si veda Logan e Reeves (2009).

3. Per una sintesi del dibattito accademico sul patrimonio culturale detto materiale e immateriale si vedano Hoffman (2005) e Smith e Akagawa (2008).

4. Per una sintesi degli approcci al concetto di “cultura” si veda Brightman (1995). Su alcune implicazioni politiche ed economiche della globalizzazione della cultura si veda Kaneff e King (2004).

5. La traduzione dall’inglese è dell’autore.

6. UNESCO – *Experimental Project for the Inventory of Cultural Property in Mali* (Parigi, 3-6 agosto 1981). L’organizzazione delle *Journées des musées* (1976) e la creazione del Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports costituirono due fattori importanti della regimentazione della politica culturale maliana.

7. A proposito della circolazione delle terrecotte “Djenné” sul mercato dell’arte, dei circuiti locali e, più in generale, sulle dinamiche di *cultural brokerage* si vedano Panella (2002, 2004) e Appiah (2007).

8. Per un’ulteriore analisi della costruzione politica dello spazio-tempo come strumento di governanza si veda Herzfeld (2005).

9. La produzione degli scultori del legno della Maison des Artisans di Bamako, conosciuta come l’*Artisanat*, si inserisce nella più vasta mobilità commerciale dell’arte detta etnica o extraeuropea (Graburn 1976; Steiner 1994; Rasmussen 1995; Chibnik 2003; Stoller 2004; Wolff 2004; Dilley 2005; Myers 2006; Kasfir Littlefield 2007).

10. Comunicazione personale di un mastro scultore della Maison des Artisans (Bamako, luglio 1997).

11. Interviste del 14 gennaio 1997.

12. Intervista con Mamadou Coulibaly e il suo assistente Sabari Kamaté (Bamako, 14 gennaio 1997).

13. *Khaya senegalensis*.

14. *Cordyla pinnata*.

15. *Afzelia africana*.

16. *Pterocarpus erinaceus*.

17. 1 euro corrisponde attualmente a circa 656 FCFA.

18. Comunicazione personale di un mastro scultore (Bamako, 13 maggio 1997). Nel 1997 una coppia maschio-femmina *ty-wara* di altezza media (50-80 centimetri) era proposta alla vendita tra 12.000 e 15.000 FCFA; una coppia di due metri a 50.000 FCFA; una coppia di tre metri a 75.000 FCFA.

19. Il mercato di Bobolibugu era a ridosso del più conosciuto mercato di N’Golonina. Quest’ultimo, conosciuto soprattutto per le sue boutique d’artigianato e d’arte africana, fu allestito per accogliere provvisoriamente i commercianti del Marché Rose, distrutto da

un incendio nell'agosto del 1993. Ceduta in enfiteusi dal Comune a seguito di transazioni opache, l'area del mercato di N'Golonina fu sgomberata nel luglio del 2009.

20. Questo termine, strettamente legato ai circuiti del mercato dell'arte e della museografia coloniale, si riferiva, originariamente, soprattutto alla scultura in legno realizzata in epoca precoloniale e coloniale.

21. Per un'analisi storica del concetto di patrimonio culturale nella storiografia europea si veda Butler (2006).

22. Con questo termine indico la scultura detta "tradizionale" o "classica" immessa nei circuiti di commodificazione internazionali a partire dall'inizio del xx secolo (gallerie d'arte, atelier, esposizioni, musei, università).

23. *Mali Kow'* (cose del Mali), Pavillon Delouvrier, Parc de la Villette (Parigi, 7 novembre-4 febbraio 2002). In questa occasione figurarono opere di Abdoulaye Konaté, David Coulibaly, Amahiguer Dolo e di Yaya Coulibaly. Cfr. <http://www.artclair.com>. Nel 2008, il Musée National du Mali ha ricevuto in dono la collezione d'arte africana contemporanea dell'ADEIAO (Association pour la Défense Et l'Illustration des arts d'Afrique et d'Océanie). Parte delle 143 opere sono state esposte al MNM nel corso delle recente esposizione *Afrique contemporaine. Artistes contemporains africains de la collection de l'ADEIAO* (10 dicembre 2008-30 gennaio 2009); cfr. <http://www.adeiao.org>.

24. Per una sintesi delle tematiche legate all'antropologia della modernità si vedano Kahn (2001); Englund e Leach (2000).

25. Traduzione libera dal francese dell'autore.

## Bibliografia

- Amselle J. L. & E. Le Bris 1980. Alcune riflessioni sulla nozione di "piccola produzione mercantile" in Africa. *Materiali filosofici*, 3: 273-285.
- Appiah, K. A. 2007. *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York - London: Norton & Company.
- Argenti, N. 2007. *The Intestines of the State. Youth, Violence, and Belated Histories in the Cameroon Grassfields*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bindé, J. 2001. Towards an Ethics of the Future. *Public Culture*, XII, 1: 51-72.
- Brightman, R. 1995. Forget Culture: Replacement, Trascendence, Relexification. *Cultural Anthropology*, 10, 4: 509-546.
- Bayart, J. F. & J. P. Warnier 2004. *Matière à politique. Le pouvoir, le corps et les choses*. Paris: Karthala.
- Ben-Amos, P. 1977. Pidgin Languages and Tourist Art. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 4, 2: 128-139.
- Bender, B. 2006. "Place and Landscape", in *Handbook of Material Culture*, a cura di Tilley, C., Webb, K., Küchler, S., Rowlands M. & P. Spyer, pp. 303-314. Los Angeles - London - New Delhi - Singapore: Sage Publications.
- Buchli, V. (a cura di) 2002. *The Material Culture Reader*. Oxford - New York: Berg.
- Bunten, A. C. 2008. "Sharing Culture or Selling Out?". Developing the Commodified Persona in the Heritage Industry. *American Ethnologist*, 35, 3: 380-395.
- Butler, B. 2006. "Heritage and the Present Past", in *Handbook of Material Culture*, a cura di Tilley, C., Webb, K., Küchler, S., Rowlands M. & P. Spyer, pp. 463-479. Los Angeles - London - New Delhi - Singapore: Sage Publications.

- Chibnik, M. 2003. *Crafting Tradition*. Austin: University of Texas Press.
- Colloredo-Mansfeld, R. 2002. An Ethnography of Neoliberalism: Understanding Competition in Artisan Economies. *Current Anthropology*, 43, 1: 113-137.
- de Jorio, R. 2006. Politics of Remembering and Forgetting: The Struggle Over Colonial Monuments in Mali. *Africa Today*, 52, 4: 79-106.
- Dilley, R. 2005. "The Visibility and Invisibility of Production in Different Social Contexts among Senegalese Craftmen", in *Commodification. Things, Agency and Identities. The Social Life of Things Revisited*, a cura di van Binsbergen, W. & P. Geschiere, pp. 227-263. Berlin - Munster: LIT.
- Elyachar, J. 2005. *Markets of Dispossession. NGO's, Economic Development, and the State in Cairo*. London: Duke University Press.
- Englund, H. 2006. *Prisoners of Freedom. Human Rights and the African Poor*. Berkeley: University of California Press.
- Englund, H. & J. Leach 2000. Ethnography and the Meta-Narratives of Modernity. *Current Anthropology*, 41, 2: 225-239.
- Ferguson, J. 2006. *Global Shadows. Africa in the Neoliberal World Order*. London: Duke University Press.
- Geismar, H. & H. A. Horst 2004. Materializing Ethnography. *Journal of Material Culture*, 9, 1: 5-10.
- Gell, A. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Graburn, N. H. (a cura di) 1976. *Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expressions from the Fourth World*. London: University of California Press.
- Henare, A., Holbraad, M. & S. Wastell 2007. *Thinking Through Things. Theorising Artefacts Ethnographically*. London - New York: Routledge.
- Herzfeld, M. 2004. *The Body Impolitic. Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. London: University of Chicago Press.
- Herzfeld, M. 2005. *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. New York - London: Routledge.
- Hoffman, B. (a cura di) 2005. *Art and Cultural Heritage. Law, Policy and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackson, C. & R. Palmer-Jones 1999. Rethinking Gendered Poverty and Work. *Development and Change*, 30, 3: 557-583.
- Jules-Rosette, B. 1984. *The Message of Tourist Art: an African Semiotic System in Comparative Perspective*. New York: Plenum Press.
- Kahn, J. 2001. Anthropology and Modernity. *Current Anthropology*, 42, 1: 651-680.
- Kaneff, D. & A. King 2004. "Introduction: Owning Culture", in *Owning Culture, Focal, European Journal of Anthropology*, cura di Kaneff D. & A. King, 44: 3-19.
- Kasfir Littelfield, S. 2007. *African Art and the Colonial Encounter. Inventing a Global Commodity*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Kirsch, S. 2001. Lost Worlds. Environmental Disaster, "Culture Loss", and the Law. *Current Anthropology*, 42, 2: 167-198.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. 2004. Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56, 1-2: 53-65.

- Kopytoff, I. 1986. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*", in *The Social Life of Things*, a cura di A. Appadurai, pp. 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- Logan, W. & K. Reeves (a cura di) 2009. *Places of Pain and Shame. Dealing with "Difficoul Heritage"*. Abingdon - New York: Routledge.
- Loulansky, T. 2006. Revising the Concept for Cultural Heritage: the Argument for a Functional Approach. *International Journal of Cultural Property*, 13: 207-233.
- Mahon, M. 2000. The Visible Evidence of Cultural Producers. *Annual Review of Anthropology* 29, October: 467-492.
- Myers, F. 2006. Collecting Aboriginal Art in the Australian Nation. Two Case Studies. *Visual Anthropology Review*, 21, 1-2: 116-137.
- Nas, P. J. M. 2002. Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List and CA. *Current Anthropology*, 43, 1: 139-148.
- Nora, P. (a cura di) 1992. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Panella, C. 2002. *Les terres cuites de la discorde. Déterrement et écoulement des terres cuites anthropomorphes du Mali*. Leiden: CNWS.
- Panella, C. 2004. La vera storia delle terrecotte di Djenné. Smontaggio e ricomposizione di materiali da capolavoro. *Africa* (IsIAO), LIX, 1: 106-124.
- Pels, D., Hetherington, K. & F. Vandenbergh (a cura di) 2002. *The Status of the Object: Performances, Mediations and Techniques, Theory, Culture and Society*, special issue 19 (5-6) October/December: 1-21.
- Pels, D., Hetherington, K. & F. Vandenbergh (a cura di) 2002. *Sociality/Materiality, Theory, Culture and Society*, special issue, 19, 5/6.
- Polet, J. 1990. A propos de thermoluminescence. *Arts d'Afrique Noire*, 76: 55-59.
- Rasmussen, S. 1995. Art as Process and Product: Patronage and the Problem of Change in Tuareg Blacksmith/Artisan Roles. *Africa*, 65, 4: 592-610.
- Rowlands, M. 2005. "Value and the Cultural Transmission of Things", in *Commodification. Things, Agency, and Identities (The Social Life of Things Revisited)*, a cura di van Binsbergen, W. & P. Geschiere, pp. 267-281. Berlin - Münster: LIT.
- Schramm, K. 2000. The Politics of Dance. Changing Representations of the Nation in Ghana. *Afrika Spectrum*, 35, 3: 339-358.
- Scruse, T. J. 2003. Precarious Production: Globalisation and Artisan Labour in the Third World. *Third World Quarterly*, 24, 3: 449-461.
- Smith, L. & N. Akagawa 2008. *Intangible Heritage*. London: Routledge.
- Solinas, P. G. (a cura di) 2007. *La vita in prestito. Debito, lavoro, dipendenza*. Lecce: Argo.
- Steiner, C. 1994. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoller, P. 2003. Circuits of African Art: Paths of Wood. Exploring an Anthropological Trail. *Anthropological Quarterly*, 76, 2: 204-227.
- Turner, T. 1997. Human Rights, Human Difference: Anthropology's Contribution to an Emancipatory Cultural Politics. *Journal of Anthropological Research*, 53, 3: 273-291.

- Viti, F. (a cura di) 2006. *Antropologia dei rapporti di dipendenza personale*. Modena: Il Fiorino.
- Warnier, J. P. 2001. A Praxeological Approach to Subjectivation in a Material World. *Journal of Material Culture*, 6, 1: 5-24.
- Wolff, N. 2004. African Artisans and the Global Market: The Case of Ghanaian "Fertility Dolls". *African Economic History*, 32: 123-141.