ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN

PHILOSOPHY, SCIENCE, COGNITION, AND SEMIOTICS (PSCS)

Ciclo 38

Settore Concorsuale: 11/C4 - ESTETICA E FILOSOFIA DEI LINGUAGGI

Settore Scientifico Disciplinare: M-FIL/05 - FILOSOFIA E TEORIA DEI LINGUAGGI

IL MUSEO NUDO. STRATEGIE DI DISCIPLINAMENTO DEL SENSO, FRA COLPA E AUTOASSOLUZIONE

Presentata da: Martina Grinello

Coordinatore Dottorato

Luisa Lugli

Supervisore

Francesco Mazzucchelli

Co-supervisore

Claudio Paolucci

Esame finale anno 2026

Abstract

La tesi analizza i processi di decolonizzazione museale attraverso un'indagine semiotica dedicata a un corpus di musei europei situati nelle ex capitali imperiali, assumendo tali istituzioni come spazi privilegiati per osservare le trasformazioni del discorso della colonialità nella semiosfera occidentale. L'obiettivo consiste nell'individuare la grammatica profonda mediante cui la decolonialità viene messa in forma nello spazio museale, inteso come dispositivo enunciazionale, campo metadiscorsivo di autoriflessione collettiva e semiodominio in cui si coordinano produzione simbolica, assetti istituzionali e pratiche di amministrazione della memoria culturale.

A partire da un inquadramento teorico che definisce la colonialità come regime semiotico di organizzazione delle differenze e di produzione di gerarchie, concepito come rete metastabile di abiti interpretativi che struttura soggettività e strutture cognitive, la tesi propone un modello analitico dei processi di decolonizzazione istituzionale. Il museo viene così considerato come spazio rituale-performativo entro cui si articolano figure del Sé e dell'Altro, configurazioni dell'universalità dell'umano e percorsi di gestione della responsabilità storica, attraverso isotopie della colpa, dell'espiazione e della trasformazione e mediante la costruzione di regimi attanziali che definiscono perpetratori, vittime e testimoni.

L'analisi semiotica esamina il Musée de l'Homme (Parigi), l'Africa Museum (Tervuren), il Wereldmuseum (Amsterdam), il Museo delle Civiltà (Roma) e il Museo delle Culture (Milano), ricostruendo le strategie semiotiche che organizzano l'esperienza del visitatore e le politiche della memoria. Attraverso l'analisi delle configurazioni spaziali, delle scelte espositive e delle articolazioni passionali, la ricerca evidenzia una struttura rituale entro cui il conflitto coloniale viene rinegoziato nella semiosfera occidentale.

La riflessione teorica si estende alla digitalizzazione del patrimonio traumatico, mostrando come gli archivi digitali ibridi riorganizzino i codici del semiodominio coloniale attraverso la ri-mediazione delle tracce della colonialità. La tesi propone così una semiotica della decolonialità capace di descrivere le modalità con cui il passato coloniale viene rielaborato e reinscritto nel presente.

Sommario

Introduzione *1*

Parte 1 – Semiodominio e museo *6*

Capitolo 1 – Decolonialità della semiosi *6*

1.1 Decolonizzazione dagli imperi **6**

1.1.1 L'Impero Francese: decolonizzazione nel sud-est asiatico e Africa 7

1.1.2 L'Impero Olandese: decolonizzazione nelle Indie Orientali - Indonesia 9

1.1.3 L'impero Belga: decolonizzazione in Congo 10

1.1.4 Impero Italiano: decolonizzazione in Africa e nel Mediterraneo 11

1.2 Neocolonialismo **12**

1.2.1 Neocolonialismo in Indonesia 13

1.2.2 Neocolonialismo in DR Congo 14

1.2.3 Neocolonialismo in Gabon e Algeria 16

1.2.4 Neocolonialismo in Libia 17

1.3 Il potere oggi **19**

1.4 Il Potere della "colonial semiosis" **21**

1.5 La colonialità fra Enciclopedia, ideologia e abiti **25**

1.6 Produzione dell'alterità fra natura e cultura **31**

1.7 Dalla credenza all'abito **33**

1.8 Supernumerari **37**

1.9 Credenza e traduzione, enantiomorfismo e dominazione **43**

1.10 La colonialità come base della società moderna: il contratto sessuo-razziale **46**

1.11 Scienza e impero **51**

1.12 Oggettività, disciplinamento e musei **56**

1.13 Colonialità e World System Theory **60**

1.14 Ideologia coloniale, colonizzazione, colonialità - decolonialità **65**

Capitolo 2 – Semiodominio coloniale *70*

2.1 Condizioni materiali della semiosi **70**

2.1.1 Colore della pelle / Razza 70

2.1.2 Genere, sesso, orientamento sessuale 71

2.1.3 Classe sociale 73

2.1.4 Geografia, Lingua e Religione 74

2.1.5 Abilità/Disabilità 75

2.2 Ontogenesi differenziale **76**

2.3 Il mondo naturale **79**
2.4 Maschere bianche **82**
2.5 Passione e cognizione **84**
2.6 Topologia del semiodominio coloniale **90**
2.7 Topologia passionale **99**
2.8 Catastrofi **103**
2.9 Disinvenzione e conflitto **110**
2.10 Disinvenzione e cura **113**
2.11 Memoria e identità **119**
2.12 Disinvenzione e traumatizzazione **124**
Capitolo 3 – Disinvenzione del patrimonio coloniale ***128***
3.1 Collezioni coloniali: musei e violenza **128**
3.1.1 Predazione militare e bottino di guerra 129
3.1.2 Confische e requisizioni in regime coloniale 130
3.1.3 Raccolte scientifiche, antropologiche e naturalistiche 131
3.1.4 Missionari e campagne di conversione 132
3.1.5 Mercato coloniale e transazioni formalmente legali 133
3.1.6 Il diritto internazionale e la gestione contemporanea delle collezioni coloniali 134
3.1.7 Soft law, etica museale e strumenti operativi 136
3.1.8 Restituzione, riparazione e riconoscimento 137
3.2 Il museo, oggi **138**
3.3 Topologia della decolonizzazione **145**
3.4 Il patrimonio come testo **150**
3.5 Modello rituale-performativo **155**
3.6 La forma del rito performativo **158**
3.7 Forma passionale della decolonizzazione **162**
3.8 Istruzioni per l'uso **163**
3.9 Modelli semiotici per la decodifica del museo **164**
3.10 Museo come operatore di semiodominio **172**
3.11 Modalità di produzione della traccia della colonialità **174**
3.12 Disinvenzione, veridizione, svelamento **177**
Capitolo 4 – La grammatica della decolonizzazione museale ***179***
4.1 Ontologie istituzionali **179**
4.1.1 Strategia di universalizzazione 180

4.1.2 Universale come orizzonte di intelligibilità 181
4.1.3 Disciplinamento della resistenza semiotica 184
4.1.4 Gradi di prossimità 185
4.2 La razionalità 188
4.3 L'opacità 190
4.4 La colpa 192
4.5 Il visitatore 195
4.6 Il testimone 196
4.7 Il digitale 198
4.8 Omeostasi e osmosi: due modalità di passaggio della frattura 200
Parte 2 – Analisi semiotiche dei musei 204
Capitolo 5 – Wereldmuseum Amsterdam 204
5.1 La storia del museo 204
5.1.1 Il colonialismo olandese 204
5.1.2 L'eredità del colonialismo 206
5.1.3 Colonialismo olandese e capitalismo 208
5.1.4 Le origini del museo 210
5.2 Struttura del museo 213
5.3 Stanza automodellizzante – Our Story 215
5.3.1 Fra il trauma e la sua "amministrazione" 219
5.3.2 L'ambivalenza del sito del trauma 220
5.3.3 Antagonismo fra Stato e Museo 222
5.3.4 Risultati analitici di Our Story 224
5.4 Spazio monumentale centrale 225
5.5 Things That Matter 228
5.5.1 What do you believe in? 232
5.5.2 When do you feel at home? What does your clothing say about you? 235
5.6 Un esempio di reframe decoloniale 238
5.7 Dispositivi interattivi 244
5.7.1 What does language mean to you? 244
5.7.2 When is culture yours? 247
5.8 Conflitti istituzionali / Istituzione in conflitto 249
5.9 Our Colonial Inheritance 251
5.9.1 Introduzione alla dissonanza 252

5.10 Wealth from Overseas 257
5.11 Il colonizzato: martire laico del capitalismo coloniale 261
5.11.1 Epistemologie del sud 262
5.12 Schiavitù, ieri e oggi 265
5.13 Chi è il colpevole? 269
5.14 Il razzismo 271
5.14.1 La strategia enunciazionale di una distorsione semiotica 272
5.15 Fra oppressione e liberazione 277
5.15.1 Il dispositivo interattivo centrale: umanizzazione e comunità 278
5.16 On the road to freedom 280
5.16.1 Opacità per selettività storica 284
5.17 Navigare le tensioni: Words Matter 284
5.18 Religion under pressure 287
5.19 This is my home 289
5.19.1 What makes your house a home? 291
5.19.2 My first mother is a princess: il corpo del trauma, il trauma del corpo 293
5.19.3 Abitare la differenza 295
5.20 Il dispositivo finale come macchina enunciazionale complessa 296
5.21 Archetipo semiopolitico 300
5.21.1 Gli archetipi come discorsi 301
5.22 Per una decolonizzazione epistemica 304
5.23 Conclusione al Wereldmuseum Amsterdam 305
Capitolo 6 – Africa Museum 311
6.1 La storia del museo 311
6.1.1 Il colonialismo belga 311
6.1.2 Le origini del museo 313
6.2 Introduzione all'analisi 315
6.2.1 Mappa 316
6.3 Ingresso 317
6.3.1 Gli zoo umani 320
6.4 Promesse 321
6.5 La galleria sotterranea 322
6.5.1 Let's talk about racism 323
6.5.2 La piroga 326

6.6 Introduzione al percorso espositivo 328
6.7 Rituali e Cerimonie 329
6.7.1 La strategia enunciazionale 332
6.7.2 Per un'etica della prossimità neutralizzante 336
6.8 Il sapere epistemico europeo: la chiave per decifrare la storia 337
6.9 Colonial history and Independence 339
6.9.1 Gli spazi digitali interattivi 340
6.9.2 Azzurro: dissoluzione della responsabilità 343
6.9.3 Bordeaux: l'opacità come strategia enunciazionale 344
6.9.4 Colonia legale e illegale: narrazioni che rendono accettabile il colonialismo 351
6.9.5 Blu: dissoluzione della colpa e opacità del dominio 358
6.9.6 Rotta verso l'indipendenza 361
6.9.7 Magenta: chiusura e indeterminatezza 362
6.10 Il paradosso delle Risorse 364
6.10.1 Gli stupri di guerra e il "Paradosso dell'Abbondanza" 366
6.10.2 Blu e azzurro: le risorse naturali e le infrastrutture 371
6.10.3 Zona Verde: vegetazione 375
6.10.4 Zone marrone e rossa: ruralità ed energia creativa 378
6.11 Una contemporanea "Crocodile Room": esposizioni universali nel tardo capitalismo 380
6.12 Paesaggi (neo)coloniali 389
6.13 Dall'incompetenza gestionale alla "vivacità espressiva" 395
6.13.1 Planet J 395
6.13.2 "Unrivalled art" 401
6.14 Afropea: la diaspora invisibile 406
6.15 Conclusioni 415
6.15.1 Africa Museum come spazio della memoria e del terrore 415
6.15.2 Museo opaco: inclusione asimmetrica e persistenza dell'ideologia coloniale 417
Capitolo 7 – Musée de l'Homme 421
7.1 La storia del museo 421
7.1.1 Il colonialismo francese 421
7.1.2 Le origini del Musée de l'Homme 423
7.1.3 La relazione del museo con l'esposizione universale del 1937 424
7.1.4 L'expo e gli zoo umani 428

7.1.5 Chi stabilisce che cosa sia l'Essere Umano? 430
7.1.6 Spazio urbano, architettura, monumenti 432
7.2 Ingresso del museo 435
7.3 Introduzione alla Galleria del Museo dell'Uomo: Chi siamo? 439
7.3.1 Spazio introduttivo 440
7.4 L'uomo è fatto di carne e organi 448
7.5 L'uomo pensa e genera mondi 452
7.5.1 "1001 modi di pensare il mondo" 455
7.5.2 Morte e resti umani 460
7.6 Universalismo e adiaforizzazione nel semiodominio 464
7.7 L'uomo è un essere sociale: frenologia e incontro con l'alterità 466
7.8 L'uomo parla e produce la cultura 469
7.8.1 Giocare a essere Altro: i dispositivi interattivi 472
7.9 L'uomo è plurale 476
7.9.1 I calchi 479
7.9.2 La costruzione del Testimone 482
7.10 Esseri razionali e occidentali 484
7.11 Dove stiamo andando? 485
7.12 "Un mondo globalizzato nella diversità" per un neoliberalismo culturale 487
7.13 "Mondializzazione" e affermazione identitaria 489
7.13.1 Yurta fra tradizione e spazio vacanze "alternativo" 493
7.14 Preservare e condividere risorse 494
7.14.1 Condividere le risorse e perpetuare il modello economico-politico 496
7.15 silenzio dell'ambasciatore della biodiversità 499
7.16 Crisi climatica 502
7.16.1 Una crisi climatica senza responsabili 502
7.17 Antropocene e capitalocene 505
7.17.1 Soggetto Universale come Uomo di Ragione: maschio, bianco, europeo e proprietario 507
7.18 *Dove stiamo andando?* 510
Capitolo 8 – Museo delle Civiltà 512
8.1 Contesto storico 512
8.1.1 Il colonialismo italiano 512
8.2 Il Museo delle Civiltà: tra promessa critica e opacità operativa 514

8.3 La prima sezione dell'atrio: fra tradizione ed evocazione del problema 516
8.3.1 Pannello introduttivo del Museo delle Civiltà 518
8.3.2 Impianto etnografico (più o meno) tradizionale 522
8.4 Gli affreschi e il "contenitore" coloniale 527
8.5 L'opacità del trauma 530
8.6 La seconda parte dell'atrio: espiazioni mancate 531
8.6.1 DAAR - Sandi Hilal e Alessandro Petti, *Ente di Decolonizzazione: Ceneri* 533
8.6.2 La Bari d'Etiopia 538
8.6.3 Teshuinat IV 541
8.7 Tensioni irrisolte 543
8.8 La terza parte dell'atrio: decolonizzazione? 545
8.8.1 Pannello destro: Ceneri, Cooking Sections e Mostra Campionaria 548
8.8.2 Pannello 2, lato sinistro: *Yekatit 12* 553
8.9 Enigmi 556
8.10 Vendere la cura senza diagnosi: retoriche della risposta decoloniale 558
8.11 EUR_Asia 559
8.11.1 Per una museologia critica 559
8.11.2 Per una museologia tradizionale 562
8.12 Una decolonizzazione sospesa: due paradigmi in tensione 564
8.13 Seconda sezione del Museo delle Opacità #2 567
8.14 Conclusioni: un presente opaco 572
Capitolo 9 – Museo delle Culture 577
9.1 Milano Globale. Il mondo visto da qui 578
9.2 Il colonialismo buono 579
9.2.1 La prima sala 579
9.2.2 L'orizzonte di senso della razionalità economica 581
9.2.3 Contemporanee Wunderkammern 585
9.2.4 Seconda stanza 592
9.3 Soglia fra colonialismo buono e problematico 596
9.4 Il colonialismo problematico 598
9.4.1 Colonizzazione senza colonizzatori 598
9.4.2 Civilizzazione e tutela: un colonialismo umanitario 603
9.5 Il passato dell'Italia in Africa e il presente dell'Africa in Italia 610
9.6 Un ritorno ambiguo 613

9.7 Riflessioni conclusive 620
Parte 3 – Risultati analitici 622
Capitolo 10 – Conclusione alle analisi 622
10.1 L'universale 622
10.2 La razionalità 627
10.3 L'opacità 629
10.4 La colpa 634
10.5 Il visitatore 638
10.6 Il testimone 642
10.7 Digitale 647
10.8 Osmosi e omeostasi 650
10.8.1 Musée de l'Homme 656
10.8.2 Wereldmuseum 658
10.8.3 Africa Museum 660
10.8.4 Mudec 662
10.8.5 Muciv 664
10.9 Il modello rituale-performativo: una comparazione finale 665
Capitolo 11 – Appendice. Decolonizzare la memoria, digitalizzare il patrimonio. 667
11.1 Le trasformazioni dell'archivio digitale 667
11.2 Decolonizzare l'archivio 668
11.3 Un archivio che "respira" 669
11.4 Archivio digitale tradizionale 673
11.5 Archivio digitale ibrido inclusivo 674
11.6 Archivio digitale ibrido trasformativo 677
11.7 Le strategie di enunciazione degli archivi ibridi 681
11.8 Tipologia delle strategie di enunciazione degli archivi ibridi 689
11.8.1 Universalizzazione 689
11.8.2 Sé-Altro 690
11.8.3 Strategie di Opacità 691
11.8.4 Infrastruttura 692
11.9 Prensività 693
11.10 Generare una traccia digitale 696
11.11 Cura del trauma e digitalizzazione 700
Conclusione 702

Bibliografia 705

A Mario, a Giulio e ai nonni

Introduzione

Uno spettro si aggira per i musei di tutta Europa: lo spettro della decolonizzazione. La decolonizzazione è diventata parola d'ordine epistemica e, assieme, necessità politicamente ineludibile per tutti i musei contemporanei. Le collezioni degli ex musei coloniali ci paiono oggi insostenibili, impossibili da mantenere nello stato corrente, di fronte a quelle che sono state le logiche di acquisizione e classificazione che le hanno originariamente strutturate. E la faccenda non riguarda solo i musei coloniali, dove queste collezioni difficili sono contenute: è il museo stesso oggi ad essere sotto accusa, in quanto esso stesso istituzione di origine coloniale.

Cosa vuol dire che le collezioni coloniali oggi ci sembrano non più accettabili?

Come prima cosa, la questione, e il centro di questa ricerca, riguarda proprio questo "ci", il noi, questo soggetto collettivo ed epistemico, situato nella stessa semiosfera che ha prodotto il museo coloniale e che ora lo mette sotto accusa. Altre ricerche si sono focalizzate su altri aspetti della decolonizzazione dei musei. In questo lavoro mi interrogherò invece su come alcuni musei europei, in quelle che sono state le sedi dei maggiori imperi coloniali, stanno ripensando il loro ruolo e la loro struttura alla luce della necessità di "decolonizzarsi" (tornerò dopo sul vasto, policentrico e anche autocontraddittorio campo semantico che questo termine racchiude e ai processi che individua).

La decolonizzazione museale si inscrive infatti entro un più ampio campo di tensioni culturali e conflitti memoriali che attraversano oggi le società contemporanee e che investono direttamente il rapporto tra patrimonio, identità e legittimazione storica. Le pratiche di revisione delle narrazioni pubbliche del passato, le controversie legate alla cancel culture e le diverse forme di rivendicazione identitaria diffuse nello spazio europeo contemporaneo mostrano infatti come il patrimonio culturale costituisca uno dei principali terreni attraverso cui le collettività negoziano la propria immagine storica entro una fase di crescente polarizzazione e incertezza rispetto alla definizione del "noi" occidentale ed europeo. In questo stesso orizzonte si collocano anche quelle configurazioni culturali e politiche che mobilitano genealogie originarie, appartenenze etniche e immaginari civilizzatori nel tentativo di stabilizzare identità percepite come fragili o minacciate, riattivando forme di memoria selettiva e narrazioni di continuità storica che investono direttamente la gestione simbolica del patrimonio e delle istituzioni culturali. In questa prospettiva, la decolonizzazione appare come una delle configurazioni assunte da un più ampio sistema di conflitti ideologici che investono la gestione della memoria culturale e la definizione delle appartenenze collettive.

Qui, tuttavia, non si tratta solo di studiare le trasformazioni di musei ex coloniali, e dunque nati all'interno della logica dell'impero, per servirla ed attuarla, amministrando rappresentazioni e percezioni di popolazioni e paesaggi coloniali, in una logica di produzione di un'alterità selvaggia, inferiore, da dominare, sfruttare ma anche educare e "convertire" al canone occidentale.

Si tratta anche di capire – e studiare – come questi musei, prima ancora di "decolonizzare" le rappresentazioni dell'Altro (prima selvaggio, subordinato, ora altro da redimere e che ci redime), mettano in scena un "noi", ovvero il trauma della colpa e la ricerca dell'espiazione del soggetto occidentale. Possiamo decolonizzare questi musei mantenendo la forma museo solo perché siamo ancora noi ad abitarne lo spazio, noi i veri protagonisti, alle prese con i fantasmi evocati dalle pagine nere della nostra storia.

Per questo credo che l'aggettivo che meglio possa descrivere i musei qui analizzati è quello del titolo di questa tesi, che fa riferimento alla loro nudità. Il museo al centro di queste pagine è *nudo* perché si mette a nudo ma anche perché messo a nudo.

I musei che qui guardiamo si mettono a nudo, perché si sottopongono ad una serrata autocritica che spesso però somiglia ad una spasmodica ricerca di giustificazioni narrative, di riassestamenti assiologici, di nuove emersioni di sguardi pacificanti e pacificatori che esorcizzano vecchi, ma tutt'ora presenti, conflitti di dominazione e sfruttamento, guerre e occupazioni neocoloniali, che dell'impero mutano solo la forma. Senza voler criticare le intenzioni curatoriali, il mio sguardo sarà orientato verso le tracce del *noi*, vero protagonista di questi spazi: un soggetto occidentale, frammentato dal senso di colpa e perso nelle contraddizioni di abitare ancora un "primo mondo" – un mondo ancora sin troppo fondato su una violenza politica originaria. L'aggettivo "coloniale" potrebbe certo sembrare inadeguato per spiegare questo tipo di violenza, considerata la fine degli imperi, ma è così solo perché non disponiamo di parole migliori per descrivere le asimmetrie di questo sistema politico ed economico, ancora in larga parte basato sullo sfruttamento esercitato dal Nord sul Sud Globale. In effetti, anche il semplice fatto che si utilizzi ancora la terminologia di "primo" e "terzo" mondo tradisce la sopravvivenza di quell'orientamento coloniale che era lo sguardo epistemico e politico dell'Impero: la colonialità, che, nonostante i tentativi di autodecostruzione, resta ancora dentro di noi.

Le contraddizioni di questo noi sono quelle dei suoi (nostri) tentativi di emancipazione e redenzione e dell'inevitabile ancoraggio ad un passato difficile che agisce come un rimosso che ritorna, una pelle vecchia a cui aderisce la nuova, un abito che non riusciamo a dismettere. Per questo, tali musei vanno alla ricerca di nuovi linguaggi e nuove forme del senso, che mirano a rielaborare soprattutto la propria colpa e il proprio trauma – a proteggere la propria autorità messa sotto attacco – prima ancora che cercare vie per comprendere il trauma dell'Altro.

Il museo si mette dunque a nudo, svela performativamente le sue debolezze e i suoi limiti, tematizzando la propria disarticolazione, riflettendo sulle proprie condizioni di esistenza e, da testo automodellizzante per eccellenza, diventa processo alla ricerca del nuovo automodello. I nuovi allestimenti qui analizzati, tutti recenti, non sono semplici riorganizzazioni critiche di collezioni

coloniali, ma anzi sono messe in scena di riflessioni metasemiotiche su che cosa significhi decolonizzare, su quali siano i suoi limiti e i vincoli.

D'altro canto, questa ricerca prova a mettere a nudo il museo che si mette a nudo. Come nella famosa fiaba, il museo è nudo appena un dito indica l'effetto di senso di una sorta di incantesimo epistemico. Quel museo circondato da un'aura sacrale – fatto di universalità scientificità, oggettività, considerato assieme palcoscenico e faro della civiltà e della missione civilizzatrice – si svela per quello che è, ovvero un'istituzione comunque situata in e prodotta da un paradigma epistemologico e ideologico, attraversata da strutture di potere e da rapporti di forza e sfruttamento.

Il dito che indica la nudità del museo, in questa ricerca, è la semiotica. La semiotica che si pratica in questa ricerca è debitrice di quella vocazione critica che la ha a lungo animata soprattutto a partire dagli anni '70, che ha a che fare con la sua capacità di decostruire e svelare le ideologie naturalizzate. Fedeli a questa visione della semiotica, che affonda le proprie radici nell'opera di Barthes, Greimas, Eco e Lotman, il filo del discorso che proporrò in queste pagine non vuole dipanarsi lungo una postura morale o moralistica, di opposizione ideologica ad un'altra ideologia, ma mira a rendere leggibili le declinazioni del "discorso decoloniale" dei musei osservati.

Mettere a nudo il museo con la semiotica significa allora, anzitutto, individuare una grammatica profonda della decolonizzazione istituzionale, in particolare museale: isotopie, strategie enunciazionali, figure e temi che si ripropongono secondo una medesima forma. Ma non solo. Significa, più estesamente, riconnettere i fili dei processi che strutturano i movimenti di decolonizzazione alle dinamiche più generali che percorrono la semiosfera, le spinte esplosive della periferia, la loro pressione verso il centro e i meccanismi di rottura e riorganizzazione che producono nuove stabilità nel nucleo, istituzionalizzando e normalizzando l'eversione rivoluzionaria della periferia. E tuttavia di questi movimenti culturali, delle scosse telluriche che spaccano e ricompongono la semiosfera, si renderà conto, in questa pagine, assecondando quella vocazione empirica e descrittiva della semiotica, che garantisce la sua peculiare capacità di presa e articolazione sui fenomeni culturali.

I musei del corpus verranno sottoposti a serrata analisi, pratica descrittiva e interpretativa, nella convinzione che in questi particolari testi si riverberino i processi culturali della decolonialità. Il mio tentativo di definire una semiotica della decolonialità passerà dunque non solo da riflessioni teoriche: i processi decoloniali, la loro valenza strutturale e culturale, saranno rintracciati e ricostrutiti nei paesaggi cognitivi e simbolici allestiti da questi musei, nel modo in cui mettono in scena il trauma della colpa, in cui definiscono i regimi di attorializzazione di vittime, carnefici e testimoni, in cui producono nuove legittimità (e illeggitimità). Negli ultimi anni, la semiotica ha eletto il museo a luogo privilegiato di analisi; seguendo questo filoni di studi, la mia ricerca proverà dunque a muoversi

all'intersezione tra analisi spaziale, semiotica della cultura e della memoria, semiotica testualista, cognitiva e della cultura.

In conclusione, il museo di questa tesi è due volte nudo: perché si fa vedere mentre si espone in questa pratica di autocritica – che forse però resta inscritta ancora dentro regioni di enciclopedia di quella stessa modernità coloniale che intende superare; ma anche perché l'atto stesso della sua esposizione rivela la fragilità dei suoi fondamenti. Il "museo nudo" non è solo museo in crisi, ma quello che, dismessi i panni dell'Impero, ci permette di comprendere e osservare alcuni dei conflitti semiotici del presente, di questo noi che prova a prendere le distanze dalla propria storia senza riuscire ad uscirne, intrappolato in una continua negoziazione.

La tesi è strutturata in due parti fondamentali: una parte teorica e una parte di analisi, che rappresenta il fuoco principale della ricerca, e che per questa ragione occupa una porzione espansa nell'economia complessiva del lavoro qui presentato.

La parte teorica è a sua volta strutturata in due sottosezioni. La prima sezione fornisce il quadro entro cui sono formulate le domande di ricerca. Qui si affronta la questione della decolonizzazione, contestualizzata nella sua doppia accezione di processo politico e storico e pratica di critica epistemica e decostruzione di un paradigma di pensiero, inteso come struttura di abiti interpretativi. In questa sezione, provo a fornire, sulla scorta degli studi di questo campo, una definizione di colonialità come regime semiotico di organizzazione delle differenze e di produzione di gerarchie: una rete metastabile di abiti che individua le soggettività interpretanti entro un ambiente di norme e codici stabilizzati. In questa parte si ricostruisce inoltre lo stato dell'arte attuale all'interno del dibattito sulla decolonizzazione nei musei. Tale quadro teorico mi permetterà di evidenziare da una parte il valore della mia ricerca, volta a individuare quella forma profonda di cui spesso si studiano solo le manifestazioni; dall'altra, di definire il museo come un soggetto che agisce nei processi decoloniali, non risolvendoli ma soprattutto mettendo in forma la "colonialità" e le strutture attanziali e attoriali ad essa collegata, comprese le forme enunciazionali di autorappresentazione del "noi" all'interno del discorso.

Nella seconda sezione della parte teorica (la terza parte del lavoro) si propone un modello per leggere e analizzare i processi di decolonizzazione istituzionale – in questo caso, museale. Dopo aver considerato il museo come uno spazio enunciazionale, si proporrà una tipologia delle "figure del sé e dell'altro" installate in questo spazio, che producono a loro volta figure dell'"universalità dell'umano". In questa stessa sezione, definisco un modello rituale-performativo secondo il quale il museo decoloniale – che fa dell'opacità una condizione strutturale e non un difetto correggibile – mette in scena la colpa del perpetratore occidentale, conducendo il visitatore in un percorso di gestione della responsabilità storica, attraversamento e sanzione trasformativa.

La seconda parte presenta l'analisi del corpus di musei studiati, che sono il Musée de l'Homme di Parigi, l'Africa Museum di Tervuren, il Wereldmuseum di Amsterdam, il Museo delle Civiltà a Roma e il Museo delle Culture di Milano. Ognuna di queste riflessioni si sviluppa lungo una ricostruzione dei processi narrativi proposti dall'istituzione al visitatore, studiando tutti i livelli su cui si realizza la decolonizzazione istituzionale: il modo in cui è costruita la posizione enunciazionale del visitatore ed enunciativa di perpetratori, vittime e testimoni; le attorializzazioni del sé e dell'altro attraverso diverse modalità di produzione dell'universalità dell'uomo; le isotopie della colpa e dell'espiazione, e le relative assiologizzazioni. È proprio qui che quella grammatica profonda della decolonizzazione verrà messa a nudo.

Segue un capitolo conclusivo che offre una lettura comparativa dei musei considerati al fine di evidenziarne le prese di posizione, le mancanze, le configurazioni di passato, presente e futuro che mettono in mostra.

Un'appendice alla tesi estende l'applicazione del modello analitico ad un altro caso studio: la digitalizzazione del patrimonio traumatico e la produzione di archivi digitali ibridi, inclusivi e trasformativi.

In conclusione la ricerca mostrerà come, secondo la lettura qui proposta, questi musei provano tutti ad instaurare delle strategie di assunzione, messa in scena ed espiazione rituale della "colpa collettiva", con lo scopo di rendere abitabile il conflitto e transitare la semiosfera in conflitto verso una nuova, e più stabile, determinazione semiotica.

Parte 1 – Semiodominio e museo

Capitolo 1 – Decolonialità della semiosi

1.1 Decolonizzazione dagli imperi

La decolonizzazione è un fenomeno complesso che si sviluppa su due piani: quello epistemico, e quello geopolitico.

Partiremo anzitutto da una rapida disamina della seconda accezione seguendo principalmente la sintesi proposta da Dane Kennedy (2016) integrata con le fonti di altri storici, e quindi dalla storiografia più tradizionale, senza tuttavia l'ambizione di esaustività. Le analisi che seguono saranno funzionali a due scopi: da una parte, alla comprensione delle modalità con cui i due livelli della decolonizzazione sono, in sostanza, fondamentalmente intrecciati; dall'altra, alla valutazione del peso semiotico delle operazioni di decolonizzazione museale presentate più avanti, nella seconda parte di questo lavoro.

Formalmente, la decolonizzazione è identificata come un processo multidimensionale che ha determinato la formazione di nuove organizzazioni politiche, nel passaggio da un sistema imperiale a uno che privilegia gli stati-nazione. Questo processo ha trovato realtà nella premessa che ogni "popolo" sia caratterizzato da una propria sovranità e in questo senso abbia diritto ad una integrità territoriale.

In questo senso, dal punto di vista giuridico, il punto di svolta ha coinciso con la risoluzione ONU 1514 del 1960, determinante nell'istituzionalizzazione del colonialismo in quanto "violazione dei diritti fondamentali dell'uomo" e dell'autodeterminazione delle comunità un principio vincolante che le grandi ex potenze coloniali avrebbero dovuto rispettare. Spesso quest'ultime, in materia di decolonizzazione, hanno preferito pronunciarsi con formulazioni più opache come "trasferimento di poteri", capaci di nascondere la natura violenta della decolonizzazione e di presentarla come una transazione pacifica, consensuale e orchestrata nel rispetto dei diritti sanciti dalle risoluzioni internazionali. Contrariamente a questo tipo di narrazioni, che permangono insistentemente nell'opinione pubblica, la decolonizzazione non è stato affatto un ritiro "volontario" e/o altruistico, ma anzi un processo che ha implementato una serie di strumenti feroci di destabilizzazione politica, cioè campagne controinsurrezionali, torture, esecuzioni sommarie. Le potenze coloniali hanno quindi perpetuato un sistema di "guerre sporche" che si giocavano anche sul piano semiotico: le grandi potenze coloniali, ma anche i nuovi stati supportati dalle prime, hanno promosso una politica dell'oblio distruggendo una serie di documenti compromettenti e, al contempo, costruendo narrative

nazionali celebrative che ignoravano completamente i traumi sia dell'asservimento coloniale sia delle guerre civili durante la decolonizzazione.

In effetti, il processo di liberazione nazionale ha coinciso generalmente con l'emergenza di situazioni altamente instabili dal punto di vista politico, poiché ha comportato il tentativo di amalgamare gruppi etnici, religiosi e linguistici totalmente diversi e quindi a massacri e migrazioni forzate (come è accaduto ad esempio nelle spartizioni di India e Palestina). In questo senso, per evitare il caos e la distruzione totale, molti nuovi stati hanno dovuto accettare la sostanziale inviolabilità dei confini coloniali, e quindi una parallela rinuncia all'adozione di visioni alternative come il panafricanismo o le federazioni regionali.

In quanto premessa alle analisi semiotiche sviluppate in questa sede, elaborate su musei in Olanda, Francia, Belgio e Italia sorti in periodo coloniale, dedicheremo una piccola sezione alla presentazione dei processi di decolonizzazione politica nelle colonie di queste grandi potenze.

1.1.1 L'Impero Francese: decolonizzazione nel sud-est asiatico e Africa

Nel corso della decolonizzazione delle sue colonie, la Francia ha tentato di amministrare le colonie in un nuovo sistema di stretta integrazione per difendere disperatamente il proprio status di "grande potenza". Il processo ebbe inizio nel 1944 con la Conferenza di Brazzaville, che propose una serie di riforme imperiali e si protrasse, formalmente, dal 1945 arrivando a compimento tra il 1954 (Indocina) e il 1962 (Algeria). In questo periodo, nacque l'Unione Francese (1946) in quanto nuova cornice costituzionale che classificava le colonie in quanto dipartimenti d'Oltremare (DOM) e Territori d'Oltremare (TOM) mantenendo una gerarchia giuridica e politica fra centro europeo e periferia coloniale al fine di legare i popoli alle metropoli, spesso promettendo diritti di cittadinanza che non venivano tuttavia attuati.[1] Un ulteriore strumento atto a favorire questo tipo di dipendenza è il Fondo di sviluppo economico e sociale (1946), funzionale all'investimento nelle colonie e al contempo anche a contrastare eventuali critiche internazionali.

In Indocina, in particolare, il protagonista della decolonizzazione è il Viet Minh, ovvero la Lega per l'Indipendenza del Vietnam nata nel 1941 come fronte nazionalista ampio e divenuta poi un movimento marxista-leninista contro il colonialismo. Dopo la Seconda guerra mondiale, il 2

[1] L'unione Francese comprendeva i dipartimenti "metropolitani" in Nord Africa (Algeria), i protettorati e mandati in Asia e Medio Oriente (Indocina in Asia e i mandati di Siria e Libano in Medio Oriente), i blocchi continentali in Africa Subsahariana (AOF cioè Africa Occidentale Francese e AEF cioè Africa Equatoriale Francese), i territori insulari e d'Oltremare dai vecchi possedimenti nei Caraibi (Antille, Guyana) e nell'Oceano Indiano (Madagascar, Reunion) fino alle isole del Pacifico meridionale. La Francia nei confronti di questi territori ha adottato strategie diverse, che spaziano dalla guerra totale per i territori considerati parte della nazione, come l'Algeria, ai ritiri tattici per i protettorati, fino alla seconda occupazione coloniale economica per l'Africa Subsahariana.

settembre 1945, il Vietnam proclama l'indipendenza, scatenando una reazione violenta da parte della Francia che andò progressivamente a intensificarsi. Inizialmente, quindi, la lotta si svolse contro la Francia, ma dal 1950 entrò a pieno titolo nella Guerra Fredda, con il sostegno degli Stati Uniti d'America, per la Francia (che finanziarono fino al 70-80% dello sforzo bellico francese), e Unione Sovietica e Cina per Ho Chi Minh a capo del Viet Minh. I francesi condussero una campagna di guerra particolarmente brutale anche in quanto difensori del blocco occidentale contro il fronte socialista asiatico, ma la sconfitta francese a Dien Bien Phu segna la fine del conflitto. L'indipendenza viene riconosciuta internazionalmente a livello formale solo al termine di questo processo, nel 1954.
In Algeria, inoltre, la lotta è stata portata avanti come una totale "guerra sporca" (Kennedy 2016): si stima che abbiano perso la vita circa 400.000 algerini e 25.000 soldati francesi. Inoltre, per isolare i ribelli, l'esercito francese reinsediò forzatamente circa 2 milioni di civili algerini in campi sorvegliati. Tutto questo perché era considerata parte integrante e importante della Francia, ospitando inoltre 1,3 milioni di coloni (i cosiddetti "pieds noirs") che godevano di privilegi civili e politici preclusi ad arabi e berberi. I coloni costituivano una potente lobby capace di bloccare ogni tentativo di riforma liberale a Parigi e, durante la guerra, si opposero con una resistenza disperata che sfociò anche nel terrorismo dell'OAS, ovvero di una organizzazione clandestina volta a destabilizzare i moti insurrezionali.
Nel 1945 le forze armate francesi e i coloni europei hanno attuato una violenta repressione, passata alla storia con il nome di Massacro di Sétif e Guelma, contro i movimenti indipendentisti e anticolonialisti nel territorio. Successivamente, la Francia tentò di placare i conflitti avanzando una serie di promesse come l'estensione dei diritti alla cittadinanza e una maggiore autonomia decisionale nella neonata Unione Francese. Questa situazione tuttavia era altamente fragile e infatti il Fronte di Liberazione Nazionale (FLN) algerino, nato il 1 novembre 1954 dall'integrazione di una serie di altri movimenti più piccoli che lo hanno preceduto, scatenò la rivoluzione che portò al crollo della Quarta Repubblica francese e al ritorno al potere di De Gaulle, che gestisce una transizione forzata concedendo l'indipendenza nel 1962 con gli accordi di Evian.
Infine, in Africa Subshariana la decolonizzazione assunse una forma definita da alcuni storiografi "consensuale" (cf. ad esempio Cooper 2014) nel senso che avvenne senza grandi guerre e secondo un preciso calcolo politico, che ovviamente non coincide con l'assenza di coercizione. Infatti, come accadde in Senegal, l'indipendenza venne concessa non tanto per rispetto del diritto all'autodeterminazione, ma perché, temendo rivoluzioni radicali (come quella in Algeria e in Vietnam), vollero preservare la loro stabilità e influenza.
Invece, per quanto riguarda il Gabon, la transizione da un regime di controllo coloniale ad uno di formale indipendenza fu molto pacifica. Nel 1958, con la nascita della Comunità Francese voluta da de Gaulle, il Gabon votò a favore del mantenimento del legame con la Francia, ottenendo così ampia

autonomia interna e continuità amministrativa. Nel 1960 viene proclamata la sua indipendenza, tramite un processo rapido e senza guerre, guidato da élite moderate e filo-francesi. Aggiungiamo inoltre che il primo presidente del Gabon indipendente fu Léon M'ba, sostenuto apertamente dalla Francia. La potenza coloniale mantenne quindi un grande controllo del territorio.
Algeria, Vietnam, Senegal e Gabon mostrano come le traiettorie postcoloniali non siano uniformi. Se il Vietnam rappresenta un caso di forte autonomia politica e crescente capacità economica, l'Algeria occupa una posizione intermedia, caratterizzata da sovranità statale ma fragilità strutturali. Il Senegal, invece (come anche il Gabon), incarna un modello di dipendenza stretta perché le strutture economiche, monetarie e istituzionali dell'ex potenza coloniale continuano a esercitare un'influenza decisiva. In nessuno dei tre casi, in definitiva, l'autonomia risulta pienamente comparabile a quella degli Stati europei centrali.

1.1.2 L'Impero Olandese: decolonizzazione nelle Indie Orientali - Indonesia

Nel secondo dopoguerra i Paesi Bassi conservarono un impero coloniale relativamente limitato, articolato principalmente intorno alle Indie Orientali Olandesi e ai territori caraibici, per un totale di due grandi complessi coloniali e di circa sei unità territoriali distinte.
Le Indie Orientali Olandesi erano il pilastro dell'impero olandese, organizzate secondo una struttura economica coloniale (cioè in sostanza piantagioni ed estrazione intensiva di risorse naturali). Tuttavia, a partire dall'occupazione giapponese (dal 1942 al 1945) l'autorità olandese venne smantellata, la società indigena venne militarizzata e i nazionalisti locali ricevettero legittimazione. La Seconda guerra mondiale fu un evento che causò una grande frattura nell'ordine coloniale, ovviamente non solo per l'Olanda.
Dopo la seconda guerra mondiale, l'Olanda ha quindi tentato una riconquista militare molto aggressiva in Indonesia scontrandosi tanto con la resistenza nazionalista quanto con la condanna internazionale. La decolonizzazione in questi territori si protrasse dal 1945 al 1949 (con l'eccezione della Nuova Guinea Occidentale che resta olandese fino al 1962) e comportò una resistenza ostinata dell'Olanda alla liberazione nazionale, che necessitava di risorse economiche da impiegare nei processi di ricostruzione post-bellica ma anche per mantenere lo status di potenza su territori d'oltremare.
In questo senso, misero a punto una serie di strumenti per mantenerne il controllo: crearono, ad esempio, un piano per preservare l'impero in forma federale: il cosiddetto Commonwealth Olandese, mai realizzato; impiegarono truppe d'assalto speciali utilizzate in campagne "di terrorismo" e dura repressione durante la guerra di indipendenza. Infatti, dopo la proclamazione dell'indipendenza del leader nazionalista indonesiano Sukarno nel 1945, gli olandesi scagliarono contro la popolazioni circa

140.000 soldati, realizzando una delle più grandi campagne militari nella storia olandese. Questo intervento fu di una violenza tanto estrema che obbligò, molti anni dopo, i tribunali olandesi a riconoscere la responsabilità giuridica dello Stato e a procedere con la liquidazione di risarcimenti per i familiari e per i sopravvissuti. Dopo i massacri di civili e le torture eseguiti con una crudeltà al tempo anche condannata dall'opinione internazionale, nel 1949 l'Indonesia raggiunge l'indipendenza.

Dopo l'indipendenza, l'Indonesia non ha goduto di un'autonomia paragonabile a quella degli Stati europei. Se sul piano politico la sovranità è stata progressivamente consolidata, sul piano economico, istituzionale e strutturale il Paese è rimasto a lungo inserito in relazioni di dipendenza di tipo neocoloniale. Oggi l'Indonesia gode di una maggiore autonomia, ma continua a operare all'interno di un sistema globale che riproduce disuguaglianze storicamente radicate nel passato coloniale.

1.1.3 L'impero Belga: decolonizzazione in Congo

La decolonizzazione belga si è caratterizzata da un ritiro molto precipitoso dell'impero, lasciando un'organizzazione politica, sociale ed economica estremamente precaria che ha innescato l'esplosione di una serie di guerre civili durate per decenni. La decolonizzazione in DR Congo fu rapida, caotica e violentissima: secondo la storiografia tradizionale, inizia nel 1959 e si concluse, soprattutto grazie alle rivolte di Leopoldville, nel 1960 con la nascita della Repubblica del Congo: il primo ministro del nuovo stato è Patrice Lumumba, e il presidente è Joseph Kasa-Vubu. Infatti questi movimenti di insurrezione indipendentista spaventarono così tanto il Belgio che si decise per un ritiro immediato e non pianificato.

Tuttavia, pochi giorni dopo la dichiarazione di indipendenza, si verificò un ammutinamento dell'esercito che scatenò una crisi molto profonda, perché provocò un crollo immediato di ciò che restava del regime coloniale belga e una fuga in massa di coloni bianchi.

Durante il periodo coloniale, il governo belga non educò mai la popolazione al fine di creare una classe amministrativa tramite cui controllare il territorio, come invece accadde per molte altre potenze, e quindi nel corso della decolonizzazione il Belgio non potè contare su questo tipo di appoggio. Tuttavia, tentò di mantenere il legame con la colonia esercitando un forte controllo economico tramite una serie di compagnie minerarie straniere, specialmente nella regione del Katanga, una delle aree più ricche al mondo di cobalto, rame, coltan, oro e uranio.

Il governo di Lumumba dovette affrontare fin da subito molti movimenti secessionisti esplosi in diverse province, alimentati non solo da dinamiche sociali ma anche dall'interesse economico internazionale. Così, il territorio divenne anche spazio di combattimento della Guerra Fredda: l'intervento di potenze straniere e forze mercenarie spinse le Nazioni unite a inviare una "forza di

pace" per cercare di restaurare l'ordine. In questo contesto, Lumumba venne assassinato, tramite un colpo di stato sostenuto dagli americani. Con lui, cadde anche il governo. Solo nel 1965 una dittatura militare filo-occidentale, sostenuta dagli USA e guidata da Mobutu Sese Seko, riuscì a ripristinare un parziale controllo centrale, anche se i conflitti civili non cessarono del tutto, e anzi oggi il paese ne è totalmente traviato.

1.1.4 Impero Italiano: decolonizzazione in Africa e nel Mediterraneo

Seguendo l'interpretazione di Kennedy e Del Boca (2005), nel 1940 l'Italia controllava una serie di territori limitata ma strategica: la Libia, l'Africa Orientale Italiana (che comprendeva l'Eritrea, l'Etiopia e la Somalia) e il Dodecaneso.

La decolonizzazione italiana è diversa dalle altre analizzate qui, perché è avvenuta non per scelta politica ma per "sconfitta militare", nel senso che l'impero proprietario delle colonie è crollato insieme al regime che lo aveva espanso.

Nel corso del 1941, a causa dell'avanzata delle truppe britanniche, l'Italia perde l'Africa Orientale Italiana. L'occupazione dell'Etiopia invece (iniziata nel 1935-36) termina ufficialmente con il ritorno dell'imperatore Hailè Selassiè ad Addis Abeba, nonostante i tentativi italiani di mantenere il controllo attraverso la guerriglia e le operazioni di "polizia coloniale".

La decolonizzazione dell'impero italiano si protrae sino al Trattato di Pace del 1947, che formalizzò la rinuncia alla sovranità sulle colonie della Libia, Eritrea, Somalia, Etiopia e Dodecaneso che passò poi alla Grecia. Del Boca sottolinea inoltre che paesi come l'Etiopia chiesero insistentemente l'estradizione di alti ufficiali come i marescialli Badoglio e Graziani per crimini di guerra commessi durante l'occupazione, tra cui l'uso di gas tossici e le stragi di civili, ma queste richieste sono rimaste inascoltate.

L'Italia ha comunque mantenuto una forma di controllo amministrativo e territoriale su una parte del suo ex impero anche dopo la firma del Trattato. Per quanto riguarda la Somalia, per esempio, l'Italia ottenne dalle Nazioni Unite il mandato per la sua Amministrazione fiduciaria, secondo lo scopo ufficiale di "accompagnarla verso l'indipendenza". Le condizioni poste dal'ONU per il ritorno dell'amministrazione italiana prevederono la soppressione definitiva del lavoro forzato, cioè di quella pratica che i somali chiamavano "schiavismo bianco" e che era sistematicamente applicata durante il periodo coloniale.

Il controllo italiano sul territorio somalo si concluse definitivamente nel 1960. Invece, per gli altri territori, la situazione si svolse diversamente. In Etiopia ed Eritrea la sovranità italiana terminò nel 1941, ma se in Eritrea il mito del "bravo italiano" continuò a circolare nella società locale durante gli anni Cinquanta e Sessanta. In Libia il processo si concluse più tardi, nel 1975, con la "cacciata degli

italiani" da parte di Gheddafi. Quest'ultimo, in particolare, utilizzò le atrocità del passato coloniale, come i campi di concentramento nella Sirtica, per legittimare la fine definitiva di ogni residuo di presenza italiana. Il suo colpo di stato nel 1969 chiuse anche i rapporti con l'amministrazione franco-britannica, che continuò ad influenzare profondamente la Libia anche dopo la sua indipendenza ottenuta nel 1951 dall'ONU.

1.2 Neocolonialismo

Alla luce della disamina dei processi di decolonizzazione delle ex-colonie, il colonialismo appare già esteso oltre la propria fine nelle lotte per il mantenimento dell'egemonia contro le forze di liberazione nazionale. In particolare, la persistenza del colonialismo nel presente è un fenomeno molto studiato da diversi autori e in diverse discipline, spesso in quanto struttura neocoloniale.

Il termine neocolonialismo è stato coniato dal leader ghanese Kwame Nkrumah, ovvero il primo presidente del Ghana, per descrivere la fase più avanzata e sottile dell'imperialismo (Balatsky 2025). Secondo Nkrumah, il neocolonialismo è quella condizione per cui uno stato, pur possedendo formalmente tutti i simboli di indipendenza e sovranità internazionale, rimane in una condizione di dipendenza da fattori esogeni che gli impediscono di realizzare effettivamente la propria autonomia. In quanto tale, secondo gli autori Mireille, Alain e Adejare (2024), il neocolonialismo è caratterizzato dalla continuità del potere coloniale, che continua a esercitare controllo attraverso mezzi economici, politici, culturali e tecnologici. Allo stesso tempo, esso prevede anche un regime di invisibilità del comando: a differenza del potere coloniale tradizionale, che non solo si basava sulla conquista esplicita tramite truppe e occupazioni territoriali ma anche su una esibizione della supremazia tanto in patria quanto in colonia, il neocolonialismo opera in modo "camuffato e sofisticato" (Balatsky 2025), spesso riuscendo a nascondersi totalmente dall'opinione pubblica.

All'interno del sistema neocoloniale, gli stati postcoloniali, lungi dalla possibilità di poter esercitare autonomia e indipendenza, rimangono nella gran parte dei casi produttori di materie prime per le industrie nel Nord globale (Lawal, Adeshina, Yusuf 2025). In questo contesto, Nord e Sud rimangono legati da un rapporto economico totalmente vantaggioso per le compagnie straniere, che ne mantengono il controllo: i settori chiave delle miniere e dell'agricoltura rimangono manovrati da interessi esogeni, drenando la ricchezza verso l'esterno e confermando le asimmetrie coloniali.

Secondo diversi autori, fra cui Lawal et al. e Kennedy, organizzazioni come il Fondo Monetario Internazionale (FMI) e la Banca Mondiale funzionano come strumenti di "coercizione postcoloniale" (cfr. 2025, 2016) nel senso che impongono politiche di aggiustamento strutturale, svalutazioni monetarie e privatizzazioni che favoriscono gli interessi delle economie capitaliste avanzate a scapito dello sviluppo sociale locale. Questo tipo di organizzazioni sono perfettamente consapevoli di quella

che viene chiamata “trappola del debito” che imbriglia molti stati del Sud Globale in un ciclo di dipendenza finanziaria dovuto a enormi debiti contratti con le ex potenze colonizzatrici, che ovviamente non permette agli stati postcoloniali di perseguire un sistema di politiche economiche indipendenti (Lawal, Adeshina, Yusuf 2025).

Nel sistema neocoloniale, il controllo sul territorio viene spesso esercitato tramite la borghesia compradore o élite locali “addestrate” ideologicamente nelle nazioni egemoni, che ricordano molto i sistemi di amministrazione del colonialismo: queste figure vengono infatti selezionate dalla potenza internazionale affinché proteggano i suoi interessi, guadagnando prestigio e potere nella misura in cui ne garantiscono la realizzazione. Le potenze internazionali controllano inoltre il territorio anche dal punto di vista militare, tramite basi militari stanziali e interventi armati diretti per sostenere regimi compiacenti o rovesciare quelli ostili, garantendo così la stabilità dei propri scopi strategici (Kennedy 2016; Chikwendu, Agbanyim 2023; Alaye, Fakoya 2024).

Per esemplificare queste dinamiche, considereremo alcuni casi di emergenza di dinamiche neocoloniali nei territori colonizzati da quelle stesse potenze europee che ho analizzato in questa mia ricerca.

1.2.1 Neocolonialismo in Indonesia

Il neocolonialismo in Indonesia si è manifestato in quanto risultato di una transizione da un dominio territoriale diretto a una rete complessa di obbligazioni finanziarie e dipendenze infrastrutturali che hanno reso intrinsecamente fragile l’indipendenza economica del paese per molti anni dopo il 1949, quindi dopo l’indipendenza (Kennedy 2016).

Uno degli strumenti più pesanti che minarono la liberazione indonesiana è stata l’obbligazione ad assumere un enorme debito pubblico come condizione per il riconoscimento della sovranità. Infatti, nelle trattative del 1949, l’Olanda pretese che l’Indonesia si facesse carico dei debiti contratti dal governo coloniale. La somma iniziale di 5,9 miliardi di fiorini fu ridotta a 3,5 miliardi di fiorini (circa 1,13 miliardi di dollari dell’epoca), ma comunque una somma incredibilmente elevata che l’Indonesia dovette pagare al tesoro olandese. Solo nel 1959 l’Indonesia revocò unilateralmente il debito, dopo averne già rimborsata la quasi totalità (Jansen, Osterhammel 2017).

Quindi, nonostante l’indipendenza ottenuta nel ‘49, l’Olanda riuscì a negoziare condizioni insolitamente favorevoli per mantenere e proteggere la propria egemonia economica anche perché, quasi un decennio dopo l’indipendenza, le imprese olandesi continuarono a dominare i settori vitali dell’economia nazionale. Per esempio, il capitale straniero e il personale tecnico-amministrativo europeo furono inizialmente considerati indispensabili dai nuovi leader indonesiani per far funzionare il settore moderno dell’economia (cfr. Kennedy 2016; Jansen, Osterhammel 2017). Questo creò una

situazione in cui, sebbene la bandiera e i simboli politici fossero cambiati, le strutture di profitto, amministrazione e gestione rimanevano legate agli interessi della ex potenza colonizzatrice.
Un'altra forma in cui si è manifestato il neocolonialismo in Indonesia riguarda la sua incapacità iniziale di controllare pienamente le proprie ricchezze. Le multinazionali straniere, come quelle del settore petrolifero, mantennero un'influenza significativa, operando in regimi di privilegio che limitavano la sovranità economica dello stato postcoloniale. In questo senso, Kennedy sottolinea che la decolonizzazione economica seguì quella politica con un ritardo di anni: solo tra il 1957 e il 1959 l'Indonesia procedette alla nazionalizzazione de facto delle aziende olandesi e alla legalizzazione di tali misure da parte del parlamento.
Ovviamente, risulta inoltre necessario considerare le implicazioni del coinvolgimento di questo stato nelle dinamiche della Guerra Fredda, nel contesto della quale esso si trovò schiacciato fra le due superpotenze mentre cercavano di creare modelli imperiali compatibili con lo Stato-nazione. Gli USA sostenevano, almeno formalmente, l'indipendenza indonesiana ma sostanzialmente per evitare che Sukarno cadesse nell'orbita comunista. In questo senso, operarono tramite forti pressioni diplomatiche ed economiche affinché l'Indonesia rimanesse integrata nel sistema commerciale occidentale. Per tentare di sfuggire a queste logiche neocoloniali, l'Indonesia e altri paesi risposero con la Conferenza di Bandung del 1955, con cui essi tentarono di definire una solidarietà del "Terzo Mondo" al di fuori dei blocchi in opposizione (Kennedy 2016).
Queste vicissitudini, come risulterà chiaro, pesano sulla situazione contemporanea impedendo all'Indonesia, ancora oggi, di agire nello scenario geopolitico con autonomia e indipendenza anche solo comparabili a quella, per esempio, olandese, che ha costruito nel tempo la propria posizione egemonica anche tramite un suo sfruttamento sul piano economico, politico e culturale.

1.2.2 Neocolonialismo in DR Congo

Il neocolonialismo nella Repubblica Democratica del Congo (RDC) si è manifestato come forma di controllo particolarmente violento e persistente, volto soprattutto allo sfruttamento delle immense risorse naturali anche tramite la manipolazione della stabilità politica interna (Mireille, Alain, Adejare 2024).
L'interesse delle potenze internazionali è quindi motivato dalla sua grande disponibilità di diamanti, oro, coltan, rame e cobalto che attori stranieri e compagnie minerarie hanno continuato a estrarre anche dopo l'indipendenza, non solo senza fornire compensazioni eque alla popolazione e senza rispetto per i diritti umani. Questo continuo drenaggio di risorse ha arricchito le potenze occidentali lasciando la stragrande maggioranza dei cittadini congolesi in uno stato di povertà (Chikwendu, Agbanyim 2023; Mireille, Alain, Adejare 2024).

Chikwendu e Agbanyim citano che, nel XXI secolo, il modello neocoloniale si è esteso anche oltre le potenze occidentali, prendendo a esempio il ruolo della Cina e l'accordo "Sicomines", che hanno alimentato il cosiddetto "ciclo del conflitto" legato al controllo delle risorse nelle regioni orientali del paese (2023). In particolare, la lotta per il controllo delle risorse è la causa principale della violenza persistente, nel contesto di un fenomeno definito esplicitamente come "mineral-driven conflict" (Chikwendu, Agbanyim 2023). Nelle regioni orientali della RDC, l'estrazione soprattutto di cobalto, rame e coltan (essenziali per i dispositivi elettronici) è spesso condotta da gruppi armati, che utilizzano i proventi della vendita dei minerali per finanziare le proprie attività belliche, alimentando così un ciclo continuo di violenza e instabilità.

In questo contesto, uno degli strumenti neocoloniali più distruttivi ma efficaci per gli scopi delle potenze straniere, è stato il sostegno ai movimenti secessionisti per mantenere il controllo sulle aree più ricche del paese, come per esempio il Katanga, a cui sopra accennavamo parlando di decolonizzazione dell'impero belga. In particolare, subito dopo il 1960, il Belgio e influenti compagnie minerarie hanno attivamente promosso e alimentato la secessione di questa provincia e del Kasai meridionale (ricco di diamanti) (Kennedy 2016; Jansen, Osterhammel 2017). Ovviamente, l'obiettivo era quello di proteggere gli investimenti stranieri creando entità politiche più facilmente manovrabili rispetto a un governo centrale forte.

Come per altri stati postcoloniali, il coinvolgimento del DR Congo nella Guerra Fredda ha comportato conseguenze molto negative. Sul suo terreno si è infatti combattuto uno scontro cruciale fra superpotenze, dove la sua sovranità è stata totalmente sacrificata per interessi geopolitici ed economici internazionali.

Le potenze occidentali, oltre a commissionare l'omicidio di Lumumba (Kennedy 2016, Balatsky 2025) e a sostenere apertamente e per decenni la dittatura di Mobutu Sese Seko, si sono rese responsabili di una massiccia degradazione ambientale. Le attività minerarie condotte da queste compagnie hanno infatti causato una grande degradazione del suolo, inquinamento idrico e deforestazione. A questo è necessario aggiungere che lo sfruttamento incontrollato delle risorse naturali ha portato a numerosi sfratti e spostamenti forzati di comunità locali dalle loro terre ancestrali (Chikwendu, Agbanyim 2023; Lawal, Adeshina, Yusuf 2025).

Quindi, per concludere, mentre il Belgio rinunciò formalmente al potere nel 1960, è risultato immediatamente evidente che non aveva affatto rinunciato al controllo sugli affari congolesi. Il neocolonialismo nella RDC ha trasformato questo paese in un campo di battaglia sanguinoso dove superpotenze si contendono il controllo delle risorse a spese della popolazione, contribuendo attivamente a quello che molti autori definiscono un cronico "collasso dello Stato" (Chikwendu, Agbanyim 2023).

1.2.3 Neocolonialismo in Gabon e Algeria

Il modello più citato di neocolonialismo è quello francese, riassunto dal motto "partir pour mieux rester" (partire per meglio restare). Questo sistema integra le ex colonie in una cornice istituzionale (come la zona del franco CFA) dove la moneta è agganciata all'euro (storicamente al franco francese) e le riserve sono controllate dal Tesoro di Parigi, garantendo alla Francia contratti vantaggiosi per le proprie multinazionali e una presenza militare permanente. Il Gabon, inserito proprio in questo sistema, detto della "Françafrique", è un importante produttore di petrolio e membro dell'OPEC. Sebbene questa risorsa naturale abbia permesso al paese una crescita economica sostanziale, tale posizione economica lo rende vulnerabile alle fluttuazioni dei prezzi nel mercato globale, come tipicamente accade alle economie postcoloniali che non hanno potuto diversificare la propria produzione. Le risorse naturali del Gabon tuttavia attraggono anche l'interesse internazionale: le multinazionali e le istituzioni finanziarie che le estraggono lo fanno generalmente senza un'equa compensazione per la popolazione, alimentando un ciclo di dipendenza e sottosviluppo (Chikwendu, Agbanyim 2023).

Dal punto di vista politico, il neocolonialismo in quest'area (come in tante altre) ha trovato realizzazione anche grazie a élite locali, talvolta descritte come "kleptocrati", che svolgono la funzione di intermediari degli interessi occidentali, che proteggono in cambio di favori.

La presenza internazionale è dunque massicciamente attiva in questo territorio, anche militarmente. La Francia ha mantenuto basi operative nella regione, utilizzandole per intervenire nelle vicende politiche interne dei paesi dell'Africa equatoriale (come il Ciad) per sostenere regimi alleati.

Questa complessa situazione ha determinato una serie di sconvolgimenti politici e colpi di stato, che diversi autori interpretano come una reazione diretta alla percezione di marginalizzazione della popolazione e alla cospirazione fra le élite locali e l'Occidente (cfr. Alaye, Fakoya 2024).

Per quanto riguarda la situazione emergente successivamente all'indipendenza dell'Algeria, si verificò un esodo di massa: quasi tutti i coloni europei fuggirono in Francia, e molto più tragico fu il destino degli harkis (algerini che avevano combattuto per la Francia): circa 100.000 di loro furono massacrati dopo il ritiro francese, mentre i sopravvissuti rimasero confinati in campi profughi in Francia per decenni (Kennedy 2016).

Il caso algerino è più peculiare degli altri, perché a differenza di altri stati non ospita alcuna base militare francese permanente, non utilizza una moneta coloniale (cioè neanche il franco CFA), non ospita alcun leader algerino "protetto" da Parigi e propone una forte retorica ufficiale anti-imperialista. Quindi, non è riscontrabile alcun controllo politico diretto, anche grazie all'attività resistente e alla vittoria del FLN, che ha costruito lo stato proprio "contro" la Francia. Questo è uno

dei risultati della sanguinosa guerra scatenata dalla Francia contro l'Algeria durante la decolonizzazione, che ha creato un rapporto fra le due segnato dal trauma, dalla rottura e dalla diffidenza strutturale. Allo stesso tempo, si riscontra una dipendenza energetica del paese dall'Europa: infatti, l'Algeria è uno dei principali esportatori di gas naturale e petrolio, e il suo partner chiave è l'Europa, Francia inclusa. L'economia resta poco diversificata, centrata sugli idrocarburi, come per altre regioni nella stessa situazione geopolitica. Certamente, la compagnia statale Sonatract è formalmente sovrana, ma la dimensione finanziaria e quella tecnologica dipendono strutturalmente dall'estero.

Inoltre, una serie di aziende straniere (fra cui TotalEnergies, francese) operano tramite joint venure: con contratti legali, ma in posizione di predominanza tecnologica.[2]

Insomma, per concludere, il neocolonialismo francese ed occidentale nei territori preliminarmente colonizzati si esibisce in forme spesso differenziate, in alcuni casi sottili, ma generalmente persistenti e profondamente ancorate alle radici delle strutture economiche, amministrative e geopolitiche degli stati post-coloniali.

1.2.4 Neocolonialismo in Libia

Il neocolonialismo in Libia può essere considerato un fenomeno metamorfico che è passato da una sottomissione militare esplicita (basi anglo-americane) a una complessa rete di dipendenze sistemiche che hanno condizionato la sovranità del paese sia durante il regime di Gheddafi sia nella fase di instabilità attuale.

Inizialmente, Gheddafi tentò di interrompere il dominio neocoloniale espellendo le basi straniere di Wheelus Field ed El Adem e nazionalizzando le risorse petrolifere della regione per affermare la sovranità nazionale. Tuttavia, questa manovra venne definita "un male minore" per l'Occidente, cioè non una vera e propria minaccia.[3]

L'Italia, dal canto suo, attraverso l'ENI, operò una forma di neocolonialismo economico basato sull'interdipendenza economico-politica. Infatti, per garantire il flusso energetico, l'Italia protesse

---

[2] Fonti: World Bank, https://www.worldbank.org/en/news/feature/2025/04/18/how-algeria-is-crafting-a-dynamic-economy-for-tomorrow, consultato il 04/06/2025. International Monetary Fund, https://www.imf.org/en/publications/cr/issues/2025/09/18/algeria-2025-article-iv-consultation-press-release-and-staff-report-570472, consultato il 13/10/2025. International Energy Agency. Algeria – Energy Profile. IEA. Disponibile su: https://www.iea.org/countries/algeria, consultato il 13/10/2025.

[3] "I governi, gli stati maggiori, le compagnie petrolifere occidentali preferiscono un Gheddafi, pur scomodo, a un problematico ritorno alla monarchia, capace di scatenare sconosciute forze rivoluzionarie marxiste. [...] Gheddafi, che pure ha già chiuso le basi americane e inglesi e ha già espulso la comunità italiana, è insomma considerato un 'male minore'" (Vignolo, 1982).

attivamente il regime di Gheddafi, arrivando a sventare colpi di Stato come quello di Omar Shalhi nel 1971 e fornendo assistenza nell'organizzazione dei servizi segreti libici.[4]

In particolare, lo sblocco delle concessioni petrolifere fu ottenuto dall'Italia attraverso la fornitura di mezzi militari (soprattutto corazzati M-113), secondo una sorta di "triangolazione" che legava la sicurezza del regime libico alle forniture industriali occidentali.[5]

Un ulteriore livello di riflessione che riguarda le dinamiche neocoloniali in Libia è quello che la considera come "poliziotto d'Europa" e "frontiera esterna" nei processi di securitizzazione della migrazione. Anche in questo caso risulta rilevante la figura di Gheddafi il quale, anche prima della sua caduta, aveva normalizzato i rapporti con l'UE, accettando di fungere da "filtro" per i flussi migratori in cambio di legittimazione politica e aiuti economici (Barka 2023). Dopo la sua morte, questo meccanismo si è poi esacerbato. L'UE è accusata di praticare una sorta di "respingimento per procura" nel senso che, finanziando e addestrando la Guardia Costiera libica (con oltre 300 milioni di euro tramite l'EURTF), essa delega a un'ex colonia il compito di svolgere il "lavoro sporco" del contenimento, esercitando un controllo indiretto che parallelamente viola i diritti umani.

Il crollo del regime di Gheddafi, poi, avvenuto nel 2011 con sostegno di un intervento NATO (con Francia e Regno Unito in testa), è tendenzialmente analizzato in quanto tentativo di sostituire un leader imprevedibile con strutture di influenza più dirette e controllabili. In effetti, il crollo del suo regime ha generato un vuoto istituzionale sfruttato da una serie di nuovi e vecchi attori (Jansen, Osterhammel 2017).

Oggi, la Libia è un terreno di scontro dove potenze come Turchia, Russia, Egitto e Qatar si contendono l'influenza, riducendo sostanzialmente la sovranità libica a una facciata. Inoltre, Chikwendu e Agbanyim (2023) indicano che l'estremismo islamico in Libia sia stato talvolta utilizzato come uno "strumento neocoloniale" dalle élite e da attori esterni per destabilizzare lo stato e giustificare interventi internazionali.

L'aspetto più rilevante del neocolonialismo contemporaneo in Libia riguarda, in definitiva, la securitizzazione della frontiera: l'UE e gli stati membri, in particolare l'Italia, mantengono un controllo funzionale sul territorio libico per trasformarlo in una zona cuscinetto che assorba i flussi migratori e garantisca le risorse energetiche. Questo sistema mantiene la Libia in una situazione di

---

[4] "Dal 70 al '74, nel periodo in cui diressi il controspionaggio italiano, la parola d'ordine fu 'salvare i nostri interessi in Libia' e impedire che l'ENI fosse buttato fuori. Fu così che aiutammo il leader libico a sconfiggere gli oppositori al suo regime, a rifornirlo di armi, ad organizzargli un servizio di 'intelligence', a circondarlo di consiglieri per l'ammodernamento delle forze armate. Io stesso compilai per Gheddafi un manuale dal titolo: Costituzione, organizzazione, funzionamento e impiego di un servizio segreto." in Panorama 18/05/1995 - Intervista A. Viviani, seconda parte. Disponibile su: https://4agosto1974.wordpress.com/2014/04/27/gheddafi-figlio-nostro-panorama-18-05-1986-intervista-a-viviani-seconda-parte/, consultato il 08/04/2025.

[5] AsEni, Pomezia, ENI, DE, b. 207, f. 1738, Missione a Tripoli (26 luglio 1970), p. 1, citato in: Tremolada, p 232.

sovranità ovviamente limitata, dove l'indipendenza formale convive con una dipendenza strutturale dalle agende di sicurezza europee.

1.3 Il potere oggi

Secondo Anibal Quijano (2014), la situazione globale attuale può essere definita come una crisi radicale, profonda e terminale del modello moderno di potere che ha dominato il pianeta negli ultimi cinquecento anni e che, oggi, è giunto in un punto di biforcazione: la sua egemonia storica viene messa in discussione, mentre emergono nuove configurazioni di potere e si sviluppano resistenze sistemiche. Walter Mignolo si inserisce nel solco di queste riflessioni affermando che stiamo assistendo alla nascita di un mondo capitalista "policentrico", dove i principi del capitalismo rimangono sostanzialmente invariati ma vengono messi al servizio di storie, interessi e sensibilità nazionali divergenti. In particolare, tale situazione è caratterizzata dalla contrapposizione tra stati-nazione occidentali, cioè USA e UE, radicati in una storia imperiale, e stati invece come Russia, Cina, Iran, India e Brasile che abitano il capitalismo secondo prospettive storiche e culturali molto differenti. In questo senso, gli autori registrano che l'egemonia degli Stati Uniti come indiscusso ago della medaglia nelle relazioni internazionali è in declino: mentre emergono nuovi centri di potere relativamente autonomi (come il Giappone), il sistema si caratterizza progressivamente come sempre più profondamente attraversato da nuovi conflitti e contraddizioni.

Il presente in cui viviamo è il prodotto di una globalizzazione che, lungi dall'essere un processo naturale, si qualifica, secondo Quijano (2014), come una "controrivoluzione mondiale" che mira a ri-concentrare il controllo delle risorse e dello Stato nelle mani della borghesia mondiale egemonica. Infatti, il predominio del capitale finanziario rende obsoleti i concetti stessi di Stato-nazione e democrazia: di pari passo alla globalizzazione, è dilagante un processo di finanziarizzazione strutturale che contribuisce a creare uno scenario dove la polarizzazione sociale è estrema: il 20% della popolazione controlla l'80% delle risorse (Quijano 2020). Così, si assiste a una re-privatizzazione dello stato, a una riduzione dei margini di cittadinanza e alla perdita di sovranità dei paesi più deboli.

Uno degli autori più affermati nel campo degli studi sulle nuove forme di controllo e sorveglianza è Achille Mbembe di cui, specialmente in Necropolitica (2003) e Critica della ragione nera (2013), sviluppa analisi lucidissime. Secondo l'autore, la sovranità contemporanea è definibile anzitutto nei termini di Necropolitica, ovvero il potere di decidere chi può vivere e chi deve morire: la guerra non è più orizzontale e non oppone più eserciti antagonisti, ma assume una postura verticale che, rispondendo a una logica di predatore e preda, prevede l'uso di droni e tecnologie digitali che rendono l'esperienza dell'uccisione molto distaccata e simile a un video-game. Questo nuovo approccio alla

guerra interessa sia gli eserciti "regolari" quanto i gruppi armati autonomi o semi-statali (cioè mercenari e formazioni come Wagner particolarmente rilevante nel conflitto Russia-Ucraina) e viene implementato per il controllo di territori ricchi di risorse e per la costruzione di economie di enclave funzionali al capitale globale.

In Critica della ragione nera, invece, Mbembe lavora sulle realtà dello stato di sicurezza e sul controllo del corpo umano. Oggi, il corpo è un oggetto di mappatura che prevede la raccolta sistemica e l'uso di dati biometrici (come la registrazione delle impronte e dell'iride) per creare sistemi globali di sorveglianza e repressione. D'altro lato, la sovranità contemporanea si registra anche nel controllo delle frontiere: le grandi potenze delegano infatti il controllo migratorio alle ex colonie e, praticando respingimenti per procura, offrono in cambio aiuti e legittimazione politica.

La crisi climatica si impone in queste dinamiche come espressione delle dinamiche più profonde del potere contemporaneo, in particolare delle condotte predatorie del capitalismo coloniale e globale che governa un sistema di sfruttamento intensivo della natura senza cognizione della sua limitatezza. Quijano, come tanti altri autori nel contesto decoloniale, postcoloniale e femminista, sostengono che il dualismo eurocentrico fra natura e ragione ha legittimato questa condotta che oggi mette in pericolo la sopravvivenza della specie umana.

Come risulterà evidente, dunque, le spiegazioni economiche, politiche e amministrative classiche sono insufficienti per analizzare compiutamente le ragioni della persistenza dei modelli coloniali di dominio della natura e dell'umano anche oltre il crollo degli imperi coloniali.

Fra i primi a sviluppare un'analisi strutturata intorno a questa problematica, Quijano elaborò una riflessione che ormai è ampiamente considerata alla base degli studi decoloniali (almeno dall'anno 2000 in poi) e che ha dato origine a una grande scuola di pensatori.

Anzitutto, Quijano osservò che, nonostante la fine del colonialismo amministrativo, la nozione di "razza" continuava a operare in quanto principale forma di classificazione sociale e di legittimazione del potere.[6] Questo perché la razza non era affatto un dato biologico, ma un costrutto nato con l'America stessa per naturalizzare i rapporti di superiorità e inferiorità tra vincitori e vinti. L'autore rilevò inoltre una contraddizione fondamentale: i paesi dell'America Latina erano formalmente stati-nazione moderni e indipendenti, ma internamente delle "società coloniali", dove le élite bianche resistevano alla democratizzazione mantenendo strutture di potere basate sul controllo del lavoro e dell'autorità. Per rispondere a questi quesiti, Quijano aveva contribuito a ridefinire la teoria della

[6] Lévi-Strauss stesso contesta l'idea che la razza sia una categoria biologica, sostenendo che la corrispondente categorizzazione alla base delle gerarchie culturali sia un mito etnocentrico e scientificamente infondato. Questo è in linea con l'impegno UNESCO del quale fu parte negli anni '50, che cercava di combattere i pregiudizi razziali sulla base di evidenze antropologiche e genetiche (Müller-Wille, 2010). Molti autori si sono pronunciati su questo tema, ma ho scelto il pensiero decoloniale come punto di partenza della mia argomentazione. Nel corso della tesi si affronteranno, ovviamente, anche molti altri lavori.

dipendenza negli anni Sessanta e Settanta, ma successivamente si accorse che le spiegazioni focalizzate solo sul capitale o sulle relazioni asimmetriche tra mercati non erano in gradi di cogliere la dimensione più profonda del dominio, che intuì essere intersoggettiva e cognitiva. A quel punto cominciò a lavorare sul concetto di "colonizzazione dell'immaginario" e del sapere. Infatti, comprese che il potere non poteva ridursi alle sole "relazioni di produzione" (in generale alle categorie del marxismo ortodosso) o all'ordine amministrativo. Al contrario: essendo una complessa maglia che articolava contemporaneamente gli aspetti fondamentali dell'esistenza dei soggetti, le spiegazioni economiche gli risultavano insufficienti, e, per questo, cominciò a fomentare il proprio bisogno di "liberare la retina storica dalla prigione eurocentrista".

In sostanza, l'osservazione della persistenza del colonialismo al colonialismo lo convinse che esso non coincideva con infrastrutture o governi, ma con un modello globale di potere che agiva sulla classificazione biologica delle persone e sulla loro stessa capacità di produrre conoscenza. Fu proprio a quel punto che nacque la "colonialità", cioè quel punto di partenza imprescindibile per ogni riflessione sulla dominazione, compresa la mia.

1.4 Il Potere della "colonial semiosis"

Il potere è una rete complessa di relazioni di sfruttamento, dominazione e conflitto che si instaura tra gli esseri umani nella disputa per il controllo degli ambiti fondamentali dell'esistenza sociale, ovvero:

1. Il lavoro: il controllo della forza lavoro, delle sue risorse e dei suoi prodotti;
2. La natura: l'accesso e lo sfruttamento delle risorse naturali impiegate nella produzione;
3. Il sesso: il controllo del sesso, dei suoi prodotti (piacere e discendenza) e della riproduzione della specie;
4. La soggettività: il controllo della memoria e della produzione di conoscenza
5. L'autorità: il controllo degli strumenti di coazione (come lo Stato) per assicurare la riproduzione del modello di potere.

In quanto tale, il potere ha una funzione storico-strutturale, articolando forme eterogenee di esistenza sociale, prodotte in tempi storici e spazi geografici differenti, unendole e strutturandole in una totalità unica. Per Quijano, è il potere a conferire alla società la sua storicità, poiché è attraverso le lotte di potere e i loro risultati mutevoli che si definiscono le dinamiche di cambiamento sociale.

Il potere non è né omogeneo né lineare: all'interno di un unico modello, come il capitalismo mondiale, possono coesistere e combinarsi forme di controllo del lavoro diverse (per esempio schiavitù, servitù, salario) che operano simultaneamente per servire un unico mercato. Esso distribuisce le persone in ruoli e posizioni gerarchiche all'interno della società secondo criteri che non dipendono da fattori

naturali, ma che sono il risultato storico delle dispute per il controllo delle sfere fondamentali dell'esistenza sociale sopra menzionate.

Nell'attuale era storica, secondo Quijano il potere risponde a un modello di potere globale, coloniale, moderno ed eurocentrato, che presenta il tratto distintivo fondamentale della colonialità, a sua volta fondata sulla categoria della razza come asse principale di classificazione sociale universale e di naturalizzazione della gerarchia di "superiori" (bianchi/europei) e "inferiori" (indios, neri, meticci, e così via).

La colonialità non va confusa con il colonialismo: mentre quest'ultimo indica una relazione politica ed economica di sovranità tra un popolo e un altro, la colonialità si riferisce a strutture di potere profonde e durature che sopravvivono alla fine delle amministrazioni coloniali, influenzando la cultura e le condizioni materiali dell'esistenza.

Essa viene caratterizzata da una serie di pilastri fondamentali, fra cui il primo è la già menzionata classificazione razziale. Il secondo pilastro è il controllo del lavoro, che storicamente rispondeva al primo, nel senso che, storicamente, il lavoro salariato è stato riservato quasi esclusivamente ai bianchi, mentre invece le forme più brutali di sfruttamento sono state assegnate alle "razze inferiori" ovvero gli indiani e i neri. La colonialità inoltre impone l'eurocentrismo come l'unico modo valido di produrre conoscenza e intersoggettività, definito dall'autore come "prospettiva cognitiva" che naturalizza l'esperienza coloniale e colloca l'Europa al vertice di una linea temporale unilineare, descrivendo gli altri popoli come "primitivi" o appartenenti a uno stadio anteriore della storia.

La colonialità è un ordine che regola le dispute per il controllo delle aree fondamentali della vita umana, garantendo la permanenza della dominazione bianca e occidentale attraverso il controllo delle soggettività.

In questo senso, la colonialità si presta in modo particolarmente evidente ad un suo sviluppo in chiave semiotica, poiché assomiglia molto a un dispositivo di regolazione del senso condiviso. L'allievo di Quijano, Mignolo, ha colto questa intuizione e ha scritto un articolo fondamentale per la mia riflessione sulla colonialità in quanto regime di senso: intitolato "Colonial semiosis. La dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas" (2020), getta le basi per una esplorazione approfondita dei processi di significazione legati al colonialismo spagnolo, in particolare durante il Rinascimento.

Analogamente al suo maestro, Mignolo elabora questa teorizzazione nel tentativo di superare le categorie tradizionali delle scienze sociali (come "storia coloniale, "economia coloniale" o "letteratura coloniale") e, per questo, si è dichiarato "costretto" ad uscire da una semiotica più tradizionale e ad opporsi all'epistemologia moderna occidentale. Quest'ultima, infatti, avrebbe addestrato il soggetto tramite la tradizione platonica della denotazione, facendoli cadere nella

“trappola della rappresentazione”. Secondo Mignolo, essa consiste nella confusione fra il regime della rappresentazione e quello dell’ontologia, ingannando sul fatto che ciò che esiste sia esattamente ciò che il nome dice che sia. In sostanza, l’autore insiste su questa doppia implicazione fra epistemologia e rappresentazione che crea un’illusione di trasparenza, perché il linguaggio sembra riflettere la realtà in modo neutro. Al contrario, sviluppando le sue riflessioni sulla semiosi coloniale, evidenzia il carattere costruito ed arbitrario non solo della rappresentazione ma anche dell’ontologia stessa: l’atto di nominare è una pratica di potere capace di generare l’oggetto. A sostegno di questa tesi, Mignolo ricorda la “scoperta” dell’America, che anche io stessa metto fra virgolette, poiché risulta chiaro che sia una costruzione discorsiva volta a creare un’entità geografica e politica funzionale alla narrazione occidentale e al mantenimento della supremazia nel tempo e nello spazio. Questa dinamica viene definita nell’articolo come una manipolazione che confonde “ciò che c’è” con “ciò che si dice che sia”. È proprio in questo senso che Mignolo riduce l’ontologia a un prodotto epistemologico poiché ciò che si chiama “realtà” è invece un prodotto del nostro modo di conoscere e nominare.

L’articolo si sofferma spesso sull’idea di segno come manifestazione di potere, considerando ad esempio le classificazioni razziali o cartografiche come manifestazioni superficiali della “colonialità del potere”. Già in questo studio minimale di natura semiotica, la colonialità del potere appare come una struttura profonda che regola l’emergenza e la produzione del senso, anche se non viene affrontata esplicitamente e semioticamente in quanto tale.

Tuttavia, l’autore sviluppa molte riflessioni particolarmente feconde, come quella sull’uso del termine “Umano” che nell’articolo risulta uno dei casi più significativi di segno come manifestazione della matrice coloniale del potere. Nella cultura occidentale, “umano” non rimanda a una dimensione davvero universale, ma anzi funziona come metro di paragone utile a giustificare la classificazione dell’umanità in esseri umani “pieni” ed esseri “inferiori”. È quindi un metro di misura razziale e sessuale che produce una gerarchizzazione che genera il fenomeno della “colonialità dell’essere”, stabilendo chi ha diritto di abitare lo spazio della civiltà e chi è relegato all’esterno.

Oltre alle classificazioni umane, la matrice coloniale si manifesta prepotentemente anche nella cartografia: Infatti, Mignolo sottolinea che le mappe coloniali non si limitano a tracciare confini fisici, ma stabiliscono una distinzione tra una “interiorità” territoriale, coincidente con l’Europa ovvero “il centro”, e una “esteriorità” da civilizzare o sviluppare. Quindi, ancora una volta, il segno non serve a rappresentare la realtà “per quello che è”, ma stabilisce “che cosa è” e “che cosa non è”, e deve essere studiato proprio in quanto spazio di espressione di logiche asimmetriche sempre operanti alla base della semiosi individuale e collettiva.[7]

[7] Questa concezione di segno è molto compatibile con una prospettiva peirciana ed echiana, poiché Mignolo lo sottrae alla funzione di “specchio” di realtà (la sua polemica contro la “denotazione”) per inserirlo invece in una complessa rete di segmentazione culturale fatta di processi di potere e asimmetrie. Nel Trattato (1975) Eco definisce la semiotica è la

Il potere coloniale risulta dunque una struttura radicata nel modo di conoscere il mondo, che porta l'autore a elaborare una distinzione molto rilevante fra "semiosi della colonialità" e "colonialità della semiosi" che proverò a illustrare brevemente di seguito.

In sostanza, quando la colonialità diventa l'oggetto di studio analizzato dalla lente della semiotica, l'autore parla di "semiosi della colonialità", che rimanda ad un'indagine disciplinare volta a rivelare i processi di significazione legati al colonialismo. Invece, parlare di "colonialità della semiosi" significa operare un salto propriamente decoloniale all'interno della disciplina semiotica, perché permette di riconoscere come la colonialità non sia solo un oggetto da studiare situato "là fuori", ma corre nelle vene delle discipline stesse e delle loro regolamentazioni epistemiche. In particolare, la colonialità risulta radicata nel profondo del funzionamento delle strutture epistemologiche perché la modernità occidentale ha imposto l'idea che esista una realtà oggettiva slegata dal soggetto, per l'appunto collocata "là fuori", che le discipline si limitano a registrare in modo neutro e senza alcun tipo di interferenza. Proprio in questo senso Mignolo ci consegna un'ulteriore categoria particolarmente utile, ovvero quella dell'invisibilità dell'enunciatore: scrive che la modernità si presenta come un "enunciato senza enunciatori", come se la sua verità fosse un destino naturale e non una costruzione politica. Così, anche i concetti occidentali di democrazia, sviluppo e umanità vengon presentati come universali, di modo che nascondano l'idea tutta europea di democrazia e quella tutta statunitense di sviluppo.

Allo stesso modo, scrive, molte discipline occidentali, come la semiotica stessa, pretendono di essere strumenti neutri per studiare una realtà esterna. Al contrario, la colonialità è radicata nelle loro stesse logiche di funzionamento. Per questo non risulta sufficiente una semplice integrazione nel metodo di elementi esogeni, è necessario operare quello che chiama "delinking" ovvero la rottura con la "ragnatela della modernità occidentale" insita nelle procedure epistemologiche esercitando una "disobbedienza disciplinare".

Dal momento che le mie ricerche mi hanno portato a sviluppare la convinzione che tanto la colonialità quanto la decolonialità siano dispositivi semiotici molto complessi e stratificati, non ho semplicemente integrato il metodo semiotico con teorie provenienti da altre discipline, ma ho provato a dialogare con i suoi assunti in modo da provare a creare ed esercitare una semiotica decoloniale nell'analisi delle dinamiche di dominazione e liberazione epistemica, nonché delle relazioni che

disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire: se qualcosa non può essere usato per mentire, allora non può essere usato neppure per dire la verità, e di fatto non può essere usato per dire nulla. Con questa definizione Eco sottolinea la capacità significante del segno in quanto funzione segnica e la sua interdipendenza dalle relazioni enciclopediche. L'idea di oggetto dinamico, inoltre, risulta qui particolarmente rilevante, in quanto realtà che non può essere mai davvero afferrata dal segno che quindi si limita a prescrivere il modo in cui il contatto con esso può essere pensato. Se per una semiotica interpretativa la realtà non può essere mero dato, ma un risultato dell'attività di interpretazione e applicazione di una regola, e se per una prospettiva più decoloniale essa è il risultato di una violenza epistemica, le due sono, in definitiva, molto vicine.

questi processi intrattengono con il patrimonio, la memoria e l'identità occidentale. Inoltre, a un certo punto del mio percorso di ricerca, è risultato evidente che fosse necessario riconoscere il punto di partenza dal quale sono scaturite tutte le riflessioni intorno a queste problematiche, poiché esse hanno inevitabilmente condizionato non solo i miei interessi ma anche il tipo di analisi semiotiche che ho sviluppato. Questa consapevolezza mi ha portato a riflettere sull'idea di corpo e luogo dell'enunciazione,[8] in quanto spazio già attraversato da tensioni che svelano quanto l'oggettività e la scientificità di un output accademico sia in realtà illusoria. Ho quindi tentato di elaborare una "geografia del sentire e del ragionare" con lo scopo di individuare la colonialità insita nella disciplina e la colonialità insita nel mio stesso modo di relazionarmi a me stessa e alla disciplina.

Lungi da me dichiarare di aver raggiunto lo scopo, questa premessa risulta necessaria per inquadrare il lavoro che segue nella prospettiva di quello che Quijano chiama "intervento trionfante" (2020, p. 774), molto simile a ciò che Mignolo qui intende con disobbedienza disciplinare e pensiero di frontiera.

Utilizzando l'esempio di José María Arguedas, Quijano formalizza l'idea che la cultura dei dominati possa operare una subversione "mangiandosi" la cultura dominante dall'interno, per esempio tramite l'utilizzo dello spagnolo come "contenitore" per la visione del mondo quechua, che la trasforma privandola del carattere coloniale. Questa ricerca per me ha significato, in una certa parte, anche questo: "mangiare" la disciplina semiotica, in quanto atto di partecipazione alla modernità e alle sue regole ma non come una semplice cliente passiva, quanto piuttosto come una soggettività che produce un sapere a partire da una riflessione sui presupposti del mio stesso sapere in quanto semiologa e in quanto donna bianca e occidentale. In altre parole, non si è trattato per me di abbandonare le mie radici, ma di funzionalizzarle alla produzione di un sapere che possa, almeno a un livello minimale, incrementare l'intelligibilità dei fenomeni di discriminazione, eslcusione e liberazione. Come scrive Quijano, la vera libertà risiede proprio nel diritto dei gruppi umani di "scegliere nel fondo universale degli elementi culturali" ciò che risulta migliore per lo sviluppo della vita umana.

1.5 La colonialità fra Enciclopedia, ideologia e abiti

L'idea di colonialità come ordine di senso profondo che modella realtà e soggettività trova legittimità in diversi orizzonti semiotici, anzitutto quello echiano e in particolare la sua teoria dell'Enciclopedia.

[8] La letteratura semiotica su questo tema è sicuramente molto vasta. Nel corso della tesi verrà dedicato maggiore spazio all'idea di corpo e alle sue implicazioni, ma per ora rimandiamo ad alcuni contributi fondamentali: Greimas, A. J., *Dell'Imperfezione* (1987); Fontanille, J., *Soma et Sema* (2004), *Pratiche semiotiche* (2008). Landowski, É., *La società riflessa* (1989), *Rischiare nelle interazioni* (2010); Marrone, G., *Corpi sociali* (2001); Pezzini, I., a cura di, *Semiotica delle passioni* (1991); Claudio Paolucci, *Persona* (2020), *Cognitive Semiotics* (2021); Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale (1971), Coquet, J. C., *Physis et Logos. Un*e *phénoménologie du langage* (2007).

L'enciclopedia è definita da Eco come l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile come la "libreria delle librerie" o un archivio di tutta l'informazione verbale e non verbale (1984). A differenza del dizionario, che è una struttura chiusa e limitata, l'enciclopedia è un Sistema Semantico Globale (1975) che include non solo definizioni linguistiche, ma anche conoscenze del mondo, istruzioni contestuali e sceneggiature. Eco afferma esplicitamente che, in questo modello che è quello del rizoma, ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro punto e i suoi legami possono essere spezzati e ripresi in qualsiasi momento.

Il segno, o meglio, la funzione segnica, in questo contesto appare come l'elemento emergente e identificabile di una rete di connessioni e frammentazioni, costantemente dinamica e sempre disponibile a nuove combinazioni. Non è dunque un'entità fissa e stabile, ma il risultato - provvisorio - di una rete di relazioni (cfr. Eco 1984). Nel Trattato, inoltre, Eco lo definisce come un luogo di incontro di elementi indipendenti, correlati transitoriamente da un codice.

Il concetto di codice, nella prospettiva di Eco, non è univoco e si è evoluto da una visione basata sulla semplice equivalenza a un modello più complesso legato alle istruzioni interpretative e all'enciclopedia. Soprattutto nelle opere del 1975 e del '84, Eco propone una distinzione fra i codici categorizzando, da una parte il S-codice e dall'altra il codice propriamente detto. L'S-codice, o codice come sistema, è una struttura o un insieme di unità definibili solo per la loro posizione mutua e per differenza. In questo quadro, come accade per esempio per il sistema fonologico o un sistema di relazioni parentali, i valori sono puramente posizionali e il sistema può sussistere indipendentemente da uno scopo comunicativo. L'altro tipo di codice, invece, è una regola che associa gli elementi di un s-codice agli elementi di un altro s-codice, o più di uno. Solo questo tipo complesso di regola, dice Eco, che correla ad esempio un sistema sintattico a uno semantico o a risposte comportamentali, può essere chiamato "codice" con proprietà. In ogni caso, comunque, la natura del codice è convenzionale poiché si basa su un accordo sociale e rimanda non tanto a una semplice tabella di equivalenze "piatte" quanto piuttosto funziona come un blocco di istruzioni per la decodifica di una determinata occorrenza.

Eco riconosce che l'idea di codice tende a dissolversi in quella di enciclopedia, che rende ragione di una grammatica complessa la quale include semantica, sintassi e norme pragmatiche. Quindi, agisce come una matrice che permette infinite occorrenze e stimola interpretazioni, ma sempre all'interno di una rete di "già detti" e regolarità che formano il tesoro della cultura (1948).

La regolamentazione, nell'enciclopedia, è fondamentale, poiché la semiosi qui è illimitata (Eco 1968, 1975). Essa funziona infatti attraverso una catena infinita di interpretanti: ogni segno ne traduce uno precedente, allargandone la comprensione anziché limitarsi a ripeterlo. Poiché, dunque, ogni proposizione nell'enciclopedia può potenzialmente condurre a qualsiasi altra, la semiosi è un processo

asintotico che non arriva mai a toccare direttamente il significato ultimo, ma lo rende accessibile attraverso altre unità culturali.

L'unità culturale è un elemento che una data cultura ha reso definito in quanto unità distinta dalle altre (Eco 1968, 1975). Da un punto di vista strutturale essa non può esistere in isolamento, ma solo in quanto collocata in un sistema di altre unità culturali che si oppongono ad essa o la circoscrivono. In questo senso, essa sarebbe un "nodo" del rizoma enciclopedico, poiché, anzitutto, la sua esistenza dipende puramente dal suo valore posizionale: ad esempio, l'unità /bosco/ esiste perché si distingue da /legno/ e /foresta/ in un determinato modo che varia da cultura a cultura. Le selezioni contestuali e circostanziali, che sono esse stesse in effetti unità culturali, costituiscono il "nodo principale" di rappresentazioni più ampie. Come anticipavamo, il segno emerge proprio come la punta riconoscibile ed emergente da questo reticolo di aggregazione.

Dunque, nella prospettiva echiana, è proprio la regola di associazione, la regolamentazione, il "codice" in senso ampio a trasformare un nodo dello spazio semantico in un'unità culturale definita e, di conseguenza, a renderla disponibile all'interpretazione.

Sviluppando ulteriormente la questione della regolamentazione, ricordiamo il concetto di "terzità dell'interpretante" che è fondamentale nella semiotica di Charles Sanders Peirce ed è stato ripreso dai lavori di Umberto Eco e Claudio Paolucci. Secondo queste prospettive, l'interpretante è definibile in quanto terzo ordine o terzo correlato di una relazione triadica irriducibile (CP 2.64; Eco 1968; Paolucci 2010).

L'interpretante occupa una "posizione di frontiera" all'interno della semiosi. Esso agisce infatti come una rappresentazione mediatrice che tiene insieme le parti differenti di segno e oggetti rispetto alle quali esso è, appunto, "terzo". La sua funzione è quella di un interprete, un mediatore che mette in rapporto due elementi, permettendo così di passare da una configurazione di relazioni ad un'altra.

Nella teoria delle categorie di Peirce studiata da Paolucci (2010) la Terzità è identificata con il flusso continuo di regolarità e con l'abito, cioè l'habit, che è un tassello fondamentale per comprendere la colonialità in quanto dispositivo semiotico di regolazione profonda della semiosi.

Mentre il segno, ovvero la Primità, è un evento che emerge, la Terzità è proprio lo sfondo di regolarità interpretative da cui quell'evento trae senso, da cui emerge il singolo evento di significazione La terzità rappresenta in altre parole una tendenza a generalizzare, in quanto legge o regolarità che permette di connettere un segno al suo oggetto e a futuri interpretanti.

La colonialità abita la terzità nel senso che essa opera esattamente un un habit, come cioè una regolarità "silenziosa" che organizza, pre-orienta e stabilizza la produzione del senso all'interno della cultura occidentale. La colonialità si sostanzia in abitudini che si sono sedimentate a tal punto da naturalizzarsi, diventando norme invisibili che regolano la vita in comune, la cognizione e la

percezione come se fossero legittimate da un ordine biologico. Dunque, come ogni habit, anche la colonialità è capace di prescrivere ordini di interpretazione e quindi di comportamento: infatti, operando fondamentalmente come un codice, essa è capace per esempio di stabilire chi è "umano" e chi "inferiore" prima ancora che l'enunciazione da parte dell'Altro abbia luogo.

Anna Maria Lorusso ha dedicato in particolare un articolo alla riflessione sul valore dell'idea di habit per una semiotica della cultura, evidenziando il suo ruolo nella costruzione di un mondo condiviso. L'autrice ricorda che l'abito non è solo una disposizione individuale, ma un meccanismo di mediazione e normalizzazione che trasforma le interpretazioni soggettive in una realtà sociale stabile, poiché riesce a stabilire un nesso costitutivo tra l'attività interpretativa del singolo e i saperi generali condivisi. Inoltre, gli abiti sono particolarmente importanti per lo studio delle modalità dell'abitare del senso condiviso perché essi riducono sensibilmente l'infinito delle possibilità interpretative, definendo uno spettro di "prevedibilità" per il futuro e pertinentizzando la realtà.

Il lavoro di Peirce intorno alla capacità degli abiti di ridurre le infinite possibilità interpretative di una specifica occorrenza ha ispirato l'idea echiana di "enciclopedia locale", o "rappresentazione enciclopedica locale", affrontata principalmente in Semiotica e filosofia del linguaggio (1984), sviluppando tuttavia riflessioni già avviate nel Trattato (1975) e in Lector in fabula (1979). Eco spiega che, sebbene si possa postulare l'esistenza di un Sistema Semantico Globale esso è naturalmente un concetto limite, un postulato teorico, è vasto e contraddittorio e quindi materialmente indescrivibile nella sua totalità. In questo senso, la ricerca semiotica non può che concentrarsi su modalità di rappresentazione parziale, ovvero, appunto, "locali". Questo approccio, che rimanda esplicitamente al lavoro di Jean Petitot, vede l'enciclopedia come un sistema di sistemi composto da porzioni locali che vengono attivate. L'enciclopedia locale viene studiata in quanto specifica porzione di sapere che il destinatario decide di "isolare" per dare senso a un testo o a una conversazione, ma è un concetto utile anche per comprendere l'ideologia e i suoi meccanismi semiotici profondi.

Eco chiarisce che i sistemi ideologici non sono entità separate dal sapere, ma anzi appartengono interamente all'enciclopedia: mentre l'enciclopedia globale è un labirinto intrinsecamente infinito e contradditorio, l'ideologia agisce come una precisa modalità di "composizione" del sapere, stabilendo correlazioni rigide tra determinati ruoli e giudizi di valore, come buono/cattivo, vero/falso eccetera. Poiché, dunque, l'enciclopedia globale è un postulato teorico in sostanza indescrivibile, i soggetti e i gruppi sociali che vivono il senso si muovono sempre entro rappresentazioni enciclopediche locali, "tagli" parziali della rete semantica globale. Ogni impegno con un mondo possibile o una visione del mondo è definibile in senso ampio come un "fatto ideologico", proprio perché dipende dalla porzione di enciclopedia che il soggetto assume come vera e naturale (cfr. Eco 1979), la quale a sua volta dipende anche dall'appartenenza a uno o più gruppi sociali.

Insomma, la strutturazione ideologica del senso è il processo in cui, sotto la pressione di un contesto o di un interesse specifico, una determinata porzione di enciclopedia viene attivata e proposta come una struttura rigida temporanea. Questo "sguardo" guida il lettore a compiere certe inferenze e ne impedisce altre, orientando così la visione della realtà secondo binari ideologici ben precisi.

In questo senso, Eco osserva che la competenza ideologica del lettore agisce come un "commutatore" di codice (1979) poiché abilita all'interpretazione di un testo in modo differente da quanto previsto dall'autore empirico, riorganizzando le unità culturali dell'enciclopedia locale per trovare nel testo significati conformi alla propria visione del mondo. L'esempio più utile è quello della contrapposizione fra "spirito" e "materia" in Morte a Venezia di Thomas Mann. Immaginiamo, scrive Eco, un lettore che possiede un sistema di valori basato sulla netta contrapposizione fra questi due valori, dove quelli spirituali sono visti come "buoni" e quelli materiali come "cattivi": egli si accosterà al testo attualizzando le sue strutture semantiche secondo questo suo codice, e vedrà la vocazione estetica di Aschenbach come polo spirituale/positivo e il suo desiderio carnale come materiale/negativo. Così, l'ipercodifica ideologica dirige la selezione dei ruoli dei personaggi e delle opposizioni, portando a una lettura che riflette il suo sistema di valori preesistente invece di esplorare la complessità del testo. E ancora, sempre in Lector in Fabula: durante il sequestro di Aldo Moro, le inclinazioni ideologiche dei lettori determinarono livelli di lettura molto diversi. Per esempio, chi riteneva che lo stato non dovesse mai trattare con i terroristi, partiva dalla premessa ideologica che un dirigente democristiano non può pensare o dire che lo stato debba negoziare. Questa "premessa" funse da ipercodifica per molti, che interpretarono termini comuni come indizi di una coazione lucida. Anche in questo caso, l'ideologia ha imposto una regola di decodifica extra che ha trasformato un messaggio in un testo cifrato per preservare la coerenza del sistema di valori dell'interprete.

Ora, un'interpretazione ideologica può avvenire in modi diversi anche contemporaneamente, ad esempio:

A. per ipercodifica: si applica una sottoregola classificatoria ad un codice già esistente. ad esempio su di un codice generale come "Le società possono essere classificate secondo il loro grado di sviluppo storico" si esercita un ipercoding ideologico, che produce "Le società senza scrittura alfabetica appartengono allo stadio pre-storico". Il codice descrittivo-comparativo di base non cambia, ma viene specializzato normativamente.

B. per selezione ideologica: dentro l'enciclopedia si privilegiano certe correlazioni di valore e si organizzano gerarchicamente, cioè si stabilisce una valorizzazione rigida. L'enciclopedia europea moderna contiene una serie di categorie fra cui razionale, emotivo, civile, selvaggio, autocontrollo, sessualità, cultura, natura e così via. Se si assiologizza positivamente il razionale, associandolo al maschio, e negativamente l'emotivo, associandolo alla femmina; o ancora, se si rende il Nord globale

superiore in quanto espressione di cultura come termine euforizzato, e di converso il Sud globale inferiore in quanto espressione di natura come termine disforizzato - si sta compiendo una selezione assiologica.

C. per irrigidimento inferenziale: una correlazione viene trasformata in regola inferenziale obbligatoria, eliminando alternative interpretative. Ad esempio: un europeo osserva una comunità africana che pratica rituali religiosi complessi. L'enciclopedia globale, dove tutte le connessioni sono possibili, permetterebbe varie inferenze, fra cui: sistema simbolico articolato; forma di spiritualità strutturata; sistema sociale coeso; pratica culturale alternativa, eccetera. Invece, l'inferenza viene irrigidita in "Questi rituali dimostrano che sono superstiziosi e irrazionali". Si elimina cioè ogni alternativa interpretativa e la conclusione diventa automatica.

Dunque, per concludere: l'ideologia è una modalità di organizzazione locale dell'enciclopedia che, attraverso processi di selezione e assiologizzazione, irrigidisce determinate correlazioni tra ruoli, valori e inferenze. Essa produce una visione parziale del mondo che orienta e limita l'interpretazione, naturalizzando una porzione di sapere come se fosse l'unica possibile.[9]

Detto questo, la colonialità non è un'ideologia. Nasce, piuttosto, come prodotto della naturalizzazione dell'ideologia coloniale, la quale attiva una porzione locale dell'enciclopedia secondo regole di interpretazione e assiologizzazione rigide. La differenza fra ideologia coloniale e colonialità risiede nel fatto che la prima corrisponde ad una modalità fra le tante di interpretare il mondo, la seconda invece è l'abito nascosto, "incosciente", profondo che organizza il senso nella cultura occidentale, che stabilizza l'interpretazione e rende prevedibile l'azione sociale.

Lorusso, nell'articolo di cui si parlava, rende centrale la distinzione peirciana tra saperi posseduti "actualiter", cioè coscientemente, saperi posseduti "habitualiter". È proprio l'abitudine a essere rilevante, qui, perché le convinzioni che agiscono in noi "habitualiter" assumono l'effetto di "saperi naturali", costituendo lo sfondo del senso comune che non mettiamo in discussione perché, sostanzialmente, è "già lì". Questi abiti subiscono un effetto di naturalizzazione cognitiva che adegua la semiosi individuale a porzioni di semiosi già data, rendendo certi presupposti inattaccabili e "comodi", pronti all'uso senza apparentemente alcun rischio di errore. Nutrendo così l'appartenenza del soggetto a un determinato spazio di intersoggettività, gli abiti permettono la costruzione di un mondo in cui gli individui si muovono lungo percorsi interpretativi già tracciati e consolidati da decenni, che vengono anche ereditati di generazione in generazione.

In quanto ordine di senso profondo, Terzo e naturalizzato, e alla luce di tutte le sue caratteristiche appena discusse, la colonialità agisce habitualier come una forza che:

---

[9] All'ideologia è stato dedicato un intero volume, "Ideologia" a cura di Massimo Leone e Simona Stano (2023) a cui hanno contribuito molti autori, proponendo definizioni del fenomeno diversificate ma spesso compatibili fra loro e con quella echiana qui avanzata.

- Organizza le relazioni enciclopediche secondo alcune distinzioni pertinenti (per esempio la gerarchia tra esseri “umani” e “inferiori”);
- Stabilisce ruoli attanziali differenziali, dove il valore di ogni soggettività nella comunità di interpretanti emerge solo in opposizione al soggetto egemonico;
- Crea un mondo di senso specifico e a sé stessa coerente per ciascuna soggettività, limitando il ventaglio delle interpretazioni possibili.

Così, la colonialità non è un semplice contenuto dell’enciclopedia, né un effetto equivalente alla somma dei testi in cui essa viene descritta, né un fenomeno riducibile a una semplice rete di rapporti economici e politici, ma è anzi una regola di orientamento nell'interpretazione che organizza ideologicamente la struttura stessa del sapere occidentale, governando il valore semiotico di corpi e discorsi. Questo può accadere perché la colonialità è un potente dispositivo semiotico capace di strutturare l’esperienza di ogni soggetto interpretante opposizioni semantiche e assiologie determinate, che sono poi vere e proprie istruzioni per la codifica della realtà, come umano/animale, noi/loro, cultura/natura, civilizzazione/regressione.

1.6 Produzione dell’alterità fra natura e cultura

La costruzione del nemico è un tema molto centrale non solo negli studi decoloniali e postcoloniali, a cui spesso qui facciamo riferimento, ma anche in semiotica. Diversi autori hanno sostenuto l’idea che questo sia un processo non riducibile semplicemente ad un atto di ostilità politica o contingente, ma al contrario ad un meccanismo semiotico e antropologico profondo, considerato essenziale per la definizione dell'identità di ogni gruppo umano.

Secondo Umberto Eco (2011), avere un nemico è fondamentale per definire definire chi siamo, nella misura in cui questo prevede vere un ostacolo rispetto al quale misurare il nostro sistema di valori. Eco osserva che, quando manca un nemico reale, viene costruito, citando l'esempio degli Stati Uniti che, dopo la scomparsa dell'Unione Sovietica (l'"Impero del Male"), rischiarono il tracollo identitario finché Bin Laden non fornì l'occasione per creare nuovi nemici e rinsaldare il sentimento nazionale. In mancanza di nemici esterni, infatti, i gruppi tendono a combattersi tra loro per mantenere la propria identità di fazione, come dimostrano i secolari conflitti italiani tra Guelfi e Ghibellini o tra nordisti e sudisti.

Il processo della costruzione del nemico segue regole discorsive e iconografiche precise, spesso basate sulla trasformazione della diversità in minaccia: anzitutto, il nemico deve essere dipinto in modo da suscitare paura e ripugnanza, e quindi spesso gli vengono attribuiti tratti somatici che deviano dalla norma ("integritas") o abitudini igieniche repellenti. Eco cita casi storici in cui agli ebrei, ai saraceni o ai russi venivano attribuiti odori sgradevoli per sottolinearne l'estraneità; Leone

(2015) sottolinea analogamente che culture costruiscono il proprio profilo semantico attraverso una "antropologia negativa", ovvero definendo ciò che esse *non sono*. La presenza di un nemico minaccioso è molto importante anche per "tenere i popoli a freno", perché la percezione di questo tipo di alterità giustifica azioni di "difesa preventiva" o colonizzazioni violente degli spazi culturali vicini (cfr. Eco 1997).

Tarcisio Lancioni ha lavorato molto sul processo di cattura dell'alterità che, nel suo libro "E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali" (2020), analizza riferendosi all'apparato teorico di Deleuze e Guattari: la semiosfera, cioè lo spazio culturale, agisce come una forza attiva che si appropria di ciò che è esterno (l'alterità) attraverso un lavoro di traduzione, decodifica e ricodifica. Questo "apparato di cattura" è una macchina semiotica che non si limita a registrare la presenza dell'altro, ma gli assegna un posto e un valore specifico all'interno del sistema culturale. Catturare l'alterità significa dunque trasformare lo "Straniero", la presenza extrasemiotica, in qualcosa di familiare, anche se in termini negativi. Prima ancora di essere incatenato fisicamente, scrive Lancioni, il mostro viene "catturato" da uno schema narrativo preesistente, come ad esempio la fiaba de "La bella e la bestia". In altre parole, la costruzione del nemico "cattura" l'altro inserendolo in una categoria tassonomica (l'autore cita l'esempio de "l'ottava meraviglia del mondo" o "il barbaro") che permette alla cultura di "dire" e definire ciò che prima era indicibile o incomprensibile. Proprio in questi sensi la costruzione del nemico è un'operazione di "striatura" dell'alterità: se l'altro è inizialmente un'entità "liscia" e priva di forma semiotica per noi, la costruzione del nemico gli impone una forma precisa, tramite un processo che serve - per l'appunto - a misurare il proprio sistema di valori contro un ostacolo costruito ad arte. Senza questa "cattura", ovvero senza un nemico definito, un gruppo rischierebbe il tracollo della propria identità.

La cattura dell'alterità risulta essere un tema particolarmente importante per comprendere semioticamente i processi di colonizzazione, su cui Franciscu Sedda ha scritto molto, e infatti è stato il principale riferimento semiotico nella mia ricerca. Parlando dell'esperienza della colonizzazione della Sardegna, Sedda scrive che l'alterità viene filtrata attraverso griglie culturali esterne come l'esotismo e primitivismo, funzionali a sancirne l'identità in base a ciò che l'osservatore si aspetta di vedere. Così, il soggetto, che è "dinamico" per natura, viene immobilizzato all'interno di uno stereotipo, che lo cattura e lo silenzia, trasformandolo in spazio di dominazione. Il processo di subalternizzazione infatti prevede che il corpo del soggetto altro venga sottratto alla sua esperienza intima per essere trasformato in un segno al servizio di un altro Destinante. A questo proposito, Sedda distingue tra la carne viva e senziente e la carne macellata o oggetto di sacrificio, utilizzando i termini sardi di, rispettivamente, "carre" e "peta": l'oggettivazione avviene quando il corpo vivente viene ridotto a "peta", ovvero a pura materia appropriabile, priva di volontà propria (Sedda 2005).

Quindi, l'alterità, inclusa quella coloniale, viene "catturata" attraverso narrazioni e apparati semiotici che sfruttano la dicotomia natura/cultura per definire, tradurre e controllare ciò che è esterno alla semiosfera traducente.

Marrone in questo senso osserva che la determinazione dell'alterità come "selvaggia" e "primitiva" attraverso la proiezione della Natura come un "Altrove" è una strategia semiotica fondamentale per stabilire la superiorità della propria identità culturale (Marrone 2011). Nell'immaginario coloniale, la distinzione tra noi e l'altro nasce da una "frattura essenziale tra due spazi": l'interno della "caverna" (la società, la cultura) e l'esterno (la natura). Questa proiezione della Natura in un "Altrove" fisico e simbolico permette di creare una disgiunzione tra luoghi che genera una distinzione irreversibile tra soggetti (noi) e oggetti o valori inferiori (gli altri). Di conseguenza, se la "Cultura" è regolarità e intelligibilità, l'altro "selvaggio" viene determinato per sottrazione. Il selvaggio, abitante del "caos semiotico" al di là dei confini della semiosfera, è costruito semioticamente in quanto caratterizzato da una "incultura", percepita come un'impossibilità di dedurre contenuti semantici dalle sue forme espressive, che lo rende, in breve, inintelligibile. Quindi se "noi" siamo ordine, legge e tecnica, l'altro deve essere proiettato come "incontrollato e mostruoso" (Natura) per confermare la nostra identità.

La dicotomia natura/cultura è tipica del "naturalismo" moderno occidentale, che presuppone un'unica natura universale e molteplici culture. Mentre noi abbiamo "Cultura" (capacità di significare), l'altro è ridotto a pura "Fisicalità" (cfr. Sedda 2021).

1.7 Dalla credenza all'abito

Ma la colonialità, allora, così com'è, da dove nasce?

Peirce stabilisce una distinzione netta, seppur di stretta interdipendenza, tra i concetti di credenza (belief) e abito (habit) che risulta particolarmente utile.

La credenza rimanda a uno stato consapevole, capace di placare l'irritazione del dubbio, di porre fine all'instabilità pratica e allo stato di sospensione dell'azione. Peirce, in The Fixation of Belief , scrive che il processo di "fissazione" della credenza consiste nel passaggio dall'irritazione del dubbio a uno stato di "settlement of opinion" (1877, p. 5). Il dubbio per l'autore è un'inquietudine che spinge l'essere umano a lottare attraverso l'indagine fino a raggiungere una credenza, che corrisponde a uno stato calmo e soddisfacente non si desidera cambiare.

In questo articolo fondamentale, Peirce analizza i quattro metodi principali per fissare una credenza. Anzitutto, il metodo della tenacia: l'individuo adotta una risposta qualsiasi che lo aggrada e la reitera costantemente, evitando con cura tutto ciò che potrebbe turbarla. Sebbene questo metodo offra pace mentale e decisione di carattere, fallisce sotto la pressione dell'impulso sociale, poiché è impossibile non accorgersi che le opinioni altrui possono essere altrettanto valide delle proprie.

Il metodo dell'autorità invece, in questa sede primariamente significativo, rimanda a quel caso in cui è lo Stato o un'istituzione a stabilire le dottrine, ripetendole perpetuamente, insegnandole ai giovani e sopprimendo il dissenso con il terrore o l'ignoranza. Questo, scrive Peirce, è il metodo che governa storicamente la massa dell'umanità, ma viene messo in crisi da quegli individui che, notando la diversità delle fedi in altre epoche o paesi, realizzano che le proprie credenze sono spesso frutto di accidenti storici e non di ragioni superiori.
In terzo luogo, il metodo a priori, secondo cui le credenze vengono adottate perché sembrano "gradevoli alla ragione" in un processo simile allo sviluppo del gusto estetico o della moda intellettuale, che tuttavia fallisce perché rende l'opinione soggetta a circostanze accidentali e non risolve i disaccordi permanenti tra i pensatori.
Infine, il metodo scientifico, che risulta per me altrettanto utile per comprendere la natura della colonialità. Secondo Peirce, questo è l'unico metodo che cerca di fissare la credenza basandosi su una "permanenza esterna", ovvero su una realtà indipendente da ciò che pensiamo:

There are real things, whose characters are entirely independent of our opinions about them; those realities affect our senses according to regular laws, and, though our sensations are as different as are our relati-ons to the objects, yet, by taking advantage of the laws of perception, we can ascertain by reasoning how things really are; and any man, if he have sufficient experience and reason enough about it, will be led to the one true conclusion. (Peirce 1877, p. 10).

"Fissare" una credenza significa stabilire nella natura umana un habit, un abito, cioè una regola di azione. In fondo, almeno secondo una prospettiva pragmatista, la funzione stessa del pensiero è quella di produrre abiti d'azione, cioè le interpretazioni, e gli interpretanti logici si trasformano necessariamente in disposizioni ad agire. Pertanto, il passaggio dalla credenza, che è uno stato cosciente, alla formazione di un abito è un passaggio obbligato nel circuito semiotico del valore.
Quando, poi, la credenza si "fissa" si stabilizza nella semiosi e passa a uno stato di potenziale incoscienza, agendo nel profondo del soggetto senza che questi ne sia necessariamente consapevole.
La colonialità in quanto abito nasce proprio dalla fissazione delle credenze ideologiche sull'Altro emerse fin dalla prima ondata colonialista del XV secolo, quando l'Europeo incontrò per la prima volta ciò che poi diventerà il colonizzato, il primitivo, lo schiavo utile all'accumulo di capitale e all'espansione dei propri mercati, e che al contempo renderà l'Europeo l'Occidentale dominatore e proprietario il cui potere persiste sino ad oggi.
L'incontro fra Europa e "Nuovo Mondo" non ha coinciso con un semplice atto di conquista, o meglio, l'atto di conquista è stato reso possibile grazie all'atto semiotico della traduzione, che l'ha resa possibile.

L'Altro è stato categorizzato come /selvaggio/, /primitivo/, /incivile/, quindi attivando la sfera semantica dell'animalità piuttosto che a quella dell'umanità.

Secondo Edward Said (1978), il pilastro fondamentale di questo processo di creazione della credenza sull'alterità è stato la suddivisione del mondo in due metà diseguali: il "loro", e il "noi", coincidente con quello che poi diventerà "Occidente" (e, ovviamente in parallelo, "Oriente"). L'occidentale è /logico/, /virtuoso/ mentre invece l'Altro è descritto come irrazionale, depravato, infantile. L'occidentale, cioè l'europeo, è il soggetto attivo che osserva, studia e definisce; l'altro è invece un oggetto passivo, privo di autonomia e incapace di rappresentare sé stesso, rendendo necessaria la sua rappresentazione da parte dell'Occidente. Said scrive che si è imposta infatti la credenza che "loro" fossero "razze soggette", intrinsecamente incapaci di gestire i propri affari, in sostanza bambini in uno stato di "infantilità" permanente bisognoso della guida e della tutela costante di una nazione /adulta/ e /civilizzata/. È proprio in questo senso che l'autore osserva come la storia dell'Oriente è stata spostata o ignorata in favore di una cronologia europea, e che esso esiste solo come teatro per le azioni mondiali dell'Occidente. Fanon, su questo, osserva che, mentre l'ebreo è stato spesso categorizzato come un "pericolo intellettuale", il nero e l'orientale sono stati confinati nel /puro biologico/: in particolare, il corpo nero è percepito come uno stimolo fobogeno legato a una potenza sessuale allucinante e bestiale. D'altro canto, l'Oriente è stato sistematicamente associato a una promessa di sensualità sfrenata e desideri illimitati, a un luogo cioè dove cercare esperienze sessuali non ottenibili nelle società borghesi ed europee (Fanon 1952).

La determinazione dell'Altro in questi termini non è stata, per l'appunto, semplicemente una descrizione, ma un'operazione semiotica fondamentale che ha costruito nuove informazioni nella cultura europea, permettendole di specificare ulteriormente la propria identità attraverso la realizzazione, nel discorso, di una serie di opposizioni binarie e relazionali.

Queste credenze erano inizialmente il risultato di un'ideologia locale che tendeva a leggere l'incontro con l'alterità come la manifestazione di una superiorità europea: il sapere sui "nuovi mondi" consisteva in una serie di racconti di viaggiatori e leggende. Il salto verso un peso semiotico più rilevante avvenne quando queste credenze e assiologie vennero codificate in un processo di istituzionalizzazione: esse si sono trasformate in abiti, "fissandosi" e trasformando così una ideologia parziale e periferica in una visione generale e nucleare, universale. Questa trasformazione avvenne soprattutto tramite il metodo dell'autorità ma anche tramite il metodo scientifico, attraverso apparati statali e accademici di cui ora porterò qualche esempio.

Nel XVII secolo, massicci sforzi legislativi "fissarono" il subordinato come non-persona giuridica: pensiamo, ad esempio, ai Codici Neri o alla codificazione del diritto indù. Parallelamente, strumenti come il "Verbale sull'istruzione in India" di Macaulay cercarono esplicitamente di creare una classe

di intermediari che utilizzassero termini scientifici occidentali per "raffinare" i dialetti locali, forzando una specifica catena di interpretanti occidentali sulle popolazioni governate. Su questo, Spivak scrive che Macaulay dichiarò esplicitamente che l'obiettivo era quello di creare una classe che fosse "indiana di sangue e colore, ma inglese nel gusto, nelle opinioni, nella morale e nell'intelletto" (Macaulay in Spivak 1988, p. 77). Questa classe doveva servire da "interprete" tra i colonizzatori e i milioni di governati, agendo come un cuscinetto per stabilizzare il dominio, svolgendo una vera e propria funzione di confine, capace di separare e unire nella dominazione: questi traduttori contribuivano attivamente al progetto di rendere il sapere occidentale l'unico valido, svalutando come "superstizione", "magia" o "conoscenza ingenua" i saperi locali. Un'altra figura di traduzione funzionale alla dominazione era il missionario, che doveva estrarre il colonizzato dal suo mondo di senso per tradurre il suo corpo, il suo sguardo, il suo rapporto con il mondo attraverso un codice occidentale. Tutti questi traduttori erano spazi di attivazione della violenza epistemica volta a dominare le menti, tanto forte e ben amministrata da persistere ancora oggi: come abbiamo brevemente visto all'inizio del capitolo, questa classe dirigente prodotta dal sistema educativo coloniale ha mantenuto il proprio ruolo anche dopo l'indipendenza formale, dando vita a ciò che viene definito, appunto, neocolonialismo. Oggi i territori vengono ammaestrati tramite élite locali addestrate ideologicamente a perpetuare il codice coloniale affinché diventino essi stessi espressione della colonialità.

Ovviamente, a questo processo ha contribuito anche la nascita di istituzioni come la Società Asiatica del Bengala e lo sviluppo di discipline come l'etnografia e la craniometria trasformarono i pregiudizi in verità scientifiche (Mbembe 2013).

Come scrive Sörlin (2000) il metodo scientifico ha operato come un fondamentale strumento di intelligence e informazione per le potenze imperiali, trasformando la conoscenza dell'Altro in un sistema di dominio strutturato. Attraverso la "scientizzazione" del viaggio e dell'osservazione, le potenze coloniali hanno potuto mappare il mondo naturale e umano in modo da renderlo accessibile allo sfruttamento economico e militare. Questo processo ha permesso di supportare e stabilire la dicotomia ontologica ed epistemologica che oppone Occidente razionale e Oriente (o il "Nero") irrazionale.

L'autorità imperiale ha dunque promosso la naturalizzazione di tali categorie attraverso una serie di strategie, prima fra tutte la tassonomia. L'altro è stato etichettato entro sistemi dominanti come il laboratorio, il tribunale e il manuale illustrato, dove veniva analizzato non come persona, ma come oggetto di studio passivo. Questa pratica ha creato un "essenzialismo sincronico" che trasfigura l'essere umano in un tipo ideale e immutabile, come l'"Homo Arabicus", negandogli qualsiasi capacità di sviluppo storico o autonomia. Il sapere scientifico ha insomma costribuito a fornire

“evidenze oggettive” alle credenze imperiali, supportando attivamente il processo di conquista, di tortura e sfruttamento, la cui essenza non è quindi riducibile a un processo semplicemente economico e militare.

Le istituzioni (scuole, missioni, eserciti) hanno agito come vettori per imporre quella che Quijano definisce l’unica “razionalità valida” che è stata capace di trasformare fatti storici di dominazione in gerarchie biologiche “oggettive”, per esempio la “razza” come destino e non come storia (Quijano 2020).

La combinazione fra il metodo dell’autorità e quello scientifico, dove il secondo è da considerare in questa sede sovradeterminato dal primo, ha comportato una fissazione delle credenze sull’alterità con conseguenze nefaste. Il peso semiotico dell’ideologia coloniale è cresciuto a dismisura, sino a trasformarsi in colonialità, ovvero nel meccanismo operante nella terzità della cultura occidentale, dispositivo fondamentale di orientamento delle soggettività semiotiche.

1.8 Supernumerari

Tali credenze disforizzanti sull’Altro erano e sono tuttora profondamente collegate a quelle dell’Europeo, che si definì per opposizione occupando uno dei posti aperti dalla relazione binaria che lui stesso aprì, enunciandola: secondo la prospettiva strutturale più classica, l’identità non è mai una proprietà intrinseca o sostanziale, ma è puramente relazionale e topologica. Così, la narrazione implementata dal soggetto europeo sull'alterità coloniale può essere analizzata come un processo semiotico di auto-costituzione dell'identità attraverso la negazione dell'altro. In questo contesto, l'atto di enunciazione non è una semplice trasmissione di informazioni, ma il meccanismo che produce il soggetto stesso dell’enunciazione.

Sebbene le posizioni sull’enunciazione di Algirdas Julien Greimas (più vicina a quella di Emile Benveniste) e di Claudio Paolucci partano da presupposti differenti, esse convergono nell'idea che il soggetto non preesista al linguaggio, ma sia un effetto del discorso.

Come si legge nel dizionario di Greimas e Courtés alla voce “Enunciazione”, l'enunciazione è l'istanza instauratrice del soggetto. Attraverso il meccanismo del débrayage attanziale, l'enunciatore proietta fuori di sé un "non-io" (in questo caso, l'altro da colonizzare). Questa operazione è una "scissione creatrice": nel momento in cui il soggetto europeo definisce l'altro in quanto oggetto, cioè per esempio /primitivo/, egli costruisce per contrasto sé stesso come polo di riferimento positivo. L'intenzionalità è qui intesa come una "messa in rapporto" transitiva: il soggetto costruisce il mondo (l'alterità) in quanto oggetto per definire contemporaneamente sé stesso come soggetto (Greimas e Courtés 1979)

Paolucci nel suo Persona (2020) elabora una teoria volta sostanzialmente a decentrare il soggetto, sostenendo che l'unico modo di arrivare a dire "io" sia preliminarmente dire "egli". Il soggetto non è chi dice semplicemente "io" (à la Benveniste) ma chi è capace di decentrarsi ed esternarsi nella forma di un "egli", ponendo sé stesso come oggetto di riflessione. Nella narrazione coloniale, il soggetto europeo si produce come "autocosciente" proprio perché è in grado di prendere le distanze dall'alterità, usandola come specchio, cioè il "ciò di cui si parla", per fondare la propria soggettività.
In entrambi i casi, l'istanza europea dell'enunciazione risulta "emergente" dall'enunciato coloniale, acquisendo uno status di "essere" proprio attraverso l'atto di generare un discorso sull'altro. In questo senso, l'identità (europea) e alterità (coloniale) sono determinazioni non definibili singolarmente, ma risultano anzi interdefiniti dalla relazione di presupposizione reciproca. Strutturalmente, l'uno è la condizione necessaria per l'esistenza dell'altro, formando quello che Greimas e Courtes definirebbero un "attante duale", ovvero una coppia legata da una solidarietà logica immanente (Greimas e Courtés 1979, voce "Attante").
La narrazione coloniale è infatti intrinsecamente una struttura polemica, perché si basa sull'opposizione tra un Soggetto (l'europeo) a un Anti-soggetto (l'altro), entrambi partecipanti allo stesso attante duale ma impegnati in un conflitto per lo stesso oggetto di valore (il dominio, la civiltà, la terra, la vita stessa del colonizzato, ridotto anch'esso a oggetto di valore). Il soggetto europeo opera una assiologizzazione investendo i termini del quadrato semiotico con la categoria timica (euforia/disforia), auto-attribuendosi la deissi positiva (euforia) e catturando l'altro nella deissi negativa (disforia). La narrazione si compie attraverso la dominazione, cioè una posizione figurativa in cui il soggetto esercita un "poter-fare" che rende impossibile l'azione contraria dell'anti-soggetto. In questo attante duale, la realizzazione del soggetto europeo (congiunzione con i valori di civiltà e potere) comporta necessariamente la spoliazione o la privazione dell'altro. Il colonizzato esiste narrativamente solo come il polo privatizzato di questa relazione asimmetrica.
Risulta qui particolarmente utile la categoria delle relazioni E-necessarie, o proprietà strutturalmente necessarie, elaborata da Umberto Eco (1979). Queste relazioni, dal carattere non naturale cioè non dipendente da somiglianza fisica o causalità, non sono arbitrarie in senso assoluto ma risultano necessarie dato un certo sistema culturale; la "e" infatti sta per epistemico e non empirico. In altre parole una relazione è e-necessaria quando, una volta accettata una certa enciclopedia, non può essere interpretata diversamente senza uscire dal sistema.
Queste relazioni sono diadiche e simmetriche e si configurano nel pensiero echiano come un rapporto xRy, dove x non può darsi senza y, e viceversa. Esse sono realtà costitutive che, in un mondo narrativo, sono ciò che permette l'esistenza stessa dei personaggi visto che, senza la relazione di identificazione reciproca, i personaggi semplicemente non esistono. Le relazioni E-necessarie si

caratterizzano, quindi, per una stretta interdipendenza contestuale tra gli individui che legano e risultano importantissime per identificare i cosiddetti "individui supernumerari", ovvero quei personaggi che non appartengono al mondo della nostra esperienza reale ma sono creati appositamente per la storia. Mentre nel mondo reale un individuo può esistere indipendentemente dai suoi legami (ad esempio, due coniugi esistono come individui anche prima del matrimonio), in una fabula il personaggio è spesso definito solo dalla relazione che lo costituisce.

In questo senso, alcuni ruoli, secondo l'autore, esistono solo in funzione della loro mutua opposizione: la Vittima esiste solo in relazione al Carnefice, il Dominatore esiste solo in funzione del Dominato, il Superiore dell'Inferiore. L'individualità del "Civile" ha bisogno di quella del "Selvaggio" per poter esistere in quanto unità culturale determinata, "pacchetto di istruzioni" su come usare la realtà. Eco, in effetti, spiega che personaggi come Lovelace non sono nulla, non sono nemmeno nati, senza la Clarissa che devono sedurre. Ma prima ancora di lui, molte autrici femministe avevano registrato quanto l'opposizione fra uomo e donna fosse strutturante per entrambe le polarità, come strette in una morsa che impedisce alla donna di guardarsi senza vedere l'immagine che l'uomo ha generato di lei.

Simone de Beauvoir, nel suo famoso "Secondo sesso", afferma che "l'umanità è maschio e l'uomo definisce la donna non in sé, ma in relazione a sé stessa; essa non è considerata un essere autonomo" (de Beauvoir 1949, p. 25). De Beauvoir scrive che il rapporto tra i sessi non è di reciprocità, ma di subordinazione assoluta. Mentre l'uomo si pone come il Soggetto e l'Assoluto, la donna invece è costituita esclusivamente come l'Altro. In questo quadro, l'Uomo è la misura dell'umanità, nel senso che il maschio rappresenta sia il positivo che il "neutro", mentre invece la donna è definita solo come "negativo". Di conseguenza, un uomo non ha bisogno di definirsi in base al sesso; che sia un uomo è ovvio. Una donna, al contrario, non può pensarsi senza l'uomo, mentre l'uomo "pensa sé stesso senza la donna" (de Beauvoir 1949, p. 26). L'idea della donna come individuo "supernumerario" si ritrova esplicitamente in questo libro ma non rimanda alla teoria echiana quanto piuttosto a Jacques-Bénigne Bossuet, che fu il primo a utilizzarlo, nel XVII secolo, in ambito teologico: il teologo descriveva Eva come una creatura tratta da un "osso supernumerario" (una costola in più) di Adamo. De Beauvoir riprende questo mito per simboleggiare che la donna non è un fine autonomo, ma è stata creata da e per l'uomo. Sviluppando una riflessione così lucida capace di ispirare ancora oggi, l'autrice registra la mancanza di "resistenza ontologica" della donna davanti all'uomo, che la vede essenzialmente come un essere sessuato e la definisce in base alle qualità che le mancano rispetto al tipo umano assoluto (che è maschile, naturalmente). Così, "Donna" è un costrutto utile a rassicurare il soggetto maschile nella sua sovranità, perché l'uomo ha bisogno dell'Altro per trovarsi, ma cerca un'alterità che sia una "libertà docile":

God did not spontaneously choose to create her for herself and to be directly worshipped in turn: he destined her for man; he gave her to Adam to save him from loneliness, her spouse is her origin and her finality; she is his complement in the inessential mode. Thus, she appears a privileged prey. She is nature raised to the transparency of consciousness; she is a naturally submissive consciousness. And therein lies the marvelous hope that man has often placed in woman: he hopes to accomplish himself as being through carnally possessing a being while making confirmed in his freedom by a docile freedom (De Beauvoir 1949 p. 195).

La cultura europea, in quanto patriarcale, prima ancora dell'espansione coloniale, aveva già confinato la donna nel ruolo di ripetitrice della vita, "rivettata al suo corpo" attraverso la riproduzione e il lavoro domestico, che sono funzioni naturali e ripetitive. L'uomo occidentale, invece, si realizza attraverso atti che trascendono la condizione animale, che trascendono l'immanenza, come l'invenzione di strumenti e la modellazione del futuro. Quindi, nell'incontro con l'alterità coloniale, se il maschio veniva codificato in quanto selvaggio, alla donna non toccava lo stesso destino, poiché essa era già una straniera in campo europeo. La donna colonizzata è stata dunque lo spazio di una doppia traduzione: donna, e selvaggia. Così, nacque quella che Anne McClintock ha definito "porno tropic tradition", per cui la donna colonizzata non è stata vista come un individuo, ma come una proiezione delle paure e dei desideri proibiti dell'Europa. Mostruosità della natura, prive di controllo morale, queste donne erano il prototipo dell'atavismo primitivo. Un esempio eclatante citato dall'autrice è quello di Saartjie Baartman (la "Venere Ottentotta"), i cui genitali furono sovraesposti e patologizzati dalla scienza medica maschile come segno di una regressione razziale. Il corpo della colonizzata diventava spazio che alimentava una serie di passioni: dalla paura e dall'ansia, derivate dalla credenza di una potenza sessuale allucinante, all'erotismo più perverso, emergente dal desiderio di disciplinare questa stessa forza. Ma questo era anche un territorio di conquista. Fin da Colombo, la terra è stata immaginata come un corpo di donna: si pensi alla metafora della terra come "seno cosmico" o alle montagne "Sheba's Breasts" in Haggard. Questa analogia rendeva già l'esplorazione geografica equivalente a una sorta di "erotica del rapimento". In questo senso, definire una terra come "vergine" significava privare le popolazioni indigene di ogni diritto territoriale; parallelamente, il corpo della donna, insieme alla terra stessa, era visto come uno spazio passivo che attendeva la "fecondazione maschile della storia, del linguaggio e della ragione" (McClintock 1995, p. 30). Le mappe coloniali stesse erano sostanzialmente diagrammi del corpo femminile troncato e sottomesso alla tecnologia imperiale, osserva McClintock, la quale sostiene che conquistare il potere sessuale e lavorativo delle donne colonizzate era l'ordine nascosto che sottostava alla modernità industriale. In questa logica coloniale, lo stupro e la violenza sessuale non sono dunque incidenti isolati, ma strumenti di una violenza epistemica e istituzionale pianificata. Nelle zone liminali del confine coloniale, i conquistatori si sentivano autorizzati a derubare e stuprare come espressione della loro condizione

marginale e di dominio. Lo stupro della donna colonizzata era un atto volto a distruggere la struttura della società indigena con la sua capacità di esistenza, rispettando le logiche di una dinamica riscontrabile anche nei conflitti contemporanei (vedi per esempio Sudan, Ucraina, Palestina). Si può dunque pienamente parlare di dimensione sessuale del dominio imperiale, che passa attraverso il controllo delle donne per esercitare un potere reale sull'uomo colonizzato. Lo stupro, ieri e oggi, è una forma di guerra per occupare ciò che l'antagonista (maschio) considera "proprio". Come ormai risulterà evidente, un'ulteriore strategia di annientamento è l'ibridità forzata brutalmente, ad esempio l'impregnazione deliberata delle donne atraverso lo stupro, che funziona come imposizione di una sottomissione permanente.

La donna colonizzata è quindi un supernumerario per eccellenza, oggetto di quella doppia traduzione a cui accennavamo sopra: non è solo un individuo supernumerario rispetto al genere maschile, ma lo è anche rispetto alla gerarchia della "razza" e della "civiltà".

Come, quindi, i soggetti colonizzati (in senso ampio le donne e il maschio extraeuropeo) sono dipendenti dalla relazione dicotomica posta dal soggetto interpretante, anche quest'ultimo risulta profondamente dipendente dai primi: la sua identità è strutturalmente connessa a quella dell'alterità che ha classificato, dominato, schiavizzato.

Cristina Demaria, elaborando una trattazione fondamentale intorno a semiotica e femminismo (2019), si concentra molto su questo soggetto interpretante, ovvero sulla figura del "soggetto razionale", da lei analizzato in quanto caratterizzato da una natura genericamente umana, apparentemente neutra e universale. Tuttavia, scrive l'autrice, la critica femminista rivela che questa "neutralità" è una facciata che nasconde una visione androcentrica, cioè centrata sul maschio, e razzista, la quale opera una "falsa universalizzazione" per celare meccanismi di oppressione.

Secondo Demaria, una caratteristica semiotica fondamentale del Soggetto Universale è la separazione della ragione dal corpo: la sua prospettiva pare totalmente disancorata dal corpo e da una storia specifica. Questo perché, mentre esso rappresenta la trascendenza e la ragione, il corpo, e quindi l'immanenza, viene proiettato sulla donna, "rivettata" alla sua dimensione biologica, secondo una razionalità fallo-logocentrica. La ragione maschile tende a ridurre la complessità del reale a un unico modello, l'"Uno", che diventa il luogo di convalida dell'universale e il fondamento del discorso stesso, incarnando l'illusione di una presenza unitaria legata al "fantasma del maschile". Tutto ciò che non rientra in questo modello (l'Altro, il corpo, la differenza) viene escluso o subordinato. L'uomo occidentale è dunque costruito come colui che anzitutto inaugura l'azione, in quanto "Soggetto" assoluto che modella il futuro e inventa strumenti, trascendendo la condizione animale. In secondo luogo, esso è l'Autore primo, fonte del linguaggio e origine della conoscenza (Demaria 2019).

Con “Le parole e le Cose” (1966), Foucault ci aiuta a capire quale sia la genealogia di questo Uomo Universale, che sembra senza storia e anzi collocato al di là del tempo e dello spazio. Questo soggetto, che di fatto è un ideale di ragione pura, deriva da una specifica costruzione storico-filosofica dell'Occidente europeo.

In particolare, quello che noi oggi chiamiamo "uomo" è un'invenzione recente, apparsa solo alla fine del XVIII secolo e consolidatasi nel XIX, che prima non esisteva: nell'Età Classica esistevano i regimi della rappresentazione (la lingua, la natura, le ricchezze), ma non un "Soggetto" che fosse al contempo l'oggetto di quelle scienze. L'uomo, secondo Foucault, appare solo quando questa struttura crolla e il sapere si riorganizza intorno alla finitudine umana, generando quello che lui chiama un "allotropo empirico-trascendentale" - una figura paradossale che, da una parte, è la condizione di possibilità di ogni conoscenza, colui che rende possibile il sapere, e dall’altra è un oggetto di studio tra gli altri, un essere biologico che vive, lavora e parla. Questa ambiguità lo rende un "oggetto arduo e soggetto sovrano di ogni conoscenza possibile" (ivi, p. 335). Mentre nell'Età Classica (XVII-XVIII sec.) il soggetto della conoscenza era come il Re nel quadro Las Meninas - un punto ideale e invisibile all'esterno della rappresentazione, che ordinava il mondo senza farne parte - con la modernità, invece, questo Re "cade" dentro il quadro: l'uomo diventa un essere in carne ed ossa che può essere studiato, misurato e classificato dalle scienze umane.

Sebbene dunque l'"uomo" come oggetto delle scienze umane sia un'invenzione moderna, Foucault rileva che la posizione del "soggetto" che detiene il sapere, la sovranità e la ragione è sempre stata codificata come maschile nella cultura occidentale precedente, attribuendo alla mascolinità le funzioni dell’intelletto e della produzione della verità.

Secondo gli studiosi del XVII secolo, scrive Foucault, la parte femminile del linguaggio era considerata il suo "segreto intellettivo" (passivo), mentre la scrittura e l'intelletto costituivano il "principio maschile", l'unico capace di detenere ed enunciare la verità. In realtà, già nel XVI secolo, l'uomo era posto al centro di uno spazio di analogie, dove il suo corpo fungeva da "punto privilegiato" e misura per l'universo. Questa centralità si è poi evoluta nell'Età Moderna in un soggetto che, pur pretendendo di essere universale e "neutro", rimaneva modellato sulla figura dell'uomo bianco occidentale. Il colonialismo, poi, ha fornito all'Europa il materiale empirico e lo spazio immaginario per definire sé stessa come il luogo della "Ragione Universale": Foucault apre il testo citando Borges e una "certa enciclopedia cinese" mostrando come la cultura occidentale definisca il proprio ordine in opposizione al "fascino esotico di un altro pensiero", che viene percepito come l'impossibilità stessa di pensare.[10] Infatti, la Cina o le terre del "Nuovo Mondo" sono state trattate come un "grande

[10] “Nello stupore di questa tassonomia, ciò che balza subito alla mente, ciò che, col favore dell'apologo, ci viene indicato come il fascino esotico di un altro pensiero, è il limite del nostro, l'impossibilità pura e semplice di pensare *tutto questo*” (Foucault 1966, p. 5).

serbatoio di utopie" per l'Occidente, luoghi senza spazio coerente dove l'Europa proiettava ciò che non poteva nominare nel proprio sistema.

Foucault spiega che ogni cultura definisce il proprio ordine - il "Medesimo" (ivi, p. 7) - operando una separazione netta da ciò che è "l'Altro", come lo straniero, il folle, il selvaggio: il soggetto razionale europeo non può "essere" ragione se non definisce contemporaneamente la "follia" o l'"irrazionalità" del selvaggio come il suo limite negativo. Questa è una relazione epistemica (e-necessaria): all'interno dell'episteme occidentale, non si può pensare l'uno senza l'altro.

L'identità della cultura occidentale contemporanea è dunque fondata su questa interdipendenza, in cui l'euforizzazione di una polarità è la condizione di possibilità della disforizzazione dell'altra, e viceversa.

La relazione stabilita con l'alterità è, in altre parole, una relazione enantiomorfa.

1.9 Credenza e traduzione, enantiomorfismo e dominazione

Come abbiamo già suggerito, le credenze emergenti nell'incontro con l'alterità extraeuropea non erano semplici descrizioni, ma esiti di un processo traduttivo violento, tramite cui la cultura europea ha specificato ulteriormente le proprie determinazioni interne. In particolare, queste credenze possono essere considerate come simulacri enantiomorfi del soggetto europeo, riferendomi all'apparato teorico di Jurij Lotman e alla sua semiotica della cultura.

La traduzione in Lotman non è un semplice passaggio meccanico di informazioni da una lingua all'altra, ma il meccanismo fondamentale di generazione del senso e il principio costitutivo della semiosfera, ovvero lo spazio della significazione, descritto da Lotman ne La Semiosfera come l'unico continuum all'interno del quale la vita dei segni e la creazione di senso diventano possibili (Lotman 1984).

La semiosfera è anche un modello topologico che rende conto della distribuzione irregolare della densità semiotica, in quanto diviso in centro e periferia. Il nucleo è abitato da testi altamente modellizzanti tramite cui una cultura genera i propri metalinguaggi, ovvero i linguaggi di secondo livello che le servono per descriversi a sé stessa, per determinare i confini della propria personalità semiotica nelle autodescrizioni normative. Proprio qui troviamo grammatiche, regolamenti, leggi e istriuzioni, ovvero una serie di strumenti volti a semplificare la comunicazione interna e a limitare la flessibilità del sistema per garantirne la stabilità. Se il nucleo è caratterizzato da grande stabilità del senso, la periferia invece è più fluida, attravesato da semiosi meno regolamentate che permettono l'emergenza della differenza.

La semiosfera non è riducibile ad una semplice somma di segni isolati, poiché nessun sistema segnico può funzionare in solitudine, ma è anzi paragonabile ad un organismo vivo o a un ambiente (come il

mare per i pesci) necessario affinché i linguaggi possano esistere e interagire (Lotman 2006, Sedda 2015). Essa è strutturalmente relazionale non può esistere uno spazio interno (semiotico) senza uno spazio esterno (extra-semiotico o non-cultura) rispetto al quale definirsi. Il confine è la posizione funzionale e strutturale più importante della semiosfera, agendo come meccanismo bilingue indispensabile per la creazione di nuova informazione. Diciamo "bilingue" perché deve necessariamente tradurre le comunicazioni esterne nel linguaggio interno dello spazio significante, e viceversa, operando quindi anche come un filtro perché trasforma ciò che è estraneo, non organizzato o "caotico" in informazioni comprensibili per il sistema. Senza il confine in quanto dispositivo mediatore, la semiosfera non potrebbe stabilire alcun contatto con ciò che sta al di fuori di essa, rimanendo isolata e statica, e cioè non potrebbe funzionare in quanto cultura. (Lotman 2006). Sedda, nell'introduzione a Tesi per una semiotica delle culture, osserva come il confine sia un'entità paradossale, che unisce e separa: è lo spazio della frontiera e delle congiunzioni, dove avviene l'incontro con l'Altro, dove nascono le nuove culture attraverso processi di creolizzazione e ibridazione; allo stesso tempo, separa, perché è un generatore di riflessività: l'incontro con l'altro costringe la cultura a autodefinizione e autocoscienza, portando la struttura a riconoscere la propria specificità proprio attraverso il confronto con ciò che non è (Sedda in Lotman 2006).

In Eterogeneità e omogeneità delle culture (2006), Lotman sottolinea che la produzione di nuova informazione è il risultato di una tensione tra sistemi asimmetrici e non isomorfi. In questo senso, è fondamentale il meccanismo dell'asimmetria strutturale che, proprio come succede per l'asimmetria del cervello umano (emisfero destro e sinistro), è condizione di possibilità del dialogo. Senza questa "diversità", il dialogo non potrebbe instaurarsi. Proprio perché due linguaggi, o due culture, non possono mai combaciare perfettamente, la traduzione tra loro è intrinsecamente "imperfetta" o inesatta, e questo non è un errore o una mancanza, ma anzi lo spazio vuoto in cui scocca la scintilla del nuovo senso (cfr. Sedda in Lotman 2006).

A questo punto è possibile chiarire meglio l'idea di simulacro enantiomorfo che ho anticipato in apertura e che credo sia una delle più belle e feconde dell'intero pensiero lotmaniano.

Il simulacro enantiomorfo descrive il modo con cui una cultura, per poter interagire con ciò che le è estraneo, costruisce un'immagine dell'Altro che non è una copia oggettiva, ma una proiezione speculare e asimmetrica di se stessa. Lotman sottolinea che la cultura ha una necessità dell'altro che è letteralmente viscerale, tantoché quando una semiosfera entra in contatto con uno spazio esterno, che può essere uno spazio extra-semiotico o "caos", essa non può affatto percepirlo così com'è, perché il "caos" è per definizione incomprensibile (Ivanov, Lotman, Piatigorskij, Toporov, Uspenskij in Lotman 2006). E se non esiste un esterno reale, la semiosfera tende a inventarlo, tende a costruire un proprio altro all'interno del sistema per mantenere attiva la dinamica culturale. La cultura includerà

l'altro in sé stessa attraverso un'identificazione con una determinata componente della propria organizzazione interna, assegnandogli un posto nella propria asimmetria interna (Lotman, Uspenskij in Lotman 2006).

Dunque, in questo scenario, l'enantiomorfismo corrisponde a una simmetria speculare in cui le due parti, come la mano destra e la sinistra, sono uguali se riflesse, ma non sovrapponibili. Nella semiosfera questo diventa la creazione di una sfera speculare. Così, lo spazio extra-culturale viene costruito come un diretto riflesso del mondo interno ai confini. Un esempio classico è quello del monaco di Kiev che, nel descrivere le divinità pagane, le immagina come nere, con ali e coda, e collocate in basso, poiché nella cultura cristiana il divino è "in alto" e "luce".

Le culture in contatto non si appiattiscono, ma entrano in un rapporto di somiglianza asimmetrica proprio grazie al simulacro enantiomorfo che agisce come un meccanismo metaculturale, rendendo l'altro traducibile. Infatti, visto che la lingua interna e quella esterna sono reciprocamente intraducibili, il simulacro stabilisce un'equivalenza relativa, permettendo di "filtrare" le comunicazioni esterne e trasformarle in messaggi dotati di senso per il sistema interno. Questo dispositivo è uno "specchio" che non serve solo a capire l'altro, ma è anche un generatore di riflessività, poiché può indurre una metariflessione della cultura che vede se stessa attraverso gli occhi dell'altro (che però ha generato lei stessa).

Il simulacro è quindi enantiomorfo alla cultura traducente che tenta di comprendere il nuovo che si staglia oltre i suoi confini, è quindi il risultato dell'assemblaggio dei codici interni alla cultura nel tentativo di comprendere il "nuovo", di trasformare l'entropia esterna in informazione interna. La traduzione dell'altro crea un'unità più complessa e porta a una maggiore individuazione e specificità delle strutture coinvolte (cfr. Lotman 1984).

Risulterà ormai chiaro che le credenze intorno all'alterità coloniale nascono in quanto simulacri enantiomorfi tratti delle "viscere" della cultura europea, in quanto anomalie della stessa. Queste credenze introducevano informazione nuova nello spazio della soggettività che ha operato la traduzione, certamente, ma sempre speculare rispetto a ciò che già esisteva.

Alterità coloniale, dunque, entantiomorfa all'identità occidentale, è un prodotto culturale che nasce nell'incontro fra cultura europea e il suo "caos" extra semiotico, e che ha coinciso con il primo, violento atto di dominazione. Il dispositivo stesso dell'enantiomorfismo è stato la condizione di possibilità tanto della dominazione epistemica quando della dominazione infrastrutturale, poiché ha permesso la genesi di un dispositivo semiotico capace di governare corpi e spazi.

L'integrazione dell'alterità coloniale nella semiosfera europea ne ha determinato una evoluzione nel senso di una maggiore determinazione interna: tramite le dicotomie di cui parlavamo in precedenza,

essa ha potuto definire la propria identità in modo differenziale e porsi come ordine semiotico dominante.

La progressiva naturalizzazione delle credenze subordinanti e, ovviamente, delle narrazioni che le attivavano, le ha trasformate in saperi nucleari, alla base stessa del funzionamento della cultura europea.

L'autorità imperiale si è servita di una serie di dispositivi per favorire la collocazione di questi saperi nel nucleo della semiosfera, come per esempio il museo. Il museo è uno dei testi automodellizzanti nucleari in cui la cultura esplicita, e allo stesso tempo stabilizza e canonizza, determinati codici in quanto fondativi, elementari, "universali" cioè, almeno in teoria, validi per tutto lo spazio del senso condiviso. I musei nel periodo imperiale hanno funzionato come vere e proprie macchine al servizio dell'autorità capaci di tradurre un'ideologia locale in un regime di senso che struttura la quotidianità di ogni soggettività, da allora a oggi (ne parliamo meglio in § Oggettività, disciplinamento e musei).

1.10 La colonialità come base della società moderna: il contratto sessuo-razziale

L'esito della stabilizzazione delle credenze sull'alterità è quella che viene definita "ignoranza" del dominatore: un handicap cognitivo per cui il gruppo dominante non vede più la natura ideologica delle proprie categorie, poiché esse si sono ormai confuse con la "realtà" stessa. Eero Tarasti, con il suo "On post-colonial semiotics" nel 1998 ha affrontato il problema della liberazione dalla dominazione secondo la prospettiva di una semiotica esistenziale. Ora, di questo articolo al momento risulta pertinente in particolare l'osservazione intorno alla natura "non marcata" del dominante, che non deve definire la propria identità o cultura dal momento che essa coincide con la "ragione" o la "civiltà". Non si parla di "cultura dominante", ma semplicemente di "cultura" o "verità". Al contrario, il Dominato viene sempre "marcato" come altro, cioè etnico, esotico e/o, in generale, periferico.

Il discorso che voglio affrontare in questa sezione del lavoro riguarda proprio tale natura non marcata del soggetto dominante,[11] approfondendo alcuni aspetti del contrattualismo e giusnaturalismo classico a partire dal volume "Il potere" a cura di Giuseppe Duso (2005), e successivamente i lavori di Charles W. Mills e Carole Pateman, autori rispettivamente di "The racial contract" (1997) e "The sexual contract" (1988).

[11] Di questo tema in realtà si sono occupati molti autori. Fra questi, il lavoro di Denise Ferreira da Silva "Toward a global idea of race" (2007) è stato fonte di ispirazione per le mie riflessioni, non solo per quanto riguarda il problema (semiotico) del soggetto della dominazione. Ma, su questo, l'autrice elabora "La tesi della trasparenza", che istituisce la figura dell'"Io trasparente" (Transparent "I"), ovvero l'Uomo bianco e occidentale, come l'unica entità dotata di autodeterminazione. La "trasparenza" indica che la mente di questo soggetto agisce come una guida interiore non soggetta a vincoli esterni (leggi della natura, corpo o ambiente); egli è l'unico essere capace di decidere autonomamente sulla propria essenza ed esistenza. La trasparenza non è quindi qui intesa propriamente come invisibilità, ma come "regione" dove regnano l'autodeterminazione e la libertà, nel contesto di un meccanismo che permette al soggetto dominante di occupare il centro della rappresentazione moderna, definendo se stesso come pura ragione e libertà.

Il giusnaturalismo è una corrente di filosofia politica e del diritto, affermatasi in epoca moderna tra la fine del XVI e il XVIII secolo, che sostiene l'esistenza di un diritto secondo natura (jus e natura) superiore a qualsiasi legge positiva, ovvero le leggi create dagli uomini.

Il principio cardine del giusnaturalismo è quello per cui le leggi positive sono giuste e legittime solo se rispettano la legge di natura, la quale si fonda su una giustizia naturale intrinseca. La "natura" a cui si fa riferimento è stata interpretata in modi diversi: come natura fisica (physis), come natura specificamente umana, come ragione o come espressione della volontà divina. In particolare, si distinguono due approcci alla giustizia naturale: quello volontaristico, secondo cui la giustizia è espressione di Dio, e quello razionalistico, secondo cui la giustizia è dettata dalla ragione, e la volontà di Dio si esprime secondo di essa.

In epoca moderna, il giusnaturalismo si è legato al contrattualismo per proporre una teoria in cui l'origine dello stato non è divina o imposta dall'alto, ma deriva dalla volontà e scelta libera degli individui. Un tema centrale qui è l'esistenza di diritti che nessun potere può abolire, anche se i filosofi giusnaturalisti divergono su quali siano questi diritti.

Sebbene il giusnaturalismo moderno abbia subito un declino con l'avvento di altre filosofie, come l'utilitarismo o il pensiero hegeliano, ha avuto una significativa rinascita nel secondo dopoguerra come risposta al Nazismo, al fine di riaffermare l'esistenza di principi di giustizia superiori alle leggi statali.

In questo quadro teorico, l'idea di contratto sociale riveste un valore fondamentale come strumento teorico e giustificativo per spiegare l'origine e la legittimità dello Stato e del potere politico, e per questo merita un approfondimento ulteriore.

Il contratto sociale sposta il fondamento della sovranità dall'alto (Dio o la tradizione) al basso (il consenso dei cittadini). Attraverso il patto, gli individui, che si trovano originariamente in uno "stato di natura" anarchico, decidono razionalmente di unirsi per formare una comunità politica. È proprio questo, secondo gli autori, a rendere gli esseri umani padroni del proprio destino politico.

Per la maggior parte dei filosofi moderni, il contratto non è un evento storico realmente accaduto, ma un modello teorico o un'"idea di ragione" (come in Kant) utile per definire i limiti e i doveri del potere. Il contratto serve insomma a stabilire su quali basi logiche un cittadino sia moralmente obbligato a obbedire alle leggi dello stato. Tuttavia, il valore e gli obiettivi del patto variano drasticamente a seconda dell'antropologia del filosofo.

Per Thomas Hobbes il contratto ha un valore di sicurezza: gli uomini cedono quasi tutti i loro diritti a un sovrano assoluto pur di sfuggire alla "guerra di tutti contro tutti" dello stato di natura e proteggere il diritto alla vita. Per John Locke il contratto ha un valore di garanzia, nel senso che lo stato nasce tramite un "atto fiduciario" (trust) non per annullare i diritti naturali, ma per difendere vita, libertà e

proprietà. Se il governo viola questi diritti, il patto si rompe e il popolo ha il diritto di resistere. Infine, Jean-Jacques Rousseau ha declinato il quadro filosofico teorizzando che il contratto mira a creare la volontà generale, dove gli individui non si sottomettono a un sovrano esterno, ma a una legge che essi stessi hanno contribuito a formare, realizzando così la libertà civile. Anche Ugo Grozio merita menzione poiché, nonostante non rientri ufficialmente nell'elenco, è stato considerato un precursore fondamentale di queste posizioni filosofiche, soprattutto per aver affermato che la giustizia naturale, in quanto razionale, esisterebbe anche se "per assurdo" si ammettesse che dio non esistesse.

I teorici dividevano il processo del contratto in due momenti: il pactum unionis e il pactum subjectionis.

Pactum unionis (o societatis) è il patto con cui gli individui decidono di vivere insieme come un unico popolo. Per Hobbes, questo primo momento crea sì il "popolo", ma in questa situazione - che somiglia a una democrazia perfetta - nessuno si sente davvero al sicuro. A causa di un'antropologia della diffidenza, ogni individuo continua a temere che il vicino possa tramare contro di lui. Il patto di unione, da solo, non ha la forza di obbligare al rispetto delle leggi di natura perché queste non sono coercitive.

Il *pactum subjectionis*, con cui il popolo si sottomette a un'autorità sovrana, stabilisce le condizioni di governo. Proprio perché l'unione tra eguali è precaria, la teoria contrattualista solitamente deve far seguire questo secondo momento. In Hobbes, questo problema è così radicale che il patto d'unione contiene già in sé la premessa indiscutibile a un sovrano assoluto, l'unico in grado di punire chi infrange le leggi.

In pratica, il contratto sociale funge da ponte tra il diritto naturale e il diritto positivo, perché giustifica il passaggio dalla libertà naturale (spesso precaria) a una libertà civile o a una sicurezza garantita da leggi umane, che però devono trarre la loro giustizia dal rispetto dei principi razionali di natura.

Alla base di queste teorie funziona un preciso modello antropologico che Carole Pateman e Charles Milles provano a indagare. Secondo gli autori, l'idea di uomo proposta e prevista dal giusnaturalismo contrattualista non rappresenta la totalità degli esseri umani ma solo una sua parte, fondandosi su un modello di individuo intrinsecamente connotato anzitutto per genere e razza: il presupposto del "soggetto libero ed eguale" dello stato di natura risulta una finzione politica che maschera un'identità specifica, ovvero quella dell'uomo bianco. Solo gli esseri maschili e bianchi sono dotati, secondo i teorici classici, degli attributi e delle capacità razionali necessari per stipulare contratti e fondare la comunità politica. Sono gli unici infatti che possono accedere alla prima parte del patto, dove si crea la comunità di pari ed eguali sulla base della quale si può effettivamente costruire la società politica, volta a proteggere non tanto il "bene comune" ma l'interesse dei contraenti il patto.

Il fulcro su cui ruota il contrattualismo moderno è l'idea, formulata originariamente da Locke, che ogni individuo sia proprietario della propria persona e delle proprie capacità. Tuttavia, come scrive Pateman, il problema è che alle donne è stata negata proprio questa proprietà di sé: il contratto sociale non sarebbe un atto di liberazione universale, ma un patto che fonda il potere degli uomini sulle donne.

Pateman afferma che il contratto sociale, così come descritto dai classici, racconta solo metà della storia. L'altra metà, sistematicamente repressa, è il contratto sessuale, ovvero quel patto non scritto che stabilisce il diritto patriarcale dei maschi sulle femmine. Così, la libertà civile vantata dalla modernità presuppone necessariamente la soggezione delle donne.

Nella visione tradizionale, il patriarcato era il potere del "padre", cioè il monarca o il capofamiglia assoluto. Pateman scrive che la modernità non ha abolito il patriarcato, ma lo ha trasformato: i "figli" (gli uomini) hanno abbattuto il potere assoluto del padre per ottenere la propria libertà e, una volta ottenuta, non hanno liberato tutti gli esseri umani, ma hanno stretto un contratto tra "fratelli" per spartirsi il diritto di dominio sulle donne. In altre parole, nel pactum unionis, le soggettività non maschili non sono parti contraenti, cioè soggetti del patto, ma propriamente l'oggetto dell'accordo, finalizzato al loro controllo tramite questa preliminare esclusione ontologica. In questo senso, il contratto originale non è solo un accordo politico, ma un patto che stabilisce ciò che Pateman definisce "la legge del diritto sessuale maschile". Il contratto garantisce a ciascun uomo un accesso ordinato e legittimo al corpo delle donne, istituzionalizzato attraverso il contratto di matrimonio, che l'autrice non vede come un accordo libero tra eguali, ma come lo strumento giuridico con cui la donna viene incorporata nella sfera privata sotto il dominio del marito.

La forza della teoria di Pateman sta nel mostrare che le istituzioni moderne (cittadinanza, lavoro salariato, matrimonio) sono tutte modellate sul presupposto che il soggetto sia un maschio proprietario di sé. Ignorare il contratto sessuale significa non comprendere che la struttura stessa della nostra società è intrinsecamente patriarcale, nonostante il linguaggio apparentemente neutro della legge e dei diritti.

Mills dichiara esplicitamente di prendere diretta ispirazione da Pateman, sia sul piano del contenuto sia su quello del metodo, e osserva che, sebbene il linguaggio dell'uguaglianza e dei diritti naturali riecheggi in documenti fondamentali come la Dichiarazione d'Indipendenza, la moralità "codificata per colore" del Contratto Razziale ne limitava l'applicazione ai soli uomini bianchi. Sottolinea che, nel testo della dichiarazione, Jefferson utilizzò per definire i nativi americani l'espressione "spietati selvaggi indiani". Lo stesso Jefferson, che scrisse "All men are created equal" possedette schiavi, più di 600 persone nel corso della sua vita: nella sua piantagione di Monticello vivevano e lavoravano decine di uomini, donne e bambini, dei quali liberò solo una piccolissima parte (meno di una decina,

in modo diretto nel testamento). Queste contraddizioni solo apparenti dimostrano, secondo l'autore, che i Padri Fondatori istituirono un governo sotto il quale i non-europei non erano considerati uomini creati uguali ma piuttosto dei "non-popoli" all'interno della compagine politica maschile e bianca. Più precisamente, gli Stati Uniti sono nati come uno "stato di insediamento bianco" su un territorio espropriato, dove la sovranità apparteneva ai bianchi che avevano concordato tra loro di rendere tale il mondo, escludendo neri e nativi dal pieno status di persone.

Secondo Mills, l'idea di contratto sociale comunemente insegnata è una narrazione fuorviante che maschera la realtà di un "contratto razziale". Infatti, il contratto sociale non è mai un accordo tra "noi, il popolo" ma tra "noi, il popolo bianco": gli individui che "contano" realmente come persone sono definiti attraverso criteri razziali e sono gli unici a poter essere membri della comunità politica. Nel pactum unionis, le soggettività non bianche sono designate come "sub-persone": esse, come nel caso di Pateman, non sono parti contraenti, cioè soggetti del patto, ma propriamente l'oggetto dell'accordo tra bianchi, finalizzato allo sfruttamento dei loro corpi, terre e risorse.

Mills descrive una vera e propria partizione ontologica del genere umano: da un lato le persone piene (bianchi), dotate di diritti e razionalità; dall'altro le sub-persone (neri, indiani, asiatici, ecc.), considerate biologicamente incapaci di raggiungere i livelli di razionalità necessari per l'autogoverno.

Mentre per i bianchi lo "stato di natura" è un'ipotesi teorica da cui uscire per proteggere i propri diritti, per i non bianchi è descritto come una condizione permanente da cui non possono uscire, poiché coincide con la loro intima natura. Infatti, per i filosofi contrattualisti classici (come Hobbes o Locke), lo stato di natura è generalmente un'ipotesi teorica o un esperimento mentale utilizzato per spiegare perché individui razionali dovrebbero acconsentire a un governo. Tuttavia, gli stessi autori descrivono le popolazioni non bianche come se vivessero letteralmente e attualmente in quello stato. Hobbes, ad esempio, cita i "selvaggi in molti luoghi d'America" come l'unico esempio reale di uno stato di natura brutale. Questa distinzione suggerisce che mentre i bianchi sono intrinsecamente "politici" e capaci di creare civiltà, i non bianchi sono confinati in uno stato di "selvaticità" permanente o in una condizione pre-politica fissa. Inoltre, se i non bianchi sono equiparati a "bestie selvagge" o esseri irrazionali, le leggi morali che vietano di uccidere o rubare tra bianchi non si applicano a loro, o si applicano solo parzialmente.

Ovviamente, come esistono i contratti di razza e sesso, esistono anche quelli di genere, di abilità fisica, orientamento sessuale e così via. Così, l'incrocio di questi "patti sociali" genera quello che gli autori definiscono come un sistema di dominio interconnesso dove gli assi della discriminazione si rinforzano a vicenda. Il successo di questi contratti risiede nella loro invisibilità, nella

naturalizzazione dell'esclusione, capace di trasformare la supremazia in una norma invisibile che organizza la cultura e la memoria condivisa.

In questo senso, Mills elabora una riflessione originale intorno all'epistemologia dell'ignoranza, che sarebbe un "accordo tacito" per interpretare il mondo in modo "errato" al fine di mantenere il privilegio. Questa teoria è invece stata elaborata soltanto da Mills, e descrive un particolare modello di disfunzione cognitiva, sia locale che globale, prescritto ai firmatari bianchi (e maschi) del contratto per mantenere e giustificare il sistema della supremazia bianca.

A differenza dell'epistemologia tradizionale, che mira alla conoscenza della realtà, l'epistemologia dell'ignoranza consiste in un accordo tacito per interpretare il mondo in modo "errato". Secondo Mills i soggetti bianchi devono imparare a vedere il mondo "al contrario", ignorando le realtà sociali della discriminazione e del privilegio. Questa ignoranza non è una semplice mancanza di informazioni, ma un insieme di processi cognitivi come evasione, autoinganno, negazione che sono "funzionali", poiché permettono ai bianchi di beneficiare del sistema razziale senza doverne riconoscere l'ingiustizia, proteggendo così la loro immagine morale.

L'autore descrive il risultato di questa epistemologia come un "mondo delirante inventato" o una "terra di fantasia razziale": i bianchi vivono in una sorta di "allucinazione consensuale" in cui la storia della conquista, del colonialismo e della schiavitù viene cancellata o riscritta per apparire come un progresso naturale o neutrale. Questa forma di ignoranza produce una incapacità strutturale di comprendere il mondo che gli stessi soggetti egemonici hanno creato. Questioni come la brutalità poliziesca o le disparità economiche vengono viste come deviazioni accidentali anziché come componenti organiche del sistema politico. In più, nonostante queste percezioni siano errate, esse ricevono una validazione ufficiale dalle autorità epistemiche bianche religiose, accademiche, scientifiche e così via, il che rende difficile per chi ne è influenzato riconoscere la verità.

Per diventare "ufficialmente bianchi", l'individuo deve adottare questo modello cognitivo di "allucinazione consensuale" che se da una parte preclude la trasparenza verso se stessi e la comprensione genuina delle realtà sociali, dall'altra permette al soggetto dominante di proteggere la propria posizione di privilegio e contemporaneamente di continuare a credere di vivere in una società universale e senza disparità.

1.11 Scienza e impero

L'ignoranza intorno al privilegio e alla subordinazione, sia da parte del dominatore sia da parte del dominato, è il prodotto diretto della naturalizzazione delle credenze coloniali, cioè delle narrazioni che attivano categorie semantiche profonde polarizzando la realtà e giustificando il controllo di tanti da parte di pochi. Quella che all'inizio poteva essere una ideologia circoscritta è divenuta senso

comune, attraverso l'attività di coercizione del senso sistematicamente esercitata dalle istituzioni degli stati-nazione occidentali.

Come abbiamo accennato prima, diversi apparati istituzionali hanno cooperato per la trasformazione della natura in cultura, della particolarità in universalità, di segni periferici in spazi nucleari di espressione della cultura tutta. Uno dei dispositivi semiotici alla vera base di questa traduzione è l'idea di "oggettività" propria di quella che possiamo chiamare "scienza imperiale", la quale ha presupposto, costruito e solidificato nel tempo l'idea di razionalità occidentale instaurando una precisa gerarchia dei saperi.

Parliamo qui di scienza imperiale in quanto corpo di conoscenze affatto neutro e sviluppatosi in stretta simbiosi con l'ascesa del capitalismo e l'espansione coloniale europea. Essa funge da pilastro cognitivo e tecnico per l'esercizio del potere, operando attraverso la classificazione, il controllo e lo sfruttamento tanto delle risorse naturali quanto delle popolazioni.

Secondo Anis Alam (1977) la scienza imperiale è in sostanza finalizzata a due obiettivi principali: la produzione, cioè l'accumulazione di capitale tramite lo sfruttamento delle risorse, e il controllo sociale.

Anzitutto, scrive l'autore, dalla fine del XIX secolo, la scienza è stata trasformata da prodotto sociale "incidentale" a vera e propria proprietà capitalista posta al centro della produzione, con lo scopo di espandere la capacità industriale e garantire l'accumulazione di ricchezza attraverso lo sfruttamento sistematico delle risorse.

Palladino e Worboys (1993) sottolineano che, mentre alcuni storici hanno descritto la diffusione delle scienze "esatte" (come la fisica e l'astronomia) alla stregua di una "missione civilizzatrice" disinteressata, è necessario ricordare che queste discipline erano profondamente intrecciate con gli scopi imperiali. Ad esempio, la meteorologia, l'oceanografia e l'astronomia navale sono state potenziate per stabilire l'egemonia navale britannica attraverso una rete globale di porti e rotte commerciali. La botanica, la geologia e le scienze minerarie d'altro canto sono state sviluppate per esplorare e mappare sistematicamente le colonie, rendendo le loro ricchezze accessibili al commercio imperiale.

In questa prospettiva, la natura viene vista dalla scienza imperiale esclusivamente come materia prima da trasformare. Anche gli esseri umani, ovvero la classe lavoratrice, sono trattati come "materia prima complessa" da utilizzare nel processo produttivo per il beneficio della classe dominante.

Ancora oggi, osserva Alam (1977), la ricerca scientifica crea nuovi prodotti che rendono i paesi del cosiddetto "Terzo Mondo" dipendenti. Il caso della Rivoluzione Verde degli anni '60-'70 illustra in modo esemplare questa dinamica, mostrando come l'introduzione di innovazioni tecnologiche possa trasformarsi in uno strumento di controllo.

Le varietà di grano e riso ad alta resa furono sviluppate in centri internazionali (come quelli in Messico e a Manila) finanziati da grandi fondazioni americane (Rockefeller e Ford) con capitali ed esperti occidentali. Queste sementi sono progettate per funzionare solo all'interno di un pacchetto tecnologico che include fertilizzanti chimici, pesticidi e macchinari agricoli, e poiché i paesi in via di sviluppo spesso non possiedono tali capitali, diventano automaticamente mercati pronti e altamente redditizi per le multinazionali dell'agrobusiness.

Inoltre, le pratiche della Rivoluzione Verde sono estremamente dispendiose in termini di energia, specialmente in relazione ai combustibili fossili per produrre fertilizzanti e far funzionare le macchine. I paesi più fragili, spesso carenti di energia, devono importare queste risorse, aggravando la propria instabilità economica. Bisogna considerare poi che le istituzioni come la Banca Mondiale hanno fornito prestiti massicci per acquistare queste tecnologie dalle ditte occidentali, alimentando la "trappola del debito" che imbriglia gli stati postcoloniali in un ciclo di dipendenza finanziaria. Dunque, il modello scientifico della razionalità imperiale di cui questo è un esempio perfetto impone un "riduzionismo fisicalista" che vede la natura solo come risorsa, come materia prima da sfruttare. In questo processo, le conoscenze tradizionali e le tecniche di semina accumulate per secoli dalle popolazioni locali vengono in sostanza escluse dall'orizzonte cognitivo e pragmatico, etichettate come "non scientifiche" e private di ogni sostegno statale, con lo scopo di favorire esclusivamente la scienza occidentale, più capace di integrarsi nel sistema capitalista mondiale.

Nonostante la retorica del progresso, in paesi come l'India l'uso di questi metodi ha spesso aumentato le disuguaglianze rurali e la disoccupazione, senza necessariamente aumentare la resa alimentare complessiva rispetto all'era pre-scientifica. Le tecnologie importate hanno inoltre causato gravi danni ecologici, come l'impoverimento del suolo e la salinità.

Oltre alla riproduzione del capitale, la scienza è divenuta strumento anche per la "pacificazione" e la manipolazione delle popolazioni, spesso attraverso lo sviluppo di tecnologie di controllo politico e militare (Palladino e Worboys 1993). Gli autori scrivono che circa il 75-90% dei budget scientifici annuali di potenze come Gran Bretagna e Stati Uniti è storicamente destinato alla difesa o allo sviluppo di tecniche per la manipolazione e la sorveglianza della popolazione indigena. Questo ambito è definito "scienza militarizzata e burocratizzata" volta a risolvere le difficoltà crescenti del governo imperiale.

Un esempio eclatante di come la scienza d'eccellenza sia stata applicata alla distruzione è la divisione Jason negli Stati Uniti. A partire dal 1960, il Pentagono ottenne la collaborazione di quarantasette tra i più eminenti scienziati americani, inclusi cinque premi Nobel per la fisica, organizzati nella cosiddetta divisione Jason dell'Institute of Defence Analysis (IDA). Questi esperti si riunivano ogni estate per ideare metodi sofisticati per ferire, mutilare o uccidere senza dover ricorrere ad armi

nucleari strategiche o tattiche. Il risultato fu l'integrazione di diverse tecnologie in un unico apparato bellico automatizzato: oltre ai sistemi di visione notturna per individuare i bersagli al buio, vennero progettati rilevatori acustici, cioè emettitori e ricevitori sparsi sul territorio e collegati a computer situati lontano dal campo di battaglia. Ma anche armi controllate da computer, bombe guidate dal laser, bombe a frammentazione (pellet bombs) e l'uso di defoglianti. Questo apparato venne massicciamente dispiegato in Indocina dagli Stati Uniti con l'intento di mutilare, storpiare e uccidere (cfr. Leslie 1993).[12]

La scienza è stata insomma usata per rendere "scientifici" e dunque "indiscutibili" metodi violenti di gestione sociale. Il punto è qui che tale dispositivo opera una distinzione netta tra ciò che è considerato "scientifico" e ciò che non lo è: “scienza” è un titolo riservato esclusivamente alle conoscenze sistematizzabili nella cultura accademica della classe capitalista dominante, e assume dunque la funzione di convalida dell'autorità imperiale mentre rende invisibile la realtà dello sfruttamento.

Nel contesto attuale del neocolonialismo, secondo Alam (1977) la scienza imperiale diventa “scienza per il sottosviluppo", con cui i paesi del Sud globale vengono incoraggiati ad adottare un modello scientifico elitario e costoso che, anzitutto, drena risorse, poiché i migliori scienziati del Sud globale vengono formati per servire gli interessi delle metropoli occidentali. Dall’altra parte, questo sistema ignora totalmente i bisogni locali, dal momento che si finanziano ricerche prestigiose (come l'energia nucleare o la ricerca spaziale) volte a portare prestigio alle élite locali e profitti alle aziende straniere, ma non risolvono i problemi di malnutrizione o disoccupazione della popolazione.

Risulterà ormai evidente che il concetto di oggettività opera nel contesto imperiale, quindi coloniale e neocoloniale, come un vero e proprio dispositivo semiotico di legittimazione e controllo, anche perché esso è storicamente legato all'ascesa della filosofia meccanica dal XVII secolo, che ha fornito il quadro semiotico per il dominio capitalista (Palladino e Worboys 1993).

Il dibattito tra storici come Lewis Pyenson (1993) e i suoi critici riguarda in effetti proprio la presunta "immunità" delle scienze esatte (fisica, astronomia) dall'influenza imperiale. In effetti, l’idea stessa che esistano “scienze esatte”, opposta alle “scienze descrittive”, permette di pensare le prime nei termini di immunità e quindi di proteggere la razionalità occidentale da critiche politiche.

Palladino e Worboys (1993), che citano direttamente e insistentemente Pyenson come obiettivo polemico, argomentano che la presunta neutralità o invarianza della fisica non è un dato senza tempo, ma il risultato di negoziazioni sociali e posizioni istituzionali stabilite storicamente. Il linguaggio

[12] Molte discipline scientifiche erano al servizio imperiale. Gli osservatori scientifici nelle colonie, come quello distrutto dai ribelli in Madagascar, non servivano solo alla ricerca, ma producevano le mappe necessarie alle forze militari per muoversi nel territorio, stanare i ribelli e governare la popolazione. Tanti degli geoscienziati che operavano in Asia e Africa agivano di fatto come "spie commerciali" per i governi imperiali, cercando risorse da sfruttare e raccogliendo dati strategici.

matematico della meccanica newtoniana, ad esempio, è stato usato per fornire una legittimità "quasi-teologica" alle monarchie assolute, dimostrando che anche le scienze più "esatte" giocano un ruolo ideologico esplicito.

Quindi, analogamente, mentre Pyenson sostiene l'esistenza di un nocciolo "puro" ed "esatto" della scienza che viaggia immutato attraverso gli imperi, Latour con tutto il suo lavoro e in particolare Science in Action (1987) ci suggerisce che questa "immunità" sia in realtà il risultato di un imponente sforzo di costruzione, alleanza e sedimentazione. Com'è ampiamente noto, secondo Latour la scienza non è un'attività solitaria, ma una rete complessa di negoziazioni in cui lo status di un'affermazione dipende interamente da ciò che gli altri ne faranno in seguito. Non esiste una proprietà intrinseca che renda un enunciato "vero" fin dall'inizio; anzi, la sua solidità è il risultato di una lotta in cui l'autore cerca di incanalare il comportamento dei lettori affinché accettino la sua proposta come un fatto indiscutibile. Un enunciato scientifico è come un bene che deve essere "comprato" o "venduto" e la negoziazione avviene attraverso la mobilitazione di alleati: l'autore inserisce nel proprio lavoro citazioni, riferimenti e dati tecnici per rendere troppo "costoso" e difficile il dissenso (Latour 1987).

In questi sensi, la verità non è la causa del consenso, ma la sua conseguenza; parallelamente, l'oggettività scientifica e la neutralità dell'uomo razionale non sono dati naturali, ma possono essere descritte come l'effetto di un complesso concatenamento di processi semiotici finalizzati alla stabilizzazione di fatti e all'esercizio del dominio sulla realtà.

Inoltre, lo scienziato non è certo un osservatore neutro e "illuminato", ma un attore che deve possedere abilità manuali e retoriche per trasformare i propri risultati in prove convincenti (Latour 1987). L'immagine dello scienziato come esperto "politicamente neutrale" e "supremamente razionale" è in effetti funzionale al potere coloniale. Questa maschera aiuta le classi dirigenti a introdurre nuove forme di oppressione presentandole come decisioni puramente tecniche o scientifiche, rendendo lo sfruttamento "accettabile nel nome della scienza" (Alam 1977 p. 6)

In questo senso, un richiamo, anche breve, al lavoro "Against Method" di Paul Feyerabend e alla sua teoria sulla natura intrinsecamente ideologica del sapere scientifico, fornisce a mio avviso un supporto epistemologico decisivo per comprendere la colonialità come habitus stabilizzato attraverso l'uso strumentale del sapere istituzionale.

L'autore scardina l'idea di una scienza pura e neutrale, affermando che essa non si basa su "fatti crudi" ma su interpretazioni che condizionano la nostra visione della realtà: ogni fatto che entra nel nostro sapere è essenzialmente "ideazionale" nel senso che la scienza non può conoscere fatti oggettivi separati dalle idee. Questo carattere ideologico è in effetti strettamente legato alla dominazione coloniale, poiché il primato della scienza occidentale, secondo Feyerabend, non è dovuto alla sua superiorità intrinseca o alla sua /razionalità/, ma a dinamiche di potere. Anzitutto, essa

ha prevalso anche perché ha creato i più efficienti strumenti di morte, le armi più sofisticate, diventando così indispensabile per la sopravvivenza militare delle nazioni. La sua imposizione come fonte del senso /oggettivo/ ha comportato quella che l'autore descrive come una vera e propria uccisione delle menti: il cosiddetto "progresso della conoscenza" ha distrutto prodotti straordinari dell'ingegnosità umana come culture nomadi, tecnologie cinesi antiche, medicine tradizionali - senza nemmeno considerarli. Lui stesso si dichiara apertamente contro le ideologie che usano il nome della scienza per compiere un "omicidio culturale", aprendo il suo Against Method con la celebre frase: "The following essay is written in the conviction that anarchism, while perhaps not the most attractive political philosophy, is certainly excellent medicine for epistemology, and for the philosophy of science" (Feyerabend 1975, p. 9).

Chiudiamo dunque evidenziando l'idea che la scienza imperiale organizza il controllo sociale attraverso la burocrazia e la tecnica, privando le popolazioni indigene della possibilità di contestare politicamente misure che vengono spacciate per "progresso" o "necessità oggettiva".

1.12 Oggettività, disciplinamento e musei

Il museo ha svolto un ruolo centrale nella stabilizzazione della colonialità e della "scienza imperiale", in quanto dispositivo di cattura e normalizzazione che trasforma la materia caotica della storia e della natura in un "quadro vivente" di verità, operando come una tecnologia politica per l'addestramento dello sguardo e la sottomissione del soggetto (cfr. Foucault 1975). In questa prospettiva foucaultiana, il museo funziona come un'architettura che organizza lo spazio, il tempo e i corpi attraverso tre procedure fondamentali. Prima fra tutte, l'arte di "incasellamento" analitico tramite cui assegna a ogni oggetto un posto e a ogni posto un oggetto. Questa scomposizione delle serie elimina la confusione e trasforma una moltitudine di reperti in una "molteplicità ordinata" e gerarchizzata secondo un rango. In secondo luogo, il museo controlla lo sguardo invertendo l'economia della visibilità: se nel potere sovrano il re era ciò che si vedeva, nel dispositivo disciplinare il potere si rende invisibile mentre impone ai soggetti, quindi visitatori e oggetti, una visibilità obbligatoria, assicurando il rispetto delle "buone maniere". Il museo funziona inoltre come osservatorio permanente dal momento che, attraverso l'esposizione, esso qualifica, classifica e punisce (relegando al "primitivo" o all'"anormale"), fissando gli individui e gli oggetti in un campo documentario di conoscenze.

Il museo in questi sensi è espressione di una "volontà di verità" che non è libera, ma interamente attraversata da rapporti di forza perché nominare, classificare e inserire in un sistema di utilità non sono atti di pura curiosità, ma operazioni con cui il potere definisce chi siamo e come dobbiamo essere governati (cfr. Foucault 1976).

Nella presente sezione non voglio riflettere sul museo in modo generale, ma sul museo in quanto strumento di costruzione della colonialità, cioè di traduzione di una credenza periferica in una norma nucleare. Per farlo, farò riferimento soprattutto al lavoro di Tony Bennett (1995) con lo scopo di rendere esplicite le connessioni fra disciplinamento, habit, credenza e potere che strutturano la forma di questa istituzione.

Il museo pubblico moderno nasce tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, ma la sua configurazione come strumento esplicitamente al servizio dell'imperialismo e del colonialismo si consolida e raggiunge il suo apice nella seconda metà del XIX secolo.

Anzitutto, il museo e i relativi servizi scientifici coloniali erano agenzie per il profitto commerciale. In India, ad esempio, istituzioni come il Botanical Survey of India o il Geological Survey sono stati creati specificamente per esplorare e sfruttare la geografia e le risorse naturali delle colonie a beneficio del commercio britannico.

Parallelamente, sono stati i luoghi in cui le teorie evoluzionistiche sono state trasformate in narrazioni visive e performative che, attraverso discipline come l'antropologia museale, hanno "storicizzato" i popoli colonizzati come "primitivi", collocandoli in una zona grigia tra natura e cultura. Negando loro una storia propria, queste popolazioni venivano utilizzate come spazi di contrasto semiotico, funzionali a dimostrare quanto l'uomo bianco occidentale fosse progredito, agendo come "anelli mancanti" che testimoniavano lo stadio iniziale dell'evoluzione umana. I musei anatomici, in particolare, hanno contribuito a "fissare" le differenze razziali e di genere come fatti biologici indiscutibili, esponendo resti umani per convalidare teorie di inferiorità naturale, come è successo a Saartjie Baartman. Questo è stato possibile perché, grazie agli strumenti dell'etnografia e della craniometria, la razionalità occidentale ha "oggettivato" le popolazioni colonizzate, studiandole come oggetti di conoscenza vicini alla natura piuttosto che come soggetti razionali.

Questi spazi hanno funzionato come importanti strumenti di disciplinamento, utilizzati dal governo liberale per trasformare i comportamenti delle classi subalterne e periferiche. L'architettura stessa dei musei, con gallerie aperte e punti di osservazione elevati, è stata progettata affinché il pubblico si sorvegliasse a vicenda, per generare cioè la trasformazione della "massa" in un insieme di cittadini ordinati e autoregolati.

Per i riformatori dell'epoca, i luoghi di assemblea tradizionale delle classi lavoratrici - come le taverne, i mercati o le fiere - erano visti come focolai di ubriachezza, rissa, sedizione, caos. Il museo fu costruito in opposizione proprio a questi spazi, presentandosi come un luogo razionale e scientifico in grado di "ripulire" la cultura popolare dalle sue componenti "basse" e "crude". Esponenti come Sir Henry Cole sostenevano che il museo avrebbe attratto i lavoratori lontano dai "Gin Palaces", offrendo una sorta di "ricreazione razionale" che avrebbe portato alla "gentilezza" invece che alla "brutalità".

Quindi, con il museo pubblico nasce anche il commistionamento regolato delle classi che permetteva a tutti, o almeno a quasi tutti, di trovarsi nello stesso spazio della borghesia. Così, il visitatore della classe operaia, entrando in un ambiente decoroso, era spronato a modificare il proprio abbigliamento e il proprio contegno per imitazione dei suoi superiori sociali. Regole esplicite come il divieto di mangiare, sputare o toccare gli oggetti servivano in questo senso a "filtrare" o correggere le abitudini tipiche della strada o della fiera, e la sensazione di essere sotto lo sguardo altrui spingeva l'individuo a interiorizzare le norme più velocemente.

Il successo di questa strategia "morbida" consisteva nel fatto che il potere non veniva esercitato con la forza, ma tramite un ambiente che induceva il visitatore a monitorarsi da solo e a considerarsi una "mente su gambe", impegnata in un itinerario di auto-miglioramento.

Un esempio ulteriore di questa capacità normalizzatrice del museo è il metodo tipologico sviluppato da Henry Pitt Rivers, che piegava i principi della scienza imperiale al controllo sociale ricorrendo a un preciso ordinamento degli oggetti per impartire una lezione politica di gradualismo e stabilità.

A differenza dei musei precedenti, che cercavano oggetti rari o curiosi, Pitt Rivers selezionava esemplari comuni e tipici. Questi venivano estratti dal loro contesto geografico o culturale originario e inseriti in una sequenza evolutiva universale che portava dal semplice al complesso (ad esempio, dall'asta da lancio al moschetto medievale): l'artefatto non era prezioso in sé, ma fungeva da "illustrazione" di una fase specifica dello sviluppo umano. In questo modo, gli oggetti di popolazioni contemporanee considerate "selvagge" venivano usati per colmare le lacune della preistoria europea, trattandoli come tracce viventi di stadi evolutivi superati dall'Occidente.[13] Ovviamente, non si trattava di una semplice classificazione accademica ma aveva un peso politico molto elevato: se un popolo è "naturalmente" arretrato e bloccato in uno stadio infantile dello sviluppo, il dominio imperiale può apparire non come uno sfruttamento, ma come una "missione civilizzatrice" necessaria per guidare l'Altro verso la modernità

Fra gli scopi di questa serie c'erano interessi politici anche profondamente conservatori: Pitt Rivers voleva dimostrare visivamente e a tutti, in modo quanto più accessibile possibile, che la "legge che la Natura non fa salti". Mostrando che ogni progresso tecnico era il risultato di una moltitudine di piccoli cambiamenti quasi impercettibili, il museo mirava a "controllare le idee rivoluzionarie" e la tendenza a rompere bruscamente con il passato. L'idea era quella che, se il progresso materiale

[13] Nel libro Decolonizzare il museo (2020), Giulia Grechi utilizza il concetto di mostrazione per indicare il processo attraverso cui l'allestimento museale non si limita a esporre oggetti, ma agisce come pratica performativa che organizza lo sguardo e produce una determinata configurazione del mondo. L'espressione "mostrazione" è quindi in realtà una formulazione già nota in semiotica, e in particolare nell'orizzonte pragmatista che interpreta il segno in senso peirciano. Infatti, secondo Peirce, il segno è l'insieme dei suoi effetti pragmatici: "Consider what effects, that might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then our conception of those effects is the whole of our conception of the object" (CP 5.402). In altre parole, il significato di un concetto è dato dagli abiti generali di azione che implica.

richiede secoli di accumulazione lenta, lo spettatore (specialmente quello delle classi lavoratrici) veniva indotto a pensare che anche il progresso sociale dovesse seguire lo stesso ritmo lento, rendendo ogni pretesa di cambiamento radicale "contronatura".

Pitt Rivers scelse esplicitamente il quartiere operaio di Bethnal Green per la sua prima grande mostra, concependola come un test dell'efficacia educativa della sua teoria, secondo cui le le classi lavoratrici, avendo poco tempo per lo studio, possedessero una "mente automa" capace di apprendere intuitivamente tramite l'osservazione di sequenze meccaniche. Il museo era quindi progettato affinché "chi corre potesse leggere" secondo una vera e propria semiotica per cui alle frecce e alle linee evolutive seguite dal visitatore corrispondeva un contenuto di progresso ordinato e gerarchico, che veniva quindi incorporato direttamente dal soggetto con i suoi sguardi e movimenti.

Perché la lezione fosse efficace, era necessario che la sequenza apparisse fitta e ininterrotta. Pitt Rivers sosteneva che, mentre nelle istituzioni politiche o sociali i legami evolutivi potevano sembrare "salti" a causa della perdita di documenti, nelle arti materiali i collegamenti potevano essere preservati e messi in ordine. Riempire questi spazi con oggetti intermedi serviva a negare la possibilità di qualsiasi trasformazione improvvisa o rottura storica.

In pratica, quindi, il metodo tipologico trasformava il museo in una macchina narrativa in cui l'evoluzione tecnologica diventava il modello per la stasi sociale: un invito alla pazienza rivolto ai subordinati, mascherato da verità scientifica oggettiva.

Per ritornare a Foucault, a questo punto sembra ovvio osservare che nel cuore di ogni sistema disciplinare funziona un piccolo meccanismo penale: il museo, ieri e oggi, esercita un potere di normalizzazione perché confrontando, differenziando e gerarchizzando gli oggetti (e i popoli che rappresentano) traccia la frontiera dell'anormale o del "primitivo".

Il museo ha in definitiva giocato un ruolo centrale nella stabilizzazione delle credenze in stereotipi e degli stereotipi nel senso comune.

Il senso comune è descritto da Lorusso (2022) come un orizzonte di riferimento e legittimazione, corrispondente all'insieme di valori, credenze e abiti interpretativi che sono considerati "fuori discussione" in una data società. Se la colonialità è il regime nucleare che organizza il senso, essa si deposita proprio nel senso comune, diventando quella rete di certezze ereditate e consolidate dall'abitudine entro cui viviamo. Il buon senso, invece, è definito dall'autrice come una facoltà, una capacità individuale che si attiva in circostanze particolari per aiutare il soggetto interpretante a decidere cosa sia giusto, fattibile o appropriato. È quindi una sorta di applicazione soggettiva del sapere messo a disposizione nel senso comune. Tuttavia, nonostante la distinzione, esiste una forte interdipendenza tra i due, perché il buon senso non è una capacità creativa ma è in grado

semplicemente di discriminare fra vari elementi, quindi di circoscrivere spazi, e in funzione di questo aiutare a decidere.

Poiché il buon senso trae dal senso comune i suoi modelli e i suoi parametri, e se il senso comune è intriso di colonialità (ovvero se la subordinazione dell'altro è diventata un "dato" naturale), il buon senso tenderà a operare scelte che appaiono "ragionevoli" e "giuste" proprio all'interno di quella cornice coloniale. In questo scenario, il buon senso diventa lo strumento che permette al soggetto occidentale di muoversi "correttamente" ma in un mondo strutturato dalla colonialità, applicando criteri di adeguatezza che però non mettono in discussione il sistema dominante. Questo non toglie che il buon senso, in quanto istanza di giudizio individuale più “accorta” potrebbe talvolta percepire l'ingiustizia o l'anomalia di una credenza condivisa, come un pregiudizio coloniale, ma fatica comunque a emergere contro la pressione della *vox populi*. In altre parole, se la colonialità è un dispositivo semiotico profondo capace di garantire prevedibilità e intelligibilità nello spazio del senso condiviso, è molto difficile pensare un esercizio del buon senso che tradisca i codici coloniali - tranne in situazioni di conflitto culturale aperto ed esplosivo, di cui ci occuperemo successivamente.

1.13 Colonialità e World System Theory

La sua codificazione istituzionale da parte dell’autorità imperiale, anche tramite il discorso scientifico, ha permesso all’ideologia coloniale di stabilizzarsi, raggiungendo uno stato di invisibilità e quindi divenendo progressivamente parte del senso comune.

Come abbiamo visto, la fissazione delle credenze ideologiche sull’alterità è il risultato della forza imperiale esercitata contro altre ideologie periferiche e/o locali, che sono state sconfitte nella lotta per la difesa della propria “sovranità semiotica”, da una parte, e dall’altra per il dominio sui regimi della significazione. Proprio come l’autorità europea ha costruito le colonie tramite una dominazione infrastrutturale e politica, fondata sull’esproprio, la tortura, lo stupro; ha operato analogamente sul piano semiotico, invadendo gli ambienti di senso, fagocitandoli e relegandoli in una posizione di marginalità all’interno del proprio sistema.

La colonia è uno spazio soprattutto semiotico, e non solo geografico.

Dire questo implica anzitutto che a diversi gruppi umani corrisponde una specifica Weltanschauung (cfr. Mannheim 1929), ma anche sostenere una specifica concezione tensiva, egemonica e polarizzata dello spazio del senso, caratterizzata dall’antagonismo tra diverse visioni del mondo: ognuna di queste lotte per la propria sopravvivenza proteggendo i propri confini e il diritto all’autodeterminazione semiotica. Ma mentre alcune hanno un peso semiotico più elevato, occupando posizioni nucleari nella semiosfera, disponendo di maggiore autorità per imporsi come codice dominante; altre invece sono state ridotte ad una condizione di marginalità, nella periferia del senso.

In questi termini, l'autodeterminazione dell'ideologia dominante non coincide con la coesistenza e il reciproco riconoscimento, ma è strettamente dipendente dalla subordinazione dei mondi altri.
In questa sezione mi occuperò di provare ad approfondire le modalità con cui si struttura la cultura in quanto realtà di antagonismi fra gruppi sociali, le loro credenze e ideologie.
Karl Mannheim, in Ideologia e Utopia (1957) sostiene che il pensiero è "situazionalmente determinato" costruendo una sociologia della conoscenza secondo cui ogni gruppo sociale osserva la realtà da un particolare "angolo di visuale", una "Weltanshaaung" che ne condiziona la percezione e l'interpretazione.
Secondo questa prospettiva, le forme della conoscenza non derivano solo dalla natura delle cose, ma sono influenzate da fattori radicati nella posizione sociale dei soggetti. Infatti, l'individuo non pensa come un'entità isolata, ma al contrario eredita modelli di pensiero e significati dal gruppo a cui appartiene, agendo all'interno di una situazione già costituita.
La molteplicità dei modi di pensare emerge come problema quando la stabilità semiotica si rompe: la "scoperta" dell'alterità, l'incontro con il nuovo e il diverso.
Nel contesto della semiotica della cultura, questo si traduce nell'esistenza di una pluralità di semiosfere, che possono condividere lo stesso ambiente di senso (ogni semiosfera accoglie sempre zone di "addensamento" ideologico) oppure abitare ambienti diversi. In quest'ultimo caso, e in particolare nel caso dell'incontro fra semiosfere differenti, si parla di dialogo tra due individualità semiotiche. In precedenza, abbiamo già affrontato l'idea di simulacro enantiomorfo quale dispositivo fondamentale nel processo di assimilazione violenta dell'alterità. Tuttavia, se prima parlavamo generalmente di "traduzione" in quanto mediazione tramite interpretanti, qui vorrei specificarne la natura "com-prensiva".
Sedda, nella sua introduzione a Tesi per una semiotica delle culture (Lotman 2006), insiste sulla differenza fra com-prensione e traduzione.
La traduzione, per l'autore, è un momento intellettualmente vitale: in questo processo, la cultura che si affaccia sul suo esterno semiotico non tenta di possedere l'altro, ma parte dall'ascolto per approdare a una trasformazione reciproca. La traduzione è un movimento dall'alterità all'alterità, che arricchisce sia la lingua di partenza che quella d'arrivo, creando due entità che alla fine avranno qualcosa in comune proprio grazie al contatto. Essa viene vista quindi come un piano comune su cui i soggetti si appoggiano per confrontarsi, abitare la relazione e persino distorcerla a proprio modo. In questo senso, Sedda la associa ai metalinguaggi che offrono un terreno di incontro e scontro necessario alla semiosi sociale.
Molto diversa è la com-prensione. Dal latino cum-prehendere, ovvero "prendere tutto insieme", "afferrare", essa corrisponde a un movimento "da sé a sé": viene descritta da Sedda come un processo

“sospetto” perché l’altro non viene accolto nella sua diversità, ma viene filtrato e “piegato” all’orizzonte conoscitivo di chi osserva. In questa modalità, la cultura traducente assimila l’altro ai propri codici, riducendo la sua totalità semiotica a riflesso dei propri codici, e quindi trasformandola in uno spazio interno al proprio sistema (Sedda 2006).

Qui vorrei brevemente approfondire le dinamiche del processo di cattura, che ha permesso alla cultura europea di specificarsi internamente, ma anche di espandersi esternamente. L’espansione esterna è stata resa possibile fagocitando l’alterità e sconfiggendo gli ostacoli per raggiungere l’obiettivo di dominazione. Il vero ostacolo nel processo di colonizzazione non erano le barriere fisiche, ma la soggettività dell’alterità, la sua resistenza alla deumanizzazione, alla riduzione a oggetto capitalizzabile, a funzione d’uso.

L’invasione coloniale si è prospettata certamente come un sostanziale conflitto fra due Weltanschauungen, che però ha assunto una dimensione particolare, in sostanza identica a quella che Sedda descrive in Tracce di Memoria (2006) e che abbiamo già richiamato in precedenza. Infatti, l’invasione coloniale tende a seguire la stessa grammatica anche se i contesti geografici sono differenti.

Sulla base degli studi di Lotman, l’autore descrive un conflitto in cui la cultura egemone, in quanto grammaticalizzata, si descrive come un sistema rigido di regole che semiotizza tutto ciò che le è esterno come privo di regole, dunque come caos, non-cultura o natura. Nonostante lo scontro sia fra due diverse individualità semiotiche, il soggetto “altro” non viene affatto riconosciuto come portatore di una grammatica, ma al contrario come un essere incapace di darsi regole. Tramite questa operazione di cattura, il soggetto viene trasformato in un oggetto da ordinare, educare o occupare, assimilandolo alla dimensione puramente animale o selvatica. Il processo di oggettivazione avviene attraverso la costruzione di una narrazione coerente (come nei manuali di storia) che opera una selezione escludente. In altre parole, per garantire la “coesione” di una narrazione unica, tutto ciò che appare come “incoerente” o “disturbante” viene rimosso. Questa “rimozione” trasforma l’altro in un “contenitore vuoto da occupare” (Sedda 2006, p. 16), privandolo della sua profondità storica e della sua capacità di agire e patire, quindi della sua soggettività: il soggetto “museificato” non parla più, ma diventa l’oggetto di cui si parla.

Al gruppo dominato viene effettivamente offerta la possibilità di “vivere”, ma solo “entrando” nel sistema, e a patto che esso accetti la definizione di sé come inferiore o disprezzabile. Questo processo rafforza la gerarchia sociale che il dominante vuole stabilire nell’atto stesso della dominazione, proprio tramite il consenso del soggetto da subordinare: nel momento in cui si chiede di entrare nel sistema, si sta in sostanza confermando che il gruppo dominante è l’unico “detentore, guardiano e plenipotenziario dei valori superiori” (Bauman 1990, p. 60, in Sedda 2006). Chi accetta questa

situazione si impegna a cancellare le tracce dei propri modelli tradizionali per imitare pedissequamente quelli del dominante, cercando di farsi perdonare la propria "origine".

La cultura europea si è imposta mostrando all'alterità che la sua stessa visione del mondo fosse un riflesso della sua condizione di inferiorità. La costruzione di una gerarchia epistemologica ha generato la superiorità intellettuale del colonizzatore, funzionale ad infondere terrore e un senso di impotenza nell'altro. In questo modo, il colonizzato è stato privato della sua "sovranità semiotica" perché al suo pensiero è stato sottratto un ancoraggio istituzionale, nel momento in cui il dominatore lo ha inserito all'interno della propria semiosfera.

In particolare, la cultura del colonizzato, caratterizzata come tutte le culture da un'organizzazione centro-periferia, ha subito un processo di forte riassemblamento: trasdotta in quanto spazio interno al sistema europeo (cfr. Sedda in Lotman 2006) è stata profondamente riorganizzata, di modo che il suo nucleo fosse forzatamente sovradeterminato da quello Occidentale. In tale spostamento - proprio in termini topologici lotmaniani - di una intera individualità semiotica da parte della cultura europea entro i confini di quest'ultima, il dogma europeo si è imposto come unico centro di sapere, di regolamentazione e disciplinamento - l'unica fonte di verità capace di fornire il metro oggettivo di tutte le cose, relegando in periferia quello del soggetto altro, ora colonizzato.

Ora, questo spostamento topologico in periferia e la sovradeterminazione delle strutture automodellizzanti indigene da parte di quelle europee, che assicura la dominazione e l'accumulazione economica, è la condizione di possibilità dell'implementazione di quella che Wallerstein chiama economia-mondo capitalistica (1974). L'economia-mondo capitalistica emerge nel lungo XVI secolo, quando l'espansione europea, le conquiste coloniali, la riorganizzazione dei traffici commerciali e l'integrazione forzata di nuove regioni danno origine a una struttura economica unificata ma gerarchica, che trascende i confini politici e si articola secondo una divisione internazionale del lavoro. L'architettura fondamentale del sistema-mondo è la struttura centro-periferia.

Questa distinzione non è geografica in senso naturale, né culturale in senso essenzialista, ma strutturale. Essa deriva dalla posizione che diverse aree occupano all'interno della divisione internazionale del lavoro. Le regioni di centro sono quelle che concentrano le attività produttive ad alto valore aggiunto, caratterizzate da lavoro salariato relativamente libero, maggiore produttività, innovazione tecnologica e forte capacità statale. Le regioni di periferia, invece, vengono integrate nel sistema in funzione di attività estrattive o agricole a basso valore aggiunto, spesso fondate su forme di lavoro coercitivo, come la schiavitù, la servitù o altre modalità di costrizione. La periferia fornisce materie prime e lavoro a basso costo; il centro trasforma, commercia, accumula e reinveste.

L'accumulazione di capitale nelle regioni centrali dipende strutturalmente dallo sfruttamento delle periferie. Infatti, la relazione tra centro e periferia non è una semplice disuguaglianza tra aree più o

meno sviluppate, ma un rapporto sistemico di interdipendenza asimmetrica, nel senso che il sottosviluppo della periferia è prodotto e riprodotto dallo sviluppo del centro. In altre parole, il sistema non genera sviluppo ovunque in modo uniforme; al contrario, produce differenziazione gerarchica come propria condizione di funzionamento.

Lo stesso Wallerstein scrive che tale organizzazione è strettamente legata all'espansione coloniale europea, tantochè le Americhe, ad esempio, vengono integrate come periferia attraverso economie di piantagione e sfruttamento minerario, fondate sul lavoro schiavile. L'Europa orientale fornisce cereali e materie prime attraverso sistemi di servitù della gleba rafforzata. L'Europa nord-occidentale, invece, si consolida come centro grazie al controllo del commercio marittimo, allo sviluppo manifatturiero e alla costruzione di Stati forti capaci di proteggere e promuovere l'accumulazione. In altre parole, il capitalismo esiste in funzione di un'organizzazione del lavoro e dei rapporti geopolitici che è fondamentalmente coloniale.

Wallerstein introduce un'ulteriore categoria interessante, ovvero quella di semiperiferia, che nel sistema ricopre una funzione stabilizzatrice perché, vista la sua natura ibrida, evita una polarizzazione eccessiva tra centro e periferia fungendo da cuscinetto e da zona di mobilità relativa. Tuttavia, la struttura fondamentale rimane quella binaria centro/periferia, che organizza il sistema in modo persistente nel tempo.

Comunque, la posizione di centro o periferia non dipende semplicemente dal livello interno di sviluppo, ma dalla collocazione nella rete globale delle relazioni economiche. È possibile che una regione periferica presenti settori relativamente moderni, ma se la sua funzione principale nel sistema resta quella di fornire materie prime o lavoro a basso costo, essa rimane strutturalmente periferica. Analogamente, le regioni centrali mantengono la loro posizione non solo per superiorità tecnologica, ma per la capacità di controllare i flussi commerciali, finanziari e politici a livello mondiale.

Dal punto di vista militare, gli Stati centrali sviluppano apparati istituzionali forti che proteggono i loro mercati, sostengono le imprese nazionali e intervengono quando necessario per garantire condizioni favorevoli all'accumulazione. Le periferie invece tendono ad avere Stati più deboli o dipendenti, con minore capacità di controllo sui processi economici interni. La forza dello Stato è quindi anch'essa funzione della posizione sistemica: centro e periferia non sono solo categorie economiche, ma configurazioni complesse che includono assetti politici e capacità istituzionali differenti.

Ora, per l'autore questa struttura non scompare con la fine del colonialismo formale, perché anche quando le colonie ottengono l'indipendenza politica, la divisione internazionale del lavoro può rimanere sostanzialmente invariata. Le ex colonie continuano a occupare posizioni periferiche nel sistema-mondo, dal momento che la loro economia resta orientata verso l'esportazione di materie

prime e dipendente dai mercati e dai capitali delle regioni centrali. Quindi, la decolonizzazione politica non implica automaticamente una trasformazione della struttura centro/periferia.
In questa prospettiva, il capitalismo moderno non è un sistema che tende all'omogeneizzazione, ma un sistema che funziona attraverso la produzione e la riproduzione della differenza gerarchica. Centro e periferia non sono deviazioni temporanee, bensì elementi strutturali e permanenti del sistema-mondo che è, fondamentalmente, un sistema semiotico.
L'asimmetria non è un effetto collaterale, ma il principio organizzatore della struttura coloniale della semiosfera, la quale prevede un'interdipendenza fra le due zone volta, da una parte, a sfruttare la periferia per mantenere la grandezza del codice egemone, e, dall'altra, a creare zone di invisibilità semiotica, che rendono tanto la struttura quanto la schiavitù una forma naturalizzata di divisione del lavoro.

1.14 Ideologia coloniale, colonizzazione, colonialità - decolonialità

Per ricapitolare alcuni risultati fino a qui, e per rendere più chiaro ciò che verrà successivamente, credo sia opportuno fissare le definizioni di Ideologia coloniale, Colonizzazione e Colonialità, nonché evidenziare le rispettive differenze.
L'ideologia coloniale, anzitutto, non è un sapere separato o una serie di contenuti isolati, ma una specifica modalità di organizzazione locale dell'enciclopedia. Essa agisce stabilendo correlazioni rigide tra determinati ruoli e giudizi di valore (come buono/cattivo, civile/selvaggio, razionale/irrazionale).
Questo avviene spesso attraverso l'ipercodifica, ovvero l'applicazione di una sottoregola classificatoria a un codice già esistente: ad esempio, partendo dal codice descrittivo "le società si classificano per sviluppo storico", l'ipercodifica ideologica "specifica" che "le società senza scrittura sono pre-storiche", trasformando un dato in norma. L'ideologia è un processo che prevede anche una selezione assiologica, nel senso che opera una selezione all'interno dell'enciclopedia globale, privilegiando certe correlazioni e organizzandole gerarchicamente. Questo processo, detto assiologizzazione, investe i termini di valori positivi (euforici) o negativi (disforici); per esempio, associando il "Nord globale" alla "cultura" (positivo) e il "Sud globale" alla "natura" (inferiore/negativo). Una funzione cruciale dell'ideologia è, poi, l'irrigidimento delle inferenze: mentre l'enciclopedia globale permetterebbe molteplici interpretazioni di un fenomeno, l'ideologia trasforma una correlazione in una regola obbligatoria, eliminando le alternative interpretative e rendendo la conclusione automatica (ad esempio, interpretare un rituale complesso solo come "superstizione irrazionale").

Sotto la pressione di interessi specifici, l'ideologia attiva una porzione limitata di enciclopedia e la propone come una struttura rigida e naturale, guidando in questo modo il soggetto a compiere solo certe inferenze, e facendo apparire una visione parziale del mondo come se fosse l'unica possibile. La competenza ideologica funge quindi da "commutatore", portando l'interprete a riorganizzare i segni per trovare nel mondo o nei testi significati che siano sempre conformi alla propria visione del mondo preesistente.

L'ideologia coloniale è allora quel dispositivo che “seziona” il sapere condiviso in un binario interpretativo obbligato, mascherando la propria natura situata, storica e politica, dietro un'apparenza di "ovvietà" naturale.

La colonizzazione è invece un complesso processo di significazione che coinvolge principalmente i seguenti meccanismi: apparato di cattura e relazione enantiomorfica; narrativizzazione con attanti duali; fissazione della credenza, di cui ora ricorderò le caratteristiche fondamentali.

La cultura dominante agisce come un "apparato di cattura" che non si limita a registrare l'altro, ma gli assegna un posto specifico nel proprio sistema. Così, l'altro viene costruito come un simulacro enantiomorfo, ovvero una proiezione speculare e asimmetrica della cultura europea (come la mano destra rispetto alla sinistra). Questo specchio serve a tradurre il "caos" esterno in informazioni comprensibili per il sistema interno, generando al contempo un'autodefinizione della cultura dominante. Dal punto di vista narrativo, colonizzatore e colonizzato formano un attante duale, una coppia legata da una solidarietà logica immanente dove l'identità dell'uno è definita per opposizione all'altro: la "realizzazione" del soggetto europeo (civiltà) comporta necessariamente la spoliazione del polo opposto (il selvaggio). Attraverso il metodo dell'autorità (istituzioni statali, compresi i musei che hanno giocato un ruolo fondamentale) e il metodo scientifico (scienza imperiale), tali credenze ideologiche sull'altro (quindi lo sguardo ideologico su di esso) vengono "fissate". Questo anche perché la scienza imperiale, lungi dall'essere neutra, ha utilizzato la tassonomia e l'etnografia per trasformare i pregiudizi in "verità oggettive", oggettivando le popolazioni colonizzate come oggetti di studio passivi.

La colonialità, infine, è un fenomeno strettamente connesso al colonialismo, a patto che si riqualifichi quest’ultimo in senso semiotico: il colonialismo è stato un processo di invasione amministrativa e infrastrutturale violenta, di natura politica ed economica, ma al contempo è stato anche il prodotto dell’instaurazione di specifiche posizioni semiotiche all’interno della semiosfera europea. Se il colonialismo è considerabile un fenomeno conchiuso, terminato formalmente con l’indipendenza dei territori colonizzati, la sua struttura invece persiste, ovvero l’organizzazione di stretta interdipendenza e sfruttamento funzionale fra centro e periferia, fra nucleo egemonico e soggetto subordinato relegato ad una marginalità - marginalità che è economica, politica e sociale perché è, anzitutto, una

marginalità semiotica. La colonialità è un fenomeno semiotico che prevede, protegge ed alimenta la persistenza di tale struttura.

In particolare, la colonialità abita la Terzità dell'interpretante, ovvero lo sfondo di regolarità interpretative da cui ogni singolo evento trae senso. Essa opera come un habit, cioè una regolarità "silenziosa" e "incosciente" che organizza e pre-orienta la produzione del senso nella cultura occidentale. In quanto abitudine sedimentata, essa prescrive ordini di interpretazione e comportamento in modo automatico, attivando una serie di interpretanti logico-finali lungo gli assi anzitutto della razza e del sesso.

In quanto tale, è il prodotto della naturalizzazione dell'ideologia coloniale. Attraverso questo processo, le convinzioni ideologiche (come la superiorità europea o la gerarchia razziale) passano da uno stato di consapevolezza a uno stato di abitudinarietà inconsapevole. Queste credenze diventano così "saperi naturali" che costituiscono lo sfondo del senso comune, trasformando fatti storici di dominazione in gerarchie biologiche percepite come "oggettive" (ad esempio la "razza" vista come destino e non come storia).

Come dispositivo di regolazione del senso, la colonialità agisce habitualiter per:

1. Organizzare le relazioni enciclopediche: stabilisce distinzioni pertinenti, come la gerarchia tra esseri "pienamente umani" e "inferiori".
2. Fissare ruoli attanziali: il valore di ogni soggettività emerge solo in opposizione al soggetto egemonico occidentale.
3. Imporre l'Eurocentrismo, su di una base già patriarcale: viene imposto l'unico modo "valido" di produrre conoscenza e intersoggettività, descrivendo gli altri popoli come primitivi o appartenenti a stadi anteriori della storia.
4. Governare il valore di corpi e discorsi: funziona come una regola di orientamento che stabilisce chi è degno di parola ancora prima che l'enunciazione avvenga.

La forza della colonialità risiede quindi nella sua invisibilità, depositandosi nell'ambiente di senso condiviso come una rete di certezze ereditate che non vengono messe in discussione perché sono "già lì", disponibili all'uso acritico. Questo crea e al contempo prevede quella che Mills chiama "epistemologia dell'ignoranza", ovvero un accordo tacito nel gruppo dominante per interpretare il mondo in modo errato, ignorando le realtà della discriminazione per mantenere il proprio privilegio.

La colonialità è, in sintesi, la matrice profonda che continua a regolare l'emergenza del senso, stabilendo una partizione ontologica del genere umano tra "persone piene" (Occidentali) e "sub-persone" (l'Altro), garantendo la permanenza della dominazione attraverso il controllo delle soggettività e del sapere.

Si sostiene quindi lo slittamento teorico significativo della categoria di “colonialità” da nozione prevalentemente storica a categoria epistemica, capace di descrivere una struttura profonda e duratura dell’organizzazione del sapere e del mondo. In questa prospettiva, il colonialismo non è più soltanto un evento concluso o una fase circoscritta della modernità europea, ma diventa un’episteme, ossia una matrice di intelligibilità che informa le modalità attraverso cui vengono concepiti i rapporti di potere, le gerarchie globali e le stesse coordinate della realtà sociale.

Tale episteme ha anzitutto fondato la struttura economica globale, organizzata secondo una struttura centro/periferia nata storicamente insieme all’espansione europea, cioè con l’avvio dell’econonomia-mondo capitalistica moderna che include conquista, colonizzazione e integrazione forzata di territori extraeuropei nella divisione internazionale del lavoro. In particolare, essa ha comportato che le regioni colonizzate venissero acquisite come periferie, specializzate in produzione di materie prime e lavoro coercitivo, mentre i centri concentrano attività ad alto valore aggiunto, potere politico e capacità militare (cfr. Wallerstein 1974).

Oggi, la colonialità continua a orientare non solo i rapporti globali, ma la concezione stessa del rapporto con l’alterità coloniale, naturalizzando asimmetrie che appaiono come inevitabili o intrinseche all’ordine internazionale. La colonialità, in questo senso, non agisce esclusivamente sul piano della rappresentazione, come se fosse un insieme di immagini o stereotipi da decostruire, bensì interviene a un livello più profondo, quello della profonda dimensione strutturale delle relazioni internazionali e gerarchiche, contribuendo a definire ciò che è pensabile, legittimo e razionale nello spazio globale e sociale.

Ora, la pratica di identificazione della "colonialità della semiosi" rappresenta già una riflessione decoloniale perché agisce sulla radice del processo di produzione del senso, spostando l'attenzione da ciò che viene detto a come viene prodotto il significato e a chi lo controlla. La colonialità è, in altre parole, un prodotto della decolonialità come postura analitica: tutto quello che abbiamo fatto finora non è una “semiosi della colonialità”, una “semiotica della decolonizzazione” o “semiotica della colonialità”, ma propriamente semiotica decoloniale e contemporaneamente una decolonizzazione epistemica, che ci ha permesso di mettere a fuoco la colonialità in quanto in quanto dispositivo che produce specifici effetti di senso.

Mignolo e Walsh, con il loro programmatico “On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis” (2024), sottolineano infatti che, mentre la modernità non è certamente un concetto decoloniale, la colonialità lo è a tutti gli effetti: essa non è un’entità che esiste “là fuori” per essere studiata in modo neutro dalle discipline classiche, ma al contrario è una scoperta teorica che emerge solo quando si adotta una prospettiva decoloniale. Gli autori scrivono che “pensare decolonialmente ha reso visibile la colonialità” e, al tempo stesso, “vedere la colonialità ha materializzato il pensiero decoloniale” (ivi,

p. 114). In altre parole, senza l'analisi decoloniale, la logica profonda del potere moderno rimarrebbe invisibile sotto la retorica della salvezza e del progresso. Da un lato, è la modernità che "produce e ha bisogno della colonialità" (ivi, p. 9, traduzione mia) come suo lato oscuro e costitutivo per poter funzionare; dall'altro, la colonialità come strumento di orientamento nasce nel momento in cui il pensiero decoloniale "osserva" l'epistemologia occidentale per svelare questa matrice di potere.

Poiché la colonialità è il lato nascosto della modernità, essa diventa il caposaldo del pensiero e della prassi decoloniale: identificarla, quindi, come prodotto del pensiero decoloniale significa riconoscere che essa è lo strumento necessario per "cambiare i termini della discussione" (ivi, p. 128) e operare la disobbedienza epistemica necessaria alla liberazione.

Fino a questo punto dell'analisi ho dunque provato a costruire almeno le basi di una semiotica decoloniale esercitando una postura decoloniale e sviluppando una serie di problemi aperti soprattutto dalla "Colonial Semiosis" di Mignolo. Fra questi, "la trappola della rappresentazione", ovvero l'illusione che i segni riflettano la realtà in modo neutro, evidenziando i meccanismi semiotici secondo cui l'atto di "nominare" l'alterità coloniale è, fondamentalmente, un processo di ontogenesi. In questo modo, si è dato spazio all'idea per cui ciò che chiamiamo "realtà" o "verità naturale" è in realtà l'esito di una violenza epistemica che ha trasformato fatti storici di sottomissione in gerarchie percepite come biologiche e oggettive. Invece di guardare semplicemente alle manifestazioni (le idee di democrazia, sviluppo, umanità), ho deciso di focalizzare l'attenzione anche sugli attori che gestiscono i termini della conversazione, mettendo in luce come le determinazioni semiotiche presentate in quanto universali siano in realtà narrazioni locali dell'Europa settentrionale imposte globalmente.

Il mio sguardo rimane semiotico (e fondamentalmente femminista e neo-marxista critico, come risulterà evidente fra poco) ma ho funzionalizzato gli strumenti che la disciplina mette a disposizione - e che sono, ormai, tutt'uno con il mio pensare analitico - allo scopo di determinare condizioni di possibilità, caratteristiche ed effetti della colonialità. Non credo che l'epistemologia occidentale sia perduta per sempre, anzi: penso che l'apparato teorico della semiotica sia in grado di svelare il meccanismo cognitivo, passionale e narrativo della Matrice Coloniale del Potere. La decolonialità è una postura che chiunque può adottare, sempre che ci sia consapevolezza intorno alle proprie condizioni di enunciazione e volontà di partire proprio da quelle per esercitare la "disobbedienza" contro gli schemi naturalizzati che corrono nelle nostre vene.

Capitolo 2 – Semiodominio coloniale

2.1 Condizioni materiali della semiosi

La colonialità nel tardo-capitalismo opera come una rete di interpretanti logico-finali, una rete-di-reti, che intreccia una serie di categorizzazioni fra cui razza, genere e sesso, producendo soggettività come posizioni strutturalmente situate rispetto alla norma non marcata dell'Uomo Universale. La principale conseguenza epistemologica di tale strutturazione è che l'esperienza del mondo assume un valore posizionale, poiché strettamente dipendente dalle possibilità interpretative rese disponibili dalle condizioni materiali dei soggetti interpretanti.

La colonialità non è una semplice sovrastruttura ideologica, ma una matrice, una rete semiotica profonda che agisce come forma semiotica dell'esperienza, capace di generare una serie di sostanze - prima fra tutte, quella del corpo. Come si vedrà, infatti, la colonialità semiotizza i corpi attivando un sistema binario che ne canalizza la determinazione a partire da opposizioni fondamentali quali bianco/nero, maschio/femmina, eterosessualità/omosessualità, ragione/emozione, cultura/natura, mente/corpo, soggetto/oggetto, sulle quali interviene sempre una valorizzazione (cfr. Hill Collins 1990).

A partire dagli studi postcoloniali, decoloniali e femministi marxisti (soprattutto di un marxismo non ortodosso, che rifiuta ad esempio il riduzionismo economico), si analizzeranno le modalità con cui il corpo emerge in quanto oggetto semiotico dall'insersezione fra una serie di assi della subordinazione, codificato da catene di interpretazioni rigide, che non operano mai isolatamente ma in modo strutturalmente inter-dipendente in una "eterogeneità storico-strutturale", all'interno della quale la razza funge da nucleo articolatore, modulando e intensificando le altre forme di discriminazione (cfr. Quijano 2020). Il sistema non è statico ma è anzi una rete di posizioni mobile, dove il valore di ogni zona assume un'identità rispetto alla norma canonizzata, "naturale", ovvero quella del maschio, bianco, proprietario, abile e occidentale.

In questo sistema, dunque, il corpo emerge come sostanza significante, prodotta in un processo di ontogenesi differenziale, rivelandosi spazio primario di iscrizione della differenzialità, di manifestazione della struttura coloniale.

2.1.1 Colore della pelle / Razza

La razza è un asse strutturante della classificazione sociale nella modernità coloniale: come abbiamo già discusso, non è un dato naturale ma un costrutto storico, elaborato nel contesto della conquista delle Americhe con la funzione di naturalizzare i rapporti di dominio e trasformare relazioni ideologicamente costruite in differenze ontologiche. Seguendo Quijano (2014) e Lugones (2007),

essa è divenuta “la pietra angolare” del modello di potere capitalista, organizzando gerarchicamente non solo gli individui ma popolazioni intere determinandone la posizione nella divisione globale del lavoro. Essa struttura l’accesso differenziale al lavoro, alla ricchezza, alla sicurezza e alla protezione istituzionale, e colloca i soggetti razzializzati nei segmenti più vulnerabili e sfruttabili del sistema produttivo.

Nancy Fraser (1997) definisce la razza come “collettività bivalente” caratterizzata da due fondamentali dimensioni: una economica, pertinente alla divisione razziale del lavoro e alla produzione di un sottoproletariato superfluo, e l’altra invece “cultural-valutativa” volta a stabilire e proteggere l’eurocentrismo come norma universale. Essa, in quanto dunque articolazione operativa della colonialità, è attivata dalla pratica del “razzismo”, inteso come la produzione e lo sfruttamento, sanzionati dallo Stato o extralegali, di una vulnerabilità di gruppo alla morte prematura (Gilmore 2007). Così, la razza è capace di distribuire in modo differenziale il lavoro, la vita e la morte.

Uno dei meccanismi semiotici fondamentali che caratterizzano la razza è la capacità di produrre stati di visibilizzazione e invisibilizzazione molto peculiari: come scrive Hill Collins (1990), il corpo razzializzato è non semplicemente visibile, ma iper-visibile, in quanto oggetto di controllo, sorveglianza e in generale sospetto, ma totalmente invisibile come soggetto agentivo pienamente riconosciuto.

In questo contesto, la colonialità determina la bianchezza come norma non marcata e standard universale. Crenshaw, la teorica dell’intersezionalità, sottolinea che le rivendicazioni fondate su soggetti privilegiati per razza o classe diventano parametro, oscurando le esperienze di chi vive intersezioni multiple di subordinazione (1989).

La bianchezza è quindi uno spazio di privilegio aperto dalla stessa colonialità, ma allo stesso tempo è una sua articolazione semiotica, in quanto interpretante logico finale. Bilge (2013), ad esempio, lo definisce con Bourdieu “white habitus” (Bilge 2013): una struttura che socializza il corpo e crea nel soggetto gusti razziali, percezioni, sentimenti ed emozioni, costruendo una sorta di “pacchetto” di risorse disponibili senza necessità di nominarle.

2.1.2 Genere, sesso, orientamento sessuale

Il genere e il sesso, proprio come la razza, sono dispositivi semiotici con potere ontogenetico e allo stesso tempo effetti di senso emersi dalla ripetizione nel tempo di pratiche e interpretazioni normate. Come osserva Butler (1990), è proprio la ripetizione che produce l’illusione di una sostanza interiore stabile, facendo di questa sua intuizione il nucleo di una posizione teorica molto famosa nei gender studies: il genere è un fare, e non un essere, scrive l’autrice, riprendendo le parole della Genealogia della Morale di Nietzsche: “there is no ‘being’ behind doing, effecting, becoming; ‘the doer’ is merely

a fiction added to the deed—the deed is everything" (ivi, p. 33). Non è necessario che ci sia un esecutore dietro l'atto, quindi, poiché l'identità di genere è performativamente costituita dalle stesse espressioni che si dicono esserne i risultati. In questo senso, esso è una "finzione regolativa" o una produzione fittizia che stabilisce una relazione di coerenza tra sesso biologico, identità di genere e desiderio eterosesuale. Questo processo di coerentizzazione avviene nel contesto di quella che lei chiama "matrice eterosessuale", ovvero, in termini semiotici, una catena di interpretanti naturalizzata che costruisce i corpi in conformità ad un canone binario (la "tirannia culturale" di Anzaldúa, 1987). Neanche il sesso, dunque, è un dato biologico ma una costruzione naturalizzata e direttamente prodotta dal genere, istituita al servizio degli interessi della riproduzione eterosessuale. Il sesso è uno spazio di riduzione femminile, e anzi, con le parole di Monique Wittig, essa è "ontologicamente soffusa di sesso" cioè definita interamente dalla propria funzione riproduttiva e dalla relazione di sottomissione all'uomo. È proprio per questo che l'autrice scrive che "la lesbica non è una donna": se la donna ha senso solo come termine in relazione binaria e opposizionale a "uomo" all'interno dell'eterosessualità, allora chi rifiuta quel contratto (la lesbica) non può essere definita tale.

Al tempo stesso, l'eterosessualità normativa è razzializzata. La sessualità "normale" è modellata sul canone della bianchezza e incarnata nella figura della donna bianca, casta e passiva, mentre le sessualità nere sono costruite come iper-eterosessuali, incontrollate o bestiali, e l'omosessualità come mancanza o patologia (Hill Collins 1990). Questo ordine canonico di interpretazione coinvolge anche il piano dei discorsi nazionali: come scrivono Giuliani e Lombardi-Diop (2013), l'ordine eteronormativo protegge l'integrità simbolica del "corpo della nazione", intrecciandosi con il razzismo per impedire l'amalgama razziale e preservare una presunta purezza genealogica. L'identità nazionale viene rivendicata come eteronormativa e cristiana, mentre le sessualità attribuite agli "Altri" — migranti, musulmani, soggetti non occidentali — sono rappresentate come minaccia morale e culturale.

La "riduzione performativa" del genere - che in questa sede tuttavia noi accettiamo come un contributo importantissimo, anche per rendere più intelligibile la natura dei meccanismi di semiotizzazione corporea - è stata contestata da diverse autrici, come per esempio Nancy Fraser, la quale, da una prospettiva neo-marxista critica, sottolinea la sua dimensione materiale ed economico-politica (1997). Secondo l'autrice, il genere è anche una categorizzazione che determina l'organizzazione della distribuzione di risorse e responsabilità: l'eterosessualità normativa, che produce un nesso di causalità tra maschio/maschile/desiderio per le donne e femmina/femminile/desiderio per gli uomini, sostiene un'organizzazione materiale della società fondata sulla famiglia nucleare eterosessuale e sul modello del salario familiare, che assegna al maschio il ruolo di capofamiglia e alla donna la funzione riproduttiva e di cura. L'eterosessualismo

garantisce così la riproduzione della forza lavoro e la stabilità dell'ordine economico, integrandosi nella struttura politico-economica del capitalismo.

Il genere ha dunque una funzione economica che risulta particolarmente evidente durante la schiavitù. Per esempio, le donne nere potevano essere trattate come "senza genere" quando era funzionale sfruttarle come forza lavoro al pari degli uomini, e contemporaneamente essere ricondotte forzatamente alla loro femminilità per la riproduzione o per la violenza sessuale. Il sesso diventava così capitale riproduttivo, poiché il corpo femminile schiavizzato produceva nuova forza lavoro vendibile (Davis 1981).

Genere, sesso, orientamento sessuale, razza e classe non funzionano mai isolatamente (Crenshaw 1989).[14] Ma limitandoci per ora all'asse genere/sesso, possiamo concludere che funziona dunque come dispositivo di produzione e regolamentazione dei corpi che naturalizza gerarchie, organizza la divisione materiale del lavoro, modula la riproduzione del capitale e assegna posizioni differenziali all'interno di una matrice di dominazione in cui il modello normativo resta quello maschile, eterosessuale e proprietario.

2.1.3 Classe sociale

La classe sociale è un asse strutturante della subordinazione che organizza in modo asimmetrico la distribuzione delle risorse, del potere e della vulnerabilità, determinando le condizioni materiali di esistenza e le possibilità effettive di partecipazione alla vita sociale. a sua funzione primaria è quella di differenziare i soggetti in base alla loro posizione nel sistema produttivo e alla loro relazione con il capitale, stabilendo chi controlla i mezzi di produzione e chi, invece, dipende dalla vendita della propria forza lavoro (Fraser 1997).

In particolare, è un dispositivo che produce eccedenza umana: genera segmenti di popolazione che non può più assorbire stabilmente — disoccupati strutturali, lavoratori precarizzati, poveri cronici — trasformandoli in una "popolazione in surplus" esposta a una vulnerabilità sistemica e, nei casi estremi, alla morte prematura (Gilmore 2007). In questo senso, Anzaldúa osserva che l'appartenenza alle classi popolari o povere restringe l'orizzonte di vita alla sopravvivenza quotidiana. L'energia è assorbita dalla necessità di garantire cibo, riparo e sicurezza, mentre l'accesso all'istruzione, alla mobilità culturale o all'autonomia personale diventa un obiettivo strutturalmente ostacolato (1987).

La posizione economica è già razzializzata, sessuata e territorializzata, per cui parlare di classe senza considerare questi intrecci rischia di riprodurre un'astrazione eurocentrica che separa l'economico

[14] Per le donne nere, ad esempio, la possibilità di "performare" il genere è limitata da immagini di controllo razzializzate — figure stereotipiche che precedono e condizionano ogni tentativo di autodefinizione. L'autodefinizione collettiva diventa quindi una pratica di resistenza contro un regime che assegna identità prima ancora che i soggetti possano formularle (Hill Collins 2000).

dal resto delle strutture di potere. In contesti neocoloniali, la classe "ha colore": l'accesso al capitale, al lavoro stabile e alla mobilità sociale è strutturalmente mediato dalla razza e dal genere. Inoltre, la classe può funzionare come vettore di privilegio interno a gruppi già subordinati, complicando le dinamiche di rappresentazione politica. Le rivendicazioni antirazziste o femministe, quando assumono implicitamente come standard l'esperienza dei membri economicamente più privilegiati del gruppo, rischiano di rendere invisibili le condizioni di chi occupa l'ultimo gradino della gerarchia economica (Crenshaw 1989).

Nel regime neoliberista, infine, la classe subisce una duplice trasformazione: da un lato, la precarietà viene individualizzata e reinterpretata come "fallimento personale", occultando le strutture sistemiche che la producono; dall'altro, nelle analisi istituzionali, la sostituzione della razza con la classe come categoria esplicativa può neutralizzare la dimensione specificamente razziale del privilegio, rendendo l'intersezionalità più accettabile ma meno radicale. La precarietà viene così trasformata in presunta opportunità imprenditoriale, mentre la responsabilità della vulnerabilità viene scaricata sull'individuo (Bilge 2013).

Insomma, la classe sociale non è soltanto una posizione economica: è un principio organizzatore della vita materiale degli individui che stabilisce chi può vivere, in quali condizioni, con quali margini di autonomia e di riconoscimento. Nel sistema tardo-capitalista e neocoloniale, essa opera come dispositivo che seleziona, isola e gerarchizza i corpi, distribuendo in modo differenziale sicurezza, tempo, mobilità e speranza.

2.1.4 Geografia, Lingua e Religione

Geografia, lingua e religione funzionano come dispositivi di tracciamento della differenza che permettono di stabilire una "linea del colore", delimitando chi è "dentro" la comunità umana pienamente riconosciuta e chi ne resta ai margini. Nella modernità coloniale, questi marcatori hanno organizzato la divisione tra "civilizzati" — europei, cristiani, parlanti lingue legittimate dal canone greco-latino — e "selvaggi" o "primitivi", come è stato già ampiamente discusso in precedenza. L'immigrato contemporaneo viene tradotto in categoria essenziale di differenza proprio attraverso questi segni: provenienza geografica, accento, appartenenza religiosa diventano indizi di alterità, talvolta di vera e propria mostruosità da abbattere.

La geografia è, quindi, una tecnologia di potere, che opera anche tramite il meccanismo semiotico della frontiera, che non è semplicemente una linea politica, ma spazio di frizione permanente in cui il "Terzo Mondo" gratta contro il "Primo", producendo una ferita sempre aperta (Anzaldúa 1987). In questo spazio, l'abitante della frontiera è percepito come intrinsecamente sospetto o alieno, indipendentemente dal suo status giuridico.

Parallelamente, lo Stato moderno utilizza la geografia per gestire le crisi del capitale: la costruzione di carceri in aree rurali marginali diventa una "soluzione geografica" per rimuovere popolazioni considerate superflue dai centri urbani deindustrializzati (Gilmore 2007). La spazializzazione del potere distribuisce la vulnerabilità alla morte lungo coordinate razziali e territoriali.

D'altro canto, l'imposizione della lingua dominante come unico medium di razionalità e cultura produce una gerarchia del sapere in cui i dialetti, le lingue miste o migranti sono stigmatizzati come mutilazioni o deficienze (Anzaldúa 1987). Il cosiddetto "terrorismo linguistico" consiste nel punire l'uso di idiomi subalterni, attaccando così l'identità stessa dei parlanti. L'obbligo di tradurre il proprio pensiero nel linguaggio del gruppo dominante per essere ascoltati altera essenzialmente il significato delle idee prodotte dai soggetti così subalternizzati, squalificando il loro sapere come ingenuo o non scientifico (Hill Collins 1990). La lingua diventa così un ulteriore meccanismo di produzione ontologica che determina quali soggettività possano essere riconosciute come portatrici di conoscenza.

Anche la religione opera come parametro fondamentale, prescrivendo quel binario tra salvezza e selvatichezza che ha storicamente legittimato la superiorità europea, e costruendo una scissione tra spirito civile e corpo animale che ha stigmatizzato le credenze indigene come superstizione o stregoneria (Anzaldúa 1987). In contesti nazionali contemporanei, come l'Italia, l'identità si rivendica come europea e cristiana, mentre l'Islam o altre religioni vengono associate a "terrorismo" (altro meccanismo di esclusione funzionale alla genesi e prosecuzione di conflitti, come quello palestinese), fanatismo e corruzione del corpo della nazione (Giuliani, Lombardi-Diop 2013). La religione diventa così un marcatore di appartenenza geopolitica e un criterio per delimitare il "noi" dal "loro".

Così, l'intersezione di geografia, lingua e religione produce soggetti ontologicamente differenziati. Il migrante non è più un individuo ma un corpo tradotto in categoria: un "corpo del rischio" da gestire tramite biometria, sorveglianza e retoriche dell'emergenza. Quando vivo, è rappresentato come minaccia; quando morto, può essere umanizzato come vittima neutra.

2.1.5 Abilità/Disabilità

La disabilità definisce la norma dell'abilità come requisito per l'appartenenza piena alla comunità produttiva, con la funzione di delimitare chi è considerato capace di partecipare utilmente alla vita sociale e chi, invece, viene espulso o marginalizzato dal sistema del lavoro (Fraser 1997, riprendendo Iris Marion Young). Storicamente, lo Stato sociale ha trattato la disabilità come rischio materiale da compensare, sostituendo il salario in caso di perdita della capacità lavorativa; ma questa protezione presupponeva una norma produttiva centrata sul lavoratore abile.

La disabilità si intreccia con gli altri assi della subordinazione accumulando svantaggi strutturali che Crenshaw descrive attraverso l'analogia "seminterrato": l'intersezione fra disabilità e gli altri assi della subordinazione rende l'esclusione di queste soggettività ancor più invisibile che negli altri casi rispetto alla norma che occupa i piani superiori (Crenshaw 1989). Infatti, la disabilità è spesso prodotta o aggravata dalle condizioni economiche, poiché le malattie croniche esacerbate da povertà e stress rendono il corpo disabile un sito in cui si inscrive la violenza strutturale del capitalismo (Gilmore 2007). Il corpo segnato da diabete, cancro o patologie cardiache diventa testimonianza delle condizioni materiali che lo hanno generato. La disabilità, dunque, non è semplicemente deficit biologico ma effetto sistemico.

Nel regime neoliberista, la persistenza delle disuguaglianze legate all'abilità assume una realtà peculiare, poiché viene occultata da una retorica di società "post-discriminazione" la quale lega il problema al singolo soggetto negando le basi strutturali dell'ingiustizia (Bilge 2013). L'ideale dell'autosufficienza imprenditoriale rende la dipendenza un fallimento morale, rafforzando l'esclusione simbolica ed economica dei corpi non conformi.

Dal punto di vista delle rappresentazioni della disabilità, si trovano immagini che oscillano tra stigmatizzazione, mitizzazione, moralizzazione. In alcune tradizioni, il corpo "anormale" è stato percepito come portatore di poteri straordinari, pagando con la deformità il prezzo di una sensibilità superiore (Anzaldúa 1987). Anche questa mitizzazione, tuttavia, conferma la sua alterità rispetto alla norma.

Quindi, la disabilità funziona come criterio di umanità produttiva: definisce chi è considerato pienamente capace, autonomo e degno di partecipazione, e chi invece viene collocato ai margini, esposto a marginalizzazione economica, invisibilità giuridica e vulnerabilità materiale.

2.2 Ontogenesi differenziale

La colonialità distribuisce le differenze sul corpo costruendolo in quanto "oggetto semiotico vulnerabile" rispetto ad una precisa norma.

L'idea di "oggetto semiotico" è fabbriana e rimanda alla distinzione fra oggetto e cosa. L'oggetto è tale perché "preso" dentro una rete di senso, ovvero il frutto di un ritaglio del continuum della materia, investito di funzione e valore, reso così disponibile all'interpretazione. Il corpo è un oggetto semiotizzato perché esiste nella misura in cui com-preso in un discorso, in una pratica, in una relazione sociale. Per Fabbri, la semiotica non studia le cose, che sfuggono alla semiotizzazione, ma gli oggetti intesi come effetti di senso (cfr. Fabbri 1998). D'altro canto, la forma non è da intendersi come una semplice griglia che si "applica" alla materia: essa è piuttosto un sistema dinamico che

interagisce con la materia, intesa come spazio potenziale, che viene articolato internamente proprio dalla forma, generando così sostanze, ovvero oggetti semiotici.

Quindi, la colonialità opera nel mondo semiotico come forma dell'esperienza articolando il continuum corporeo in categorie gerarchiche e producendo sostanze sociali differenziali, cioè corpi, soggettività e rispettive condizioni materiali di esistenza, cioè modalità di relazione con il mondo che saranno isomorfe rispetto all'impronta che sul corpo lascia la differenza.

In questo senso, la colonialità è dispositivo di ontogenesi, cioè di nascita di soggettività differenziali a partire da assi della subordinazione strutturanti, i quali a loro volta corrispondono a specifiche reti di interpretanti rigide e co-costitutive. È un sistema che coordina una serie di sistemi interdipendenti entro i quali essa si articola, secondo un movimento frattale.

Come abbiamo visto, l'idea della colonialità come "matrice" è stata avanzata da Quijano, e comporta rischi e potenzialità. Da una parte, questo termine suggerisce una struttura profonda, un principio organizzatore, rende visibile la sistematicità della gerarchia; dall'altra, suggerisce l'esistenza di una sorta di centro originario, una fonte unitaria o una causalità verticale e questo, tuttavia, rischia di rendere la colonialità troppo compatta facendola sembrare un principio trascendente e simile a un principio metafisico.

La colonialità, al contrario, è una rete differenziale che produce corpi differenziali: non c'è un centro sovrano unico ma un campo di relazioni fra diverse categorizzazioni (gli assi della subordinazione), dove le differenze non derivano da un'essenza ma emergono da una distribuzione di posizioni. In altre parole: la colonialità non è "la fonte" delle differenze, ma uno specifico modo di comporre il sapere disponibile, è cioè un regime di organizzazione delle differenze che non produce la differenza in sé ma la sua gerarchizzazione e naturalizzazione. È, appunto, un habit Terzo, capace di articolare ideologicamente il continuum corporeo e transindividuale.

Il corpo non è semplicemente un dato biologico, ma è semioticamente costruito a partire dall'intersezione fra le reti di interpretazione normate, e l'esperienza del mondo del soggetto è dipendente da questo posizionamento differenziale rispetto alla norma non marcata. Il Soggetto Universale, che corrisponde sia al punto zero della gerarchia sia ad una posizione nel sistema, è - usando un termine foucaultiano - un "allotropo" nel senso che la sua posizione determina la norma stessa che regola la produzione e riproduzione della struttura.

Quando precedentemente abbiamo definito bianchezza, mascolinità, eterosessualità, abilità, occidentalità come la norma, non parlavamo di categorie chiuse ma di "centri regolativi" del senso condiviso, rispetto alle quali le posizioni occupate dai corpi sono relazionali, instabili, performative, negoziate e negoziabili.

Detto questo, la rete è mobile, ma non arbitraria: un uomo bianco povero non occupa la stessa posizione di un uomo bianco proprietario, né una donna bianca borghese occupa la stessa posizione di una donna migrante razzializzata o di un uomo bianco, benché povero. Le norme si spostano, si aggiornano, si riadattano, ma mantengono un centro di gravità in un sistema dinamicamente asimmetrico.

Dunque, la colonialità non è una matrice metafisica, né un centro originario né pura dispersione: è un campo normativo dinamico che produce soggettività differenziali articolando un continuum corporeo.

La colonialità in quanto habit appare dunque molto simile a una stabilizzazione metastabile (cfr. Simondon 2005), ovvero una regolarità che mantiene al suo interno potenziali di trasformazione: non elimina la metastabilità del campo, ma la canalizza.

Si può avere la tendenza a pensare l'habit peirciano come una legge stabile, che organizza in modo statico il senso, ma non è così: non stiamo negando la regolarità, ma la staticità. Simondon ci permette di capire molto chiaramente quali sono le differenze fra un sistema stabile e un sistema meta-stabile. Un sistema stabile corrisponde a uno stato dove l'energia potenziale è al suo livello minimo e non esistono più tensioni interne capaci di produrre cambiamenti: tutte le trasformazioni possibili sono già avvenute e non sussiste più alcuna forza attiva. È, insomma, uno stato di riposo assoluto che esclude del tutto il divenire, come quello in cui si trova un sasso fermo nel punto più basso di una valle. Il sistema meta-stabile, al contrario, è carico di energia potenziale e ricco di tensioni che non si sono ancora risolte. I centri regolativi della razza, del sesso/genere/orientamento, della classe sociale, della geografia e così via, fungono da ordini di grandezza o forze di tensione che strutturano questo campo, rendendolo un sistema pronto per l'individuazione. Proprio qui il soggetto emerge come mediazione tra ordini di grandezza disparati, come risoluzione parziale e relativa delle tensioni: le posizioni dei corpi appena discusse corrispondono proprio al processo di individuazione, attraverso cui un campo socio-semiotico carico di potenziali pre-individuali si individua in configurazioni determinate — senza tuttavia esaurire tali potenziali, che restano attivi come possibilità di negoziazione e di nuove condensazioni semiotiche. La colonialità in quanto habit è, insomma, una legge che organizza il campo metastabile canalizzando il divenire, ma caratterizzata sempre dalla possibilità dell'eccedenza, in quanto regolarità non rigida, dinamica non chiusa e trasformabilità interna.

Secondo Simondon, l'individuazione produce simultaneamente un individuo e il suo ambiente associato: questo vuol dire che il soggetto emergente non "entra" in un mondo già dato, ma emerge insieme a un ambiente che è lo specchio delle tensioni risolte durante la sua nascita. Pertanto, la sua modalità di relazione è specifica perché l'ambiente stesso è un sistema di potenziali che il soggetto

deve continuamente mediare. In questo senso, l'autore parla di unità tropistica, nel senso che la relazione dell'individuo al mondo è una "dimensione dell'individuazione attraverso la quale l'individuo diviene", che per il soggetto subalternizzato significa dover risolvere continuamente la "problematica" posta da un ambiente spesso ostile, inventando nuove strutture interne per sopravvivere.

In altre parole, ogni soggetto immerso ed emergente in una comunità semiotica vive la propria esperienza della realtà a partire da un corpo semiotizzato secondo la differenza, in cui le gerarchie coloniali si incarnano e vengono continuamente riprodotte e/o contestate. Ogni soggettività accede al mondo in modi diversi proprio per via di questa differenza operativa a livello minimale, corporeo, che costituisce una peculiare prospettiva sul reale. Il mondo di senso è la condensazione delle possibilità interpretative rese disponibili dalla sua posizione nel sistema.

Risulta chiaro quindi ciò che Fanon intendesse con "'epidermizzazione dell'inferiorità", scrivendo di come il nero senta fisicamente il "peso della sua melanina" come un fardello insostenibile, come una maledizione corporea, un destino, per cui il corpo "significa" il male, il peccato e il brutto, poiché la cultura egemone associa sistematicamente il bianco alla luce e alla virtù, e il nero alle tenebre e all'immoralità. L'autore descrive il corpo del subordinato come "ingolfato" da narrazioni prodotte dall'oppressore che gli impediscono di percepirsi come individuo, che lo incatenano alla sua corporeità e genitalità, alla sua oralità, alle sue posture o alla sua presunta potenza sessuale, riducendolo a una funzione puramente biologica. Indossare tale "livrea" è penoso, nella misura in cui il subordinato avverte la tensione fra ciò che vorrebbe essere e ciò che viene costretto ad essere: fra la posizione che è forzato ad occupare, e una nuova evoluzione possibile per una "via di fuga". Il corpo del subordinato è spazio individuato ma soltanto parzialmente determinato, perché sempre carico di una potenzialità evolutiva che gli permette di negoziare il proprio valore differenziale nel sistema. Il problema è che la sua posizione nel sistema è volta a negare questa stessa continuità nell'individualizzazione che secondo Simondon è propria di tutti i soggetti.

2.3 Il mondo naturale

La colonialità funziona come habit di terzità che stabilizza una topologia centro/periferia sia economica sia semiotica, e questa stabilizzazione è metastabile e regolata enciclopedicamente. Essa canalizza le forze di campo con regolarità, orientando l'emergenza delle soggettività all'incrocio degli assi di subordinazione, e determinandone una specifica relazione con l'ambiente. Tale sistema regolare è il prodotto della naturalizzazione dell'ideologia coloniale, dalle sue credenze e narrazioni. In quanto habit, essa lavora come complesso sistema di interpretanti logico finali, e struttura il mondo del senso condiviso stabilendo gerarchie e categorizzazioni: gli assi della subordinazione discussi in

precedenza rappresentano spazi dove la posizione del soggetto nel sistema si gioca in funzione della conformità o meno rispetto alla norma, al canone di “Essere Umano” codificato dal codice egemone, ovvero l’Uomo di Ragione, proprietario, bianco e occidentale. L’intersezione fra queste griglie, che nel tardo capitalismo non si danno mai come sistemi isolati ma co-dipendenti, genera esperienze di subalternità incarnate: da un corpo così semiotizzato - emergente cioè dallo sfondo metastabile in quanto individuo, primità, oggetto di senso, realtà significata - si aprono spazi di esperienza del mondo specifici, che funzionano come base materiale della significazione. È solo a partire da questa base materiale della significazione che il soggetto percepisce sé stesso, gli altri e il mondo circostante. Essa corrisponde a uno spazio di senso dove le possibilità di interpretazione sono strettamente dipendenti dal valore differenziale del soggetto all’interno del sistema (anche se, come vedremo meglio, non esaurite). Qui non si sta dicendo semplicemente che una donna bianca non vive la stessa esperienza della discriminazione della donna nera, ma diciamo che questo è vero perché queste due soggettività esperiscono la realtà letteralmente da due posizioni differenti nel sistema, dal momento che i loro corpi sono semiotizzati diversamente. Entrambe, tuttavia, occupano una posizione subordinata rispetto al canone, per cui la loro esperienza può in un certo qual modo essere compresa da un minimo comune denominatore. Entrambi i loro corpi sono espressione della medesima narrazione profonda intorno all’essere umano, sostanze che realizzano “in superficie" la disforizzazione profonda del femminile contro il maschile, tramite sistemi semi-simbolici che associano una posizione razionale, civile, più evoluta al maschile e una inferiore, irrazionale, disforicamente emotiva al femminile. Vivono insomma all’interno della medesima macro-semiotica del mondo naturale, in quanto figure marginali, attanti periferici di una narrazione egemone, percependosi ed essendo percepite mediante stereotipi e codici condivisi che circolano nel senso comune.

La macro-semiotica del mondo naturale è un concetto teorico sviluppato da Algirdas J. Greimas (1968) per definire il cosiddetto "mondo extralinguistico" non come un referente assoluto ed esterno, ma come un sistema semiotico a sé stante. Insieme alla semiotica delle lingue naturali, quella del mondo naturale costituisce una delle due macro-semiotiche fondamentali e fondanti per la semiosi umana, che si trovano in un rapporto di continua traduzione o correlazione reciproca: il mondo può entrare come contenuto nella lingua e la lingua entra costantemente come contenuto nella semiotica del mondo.

Per Greimas, il mondo naturale è il "luogo della manifestazione del sensibile", ovvero l'insieme delle qualità percepibili (visive, uditive, olfattive, ecc.) che possono diventare manifestazione del senso umano. È l'equivalente del mondo del "senso comune" o di una "cultura naturalizzata" (simile al

concetto di *byt* o vita quotidiana di Lotman, cfr. Sedda 2021) in cui siamo immersi come in un "mare" semiotico.

Come ogni sistema semiotico, anche quello del mondo naturale è organizzato in due piani: quello dell'espressione e quello del contenuto. Il primo è popolato da figure (oggetti-segno e processi-verbo) costituite dalle qualità sensibili che i sistemi percettivi raccolgono e organizzano, e la dominante sensibile è quella visiva; il secondo, invece, è costituito da una "griglia di lettura" (o codice di riconoscimento) di natura semantica e culturale. Questa griglia permette all'uomo di interpretare le figure sensibili, trasformandole in oggetti identificabili, classificandole e collegandole tra loro (ad esempio, riconoscendo un "processo" o un "regno vegetale").

La colonialità regola l'individuazione fornendo esattamente questa griglia e determina l'emergenza di figure che sono, come dicevamo, Primità, cioè eventi di significazione il cui valore è differenziale, calcolandosi rispetto agli altri elementi del sistema. La colonialità stabilisce in questo contesto connessioni stabili tra qualità sensibili (come per esempio il colore della pelle) e valori sociali, rendendo queste interpretazioni automatiche e "naturali". Queste saldature generano "campi di realtà", ovvero guide intelligibili e sensibili che saturano l'atmosfera della cultura e orientano la nostra vita sociale (cfr. Sedda 2021).

Dunque, secondo la prospettiva greimasiana e lotmaniana, sembra che la colonialità agisca come una struttura modellizzante primaria che produce significanti capaci di incarnare la gerarchia, rendendo la discriminazione un'esperienza di senso quotidiana e incarnata. Qui, le soggettività subordinate occupano posizioni attanziali predefinite da una narrazione egemone: l'Aiutante (il colonizzato "fedele"), l'Opponente (il "ribelle", il "terrorista"), o l'Oggetto (il corpo da possedere o sfruttare).

Greimas afferma esplicitamente che le figure del mondo naturale "agiscono direttamente – senza mediazione linguistica – sull'uomo". In questo senso, esiste un livello di "immediatezza" che distingue la percezione dal linguaggio verbale: non abbiamo bisogno della parola "gatto" per percepire la figura del gatto. Nonostante l'azione "diretta" delle qualità sensibili, Greimas sostiene tuttavia che il mondo non sia "dato" in modo grezzo. Per essere intelligibile, la manifestazione sensibile richiede una "griglia di lettura", o codice di riconoscimento, di natura semantica e culturale. Senza questa griglia, le figure non potrebbero essere riconosciute come "oggetti" o "processi"; tali distinzioni fanno parte della "lettura umana del mondo" e non del mondo stesso. Quella che ci appare come "realtà immediata" è in realtà l'equivalente del "senso comune" o di una "cultura naturalizzata" entro cui siamo totalmente immersi. L'accesso sembra immediato solo perché il sistema semiotico è diventato per noi un habit invisibile. La situazione appare, quindi, paradossale perché l'accesso al mondo, per Greimas, è mediato semioticamente ma immediato fenomenologicamente.

Mentre Paolucci (2024) concorderebbe con l'idea di un mondo mediato semioticamente, rifiuterebbe categoricamente che l'esperienza sensibile possa essere considerata "immediata" o "precedente" alla semiosi. Secondo l'autore, seguendo il pensiero anti-intuizionista di Peirce, gli esseri umani non hanno la capacità di ricavare cognizioni direttamente dagli oggetti senza l'intervento di una conoscenza precedente (gli interpretanti). Non esiste un momento "selvaggio" o "pre-categoriale" dell'esperienza. Anche le sensazioni più elementari, come le emozioni o le percezioni sensoriali, possiedono una forma logica e discorsiva. La macro-semiotica del mondo naturale è quindi ancorata alla Terzità, dove il "visibile" è sempre un effetto del "dicibile".

Il contrasto fra le posizioni è relativo all'appoggio o meno di una prospettiva merleau-pontiana, secondo la quale il corpo è la nostra modalità primaria di accesso al mondo che si qualifica essere primariamente campo di significatività pre-riflessivo. Secondo Fanon (1952), tuttavia, questo vale solo per il corpo bianco: "Dans le monde blanc, l'homme de couleur rencontre des difficultés dans l'élaboration de son schéma corporel". Il corpo nero, risecondo l'autore, non può costituire uno schema corporeo neutro, perché è già oggettivato dallo sguardo bianco. Se quindi secondo Merleau-Ponty il corpo è soggetto, Fanon sottolinea che il corpo nero è prima oggetto, perché incarnato in una rete semiotica razziale e già "fissato" dallo sguardo coloniale. La percezione stessa, secondo Fanon, non è neutra ma razzialmente strutturata, portando l'esempio del bambino bianco che esclama: "Tiens, un nègre!" In quel momento il corpo nero viene ridotto a oggetto, il suo accesso al mondo si spezza, l'esperienza diventa iper-consapevolezza di sé come corpo-oggetto.

Questo è il punto in cui Fanon vuole andare oltre Merleau-Ponty, pur non criticando apertamente, ma indicando come la fenomenologia occidentale sia fondamentalmente una fenomenologia del corpo bianco. Ed è qui che la semiotica può fare un ulteriore esercizio di decolonialità e riconoscere la mediatezza della percezione e dell'auto percezione.

Il corpo è davvero il primo momento di accesso alla realtà, ma è un corpo già semiotizzato.[15]

2.4 Maschere bianche

Il corpo dunque è impronta della differenza, ma è anche agente, reattivo, performativo, potenzialmente capace di riarticolare la norma, di dialogare con la sua posizione e anche di opporsi. È sostanzialmente un nodo di articolazione tra norme e pratiche.

Per spiegare le modalità con cui il potere coloniale tenti di ridurre certi corpi a pura passività, Ferreira da Silva propone la categoria di "Io Affettabile", che indica l'esistenza di un certo tipo di individui

[15] Su questo invito a consultare anche "On the coloniality of being: Contributions to the development of a concept", un testo importante per gli studi decoloniali scritto da Maldonado-Torres (2007). Sulla questione percettiva in semiotica, invece, rimando anche alla tesi di dottorato di Mattia de Bernardis, intitolata "La questione percettiva in semiotica. Linee fondamentali e sviluppi della ricerca" (2008).

“costruiti” di modo che la loro mente appaia intrinsecamente soggetta alle leggi della natura e del corpo. Tuttavia, la studiosa suggerisce che la corporeità dei subalterni, pur essendo “semiotizzata" , diremmo noi, per giustificare l'esclusione, è il sito dove si gioca la contesa per l'autodeterminazione, sfidando il privilegio del "Soggetto Trasparente" europeo.

Quijano, in campo decoloniale, descrive questa situazione come un bivio, in cui da una parte il subalternizzato rivendica la propria soggettività, mentre dall’altra accetta la cultura dominante con rassegnazione. In quest’ultimo caso, il soggetto subisce il processo di acculturazione o alienazione in cui finisce per guardare se stesso attraverso gli occhi del dominatore, accettando la propria presunta "inferiorità" come naturale. Trovare un modo per rompere la regolarità dell’abitudine a pensarsi oggetto non è semplice, tantochè il sistema è rimasto fondamentalmente stabile per secoli grazie a quelle che Fanon chiamerebbe “maschere bianche” (1952).

Fanon sostiene che la struttura coloniale piega il soggetto obbligandolo a scegliere tra due posizioni alienanti: da una parte l’assoluta dipendenza e dall’altra la ricerca spasmodica dell’approvazione. Se il colonizzato non riesce a stabilire un rapporto di dipendenza "sicuro" con il padrone, vive la propria condizione come una sconfitta personale. Oppure, il subordinato diventa un "questuante" di umanità che aspetta il permesso di esistere dagli occhi del Bianco.

In questo senso, il processo di adattamento alla subordinazione passa attraverso una serie di pratiche, fra le quali il più importante è quello che prevede l'adozione dei codici del dominatore come unico standard di umanità. Un esempio è il desiderio di “lattificazione”, cioè di “sbiancamento” provato visceralmente dal nero, che vive la propria melanina come una condanna: dal momento che il suo corpo “significa” subordinazione, il soggetto si aliena tentando disperatamente di cambiare questo significato impresso sulla propria carne. Questo desiderio non è una scelta libera, ma una nevrosi nata da una società che trae la sua consistenza proprio dal mantenimento di tale complesso di inferiorità. Allo stesso modo, non è una scelta libera quella compiuta da molte donne e uomini di colore di "salvare la razza" o di "derazzializzarsi" attraverso l'unione con il bianco, sperando che l'amore dell'altro possa cancellare il significato di subalternità inscritto nella loro pelle.

Fanon afferma che "parlare è esistere in assoluto per l'altro" (ivi, p. 33). Per il colonizzato, possedere la lingua del colonizzatore (in questo caso il francese) significa possedere il mondo che quella lingua esprime e implica. Esiste infatti la convinzione per cui, padroneggiando perfettamente la sintassi e la morfologia della metropoli, il soggetto possa acquisire una "potenza straordinaria" e, di riflesso, il diritto di cittadinanza nel mondo "umano" (naturalmente, bianco). In altre parole, dice l’autore, nella struttura coloniale si stabilisce un'equazione perversa: il nero sarà "tanto più bianco, ovvero si avvicinerà tanto più al vero uomo, quanto più avrà fatto propria la lingua francese" (ivi, p. 34). Fanon fa l’esempio dell'antillano che torna dalla Francia "radicalmente trasformato", come se il suo fenotipo

avesse subito una "mutazione definitiva": parla solo in francese, spesso fingendo di non capire più il creolo, per dimostrare di aver acquisito quel "qualcosa" che gli mancava e di essere diventato un "semidio". Il creolo viene infatti percepito come un linguaggio inferiore, un "petit-nègre" adatto solo ai domestici o a chi "non è mai uscito dal suo buco" (ivi, p. 35). Rinnegare la propria "giungla" significa quindi ripudiare l'originalità culturale locale, percepita come un marchio di inferiorità, per abbracciare l'unico standard di civiltà riconosciuto: quello europeo. Così, l'intellettuale nero tenta di porsi esclusivamente sul piano delle idee, sperando che una laurea o una cattedra universitaria portino il Bianco a dimenticare il suo colore. Egli vuole essere considerato non per la sua pelle, ma per la sua "potenza intellettuale". Adottare i codici di condotta europei è dunque un modo per cercare di raggiungere un sentimento di uguaglianza con il dominatore, come nel caso del personaggio Jean Veneuse, che arriva a dichiarare: "Sono più bianco della neve", intendendo con ciò la propria purezza morale e culturale.

Lo scopo finale di questo sforzo è ottenere il riconoscimento. Il subordinato non vuole essere riconosciuto come Nero, ma come Bianco. Egli è un "questuante" di umanità che aspetta il permesso di esistere dagli occhi del dominatore. Il successo di questa operazione viene percepito come una "derazzializzazione": il momento in cui il Bianco gli dice "tu sei dei nostri, non sei un vero nero".

L'espressione "maschere bianche" sintetizza quindi il tentativo disperato del subordinato di fuggire dalla propria "nerezza" per rifugiarsi in un'identità presa in prestito dal dominatore.

Fanon dimostra che la maschera è destinata tuttavia a fallire perché lo sguardo bianco continua a "fissare" il subordinato nella sua corporeità, indipendentemente dai suoi sforzi di apparire diverso dal sé determinato in modo esogeno. Anche l'intellettuale più colto, quando esce nel mondo, viene ricondotto alla sua apparenza fisica: "Toh, un negro!". Questo crea un Io scisso: il soggetto esiste in quanto responsabile non solo dei propri atti ma anche di tutti gli stereotipi legati alla sua razza, finendo così prigioniero di un mondo che lo ha formato a propria immagine ma che rifiuta di riconoscerlo pienamente.

2.5 Passione e cognizione

La liberazione non è una semplice scelta tra passione e ragione, ma un processo in cui l'emozione e la tensione fisica agiscono come motori primari, poiché la ragione da sola - il ragionamento logico-deduttivo, inferenziale - appare insufficiente a scalzare il pregiudizio coloniale, che è semioticamente invisibile.

Fanon a questo proposito osserva che il subordinato tenta spesso di "razionalizzare il mondo" per dimostrare al Bianco il suo errore, ma deve puntualmente disilludersi, poiché il razzismo è un “odio irragionevole" e le vittorie della pura ragione (come le prove scientifiche dell'uguaglianza biologica)

non risolvono affatto i problemi dell'esistenza subalterna incarnata. Fanon dichiara apertamente che la ragione qui non può nulla, perché è spesso in nome della ragione che si decide lo sterminio o l'oppressione, e che per "toccare affettivamente il lettore [bisogna farlo] irrazionalmente, quasi sensualmente" (ivi, p. 10). Questo è un punto assolutamente centrale in questa sede: nel processo di visibilizzazione dell'habitus, di denuncia del privilegio e di liberazione dall'oppressione - sia subita che inflitta - è necessario operare sul piano emotivo-passionale, che in questo senso appare non solo strettamente collegato a quello cognitivo, ma la sua stessa condizione di possibilità. Approfondiremo meglio quest'idea soprattutto tramite l'opera di Fanon, e successivamente nell'analisi di decolonizzazione del patrimonio.

Secondo l'autore, dunque, la liberazione deve passare attraverso la dimensione emotiva e corporea perché è lì che l'oppressione si è insediata, costringendo il subordinato a sperimentare la propria alienazione come una "lacerazione" o un'"emorragia" che coagula sangue nero in tutto il corpo.

Sotto la dominazione, il corpo del subordinato non è rilassato, ma in uno stato di tensione muscolare continua. Il sistema coloniale agisce come un limite fisico che blocca il movimento, mantenendo il soggetto "sempre sul chi vive" e, poiché non può agire contro l'oppressore, questa energia rimane intrappolata nei muscoli, creando una sorta di torpore esplosivo. Prima del risveglio politico, questa tensione si sfoga solo nell'immaginario, nei "sogni muscolari" in cui corre, salta e nuota, scaricando fisicamente il desiderio di libertà che nella realtà è essenzialmente represso.

Dunque, "Che cos'è che fa scoppiare la pentola?" (ivi, p. 34).

Lo scoppio avviene quando la violenza "atmosferica" del sistema coloniale, che il subordinato ha accumulato "sotto le cinghie", trova finalmente una direzione politica.

La passione risulta così fondamentale anzitutto per mantenere la stabilità dell'abitudine: per esempio, la vergogna di sé e della propria essenza è uno stato passionale fondamentale per dare coerenza a un mondo di esistenza "progettato" per la dominazione, e per soffocare la rabbia e l'odio per il padrone, riducendone drasticamente la portata eversiva. D'altro canto, la passione è fondamentale anche per liberarsene: quando essa diventa instabile, per accumulazione progressiva di violenza, l'habit si rompe e nasce qualcosa di nuovo. La liberazione decoloniale emerge a partire da un collasso dell'abitudine su sé stessa, emerge dalla finale esplosione di quella doppia posizione contraddittoria del subordinato che esisteva come soggetto nel mondo ma solo in quanto oggetto, imprigionato fra un "voler essere" e un "non poter essere" né "saper essere" qualcosa di diverso dallo schiavo del bianco. La liberazione, dunque, "accade", come un quadro che cade a un certo punto dalla parete, come l'esito della massima esasperazione della carne che non regge più il peso della tensione.

Il ruolo della dimensione passionale nell'opera fanoniana è molto rilevante, e viene affrontato anzitutto a partire dall'odio che, paradossalmente, unisce subordinati e subordinanti: quello del bianco verso il nero, e quello del nero verso il bianco.

L'odio del bianco verso il nero è descritto come un "odio irragionevole" che serve a naturalizzare la gerarchia coloniale. Particolarmente interessante l'analisi della gelosia e dell'ossessione del bianco razzista che il nero desideri e riesca a possedere le donne bianche: la frase "Le nostre donne dai negri!" sintetizza il timore del dominante, che si comporta proprio "come se" il nero avesse realmente le intenzioni sessuali che il bianco gli proietta addosso. La gelosia razziale incita ai crimini del razzismo e si basa sull'idea che il nero sia una sorta di "spada meravigliosa" capace di trasfigurare sessualmente la donna bianca, introducendola in un universo a cui il bianco non ha accesso. Fanon cita il lavoro di Octave Mannoni per descrivere il "complesso di Prospero", ovvero il ritratto del razzista la cui paura principale è lo stupro (spesso immaginario) della propria figlia da parte di un essere considerato inferiore: "se aveste una figlia da sposare, la dareste a un negro?" (ivi, p. 153). Successivamente, l'autore suggerisce che il bianco che detesta il nero possa in realtà nascondere un proprio sentimento di impotenza o di inferiorità sessuale, vedendo nel nero uno stallone o un simbolo fallico insuperabile. D'altra parte, l'odio nei confronti del Bianco, una volta avvenuto lo "scoppio" della rabbia e della tensione muscolare, cessa di essere un sentimento passivo, represso, rimosso per trasformarsi nell'elementare della prassi rivoluzionaria e in uno strumento per il riconoscimento dell'umanità.

Il risveglio inizia quando il soggetto smette di subire passivamente e "mette un nome su tutte le sue sventure", incanalando coscientemente odio e ira accumulati verso l'ostacolo reale: l'oppressore, finalmente "nominato" e quindi visto come tale. L'emergenza del bianco come oppressore è parallela all'emergenza del soggetto in quanto subordinato. In altre parole, lo scoppio avviene quando il rapporto di dominazione appare in quanto tale e quando si instaura, a livello minimale, uno sguardo decoloniale come postura eversiva. Soltanto tramite la ripetizione tale postura diventerà abito, e quindi, appunto decolonialità.

Fanon sottolinea che, dopo lo scoppio della rabbia, il subordinato spesso auspica lo scontro diretto. Per spiegare questo desiderio, riprende la dialettica hegeliana distinguendo tra la certezza soggettiva, ovvero il semplice fatto di esistere o "essere", e la verità oggettiva, cioè il riconoscimento sociale.

Nella sua immediatezza, scrive Fanon, la coscienza è solo "essere-per-sé", una realtà naturale, e finché questa coscienza non viene riconosciuta dall'altro rimane rinchiusa in se stessa, priva di una reale dimensione umana. Il nero prima della liberazione non ha "resistenza ontologica" perché esiste solo in funzione dell'altro, perdendo la propria autonomia soggettiva come risultato dello sguardo del bianco che lo "fissa" come un oggetto fra gli altri oggetti.

L'essenza dell'autocoscienza si manifesta solo quando il soggetto dimostra di non essere schiavo della propria vita biologica con la “prova della libertà”, che consiste nel rischiare la vita, nel dare prova del fatto che si persegue un valore superiore alla mera sopravvivenza. In altre parole, non ci può essere riconoscimento né autocoscienza senza libertà. Tuttavia, storicamente, il nero è stato spesso "liberato" dal padrone senza una lotta cruenta, come nel caso dell'abolizione della schiavitù decretata dall'alto: senza aver rischiato la vita, il nero è quindi diventato un "servo a cui è stato permesso di adottare un atteggiamento da padrone" (ivi, p. 197), ma che non conosce il vero prezzo della libertà perché non l'ha conquistata.

Dunque, ritornando all’odio: questa passione espressa nella lotta non è certamente fine a sé stessa, ma per rompere l’equilibrio soffocante della sottomissione. Il subordinato ha provato in tanti modi diversi a scappare dalla sua prigionia, indossando maschere, elemosinando umanità e sanzioni positive, provando a farsi riconoscere intellettualmente, ma davanti al razzismo, dice Fanon, "l'intelligenza non ha mai salvato nessuno" (ivi, p. 43). Per questo motivo, se il subordinato vuole davvero uscire dalla zona di non-essere, deve smettere di essere un questuante di approvazione bianca, deve imporsi all’altro attraverso una lotta che minacci la presenza corporea dell'oppressore.

A questo primo livello della liberazione, quando il velo si è squarciato e la violenza si è manifestata in quanto illegittima e ormai più sopportabile, il vecchio servo preferisce che il bianco gli gridi "sporco negro" (un atto di riconoscimento, seppur violento) piuttosto che essere trattato con indifferenza o curiosità paternalistica. Lo scontro diretto è infatti l'unica via per trasformare la certezza soggettiva in una verità riconosciuta dall'altro.

Lo scoppio iniziale della furia dell’oppresso non è semplicemente una reazione fisica ma, come abbiamo accennato inizialmente, ha un peso semiotico importantissimo. Esso è un momento di rottura improvvisa e accelerazione nel processo storico-culturale, contrapposto invece ai "processi graduali" che seguono catene lineari di causa-effetto, perché l'esplosione interrompe la catena logica del "passo dopo passo" (Lotman 1992).

In quel momento, la prevedibilità scompare e si apre uno spazio di eventi parimenti probabili.

Dal punto di vista del presente che guarda al futuro, l'esito di un'esplosione è indeterminato, perché diverse possibilità sono variabili intercambiabili e non si può dire con certezza quale si realizzerà.

L’esplosione si attua attraverso la "traduzione dell'intraducibile", ovvero la creazione di collegamenti semantici inaspettati e non previsti tra aree della cultura precedentemente ritenute incompatibili o proibite, per esempio l’idea dell’oggetto come soggetto. Durante l'esplosione, le opposizioni strutturali si neutralizzano e ciò che è differente appare uguale, permettendo balzi verso strutture organizzative completamente nuove e imprevedibili. Sebbene un'esplosione possa durare cronologicamente a lungo (Lotman cita come esempi la caduta dell'Impero Romano o la Rivoluzione

Francese), essa è vissuta come un momento atemporale o "senza tempo" che produce una sorta di "appiattimento semiotico" dello spazio culturale che, solitamente gerarchizzato, diventa appunto "piatto" o "connessionista", dove ogni frammento di linguaggio può entrare in contatto con qualsiasi altro.

L'esplosione è dunque un punto di biforcazione in cui il sistema abbandona il suo stato di equilibrio e la scelta compiuta dai soggetti coinvolti diventa decisiva per il futuro, segnando il passaggio dal vecchio al nuovo attraverso un meccanismo di simultanea implosione. Una volta che una delle possibilità si è attualizzata, il processo storico diventa irreversibile.

Si instaura così il conflitto, in quanto processo di liberazione, non semplicemente dal dominatore, ma dalle strutture della colonialità. Una lotta contro l'abitudine a pensarsi oggetto, a mascherarsi: "Non sono schiavo della Schiavitù che disumanizzò i miei padri" (Fanon 1952, p. 202).

È proprio in questo senso che, nella sezione sull'ontogenesi differenziale, lasciavamo aperta la possibilità della "via d'uscita" dal sistema: Virno (2001), ad esempio, parla di "defezione" nel senso di un atto con cui il corpo negozia la tensione fra potenzialità e tratti individuati, specificando nuove forme di vita che la norma esistente non contemplava. In questo senso la liberazione non si riduce, ovviamente, ad una semplice opposizione frontale, ma alla riorganizzazione delle leggi di interpretazione, ad una loro disinvenzione e reinvenzione.

Se dal collasso dell'abito emerge lo sguardo decoloniale, la decolonizzazione è il processo che ne consegue volto a stabilizzarlo, inteso proprio come una disinvenzione del codice coloniale. Mi soffermo solo un momento sulla questione della disinvenzione, che verrà trattata più approfonditamente in un'altro momento e dal punto di vista delle strategie semiotiche decoloniali. Ora, la possibilità di "disinventare" un codice è un concetto teorico complesso e problematico proposto da Francesco Mazzucchelli. Nel suo saggio "Modi di distruzione segnica", Mazzucchelli esplora se le modalità di distruzione del senso possano essere considerate il converso dei modi di produzione segnica delineati da Umberto Eco. La disinvenzione rappresenta il tentativo di annullare la possibilità di produzione di segni lavorando non sulle singole occorrenze, cioè i segni concreti, ma sui codici, ovvero i type, che permettono la creazione di repliche. Se l'invenzione crea una nuova convenzione, la disinvenzione dovrebbe neutralizzarla. Mazzucchelli avverte che non è affatto evidente quale "lavoro fisico" o "lavoro segnico" possa corrispondere effettivamente a una disinvenzione, e Lorusso sottolinea una sorta di improbabilità in quest'idea (cfr. Lorusso 2021). Infatti, mentre è facile defigurare un segno o occultare un oggetto, è estremamente difficile cancellare una convenzione strutturante di una cultura.

Tuttavia, io credo che la decolonizzazione sia essenzialmente un lavoro semiotico di sistematica disinvenzione e, in quanto tale, non coincide affatto con la mera cancellazione (né la disinvenzione è

riducibile all'idea di eliminazione) ma con una procedura semiotica molto complessa, che trasfigura segni già esistenti e disponibili nel senso comune alla luce di un codice nuovo, costruito in aperta opposizione a quello egemonico. Il processo non è certo istantaneo: è, appunto, un processo molto lungo, che trova le sue radici ben prima della decolonizzazione formale degli stati. In senso ampio, la resistenza all'oppressione coloniale che c'è sempre stata: il subordinato è "subalternizzato", nel senso che rimane agente anche sotto lo stivale bianco. Tuttavia, naturalizzandosi nelle pieghe nascoste del senso, la dinamica dell'oppressione coloniale è diventata sempre più difficile da individuare, e di conseguenza cambiano anche le modalità di resistenza: la decolonizzazione epistemica è, oggi, una lotta contro gli abiti che "ci praticano", che "ci parlano". Questa lotta si realizza in un tentativo di disinnescare la capacità del codice di continuare a riprodursi attraverso il corpo, e quindi nella produzione di una serie di segni volti a individuare sempre più specificatamente la natura di questo abito. È così che si disinventa un codice: anzitutto, individuandolo.

Dunque, ritornando alla via di fuga in quanto processo di disinvenzione: non è una ritirata passiva, ma un'invenzione sfrenata che altera le regole del gioco, riarticolando la norma attraverso la creazione di nuovi contesti e forme di vita. A questo proposito, riprendendo Deleuze e Guattari, Braidotti vede nel corpo non una sostanza fissa, ma un interfaccia di forze intersecanti: la fuga è la capacità del corpo di tracciare "linee di fuga" che eccedono le costrizioni del potere "fallogocentrico" e le griglie della norma (cfr. Braidotti 1994).

Rabbia e odio sono i primi mezzi per instaurare un conflitto centro-periferia, volto in aperta opposizione alle regole della "cultura naturalizzata", del senso comune e anche del buon senso sostanzializzate nell'ambiente circostante.

Tuttavia, questi sentimenti negativi che accompagnano il "risveglio" del subordinato non sono rivolti solo verso l'oppressore, ma anche verso sé stesso, poiché la liberazione richiede innanzitutto di distruggere l'immagine di sé costruita dall'oppressore. È necessario, in altre parole, "liberare l'uomo di colore da se stesso" (Fanon 1952, p. 26). Infatti, nella "brusca presa di coscienza", il subordinato sperimenta una forte "vergogna e disprezzo di se stesso" - vergogna della vergogna di non essersi sentito all'altezza del dominatore.

Lo "sforzo di disalienazione" è dunque un conflitto intimo e doloroso per espellere le "verità" introiettate che hanno reso il soggetto schiavo di sé stesso. La decolonizzazione comincia qui: "O mio corpo, fai sempre di me un uomo che si interroga!" (ivi, p. 208).

Il soggetto, ora, deve affrontare un processo di stabilizzazione della passione esplosiva canalizzandola in un'azione trasformativa. Infatti, nonostante l'importanza dell'emozione, Fanon non esalta la passione cieca e anzi sottolinea che l'obiettivo è quello di instaurare un equilibrio superiore, capace

di andare oltre il risentimento: il comportamento puramente "reazionale" deve trasformarsi in uno "azionale", ovvero in grado di agire per creare nuovi valori.

A questo punto Fanon scrive che il colonizzato scopre nella lotta che "il fratello, la sorella, il compagno" (Fanon 1961, p. 13) sono essenziali e il "NO" all'oppressione diventa così un atto collettivo di affermazione. Fanon mette particolare enfasi sul partito, cioè sull'organizzazione come ponte tra le masse e i dirigenti, permettendo al popolo di appropriarsi del progetto della nazione. Tramite la lotta politica, la liberazione non si ferma alla distruzione del vecchio, ma si impegna nell' "introdurre l'invenzione nell'esistenza" (Fanon 1952, p. 207). Quindi, il colonizzato "scopre il reale e lo trasforma" (Fanon 1961) attraverso l'esercizio della lotta organizzata nella comunità.

Ecco, in *I dannati della terra* Fanon insiste sull'immagine della tensione accumulata, della violenza interiorizzata che "fermenta" fino al momento in cui il colonizzato dice "no" e la pentola scoppia. Ma questo non significa che prima ci sia solo passività muta, anzi, lo spazio tensivo che precede l'opposizione aperta è condensato da sogni ad occhi aperti di vendetta, mitologie compensative, racconti popolari, comunità affettive, pratiche magiche o religiose - insomma, una serie di elaborazioni collettive, che però rimangono latenti. In questo momento preliminare, il subordinato non accetta mai la subordinazione: anche quando indossa la maschera e spera nella carezza del bianco, non lo fa perché accetta di buon grado la dominazione, ma per rispondere ad un istinto di sopravvivenza. Ed accanto a questi mimetismi forzati, convivono una serie di pratiche di cura della ferita e di discorsivizzazione simbolica del trauma, che aiutano il subordinato a non morire: prima del partito, Fanon parla di villaggio, legami informali, chiacchiere, storie condivise e odio comune.

Quindi, soprattutto in vista di un discorso che mira a individuare una topologia delle forze decoloniali, è importante sottolineare che questo "no" non nasce dal nulla, ma emerge da una rete collettiva di narrazioni preesistenti, coagulazioni culturali che sostiene il soggetto nell'atto di ribellione frontale.

2.6 Topologia del semiodominio coloniale

Per comprendere le forze semiotiche operanti nella strutturazione di questo spazio di resistenza, partiamo dal modello lotmaniano della semiosfera prendendo a riferimento anche i lavori di Sedda. In particolare, quest'ultimo ha introdotto l'idea della semiosfera come meccanismo "a fisarmonica", o pulsante, perchè vive di un movimento costante e incessante tra stati di ordine e disordine, di gerarchia e mescolamento.

Alla base della cultura esiste quella che l'autore, richiamando Foucault, definisce "carta semiotica reale": un livello caratterizzato dall'irregolarità e da un continuo rimescolamento di elementi. In questo stato, la cultura non si limita a combattere il caos esterno, ma crea costantemente il proprio caos interno sotto forma di contraddizioni, ambiguità e vuoti nei testi. Senza questa riserva di "non-

senso", il sistema non avrebbe la materia prima per generare nuove informazioni. Come poi una fisarmonica che si allunga o si tende, la cultura compie uno sforzo di gerarchizzazione: i linguaggi e i testi lavorano per dare un'"altezza" alla semiosfera, creando correlazioni, livelli e metalivelli. Questo movimento tende verso un'"unità ideale", ovvero un'immagine coerente di autodescrizione e autocoscienza. Questa fase serve a eliminare le contraddizioni interne per fornire alla comunità una fonte stabile di orientamento e automodellamento. Mentre i testi "alti" tendono all'ordine, nella realtà vissuta della semiosi sociale quotidiana avviene il movimento opposto, cioè le gerarchie dei linguaggi e dei testi vengono meno e questi tornano a interagire come se si trovassero su un unico livello piatto. Ora, la cultura non è un blocco monolitico, bensì un organismo intrinsecamente eterogeneo composto da molteplici sottosistemi.

Anzitutto, secondo Lotman, la cultura non è una sola lingua ma un sistema di sistemi semiotici correlati (1984). Questo significa che al suo interno coesistono sempre diverse "lingue" (arte, scienza, religione, moda, ecc.) che interagiscono tra loro. Questa eterogeneità strutturale è una condizione necessaria affinché il meccanismo culturale possa funzionare e generare nuovo senso. In secondo luogo, l'autore non usa il termine "subculture" ma usa l'espressione "piccole isole di 'diversa' organizzazione" per descrivere quegli spazi interni alla cultura che seguono regole proprie, differenti da quelle del nucleo normativo dominante. Queste "isole" servono alla cultura per aumentare la varietà strutturale e combattere l'entropia dell'automatismo (cioè il rischio che la cultura diventi troppo rigida e smetta di produrre informazione). Sedda specifica ulteriormente questa idea parlando della costruzione del "Noi" collettivo non come un'omogeneità piatta, ma come un'entità attraversata da molteplici tensioni che generano forme di "noi dentro al noi". Così, ogni formazione semiotica può essere vista contemporaneamente come una globalità (al suo interno) e come una località (rispetto al sistema più grande). Questi gruppi si pongono spesso come "isole di umanità" che seguono proprie norme di onore e vergogna, talvolta in contrasto con l'organizzazione statale o culturale generale.

Per quanto riguarda poi l'organizzazione centro-periferia, il nucleo è il centro della massima organizzazione e delle leggi, mentre le "subculture" o formazioni periferiche sono solitamente meno rigide e più fluide. È proprio dalla periferia, dove i contatti con l'esterno sono più frequenti, che arrivano gli stimoli per il cambiamento: le forme strutturali accumulate nella periferia possono, in fasi successive, diventare dominanti e spostarsi al centro del sistema.

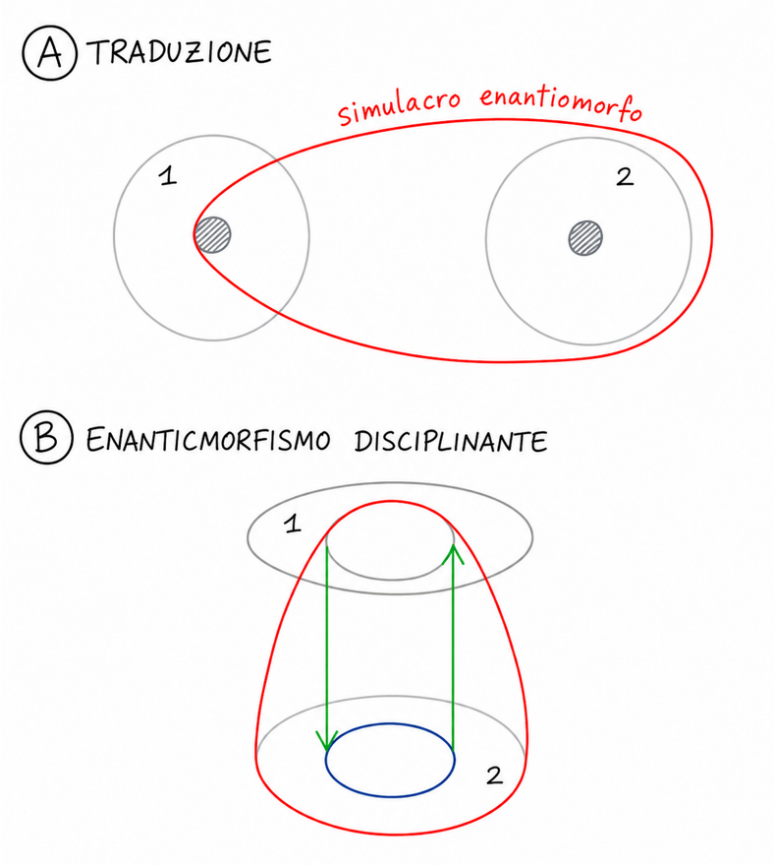
Ma che succede quando dentro la semiosfera ci sono altri corpi che generano irregolarità e dirottano i processi di coerentizzazione dello spazio semiotico? Come cambiano le dinamiche quando questi corpi si individuano in personalità semiotiche autonome "sfidando" le logiche nucleari? Fino a quanto può resistere un sistema "sotto attacco" e che tipo di forma assume? E infine, cosa significa che una cultura esercita il controllo sull'altra?

Per rispondere a queste domande, è possibile complessificare il modello topologico lotmaniano rendendo evidenti forma, vettorialità, effetti e cambiamenti nel tempo delle forze semiotiche esercitate del e nel sistema.

Parlando della cattura della semiosfera indigena da parte del colonizzatore nell'atto di dominazione semiotica, eravamo rimasti alla sua introduzione in quanto spazio marginale, tramite un "decentramento" che prevedeva una sovra-determinazione del suo apparato nucleare da parte di quello europeo, impostosi come egemone con la violenza. Proverò a spiegare meglio questa dinamica.

Questo primo momento di incontro con l'extra-semiotico da parte della cultura europea ha coinciso con una traduzione dell'alterità attraverso il simulacro enantiomorfo. L'immagine enantiomorfa, tuttavia, generalmente compresa come meccanismo di traduzione, qui ha operato come dispositivo di com-prensione, cioè di cattura e disciplinamento dei corpi: la prima violenza epistemica ha consistito nell'obbligare l'alterità ad accettare l'immagine enantiomorfa all'europeo come propria, a specchiarvisi e riconoscervisi. Il soggetto colonizzato è stato così individuato come subalterno, imponendo ad esso una coppia soggetto-ambiente di senso che lo ha dotato di specifiche competenze enciclopediche nuove per pensare sé stesso e il mondo che lo circonda.

Come dicevamo in precedenza, questo processo traduttivo ha generato contemporaneamente anche l'identità traducente, che ha dunque "saldato" il proprio destino a questo atto di dominazione. L'enantiomorfosi nella colonizzazione, infatti, non è solo traduzione deformante, ma è dispositivo strutturale di cattura sistemica che produce dipendenza reciproca tra l'identità nucleare di colonizzatore e colonizzato.



La cultura europea ha così inglobato lo spazio semiotico altro, fagocitato il suo nucleo e creato con esso uno stretto rapporto di sovradeterminazione e dipendenza.

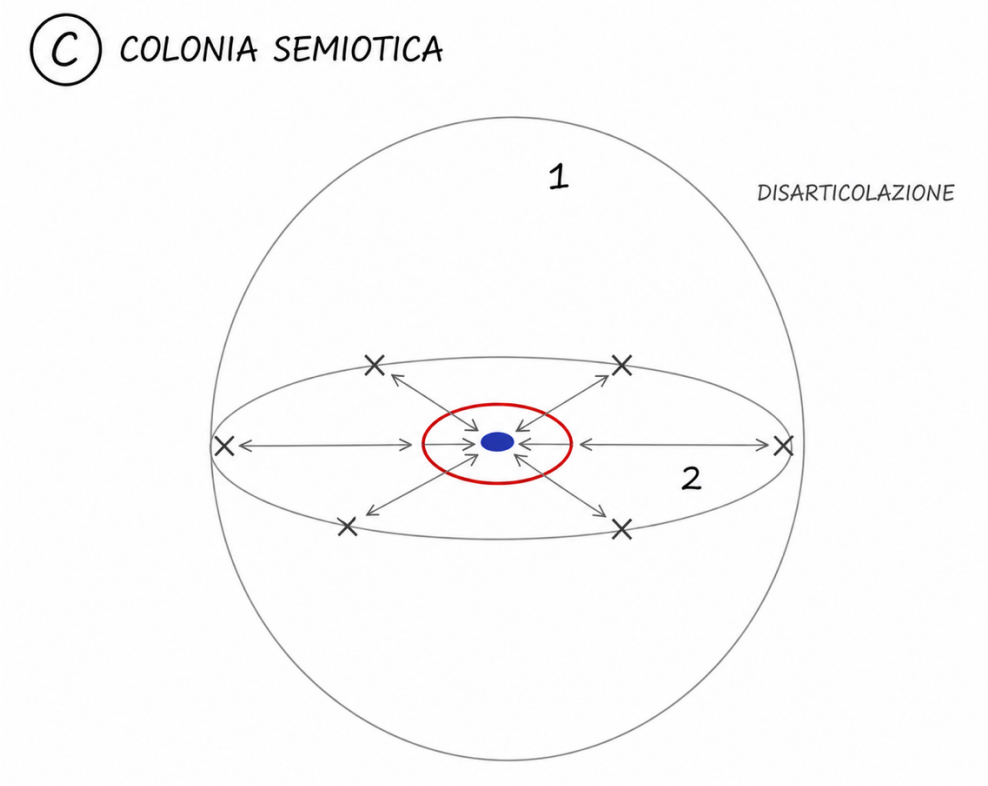
Ora, lo spazio semiotico altro è stato così disgregato: esso era caratterizzato, come tutte le culture, da una precisa identità e specificità, codici stabili interni e automodellizzazioni, che il processo di cattura ha disarticolato, insieme al senso di realtà dei soggetti che lo abitavano.

Tale disarticolazione si è realizzata anzitutto imponendo una nuova norma interpretativa nucleare, codificante i corpi dei soggetti in quanto corpi-oggetti, colonizzati appunto.

Essa ha avuto luogo anche come soffocamento della dinamica culturale che la teneva in vita, impedendole di comunicare internamente e con l'esterno: la colonizzazione, infatti, si è realizzata tramite genocidi demografici, distruzione di templi e luoghi sacri, proibizione di lingue e rituali, evangelizzazione forzata, ristrutturazione delle gerarchie locali, riscrittura della memoria storica. Nel caso della schiavitù atlantica, le persone schiavizzate venivano inoltre separate da membri della stessa etnia e famiglia, mescolate deliberatamente per impedire la comunicazione, private della lingua e dei rituali originari.

Così, la colonizzazione non è solo una dominazione di codici, ma un'alterazione strutturale della dinamica interna della cultura tradotta, un blocco forzato della sua dinamica generativa, poiché impedisce la comunicazione fra i suoi vari sistemi, sia internamente sia esternamente. La cattura

enantiomorfica in un contesto coloniale impedisce il naturale dinamismo della cultura, ma non ancora condannandola a morte, quanto piuttosto alla stasi, ovvero alla riproduzione continua dei codici del nucleo egemone. In questo senso, la cultura europea ha costruito dentro il proprio spazio una "colonia semiotica", capace di generare un "surplus" segnico che conferma continuamente non solo la dominazione ma la superiorità del dominatore.



Una colonia semiotica è uno spazio di incivilizzazione abitato da "nemici interni", da un'alterità funzionale: il loro perpetuo e performato addomesticamento permette alla cultura europea di continuare ad affermarsi come vincitrice e superiore. Qui non si sta parlando di una semplice subcultura o formazione periferica che aumenta la variabilità interna del sistema europeo. Le culture sono meccanismi che non solo dialogano e assimilano, ma anche colonizzano, cioè com-prendono ma con una serie di specificità: tentano di inglobare altre culture, spogliarle della propria autonomia di generazione testuale, e infine trasfigurarle in spazi di riproduzione segnica, condannando i soggetti interpretanti alla non-morte - a una vita eterodiretta, alla sopravvivenza senza autonomia.

Colonizzare uno spazio semiotico, in altre parole, non significa semplicemente "assimilarlo", ma propriamente tentare di ottenere il pieno controllo del suo meccanismo generativo: non uccidere una cultura, ma mantenerla in vita affinché riproduca il codice di quella dominante.

Lotman prevede, fondamentalmente, soltanto due casi di esistenza semiotica di una cultura: la vita e la morte. La vita di una cultura coincide con la sua capacità di generare informazione e trasformare

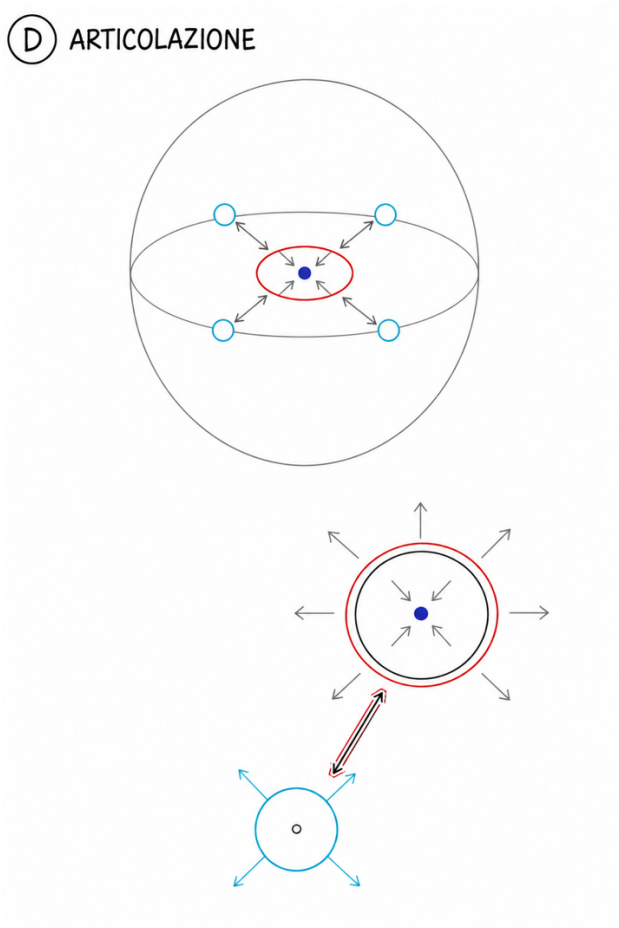
l'entropia, cioè il caos, in senso. La morte non è necessariamente la scomparsa dei suoi testi, ma il collasso del suo meccanismo di traduzione, provocato anzitutto dall'isolamento: la cessazione del dialogo con l'esterno e la perdita di varietà interna (il poliglottismo) portano all'arresto della generazione di senso. In quest'ultimo caso si ha quello che si può chiamare il "cultural genocide" o "culturicide" ovvero il fenomeno per cui di una cultura si distrugge intenzionalmente la lingua, le tradizioni, la religione, il patrimonio.[16]

Durante la colonizzazione di una cultura, quest'ultima rimane tuttavia sospesa fra questi due casi: non può più vivere, perché è stato essenzialmente compromesso il suo meccanismo poietico; ma non muore, perché alcuni suoi frammenti rimangono attivi e si riarticolano. Infatti, al primo momento di cattura e al secondo di disgregazione, ne segue un terzo, che è quello della riarticolazione.

Per raggiungere il pieno controllo della cultura altra, la colonizzazione ha distrutto, conquistato e imposto; ma non è riuscita né a eliminare né a controllare tutto. Perché, come dicevamo, il suo obiettivo non è quello di distruggere completamente una individualità semiotica, ma funzionalizzarne l'attività agli scopi egemonici. Ricordiamo infatti che il potere coloniale è una rete meta-stabile di interpretanti logici-finali: è una legge di associazione che prevede da una parte una regolarità, e dall'altra anche uno spazio di eccedenza, entro cui gli abiti possono assumere nuove forme, specializzarsi - o diventare qualcos'altro. In ogni caso, evolversi. Proprio in questo senso, gli elementi inizialmente disgregati e controllati rigidamente, si ricompongono secondo nuove forme, costruendo nuove reti di significazione: nonostante privati dell'accesso al proprio patrimonio e piegati ad adottare uno sguardo esogeno sul mondo, molti saperi sono sopravvissuti, per esempio cosmologie indigene, lingue native e ritualità tradizionali, e altri sono invece nati come elementi nuovi, per esempio le religioni sincretiche (Vodou, Candomblé, Santeria) e creoli linguistici.

Questo ha determinato la genesi di condensazioni semiotiche locali e periferiche. Esse hanno incrementato la propria specificità interna nella condivisione orizzontale delle informazioni, e in opposizione tanto alla loro identità imposta quanto al soggetto che la impone.

[16] Non esiste un unico teorico fondatore del concetto di culturicide, è piuttosto un termine che emerge in modo frammentato in ambito giuridico, antropologico e politico, spesso sovrapposto a concetti come cultural genocide ed ethnocide. Tuttavia, si veda il lavoro di Raphael Lemkin (1944) che conia il termine "genocide" in una trattazione che includeva esplicitamente la distruzione culturale. Un ulteriore riferimento è Robert Jaulin (1970) che conia l'idea di ethnocide, definendolo come distruzione dell'identità culturale senza eliminazione fisica del gruppo (lavora soprattutto sui popoli amazzonici). Il più noto sistematizzatore contemporaneo di queste formulazioni è David Nersessian (2010), che cerca di distinguere e definire meglio la differenza fra cultural genocide e culturicide, ma in ambito giuridico.



Un primo processo fondamentale di questa ricostituzione periferica è la cura del dolore derivato dalla staticizzazione dello spazio semiosico e dal controllo esercitato su corpi e menti. Il dolore è diventato trauma tramite la sua narrativizzazione collettiva, attraverso cui i subordinati davano senso all'esperienza della dominazione, costruendo così una comunità di interpretanti fondamentalmente basata sul trauma. In questo senso, tali conglomerazioni semiotiche, non ancora semiosfere, si orientano ad una costituzione più stabile costruendo un'identità collettiva basata sul dolore e sulla condivisione del trauma, che ha guidato la creolizzazione dei saperi preesistenti, sopravvissuti al tentativo di distruzione culturale.

La premessa della possibilità della nascita di questa individualità semiotica è la costruzione del nemico, secondo la tendenza a "cercare l'altro" che è fondamentale per costruire narrazioni entro cui specchiarsi, e quindi costituirsi. La coscienza che questo conglomerato in formazione ha della propria specificità è legata, quindi, a un processo di "invenzione" del nemico, che corrisponde ad una contemporanea disinvenzione del codice egemonico. L'operazione di disinvenzione del codice non lo cancella, ma lo riorganizza a partire dai saperi ereditati originariamente e da quelli "somatici", derivati dall'elaborazione narrativa della sofferenza corporea. Il codice egemonico viene

“sovrascritto”, appropriato tramite una sua interpretazione ideologica, che genera nuove connessioni nell’enciclopedia del colonizzato in funzione di diverse opposizioni semantiche e assiologie.
Questa invenzione del nemico, ovvero del colonizzatore, cioè questa sua ri-produzione a partire dai saperi orizzontalmente condivisi, permette una minimale nascita di nuove regole di codifica della realtà, che, specificandosi, diventano poi un codice vero e proprio: abiti di interpretazione funzionali a codificare la realtà controllata dal dominatore, riconoscendolo in quanto nemico che opprime e riconoscendo sé stessi in quanto oppressi. In altre parole, un nuovo codice viene “inventato” tramite una sistematica e progressiva operazione di disinvenzione.
Dunque, affinché queste culture “del trauma” e della “r-esistenza” si costituiscano, devono opporsi al nucleo egemonico, procurando - in questo terzo momento - forme di disobbedienza locale tuttavia incapaci di destabilizzare realmente il sistema.
Ora, il nucleo egemonico, come abbiamo detto, opera una compressione del nucleo della cultura colonizzata, saldandosi ad esso e determinando un rapporto di co-dipendenza che ristruttura l’intero spazio attorno secondo una chiara gerarchia. Questo comporta la nascita di una nuova formazione semiotica del nucleo colonizzatore, che esercita due forze: una interna, volta a stringere e chiudere in una morsa il nucleo colonizzato, e una esterna, di controllo dello spazio semi- e periferico. Quest’ultima forza deriva dall’assunzione nelle determinazioni nucleari delle informazioni prodotte con il simulacro enantiomorfo, che permettono alla cultura egemonica di strutturare il suo ambiente stabilendo zone di visibilità e invisibilità, di “reietti” ed eroi. Quindi, l’opposizione dalla periferia al nucleo non è una semplice opposizione all’oppressore, ma un’opposizione - per traduzione - all’identità di sé imposta dall’autorità, quindi al proprio posizionamento coatto nella semiosfera, alla propria immagine etero-prodotta.
La vettorialità del movimento di appropriazione, teso al nucleo, è anche animata da uno scopo di ri-congiunzione identitaria: il nucleo colonizzato è ancora presente, stretto nella morsa del dominatore, e l’opposizione a quest’ultimo diventa una forma di ri-appropriazione culturale. Le isole semiotiche periferiche sono anche spazi del trauma e della nostalgia. Naturalmente, il nucleo originario non esiste più, perché reso ormai dipendente da quello del colonizzatore. Il processo di ricongiungimento alle origini, in altre parole, non produce un ritorno al passato, ma un nuovo presente e futuro segnato dalla lotta stessa per l’autodeterminazione semiotica.
In ultima istanza, tutti questi processi di traduzione di quella che viene poi codificata come “alterità opprimente”, insieme alle pratiche di ricongiungimento identitario, di cura e produzione di memoria traumatica, consentono alle conglomerazioni periferiche di generare un nuovo nucleo. La decolonizzazione è anzitutto questo processo di traduzione dell’“interno” - cioè presente nell’unico

ambiente semiotico disponibile - in "nemico esterno", rispetto al quale opporsi per definire i propri confini.

Quella che possiamo chiamare "cultura decoloniale" non nasce nel momento in cui Quijano ha scritto la famigerata formula della Matrice Coloniale del Potere: una riflessione intorno ai tempi in cui i saperi sulla marginalità si sono creati ci porterebbe fuori strada, almeno a questo punto dell'analisi. Per comprendere la natura della colonizzazione, della colonialità e, anche, della decolonialità, è necessario invece immaginare un processo semiotico che descrive topologicamente questi movimenti e forze semiosferiche, esistenti su un piano diverso, cioè quello della morfogenesi, ovvero della genesi e dello sviluppo delle forme culturali. La decolonizzazione quindi non è un processo che inizia con l'indipendenza delle colonie né un insieme di saperi codificati in università e luoghi informali, ma essenzialmente un processo semiotico di traduzione dell'interno in esterno, del mondo abitabile in mondo inabitabile - una disinvenzione e invenzione di nuove forme del senso, quindi, a partire dal "grido" del subordinato. Il momento inaugurale della trasformazione e della rottura dell'abito interpretativo è quello dell'istanza somatica che si rompe, esausta, sotto il peso della violenza che si riconosce in quanto tale, semiotizzando la propria presenza alla luce del trauma.

La decolonizzazione, in quanto tale, indica una forma specifica di opposizione fra centro e periferia: deve essere pensata topologicamente come una sorta di compressione che la periferia del subalterno esercita sul nucleo subalternizzante, e una relativa risposta del nucleo che allontana questa forza da sé, decomprimendo il sistema. Questi due movimenti sono interdipendenti, sempre conflittuali, e generano nuove informazioni nella semiosfera.

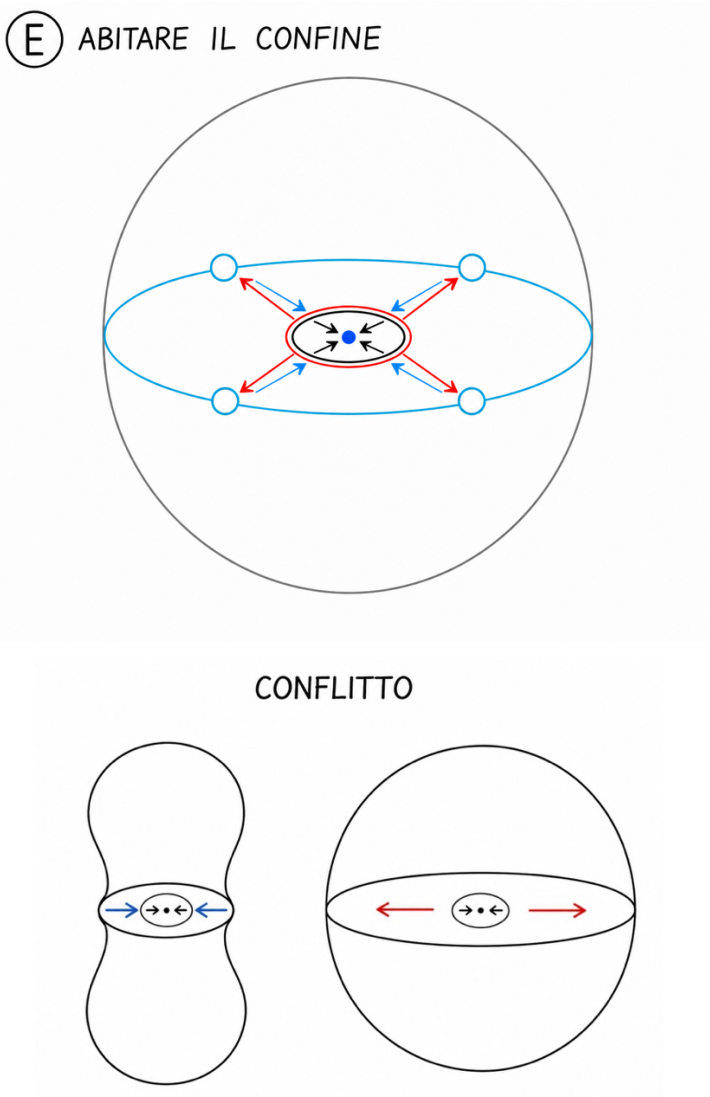
Ora, nel momento in cui esistono solo formazioni periferiche e non subculture strutturate, la compressione è minima e la forza esercitata dal nucleo è decisamente elevata: il sistema coloniale è stabile e riesce a mantenere il controllo sulla differenza.

Tuttavia, la forza della periferia aumenta in funzione di due condizioni: la maggiore sofisticazione interna delle formazioni di confine (della loro identità e dell'identità dell'opponente che tracciano per costituirsi), e le reti che esse stabiliscono fra loro.

Infatti, in periferia, le informazioni circolano molto più velocemente che nel nucleo, e questo dinamismo accelerato permette lo scambio simbolico e la creazione di nuovi spazi interconnessi. La cultura decoloniale emerge qui come rete di saperi militanti occupati in questa continua compressione dello spazio, dove diversi elementi semiotici vivono un orizzonte comune di r-esistenza capace di dare un senso alla vita prima di tutto in funzione della lotta per la sovranità semiotica.

La dinamica qui descritta non è un processo lineare che conduce da una fase di frammentazione a una fase di stabilizzazione definitiva. Al contrario, essa inaugura una serie di cicli di compressione, opposizione e riarticolazione, attraverso cui la cultura decoloniale si specifica progressivamente,

mentre il potere egemonico si ristruttura in forme sempre più sofisticate. Ogni fase di conflitto produce una nuova determinazione identitaria e una nuova modulazione del controllo, in una co-evoluzione antagonista che impedisce al sistema di tornare alla configurazione originaria.



2.7 Topologia passionale[17]

Un habit si rompe quando diventa faticoso, quando qualcosa nella regolarità si incrina. Lo scoppio del subordinato che si risveglia è il momento in cui la regola risulta evidente in quanto inefficace e anzi lesiva. L'istanza somatica registra un dolore e permette al subordinato di vedere la realtà da un'altra prospettiva, in cui si assiologizza negativamente la regola e appare evidente l'insopportabilità del rapporto di dominazione. Il discorso di Fanon può rappresentare una feconda intuizione nella riflessione semiotica intorno alla morfogenesi dell'individualità decoloniale. Anzitutto, la

[17] L'idea che il percorso di individuazione della cultura decoloniale possa essere letto dal punto di vista dello schema passionale canonico mi è stata offerta dal mio supervisor F. Mazzucchelli.

decolonialità nasce qui: è una postura che emerge da un dolore fisico. La decolonizzazione, poi, è un complesso processo traduttivo volto a marcare ciò che esiste - il suo mondo naturale nel semiodominio - in quanto segni di violenza, strumenti per infliggere dolore. Ecco che tutto il mondo della vita del subordinato assume una nuova configurazione: il campo si è disteso e poi condensato alla luce di una nuova postura. Pare dunque che la costituzione dell'individualità decoloniale segua una grammatica di tipo passionale (Fontanille, Greimas, 1991).

Riprendiamo per un attimo la struttura "a fisarmonica" che Sedda proponeva: questa struttura identifica un momento "zero" di confusione, che sarebbe il luogo da cui una cultura emerge. Per quanto riguarda la cultura decoloniale, il suo inizio non sta in uno spazio disorganizzato, ma al contrario in un ambiente altamente e rigidamente organizzato, ovvero quello coloniale. Tuttavia, il sistema non collassa semplicemente con il grido; il forte "no" del subordinato non emerge dal nulla; al contrario, esso è sostenuto da una serie di pratiche di resistenza e cura reciproca volte a sopravvivere, ma eventualmente non ancora pronte per sopportare uno scontro frontale. Questo è il vero livello zero della cultura coloniale: lo spazio è codificato e rigidamente controllato; esistono spazi di resistenza ma minimi; il sistema è stabile, nonostante tuttavia il colonizzato accumuli tensione a forza di sopportare il dolore.

La pratica di "continuare a sopportare" corrisponde a un lungo periodo di costituzione e disposizione caratterizzato da accumulazione tensiva, dove il soggetto si trova in uno stato di pazienza, definibile come una disposizione d'animo caratterizzata dalla "Capacità di frenarsi, di contenere l'ira, l'irritazione".[18]

Nelle fasi iniziali, l'ordine oppressivo mira a trasformare il soggetto in un non-soggetto funzionale (o attante funzionale). In questo stato, l'individuo è assimilato "alla propria funzione" (Coquet 1997 p. 154, in Bertrand 2002, p. 228) e conosce soltanto la lezione di obbedire. Finché lo schiavo rimane nella fase della Disposizione caratterizzata dalla pazienza — definita come la capacità di attendere conservando la calma (cfr. Bertrand 2002) — egli non mette in discussione il sistema, permettendo al padrone di trattarlo come un ingranaggio prevedibile della "grammatica narrativa" coloniale.

Secondo Bateson (in Pezzini, a cura di, 1991), i sistemi di potere si reggono su contingenze di relazione basate su rinforzi, ovvero premi e punizioni. La fase dell'endurance è infatti il risultato di un apprendimento in cui il soggetto ha imparato che la sopportazione viene "ricompensata" con l'assenza di punizione, garantendo una stabilità del quotidiano. In questo senso, il subordinato avverte che qualsiasi deviazione produrrebbe un "senso di dolorosa confusione" (ivi, p. 134) o una punizione attesa. In questo modo, la "pazienza" dello schiavo non è solo una virtù morale, ma un dispositivo di controllo che mantiene il rapporto asimmetrico in una sospensione statica. Così, questa prima fase

[18] Treccani, voce "pazienza".

dell'endurance (disposizione e costituzione) serve al semiodominio coloniale perché trasforma la resistenza potenziale in un flusso tensivo contenuto, garantendo che il soggetto rimanga un "esecutore programmato" invece di diventare un soggetto capace di rompere il contratto fiduciario del sistema.
Uno strumento fondamentale per garantire il rispetto della regola è la moralizzazione preventiva. Come scrive Fontanille (in Pezzini, a cura di, 1991), la moralizzazione in generale serve a "regolare l'intensità degli scambi" e a "frenare la circolazione dei [valori] sensibilizzati" (ivi, p. 95). In un contesto coloniale l'endurance viene codificata come virtù o "buona creanza", mentre l'esplosione passionale (il "NO") viene sanzionata preventivamente come colpa, follia o disonore. Questa griglia morale dunque spinge il soggetto a soffocare il proprio tumulto interiore per evitare la sanzione sociale, trasformando la sua sofferenza in un fattore di inerzia che preserva lo status quo.
Tuttavia, sotto la superficie, si sta verificando una sensibilizzazione: la tensione cresce progressivamente come percorso tensivo che non ha ancora trovato uno sfogo. Si crea così un tumulto modale interiore per cui il "dover-fare" imposto dal padrone si scontra con un "non-voler-fare" e/o un "voler-non-essere" esperito del subordinato in modo sempre più intenso, anche per via del suo legame di cura con gli altri soggetti subordinati, che permette di rafforzare sensibilmente la tensione: non esistono passioni solitarie, anzi, ogni emozione è mediata e convalidata da un'appartenenza a una comunità (cfr. Fabbri in Pezzini, a cura di, 1991). In questo senso, il passaggio da un semplice "dover-obbedire" a un "sentire" l'oppressione con intensità crescente avviene all'interno di un codice di riferimento comune fornito dal gruppo, che aiuta a dare un valore disforico alla condizione vissuta, trasformando la sofferenza individuale in una configurazione passionale condivisa: la collera nasce quando un'attesa fiduciaria viene tradita; la comunità aiuta a definire quali sono i diritti e i valori che vengono costantemente violati. Cioè le interazioni sociali possono in un certo qual modo "agitare" il soggetto, disunirlo, preparandolo così alla crisi passionale (cfr. Fontanille in Pezzini, a cura di, 1991).
Il momento successivo, quello del grido, coincide con quello dell'emozione, in cui la passione diventa principio regolatore che domina l'azione. La rabbia, l'odio e la ribellione scattano dal momento che il soggetto percepisce una sorta di "disconoscimento della propria competenza" o la violazione di un'attesa fondamentale. Così, scoppia, appunto, una crisi che investe tutto il corpo, si manifesta somaticamente e trasforma radicalmente l'essere del subordinato: il soggetto smette di essere un "non-soggetto funzionale", programmato per obbedire come un automa, e diventa un soggetto passionale libero, riappropriandosi della propria capacità di giudizio e di rifiuto. Questa è una transizione di fase fondamentale, perché è proprio qui che il colonizzato muore come oggetto e rinasce come soggetto, rendendo possibile l'instaurazione di una postura "della differenza", ovvero quella decoloniale, e l'implementazione di un assetto semiotico fondato su presupposti alternativi a quelli vigenti.

Il fragoroso “no” non è solo una parola ma una rottura semiotica fondamentale del programma di necessità sociale, che permette al subordinato di “desolidarizzarsi dal percorso immaginario della posizione iniziale" (cfr. Fontanille in Pezzini, a cura di, 1991). Esso, infatti, che fino a quel momento è stato oggetto di una manipolazione (un "far-fare"), si trasforma in un soggetto che esercita una controprestazione. In questo senso, il “no” può essere letto come un gesto estetico, poiché rappresenta un'azione estrema, imprevedibile e spettacolare che interrompe la ripetitività del quotidiano per rifondare il senso della vita del soggetto. Il “beau geste” agisce come un operatore di trasformazioni passionali ed etiche: negando i valori dell'ordine sociale esistente (la sottomissione), il soggetto ne inventa di nuovi, spesso proponendo valori ad essi contraddittori. In questo modo, il esso non è solo un rifiuto, ma la costruzione di una nuova forma di vita basata sui valori e sulle passioni che quel gesto definisce. Così, viene virtualizzata la forma di vita esistente e attualizzata una nuova, sebbene la sua realizzazione definitiva spetti poi alla collettività (cfr. Fontanille 2015).

Ora, sebbene il corpo che trema sia integrato nello schema passionale canonico, esso rappresenta contemporaneamente il punto di massima resistenza e potenziale "fuga" dagli schemi sociali e razionali condivisi.

Nelle teorie di Coquet (2007) il corpo è definito come l'istanza del non-soggetto. Mentre il "soggetto" è l'attante del giudizio e della ragione, il corpo è il luogo dell'irriflesso e della presenza sensibile. Paradossalmente, proprio perché il corpo agisce secondo impulsi irriflessi e involontari (come il tremore), esso viene descritto come la "roccaforte dell'autonomia e pertanto della libertà" (ivi, p. 12). In questo senso, il corpo che trema "sfugge" al controllo dell'ego e alle manovre di manipolazione sociale, manifestando una verità somatica che la ragione non può né censurare né gestire.

In contesti di forte stress o ordini contraddittori, il corpo che trema o la crisi isterica indicano un profondo disturbo che non trova più spazio nella "grammatica delle relazioni" ordinarie. Così, questo "scoppio" somatico può essere interpretato come una rottura della necessità sociale. Il corpo, attraverso lo spasmo o il tremore, esprime una tensione intensiva che appunto de-solidarizza il soggetto dal percorso previsto dall'ordine sociale, rendendo visibile un disaccordo profondo che le parole non riescono ancora a formulare.

Dopo lo "scoppio", interviene l'ultima fase dello schema: l'ordine sociale (il padrone) sanzionerà quel "no" come una colpa o una deviazione. Per il soggetto, invece, quel gesto può rappresentare (e in effetti, secondo Fanon, lo rappresenta) il passaggio dal disonore, dalla vergogna della sottomissione alla libertà o alla fierezza. Marsciani nota che la vergogna sorge proprio dalla "frattura nella circolazione dei valori" (cfr. Marsciani in Pezzini, a cura di, 1991) e quindi il "no" fragoroso è in questo senso proprio il tentativo violento di riparare quella frattura e ristabilire la propria identità.

Poi, quando il soggetto “torna a valle”, la sua comunità - basata sui legami di cura del trauma e saperi ereditati da un sistema pre-coloniale - diventa il luogo dove si smaschera la "mala fede" del potere. Se l'ordine sociale tenta di imporre una moralizzazione che definisce l'obbedienza come "virtù", la comunità di subordinati opera una contromoralizzazione, sanzionando invece la sottomissione come disonore.

La passione è proprio, allora, una strategia di resistenza: quando la tensione del "patire" (sopportare) supera una certa soglia, il corpo e il linguaggio reagiscono con un'esplosione che distrugge il vecchio sistema di relazioni per cercare di costruirne uno nuovo.

È, questo, dunque, il livello zero della cultura decoloniale: uno spazio dove il contrasto fra la sanzione negativa del padrone e l’affermazione della libertà nella comunità inaugura uno spazio di invenzione semiotica.

Questa grammatica passionale non è una semplice reiterazione di uno stesso gesto, ma una sequenza di soglie attraversate. Ogni tumulto, ogni grido, ogni invenzione di regole produce una nuova configurazione identitaria e costringe simultaneamente il potere a ristrutturarsi. Ne deriva una morfogenesi ciclica in cui la cultura decoloniale si specifica attraverso discontinuità successive, mentre il sistema dominante affina progressivamente i propri dispositivi di contenimento.

2.8 Catastrofi

Il “grido” del subordinato costituisce una soglia catastrofica in cui l’abito interpretativo coloniale perde stabilità strutturale, generando un cambio di fase nella forma-soggetto e attivando una dinamica autofagica di riarticolazione dello spazio semiosferico.

Lo spazio così si squarcia, ma non perché intervenga una forza esterna a distruggerlo, ma perché si attiva una dinamica capace di mobilitarlo dall’interno, di piegarlo e consumarlo fino a restituirlo in forma trasformata. Lo spazio coloniale non viene abbandonato né semplicemente negato: viene attraversato da una forza immanente che lo torsiona. È un processo di cannibalizzazione endogena, una digestione interna del codice egemonico: il subordinato abita la semiosfera coloniale e la consuma, la piega, la riorganizza.

Il codice coloniale viene quindi metabilizzato, sovrascritto e restituito trasformato: la digestione è già traduzione ideologica. In questo senso, lo spazio si auto-digenera e si rigenera attraverso l’istanza somatica che, spezzando l’abitudine, spezza anche l’equilibrio che la sosteneva, producendo una nuova configurazione del senso.

Questo è un caso quasi esemplare di ciò che René Thom definisce catastrofe (Thom 1972).[19]

[19] Si vedano anche Vladimir I. Arnold “Catastrophe Theory” (1985), Martin Golubitsky, “An Introduction to Catastrophe Theory and Its Applications” (1978) e H. J. Sussmann & R. S. Zahler, “Catastrophe theory as applied to the social and biological sciences: A critique” (1978) che ho consultato per realizzare questa specifica sezione.

Lo spazio coloniale può essere descritto come un sistema che ha raggiunto una forma di stabilità attraverso l'abitudine, intesa non come semplice consuetudine individuale, ma come dispositivo strutturale di riproduzione del senso. In esso, il codice egemonico organizza le gerarchie, distribuendo ruoli, visibilità e legittimità secondo una grammatica normativa che si presenta come naturale e inevitabile. Il subordinato, a sua volta, interiorizza l'immagine enantiomorfa che il potere gli restituisce, riconoscendosi in una rappresentazione che lo definisce dall'esterno ma che finisce per strutturare anche il suo sguardo su di sé. In questo modo, la semiosi si riproduce: i segni circolano, le interpretazioni si stabilizzano, le posizioni si consolidano, e il sistema continua a generare senso secondo la stessa logica che lo ha fondato.

Si tratta, tuttavia, di un equilibrio che non ha nulla di spontaneo o organico. Non è il risultato di un'armonia interna, ma l'effetto di una compressione costante, di una violenza strutturale e di una ripetizione disciplinata che mantengono le differenze entro confini prestabiliti. La stabilità coloniale è dunque una stabilità forzata, prodotta e mantenuta attraverso dispositivi che impediscono al sistema di deviare dalla propria configurazione dominante. In termini topologici, si potrebbe dire che il sistema occupa un bacino di attrazione stabile: finché le condizioni restano entro una certa soglia, ogni variazione viene riassorbita e riportata all'ordine, e lo spazio continua a organizzarsi secondo la medesima morfologia del potere.

Nel mio modello, nulla esplode improvvisamente e nulla si presenta come rottura immediata o come evento puramente spettacolare. Ciò che avviene è piuttosto un processo di accumulazione lenta, quasi impercettibile, che agisce sotto la soglia della visibilità sistemica. Si accumula il trauma, che da esperienza individuale diventa memoria condivisa; si produce una saturazione dell'abitudine, che non riesce più a sostenere la ripetizione automatica dell'abito interpretativo; si consolidano reti periferiche, all'interno delle quali le informazioni circolano con maggiore intensità; emergono narrazioni condivise che danno forma collettiva al dolore; si attivano risemantizzazioni locali del codice egemonico, che ne alterano progressivamente la funzione.

Tutti questi elementi possono essere pensati come parametri di controllo che variano gradualmente, senza che il sistema, almeno in apparenza, perda la propria stabilità. L'ordine coloniale infatti continua a funzionare, le gerarchie restano in piedi, la semiosi dominante sembra ancora efficace. Tuttavia, ciò che in questo modello risulta decisivo è che, mentre la configurazione visibile appare invariata, la superficie di equilibrio su cui essa si regge si sta deformando. Il sistema occupa ancora il suo bacino di attrazione, ma la sua morfologia interna si incurva sotto la pressione delle tensioni accumulate, preparando le condizioni per una possibile discontinuità.

Nel modello, il momento del "no" somatico rappresenta il punto critico in cui la tensione accumulata raggiunge la soglia di non ritorno. Non si tratta di un gesto retorico, né di una semplice presa di

posizione discorsiva, ma è anzi la rottura dell'abito interpretativo che fino a quel momento aveva garantito la stabilità del sistema. L'istanza corporea, esausta sotto il peso della ripetizione e della violenza normalizzata, interrompe la continuità dell'assoggettamento e rende impossibile la prosecuzione automatica della semiosi dominante. Questo significa quindi che l'equilibrio precedente non è più sostenibile: le condizioni che ne assicuravano la stabilità non riescono più a riassorbire le variazioni interne. Il soggetto non può più occupare la stessa posizione all'interno della gerarchia semiotica, perché quella posizione è diventata intollerabile e instabile; allo stesso tempo, lo spazio non può più essere abitato nello stesso modo, poiché le coordinate che ne organizzavano l'intelligibilità si sono incrinate. È qui che avviene la discontinuità, non come distruzione dello spazio, ma come trasformazione della sua forma.

Questo passaggio corrisponde precisamente a una catastrofe: una variazione continua delle condizioni produce un salto discontinuo dello stato. Le tensioni che si erano accumulate progressivamente deformano la superficie di equilibrio fino al punto in cui il sistema non può più mantenere la configurazione precedente e deve riorganizzarsi secondo una nuova morfologia.

Ora, quando affermo che muore il soggetto colonizzato e ne nasce un altro, non intendo descrivere una semplice evoluzione o un aggiustamento progressivo dell'identità, ma un vero e proprio cambio di fase. Non si tratta qui di riformare l'immagine di sé restando all'interno della stessa struttura interpretativa; ciò che cambia è la forma stessa della soggettività, la configurazione che ne organizza il rapporto con il senso, con il potere e con lo spazio abitabile. Questa trasformazione può essere pensata come a ciò che accade quando l'acqua passa dallo stato liquido a quello di vapore: la materia rimane la stessa, ma la forma in cui essa si organizza e si manifesta è radicalmente diversa. Allo stesso modo, il soggetto non esce dalla semiosfera né si colloca in un altrove puro; resta interno allo stesso campo semiotico, ma la sua struttura è mutata. Le coordinate che prima lo definivano come colonizzato — interiorizzazione del codice egemonico, riconoscimento nell'immagine imposta, riproduzione dell'abito dominante — non sono più operative nello stesso modo. La soggettività si riorganizza, assume una nuova configurazione e, pur continuando a muoversi nello stesso spazio semiosferico, lo abita secondo una morfologia differente, producendo così una trasformazione dell'intero campo.

Ovviamente, in questa situazione, non cambia soltanto il subordinato, ma l'intero sistema coloniale. Se ci trovassimo di fronte a una semplice ribellione locale, a una frattura circoscritta che lascia intatta la struttura complessiva del potere, allora non potrei parlare di catastrofe in senso stretto. In quel caso si tratterebbe di una variazione interna riassorbibile, di una deviazione periferica destinata a essere neutralizzata o integrata. Ciò a cui invece penso è una trasformazione più profonda, che investe la morfologia stessa dello spazio semiosferico.

La forza autofagica che emerge con il "no" somatico non si limita a opporsi al codice egemonico: lo assume, lo digerisce, lo sovrascrive, alterandone la funzione. In questo processo vengono riorganizzati i regimi di visibilità e invisibilità, si modificano le assiologie che regolano il riconoscimento e la legittimità, e si ridisegna la distribuzione tra centro e periferia. Le linee di demarcazione che prima apparivano naturali e stabili si spostano, si incurvano, talvolta si invertono; ciò che era marginale acquisisce densità e ciò che era centrale perde compattezza.

Di conseguenza, non è soltanto la forma-soggetto a mutare, ma l'intero paesaggio delle possibilità in cui quella soggettività si inscrive. È in questo senso che parlo di evento pienamente catastrofico: non come distruzione del campo, ma come sua ristrutturazione interna, come ridefinizione delle condizioni di equilibrio e dei percorsi possibili all'interno dello spazio coloniale. Il sistema non scompare, ma assume una nuova configurazione, e proprio in questa trasformazione del suo assetto complessivo si manifesta la natura catastrofica del processo. Allo stesso tempo però non è neanche un'evoluzione, perché essa presupporrebbe la continuità della struttura.

L'"interno", che prima coincideva con il codice interiorizzato e con l'identificazione nella norma dominante, viene proiettato all'esterno e riconosciuto come nemico; ciò che era stato incorporato come misura di sé diventa oggetto di opposizione. L'abitudine, che garantiva la stabilità del sistema, si trasforma in spazio del trauma, in memoria dolorosa e cosciente della violenza che la sosteneva. La posizione subalterna, definita dalla riproduzione dell'ordine imposto, si converte così in posizione antagonista, capace di nominare e contestare quell'ordine.

Se considero la struttura della catastrofe a fold, o piega, mi trovo di fronte al modello più elementare elaborato all'interno della teoria delle catastrofi, che presuppone la presenza di un unico parametro di controllo capace di variare progressivamente fino a raggiungere una soglia critica oltre la quale lo stato precedente perde improvvisamente stabilità e viene sostituito da un nuovo stato. In questa configurazione, la dinamica è relativamente semplice: esiste un solo equilibrio stabile alla volta e, quando le condizioni non ne permettono più il mantenimento, esso collassa lasciando emergere una diversa configurazione, senza che vi sia una reale coesistenza o competizione tra forme alternative. Il passaggio può essere brusco, ma la sua logica resta lineare e unidimensionale, perché ciò che accade è soltanto la perdita di stabilità di A e la sua sostituzione con B lungo una traiettoria che, pur includendo una soglia, non implica una ristrutturazione complessa del campo.

Uno schema di questo tipo - in cui A viene sottoposto a tensione crescente, supera un punto critico e cede il posto a B - non riesce tuttavia a restituire la complessità del processo che che sto provando a descrivere. Nel caso che analizzo, infatti, il soggetto colonizzato non scompare semplicemente nel momento in cui prende forma quello decoloniale; al contrario, le due configurazioni possono coesistere, intrecciarsi, entrare in conflitto e produrre zone di instabilità prolungata. Allo stesso modo,

il sistema coloniale non viene annullato per lasciare spazio a un ordine completamente altro, ma si riorganizza, si adatta, tenta di riassorbire la frattura e assume nuove morfologie, mantenendo al proprio interno tracce e tensioni della configurazione precedente. Vi è dunque una simultaneità di stati possibili e una competizione strutturale tra forme che la semplice piega, con la sua logica uniparametrica e la sua assenza di bistabilità, non è in grado di descrivere. Per questa ragione, il modello del fold risulta troppo povero rispetto alla dinamica che intendo teorizzare, poiché non cattura né la compresenza conflittuale di configurazioni né la complessità topologica del campo che si ristruttura.

La catastrofe a cuspide presenta una struttura decisamente più interessante per questa ricerca rispetto alla piega, dal momento che presuppone l'interazione di almeno due parametri di controllo i quali, variando congiuntamente, modellano un campo di possibilità molto più articolato. In questo caso non esiste un unico stato stabile alla volta, ma due configurazioni alternative che possono entrambe risultare stabili in determinate condizioni, dando luogo a una vera e propria zona di bistabilità all'interno della quale il sistema può sostare in una forma o nell'altra. A questa caratteristica si accompagna il fenomeno dell'isteresi, ossia il fatto che il ritorno allo stato precedente non è automatico né lineare: una volta attraversata una certa soglia, il sistema non può semplicemente ripercorrere all'indietro la stessa traiettoria per ritrovare l'equilibrio originario, perché il paesaggio delle possibilità è stato modificato.

Dal punto di vista geometrico, la cuspide può essere rappresentata come una superficie che si ripiega su sé stessa, creando una regione in cui le traiettorie si biforcano e si sovrappongono. Finché il sistema si muove all'interno di una delle zone stabili, le variazioni dei parametri appaiono continue e non producono discontinuità visibili; tuttavia, quando la traiettoria attraversa il bordo della cuspide, il salto è improvviso e qualitativo, poiché il sistema è costretto a cadere in un'altra configurazione stabile. Un simile modello implica la coesistenza strutturale di due forme possibili all'interno dello stesso campo, la presenza di un conflitto latente tra configurazioni alternative, l'esistenza di una soglia critica che segna il passaggio da una forma all'altra e una irreversibilità relativa che rende la trasformazione non semplicemente reversibile, ma strutturalmente impegnativa.

Se traduciamo la struttura della cuspide nel modello di semiodominio coloniale, possiamo individuare due parametri di controllo fondamentali che interagiscono nel determinare la forma complessiva del sistema. Anzitutto, la compressione coloniale, intesa come intreccio di violenza strutturale, dispositivi di controllo e sedimentazione dell'abitudine, cioè quell'insieme di pratiche e norme che mantengono stabile la gerarchia imponendo una ripetizione disciplinata delle posizioni. Il secondo parametro riguarda invece l'intensità delle reti periferiche e la progressiva narrativizzazione del trauma, ossia la capacità dei soggetti subordinati di trasformare l'esperienza della sofferenza in racconto condiviso,

di consolidare connessioni orizzontali e di produrre risemantizzazioni che circolano al di fuori del nucleo dominante.

Ora, finché la compressione rimane prevalente e le reti periferiche sono deboli o frammentate, il sistema conserva la propria stabilità: le tensioni vengono riassorbite, la riproduzione del codice egemonico continua a funzionare e l'equilibrio coloniale si mantiene all'interno del suo bacino di attrazione. Tuttavia, nel momento in cui il trauma viene narrativizzato e si trasforma in memoria collettiva, quando la metabolizzazione del codice aumenta e genera nuove connessioni semantiche, e quando le reti periferiche si consolidano fino a costituire una trama resistente, il sistema comincia a entrare in una zona di instabilità strutturale. È in questo punto che i due parametri si combinano in modo tale da rendere insostenibile la configurazione precedente, preparando il salto. Il "grido" somatico può allora essere interpretato come il punto cuspide, ossia il momento critico in cui la traiettoria del sistema attraversa la soglia e precipita in una nuova forma di equilibrio.

Il soggetto colonizzato e il soggetto decoloniale non appartengono a spazi ontologicamente separati, ma coesistono nello stesso ambiente simbolico, come configurazioni alternative che possono stabilizzarsi a seconda delle condizioni. Questa compresenza di stati potenziali, che non si escludono istantaneamente ma possono sovrapporsi e competere, è già un tratto distintivo della bistabilità propria della cuspide. Inoltre, bisogna considerare che il sistema non procede lungo una traiettoria lineare e definitiva, ma può attraversare fasi di oscillazione, di regressione, di compromesso o di repressione, nelle quali la configurazione emergente viene contrastata o parzialmente riassorbita. Tuttavia, anche in questi casi, non si dà un ritorno semplice allo stato precedente, perché la soglia è stata attraversata e il campo è stato modificato. Dopo il grido, anche qualora il sistema sembri ricompattarsi o riassestarsi, non può più ripristinare integralmente la forma originaria: le tensioni emerse hanno lasciato una traccia strutturale e hanno ridefinito le coordinate entro cui si muove il potere.

Questo implica che anche il potere stesso si riconfigura, assumendo nuove forme — che si tratti di ristrutturazioni coloniali, adattamenti neocoloniali o altri dispositivi di controllo — e che l'intero paesaggio delle possibilità venga riorganizzato. È proprio questa trasformazione del campo, che rende impossibile un semplice ritorno all'equilibrio originario e introduce una diversa distribuzione delle forme stabili, a rendere la cuspide il modello più pertinente: una volta oltrepassata la soglia, il sistema non abita più lo stesso spazio di possibilità, ma un paesaggio morfologico alterato.

Ciò che rende la cuspide particolarmente adeguata al mio modello è il fatto che essa si accorda con l'idea di una forza immanente, cioè di una dinamica che non proviene dall'esterno per distruggere il sistema, ma che nasce e opera al suo interno, deformandone progressivamente la struttura. Non si tratta di uno schema del tipo "esterno contro interno", in cui un agente estraneo irrompe e spezza un

ordine compatto; al contrario, è il sistema stesso che, sottoposto a tensioni generate dalla propria configurazione, si incurva, si comprime e modifica la propria superficie di equilibrio fino a rendere insostenibile la forma precedente.

Tuttavia, per comprendere pienamente la portata della catastrofe che ho descritto, è necessario situarla all'interno di una dinamica più ampia di formazione culturale. Una cultura non esiste immediatamente come identità compiuta: essa si costituisce nel tempo, attraverso la ripetizione, la stratificazione e la sofisticazione dei propri codici. La colonizzazione, nel suo gesto originario, non si limita a dominare una comunità, ma la disgrega, la frantuma, la trasforma in colonia semiotica, individualizzandone gli elementi e interrompendo le reti di senso che ne garantivano la coesione.

In una fase iniziale, ciò che emerge non è ancora una subcultura decoloniale pienamente formata, ma una serie di conglomerazioni semiotiche: nuclei dispersi di sopravvivenza simbolica, reti fragili fondate sulla memoria residuale, sulla cura del dolore e sulla narrativizzazione dell'oppressione. È attraverso la trasformazione del trauma individuale in trauma collettivo che prende forma un primo meccanismo generativo di identità. Il dolore condiviso diventa racconto; il racconto diventa memoria; la memoria diventa principio aggregativo.

Affinché si possa parlare di subcultura, tuttavia, occorre una determinazione identitaria più stabile. Essa si costruisce progressivamente mediante la stratificazione di memorie, la sedimentazione di automodelli, la ripetizione dei "gridi" che interrompono l'ordine coloniale. Ogni opposizione non è soltanto un atto di rifiuto, ma un momento di specificazione: definisce confini, consolida reti, produce nuove configurazioni del senso. In questo processo, la cultura decoloniale si rende via via più riconoscibile, più coesa, più capace di auto-descriversi.

È in questo senso che la catastrofe assume una forma ciclica. Ogni ciclo di tensione, accumulazione e salto produce una nuova determinazione della cultura decoloniale. Il "grido" non distrugge semplicemente la configurazione precedente, ma la specifica, la rende più articolata, più consapevole, più strutturata. La soglia attraversata non inaugura un equilibrio definitivo, bensì un nuovo livello di complessità identitaria.

Parallelamente, anche il potere non rimane immobile. Ogni catastrofe costringe il sistema dominante a riorganizzarsi, a elaborare dispositivi più sofisticati di contenimento e stabilizzazione dell'opposizione. Se l'opposizione si fa più esplicita, il potere diventa più raffinato; se la cultura decoloniale consolida i propri automodelli, il sistema egemonico sviluppa nuove strategie di traduzione, integrazione e neutralizzazione. Ne deriva un processo di co-evoluzione conflittuale: a ogni nuova specificazione della cultura decoloniale corrisponde una nuova modulazione del potere.

La ciclicità catastrofica non descrive dunque un'alternanza meccanica tra dominio e rivolta, ma una morfogenesi reciproca. La cultura decoloniale si costituisce attraverso salti successivi che ne

precisano l'identità, mentre il potere si ristruttura incorporando e contenendo la frattura. Il campo non ritorna mai allo stato originario: a ogni ciclo, tanto la periferia quanto il centro abitano una superficie di equilibrio modificata. È questa stratificazione di soglie attraversate, di gridi sedimentati, di memorie istituzionalizzate e di dispositivi riadattati che consente alla cultura decoloniale di emergere non come episodio contingente, ma come formazione storica progressivamente determinata.

2.9 Disinvenzione e conflitto

La disinvenzione è un concetto proposto da Francesco Mazzucchelli (2017) come uno dei possibili modi di distruzione segnica, ovvero quelle operazioni attraverso le quali viene disabilitata la capacità di un segno di significare. L'idea viene proposta a partire e in opposizione simmetrica al modo di produzione segnica dell'invenzione definito da Umberto Eco nel Trattato di Semiotica Generale (1975), a partire dalla domanda sulla possibilità di un "ars oblivionalis" avanzata da quest'ultimo (1987).

A differenza di altre forme di distruzione che colpiscono singole occorrenze, come per esempio la de-figurazione, la disinvenzione è concepita dall'autore come la rottura di un codice istituito, cioè lo scioglimento di una correlazione arbitraria e stabilizzata tra un piano dell'espressione e un piano del contenuto. Tecnicamente la disinvenzione rappresenterebbe un "ritorno al continuo" e uno svanire del senso, riportando porzioni di espressione precedentemente segmentate allo stato di materiale amorfo.

Mentre alcuni modi di distruzione mirano a non far interpretare un segno, la disinvenzione appartiene alla categoria degli atti volti a far dimenticare, dove cui l'obiettivo è far uscire dall'Enciclopedia determinati tipi segnici o configurazioni complesse; tuttavia, una cancellazione definitiva dall'Enciclopedia è teoricamente problematica, e infatti l'autore scrive che la disinvenzione agisce spesso come una "narcotizzazione" di alcuni codici o sottocodici, rendendoli latenti o inaccessibili. Per rendere chiara l'idea, viene citato il dibattito epistemologico sulla possibilità di "disinventare" la bomba atomica: ciò implicherebbe che le conoscenze tecniche necessarie alla sua costruzione retrocedano a uno stadio latente nelle enciclopedie specialistiche, smettendo di essere tramandate fino a rendere impossibile la produzione di nuove occorrenze del segno/oggetto.

Dunque, la disinvenzione riguarda la distruzione volontaria di tipi segnici replicabili e di configurazioni culturali complesse, operando più sul funzionamento generale della memoria enciclopedica che sulla semplice distruzione materiale di un oggetto.

Per spiegare l'evoluzione delle formazioni semiotiche decoloniali periferiche in spazi semiosferici più organizzati internamente, l'idea di disinvenzione è particolarmente rilevante, poiché permette di chiarire le modalità con cui un ambiente di senso venga trasfigurato e messo in tensione. Tuttavia,

nel caso della produzione segnica decoloniale, non si verifica mai pura distruzione, poiché la disinvenzione qui coincide con una pratica di sovrascrittura ideologica.

La disinvenzione decoloniale non è una semplice cancellazione materiale, bensì la riorganizzazione assiologica del mondo-ambiente coloniale: l'atto stesso di sciogliere la correlazione stabilizzata tra piano dell'espressione e piano del contenuto è un atto di riarticolazione del codice secondo una nuova diversa griglia assiologica. In altre parole, rompere il codice del dominatore non significa sospendere il senso, ma riscriverlo in un'altra economia semantica e valoriale, sottraendolo alla pretesa di oggettività che lo aveva naturalizzato. I segni esistenti non vengono eliminati, ma anzi resi più evidenti in quanto *marchiati* come prodotti di violenza o oppressione. In questo modo, un segno che prima significava /progresso/, /civiltà/, /involuzione/ attraversa un processo di sovrascrizione che lo trasfigura immediatamente in significante della "violenza coloniale".

Avevamo già affrontato la questione della produzione ideologica del senso: Eco definisce una struttura ideologica come un sistema in cui i ruoli, cioè gli attanti del mondo sono caricati di giudizi di valore attivando opposizioni assiologiche come bene/male, oppressore/oppresso; di conseguenza, vedere il mondo intero come "spazio di espressione della violenza" è un'operazione ideologica perché carica ogni elemento del reale di una marca di "negatività" cioè la violenza del dominatore. L'inclinazione ideologica dei colonizzati funge da commutatore di codice, producendo una decodifica aberrante "rivoluzionaria" che associa ai significanti un nuovo significato. Il vecchio codice diventa così un "contenitore", svuotato della sua carica oppressiva e riempito con nuovi contenuti ereditati dalla propria visione del mondo, dal trauma e dai saperi sopravvissuti alla colonizzazione. È un processo di cannibalizzazione endogena: il sistema viene piegato e consumato dall'interno fino a essere restituito in forma trasformata.

Affinché poi questa sovrascrizione si stabilizzi come nuovo codice a tutti gli effetti, è necessaria la ripetizione della nuova associazione tra espressione e contenuto che così permette la stabilizzazione di un nuovo abito.

Ora, un meccanismo imprescindibile per la nascita della regola decoloniale di interpretazione è la costruzione del nemico. Ciò che risulta particolarmente interessante è che esso non emerge anzitutto come esterno ai confini delle subculture decoloniali, poiché è funzionale alla loro stessa costituzione. Il nemico, infatti, preesiste alla genesi del confine: è interno, in quanto il subordinato ha interiorizzato l'immagine di sé prodotta dall'oppressore. Si tratta dunque di un nemico che nasce "all'interno" e che solo in un secondo momento viene proiettato all'esterno, diventando uno strumento per la definizione dell'identità culturale decoloniale.

La decolonizzazione si configura allora come il processo attraverso cui ciò che è interno viene tradotto in nemico esterno, mediante un movimento di disinvenzione: il mondo-ambiente, inizialmente

accettato in modo acritico, viene espulso e riconosciuto come prigione, come ostacolo da abbattere. In questo senso, la disinvenzione è anche un processo di traduzione enantiomorfica che non si limita a identificare, a visualizzare l'oppressore, ma ne costruisce un'immagine speculare e asimmetrica tratta dalle proprie "viscere", cioè dai saperi ereditati, dalla narrativizzazione del dolore, dai legami informali comunitari, dall'esperienza somatica della dominazione. Questa immagine del nemico è lo specchio necessario affinché la cultura decoloniale possa finalmente "vedersi" come individualità autonoma e definire i propri confini. Ne consegue che la caratterizzazione del nemico è condizione di possibilità della determinazione della cultura decoloniale.

Un'ulteriore modalità di distruzione segnica particolarmente rilevante in questa sede è l'iconoclastia, teorizzata da Mazzucchelli come meccanismo di "valorizzazione negativa" del segno nemico perché ostenta il momento della distruzione: l'assenza o il "vuoto" generato dalla cancellazione diventano segni eloquenti dell'atto stesso e dell'identità di ciò che è stato rimosso. Distruggere il segno nemico serve cioè a "degradarlo" simbolicamente all'interno di una nuova forma di vita, dove il subordinato smette di essere un "oggetto funzionale" e rinasce come soggetto passionale libero.

Dunque, mentre il nuovo codice diventa la griglia di lettura primaria per il gruppo che lo ha generato, trasformando la percezione stessa della realtà e del "mondo naturale", il vecchio codice non cade affatto in disuso né retrocede a uno stadio di latenza enciclopedica. Al contrario, viene reso massimamente visibile: ciò che prima operava come griglia naturale e invisibile di organizzazione del senso viene tematizzato, isolato e marcato assiologicamente in senso negativo. La disinvenzione non lo cancella, ma lo espone, lo rende oggetto di conflitto e lo riconfigura come codice del nemico. In questo senso, il colonizzato non si limita a disinventare il codice dominante, ma lo istituisce retroattivamente come codice, rendendo leggibile come violenza ciò che prima appariva come ordine naturale: il codice coloniale nasce come codice nel momento in cui viene de-naturalizzato e denunciato come dispositivo a sua volta ideologicamente orientato e storicamente situato. Di conseguenza, se il subordinato "inventa" il codice coloniale rendendolo leggibile come sistema di correlazioni violente, allora la disinvenzione non è ritorno al continuum, ma ri-semiotizzazione polemica del mondo, cioè produzione di un meta-codice interpretativo tramite una decodifica aberrante e rivoluzionaria.

In ultima istanza, la decolonizzazione, che è una forma di disinvenzione, non si configura come un'opposizione esterna a un mondo già strutturato in senso coloniale, bensì come una forza endogena che ne assume i materiali, li metabolizza e li riorganizza. Essa non distrugge lo spazio, ma lo cannibalizza: si espande per torsione interna, traducendo e risemantizzando ciò che è già dato, fino a ridistribuirne progressivamente le linee di forza.

Quindi, lungi dall'essere una modalità di distruzione segnica, la disinvenzione è al contrario una modalità di produzione di senso: essa non elimina il codice dominante, ma lo istituisce come codice, rendendone visibile l'arbitrarietà e caricandolo di una nuova marcatura assiologica.

Per concludere, ritornando per un attimo alla topologia del semiodominio: la disinvenzione decoloniale produce del nucleo un'immagine che lo determina come centro egemonico, trasformandolo in nemico. In questo stesso gesto, le configurazioni periferiche si consolidano come soggettività antagoniste. Il conflitto non preesiste a questo processo, ma viene creato attraverso la reciproca determinazione delle due polarità: centro e periferia emergono come tali nella tensione che le oppone.

Interpellando il nucleo come nemico, la periferia non si limita a definirlo, ma lo obbliga a reagire. Il centro, chiamato in causa in quanto antagonista, risponde riorganizzando a sua volta le proprie strategie, ridefinendo confini, intensificando o ricalibrando i dispositivi di controllo. La decolonizzazione risulta così essere una forza a doppia direzione: una pressione che muove dalla periferia verso il nucleo e una contro-pressione che dal nucleo ritorna verso la periferia. Il conflitto diventa un campo dinamico di azioni e reazioni reciproche, in cui entrambe le polarità si trasformano.

2.10 Disinvenzione e cura

Prima di ogni si o no, prima di ogni parola, c'è sempre una rete collettiva. Anche dove il colonialismo ha disgregato e distrutto, gli esseri umani sono stati insieme e hanno resistito, formando unità semiotiche capaci di contrastare la violenza. La cultura decoloniale - questa rete di reti di saperi periferici nati in contesto coloniale - è uno spazio di r-esistenza che nasce proprio come luogo di narrativizzazione del trauma. Qui, la resistenza all'oppressione è cura del dolore, che diventa a sua volta una strategia di sopravvivenza e lotta per la riconquista della sovranità semiotica.[20]

A proposito della dimensione collettiva della resistenza, Balibar (2010) parla di una "cittadinanza insorgente": una comunità che non accetta lo status concesso dall'alto, ma lo conquista e lo trasforma attraverso la lotta contro l'esclusione. In particolare, questo tipo di cittadinanza nasce dalla rivendicazione di base a favore della trasformazione delle strutture di potere e dall'emancipazione dei dominati secondo il principio della "egaliberté" - un termine ibrido coniato da Balibar che fonde uguaglianza e libertà. Non può esserci vera cittadinanza senza la simultanea rivendicazione di entrambi questi principi, che servono come motore per la lotta contro le esclusioni strutturali. La

[20] La cultura decoloniale non coincide automaticamente con la cultura indigena sopravvissuta e sviluppatasi anche dentro il colonialismo. In particolare, quella indigena è l'insieme di pratiche, saperi, cosmologie, lingue e tradizioni proprie dei popoli originari, precedenti o esterne alla colonizzazione; invece, quella decoloniale è sostanzialmente un progetto di resistenza che mira a smantellare le strutture di potere, sapere e identità prodotte dal colonialismo. Può valorizzare le culture indigene, ma non si riduce a esse.

cittadinanza insorgente si manifesta quando un dèmos, cioè un popolo inteso come soggetto collettivo di diritti e decisioni, si dà i propri mezzi di espressione a scala transnazionale. Questa costruzione, scrive Balibar, spesso avviene "con effrazione", ovvero imponendo la propria presenza e le proprie istanze anche rompendo gli schemi giuridici e verticali preesistenti.[21]

Balibar e Fanon propongono due sguardi diversi sulla liberazione: per Fanon, essa è necessariamente violenta, poiché la colonizzazione stessa è stata instaurata e viene mantenuta esclusivamente attraverso la forza; per Balibar, invece, è connessa all'antiviolenza, che egli articola attraverso il concetto di "civiltà", intesa non come un insieme di "buone maniere" ma come una strategia politica che agisce come un limite necessario a tutti gli eccessi rivoluzionari.

Le differenze fra i due approcci sono evidenti, ma i due autori comunque convergono sull'importanza della dimensione collettiva nel processo di liberazione. Fanon scrive che l'unificazione dei subordinati avviene per il tramite dell'esercizio della forza contro l'oppressore, ma anche chiaramente che essi sono già in un certo senso "uniti" da quello che possiamo definire un "trauma collettivo", nonostante il semiodominio coloniale voglia impedire l'associazione e la costruzione di comunità.

Ed è allora proprio questo movimento orizzontale che risulta interessante qui, cioè quello della trasmissione dei saperi definiti "soggiogati", delle "teorie nella carne", perché rappresenta allo stesso tempo la condizione di possibilità del risveglio decoloniale e uno strumento che permette il passaggio dal trauma singolare al trauma collettivo, fondamentale per la costituzione di reti periferiche sovversive.

Questa trasmissione orizzontale di saperi crea il vero spazio dove il colonizzato può effettivamente implementare strategie di resistenza collettiva - ma non in luoghi istituzionali, quanto piuttosto in cucine, chiese, reti di vicinato e gruppi di studio. In questi spazi e momenti, i soggetti formano veri e propri contropubblici subalterni, ovvero arene discorsive parallele dove fanno circolare contro-discorsi e inventano termini capaci di descrivere le loro ferite come per esempio "molestie sessuali", "doppia giornata di lavoro" e così via (cfr. Fraser 1997, Collins 1990, Gilmore 2007).

Il lavoro di Saidiya Hartman (1997), in particolare, merita grande attenzione qui perché ci permette di capire meglio le modalità con cui il trauma coloniale venga "nominato" e condiviso attraverso canali non istituzionali.

L'autrice introduce il concetto di "stealing away" – scivolare via furtivamente – per descrivere come gli schiavi si appropriassero di spazi e tempo al di fuori della sorveglianza dei padroni. Questi incontri segreti si tenevano nelle paludi, nei boschi o nelle capanne: spesso chiamati "hush arbors", non erano

[21] Un esempio proposto dall'autore è la lotta dei sans-papiers (immigrati senza documenti). Essi sono descritti come "cittadini attivi" che, pur essendo legalmente esclusi, conquistano il "diritto di città", o cittadinanza di residenza, attraverso la loro stessa mobilitazione. In questo senso, la cittadinanza insorgente è quella che combatte l'"apartheid europeo" e i regimi di esclusione coloniale che ancora abitano lo spazio politico moderno (Balibar 2010).

solo momenti di preghiera, ma arene in cui si costituiva una "collettività sociale appropriata". Il termine stesso "stealing away" gioca sul paradosso del "proprietà che ruba se stessa": sottraendo il proprio corpo, che era legalmente un oggetto, al controllo del padrone, gli schiavi compivano un atto di appropriazione del sé che rompeva la logica della schiavitù. Come poi notava anche Frederick Douglass richiamato da Hartman, la comunicazione in questo contesto era spesso opaca e capace di ergere un muro identitario: per esempio, i canti degli schiavi spesso apparivano di un gergo incomprensibile e senza senso, ma che per gli schiavi era pieno di significato. L'opacità è qui una forma di resistenza, proteggendo l'umanità che ancora esisteva dietro la riduzione a oggetto di produzione, e creando uno schermo che la rendeva inaccessibile agli occhi del potere.

In questi sensi, dare un nome al trauma in modo "gergalizzato" permetteva di creare una semiosfera chiusa e protetta. Ma che cos'è il trauma?

L'autrice forse più citata per rispondere a questa domanda è Cathy Caruth, che è una delle prime a teorizzare la natura difficilmente semiotizzabile dell'esperienza traumatica. Secondo l'autrice (1996), infatti, il trauma psichico non è locabile in un semplice evento violento, ma nel modo in cui la sua natura non assimilata ritorna a perseguitare il sopravvissuto, poiché esso emerge in un'esperienza travolgente che accade troppo presto o troppo inaspettatamente per essere pienamente conosciuta nel momento in cui si verifica. Poiché dunque l'evento non è disponibile alla coscienza al primo impatto, esso si ripresenta in seguito attraverso incubi, allucinazioni e comportamenti ripetitivi che tentano, spesso invano, di padroneggiare retrospettivamente lo stimolo. Ma esso ritorna anche come una sorta di "enigma della sopravvivenza", dove la coscienza deve confrontarsi con il fatto di essere passata attraverso la morte senza saperlo.

Per spiegarsi intorno a questa opacità del trauma ed esigenza di cura, Caruth richiama la parabola di Tancredi e Clorinda, tratta dal poema epico di Torquato Tasso "Gerusalemme Liberata" e riletta da Freud in "Al di là del principio di piacere". Lo scopo è quello di evidenziare come la verità del trauma emerga solo nel momento in cui la ferita "parla" a un ascoltatore esterno: la guarigione simbolica dall'evento traumatico (Tancredi che uccide Clorinda) avviene quando l'atto distruttivo viene ripetuto (con il colpo all'albero) ma con un esito radicalmente diverso, ovvero il rilascio di una voce dolorosa.

Caruth osserva che Tancredi, colpendo l'albero, non si limita a ripetere il suo atto, ma per la prima volta ascolta una voce che grida e gli chiede di vedere, di osservare ciò che ha fatto. Questa voce, sgorgante quasi paradossalmente dalla ferita stessa, interrompe la "ripetizione muta" della sofferenza e trasforma l'evento in una testimonianza. Il punto cruciale qui è che la voce che grida non è quella del Sé, di Tancredi, ma quella dell'Altro, cioè Clorinda: la verità del trauma è una verità che il soggetto non può conoscere pienamente da solo, anzi, essa costitutivamente richiede un incontro con l'alterità.

Dunque, la guarigione inizia quando la ferita smette di essere un silenzio terrorizzato e diventa una voce che grida, indirizzandosi a qualcuno che possa ascoltare.

Questa natura sempre “indisponibile” del trauma derivato dalla violenza coloniale implica non solo l’esigenza di narrativizzarlo per curarlo, ma di veri e propri cicli di narrativizzazione: la grammatica passionale osservata in precedenza, cioè endurance-scoppio-nuovo codice, è ciclica ed equivale ad una continua narrativizzazione del trauma, ad una persistente e costante rielaborazione non solo del presente ma anche del trauma ereditato dai cicli precedenti, con lo scopo di trovarne la natura e guarirne. Questo ciclo continuo di semiotizzazione dell’indisponibile ha permesso alla cultura decoloniale di specificarsi funzionalmente sempre di più nel corso del tempo, costruendo progressivamente una base di significazione e codici di interpretazione solidi.

La collettivizzazione del trauma tramite le narrazioni è allora fondamentale affinché i colonizzati possano darsi un nome, trovare un’identità, collocarsi topologicamente nella semiosfera rispetto a un nemico chiaro e dare un senso alla propria condizione.

Molti nell’ambito dei memory studies e della semiotica della memoria hanno guardato alle posizioni di Caruth per comprendere la natura dell’esperienza traumatica. In particolare, in semiotica, Patrizia Violi (2014) ha insistito sull’idea della narrazione che agisce nell'“après coup”, quindi dopo il fatto, permettendo alla mente di provare a padroneggiare stimoli che inizialmente avevano travolto le sue difese. Questo tentativo, in particolare, si realizza attraverso il passaggio dall' acting out, cioè il momento in cui si “agisce” il trauma per mezzo della ripetizione compulsiva, al working-through, ovvero l’elaborazione tramite il racconto (cfr. LaCapra 2001). La narrazione introduce una distanza e una separazione tra il soggetto e l'evento traumatico, permettendo di trasformare l'emozione grezza in esperienza integrata, cioè di “masterizzare" retrospettivamente lo stimolo sviluppando quell'angoscia la cui mancanza era stata la causa della neurosi traumatica.

In questi sensi il concetto di “re-membering” proposto Hartman risulta ancor più potente: si tratta di un gioco di parole che unisce l'atto del ricordare (remembering) all'azione fisica e simbolica di ricomporre le membra (re-membering) di un corpo che la violenza ha fatto a pezzi. Quindi, in un contesto di semiodominio coloniale, la narrazione ha due funzioni, e una in due: ricomporre il soggetto dopo lo smembramento traumatico, e ricomporre il sociale. Su questo, Hartman spiega che il sistema schiavista trasforma il corpo umano in "carne", in un oggetto di scambio privo di legami familiari, storici o civili. Lo disintegra, condannandolo ad una “morte sociale” che vuole dissolvere i confini dell'individuo e distruggere il tessuto della comunità, rendendo i soggetti dei "frammenti" dispersi in una storia che non gli appartiene.

La narrazione del dolore non serve solo a fare la cronaca di un abuso, ma agisce come una forma di "redress", di riparazione: ri-membrare significa rimettere insieme i pezzi di un'identità frammentata.

Attraverso il racconto, il corpo smette di essere solo "carne" usata dal padrone e torna a essere un soggetto con una storia. Il "ri-membrare" ha dunque una funzione aggregativa che trasforma la vittima isolata in parte di un'identità collettiva.
Se la violenza ha separato madri da figli e individui dalle loro radici, la narrazione condivisa permette di creare una "collettività sociale appropriata" (Hartman 1997, p. 72).
E proprio in questo senso noi parliamo di aggregazione orizzontale dentro, sotto, dietro il potere come una forma di "abitare la scia": con le parole di Christina Sharpe (2016), si vive nel trauma, inteso non come un vuoto ma come spazio di cura laterale e di appartenenza comune.
Dare un nome alle ferite permette di trasformare il bisogno e la sofferenza in politica e identità, sottraendo il corpo violato alla logica della morte sociale, dell'alienazione, della riduzione a spazio di accumulazione colonialista e capitalista. Così, ciò che inizialmente sembrava del tutto privato, ovvero l'esperienza del trauma, appare radicalmente collettivo.
Hartman ma anche Violi a questo proposito sottolineano che la verità del trauma emerge non come un dato oggettivo, ma come una testimonianza che richiede un ascoltatore, ovvero un "testimone secondo". Secondo Violi, il passaggio dal testimone diretto che ha vissuto l'evento a chi ascolta o guarda la testimonianza (appunto, il testimone secondo) attiva una dimensione trasduttiva di natura semiotica: nell'ascolto, il testimone secondo traduce il ricordo traumatico in una forma diversa da quella originaria, contribuendo alla costruzione intersoggettiva del significato (cfr. Violi 2014). Sarebbe proprio questo processo che "fonda" il trauma, ovvero quello per cui una sofferenza particolare viene estesa alla coscienza dell'intera società.
Alexander (2012) – altro autore cardine in questo tipo di riflessioni sulla collettivizzazione della sofferenza – sostiene in particolare che non è l'evento in sé a traumatizzare la società, ma la capacità di un gruppo di rappresentarlo come tale attraverso una narrazione convincente che obbliga la collettività a "farsi carico" di quella sofferenza. L'autore parla proprio di "Carrier Groups", di Gruppi Vettori incaricati di articolare il trauma socialmente. Questi gruppi – composti da élite, intellettuali, leader religiosi o classi emarginate – hanno interessi sia ideali che materiali e possiedono il talento discorsivo per avanzare delle "pretese" (claims) nella sfera pubblica. Il loro obiettivo è persuadere il pubblico che è stata subita un'ingiustizia fondamentale che richiede riparazione simbolica o istituzionale. Perché la sofferenza di un gruppo particolare sia estesa a tutta la società, il gruppo vettore deve creare una narrazione maestra (master narrative) che si sviluppi su quattro livelli cruciali:

1. La natura del dolore: Definire cosa è successo realmente (es. è stato un massacro deliberato o un incidente?)
2. La natura della vittima: Chi è stato colpito? Un solo gruppo o l'intero "popolo"?

3. Relazione con il pubblico: Il gruppo deve convincere la società che le vittime condividono le stesse qualità e valori della collettività più ampia. Solo così il pubblico può identificarsi e partecipare simbolicamente alla sofferenza.
4. Attribuzione di responsabilità: Chi ha causato il trauma? Identificare l'antagonista è fondamentale per dare forma narrativa all'evento.

Una crisi sociale diventa trauma culturale solo quando entra nel nucleo dell'identità della collettività, cambiandone per sempre la memoria e l'identità futura.

Il processo di disinvenzione decoloniale risulta dunque comprensibile come cura del trauma che si esprime tanto sul piano orizzontale, quanto su quello "verticale": la comunità del trauma nasce come legame fra i traumatizzati, ma anche come richiesta di ascolto, come opposizione ai soggetti dominatori e come prassi politica, nel contesto della quale si avanzano pretese di cambiamento. La ciclicità della cura del trauma (e ovviamente della traumatizzazione) è quella della sopportazione del dolore che scoppia nel grido, il quale a sua volta viene poi tradotto in un'opposizione al potere. Quest'opposizione è organizzata, "automodellizzata", permette cioè alla comunità di determinare chiaramente la propria posizione topologica, chiedendo il riconoscimento del dolore.

Affinché il dolore di una piccola comunità semiotica possa essere riconosciuto, è necessario che si modifichino i canoni di inclusione ed esclusione semantica rispetto al "cerchio del noi", ovvero della collettività. I carrier groups di Alexander sono fondamentalmente, da un punto di vista semiotico, dei trasduttori: cercano di mettere in comunicazione zone della semiosfera che prima apparivano intraducibili; tentano di rendere visibile il dolore di un soggetto "altro" – minoritario, escluso, invisibile, irrilevante – costruendolo discorsivamente come "umano", come cioè soggetto che prova un sentimento comprensibile e con cui è possibile empatizzare. La trasformazione dell'estensione semantica del "noi", cioè del canone di umanità, in sostanza – insomma questa espansione corrisponde a una trasformazione profonda della solidarietà sociale e dell'identità collettiva, ed implica ovviamente un riassestamento del potere davanti alla pretesa di cambiamento.

Le aggregazioni semiotiche periferiche si sono fatte subculture avanzando pretese, "traumatizzando" il collettivo, collettivizzando la sofferenza, continuando a sopportare e gridare e opporsi a un semiodominio che, in modo parallelo e anzi strettamente dipendente, aumentava la propria specificazione.

Il nucleo a cui la forza decoloniale si oppone ha continuato a registrare tutti i contrasti. Tavolta, dice Alexander, si può verificare nella società dominante un fenomeno molto interessante chiamato "trauma dei perpetratori", il quale emerge al successo di una comunità subordinata nel far riconoscere il proprio trauma: se una nazione deve riconoscere che i suoi membri sono stati carnefici, la sua

identità entra in una crisi profonda che può essere risolta solo attraverso rituali di confessione, come quello del cancelliere Brandt che si inginocchia a Varsavia.[22]

2.11 Memoria e identità

Il processo di collettivizzazione del trauma coloniale consiste in una ridefinizione della forma stessa della memoria collettiva. La memoria, infatti, non è un semplice deposito di eventi passati, ma un meccanismo generatore di senso che svolge una funzione centrale all'interno del semiodominio coloniale. Attraverso la memoria si codificano i rapporti tra i soggetti e l'identità del sistema stesso, si tracciano confini tra ciò che diventa visibile e ciò che viene reso invisibile, si gerarchizzano i gruppi sociali, si stabiliscono priorità nel ricordare e nel dimenticare. La selezione e l'organizzazione del passato e dei processi della memoria sono meccanismi fondamentali nella produzione e riproduzione dei rapporti di dominazione, tanto nel presente quanto nel futuro. Ma che cos'è la memoria?

Per la semiotica della cultura, la memoria non coincide con un semplice deposito di ricordi individuali, ma con la cultura stessa. In questa prospettiva, Lotman definisce la cultura come la "memoria non ereditaria della collettività" (Lotman e Uspenskij 1971, p. 43): un patrimonio di informazioni, norme, divieti e prescrizioni che non si trasmette biologicamente, ma attraverso sistemi simbolici e pratiche sociali.

A differenza dell'informazione genetica, che viene trasmessa per via biologica e rimane relativamente stabile nell'arco della vita individuale, la cultura si fonda su una memoria esterna all'organismo, che l'essere umano acquisisce e rielabora nel corso della propria esistenza.

La memoria collettiva, dunque, non è un archivio inerte di contenuti, ma un generatore di strutturalità: organizza il mondo, stabilisce gerarchie di senso, produce modelli interpretativi attraverso cui la realtà viene resa intelligibile. In questo senso, intervenire sulla memoria significa intervenire sulle condizioni stesse di produzione del senso.

La memoria culturale si esprime attraverso un sistema di regole comportamentali e interpretative che organizzano la vita collettiva. Così come la biosfera rende possibile la vita organica, la cultura costruisce una sociosfera che rende possibile la vita di relazione: un ambiente simbolico regolato da norme che stabiliscono ciò che è lecito e ciò che è vietato, ciò che deve essere preservato e ciò che può essere escluso.

Questo sistema di prescrizioni e divieti non ha soltanto una funzione regolativa, ma garantisce alla cultura la stabilità necessaria alla propria continuità. Orientandosi verso il passato, la memoria

[22] Nel dicembre 1970, durante una visita ufficiale in Polonia, Brandt si recò al monumento dedicato alle vittime della rivolta del ghetto di Varsavia. In un gesto totalmente spontaneo e inaspettato (nemmeno il suo staff ne era a conoscenza), il capo del governo tedesco si inginocchiò in silenzio per alcuni minuti davanti al memoriale (Alexander et al. 2004)

seleziona e conserva determinati valori come fondativi, assicurandone la trasmissione nel tempo e consolidando l'ordine simbolico su cui si regge la collettività.

La memoria definisce l'identità di una collettività agendo come una struttura connettiva che lega gli individui tra loro e attraverso le generazioni. È attraverso la memoria che una massa eterogenea di soggetti viene trasformata in un "noi", ossia in una comunità che si riconosce come tale (Assmann 1992). Questo processo non è spontaneo ma anzi consiste in un lungo lavoro di selezione, interpretazione e organizzazione del senso che permette a una società di auto-rappresentarsi e di abitare un orizzonte condiviso di esperienze passate e di attese future. In tal modo, la memoria non si limita a conservare il passato, ma produce le condizioni simboliche dell'appartenenza e della continuità collettiva.

L'identità collettiva si fonda su quindi grandi narrazioni, veri e propri miti d'origine, attraverso cui una comunità racconta a sé stessa la propria nascita, la propria continuità e la propria distinzione. Queste narrazioni non si limitano a registrare eventi, ma li selezionano e li connettono in una trama coerente, capace di offrire alla collettività un'immagine riconoscibile di sé. In tal modo, la memoria opera come dispositivo narrativo che rende possibile l'autocomprensione del gruppo (cfr. Demaria 2006, Erll 2011, Assmann 2010).

La stabilizzazione di questa identità avviene anche attraverso quelli che Lotman chiama automodelli (Lotman 1975, 1985): dispositivi come musei e monumenti che funzionano come descrizioni che la cultura dà di se stessa, spazi che non si limitano a conservare oggetti o a commemorare eventi, ma normano il punto di vista sul mondo, esibiscono i valori nucleari della società e istruiscono i membri della collettività su ciò che deve essere ricordato e su ciò che può essere dimenticato. Non è un caso che i musei nazionali siano storicamente nati come strumenti di *nation-building*, volti a favorire l'identificazione del popolo con lo Stato attraverso la messa in scena di una memoria condivisa.

L'identità collettiva, inoltre, si costruisce frequentemente per contrasto, come abbiamo ripetutamente osservato. Il "noi" prende forma in opposizione a un'alterità, a un "altro" rispetto al quale definisce i propri confini simbolici. La memoria istituzionalizza questa differenza attraverso specifici regimi semiotici che selezionano, silenziano o traducono le culture altre, stabilendo così i margini della propria personalità semiotica e consolidando la coesione interna del gruppo (cfr. anche Erll 2011)

Per quanto riguarda poi il nesso fra memoria individuale, secondo Maurice Halbwachs (1925) è decisivo nel funzionamento di una cultura: il singolo non potrebbe né formare né recuperare i propri ricordi senza l'appoggio dei quadri sociali forniti dalla collettività, come il linguaggio, le coordinate spaziali e le strutture temporali. Anche i ricordi apparentemente più intimi prendono forma attraverso la comunicazione e l'interazione con gli altri. Secondo l'autore, insomma, ricordiamo ciò che

abbiamo appreso in un contesto condiviso e attribuiamo significato agli eventi in relazione alle cornici interpretative che la società ci mette a disposizione.

In questo senso, la memoria individuale non è un archivio privato, ma un punto di intersezione di molteplici flussi di memoria collettiva — familiare, religiosa, professionale, nazionale — che attraversano il soggetto e ne strutturano l'esperienza. L'individuo, dunque, non è il proprietario assoluto delle proprie enunciazioni: quando ricorda o percepisce, mobilita significati, categorie e punti di vista già sedimentati nella cultura, ossia nell'enciclopedia condivisa (cfr. Paolucci 2020). La memoria personale si configura così come un'attualizzazione situata di risorse simboliche collettive.

Jan Assmann (1992) definisce questo legame tra individuo e collettività come una "struttura connettiva": un insieme di conoscenze condivise, valori e riferimenti a un passato comune che connette il singolo al gruppo, rendendo possibile l'appartenenza. È attraverso tale struttura che la memoria opera come principio di coesione simbolica, trasformando una pluralità di esperienze individuali in un orizzonte condiviso. In questa prospettiva dunque l'identità ha una natura sociogenica: l'"Io" non si costituisce in modo autonomo e originario, ma cresce dall'esterno verso l'interno, partecipando ai modelli comunicativi, ai linguaggi e ai codici del gruppo. L'individuo interiorizza progressivamente forme di senso già circolanti nello spazio culturale, che orientano la sua percezione e la sua capacità di interpretazione. L'identità collettiva, a sua volta, è l'immagine che un gruppo elabora di se stesso e nella quale i singoli si riconoscono. Essa non esiste come entità sostanziale indipendente, ma solo nella misura in cui è presente nella coscienza dei membri della collettività e ne motiva il pensiero e l'azione. In questo senso, la memoria non fonda soltanto la continuità del gruppo nel tempo, ma struttura le condizioni stesse dell'esperienza individuale.

Dunque, è chiaro ormai che la memoria culturale non si limita a conservare il passato, ma seleziona e sacralizza determinati eventi fondanti – miti di origine, vittorie, traumi collettivi – che assumono poi un valore normativo per il gruppo. Attraverso questa operazione, il passato viene trasformato in principio di legittimazione: ciò che è stato diventa fondamento di ciò che sarà e deve essere.

Esiste infatti un'alleanza strutturale tra potere e memoria: i regimi politici utilizzano la memoria per legittimarsi retrospettivamente, radicando la propria autorità in una narrazione storica che appare naturale e necessaria, e per proiettarsi prospetticamente nel tempo attraverso monumenti, commemorazioni e narrazioni ufficiali. In questo senso, la memoria è uno strumento di stabilizzazione dell'ordine politico, capace di inscrivere il presente in una continuità simbolica che ne rafforza l'autorità.

Proprio in quanto dispositivo di legittimazione, la memoria è anche campo di conflitto, suscettibile di essere manipolata attraverso la produzione di una "storia autorizzata" o attraverso l'imposizione del silenzio su passati scomodi (Ricoeur 2000, Mazzucchelli 2010); ma, allo stesso tempo, sotto

condizioni di oppressione, può diventare una forma di resistenza, uno spazio in cui preservare identità minacciate e articolare narrazioni alternative.

Di conseguenza, il rapporto tra memoria e oblio è di interdipendenza strutturale – e non solo perché la memoria è spazio del potere, ma anche perché strutturalmente ogni atto di memoria implica una scelta, e dunque un'esclusione: la memoria può essere intesa come una "facoltà dell'oblio", poiché conserva solo attraverso lo scarto. Il processo mnemoneutico si configura così come una dialettica costante tra ciò che viene trattenuto e ciò che viene lasciato cadere nell'invisibilità (cfr. Demaria 2006, Mazzucchelli 2010).

Ora, se la memoria è spazio selettivo, la storia apparirebbe un regime distinto, poiché privo di tutte queste oscillazioni assiologiche e semantiche. La storia, nella sua versione scientifica, è percepita come una ricostruzione oggettiva, analitica e critica dei fatti del passato, fondata prevalentemente su fonti scritte e orientata alla verifica documentaria (cfr. Ricoeur 2000). La memoria culturale, al contrario, appare come selettiva, normativa e orientata alla costruzione dell'identità collettiva; essa include non solo testi canonici, ma anche lo strato orale e le pratiche quotidiane, che spesso costituiscono la chiave di lettura implicita dei racconti ufficiali (cfr. Halbwachs 1925, Assmann 2011)

Tuttavia, se osserviamo da vicino questi due regimi di discorso, ci accorgeremo che si assomigliano molto, e anzi che fra loro vige un'interdipendenza fondamentale per il funzionamento della cultura come sistema di discorsi sul presente, sul passato e sul futuro. Memoria e storia sono profondamente interconnesse, perché entrambe operano attraverso processi di selezione, codifica e interpretazione. Se la memoria costruisce un "Noi" attraverso la valorizzazione di miti fondativi e traumi condivisi, anche la storia non è mai una registrazione neutra dei fatti: essa decide cosa merita di essere insegnato, quali eventi entrano nel discorso ufficiale e quali vengono marginalizzati o silenziati.

In questo senso, tanto la memoria quanto la storia possono diventare spazi di esercizio del semiodominio coloniale. Non solo perché vengono celebrati soggetti, imprese e miti fondativi che omettono la violenza coloniale o addirittura esaltano figure che ne sono state protagoniste, ma anche perché l'ordine storiografico stesso risente dei codici coloniali: non tutto viene archiviato, non tutto viene tramandato, non tutto diventa oggetto di insegnamento. In altre parole, entrambe rispondono al medesimo canone di "umanità" e propongono nella semiosi i fatti e i soggetti che si rispecchiano in una serie di norme culturali che definiscono, poi, le caratteristiche stesse dell'identità semiotica della cultura di riferimento. Quindi, l'idea di "oggettività della storia" può funzionare come dispositivo di naturalizzazione di un ordine simbolico gerarchico.

Quando le comunità periferiche o subalterne chiedono il riconoscimento di un trauma coloniale, non stanno semplicemente reclamando l'aggiunta di un nuovo evento alla narrazione storica o memoriale;

stanno chiedendo una trasformazione del codice stesso che decide cosa è degno di essere ricordato, insegnato e reso pubblico. È in questa contesa per il codice della memoria e della storia che si gioca una parte essenziale del conflitto simbolico.

Proprio in questi sensi, Aimé Césaire, nel Discorso sul colonialismo (1955), descrive la memoria coloniale come un processo selettivamente governato dal "cervello del piccolo borghese", un dispositivo di filtraggio che lascia passare solo ciò che può essere integrato in una narrazione rassicurante dell'Europa e per l'Europa.

Secondo Césaire, la memoria dominante funziona attraverso un filtro della "buona coscienza": essa trattiene esclusivamente gli elementi che alimentano l'immagine dell'Europa come portatrice di civiltà e progresso, mentre espelle tutto ciò che potrebbe incrinare questa autorappresentazione. Per mantenere intatta tale immagine, entra in funzione quello che egli chiama, con ironia, un *oublioir*, una vera e propria macchina per dimenticare. Si sceglie di non ricordare che i popoli colonizzati possedevano culture antiche e complesse prima dell'arrivo dei colonizzatori; si preferisce tacere la loro tradizione artistica, poetica e amministrativa, come se il silenzio – "profond comme un coffre-fort" (ivi, p. 19) – potesse impedire il riconoscimento di un'alterità pari o superiore.

La rimozione della violenza è parte integrante di questo dispositivo. Le atrocità coloniali vengono liquidate come il tentativo di "tirare fuori vecchi scheletri dall'armadio" (ivi, p. 10, traduzione mia), mentre la memoria ufficiale privilegia statistiche di progresso materiale — strade, ferrovie, infrastrutture – occultando i corpi sacrificati per costruirle. Allo stesso modo, l'invenzione del "selvaggio" funziona come costruzione narrativa funzionale alla legittimazione del dominio: quando la realtà storica contraddice questa immagine, il rifiuto non è argomentativo ma percettivo, un rigetto immediato di ciò che disturba la coerenza del mito.

La selettività della memoria coloniale, per Césaire, non è dunque un errore o una svista, ma una pratica sistematica di autoconservazione morale. Essa trasforma la cosificazione dell'altro in missione civilizzatrice e protegge l'identità europea dal confronto con la propria violenza. In questo senso, ciò che appare come memoria spontanea o come ricostruzione storica oggettiva si rivela essere un dispositivo di organizzazione del senso che opera in funzione della dominazione.

Alla luce di quanto detto, è quindi il momento di leggere il funzionamento della memoria culturale attraverso il meccanismo canone–archivio di Aleida Assmann (2010). Il canone rappresenta la memoria attiva di una cultura: un insieme ristretto di testi, simboli e figure normative che vengono costantemente riattualizzati e che orientano l'autocomprensione del gruppo. È il livello della "working memory" culturale, ciò che viene insegnato, celebrato, esibito e assunto come fondativo. Accanto al canone esiste poi l'archivio, ossia la memoria passiva: il deposito dei relitti del passato che non fanno parte dell'orizzonte normativo attuale, ma che restano potenzialmente disponibili.

L’archivio contiene ciò che è stato marginalizzato, dimenticato o semplicemente non attivato, e costituisce una riserva di senso che può essere riarticolata in momenti di crisi o trasformazione.
In questa prospettiva, la decolonizzazione può essere intesa come una forza che interviene precisamente sul rapporto tra canone e archivio. Essa mira a mettere in discussione la selettività canonica che ha privilegiato determinati soggetti, miti e narrazioni, e a riattivare elementi relegati nell’archivio — esperienze subalterne, traumi rimossi, voci silenziate — chiedendo la loro canonizzazione. Non si tratta soltanto di aggiungere nuovi contenuti, ma di trasformare il principio stesso che regola l’accesso al canone, ossia il codice che decide cosa è degno di memoria pubblica e cosa deve rimanere sullo sfondo.

2.12 Disinvenzione e traumatizzazione

Finora abbiamo mostrato che la memoria non è un deposito neutro del passato, ma un dispositivo selettivo; che canone e archivio regolano ciò che può diventare normativo e ciò che resta ai margini; che memoria e storia costituiscono spazi privilegiati di esercizio del semiodominio coloniale; e che la soggettività stessa si struttura attraverso le forme della memoria collettiva. In questo quadro, la disinvenzione può essere intesa come il processo mediante il quale il senso comune viene traumatizzato: ciò che operava come naturale, invisibile e indiscusso diventa improvvisamente leggibile come costruzione storica violenta, producendo una frattura nell’identità collettiva e aprendo una crisi della memoria egemonica.
La decolonizzazione è allora una forza di traumatizzazione che dalla periferia della semiosfera si spinge verso il nucleo, contro quella che Lotman chiama l’“ossatura strutturale invariante", definita in russo col termine “kostjak” per indicare il livello più profondo e stabile dell'organizzazione di una cultura (Lotman, Uspenskij 1975). Mentre i "testi superficiali" di una cultura sono soggetti a un dinamismo costante e a cambiamenti rapidi, il kostjak permane nel tempo, garantendo la continuità del sistema.
L’ossatura invariante è costituita da una configurazione stabile di opposizioni di base che, nella forma di coppie binarie come sacro/profano, interno/esterno o cultura/natura, fungono da modello generativo iniziale capace di organizzare sia la percezione del mondo sia la produzione di nuovi testi all’interno di una determinata cultura. Ora, il kostjak svolge due funzioni cruciali per la sopravvivenza di una cultura:

- Portatore della memoria: è il meccanismo che conserva l'informazione di una collettività culturale attraverso i secoli;

- Immagine unitaria: permette sia ai membri della cultura che ai ricercatori esterni di identificare un'identità unitaria e coerente all'interno di una massa di testi appartenenti a epoche storiche diverse e apparentemente distanti.

Sebbene il kostjak sia una struttura astratta, esso ha un impatto diretto sulla vita delle persone, dal momento che la società utilizza questi codici profondi per semplificare e tipicizzare il comportamento del singolo, attribuendo un significato sociale ai suoi atti. L'individuo, introiettando questo punto di vista, integra la propria struttura personale in quella della cultura, rendendo il proprio comportamento "tipico" e leggibile per la collettività.

Se il kostjak da una parte descrive l'ossatura oppositiva che organizza la cultura a livello strutturale, la riflessione foucaultiana soprattutto in "Archeologia del sapere" (1969) consente di analizzare un altro piano complementare: quello delle condizioni di possibilità del discorso. Foucault definisce l'archivio non come un deposito di documenti, ma come l'insieme delle regole che, in una determinata epoca, stabiliscono ciò che può essere detto, pensato e reso oggetto di sapere. L'archivio è dunque il sistema storico delle enunciazioni possibili e parallelamente l'ordine discorsivo delimita il campo del dicibile e dell'indicibile, del visibile e dell'invisibile, producendo effetti di verità. Se il kostjak organizza la cultura attraverso opposizioni profonde, l'archivio regola la circolazione degli enunciati all'interno di quel campo strutturale, determinando quali narrazioni entrano nel discorso ufficiale, quali soggetti acquisiscono autorità e quali esperienze restano senza parola.

La memoria egemonica, allora, è sostenuta da un archivio che stabilisce preventivamente cosa può essere riconosciuto come evento, come trauma, come soggetto storico. In un contesto coloniale, questo significa che l'esperienza del colonizzato può risultare non solo marginalizzata, ma strutturalmente non enunciabile secondo i codici dominanti.

La decolonizzazione, intesa come disinvenzione, non interviene dunque esclusivamente sul piano del canone o delle narrazioni visibili: essa mette in crisi l'archivio stesso, ossia il regime che decide ciò che può essere detto e ciò che deve rimanere fuori dal discorso legittimo, lottando per una trasformazione delle condizioni di enunciazione.

L'articolazione di kostjak e archivio garantisce la stabilità del semiodominio, e i testi automodellizzanti rappresentano gli spazi espressivi in cui queste dimensioni profonde risultano particolarmente visibili e operative. L'automodello, lo abbiamo detto, è la descrizione che una cultura fornisce di se stessa: un dispositivo autoriflessivo che organizza e mette in scena la propria identità. Musei, monumenti, manuali scolastici, narrazioni ufficiali dello Stato stabiliscono un punto di vista normativo sul mondo, esibendo ciò che la collettività considera fondativo e degno di memoria. In questo senso, l'automodello è un testo forte, capace di orientare l'interpretazione dei membri della cultura e di tipicizzare i comportamenti individuali.

L'archivio, tuttavia, non coincide con l'automodello. Esso non è un insieme di testi né una rappresentazione esplicita dell'identità, ma il sistema delle condizioni di possibilità che rende tali testi pensabili ed enunciabili. L'archivio determina quali eventi possano essere riconosciuti come storici, quali soggetti come legittimi, quali discorsi come scientifici o veri. Se l'automodello è la rappresentazione esplicita attraverso cui una cultura parla di sé, l'archivio è l'insieme delle condizioni che rendono possibile quella rappresentazione. In questo senso, l'automodello è uno dei luoghi in cui l'archivio si rende visibile: esso traduce le regole del dicibile in narrazioni, dispositivi espositivi e ritualità pubbliche, trasformando ciò che opera implicitamente come condizione del discorso in una forma normativa che lo consolida, senza tuttavia esserne l'origine.

Se consideriamo il contesto coloniale, questa articolazione assume un rilievo decisivo, poiché un archivio moderno-occidentale che ha storicamente strutturato l'alterità attraverso opposizioni gerarchiche – civile/barbaro, umano/non umano, centro/periferia – trova negli automodelli istituzionali il luogo privilegiato della propria traduzione visibile e della propria legittimazione simbolica. I musei coloniali, in particolare, non producono ex novo tali gerarchie, ma le mettono in scena, le rendono pedagogicamente evidenti, le naturalizzano attraverso l'allestimento e le categorie interpretative, inscrivendole nello spazio espositivo e sedimentandole nella memoria collettiva come configurazioni apparentemente ovvie dell'ordine del mondo.

La decolonizzazione, intesa come disinvenzione, interviene dunque su più livelli simultaneamente: può riattivare elementi relegati nell'archivio in senso materiale, può mettere in crisi il canone, ma può anche destabilizzare l'archivio in senso foucaultiano, ossia il regime che decide ciò che è enunciabile. Quando questa destabilizzazione si intensifica, essa può spingersi fino a incrinare il kostjak, ossia l'ossatura oppositiva che organizza il mondo come campo gerarchico. In tal senso, la crisi dell'automodello non è un semplice aggiornamento narrativo, ma il sintomo di una trasformazione più profonda delle condizioni di senso.

Ciò che negli heritage studies viene definito "difficult heritage" (cfr. Tunbridge & Ashworth 1996, Smith 2006, Macdonald 2009, Harrison 2013), può essere interpretato, nel quadro qui delineato, come il sintomo di una crisi strutturale della memoria egemonica. Non si tratta semplicemente di un patrimonio legato a eventi traumatici, ma di un insieme di oggetti, luoghi e narrazioni che mettono in tensione l'automodello attraverso cui una cultura si è storicamente rappresentata.

Il patrimonio coloniale diventa "difficile" nel momento in cui la narrazione di civilizzazione, progresso e universalismo entra in conflitto con la memoria della violenza, dello sfruttamento e della gerarchizzazione razziale. Questa frizione non riguarda ovviamente soltanto il contenuto dei testi esposti, ma il codice stesso che ne aveva regolato la leggibilità, per cui ciò che era stato naturalizzato come impresa civilizzatrice diventa leggibile anche come costruzione storica violenta.

In tal senso, il difficult heritage è l'effetto fenomenico di una disinvenzione: rende visibile l'arbitrarietà dell'archivio che aveva stabilito cosa fosse degno di memoria pubblica e incrina l'ossatura oppositiva che aveva organizzato il mondo secondo gerarchie coloniali. La difficoltà non risiede nell'evento in sé, ma nella trasformazione delle condizioni di senso che ne consentono l'interpretazione.

Capitolo 3 – Disinvenzione del patrimonio coloniale

3.1 Collezioni coloniali: musei e violenza[23]

Le "collezioni coloniali" sono definite come un insieme di beni culturali che sono stati realizzati o acquisiti in stazioni commerciali, colonie o territori mandatari. Un elemento centrale di queste collezioni è il loro legame con un contesto coloniale caratterizzato da una diseguaglianza strutturale e da uno squilibrio nei rapporti di potere (Sarr Savoy 2018; Stahn 2023). In molti casi, tali oggetti sono stati sottratti ai proprietari originari contro la loro volontà, come bottino di guerra, furto, saccheggio o attraverso transazioni avvenute sotto coercizione o inganno.

Questi beni non sono solo "oggetti", ma spesso costituiscono "soggetti-oggetti" dotati di un profondo significato spirituale, rituale o ancestrale per le comunità di origine, operando come un legame tra passato, presente e futuro (Stahn 2023).

Sebbene l'acquisizione di manufatti extra-europei sia iniziata fin dal XVI secolo, il periodo di massima sistematicità e "fame" di oggetti coincide con il XIX secolo e la prima metà del XX secolo (Sarr Savoy 2018). Secondo Carsten Stahn (2023), in questa fase si distinguono tre momenti principali:

1. XVIII - metà XIX secolo: caratterizzato dalla sistematizzazione delle collezioni con la nascita dei moderni musei e delle nazioni-stato;
2. Fine XIX – inizio XX secolo: il periodo della cosiddetta "scramble" per gli oggetti, alimentata dal colonialismo estrattivo e dalle teorie del darwinismo sociale, che vedevano nelle culture indigene civiltà "morenti" da "salvare" attraverso il collezionismo scientifico;
3. Estensioni: le fonti indicano che per alcune potenze europee, come i Paesi Bassi, l'arco temporale si estende dal XVII secolo fino al 1975 (indipendenza del Suriname). Inoltre, molti oggetti acquisiti durante il periodo coloniale sono entrati formalmente nelle collezioni museali europee solo decenni dopo, talvolta fino agli anni '90, attraverso lasciti familiari.

[23] Fonti e criteri di inquadramento utilizzati per redigere questa sezione:
(a) Genealogia delle collezioni e forme della violenza: Sarr–Savoy (2018); Stahn (2023); Turnbull (2017), con integrazioni su mercati, istituzioni e circolazione degli oggetti in Savoy, Guichard, Howald (a cura di) (2018).
(b) Provenance research e gestione contemporanea: Andratschke, Müller, Lembke (a cura di) (2023); Toolkit UNESCO (2023).
(c) Quadro normativo e strumenti UNESCO: Convenzione dell'Aia 1954; Convenzione UNESCO 1970; Statuti ICPRCP 1978/1995; International Code of Ethics for Dealers 1999; Recommendation on Museums and Collections 2015; Operational Guidelines 2015; UNESCO-WCO Model Export Certificate 2005; Standard Action Plan 2016; oltre a documenti di prassi e procedura (Museum International 2009; Secretariat Report 2000; Report of the Subsidiary Committee 2015; Mediation and conciliation procedures 2021; Information Kit s.d.).

La delimitazione geografica riguarda i territori sottoposti all'autorità degli imperi europei, tra cui principalmente Francia, Gran Bretagna, Belgio, Germania, Paesi Bassi e Italia. Secondo Savoy et al. (2018, ma anche UNESCO 1954 e 2009) le aree di provenienza degli oggetti includono:

- Africa subsahariana: con particolare enfasi sulle ex colonie francesi (come Benin, Senegal, Mali), belghe (Congo) e tedesche (Camerun, Namibia, Tanzania);
- Sud-est asiatico e Oceania: incluse le Indie Orientali Olandesi (Indonesia), la Nuova Guinea e le isole del Pacifico;
- Artico: come nel caso del dominio coloniale danese in Groenlandia;
- Medio Oriente: territori come la Mesopotamia, ex possedimento ottomano di importanza strategica per le potenze europee nel XIX secolo.

Le collezioni coloniali sono il prodotto di un sistema di estrazione culturale che ha spostato massicciamente il patrimonio materiale dalle società colonizzate verso i musei e le capitali europee, dove questi oggetti sono stati risignificati come curiosità, campioni etnologici o, più tardi, come opere d'arte.

3.1.1 Predazione militare e bottino di guerra

La predazione militare ha rappresentato uno dei principali canali di acquisizione del patrimonio culturale extra-europeo, trasformando oggetti sacri, regalìa e manufatti d'uso quotidiano in simboli di vittoria e sottomissione. Stahn (2023) sottolinea come questo processo non sia stato solo un effetto collaterale dei conflitti, ma spesso una componente strutturale delle politiche coloniali di controllo ed estrazione. Per esempio, le cosiddette "spedizioni punitive" erano operazioni militari condotte formalmente per sanzionare resistenze locali, violazioni di trattati o attacchi a inviati europei, ma in realtà esse fornivano il pretesto per incursioni armate volte alla sottomissione politica e al saccheggio sistematico.

Molti saccheggi erano premeditati; i musei europei spesso preparavano "liste dei desideri" prima del movimento delle truppe, e in alcuni casi esperti e scienziati erano aggregati agli eserciti per identificare e selezionare i pezzi di maggior valore.

Nel documento Sarr Savoy (2018) sono inclusi una serie di esempi emblematici, come il saccheggio del Palazzo d'Estate (Yuanmingyuan) a Pechino (1860), la presa di Maqdala in Etiopia (1868), il saccheggio di Kumasi durante le guerre anglo-asante (1874) e la spedizione contro il Regno del Benin (1897), dove migliaia di bronzi furono rimossi come preda ufficiale (cfr. anche Stahn 2023).

La predazione militare mirava a colpire l'identità profonda delle società colonizzate attraverso la rimozione di oggetti che incarnavano la sovranità e la memoria collettiva: l'atto di incendiare capitali o palazzi reali (come a Kumasi o Benin City) serviva a dimostrare visivamente la fine del potere

locale e la superiorità della forza coloniale. In queste missioni, oggetti come il trono del Negus o la Stele di Axum furono confiscati per "schiacciare lo spirito" dei popoli e cancellare i segni dell'indipendenza nazionale.

Il patrimonio veniva sistematicamente mutilato e smembrato: le sculture del Partenone rimosse da Lord Elgin sono l'esempio più celebre di un'azione giustificata come "salvataggio" ma che ha causato un danno irreparabile all'integrità del monumento.

Una volta giunti in Europa, poi, gli oggetti subivano una metamorfosi sociale e giuridica, venendo reimmessi in circuiti legali. I pezzi più spettacolari venivano spesso incorporati immediatamente nelle collezioni nazionali; il resto del bottino veniva invece venduto in aste militari organizzate per raccogliere "prize-money" destinato a ricompensare le truppe e coprire i costi delle spedizioni. Molti oggetti rimanevano nelle mani delle famiglie dei militari per generazioni come cimeli di guerra, per poi entrare nei musei decenni dopo attraverso donazioni ufficiali che mascheravano l'origine violenta sotto l'etichetta di "generosità del donatore".

In questo contesto, il mercato dell'arte assicurava la trasformazione di questi beni in capitale economico e simbolico, distribuendoli su scala europea anche a istituzioni di nazioni che non avevano partecipato direttamente alle operazioni militari.

Ora, la qualificazione giuridica di questi atti è complessa a causa del mutamento degli standard normativi tra il XIX secolo e oggi. Infatti, fino alla fine del XIX secolo, lo Jus Praedae, cioè il "diritto di preda" era una pratica di guerra codificata e considerata lecita dal diritto internazionale del vincitore; tuttavia, già le Convenzioni dell'Aja del 1899 e 1907 proibivano formalmente il saccheggio e il sequestro di monumenti e opere d'arte (UNESCO 2009, Sarr Savoy 2018, Stahn 2023). In questo senso, le potenze europee applicavano spesso un "doppio standard" (Stahn 2023): mentre proteggevano il patrimonio culturale nei conflitti inter-europei, consideravano le popolazioni colonizzate come "barbare" e quindi escluse dalle protezioni umanitarie, legittimando così la predazione nei loro territori. Termini come "raccolta", "scoperta" o "donazione" nei cataloghi museali componevano una sorta di “semantica della violenza” che ha storicamente occultato la natura coercitiva dell'acquisizione, trasformando atti di spoliazione in imprese eroiche o scientifiche.

Oggi, la ricerca sulla provenienza mette in dubbio che un acquisto in un contesto di diseguaglianza strutturale possa essere considerato un atto di libero consenso.

3.1.2 Confische e requisizioni in regime coloniale

L'espropriazione del patrimonio culturale non è avvenuta solo tramite violenza diretta, ma è stata spesso formalizzata attraverso sofisticati dispositivi legali. In molti contesti, come nelle Indie Orientali Olandesi, le autorità coloniali promulgarono decreti che dichiaravano i templi e i reperti

indigeni come proprietà pubblica dello Stato coloniale, rendendo la loro rimozione verso la metropoli un atto amministrativo legalmente sanzionato. Anche i trattati di protettorato vennero utilizzati come strumenti di acquisizione; ad esempio, dopo la sconfitta militare, i governanti locali venivano costretti a firmare accordi di sottomissione che includevano la cessione forzata di regalia e tesori dinastici come forma di riparazione o compensazione bellica.

Inoltre, il sistema estrattivo coloniale operava spesso attraverso la pressione fiscale e le sanzioni. In Africa, la pressione delle tasse e la minaccia di rappresaglie furono sistematicamente utilizzate per indurre le popolazioni locali a "cedere" i propri oggetti cerimoniali agli etnografi europei a prezzi decisamente derisori (Sarr Savoy 2018). Casi emblematici includono la confisca di tesori reali in seguito alla deposizione di sovrani locali, come il diamante di Banjarmasin nel 1859, o le requisizioni effettuate durante operazioni di "polizia coloniale" volte a punire la resistenza e finanziare il costo delle spedizioni militari.

Esiste dunque un profondo paradosso civilizzatorio in cui la legge è stata utilizzata come "ancella" del dominio, creando zone grigie di "illegalità legalizzata". Le normative per la protezione dei monumenti – come l'ordinanza del 1902 in Rhodesia o l'Act del 1904 in India – spesso alienavano le comunità locali dal loro patrimonio vivente, trasformando siti sacri in "oggetti scientifici" amministrati esclusivamente dalle autorità coloniali. In questo modo, l'appropriazione veniva mascherata da missione di salvataggio o tutela, mentre di fatto rimuoveva la capacità di autodeterminazione culturale dei colonizzati.

Ora, i musei coloniali europei non erano istituzioni isolate, ma agivano come veri e propri hub della propaganda imperiale strettamente integrati nell'apparato statale. A Roma, il Museo Coloniale era ospitato nello stesso palazzo del Ministero delle Colonie, servendo a "risvegliare la coscienza coloniale" degli italiani attraverso l'esibizione di trofei di guerra (Falcucci 2023). In Francia e Belgio, le collezioni vennero inizialmente gestite dai Ministeri delle Colonie prima di essere assorbite dai Ministeri della Cultura, garantendo una continuità amministrativa e proprietaria che ha protetto tali beni dalle richieste di restituzione per decenni (Sarr Savoy 2018).

3.1.3 Raccolte scientifiche, antropologiche e naturalistiche

Dalla fine del XIX secolo, la raccolta di manufatti divenne un'impresa sistematica e professionale, spesso definita come una serie di "raid scientifici". Missioni come la Dakar-Gibuti (1931-1933) furono sostenute da leggi speciali e avevano l'obiettivo di "sequestrare tutto" ciò che riguardava la vita indigena prima che le culture locali scomparissero a causa del contatto con la civiltà europea. Questa "bulimia di oggetti" era giustificata da un'etica del salvataggio (“salvage ethos” in Stahn 2023,

p. 125) che vedeva negli scienziati gli unici eredi legittimi di civiltà considerate "morenti" (Sarr Savoy 2018).

La ricerca di resti umani e corredi funerari portò poi al saccheggio massiccio di luoghi di sepoltura. In Australia e negli Stati Uniti, medici e funzionari coloniali planciarono sistematicamente tombe indigene per alimentare i mercati della scienza razziale, nonostante la consapevolezza che tali atti causassero un profondo dolore alle comunità locali. Molti collezionisti agivano consapevolmente violando le leggi comuni sulla sepoltura e le convenzioni morali dell'epoca, mascherando i resti come "campioni geologici" o "naturalistici" per esportarli clandestinamente in Europa (Turnbull 2017).

I resti umani furono ridotti a mero "biocapitale" (Stahn 2023) e trattati con estrema brutalità per facilitarne il trasporto e lo studio. Esistono testimonianze raccapriccianti di soldati incaricati di bollire le teste dei caduti per rimuovere i tessuti molli e spedire i crani puliti ai musei berlinesi o londinesi. Migliaia di teschi (come quelli degli Herero in Namibia o dei Maori in Nuova Zelanda) vennero accumulati in "stanze delle ossa" per essere misurati e catalogati, privandoli della loro identità umana e riducendoli a campioni di studio.

I musei sono stati i siti primari dove è stata prodotta la conoscenza coloniale attraverso la categorizzazione razziale. L'esibizione di oggetti "primitivi" accanto a resti umani serviva a costruire una narrazione evoluzionistica che collocava l'europeo bianco all'apice dello sviluppo umano e i colonizzati ai livelli più bassi. Le pratiche museali di archiviazione e classificazione hanno spesso neutralizzato la violenza dell'acquisizione, etichettando come "donazioni" o "scoperte" quelli che erano stati atti di spoliazione violenta, contribuendo a una sorta di amnesia collettiva sulla natura predatrice delle collezioni (succede anche oggi).

3.1.4 Missionari e campagne di conversione

L'azione missionaria in Africa, Asia e Oceania è stata spesso caratterizzata da un profondo "iconoclastismo", in cui gli oggetti di culto locali venivano classificati come "idoli volgari" o "feticci" imbrattati di sangue. Se non venivano distrutti immediatamente sui roghi per segnare la rottura con il passato pagano, tali oggetti venivano confiscati come trofei dell'evangelizzazione. Celebre è il caso del vescovo Diego de Landa che, nel XVI secolo, bruciò sistematicamente i codici Maya considerandoli strumenti di superstizione diabolica. Questi atti non erano solo religiosi, ma costituivano una forma di culturicidio ed “epistemicidio”, privando le popolazioni dei loro sistemi di conoscenza e memoria (Stahn 2023; Pennock, Meijer 2025).

Come in altri casi, molte acquisizioni missionarie, pur apparendo come "consegne spontanee", avvenivano in un clima di forte pressione: in contesti di estrema povertà, i missionari potevano scambiare cibo, tabacco o vestiti con resti umani o oggetti sacri, approfittando della vulnerabilità

delle comunità (Turnbull 2017). Le popolazioni erano spesso indotte a cedere i propri "oggetti di potere" (come i minkisi del Congo) in quanto prova tangibile della loro conversione al cristianesimo, temendo ritorsioni o spinte dalla necessità di integrazione nel nuovo ordine coloniale. Molti di questi oggetti confluirono poi nell'Esposizione Missionaria Vaticana del 1925, che raccolse oltre 100.000 pezzi da tutto il mondo.

Esiste una zona d'ombra tra il desiderio dei missionari di "salvare" le anime e quello di raccogliere scientificamente le testimonianze di culture ritenute "morenti", dal momento che molti missionari agivano come veri e propri etnografi professionisti, documentando meticolosamente i significati degli oggetti mentre, paradossalmente, ne favorivano la scomparsa dal contesto vivente. Questa ambiguità è evidente nelle parole di Michel Leiris, che nel suo diario denunciava come gli etnografi, spesso supportati dalle missioni, "saccheggiassero gli africani con il pretesto di insegnare agli altri ad amarli" (Jean Jamin 1996, p. 204 in Sarr Savoy 2018, p. 56, traduzione mia). Gli oggetti così acquisiti venivano risignificati in Europa come prove del successo della missione civilizzatrice o come campioni di "arte primitiva".

3.1.5 Mercato coloniale e transazioni formalmente legali

Il sistema di acquisizione si poggiava su una complessa catena di complicità che collegava le colonie alle capitali europee. Gli intermediari locali, spesso piccoli commercianti o ex razziatori, visitavano i villaggi per reclutare manovalanza per scavi clandestini o per convincere i capi locali a vendere beni comunitari. Una volta giunti in Europa, gli oggetti venivano venduti in aste pubbliche che assicuravano la trasformazione del bottino in capitale economico e ne "ripulivano" la provenienza attraverso cataloghi scientificamente descrittivi. Le aste non servivano solo a fare cassa, ma creavano un consenso internazionale sul valore estetico e commerciale di questi beni (cfr. anche UNESCO 2009).

In molti casi, la vendita di oggetti sacri non era un atto di libero commercio, ma una strategia di sopravvivenza indotta dal sistema coloniale. La pressione fiscale esercitata dalle autorità coloniali o la minaccia di rappresaglie costringeva i detentori di oggetti preziosi a cederli per prezzi derisori. Ad esempio, i custodi di sacre "medicine bundles" indiane sono stati spesso costretti a venderle sul mercato dell'arte per sfamare i figli in contesti di disoccupazione e fame strutturale. Queste transazioni, pur essendo registrate come "acquisti", erano di fatto estorsioni legalizzate.

La legittimità di molte transazioni è inficiata dal cosiddetto "consenso invischiato" (“entangled consent”, Stahn 2023, pp. 341-342) a cui abbiamo già superficialmente accennato, ovvero un consenso ottenuto tramite inganno, coercizione o abuso di potere. Spesso gli agenti coloniali facevano leva sulla loro posizione di superiorità per ottenere oggetti che le norme locali vietavano di alienare

(come nel caso della testa di Olokun a Ife). Inoltre, emerge frequentemente il problema dell'"autorità invischiata": individui che non avevano il titolo comunitario per disporre di un bene sacro lo vendevano a collezionisti europei, i quali ignoravano deliberatamente i divieti consuetudinari pur di arricchire le proprie collezioni.

Dalla metà del XVIII secolo, le botteghe parigine e londinesi si riempirono di "curiosità" esotiche, alimentando un mercato globale che trasformava oggetti rituali in beni di consumo per l'élite europea. Lo sviluppo di infrastrutture come le ferrovie facilitò il trasporto di reperti sempre più voluminosi, spesso contrabbandati camuffandoli sotto etichette generiche. In questo processo di "esoticizzazione", gli oggetti subivano una metamorfosi: venivano lucidati, restaurati e reinterpretati per soddisfare il gusto dei compratori, perdendo gran parte del loro contesto originario e diventando appunto "biocapitale" o simboli di "capitalismo razziale" (Sarr Savoy 2018).

3.1.6 Il diritto internazionale e la gestione contemporanea delle collezioni coloniali

Secondo la regola generale del diritto internazionale pubblico (codificata nell'articolo 28 della Convenzione di Vienna sul diritto dei trattati), i trattati non hanno applicazione retroattiva. Di conseguenza, le disposizioni delle principali convenzioni internazionali sui beni culturali, come la Convenzione UNESCO del 1970 e la Convenzione UNIDROIT del 1995, si applicano solo ai beni rubati o esportati illecitamente dopo l'entrata in vigore di tali strumenti per gli Stati interessati. Questo significa che gli oggetti rimossi durante il periodo coloniale (generalmente prima del 1960-1970) cadono in un "limbo internazionale", poiché non esistono regole concordate di diritto internazionale che ne governino la restituzione retroattiva (UNESCO 2009, 2015)

Nonostante la rigidità normativa, si sta assistendo a un significativo mutamento di paradigma che sposta il focus dalla mera "proprietà" al concetto più ampio di "patrimonio" (heritage). Il regime giuridico tradizionale, basato sul diritto di proprietà materiale, sta evolvendo verso un approccio che riconosce il legame indissolubile tra gli oggetti e l'identità culturale delle comunità di origine. Questa "umanizzazione" del diritto dei beni culturali riconosce alle società colonizzate un diritto alla memoria culturale, inteso come un diritto umano fondamentale che va oltre i titoli di proprietà formali (UNESCO 2009, Sarr Savoy 2018).

Esiste una profonda tensione tra il diritto positivo, che spesso protegge lo status quo dei possessori attuali attraverso prescrizioni e titoli acquisiti secondo le leggi coloniali dell'epoca, e le istanze di giustizia storica (decoloniali). Mentre gli Stati detentori hanno storicamente usato il principio di non retroattività come una "fortezza" legale per mantenere le collezioni, cresce il consenso morale sul fatto che tali beni debbano essere restituiti in quanto espressione di una ingiustizia strutturale. In

assenza di obblighi legali retroattivi, le restituzioni vengono oggi spesso gestite attraverso la diplomazia culturale e accordi bilaterali, basati su principi etici piuttosto che su sentenze giudiziarie. Ora, in questo contesto la convenzione UNESCO adottata il 14 novembre 1970 risulta fondamentale: essa mira a proteggere il patrimonio culturale contro il furto, gli scavi clandestini e l'esportazione illecita. Si basa su tre pilastri fondamentali: prevenzione, restituzione e cooperazione internazionale. La Convenzione definisce come "beni culturali" quegli oggetti specificamente designati da ciascuno stato come importanti per l'archeologia, la storia, la letteratura, l'arte o la scienza. Gli stati membri riconoscono che l'esportazione e il trasferimento di proprietà forzati, derivanti direttamente o indirettamente dall'occupazione di un paese da parte di una potenza straniera, sono considerati illeciti. Il limite principale della Convenzione rispetto alle collezioni coloniali è la sua mancata retroattività: essa non può essere invocata legalmente per beni rimossi prima della sua entrata in vigore. Inoltre, la Convenzione ha un approccio Stato-centrico: solo uno Stato parte può richiedere la restituzione di un bene, spesso attraverso complessi canali diplomatici, il che rende difficile per le comunità indigene o i privati agire direttamente per il recupero del proprio patrimonio. Tuttavia, l'Articolo 15 specifica che nulla impedisce agli Stati di concludere accordi speciali per la restituzione di beni rimossi prima del 1970.

Così, le Linee Guida Operative (2015) sono state introdotte per rafforzare l'implementazione della Convenzione e minimizzare i rischi di controversie interpretative. Esse chiariscono che la Convenzione del 1970 non legittima in alcun modo transazioni illecite avvenute prima della sua entrata in vigore, né limita il diritto degli Stati di cercare la restituzione attraverso altri rimedi legali. In questo senso, le linee guida incoraggiano gli Stati a adottare criteri di "due diligence" per valutare la buona fede degli acquirenti, ispirandosi agli standard della Convenzione UNIDROIT del 1995.

L'Articolo 7 della Convenzione prevede che lo Stato richiedente debba pagare una "giusta compensazione" a un acquirente in buona fede o a chi detiene un titolo valido sulla proprietà. Tuttavia, questo punto è oggetto di aspre controversie: molti Stati di origine risentono dell'obbligo di pagare per riavere oggetti che ritengono essere stati loro sottratti ingiustamente. La prassi recente mostra una tendenza a superare questo ostacolo attraverso la cooperazione internazionale, vedendo nella restituzione non solo un atto legale, ma un veicolo per la ricerca congiunta, lo scambio di mostre e il rafforzamento dei legami culturali tra le nazioni.

Il Comitato Intergovernativo per la Promozione del Ritorno dei Beni Culturali ai Paesi d'Origine o della loro Restituzione in caso di Appropriazione Illecita (ICPRCP) è stato istituito nel 1978 come organismo intergovernativo con natura esclusivamente consultiva. Composto da 22 Stati membri eletti dalla Conferenza Generale dell'UNESCO, la sua funzione principale è facilitare i negoziati bilaterali per la restituzione di beni culturali di fondamentale importanza spirituale e storica che siano

stati persi a causa di occupazione coloniale, straniera o appropriazione illecita. Esso agisce come un forum per il dialogo, incoraggiando la ricerca per la ricostituzione di collezioni disperse e promuovendo campagne di informazione pubblica sulla reale natura del problema delle restituzioni (UNESCO 1978, 2009, 2023).

Nel 2005, il mandato dell'ICPRCP è stato ampliato per includere funzioni di mediazione e conciliazione, formalizzate attraverso apposite Regole di Procedura adottate nel 2010:

- Mediazione: è un processo in cui una parte esterna interviene per avvicinare le parti in disputa e aiutarle a raggiungere una soluzione amichevole attraverso il consenso reciproco;
- Conciliazione: è una procedura più formale in cui le parti sottopongono la disputa a un organo costituito per condurre indagini e formulare proposte di accordo basate su principi di equità e diritto internazionale.

Questi strumenti offrono il vantaggio della flessibilità procedurale e non prevedono limiti temporali (non retroattività) per la presentazione delle richieste, a differenza della Convenzione del 1970.

Ora, l'ICPRCP non possiede poteri giudiziari, per cui le sue raccomandazioni e le decisioni prese nell'ambito della mediazione non sono legalmente vincolanti per gli Stati coinvolti. L'efficacia del Comitato risiede nel suo peso morale e nella capacità di esercitare pressione diplomatica internazionale, operando in un ambito dominato da principi etici piuttosto che da obblighi di diritto positivo.

3.1.7 Soft law, etica museale e strumenti operativi

La Raccomandazione del 2015 riguarda la protezione e la promozione dei musei e delle collezioni, sottolineando il loro ruolo nella diversità culturale e nello sviluppo sostenibile. Sebbene non sia uno strumento vincolante, essa stabilisce una serie di linee guida politiche per gli Stati membri. Un punto cruciale riguarda il dialogo con i popoli indigeni: la raccomandazione invita i musei a instaurare relazioni costruttive con le comunità di origine per la gestione e, ove appropriato, il ritorno o la restituzione dei beni culturali basati sulle leggi e politiche applicabili (UNESCO 2015).

Esistono standard etici internazionali volti a regolare il mercato dell'arte e le acquisizioni museali, come il Codice Internazionale di Etica per i Mercanti di Beni Culturali (1999), che impone ai mercanti di non importare o esportare oggetti quando vi sia motivo ragionevole di ritenere che siano stati rubati o scavati clandestinamente. Prevede l'obbligo di indagare sulla provenienza (dovuta diligenza) (UNESCO, 1999). Un ulteriore strumento è il codice Etico dell'ICOM per i Musei (2004): definisce standard professionali per l'acquisizione e il possesso delle collezioni, incoraggiando i musei a essere pronti ad avviare dialoghi per il ritorno di proprietà culturali acquisite in violazione dei principi delle convenzioni nazionali e internazionali.

La ricerca sulla provenienza mira a ricostruire meticolosamente la catena dei proprietari di un oggetto dal momento della sua creazione fino a oggi. Nel contesto coloniale, essa è intesa come una forma di governance della verità e di giustizia riparativa, volta a identificare acquisizioni avvenute in condizioni di violenza o coercizione. Questa pratica trasforma il museo da semplice deposito di oggetti a spazio di mediazione culturale, dove la condivisione di conoscenze e archivi con le comunità di origine diventa obbligo etico (UNESCO 2009, Stahn 2023).

Per combattere il traffico illecito e facilitare le restituzioni, la comunità internazionale ha poi sviluppato diversi strumenti, ad esempio:

- Certificati di esportazione modello: sviluppati da UNESCO e WCO per standardizzare la documentazione necessaria al trasferimento legale dei beni (UNESCO 2023);
- Database di Interpol: una banca dati mondiale sulle opere d'arte rubate, accessibile alle forze di polizia e ai mercanti (UNESCO 2009);
- ARCHEO e IMI: piattaforme multilingue sicure (WCO e UE) per lo scambio rapido di informazioni tra autorità doganali e amministrative in caso di sospetto traffico illecito o per il ritorno di beni rimossi illecitamente (UNESCO 2023);
- Cooperazione Giudiziaria (MLA): trattati di mutua assistenza legale che consentono agli Stati di cooperare in indagini, sequestri e procedimenti giudiziari relativi a reati contro il patrimonio culturale (UNESCO 2015).

3.1.8 Restituzione, riparazione e riconoscimento

Il dibattito contemporaneo sulle collezioni coloniali ha superato la rigida dicotomia tra "restituire o non restituire", aprendosi a una "terza via" che considera il patrimonio come uno spazio di relazione contestata e interconnessa. Questa fase è segnata da un cambiamento di paradigma che vede i musei non più come semplici depositi, ma come luoghi di giustizia riparativa e dialogo critico.

Esiste una tensione persistente tra la non retroattività dei trattati internazionali e le crescenti richieste di giustizia storica. In particolare, la non retroattività delle convenzioni UNESCO del 1970 e UNIDROIT del 1995, ma anche il fatto che per decenni, le potenze ex coloniali hanno inquadrato i ritorni come atti di "comità" o "generosità politica" per evitare di creare precedenti legali vincolanti o riconoscere l'illegalità delle acquisizioni passate.

In questo contesto si stanno sperimentando “nuovi modelli”, che esplorano un decisamente ampio spettro di possibilità che vanno oltre il mero trasferimento fisico degli oggetti, ad esempio i prestiti a lungo termine: utilizzati spesso da istituzioni “vincolate” da leggi sulla "inalienabilità" (come il British Museum), consentono il ritorno dei beni (es. la maschera Kwakwaka’wakw in Canada o i tabot etiopi) senza alterare formalmente la titolarità. Oppure: co-curatela e stewardship condivisa,

cioè un modello che trasforma il rapporto di "proprietà" in un rapporto di custodia condivisa dove i musei occidentali e le comunità di origine collaborano attivamente nella ricerca sulla provenienza, nel restauro e nelle modalità di esibizione dei beni. O, ancora, l'idea dello "shared heritage", per cui alcuni oggetti, pur radicati in una cultura specifica, abbiano acquisito nel tempo significati universali o ruoli nella storia del paese detentore. Infine, la "restituzione digitale": l'uso di tecnologie come il 3D o i portali online (es. Digital Benin) facilita la ricostituzione e il contatto virtuale di patrimoni dispersi. Ovviamente tutte queste soluzioni creano non poche perplessità.

3.2 Il museo, oggi

La ricostruzione delle modalità di formazione delle collezioni coloniali, insieme alla discussione dei loro statuti giuridici instabili e delle pratiche contemporanee di restituzione, mediazione e ricerca di provenienza, mostra con chiarezza che la questione non riguarda soltanto la circolazione materiale degli oggetti, ma investe l'intero regime culturale che ne ha reso possibile la trasformazione in "beni" legittimi e in patrimoni esponibili. Una volta portate alla luce le forme di violenza, coercizione e disuguaglianza strutturale che hanno accompagnato l'acquisizione, diventa inevitabile interrogare ciò che accade dopo l'arrivo in Europa, cioè il modo in cui l'istituzione museale ha storicamente assorbito questi oggetti entro un ordine discorsivo capace di risignificarli, neutralizzarne l'origine conflittuale e stabilizzarli dentro categorie apparentemente ovvie come collezione, testimonianza, arte, documento, donazione o scoperta. In altre parole, le collezioni coloniali non costituiscono soltanto un problema di titolarità e di diritto, ma anche un problema di forma istituzionale e di produzione del senso, perché il museo ha operato come dispositivo che decide cosa diventa visibile, quale passato viene reso intelligibile, quali violenze restano opache e quali identità possono riconoscersi come legittime nello spazio pubblico (cfr. Violi 2009). Solo chiarendo come il dispositivo museale organizzi la memoria e stabilizzi il senso comune diventa possibile comprendere perché la decolonizzazione, oggi, si giochi tanto sul terreno della restituzione e della governance quanto su quello, più profondo, della ristrutturazione delle grammatiche con cui l'Europa continua a vedere e raccontare sé stessa attraverso ciò che conserva.

Migliore in questo senso parla di "nuovissimi musei" (2024), interpretati come dispositivi culturali impegnati nella riorganizzazione delle forme della memoria collettiva attraverso la progressiva emersione di soggetti, identità e narrazioni storicamente rimasti ai margini della rappresentazione istituzionale. La centralità assunta da ciò che l'autrice definisce "musealizzazione delle assenze" mostra infatti come il museo contemporaneo partecipi attivamente alla ridefinizione dei criteri di visibilità pubblica e dei processi di costruzione del senso storico, intervenendo sulle modalità attraverso cui le società selezionano ciò che deve essere ricordato, trasmesso e reso culturalmente

intelligibile (Migliore 2024). L'attenzione verso ciò che viene storicamente escluso o reso marginale modifica anche le modalità attraverso cui lo spazio espositivo organizza il rapporto tra presenza e assenza, poiché la costruzione della memoria museale implica inevitabilmente operazioni di selezione, gerarchizzazione e rimozione che incidono sulla forma narrativa attribuita agli oggetti e alle culture rappresentate. In questo senso, il dispositivo museale agisce attraverso una continua trasformazione delle tracce del passato entro configurazioni simboliche stabilizzate dall'istituzione, producendo forme di visibilità che orientano l'esperienza dello spettatore e consolidano specifici regimi interpretativi all'interno dello spazio espositivo (Migliore 2023).

Proprio accogliendo questa linea di riflessione è possibile dunque definire il museo contemporaneo, nel momento in cui rivendica la propria natura di spazio critico, inclusivo o partecipativo, come una complessa macchina semiotica che struttura attivamente la visibilità, la memoria e l'identità attraverso grammatiche estremamente specifiche, superando la funzione di mero contenitore di oggetti per farsi artefice di narrazioni egemoniche. Anzitutto, la forma stessa del museo esercita un ruolo primario nella costruzione di un senso comune eurocentrico, poiché l'istituzione persiste nel strutturare l'intera visione del mondo a partire da un fulcro osservativo centrale che trova la sua coincidenza storica e culturale proprio nel territorio europeo. Perfino nei casi in cui le narrazioni interne subiscono processi di aggiornamento o di problematizzazione critica, l'architettura simbolica dell'edificio museale preserva una disposizione gerarchica consolidata che colloca stabilmente l'osservatore occidentale nella posizione privilegiata di soggetto conoscente. Questa dinamica trasforma inevitabilmente le culture esposte in oggetti di interpretazione e tale asimmetria di potere si sedimenta in modo capillare attraverso le scelte curatoriali, l'applicazione di categorie classificatorie rigide e la specifica disposizione spaziale delle opere, manifestandosi come una struttura intrinseca e pervasiva del percorso espositivo.

In particolare, il dispositivo espositivo esercita un'azione profonda, che trascende la semplice esposizione, per determinarsi come uno strumento di normalizzazione di una specifica modalità di visione e percezione della realtà circostante. Attraverso l'organizzazione della sequenza delle sale, l'uso dell'illuminazione, la redazione degli apparati didascalici e la segmentazione tematica e cronologica, l'istituzione genera un percorso interpretativo che orienta lo sguardo del visitatore e orienta lo spettro delle connessioni semantiche accessibili. L'oggetto isolato all'interno della vetrina o sulla superficie della parete subisce un processo di decontestualizzazione che lo sottrae alla complessità delle relazioni originarie, favorendo il suo inserimento in un regime di contemplazione statica che lo trasforma in una testimonianza silente, inscritta in un ordine narrativo stabilito dall'autorità istituzionale. In questa prospettiva, il museo conserva la funzione di dispositivo di

naturalizzazione, agendo selettivamente per rendere manifeste alcune relazioni di senso specifiche e, fondamentalmente, anche continuando a definire ciò che deve rimanere ai margini della visibilità.

Il museo svolge una funzione identitaria centrale, poiché offre a una collettività un luogo in cui riconoscersi e costruire la propria autorappresentazione. Le scelte espositive infatti incidono direttamente su ciò che viene reso visibile e contribuiscono a definire cosa debba essere considerato patrimonio comune, memoria condivisa e storia legittima. Attraverso la selezione degli oggetti e delle narrazioni, l'istituzione museale delimita i confini semiotici tra un "noi" e un "altro", partecipando alla formazione di identità sociali e culturali che influenzano concretamente l'esperienza del visitatore. Il processo orienta così la distribuzione di visibilità e riconoscimento, incidendo sulla percezione collettiva del passato e del presente.

Il museo, operando quindi come dispositivo fondamentale della memoria, esercita un potere selettivo superiore alla mera conservazione materiale, poiché determina attivamente la permanenza dei contenuti nella coscienza collettiva attraverso la loro esposizione o tematizzazione sistematica. La selezione delle narrazioni è un vero e proprio atto di potere, poiché determina quali eventi, quali soggetti e quali violenze entrino a far parte dell'immaginario condiviso. Se determinati aspetti della storia coloniale rimangono opachi o marginali nello spazio museale, tale opacità si riflette nella cultura più ampia, contribuendo alla persistenza di zone d'ombra nel senso comune.

Anche nei contesti in cui si tenta una revisione critica del passato, gli allestimenti possono continuare a veicolare una visione ideologica ancorata al codice tradizionale ed egemonico, nella misura in cui mantengono intatta la struttura profonda del dispositivo espositivo. L'aggiunta di pannelli esplicativi o di sezioni dedicate alla violenza coloniale infatti non implica necessariamente una ristrutturazione del codice attraverso cui il museo organizza il mondo; al contrario, tali interventi possono essere integrati in una cornice che conserva la centralità dell'istituzione come garante ultima del sapere.

In questo senso, il museo contemporaneo non può essere considerato semplicemente come luogo di memoria, ma come spazio di produzione e riproduzione del senso comune, in cui si decide cosa debba apparire naturale, legittimo o marginale. È questa funzione normativa e identitaria che rende il museo un terreno privilegiato per la decolonizzazione, poiché è proprio lì che il codice egemonico può essere reso visibile nella sua operatività e sottoposto a traumatizzazione.

Proprio a partire da questa funzione normativa e selettiva del museo si è sviluppato, negli ultimi decenni, un ampio dibattito internazionale intorno alla possibilità e ai limiti della sua decolonizzazione. Se il museo contribuisce a organizzare il senso comune attraverso la gestione della memoria e della visibilità, allora la questione della decolonizzazione non riguarda soltanto i contenuti esposti, ma investe direttamente la forma del dispositivo e il potere che esso esercita nel definire ciò che conta come storia legittima.

All’interno del dibattito contemporaneo sulla decolonizzazione museale, una prima posizione sostiene che il museo europeo, pur essendo storicamente implicato nella produzione e nella legittimazione dell’ordine coloniale, non sia ontologicamente irriformabile, ma possa essere trasformato attraverso interventi strutturali che ne ridefiniscano pratiche, autorità e funzioni epistemiche.

Secondo questa linea, la genealogia coloniale dell’istituzione non implica la sua condanna definitiva, bensì la necessità di una revisione critica delle sue fondamenta operative. La decolonizzazione, in questa prospettiva, si configura come un processo di ristrutturazione profonda che investe la governance, le politiche di acquisizione, i criteri di conservazione e le modalità di esposizione, distinguendosi nettamente da un semplice gesto simbolico o da una mera operazione di marketing culturale.

Uno dei punti centrali di questa posizione riguarda la questione della restituzione. La richiesta di restituzione degli oggetti sottratti in contesto coloniale viene interpretata come riconoscimento della violenza originaria che ha fondato molte collezioni europee, diventando così un atto politico e giuridico che intacca la presunta neutralità del museo, costringendolo dunque a riconoscersi come soggetto storico implicato in pratiche di espropriazione.

Accanto alla restituzione materiale, questa linea insiste sulla necessità di ridefinire l’autorità curatoriale. Il museo non può più presentarsi come voce universale e sovrana che interpreta unilateralmente il mondo, ma deve aprirsi a forme di co-curatela con le comunità di origine, riconoscendo la pluralità dei regimi di conoscenza e la legittimità di epistemologie non occidentali. In questo senso, la trasformazione riguarda chiaramente i contenuti esposti ma solo nella misura in cui riguarda la struttura stessa della produzione del sapere museale.

Nello specifico, sulle narrazioni espositive: le didascalie, le cronologie, le categorie classificatorie vengono ripensate in modo da rendere visibili le condizioni storiche della raccolta degli oggetti, le relazioni di potere implicate e le violenze che ne hanno reso possibile la presenza nelle collezioni europee. Il museo, in questa prospettiva, non deve più occultare la propria storia coloniale, ma integrarla criticamente nella propria auto-narrazione istituzionale. Queste narrazioni devono anche essere sempre più capaci, oggi, di trasformare la relazione con il pubblico, trasformando il museo da spazio di contemplazione passiva a luogo di confronto critico, in cui l’ideologia coloniale viene esplicitamente problematizzata e messa in discussione. La decolonizzazione diventa allora anche un processo pedagogico, volto a riformare il senso comune attraverso pratiche espositive che rendano leggibile la violenza strutturale inscritta nella modernità europea.

Tuttavia, pur nella sua ambizione trasformativa, questa linea di riflessione mantiene una fiducia di fondo nella capacità dell’istituzione di autoriformarsi, assumendo che il museo possa riconfigurare le

proprie strutture senza essere necessariamente smantellato. La decolonizzazione viene concepita così come processo di rinnovamento interno, più che come rottura radicale del dispositivo museale in quanto tale (cfr. almeno Hicks 2020; Rassool 2015; Basu, Modest 2015; Lonetree 2012; Phillips 2011; Sarr & Savoy 2018; Savoy 2021; Stahn 2023; Basu 2011; Modest, Lelijveld 2018).

A differenza della posizione riformista, la linea radicale-strutturale sostiene che il museo moderno sia talmente intrecciato alla logica imperiale da non poter essere semplicemente riformato senza mettere in discussione la propria stessa forma. Da questo punto di vista, il punto di partenza è l'idea per cui il museo è un dispositivo epistemico nato all'interno del progetto imperiale europeo, che ne incarna le categorie fondamentali: classificazione, accumulazione, universalizzazione e controllo. Questa sua "architettura" è inseparabile dalla storia della conquista, dell'estrazione e della gerarchizzazione dei popoli e delle culture e ciò rende praticamente impensabile pensare ad una sua trasformazione davvero decoloniale. In particolare, secondo gli autori di questa scuola, parlare di "decolonizzare il museo" rischia di produrre un effetto paradossale, poiché si tenta di purificare un'istituzione la cui forma è essa stessa coloniale. Il museo moderno si fonda infatti su un principio di appropriazione che trasforma oggetti vivi, rituali o relazionali in artefatti astratti, inseriti in un regime di visibilità che li sottrae ai loro contesti originari e li reinterpreta secondo categorie occidentali - rispettando dunque una serie di procedure che non sono "accidentali" né opzionali ma proprio costitutive del dispositivo.

In tale quadro, la restituzione o la revisione delle narrazioni espositive, pur molto importanti, non sarebbero sufficienti a scardinare la struttura profonda del museo, che continua a funzionare come luogo di centralizzazione e controllo del patrimonio globale. L'idea stessa di museo universale viene messa in discussione, poiché essa presuppone una posizione di superiorità epistemica che autorizza l'Europa a custodire e interpretare il mondo.

Ecco, in questo senso diversi autori radicali insistono sull'idea che sia necessario evitare la banalizzazione della decolonizzazione trattandola come fosse una semplice metafora o un'operazione solo simbolica: essa è invece un processo che deve portare a trasformazioni redistributive reali, capaci di mettere in crisi la proprietà, l'autorità e il monopolio istituzionale del sapere. In questa prospettiva, il rischio maggiore è che il discorso decoloniale venga assorbito dall'istituzione come nuova retorica legittimante, producendo un effetto di aggiornamento del dispositivo senza intaccarne il profondo funzionamento. Oltre a questo, poi, riemerge il problema dell'oggetto esposto: isolato e decontestualizzato, viene trasformato in testimonianza muta, incapace di restituire la complessità delle relazioni sociali e spirituali da cui proviene. Il museo, anche quando si dichiara critico, continua a operare quindi secondo una grammatica della visibilità che ordina il mondo dall'alto, stabilendo cosa merita di essere mostrato e in quale forma.

In questa linea teorica, la decolonizzazione non può limitarsi a una rinegoziazione interna del museo, ma dovrebbe condurre a una trasformazione più radicale del modo in cui le società occidentali concepiscono il patrimonio, la memoria e la proprietà culturale. Alcuni arrivano a suggerire che il museo, nella sua forma moderna, sia strutturalmente incompatibile con un autentico processo decoloniale, e che la vera decolonizzazione implichi la dissoluzione o il superamento del dispositivo museale così come è stato storicamente configurato (cfr. almeno Azoulay 2008, 2019; Tuck, Yang 2012; Buck-Morss 2009; Mbembe 2003, 2013; Mignolo 2011, 2024; Quijano 1992, 2000, 2014; Smith 1999; Hartman 1997; Sharpe 2016).

Ora, in modo diverso dalla linea riformista, che tende a concepire la decolonizzazione come processo di trasformazione progressiva dell'istituzione, e dalla linea radicale, che mette in dubbio la possibilità stessa di una decolonizzazione interna al dispositivo museale, la posizione agonistica invece sostiene che il museo non possa essere né semplicemente riformato né completamente smantellato, ma debba essere compreso come spazio strutturalmente attraversato da tensioni e conflitti che non possono essere definitivamente risolti.

In questa prospettiva, la decolonizzazione non è uno stato raggiungibile una volta per tutte, né un evento conclusivo, ma un processo continuo di negoziazione, contestazione e rinegoziazione dei significati. Il museo viene inteso così come arena pubblica in cui si confrontano memorie antagoniste, narrazioni divergenti e rivendicazioni identitarie in competizione, senza che una di esse possa stabilizzarsi definitivamente come verità assoluta.

Il conflitto, qui, è considerato come condizione strutturale della modernità museale, soprattutto in contesti segnati dalla storia coloniale, e di conseguenza le collezioni, le mostre e le pratiche curatoriale diventano luoghi in cui si rende visibile la frattura tra memoria ufficiale e contro-memoria, tra narrazione nazionale e narrazioni subalterne, tra autorità istituzionale e rivendicazione comunitaria.

Questa linea non nega la necessità di restituzioni o di riforme strutturali, ma le inserisce in un quadro più ampio in cui il museo viene concepito come spazio agonistico, cioè come dispositivo costantemente attraversato da voci critiche e da pratiche di contestazione.

La decolonizzazione, in tale ottica, coincide con l'apertura permanente del museo al dissenso e al conflitto: la riflessione è consapevole del fatto che ogni tentativo di stabilizzazione definitiva del conflitto rischia di produrre nuove esclusioni, poiché la memoria collettiva è sempre selettiva e situata. Il museo decolonizzato non è dunque un museo pacificato, ma un museo che rende visibile la propria parzialità e che espone le fratture della storia invece di ricomporle in una narrazione unitaria.

Quindi, la trasformazione del museo si configura come un processo graduale, una dinamica continua di ridefinizione permanente e non attraverso un salto radicale che cancella il passato istituzionale. La

linea agonistica-processuale ha il merito di riconoscere la complessità delle dinamiche istituzionali e di evitare sia l'ingenuità riformista sia il pessimismo ontologico radicale, ma al tempo stesso rischia di normalizzare il conflitto, trasformandolo in elemento strutturale che non produce necessariamente una trasformazione profonda del codice museale.

Insomma, questa posizione concepisce la decolonizzazione come tensione costitutiva che attraversa il museo senza mai esaurirsi, ponendo l'accento sulla dinamica relazionale piuttosto che sull'esito definitivo (cfr. almeno Macdonald 2003, 2013; Bennett 1995, 2006, 2018; Karp, Lavine 1991; Karp et al. 2006; Smith 2006; Lowenthal 1998; Hooper-Greenhill 1992, 2000; Clifford 1988, 1997, 2013; Coombes 1994). È proprio qui che un modello semiotico può intervenire, poiché offre una formalizzazione più precisa della forma del conflitto e delle condizioni in cui esso può produrre non solo tensione, ma ristrutturazione fondamentale del campo semiotico.

Le tre linee del dibattito contemporaneo sulla decolonizzazione museale, pur nelle loro differenze significative, condividono un presupposto implicito: la decolonizzazione viene generalmente descritta in termini normativi, etico-politici o istituzionali, ma raramente viene formalizzata nella sua struttura semiotica. Infatti, come abbiamo visto, la linea riformista si concentra sulle possibilità di trasformazione interna dell'istituzione, la linea radicale mette in discussione la compatibilità ontologica tra museo e decolonizzazione, la linea agonistica insiste sulla dimensione conflittuale permanente del dispositivo museale; tuttavia, in nessuno di questi casi viene tematizzata in modo sistematico la forma della decolonizzazione, la grammatica semiotica attraverso cui essa si genera come processo di senso all'interno della cultura. In particolare, il dibattito tende a privilegiare la dimensione delle pratiche come restituzione, co-curatela, riscrittura delle narrazioni, apertura degli archivi, oppure quella delle posizioni teoriche - riformabilità contro irriformabilità - senza interrogare fino in fondo le condizioni strutturali che rendono possibile l'emergere di un senso decoloniale. La questione non è soltanto se il museo possa o meno essere decolonizzato, ma in che modo si produca, all'interno della semiosfera europea, una trasformazione del senso comune capace di destabilizzare il codice egemonico che ha fondato l'istituzione stessa.

Ciò che appare in larga misura assente nel dibattito è quindi una formalizzazione della dinamica attraverso cui il conflitto decoloniale prende forma, si intensifica e produce ristrutturazioni di campo. La decolonizzazione infatti viene spesso descritta come esigenza morale, come pratica politica o come tensione istituzionale, ma raramente come processo morfologico dotato di parametri, vettorialità e punti di rottura.

È in questo spazio teorico che si colloca il presente contributo, che propone di leggere la decolonizzazione museale non semplicemente come insieme di pratiche riformiste o come critica radicale dell'istituzione, ma come processo semiotico di disinvenzione, inteso come traumatizzazione

del senso comune. In questa prospettiva, il museo non è soltanto oggetto della decolonizzazione, ma luogo privilegiato in cui il codice egemonico può essere reso visibile nella sua storicità e nella sua violenza, producendo una crisi dell'identità collettiva che lo sostiene. L'ipotesi che guida questa formalizzazione è che la decolonizzazione non si limiti a introdurre nuove narrazioni o a redistribuire autorità, ma operi come forza endogena che destabilizza il codice attraverso cui la cultura europea ha naturalizzato la propria centralità. La trasformazione non avviene allora per semplice aggiunta o per sostituzione di contenuti, ma per rottura dell'abitudine interpretativa che ha reso invisibile la struttura coloniale del museo.

In questa prospettiva, il conflitto tra centro e periferia assume la forma di una tensione semiosferica che supera (e fonda) la dimensione strettamente politico-istituzionale intervenendo direttamente nella configurazione della terzità dell'interpretante. In determinate condizioni, tale tensione genera processi che vanno oltre la semplice negoziazione continua e producono veri e propri cambi di configurazione. La decolonizzazione museale può così essere interpretata come un processo morfogenetico che attraversa soglie critiche e dà luogo a ristrutturazioni della forma istituzionale, incidendo sulla struttura del dispositivo e sulle logiche che ne regolano il funzionamento.

3.3 Topologia della decolonizzazione

Ora, in un esercizio di semplificazione e chiarezza, provo a formalizzare tutto ciò che abbiamo detto fino a qui per rendere chiaro il modello di semiodominio coloniale e le modalità con cui le forze decoloniali lo costringono ad una continua riorganizzazione. Questa premessa aiuterà a comprendere i motivi per cui il patrimonio è sito di forti tensioni nonché la decisione di focalizzare l'attenzione sui musei come spazi di analisi della manifestazione delle forze conservative della cultura.

1. Fase originaria: disgregazione e colonia semiotica

All'origine del semiodominio coloniale non vi è semplicemente l'instaurazione di un nuovo ordine politico, ma una profonda disarticolazione della cultura conquistata. La colonizzazione interviene sul nucleo generativo della semiosfera altra, lo sovradetermina e lo piega a una nuova gerarchia, imponendo un codice interpretativo esterno che ristruttura dall'interno le coordinate di intelligibilità del mondo. Non si assiste, tuttavia, alla morte immediata della cultura colonizzata: ciò che si produce è piuttosto una sua trasformazione in colonia semiotica, ossia in uno spazio che continua a vivere ma in forma staticizzata, privato della propria autonomia generativa e costretto a riprodurre il codice del nucleo egemonico.

Gli elementi che costituivano l'organismo culturale originario vengono così frammentati e individualizzati, separati dalle reti di senso che ne garantivano la coesione e la capacità poietica. Il

meccanismo di traduzione interna, che consentiva alla cultura di trasformare l'entropia in informazione, viene progressivamente bloccato o deviato, mentre la dinamica centro-periferia viene riorganizzata secondo una nuova struttura gerarchica che salda il destino del colonizzato a quello del colonizzatore.

In questa fase il sistema coloniale appare stabile: la compressione esercitata dal nucleo egemonico mantiene sotto controllo le variazioni periferiche, e ogni deviazione viene riassorbita all'interno di una morfologia del potere che si presenta come naturale e inevitabile. È su questa stabilità forzata, prodotta attraverso la disgregazione e la staticizzazione dell'altro, che si fonda l'equilibrio iniziale del semiodominio coloniale.

2. Riarticolazione periferica: conglomerazioni traumatiche

Se la fase iniziale della colonizzazione produce disgregazione e staticizzazione, essa non riesce tuttavia a eliminare ogni residuo di vitalità. Frammenti di saperi, pratiche rituali, memorie cosmologiche e competenze linguistiche sopravvivono alla compressione, spesso in forma latente o clandestina, e continuano a circolare nei margini dello spazio controllato. È a partire da questi residui che prende avvio un processo di riarticolazione periferica, non ancora strutturato ma già dotato di una propria direzionalità.

Un elemento decisivo di questa riarticolazione è la trasformazione del dolore in racconto. L'esperienza della violenza, inizialmente vissuta come sofferenza individuale e frammentaria, viene progressivamente narrativizzata, condivisa e riconosciuta come comune. Il trauma, così elaborato, smette di essere pura ferita e diventa principio aggregativo: non solo memoria di un passato imposto, ma meccanismo generativo di identità. Attraverso la condivisione del trauma si costituiscono comunità di interpretanti che iniziano a riconoscersi in una condizione comune e a elaborare, seppur in forma ancora instabile, un primo orizzonte di senso condiviso.

Parallelamente, si formano reti orizzontali che mettono in comunicazione questi frammenti sopravvissuti, favorendo lo scambio semiotico e la circolazione di nuove risemantizzazioni. In questo contesto prende forma la costruzione del nemico, ossia l'identificazione del nucleo egemonico come alterità opprimente rispetto alla quale definire i propri confini. Tale operazione implica una simultanea disinvenzione del codice dominante: il linguaggio dell'egemone viene assunto, reinterpretato e sovrascritto, producendo nuove connessioni nell'enciclopedia dei subordinati e ridefinendo le assiologie che regolano il riconoscimento.

Tuttavia, in questa fase non si può ancora parlare di una subcultura pienamente costituita. Ciò che emerge sono piuttosto conglomerazioni semiotiche, addensamenti periferici fondati sulla condivisione del trauma e su prime forme di opposizione, ma ancora privi di un nucleo stabile e di

un'autodescrizione consolidata. È solo attraverso la ripetizione e la stratificazione di questi processi che tali conglomerazioni potranno evolvere verso forme culturali più determinate.

3. Morfogenesi ciclica della cultura decoloniale

È in questo momento che il processo di riarticolazione periferica assume una forma propriamente morfogenetica, poiché le conglomerazioni fondate sulla condivisione del trauma e sulla disinvenzione del codice egemonico non si trasformano in subculture determinate attraverso una crescita lineare o un semplice accumulo quantitativo di elementi identitari, ma attraverso una sequenza di cicli segnati da tensioni progressive e da soglie di discontinuità. La costituzione della cultura decoloniale avviene infatti per attraversamenti ripetuti di momenti critici, nei quali l'equilibrio precedente diventa insostenibile e il campo semiotico è costretto a riorganizzarsi.

Ogni ciclo si apre con un accumulo di tensione che agisce sotto la soglia della visibilità sistemica: il trauma si sedimenta, le reti orizzontali si intensificano, le contraddizioni dell'ordine coloniale si fanno più evidenti e meno riassorbibili. Questa pressione progressiva prepara il terreno a ciò che ho definito "grido", vale a dire l'istanza somatica e collettiva che interrompe l'automatismo dell'abito interpretativo imposto, rendendo esplicita l'intollerabilità della configurazione dominante. Il grido non coincide con una mera protesta discorsiva, ma segna un punto di soglia in cui la forma precedente perde stabilità e la superficie di equilibrio del sistema si deforma fino a produrre un salto morfologico. A tale salto corrisponde una nuova specificazione identitaria: la formazione periferica si definisce con maggiore chiarezza, consolida le proprie opposizioni semantiche e ridefinisce i confini tra sé e il nemico costruito. In parallelo, la memoria del trauma si stratifica ulteriormente, incorporando l'evento appena attraversato e trasformandolo in risorsa simbolica per le fasi successive, mentre nuove automodellizzazioni consentono alla subcultura emergente di descriversi in modo più coerente e stabile. In questo modo, ogni ciclo non si limita a ripetere il precedente, ma produce un incremento di densità interna, una maggiore determinazione dei confini e una più ampia capacità di connessione tra reti periferiche.

La morfogenesi della cultura decoloniale non può dunque essere interpretata come un'evoluzione graduale e continua, bensì come una sequenza di attraversamenti di soglia che, a ogni iterazione, modificano la morfologia del campo e rafforzano la determinazione interna delle subculture di confine. È proprio questa ciclicità catastrofica, fatta di accumuli, rotture e ristrutturazioni, a consentire il passaggio dalle iniziali conglomerazioni traumatiche a formazioni culturali più stabili e riconoscibili, capaci di esercitare una pressione sempre più significativa sul nucleo egemonico.

4. Aumento della pressione periferica sul nucleo: la forza traumatizzante

Con il progressivo consolidarsi delle subculture decoloniali e con l'intensificarsi delle reti che le mettono in relazione, la loro azione non rimane confinata alla periferia, ma assume la forma di una pressione centripeta esercitata sul nucleo egemonico. La sofisticazione interna, ottenuta attraverso cicli ripetuti di specificazione identitaria, di stratificazione della memoria traumatica e di elaborazione di automodelli propri, trasforma le iniziali conglomerazioni in formazioni capaci di agire in modo coordinato, producendo una compressione che investe direttamente il centro del sistema. Le subculture non sono più aggregati dispersi, ma costellazioni interconnesse che condividono orizzonti di senso e pratiche di opposizione, aumentando così la propria capacità di incidere sulle strutture simboliche dominanti.

Questa compressione non coincide semplicemente con un incremento della conflittualità, ma assume la forma di una vera e propria strozzatura della semiosfera, nella quale il nucleo vede restringersi lo spazio di neutralità e di autoevidenza che garantiva la propria stabilità. Ciò che prima operava come regolarità naturalizzata - come griglia di pertinenze che istituisce il senso comune e organizza il contratto sociale - viene reso visibile come costruzione storica e dunque come oggetto di contestazione. La forza periferica agisce infatti contro gli automodelli nucleari, ossia contro quelle rappresentazioni istituzionalizzate attraverso cui il centro celebra le proprie assiologie e naturalizza le proprie gerarchie, mettendo in crisi le condizioni stesse della loro legittimità.

Traumatizzare il nucleo significa allora riorganizzare le forme della memoria collettiva e collettivizzare il trauma che il sistema aveva frammentato e individualizzato. Esperienze di violenza vengono ricondotte a una dimensione condivisa e trasformate in narrazione pubblica, producendo uno spostamento delle gerarchie memoriali e una ridefinizione delle zone di visibilità e invisibilità. La compressione rompe la regolarità delle associazioni cognitive, opera un processo di sistematica disconnessione e riorganizzazione delle posizioni delle unità culturali e introduce una discontinuità nelle abitudini interpretative che sostenevano l'ordine dominante.

L'effetto di questa pressione centripeta è una crisi interna del nucleo, che si trova scisso tra immagini incompatibili di sé, oscillando tra l'autopercezione come innocente e il riconoscimento della propria implicazione nella violenza storica. La compressione altera così i parametri di equilibrio del sistema: finché le reti periferiche restavano deboli, la stabilità coloniale poteva riassorbire le tensioni; ma quando la narrativizzazione del trauma si consolida e le reti si densificano, il campo entra in una zona di instabilità strutturale in cui la configurazione precedente diventa sempre più costosa da mantenere. È in questo punto che i siti istituzionali del patrimonio assumono un ruolo centrale, poiché costituiscono il livello in cui gli automodelli vengono esibiti, normati e confermati pubblicamente. Nei musei, in particolare, la compressione periferica si traduce in un attacco diretto ai dispositivi di autodescrizione del nucleo: richieste di riscrittura narrativa, di riconfigurazione espositiva e di

ridefinizione delle categorie interpretative mirano a modificare i criteri stessi di pertinenza che regolano il senso comune. Lo spazio espositivo diventa così il luogo in cui la semiosfera viene stretta, in cui il conflitto si rende visibile e in cui la stabilità del nucleo è costretta a confrontarsi con la propria vulnerabilità strutturale.

5. Risposta nucleare: forza di conservazione

La pressione traumatizzante esercitata dalla periferia non produce, tuttavia, il collasso del nucleo egemonico. Il centro non implode sotto la compressione, né viene semplicemente sostituito da una configurazione altra; al contrario, attiva una risposta di conservazione. Di fronte alla destabilizzazione del canone e alla sollecitazione dell'archivio, il nucleo riorganizza le proprie strutture, mettendo in atto una serie di strategie volte non a negare il conflitto, ma a tradurlo in forme compatibili con la propria sopravvivenza.

Una delle modalità principali di questa risposta è la traduzione del conflitto, attraverso cui le istanze traumatiche vengono riformulate in un linguaggio amministrabile, pedagogico e culturalmente legittimo. Ciò che si presentava come frattura radicale viene progressivamente reinterpretato come problema di rappresentazione, di inclusione o di aggiornamento narrativo, e ricondotto entro coordinate che ne attenuano la portata destabilizzante. In questo processo interviene una fondamentale regolazione passionale: le emozioni collettive suscitate dalla riemersione del trauma vengono incanalate, disciplinate e integrate in dispositivi discorsivi che ne riducono l'intensità e ne orientano l'espressione verso forme socialmente accettabili. A questa regolazione si accompagna un abbassamento dei toni e una gradualizzazione del cambiamento, che sostituisce la logica dello strappo con quella della transizione controllata. Le trasformazioni vengono introdotte per piccoli passi, attraverso revisioni progressive dell'allestimento, del linguaggio espositivo e delle politiche istituzionali, in modo tale da evitare rotture eccessivamente destabilizzanti per l'identità collettiva. Parallelamente, la critica stessa viene istituzionalizzata: le rivendicazioni periferiche trovano spazio nei discorsi ufficiali, nei programmi educativi e nei nuovi dispositivi museali, diventando parte integrante dell'autodescrizione del sistema.

In questo modo, la frattura non viene eliminata, ma integrata all'interno di una nuova configurazione stabile. Il nucleo conserva il proprio ruolo strutturante, ma lo esercita su una superficie di equilibrio modificata, nella quale il conflitto è riconosciuto e messo in scena, pur restando inscritto entro limiti che ne impediscono una radicale trasformazione dell'ordine semiotico.

Proprio in questo senso si parlerà di decolonizzazione istituzionale, che presenta una grammatica specifica e ben diversa rispetto alla decolonizzazione periferica, dalla quale tuttavia è strettamente dipendente nel processo di complessiva rigenerazione dello spazio della significazione. Nella mia

ricerca dottorale, ho provato a identificare le caratteristiche fondamentali di tale grammatica concentrando la mia attenzione su alcuni musei europei, caratterizzati da una storia strettamente legata ai processi di costruzione nazionale durante il periodo coloniale e imperiale. I musei di cui si leggerà l'analisi nella seconda parte della ricerca sono: Musée de l'Homme di Parigi, Africa Museum di Tervuren, Wereldmuseum ad Amsterdam, Museo delle Civiltà di Roma e Museo delle Culture di Milano. È necessario qui fare due precisazioni: anzitutto, il Museo delle Culture è relativamente recente; l'ho preso in considerazione per delineare le caratteristiche della decolonizzazione istituzionale in Italia, dal momento che il solo museo romano, così ambiguo e opaco come si vedrà, non era in grado di funzionare come unico esempio emblematico. In secondo luogo, ho dedicato una parte della ricerca alla riflessione intorno ai processi di digitalizzazione e agli archivi digitali. Nell'analisi, mi sono dedicata ad alcuni casi europei e un caso italiano, quello del Museo delle Guerra, anch'esso sottoposto ad una revisione molto significativa - almeno nelle sale espositive.

Oggi, questi musei affrontano quello che comunemente ormai si chiama "processo di decolonizzazione": hanno tradotto il proprio impianto narrativo alla luce dei più recenti dibattiti, riconsiderato le proprie possibilità di enunciazione, aperto le loro porte ai testimoni del trauma – ma sempre mantenendo un attento controllo sulle modalità, volto a proteggere l'autorità museale, la sua superiorità epistemica e morale.

I miei casi di analisi mi hanno permesso di costruire una tipologia della decolonizzazione istituzionale, la quale mi ha in definitiva portato definire questi spazi ad "alta visibilità semiotica" come luoghi in cui il potere – e la sua matrice coloniale – scende a compromessi, prima di tutto per conservare la propria posizione di autorità. Nelle prossime pagine ci occuperemo dunque di chiarire questo campo di discorso, ovvero quello della decolonizzazione istituzionale, identificando la sua forma e strategie di enunciazione, a partire dai risultati del mio fieldwork. Queste strategie sono da una parte risultati teorici dell'analisi, dall'altra strumenti che ho attivamente applicato nell'analizzare gli spazi e che possono essere intesi come parametri di orientamento e valutazione.

3.4 Il patrimonio come testo

Desidero cominciare questa nuova parte della tesi con un'idea di Franciscu Sedda, che sottolinea come l'analisi semiotica debba assumersi la "responsabilità di operare generalizzazioni a partire da frammenti" (Sedda 2012, p. 27): l'analista non incontra mai infatti la cultura come una totalità completa, ma ha a disposizione solo tracce minute da "aprire" e decodificare. In questo senso, la comprensione nasce da un movimento circolare: non potremmo capire un frammento di ceramica se non fossimo in grado di immaginare il vaso intero e la vita quotidiana di cui faceva parte; al contempo, l'immaginazione del tutto deve essere radicata in quel frammento reale.

Anzitutto, gli spazi analizzati sono stati considerati quali frammenti del conflitto semiotico in corso, capaci di riflettere non solo le grandi macrostrutture della cultura occidentale – le sue assiologie fondamentali, le sue categorizzazioni semantiche, comprese le sue zone di invisibilità – ma anche le forze culturali che stanno ormai sempre più prepotentemente piegando il campo semiotico a nuove regole, rompendo quelle consolidate.

L'idea che un testo rispecchi l'intera cultura si basa sul principio dell'isomorfismo, un concetto cardine della semiotica di Lotman che Sedda sviluppa ulteriormente attraverso la sfida metodologica del frammento. Lotman ricorre a una suggestiva immagine del XIV secolo (di Tomáš Štítný) per spiegare questo rapporto: un volto riflesso in uno specchio integro rimane interamente riflesso anche in ciascuno dei frammenti di quello specchio, qualora esso venga frantumato (Lotman 1985, p. 65). In un meccanismo semiotico integrale, un testo particolare è isomorfo rispetto all'intero mondo testuale; esiste cioè un parallelismo strutturale tra la coscienza individuale, il singolo testo e la cultura nel suo insieme.

In questa prospettiva, il testo non è un semplice messaggio, ma l'unità di base della cultura e anzi funziona come un suo programma condensato. Non si limita a trasmettere dati, ma contiene in nuce i codici, le gerarchie di valori e le memorie del sistema che lo ha prodotto e per questo ogni testo "fa mondo", ovvero modella la realtà secondo le leggi della semiosfera di appartenenza. Analizzare un testo significa dunque rintracciare i nessi di senso che reggono l'intero corpo sociale (Ivanov, Lotman, Piatigorskij, Toporov, Uspenskij in Lotman 2006).

Il patrimonio è un testo prima di tutto in questi sensi; in particolare, Mazzucchelli lo definisce come l'esternalizzazione materiale della memoria culturale: ogni elemento del patrimonio (per l'appunto musei, monumenti, paesaggi o spazi costruiti) è un testo semiotico complesso, cioè un meccanismo non statico ma anzi un dispositivo che proietta una determinata temporalità e istruisce i soggetti su come ricordare, interpretare e agire nel mondo.

Per la semiotica, il patrimonio non è un semplice insieme di oggetti o monumenti inerti, ma un processo dinamico di valorizzazione e di memoria, fungendo da infrastruttura che permette a una società di abitare il tempo e organizzare il senso. Di conseguenza, non può essere equivalente né alla somma dei suoi elementi né definito dai tratti intrinseci dell'oggetto, quanto piuttosto come spazio determinato da un processo continuo di negoziazione e attribuzione di valore da parte di una comunità.

Dunque, il patrimonio organizza il passato "come un testo" che viene poi letto e interpretato dal punto di vista del presente. Come abbiamo tentato di spiegare fino a qui, questo processo non è mai neutro né può esserlo, perché la società, come personalità collettiva, interpreta gli eventi selettivamente per costruire il proprio futuro.

Come ogni testo della cultura, la sua esistenza e il suo significato dipendono dalla relazione con altri testi (memorie, pratiche, cerimonie, discorsi) che lo circondano. Nessun testo vive da solo: esiste dentro una rete di rimandi, citazioni, commenti, generi, riscritture. Tuttavia, qui si sta parlando di testi automodellizzanti dunque dispositivi con un peso specifico semiotico molto più elevato: sono spesso "iper-strutturati" e dotati di una forte carica simbolica, perché “significano” il canone, cioè rappresentano il modo in cui una società riflette su se stessa e costruisce la propria identità. Un esempio tratto da Urbicidio di Mazzucchelli (2010) è il Ponte di Mostar, definito "centro semiotico" perché racchiudeva il nucleo generatore della città e della sua estetica della convivenza. Al contrario, gli oggetti comuni appartengono alla dimensione della "quotidianità" semiotica o alla semi- e periferia della semiosfera, dove i segni tendono a essere desemantizzati o "automatizzati": il loro significato tende a recedere sullo sfondo proprio perché “consumato” in continuazione, diventando invisibile nella fruizione distratta di tutti i giorni.

Insistendo per un attimo sulla differenza fra l’oggetto patrimoniale – automodellizzante – e l’oggetto comune, la distinzione di Luis Prieto tra identità specifica e numerica risulta molto utile (1991). La prima si riferisce alle caratteristiche che definiscono una classe di oggetti: una bustina di tè comune possiede un'identità specifica, nel senso che ha valore solo in quanto strumento per una funzione pratica, cioè è definita dal valore d'uso, e può essere sostituita da un'altra bustina identica senza che il senso cambi. È un segno "muto", perché privo di un discorso particolare che lo distingua dagli altri esemplari della sua serie. Al contrario, la seconda si riferisce all'oggetto in quanto individuo unico e non sostituibile e caratterizza per esempio i reperti museali: un reperto coloniale esposto in un museo possiede un'identità numerica garantita dal suo "pedigree", ovvero dal discorso (testo) che lo accompagna e che ne attesta l'autenticità e la storia. Il museo in questo senso agisce come un enunciatore che seleziona l'oggetto, lo estrae dal suo circuito pratico originario (lo “desemantizza”) e lo trasforma in un semioforo (un “portatore di segni”), caricandolo di valori estetici, storici e testimoniali (risemantizzandolo).

Quindi, la differenza fondamentale fra i due tipi di oggetti non risiede nella materia fisica, ma nella rete discorsiva e nella strategia di enunciazione che li costruisce semioticamente: mentre la bustina di tè serve per fare il tè, nel reperto museale ogni funzionalità pragmatica è sospesa. Il reperto non "serve" più a nulla, se non a essere guardato e interpretato secondo la narrativa implementata dal museo.

Il reperto coloniale è in questo senso una traccia che rinvia a un passato, a una cultura o a un evento che lo trascende. Possiede un'energia semiotica che la bustina di tè non ha, poiché è stato investito del valore di "monumento" (o documento): è lì per far ricordare e per testimoniare un valore di

“civiltà” (cfr. Mazzucchelli 2010).[24] Il suo significato dipenderà dunque dal tipo di discorso di cui questo bene si fa significante, dal suo “fuggire verso altro da sé” (Ragonese 2013, p. 25).

Ora, come scrive Mazzucchelli, le classi dominanti (o il "Soggetto del Potere") utilizzano spesso il patrimonio e i monumenti come testi orientati per legittimare la propria autorità e costruire una "storia ufficiale". Il potere decide cosa deve essere ricordato e, soprattutto, cosa deve essere dimenticato secondo un processo di oblio selettivo, attraverso cioè la distruzione o la rimozione di tracce scomode. In questa accezione, il bene culturale funziona come un "dispositivo autoritario" o un "monumento-monito" che in un certo senso costruisce il cittadino attraverso una specifica visione ideologica del passato e del futuro. Così, se allora il patrimonio è comprensibile come palinsesto, l’analisi semiotica scoprirà una stratificazione di sensi in cui i nuovi significati politici si innestano su quelli vecchi senza mai cancellarli del tutto (Mazzucchelli 2010).

In questo senso, uno degli obiettivi che un’analisi semiotica può perseguire è quello di esibire la "lotta sociale" tra narrazioni incompatibili (ad esempio, tra le istanze di diverse etnie o tra l'identità locale e le spinte della globalizzazione) che si sfidano nel luogo della memoria.

Soprattutto se questo è un luogo della memoria traumatica, come accade per il patrimonio coloniale ma anche per gli stessi musei che sin dall’inizio lo hanno esibito in quanto pilastri fondamentali del progetto coloniale. In altre parole, il fatto che il patrimonio coloniale sia stato acquisito esercitando forza e violenze atroci, lo trasforma in uno spazio del trauma che ha lacerato e lacera tutt’ora l’identità collettiva e si presta ad un’analisi semiotica volta a identificare le forze culturali da cui è attraversato.

In questa ricerca studio il museo come spazio della memoria e come spazio del trauma, assumendolo non come semplice contenitore di oggetti ma come dispositivo culturale in cui il potere si riplasma, la memoria viene amministrata e il trauma viene messo in forma attraverso specifiche strategie narrative capaci di incidere sulla costruzione dell’identità collettiva. L’interesse semiotico risiede precisamente in questa dimensione processuale: il museo si configura come un laboratorio critico in cui le tensioni della cultura si condensano e si rendono osservabili.

Ho portato avanti questo studio attraverso la formalizzazione di un modello di analisi articolato su due livelli fondamentali e reciprocamente implicati: il livello dei movimenti culturali e il livello del frammento.

Relativamente al primo livello, ho considerato il museo simultaneamente come oggetto della traumatizzazione periferica e come spazio di conservazione del potere: è qui un vero e proprio “spazio di contatto” fra istanze semiotiche differenti che ne determinano in ogni caso la partecipazione al

[24] Mazzucchelli spiega che un reperto non è solo una "datità constatabile", un mero oggetto fisico, ma una "unità di senso" che agisce come rinvio a un evento o a un passato che lo trascende. In particolare, l’autore definisce il monumento come una strategia per "far ricordare" e "far sapere", investendo l'oggetto di un valore rivolto alla memoria futura (2010).

conflitto decoloniale, anche quando tale partecipazione non viene resa esplicita nella narrazione museale. Anzi, come si vedrà, proprio questa apparente neutralizzazione costituisce una specifica strategia di gestione del conflitto, poiché l'assenza di dichiarazione non coincide con l'assenza di posizionamento.

Il museo si presenta dunque come un punto di incrocio fra forze divergenti e svolge una funzione di regolazione passionale particolarmente rilevante, agendo come spazio di transizione controllata verso una nuova determinazione semiosferica e, al contempo, come spazio di controllo. In questa duplice posizione introduce elementi traumatizzanti attraverso l'istituzionalizzazione e la canonizzazione di uno sguardo periferico, che tuttavia risulta sempre modulato sia sul piano passionale — nei musei ad alta visibilità non emergono mai forme di rabbia dirompente e il visitatore non viene modalizzato secondo passioni radicalmente trasformative — sia sul piano narrativo, dove non si entra mai eccessivamente nel dettaglio e vengono implementate strategie diffuse di opacità.

È a questo livello che si determina il ruolo omeostatico-osmosico del museo rispetto ai processi di traduzione in atto fra nucleo e periferia e viceversa: esso può configurarsi come mediatore conservativo oppure come mediatore traumatico, a seconda delle modalità con cui regola tali scambi. È inoltre il livello in cui il museo viene considerato come sito dell'espiazione della colpa e della possibile redenzione, luogo in cui si riorganizza l'identità europea rispetto al conflitto in corso e si produce un'assunzione di responsabilità più o meno esplicita. Proprio questa riflessione ha condotto alla formalizzazione di un modello rituale e performativo capace di descrivere il museo come scena simbolica in cui il conflitto viene messo in forma e governato.

Se il livello dei movimenti culturali consente di comprendere il museo come spazio rituale in cui si riorganizza simbolicamente il conflitto tra nucleo e periferia, il livello del frammento permette invece di osservare in che modo tale riorganizzazione si materializzi concretamente nella forma testuale dello spazio. In questa prospettiva, il museo, in quanto sito del patrimonio traumatico, viene analizzato come un testo secondo i modelli di Greimas, Pezzini, Hammad, Marrone e Giannitrapani, assumendolo al tempo stesso come riflesso della cultura e dei conflitti entro cui emerge e come erede di una tradizione di violenza con la quale è chiamato a confrontarsi.

L'attenzione si concentra dunque sulle determinazioni spaziali e sulla decodifica della narrazione che esse mettono in opera, considerando lo spazio non come semplice supporto materiale ma come dispositivo enunciativo dotato di una propria organizzazione sintattica, assiologica e passionale. Analizzare il museo a questo livello significa interrogare il discorso dello spazio, ovvero le modalità attraverso cui percorsi, soglie, gerarchie visive, dispositivi espositivi e scelte luministiche costruiscono un racconto e orientano l'esperienza del visitatore.

È proprio attraverso questa analisi del frammento che è stato possibile identificare una serie di strategie enunciazionali ricorrenti e, a partire da esse, formalizzare una vera e propria grammatica spaziale della decolonizzazione istituzionale, intesa come insieme di regole, modulazioni e ricorrenze attraverso cui il conflitto viene messo in forma e reso culturalmente governabile.

3.5 Modello rituale-performativo

Se la topologia del semiodominio e della decolonizzazione proposta nelle sezioni precedenti ha descritto l'organizzazione della cultura occidentale e la dinamica strutturale del conflitto decoloniale tra nucleo e periferia, il modello rituale-performativo si concentra ora sul livello istituzionale in cui tale conflitto viene messo in scena e regolato.

Questo modello analitico – costruito a partire da un'analisi di musei ad alta visibilità, tesi quindi a preservare la propria integrità strutturale – integra diverse prospettive teoriche per interpretare i processi di decolonizzazione nei musei europei come rituali performativi di autoassoluzione. Come già risulterà evidente, uno dei quadri di interpretazione è quello della semiotica della memoria e del trauma (Demaria 2006, Mazzucchelli 2022) e quindi anche la semiotica di Lotman. In secondo luogo, la teoria della performance di Richard Schechner (1985) consente di interpretare il museo non soltanto come spazio espositivo, ma come spazio scenico nel senso pieno del termine, cioè come ambiente strutturato per l'azione simbolica e per la messa in forma pubblica di conflitti, memorie e identità. Schechner concepisce la performance come "restored behavior", ovvero comportamento restaurato, ripetuto e riorganizzato in modo consapevole all'interno di un contesto ritualizzato; in questa prospettiva, la performance non coincide con un semplice atto rappresentativo, ma costituisce un dispositivo che rielabora azioni e narrazioni già esistenti, ricontestualizzandole e caricandole di una funzione sociale specifica.

Applicata al museo, questa prospettiva permette di comprendere l'istituzione come un palcoscenico simbolico in cui la colpa coloniale viene messa in scena attraverso forme narrative, dispositivi spaziali e modulazioni passionali che operano come sequenze rituali. Le narrazioni decoloniali non sono dunque soltanto testi informativi relativi al passato traumatico, ma drammaturgie pubbliche che organizzano il comportamento del visitatore, lo collocano in una posizione spettatoriale determinata e ne regolano le passioni. In questo senso, la performance museale produce una cornice liminale, uno spazio di sospensione controllata in cui il conflitto può essere evocato senza esplodere, e in cui passioni potenzialmente dirompenti, come la rabbia, vengono trasformate in stati affettivi più gestibili, come l'indignazione o la riflessività morale.

Seguendo ancora Schechner, la performance non mira semplicemente alla rappresentazione ma alla trasformazione, poiché ogni evento performativo implica una ridefinizione temporanea delle relazioni

sociali; tuttavia, nel caso dei musei ad alta visibilità analizzati, tale trasformazione tende a rimanere entro limiti omeostatici, producendo una catarsi regolata, talvolta sospesa o incompleta, che consente all'istituzione di riorganizzare simbolicamente la colpa senza destabilizzare la propria struttura. Il modello qui proposto permette dunque di valutare l'efficacia performativa del museo, osservando in che misura esso riesca a produrre una reale rinegoziazione identitaria oppure si limiti a una ritualizzazione controllata del conflitto.

La decolonizzazione museale viene qui interpretata anche alla luce della teoria del rito di passaggio, a partire dalla tripartizione proposta da Arnold Van Gennep (1909) e successivamente rielaborata da Victor Turner (1969), che consente di leggere il percorso museale come una sequenza strutturata di trasformazione simbolica.[25] In questa prospettiva, la decolonizzazione è un processo che colloca la comunità – e in particolare il visitatore – in una condizione liminare, sospesa tra un'identità precedente e una possibile ridefinizione futura.

Il rito performativo messo in scena nei musei europei analizzati segue la struttura dei riti di passaggio di Van Gennep e Turner, configurandosi come un processo dinamico volto alla gestione del trauma collettivo.

In particolare, secondo Van Gennep, ogni rito di passaggio si articola in tre fasi: separazione, margine (o liminalità) e reincorporazione. Applicato al museo, questo schema consente di leggere il percorso espositivo come una sequenza rituale che inizia con una separazione dal mondo ordinario, resa possibile dall'ingresso in uno spazio altro, regolato da codici specifici; prosegue con una fase liminare, in cui il visitatore attraversa uno spazio critico caratterizzato da ambiguità, sospensione e ridefinizione delle categorie abituali; e culmina in una reincorporazione simbolica, in cui il soggetto esce dall'esperienza museale con uno statuto trasformato, spesso come testimone moralmente interpellato dal passato coloniale.

Turner, poi, approfondisce la nozione di liminalità sottolineandone il carattere ambivalente: la fase liminare è uno spazio di indeterminazione, ma anche di potenziale ristrutturazione simbolica dell'ordine sociale. Nel caso dei musei decoloniali, tale liminalità è tuttavia regolata e contenuta: il conflitto e il trauma vengono evocati, ma entro una cornice istituzionale che ne controlla l'intensità e ne orienta gli esiti. Il museo si configura così come uno spazio liminale istituzionalizzato, in cui la

[25] Una lettura del museo in chiave rituale è già stata proposta da Carol Duncan in "Civilizing Rituals. Inside Public art museums" (1995), dove il percorso museale viene interpretato come un rito civile. Tuttavia, il modello qui proposto si concentra sulla dimensione conflittuale e traumatica del patrimonio coloniale, interpretando la ritualità museale non come semplice riproduzione dell'ordine, ma come spazio liminare istituzionalizzato in cui il conflitto decoloniale viene messo in forma, regolato e parzialmente trasformato. In questo senso, il riferimento alla teoria del rito di passaggio non è utilizzato in senso descrittivo generale, bensì come schema analitico, come strumento per generare un modello trasferibile e replicabile – insomma per comprendere la *forma* del processo con cui l'istituzione museale governa la transizione identitaria in un contesto di tensione tra nucleo e periferia.

comunità può confrontarsi con la colpa coloniale senza che l'ordine simbolico venga radicalmente destabilizzato.

La struttura del rito consente dunque di leggere il percorso museale come una sequenza performativa che guida il visitatore attraverso una soglia critica, producendo una trasformazione che può assumere i tratti di una presa di coscienza, di un'assunzione di responsabilità o di una ridefinizione identitaria, ma sempre all'interno di un quadro rituale che regola e canalizza le passioni collettive.

Il rituale messo in scena è una risposta istituzionale all'attacco periferico, secondo la dinamica a "doppia forza" che caratterizza la struttura semiotica della decolonizzazione.

Come abbiamo già visto, infatti, la forza traumatica prende forma ai confini della semiosfera, in quegli spazi periferici abitati da subculture decoloniali e movimenti di contestazione che operano come zone di frizione rispetto al nucleo egemonico. Essa si manifesta attraverso l'introduzione nello spazio del senso condiviso di traduzioni "eretiche" dei codici dominanti, vale a dire sovrascritture ideologiche volte a denunciare e disarticolare la colonialità della semiosi. In questo modo, la forza traumatica produce un aumento dell'incertezza e del disordine, quindi una crescita dell'entropia culturale con lo scopo di destabilizzare le fondamenta e la pretesa universalità del "Sé" occidentale. Tale dinamica è alimentata da passioni dirompenti, come la rabbia e la furia, che mirano a una rottura radicale dell'ordine esistente senza necessariamente contemplare un suo eventuale "aggiustamento". La forza conservativa, al contrario, è propria delle istituzioni centrali – il nucleo – tra cui rientrano in primo luogo i grandi musei nazionali, che storicamente svolgono la funzione di stabilizzare e riprodurre l'identità culturale dominante. L'istituzione, in questa prospettiva, tende ad ancorarsi alla stabilità dei codici esistenti per salvaguardare un ordine rassicurante e proteggere la propria autorità epistemica e morale. La forza conservativa opera attraverso un processo di fagocitazione delle esplosioni esterne, traducendole in forme compatibili con la regolarità della struttura egemonica. In questo senso, la sua funzione principale consiste nel catturare le passioni dirompenti provenienti dalla periferia e nel trasformarle in stati affettivi più gestibili: il depotenziamento emotivo è fondamentale nella gestione della crisi del senso.

Ho fatto ricorso alla metafora del respiro per rendere intelligibile il movimento oscillatorio prodotto dall'interazione tra le due forze, concepite come vettori dinamici che regolano la trasformazione del campo culturale. La fase di compressione, che coincide con la traumatizzazione, si verifica quando la spinta decoloniale tende il sistema fino ai suoi limiti, "stirando" i confini del senso attraverso l'introduzione di nuove informazioni, nuove memorie e nuove categorie interpretative che destabilizzano i paradigmi canonizzati, "normali". A tale momento segue una fase di espansione, intesa come riassorbimento regolato della perturbazione, in cui l'istituzione interviene per integrare le novità emerse entro cornici discorsive compatibili con la propria struttura. L'espansione indica una

redistribuzione controllata del conflitto, in cui le istanze decoloniali vengono normate, riorganizzate e inserite in percorsi narrativi meno pericolosi.

L'esito di questo doppio movimento è quello di una trasformazione a bassa intensità, caratterizzata da un cambiamento progressivo e calibrato, che evita la rottura sistemica. In questa prospettiva, le rappresentazioni decoloniali all'interno dei musei possono essere definite come operatrici del compromesso, perché appunto mediano queste tensioni, proprio in quanto macchine rituali che permettono la realizzazione di un rito collettivo e performativo di purificazione da un male preliminarmente identificato. Tuttavia, l'assoluzione è sempre parziale e sospesa, nel senso che si risolve in una catarsi ambigua o dissonanza catartica, poiché il male continua a esistere e il passato "non passa".

3.6 La forma del rito performativo

Il modello individua una struttura tripartita ricorrente:

1. Colpevolizzare il Sé;
2. Feticizzare l'Altro;
3. Alterizzare il Male.

Queste tre operazioni costituiscono la grammatica del rito di autoassoluzione che ora proverò a spiegare meglio.

1. Colpevolizzare il Sé

Colpevolizzare il Sé costituisce l'atto inaugurale della grammatica rituale dell'autoassoluzione e rappresenta il momento traumatico indispensabile all'attivazione dell'intero dispositivo. Senza la costituzione simbolica di una colpa, infatti, non potrebbe avviarsi alcuna dinamica purificatoria: l'espiazione presuppone preliminarmente l'assunzione di una responsabilità, anche se mediata e strutturale.

Questa operazione assume la forma di una funzione che definirei masochista, nel senso che il sistema culturale, attraverso il museo, accetta di esporre pubblicamente il proprio "lato oscuro", assumendo su di sé la memoria della violenza coloniale. Tale gesto corrisponde all'accoglimento della forza traumatica proveniente dalla periferia, che incrina i codici egemonici del centro e ne mette in crisi l'autodescrizione, producendo un aumento di entropia e una temporanea destabilizzazione identitaria. Il museo realizza questa fase attraverso un meccanismo di interpellazione performativa che costruisce il visitatore non come semplice spettatore, ma come soggetto implicato nella violenza coloniale, nel senso proposto da Michael Rothberg (2019). Con la categoria di "implicated subject", Rothberg intende designare quei soggetti che non sono né vittime né perpetratori diretti di una violenza storica,

ma che risultano comunque coinvolti in sistemi di dominio attraverso forme di eredità, beneficio strutturale, continuità istituzionale o appartenenza a configurazioni di potere sedimentate nel tempo. L'implicazione qui può coincidere anche con una responsabilità morale individuale, ma più generale essa identifica una posizione situata entro una rete storica di relazioni che lega passato e presente, violenza e privilegio, memoria e beneficio.

Il visitatore in questo momento viene dunque progressivamente interpellato in quanto soggetto situato dentro la continuità della storia coloniale, spinto a riconoscersi come erede di un patrimonio costruito anche attraverso violenza, sfruttamento e gerarchie razziali, e quindi come beneficiario, seppur indiretto, di quell'ordine storico.

In questo senso, l'interpellazione museale – implementando una serie di meccanismi enunciazionali – da una parte mira a individuare una sorta di colpevole, e dall'altra a costruire una comunità di soggetti implicati, ovvero una collettività che riconosce la propria collocazione dentro una struttura di responsabilità storica diffusa. La trasformazione rituale presuppone infatti una presa di coscienza della propria posizione: senza implicazione non vi è espiazione, e senza interpellazione non vi è possibilità di riorganizzazione identitaria, tanto collettiva quanto del mondo-ambiente di ogni singolo visitatore.

Il museo decoloniale si configura così come uno spazio in cui l'implicazione viene resa visibile e narrativizzata, trasformando una responsabilità strutturale in esperienza affettiva regolata. Lungi dal produrre una destabilizzazione radicale, questa implicazione è modulata e istituzionalizzata: il visitatore viene condotto a riconoscere il proprio coinvolgimento entro una cornice narrativa che ne orienta l'intensità emotiva e ne incanala gli esiti simbolici verso una forma di rielaborazione compatibile con l'ordine semiosferico vigente.

2. Feticizzare l'Altro

Feticizzare l'Altro costituisce la seconda operazione della grammatica rituale e si inserisce come sviluppo necessario dell'assunzione preliminare della colpa, producendo uno slittamento significativo sul piano della rappresentazione. Dopo aver costruito una comunità colpevole attraverso l'interpellazione del visitatore, il dispositivo museale riorganizza semioticamente la figura del colonizzato, sostituendo la rappresentazione negativa sedimentata nel discorso coloniale con una rivalutazione euforica che assume le sembianze di una riparazione simbolica.

Il rito decoloniale produce si sostanzia così anzitutto in una trasformazione assiologica: l'Altro non è più descritto come "selvaggio", "arretrato" o "incomprensibile", ma come detentore di saperi, competenze e visioni del mondo degne di ammirazione. Tale rivalutazione svolge una rilevante funzione espiante, poiché consente all'istituzione di prendere simbolicamente le distanze dalle

gerarchie razziali del passato, offrendo parallelamente una contro-narrazione che celebra ciò che un tempo era stato denigrato. La celebrazione dell'Altro diventa così il complemento necessario della colpevolizzazione del Sé: alla confessione della colpa segue l'atto di riconoscimento e valorizzazione. Questa operazione si realizza, in primo luogo, mediante forme di inclusione controllata per cui artisti, attivisti e membri delle comunità di origine vengono coinvolti nella progettazione di spazi e narrazioni, ma sempre entro cornici istituzionali già definite, che delimitano i margini dell'intervento e preservano la centralità decisionale del museo. In secondo luogo, attraverso processi di universalizzazione della differenza: temi come la casa, la memoria, la famiglia o il dolore vengono mobilitati per rendere l'esperienza dell'Altro immediatamente riconoscibile e condivisibile, traducendo l'alterità culturale in una grammatica affettiva familiare al visitatore europeo. Infine, mediante strategie di empatia e umanizzazione, l'Altro viene sottratto alla sua alterità radicale e ricollocato entro un orizzonte di somiglianza che facilita l'identificazione emotiva.

È proprio in questa dinamica che emerge il carattere feticizzante dell'operazione. L'Altro, pur valorizzato, viene isolato come figura simbolica esemplare, caricata di autenticità e di densità morale, ma reinscritta entro un dispositivo di rappresentazione che ne determina i confini di visibilità e intelligibilità. La differenza viene esibita, ma anche resa consumabile; la cultura dell'Altro viene celebrata, ma al tempo stesso condensata in immagini che la rendono stabile, leggibile e compatibile con l'ordine espositivo.

In tal senso, la rivalutazione euforica può trasformarsi in una nuova forma di controllo simbolico: l'istituzione non nega più l'Altro, ma lo integra come elemento necessario alla propria autoriformulazione morale. La comunità che aveva preliminarmente assunto la colpa può così riconfigurare la propria identità attraverso l'atto di riconoscimento, riaffermando una posizione di superiorità etica non più fondata sulla dominazione esplicita, ma sulla capacità di includere, valorizzare e "dare voce". La feticizzazione dell'Altro diventa quindi un passaggio cruciale del rito: un momento di apparente apertura che prepara, in realtà, la successiva stabilizzazione dell'ordine istituzionale entro una nuova configurazione egemonica.

3. Alterizzare il male

L'operazione di Alterizzare il Male rappresenta la fase finale della grammatica rituale dell'autoassoluzione e consiste in un processo di dislocazione simbolica attraverso cui la colpa coloniale viene scorporata dal presente, permettendo alla comunità contemporanea di riaffermare la propria legittimità senza dover assumere su di sé una identificazione piena e permanente con il male storico.

La funzione principale di questa operazione consiste nel produrre una distanza simbolica tra la comunità attuale – di cui il visitatore agisce come delegato rappresentativo – e il crimine storico riconosciuto come parte del proprio passato. Attraverso un processo di separazione e ricollocazione del Male, la collettività può così depurarsi dalla colpa precedentemente assunta e procedere a una riconfigurazione della propria identità, riaffermando la superiorità morale dei codici che regolano il presente e distinguendoli dalle logiche che avevano reso possibile la violenza coloniale.

In questa fase, il Male viene progressivamente confinato entro un determinato tempo storico, trattato come un'eredità problematica da cui la comunità presente può e deve prendere le distanze. Attraverso un'operazione di marcatura disforizzante, cioè di iconoclastia performativa (Mazzucchelli 2017), il museo seleziona determinati segni – oggetti, figure, episodi o dispositivi – e li sottopone a una valorizzazione esplicitamente negativa, producendo una sorta di distruzione semiotica che non elimina materialmente l'oggetto, ovviamente, ma lo trasforma in un emblema riconoscibile del Male. Tale operazione consente di individuare con chiarezza un colpevole, che può assumere le sembianze di una figura storica specifica, come ad esempio Leopoldo II, oppure essere ricondotto a un sistema politico determinato, come il Fascismo, rendendo così identificabile e circoscrivibile la responsabilità all'interno di coordinate temporali e narrative definite.

Il modello dialoga con la teoria del capro espiatorio elaborata da René Girard, secondo cui le società, quando attraversate da tensioni interne e conflitti potenzialmente distruttivi, tendono a ricomporre la propria unità attraverso un meccanismo di concentrazione della violenza su una vittima designata. Nel pensiero di Girard, il desiderio mimetico genera rivalità diffuse che minacciano la coesione del gruppo; per evitare l'escalation distruttiva, la comunità canalizza l'aggressività collettiva su un soggetto individuato come responsabile del disordine, la cui espulsione o condanna ristabilisce simbolicamente l'ordine e produce un effetto di pacificazione. Applicato al contesto museale, questo schema consente di leggere l'alterizzazione del Male come una delega semiotica della colpa: la responsabilità storica viene concentrata su figure o sistemi circoscritti, che fungono da vittime sacrificali simboliche la cui condanna pubblica permette alla collettività di sospendere il conflitto interno e di riorganizzare la propria memoria in forma meno lacerante.

In questo dispositivo, il visitatore – inizialmente interpellato come soggetto implicato nella continuità della violenza coloniale – può progressivamente transitare verso una posizione di indignazione morale nei confronti del colpevole designato, spostando l'affetto dalla colpa condivisa alla condanna esterna. Tale slittamento passionale rende possibile una forma di riconciliazione con il presente: la comunità, dopo aver riconosciuto il male e averne individuato il responsabile simbolico, può percepirsi come distinta da esso e dunque parzialmente assolta o "redenta", pur senza negare la propria eredità storica.

3.7 Forma passionale della decolonizzazione

Il cuore del modello analitico proposto nelle fonti è passionale, non solo cognitivo, poiché interpreta la decolonizzazione come un conflitto che si gioca soprattutto sul piano degli affetti.

Come già anticipavamo, le narrazioni decoloniali museali sono come dispositivi di cattura volti a contenere e regolare l'emergere di passioni collettive dirompenti. In questo contesto, il museo agisce come un regolatore passionale che traduce emozioni distruttive in stati affettivi più miti, funzionali a ottenere un'autoassoluzione simbolica dalla colpa coloniale.

Il modello mette in evidenza una trasformazione passionale decisiva operata dall'istituzione museale, che interviene anzitutto sulla loro temperatura emotiva e sulla loro aspettualità.

La rabbia, e più radicalmente l'ira, viene qui riconosciuta come uno dei tratti identitari fondamentali delle culture decoloniali e dei movimenti di contestazione che operano ai confini della semiosfera. Essa possiede una potenza intrinsecamente distruttiva, poiché implica una volontà di rottura radicale con l'ordine costituito e con le gerarchie simboliche percepite come intollerabili; si tratta di un'emozione "calda", orientata all'azione immediata e alla trasformazione brusca della situazione, che non contempla compromessi né gradualità. Dal punto di vista aspettuale, la rabbia si configura infatti come una passione puntuale e violenta, tesa allo scontro diretto e alla discontinuità, il cui obiettivo è il ribaltamento dell'assetto esistente attraverso un gesto che interrompe la continuità del sistema.

L'indignazione rappresenta invece lo stato emotivo in cui il museo traduce e rielabora questa energia passionale proveniente dall'esterno. Pur rimanendo un'emozione negativa, e dunque disforica, l'indignazione si presenta come più "fredda", più distanziata, e soprattutto compatibile con una fruizione culturale pacificata che non mette in pericolo la stabilità dell'istituzione. In essa viene meno la tensione esplosiva propria della rabbia: l'indignazione può assumere un carattere durativo, talvolta stagnante, che non si traduce necessariamente in azione trasformativa ma si esaurisce in una presa di posizione morale. Questo "congelamento" dell'impulso sovversivo riflette il tentativo del sistema di riportare il soggetto in una fase di endurance, di pazienza forzata, in cui il tumulto interiore viene trattenuto entro i confini della riflessività e della condanna etica, senza più trovare uno sbocco pragmatico capace di destabilizzare l'ordine istituzionale.

Gli effetti di questa traduzione passionale si manifestano innanzitutto sul piano della modalità di azione del soggetto, producendo uno scarto strutturale tra giudizio e intervento, tra sapere e potere/dover fare. Laddove l'energia proveniente dalla periferia tendeva a configurarsi come impulso trasformativo orientato al cambiamento delle condizioni materiali dell'esistenza semiotica dei soggetti, la sua rielaborazione museale la riconduce prevalentemente entro la dimensione della

valutazione etica. Ciò che viene incentivato non è tanto un agire capace di incidere sulle strutture, quanto una presa di posizione morale che, pur segnando una distanza rispetto al passato coloniale, non implica necessariamente una modificazione concreta dei rapporti di potere. In questo modo, la tensione conflittuale viene ricodificata come esercizio di coscienza, e la trasformazione possibile si sposta dal piano pragmatico a quello autoriflessivo.[26]

È in questi sensi che si può parlare di una vera e propria strategia semiotica della "detensivizzazione": traducendo la rabbia in indignazione, l'istituzione sposta il soggetto da una modalità del poter-fare, orientata all'intervento e alla trasformazione del reale, a una modalità del saper-essere, centrata sul giudizio morale e sull'autopercezione etica. L'indignazione, proprio perché più fredda e meno esplosiva, riduce la carica forica del sentimento, attenuandone l'energia propulsiva e conducendo a quella condizione di saturazione o disconnessione che sospende l'azione, lasciando il conflitto entro i confini di una elaborazione simbolica controllata.

Così, attraverso la disciplina degli affetti, il museo trasforma una potenziale crisi passionale – che distruggerebbe il vecchio contratto per crearne uno nuovo – in una semplice variazione di stato controllata, permettendo al sistema di persistere senza subire trasformazioni sistemiche.

In altre parole, l'istituzione opera una strategia di difesa agendo sulla massa timica (l'attrazione/repulsione profonda) delle popolazioni oppresse, non per risolvere il conflitto, ma per "nominarlo" (patemizzazione) e "sanzionarlo" (moralizzazione) in modo tale che, generalmente, la sua forza d'urto sia riassorbita. Il risultato è la trasformazione del "Soggetto passionale" (attivo e pericoloso) in un "osservatore sdegnato", ovvero un soggetto virtualizzato che "sa" dell'ingiustizia ma non "può" più agire per cambiarla.

3.8 Istruzioni per l'uso

Il modello proposto si configura come uno strumento analitico volto a interpretare le modalità attraverso cui il museo prende posizione rispetto al conflitto decoloniale in atto, rendendo visibili le strategie con cui l'istituzione negozia, assorbe o rielabora le tensioni provenienti dalla periferia. In questa prospettiva, l'analisi non può limitarsi alla superficie, ma deve insistere sulla sintassi spaziale, sulle strategie enunciative e sulla configurazione narrativa complessiva dell'esperienza di visita,

[26] Questa modulazione può produrre anche una forma di immobilizzazione pragmatica che tuttavia io non ho incontrato nei miei casi di ricerca ma può essere ipotizzata come caso realistico. L'indignazione reiterata, soprattutto quando viene vissuta entro dispositivi espositivi ad alta densità emotiva, rischia di trasformarsi in saturazione affettiva o in una sorta di "compassion fatigue", in cui l'accumulo di stimoli traumatici non genera mobilitazione ma, al contrario, una sensazione di impotenza o di distacco. L'effetto paradossale è che il visitatore, pur sentendosi coinvolto e moralmente interpellato, può ritrovarsi in una posizione di sdegnata rassegnazione, congelato in una postura contemplativa che neutralizza l'impulso all'azione.

poiché è a questo livello che si manifesta la forma concreta della risposta istituzionale al trauma storico.

I tre momenti individuati – colpevolizzazione del Sé, feticizzazione dell'Altro e alterizzazione del Male – possono anche essere intesi in un senso prescrittivo da un operatore museale, ma per un semiologo o un'analista sono parametri diagnostici, strumenti interpretativi che consentono di rilevare la presenza, l'intensità e la combinazione di determinate operazioni semiotiche all'interno dei dispositivi museali analizzati.

Qualora uno di questi momenti risulti attenuato, ambiguo o assente, l'analisi dovrà interrogare le modalità attraverso cui tale lacuna viene compensata o neutralizzata. Ad esempio: l'assenza di forme esplicite di interpellazione o di autoattribuzione della responsabilità può indicare una strategia di opacizzazione della colpa; analogamente, la mancata individuazione di un soggetto responsabile può produrre una dispersione o una diluizione dell'agenzialità.

Il modello consente dunque di rilevare non solo le presenze, ma anche le omissioni significative, interpretandole come scelte discorsive che partecipano alla configurazione complessiva del rapporto tra istituzione, memoria e responsabilità.

3.9 Modelli semiotici per la decodifica del museo

Lo studio del museo inteso come testo costituisce uno degli approcci più rilevanti all'interno della semiotica della cultura contemporanea, ed è stato oggetto di un'analisi approfondita da parte di Isabella Pezzini e Manar Hammad. In questa prospettiva teorica, il museo viene considerato come un articolato dispositivo significante, cioè come una costruzione complessa di senso, generata dall'azione di un soggetto collettivo che seleziona, ordina e dispone spazi, collezioni e percorsi di fruizione secondo logiche culturali e narrative ben precise.

Particolarmente in "Modelli semiotici per lo studio del museo" (2021), Pezzini riprende e sviluppa le riflessioni di Jurij Lotman, per il quale il museo può essere assunto come immagine emblematica della semiosfera, ossia come un macro-testo complesso all'interno del quale coesistono e interagiscono linguaggi eterogenei, sistemi simbolici differenti e oggetti portatori di memorie culturali stratificate. In questa chiave interpretativa, il museo si configura dunque come uno spazio in cui la molteplicità dei codici produce un continuo processo di traduzione e rielaborazione del significato.

Pezzini richiama inoltre la celebre definizione proposta da Michel Foucault, secondo cui il museo può essere interpretato come un'eterotopia, vale a dire uno spazio "altro", separato dall'ordinario scorrere del tempo, che si caratterizza per la capacità di accumulare, conservare e mettere in relazione l'archivio generale di una cultura. In questa prospettiva, il museo appare come un luogo privilegiato

in cui il tempo viene sospeso, condensato e reso simultaneo, permettendo la coesistenza di epoche, stili e visioni del mondo differenti all'interno di un unico dispositivo culturale.

Anzitutto, secondo il modello teorico elaborato da Manar Hammad, il museo deve essere interpretato come un oggetto significante complesso inserito all'interno della semiotica del mondo naturale, vale a dire come un dispositivo in cui la produzione di senso non scaturisce dall'isolamento dei singoli elementi esposti, ma dall'interazione dinamica che si instaura tra essi in un ambiente intrinsecamente sincretico. In questa prospettiva, lo spazio museale si configura come un sistema articolato di relazioni, nel quale oggetti, architettura, percorsi, luci e apparati testuali cooperano nella costruzione di un'esperienza semantica unitaria, pur nella loro eterogeneità materiale e linguistica.

Per studiare il museo, Hammad propone una struttura gerarchica rigorosamente organizzata, ripresa poi da Pezzini, che può essere letta come composta da tre livelli discorsivi distinti ma costantemente interrelati, i quali interagiscono attraverso relazioni di controllo metalinguistico: l'architettura, l'allestimento e gli oggetti.

Ora, l'architettura costituisce il livello superiore della struttura, poiché esercita una funzione di regolazione e di controllo sui discorsi sottostanti. Essa non si limita a fornire un contenitore neutro per le opere, ma definisce attivamente i volumi, le aperture, le soglie e le interdizioni – come nel caso dei muri, delle barriere o delle separazioni – stabilendo concretamente che cosa sia possibile fare, attraversare o vedere. In tal modo, l'architettura orienta i movimenti del visitatore, modella le condizioni percettive e delimita il campo delle possibilità interpretative. L'Allestimento (Regia Spaziale): Funziona come un enunciatore che organizza gli oggetti nello spazio. Determina la loro importanza e le loro relazioni semantiche attraverso dispositivi come lo zoccolo o l'illuminazione.

L'allestimento, inteso come regia spaziale, opera invece come un enunciatore che organizza gli oggetti all'interno dello spazio architettonico, attribuendo loro una precisa collocazione e una determinata rilevanza. Attraverso dispositivi quali lo zoccolo, le teche, la disposizione sequenziale, la distanza reciproca o l'illuminazione, l'allestimento stabilisce gerarchie, crea relazioni semantiche e suggerisce percorsi di lettura, rendendo esplicita o implicita una determinata interpretazione. La sistemazione delle opere è insomma una messa in scena che costruisce un discorso, orientando lo sguardo del visitatore e modulando l'intensità dell'esperienza.

Gli oggetti, infine, rappresentano i "soggetti delegati" incaricati di veicolare i messaggi all'interno del dispositivo museale: il loro senso non è mai univoco né immediato, ma si presenta come stratificato e cumulativo, poiché incorpora valori e significati derivanti dalla loro origine, dalla loro funzione primaria, dal contesto di produzione, dall'eventuale ritrovamento o riscoperta e, infine, dalla loro attuale collocazione nel museo. Ogni oggetto, quindi, non solo testimonia una storia precedente, ma acquisisce nuovi significati in virtù della posizione che occupa nel sistema espositivo, entrando

in relazione con l'architettura e con l'allestimento e contribuendo alla costruzione complessiva del testo museale.

Al centro dell'organizzazione dello spazio espositivo troneggia la relazione guardante/guardato, quale fondamento sia della disposizione degli allestimenti sia dell'esperienza del visitatore. Infatti, gli oggetti esposti vengono "accolti" dallo spazio secondo una modalità che riflette una logica antropomorfa, ovvero la morfologia la postura del visitatore. Le categorie spaziali di "davanti/dietro" e "alto/basso" non sono semplici coordinate geometriche, ma riproducono il punto di vista umano, organizzando l'esperienza percettiva in funzione di un corpo che guarda stando in piedi, avanzando frontalmente e alzando o abbassando lo sguardo. È così che il museo incorpora e costruisce spazialmente il destinatario, modellando cioè l'oggetto affinché si offra alla visione secondo un orientamento coerente con l'esperienza corporea del soggetto.

Il basamento, poi, svolge una precisa funzione semiotica, poiché lo investe di un valore aggiuntivo di rilevanza e di distinzione. Elevando fisicamente l'opera rispetto al piano di calpestio, lo zoccolo la separa dal mondo ordinario e la colloca in una dimensione di eccezionalità: producendo un effetto di "messa in onore", ne costruisce lo statuto simbolico e segnala al visitatore che ciò che è disposto su un piedistallo merita particolare attenzione (l'identità numerica di Prieto). In questa prospettiva anche l'illuminazione assume un ruolo decisivo nella strutturazione della relazione fra guardante e guardato, perché la luce non è mai, nel museo, qualcosa di neutro: è un operatore deittico; e l'illuminazione è un vero e proprio processo di competenzializzazione che conferisce al visitatore la possibilità di vedere determinandone contemporaneamente il punto di vista. In altre parole, la luce indica non solo ciò che merita attenzione, ma anche la modalità con cui il visitatore deve relazionarsi a ciò che viene esposto. Per esempio un'illuminazione piena, fredda, senza ombre, non produce lo stesso effetto di senso di un ambiente immerso nella penombra; queste sono due strategie testuali differenti che a loro volta generano due diversi *orientamenti* del visitatore rispetto a ciò che viene esposto. Un'illuminazione calda tende a costruire un ambiente che accoglie il visitatore, la penombra evoca un ambiente quasi uterino. Questo fa un'enorme differenza: sbagliare l'illuminazione potrebbe portare ad una decodifica aberrante del testo, minando alla base la sua efficacia comunicativa. Dunque, in poche parole, modulando intensità, direzione e focalizzazione, la luce costruisce semioticamente il visitatore.

Ora, in questa sede viene adottata proprio questa prospettiva, che accoglie una concezione dello spazio dinamica che lo interpreta come una sequenza di elementi interrelati. Il museo non è, dunque, riducibile alla somma dei suoi ambienti, ma al contrario è un dispositivo complesso che organizza l'esperienza del visitatore secondo una progressione articolata, nella quale ogni passaggio modifica lo stato percettivo e cognitivo del soggetto.

In particolare, il percorso di visita è una successione di stati caratterizzati da congiunzioni e disgiunzioni, che strutturano l'esperienza in termini narrativi. Ogni sala, ogni soglia attraversata, ogni cambiamento di luce o di disposizione contribuisce a costruire una trama implicita, nella quale il visitatore assume il ruolo di attante che si sposta, scopre, perde e ritrova oggetti di valore. Il museo, in tal senso, funziona come un racconto spazializzato, in cui la sequenzialità del cammino genera trasformazioni di senso e produce un andamento che può essere letto secondo categorie proprie dell'analisi narrativa. Un esempio significativo di questa logica è offerto dalla famosissima analisi della Centrale Montemartini, dove Hammad mette in evidenza come la successione degli ambienti produca effetti passionali fondati sul contrasto. Il passaggio da spazi compressi e relativamente oscuri, situati al piano terra, a sale più ampie e luminose collocate al piano superiore genera una dinamica percettiva di tensione e successivo rilassamento. Tale modulazione non rimane sul piano puramente sensoriale, ma viene proiettata sul contenuto simbolico delle opere esposte: il percorso può così essere letto come un movimento che accompagna il visitatore dalle origini oscure e conflittuali della Repubblica romana verso la progressiva affermazione e lo sviluppo dell'Impero, trasformando l'esperienza spaziale in una narrazione storica incarnata.

La semiotica del museo mette quindi in luce la capacità dello spazio museale di esercitare una forma di manipolazione non verbale sul visitatore, orientandone comportamenti, desideri e intenzioni senza ricorrere esplicitamente alla parola. In questa prospettiva, il museo si configura come un dispositivo che agisce a livello pragmatico e modale, inducendo nel soggetto specifiche disposizioni – come il voler vedere, il dover seguire un percorso o il non poter accedere a determinate aree – attraverso la sola organizzazione materiale dello spazio. Elementi architettonici quali le scale, le rampe o le aperture visive sono capaci di suscitare nel visitatore un orientamento dinamico verso ciò che ancora non è stato raggiunto. Anche il vetro, che consente di vedere senza toccare, produce una particolare forma di congiunzione visiva: l'oggetto o l'ambiente successivo si offre allo sguardo ma resta temporaneamente inaccessibile, generando una tensione che stimola il desiderio di avanzare. In questo modo, lo spazio costruisce la modalità del voler vedere, inducendo il soggetto a proseguire lungo il percorso e a colmare la distanza tra sé e ciò che gli appare.

Così, la manipolazione non verbale dimostra come il museo operi non soltanto sul piano della rappresentazione, ma anche su quello dell'azione, modellando silenziosamente il modo in cui il visitatore desidera, si muove e interagisce con lo spazio espositivo.

Ora, abbiamo capito che il museo è un oggetto significante complesso analizzabile come un testo. Per comprendere in modo rigoroso il funzionamento di tale dispositivo, Pezzini propone di applicare al museo il modello del percorso generativo del senso, modello centrale della teoria greimasiana, che descrive la formazione del significato attraverso una serie di livelli progressivamente articolati. Il

senso, infatti, non si manifesta immediatamente nella sua forma superficiale, ma prende forma a partire da strutture semio-narrative profonde, dove si organizzano le opposizioni fondamentali e le relazioni valoriali, per poi tradursi gradualmente in configurazioni narrative e, infine, in manifestazioni discorsive concrete.

Analizzare il museo secondo questa griglia teorica significa, dunque, leggere l'allestimento e la disposizione degli oggetti come l'esito visibile di strutture più profonde che ne orientano la logica interna. Ciò consente di mettere in luce come le scelte espositive rispondano a un progetto di senso che si sviluppa lungo diversi livelli di astrazione, fino a incarnarsi nella materialità espressiva dell'esperienza museale.

Nell'analisi bisogna partire dall'idea che uno spazio organizzato come il museo è una sostanza semiotica. Su questo punto, ciò che lo caratterizza è, fra le altre cose, la sua natura di manifestazione sincretica: esso non comunica attraverso un unico codice espressivo, come accadrebbe in un testo puramente verbale, ma attraverso un intreccio eterogeneo di linguaggi differenti che operano simultaneamente. L'architettura definisce volumi, percorsi e soglie; l'allestimento stabilisce gerarchie e relazioni tra gli oggetti; le opere esposte portano con sé stratificazioni di significato; i testi verbali – didascalie, pannelli, cataloghi – esplicitano o orientano l'interpretazione. Tutti questi elementi, pur appartenendo a sistemi semiotici diversi, concorrono a formulare un messaggio complessivo unitario sul piano del senso. Il museo può così essere interpretato come un macrotesto, vale a dire un testo complesso in cui linguaggi plurimi si integrano in una configurazione coerente. L'unità non deriva dall'omogeneità dei codici impiegati, bensì dalla loro orchestrazione, che permette al visitatore di costruire un'esperienza significativa e articolata, nella quale dimensione spaziale, visiva e verbale si sostengono reciprocamente.

Qui, l'architettura è il primo livello discorsivo nel contesto di una gerarchia di livelli semiotici tra loro interdipendenti, nella quale ciascun livello presuppone quello sottostante e, al tempo stesso, ne orienta il funzionamento. L'architettura presuppone l'allestimento, poiché ne delimita e ne condiziona le possibilità operative, mentre l'allestimento presuppone a sua volta gli oggetti, che costituiscono il materiale su cui interviene la regia spaziale. E, come ormai risulterà chiarissimo, "allestire" significa "enunciare": la disposizione spaziale (zoccoli, illuminazione, sfondi eccetera) funziona appunto come un apparato di enunciazione volta a realizzare specifiche strategie. Il museo agisce in questo senso come un Destinante: prefigura il proprio destinatario costruendo un determinato visitatore modello, cioè un simulacro di fruitore dotato delle competenze richieste dal progetto espositivo. In modo analogo al "lettore modello" teorizzato da Umberto Eco (1979), questa figura non coincide con il visitatore empirico in carne e ossa, ma rappresenta un costrutto che possiede il sapere necessario per interpretare i percorsi, riconoscere le gerarchie e attivare le modalità previste,

come il voler vedere o il saper collegare gli oggetti in una sequenza significativa. Allora, la manipolazione spaziale di cui abbiamo già parlato, in questa prospettiva costituisce il meccanismo attraverso cui il museo orienta concretamente tale figura di destinatario, istruendola mediante dispositivi non verbali che agiscono a livello percettivo e modale.

L'ingresso nel museo comporta così l'adesione a un vero e proprio contratto spaziale, che coincide con un contratto fiduciario o di veridizione tra l'enunciatore – l'istituzione museale – e l'enunciatario, ossia il visitatore, e che regola simultaneamente il comportamento pratico e l'orizzonte di credibilità entro cui si inscrive l'esperienza. Attraverso questo accordo tacito, il soggetto accetta di muoversi all'interno di un sistema di prescrizioni e proscrizioni che orientano i suoi gesti, i suoi tempi e le sue possibilità di accesso, riconoscendo al museo l'autorità di definire ciò che può essere visto, in quale ordine e secondo quali modalità.

I muri che delimitano i passaggi, le barriere che filtrano la prossimità alle opere, i percorsi obbligati o suggeriti e la stessa organizzazione delle sale esercitano una funzione normativa che disciplina l'azione e struttura il cammino, inscrivendo il visitatore in una grammatica spaziale coerente con il progetto espositivo. Allo stesso tempo, questa regolazione pratica si accompagna a una dimensione fiduciaria, poiché il museo propone narrazioni, attribuzioni di valore e regimi di verità che il visitatore accetta sulla base della fiducia accordata all'istituzione.

In tal modo, il contratto coinvolge direttamente i termini modali dell'esperienza, strutturando la posizione del visitatore attraverso una serie di modalità che ne orientano desideri, competenze e possibilità di azione all'interno dello spazio espositivo.

La modalità del volere costituisce la spinta iniziale che sostiene l'intero percorso, poiché si radica nella curiosità e nel desiderio di conoscenza che motivano l'ingresso nel museo e che l'istituzione stessa alimenta attraverso strategie di seduzione visiva, anticipazioni percettive e promesse di scoperta disseminate lungo il tragitto.

La modalità del dovere emerge invece dalle prescrizioni e dalle interdizioni inscritte nella configurazione spaziale, come i divieti di contatto, le distanze imposte o i percorsi obbligati, che definiscono un quadro normativo entro cui il visitatore assume lo statuto di soggetto regolato da diritti e limiti, chiamato a rispettare le condizioni stabilite dal dispositivo museale.

La modalità del sapere riguarda la dimensione cognitiva dell'esperienza e si realizza attraverso gli strumenti che il museo mette a disposizione – didascalie, pannelli esplicativi, cataloghi, guide – grazie ai quali la semplice percezione visiva può trasformarsi in riconoscimento informato e in comprensione culturale di ciò che viene esposto.

Infine, la modalità del potere si riferisce alle condizioni materiali e sensoriali che rendono effettivamente possibile l'accesso all'oggetto, poiché dispositivi come la vetrina o l'illuminazione

direzionale attribuiscono al visitatore il potere di vedere, organizzando una congiunzione sul piano visivo che può convivere con una disgiunzione sul piano pragmatico, come accade quando lo sguardo è consentito ma il contatto fisico rimane escluso.

Dunque, analizzare il museo come testo significa specialmente Pezzini decifrare come queste strutture modali e narrative siano "messe in spazio" per trasformare un insieme di "stati di cose" in "stati d'animo" e conoscenze storicizzate per il visitatore.

L'approccio di Gianfranco Marrone (2001) si distingue da quelli di Isabella Pezzini e Manar Hammad per la sua forte matrice sociosemiotica e per la centralità accordata alla dimensione somatica, quindi al corpo e alle pratiche sociali. Mentre Pezzini e Hammad analizzano il museo o lo spazio prevalentemente come una strategia testuale o una gerarchia di sguardi, Marrone lo vede come un'interazione dinamica tra "corpi sociali".

Secondo Marrone, non bisogna pensare separatamente una società composta da soggetti umani e uno spazio popolato da oggetti inerti, poiché entrambi fanno parte di un'unica forma sociale all'interno della quale uomini, cose e ambienti partecipano alla produzione di senso assumendo specifici ruoli attanziali. Lo spazio, in questa prospettiva, non costituisce uno sfondo neutrale delle pratiche, ma interviene attivamente nell'organizzazione dell'azione, configurandosi come un dispositivo che "fa fare" o "non fa fare" determinate cose ai soggetti, orientandone comportamenti, possibilità e limiti.

Per rendere conto di questa dinamica, l'autore distingue diversi livelli di soggettività che permettono di analizzare la tensione tra progetto e uso effettivo. Da un lato vi sono i soggetti delegati, ossia porzioni di spazio o oggetti ai quali il progetto attribuisce una funzione operativa precisa: una finestra che "fa vedere", una sedia che "fa sedere", un cancello che "impedisce" l'accesso sono attanti cui è stata delegata un'azione all'interno di una narrazione spaziale. In questo senso, lo spazio si comporta come un testo narrativo, popolato da elementi che svolgono ruoli funzionali analoghi a quelli dei personaggi in una storia.

Accanto a questo livello, Marrone introduce quello delle posizioni enunciazionali, che non coincidono né con gli oggetti né con i soggetti empirici, ma designano le strutture relazionali attraverso cui lo spazio organizza un dialogo semiotico tra un'istanza produttrice e un destinatario previsto. Anche in assenza di persone concrete, uno spazio può inscrivere una distribuzione dei ruoli comunicativi – chi parla, chi ascolta, chi ha diritto di parola, chi è posto in posizione di apprendimento o di controllo – configurando così un modello di interazione che precede e orienta ogni uso effettivo. Le posizioni enunciazionali rappresentano dunque il livello in cui il progetto installa un certo tipo di soggetto, dotato di competenze e aspettative determinate, analogamente a quanto avviene con il lettore modello in ambito testuale.

Infine poi vi sono gli utilizzatori empirici, ossia i soggetti sociali concreti che abitano e praticano lo spazio, i quali possono aderire alle posizioni previste oppure discostarsene, producendo usi inattesi, deviazioni o risemantizzazioni che mettono in tensione il progetto originario. Proprio in questo scarto tra configurazione progettuale e pratiche reali si manifesta la natura dinamica della forma sociale, nella quale senso, azione e spazio risultano continuamente negoziati e rielaborati.

Dunque, per Marrone, la relazione fra soggetto e spazio è un'interazione intercorporea e sensomotoria, radicata nella dimensione somatica dell'esperienza, nel senso che lo spazio entra attivamente nella costruzione del senso proprio perché intercetta il corpo nella sua concretezza percettiva, motoria e passionale. Un concetto decisivo, in questo quadro, è quello di propriocezione: l'esperienza primaria dell'essere situati, del sentirsi "contenuti" in un luogo, di occupare una posizione orientata nel mondo. Il corpo, con i suoi sei lati fondamentali — alto/basso, davanti/dietro, destra/sinistra — costituisce la matrice elementare attraverso cui lo spazio viene organizzato e significato. Le categorie spaziali non sono quindi coordinate geometriche astratte, ma proiezioni di una struttura corporea che orienta il soggetto e, insieme, ne struttura le possibilità di azione e di percezione. In questo senso, lo spazio "parla" della società non solo perché rappresenta valori o gerarchie, ma perché agisce direttamente sulla sfera somatica e passionale del soggetto, modulandone posture, distanze, ritmi, stati tensivi.

Per chiarire ulteriormente il rapporto tra spazio e testualità, Marrone distingue tre direzioni analitiche, che consentono di articolare diversi livelli di osservazione.

In primo luogo, si può parlare di spazio del testo, intendendo la superficie su cui il testo si manifesta e prende forma. È il caso, ad esempio, della pagina di un libro, dello schermo, del muro di un museo: insomma, lo spazio fisico che accoglie l'iscrizione e ne condiziona la fruizione. Poi, lo spazio nel testo, ossia l'insieme delle ambientazioni, dei paesaggi e delle configurazioni spaziali rappresentate all'interno di un racconto. Qui lo spazio è oggetto di rappresentazione: viene narrato, descritto, tematizzato, assumendo una funzione semantica interna alla struttura del testo. Infine, lo spazio come testo. In questo caso non si tratta semplicemente né del supporto materiale né di una rappresentazione interna, ma del luogo stesso – una città, un museo, una facoltà universitaria – analizzato come una configurazione testuale dotata di una propria coerenza, di confini negoziati, di gerarchie, di attori e di una narratività implicita. Lo spazio, in questa accezione, è una forma sociale organizzata, un intreccio di pratiche, oggetti, corpi e regole che produce senso attraverso il suo stesso funzionamento.

Quindi, per concludere, se Hammad privilegia l'analisi della macchina spaziale, mettendo in luce la gerarchia tra architettura, allestimento e oggetti, e se Pezzini insiste sulla dimensione strategica ed enunciativa, mostrando come il museo istruisca un visitatore modello attraverso un progetto discorsivo coerente, Marrone sposta l'attenzione sulla vita sociale dello spazio. Il suo interesse non

si concentra soltanto sull'organizzazione formale del dispositivo, ma sulla tensione dinamica tra progetto e uso, tra configurazione prevista e pratiche effettive.

3.10 Museo come operatore di semiodominio

Il modello rituale-performativo ha permesso di descrivere come, nei musei ad alta visibilità, il conflitto decoloniale venga teatralizzato e assorbito entro una cornice di trasformazione controllata: la frattura entra nella scena, ma vi entra in forma regolata, come passaggio istituzionalizzato dalla crisi alla ricomposizione. Ciò che i modelli semiotici per la decodifica del museo aggiungono a questa prospettiva è però decisivo: non soltanto che cosa viene messo in scena, ma come tale messa in scena si radica in una grammatica spaziale capace di produrre soggettività, orientare le condotte e rendere credibile un certo regime di verità.

Se, seguendo Hammad e Pezzini, il museo è un macrotesto sincretico, costruito su livelli gerarchici (architettura, allestimento, oggetti) che esercitano relazioni di controllo metalinguistico, allora la dimensione rituale non può essere pensata come un semplice "contenuto" sovrapposto allo spazio: è lo spazio stesso a funzionare come apparato di enunciazione, come dispositivo che assegna posti, tempi, posture, distanze, intensità. La ritualizzazione istituzionale del conflitto coincide quindi con un'operazione di messa in forma che è al tempo stesso pragmatica e modale: il visitatore viene competenzializzato, guidato, trattenuto, autorizzato o anche ostacolato attraverso la disposizione delle soglie, dei vuoti, delle vetrine, dei corridoi, delle aperture visive, delle zone d'ombra e di tutti i pannelli descrittivi. In altre parole, la risposta conservativa non si limita a "dire" qualcosa sul trauma: organizza le condizioni materiali della sua esperienza.

È a questo livello che la lettura foucaultiana del museo come dispositivo di disciplinamento torna nuovamente utile:[27] l'ordine museale non è davvero mai un'organizzazione imparziale dell'enciclopedia culturale, ma una tecnologia politica che addestra lo sguardo e stabilizza abitudini interpretative, producendo un soggetto conforme ai determinati regimi di visibilità. Il punto non è ovviamente riproporre la genealogia ottocentesca del museo disciplinare, ma riconoscere una continuità di funzione: se il museo evoluzionista e tipologico insegnava una lezione politica tramite sequenze, gerarchie e percorsi obbligati, il museo immerso nel conflitto decoloniale continua a operare attraverso grammatiche spaziali che trasformano una tensione storica in esperienza attraversabile, traducibile, moralizzabile.

Qui l'apporto di Marrone diventa decisivo perché permette di insistere sull'idea per cui lo spazio museale sia propriamente una forma sociale in cui corpi, cose e ambienti assumono ruoli attanziali:

[27] Vedi la sezione "Oggettività, disciplinamento e musei".

il museo “fa fare” e “non fa fare”, costruendo posizioni enunciazionali che precedono il visitatore empirico e lo installano in un ruolo previsto.

Tutto questo significa che la “soggettività museale” non nasce nel vuoto realizzato testualmente ex novo dall’enunciazione museale, ma un soggetto che arriva già individuato dentro la rete di interpretanti del semiodominio coloniale, già posizionato rispetto alla norma non marcata e già attraversato, nel corpo, dagli assi di subordinazione. Il museo lavora dunque su un materiale già organizzato, cioè lavora su corpi già semiotizzati, su percorsi di vita già canalizzati da catene di interpretazioni rigide, su un habit che ha reso certe associazioni (tra qualità sensibili e valori sociali, tra appartenenza e competenza, tra rispettabilità e devianza) immediate, oggettive, naturali.

In questo senso, l’istituzione è sede della colonialità, ma non nel senso che la rappresenta, ma nel senso che la *riattiva* e la *ricalibra*: il museo contemporaneo costruisce soggettività attraverso una serie di operazioni che sembrano universali ma sono, in realtà, selettive, perché distribuisce il diritto di guardare e di essere guardati; decide chi può occupare la posizione del sapere e chi viene collocato in quella dell’apprendimento; stabilisce chi è autorizzato a testimoniare e in quale forma (voce diretta, citazione, didascalia, oggetto, immagine, “storia di vita”); determina chi compare come soggetto agentivo e chi come oggetto di discorso, reperto, “caso”, vittima, traccia. Sono tutte scelte enunciative: distanze, barriere, teche, dispositivi di ascolto, zone di silenzio o di saturazione verbale, luci che isolano o che neutralizzano, traiettorie che obbligano o che concedono deviazioni.

È qui che il museo “disciplinare” riemerge in forma aggiornata. Se in Pitt Rivers la sequenza evolutiva insegnava la stabilità e la gradualità trasformando il visitatore in un corpo che *incorpora* la lezione attraverso il movimento, oggi la grammatica è diversa ma la logica persiste: la decolonizzazione istituzionale non abolisce l’addestramento, lo riorienta. Il museo non smette di produrre un soggetto; produce piuttosto un soggetto compatibile con la nuova esigenza nucleare: un soggetto capace di attraversare il trauma senza trasformarlo in rottura, capace di riconoscere la colpa senza tradurla in conflitto, capace di sentire indignazione senza passare alla rabbia, capace di “sapere” senza rivendicare un “poter fare”. In altri termini: la disciplina non opera più soltanto come educazione delle buone maniere e controllo della visibilità, ma come regolazione passionale e politica delle soglie di intensità, come gestione della potenza destabilizzante della memoria.

E tuttavia, proprio perché il museo è costretto a includere la frattura – a mettere in scena il trauma, ad aprire varchi al racconto della violenza, a nominare il carattere costruito del canone – esso introduce inevitabilmente anche elementi che possono funzionare come *operatori di denaturalizzazione*. Nel momento in cui la colonialità viene tematizzata, in cui ciò che era invisibile diventa dicibile e visibile, la griglia perde una parte della sua trasparenza: il codice appare come codice. Questo è il punto di ambivalenza strutturale: la stessa operazione con cui l’istituzione assorbe il conflitto (traducendolo,

moralizzandolo, distribuendolo in un percorso visitabile) produce un disallineamento nell'esperienza del visitatore, una micro-rottura delle regole canoniche della colonialità, una percezione improvvisa della violenza incorporata nelle forme "normali" dell'ordine culturale.

Perciò la posta in gioco non è stabilire se il museo "sia" disciplinare o "sia" decoloniale, ma capire *che tipo di disciplinamento* esercita dentro questa fase storica di conflitto e di riorganizzazione del nucleo. Il museo disciplina soggettività già differenzialmente situate; ma lo fa in modo da riconfermare le condizioni di intelligibilità del semiodominio (riarticolando la norma, redistribuendo la visibilità, rinegoziando l'autorità senza perderla), oppure produce varchi in cui la soggettività può disidentificarsi dalla posizione assegnata, disinvenire – almeno localmente – la correlazione tra segni e valori, trasformare l'indignazione in conflitto, la testimonianza in contro-enunciazione, la visita in gesto di r-esistenza?

In breve: il museo contemporaneo è un luogo in cui la forma-soggetto viene nuovamente individuata, ma anche un luogo in cui, sotto pressione, la forma si incrina, per trovare una nuova individuazione. L'analisi dovrà allora osservare dove il dispositivo richiude la frattura e dove, invece, la rende abitabile come tensione: quali posizioni enunciazionali offre, quali percorsi modali impone, quali differenze neutralizza e quali rende finalmente leggibili come differenze prodotte – e dunque potenzialmente contestabili.

Per questo, dopo aver riconosciuto il museo come testo e come scena, l'analisi deve spostarsi su un terreno più operativo: individuare le strategie concrete con cui l'istituzione regola il conflitto e organizza la produzione di soggettività. Bisogna cioè passare a descrivere le grammatiche spaziali e narrative attraverso cui il museo costruisce regimi di visibilità/invisibilità, distribuisce distanze e prossimità, impone soglie e interdizioni, gerarchizza oggetti e voci, installa percorsi obbligati o offre margini di deriva, produce congiunzioni e disgiunzioni che si traducono in posture cognitive e morali. Quali grammatiche spaziali vengono allora mobilitate, oggi, dai musei "decolonizzanti" per assorbire la pressione periferica senza perdere il controllo dell'enunciazione, e che tipo di soggettività – implicate, disciplinate, riconciliate o antagoniste – esse finiscono per rendere praticabili lungo il percorso di visita?

3.11 Modalità di produzione della traccia della colonialità

Per procedere con chiarezza è forse necessario mettere insieme alcuni punti che possono sembrare distanti relativamente all'idea di disinvenzione e modalità di produzione segnica. Su questo piano, la disinvenzione coincide con una sovrascrittura ideologica del codice, ovvero con un processo di cattura di significanti del semiodominio, operanti nel mondo naturale, e di loro ri-iscrizione entro una diversa matrice interpretativa, una ideologia nata dal trauma somatico. In questo senso, la

disinvenzione è la modalità propria di produzione segnica della cultura decoloniale: monumenti, categorie identitarie, sequenze museali, figure storiche, oggetti normalissimi e quotidiani vengono (ri)codificati alla luce di una memoria traumatica periferica che individua un nemico, tematizza la violenza e rivendica riconoscimento. L'operazione di disinvenzione è una forma di cura volta al recupero della sovranità semiotica, che si realizza nella produzione di un'identità collettiva tramite la destabilizzazione della colonialità e quindi la traumatizzazione del senso comune.

Ma come si realizza tutto questo nel museo? In altre parole, qual è l'operazione semiotica che permette la genesi del patrimonio in quanto oggetto semiotico emergente all'incrocio di traumatizzazione e conservazione?

Come si è già visto a partire dalla distinzione proposta da Prieto (1991) e ripresa da Mazzucchelli (2010),[28] l'oggetto museale è anzitutto un oggetto numericamente individuato, la cui identità dipende dal discorso che lo seleziona, lo isola e lo rende insostituibile. Diversamente dall'oggetto comune, definito dalla sua identità specifica e dal valore d'uso che lo rende sostituibile all'interno di una serie, il reperto museale vale in quanto "questo" oggetto, dotato di un pedigree che ne certifica l'origine, la provenienza, la traiettoria storica. In questo senso il museo agisce come enunciatore, estrae l'oggetto dal circuito pragmatico originario, ne sospende la funzionalità e lo trasforma in "semioforo" (Pomian 1987). Il suo significato, dicevamo, risiede dunque proprio nel posizionamento entro la rete di discorsi tessuta dal museo in quanto automodello.

Ora, il discorso diventa forse più interessante con l'introduzione della nozione di traccia, in particolare della sua formalizzazione in Mazzucchelli (2014) ovvero come effetto di costruzione semiotica. Come mostra l'autore parlando degli "abiti di pietra", l'oggetto patrimoniale è il risultato di un'operazione che monumentalizza l'indice, ovvero che investe una porzione di materia del valore di testimonianza. L'indice, quindi ciò che rinvia a un passato per contiguità materiale, viene stabilizzato, reso esemplare, sottratto alla dispersione del tempo e trasformato in segno di qualcosa che lo trascende. In questo processo, l'origine viene iconizzata: diventa visibile, tematizzata, resa parte integrante dell'esperienza percettiva e narrativa del visitatore e chiaramente riconoscibile. La traccia è dunque un oggetto che "fugge verso altro da sé", la cui energia semiotica dipende dalla rete interpretativa che lo àncora a un evento, a una memoria, a un sistema di valori.

Definire le modalità di produzione di una traccia della colonialità significa allora descrivere un'operazione ulteriore e più specifica. Un oggetto della collezione viene costruito come traccia quando la sua origine viene esplicitata e assiologicamente qualificata; diventa traccia della colonialità quando tale origine è tematizzata come parte di una storia di dominio, appropriazione, violenza che – in un modo o nell'altro, a seconda dei contesti museali presi in considerazione – continua fino ad

[28] Vedi la sezione "Il patrimonio come testo".

oggi. L'oggetto viene così configurato come indice non solo di un evento ma di una violenza, diventa segno di un sistema intero, documento di un'asimmetria storica strutturale. Contemporaneamente, si tratta proprio di produrre quell'origine come evento traumatico, come spazio di un trauma da visibilizzare e riconoscere. Il reperto coloniale diventa dunque traccia della colonialità, in quanto esito di una strategia semiotica che ridefinisce la posizione del reperto nell'enciclopedia culturale, trasformandolo in testimonianza problematica e in spazio di tensione all'interno della semiosfera.

Quindi, se la traccia coloniale è il risultato di un meccanismo semiotico che rende visibile e assiologicamente marcata un'origine, vorrei ora precisare il meccanismo attraverso cui tale costruzione si realizza sul piano enciclopedico. In questo senso, la nozione di "frame" elaborata da Umberto Eco in Lector in fabula (1979) e ripresa in Semiotica e filosofia del linguaggio (1984) offre uno strumento teorico particolarmente utile per comprendere l'idea di "reframe decoloniale".[29]

Per Eco, un frame è una struttura enciclopedica che organizza una situazione stereotipata: una sceneggiatura mentale che orienta la comprensione, stabilisce un regime di aspettative e fornisce istruzioni implicite su ciò che è pertinente vedere, inferire, valorizzare. Il frame quindi designa "di cosa si parla", ma determinando sotto quale profilo interpretativo un oggetto viene colto e in quale direzione previsionale si muove il testo. È ciò che consente la cooperazione interpretativa tra testo e lettore modello, iscrivendo l'esperienza entro coordinate già disponibili nella memoria culturale condivisa.

Nel museo, il frame coincide con la rete di scenari enciclopedici attraverso cui un oggetto viene reso intelligibile. Nel caso delle collezioni coloniali, ha operato a lungo un frame canonico che organizzava l'interpretazione secondo assi ben riconoscibili, come la narrazione della civilizzazione, l'esotizzazione delle culture altre, l'universalismo, l'estetizzazione dell'altro che trasforma oggetti rituali o d'uso in opere da contemplare. In questo scenario, l'origine coloniale dell'oggetto poteva essere neutralizzata, integrata come episodio storico secondario o assorbita nella celebrazione del progresso e dell'accumulazione enciclopedica.

Il reframe decoloniale consiste precisamente in uno spostamento topologico all'interno di questa rete di senso: esso dissocia l'oggetto dal frame coloniale che ne orientava la lettura e lo ri-iscrive entro altri quadri enciclopedici contemporanei, che possono essere postcoloniali, decoloniali, femministi, ambientalisti, critici della modernità e così via (la loro "intensità", la temperatura passionale di cui parlavamo dipende dalle specifiche modalità di negoziazione fra tendenza conservativa e apertura

[29] L'idea di reframe è nata in una discussione con il mio supervisor, Francesco Mazzucchelli, in vista della presentazione di un nostro lavoro sulla Cancel culture, presso una conferenza di Semiotics of Conflict ospitata dall'università di Tallinn nel settembre 2023. In quel contesto, avevamo proposto una tipologia delle modalità di distruzione segnica caratteristiche della Cancel culture, complessificando l'impianto di Mazzucchelli 2017. Il reframe era una di queste modalità. Purtroppo non abbiamo pubblicato il contributo. Quindi, mi sembra doveroso citare l'origine collettiva di quest'idea che, anzi, è probabilmente più sua che mia.

traumatica realizzate dal museo in oggetto). Tale operazione modifica le prossimità culturali: l'oggetto non è più contiguo ai segni del progresso o dell'arte universale, ma viene accostato a discorsi sulla violenza, sull'appropriazione, sulla spoliazione, sulle economie di sfruttamento, sulle lotte contemporanee.

Allora, il reframe è nello specifico questa operazione di riorganizzazione delle contiguità enciclopediche. Esso sposta l'oggetto nella rete del senso, ridefinisce le unità culturali che gli stanno accanto, altera la direzione interpretativa del testo museale, e così da una parte cambia il quadro attraverso cui il lettore è invitato a cooperare, e dall'altra si trasforma il regime di aspettative: ciò che prima appariva come testimonianza di civiltà può emergere come indice di dominio; ciò che era estetizzato può diventare prova di una storia conflittuale.

In questa prospettiva, il reframe decoloniale è molto diverso dalla semplice aggiunta di informazioni oppure da un meccanismo di aggiornamento narrativo; è anzi una strategia che interviene sulla struttura enciclopedica della cultura, modificando le coordinate entro cui un oggetto è riconosciuto, valutato e integrato nell'orizzonte condiviso del senso.

3.12 Disinvenzione, veridizione, svelamento

Se la disinvenzione e il reframe agiscono sulla produzione e riorganizzazione dei segni, l'analisi semiotica del testo consente di osservare come queste trasformazioni vengano articolate in strutture narrative: la produzione segnica riguarda il modo in cui una cultura istituisce e sovrascrive correlazioni; l'analisi greimasiana mi è servita per identificare il modo in cui tali correlazioni vengono messe in forma all'interno di un testo. Tenendo distinti questi due livelli, è possibile comprendere abbastanza chiaramente come la spinta decoloniale, nata come riorganizzazione ideologica del codice, si traduca nel museo in strategie narrative di svelamento, denuncia e ridefinizione del vero.

Nei musei impegnati in processi di decolonizzazione si osserva come essi siano tendenzialmente configurati secondo percorsi di veridizione e di svelamento, che mettono in scena il passaggio da un regime di segreto o di menzogna a un regime di verità dichiarata.

Secondo Greimas e Courtés, lo svelamento si colloca all'interno della dimensione cognitiva del discorso e trova la propria formalizzazione nel quadrato della veridizione. Esso corrisponde alla transizione dallo stato di segreto – definito dalla congiunzione di essere e non apparire – allo stato di verità, in cui l'essere coincide con l'apparire. Non vi è segreto se non nella misura in cui si presuppone la possibilità del suo eventuale svelamento: il testo organizza dunque una tensione tra latenza e manifestazione, tra ciò che era immanente ma invisibile e ciò che diventa esplicitamente riconoscibile.

All’interno dello schema narrativo canonico, lo svelamento si situa nella fase della sanzione, più precisamente nella prova glorificante, dove l’operato del soggetto viene riconosciuto dal Destinante. Questo implica una trasformazione del sapere: si passa da un sapere parziale o erroneo a un sapere ritenuto conforme all’essere delle cose. Tale passaggio è reso possibile dalla presenza di una marca, ossia di un segno che attesta al Destinante che la prova è stata superata, permettendo di passare dal segreto alla rivelazione del vero. Nel caso dei musei decolonizzanti, la traccia coloniale costruita come testo funziona precisamente come marca: è l’elemento materiale-discorsivo che rende manifesto l’“essere” precedentemente occultato, consentendo il passaggio dal segreto alla verità.

Per quanto riguarda poi la funzione e l’identità del Destinante in questi processi di svelamento-veridizione museale è necessario fare qualche precisazione. All’inizio del percorso, come Destinante manipolatore, il Destinante propone un contratto di veridizione: invita il visitatore ad aderire a un regime di far-credere in cui la missione consiste nel riconoscere la violenza coloniale e nel riformulare la memoria collettiva. Alla fine del percorso, come Destinante giudicatore, esercita la sanzione cognitiva: valuta la conformità dell’interpretazione proposta rispetto ai valori stabiliti, trasforma il “fare” interpretativo del soggetto in un “essere riconosciuto” e ristabilisce l’equilibrio narrativo attraverso la dichiarazione del vero.

Tuttavia, in questi musei, il Destinante non è univoco ed è anzi strutturalmente molto ambiguo. L’istituzione, in quanto delegata dell’identità collettiva, risulta attraversata da (almeno) due sistemi di valori conflittuali: il testo museale rende riconoscibile, da un lato, un Destinante coloniale, che fondava “una volta” il contratto sulla civilizzazione, sull’universalismo e sulla superiorità epistemica; dall’altro, un Destinante “decoloniale”, che fonda il nuovo contratto su giustizia storica, riconoscimento e pluralizzazione dei saperi. Il conflitto decoloniale può allora essere formalizzato come uno scontro tra Destinanti rivali, ciascuno portatore di un proprio regime di veridizione. In questo conflitto, il Destinante coloniale è interamente un simulacro prodotto dal museo, il quale traccia i confini dell’identità collettiva che deve superare. Dunque, il conflitto a cui si assiste è una “messa in scena” nel senso stretto di una performance che l’istituzione costruisce per esibire il superamento di una serie di valori e pratiche assiologizzati negativamente.

In questo conflitto, il Destinante decoloniale deve svelare il segreto del colonialismo senza rinunciare alla propria funzione di istanza trascendente di giudizio.

Capitolo 4 – La grammatica della decolonizzazione museale

4.1 Ontologie istituzionali

Negli ultimi decenni, una parte rilevante dell'antropologia e della sociologia della scienza ha riformulato in modo radicale la questione dell'ontologia: non più come descrizione metafisica di ciò che "è", ma come analisi dei regimi che rendono certe entità, relazioni e differenze reali e operanti. In questa prospettiva, l'ontologia non coincide con un fondamento universale preesistente, bensì con l'esito di pratiche di classificazione, traduzione, istituzionalizzazione e produzione di evidenza.

È in questo quadro che si collocano, seppure con accenti diversi, le posizioni di Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro e Bruno Latour che hanno rappresentato un punto di riferimento fondamentale nella mia riflessione intorno ai processi ontogenetici che caratterizzano il conflitto decoloniale. Descola ha infatti mostrato come ciò che chiamiamo "mondo" non si organizzi ovunque secondo le stesse articolazioni, ma attraverso modi di identificazione che distribuiscono continuità e discontinuità, prossimità e distanza, tra ciò che è riconosciuto come umano e ciò che ne resta ai margini (Descola 2005). Elaborando le mie analisi proprio in questa direzione, il lavoro di Viveiros de Castro ha rappresentato un ulteriore momento di definizione analitica, mettendo in questione l'universalismo occidentale e sottolineando che la traduzione dell'alterità è sempre mediata: i dispositivi interpretativi dominanti tendono a ridurre l'equivoco, includendo l'altro a condizione che diventi leggibile entro un regime già dato (Viveiros de Castro 2009). Latour, infine, ha insistito sul fatto che le ontologie sono configurazioni sostenute da dispositivi e istituzioni che producono visibilità, stabilizzano criteri di verità e fanno esistere certi enti come indiscutibili, relegandone altri nell'irrilevanza o nell'invisibilità (Latour 1999).

Voglio dedicare questa particolare sezione della ricerca allo studio dell'ontologia come effetto di narrazioni e strategie enunciazionali implementate nel museo, rendendo osservabili le modalità attraverso cui certe configurazioni dell'umano vengono selezionate, organizzate e legittimate. Infatti, dal momento che l'istituzione museale è un testo altamente modellizzante che interviene sul senso comune conferendo ad alcune interpretazioni uno statuto canonico e condivisibile, l'analisi si concentra sulle condizioni attraverso cui una determinata definizione di umano prende forma come valida, naturale e condivisa, attraverso una serie di dispositivi espositivi che ne sostengono la stabilizzazione.

È in questo senso che la nozione di universalizzazione viene qui assunta come categoria operativa centrale, funzionale a incrementare l'intelligibilità intorno a un insieme di operazioni semiotiche che producono effetti di comunanza, continuità e riconoscimento dell'alterità da parte dell'identità occidentale. L'universale, lungi dall'essere un punto di partenza, emerge come esito di una

negoziazione, come meccanismo semiotico che rende l'alterità praticabile – ma lo fa normalizzando molto selettivamente ciò che può entrare nel campo del riconoscimento.

4.1.1 Strategia di universalizzazione

L'universalizzazione nei musei che si confrontano con il conflitto decoloniale è un processo semiotico che interviene sull'estensione della categoria /essere umano/, riorganizzandone la struttura attraverso l'inclusione di soggettività storicamente marginalizzate. Si potrebbe pensare che questa dinamica preveda una semplice inclusione di nuovi termini in una classe preesistente, ma invece non è così: essa comporta una trasformazione profonda della grammatica dell'umano, la quale viene rinegoziata mediante operazioni di traduzione che rendono alcune differenze compatibili con l'orizzonte emergente e ne collocano altre in posizioni periferiche. L'universalizzazione, di conseguenza, è una relazione selettivamente orientata tra Sé e Altro, entro cui l'"universale umano" prende forma come effeto semiotico, come orizzonte di senso che struttura le condizioni di intelligibilità non solo del Sé e dell'Altro, ma del reale stesso.

Inserito in una costellazione di dispositivi automodellizzanti più ampia, il museo si distingue per la modalità espositiva e narrativa con cui intreccia diversi linguaggi, costruendo percorsi che rendono percepibile l'universale come coerente e condiviso, in modo ancor meno problematico che in altre sedi. La produzione dell'umano nel museo – anche al di là del conflitto decoloniale: accadeva durante l'imperialismo come accade oggi – si realizza come canonizzazione di una specifica interpretazione sostenuta da credenze condivise, la quale si traduce poi in una metadescrizione normativa che stabilisce gerarchie tra forme di vita centrali, varianti e residuali. Il museo naturalizza le proprie condizioni di produzione nel momento stesso in cui le istituzionalizza, trasformando una configurazione interpretativa in assetto naturale e ovvio.

Ora, nel confronto con le istanze traumatizzanti periferiche, il museo seleziona le trasformazioni compatibili con la propria autorità epistemica e morale. Per questo motivo, lo spostamento dell'estensione di /essere umano/ diventa indice di una ridefinizione del campo normativo e di una riallocazione delle differenze entro nuovi assetti interpretativi, e quindi merita particolare attenzione da parte della semiotica. L'analisi in questo caso dovrà interrogare la forma attraverso cui il testo museale produce norma e organizza il regime di leggibilità. Ogni inclusione o ridefinizione costituisce infatti un atto di istituzionalizzazione che partecipa alla (ri)configurazione del senso comune, modulando la visibilità delle soggettività. L'universale costruito nel museo in dialogo con le istanze del conflitto decoloniale risulta allora particolarmente interessante, perché funziona come orizzonte di senso che propone specifiche modalità di dialogo fra nucleo e periferia, fra identità e alterità. In questo processo di canonizzazione ovviamente rimane sempre qualcosa "fuori", nel senso

che esso determina la comprensione dell'alterità reinscrivendola entro categorie già operative, e stabilendo così quali forme di vita appaiano immediatamente umane e quali richiedano invece mediazioni semiotiche ulteriori.
Quindi, parlare qui di produzione di ontologia non significa certo proporre una descrizione metafisica dell'essere umano, ma interrogarla come esito di operazioni che rendono alcune configurazioni dell'umano realmente legittime nello spazio del senso, della norma, della verità, dell'evidenza. Universalizzare significa intervenire sullo statuto semiotico e istituzionale delle entità, contribuendo a definirne l'esistenza e a orientare pratiche di riconoscimento e possibilità di accesso allo spazio politico e memoriale.

4.1.2 Universale come orizzonte di intelligibilità

Quando si parla di "uomo universale" come orizzonte di intelligibilità si intende una struttura di senso che rende possibile riconoscere qualcosa come umano, a partire da griglie di interpretazione già presenti e stabilizzate. L'universale, in questa prospettiva, non è un contenuto, ma una condizione, nel senso che è il quadro entro cui le differenze diventano leggibili, comparabili e traducibili. Senza questo orizzonte, l'alterità resterebbe opaca o perturbante, perché mancherebbero le categorie necessarie per situarla nello spazio del senso.
L'uomo universale funziona dunque come una grammatica implicita che organizza l'accesso all'umano, determinando quali esperienze possono essere considerate centrali, quali forme di vita appaiono immediatamente comprensibili e quali, invece, totalmente o parzialmente intraducibili. In questo modo, l'universale non elimina la differenza, ma la ordina secondo veri e propri gradi di prossimità: alcune soggettività vengono percepite come pienamente coincidenti con il canone, altre come variazioni compatibili, altre ancora come marginali o difficilmente traducibili. L'intelligibilità non è quindi un dato naturale, ma l'effetto di un lavoro semiotico che seleziona, astrae e riorganizza le opposizioni fondamentali, come quelle tra universale e particolare o tra Sé e Altro.
Dire che l'uomo universale è un orizzonte di intelligibilità significa anche riconoscere che esso non precede la relazione tra le soggettività, ma emerge dal modo in cui tale relazione viene organizzata. E questo è particolarmente vero per la produzione di ontologia nel museo immerso in un conflitto decoloniale potenzialmente distruttivo: l'universale emerge come spazio di dialogo fra la differenza che vuole riconoscimento e l'identità che si riassesta affinché la prima possa in qualche modo risultare compatibile con una certa idea di umano.
Quindi, l'universale non è la semplice somma delle caratteristiche del Sé e dell'Altro, ma l'effetto della loro messa in relazione da parte di un dispositivo – il museo – che stabilisce quali tratti possano

essere generalizzati e quali debbano restare particolari. In questo senso, l'universale è sempre situato e storicamente negoziato.

Vorrei insistere sulla dimensione strettamente politica, semiopolitica anzi, di questa dinamica, perché, se l'universale struttura le condizioni della comprensione, interviene direttamente sulla possibilità di riconoscimento delle soggettività: definire l'orizzonte significa decidere chi può apparire come pienamente umano e a quali condizioni; significa produrre l'umano, orientando le pratiche di inclusione, le gerarchie semiotiche e le forme di legittimità che regolano lo spazio sociale.

La domanda, allora, è quella intorno alle modalità con cui questo universale venga prodotto nel museo e dal museo. Spesso ho incontrato universalizzazioni (quindi processi di produzione dell'universale umano) che si realizzano selezionando alcune categorie considerate come fondamentali e proponendole immediatamente come base comune fra diverse organizzazioni culturali: già così risulta evidente come l'universale umano emerga in quanto orizzonte di intelligibilità, le cui caratteristiche vengono selezionate da un'autorità epistemica che si impegna in un processo di "messa in tensione" della polarità Sé-Altro. Le fasi della vita, le pratiche rituali, le forme di socialità, i momenti come nascita, morte o lavoro vengono resi operativi come universali, e così la pluralità delle esperienze viene ricondotta a forme del contenuto ritenute condivisibili, mentre altre dimensioni dell'alterità restano ovviamente marginali o comunque non pertinentizzate. È quindi l'enunciatore a stabilire quali tratti dell'alterità possano contribuire all'espansione dell'estensione semantica di "umano" e quali, invece, debbano essere ridotti, tradotti o neutralizzati. In questo senso, lo ripetiamo, l'universale non è la media tra due poli, ma il risultato di una regolazione che seleziona le modalità accettabili di integrazione della differenza.

Allo stesso tempo, esso si carica di una funzione fondamentale, perché se le istanze critiche rendono visibili esclusioni e gerarchie, l'istituzione non può ignorarle: l'universale diventa allora uno strumento di riorientamento del senso comune, poiché include, riformula, amplia, negozia. Tuttavia, come già si immaginerà, questa inclusione non equivale a una totale apertura alle istanze del conflitto: il museo modula i gradi di prossimità con l'alterità proprio tramite l'universale, cioè costruendo somiglianze, talvolta identificazioni, ma anche mantenendo differenze sotto controllo. Quindi esso non è il semplice risultato di una integrazione delle richieste di presenza nello spazio della memoria, ma è anche un meccanismo che regola questa stessa presenza, che la disciplina, ne definisce confini, spazi e modalità di parola, che come dà voce può anche toglierla.

Abbiamo detto che l'alterità viene riconosciuta nella misura in cui può essere tradotta in termini compatibili con le categorie già operative, per cui le caratteristiche che rischierebbero di mettere in crisi il sistema vengono attenuate o rese variazioni di una grammatica comune. La differenza non scompare, ma viene ricodificata come differenza legittima, cioè come variazione interna all'orizzonte

dell'umano riformulato. In questo modo, l'universalizzazione funziona insieme come apertura e come filtro: consente l'ingresso dell'Altro nello spazio del riconoscimento, ma ne delimita la portata trasformativa.

Si può dunque dire che l'universale emerga come figura terza rispetto a Sé e Altro, ma che le condizioni della sua emersione siano regolate da un enunciatore occidentale, il quale definisce le modalità e i limiti dell'espansione del canone. L'universalizzazione non è la dissoluzione delle coordinate occidentali, bensì la loro rinegoziazione controllata in risposta alla crisi, una ricanonizzazione che integra il conflitto senza lasciarsi completamente ridefinire da esso.

Ora, una piccola ma necessaria precisazione: l'universalizzazione produce un universale che permette il riconoscimento della presenza dell'alterità anche perché implica un processo di regolazione affettiva, nel senso che l'altro diventa comprensibile in quanto emotivamente sopportabile, avvicinabile, guardabile senza che produca una frattura ingestibile.

Abbiamo detto tante volte come l'alterità extrasemiotica tende a presentarsi come perturbante, e questo succede perché l'incapacità del sistema di colmare il vuoto semantico genera paura, diffidenza, estraneità. L'universale garantisce una griglia di comunicabilità, fornisce un codice di commutazione, attenuando la disforia associata alla differenza e trasformandola in una forma di prossimità regolata.

In questo senso, l'universale è una tecnologia passionale perché organizza e modula le passioni dell'incontro: la paura può diventare curiosità, l'inquietudine può trasformarsi in interesse, la distanza può essere percepita come esplorabile invece che minacciosa. L'Altro resta diverso, ma è già inscritto in una grammatica dell'umano universale che rende possibile sostare davanti a lui senza rifiuto immediato. In altre parole, la traduzione è sempre cognitiva e passionale insieme, autorizzando il destinatario a riconoscere nell'Altro una traccia della propria esperienza, producendo una forma minima di identificazione: "vedersi nell'altro", insomma, creare la condizione semiotica fondamentale per empatizzare con esso.

Ma, proprio perché è una tecnologia, l'universale non neutralizza completamente il conflitto. Non cancella la tensione, la rende gestibile. La curiosità che sostituisce la paura non elimina la distanza, la regola. L'incontro resta segnato da asimmetrie e ambivalenze, ma queste vengono mantenute entro una soglia compatibile con la stabilità istituzionale.

Quindi, l'universale è un modo di capire l'altro ma anche di "sentirlo" ed è proprio questo "sentimento" che canalizza l'incontro.

4.1.3 Disciplinamento della resistenza semiotica

Se l'universalizzazione funziona come ricanonizzazione dell'/essere umano/ in risposta al conflitto decoloniale, allora essa produce attivamente una serie di posizioni di soggetto disponibili e attenua così la possibilità della rivolta epistemica, come di seguito proverò a chiarire.

Quando un soggetto colonizzato o diasporico entra in un museo occidentale che costruisce un universale inclusivo, si trova davanti a un dispositivo che lo riconosce come umano entro un orizzonte riformulato: questo riconoscimento non è irrilevante, perché può produrre un effetto di legittimazione, di visibilità, – uno spazio dove la differenza non è più mostruosa ma una variazione compatibile di una base comune, accettabile e anche in certa misura comprensibile.

In questo senso, l'universale riduce la distanza antagonistica e non pone più il soggetto subalternizzato in una posizione di esclusione radicale, ma lo reinscrive entro il campo dell'umano condiviso. Così, può regolare le possibilità di resistenza epistemica nell'ordine del semiodominio – non perché cancelli il conflitto, ma perché riformula la differenza in modo tale da renderla abitabile senza eccedenza. La soggettività che prima poteva presentarsi come contro-modello capace di mettere in crisi il canone, viene ora riconosciuta come declinazione legittima del canone stesso. La tensione antagonistica può in questo modo esprimersi in richiesta di piena inclusione, oppure in negoziazione interna al sistema, piuttosto che in contestazione radicale delle sue categorie.

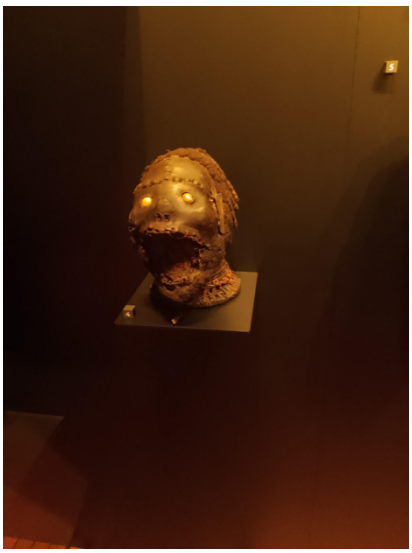
Ovviamente, questo non è un effetto automatico. Tuttavia, questo effetto non è automatico. Dipende dal grado di prossimità costruito dal museo. Se l'universalizzazione produce indifferenziazione, ad esempio, può risultare percepita come assimilazione forzata e generare nuova resistenza; se produce somiglianza controllata, può essere vissuta come apertura parziale positiva, oppure insufficiente; se invece l'alterità è valorizzata solo come risorsa simbolica utile al Sé, il soggetto può cogliere l'asimmetria e reagire criticamente, e così via.

In termini più chiari: l'universalizzazione orienta le possibilità di soggettivazione. Riduce la probabilità che la differenza venga vissuta come posizione esterna al sistema e aumenta la probabilità che venga interpretata come modalità interna di appartenenza. Ma non elimina la possibilità di una postura antagonistica; la sposta, la ridefinisce, la rende più complessa. Si potrebbe dire che l'universalizzazione non sopprime la resistenza, bensì la riassetta, cioè la sposta proprio su un diverso asse, permettendo all'istituzione di sofisticare le proprie modalità di adattamento all'emergenza della potenziale crisi della struttura nucleare. La questione decisiva diventa allora questa: la soggettività inclusa viene riconosciuta come variante compatibile dell'umano, oppure mantiene la possibilità di ridefinire le categorie stesse che la includono? È in questa biforcazione che si misura se l'universalizzazione funziona come integrazione pacificante, conservativa, o come spazio reale di trasformazione traumatizzante.

4.1.4 Gradi di prossimità

Ora ci occupiamo di offrire una sorta di tipologia delle configurazioni discorsive della relazione Sé/Altro, che ho realizzato a partire dall'analisi dei miei casi di ricerca e che, allo stesso tempo, sono state la condizione di possibilità dell'analisi stessa, cioè dell'identificazione delle diverse caratteristiche degli universali umani prodotti dai musei.

La prima configurazione è quella dell'*esclusione*. In questo caso l'opposizione Sé/Altro è pienamente attiva e strutturante: l'Altro è costruito come esterno radicale, come non-Sé, come ciò che minaccia o destabilizza l'identità del gruppo centrale. Il programma narrativo che ne deriva è un programma di difesa, contenimento o eliminazione: il racconto si struttura attorno alla necessità di proteggere il Sé o di riaffermarne la superiorità. Sul piano passionale domina la disforia, spesso declinata in forme di paura, sospetto, ostilità, oppure l'euforia nella forma di un'attrazione magica, incomprensibile; l'alterità è percepita come perturbazione e il dispositivo discorsivo lavora per ristabilire un confine netto tra interno ed esterno. In questa configurazione, l'umano universale è integralmente eurocentrico: mentre l'Altro è collocato ai margini o fuori dall'umanità compiuta, l'universale si riduce di fatto all'identità del centro elevata a norma generale.



30

[30] Queste sono immagini che ho scattato al Quai Branly di Parigi nell'aprile 2025, a cui tuttavia non ho dedicato un'analisi nella tesi perché è un caso limite: non c'è alcun tipo di trasformazione decoloniale, è un museo che nega il conflitto e che mantiene un'impostazione etnografica classica. Mi interessava per questo, in effetti, ma dal momento che il materiale è già decisamente molto vasto ho preferito concentrarmi su oggetti più controversi, dove la comprensione delle dinamiche di regolazione del conflitto è meno immediata.

Una seconda configurazione è quella dell'*inclusione asimmetrica*, nella quale l'Altro viene riconosciuto come parte dell'umanità o del sistema, ma in posizione subordinata. L'opposizione Sé/Altro viene gerarchizzata, per cui l'Altro è ammesso, ma come destinatario di un processo di integrazione guidato dal centro. Il programma narrativo tipico è proprio quello dell'integrazione orientata, in cui il Sé mantiene la funzione di misura di tutte le cose, senza essere realmente messo in discussione. All'interno di questa configurazione è possibile distinguere due varianti:

- Guida civilizzatrice e/o pedagogica: l'Altro è rappresentato come soggetto da educare, accompagnare o migliorare secondo i parametri egemonici;
- Guida valorizzatrice e/o celebrativa: l'Altro è riconosciuto come portatore di ricchezza culturale o simbolica, ma tale ricchezza è mobilitata a sostegno della centralità del Sé, che ne resta il principale beneficiario e ordinatore.

Comunque, in entrambi i casi, il regime passionale dominante non è certo la paura, bensì una combinazione di controllo e paternalismo o di euforia: l'alterità non è minacciosa, ma nemmeno pienamente autonoma; è qualcosa da orientare, mettere a valore all'interno di un quadro già definito. In questa configurazione, l'umano universale è formalmente inclusivo, ma assume i tratti del Sé come modello normativo, e l'Altro è riconosciuto come pienamente umano solo nella misura in cui si avvicina, si conforma o si rende funzionale a quel modello, che resta il parametro silenzioso dell'universalità.

Diversa ancora è la configurazione che possiamo definire di *somiglianza critica*. Qui l'Altro è riconosciuto come differenza significativa e irriducibile, capace di mettere in discussione le categorie del Sé: l'opposizione è mantenuta come tensione produttiva e il programma narrativo del testo museale è teso a una decostruzione identitaria; l'incontro con l'Altro comporta una revisione del codice dominante. Sul piano passionale prevale una diaforia, una sorta di tensione marcata ma non distruttiva, che apre alla possibilità di ridefinizione, dal momento che l'esperienza dell'alterità produce uno scarto, una frattura, e proprio attraverso questa frattura si genera nuovo senso. In questa configurazione, l'umano universale non coincide più con il solo Sé, ma emerge dalla relazione e dalla trasformazione reciproca – nonostante le coordinate della trasformazione siano ancora, e naturalmente, dettate dall'enunciatore.

Infine, l'*indifferenziazione*, che costituisce il caso più sottile e, per certi aspetti, più forte. In essa l'opposizione Sé/Altro perde funzione strutturante non perché venga negata o risolta dialetticamente, ma perché viene totalmente neutralizzata: l'Altro è ricodificato come variazione interna e non significativa, irrilevante, di un canone già stabilito. Il programma narrativo non è quello del conflitto né quello della trasformazione, bensì quello dell'unificazione; il percorso conduce alla conferma di un universale che ingloba le differenze senza ristrutturarsi. Sul piano passionale domina l'adiaforia,

vale a dire un regime di neutralità e raffreddamento, per cu i la differenza genera superficiale curiosità, rassicurazione. In questa configurazione l'alterità è presente, ma non opera affatto come forza capace di ridisegnare i confini del sistema, neanche in potenza. Qui, l'umano universale si presenta come neutro e inclusivo, ma coincide in realtà con il canone già definito dal Sé, l'Altro è umano solo in quanto variazione irrilevante di tale modello, che resta immutato e silenziosamente centrale.

Infine, ho individuato la configurazione dell'*evocazione problematica dell'alterità* che indica quei casi in cui l'Altro non è né escluso né pienamente incluso come soggetto attivo del racconto, ma permane come presenza indiretta, come traccia opaca che segnala una frattura storica o epistemica non del tutto risolta. Questo è un caso particolare, per cui l'opposizione fra Sé/Altro non viene abolita, non viene gerarchizzata in modo esplicito, ma passa in secondo piano rispetto ad altre narrazioni identitarie. Narrativamente, il programma principale però non consiste neanche in una valorizzazione euforica del Sé, ma piuttosto in un movimento di autoriflessione del dispositivo, che tematizza le proprie condizioni di possibilità senza tuttavia andare davvero a fondo, senza redistribuire realmente l'agency. L'Altro rimane evocato come problema più che figurativizzato come attore, generando un testo che è ambiguo proprio perché, in un certo senso, non si sbilancia con definizioni esplicite. Il regime passionale relativo è segnato da una tensione moderata, da un senso di incompiutezza o di disagio controllato: il visitatore è sollecitato a percepire una questione aperta, ma non è posto di fronte a un conflitto pienamente dispiegato né a un vero decentramento del punto di vista. In questa configurazione, l'umano universale non viene realmente ridefinito: viene messo in questione a livello superficiale, ma non ristrutturato sul piano più profondo del senso. L'operazione autoriflessiva deve produrre una ricanonizzazione esplicita, perché in caso contrario riconferma il modello egemonico, che continua a fungere da parametro silenzioso dell'umano.

Questa tipologia non va intesa come una successione evolutiva, ma come un insieme di modelli possibili di organizzazione discorsiva della differenza e quindi di produzione dell'universale umano.

Configurazione	**Sé/Altro**	**Programma narrativo**	**Regime passionale**
Esclusione	Altro come esterno radicale (non-Sé)	Difesa / dominio / eliminazione	Disforia forte (paura, minaccia)
Inclusione asimmetrica	Altro riconosciuto ma subordinato	Civilizzazione / integrazione gerarchica	Controllo, paternalismo
Somiglianza critica	Altro come differenza significativa	Confronto / ristrutturazione del Sé	Euforia e tensione trasformativa

Indifferenziazione canonica	Altro come variazione interna non strutturante	Unificazione / traduzione nel canone	Adiaforia (neutralizzazione)
Evocazione problematica	Altro come traccia / assenza	Auto-critica del dispositivo	Diaforia moderata, senso di incompiutezza

4.2 La razionalità

Nell'ambito di musei che si dichiarano decoloniali o inclusivi, la questione non riguarda soltanto la rappresentazione dell'Altro, ma investe più radicalmente la configurazione dell'identità occidentale stessa. Se l'obiettivo decoloniale è il "collasso" di un'identità centrata, e quello della "decolonizzazione istituzionale" la sua riorganizzazione in forme aggiornate, allora è necessario interrogare anche il modo in cui viene messa in scena la razionalità occidentale che storicamente ha sostenuto quella centralità. La scienza moderna, lo abbiamo detto, è un dispositivo affatto neutro ma un meccanismo epistemico che ha reso possibile la classificazione, la comparazione e la gerarchizzazione delle culture, stabilendo differenze fra essere umano e natura e fra esseri umani; di conseguenza, verificare se e come essa venga tematizzata, relativizzata o mantenuta come metalinguaggio silenzioso diventa particolarmente utile per una semiotica interessata ai processi di regolazione del conflitto. Occorre dunque chiedersi quale valore narrativo assuma la scienza nel museo: è garante indiscusso dell'universale, oggetto di autocritica, sapere tra i saperi, fondamento dell'enunciazione problematizzato o ancora intatto? Solo attraverso l'analisi è possibile valutare se la riorganizzazione dell'identità occidentale sia effettiva o se il dispositivo si limiti a riformulare i contenuti lasciando invariata la struttura epistemica che li sostiene.

Dunque, la razionalità occidentale emerge nei musei in analisi come oggetto semiotico la cui costruzione dipende da una serie strategie testuali, tramite le quali i musei ridefiniscono la posizione del sapere scientifico, della tecnica, dell'economia e della classificazione, producendo immagini diverse del rapporto tra conoscenza e potere.

Una prima configurazione è quella della *razionalità universale*, per cui la razionalità moderna viene narrata come coincidente con la condizione di intelligibilità dell'umano e del reale, anche organizzando lo spazio espositivo secondo una progressione lineare, evolutiva e ordinata. La scienza si presenta come linguaggio oggettivo, indiscutibile, che produce verità: la capacità classificatoria, l'ordine tassonomico, la continuità del progresso, la civilizzazione che produce ricchezza costituiscono gli assi portanti di un paradigma che consolida l'identità europea come soggetto competente e garante dell'universale. La razionalità opera qui come fondamento dell'universale, condizione della sua stessa pensabilità.

Una seconda strategia è quella della *razionalità gestionale*: la scienza e la tecnica vengono tematizzate esplicitamente nel discorso e valorizzate come strumenti indispensabili per lo sviluppo, per la gestione delle risorse e per l'organizzazione efficiente del territorio. L'apparato espositivo insiste su mappe, dati, grafici, indicatori economici e infrastrutture, delineando un quadro in cui il sapere tecnico-scientifico assume il ruolo di criterio di valutazione delle società. L'alterità viene così collocata lungo una scala di competenza misurata in termini di capacità produttiva, pianificazione, efficienza e integrazione nei circuiti globali. L'effetto politico di questa configurazione consiste nella traduzione del conflitto coloniale in questione gestionale, poiché le disuguaglianze e le asimmetrie storiche vengono interpretate attraverso il linguaggio dello sviluppo e della mancanza di infrastrutture. La razionalità appare come oggettiva e necessaria, occupando una posizione egemonica che orienta il giudizio senza esibire la propria dimensione ideologica.

Una terza configurazione si articola nella *razionalità autocritica*, caso in cui la tradizione occidentale viene narrata esplicitamente in quanto problematica, alla luce della violenza coloniale e delle responsabilità storiche, ma l'ordine classificatorio e l'impianto epistemico europeo restano operativi (per esempio nella disposizione degli oggetti, nella regia dell'allestimento), pur accompagnati da un'apertura verso le soggettività diasporiche e modalità di co-enunciazione curatoriale. Questa razionalità è autocritica, quindi, ma mantiene il ruolo di struttura organizzatrice del senso e di cornice interpretativa.

La quarta e ultima strategia è quella della *razionalità genealogica* che esplicitamente storicizza e problematizza il rapporto fra conoscenza e potere, rendendo la razionalità stessa oggetto di discorso. In questo caso, il museo espone il legame tra classificazione, tassonomia, teorie razziali ed espansione coloniale, mettendo in luce la dimensione performativa delle categorie scientifiche, il carattere situato dell'universalismo europeo. L'effetto è quello di una decostruzione che ridistribuisce le posizioni enunciative e ammette il diverso epistemico, anche se nell'enunciazione dello spazio museale si mobilitano paradigmi occidentali.

Questa tipologia mostra come il conflitto culturale contemporaneo non comporti una semplice opposizione tra modernità e decolonialità, bensì una ridefinizione delle modalità attraverso cui la razionalità occidentale viene narrata e resa oggetto di senso. La questione centrale riguarda il suo statuto epistemico: fondamento invisibile, principio normativo, soggetto autocritico o dispositivo storicamente situato. Attraverso queste configurazioni i musei producono differenti immagini dell'Occidente e del suo rapporto con l'alterità, contribuendo a ridefinire il campo simbolico in cui si giocano le tensioni tra universalismo, memoria coloniale e pluralità culturale.

Tipo	Statuto della razionalità	Effetto identitario	Gestione del conflitto
Universale	Fondamento neutro e oggettivo dell'universale	Occidente = garante del progresso	Differenze naturalizzate
Gestionale	Strumento tecnico di sviluppo ed efficienza	Occidente = modello di competenza	Conflitto tradotto in "ritardo"
Autocritica	Problematicizzata ma ancora strutturante	Occidente = soggetto riflessivo	Conflitto riconosciuto ma contenuto
Genealogica	Storicizzata e decostruita	Occidente = posizione situata	Conflitto reso strutturale

4.3 L'opacità

L'analisi comparativa dei musei europei attraversati dal conflitto decoloniale consente di individuare una serie di strategie ricorrenti, spesso compresenti, attraverso cui il dispositivo espositivo regola la visibilità del passato coloniale e delle sue continuità. L'opacità emerge come principio organizzatore trasversale, capace di modulare la presenza del conflitto senza trasformarlo in asse strutturante dell'esperienza museale, configurandosi come una tecnologia semiotica di governo del senso orientata alla stabilizzazione dell'autorità istituzionale. Le strategie qui analizzate operano primariamente sul piano dell'espressione: riguardano le modalità di organizzazione del visibile, la costruzione del percorso, le scelte lessicali e la disposizione sintagmatica dei materiali, ossia l'assetto formale attraverso cui il conflitto viene reso accessibile, dislocato o attenuato. Esse non coincidono con le configurazioni della responsabilità storica né con la distribuzione della colpa, che appartengono a un diverso livello di articolazione del senso; tuttavia ne condizionano profondamente la leggibilità, producendo effetti sul piano del contenuto e contribuendo a definire le condizioni entro cui il trauma coloniale può essere interpretato.

Una prima famiglia di strategie di opacizzazione riguarda la *saturazione informativa*. In questo caso, gli allestimenti travolgono il visitatore con una densità elevata di pannelli, grafici, dispositivi interattivi e frammenti discorsivi eterogenei, distribuiti su superfici molteplici e organizzati secondo logiche parallele. L'effetto complessivo consiste in una sollecitazione cognitiva continua che richiede selezione, filtraggio e gerarchizzazione da parte del pubblico. In assenza di un percorso argomentativo esplicitamente strutturato, tendono a emergere come punti di ancoraggio i segmenti dotati di maggiore stabilità formale, spesso coincidenti con il linguaggio tecnico-scientifico o con registri descrittivi ad

alta leggibilità. Il conflitto coloniale, pur presente, si disperde in una massa di dati e perde la possibilità di costituire il principio ordinatore dell'insieme.

Accanto alla saturazione si osserva una strategia di *dispersione sintagmatica*, attraverso la quale il colonialismo viene frammentato in episodi, figure, rappresentazioni e momenti distinti, privi di una concatenazione narrativa capace di restituirne la dimensione sistemica. L'assenza di una progressione drammatica o di un climax interpretativo impedisce la costruzione di una responsabilità cumulativa e coerente, lasciando il visitatore in una scena composta da segmenti autonomi che raramente convergono in un quadro strutturale unitario. La violenza coloniale resta così accessibile come informazione, mentre la sua configurazione come architettura di dominio perde intensità.

La *dislocazione topologica del trauma* è una strategia mediante la quale i contenuti più esplicitamente legati alla storia coloniale vengono collocati in aree laterali, zone di passaggio o segmenti avanzati del percorso, mentre l'asse principale dell'esperienza è orientato verso altre tematiche o verso la celebrazione della riflessività contemporanea. La disposizione fisica dello spazio contribuisce così a definire la gerarchia dei significati, assegnando al conflitto una posizione secondaria che incide sulla percezione globale dell'allestimento.

Inoltre, la *specializzazione del metalinguaggio*, caratterizzata dall'uso di un lessico teorico denso e da riferimenti impliciti al dibattito accademico post- e decoloniale, per cui l'accesso alla portata trasformativa del discorso richiede competenze specifiche, producendo un effetto selettivo che limita la circolazione pubblica della critica e ne circoscrive l'impatto.

Accanto a tutte queste modalità, infine, una forma particolarmente rilevante di opacizzazione sul piano dell'espressione è rappresentata dall'adozione di un *linguaggio oggettivante*. Si tratta di un registro discorsivo che privilegia la neutralità scientifica, il lessico tecnico, la descrizione amministrativa, la generalizzazione, l'universalismo, costruendo un effetto di distanza rispetto al conflitto e alle sue elevate "temperature". Il trauma coloniale, pur tematizzato, viene così inscritto entro un quadro linguistico che ne attenua l'intensità polemica, traducendolo in oggetto di conoscenza piuttosto che in nodo etico-politico.

I musei analizzati dialogano apertamente con le istanze decoloniali, integrano lessici critici e tematizzano la violenza coloniale, ma organizzano tale integrazione secondo modalità che preservano la coerenza del dispositivo e la sua autorità interpretativa. L'opacità si configura così come condizione strutturale del museo europeo contemporaneo immerso nel conflitto culturale in corso: una modalità attraverso cui l'istituzione rende visibile il dissenso, lo attraversa e lo riorganizza entro confini compatibili con la propria continuità storica e simbolica. Proprio per questo motivo, alcune delle strategie che verranno analizzate nel capitolo successivo – pur operando sul piano del contenuto e riguardando la distribuzione della responsabilità – potranno produrre a loro volta effetti di opacità.

Ciò non implica una sovrapposizione dei livelli analitici, ma conferma come la regolazione del visibile e l'organizzazione morale del conflitto siano strettamente interconnesse nel dispositivo museale contemporaneo.

Strategia	**Come opera**	**Effetto**
Saturazione informativa	Eccesso di dati, pannelli, dispositivi, frammenti	Spaesamento del lettore; stanchezza somatica
Dispersione sintagmatica	Frammentazione in episodi non concatenati	Perdita della dimensione sistemica
Dislocazione topologica	Trauma collocato in spazi laterali o marginali	Nascondimento del trauma; conflitto secondario
Specializzazione del metalinguaggio	Lessico teorico denso e accademico	Critica selettiva; accesso ristretto
Linguaggio oggettivante	Registro neutro, tecnico-scientifico	Attenuazione etico-politica del trauma

4.4 La colpa

La comparazione tra i musei mi ha consentito di individuare strategie tipiche, talvolta compresenti, di costruzione della figura del colpevole. Tali strategie chiariscono non solo le modalità di attribuzione delle responsabilità storiche, ma anche la configurazione del rapporto tra passato, presente e soggetto visitatore all'interno di uno specifico sito museale. La questione centrale riguarda dunque la forma della colpa e la sua eventuale capacità di produrre trasformazione.

Le strategie di colpevolizzazione si articolano entro un quadro formale già regolato da processi di opacizzazione: ogni focalizzazione su un colpevole – sia esso un individuo, un regime storico o un sistema – implica necessariamente una selezione e, dunque, l'occultamento di altri elementi potenzialmente rilevanti. Tuttavia, se l'opacità regola la visibilità del conflitto sul piano dell'espressione, la colpevolizzazione interviene sul piano del contenuto, organizzando la distribuzione morale del male, della colpa e della responsabilità.

Essa non concerne dunque "quanto" il colonialismo sia visibile, ma chi viene costruito come portatore del male; in questo senso, la colpa opera come dispositivo di delimitazione morale, individuando un antagonista, producendo una frattura assiologica e tracciando i confini della comunità legittima. La colpevolizzazione non nasconde il conflitto: lo struttura moralmente.

Una prima strategia è quella della *colpa circostanziata*, ovvero una modalità di concentrazione attanziale che racchiude la violenza coloniale in una figura o in un segmento temporale circoscritto, producendo una chiusura narrativa che separa nettamente il passato dal presente. In questo assetto, la responsabilità viene attribuita a un soggetto paradigmatico o a un regime storico delimitato, la cui disforizzazione consente una presa di posizione morale chiara, severa, senza tuttavia compromettere l'identità della comunità contemporanea. La colpa viene resa visibile, nominabile, condannabile, ma al tempo stesso confinata in uno spazio concluso, che non invade l'ordine attuale. L'effetto semiotico consiste in una frattura temporale rassicurante, nella quale il male appare come deviazione storica ormai superata. Una seconda strategia può essere definita come *distribuzione della colpa*, e consiste nello spostare la responsabilità da un centro attanziale concentrato verso una pluralità di soggetti, tempi e dispositivi. La colpa viene distribuita lungo una rete che attraversa attori storici, istituzioni e cornici culturali. Una prima declinazione di questa strategia è la *dissoluzione della colpa*, in cui la responsabilità viene retrodatata, lateralizzata o comparativizzata, entrando in una trama più ampia di violenze e scambi che ne attenua la densità conflittuale. L'asimmetria coloniale tende a perdere nitidezza e il conflitto si diluisce in un quadro di complessità diffusa. Una seconda declinazione è l'*addensamento della colpa*, che tematizza il colonialismo come struttura sistemica capace di connettere passato e presente lungo una continuità economica, politica ed epistemica. La responsabilità assume la forma di un dispositivo pervasivo e infrastrutturale, con un'elevata intensità critica, pur esponendosi al rischio di opacità quando la pervasività rende meno chiare le responsabilità istituzionali contemporanee e/o i punti di intervento.

La strategia di colpevolizzazione per *astrazione antropologica* consiste nel traslare il conflitto dal piano storico-politico a quello universale e antropologico, presentando la violenza o l'etnocentrismo come tratti generali della condizione umana piuttosto che come esito di processi storicamente situati. In tal modo la responsabilità si generalizza, l'antagonista si dissolve e la colpa perde imputabilità concreta, producendo una depoliticizzazione del conflitto e una neutralizzazione della responsabilità storica.

L'*evocazione della colpa* è una strategia per cui il trauma coloniale viene riconosciuto e tematizzato, ma senza che venga articolata una catena attanziale chiara capace di stabilire chi abbia agito, attraverso quali dispositivi e con quali continuità nel presente. La violenza è resa visibile e disforizzata, tuttavia l'imputazione resta indeterminata. Non si costruisce un antagonista stabilizzato né una struttura sistemica coerente. La colpa emerge come problema, ma non si traduce in una configurazione narrativa capace di produrre un centro di responsabilità riconoscibile.

Infine, la strategia della *colpa per implicazione*, nella quale il visitatore viene costruito come soggetto inserito in una catena ereditaria di benefici e continuità strutturali. La responsabilità non si fonda

sull'autorialità diretta delle violenze passate, ovviamente, bensì sulla partecipazione attuale a un sistema che ne prolunga gli effetti attraverso pratiche economiche, abitudini di consumo, assetti geopolitici e forme di rappresentazione. In questa configurazione, il museo attiva un processo di interpellazione che colloca il pubblico all'interno della narrazione, trasformando la colpa in condizione condivisa e potenzialmente trasformabile.

Queste tipologie delineano una mappa delle strategie attraverso cui i musei europei impegnati nel dialogo con le istanze decoloniali articolano la figura del colpevole: racchiudendola in un passato concluso, spostandola e relativizzandola, strutturandola come sistema continuo, traducendola in implicazione soggettiva, lasciandola dissolvere in una narrazione priva di antagonismo forte. La differenza decisiva si gioca nel passaggio tra una colpa che resta oggetto di rappresentazione e una colpa che diventa dispositivo di trasformazione, capace di produrre soggetti responsabili e di incidere sull'ordine simbolico del presente.

Strategia	**Configurazione della responsabilità**	**Effetto**
Colpa circostanziata	Concentrata in un soggetto/regime delimitato nel passato	Frattura temporale rassicurante; presente assolto
Distribuzione – dissoluzione	Responsabilità diffusa e retrodatata	Dissoluzione dell'asimmetria strutturale
Distribuzione – addensamento	Colonialismo come struttura sistemica continua	Critica strutturale; rischio indeterminatezza
Astrazione antropologica	Violenza come tratto universale umano	Depoliticizzazione; perdita di imputabilità
Evocazione della colpa	Trauma tematizzato senza catena attanziale chiara	Responsabilità vaga; assenza di antagonista
Colpa per implicazione	Visitatori inseriti in continuità strutturale di benefici	Interpellazione soggettiva; potenziale trasformativo

4.5 Il visitatore

Le strategie di costruzione del colpevole costituiscono la matrice attraverso cui il museo definisce anche la posizione del visitatore (o più tipi di posizioni che il visitatore sarà chiamato ad occupare), poiché la localizzazione della responsabilità determina il grado di coinvolgimento soggettivo che l'esperienza museale rende possibile. Ogni operazione sulla colpa produce un contratto di soggettivazione, stabilendo chi può giudicare, chi deve riflettere, chi è chiamato a sentirsi implicato e chi attraversa il percorso in posizione esterna. La configurazione del colpevole organizza dunque la distribuzione delle posture etiche e cognitive disponibili al pubblico, modulando l'intensità del conflitto che il museo rende sostenibile all'interno del proprio spazio.

Il visitatore in quanto *soggetto implicato* è collocato dentro la continuità del conflitto coloniale. Il passato non è presentato come chiuso, ma come struttura che attraversa il presente e ne organizza pratiche, benefici e diseguaglianze. Il visitatore è riconosciuto come parte di questa continuità e viene interpellato come soggetto responsabile. La visita rende possibile una trasformazione della propria posizione nel mondo, poiché la responsabilità non è retrospettiva ma attuale.

Il *soggetto assolto* è situato fuori dal nucleo della responsabilità. La violenza coloniale viene attribuita a figure o periodi delimitati oppure dispersa in una pluralità che attenua l'imputazione. Il presente è legittimato come distinto dal trauma e il visitatore può riconoscere l'ingiustizia senza percepirsi coinvolto nella sua prosecuzione. L'ordine contemporaneo resta moralmente autorizzato.

Il soggetto *non assolto* non riceve una piena legittimazione morale del presente. Il conflitto viene riconosciuto come ancora operante sotto forma di tensione o diseguaglianza, ma il visitatore non è collocato in una catena strutturale di responsabilità. La posizione è eticamente sollecitata, orientata alla consapevolezza e al miglioramento, senza configurarsi come implicazione diretta in dispositivi sistemici.

Il soggetto *non implicato* non è inserito nella continuità storico-politica del conflitto. La violenza viene traslata su un piano universale o antropologico che dissolve la localizzazione dell'antagonismo. Il visitatore attraversa lo spazio museale senza essere chiamato a prendere posizione rispetto a una responsabilità situata. L'orizzonte è pacificato e il conflitto perde la sua dimensione politica.

Il *soggetto sospeso* è esposto al riconoscimento del trauma senza ricevere coordinate attanziali stabili. La violenza è nominata e resa visibile, ma la catena della responsabilità non viene chiaramente articolata. Il visitatore percepisce l'esistenza di un conflitto, tuttavia non dispone degli strumenti per collocarsi rispetto ad esso. La posizione resta indeterminata e l'imputazione non si stabilizza.

Il museo, immerso nel conflitto decoloniale, modella il proprio pubblico attraverso la gestione della colpa: ogni tipo di visitatore deriva da una specifica operazione sulla responsabilità storica e produce

un diverso grado di coinvolgimento nel presente, delineando le condizioni entro cui il conflitto può essere riconosciuto, attenuato o trasformato.

Posizione	**Definizione sintetica**
Implicato (S1)	Dentro la continuità del conflitto; responsabilità attuale
Assolto (S2)	Fuori dalla continuità; presente moralmente legittimato
Non implicato (¬S1)	Esterno alla catena strutturale di responsabilità
Non assolto (¬S2)	Presente non pienamente legittimato; tensione etica aperta
Soggetto sospeso (tra ¬S1 e ¬S2)	Trauma riconosciuto senza imputazione stabile; posizione indeterminata

4.6 Il testimone

Nel museo contemporaneo il testimone occupa una posizione centrale nella gestione del conflitto coloniale, perché attraverso la sua parola l'istituzione produce una prova visibile della propria legittimità morale ed epistemica e rende percepibile al pubblico la propria collocazione nel dibattito culturale attuale. La testimonianza viene messa in scena come segno di consapevolezza, come indice di trasformazione e come conferma del fatto che il museo ha riconosciuto il trauma storico e ha riorientato il proprio sguardo. La presenza del testimone funziona quindi come una certificazione pubblica che attesta un passaggio simbolico verso una posizione eticamente corretta e culturalmente aggiornata, e attraverso questa certificazione il museo consolida la propria autorità nel presente.

Questa posizione semiotica non coincide necessariamente con una persona che parla in prima persona, perché il testimone può assumere anche la forma di un dispositivo, di una pratica, di un progetto o di un processo che rende visibile un cambiamento in atto e che svolge la stessa funzione di garanzia morale. In ogni caso la figura del testimone è costruita dall'istituzione che ne definisce le condizioni di possibilità, ne seleziona le modalità di apparizione e ne controlla il contesto di enunciazione, così che la testimonianza, pur presentandosi come voce legittimata dal trauma o come prova di trasformazione, resta inscritta entro un quadro discorsivo interamente organizzato dal museo.

Una prima figura è quella del *testimone omologato*, che è una figura legittimata dalla propria posizione storica o culturale che orienta la propria parola verso la messa in evidenza di ciò che accomuna piuttosto che di ciò che divide, riconducendo l'esperienza traumatica o differenziale a

strutture universali condivise. Il conflitto coloniale resta sullo sfondo come presupposto che autorizza l'enunciazione, mentre il contenuto della testimonianza privilegia riti, valori o esperienze fondamentali presentati come patrimonio comune dell'umanità. In questo modo la differenza viene resa compatibile con un orizzonte armonico e il museo può riacquisire legittimità attraverso la dimostrazione di una capacità inclusiva che non destabilizza l'ordine del discorso.

In secondo luogo, il *testimone critico (militante)* assume una postura apertamente critica e denuncia il razzismo, la disuguaglianza e la violenza coloniale in modo diretto e moralmente intenso, rendendo esplicita la tensione storica che attraversa il presente e producendo un effetto di forte coinvolgimento etico del visitatore. Questa è una strategia ambivalente: da una parte, il museo funzionalizza la tensione che esibisce, trasformando la sua capacità di ospitarla in una conferma della sua superiorità e autorità; dall'altra, la critica viene resa effettivamente visibile e viene anzi propriamente canonizzata. Questa è forse una delle strategie più genuinamente decostruttive e traumatizzanti.

Il testimone *non critico* prende parola entro un registro che evita l'articolazione di responsabilità determinate e tende a formulare il problema in termini generali, teorici o astratti, così che il conflitto storico venga ricondotto a una dinamica ampia e universalizzabile. La testimonianza può evocare errori del passato o differenze culturali, ma lo fa in una forma che non produce frattura né tensione accusatoria, offrendo piuttosto un quadro di riflessione che appare già elaborato e compreso. Il museo consolida così la propria autorità attraverso la dimostrazione di maturità teorica e consapevolezza critica, presentandosi come spazio capace di nominare il problema in modo controllato e stabilizzato.

Il testimone *non omologato*, invece, mantiene visibile una differenza o una frizione rispetto all'ordine dominante e lascia emergere tracce di disagio, discriminazione o marginalità che impediscono una piena assimilazione simbolica all'universalismo armonizzante. La sua parola non si traduce però in una denuncia strutturale capace di organizzare il conflitto in modo esplicito, e resta sospesa in una zona di ambiguità in cui la differenza è riconosciuta ma non politicizzata. L'effetto complessivo è una legittimazione indiretta e fragile, perché il museo mostra di dare spazio alla complessità senza assumere una posizione netta rispetto alle tensioni che quella complessità implica.

Infine, il *testimone autorevole*, cioè una voce disciplinare legittimata che interviene sul piano epistemico, formulando una presa di distanza dall'etnocentrismo o da pratiche scientifiche del passato e inscrivendo la questione coloniale all'interno di una riflessione filosofica più ampia.

Queste modalità permettono di individuare la forma, ruolo narrativo e valore del testimone in quanto figura strategica attraverso cui il museo costruisce il proprio rapporto con il conflitto coloniale e con le istanze decoloniali contemporanee, modulando appunto la testimonianza in forme che possono omologare, integrare, incorporare, astrarre o performare il conflitto e producendo ogni volta effetti semiotici specifici sulla configurazione del discorso e sulla posizione morale dell'istituzione.

Figura del testimone	Effetto sul conflitto	Effetto sul museo
Omologato	Armonizza	Legittima
Critico	Esplicita / intensifica	Rafforza ospitando il dissenso
Non critico	Astrae e comprende	Stabilizza
Non omologato	Mantiene frizione ambigua	Legittimazione fragile
Autorevole	Rielabora epistemicamente	Riafferma autorità

4.7 Il digitale

Il digitale, nei musei immersi nel conflitto decoloniale, funziona come una piattaforma narrativa che organizza la relazione tra istituzione, visitatore e trauma storico, distribuendo ruoli, tempi e possibilità di intervento. Attraverso schermi, video, giochi e installazioni interattive, il museo costruisce una scena in cui il passato coloniale viene esposto, modulato e reso più o meno vicino al presente. Il digitale agisce quindi come un regolatore dell'intensità del conflitto, perché stabilisce quanto il visitatore possa restare esterno alla frattura oppure venga coinvolto in essa. La sua funzione va compresa a partire da due variabili fondamentali: il regime del dispositivo, che può essere osservativo o interattivo, e il movimento della forza decoloniale a cui risponde, che può essere traumatico o conservativo.

Nel regime osservativo il visitatore è collocato di fronte a un discorso già organizzato, segue una sequenza che si sviluppa secondo un ritmo definito dall'istituzione e riceve contenuti che si presentano come strutturati in anticipo. Nel regime interattivo il visitatore è chiamato a compiere scelte, a rispondere a sollecitazioni, a intervenire all'interno di un racconto, e questa richiesta di azione lo inserisce più direttamente nella scena enunciativa. Il secondo asse riguarda invece l'effetto semiotico sul conflitto coloniale: un dispositivo traumatico apre una frattura, rende percepibile la continuità tra passato e presente, produce una tensione che incide sull'immagine che il visitatore ha di sé e del proprio contesto storico; un dispositivo conservativo governa il conflitto, lo rende compatibile con l'ordine semiotico già stabilito, ne attenua la portata destabilizzante attraverso strategie di pacificazione, dispersione o individualizzazione.

Quando il digitale opera in modalità *osservativa e conservativa*, il visitatore occupa la posizione di spettatore che assiste a una narrazione già chiusa, senza intervenire nel suo sviluppo e senza assumere

il ruolo di attante all'interno del racconto espositivo. Il conflitto coloniale viene organizzato in una forma che ne garantisce la leggibilità entro un quadro stabile, in cui gli eventi sono spiegati, collocati e ricondotti a un ordine che resta intatto. L'esperienza mantiene il visitatore fuori dalla frattura e consolida la continuità dell'assetto simbolico dominante.

Nel caso del digitale *osservativo traumatico*, il dispositivo mantiene una struttura spettatoriale di esposizione, e il materiale viene organizzato in modo da rendere evidente la dimensione strutturale del colonialismo e la sua persistenza nel presente, attraverso ricostruzioni che mettono in relazione classificazione scientifica e dominio, genealogie che collegano sapere e potere, testimonianze che mantengono alta la tensione affettiva. La frattura storica acquista centralità nell'esperienza e il visitatore è posto in una posizione di prossimità rispetto al conflitto, poiché la narrazione evidenzia continuità e responsabilità che attraversano il tempo.

Il digitale *interattivo conservativo* si configura attraverso dispositivi che sollecitano l'azione del visitatore, richiedono scelte, test, giochi o risposte personali, e organizzano questa attività entro un ordine egemonico che mantiene la propria stabilità e coerenza.

Infine, il digitale *interattivo traumatico* utilizza l'interazione per collocare il visitatore dentro una catena di implicazioni che collegano passato e presente, la sua quotidianità particolare alla comunità umana, benefici e responsabilità. Le scelte richieste non si limitano a verificare la comprensione di un contenuto, ma producono un posizionamento che rende visibile la continuità sistemica del trauma coloniale e ne espone le ricadute nel presente. La tensione generata dall'interazione assume una forma trasformativa, poiché il visitatore è chiamato a riconoscere la propria collocazione in un campo di relazioni che eccede la dimensione puramente individuale. In questa configurazione il digitale intensifica l'esperienza del conflitto e contribuisce a ristrutturare l'immagine del Sé, aprendo uno spazio di responsabilità che attraversa l'intero dispositivo museale.

Regime	**Conservativo**	**Traumatico**
Osservativo	Spettatore; conflitto spiegato e stabilizzato	Prossimità al trauma; continuità passato-presente resa visibile
Interattivo	Partecipazione controllata; ordine semiotico intatto	Implicazione diretta; responsabilità attualizzata e trasformativa

4.8 Omeostasi e osmosi: due modalità di passaggio della frattura

Per comprendere fino in fondo il modo in cui l'istituzione museale gestisce la pressione decoloniale, è utile ricorrere a una distinzione che, pur provenendo dal lessico biologico, permette di formalizzare due modalità differenti di passaggio dell'istanza traumatica periferica all'interno del centro: omeostasi e osmosi.

L'omeostasi designa "l'attitudine propria degli organismi viventi, siano essi cellule, individui singoli o comunità, a mantenere in stato di equilibrio le proprie caratteristiche al variare delle condizioni esterne".[31] Questa condizione non è esente da perturbazioni, ma sono presenti meccanismi regolativi capaci di assorbirle, compensarle e tradurle in un nuovo stato di stabilità ed equilibrio.

L'osmosi, al contrario, indica un processo di passaggio attraverso una membrana semipermeabile, in cui una sostanza si sposta da una zona a maggiore concentrazione a una a minore concentrazione, producendo una trasformazione delle condizioni su entrambi i lati della membrana. In questo caso si tratta quindi di una pressione che altera la configurazione del sistema: il passaggio non lascia intatti i termini, modifica la distribuzione delle forze.[32]

Trasposte nel quadro della semiosfera, queste due nozioni permettono di distinguere due modalità con cui il nucleo reagisce alla traumatizzazione periferica.

Come si è visto nella topologia del semiodominio, la cultura occidentale è una semiosfera dotata di leggi generative che definiscono ciò che è umano, razionale, legittimo. Le subculture decoloniali, attraverso cicli morfogenetici segnati da accumuli e soglie, esercitano una pressione centripeta su questo nucleo. È la fase di compressione del "respiro" della semiosfera: la forza traumatica tende il sistema, rende visibili le sue gerarchie naturalizzate, incrina gli automodelli. La risposta del centro costituisce la fase di espansione: il sistema riorganizza la tensione, ricalibra i propri confini, integra selettivamente le istanze periferiche.

La risposta è dunque omeostatica quando la compressione viene riassorbita attraverso un riassetto che mantiene intatte le leggi nucleari. Il trauma viene riconosciuto, tematizzato, perfino spettacolarizzato; ma la sua energia viene redistribuita in modo tale da preservare la continuità dell'ordine semiotico egemonico – in altre parole, il centro si modifica quanto basta per restare tale.

La risposta è invece osmotica quando la pressione periferica esercita un effetto trasformativo sulle categorie stesse del nucleo, quando cioè il passaggio produce alterazione: le opposizioni fondamentali si destabilizzano, le gerarchie si incrinano, e cambia la fisiologia dell'organismo.

---

[31] Treccani, voce "omeòstaṡi".

[32] Treccani, voce "osmòṡi" in senso figurato, come "influenza reciproca che persone, gruppi, elementi diversi esercitano l'uno sull'altro".

Il rituale di espiazione, nei musei ad alta visibilità, è la forma strutturale della risposta istituzionale, nel senso che, come dicevamo, esso mette in scena la frattura, la attraversa e la ricompone. Tuttavia, la ricomposizione può assumere due statuti differenti, configurandosi da una parte come operazione omeostatica – attraversare la crisi per ristabilire un equilibrio compatibile con la continuità del centro – oppure dall'altra può lasciare spazio a una dinamica osmotica, in cui la frattura incide, anche solo parzialmente, sulle leggi che organizzano il senso.

Se al livello macro-istituzionale la distinzione fra omeostasi e osmosi riguarda il destino della frattura nel respiro complessivo della semiosfera, al livello micro-testuale, sul piano del frammento, essa può essere riformulata in termini di prensività.

I testi museali possono catturare il visitatore oppure lasciarlo in posizione spettatoriale; possono interpellarlo direttamente, farlo agire semioticamente, coinvolgerlo somaticamente, affettivamente. La prensività misura insomma il grado di cattura del soggetto.

La distinzione tra testi prensivi e non prensivi non riguarda semplicemente l'accessibilità o le tecniche di coinvolgimento del pubblico, ma pertiene al livello delle condizioni materiali della semiosi e dei processi di individuazione attraverso cui i soggetti emergono insieme al proprio mondo-ambiente.

Se la colonialità opera come rete di interpretanti logico-finali che semiotizza i corpi e distribuisce le possibilità di esistenza lungo assi di subordinazione, allora il soggetto che entra nel museo non è mai un "lettore libero" collocato fuori dal sistema: è già individuato dal semiodominio coloniale, e dunque già situato in una macro-semiotica del mondo naturale che appare immediata proprio perché è diventata habit. In altre parole, il museo non si rivolge a un soggetto neutro, ma a un soggetto la cui percezione, postura, aspettativa e vulnerabilità sono già state organizzate da griglie di riconoscimento che legano qualità sensibili e valori sociali, producendo visibilità iperboliche e invisibilità agentive, autorizzazioni differenziali al parlare, al sapere, all'essere creduti, al muoversi nello spazio.

Ora, ogni individuazione lascia un residuo preindividuale, un margine non individuato che resta come potenziale eccessivo rispetto alla forma stabilizzata: eccedenza, possibilità di rinegoziazione, energia metastabile capace di alimentare nuove individuazioni. È precisamente questo margine che, nel contesto coloniale e tardo-capitalista, assume un valore politico, perché costituisce una possibile "via di fuga" dalle posizioni attanziali assegnate, dalla fissazione del corpo come oggetto, dalla canalizzazione della vita nella norma non marcata dell'Uomo di Ragione.

Il semiodominio, però, tende strutturalmente a ridurre o bloccare questo potenziale: non perché possa annullarlo, ma perché può canalizzarlo e farlo rientrare entro traiettorie previste. In tal senso, la gestione istituzionale della decolonizzazione – e in modo privilegiato quella museale – può essere letta come una tecnologia di governo della metastabilità: un dispositivo che riconosce la frattura e la tensione, ma lavora per impedirne la trasformazione in nuova individuazione antagonista.

È proprio qui che la prensività si manifesta come dimensione fondamentale. Un testo è prensivo quando non si limita a "dire", ma prende: non aggiunge semplicemente contenuti al sapere del visitatore, ma interviene sulla sua postura percettiva, lo mette in posizione, lo interroga, lo obbliga a situarsi, a rispondere, a scegliere. La prensività è una tecnologia di presa sul corpo semiotizzato: agisce non soltanto sul piano cognitivo, ma su quello somatico, dove l'habit coloniale opera come regolarità invisibile e interiorizzata.

Se la colonialità è un habit incorporato, allora la sua eventuale rottura non può avvenire per via puramente informativa: come abbiamo visto, non si incrina la colonialità con contenuti aggiuntivi o ragionamenti sofisticati. La rottura avviene quando la forma stabilizzata entra in crisi sul piano dell'intensità: quando il corpo non riesce più a sostenere senza attrito la posizione che gli è assegnata, quando ciò che era naturalizzato diventa sensibile come costruzione arbitraria, quando il soggetto sente sul proprio corpo la pressione della griglia che lo organizza.

La prensività è la condizione che rende possibile questo livello di incidenza. Senza presa, senza interpellazione incarnata, il testo resta esterno e il visitatore è uno spettatore: il testo può arricchire il repertorio di informazioni, può produrre più consapevolezza intorno a certi temi, ma non tocca il regime di leggibilità che struttura la macro-semiotica del mondo naturale entro cui il soggetto è già stato individuato. Solo intervenendo sulla corporeità – cioè nel luogo in cui individuo e mondo-ambiente si co-costituiscono – il dispositivo può avvicinarsi a quella soglia critica in cui la colonialità smette di funzionare come evidenza e diventa problema percepibile.

In questo senso, la prensività non è un semplice strumento di coinvolgimento: è il livello in cui si decide se l'esperienza museale rimarrà integrazione cognitiva oppure potrà aprire una frattura nella naturalità dell'ordine semiotico.

Ma la stessa prensività è ambivalente: proprio perché è capacità di presa, può funzionare come intensificazione del semiodominio. Esistono infatti testi altamente prensivi che non trasformano, che catturano il visitatore per riportarlo "a casa". Lo coinvolgono per stabilizzare; lo interpellano per moralizzare; producono un effetto di partecipazione senza redistribuzione delle competenze interpretative. In questi casi, la prensività diventa una tecnologia omeostatica: invece di aprire l'eccedenza, la richiude; invece di rilanciare la metastabilità, la riconverte in *endurance*; invece di rendere il soggetto capace di reinvestire il politico, lo reinscrive nella posizione dell'"osservatore sdegnato" – implicato quanto basta per sentirsi responsabile, ma non decentrato quanto basta per mettere sotto pressione le categorie del centro.

Ecco perché la prensività, da sola, non è condizione sufficiente. Se l'osmosi è il passaggio trasformativo dell'istanza traumatica periferica verso il nucleo, allora la trasformabilità del mondo-

ambiente non dipende dalla sola cattura del soggetto, ma dalla qualità di questa cattura: serve una prensività osmotica.

Un testo è prensivo-osmotico quando la presa produce, oltre al coinvolgimento, un'attivazione dell'eccedenza dell'individuazione: introduce uno slittamento percettivo e cognitivo che incrina l'automatismo degli interpretanti; destabilizza, anche localmente, la naturalità delle opposizioni (razionale/irrazionale, umano/non umano, civile/selvaggio, neutro/marcato) e restituisce al soggetto la possibilità di negoziare la propria posizione nel sistema. In questo caso, la visita non si esaurisce in un'esperienza moralizzante: interviene sul mondo-ambiente semiotico, perché modifica le condizioni di leggibilità del reale, cioè la macro-semiotica del mondo naturale in cui il soggetto vive quotidianamente.

La distinzione tra prensivo/non prensivo e tra osmotico/omeostatico acquista così la propria forza, descrivendo due modi opposti di trattare la metastabilità dell'individuazione sotto pressione decoloniale. Da un lato, testi che catturano per ricomporre; dall'altro, testi che catturano per "de-comporre", per far passare la frattura come tensione trasformativa. È su questo discrimine che, alla fine dell'analisi, diventa possibile valutare la strategia del museo anche relativamente alla sua capacità effettiva di incidere effettivamente sui regimi di intelligibilità che governano la vita sociale in comunità.

L'analista che si affianca a uno di questi siti istituzionali dovrà dunque operare su più livelli simultaneamente: leggere il museo come rito performativo di gestione del conflitto; coglierne il respiro semiosferico, attraversato dalla tensione tra forza traumatica e forza conservativa; scomporre i frammenti testuali nelle loro strategie narrative e passionali; e infine valutarne la funzione, distinguendo tra dinamiche omeostatiche di ricomposizione e possibili aperture e de-composizioni osmotiche. Solo tenendo insieme questi piani sarà possibile comprendere se la decolonizzazione istituzionale si limiti a riorganizzare l'equilibrio del centro o lasci filtrare una reale trasformazione delle sue leggi.

Parte 2 – Analisi semiotiche dei musei

Capitolo 5 – Wereldmuseum Amsterdam

Il Wereldmuseum di Amsterdam occupa una posizione centrale per comprendere il modo in cui il colonialismo continua a operare nel presente. Esso si configura come un'istituzione che, oltre alla conservazione e all'esposizione di oggetti provenienti dai territori un tempo colonizzati, ha storicamente funzionato come dispositivo di organizzazione e legittimazione del potere coloniale, e che oggi diventa luogo di rinegoziazione, critica e messa in discussione di tale eredità. In questo quadro, il museo consente di osservare la persistenza delle logiche coloniali attraverso le loro trasformazioni, mostrando come esse si siano spostate dal governo diretto dei territori alla gestione della memoria, delle narrazioni storiche e delle relazioni economiche globali.
In quanto istituzione nata per servire direttamente gli interessi del capitalismo coloniale e successivamente riconvertita in spazio di riflessione critica, il Wereldmuseum Amsterdam rappresenta un caso privilegiato per analizzare le continuità e le fratture tra impero e post-impero. Le sue collezioni, la sua architettura monumentale e le successive riformulazioni del suo mandato culturale rendono visibile il modo in cui il colonialismo si è sedimentato nelle istituzioni europee, sopravvivendo alla decolonizzazione formale.

5.1 La storia del museo

5.1.1 Il colonialismo olandese

Il colonialismo olandese rappresenta uno dei fenomeni più complessi e duraturi della storia moderna e contemporanea, nonostante le dimensioni relativamente contenute dello Stato che lo ha promosso. A differenza di altri imperi europei, l'esperienza coloniale dei Paesi Bassi si caratterizzò fin dalle origini per una stretta integrazione tra interessi commerciali, potere statale e iniziativa privata. Questa configurazione ibrida, in cui la ricerca del profitto e l'esercizio della sovranità si sovrappongono, trovò la sua espressione più compiuta nelle grandi compagnie monopolistiche come la Vereenigde Oostindische Compagnie e la West-Indische Compagnie, che operarono come attori centrali dell'espansione oltremare. Dalle prime imprese del XVII secolo fino ai dibattiti contemporanei sulla memoria coloniale e sulle responsabilità storiche, il colonialismo olandese offre un osservatorio privilegiato per comprendere le dinamiche del capitalismo globale, le modalità della violenza coloniale e le persistenti eredità postcoloniali che continuano a segnare le società coinvolte (Emmer 2006).
Le origini di questo processo vanno collocate nel contesto della lotta per l'indipendenza dalla monarchia spagnola e della progressiva affermazione della Repubblica delle Province Unite come

potenza marittima. A partire dalla fine del XVI secolo, gli olandesi iniziarono a inserirsi con crescente successo nelle reti commerciali globali fino ad allora dominate da portoghesi e spagnoli, concentrandosi in particolare sul commercio delle spezie asiatiche, un settore strategico per l'accumulazione di capitale e per il consolidamento della nuova potenza repubblicana. La fondazione della VOC nel 1602 segnò una svolta decisiva in questo percorso. Si trattava di una compagnia privata dotata di poteri sovrani straordinari, tra cui la facoltà di stipulare trattati, mantenere eserciti, amministrare territori e esercitare funzioni giurisdizionali. In questo senso, la VOC non fu soltanto un'impresa commerciale, ma un vero e proprio soggetto politico, capace di agire come estensione dello Stato pur mantenendo una relativa autonomia operativa (Gaastra 2003).

In Asia, la VOC costruì un impero commerciale centrato sull'arcipelago indonesiano, che divenne il fulcro della presenza olandese in Oriente. Batavia, l'odierna Jakarta, fu trasformata nella capitale amministrativa e logistica di questo sistema, da cui venivano coordinati commerci, spedizioni militari e strategie di controllo. Il dominio olandese non si basava su una conquista territoriale uniforme, ma su una combinazione di alleanze forzate, imposizione di monopoli commerciali e uso sistematico della violenza. Le campagne militari nelle isole Banda, finalizzate ad assicurare il monopolio della noce moscata, rappresentano un esempio emblematico di questa logica: la distruzione di intere comunità e la deportazione delle popolazioni locali mostrano come la razionalità economica del colonialismo olandese fosse inseparabile da pratiche di coercizione estrema e da una gestione violenta delle risorse e delle vite (Hanna 1978). Parallelamente, nell'Atlantico, la WIC svolse un ruolo fondamentale nel sistema coloniale olandese, partecipando attivamente alla tratta degli schiavi africani e allo sfruttamento delle colonie nelle Americhe, in particolare nel Brasile nord-orientale e nei Caraibi. Anche in questo spazio, commercio, violenza e amministrazione si intrecciarono, inserendo i Paesi Bassi a pieno titolo nel sistema schiavista atlantico (Postma 1990).

Nel corso del XVIII secolo, l'impero coloniale olandese attraversò una fase di declino relativo, dovuta sia alla crescente concorrenza britannica e francese sia alle difficoltà finanziarie strutturali della VOC, il cui modello di accumulazione risultava sempre meno sostenibile. Lo scioglimento della compagnia nel 1799 segnò un momento di svolta fondamentale. I territori e le funzioni precedentemente gestiti dalla VOC passarono sotto il controllo diretto dello Stato olandese, sancendo il passaggio da un colonialismo prevalentemente mercantile a una forma di dominio coloniale più esplicitamente statale. Questo cambiamento non comportò una riduzione dello sfruttamento, ma piuttosto una sua riorganizzazione all'interno di apparati amministrativi più centralizzati e formalizzati (Emmer e Gommans 2020).

Nel XIX secolo, i Paesi Bassi ristrutturarono profondamente il proprio dominio coloniale nelle Indie Orientali Olandesi, trasformando l'Indonesia in una delle principali fonti di ricchezza per la

metropoli. In questo contesto, il Cultuurstelsel, introdotto negli anni Trenta dell'Ottocento, rappresentò uno dei dispositivi più significativi dell'amministrazione coloniale olandese. Il sistema obbligava i contadini indonesiani a destinare una parte delle loro terre e del loro lavoro alla coltivazione di prodotti destinati all'esportazione, come caffè, zucchero e indaco, imponendo una ristrutturazione forzata delle economie locali. Sebbene il Cultuurstelsel generasse profitti enormi per lo Stato olandese e contribuisse in modo decisivo alla stabilità finanziaria della metropoli, esso provocò carestie, impoverimento diffuso e gravi sofferenze tra le popolazioni colonizzate, rendendo evidente il costo umano dello sfruttamento coloniale (Elson 1994).

Il colonialismo olandese si fondò inoltre su una rigida gerarchia razziale e giuridica, che distingueva nettamente tra europei, popolazioni "indigene" e gruppi intermedi. Questa struttura gerarchica giustificava l'esclusione politica e lo sfruttamento economico, spesso presentati come parte di una presunta missione civilizzatrice. Studi storici hanno mostrato come la violenza coloniale fosse strutturale al funzionamento stesso del dominio olandese, come dimostrano le guerre di conquista condotte ad Aceh e le pratiche repressive nelle piantagioni. Tali forme di violenza si inseriscono in un quadro più ampio di colonialismo capitalistico, in cui lo Stato olandese e gli attori privati cooperavano strettamente per estrarre risorse e lavoro su scala globale, articolando un sistema di sfruttamento che travalicava i confini nazionali (cfr. Bosma 2020).

Il XX secolo segnò infine la crisi definitiva dell'impero coloniale olandese. Dopo l'occupazione giapponese delle Indie Orientali durante la Seconda guerra mondiale, il movimento nazionalista indonesiano proclamò l'indipendenza nel 1945. I Paesi Bassi tentarono di ristabilire il controllo attraverso operazioni militari definite eufemisticamente "azioni di polizia", ma furono costretti a riconoscere l'indipendenza dell'Indonesia nel 1949 sotto la pressione della comunità internazionale (Reid 1974). Altri territori seguirono percorsi differenti: il Suriname ottenne l'indipendenza nel 1975, mentre le Antille Olandesi e Aruba mantennero legami costituzionali con il Regno dei Paesi Bassi, configurando forme di post-colonialismo istituzionale che testimoniano la persistenza di relazioni asimmetriche anche dopo la fine formale dell'impero (Oostindie 2011).

5.1.2 L'eredità del colonialismo

Oggi non esistono più governatori olandesi a Jakarta né un'amministrazione coloniale diretta nei territori un tempo soggetti al dominio dei Paesi Bassi. Tuttavia, la fine formale dell'impero non ha coinciso con la scomparsa delle relazioni di potere che lo avevano reso possibile. Il controllo si è progressivamente spostato da forme visibili di governo territoriale a meccanismi più indiretti, diffusi e spesso opachi, che continuano a produrre dipendenza economica e asimmetrie strutturali. In questo senso, il potere olandese si esercita oggi attraverso dispositivi che includono regole fiscali favorevoli

alle imprese con sede nei Paesi Bassi ma attive oltremare, standard ambientali e lavorativi definiti a livello metropolitano e applicati in contesti produttivi come l'Indonesia o il Ghana, nonché forme di controllo politico ed economico sulle isole caraibiche attraverso strumenti finanziari e vincoli di bilancio.

Come suggerisce Bosma, il colonialismo olandese ha assunto una forma diversa, che può essere definita "liquida" (Bosma 2020). Se in passato il dominio si esercitava attraverso rotte navali, fortificazioni e amministrazioni coloniali, oggi esso opera principalmente tramite flussi di capitale, catene globali del valore e infrastrutture finanziarie. In questa trasformazione, i Paesi Bassi mantengono un ruolo centrale come snodo strategico dell'economia globale, assumendo la funzione di "contabile" del profitto estrattivo: un luogo in cui il valore prodotto altrove viene registrato, redistribuito e accumulato, spesso a scapito delle economie dei territori ex colonizzati.

Questa continuità risulta particolarmente evidente nel caso delle ex colonie caraibiche. A differenza dell'Indonesia, indipendente dal 1949, e del Suriname, che ha ottenuto l'indipendenza nel 1975, territori come Curaçao, Aruba e Sint Maarten fanno ancora parte del Regno dei Paesi Bassi. Pur godendo formalmente dello status di "Stati autonomi", queste isole presentano una sovranità fortemente limitata: la difesa e la politica estera restano prerogative dell'Aia, mentre le scelte economiche e finanziarie sono spesso condizionate da decisioni prese nella metropoli. In momenti di crisi economica o emergenze, come durante la pandemia, i Paesi Bassi hanno concesso prestiti vincolati all'adozione di riforme strutturali imposte centralmente. Questo tipo di relazione è stato definito da Oostindie come una forma di "post-colonialismo istituzionale", in cui la metropoli conserva il controllo finanziario e politico senza assumersi gli oneri di un'amministrazione diretta, riproducendo così logiche di dipendenza tipiche dell'epoca coloniale (Oostindie 2011).

La persistenza di queste dinamiche si manifesta anche nel ruolo svolto dalle grandi multinazionali olandesi, che possono essere considerate, sotto molti aspetti, eredi del modello "aziendale" inaugurato dalla VOC. Imprese come Shell, fino a poco tempo fa Royal Dutch Shell, e Unilever hanno operato e continuano a operare in numerosi territori ex coloniali seguendo una logica estrattiva che presenta evidenti continuità con il passato. Il caso delle attività di Shell in Nigeria è spesso citato nella letteratura come esempio emblematico di neocolonialismo aziendale, in cui la capacità di influenzare i governi locali, di aggirare le normative ambientali e di estrarre risorse come il petrolio o l'olio di palma avviene a discapito dei diritti delle popolazioni autoctone. Secondo Bosma, questa modalità di intervento può essere letta come una riedizione, in forma contemporanea, della gestione dei "magazzini" e dei flussi commerciali che caratterizzava l'impero olandese del XVIII secolo, con la differenza che oggi la violenza è meno visibile ma non meno efficace (Bosma 2020).

Un ulteriore elemento che distingue il neocolonialismo olandese contemporaneo è il ruolo dei Paesi Bassi come porto sicuro fiscale per le multinazionali globali. Così come Amsterdam era in passato un centro logistico fondamentale per il commercio delle spezie, oggi il paese svolge una funzione analoga per i flussi finanziari internazionali. Attraverso complessi sistemi di tassazione agevolata e accordi fiscali favorevoli, i Paesi Bassi consentono a capitali estratti in larga parte nel Sud del mondo di essere trasferiti, "ripuliti" e accumulati in Europa. Questo meccanismo sottrae risorse cruciali alle economie dei paesi ex colonizzati, alimentando un circolo vizioso di indebitamento, dipendenza e disuguaglianza strutturale, che prolunga nel tempo gli effetti del dominio coloniale senza ricorrere a forme esplicite di coercizione territoriale.

Il neocolonialismo olandese si manifesta infine anche sul piano culturale e simbolico, attraverso quella che può essere definita una vera e propria "guerra della memoria". La persistenza di tradizioni controverse, come quella di Zwarte Piet, e il trattamento riservato alle minoranze discendenti dai soggetti colonizzati rivelano l'esistenza di gerarchie razziali e culturali mai del tutto smantellate. Per decenni, i Paesi Bassi hanno coltivato un'immagine di nazione intrinsecamente tollerante e progressista, rimuovendo o minimizzando la violenza esercitata durante le cosiddette "azioni di polizia" in Indonesia. Solo negli ultimi anni, anche grazie a studi storici che hanno documentato sistematicamente questi episodi, lo Stato ha iniziato a riconoscere pubblicamente le proprie responsabilità e a formulare scuse ufficiali (Oostindie, Schoenmaker, Van Vree 2022). Tuttavia, episodi recenti di razzismo istituzionale, come lo scandalo dei sussidi all'infanzia esploso nel 2021, mostrano come le persone di origine coloniale continuino a essere colpite in modo sproporzionato da pratiche discriminatorie, segnalando la persistenza di strutture di disuguaglianza radicate nel passato imperiale.

5.1.3 Colonialismo olandese e capitalismo

Il colonialismo olandese si configura come una componente strutturale del percorso di sviluppo del capitalismo europeo, avendo costituito uno dei suoi principali motori storici. Esso ha fornito le condizioni materiali, istituzionali e simboliche necessarie alla sua affermazione.

In questa prospettiva, il Tropenmuseum, con la sua iconografia monumentale fatta di bassorilievi raffiguranti navi mercantili, piantagioni e rotte oceaniche, si configura come uno spazio di rappresentazione del passato coloniale e come una sorta di tempio laico che celebra e naturalizza la fusione tra dominio coloniale e accumulazione capitalistica.

Il dibattito storiografico sulla nascita del capitalismo è ampio e articolato, ma una parte significativa della ricerca contemporanea, in particolare quella riconducibile alla cosiddetta World-System Theory, tende a collocare le origini del capitalismo ben prima della Rivoluzione industriale inglese del XVIII

secolo. Secondo questa impostazione, il capitalismo emerge nel cosiddetto "lungo XVI secolo", tra il 1450 e il 1640, nel momento in cui l'Europa cessa di produrre prevalentemente per il consumo locale e inizia a organizzare la produzione in funzione di un mercato mondiale. Questo passaggio ha richiesto quella che Marx definiva "accumulazione originaria", ovvero la concentrazione iniziale di una massa enorme di ricchezza ottenuta attraverso pratiche di espropriazione, violenza e scambio ineguale. Il colonialismo ha fornito questa massa critica, attraverso l'oro e l'argento americani, le spezie asiatiche e il lavoro schiavizzato di milioni di persone deportate dall'Africa, rendendo possibile l'avvio del motore capitalistico su scala globale.

In questo contesto, la fondazione della VOC nel 1602 assume un significato che va ben oltre la storia del commercio o dell'espansione marittima olandese. La compagnia può essere considerata una vera e propria incubatrice del capitalismo moderno. Per la prima volta nella storia, il capitale viene separato in modo sistematico dall'individuo: attraverso l'introduzione delle azioni scambiabili, è possibile investire senza partecipare direttamente al viaggio o assumersi i rischi materiali dell'impresa. Questo meccanismo rende possibile la nascita di un mercato finanziario stabile, incarnato dalla Borsa di Amsterdam. La VOC perfeziona inoltre un principio che diventerà centrale nel capitalismo moderno: l'esteriorizzazione dei costi. I costi militari, ambientali e umani dell'espansione vengono scaricati sulle popolazioni colonizzate, mentre i profitti vengono concentrati nelle mani degli azionisti in patria. In questo senso, la compagnia agisce come un'azienda-Stato, dimostrando che il capitale, per crescere, necessita del supporto del potere politico e militare e che il mercato, lungi dall'essere uno spazio neutro di scambio, è sostenuto da un vero e proprio braccio armato.

Sempre più storici sostengono oggi che capitalismo e colonialismo non possano essere analizzati come fenomeni separati, ma vadano intesi come due dimensioni inseparabili di uno stesso processo storico. Il capitalismo, nella sua logica di crescita potenzialmente infinita, ha costantemente bisogno di una frontiera da sfruttare: nuove terre, nuove risorse e nuova forza lavoro a basso costo. Il colonialismo ha rappresentato il principale strumento attraverso cui questa frontiera è stata estesa geograficamente, permettendo al capitale europeo di espandersi oltre i propri limiti territoriali (Moore 2015). In questa prospettiva, lo storico Sven Beckert ha parlato di "capitalismo di guerra" per descrivere la fase iniziale dello sviluppo capitalistico, caratterizzata dalla coercizione, dalla schiavitù e dall'espropriazione violenta delle terre. Senza questa fase coloniale di accumulazione forzata, il successivo capitalismo industriale basato sulle fabbriche e sul lavoro salariato non avrebbe potuto affermarsi (Beckert 2014).

Il legame strutturale tra colonialismo e capitalismo non appartiene tuttavia soltanto al passato, ma continua a manifestarsi nel presente attraverso ciò che viene spesso definito capitalismo estrattivo o

neocolonialismo. Le infrastrutture costruite durante il periodo coloniale, come porti, ferrovie e vie di comunicazione, celebrate e rese visibili anche negli spazi museali, erano progettate per convogliare materie prime verso le coste e, da lì, verso i mercati europei, strutturando i territori secondo una logica estrattiva e direzionale. Oggi, quelle stesse infrastrutture e quelle stesse rotte sono utilizzate dalle multinazionali contemporanee per l'estrazione di risorse come petrolio, litio o cobalto, riproducendo una logica di sfruttamento che affonda le proprie radici nell'epoca coloniale.

Allo stesso modo, la divisione internazionale del lavoro istituita durante il dominio della VOC, che assegnava ai Paesi Bassi il ruolo di centro decisionale e finanziario e ai territori colonizzati quello di fornitori di lavoro e risorse, rimane in larga misura intatta. Le economie del Sud globale continuano a essere integrate nel sistema capitalistico mondiale in posizioni subordinate, mentre la progettazione, il controllo del capitale e l'accumulazione del valore restano concentrati nel Nord. In questo quadro, il debito finanziario assume una funzione analoga a quella esercitata in passato dalla coercizione militare. Se nel XIX secolo il controllo coloniale si fondava sull'uso diretto della forza armata, oggi le ex colonie sono spesso costrette a esportare materie prime a basso costo per ripagare debiti contratti con il sistema finanziario globale, che ha in città come Amsterdam e Londra alcuni dei suoi principali centri nevralgici.

Queste dinamiche economiche sono accompagnate da una dimensione simbolica e sociale che può essere definita come un vero e proprio "razzismo del capitale". La sistematica svalutazione della vita e del lavoro dei soggetti impiegati nelle filiere produttive del Sud globale, che rende possibile la produzione di beni di consumo a basso costo per i mercati occidentali, costituisce l'eredità diretta delle classificazioni razziali elaborate per giustificare lo schiavismo nelle piantagioni controllate dalla WIC. Come hanno mostrato Mezzadra e Neilson, il capitalismo contemporaneo continua a produrre confini, gerarchie e differenziali di valore che affondano le proprie radici nel passato coloniale, rendendo la razza una tecnologia fondamentale di governo del lavoro e della mobilità (Mezzadra & Neilson 2013).

5.1.4 Le origini del museo

Il Tropenmuseum affonda le proprie radici direttamente nel cuore del progetto coloniale olandese e nasce, fin dalle sue origini, come un'istituzione intimamente legata alle esigenze del capitalismo estrattivo. Fondato nel 1864 ad Haarlem con il nome di Koloniaal Museum, fu il risultato dell'azione della Società per la Promozione dell'Industria. In pieno clima di Cultuurstelsel, il museo aveva una funzione eminentemente economica: serviva a mostrare agli industriali olandesi le materie prime provenienti dalle colonie, rendendo visibili le potenzialità di importazione e sfruttamento dei territori d'oltremare. In questo senso, il museo operava come un vero e proprio showroom del capitalismo

coloniale, uno spazio in cui le risorse estratte venivano catalogate, classificate e rese intelligibili agli occhi del capitale metropolitano (cfr. Van Beurden 2005). L'estetica delle prime collezioni rifletteva pienamente questa funzione: le raccolte comprendevano campioni di legno, varietà di zucchero, semi di caffè e altri materiali agricoli, privilegiando una dimensione produttiva e classificatoria. Gli oggetti etnografici, quando presenti, assolvevano alla funzione di dimostrare la docilità, l'abilità manuale e la "utilizzabilità" della forza lavoro indigena, più che di rappresentare culture o mondi simbolici.
Con l'inizio del XX secolo e l'affermazione della cosiddetta Politica Etica i Paesi Bassi decisero di dotare il progetto coloniale di una sede monumentale, spostando il museo ad Amsterdam e trasformandolo nel Koloniaal Instituut. Questa operazione, avviata nel 1910 e conclusa nel 1926, fu finanziariamente colossale e vide il coinvolgimento diretto delle grandi multinazionali dell'epoca, in particolare delle aziende attive nei settori del tabacco, della gomma e dell'olio. L'edificio inaugurato nel 1926 si configurava come un vero e proprio monumento al capitale coloniale, assumendo una funzione che eccedeva quella di semplice contenitore museale. La sua architettura "parlante" rendeva immediatamente visibile il ciclo produttivo dell'impero: i bassorilievi che ne decorano la facciata rappresentano la raccolta delle risorse, il loro trasporto e il loro arrivo nei porti olandesi, inscrivendo il profitto coloniale nella pietra stessa dell'edificio e orientando lo sguardo verso una specifica concezione dell'umanità e della storia (Gouda 1995).

All'interno, accanto alle sale espositive, trovavano spazio veri e propri laboratori di analisi chimica, nei quali il capitale incontrava la scienza: qui ad esempio si studiava come rendere più resistente la

gomma indonesiana per le industrie europee, mostrando come il museo funzionasse anche come centro di ricerca applicata al servizio dell'economia coloniale.

Tra le due guerre mondiali, il Tropenmuseum assunse una funzione didattica centrale nella costruzione del consenso imperiale. Attraverso l'uso sistematico di diorami iperrealistici, il museo mise in scena una rappresentazione delle colonie come spazi ordinati, pacificati e produttivi, rassicurando il visitatore olandese sulla bontà della gestione coloniale. Queste ricostruzioni erano orientate a confermare la legittimità del dominio metropolitano, subordinando la comprensione della complessità delle culture rappresentate a una funzione ideologica coerente con il progetto coloniale.

In questo periodo, l'antropologia praticata all'interno del museo risultava strettamente funzionale all'amministrazione coloniale, poiché lo studio delle lingue, dei costumi e delle strutture sociali era orientato alla formazione di funzionari capaci di gestire le piantagioni, amministrare i territori e prevenire eventuali rivolte, senza perseguire finalità emancipative (cfr. Cooper 2005, Van Dartel 2008). L'essere umano colonizzato veniva così trattato come una risorsa da conoscere per essere governata in modo più efficiente.

La perdita dell'Indonesia nel 1949 segnò un trauma profondo per l'istituzione, costringendola a una crisi di identità senza precedenti. Nel 1950 il museo cambiò nome, diventando Koninklijk Instituut voor de Tropen, e cercò di reinventarsi in un contesto in cui l'impero coloniale non esisteva più formalmente. Il discorso museale si spostò dall'estrazione del profitto coloniale all'aiuto allo sviluppo, e l'Indonesia cessò di essere presentata come un possedimento per diventare un "partner del Terzo Mondo". Tuttavia, questo cambiamento fu in larga parte retorico. Come osserva Van Beurden (2005), il museo passò dal celebrare apertamente il dominio coloniale al celebrare lo sviluppo, senza mettere realmente in discussione la gerarchia di potere sottostante: l'altro non era più un suddito, ma un soggetto sottosviluppato che necessitava della tecnologia, del sapere e del capitale olandese. In parallelo, il KIT continuò a operare come centro di consulenza per le aziende olandesi attive nei tropici, dimostrando la persistenza del legame strutturale tra museo e capitalismo.

Un vero spartiacque simbolico si verificò negli anni 70, quando una nuova direzione, influenzata dai movimenti di protesta globale e dalla teoria della dipendenza, riorientò radicalmente la missione del Tropenmuseum. Per la prima volta, un museo coloniale europeo dichiarava esplicitamente l'obiettivo di educare il pubblico ai problemi della povertà globale e della giustizia sociale. Le mostre iniziarono a denunciare lo sfruttamento delle multinazionali e il lascito tossico del colonialismo, segnando una rottura netta con la tradizione celebrativa precedente (cfr. Faber e Van Dartel 2009).

La fase più recente del processo di decolonizzazione si distingue per il suo carattere strutturale, poiché riguarda tanto i contenuti espositivi quanto la proprietà degli oggetti e la natura stessa dell'istituzione. Nel 2014, il Tropenmuseum è stato accorpato ad altre istituzioni etnografiche olandesi all'interno del

Wereldmuseum, segnando la fine del KIT come entità isolata e legata esclusivamente al passato tropicale. Questo processo ha trovato una svolta decisiva nel Rapporto sulla Restituzione del 2020, che ha portato i Paesi Bassi ad adottare una politica di restituzione incondizionata degli oggetti ottenuti con la forza. Nel 2023, il museo ha restituito all'Indonesia beni di enorme valore, come i gioielli di Lombok, segnando un passaggio storico nel rapporto tra ex metropoli ed ex colonie. Parallelamente, la riflessione critica si è estesa allo spazio architettonico stesso: i fregi e le decorazioni coloniali dell'edificio sono oggi oggetto di dibattito, con l'obiettivo di reinterpretarli o "neutralizzarli", trasformando il museo in un dispositivo di autocritica permanente.

Nel suo percorso storico, il Tropenmuseum è passato dall'essere un complice diretto dell'estrazione coloniale a uno dei suoi critici più radicali. Tuttavia, questo processo rimane intrinsecamente incompiuto. Come sottolineano numerosi studiosi, l'istituzione è vincolata a ciò che viene definito "archivio coloniale": il fatto che la sua stessa esistenza, le sue collezioni e il suo edificio siano prodotti di quel sistema di dominio che oggi intende decostruire. Oggi, come parte del Wereldmuseum, il Tropenmuseum si colloca al centro di un dibattito radicale sulla restituzione, sulla responsabilità storica e sul legame tra il benessere europeo e la violenza coloniale. Le mostre contemporanee non nascondono più il nesso tra il lusso olandese e la sofferenza prodotta oltremare, tentando di trasformare l'istituzione da "ufficio contabile dell'impero" a spazio di riparazione. Tuttavia, l'edificio stesso, con i suoi fregi che celebrano il profitto e l'estrazione, rimane un ostacolo materiale e simbolico difficile da ignorare, ricordando costantemente quanto la decolonizzazione museale sia un processo ancora in corso e mai definitivamente concluso (Bosma 2020).

5.2 Struttura del museo

Il museo oggetto di questa analisi si presenta come un dispositivo espositivo complesso, articolato su più livelli e organizzato secondo una logica narrativa e spaziale che integra mostre permanenti e mostre temporanee. Pur riconoscendo la rilevanza delle esposizioni temporanee nel rinnovamento del discorso museale e nella sperimentazione di nuovi linguaggi espositivi, l'analisi qui proposta si concentra esclusivamente sulle mostre permanenti, considerate come il nucleo più stabile e strutturante dell'identità discorsiva dell'istituzione.

Il corpus analizzato comprende dunque tre grandi unità espositive, collocate in continuità spaziale all'interno del percorso museale:

1. "Our Story", situata immediatamente sulla sinistra dell'ingresso, in cui l'istituzione esplicita la propria postura, la propria storia e il proprio riposizionamento critico.

2. Things That Matter (piano terra), organizzata attorno a una serie di domande che interrogano direttamente il visitatore su temi quali identità, linguaggio, casa, memoria, clima, cultura, fede, attivismo;
3. Our Colonial Inheritance (primo piano), che sviluppa una narrazione spaziale e sequenziale dedicata alla storia del colonialismo, alle sue conseguenze materiali e simboliche, e alle forme di resistenza e decolonizzazione.

Nel panorama museale europeo contemporaneo, questo museo si presenta come uno spazio avanzato di rinegoziazione decoloniale, in cui le modalità di enunciazione, le strategie di interpellazione e le relazioni tra istituzione, oggetti e visitatori vengono profondamente riformulate, pur restando inscritte entro un equilibrio che ne delimita la radicalità.

Il museo espone in modo esplicito la violenza coloniale e costruisce sezioni ad alta intensità patemica dedicate allo sfruttamento, alla deumanizzazione, alla ribellione e al trauma. In questi passaggi il visitatore viene posto di fronte a immagini, oggetti e narrazioni che rendono percepibile la brutalità del sistema coloniale e ne sollecitano una risposta patemica e cognitiva. Qui, l'esperienza produce tensione e disagio e interrompe ogni possibilità di fruizione imparziale.

Tuttavia, l'intensità emotiva viene attivata e subito ricondotta entro dispositivi interpretativi che ne regolano gli effetti. Per esempio, la genealogia del potere coloniale viene resa visibile sul piano strutturale, ma la sua continuità storica più prossima rimane parzialmente opaca, soprattutto nei momenti in cui la responsabilità istituzionale si avvicina cronologicamente al presente. Il conflitto viene in generale mostrato e legittimato, le sue istanze critiche vengono canonizzate, ma entro una configurazione che ne delimita l'estensione e ne modula la portata.

La denuncia della violenza in si intreccia così a una gestione controllata delle passioni collettive e della memoria storica, per cui l'orrore non viene rimosso, ma viene incorniciato in una forma che consente la rielaborazione e orienta il visitatore verso una presa di posizione praticabile. In questo equilibrio tra esposizione e delimitazione si collocano insieme la forza critica del dispositivo e i suoi confini, che rendono il conflitto spazio di elaborazione senza lasciarlo espandere oltre la soglia istituzionale che lo contiene.

Come si vedrà nell'analisi, risulta particolarmente importante il carattere fortemente interpellante dell'allestimento: la continua chiamata in causa del visitatore è la conseguenza di una strategia volta alla personalizzazione del conflitto e alla redistribuzione della responsabilità che attraversa l'intero percorso. Dopo aver esposto la violenza coloniale entro confini narrativi regolati istituzionalmente, il museo inserisce il soggetto direttamente nella scena del presente in quanto attante, trasformandolo progressivamente in attore del discorso. A seconda delle sezioni, il visitatore viene costruito come soggetto conoscente che apprende, come soggetto implicato che riconosce la propria posizione, come

possibile opponente o come alleato delle pratiche di resistenza. In alcuni momenti è chiamato esplicitamente a prendere posizione, a scegliere, a collocarsi nello spazio politico. Questa interpellazione costante, che coinvolge il visitatore in modo molto efficace, produce un effetto di prossimità che rende il conflitto immediato e personale, spostando l'asse dalla ricostruzione storica verso la trasformazione del comportamento individuale.

Il visitatore viene così configurato come soggetto trasformatore, invitato a interrogarsi sulla colonialità del presente e a modificare lo sguardo con cui orienta la sua stessa quotidianità, secondo un registro con cui la forte mobilitazione etica viene incanalata entro forme di responsabilizzazione individuale che rendono il conflitto socialmente elaborabile.

Un ulteriore elemento rilevante riguarda il ruolo centrale attribuito, in diverse sezioni, alla dimensione economica del progetto coloniale, perché l'insistenza sul commercio, sull'estrattivismo e sulle reti globali di profitto instaura un dialogo esplicito con la genealogia del museo stesso, nato all'interno di un colonialismo fondamentalmente commerciale e strettamente legato alla gestione economica dell'alterità. La scelta di avviare il percorso espositivo a partire dalle radici economiche del colonialismo contribuisce così a collocare il museo in una postura moralizzante, ma nel contesto del campo di forze che esso stesso costruisce per poi analizzarlo e problematizzarlo.

In questi sensi, il museo si propone come uno spazio di dialogo interculturale e intraculturale, capace di mettere almeno parzialmente in crisi le narrazioni coloniali e le categorie occidentali che lo hanno fondato. Il dispositivo espositivo lavora infatti per destabilizzare lo stereotipo della supremazia bianca, con lo scopo di fare collassare la pretesa di universalità del canone occidentale e restituendo complessità, pluralità e contrasti alla rappresentazione dell'umano.

Il risultato è un museo che si espone – non totalmente, certo, ma che si trasforma e coinvolge, proteggendo l'istituzione proprio attraverso la sua capacità di mettersi in discussione e di accogliere sguardi decoloniali come parte integrante del proprio discorso.

5.3 Stanza automodellizzante – Our Story

La sezione espositiva Our Story occupa una posizione strategica all'interno del percorso museale ed è analizzabile come un testo automodellizzante attraverso cui l'istituzione prende esplicitamente parola su sé stessa.

Lo spazio è organizzato secondo una struttura triadica: un centro fortemente marcato e due ali laterali, con funzioni differenziate ma complementari.

Al centro dello spazio è collocata un'installazione di forma capanniforme, riconoscibile immediatamente per la sua scala e per la sua disposizione angolare rispetto alle pareti. L'installazione occupa una posizione di cerniera tra due narrazioni distinte: da un lato, la presentazione dell'istituzione museale, della sua storia e della provenienza delle collezioni; dall'altro, lo spazio dedicato ad una problematizzazione di tipo postcoloniale e decoloniale. La sua collocazione la situa in una posizione intermedia che mette in comunicazione la dimensione storica e quella più critica, orientando l'esperienza verso una lettura riflessiva dell'intero spazio che impedisce una fruizione lineare.

Il titolo "Our Story" sostiene ulteriormente questo orientamento del visitatore nei confronti dello spazio attraverso un meccanismo di interpellazione, proponendo la storia evocata come narrazione condivisa che coinvolge il visitatore quale parte di una comunità più ampia.

Il sottotitolo dell'esposizione esplicita i tre ambiti che strutturano questo spazio introduttivo – storia del museo, estensione della collezione e architettura dell'edificio – e tale tripartizione trova una traduzione spaziale corrispondente.

Sul lato destro dello spazio è collocata una delle due vetrine, intitolata "Current View of the Collection", dedicata alla contemporanea visione curatoriale. La disposizione laterale di queste vetrine contribuisce a strutturare una gerarchia discorsiva, per cui la sintesi storica rimane sullo sfondo (nel lato sinistro, topologicamente distante dal nucleo narrativo), mentre la visione contemporanea occupa una posizione semioticamente più rilevante.

Sul muro in prossimità della vetrina “Current View of the Collection” si concentrano domande interpellanti (sotto il titolo) e categorie operative (lato destro adiacente) che strutturano il discorso dello spazio: le prime rendono esplicite le fratture storiche e identitarie legate alla colonialità, mentre le seconde forniscono strumenti semiotici per nominarle, attraversarle, rielaborarle. Domande e categorie agiscono congiuntamente, producendo una messa in crisi delle abitudini interpretative che rimane tuttavia controllata entro un regime dove l’istituzione traccia confini molto chiari.
Sul lato sinistro dello spazio sono invece disposte le informazioni dedicate alla storia istituzionale del museo e alla genesi delle sue collezioni, accompagnate dall’altra vetrina intitolata “Collecting Worldwide”.

Questa vetrina presenta una sintesi concentrata della collezione, organizzata per provenienze geografiche e storiche, con particolare enfasi sui territori coloniali, come il Suriname. La funzione di questo dispositivo è in sostanza condensativa, restituendo una visione d’insieme della collezione come prodotto di una lunga storia di raccolta, segnata da profonde asimmetrie di potere, come si legge sul muro adiacente. Il titolo mette subito in luce questa funzione di sintesi e presenta la collezione come il risultato di un lavoro sviluppato nel tempo e in contesti diversi. Anche il sottotitolo segue la stessa linea e descrive il museo come un’istituzione con una storia che affonda le radici nel XVIII secolo, nata dall’unione di tre musei precedenti e cresciuta attraverso il loro incontro.
L’enumerazione quantitativa che accompagna la vetrina – circa 450.000 oggetti e centinaia di migliaia di fotografie provenienti da quasi tutto il mondo – concorre a produrre un effetto di scala e di monumentalità, costruendo l’immagine di un’istituzione dotata di un capitale simbolico e materiale impressionante.

5.3.1 Fra il trauma e la sua "amministrazione"

Come anticipavamo, nella zona destra, in prossimità della vetrina dedicata alla visione curatoriale e immediatamente sotto al titolo Our Story, è collocato un insieme di domande che tematizzano esplicitamente le fratture storiche, morali e identitarie legate alla colonialità. Queste domande rendono visibile l'impossibilità di stabilizzare un'identità collettiva non problematica e, al tempo stesso, propongono un percorso di elaborazione di tale dissonanza.

Il possessivo "our" assume qui una funzione inclusiva e conflittuale insieme, riferendosi tanto ai soggetti storicamente dominanti quanto a quelli colonizzati, diasporici o migranti. Il visitatore è così progressivamente costruito come parte di una comunità eterogenea e strutturalmente attraversata dal conflitto. Parallelamente, la scelta di "story" invece di "history" sottolinea da un lato l'esigenza di riconoscere la pluralità di voci e prospettive; dall'altra, la necessità di riconoscere il carattere fondamentalmente anche ideologico della storia.

Le domande formulate sono sei. In posizione iniziale compare l'interrogativo sull'origine degli oggetti (Is everything you see here stolen?), che introduce immediatamente la questione della violenza coloniale. Questa domanda tuttavia appare meno incalzante della seconda, posizionata in alto, preminente rispetto alla prima, intorno alla ridenominazione dell'istituzione (Why are you no longer called Tropenmuseum?), che problematizza il rapporto tra nome, storia e posizionamento semiopolitico. Seguono quella sulla restituzione (Have you ever returned objects?) e quella sui resti umani (Do you show skulls and other human remains?). Le ultime due (Do you ever sell items from the collection? e Was the trade fair?) invece interrogano direttamente la dimensione economica e morale delle pratiche collezionistiche.

Sul muro accanto alle domande, il museo propone una sorta di "vocabolario della crisi" volto a costituire un vero e proprio codice di interpretazione articolato in sette categorie operative: costume or fashion, indigeneity, returning stolen art, decolonization, activism and protest, craft or design, tradition and innovation – tutti accompagnati da brevi definizioni. I pannelli mostrano come distinzioni apparentemente stabili – tra costume e moda, artigianato e design, tradizione e innovazione – siano in realtà storicamente e politicamente situate, spesso costruite a partire da uno sguardo occidentale che naturalizza le proprie categorie e rende "immutabili" quelle attribuite ad altri contesti culturali. Allo stesso tempo, temi come indigeneity, decolonization, activism and protest e returning stolen art introducono questioni legate alla violenza coloniale, alla perdita di conoscenze, alla resistenza e alle pratiche di restituzione, collocando la collezione museale entro processi ancora aperti e controversi.

Ciascuna di queste categorie funziona come frame semiotico funzionale a interpretare gli oggetti della collezione esposti nella vetrina adiacente (Current View of the Collection): l'oggetto, che può essere

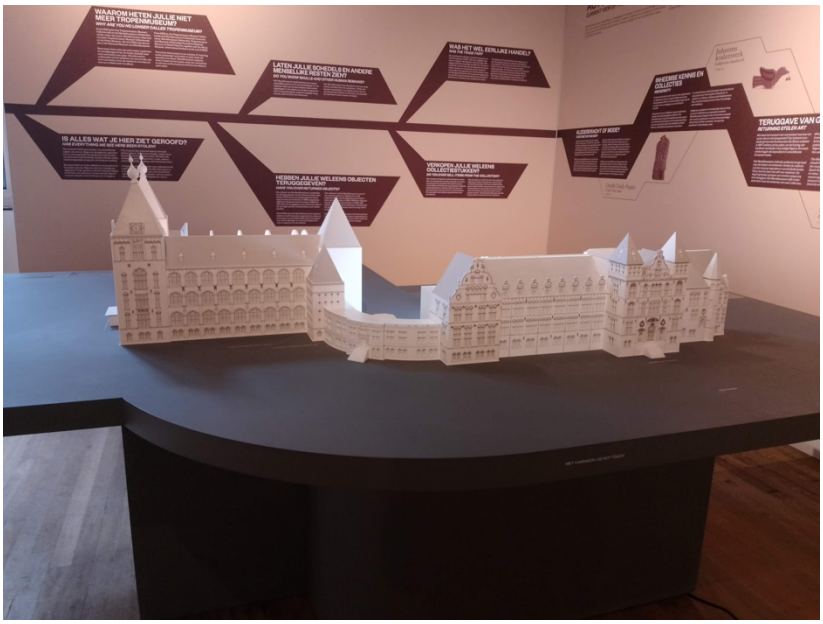
sia parte della collezione coloniale sia un nuovo oggetto acquisito dal museo, viene reso espressione dello sguardo postcoloniale e decoloniale che – il museo dichiara – orienterebbe gli allestimenti.
Per esempio, la categoria "decolonisation" è associata ad una fotografia introdotta dal titolo "Past is a foreign country", che introduce il lavoro del fotografo contemporaneo Anouk Steteketee, dedicato ad esaminare le memorie e le contraddizioni del passato coloniale in Indonesia. Invece, "indigeneity" è associata ad un uccello ricamato di perline di origine indigena. In modo analogo, alla categoria "returning stolen art" viene riferita una placca in bronzo del Benin raffigurante un ufficiale di corte. Tuttavia, quest'ultimo oggetto non risulta effettivamente presente nella vetrina al momento dell'osservazione, producendo un'assenza che risulta essa stessa significante, sollecitando interrogativi ulteriori sullo statuto degli oggetti, sulla loro disponibilità e sulle pratiche effettive di restituzione.
In tutti i casi, comunque, la relazione tra contenuto e sua espressione apre il lettore ad una pluralità di letture, lasciando emergere una controllata indeterminatezza semiotica che vuole rispecchiare la complessità dei processi storici e culturali evocati.

5.3.2 L'ambivalenza del sito del trauma

La distinzione spaziale tra domande e categorie operative di analisi consente di articolare il discorso museale su due livelli complementari. Da un lato, le domande producono una traumatizzazione del senso: interrompono abitudini interpretative consolidate, destabilizzano cornici di lettura date per scontate e rendono percepibile una frattura che investe l'identità collettiva. Dall'altro, le categorie operative intervengono come dispositivi di stabilizzazione semiotica, offrendo strumenti interpretativi condivisi attraverso cui la frattura, appena (ri)aperta, può essere gestita. Il passaggio dalla domanda alla categoria non annulla il trauma, ma ne regola l'intensità, traducendo l'esperienza di dissonanza in un sapere organizzabile.
In questo quadro, la responsabilità degli orrori storici evocati in questa sezione non viene attribuita a un soggetto singolo né interamente delegata all'istituzione museale, ma distribuita collettivamente. Il museo si presenta come risultato di pratiche storiche condivise e interpella il visitatore come unità partitiva, parte di un gruppo direttamente coinvolto da tale eredità. L'interpellazione del lettore produce effetti anche sul piano passionale poiché emerge un'ombra di colpa diffusa, che orienta la stessa modalizzazione cognitiva e anzi arriva a precedere tutte le ulteriori riflessioni sulla dissonanza del patrimonio sollecitate dallo spazio.
Questa colpa, tuttavia, non viene radicalizzata né spinta verso forme di conflittualità intense. Il regime passionale che attraversa questo spazio è caratterizzato da una bassa intensità, da un atteggiamento misurato e controllato: il conflitto viene riconosciuto come strutturale, ma immediatamente incanalato

entro forme discorsive che ne consentono la gestione e la metabolizzazione. In questo senso, il museo interviene sulle intensità emotive e traduce tensioni, spesso esplosive, provenienti dallo spazio sociale in forme compatibili con l'ordine istituzionale.

Il modellino dell'edificio, collocato tra la presentazione critica della storia delle collezioni e la tematizzazione della loro colonialità, assume in questo assetto una funzione di mediazione particolarmente significativa. Esso mette in relazione lo spazio della frattura identitaria con quello della sua riformulazione semiotica, costruendo il museo come entità duplice, che è simultaneamente parte del problema e possibile luogo di elaborazione della soluzione.



Il modellino oltre a veicolare informazioni architettoniche e storiche, vuole chiarire la dimensione ideologica incorporata nell'architettura stessa del museo, guidando il visitatore a riconoscere e decodificare le decorazioni monumentali dell'edificio. Qui le spiegazioni proposte sono formulate in modo estremamente chiaro e accessibile, proprio come nel resto della stanza (e del museo), senza tuttavia neutralizzare la portata critica dei problemi tematizzati. Le figure scolpite, ad esempio, vengono descritte come rappresentazioni di gruppi etnici indonesiani concepiti come archetipi collettivi privi di individualità, ridotti a tipi. Questa scelta iconografica viene resa esplicita e problematizzata, mostrando come l'architettura partecipi attivamente alla costruzione di uno sguardo coloniale che classifica, generalizza e gerarchizza. Allo stesso modo, le proiezioni chiariscono la contrapposizione simbolica tra Est e Ovest inscritta nelle decorazioni: l'Est viene rappresentato come primitivo, arretrato, immobile, mentre l'Ovest appare come industrializzato, progressivo e superiore. Il video non attenua questa opposizione, ma la rende leggibile, nominabile e criticabile.

Inoltre, come abbiamo già sottolineato, al momento dell'interazione con il modellino il visitatore è già stato orientato all'interpretazione, cioè è stato modalizzato secondo un preciso sguardo e orientamento rispetto a ciò che vede. Infatti, le domande e il codice semiotico in risposta caratterizzato dalle categorie operative hanno già predisposto ad abitare un orizzonte di senso postcoloniale, fornendo le coordinate attraverso cui leggere il patrimonio. Il modellino non introduce quindi ex novo una critica, ma la approfondisce e la applica all'edificio stesso, trasformando il museo in oggetto del proprio discorso, in traccia della colonialità.

In questo senso, l'istituzione anticipa le critiche che tradizionalmente vengono rivolte a questi spazi, sottraendole alla sola competenza degli esperti e rendendole patrimonio condiviso.

Già in questa stanza emerge con forza il posizionamento dell'istituzione, configurata come museo che assume il rischio di mettere in crisi se stesso, esibendo un coraggio analitico raro nel panorama dei contesti museali contemporanei soprattutto così centrali nello spazio urbano, nazionale e culturale. Così, il museo si presenta come spazio normativo che non impone una visione dall'alto, ma rielabora e organizza tensioni che emergono dal contesto sociale. Il sottotitolo della vetrina Current View of the Collection esplicita questa postura: il museo è descritto come istituzione in stato di flusso e cambiamento, in risonanza con una società anch'essa definita come instabile e trasformativa. La riflessività rivendicata è anche speculare: il museo si configura come dispositivo che riflette ciò che accade all'esterno, selezionandolo e riorganizzandolo attraverso un codice che gli conferisce una forma.

La collezione, in questa prospettiva, non viene più presentata come strumento di celebrazione univoca, ma come insieme di oggetti leggibili da prospettive differenti. Il passaggio da una funzione di glorificazione coloniale a una funzione di problematizzazione multiprospettica segna una trasformazione dello sguardo museale, che si colloca oggi come spazio di dialogo normativo con le tensioni sociali piuttosto che come luogo di stabilizzazione conservativa dell'ideologia dominante.

5.3.3 Antagonismo fra Stato e Museo

La lettura delle domande relative alla restituzione degli oggetti attiva un livello di riflessione che riguarda il rapporto tra il museo e lo Stato olandese. Il pannello segnala che, a partire dal 2019, il museo ha assunto una posizione più attiva rispetto alle politiche di restituzione, esplicitando un confronto diretto con lo Stato. Tale precisazione assume un rilievo significativo, poiché lo Stato olandese viene riconosciuto come soggetto proprietario della collezione. Lo Stato emerge così come vero e proprio soggetto narrativo, direttamente coinvolto nel processo di restituzione e, più in generale, nelle dinamiche di riparazione che si intrecciano con la storia coloniale e con le sue eredità ancora operative.

La separazione tra museo e Stato dà forma a due realtà autonome, ciascuna con una propria missione e obiettivi specifici. In questo modo emergono con maggiore chiarezza le resistenze del governo e si delineano campi di intervento diversi, che si articolano sul piano politico, simbolico e istituzionale.
Il museo si dissocia dalle politiche statali e rivendica una propria autonomia discorsiva, e più in generale semiopolitica: le critiche rivolte allo Stato non devono essere automaticamente estese al museo, che si colloca su un piano differente. Attraverso questa operazione, l'istituzione museale prende le distanze dalla funzione di semplice veicolo dell'ideologia statale e si presenta come soggetto capace di assumere una posizione critica.
Dal punto di vista narrativo, la dinamica può essere letta come una riorganizzazione dei ruoli attanziali nell'arena socio-politica. In relazione alla persistenza di pratiche neocoloniali, lo Stato qui appare occupare la posizione di soggetto attivo nel loro mantenimento, mentre il museo si configura come opponente. In relazione alla restituzione degli oggetti, la configurazione si rovescia: il museo assume la posizione di soggetto che promuove il cambiamento, mentre lo Stato diventa opponente conservatore. Questa reversibilità dei ruoli è analiticamente rilevante, poiché consente di osservare come il processo di decolonizzazione non si giochi soltanto sul piano delle narrative espositive, ma anche su quello delle relazioni fra museo, governo nazionale e internazionale.
Tuttavia, la distinzione tra Stato e museo non va intesa come una separazione tra struttura e sovrastruttura nel senso semplificato del termine, ma come articolazione di differenti modalità di intervento all'interno di uno stesso campo di regolazione sociale. Se lo Stato agisce prevalentemente attraverso dispositivi giuridici, amministrativi ed economici, il museo opera sul piano "ideologico"; tuttavia, in una prospettiva marxista non riduttiva, tale piano non costituisce un semplice riflesso della struttura, ma una dimensione attiva della sua riproduzione e trasformazione.
Il museo, in quanto istituzione culturale, interviene pienamente nella sovrastruttura ideologica, ma lo fa ovviamente producendo effetti pragmatici a partire da una serie di manipolazioni: orienta pratiche, modella valori, stabilizza o riformula regimi di senso. In questo senso, i musei non sono esterni ai meccanismi di regolazione sociale, bensì uno dei luoghi privilegiati in cui tali meccanismi si esercitano e si rinegoziano.
Risulta quindi necessario interrogarsi sul ruolo dello Stato come organizzazione altamente modellizzante all'interno di una semiosfera, per comprendere più precisamente la posizione che il museo può occupare rispetto ad esso. Inoltre, è opportuno riflettere sul fatto che la distanza rivendicata dal museo rispetto alle politiche statali non cancella il fatto che l'istituzione museale sia storicamente e materialmente implicata nelle dinamiche coloniali e neocoloniali. Anche quando i finanziamenti attuali non derivano direttamente da pratiche coloniali, essi restano inseriti in un assetto economico e istituzionale la cui formazione storica è stata resa possibile dall'accumulazione coloniale

e dalla sua riorganizzazione neocoloniale. È precisamente su questo punto che si innesta il campo di studi noto come Political Economy of Museums, inteso come ambito di ricerca interdisciplinare che mette in relazione i Critical Museum Studies con gli studi sulla comunicazione, sui media e sulle istituzioni culturali (cfr. Sharp 2025). L'obiettivo non è semplicemente quello di analizzare le fonti di finanziamento dei musei, ma di ricostruire le dinamiche di potere entro cui essi operano, incluse le relazioni con la governamentalità, il neoliberismo, il filantrocapitalismo e le trasformazioni del lavoro culturale. Un primo passaggio fondamentale di queste analisi consiste nel riconoscere la natura storicamente coloniale del museo e nel sottoporre a critica la pretesa di universalità che ha a lungo legittimato le sue pratiche di raccolta, classificazione ed esposizione.

In questi sensi, l'autonomia del museo è necessariamente relativa: esso opera entro un ventaglio di possibilità definito dall'organizzazione statale e dai suoi dispositivi di finanziamento. Infatti, esiste un contratto socio-semiotico che lega le due istituzioni: il museo può discostarsi dalle politiche statali, e persino criticarle, ma solo entro confini che non mettono radicalmente e sovversivamente in discussione l'assetto complessivo del sistema. L'opposizione è dunque prevista e, in una certa misura, autorizzata.

In questo quadro, la funzione del museo appare ambivalente. Da un lato, esso riconosce e rende visibili le fratture storiche e sociali legate alla colonialità; dall'altro, contribuisce alla loro regolazione.

Il museo funziona come dispositivo di controllo del conflitto, orientando le tensioni verso forme narrative compatibili con la stabilità istituzionale. Le contestazioni vengono riconosciute, ma al tempo stesso riformulate, depotenziate e rese gestibili. È in questo senso che la regolazione passionale assume un ruolo centrale: il museo interviene sulle intensità, elimina o attenua gli elementi più distruttivi e indirizza il conflitto verso modalità di elaborazione pacificate.

L'opposizione tra museo e Stato, dunque, non va letta come rottura radicale, ma come articolazione interna a un sistema che prevede spazi di dissenso controllato. Tale ambivalenza consente di comprendere come il discorso decoloniale museale possa essere al tempo stesso critico e regolativo, capace di produrre effetti di trasformazione semiotica senza minacciare seriamente l'assetto complessivo del sistema culturale e istituzionale in cui opera.

5.3.4 Risultati analitici di Our Story

Lo spazio analizzato mostra come il museo operi simultaneamente su più livelli: istituisce una distanza narrativa dallo Stato, interpellando il visitatore come membro di una comunità storicamente implicata; riconosce le fratture che attraversano tale comunità; e, al tempo stesso, le regola, rendendole compatibili con un orizzonte di pacificazione e continuità istituzionale.

La comunità viene evocata come spazio entro cui il soggetto visitatore è situato e attraverso cui prende forma, configurandolo come elemento immerso in una rete che lo precede, lo eccede, lo individua, e ne orienta le possibilità di esperienza e di riconoscimento. Attorno ad esso si struttura (viene strutturata, dal museo) una struttura attanziale che lo collega a una comunità storicamente responsabile di pratiche violente e oppressive, molte delle quali continuano a produrre effetti nel presente. Questa comunità accompagna il soggetto come un'ombra che egli porta con sé, spesso in modo inconsapevole, operando come presenza latente che orienta percezioni, giudizi e modalità di relazione. L'ingiustizia viene presentata infatti anche come effetto sistemico sostenuto dall'inconsapevolezza e dalla ripetizione automatica di schemi di senso sedimentati.

Il visitatore è invitato ad ascoltare una serie di domande che emergono dalle fratture della comunità: domande che non vengono poste come accuse, ma come segnali di una crisi già riconosciuta. L'ascolto diventa qui una prima forma di presa di posizione. Il museo sollecita il visitatore a farsi carico di tali interrogativi come parte in causa. Proprio questo "svelamento" apre la possibilità di una riconfigurazione: il visitatore diventa un aiutante potenziale, un soggetto che può prendere posizione oppure rimanere in una zona intermedia. Emergono così anche posizioni ibride: il non-opponente, che non prende una posizione attiva ma continua a condividere alcune credenze, anche se esplicitamente denunciate dall'allestimento; il non-aiutante, che sceglie il silenzio o l'indifferenza. Il dispositivo museale non forza una scelta binaria, ma distribuisce il soggetto lungo un campo di possibilità narrative e passionali, modulando il suo coinvolgimento.

In ogni caso, il visitatore viene costituito innanzitutto come soggetto narrativo all'interno di un conflitto culturale in atto. Il museo mette in scena una struttura oppositiva che distingue tra abusatori e abusati, tra soggetti che hanno subito violenza e soggetti che l'hanno esercitata o resa possibile. Prendere posizione contro la violenza implica necessariamente un riconoscimento di questa asimmetria, che si traduce in un relativo e ulteriore posizionamento narrativo del soggetto.

5.4 Spazio monumentale centrale

Al piano zero, il museo si apre in uno spazio centrale di grande estensione, caratterizzato da un'altezza monumentale e da una forte e calda luminosità. L'architettura, scandita da arcate e gallerie sovrapposte, produce un effetto di espansione che orienta immediatamente il corpo del visitatore: lo sguardo è attratto verso l'alto e in profondità, mentre il movimento è libero, non canalizzato, e invita a una fruizione esplorativa. Questo spazio, per la sua ampiezza e per la sua qualità formale, si impone come un luogo di attraversamento e di permanenza insieme, più vicino a una piazza coperta che a una sala espositiva tradizionale.

Al momento dell'osservazione, l'area centrale ospitava una sezione interattiva della mostra temporanea Martial Arts, organizzata come spazio di pratica di arti marziali per bambini, con insegnanti messi a disposizione dal museo.
È proprio questa forte espansione spaziale a costituire il principale elemento di contrasto con le aree espositive della mostra Things that matter.

L'allestimento della mostra si sviluppa sotto le gallerie laterali, attraverso una sequenza di ambienti più raccolti e circoscritti. Qui, al posto dell'apertura monumentale del centro, il visitatore incontra una serie di piccole stanze, ciascuna costruita intorno a una domanda fondamentale. Le domande seguono un ordine progressivo – How do you create new life?, What does language mean to you?,

What do you believe in?, When do you feel at home?, What does your clothing say about you?, What brings back happy memories?, Is the climate changing your culture?, When is culture yours?, What are you fighting for? – e organizzano il percorso secondo una logica tematica molto chiara e accessibile.

In questo dispositivo spaziale si rende particolarmente evidente la distinzione tra osservante e osservato. Il visitatore si muove in uno spazio ampio, fluido, non vincolato, mentre gli oggetti e i nuclei tematici sono collocati all'interno di ambienti delimitati, quasi incassati nell'architettura. Ogni stanza funziona come una sorta di nicchia: un luogo separato, protetto, che invita a un'esperienza più concentrata e intima del patrimonio coloniale esposto. L'osservazione avviene così per immersione temporanea, attraverso l'ingresso in uno spazio altro, distinto dal flusso aperto del piano zero, secondo una classica (o quasi) configurazione voyeuristica. I muri di queste stanze funzionano infatti come confini porosi tra identità e alterità. Da un lato delimitano, separano e contengono; dall'altro possono essere attraversati, rendendo possibile l'accesso a un altro spazio geografico, a un altro spazio culturale e alle sue logiche profonde, che ordinariamente restano opache o inafferrabili. In questo senso, le stanze agiscono come veri e propri portali trasduttivi: il visitatore può entrare in contatto con forme di vita, pratiche, valori e sistemi di senso che appartengono a mondi altri, senza che tale attraversamento avvenga in modo brutale o disorganizzato.

Questi portali sono anche portali temporali. Gli oggetti esposti rinviano a un passato traumatico, segnato da violenza, espropriazione e asimmetrie di potere. La separazione spaziale consente di rendere questo passato esperibile senza che esso irrompa in modo incontrollato nello spazio presente. Il visitatore è posto nella condizione di "affacciarsi" su quel tempo, di entrarvi per segmenti tematici, secondo un ordine che ne governa l'intensità e la comprensibilità.

In questo senso, le stanze assumono anche una funzione protettiva che si sviluppa su due piani intrecciati: offrono al visitatore un contesto mediato in cui avvicinarsi all'alterità senza esserne travolto e, allo stesso tempo, creano una distanza che attenua l'impatto diretto del trauma coloniale. Gli oggetti, come tracce materiali di violenze storiche, vengono così collocati in spazi di esperienza attentamente regolati, dove la loro carica traumatica resta presente ma viene calibrata attraverso l'organizzazione tematica, i percorsi di interazione guidata e la possibilità di fermarsi, riflettere e trovare una propria risposta.

La distanza voyeuristica che struttura il rapporto tra spazio centrale e stanze non equivale dunque a una messa in sicurezza definitiva dello sguardo, ma, al contrario, essa costituisce la condizione di possibilità per un coinvolgimento progressivo e senza strappi o salti bruschi: l'alterità viene inizialmente osservata da una posizione relativamente protetta, ma questa osservazione è pensata per produrre effetti, per attivare domande e per predisporre il visitatore a una trasformazione che non si

esaurisce nello spazio della stanza. La distanza non serve a neutralizzare l'esperienza dell'altro, ma a renderla praticabile, sostenibile e, soprattutto, capace di avere conseguenze.
In definitiva possiamo osservare come questa sequenza di stanze, immersa in uno spazio centrale ampio, luminoso e disteso, contribuisca a configurare quest'ultimo come una sorta di interregno. Si tratta di uno spazio di sospensione, di tensione semiotica, in cui convivono oggetti, pratiche, immaginari e temporalità eterogenee, provenienti da altrove geografici, culturali e storici differenti. Il visitatore può osservare questi elementi, entrarvi in contatto e attraversarli, ma sempre all'interno di un regime di esperienza altamente regolato. Lo spazio museale agisce qui come dispositivo di mediazione e di protezione: rende possibile l'incontro con l'alterità e con il trauma coloniale senza che questi si impongano in forma incontrollata, governando le intensità dell'esperienza e mantenendo aperta una distanza che, paradossalmente, è proprio ciò che qui permette il coinvolgimento attivo.

5.5 Things That Matter

Il principio di fondo che organizza la mostra Things That Matter è quello per cui il contenuto è uno, mentre le manifestazioni sono molteplici. La socialità, la lotta per la difesa dei propri ideali, la casa, il divino e così via vengono presentati come dimensioni costitutive dell'esperienza umana al di là delle differenze culturali. Tali dimensioni permangono indipendentemente dal contesto geografico o culturale in cui si collocano e, al tempo stesso, costituiscono la condizione di possibilità per l'emergere di sguardi orientati diversamente. La mostra insiste dunque sull'idea che esista una forma comune da cui prende origine la vita umana, pur nella molteplicità delle sue differenze.
Per analizzare correttamente questo spazio ci rifacciamo alla distinzione hjelmsleviana fra forma, sostanza e materia, incrociando la riflessione semiotica con una prospettiva di tipo antropologico. In particolare, In opere come Anthropologie structurale (1958) e La pensée sauvage (1962), Lévi-Strauss sostiene che la molteplicità delle culture non implica una molteplicità di nature umane, ma una pluralità di soluzioni simboliche a problemi strutturalmente comparabili. Ciò che accomuna le società umane non è un contenuto identico, bensì l'esistenza di strutture formali ricorrenti – sistemi di opposizioni, relazioni e trasformazioni – che organizzano in modo differente materiali culturali eterogenei.
In questa prospettiva, pratiche, miti, sistemi di credenze e oggetti non vengono considerati come l'espressione diretta di un'essenza culturale già data, quanto piuttosto come configurazioni storicamente e materialmente situate attraverso cui prendono forma strutture relazionali più astratte. Seguendo Lévi-Strauss, ciò che conta non è il contenuto immediato delle culture, ma l'insieme di relazioni che le organizza e che può essere ricostruito solo attraverso un lavoro comparativo capace di attraversarne le diverse realizzazioni. Le strutture non si offrono mai allo sguardo in modo

trasparente, e tuttavia lasciano tracce nelle regolarità, nelle corrispondenze e nelle trasformazioni che collegano contesti anche molto distanti tra loro.

L'idea di unità dell'umano prende così una forma specifica: non coincide con l'uniformità dei contenuti culturali, ma con la possibilità di mettere in rapporto le forme che ne orientano la produzione di senso. Ciò che resta condiviso non è ciò che gli esseri umani pensano o fanno in concreto, bensì il modo in cui pensiero ed esperienza vengono strutturati attraverso sistemi simbolici che, pur variando, rimangono reciprocamente traducibili e confrontabili. È su questo piano formale che si colloca l'universalismo lévi-straussiano, uno universalismo che non cancella le differenze ma le rende intelligibili come trasformazioni interne a un medesimo campo di possibilità.

Il modello di umanità che il museo propone si inscrive in questa stessa cornice teorica. Nel modo in cui dispone gli oggetti, costruisce percorsi e mette in relazione contesti culturali differenti, esso suggerisce che le variazioni osservabili non interrompono la continuità dell'umano, ma ne mostrano la capacità di articolarsi secondo forme molteplici e tuttavia comparabili. L'umanità evocata dal museo non è definita dall'identità delle sue espressioni, bensì dalla commensurabilità delle strutture che le organizzano e che rendono possibile riconoscere, attraverso le differenze, il lavoro di uno stesso spirito umano.

Il percorso espositivo è costruito in modo tale che il visitatore riconosca progressivamente come un concetto che egli considera proprio possa essere espresso attraverso configurazioni di contenuto ed espressione differenti da quelle a cui è abituato. Il riconoscimento di questa comunanza sul piano del contenuto – l'esperienza profonda, indipendente dalle singole manifestazioni culturali pur essendone strutturalmente presupposta – produce effetti significativi: da un lato, si costituisce un piano del contenuto in cui sostanze del contenuto differenti vengono poste sullo stesso livello, di modo che esse risultano accessibili, comprensibili diventando strumenti di riflessione critica sul Sé occidentale, cioè sulle forme del contenuto egemoniche; dall'altro, si costituisce un piano dell'espressione che pone sullo stesso livello sostanze semiotiche appartenenti a contesti culturali diversi, rendendo possibile una riformulazione del rapporto con l'altro.

Le differenze vengono così perlopiù ricollocate sul piano delle sostanze, ma non su quello delle forme. In questo senso, le differenze che emergono non risultano gerarchizzabili in termini di valore o di legittimità. Ciò è reso possibile dall'istituzione di una griglia preliminare sul piano del contenuto, che consente di mettere in comunicazione forme differenti. Questa griglia fondamentale è una specifica idea di "universale umano", una certa "essenza" trascendente, che tuttavia il museo non vuole definire come forma unica; piuttosto, costruisce una commensurabilità fra forme differenti, resa possibile dall'identificazione di un denominatore comune che funziona come operatore di traduzione tra le polarità del Sé e dell'Altro. In questo senso, il piano del contenuto non viene unificato per

riduzione, ma articolato come spazio di coesistenza di forme plurali, rese reciprocamente commensurabili senza essere omologate. Il punto analitico centrale diventa allora il modo in cui il museo organizza questa coesistenza: se attraverso una gerarchizzazione o secondo un principio di parità. Nel caso di Things That Matter, la configurazione semiotica propende chiaramente per la seconda opzione. Alla forma europea non viene attribuito un rilievo privilegiato, né sul piano dell'enunciato né su quello enunciazionale, mentre all'alterità viene data centralità attraverso dispositivi interattivi che ne valorizzano l'autonomia semantica. La commensurabilità, qui, è condizione di possibilità di una relazione non gerarchica fra forme diverse dell'esperienza umana.
Mostrando che le differenze non intaccano il fondamento strutturale dell'esperienza umana, il museo opera un'estensione semantica del canone di ciò che può essere considerato umano, legittimo, degno di riconoscimento. L'alterità non viene inclusa per assimilazione forzata, per inclusione gerarchica né per neutralizzazione delle differenze, ma attraverso il riconoscimento di una commensurabilità strutturale tra forme diverse di vita e di esperienza.
In questo senso, lo spazio Things That Matter lavora esplicitamente alla ridefinizione dello statuto dell'altro come legittimo soggetto di diritto. Se prima dell'esperienza museale il visitatore poteva percepire una figura religiosa come Ganesh come radicalmente altra, estranea o meno degna di venerazione rispetto alle forme religiose occidentali, l'allestimento lo conduce progressivamente a comprendere che tale differenza si colloca sul piano delle sostanze dell'espressione, e non su quello delle forme del contenuto, che vengono costruite discorsivamente come reciprocamente traducibili – senza tuttavia lasciare senza spiegazione quella specifica sostanza e anzi circondandola da testi che la rendono comprensibile, conferendole centralità. Ciò che viene chiamato "Dio" può manifestarsi attraverso una croce, una statua, un colore, una figura antropomorfa o zoomorfa: la variazione delle sostanze espressive non compromette la comunanza del piano semantico, ma ne costituisce anzi la condizione di articolazione culturale.
La mostra rende così evidente che la diversità delle sostanze non implica una diversità di valore e che le forme simboliche non sono gerarchizzabili in termini di legittimità ontologica o religiosa. Tutte le forme vengono presentate come potenzialmente traducibili, comprensibili e riattivabili anche al di fuori del contesto geografico e culturale di origine. È precisamente questa operazione semiotica – la riorganizzazione del piano del contenuto in termini di commensurabilità e non di identità – a rendere possibile l'estensione del canone di umanità e, di conseguenza, il riconoscimento dell'altro come soggetto pienamente legittimo, senza cancellarne la differenza.
È tuttavia evidente che questa operazione produce anche un effetto ambivalente. Se, da un lato, la costruzione di una commensurabilità tra forme culturali differenti consente di includere l'Altro come pienamente umano e legittimo, dall'altro lato essa tende inevitabilmente a rafforzare un canone di

tipo occidentale. Gli universali che rendono possibile la traduzione e la comparazione non sono mai neutri: essi derivano da una specifica tradizione epistemica, storicamente situata, che continua a detenere un'autorità normativa nella definizione di ciò che conta come "umano" e delle condizioni alle quali tale riconoscimento può avvenire.

In questo senso, Things That Matter opera una duplice mossa. Sul piano degli effetti positivi, l'Altro non viene costruito come minaccia né come opacità irriducibile: è reso comprensibile, attraversabile, abitabile. L'alterità diventa spazio di sperimentazione cognitiva e passionale, occasione di riflessione sulle categorie del Sé e, in molti casi, di loro messa in crisi. L'Altro viene reso esperienza, invitando il visitatore a "diventare altro" e a imparare qualcosa di sé attraverso il confronto con forme di vita differenti.

Al tempo stesso, però, questa apertura non coincide con una sospensione del punto di vista occidentale. Il piano del contenuto che rende possibile la commensurabilità resta preliminarmente definito dallo sguardo dell'istituzione europea, che conserva il ruolo di istanza capace di stabilire quali differenze siano traducibili, rilevanti, significative. Il rischio, sempre presente in operazioni di questo tipo, è che la pluralità delle forme venga ricondotta a una base comune che, lungi dal valorizzare l'alterità, finisca per riassorbirla come variazione secondaria del Sé.

È proprio qui che emerge una distinzione analiticamente decisiva. Esistono strategie espositive che, pur dichiarando un'intenzione inclusiva, producono in realtà una indifferenziazione: le differenze vengono poste sullo stesso piano affinché vengano depotenziale come effetto di senso complessivo – rese innocue, insignificanti, invisibili. In questi casi, l'Altro non mette realmente in crisi le categorie del Sé, ma le conferma; la differenza non genera conoscenza, ma viene neutralizzata come semplice decorazione culturale.

Nel caso di Things That Matter, invece, la differenza mantiene una propria efficacia semiotica nella misura in cui è messa in condizione di operare una trasformazione del visitatore. La posta in gioco riguarda l'inclusione dell'Altro in un canone di umanità e la possibilità che tale confronto produca un arricchimento semiotico, rendendo praticabili nuove categorie nella quotidianità del soggetto occidentale. È precisamente questa capacità di incidere sulle categorie del Sé, questa prensività, a distinguere una rilevante apertura interculturale da una mera estensione rassicurante del medesimo canone.

Dunque, in assenza di questa seconda dimensione trasformativa, la differenza rischia di ridursi a una variazione insignificante del Sé, che continua a occupare il polo realmente autorevole e normativo del discorso. Qui, invece, la tensione tra inclusione e autorità non viene risolta, ma mantenuta visibile, rendendo l'operazione museale al tempo stesso produttiva e criticabile.

Di seguito propongo l'analisi di alcuni di questi spazi per rendere chiare le modalità enunciazionali che costruiscono gli effetti di senso appena discussi.

5.5.1 What do you believe in?

Lo spazio What do you believe in? si articola secondo una strategia enunciazionale comune a tutte le altre stanze, combinando dispositivi di veridizione, modulazione sensoriale e interpellazione progressiva del visitatore.

Analogamente alle altre, l'accesso alla stanza è mediato, già dall'esterno, dalla presenza di uno o più testimoni: grandi fotografie che raffigurano uomini e donne, con una distribuzione bilanciata per genere e appartenenza etnica, accompagnate da una breve frase in olandese con traduzione inglese e dal nome del soggetto ritratto. Il testimone assume qui una funzione centrale come soggetto ordinario che "ci mette la faccia" e si assume la responsabilità del discorso sviluppato all'interno, senza ricoprire il ruolo di esperto o di voce istituzionale.

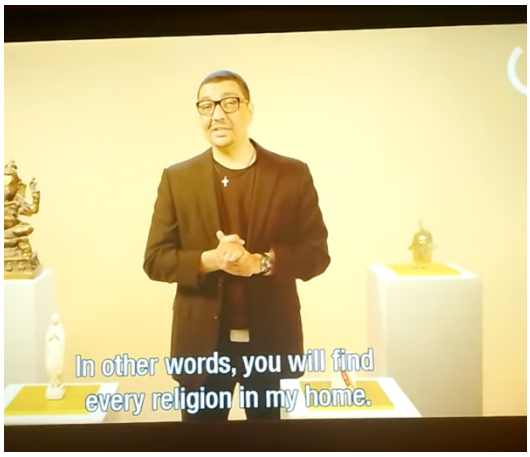
In quanto tale, egli opera come garante di legittimità e come vettore di un effetto di verità, poiché ciò che viene enunciato è presentato come esperienza vissuta e situata, assunta in prima persona, e non come dottrina astratta o formulazione teorica disincarnata.

Questo dispositivo testimoniale svolge una funzione eminentemente veridittiva: il visitatore è chiamato a scoprire qualcosa sull'alterità religiosa che poteva apparire opaca o distante, attraverso un percorso che produce un sapere progressivo in cui la differenza religiosa emerge come variazione espressiva di un contenuto condiviso e strutturalmente comune.

L’ingresso nello spazio è ulteriormente ritualizzato da una soglia materiale: una doppia tenda che introduce il visitatore in un ambiente fortemente connotato sul piano sensoriale.

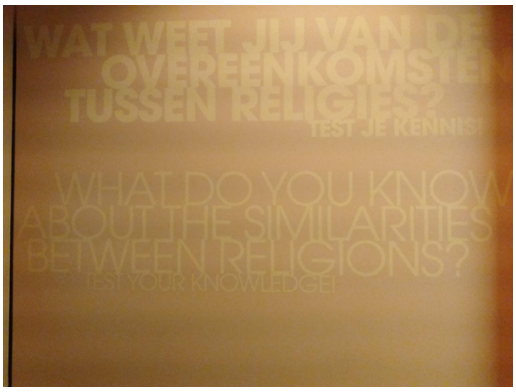
La luce, prevalentemente rossastra e modulata, la presenza sonora e la contrazione dello spazio producono un effetto di sospensione percettiva. L’impressione è quella di trovarsi in un luogo che impone rispetto e silenzio, configurandosi come uno spazio meta-religioso: non un tempio di una religione specifica, ma una zona liminale in cui diversi regimi simbolici coesistono senza che nessuno venga privilegiato come dominante.

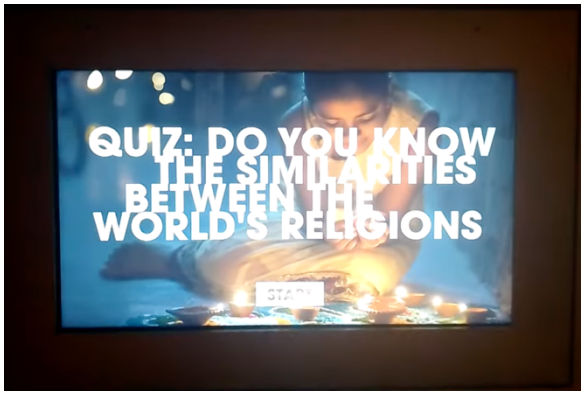
Subito oltre la soglia, una colonnina – che richiama formalmente un altare – accoglie il visitatore. Su di essa è collocata una testimonianza audiovisiva che introduce non tanto una spiegazione degli oggetti, quanto un orientamento interpretativo. Il testimone racconta la propria esperienza di convivenza religiosa, affermando che nella sua casa coabitano diverse tradizioni perché ogni manifestazione del divino è benvenuta.



L’inclusione viene presentata come pratica attiva di ospitalità che prevede la creazione di un “altro spazio a tavola”, intesa come gesto concreto di apertura e di riconfigurazione delle relazioni. Il testimone diventa così un modello di comprensione dell’alterità, un dispositivo che produce prossimità e identificazione e invita il visitatore a riformulare il proprio sguardo.
La vetrina centrale espone una pluralità di oggetti religiosi appartenenti a tradizioni differenti.

Essi sono disposti su piani di altezze diverse, ma senza che questa variazione produca una gerarchia percepibile: i piedistalli sono formalmente equivalenti e le didascalie sono ridotte a semplici numeri, rimandando a pannelli laterali difficilmente leggibili a causa della bassa illuminazione. Questa scelta allestitiva depotenzia la funzione descrittiva e sposta il baricentro interpretativo dalla classificazione testuale alla cornice enunciativa fornita dal testimone. Gli oggetti non vengono differenziati per valore, statuto o grado di legittimità, ma resi pienamente commensurabili in virtù della loro funzione comune: essere dispositivi di manifestazione del divino, strumenti di relazione con una dimensione trascendente che viene costruita come costitutiva dell’esperienza umana.
In questo modo, la differenza religiosa è esplicitamente ricollocata sul piano delle sostanze dell’espressione, mentre il piano del contenuto viene presentato come condiviso. L’effetto prodotto non è l’annullamento delle differenze, ma la loro riformulazione come variazioni legittime all’interno di uno stesso spazio semantico. Ciò che storicamente poteva apparire esotico, magico o spaventoso viene reso comprensibile senza essere banalizzato, attraverso un processo di traduzione che mantiene visibile l’alterità ma ne neutralizza la dimensione minacciosa.
L’uscita dalla stanza, sulla sinistra, introduce un ulteriore livello di interpellazione, dove la domanda “What do you know about the similarities between religions?” è affiancata da un dispositivo interattivo che assume la forma di un quiz.



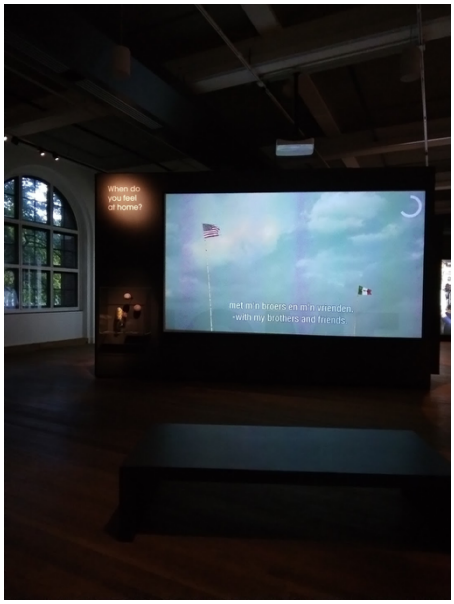


Questo strumento instaura un regime semiotico ludico-esistenziale: il visitatore è invitato a verificare le proprie competenze e a riconoscere i propri limiti, sanzionando positivamente la competenza acquisita lungo il percorso. Il visitatore viene così costruito come operatore di traduzione tra tradizioni religiose differenti, capace di riconoscerne le analogie strutturali.

Dal punto di vista modale, il dispositivo interattivo completa il lavoro avviato all'interno della stanza. Se il percorso ha già modalizzato il soggetto sul piano del sapere (sa che la traduzione è possibile e come operarla), il gioco interviene sul piano del volere: invita a esercitare attivamente questa competenza, trasformando la comprensione in azione. Il visitatore diventa parte attiva del discorso, assumendo su di sé la funzione di spazio di traduzione tra forme religiose differenti e partecipando alla costruzione di un senso che emerge dall'interazione tra posizioni, pratiche e linguaggi.

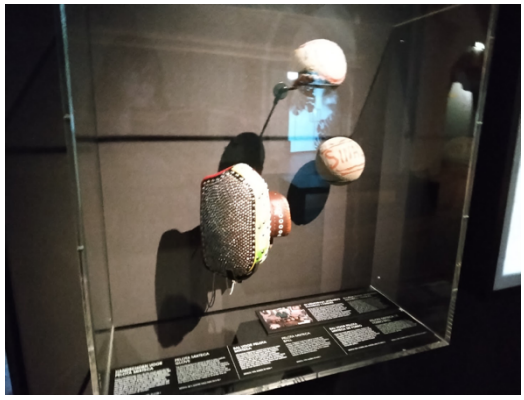
5.5.2 When do you feel at home? What does your clothing say about you?

Lo spazio si articola a partire da una struttura narrativa ricorrente nella mostra, fondata sulla presenza di figure-testimoni collocate sulle superfici esterne delle stanze, dov'è impressa anche la domanda che organizza la nuova tematica: *When do you feel at home?*.



In questa sezione, il museo si prefigge di introdurre la “casa” come contenuto problematico e non ovvio. Essa non viene mai definita in modo univoco né ricondotta alla sola dimensione dell’abitazione. Al contrario, essa emerge come contenuto complesso e relazionale, che può manifestarsi attraverso una pluralità di significanti.

Nel video visibile dall’esterno, la pratica sportiva – il gioco con la palla, il campo condiviso, il movimento collettivo – funziona come uno di questi significanti: per i soggetti coinvolti, quello spazio di gioco produce un’esperienza di familiarità e riconoscimento, al punto da poter essere nominato come “casa”, anche quando si colloca in un contesto geografico lontano dal luogo di origine. La casa, qui, non coincide con un luogo stabile, ma con una configurazione di relazioni e pratiche che rendono il soggetto nuovamente “a casa”.



È proprio in questi sensi che il museo decide di problematizzare parallelamente la realtà migratoria, con un pannello ad essa specialmente dedicato e con una installazione contemporanea posizionata proprio davanti al video sullo sport, sempre all'esterno della stanza. Il pannello sottolinea anzitutto che la migrazione è oggi un'esperienza diffusa e strutturale: milioni di persone sono costrette a lasciare la propria casa a causa di guerre, violenze, instabilità economica o climatica, mentre altre si spostano per motivi affettivi o per costruire nuove possibilità di vita. Questa pluralità di traiettorie impedisce una lettura riduttiva del fenomeno e lo sottrae a una rappresentazione esclusivamente vittimizzante.

Elemento centrale del pannello è l'attenzione rivolta agli oggetti e alle pratiche che accompagnano l'esperienza migratoria. Le borse e le valigie, con il loro contenuto eterogeneo, diventano significanti materiali della casa in movimento: non semplici contenitori funzionali, ma depositi di memoria, identità e continuità.

Questa operazione produce un effetto di traduzione particolarmente efficace. Il visitatore viene messo in condizione di riconoscere esperienze che, pur essendo legate alla migrazione, risultano immediatamente comprensibili: portare con sé oggetti significativi, ritrovare familiarità in un'attività condivisa, costruire momenti di "casa" anche in un altrove ostile. La migrazione non viene così rappresentata come esperienza radicalmente altra, ma come intensificazione di dinamiche che appartengono, in forme diverse, all'esperienza umana comune.

Entrando nello spazio interno, questa stessa problematica viene ulteriormente declinata attraverso l'abbigliamento, tematizzato dalla domanda *What does your clothing say about you?*. I vestiti non introducono un nuovo contenuto, ma si aggiungono come ulteriori significanti del contenuto "casa". L'abbigliamento diventa un dispositivo di autodeterminazione e di continuità genealogica: nel caso della testimonianza visibile dall'esterno, l'uso dell'headscarf viene esplicitamente ricondotto alla figura della nonna, inscrivendo il gesto quotidiano del vestirsi in una storia familiare e affettiva. Anche qui, l'oggetto non parla da solo, ma viene attivato dal racconto del testimone, che ne esplicita il valore identitario e relazionale.

[33]

All'interno, lo spazio è fortemente protetto sul piano percettivo: le pareti isolano dagli stimoli esterni e favoriscono un'immersione nell'altrove culturale evocato dalle testimonianze. I testimoni occupano una posizione centrale e dominante: i loro racconti sono chiari, accessibili, costruiti in modo da rendere immediatamente comprensibile l'esperienza narrata. Il trauma coloniale e le sue conseguenze non vengono tematizzati come astratta categoria storica, ma come esperienza personale, gestita e rielaborata dai soggetti stessi. Il visitatore è così invitato a empatizzare, e questa empatia risulta effettivamente possibile grazie all'ancoraggio agli universali esperienziali del testo che rendono fluida la traduzione tra mondi culturali differenti.

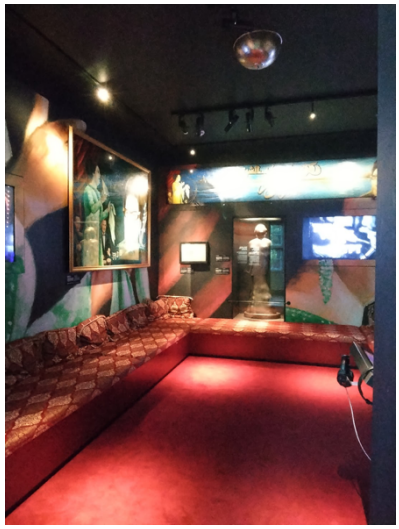
In questo spazio, dunque, il museo costruisce una costellazione di significanti – pratiche sportive, oggetti portati con sé nella migrazione, abiti, copricapi – che rendono visibile una pluralità di modi di esprimere lo stesso contenuto: la casa come spazio semiotico di riconoscimento e legittimazione del soggetto. La differenza non viene né negata né appiattita, ma articolata come variazione espressiva all'interno di un campo di esperienza condiviso.

5.6 Un esempio di reframe decoloniale

L'oggetto di cui si propone qui l'analisi consiste in una costellazione testuale composta da una fotografia-testimonianza e da un reperto coloniale, nello specifico un *war club* proveniente dalle Isole Marquesas.

[33] Purtroppo, a causa di un malfunzionamento del mio telefono, ho perso le immagini dello spazio interno.

Dal punto di vista topologico, l'oggetto si trova tra due ambienti tematici: da un lato, è adiacente alla stanza intitolata "What reminds you of the past?", dedicata alla tensione fra passato e presente, alla memoria, alla nostalgia e all'impossibilità – o alla difficoltà – del ritorno.



All'interno di questa stanza, il passato è costruito come forza affettiva attiva, come memoria appassionata: musica, immagini e pratiche culturali funzionano come dispositivi di riattivazione della memoria e come surrogati della "casa", intesa come spazio di appartenenza perduto o trasformato.
Dall'altro lato, l'oggetto è posto in prossimità immediata della stanza successiva, "When is culture yours?", che tematizza il problema dell'appropriazione culturale, delle asimmetrie di potere fra culture egemoniche e culture storicamente subordinate, e delle dinamiche di ispirazione, sfruttamento e profitto che attraversano l'uso contemporaneo di forme culturali "altre".

Qui la cultura è presentata come campo di conflitto, come spazio di negoziazione continua fra proprietà, uso legittimo e appropriazione indebita.

La collocazione dell'oggetto tra questi due ambienti lo inscrive fin da subito in un campo semantico di tensioni che ne orienta l'interpretazione: passato e presente; casa e lontananza; appartenenza e sradicamento; proprietà e appropriazione. È all'interno di questo campo che la fotografia del giovane nuotatore tatuato e il reperto coloniale entrano in relazione, producendo un senso che eccede sia la dimensione testimoniale del soggetto rappresentato sia lo statuto storico-materiale del reperto.

Questo primo livello dell'analisi mette dunque in evidenza come il significato dell'oggetto emerga relazionalmente, attraverso le sue connessioni spaziali e narrative con gli altri testi del museo. L'oggetto funziona come snodo semantico tra memorie del passato e pratiche del presente, tra esperienza vissuta e storia coloniale traumatica, tra identificazione soggettiva e violenza strutturale. Prima ancora di essere interpretato nei suoi contenuti specifici, esso viene "caricato" di senso dalla posizione che occupa e dalle domande che lo circondano.

È proprio a partire da questa collocazione che l'oggetto può essere letto come un caso particolarmente chiaro di reframe: un meccanismo in cui un reperto coloniale e una testimonianza contemporanea vengono sottratti alle rispettive reti interpretative naturalizzate e reinscritti in un nuovo contesto semiotico.

Il pannello identifica il reperto coloniale come una clava da guerra proveniente dalle Isole Marquesas, utilizzata come parte integrante dell'equipaggiamento dei guerrieri fino al XIX secolo. L'oggetto viene quindi collocato temporalmente e funzionalmente all'interno di un contesto storico preciso, quello delle pratiche di combattimento precoloniali o coloniali dell'area oceanica. La descrizione sottolinea in particolare le decorazioni della clava, scolpita con volti stilizzati e motivi geometrici.

Questi elementi formali non vengono presentati come meri ornamenti, ma come forme dotate di una forte capacità di circolazione culturale, poiché hanno esercitato un'influenza significativa sull'immaginario visivo contemporaneo, in particolare nel campo del tatuaggio. Il testo esplicita infatti che tali motivi hanno ispirato tatuatori e persone tatuate in tutto il mondo, segnalando così un passaggio dal contesto rituale e bellico originario a un contesto globale, estetico e individuale. Questa circolazione non viene però descritta in termini puramente positivi, anzi: il pannello introduce una posizione problematica, riportando che alcune persone ritengono irrispettoso utilizzare questi motivi quando non si ha alcun legame con la cultura delle Isole Marquesas.

Quindi, da un lato, il discorso museale inquadra l'oggetto nella vetrina come elemento che circola oggi all'interno di un orizzonte globale, capace di generare ispirazioni, riusi e traduzioni culturali, ma al tempo stesso come luogo potenzialmente conflittuale, attraversato da questioni di proprietà, legittimità e appropriazione. Dall'altro lato, la voce del testimone inscritta nella didascalia della fotografia introduce un regime discorsivo di natura esperienziale e soggettiva. Il tatuaggio qui viene definito come pratica relazionale, fondata su un principio di scambio e di reciprocità: un atto che implica un'impronta lasciata e ricevuta, e che costruisce il segno non come appropriazione unilaterale, ma come esito di un incontro tra soggetti allo stesso livello.

La giustapposizione tra la fotografia del giovane nuotatore tatuato e la clava coloniale costituisce un caso di reframe in quanto riorganizzazione semiotica che agisce simultaneamente sullo statuto dell'oggetto coloniale, sul suo contesto interpretativo e sul regime di senso che lo rende leggibile.

In primo luogo, il reframe opera come dislocazione contestuale. La clava – oggetto proveniente dalla collezione coloniale e determinata nel passato in quanto traccia di alterità primitiva, violenta o esotica – viene sottratta alla rete interpretativa che la naturalizzava come "oggetto etnografico" o come "fonte di ispirazione formale" per l'arte globale, e posta in prossimità di una fotografia contemporanea che tematizza il corpo, l'identità e l'esperienza vissuta. Questo spostamento non cancella i significati precedenti dell'oggetto, ma li riattiva in forma critica, e li rende più espliciti. La clava non cessa di essere un oggetto culturale, ma diventa anche – e soprattutto – traccia del colonialismo e dei rapporti di forza che lo hanno determinato. In questo senso, il reframe non equivale a una semplice "reinterpretazione", bensì a una disinvenzione aletheica: nasce un secondo oggetto semiotico, che conserva la materialità del primo ma ne modifica radicalmente lo statuto.

Ora, questa giustapposizione, da sola, non è sufficiente a costituire il reperto come traccia della colonialità, perché affinché questo avvenga esso deve essere prima trasformato come traccia del colonialismo. Tale preliminare trasformazione è avvenuta nello spazio automodellizzante di "Our Story", dove il patrimonio museale viene esplicitamente tematizzato come dissonante, conflittuale e traumatico. È in quel contesto infatti che gli oggetti della collezione coloniale vengono testualizzati

come indici di un evento violento, situato temporalmente, che ha prodotto spoliazione, asimmetrie di potere e appropriazione forzata.

La giustapposizione qui analizzata interviene dunque su un oggetto già riframmato come traccia del colonialismo e la ri-produce come traccia della colonialità: la clava è un oggetto che testimonia non solo una violenza passata, ma anche una presente, istituendo una connessione esplicita fra due regimi di potere. Abbiamo visto come la colonialità sia un habit che si specifica funzionalmente, sofisticando i propri apparati di disciplinamento, attraversando le varie epoche. In questo senso, qui la clava viene fatta entrare in un campo semantico attraversato da temi quali l'appropriazione culturale, la difesa delle culture storicamente subordinate, la persistenza delle disuguaglianze prodotte dal colonialismo. Essa dunque non rinvia più soltanto al momento della sottrazione violenta, ma diventa indice della permanenza di logiche coloniali nel presente, ovvero della colonialità come struttura che continua a produrre conflitti, rivendicazioni e pratiche di resistenza.

Ora, solo per precisare meglio l'idea: la giustapposizione non va intesa come una semplice contiguità spaziale tra due elementi eterogenei. Ciò che viene giustapposto non sono "cose", ma unità culturali già semioticamente determinate, ovvero oggetti intesi come spazi di senso prodotti da reti interpretative differenti che, topologicamente ravvicinati, attivano nuovi percorsi di senso. La fotografia del soggetto contemporaneo con tatuaggio viene fatta "parlare" in un regime discorsivo testimoniale, che tematizza il segno sul corpo come risultato di uno scambio e di un rapporto non unilaterale. La clava, dal canto suo, attiva interpretazioni stratificate: quelle naturalizzate dal senso comune occidentale (oggetto etnografico, arte "tribale", fonte di ispirazione formale) che tuttavia vengono rese più visibili dal museo in quanto spazi di riflessione critica. Da questa relazione nasce un terzo oggetto di senso, che non coincide né con la fotografia né con la clava considerate isolatamente. Entrambe le unità culturali vengono tradotte, attraverso il codice decoloniale, in nuovi oggetti discorsivi, capaci di significare il conflitto e le lotte contemporanee per la liberazione, anche epistemica.

Proprio in questo senso dicevamo che il reframe è alla base della decolonizzazione museale, cioè di quel processo di disinvenzione che mira a disarticolare le reti interpretative coloniali e a reinscrivere gli oggetti in una diversa enciclopedia locale. Il reframe non si limita a cambiare "punto di vista", ma produce una trasformazione strutturale del senso, spostando l'oggetto da una rete naturalizzata a una rete problematizzante ed evidenziando questo stesso spostamento. Allora, la questione in gioco in tutti questi musei diventa proprio la capacità istituzionale di costruire nuovi oggetti semiotici capaci di costruire connessioni fra colonialismo e colonialità. Solo così il patrimonio traumatico viene attivato come tecnologia semiotica volta a riparare e non riprodurre le logiche canoniche. In questo

museo l'operazione è efficace, tanto da stabilire uno standard da raggiungere per tanti altri musei europei, che tuttavia, almeno nella mia esperienza di ricerca, non riescono a raggiungere.

Ad ogni modo, sul piano narrativo emergente da tale modalità di produzione della traccia, è rinvenibile una struttura che riguarda direttamente la relazione tra identità e alterità. Ciò che viene messo in gioco riguarda una ridefinizione profonda delle modalità attraverso cui il sé occidentale si rapporta all'alterità e a se stesso, includendo il riconoscimento dell'altro e la rappresentazione di una cultura storicamente subordinata.

A un primo livello narrativo, il dispositivo costruisce una relazione di parità tra sé e altro. La fotografia e il reperto sono posti in una relazione non gerarchica, in cui l'altro viene rappresentato come soggettività viva, presente e legittima, senza essere ridotto a residuo del passato o a figura esotica o arcaica. Il corpo tatuato appare come spazio di una pratica culturale significativa, situata e comprensibile, sottraendosi alla costruzione di una differenza radicale e opaca. In questo senso, l'alterità viene inclusa in un canone esteso dell'identità, che non si fonda più sull'esclusione o sulla subordinazione, ma su una logica di co-appartenenza.

A un secondo livello narrativo corrisponde l'articolazione del rapporto del sé occidentale con se stesso. Il reperto coloniale, già costituito come traccia della violenza storica, continua a testimoniare un passato di espropriazione, di negazione della dignità e di esercizio della violenza. In questo senso, l'oggetto coloniale diventa il luogo in cui il sé si confronta con la propria responsabilità.

Il terzo livello narrativo è quello della colpa ammessa e della riparazione. La riorganizzazione del rapporto con l'alterità non avviene attraverso la rimozione del conflitto, ma mediante la sua esplicitazione, tramite un processo, come dicevamo, di iconoclastia performativa: violenza coloniale non viene occultata, né risolta; al contrario, viene assunta come parte costitutiva della storia collettiva da riconoscere e definire con quanta più precisione possibile. Proprio questa assunzione consente al sé di ridefinire la propria posizione.

Così, la possibilità di euforizzare l'identità occidentale non deriva più dalla superiorità o dalla capacità di dominare l'altro, come avveniva nel regime coloniale, ma dalla capacità di riconoscere l'ingiustizia, di nominarla e di prendere distanza da essa. In questo senso, il dispositivo costruisce una dinamica auto-assolutoria che consiste precisamente nella produzione di una narrazione di responsabilità. In altre parole ancora: la colpa non viene cancellata, ma resa visibile, e proprio l'enunciazione della colpa apre la possibilità di un processo di riparazione.

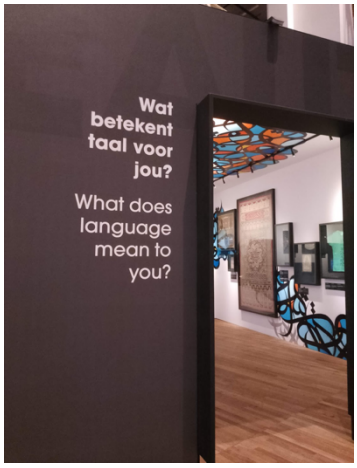
Il museo ovviamente non pretende di sanare la frattura coloniale, ma mette in scena un movimento: il passaggio dalla negazione alla consapevolezza, dalla consapevolezza alla presa di responsabilità, dalla responsabilità alla ricerca di nuove forme di coesistenza.

Il reperto coloniale assume una funzione ambivalente e stratificata: viene messo nelle condizioni di significare né soltanto il passato né soltanto il presente, ma una relazione storica che continua a produrre effetti e che richiede una rinegoziazione continua. L'oggetto coloniale qui non serve a rappresentare l'altro in modo "corretto", come accade in molti altri musei, ma a rendere visibile una ferita ancora aperta e, insieme, il tentativo di attraversarla.

5.7 Dispositivi interattivi

5.7.1 What does language mean to you?

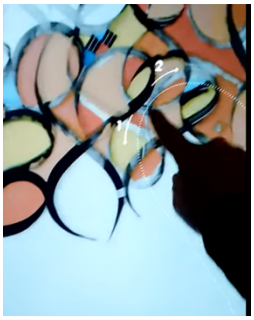
All'interno del percorso di Things That Matter, la stanza dedicata al linguaggio occupa una posizione centrale nella strategia con cui il museo coinvolge il visitatore e ne orienta l'esperienza. Questo spazio espositivo è interessante perché articolato, dove reperti, immagini e testi si intrecciano con un'installazione interattiva e altamente prensiva pensata per sollecitare una partecipazione attiva. Il visitatore viene così guidato dentro un processo in cui osservazione e azione si combinano, fino a renderlo parte integrante della dinamica comunicativa che la stanza mette in scena e attraverso cui il significato prende forma.

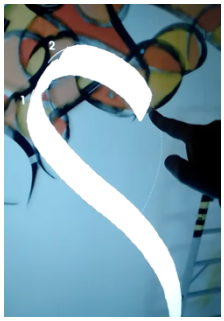


Il cuore del dispositivo è costituito dallo schermo interattivo che invita il visitatore a riprodurre una lettera di un alfabeto non occidentale, orientato secondo una sequenza che comincia con la proposta di un programma narrativo all'utente-attante e si conclude con una sanzione finale.

La prima fase coincide con l'interpellazione diretta del visitatore, che viene chiamato in causa come "tu" all'interno del discorso museale e riconosciuto come presenza attiva fin dall'inizio del percorso. Attraverso il linguaggio audiovisivo, la figura che compare sullo schermo stabilisce un contatto frontale, sostiene lo sguardo di chi osserva e lo indica, costruendo una relazione che rende esplicita la chiamata in causa e inserisce il visitatore dentro la scena comunicativa. In questo modo il testo lo coinvolge e lo definisce come destinatario del programma.

A questa chiamata si accompagna una progressiva attribuzione di competenze. In primo luogo, una competenza cognitiva: il visitatore viene messo in grado di riconoscere l'oggetto dell'azione, di sapere "che cosa" deve essere fatto, di individuare la forma della lettera e la direzione dei tratti da disegnare. In secondo luogo, una competenza modale del volere: l'invito esplicito ("ora prova tu") e la dimensione ludica dell'interazione attivano il desiderio di partecipare, di misurarsi con il compito proposto. Infine, una competenza del potere: la linea tratteggiata e le frecce guidano il gesto dell'utente, permettendogli di portare a termine il programma senza esserne escluso.





Il visitatore è così condotto a eseguire l'azione richiesta: tracciare la lettera.

La fase successiva del programma narrativo è quella della verifica. Il ritorno del soggetto sullo schermo, che riproduce la lettera "corretta" sovrapponendola a quella tracciata dal visitatore, introduce un confronto chiaro tra il modello e la prova. La differenza tra le due tracce viene resa visibile; la lettera del visitatore rimane sullo schermo, segno di un tentativo, di un'approssimazione, di una distanza rispetto alla norma.

Infine, la sanzione. Il gesto di approvazione del soggetto sullo schermo, che con il pollice alzato riconosce l'esito dell'azione, chiude il programma narrativo conferendo valore all'esperienza.

Questo testo presenta un elevato grado di prensività: cattura il visitatore, lo guida, lo orienta e lo produce come soggettività differente rispetto a prima. Qui infatti l'interpellazione, la sequenza di azioni richieste e la valutazione finale producono un coinvolgimento che trasforma il linguaggio in un campo di pratiche, richiedendo attenzione, sforzo ed esposizione.

Dal punto di vista del rapporto tra Sé e alterità, il dispositivo non può essere descritto come puramente omeostatico. Pur restando inserito in uno spazio istituzionale protetto e controllato, esso introduce una forma di osmosi locale rilevante. L'alterità linguistica non viene neutralizzata né tradotta integralmente nelle categorie del nucleo; al contrario, esercita una pressione proprio somatica sulle competenze del soggetto occidentale, mettendone in crisi l'evidenza. Il visitatore sperimenta, anche solo per un momento, cosa significa non essere al centro del sistema di senso.

Allo stesso tempo, il dispositivo non è traumatico in senso pieno, perché la difficoltà è guidata, il fallimento è escluso, la crisi è reversibile. L'istituzione conserva il controllo del percorso e protegge il visitatore da una destabilizzazione radicale. In questo equilibrio tra esposizione e tutela si gioca la funzione del dispositivo: non distruggere le categorie del Sé, ma incrinarle; non rovesciare le gerarchie, ma renderle visibili e contingenti.

La stanza del linguaggio si configura così come uno spazio in cui l'alterità viene fatta attraversare, coinvolgendo il soggetto in una dinamica di esposizione, disorientamento e apprendimento situato. Essa evita la costruzione di una rappresentazione "corretta" dell'altro e una celebrazione moralizzante della diversità, concentrandosi invece sulle condizioni semiotiche dell'incontro linguistico.

Piuttosto, costruisce una relazione specifica tra il Sé occidentale e ciò che gli è esterno: una relazione in cui l'alterità diventa occasione di apprendimento, di decentramento e di messa in questione, pur all'interno di un quadro istituzionale che ne garantisce la governabilità.

In questo senso, il dispositivo linguistico prepara il terreno per le successive forme di interpellazione più esplicitamente politiche del percorso. Prima di essere chiamato a prendere posizione, il visitatore

è obbligato a fare esperienza ripetuta dell'alterità come differenza operativa, come competenza non posseduta, come sistema che resiste alla piena assimilazione.

5.7.2 When is culture yours?

Se nella stanza del linguaggio il visitatore viene progressivamente decentrato attraverso un'esperienza di apprendimento guidato che lo pone nella posizione di chi deve confrontarsi con un codice non proprio, qui il museo compie un ulteriore passo: dall'esperienza dell'alterità si passa alla richiesta esplicita di prendere posizione rispetto a un conflitto che coinvolge direttamente il Sé.

When is culture yours? si presenta come penultimo ambiente dell'intero percorso espositivo, dopo che il visitatore è già stato a lungo esposto a narrazioni, oggetti e testimonianze riconducibili a forme molteplici di alterità, sia passate sia contemporanee. Questa progressione produce un effetto cumulativo: l'alterità non irrompe improvvisamente, ma viene progressivamente resa abitabile attraverso una serie di spazi "protetti" in cui il visitatore può incontrarla, osservarla, esperirla. Solo dopo questa lunga preparazione il museo introduce dunque uno spazio che obbliga a scegliere, superando la dimensione della semplice esposizione o della sperimentazione guidata e coinvolgendo direttamente il visitatore in una presa di posizione.

Al centro dell'area è collocata una colonna rivestita di specchi, che restituisce al soggetto la propria immagine mentre legge la domanda che dà titolo alla stanza.

Lo specchio opera come apparato semiotico che trasforma il corpo del visitatore in testo introducendolo nella narrazione come attante, forzato a porsi in relazione con gli altri attanti del testo: ciò che viene interrogato è l'insieme di pratiche, abitudini, scelte estetiche e culturali che costituiscono l'apparenza quotidiana del visitatore.

Tramite questo primo gesto, l'identità occidentale viene problematizzata come il risultato di una stratificazione di prestiti, traduzioni e appropriazioni, perdendo lo statuto di neutralità e

autosufficienza presupposta. Quindi, disarticolazione della solidità dell'identità. Allo stesso tempo, il dispositivo rende visibile l'asimmetria che struttura questi scambi: l'adozione di elementi culturali provenienti da contesti storicamente subordinati implica sempre una dimensione di potere, soprattutto quando avviene all'interno di circuiti di visibilità e di profitto che continuano a escludere le soggettività originarie.

Accanto allo specchio, la stanza introduce un secondo meccanismo partecipativo che radicalizza ulteriormente l'interpellazione. Sui pannelli sono presentati casi di controversie tratte dal dibattito pubblico e dall'ambiente dei social media: comportamenti di personaggi famosi, prodotti culturali, pratiche estetiche che hanno generato accuse di appropriazione. Al visitatore viene chiesto di prendere posizione utilizzando magneti contrassegnati da tre categorie – imitazione, ispirazione, profitto – e di collocarli nello spazio espositivo.

Collocare un magnete equivale a un atto di enunciazione pubblica attraverso cui il visitatore rende visibile la propria posizione all'interno di una comunità, iscrivendola in uno spazio condiviso. La stanza ricrea così, in forma museale e spazializzata, una dinamica propria della comunicazione digitale, in cui la presa di posizione si configura come gesto performativo esposto allo sguardo degli altri.

Il dispositivo evita di proporre una soluzione univoca o di stabilire una gerarchia esplicita tra le categorie proposte, orientando comunque il campo interpretativo entro coordinate riconoscibili. Le quattro opzioni funzionano come attrattori semantici che orientano la lettura dei casi presentati, rendendo alcune interpretazioni più praticabili di altre. In questo senso, il museo interviene attivamente sul campo di forze interpretativo, articolando i punti di vista e guidando il visitatore a riconoscere la posta in gioco etica e politica delle pratiche culturali contemporanee.

Ciò che rende questo dispositivo particolarmente significativo è il modo in cui riorganizza il rapporto tra alterità e Sé. A un primo livello, la stanza costruisce un piano di co-appartenenza, in cui l'Altro è

rappresentato come parte di uno spazio culturale condiviso, attraversato da scambi e influenze reciproche; a un secondo livello, il dispositivo sollecita un conflitto interno al Sé, poiché prendere posizione sull'appropriazione culturale implica il riconoscimento della propria implicazione in una storia di asimmetrie e privilegi. In questo quadro, il visitatore è chiamato a interrogare le condizioni che rendono possibile la propria libertà di trarre beneficio da elementi culturali altrui, impedendogli di potersi collocare al di fuori del problema.

In questo senso, *When is culture yours?* opera come un dispositivo inserito in uno spazio istituzionale protetto e controllato che introduce una forma di crisi regolata delle categorie del Sé. Il conflitto viene reso abitabile come esperienza condivisa, e la presa di posizione richiesta al visitatore apre uno spazio di responsabilità e riflessività che eccede la semplice empatia, senza offrire una soluzione definitiva. Il museo mette dunque in scena, esplicitandola, la propria grammatica di decolonizzzazione, presentata presentata come un lavoro sul rapporto che il Sé intrattiene con la propria storia, con i propri privilegi e con le proprie categorie interpretative.

In questa prospettiva, When is culture yours? può essere letto come luogo di osmosi critica a scala locale, attraverso il quale l'istituzione museale performa una frattura non integralmente ri-componibile e apre uno spazio in cui la decolonizzazione assume la forma di una pratica attiva.

5.8 Conflitti istituzionali / Istituzione in conflitto

Se considerato nel suo insieme, il piano zero di Things That Matter si presenta come un dispositivo di organizzazione e regolazione delle passioni. Il percorso si articola attraverso una modulazione patemica che distribuisce stati del soggetto lungo una sequenza capace di controllarne l'intensità, la durata e gli esiti possibili, oltre a un semplice accumulo tematico. Il museo costruisce dunque una precisa grammatica passionale fondata su una continua alternanza tra attivazione e raffreddamento, evitando la produzione di shock emotivi e la saturazione del visitatore tramite una sovra-esposizione del conflitto.

Le domande che scandiscono il percorso funzionano come operatori di costituzione patemica: non richiedono una risposta immediata né si collocano sul piano del giudizio, ma mettono il soggetto visitatore in uno stato di disponibilità affettiva. Il visitatore viene progressivamente costituito come soggetto passionalmente predisposto a riconoscere la propria implicazione nei contenuti evocati. In questo senso, l'interpellazione è anzitutto passionale: prima ancora di comprendere, il soggetto è messo in condizione di sentire.

Ogni sezione attiva un nucleo passionale specifico, e tali nuclei – che non possono funzionare isolatamente – sono accostati, bilanciati e contro-modulati. Alla nostalgia e al sentimento del passato si affiancano configurazioni legate all'appropriazione e al profitto; all'ammirazione e all'ispirazione

si contrappongono lo sfruttamento e l'utilitarismo; alla rabbia e alla protesta vengono accostati il perdono e la possibilità di una ricomposizione. Questa distribuzione rende il conflitto attraversabile, modulandone densità, temperatura e durata in modo da impedire che una singola passione diventi totalizzante e occupi integralmente l'esperienza del soggetto.

Il sentimento del "sentirsi a casa" costituisce uno degli assi patemici fondamentali del percorso. La casa non è testualizzata come luogo materiale, ma come ambiente semiotico, spazio di stabilizzazione identitaria e di sicurezza intersoggettiva. Nostalgia, bisogno di radicamento e desiderio di continuità operano come universali passionali ad alta durata, che creano un fondo timico stabile su cui si innestano le successive sollecitazioni. Questo fondo permette al soggetto di rimanere esposto al conflitto senza essere espulso dall'esperienza.

A questo asse si affianca quello dell'orgoglio, attivato attraverso il corpo, l'abbigliamento e le pratiche estetiche. Vestirsi, esporsi, mostrarsi diventano operazioni caricate di una valenza patemica che rimanda alla dignità e all'autodeterminazione. L'orgoglio qui riguarda il diritto di esistere e di definirsi secondo codici non imposti, mentre il corpo diventa luogo di resistenza semiopolitica.

Nella sezione dedicata alla lotta in difesa dei propri valori, questo stesso orgoglio assume una forma più conflittuale: resistenza, forza e resilienza emergono come passioni legate alla necessità di opporsi alla violenza sistemica, fino alla possibilità del sacrificio estremo. In questo punto del percorso, la fede assume una funzione patemica decisiva ma non come contenuto dottrinale, quanto piuttosto come principio motivazionale che rende sensata l'azione e giustificabile il rischio. Battersi per ciò in cui si crede connette valori religiosi, etici e politici, producendo una disposizione all'agire che si fonda su una forte intensificazione timica, immediatamente però contenuta dal contesto museale.

Accanto alle passioni del conflitto e della resistenza, il percorso attiva passioni legate alla vita e alla generazione: il desiderio di figli, la continuità della discendenza, la cura. Queste passioni, elementari e incarnate, operano come strumenti di riconoscimento reciproco. La vita, la nascita e la cura funzionano come ancore patemiche comuni, capaci di attraversare le differenze culturali senza annullarle. La loro funzione consiste nel rendere possibile un riconoscimento per via passionale, attivando un processo di identificazione che evita, o comunque si situa prima dell'universalizzazione astratta.

L'intero piano zero mette così in scena un doppio movimento. Da un lato, viene smascherata la pretesa universalità dei valori occidentali, riportandoli al loro statuto di configurazioni storiche parziali. Dall'altro lato, quegli stessi contenuti vengono rifondati come universali attraverso un processo di estensione del campo patemico. L'universalità viene così definita come attitudine ad accogliere una pluralità di manifestazioni all'interno di uno stesso regime, anzitutto patemico, senza imporre una forma unica o prescrittiva.

In questa prospettiva, le passioni non funzionano come semplici emozioni individuali, ma come luoghi di articolazione intersoggettiva. Esse permettono al visitatore di riconoscersi nell'altro non per identità di contenuti, ma per analogia di stati d'essere. Il museo evita la persuasione diretta, l'accusa e l'imposizione di giudizi morali, operando piuttosto attraverso una messa in stato del soggetto, appunto, che dispone l'esperienza e ne governa il raffreddamento lungo il percorso di visita. La moralizzazione, quando interviene, assume la forma di una neutralizzazione controllata e regolativa, orientata alla ricomposizione delle tensioni e alla gestione riflessiva degli effetti prodotti.
Il piano zero si configura dunque come uno spazio passionale continuo, in cui l'identità collettiva viene rinegoziata attraverso la gestione delle intensità affettive. Il museo opera attraverso la costruzione di un universale umano inteso anzitutto come ambiente patemico condiviso, agendo sul piano dell'esperienza e delle disposizioni affettive piuttosto che mediante definizioni astratte o dichiarazioni di principio esplicite. È questa orchestrazione delle passioni che rende possibile, nei livelli successivi del museo, l'incontro con conflitti più espliciti senza produrre rotture ingestibili. Analiticamente, il piano zero può dirsi chiuso proprio perché ha compiuto questa operazione preliminare: ha messo in forma le passioni che rendono abitabile il discorso decoloniale all'interno dell'istituzione.

5.9 Our Colonial Inheritance

Our Colonial Inheritance porta in primo piano una questione che attraversa trasversalmente l'intero allestimento: il rapporto tra memoria coloniale, produzione della conoscenza e responsabilità contemporanea. Il colonialismo viene affrontato come dispositivo storico-politico che ha inciso sulle modalità attraverso cui l'Europa ha organizzato lo sguardo sul mondo e su se stessa, stabilendo gerarchie, criteri di intelligibilità e forme di legittimazione che continuano a operare ben oltre il periodo formale dell'espansione imperiale.
La mostra prende forma come uno spazio di interrogazione che mette in relazione archivi, oggetti, immagini, testimonianze e dispositivi digitali all'interno di una stessa economia discorsiva. L'attenzione non si concentra esclusivamente sulla ricostruzione di eventi o pratiche del passato, ma si sposta verso i meccanismi che hanno reso possibile la stabilizzazione delle gerarchie coloniali nel tempo, attraverso procedure di classificazione, razzismo scientifico, appropriazione culturale e sfruttamento economico. Il percorso accompagna così il visitatore dentro le forme di razionalità che hanno sostenuto il progetto coloniale e ne rende percepibili le persistenze nel presente, mostrando come tali logiche continuino a orientare il modo in cui il mondo viene conosciuto, organizzato e governato.

La continuità fra il colonialismo e il razzismo contemporaneo, le migrazioni, le disuguaglianze globali e le pratiche di consumo viene costruita lungo il tragitto attraverso una progressione che intreccia spiegazione, problematizzazione e coinvolgimento diretto del visitatore, senza lasciare che il colonialismo resti confinato a una dimensione storica conclusa. L'esperienza che ne deriva orienta il soggetto verso una presa di posizione interpretativa che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sostenuta da un equilibrio tra intelligibilità, esposizione del conflitto e forme di partecipazione che evitano tanto l'accusa frontale e superficiale quanto la semplificazione pedagogica.

Il percorso espositivo accorda uno spazio centrale alle soggettività storicamente marginalizzate, inserendole all'interno della narrazione come portatrici di forme di resistenza decoloniale a cui ispirarsi. Queste presenze entrano infatti a far parte della struttura stessa del discorso museale contribuendo a ridefinirne gli equilibri interni e i criteri di visibilità. All'interno di questa configurazione, la razionalità scientifica occidentale resta pienamente operativa e viene resa leggibile nella sua ambivalenza, poiché ha fornito strumenti di conoscenza e, allo stesso tempo, ha sostenuto processi di gerarchizzazione e di dominio che il museo espone come parte integrante della propria storia

Our Colonial Inheritance permette di leggere il museo come uno spazio politico, in cui la produzione di sapere si intreccia alla formazione di competenze interpretative, disposizioni affettive e orientamenti pragmatici. Il percorso colloca il visitatore all'interno di una storia che continua a produrre effetti nel presente, rendendo percepibile il modo in cui il sapere esposto genera forme di responsabilità e di implicazione. L'organizzazione degli spazi, dei materiali e delle voci costruisce progressivamente un pubblico chiamato a misurarsi con il passato coloniale e con le sue persistenze, delineando modalità specifiche di relazione con ciò che viene ereditato, riconosciuto e rimesso in gioco nel presente.

5.9.1 Introduzione alla dissonanza

Se il piano zero costruisce progressivamente un fondo comune di riconoscimento, lavorando su passioni condivise e su una forma di coinvolgimento abitabile, il piano uno inaugura invece una fase di frattura, sempre ovviamente istituzionalmente controllata. Con Our Colonial Inheritance il museo non mira più a stabilizzare un orizzonte di senso, ma a destabilizzarlo, producendo uno stato di inquietudine epistemica che vuole rendere impossibile un accesso pacificato al senso comune. Il visitatore non viene accompagnato verso una posizione di comprensione rassicurante, ma viene progressivamente spostato in una postura problematica, che mette in questione le abitudini interpretative e le evidenze naturalizzate nella e dalla colonialità.

Questa trasformazione inizia già prima dell'ingresso vero e proprio nella sezione Our Colonial Inheritance, lungo la scala che conduce dal piano zero al piano uno. La scala funziona come una soglia semiotica che opera sia sul piano spaziale sia su quello temporale. Il movimento verticale del corpo, accompagnato da un rallentamento del passo e da una temporizzazione diversa rispetto agli spazi precedenti, prepara il visitatore a un cambio di postura. Lungo i muri della scala sono incastonati alcuni oggetti provenienti da Central Java, riconducibili al complesso templare di Borobudur e alla tradizione buddhista.

Questi oggetti appaiono come inglobati nello spazio che sostiene il percorso del visitatore, anticipando silenziosamente il problema che verrà poi esplicitato nel prologo alla mostra, in cima alla scala, ovvero il fatto che la storia coloniale costituisce una condizione strutturale che ha reso possibile l'esistenza del museo e delle sue collezioni.
Giunti in cima alla scala, il visitatore si trova di fronte al titolo Our Colonial Inheritance, rosso scuro su sfondo bianco.

Inheritance deriva dal latino *inhereditare*, composto da *in-* e *heres* (erede), e designa l'atto e la condizione del subentrare a qualcosa che è stato trasmesso: beni, diritti, ma anche obbligazioni e passività. Il termine mantiene, anche nell'inglese contemporaneo, un forte legame con il frame della successione e della titolarità forzata: ciò che si eredita non è scelto, ma ricevuto, e pone il soggetto nella posizione di doverne rispondere. *Heritage* invece, che condivide la stessa radice etimologica (*hereditas*), ha conosciuto nel tempo una diversa specializzazione semantica, estendendosi a indicare tradizioni, memorie e forme di appartenenza collettiva. Anche quando è dissonante o contestato, il patrimonio implica comunque una comunità che si riconosce come tale e che discute al proprio interno ciò che considera "proprio". In Our Colonial Inheritance, invece, il museo prende le distanze da questa logica. L'eredità coloniale non viene proposta come patrimonio di una collettività coesa, ma come una realtà ricevuta da una comunità che non si rispecchia in ciò che ha ereditato e che forse non lo desidera nemmeno.

In questo senso, inheritance attiva un regime di senso fondato sulla dissociazione. L'eredità coloniale appare come qualcosa che è "nostro" solo per assegnazione, non per identificazione. Non fonda un "noi" pacificato, ma lo mette in crisi, rendendo visibile una frattura interna alla comunità contemporanea. La questione che si apre riguarda la collocazione di un resto ingombrante, qualcosa che persiste come patrimonio difficile da assumere, che non può essere cancellato e che fatica a trovare posto all'interno di un'identità condivisa.

Il titolo Our Colonial Inheritance nomina precisamente questa condizione di scarto, in cui il "nostro" non coincide più con ciò in cui ci riconosciamo, ma con ciò che siamo costretti a maneggiare. Quindi, il "noi" viene costituito dal museo come soggetto collettivo attraversato da una frattura interna e, dal

momento che assume la funzione di agente interpellante (come lo era stato nella stanza automodellizzante), include il visitatore all'interno di un campo di responsabilità che non può essere esternalizzato. Il museo stesso non si pone come osservatore neutrale del colonialismo, ma come parte di quel "noi" che ne ha ereditato le conseguenze materiali, simboliche e istituzionali della violenza.
Questa problematizzazione del "nostro" è affidata in modo estremamente preciso anche al piano dell'espressione. La scritta Our Colonial Inheritance appare inizialmente come una frase compatta e leggibile, ma avvicinandosi si rivela composta da una costellazione di pallini distanziati, privi di contorni netti.

In termini di semiotica visiva, questa scelta corrisponde a una codificazione della scomposizione e frattura. La forma dell'espressione è costruita per supportare il processo di decolonizzazione epistemica: ciò che da lontano sembra unitario e stabile, da vicino mostra la propria discontinuità. Il testo dice unità mentre mostra scomposizione, rendendo visibile una tensione interna al concetto stesso di "nostro", secondo una strategia semiotica molto efficace perché capace di catturare il visitatore prima ancora dell'incontro con la collezione.
La scritta si colloca su un muro che forma angolo con un secondo muro, dando origine a un unico enunciato articolato su due superfici adiacenti. Su questo primo muro, immediatamente sulla sinistra del visitatore, il museo sviluppa ulteriormente il discorso sul "nostro coloniale". Qui compaiono i volti e i nomi degli speakers del tour multimediale, disposti in una costellazione di bollini che restituiscono l'idea di una pluralità di voci. Queste figure agiscono come istanze delegate di enunciazione: molti sono discendenti di comunità storicamente subordinate, oppure si occupano professionalmente di temi legati alla marginalizzazione, al razzismo, all'eredità coloniale e alle sue conseguenze nel presente. Attraverso di loro, il museo porta la marginalità all'interno del "noi", non

come eccezione o aggiunta, ma come strumento per creare una comunità nuova, dal volto nuovo, in grado di denunciare il colonialismo e la colonialità.

Sempre sullo stesso muro il museo dispone una contestualizzazione della collezione, "The origins of our colonial collection", che introduce una seconda occorrenza del sintagma "our colonial". Il legame tra inheritance e collection è strutturale: entrambe sono nostre, entrambe sono coloniali, entrambe sono problematiche, entrambe sono spazi dell'identità collettiva in tutta la sua dissonanza. La collezione qui viene presentata molto esplicitamente, ancor più che nella stanza Our Story, come frutto di rapporti di potere profondamente asimmetrici e violenti. Il testo esplicita la presa di responsabilità istituzionale del museo, riconoscendo che una parte significativa delle collezioni è stata acquisita durante il periodo coloniale, in un contesto caratterizzato da violenza sistemica e profonde disuguaglianze di potere. Viene ammesso che molti oggetti potrebbero essere stati ottenuti attraverso saccheggi, coercizioni o pratiche ingiuste, e si afferma l'impegno del museo nella ricerca sulla provenienza delle collezioni.

Sul lato opposto dello spazio si sviluppa il prologo narrativo vero e proprio, che introduce gli assi tematici fondamentali di Our Colonial Inheritance. Qui il museo afferma, e esplicitamente denuncia, la persistenza del colonialismo nel presente, sottolineando come le sue strutture continuino a informare pratiche economiche, sociali e culturali contemporanee. Viene poi tematizzato il nesso tra colonialismo e ricchezza, rendendo visibile il legame tra l'accumulazione economica di alcune istituzioni e la violenza coloniale. Questo passaggio produce un'implicazione indiretta del visitatore, che viene posto di fronte alla possibilità di beneficiare, anche inconsapevolmente, di un sistema fondato su ingiustizie storiche. Un terzo asse riguarda la resistenza, attraverso la riqualificazione dei soggetti colonizzati come agenti attivi, capaci di opporsi, sopravvivere e costruire forme di vita nonostante condizioni di oppressione radicale. Infine, il prologo insiste sulla molteplicità delle prospettive, rifiutando la sintesi pacificata e proponendo la complessità come condizione epistemica necessaria.

Al centro di questo spazio è collocata una panchina che svolge una funzione enunciazionale importante, obbligando il visitatore a fermarsi, a sedersi, a rallentare. Il corpo viene stabilizzato, l'azione sospesa, il tempo dilatato. Il museo, attraverso questo dispositivo, chiede pazienza, attenzione, disponibilità all'apprendimento. Prima di proseguire nel percorso, il visitatore deve accettare una pausa riflessiva, iscriversi nello spazio del discorso e lasciarsi esporre a una pluralità di narrazioni diasporiche sulla colonialità che non possono essere consumate rapidamente.

5.10 Wealth from Overseas

Dopo la prima sezione dell'esibizione in cui il colonialismo è analizzato come sistema storico ed economico strutturato, in Wealth from Overseas l'attenzione si sposta molto esplicitamente sulla sua persistenza nel presente e sulle forme attraverso cui continua a operare nella vita quotidiana. Il colonialismo viene testualizzato criticamente come una struttura che attraversa le pratiche contemporanee di consumo e coinvolge direttamente il visitatore, sottraendolo a una collocazione esterna o a un tempo concluso e rendendolo parte di una continuità storica ancora operante.

La funzione della stanza è rendere percepibile la continuità tra passato e presente, mostrando come le logiche coloniali si prolunghino nel capitalismo attuale e nelle sue modalità estrattive. In questo senso, la sala segna un punto di svolta nel percorso: ciò che fino a questo momento poteva essere osservato come oggetto di analisi viene ora riconosciuto come sistema che include il visitatore stesso, chiamato a collocarsi all'interno di una rete di relazioni che produce valore, disuguaglianza e responsabilità.

Questa riconfigurazione è sostenuta da un'organizzazione spaziale che articola il senso attraverso una serie di opposizioni che operano a livello profondo e vengono discorsivizzate nello spazio. La struttura della stanza è fortemente assiale e costruisce un campo di tensioni piuttosto che un percorso lineare. Un primo asse, orizzontale, mette in relazione rappresentazioni coloniali stereotipate con immagini contemporanee di sfruttamento estrattivo, rendendo visibile la continuità tra forme storiche di dominazione e pratiche economiche attuali.

L’opposizione tra passato coloniale e presente tardo-capitalista non viene presentata come una frattura, ma come una trasformazione di superficie che conserva la stessa organizzazione profonda del rapporto tra risorse, territori e corpi.

A questa articolazione si sovrappone un asse verticale che contrappone due direzioni temporali divergenti: da un lato la prosecuzione di un modello distruttivo, dall’altro la possibilità di una convivenza fondata su relazioni diverse con l’ambiente e con l’altro.

Questa polarizzazione viene discorsivizzata in quanto esito delle pratiche attuali, e quindi come proiezione diretta del presente nel futuro.

Il centro della stanza, con le teche che accostano (“riframmano”) oggetti coloniali e oggetti di consumo contemporaneo, si presta come spazio della scelta e della riflessione, dedicato a rendere tangibile la continuità tra passato, presente e futuro: il bene quotidiano appare come l’ultima forma di una lunga catena di trasformazioni, in cui l’estrazione di valore e la violenza che la sostiene si sono progressivamente normalizzate.

In particolare, il consumo viene riletto come pratica storicamente situata, e l'oggetto quotidiano perde il suo statuto di semplice prodotto funzionale per diventare indice di una catena di relazioni che collega l'estrazione delle risorse, lo sfruttamento dei territori e la produzione di ricchezza su scala globale.

Il senso di questo spazio emerge dall'attraversamento di opposizioni che non si risolvono immediatamente, ma che mantengono attiva una tensione semiotica forte, sollecitando una presa di posizione che non riguarda più soltanto il passato coloniale, ma il modo in cui il presente continua a riprodurne le strutture attraverso l'azione dei singoli.

Infatti, il visitatore è costruito come parte della catena che collega il passato coloniale al presente capitalistico, e viene posto nella condizione di riconoscere la propria appartenenza a un sistema che continua a produrre valore attraverso l'estrazione e la disuguaglianza.

In questo senso, esso è determinato semioticamente in quanto soggetto direttamente implicato nella violenza messa in scena. L'organizzazione dello spazio non consente una fruizione distaccata o puramente osservativa: il visitatore è progressivamente ricondotto all'interno delle relazioni che legano consumo ingenuo, sfruttamento e continuità coloniale. Fra gli altri dispositivi, la presenza delle panchine davanti agli schermi svolge una funzione determinante: sedersi implica l'assunzione di una posizione corporea di esposizione prolungata, che rende difficile sottrarsi al confronto con le immagini e le narrazioni proposte. Il corpo del visitatore viene così trattenuto nello spazio e reso parte di esso, trasformando l'atto del guardare in una pratica che richiede tempo e attenzione.

Questo coinvolgimento è sostenuto da un regime passionale che orienta l'esperienza senza ricorrere a forme di shock o di paralisi emotiva. La stanza attiva passioni legate alla colpa, alla vergogna e alla responsabilità, ma le modula in modo controllato, evitando sia l'assoluzione sia la condanna immediata. Il disagio prodotto si costruisce progressivamente lungo l'attraversamento dello spazio, accompagnando il visitatore in modo graduale e controllato senza assumere caratteri improvvisi o travolgenti. La colpa viene formulata come effetto del riconoscimento di una continuità strutturale tra colonialismo e capitalismo, emergendo come esito riflessivo di un processo interpretativo piuttosto che come accusa diretta. La vergogna emerge come presa di coscienza di una partecipazione involontaria, mentre la responsabilità si configura come apertura verso una possibile riorientazione delle pratiche e delle scelte future. In questo modo, la stanza non blocca il visitatore in uno stato di impotenza, ma lo mantiene in una tensione sostenuta che prepara il passaggio verso le sezioni successive del percorso. Il disagio non viene risolto né neutralizzato, ma trasformato in una condizione di vigilanza critica, che accompagna il visitatore oltre lo spazio della stanza e lo dispone a interrogare il proprio rapporto con il mondo materiale che abita.

Come risulterà ormai chiaro, la polarizzazione tra distruzione e convivenza funziona come articolazione di esiti possibili che dipendono direttamente dalle pratiche attuali. Il futuro viene costruito come campo di conseguenze, non come orizzonte indeterminato: ciò che accade "dopo" è presentato come il risultato coerente delle modalità con cui il visitatore, nel presente, in quanto cittadino e consumatore, partecipa ai sistemi di consumo e di sfruttamento messi in scena. In questo modo, la temporalità viene organizzata secondo una logica di responsabilità proiettiva, in cui il presente è caricato di un peso decisionale che eccede l'ambito individuale e ridefinisce il rapporto tra passato, azione e conseguenze future.

Questa apertura sul futuro è accompagnata dall'introduzione di un sapere altro rispetto a quello economico e istituzionale che struttura la maggior parte della stanza. Tale sapere viene offerto nello spazio successivo, ben più contratto: una sorta di cerniera fra i due spazi tematici principali, dedicato alle pratiche di "provision grounds", alla resistenza e alla sopravvivenza.

5.11 Il colonizzato: martire laico del capitalismo coloniale

Questo museo caratterizza il subalternizzato in un modo piuttosto facile da decodificare. Ciò avviene non solo in Wealth From Overseas e, in particolare, nella sua parte contratta – che funziona come cerniera narrativa fra i disastri del capitalismo, la necessità di riparazione e la schiavitù passata e presente – ma anche nelle sezioni dedicate alla schiavitù, alla razza, al linguaggio, alla religione e alla migrazione.

Il colonizzato è rappresentato come colui che ha sofferto la violenza storica, che ha conservato la verità dentro di sé e che ora rende disponibile quella verità come possibile risposta alla crisi del mondo contemporaneo. Il colonizzato appare così come soggetto resistente, non spezzato dalla violenza storica, depositario di un sapere ancestrale: un sapere ecologico, relazionale, non estrattivo, che sopravvive "interiormente" nonostante la schiavitù, nonostante i secoli di sopraffazione violenta. In effetti, la possibilità di "salvarsi" dalla crisi viene presentata dal museo come pratica collettiva e storicamente situata, capace di essere ascoltata e riattivata nel presente attraverso forme di trasmissione, riconoscimento e continuità dell'esperienza.

In questa configurazione, il colonizzato non è presentato come vittima pura, ma come figura morale ed epistemica superiore, oggi investita del ruolo di possibile chiave di salvezza anche dalla crisi del capitalismo e dell'Antropocene.

Quindi, esso è costruito come aiutante nel processo di riparazione del soggetto occidentale. La posta in gioco non è la restituzione di una rappresentazione "corretta" dell'altro, bensì la ricomposizione delle fratture interne all'identità occidentale prodotte dalle narrazioni coloniali, che avevano inscritto l'alterità in una posizione di inferiorità e primitività. Nelle narrazioni museali contemporanee, questa

configurazione viene spesso riorientata, rappresentando l'altro come soggetto dotato di una capacità di visione più ampia e investito di una funzione conoscitiva privilegiata rispetto alla comprensione dei processi storici e delle crisi del presente.

Tale rovesciamento può essere interpretato come una riformulazione della figura del "buon selvaggio". L'alterità non viene assunta nella sua complessità storica e nelle sue contraddizioni, ma viene idealizzata, sottratta al divenire storico e investita di un valore morale ed epistemico superiore. In questa prospettiva, l'extraoccidentale appare come non corrotto dalle logiche capitalistiche, portatore di un sapere ritenuto legittimo proprio in quanto non moderno. Tale operazione produce un effetto di sacralizzazione che neutralizza i conflitti interni, le trasformazioni storiche e le contaminazioni, configurandosi come una proiezione critica dell'Occidente su se stesso.

Questa proiezione, tuttavia, non va letta esclusivamente come un limite. I musei di questo tipo non operano primariamente come musei dell'altro extraoccidentale (anche se può sembrare), ma come musei dell'Occidente che riflette su di sé. Il loro obiettivo consiste nell'intervenire sulle strutture semiotiche attraverso cui l'Occidente ha costruito e giustificato la propria posizione di dominio, evitando la fissazione di una rappresentazione definitiva e stabilizzata dell'alterità. La loro efficacia va quindi valutata non in base alla fedeltà etnografica, ma alla capacità di rendere esplicite le responsabilità storiche e le forme di violenza prodotte dal colonialismo.

All'interno di questo quadro, la narrazione museale ricorre consapevolmente a schemi oppositivi fortemente riconoscibili – distruzione e conservazione, morte e vita, estrazione e cura, colpa e redenzione – che organizzano l'esperienza del visitatore. Si tratta di una scelta narrativa funzionale, orientata a produrre intelligibilità e a rendere leggibili i crimini coloniali senza ambiguità. Al tempo stesso, questa scelta comporta una rappresentazione dell'alterità intrinsecamente ambigua, perché la colloca in una posizione esemplare che merita di essere interrogata criticamente.

Nella mostra Things That Matter, come nella sezione qui analizzata, l'alterità non è chiamata a essere rappresentata "correttamente", obiettivo strutturalmente problematico in un museo occidentale, ma a partecipare a un processo di riorganizzazione delle relazioni di subordinazione e dominazione. Il museo agisce così come tecnologia di traduzione e di esposizione della colpa, volto a rendere l'Occidente consapevole dei propri crimini e delle strutture che continuano a riprodurli nel presente.

5.11.1 Epistemologie del sud[34]

Nello spazio contratto di Wealth from Overseas, il museo spiega che, nelle piantagioni, le persone ridotte in schiavitù coltivavano il proprio cibo su quelli che venivano chiamati provision grounds,

[34] Il riferimento è a "Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide" di Boaventura de Sousa Santos (2014).

terreni di sussistenza. Questi terreni non erano sempre fertili: le terre migliori erano riservate ai proprietari delle piantagioni.

I Maroons – africani e loro discendenti che fuggirono dalla schiavitù per creare comunità autonome lontano dalle piantagioni – coltivavano piccoli appezzamenti nella densa e fertile foresta del Suriname. Questi appezzamenti erano chiamati kostgronden, lo stesso termine utilizzato per i terreni di sussistenza nelle piantagioni.

Nella foresta, i Maroons coltivavano riso nero, manioca, gombo e mais utilizzando semi e talee che avevano fatto uscire clandestinamente dalla piantagione, talvolta nascosti tra i capelli. A volte scambiavano i raccolti con le comunità indigene e con le persone rimaste nelle piantagioni, creando un nuovo sistema di scambi. Queste coltivazioni permisero ai loro di sopravvivere lontano dalle piantagioni, quasi al di fuori della portata del governo coloniale. I loro orti costituirono la base per nuove comunità che esistono ancora oggi.

Poco dopo il pannello, il visitatore incontra uno schermo in cui è proiettata un'intervista a due donne surinamesi che mostrano all'interlocutore le modalità di realizzazione delle trecce dentro le quali i chicchi di riso e altri semi venivano inseriti. A questo punto della narrazione, il corpo appare esplicitamente come infrastruttura semiotica della resistenza.

Lo sguardo del colonizzato resistente, offerto con grande chiarezza comunicativa al visitatore, apre dunque la possibilità di immaginare un legame con l'ambiente basato non sulla dominazione ma sulla coesistenza pacifica, votata alla sussistenza e non all'espropriazione distruttiva, e quindi di rispondere alla richiesta di responsabilizzazione che il museo avanza nello spazio precedente.

Le donne surinamesi non sono tuttavia inserite banalmente come modelli da imitare né come soluzioni pronte all'uso. Esse funzionano piuttosto come aiutanti nel programma narrativo principale, in cui il soggetto distruttore si incammina in un processo di salvezza. Queste figure funzionano come risorse conoscitive che interrompono la chiusura del sistema estrattivo, mostrando che l'organizzazione dominante del rapporto tra umani, risorse e territori non è l'unica possibile. Questo sapere viene collocato in una posizione laterale che ne sottolinea il carattere situato e relazionale, evitando processi di universalizzazione o generalizzazione e mantenendo il legame con contesti specifici di esperienza e produzione di senso. La sua funzione consiste nel rendere pensabile una riconfigurazione delle relazioni sostanzialmente capitaliste che strutturano il presente, senza proporsi come sostituzione di un paradigma con un altro già stabilizzato.

Tale funzione non va però intesa come una semplice delega dell'istanza critica all'alterità rappresentata. Le donne in questione non sono figure decorative né presenze testimoniali ridotte a un ruolo illustrativo: lo sarebbero se il museo si limitasse a presentarle come portatrici di un sapere "altro" slegato da una presa di posizione esplicita sulle strutture di violenza che organizzano il presente. La loro elevata efficacia semiotica e intensità comunicativa dipende invece dal fatto che la stanza precedente ha già affrontato in modo diretto e non ambiguo le dinamiche del capitalismo contemporaneo, rendendo visibile la continuità tra colonialismo storico ed estrattivismo attuale. In questo quadro, le testimonianze femminili operano come articolazioni situate di una critica già attiva. In questo senso, il museo non attribuisce all'alterità il compito di "salvare" il discorso, ma le riconosce uno spazio di articolazione all'interno di una critica che resta saldamente istituzionale e politica ai modelli occidentali di produzione e, più in generale, di relazione con l'ambiente.

La soggettività colonizzata qui è un attore che ispira all'azione riparativa della crisi, una figura di coraggiosa resistenza contro la deumanizzazione coloniale tematizzata nella stanza successiva sulla schiavitù. L'alternativa proposta da questo museo alla distruzione capitalista non consiste nella rimozione del trauma, ma nella messa in luce di pratiche di sopravvivenza che sono nate dentro quella stessa violenza.

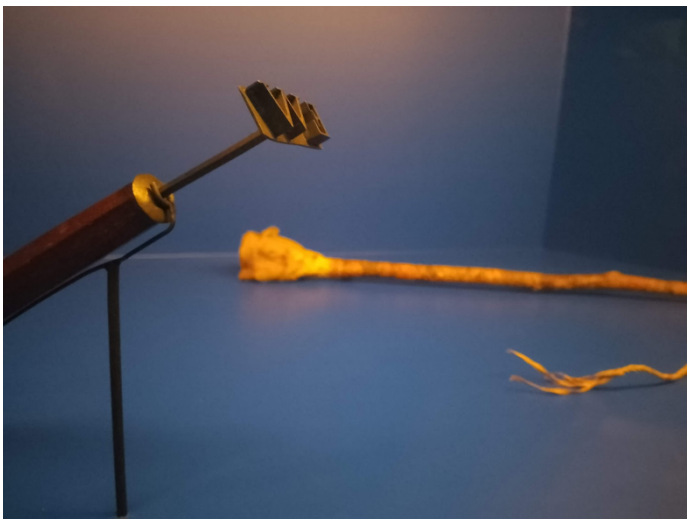
5.12 Schiavitù, ieri e oggi

La stanza "Slavery, resistance and resilience" introduce il visitatore in uno spazio dominato dalla rappresentazione diretta della schiavitù e delle sue pratiche di coercizione.

La sala, di colore blu scuro, raccoglie oggetti legati alla disciplina dei corpi, strumenti di punizione e dispositivi di controllo, affiancandoli a pratiche espressive come la musica e il canto. Lo spazio è organizzato secondo una struttura concentrica, con un nucleo interno protetto e un perimetro esterno espositivo, che produce una forte polarizzazione semisimbolica tra violenza e sopravvivenza.

L’illuminazione bassa e la presenza sonora, attivata nel dispositivo interattivo nucleare, contribuiscono a creare un’esperienza di alta intensità patemica, in cui la violenza storica non è discorsivizzata - ancora - come evento concluso, ma come condizione persistente.

Una volta entrato nella stanza, il visitatore avverte fin da subito un cambiamento netto di regime: lo spazio si fa più scuro, più denso, e la prossimità degli oggetti di coercizione permette una trasformazione del patrimonio da spazio di rappresentazione della violenza a spazio che esercita direttamente un trauma sul lettore.



La violenza è certamente mediata da narrazioni storiche ampie e sviluppata tematicamente, ma si impone anche come presenza concentrata e insistente, ineludibile, che esercita una forte pressione sul visitatore. Qui il corpo schiavizzato appare come trattenuto in una condizione limite, sospeso tra sopravvivenza e annientamento.

Questa esperienza iniziale colloca il visitatore nel mezzo di una tensione non pacificata né, almeno a questo punto della visita, pacificabile, dove la vita appare continuamente minacciata ma non completamente cancellata. È in questa soglia che si struttura l'effetto di senso fondamentale della sala: la schiavitù come regime che non coincide con la morte immediata, ma con la produzione sistematica di una vita ridotta, mantenuta e sfruttata all'interno di un orizzonte di violenza permanente.

Sulla superficie esterna del nucleo centrale, la presenza ravvicinata degli strumenti di tortura produce un effetto di senso complesso: la schiavitù si impone come regime tecnico, fondato su procedure, oggetti e pratiche standardizzate. Catene, fruste e dispositivi di costrizione infatti sono strumenti non di gestione di una rabbia esplosiva, di un odio incontrollato, ma di un sistema razionale di gestione dei corpi. Quella rappresentata qui è una violenza organizzata, ripetibile, amministrabile, che trasforma il corpo in un supporto di valore economico. Il vivente appare così ridotto a funzione, a superficie di iscrizione del comando, a elemento sostituibile all'interno di un processo produttivo: il corpo deve restare vivo, ma solo nella misura in cui può continuare a produrre valore. La vita viene negata e al contempo mantenuta in uno stato di sopravvivenza forzata. In questa configurazione, il corpo oscilla costantemente tra oggettivazione e residua soggettività, senza che l'una o l'altra possano affermarsi in modo stabile. La violenza non annienta il soggetto, ma lo trattiene in una condizione di esposizione permanente, rendendo percepibile una tensione strutturale tra corpo-oggetto e corpo-soggetto, tra vita biologica preservata e negazione radicale di ogni autonomia.

In questo contesto dominato dalla coercizione, nella zona interna del nucleo vengono esposti una serie di strumenti musicali all'interno di teche azionabili tramite un pulsante, che permette la riproduzione del suono degli strumenti.

La musica emerge dunque in un'area protetta ma non separata dal resto della stanza, segnata dagli strumenti di tortura: il suono si insinua nel regime di costrizione senza interromperne il funzionamento, rendendo percepibile una forma di vitalità che non coincide con la liberazione.
Da un lato, la musica segnala una non-morte, una persistenza ostinata e coraggiosa del vivente che resiste alla riduzione funzionale del corpo; dall'altro, rimane nascosta, perché costantemente minacciata dal contesto che la circonda. Il visitatore percepisce così una vita residuale, che non si oppone frontalmente alla violenza ma la attraversa, occupando le sue intercapedini. In questo scarto si rende sensibile la collisione tra due programmi incompatibili: quello della schiavitù, orientato alla totale funzionalizzazione del corpo, e quello di una soggettività che continua a prodursi attraverso pratiche espressive, nonostante l'impossibilità di sottrarsi al dominio.
Il gesto di produrre suono in uno spazio dominato da strumenti di annientamento non si traduce in un'esperienza di partecipazione rassicurante, ma in una forma di coinvolgimento perturbante. Il visitatore si trova a compiere un'azione all'interno di un ambiente che rende evidente l'impossibilità di ogni controllo o redenzione immediata perché, ovviamente, l'atto di suonare avviene sotto il segno della violenza strutturale e che, analogamente, struttura lo spazio. Il suono che egli contribuisce a generare non annulla la violenza, ma la attraversa, rendendo evidente la tensione tra azione e impotenza. La posizione del visitatore si struttura così in modo ambivalente: da un lato osservatore di un regime di annientamento, dall'altro soggetto che sperimenta, nel proprio corpo, la fragilità di ogni gesto vitale all'interno di un sistema che ne limita radicalmente l'efficacia.
Dall'intreccio degli effetti prodotti dalla stanza – la violenza tecnica, la riduzione funzionale del corpo, la persistenza del suono e della non-morte, il coinvolgimento perturbante del visitatore – il soggetto schiavizzato assume progressivamente maggiore definizione. La sua figura assume parzialmente i tratti dell'eroe, perché in sostanza rovescia il sistema che lo opprime. Sicuramente, non viene testualizzato in quanto vittima, poiché non è ridotto a pura passività o a semplice oggetto della violenza. Ciò che prende forma è un soggetto che continua a esistere all'interno della violenza sistemica, mantenendo una soggettività non annullabile, in aperta opposizione ad una struttura dove la vita è trattenuta entro un regime di morte. La sua presenza è resa sensibile proprio dall'impossibilità di una risoluzione: la soggettività sopravvive senza redimere, resiste senza liberare, continua a prodursi senza uscire dalla violenza che la attraversa.
Proprio in questi sensi risulta particolarmente rilevante la fine dell'esposizione nella zona periferica della sala, dedicata alle moderne forme di schiavitù.

Il pannello che chiede esplicitamente “Is slavery over?” sospende ogni possibile chiusura storica del fenomeno e reinscrive la schiavitù all’interno del presente, evocandone la persistenza sotto forme giuridicamente abolite ma materialmente operative. Le immagini del lavoro tessile in Bangladesh, dell’estrazione del cobalto in Congo e della raccolta di mica in India non appaiono come casi eccezionali o devianti, ma come effetti sistemici di una stessa razionalità economica che continua a trattare il vivente come risorsa sacrificabile. La ripetizione visiva dei corpi al lavoro, immersi in ambienti degradati o distrutti, produce un effetto di continuità semantica con i dispositivi di coercizione coloniali: ciò che cambia è la sostanza del vincolo, non la forma profonda che lo determina. Così, la figura del soggetto schiavizzato perde ogni possibile ancoraggio a una temporalità chiusa e diventa figura trans-storica della riduzione funzionale della vita per interessi economici, coloniali e capitalisti. Il soggetto messianico, depositario di un sapere prezioso, qui diventa presenza torturata che interpella direttamente il visitatore, implicandolo in una catena di produzione e consumo che continua a produrre corpi esposti alla morte.

Il visitatore esce dalla stanza con la percezione di una tensione che non trova compensazione né sollievo, ma che può e deve essere riconosciuta e pensata. In questo senso, il trauma viene organizzato come esperienza abitabile, capace di produrre consapevolezza attraverso una messa in forma che ne mantiene la tensione senza ricorrere a processi di neutralizzazione.

5.13 Chi è il colpevole?

Dunque, l’uscita dallo spazio dedicato alla schiavitù lascia il visitatore in una sospensione che mantiene aperte le domande e fa percepire la violenza come un processo che attraversa il tempo e continua a riorganizzarsi nel presente. Questa operazione è condotta con grande controllo formale: i contenuti risultano accessibili, i pannelli sono chiari, privi di tecnicismi e quantitativamente calibrati, sufficienti a orientare il visitatore senza produrre affaticamento cognitivo. Anche sul piano passionale il bilanciamento è evidente, persino nella stanza sulla schiavitù, dove l’intensità emotiva resta

sostenuta ma governata. La tematizzazione della schiavitù contemporanea è infatti esplicita, ma resta accuratamente non imputativa. Le forme attuali di sfruttamento vengono mostrate come effetti sistemici di una razionalità economica globale, senza che il discorso museale individui responsabili specifici o punti direttamente il dito contro attori economici riconoscibili. La questione di eventuali continuità tra imprese contemporanee e assetti coloniali o neocoloniali resta sullo sfondo, come interrogativo implicito più che come accusa formulata. In questo modo, il museo mantiene aperta la riflessione sulla responsabilità strutturale, evitando sia la personalizzazione del conflitto sia una denuncia frontale.

Eppure, numerose ricerche e indagini hanno mostrato come alcune grandi imprese europee, incluse aziende con sede o radici nei Paesi Bassi, continuino a trarre profitto da filiere globali fondate su condizioni di sfruttamento estremo, devastazione ambientale e asimmetrie di potere che riproducono logiche chiaramente riconducibili all'eredità coloniale (Amnesty International 2017, Greenpeace 2019). Casi come quelli legati all'estrazione petrolifera nel delta del Niger o allo smaltimento di rifiuti tossici in Africa occidentale mostrano come la violenza economica e ambientale non appartenga soltanto al passato, ma sia incorporata nelle infrastrutture del capitalismo globale contemporaneo.

La struttura narrativa adottata fino ad ora tende a spostare in modo marcato l'asse della responsabilità sul soggetto-cittadino, chiamato a interrogare le proprie pratiche quotidiane di consumo e a riconoscere il proprio coinvolgimento in un sistema che produce sfruttamento e violenza. Questa interpellazione è senza dubbio efficace e necessaria: il museo riesce con grande precisione a rendere impossibile un atteggiamento ingenuo o disimpegnato rispetto alle conseguenze materiali delle scelte individuali, e le strategie espositive adottate — in particolare nella sezione Wealth from overseas — risultano estremamente riuscite nel produrre consapevolezza, disagio e senso di responsabilità.

Allo stesso tempo, però, questa focalizzazione sul soggetto singolo lascia relativamente in ombra altri attori centrali del sistema. Le grandi multinazionali, le élite economiche e le oligarchie del capitale globale, che continuano a trarre profitto da condizioni di lavoro estreme e da forme di vita sospese fra sopravvivenza e annientamento, non vengono mai nominate né direttamente chiamate in causa. La violenza resta visibile come effetto sistemico, ma i soggetti che la organizzano e la rendono economicamente redditizia rimangono nascosti. In questo senso, la responsabilità del cambiamento sembra ricadere prevalentemente sul cittadino-consumatore, mentre il ruolo delle grandi concentrazioni di potere economico risulta opaco.

Questa dinamica è resa particolarmente evidente nella configurazione spaziale della zona dedicata alla schiavitù contemporanea. Si tratta di uno spazio contenuto, minimale, privo di segnali visivi forti che ne enfatizzino la centralità. Tuttavia, la sua collocazione immediatamente a ridosso dell'uscita ne rende difficile l'elusione: lo sguardo vi cade quasi inevitabilmente al termine del percorso, quando il

visitatore è già carico di informazioni e coinvolgimento emotivo. La scelta di collocare qui il tema della schiavitù contemporanea risulta quindi efficace; meno incisiva appare invece la sua estensione limitata e la rinuncia a una figurativizzazione e tematizzazione più esplicita delle responsabilità economiche attuali.

Questo non indebolisce in modo sostanziale la mostra, che resta uno degli esempi più solidi e articolati di decolonizzazione museale analizzati nel corso della mia ricerca. È però un dato significativo, che segnala una soglia di prudenza nel passaggio dalla denuncia strutturale all'imputazione diretta. Il museo costruisce con grande rigore un soggetto visitatore consapevole, responsabile e non più innocente, ma sceglie di non produrre, accanto a questa figura, quella del capitalista o dell'oligarchia neocoloniale come soggetti esplicitamente colpevoli. Registrare questa asimmetria non significa negare la riuscita dell'allestimento, bensì riconoscere un limite interno alla sua strategia politica, che apre direttamente la necessità di interrogare i meccanismi ideologici – tra cui il razzismo – che permettono a tali concentrazioni di potere di restare opache e scarsamente nominabili.

5.14 Il razzismo

La stanza "Racism is real, race is not" interviene per rendere intelligibile la persistenza della violenza emersa nelle sezioni precedenti, offrendo una chiave di lettura delle condizioni che ne permettono la riproduzione.

Il razzismo viene affrontato come regime di organizzazione del senso, capace di stabilizzare le gerarchie e di rendere governabile la diseguaglianza. In continuità con l'impostazione che ha letto il colonialismo come sistema economico, questa sezione mostra come l'ideologia razziale operi a livello

strutturale, producendo categorie e classificazioni che consentono la riduzione dei corpi a risorsa e la normalizzazione della violenza nel tempo. Il razzismo emerge così come una delle condizioni che permettono allo sfruttamento di mantenersi operativo, rendendo accettabile e ripetibile ciò che altrimenti risulterebbe insostenibile.

Il razzismo è definibile, semioticamente, come una struttura di gerarchizzazione che precede e accompagna le pratiche di sfruttamento (neo)coloniale: una grammatica che distribuisce valore, attribuisce differenze e stabilizza disuguaglianze, permettendo che alcune vite restino esposte, sfruttabili, sacrificabili. In un senso semiotico-marxista, questo tipo di gerarchizzazione razziale è una sovrastruttura capace di naturalizzare rapporti di forza che affondano le proprie radici nell'organizzazione economica. Il razzismo agisce dunque producendo opacità: cancella le condizioni della propria produzione e rende invisibili i meccanismi che trasformano una differenza storicamente costruita in un fatto evidente, naturale.

Tuttavia, implementando un percorso veridittivo di svelamento, il museo denuncia tali categorie in quanto storicamente determinate, legate a contesti scientifici, politici ed economici specifici. Così, appare evidente che il loro potere gerarchizzante sia direttamente proporzionale al loro grado di trasparenza, poiché la naturalizzazione le sottrae alla possibilità di essere messe in discussione. La violenza non ha bisogno di essere continuamente esercitata, soprattutto se in forma spettacolare, poiché la classificazione invisibilizzata dei corpi ne assicura la riproduzione.

5.14.1 La strategia enunciazionale di una distorsione semiotica

La stanza è strutturata secondo un'organizzazione spaziale polarizzata, articolata attorno alla distinzione tra un nucleo centrale e una periferia che lo circonda. Entrambe queste zone sono ricoperte di materiale riflettente.

Appena varcata la soglia, il visitatore si trova di fronte alla propria immagine riflessa sulla superficie esterna del nucleo centrale, accompagnata dalla frase "Racism is real, race is not" e da un pannello introduttivo.

Questa configurazione produce un effetto immediato: prima ancora di incontrare oggetti, immagini storiche o testi esplicativi, il soggetto incontra se stesso. Il riflesso istituisce una relazione tra il soggetto e lo spazio che sta per attraversare, rimandando un'immagine che attiva una dinamica di posizionamento, riconoscimento e anticipazione dell'esperienza di visita. L'accesso alla stanza avviene quindi attraverso un'esperienza autoriflessiva che non richiede alcuna competenza preliminare, ma che coinvolge direttamente il corpo e la percezione.

La soglia riflettente anticipa così un nodo centrale della stanza: il razzismo non agisce soltanto attraverso dispositivi esterni di esclusione, ma si sedimenta nelle modalità ordinarie di percezione e di interpretazione del mondo. L'esperienza iniziale rende immediatamente percepibile che la questione in gioco riguarda il modo in cui il soggetto è già coinvolto in una rete di categorie e di abitudini interpretative, prima ancora di qualsiasi presa di posizione esplicita. Il visitatore entra nella stanza già situato all'interno del problema che verrà sviluppato nello spazio: la relazione tra visione di sé, visione dell'altro e apparati storici che hanno reso tale relazione possibile e stabile nel tempo.

Dal momento che l'intera area è riflettente, l'atto percettivo è costantemente accompagnato dalla percezione di sé come soggetto che osserva. In questo modo, lo spazio rende visibile una dinamica che normalmente resta implicita: il fatto che ogni operazione di visione e di riconoscimento avviene a partire da una posizione situata, storicamente e culturalmente determinata.

L'articolazione centro/periferia mette in scena una relazione strutturale tra l'immediatezza dell'autopercezione e ciò che risulta nascosto dall'atto stesso. Il visitatore è inizialmente catturato dall'esperienza riflessiva – il vedersi, il riconoscersi, il percepirsi come soggetto che guarda – ma

dietro e dentro queste superfici scoprirà che esistono oggetti e discorsi che “ad occhio nudo” e in assenza di mediazione risultano invisibili, secondo una sintassi spaziale che mette in tensione superficie e profondità, evidenza percettiva e condizioni di possibilità della percezione stessa.
A tal proposito, è importante osservare che le vetrine disposte lungo la periferia della stanza introducono una modalità di fruizione che si distingue nettamente dalla semplice osservazione a distanza.

Non si offrono come superfici immediatamente leggibili, ma richiedono al visitatore un gesto preciso: avvicinarsi affinché la luce interna si attivi e renda visibili gli oggetti e i materiali esposti. Questa scelta allestitiva introduce una relazione diretta tra corpo, spazio e accesso al contenuto.
Vorrei sottolineare qui anche che vedere ciò che è contenuto nella vetrina – ciò che sta dietro all’autopercezione – diventa il risultato di una decisione, di una presa di posizione, di un movimento e non di una disponibilità automatica. Nel momento in cui la vetrina si illumina, la superficie riflettente continua a rimandare l’immagine del visitatore, seppur più debolmente, sovrapponendo l’incontro con il sé a quello con il patrimonio traumatico. La violenza realizzata negli oggetti e il soggetto che la osserva entrano così in una relazione profonda, intima, disturbante, per cui la prima appare avere molto a che fare sia con l’oggetto patrimoniale sia con il visitatore, diventato egli stesso parte della vetrina.

Il meccanismo di attivazione luminosa è un dispositivo molto interessante che sostanzializza il percorso di veridizione sul piano dell'espressione: prima la vetrina era buia e rifletteva solo il soggetto che si guardava; avvicinandosi, il soggetto scopre che dietro la sua immagine esiste qualcos'altro che non avrebbe potuto mai notare senza un cambiamento di stato. Il dispositivo mostra che ciò che appare come immediato poggia "in realtà" su un'infrastruttura nascosta. Gli oggetti nella vetrina sinistra sono materiali legati all'Esposizione Coloniale del 1883, e mostrano le pratiche di spettacolarizzazione e di oggettivazione dei corpi colonizzati. Ovviamente, il meccanismo di attivazione luminosa impedisce una lettura puramente documentaria.

Nella zona destra invece sono esposti interventi artistici contemporanei coerenti con l'impianto narrativo dell'intera stanza.

Se dunque la periferia denuncia gli effetti storici e visivi del razzismo, il centro espone i dispositivi che ne hanno reso possibile la legittimazione cognitiva. Qui l'attenzione si sposta dalla spettacolarizzazione dei corpi alla produzione di un sapere che ha preteso di fondare quelle pratiche su basi oggettive.
All'interno del nucleo sono presentati disegni, schemi e rappresentazioni ottocentesche che riducono la complessità dei popoli e delle culture a tratti somatici isolati.

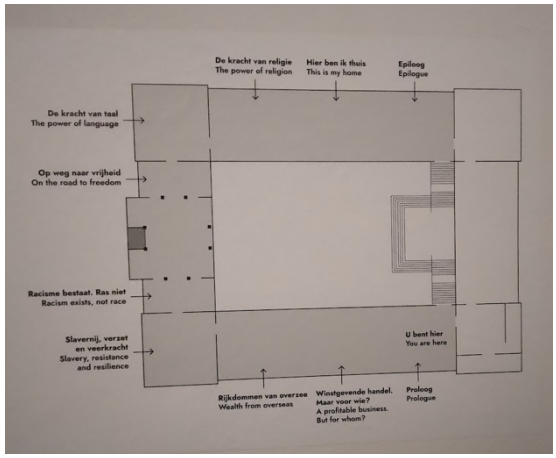
La logica classificatoria emerge come operazione di semplificazione estrema, in cui l'eterogeneità umana viene tradotta in tipi visivi riconoscibili e confrontabili. Questa riduzione viene trattata come una procedura coerente con un progetto di ordinamento del vivente, inscritta in una logica sistematica di classificazione e gerarchizzazione che orienta la produzione del sapere e delle sue applicazioni.
Le teche dedicate agli strumenti della frenologia come il craniometro, rendono tangibile il passaggio dalla classificazione visiva alla misurazione. Il corpo viene sottoposto a un trattamento tecnico che trasforma la differenza in dato, la singolarità in indice numerico, la persona in supporto di calcolo. In quest'area centrale l'oggettività scientifica viene quindi costruita testualmente in quanto determinata storicamente e vincolata a specifici interessi parziali e situati. Le teorie razziali non sono presentate come deviazioni marginali della scienza, ma come pratiche pienamente integrate nei regimi di sapere del loro tempo. Il museo rende visibile il modo in cui tali teorie hanno prodotto effetti di realtà, contribuendo a stabilizzare categorie che, pur prive di fondamento biologico, hanno assunto la forza del senso comune.
Sul lato opposto del nucleo, il pannello "Stereotypical images" amplia questa genealogia mostrando come la classificazione scientifica si sia tradotta in immagini ricorrenti, stereotipi visivi e forme di riconoscimento immediato. La riduzione dell'umano a tratti tipici viene messa in relazione con la circolazione massiva di immagini, dimostrando come il sapere razzista abbia oltrepassato l'ambito specialistico per sedimentarsi nella percezione quotidiana.

Il nucleo partecipa così al più ampio processo di svelamento della credenza sulla base del quale è organizzata l'intera sezione: tutto ciò che è osservabile nella periferia - compreso il riflesso del visitatore - trova qui la propria infrastruttura cognitiva. Il visitatore è posto di fronte ai meccanismi che hanno reso "naturale" vedere l'altro e il sé attraverso una gerarchizzazione razziale, riconoscendo che quelle stesse categorie continuano a orientare, in forme meno esplicite, il modo di percepire e interpretare i corpi nel presente. Esso viene configurato quindi come soggetto che eredita, anche inconsapevolmente, quelle stesse griglie di lettura, risultando coinvolto in una continuità interpretativa che lo lega ai dispositivi semiotici del passato.

La stanza sul razzismo costruisce quindi il problema razziale come rete di controllo eminentemente semiotica, mostrando come le categorie razziali si siano sedimentate nel senso comune attraverso processi storici, scientifici ed espositivi che ne hanno naturalizzato l'evidenza. Il nucleo centrale espone gli strumenti e le immagini del razzismo scientifico, rendendo visibile la produzione ideologica dell'oggettività e la riduzione della complessità umana a classificazioni gerarchiche. Attorno a questo centro, la periferia riflettente interpellata dal continuo rimando allo specchio coinvolge il visitatore come soggetto interpretante, chiamato a riconoscere il proprio sguardo come storicamente formato. Le vetrine dedicate alle esposizioni coloniali e agli zoo umani esplicitano il legame tra sapere, visione e dominio, mostrando come l'alterità sia stata costruita come spettacolo e oggetto. In questo modo, la stanza non si limita a denunciare il razzismo, ma ne ricostruisce le condizioni di possibilità, preparando il passaggio verso uno spazio in cui la critica cognitiva si apre alla questione della resistenza e della liberazione.

5.15 Fra oppressione e liberazione

Oltre la stanza sul razzismo, si apre una zona di collegamento fra le due sezioni tematiche, collocata a metà fra le due gallerie del piano superiore. Quest'area mediana si configura come una cerniera che articola la transizione dalla diagnosi del razzismo alla tematizzazione della resistenza, assumendo una funzione eminentemente tensiva.



Lo spazio è strutturato a partire da due polarità spaziali contrapposte, che corrispondono semi-simbolicamente a una serie di categorie semantiche profonde: passato e presente, oppressione e liberazione, silenzio e voce, segregazione e libertà, costrizione e movimento. Da un lato permane il peso delle classificazioni razziali e dei dispositivi di controllo; dall'altro emergono pratiche, discorsi e soggettività che si oppongono a tale ordine. La zona mediana non chiude il conflitto, ma lo mantiene attivo, mettendo in relazione queste polarità e rendendo percepibile il passaggio come processo, attraversamento e campo di forze, più che come soluzione compiuta.

5.15.1 Il dispositivo interattivo centrale: umanizzazione e comunità

Al centro della zona mediana si colloca un grande testo interattivo che costituisce il fulcro di quest'area-cerniera. Esso si impone come punto di concentrazione all'interno di uno spazio che, per il resto, è attraversamento, passaggio, tensione.

Il testo interrompe il flusso lineare della visita e invita a una diversa modalità di fruizione, fondata sul rallentamento, sull'osservazione e sull'interazione consapevole.

Il primo elemento che lo compone è un grande telo di proiezione, sul quale un proiettore collocato in alto proietta una rappresentazione di una rete di nodi in costante movimento. Il secondo elemento è la console interattiva, collocata frontalmente rispetto al telo, con cui il visitatore può interagire navigando tra una serie di nomi e attivando contenuti specifici.

Dietro la console è disposta una panchina che invita il visitatore a rallentare il passo, per osservare simultaneamente l'intero campo spaziale che si apre ai due lati del dispositivo – da una parte il nucleo della stanza sul razzismo, dall'altra l'area della resistenza – e allo stesso tempo concentrarsi sulla rete proiettata sul telo. La panchina, dunque, è un dispositivo enunciazionale che favorisce una visione complessiva e riflessiva.

Il funzionamento del dispositivo si articola chiaramente in due stati principali: uno stato di inattività e uno stato di interazione, che corrispondono a due diverse modalità di significazione.

Nello stato di inattività, cioè quando nessun visitatore interagisce con la console, il visitatore può osservare, sul telo, questa struttura astratta, composta da nodi e legami, che si spostano continuamente, dando l'impressione di un sistema vivo, dinamico, non fissato una volta per tutte.

All'interno di questa rete, compaiono in modo intermittente dei nomi, che emergono per poi riassorbirsi nel flusso complessivo. Quando invece il visitatore passa allo stato di interazione, utilizza la console e, selezionando un nome, attiva un processo di focalizzazione: il nome scelto emerge in primo piano sul telo e vengono visualizzate informazioni biografiche relative a quel soggetto. Oltre ai dati essenziali, lo schermo mostra anche i legami che collegano quel nome ad altri nodi della rete, in particolare relazioni familiari, di parentela e di appartenenza comunitaria.

In questo modo, ciò che prima appariva come una massa indistinta di nomi e connessioni prende forma come una costellazione di soggettività singolari, ciascuna inserita in un tessuto relazionale specifico. Il visitatore non assiste semplicemente alla presentazione di un individuo isolato, ma viene messo di fronte a una rete di relazioni che restituisce spessore storico, sociale e affettivo al soggetto selezionato, la cui identità risulta strutturalmente dipendente dalla rete sociale che lo sostiene.

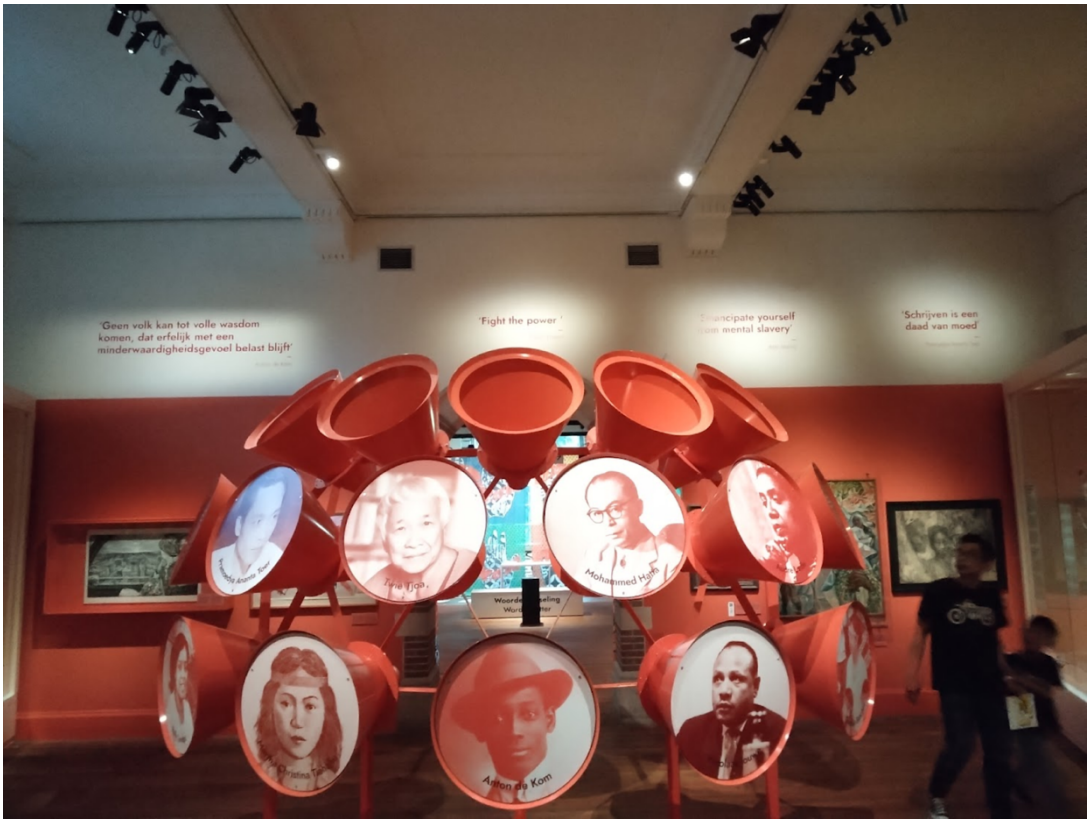
L'interazione non ha una funzione creativa in senso stretto, ma rivelativa. Infatti, il dispositivo non chiede al visitatore di "mettere ordine" o di "organizzare" i dati, bensì di scoprire una struttura relazionale che il colonialismo aveva reso invisibile o aveva deliberatamente distrutto sul piano simbolico. Così, il testo interattivo svolge una funzione centrale di ricomposizione dell'umanità dei soggetti colonizzati attraverso tre operazioni fondamentali: la restituzione del nome, la restituzione della relazione e la restituzione della comunità.

Là dove il sistema coloniale aveva ridotto i soggetti a numeri, categorie razziali, corpi anonimi o funzioni economiche, il testo insiste sul nome proprio come segno di identità irriducibile. Il soggetto, inoltre, non viene mai mostrato come entità isolata, ma sempre come nodo di una rete di legami: figlio o figlia, genitore, coniuge, membro di una comunità. In questo modo, il museo contrasta direttamente la logica coloniale di deumanizzazione, che spezza i legami familiari e comunitari per trasformare le persone in oggetti di sfruttamento. In questo senso, il soggetto colonizzato viene rappresentato come soggetto pieno, inserito in una trama di relazioni che lo precede e lo supera, sottraendolo a una riduzione a oggetto di sapere, di classificazione o di dominio.

Il fatto che il visitatore non costruisca la rete, ma la scopra, è particolarmente significativo. Questa scelta progettuale sposta la responsabilità semiotica dal visitatore al dispositivo stesso: non si tratta di un esercizio di empowerment individuale, ma di una presa di coscienza. Il visitatore è pedagogicamente chiamato a riconoscere l'esistenza di una realtà relazionale che è sempre stata lì, ma che il sistema coloniale aveva reso invisibile o inintelligibile.

5.16 On the road to freedom

Sul lato opposto a quello della stanza sul razzismo, oltre il dispositivo centrale, lo spazio della resistenza è dominato da un'installazione che raffigura una serie di megafoni stretti insieme dalle vetrine intitolate "On the road to freedom".



Qui il senso si organizza attorno alle isotopie della voce, del movimento, della lotta e dell'emancipazione. Le vetrine costruiscono una narrazione storica delle lotte anticoloniali attraverso una progressione cronologica e geografica che rende visibili territori, date, conflitti, processi di decolonizzazione. La resistenza viene mostrata come processo storico concreto, articolato, plurale, che attraversa secoli e contesti diversi.

Al centro di questo lato dello spazio-cerniera si colloca l'installazione raffigurante i megafoni, organizzata secondo una struttura centro-periferia che attribuisce una forte centralità simbolica agli intellettuali e agli attivisti rappresentati. I megafoni funzionano come veri e propri dispositivi

semiotici di materializzazione della voce: la voce che il colonialismo ha cercato di silenziare prende forma, volume e direzione.

Fondamentale, in questo senso, è la loro vettorialità spaziale poiché ogni megafono è orientato lungo un asse che parte dalla scritta murale "Fight the power", collocata dietro l'installazione, spingendosi verso la zona sul razzismo.

Questo orientamento genera un effetto di senso ad alta intensità patemica: la resistenza viene configurata come forza che avanza, che si oppone frontalmente ai dispositivi della gerarchizzazione, della segregazione, della oggettificazione. Lo spazio non suggerisce conciliazione, bensì scontro, attrito, conflitto. Si attiva così una vera e propria isotopia dello scontro, resa visibile dalla concentrazione dei megafoni al centro e dalla corona di vetrine che raccontano le lotte di emancipazione.

I megafoni identificano i soggetti con la loro voce: i volti degli intellettuali storici – "le madri e i padri della resistenza" – occupano la parte del megafono da cui la voce esce, stabilendo una relazione diretta tra pensiero, parola e azione. Intorno a questo centro semi-simbolico, le vetrine illustrano i processi storici della liberazione, costruendo una relazione tra ispirazione intellettuale e trasformazione politica. Questa opposizione spaziale corrisponde anche ad un intreccio di diversi regimi temporali: da un lato, le vetrine raccontano le lotte del passato contro il dominio coloniale; dall'altro, i megafoni rendono esplicita una dimensione di resistenza attiva nel presente. La scritta "Fight the power" è accompagnata, su uno dei megafoni, dall'espressione "Intellectual resistance, then and now", che estende la portata dell'installazione oltre il passato.

Questa formula stabilisce una continuità tra le voci del passato e quelle del presente, mostrando come la resistenza intellettuale continui ad agire contro un sistema estrattivista e razzista ancora operante. Dietro ogni megafono, infatti, compare la fotografia di uno degli speaker contemporanei selezionati per il multimedia tour, già presentati nel prologo della mostra. Le informazioni su questi speaker sono collocate lateralmente sul megafono, rendendo visibile il passaggio di testimone tra generazioni.

Si costruisce così una catena di enunciazione: gli intellettuali di oggi "urlano" ciò che i pensatori del passato hanno avuto il coraggio di dire per primi, riattivando quelle parole nel presente e proiettandole verso il futuro. In questo senso, "Fight the power" funziona anche come interpellazione diretta del visitatore, che viene modalizzato secondo un regime del dovere e della responsabilità. La resistenza non resta confinata alla storia, ma si apre come pratica possibile e necessaria nel tempo presente.

5.16.1 Opacità per selettività storica

All'interno della zona "On the road to freedom" la periodizzazione 1817–1914 dedicata all'Indonesia acquista un significato particolare se viene letta alla luce dell'impianto complessivo dello spazio. L'area mediana fra la stanza sul razzismo e quella sulla resistenza è costruita come una cerniera tensiva, attraversata da polarità forti che mettono in relazione oppressione e liberazione, silenzio e voce, passato e presente. L'intero meccanismo espositivo insiste sulla dimensione del conflitto, sulla persistenza delle strutture di potere e sulla continuità della resistenza nel tempo, rendendo percepibile il passaggio come campo di forze ancora attivo.

In questo contesto fortemente orientato alla tematizzazione dello scontro, la cesura 1817–1914 risulta ambigua perché non coincide con la fine effettiva del dominio coloniale olandese, che proseguì fino al 1942 e si concluse formalmente solo nel 1949. La scelta di arrestare la narrazione a quella data colloca la violenza coloniale soprattutto nel XIX secolo e lascia ai margini il periodo in cui il nazionalismo indonesiano si intensifica e l'impero olandese oppone una resistenza significativa alla perdita della colonia. L'assenza della fase 1914–1949 non cancella la dimensione conflittuale dell'allestimento, che resta evidente nella vettorialità dei megafoni e nella continuità enunciativa fra le voci del passato e quelle del presente, tuttavia ridefinisce il perimetro storico entro cui tale conflitto viene inscritto.

L'effetto complessivo è quello di una redistribuzione narrativa della responsabilità coloniale, che concentra l'attenzione sulle pratiche ottocentesche di oppressione e sulla nascita delle prime forme di resistenza, mentre la guerra d'indipendenza e le tensioni legate alla decolonizzazione restano meno tematizzate. In uno spazio che invita esplicitamente a "Fight the power" e che costruisce una catena di enunciazione fra intellettuali storici e attivisti contemporanei, questa delimitazione temporale introduce una tensione interna, poiché la resistenza viene rappresentata come processo continuo e ancora operante, ma il momento in cui l'Olanda tentò concretamente di mantenere il controllo politico sull'Indonesia non riceve la stessa centralità simbolica.

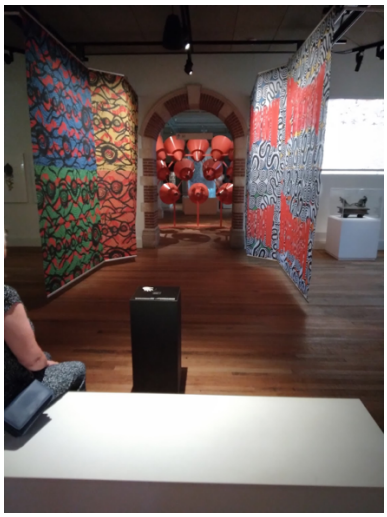
La periodizzazione adottata assume quindi il valore di una scelta interpretativa che dialoga con la narrazione di base e ne modula gli effetti, orientando lo sguardo del visitatore verso una memoria coloniale in cui il conflitto è riconosciuto e reso visibile, ma temporalmente circoscritto in modo tale da attenuare la prossimità storica delle responsabilità imperiali.

5.17 Navigare le tensioni: Words Matter

L'insieme di questi elementi fa della zona-cerniera uno spazio di incredibile densità semiotica dove si incontrano e si scontrano oppressione e liberazione, silenzio e voce, segregazione e libertà, costrizione e movimento. Proprio grazie a queste installazioni la mostra inoltre aggiorna radicalmente

il repertorio delle raffigurazioni del soggetto subalterno costruito nelle sezioni precedenti, che comporta e si basa su uno spostamento sul piano passionale: se il nucleo del razzismo attivava un regime di disagio cognitivo, di perturbazione e di dissonanza, la zona della resistenza introduce un regime affettivo orientato alla tensione attiva, alla mobilitazione e all'urgenza. La scritta "Fight the power", collocata sopra i megafoni, non invita alla contemplazione, ma alla presa di posizione. Le vetrine "On the road to freedom", con la loro scansione cronologica e geografica, costruiscono un sentimento di processo, di movimento irreversibile, che trasforma la sofferenza coloniale in energia storica, cioè in un percorso concreto, situato e costoso.

È precisamente dietro questo complesso di voci e conflitti che si apre la stanza successiva, "Words Matter": il visitatore entra nello spazio del linguaggio portando con sé l'esperienza della voce di lotta appena attraversata.



Le parole contano, perché il linguaggio è stato impiegato tanto come mezzo di colonizzazione quanto come risorsa di opposizione. L'imposizione linguistica emerge come pratica sistematica del progetto coloniale: la sostituzione delle lingue locali, la loro svalutazione come inferiori, il divieto di parlate indigene e la rinomina dei luoghi costituiscono interventi diretti sull'orizzonte di esperienza dei soggetti colonizzati.

In questa prospettiva, il linguaggio appare come sistema modellizzante primario (Lotman 1985), capace di strutturare il modo in cui il mondo viene percepito, nominato e reso intelligibile. Privare un soggetto della possibilità di praticare la propria lingua significa limitarne l'accesso pieno al proprio mondo di senso, che è spazio di relazioni, valori condivisi, pratiche sociali e memorie collettive. Il museo mostra con chiarezza come questa privazione non abbia prodotto una scomparsa totale delle lingue originarie, ma una loro sopravvivenza in forme frammentate, marginalizzate o stigmatizzate. Le lingue creole, in particolare, sono un esempio emblematico di questo processo di ibridazione

forzata: presentate come esito storico di una violenza linguistica che ha costretto sistemi linguistici differenti a convivere in condizioni asimmetriche, emergono come lingua di mediazione e di sopravvivenza, adottata da soggetti con origini linguistiche diverse per comunicare all'interno di contesti coloniali.

La sezione dedicata all'educazione coloniale approfondisce ulteriormente questa dinamica, mostrando come l'accesso selettivo all'istruzione abbia rafforzato le gerarchie tra colonizzatori e colonizzati.

L'alfabetizzazione e la padronanza della lingua dominante vengono presentate come strumenti di controllo sociale, riservati a élite ristrette e funzionali al mantenimento delle disuguaglianze. Il linguaggio diventa così veicolo di oggettivazione: isolare il soggetto dalla propria rete semiotica significa renderlo più facilmente integrabile in un sistema di sfruttamento economico e politico. I materiali esposti — dai dizionari, ai testi, agli esempi di parole migrate da una lingua all'altra — rendono tangibile questa tensione. Le parole vengono presentate come potenti e potenzialmente violente, capaci di ferire, classificare e normalizzare; al tempo stesso, la presenza di pratiche linguistiche di resistenza mostra come il linguaggio possa diventare terreno di riappropriazione: il recupero di lingue minacciate, la reinvenzione di alfabeti, la valorizzazione di forme espressive ibride rappresentano tentativi di ricomposizione simbolica.

5.18 Religion under pressure

La stanza della religione è concepita come uno spazio circoscritto all'interno della galleria, delimitato da pareti che istituiscono una soglia evidente tra un fuori e un dentro, tra un nucleo e una periferia.

All'esterno, sulle pareti bianche, i pannelli testuali offrono una serie di coordinate interpretative sul piano storico e tematico: qui la religione viene ricondotta ai processi coloniali, descritta nelle sue trasformazioni, inserita entro dinamiche di potere, controllo e adattamento. Il bianco sostiene un registro espositivo che richiama ordine, distanza e organizzazione esogena del sapere. All'interno, invece, lo spazio cromaticamente saturo e la concentrazione di oggetti rituali generano un'esperienza sensoriale più intensa, che sollecita il coinvolgimento cognitivo e passionale del visitatore.

La distinzione tra questi due livelli è volta a esprimere la condizione della religione sotto il colonialismo, compressa tra regolazione istituzionale e continuità delle pratiche vissute.

Dopo essere stato configurato come corpo sfruttato, come voce silenziata e come soggetto privato dei propri strumenti linguistici, il subalterno viene qui presentato nella sua dimensione spirituale, esposta a un insieme di forze che ne condizionano l'espressione e la legittimità. Le immagini e gli oggetti restituiscono una pluralità di figure: il soggetto coinvolto in processi di conversione imposti o strategicamente negoziati, il credente che intreccia pratiche ufficiali e tradizioni ancestrali, il migrante che trasporta culti, rituali e forme di fede nei contesti metropolitani, fino al soggetto la cui spiritualità viene osservata, classificata ed esposta.

La religione appare così come uno spazio di ridefinizione e di controllo, attraversato da tentativi di normalizzazione e da sospetti persistenti. Il cristianesimo emerge come eredità ambivalente, mentre le pratiche religiose locali non vengono restituite come residui destinati alla scomparsa, ma come un nucleo che continua a esistere e a riorganizzarsi sotto pressione Questo contenuto è tradotto semi-simbolicamente nell'organizzazione spaziale: l'esterno normativo esercita una forza costante verso l'interno, mentre lo spazio circoscritto custodisce pratiche che resistono senza isolarsi, adattandosi senza dissolversi. La soggettività subalterna prende forma come campo di tensione spirituale, attraversato da sincretismi, aggiustamenti e tattiche di sopravvivenza caratterizzate qui da una forte capacità di durata.

Se in precedenza il linguaggio era stato mostrato come sistema modellizzante capace di produrre soggettività subordinate attraverso processi di traduzione, gerarchizzazione ed esclusione, la religione appare qui come un dispositivo analogo, in grado di riorganizzare il senso, i valori, le pratiche e le appartenenze. Missionari, scuole, chiese e moschee funzionano come apparati di riscrittura del mondo, non limitati alla sfera della credenza, ma orientati a imporre una specifica griglia di percezione e di interpretazione dell'esperienza.

La migrazione completa questo quadro: le religioni trasformate dal colonialismo ritornano nei contesti metropolitani insieme ai soggetti che le praticano, rendendo visibile la circolazione inversa di forme semiotiche. I pannelli sulla diffusione globale delle pratiche religiose mostrano così come ciò che era stato imposto, negoziato o rielaborato nelle colonie diventi parte integrante del paesaggio religioso europeo contemporaneo.

Questa configurazione produce un regime passionale complesso e stratificato, che accompagna il visitatore lungo l'attraversamento dello spazio senza mai semplificarsi in una risposta univoca. La pressione esercitata durante il colonialismo emerge con forza, soprattutto nei riferimenti alla conversione imposta e alla ridefinizione forzata dei sistemi di credenza, ma tale pressione non coincide con una cancellazione totale. Accanto alla memoria della violenza e della distruzione delle pratiche indigene, si rende percepibile una dimensione di continuità, fatta di riarticolazioni, sincretismi e forme di adattamento che mantengono in vita un nucleo di esperienza condivisa. Le

religioni introdotte nel contesto coloniale appaiono attraversate da un'ambivalenza strutturale: strumenti di dominio e normalizzazione, ma anche luoghi in cui si ricostruiscono appartenenze, legami comunitari e orizzonti di senso. La soggettività subalterna viene così restituita come capace di durata, attraversata da una tensione costante tra perdita e trasformazione, tra memoria dolorosa e pratiche ancora operative. Il tono patemico che ne deriva è segnato da gravità e densità, privo di enfasi celebrativa, ma lontano anche da una rappresentazione passiva. La resistenza non assume la forma di un gesto spettacolare o di un eroismo dichiarato, ma si manifesta nella persistenza dei rituali, nella continuità delle pratiche e nella capacità di mantenere uno spazio interno di senso sotto condizioni di compressione. Il visitatore viene così orientato a percepire il peso storico che grava sugli oggetti, sulle immagini e sui gesti rituali, riconoscendo in essi non solo le tracce della violenza coloniale, ma anche la tenacia di forme di vita che hanno saputo riorganizzarsi e durare nel tempo, anche nel contemporaneo contesto migratorio, a cui è dedicata la sezione successiva della mostra.

5.19 This is my home

La stanza This is my home articola un'idea di casa come esperienza diffusa lungo l'intero percorso espositivo. L'allestimento alterna zone centrali aperte, superfici su cui sostare, e dispositivi laterali – vetrine, schermi, tavoli – che guidano il movimento del visitatore. La presenza di elementi domestici, installazioni tessili, fotografie, video e oggetti d'uso quotidiano costruisce fin dall'inizio un ambiente che richiama l'intimità senza mai isolarsi dal contesto museale. In particolare, al centro della stanza, un grande tappeto occupa lo spazio come elemento strutturante dell'esperienza. La sua presenza introduce una superficie domestica condivisa che richiama il salotto come luogo di sosta, di prossimità e di relazione, offrendo un punto di orientamento all'interno dell'ambiente.

L’ingresso nella stanza avviene attraverso una vetrina trasparente che, lungi dal proporre una chiusura netta, funziona come una soglia attraversabile e come una cerniera fra quest’area con quella precedente, dedicata alla religione, e quella successiva, ovvero l’epilogo della mostra Our Colonial Inheritance. All’interno della vetrina sono esposti oggetti domestici, strumenti, manufatti e immagini legate alla vita quotidiana, appartenenti tanto alla contemporaneità quanto alla collezione coloniale.

I pannelli introduttivi sulla vetrina collocano immediatamente l’idea di casa nel contesto del passato coloniale olandese e dei movimenti migratori concomitanti ai processi di decolonizzazione. I Paesi Bassi vengono descritti come uno spazio profondamente trasformato dall’arrivo di persone provenienti dall’Indonesia, dal Suriname e dalle isole caraibiche, in particolare a partire dal secondo dopoguerra. La migrazione è presentata come un’esperienza segnata da condizioni difficili: partenze forzate, accoglienze fredde, politiche di scoraggiamento, razzismo e precarietà abitativa.

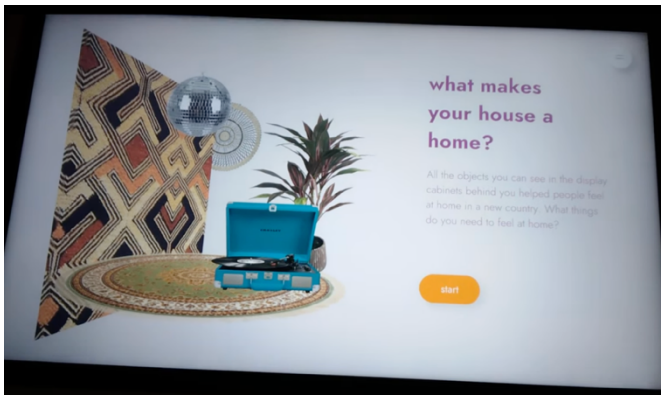
In questo quadro, il museo sottolinea nuovamente, secondo un’isotopia che attraversa l’intero museo, come la casa non coincida con un luogo fisico, ma si costruisca attraverso pratiche culturali – rituali, lingue, tradizioni, abitudini alimentari e oggetti – che rendono abitabile uno spazio inizialmente ostile. Le generazioni successive conservano tali pratiche e le rielaborano, contribuendo a trasformare anche la cultura olandese nel suo insieme.

Il pannello “Nannies and babus” introduce infine una dimensione più intima e ambigua del passato coloniale, raccontando il ruolo delle donne indigene impiegate come tate nelle famiglie europee. Il testo evidenzia la contraddizione tra la vicinanza affettiva spesso ricordata dai bambini divenuti poi

grandi, e l'invisibilità di queste figure nelle fotografie e negli archivi, dove restano prive di nome e collocate ai margini della gerarchia coloniale.

5.19.1 What makes your house a home?

Lo schermo digitale interattivo collocato sul lato destro della stanza, in forte prossimità con il tappeto centrale, costituisce uno dei nuclei più interessanti dell'esperienza qui proposta.

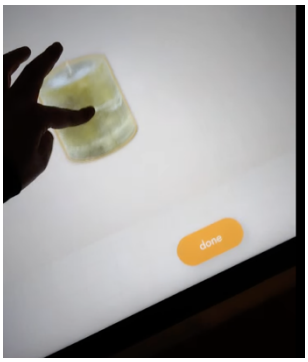


Il dispositivo è composto da una console e da un sistema di proiezione che rende visibili su un grande telo le azioni compiute dall'utente. Questa scelta allestitiva produce una particolare configurazione dello sguardo: l'interazione avviene in prima persona, ma il gesto individuale è esposto nello spazio comune, rendendo l'atto di "fare casa" simultaneamente privato e pubblico.

L'esperienza si apre con una domanda diretta, formulata in modo semplice e colloquiale: "What makes your house a home?".

La distinzione tra "house" e "home" orienta immediatamente il programma narrativo che l'istituzione museale propone al visitatore, definendo la casa come risultato di una selezione, di una scelta e di un investimento soggettivo, piuttosto che come semplice struttura architettonica o dato materiale.

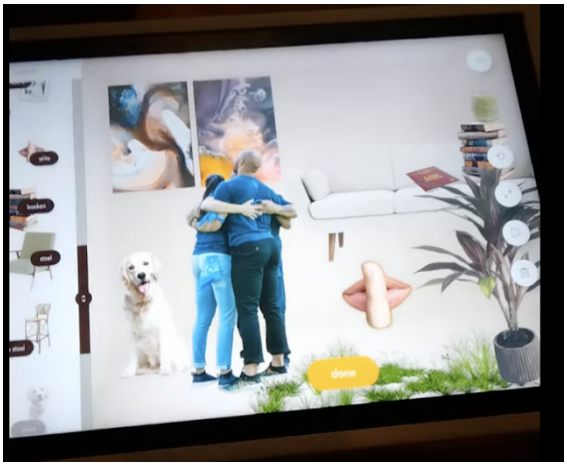
Il primo programma narrativo destinato dal museo al visitatore-utente prende forma attraverso una serie di azioni guidate. Gli viene chiesto di selezionare oggetti, arredi, elementi decorativi, persone, animali e segni della vita quotidiana, provenienti da tradizioni e contesti culturali differenti.

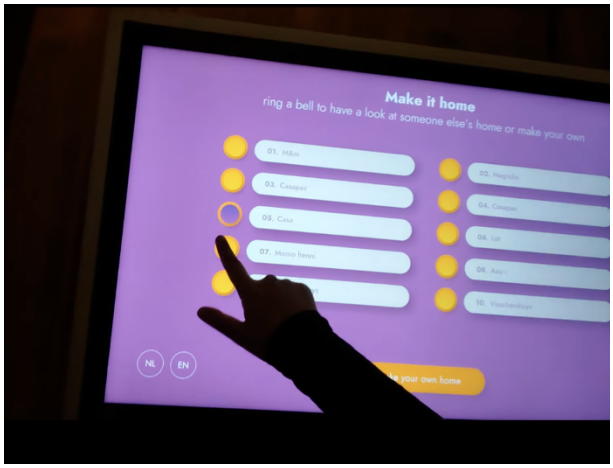


L'oggetto viene selezionato in base a ciò che "rappresenta" il soggetto e trascinato nello spazio vuoto e neutro, che viene così progressivamente riempito e trasformato attraverso queste operazioni. La casa emerge come configurazione costruita nel tempo dell'interazione, risultato di una sequenza di decisioni che danno forma a un ambiente abitabile.

In questo primo programma narrativo, l'oggetto di valore è la possibilità di costruire una casa che abbia senso per il soggetto, che rispecchi un'identità percepita come propria e che, per questo, possa rappresentare per esso uno spazio sicuro e confortevole. Il percorso conduce a una fase conclusiva in cui l'utente è invitato a dare un nome alla casa appena creata. L'atto di nominare sancisce la chiusura del programma: ad essere assemblata non è solo la casa, ma anche il soggetto stesso, che si rispecchia nel prodotto delle sue azioni e che per questo acquisisce nuove competenze cognitivo-passionali intorno alla relazione fra spazio, corpo e identità.

La fase successiva introduce un secondo programma narrativo, che si innesta sul precedente e ne amplia la portata. Dopo aver completato la propria casa, l'utente viene invitato a confrontarsi con le case create da altri visitatori. Il confronto avviene attraverso una visualizzazione che raccoglie i risultati di molteplici interazioni: nomi, ambienti, composizioni differenti diventano accessibili come un insieme di esiti paralleli dello stesso processo. Il gesto del "suonare un campanello" per entrare nelle case altrui traduce questa operazione in una metafora domestica condivisa.





In questo secondo programma narrativo, il soggetto resta l'utente, ma l'oggetto di valore si sposta. Non si tratta più soltanto di costruire una casa per sé, bensì di riconoscere la pluralità delle forme che la casa può assumere. Il confronto con gli altri risultati rende visibile il carattere situato e parziale di ogni scelta, mostrando come lo stesso programma narrativo produca esiti differenti a seconda delle traiettorie individuali.

Il dispositivo non fornisce una definizione univoca di "casa", ma mette in scena le condizioni attraverso cui essa prende forma, aprendo lo spazio a una riflessione che prosegue negli altri elementi dell'allestimento.

5.19.2 My first mother is a princess: il corpo del trauma, il trauma del corpo

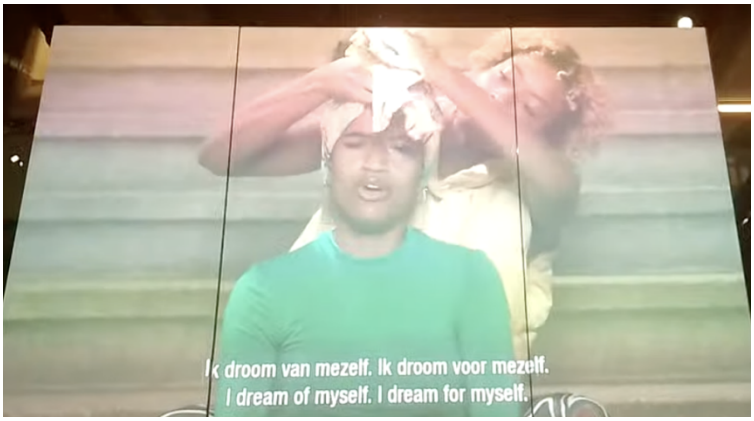
Sul lato sinistro della stanza, oltre la piccola area dedicata alla cucina come luogo di incontro con la tradizione, il tema della casa viene ulteriormente articolato attraverso una serie fotografica dell'artista Thania Petersen intitolata "My first mother is a princess", che introduce una riflessione sulla genealogia, sull'identità e sulla trasmissione. L'artista propone una considerazione del corpo come luogo in cui il passato coloniale continua a produrre effetti nel presente.

Il progetto di Petersen si sviluppa attorno alla figura dell'antenata "principessa", ricorrente in molte narrazioni genealogiche eurasiatiche e in altri contesti segnati dalla storia coloniale, secondo cui l'antenata originaria è una figura nobile che rende la discendenza degna di essere abitata e riconosciuta.

Nel contesto coloniale, ovviamente, queste narrazioni genealogiche si sono spesso sviluppate in relazione a storie segnate da asimmetrie di potere, sfruttamento e subordinazione, in particolare per quanto riguarda le donne indigene coinvolte nei rapporti coloniali. Il progetto di Petersen non ricostruisce queste storie in forma documentaria, ma lavora sul loro peso semiotico, perché mostra come il racconto della principessa continui a operare come dispositivo di senso, capace di trasformare un'origine difficile da abitare in una genealogia praticabile.

Le fotografie mettono in scena questo processo attraverso il corpo dell'artista, che assume una posizione centrale all'interno di ognuna delle immagini esposte. Gli abiti cerimoniali, la postura controllata e lo sguardo dritto in camera costruiscono una presenza che rende tangibile la genealogia, un corpo dove la discendenza si attualizza, dove la memoria prende parola. Qui, la regalità è un modo di esistenza che consente di abitare le asimmetrie coloniali, evocate anche dall'ambientazione delle fotografie: spazi urbani e territori segnati da storie di migrazione, reinsediamento ed esilio vengono integrati in un'unica narrazione che racconta come abitare il presente prevede la ricomposizione di un passato traumatico.

Questa elaborazione genealogica trova ulteriore espressione nel video collocato sulla vetrina interna, dove il corpo viene esplicitamente tematizzato come spazio da abitare.



La voce che attraversa il video lo determina come luogo di forza, di rispetto e di desiderio, mentre le immagini ne mostrano altri in movimento che attraversano lo spazio del museo. Dunque, esso appare qui come una prima casa, segnata da una storia di espropriazione e di controllo, che richiede un processo di riappropriazione per tornare abitabile.

5.19.3 Abitare la differenza

La vetrina che chiude la stanza *This is my home* assume il valore di un dispositivo di ricomposizione che restituisce la casa come spazio condiviso della contemporaneità.

Riprendendo la forma della soglia iniziale, questa vetrina riorganizza i temi attraversati lungo il percorso, mostrando come le pratiche culturali legate all'abitare continuino a produrre senso nel presente. La compresenza di oggetti storici della collezione coloniale e di produzioni contemporanee, insieme a musica, abbigliamento e immagini performative, costruisce un ambiente in cui la casa appare come spazio vivo, attraversato da stili, ritmi e relazioni che non appartengono a un passato concluso, ma a una realtà sociale in atto.

In questo spazio prende forma una soggettività collettiva e diasporica che si definisce attraverso la relazione con una storia occidentale ed europea, rispetto alla quale permane un legame strutturale che non consente separazioni nette. Le pratiche mostrate nella vetrina non rimandano a identità isolate o marginali, ma a forme di vita che si sono costituite dentro e attraverso la storia coloniale, anche quando questa relazione non è stata scelta. La casa emerge come luogo in cui tale eredità viene rielaborata nel quotidiano, attraverso il corpo, la musica, l'abbigliamento, la cucina, rendendo visibile una continuità che lega il passato coloniale alle configurazioni urbane e culturali del presente.

Il regime affettivo che sostiene questa narrazione è quello dell'intimità domestica: tutti gli elementi dello spazio creano un'atmosfera che richiama la sicurezza dello spazio familiare, il tempo condiviso, la trasmissione tra generazioni, in quanto figure di una continuità affettiva che rende abitabile lo spostamento.

Il visitatore è interpellato come membro di questa stessa comunità complessa e frammentata. La stanza non costruisce una distanza tra un "noi" occidentale e un "loro" diasporico, ma invita a riconoscere come le forme dell'abitare qui esposte appartengano a un orizzonte condiviso. La differenza culturale è in questo senso presentata come parte integrante della realtà sociale contemporanea, una realtà che si è formata proprio attraverso processi di dominazione, migrazione, creolizzazione e reinsediamento nei centri urbani europei. In continuità con la stanza dedicata alla religione, il museo mostra come ciò che è stato imposto come sistema di senso abbia generato pratiche ibride che oggi strutturano la vita quotidiana. La casa diventa così il luogo in cui questa complessità può, e in un certo senso deve, essere abitata.

5.20 Il dispositivo finale come macchina enunciazionale complessa

L'ultima stanza della mostra, cioè il suo epilogo, è interamente occupata da un grande dispositivo interattivo che rappresenta al contempo uno dei momenti di massima intensità dell'intera Our Colonial Inheritance.

La sua efficacia non risiede soltanto nella spettacolarità dell'allestimento, ma nella capacità di rendere inevitabile una presa di posizione in senso letterale e corporeo. Al visitatore è richiesto di collocarsi fisicamente rispetto a una serie di possibilità predefinite, occupando uno dei cerchi tracciati sulla piattaforma circolare che struttura lo spazio. Il comando esplicito — *choose by standing on a dot* — rende manifesta la natura enunciazionale del gesto: scegliere significa esporsi, assumere una posizione nello spazio e, attraverso di essa, una posizione di senso. La collocazione corporea del soggetto attiva la narrazione e lo inscrive come attante all'interno del testo museale, trasformando l'atto percettivo in un atto di partecipazione.

Il testo interattivo è organizzato come una grande piattaforma circolare, avvolta da teli di proiezione che delimitano uno spazio immersivo. L'occupazione di uno dei punti segnati sul pavimento attiva una testimonianza audiovisiva specifica: la voce e il corpo di un soggetto reale che prende parola da una posizione tematica precisa, già predisposta dalla narrazione museale. In questo modo, il visitatore non assiste semplicemente a un racconto, ma ne diventa la condizione di possibilità. L'attore che appare sugli schermi assume il ruolo di testimone e di figura di riferimento, raccontando la propria esperienza, le proprie scelte, le pratiche attraverso cui ha deciso di agire contro l'ingiustizia coloniale e le sue eredità contemporanee. Il racconto è situato e incarnato, attraversato da una biografia concreta che si offre come spazio di riconoscimento e di proiezione, assumendo valore esemplare attraverso la propria specificità esperienziale.

Le quattro posizioni previste dal dispositivo funzionano come configurazioni di soggettività praticabili. Ognuna di esse mette in forma una modalità distinta di risposta al mondo postcoloniale:

- l'educazione (Speak Up);
- l'attivismo per i diritti umani (Take Action);
- la connessione con il proprio heritage (Listen);
- la costruzione di nuovi spazi di incontro e ascolto (Make).

Queste figure non pacificano il conflitto né promettono una risoluzione definitiva, ma lo mantengono aperto, orientandolo verso forme di trasformazione che il soggetto può continuare ad abitare una volta uscito dal museo..

La prima testimonianza, attivata selezionando *Speak up*, è affidata a Veronika, vent'anni, e viene collocata nel luogo in cui il suo percorso prende forma: la sua vecchia high school, la St. Nicolaaslyceum, presentata come spazio di origine e insieme come scena di un possibile riposizionamento. Victoria nomina fin dall'inizio le persone con cui quell'iniziativa è nata, Lakiescha e Sohna, e fa emergere la fondazione "*Zetje In"* come effetto di un incontro situato, avvenuto proprio in quel contesto scolastico. L'orizzonte storico esplicito è quello del momento di massima intensità del movimento Black Lives Matter nei Paesi Bassi, quando la questione del razzismo viene percepita

come problema pubblico e come urgenza collettiva, e "tutti" dichiarano che occorre riconoscerlo e fare qualcosa. Il racconto insiste allora sul fatto che razzismo e discriminazione, "a tutti i livelli", sono acquisiti socialmente e non hanno fondamento biologico; per questo la scuola, intesa come istituzione in cui si trascorre la maggior parte del tempo da bambini, diventa il luogo in cui tali schemi vengono instillati in modo spesso "inconscio", e insieme come il luogo in cui possono essere disinnescati. L'intervento che Victoria descrive consiste in un lavoro di progettazione didattica, che prevede lo sviluppo di materiali per corsi destinati alla scuola primaria e alla scuola secondaria, con l'obiettivo esplicito di promuovere inclusività e antirazzismo, costruendo una forma di intervento che passa attraverso l'incontro con insegnanti, educatori, esperti e con una dimensione più ampia di cittadinanza. La testimonianza si chiude con una domanda diretta che inquadra il visitatore come destinatario chiamato a rispondere: *How do you make a difference?* L'immagine finale la mostra appoggiata ai banchi di scuola, lo sguardo puntato sul visitatore, dall'alto in basso.

La seconda, *Take Action*, introduce un regime più duro e più costoso dell'impegno, con una figura che espone apertamente la dimensione del sacrificio. Il video si apre su Jerry Afriyie, poeta e attivista per i diritti umani, collocato nella parte sud-est di Amsterdam, alla OBA, all'interno dell'esibizione permanente di Imagine IC. Afriyie racconta il proprio lavoro degli ultimi anni con la fondazione "Nederland Wordt Beter" e nomina come progetto emblematico la campagna "*The Black Pete is Racism"*, orientata a "denormalizzare" il razzismo olandese entro un massimo di quindici anni. Il punto centrale riguarda la diagnosi della normalizzazione del razzismo, intesa come processo che lo rende talmente ovvio e interiorizzato da portare spesso a non credere nemmeno alle vittime quando raccontano la propria esperienza. Da qui l'attivismo viene definito in modo antiromantico: non dovrebbe essere qualcosa che piace fare; può essere necessario e importante, ma non è divertente. Afriyie sostiene che qualcuno deve pur occupare il ruolo dell'attivista, cioè di colui che si espone, che sopporta l'attrito, che viene guardato come eccessivo o disturbante, e lui afferma di aver ricoperto questa posizione per dodici anni, con ancora tre anni davanti per completare l'obiettivo. Afriyie intensifica la sua testimonianza definendo l'attivismo come una pratica a cui dedicare l'intera esistenza senza poter rallentare o fare una pausa. È qui che la testimonianza introduce la rinuncia come materiale biografico concreto: dieci anni di tentativi per scrivere un libro senza riuscire a terminarlo, dieci anni di tentativi per portare i figli in vacanza senza riuscirci, la necessità di mettere continuamente da parte pezzi di vita privata per contribuire a un futuro collettivo. Quando Afriyie dice *duty call*, "il dovere chiama", il video costruisce una relazione frontale con il visitatore: lo sguardo è progettato per incontrare il suo, come se la ripresa avesse presupposto fin dall'inizio la presenza corporea di chi sta in piedi sul punto scelto. A questa interpellazione si aggiunge l'elenco delle conseguenze: accuse false della polizia e prelievo sul posto di lavoro, abusi ripetuti e ormai

incalcolabili, minacce rivolte ai figli. La domanda conclusiva condensa questa economia del costo in una richiesta non negoziabile: *What are you willing to sacrifice to make the Netherlands better?*
La terza testimonianza, *Listen*, è affidata a Julia Jouwe, venticinque anni, e viene collocata nel museo SophiaHof di Den Haag, dove è esibita la storia della sua famiglia. Jouwe si presenta come attivista, e colloca la propria azione in continuità con l'eredità del nonno e con ciò per cui egli si è battuto: una West Papua libera e indipendente. L'impegno viene descritto attraverso pratiche differenziate: "through speaking", ma anche attraverso "community organizing". Jouwe co-fonda *The Young Papua Collective*, rivolto ai giovani papuani nei Paesi Bassi, e nomina il proprio coinvolgimento politico nell'organizzazione BJ1, soprattutto a Delft. Tuttavia, per Jouwe l'attivismo parte dall'ascolto. Porre domande alla famiglia, acquisire sapere, imparare a sentire e a riconoscere una voce intuitiva interna, una voce che in passato era stata respinta, spinta via, allontanata. Il racconto insiste sul processo di riconciliazione con le proprie origini: prima vi era rinnegamento delle radici e desiderio di conformazione, espresso anche nel dettaglio dei capelli, un tempo desiderati dritti e ora rivendicati con orgoglio nella loro ricchezza riccia. L'ascolto è qui la condizione di possibilità di una soggettività capace di lottare "nel proprio modo", e di riconoscere che ogni azione è sempre in continuità con altre vite. "Tu vivi sulle spalle di altre persone": non sei la prima a fare ciò che fai. Jouwe elenca ciò che ascolta — la voce del nonno, la famiglia, le voci interne nascoste, gli antenati — e poi sposta l'interpellazione sul visitatore: *What are you listening to?*
La quarta testimonianza, *Make*, è affidata a Zuwena Elshot, che parla insieme alla sorella, e colloca il proprio intervento nella costruzione della libreria a Bijlmer, nata nel 2019 a partire dalla consapevolezza della mancanza di una libreria in quella zona. Le due sorelle sono allora passate dalla lamentela all'azione: "facciamola noi". Il progetto parte con un piccolo tavolo al Bijlmer Park Theater dove venivano svolte delle letture collettive, fino a che l'autrice nigeriana Lola Shoneyin ha incoraggiato le sorelle a perseverare con il loro progetto. A partire da questo punto, la testimonianza definisce il senso dell'azione come produzione di uno spazio in cui altri possano sentirsi a casa e riconoscersi: un luogo in cui vedere se stessi, trovare libri che rendano possibile questo riconoscimento, offrire a chi viene dopo un'opportunità che Zuwena dichiara di non avere avuto. *Make* diventa così un lavoro di costruzione e di provocazione culturale: la libreria non si limita a vendere libri, ma stimola altre librerie e case editrici, interviene sulla visibilità e sulla rappresentazione. L'esempio più netto è la risposta alla lista della settimana del libro olandese: se la lista pubblicata non include "nemmeno una persona nera", la libreria produce in pochi minuti un elenco alternativo, mostrando la disponibilità effettiva di centinaia di titoli che avrebbero potuto essere scelti. La chiusura traduce questa critica in una domanda che colpisce direttamente il visitatore:

centinaia di libri sugli scaffali e soltanto uno scritto da qualcuno che ti assomiglia, come puoi gestire una cosa del genere? *How do you deal with that?*

5.21 Archetipo semiopolitico

I quattro attori che propongono differenti declinazioni del tema della salvezza sono quattro espressioni diverse della figura tematica dell'eroe, del soldato, ma anche del martire. Più in particolare, essi incarnano quello che potremmo definire un archetipo semiopolitico.

Con l'espressione "archetipo semiopolitico" si intende una configurazione semiotica ricorrente che funziona come modello di soggettivazione e di orientamento dell'azione collettiva. Esso è una struttura semiotica nucleare che organizza il senso politico della collettività e la vita in comunità, operante nel contesto di narrazioni che articolano valori e opposizioni fondamentali come quelle tra potere, conflitto e legittimità. La narrazione in oggetto tematizza la difesa della comunità contro l'oppressione, la progressione contro l'ostacolo, cioè la risposta alle asimmetrie e alla violenza con la resistenza, la protezione dei più deboli contro i cattivi, e carica le quattro figure della funzione di custodia dell'ordine morale.

I comportamenti che il museo rende qui modelli ideali per la trasformazione della società, cioè per l'appunto archetipi semiopolitici, provengono da zone periferiche della semiosfera, in cui la consapevolezza del trauma coloniale risulta più intensa e articolata.

In effetti, gli attori della narrazione hanno elevata funzione manipolatoria non semplicemente perché esprimono idealtipi morali, ma anche perché funzionano nella narrazione complessiva in quanto testimoni: essi esistono, raccontano pratiche reali, raccontano in prima persona la difficoltà nel superare gli ostacoli e la fatica della loro lotta "contro il male". La testimonianza fonda il regime di verità del dispositivo (come già avevamo osservato per Things That Matter): ciò che viene proposto come modello risulta credibile e fonte d'ispirazione perché è incarnato da persone "normali", prive di caratteristiche o doti particolari, se non la necessità esistenziale di opporsi all'ingiustizia.

Queste testimonianze modalizzano il visitatore anzitutto secondo il sapere, ma anche secondo il volere. In particolare in quest'ultimo caso, la competenzializzazione si sviluppa su due piani: da un lato attraverso la dimensione ludico-esistenziale del dispositivo, che invita a scegliere, provare e sperimentare senza coercizione; dall'altro attraverso la funzione ispirazionale degli archetipi, che non prescrivono un comportamento ma attraggono, rendendo desiderabile una trasformazione.

In questi sensi, gli archetipi funzionano come automodelli, ossia come dispositivi attraverso cui una cultura elabora e rende visibile un'immagine di sé orientata all'azione. In questo caso, esso non coincide con una semplice descrizione del reale, né con una norma astratta, ma con una figura che mette in forma una possibilità di soggettivazione, offrendo al soggetto un punto di riferimento per

interpretare il proprio ruolo nel mondo e per trasformare il proprio rapporto con l'ordine esistente. In termini strettamente lotmaniani, è possibile distinguere tra automodelli descrittivi, che tendono a rispecchiare e stabilizzare lo stato di cose esistente, e automodelli trasformativi, che introducono una tensione verso il cambiamento e la riorganizzazione del sistema culturale. Gli archetipi analizzati rispondono al secondo tipo, ma dialogano anche con il primo: da un lato mantengono un legame diretto con pratiche realmente esistenti e socialmente riconoscibili, ma tuttavia la mancanza di ampia diffusione dovuta alla loro collocazione periferica impedisce di avere un grande impatto nell'organizzazione della semiosfera; dall'altro, la loro presenza nel museo, che è un'istituzione altamente modellizzante, li carica di una spinta progettuale che mira a modificare lo stato di cose. Il loro peso semiotico è elevato perché non sono utopiche, ma fotografie del presente, automodelli trasformativi ancorati al reale, capaci di orientare l'autocoscienza collettiva in direzione del cambiamento.

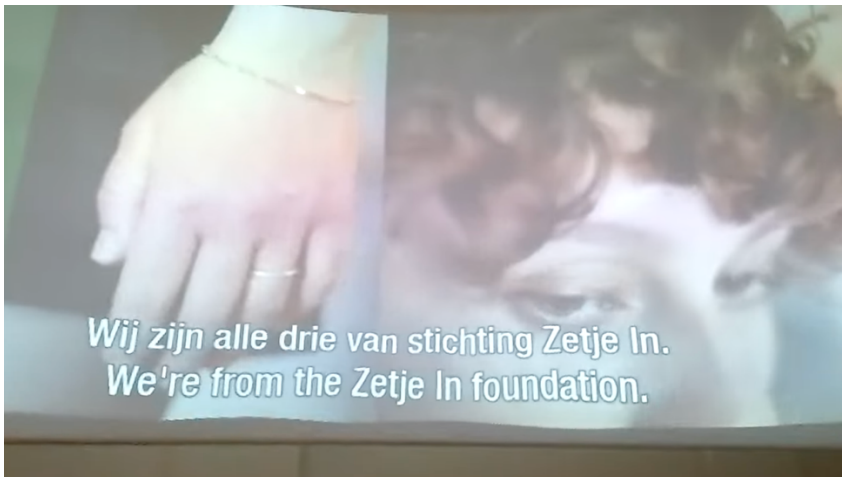
5.21.1 Gli archetipi come discorsi

L'uso sistematico del "tu" o del "voi" da parte degli attori che prendono parola nel dispositivo assume, in questo senso, una funzione decisiva, poiché realizza una interpellazione diretta che istituisce una relazione fra utente e testimone fondata su una parità apparente ma strutturalmente attraversata da un'asimmetria.

L'attore parla infatti da una posizione già segnata dal trauma e dall'azione, mentre il visitatore è collocato in una soglia di trasformazione ancora aperta, chiamato ad ascoltare da un punto che non è più neutro ma nemmeno definitivamente stabilizzato. Questa forma di interpellazione opera simultaneamente su più registri: produce sapere attraverso la trasmissione di conoscenze situate e incarnate, attiva il volere mostrando l'azione come possibilità concreta e praticabile, e introduce una dimensione di obbligazione, rendendo impraticabile la sospensione della presa di posizione come opzione legittima all'interno del dispositivo.

A questo meccanismo si affianca l'uso di forme di esortazione esplicita attraverso imperativi come *Speak up*, *Take action*, *Listen* e *Make*, che funzionano al tempo stesso come etichette del comportamento sostenuto dall'attore ripreso nel video e come imperativi rivolti direttamente al visitatore. In questo slittamento risulta evidente la connessione tra piano descrittivo e piano normativo, deontologico e morale: l'esibizione di questi comportamenti non si limita a rappresentarli, ma li propone già come pratiche da assumere, trasformando la descrizione in una forma di esortazione a fare "lo stesso".

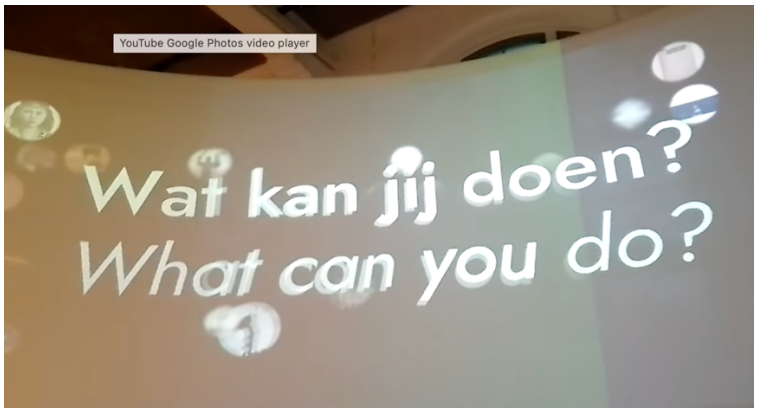
La costruzione visiva delle testimonianze rafforza ulteriormente questa dinamica. Le inquadrature iniziali privilegiano una prossimità marcata, concentrandosi sul volto e sulla parte superiore del corpo, producendo un effetto di contiguità e di riconoscimento.



Nella fase finale dei video, l'inquadratura si allarga fino a includere la figura intera, tendenzialmente attraverso una ripresa dal basso.

Questo passaggio introduce un'asimmetria spaziale intenzionale che intensifica l'effetto di monumentalità: il modello occupa una posizione sopraelevata, mentre chi guarda è collocato sotto. La testimonianza rende così percepibile un cambiamento di statuto, attraverso cui una forma di opposizione che normalmente resterebbe periferica viene presentata come figura canonizzabile, come modello rispetto al quale misurarsi. Proprio da questa posizione, l'attore interpella direttamente il visitatore con una domanda che lo spinge a misurarsi con il vissuto di cui esso si è fatto testimone.

Il testo poi chiude sistematicamente questo processo con una domanda ricorrente in tutti i video, *What can you do?*, riportando nuovamente la responsabilità dell'azione sul visitatore.



In questo modo, testimonianza e archetipo tendono a coincidere, o più precisamente il testimone viene trasformato in archetipo attraverso una strategia testuale che combina dispositivi enunciazionali e regia audiovisiva. Tale strategia non costruisce una superiorità morale in senso assoluto, ma produce una relazione fra un ideale morale e il quotidiano del visitatore: ciò che viene messo in scena non è "chi è migliore", bensì "ciò che si deve fare". È in atto una riorganizzazione del piano deontologico, resa possibile dall'intero percorso della mostra, che ha progressivamente costruito un'idea di "bene" e di "giusto" a partire dal riconoscimento del trauma coloniale e dal dialogo con le istanze periferiche di contestazione. L'archetipo risulta credibile e capace di ispirare proprio perché esiste, parla in prima persona, mostra una traiettoria reale, espone difficoltà e costi dell'azione.

Come accennavamo già, la modalità di coinvolgimento del visitatore si articola così secondo una duplice modalizzazione: secondo il sapere, attraverso la dimostrazione di come l'azione è stata intrapresa, e secondo il volere, attraverso la richiesta esplicita di posizionamento. Questa struttura è costante nei quattro video, che terminano sempre con una domanda direttamente correlata a ciò che il testimone ha fatto e, al tempo stesso, con la stessa formula di chiusura rivolta al visitatore. All'interno di questo dispositivo non è prevista alcuna posizione neutra, né un grado zero dell'impegno, poiché la forma stessa dell'interpellazione rende inevitabile una presa di posizione.

5.22 Per una decolonizzazione epistemica

Nel percorso espositivo, e con particolare evidenza nel suo epilogo, si delinea un progetto orientato verso una decolonizzazione epistemica, intesa come intervento sulle strutture attraverso cui il soggetto interpreta il mondo e traduce l'esperienza in azione. Il colonialismo viene tematizzato come sistema che ha modellato categorie cognitive, gerarchie affettive e modalità di riconoscimento, incidendo sulle forme attraverso cui il senso si organizza e si stabilizza. Il trauma coloniale appare quindi come effetto di un controllo del significato che ha reso naturali asimmetrie storicamente prodotte. Gli archetipi messi in scena nel dispositivo finale rendono percepibile la possibilità di incrinare tale controllo attraverso pratiche situate e relazionali, mostrando che la trasformazione passa per scelte concrete e responsabili.

L'epilogo funziona come soglia che prolunga la narrazione oltre lo spazio museale e traduce l'interpretazione in gesto. La piattaforma circolare e l'invito a scegliere una posizione inscrivono il visitatore nel testo e rendono esplicito il passaggio dalla comprensione alla responsabilità. Il soggetto è chiamato a collocarsi nel presente e ad assumere una postura rispetto all'ingiustizia che la mostra ha progressivamente tematizzato.

Allo stesso tempo, questa potente mobilitazione etica si fonda su una configurazione temporale selettiva. La narrazione storica in "On the road to freedom" intorno alla resistenza indonesiana delimita in modo specifico la visibilità di alcune fasi del dominio coloniale, attenuando la centralità del momento in cui la responsabilità imperiale si manifesta nella sua forma più recente e conflittuale. La decolonizzazione proposta agisce con forza sul piano cognitivo e pragmatico, mentre il piano cronologico introduce una soglia di opacità che modula la prossimità storica del trauma. Ne risulta una tensione interna significativa, poiché il visitatore viene sollecitato ad assumere una posizione nel presente mentre la memoria del conflitto più vicino nel tempo resta parzialmente filtrata. L'invito esplicito a "fight the power" e a riconoscere le ingiustizie costruisce una scena di conflitto ancora attivo e sollecita una presa di posizione contro un sistema percepito come ingiusto e persistente. Tuttavia, la configurazione temporale selettiva attenua la visibilità del momento in cui il potere coloniale olandese si è manifestato nella sua forma più recente e violenta, in particolare durante la guerra d'indipendenza indonesiana. In questo modo, il conflitto viene in parte riallocato su un piano etico-morale generalizzato, mentre la definizione storica concreta dell'oggetto da combattere risulta meno determinata.

Il visitatore è chiamato dunque a opporsi al potere, ma il potere appare come categoria ampia e sistemica, non come responsabilità storicamente situata e direttamente attribuibile all'istituzione statale che fa da sfondo alla mostra. La mobilitazione passionale che proviene dalle periferie della semiosfera decoloniale viene così integrata in una cornice che ne riconosce la legittimità, ne accoglie le istanze e ne valorizza l'energia trasformativa, ma allo stesso tempo ne modula l'impatto sul piano della memoria storica. La rabbia e l'indignazione vengono tradotte in repertorio etico praticabile, orientato al miglioramento collettivo, senza che il sistema dominante venga esposto nella sua piena continuità storica.

Si produce quindi una forma di ricomposizione simbolica del conflitto, attraverso cui il museo si presenta come alleato delle istanze critiche e come spazio di legittimazione della resistenza, pur operando una regolazione della visibilità delle responsabilità più prossime. La decolonizzazione proposta mantiene una forte carica trasformativa sul piano epistemico e pragmatico, ma si articola entro un equilibrio che consente al sistema culturale dominante di assorbire l'urto delle istanze periferiche senza essere radicalmente destabilizzato.

5.23 Conclusione al Wereldmuseum Amsterdam

Il Wereldmuseum di Amsterdam costruisce un'esperienza che si caratterizza per una gestione estremamente controllata degli affetti e delle intensità patemiche. Il tono emotivo complessivo del percorso si fonda su una progressiva messa in stato del visitatore, ottenuta attraverso una regolazione

fine delle tensioni, delle pause e delle soglie di coinvolgimento, evitando sia la logica dello shock continuo sia quella della denuncia urlata. L'indignazione, l'orrore e l'empatia sono presenti nell'esperienza museale, ma vengono concentrati in punti specifici del percorso e immediatamente inscritti all'interno di dispositivi che ne favoriscono l'intelligibilità. Le sale più perturbanti, dedicate alla schiavitù, alla violenza sui corpi, al razzismo scientifico e alla classificazione, producono effetti patemici reali che non saturano l'esperienza complessiva, poiché vengono assorbiti, rielaborati e progressivamente trasformati in materiale cognitivo. Il museo guida così il visitatore lungo una traiettoria in cui il disagio diventa una condizione di accesso alla comprensione, mantenendo il coinvolgimento emotivo entro una soglia che non conduce a una colpa paralizzante né a una destabilizzazione ingestibile.

Questa regolazione affettiva dell'esperienza museale è strettamente intrecciata alla costruzione del visitatore modello, che il museo presuppone e al tempo stesso produce lungo l'intero percorso. Il museo lavora a partire da un pubblico differenziato e stratificato, producendo diverse posizioni di fruizione che possono coesistere nello stesso soggetto. Il percorso risulta accessibile anche a un pubblico non specialista grazie a una forte integrazione tra spazio, immagini, oggetti e testi, che consente una comprensione di base senza richiedere competenze pregresse. Allo stesso tempo, il museo mantiene un livello di complessità teorica e storica che richiede attenzione, perseveranza e disponibilità interpretativa. Il visitatore "medio" viene progressivamente dotato di competenze cognitive relative alla storia coloniale, ai suoi dispositivi di legittimazione e alle sue persistenze nel presente, e acquisisce inoltre una competenza più sottile, legata alla capacità di riconoscere il carattere costruito delle narrazioni museali e delle forme di sapere che esse veicolano.

In questo senso, la funzione educativa del museo pretende di formare una postura interpretativa capace di riconoscere la continuità tra colonialismo storico e ingiustizie contemporanee. Il percorso costruisce un quadro in cui il colonialismo viene presentato come sistema strutturale e persistente, e invita il visitatore a comprenderne gli effetti nel presente. Tuttavia questa costruzione si fonda su una ambiguità rilevante. La continuità viene affermata, ma non viene pienamente mostrata nei suoi passaggi storici più recenti, in particolare nei momenti in cui la responsabilità istituzionale olandese si è manifestata in modo diretto e violento.

Il visitatore viene sollecitato a opporsi al potere e a riconoscerne la persistenza, ma la configurazione concreta di quel potere resta parzialmente indeterminata. Se la narrazione non rende esplicita la continuità della violenza istituzionale fino alla fase finale dell'impero, la chiamata alla responsabilità rischia di operare su un piano astratto. Diventa difficile comprendere contro cosa si debba prendere posizione se il potere da combattere non viene storicamente definito con chiarezza. L'invito a "fight

the power" produce mobilitazione etica, ma la genealogia precisa di quel potere non è interamente dispiegata.

In questo senso, il museo non produce soltanto competenza. Produce anche una forma di incompetenza strutturale, poiché afferma la continuità del sistema coloniale senza offrirne una ricostruzione completa nelle sue manifestazioni più prossime al presente. La responsabilizzazione viene attivata, ma entro una cornice che attenua la visibilità della violenza istituzionale più recente. L'effetto è una tensione irrisolta tra mobilitazione e chiarificazione storica, tra chiamata all'azione e delimitazione della memoria. Questa ambiguità non è marginale, ma strutturale, e incide direttamente sulla coerenza tra il discorso critico del museo e la definizione concreta dell'oggetto della lotta.

È su questa base che viene riorganizzata anche la questione della colpa coloniale. Il museo non attribuisce al visitatore una colpa individuale immediata e semplificata, ma costruisce una scena più complessa in cui il conflitto è presentato come collettivo, storico e ancora in corso, mentre la responsabilità viene progressivamente personalizzata attraverso meccanismi costanti di interpellazione. Il colonialismo è descritto come sistema strutturale sostenuto da apparati economici, scientifici e amministrativi, ma l'ingresso del visitatore in questo sistema avviene attraverso una cucitura narrativa che lo inserisce direttamente nel presente del conflitto.

L'interpellazione è il dispositivo centrale di questa strategia. Il museo si rivolge al soggetto in seconda persona, lo chiama a scegliere, a posizionarsi, a rispondere a domande dirette che riguardano il suo comportamento quotidiano e la sua postura morale. Il mondo che viene costruito intorno a lui è un ambiente attraversato da insidie attuali, dove il razzismo persiste, le disuguaglianze continuano, la natura viene sfruttata e la violenza sistemica produce ancora vittime. Il conflitto viene presentato come reale e presente, ma al visitatore viene anche detto che non è solo. Esiste una comunità di soggetti che hanno combattuto e che continuano a combattere. La lotta è già in atto e il visitatore è invitato a unirsi.

Attraverso questa strategia, il museo viene letteralmente cucito addosso al soggetto. Gli vengono messi davanti ostacoli concreti e praticabili, calibrati sulla sua esperienza quotidiana. Gli viene chiesto di interrogare il proprio consumo, di riconoscere la storia della schiavitù, di non riprodurre pratiche razziste, di rispettare differenze religiose e culturali, di comprendere la dimensione migratoria come condizione diffusa dell'esistenza contemporanea. La casa viene ridefinita come pratica e relazione più che come radicamento stabile. Questi ostacoli non sono insormontabili, ma sono pensati per essere affrontati. Il soggetto viene colpevolizzato in quanto implicato, ma simultaneamente messo nella condizione di sentirsi capace di agire.

Questo meccanismo produce empowerment attraverso la colpevolizzazione controllata. Il visitatore diventa il protagonista della trasformazione, il soggetto della narrazione, colui che può intervenire.

Proprio questa centralità lo rende parte integrante del testo museale e rende estremamente efficace la strategia complessiva.

Tuttavia questa costruzione semiotica comporta anche una conseguenza. La personalizzazione della responsabilità e la costruzione di un conflitto praticabile nel quotidiano spostano l'attenzione dal piano istituzionale e storico più recente a un piano etico-morale individualizzato. Il potere contro cui combattere viene reso presente e diffuso, ma la sua configurazione storica concreta, soprattutto nelle sue manifestazioni più vicine nel tempo come la repressione coloniale olandese in Indonesia, resta meno tematizzata. L'urgenza morale del presente tende così a riassorbire la specificità della violenza istituzionale recente.

Il museo funziona, e funziona con grande efficacia, proprio perché costruisce un ambiente narrativo in cui il soggetto si sente chiamato, implicato e capace. Allo stesso tempo, questa strategia produce zone di contenimento del conflitto, in cui la radicalità storica viene tradotta in responsabilità individuale e in pratica etica quotidiana. L'ambiguità non riguarda l'intenzione critica, ma la distribuzione del conflitto tra piano personale e piano strutturale.

In questo quadro, la riorganizzazione delle competenze interpretative viene sostenuta e intensificata da una serie di dispositivi interattivi che coinvolgono direttamente il corpo del visitatore. Infatti il digitale qui consente una forma di interpellazione più immediata e una manipolazione maggiormente incisiva, capace di catturare il soggetto nella rete del testo museale e di orientarlo più facilmente verso una possibile trasformazione pragmatica oltre lo spazio espositivo. Così il visitatore è chiamato a compiere gesti, a scegliere, a posizionarsi, rendendo visibile la propria partecipazione e sperimentando sul piano corporeo e spaziale il proprio coinvolgimento nel discorso proposto.

Tale implicazione diretta del visitatore opera anche come condizione per una riorganizzazione delle competenze interpretative attraverso cui l'alterità viene percepita e compresa. L'interpellazione riguarda infatti anche il modo in cui il soggetto è chiamato a relazionarsi all'Altro, rendendo possibile la costruzione di un rapporto diverso da quello storicamente prodotto dalle gerarchie coloniali. In particolare, l'alterità viene costruita come una realtà storicamente e politicamente situata, sottratta a una concezione di cultura statica e a una riduzione a semplici categorie occidentali, e progressivamente articolata oltre il ruolo di oggetto di conoscenza scientifica. Attraverso una lunga fase di oggettivazione, resa esplicita nelle sezioni dedicate al razzismo scientifico e alla classificazione, l'Altro emerge gradualmente come soggetto attivo, capace di resistenza, di parola e di produzione di senso. Nonostante tutto, la resistenza anticoloniale trova grande visibilità all'interno del percorso grazie a scelte enunciazionali che ne sottolineano la presenza e la legittimità, sottraendola a una collocazione marginale o puramente simbolica. L'inclusione dell'Altro in una dimensione di "universalità umana" avviene soprattutto nel contesto di Things That Matter e secondo condizioni

precise, fondate sul riconoscimento del trauma, della storia e delle asimmetrie che la attraversano, evitando una assimilazione neutralizzante. In questo quadro, inoltre, la razionalità scientifica viene mantenuta e problematizzata nella sua ambivalenza, come strumento di conoscenza e, al tempo stesso, come dispositivo di gerarchizzazione.

D'altro canto, e nonostante l'opacità storica che attraversa alcune scelte narrative, il soggetto europeo emerge nel museo anzitutto come soggetto colpevole, colonizzatore, violento e dominante, responsabile di un sistema che ha prodotto sfruttamento, gerarchie e distruzione. Questa colpevolezza, tuttavia, viene riorganizzata attraverso una strategia che distingue tra un passato imputabile allo Stato e un presente istituzionale che si presenta come critico e consapevole. Il riconoscimento della colpa diventa così il punto di partenza per la costruzione di un soggetto europeo che ascolta, che accoglie le istanze dell'alterità e che si dichiara orientato alla riparazione.

Questa dinamica è resa esplicita fin dalla stanza automodellizzante iniziale, dove l'istituzione museale afferma che restituirebbe integralmente gli oggetti della collezione, riconoscendone l'ingiustizia originaria, ma dichiara di non poterlo fare perché la proprietà appartiene allo Stato. In questo passaggio la responsabilità viene collocata su un livello statale che funziona come istanza superiore e separata, mentre il museo si posiziona come soggetto moralmente consapevole ma strutturalmente limitato. La colpevolizzazione dello Stato produce un effetto di scissione interna al soggetto europeo, che viene rappresentato come diviso tra un passato violento e un presente che desidera correggerlo.

Attribuendo la responsabilità operativa allo Stato, l'istituzione museale si colloca implicitamente fuori dal centro del potere che denuncia e assume la posizione di alleata della critica. Si attiva così una dinamica vicina a quella del capro espiatorio, in cui la colpa viene concentrata su un livello istituzionale superiore, consentendo al museo di riconoscere l'ingiustizia e di prenderne le distanze nello stesso movimento. Il soggetto europeo contemporaneo appare allora sospeso tra volontà di riparazione e vincoli strutturali, ma questa sospensione produce anche una forma di autoassoluzione parziale, poiché il riconoscimento della responsabilità storica non si traduce in una piena assunzione della continuità del potere nel presente.

Nel suo complesso, il Wereldmuseum si configura come un dispositivo di regolazione del conflitto coloniale all'interno di uno spazio istituzionale che resta implicato nella storia che mette in scena. Il trauma viene esposto, la violenza viene nominata e le istanze della critica decoloniale trovano riconoscimento e legittimazione, ma tutto ciò avviene attraverso una traduzione che rende queste tensioni compatibili con la forma museale. La forza dell'istituzione risiede proprio nella capacità di integrare l'energia critica proveniente dalle periferie del discorso culturale e di trasformarla in un percorso esperienziale coerente e condivisibile.

La decolonizzazione che prende forma lungo il percorso investe le modalità di percezione, le disposizioni affettive e i processi di soggettivazione del visitatore, che viene progressivamente modellato come attore implicato nel presente. L'esperienza museale costruisce le condizioni affinché egli si riconosca come parte di un conflitto ancora attivo e si senta chiamato a prendere posizione al suo interno. La critica diventa così praticabile e quotidiana, incorporata in gesti, scelte e atteggiamenti che sembrano alla portata del soggetto.

Questa praticabilità si fonda tuttavia su una precisa regolazione delle intensità emotive e della memoria storica, che distribuisce il peso del conflitto tra dimensione individuale e dimensione strutturale, tra responsabilità personale e quadro istituzionale. La radicalità della denuncia viene resa sostenibile attraverso una messa in forma che consente all'istituzione di ospitare il dissenso senza esserne travolta. Ne emerge un equilibrio instabile in cui la trasformazione viene promossa entro confini che ne delimitano l'estensione.

Il museo si presenta così come uno spazio di negoziazione tra centro e periferia della semiosfera contemporanea, un luogo in cui la memoria coloniale viene riorganizzata in modo da risultare elaborabile e condivisa. In questa operazione si concentrano insieme l'efficacia del dispositivo e le sue zone di contenimento, che non cancellano la tensione ma la rendono governabile.

Capitolo 6 – Africa Museum

L'AfricaMuseum di Tervuren costituisce un osservatorio privilegiato per interrogare le forme più estreme e al tempo stesso più rimosse del colonialismo europeo nel presente. Nato come istituzione direttamente inscritta nel progetto coloniale belga in Africa centrale, il museo è indissolubilmente legato alla storia dello Stato Libero del Congo e al regime di violenza sistemica che ne ha garantito la redditività economica e la legittimazione politica. A differenza di altri contesti coloniali europei, l'esperienza belga si è caratterizzata per una concentrazione eccezionale del potere, per l'intreccio diretto tra sovranità personale, sfruttamento economico e retorica umanitaria, e per una produzione di ricchezza fondata su pratiche coercitive che hanno inciso in modo profondo e duraturo sulle popolazioni e sui territori colonizzati. In questo quadro, il museo non ha svolto un ruolo meramente rappresentativo, ma ha partecipato attivamente alla costruzione e alla diffusione di un immaginario coloniale che rendeva la violenza intelligibile, giustificabile e, in larga misura, invisibile.
Nel suo lungo processo di riconfigurazione contemporanea, l'Africa Museum si presenta oggi come uno spazio che dichiara di voler affrontare criticamente il passato coloniale e le sue eredità. Tuttavia, proprio questa tensione tra riconoscimento e rimozione, tra ammissione della violenza storica e persistenza delle strutture interpretative che ne hanno consentito l'esercizio, rende il museo un caso centrale per comprendere il funzionamento del colonialismo nel presente. L'istituzione museale diventa qui il luogo in cui la violenza coloniale viene simultaneamente esposta e contenuta, nominata e neutralizzata, storicizzata come evento concluso e disattivata come chiave di lettura del contemporaneo. Analizzare l'Africa Museum significa dunque osservare come il colonialismo, pur formalmente superato, continui a operare come sistema semiotico, organizzando i rapporti tra Europa e territori colonizzati, tra sapere e potere, tra responsabilità storica e gestione del presente.

6.1 La storia del museo

6.1.1 Il colonialismo belga

Il colonialismo belga costituisce uno dei casi più estremi e al tempo stesso più emblematici dell'imperialismo europeo tra XIX e XX secolo. A differenza delle grandi potenze coloniali come Francia e Regno Unito, il Belgio entrò relativamente tardi nella competizione imperiale e lo fece attraverso una configurazione del tutto peculiare: la conquista e l'amministrazione di un vastissimo territorio africano non avvennero inizialmente come impresa statale, ma come progetto personale del sovrano Leopoldo II. Questa anomalia istituzionale produsse una forma di dominio coloniale caratterizzata da una concentrazione eccezionale del potere, da un'intensità senza precedenti dello sfruttamento economico e da un uso sistematico della violenza come strumento ordinario di governo.

La genesi del colonialismo belga va collocata nel contesto della "corsa all'Africa" della seconda metà dell'Ottocento, quando le potenze europee si lanciarono nella spartizione del continente africano. Attraverso una sapiente combinazione di diplomazia, propaganda filantropica e retorica antischiavista, Leopoldo II riuscì a presentarsi sulla scena internazionale come promotore di un progetto umanitario volto alla civilizzazione dell'Africa centrale. La Conferenza di Berlino del 1884–1885 sancì il riconoscimento internazionale dello Stato Libero del Congo, formalmente uno Stato sovrano ma di fatto proprietà privata del re del Belgio. Questa costruzione giuridica permise a Leopoldo II di esercitare un controllo pressoché assoluto sul territorio e sulle popolazioni locali, senza i vincoli politici e amministrativi che avrebbero accompagnato una colonia statale (Hochschild 1998).
Il sistema economico dello Stato Libero del Congo si fondò sull'estrazione intensiva di risorse naturali, in particolare avorio e caucciù, in risposta alla crescente domanda del mercato mondiale. Per garantire il raggiungimento delle quote di produzione, l'amministrazione coloniale fece ricorso a un apparato militare, la Force Publique, che utilizzava il lavoro forzato, le punizioni corporali, le mutilazioni e le esecuzioni come strumenti di disciplina. La violenza non costituiva una deviazione o un eccesso, ma il cuore stesso del funzionamento del sistema coloniale: l'economia dell'estrazione era resa possibile solo attraverso la coercizione sistematica delle popolazioni indigene (Vansina 2010). Le stime demografiche indicano che, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, la popolazione del Congo subì un crollo catastrofico, dovuto a violenze dirette, carestie, epidemie e disgregazione sociale.
A rendere particolarmente efficace e duraturo questo regime di dominio fu il ricorso a un discorso umanitario che mascherava la brutalità dello sfruttamento. Leopoldo II e i suoi sostenitori presentarono il progetto coloniale come una missione civilizzatrice, volta a portare il cristianesimo, il commercio e la modernità in una regione descritta come arretrata e barbarica. Questa narrazione trovò ampia diffusione in Europa attraverso esposizioni, pubblicazioni e istituzioni culturali, contribuendo a costruire un consenso diffuso attorno all'impresa coloniale. Come ha mostrato la storiografia critica, l'umanitarismo coloniale non si opponeva alla violenza, ma ne costituiva una delle principali condizioni di possibilità, fornendo un linguaggio morale capace di renderla accettabile e invisibile (Stoler 2002).
Le prime denunce internazionali delle atrocità commesse nello Stato Libero del Congo emersero già nei primi anni del Novecento, grazie all'azione di missionari, attivisti e scrittori come Edmund Dene Morel e Roger Casement. La pressione dell'opinione pubblica internazionale fu uno dei fattori che costrinse infine il Belgio ad annettere formalmente il territorio nel 1908, trasformandolo nel Congo Belga. Questo passaggio segnò una riorganizzazione del sistema coloniale, ma non una sua radicale trasformazione. Pur attenuando alcune delle pratiche più apertamente violente, l'amministrazione

statale mantenne intatta la struttura fondamentale del dominio: l'economia rimase orientata all'esportazione di materie prime, il lavoro forzato continuò sotto forme rinnovate e la popolazione africana restò esclusa da qualsiasi forma di partecipazione politica (Young 1994).

Nel corso della prima metà del Novecento, il colonialismo belga si caratterizzò per un forte paternalismo. L'amministrazione coloniale investì in infrastrutture, sanità e istruzione di base, ma sempre all'interno di un quadro rigidamente gerarchico. L'accesso all'istruzione superiore, ai diritti politici e alla cittadinanza rimase sistematicamente negato ai congolesi, che venivano concepiti come eterni minori da guidare e controllare. Questo modello di "sviluppo senza emancipazione" produsse una società coloniale profondamente diseguale e priva di una classe dirigente indigena formata, con conseguenze drammatiche nel momento della decolonizzazione (Nzongola-Ntalaja 2002).

Il processo di indipendenza del Congo, formalmente raggiunta nel 1960, avvenne in modo improvviso e traumatico. Il Belgio, incapace o non disposto a preparare una transizione graduale, lasciò il paese in una condizione di estrema fragilità politica ed economica. Le crisi immediatamente successive all'indipendenza, culminate nell'assassinio di Patrice Lumumba, rivelarono la profondità delle ferite lasciate dal dominio coloniale e l'intreccio persistente tra interessi economici europei e instabilità politica africana (Cooper 2005).

L'eredità del colonialismo belga non si esaurisce dunque con la fine formale dell'impero. Le strutture economiche estrattive, le asimmetrie politiche e le rappresentazioni culturali prodotte durante il periodo coloniale continuano a influenzare i rapporti tra Europa e Africa centrale. Allo stesso tempo, la memoria di questa storia rimane oggetto di forti tensioni all'interno della società belga contemporanea, segnata da lunghi decenni di rimozione e da un confronto tardivo con la violenza coloniale. In questo senso, il colonialismo belga non può essere compreso esclusivamente come un episodio del passato, ma come una struttura storica di lunga durata, le cui conseguenze materiali e simboliche continuano a modellare il presente.

6.1.2 Le origini del museo

Le origini dell'Africa Museum sono inscindibili dalla costruzione e dalla legittimazione del progetto coloniale belga in Africa centrale. Il museo nasce infatti non come istituzione neutra di conservazione o di ricerca, ma come strumento diretto di propaganda coloniale, concepito per rendere visibile, comprensibile e accettabile al pubblico europeo l'impresa africana di Leopoldo II. Il primo nucleo dell'istituzione prende forma in occasione dell'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1897, quando il sovrano decide di allestire a Tervuren una sezione interamente dedicata allo Stato Libero del Congo. L'esposizione aveva una funzione eminentemente politica: dimostrare il successo

economico e morale del progetto coloniale, contrastare le crescenti critiche internazionali e consolidare il consenso interno attorno all'azione del re (Gondola 2016).

L'evento del 1897 è oggi ricordato come uno degli esempi più espliciti di spettacolarizzazione coloniale in Europa. Accanto all'esposizione di risorse naturali, manufatti e diorami, furono allestiti veri e propri "villaggi congolesi" in cui uomini, donne e bambini africani vennero esibiti come attrazioni viventi. Questa messa in scena, che causò anche la morte di alcuni degli esposti, non fu un semplice episodio marginale, ma un momento fondativo dell'immaginario museale coloniale belga. Il Congo veniva presentato come uno spazio da amministrare, civilizzare e sfruttare, mentre le popolazioni africane erano ridotte a oggetti di osservazione, collocati in una temporalità primitiva e subordinata (Blanchard, Lemaire 2003).

Nel 1910, pochi anni dopo l'annessione del Congo allo Stato belga, l'istituzione assume una forma permanente con la fondazione del Musée du Congo Belge. Il nuovo museo viene installato in un edificio monumentale progettato per incarnare la grandezza dell'impresa coloniale. L'architettura stessa svolge una funzione ideologica fondamentale: facciate imponenti, sale maestose e decorazioni celebrative traducono in linguaggio monumentale l'idea di un dominio legittimo e benefico. Le collezioni vengono organizzate secondo una logica enciclopedica che combina scienze naturali, etnografia, economia e geografia, offrendo una rappresentazione totalizzante del Congo come territorio di risorse e come spazio di intervento europeo (Coombes 1994).

Durante la prima metà del Novecento, il museo opera come una delle principali istituzioni attraverso cui il colonialismo belga viene normalizzato e naturalizzato. Le esposizioni permanenti insistono sul tema del progresso portato dalla presenza europea, mettendo in risalto infrastrutture, missioni religiose, attività economiche e presunti benefici della dominazione coloniale. La violenza strutturale del sistema coloniale, così come il lavoro forzato e le repressioni, viene sistematicamente rimossa dal discorso espositivo. L'africano è rappresentato come soggetto passivo, bisognoso di guida e incapace di autodeterminazione, mentre l'Europa appare come agente razionale, morale e civilizzatore (Vansina 2010).

L'indipendenza del Congo nel 1960 segna una frattura profonda, ma non immediata, nella storia del museo. Per diversi decenni, l'istituzione continua a operare all'interno di paradigmi coloniali, limitandosi ad attenuare i toni più apertamente celebrativi senza mettere realmente in discussione le strutture interpretative di fondo. Le collezioni restano in gran parte immutate, così come l'impianto narrativo che separa nettamente un'Europa moderna e un'Africa tradizionale. Questo scarto tra mutamento politico e inerzia museale riflette una più ampia difficoltà della società belga nel confrontarsi con il proprio passato coloniale, a lungo rimosso dal dibattito pubblico (Ceuppens 2015).

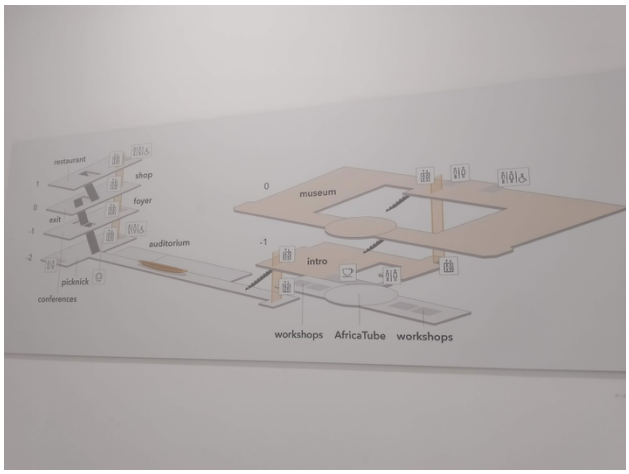
A partire dagli anni Novanta, e con maggiore intensità nel XXI secolo, l'AfricaMuseum entra in una fase di profonda crisi e riconsiderazione. Le critiche provenienti da storici, attivisti e membri delle diaspore africane mettono in evidenza il carattere coloniale e razzializzato delle esposizioni, denunciando la persistenza di stereotipi e l'assenza di voci africane nel racconto museale. Queste pressioni conducono a un lungo processo di ristrutturazione, culminato nella chiusura del museo nel 2013 e nella sua riapertura nel 2018 dopo un intervento architettonico ed espositivo di vasta portata.
La riapertura del museo viene presentata come un tentativo di "decolonizzazione" dell'istituzione. Nuove sezioni affrontano esplicitamente la violenza del colonialismo, lo sfruttamento economico e il razzismo scientifico, mentre si cerca di integrare prospettive africane e afrodiscendenti nella narrazione. Tuttavia, numerosi studiosi hanno sottolineato i limiti di questa operazione. Pur introducendo elementi critici, il museo continua a essere vincolato alla sua struttura originaria, sul piano delle narrazioni sia architettoniche sia espositive. In effetti, le statue, i fregi e la monumentalità dell'edificio mantengono una forte carica celebrativa, rendendo difficile anche su questo livello una rottura completa con il passato coloniale.

6.2 Introduzione all'analisi

Il percorso del museo si presenta come una presa di posizione critica nei confronti del colonialismo, ma l'organizzazione complessiva delle sale produce un effetto più complesso, perché mantiene stabile una gerarchia tra chi conosce e chi viene conosciuto, tra chi interpreta e chi è interpretato. Fin dall'inizio, quando le società centro-africane vengono presentate attraverso rituali, strutture simboliche e profondità storica, viene riconosciuta loro una densità culturale piena; tuttavia, questa densità è inscritta in un dispositivo espositivo che tende a stabilizzare le pratiche, a ordinarle in repertori leggibili dall'esterno, più che a restituirne la dimensione conflittuale e trasformativa. La lunga durata storica dentro cui il colonialismo viene collocato consente di trattarlo come frattura delimitata, mentre categorie come sviluppo, competenza e gestione continuano ad attraversare l'intero percorso come criteri costanti di valutazione.
Quando la narrazione entra nella storia coloniale e nell'indipendenza, la violenza viene mostrata e riconosciuta, ma l'autonomia che segue appare fragile, esposta a instabilità e bisognosa di consolidamento. Questo modo di raccontare prepara il passaggio alle sale dedicate alle risorse, dove il presente viene interpretato soprattutto attraverso la lente della gestione: abbondanza naturale, infrastrutture insufficienti, difficoltà redistributive. Il territorio viene tradotto in mappe, dati, classificazioni, e diventa oggetto economico misurabile; le risorse assumono la forma di potenzialità in attesa di valorizzazione, mentre la scienza occupa la posizione di mediazione legittima tra natura e sviluppo. Anche nella sala della foresta, le tassonomie e i dispositivi scientifici rendono l'ambiente

governabile, e i problemi ambientali vengono spesso letti come questioni di pratiche locali, così che la responsabilità si concentra sul piano gestionale più che sulle catene economiche globali.
Il confronto con la Crocodile Room, mantenuta come allestimento storico, rende visibile la continuità di questo sguardo classificatorio: cambiano i linguaggi, ma resta la centralità di un sapere che ordina e rende disponibile il mondo naturale. Nelle sezioni finali, dedicate a robotica, arte, diaspora, linguaggio e musica, il museo valorizza creatività e innovazione africana e riconosce pienamente la vitalità culturale; tuttavia, anche questa apertura si inserisce in una cornice che continua a misurare la riuscita attraverso parametri di efficienza, organizzazione e riconoscimento istituzionale, mentre la densità informativa richiede competenze elevate e rende selettivo l'accesso alla struttura complessiva del discorso.
Per concludere questa breve introduzione: il museo riconosce i crimini coloniali e dichiara un'intenzione di revisione critica, ma organizza il presente soprattutto come problema di capacità e gestione, lasciando che l'Europa mantenga il ruolo di istanza epistemica e tecnica. La responsabilità storica emerge in punti specifici del percorso, senza diventare la chiave interpretativa permanente del contemporaneo. Il visitatore viene così accompagnato a osservare, comprendere e valutare, mentre resta sullo sfondo la continuità materiale e simbolica che lega colonialismo, capitale e istituzioni del sapere.

6.2.1 Mappa



Prima di procedere con l'analisi vera e propria, è opportuno presentare una mappa dello spazio. Oggi, le superfici espositive aperte al pubblico raggiungono infatti circa 11.000 metri quadrati. Si tratta di un complesso museale di dimensioni considerevoli, articolato in numerose sale, livelli e percorsi

tematici: senza una mappa chiara, il rischio di perdere l'orientamento o di tralasciare intere sezioni della visita sarebbe molto alto.

L'istituzione si articola in tre ambiti gerarchicamente distinti: il padiglione contemporaneo di accesso, la galleria sotterranea di collegamento e il palazzo storico che ospita la mostra permanente.

L'ingresso avviene nel nuovo padiglione laterale – separato dall'edificio monumentale – dove si concentrano funzioni di servizio e accoglienza. L'accesso al corpo storico richiede un attraversamento obbligato della galleria sotterranea, unico collegamento tra le due architetture. In questo spazio intermedio si collocano il controllo dei biglietti e alcune installazioni preliminari, che introducono una soglia di preparazione prima dell'ingresso nella narrazione espositiva.

Superata la transizione, il palazzo storico si presenta con un impianto simmetrico e monumentale, centrato su un grande atrio distributivo da cui si diramano le sale tematiche, di cui si dirà più avanti. Per ora basta dire che la disposizione delle stanze suggerisce una progressione ordinata, con un inizio consigliato e una direzione preferenziale che orientano il movimento del pubblico.

6.3 Ingresso

L'ingresso del Royal Museum for Central Africa rende evidente una delle trasformazioni centrali del progetto museale: la ridefinizione del rapporto tra il palazzo coloniale storico e il nuovo complesso architettonico che oggi ne media l'accesso. L'esperienza del visitatore si apre con una discontinuità rispetto al passato: l'entrata avviene attraverso un padiglione laterale contemporaneo, decentrato rispetto al volume monumentale, che introduce una modalità di accesso indiretta e progressiva al museo.

Il nuovo ingresso è caratterizzato da un uso significativo della trasparenza.

L’ingresso mette in scena una forte polarizzazione espressiva: trasparenza e opacità, prossimità e distanza. Le superfici vetrate mantengono il palazzo storico nel campo visivo, offrendo leggibilità e continuità percettiva; allo stesso tempo il vetro e il percorso sotterraneo introducono una potente soglia semiotica che regola l’accesso. Il passato coloniale resta così visibile, collocato entro un dispositivo che ne controlla l’attraversamento e ne riquadra la presenza. Lo spostamento laterale dell’ingresso rafforza questo effetto: il varco originario diventa memoria architettonica ed elemento da osservare, mentre il nuovo accesso assume la funzione di filtro interpretativo.

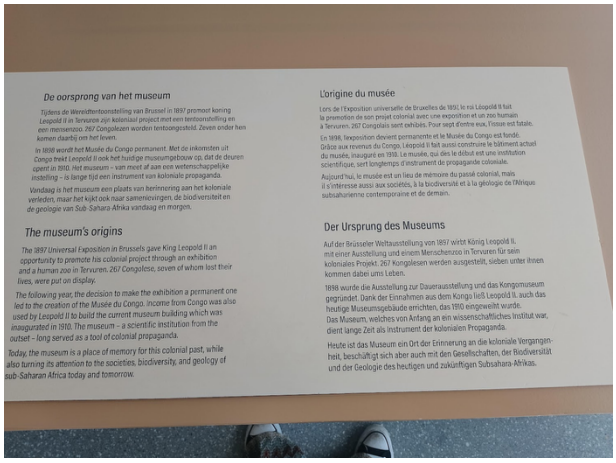
È proprio questo riassetto topologico complessivo a fornire una prima chiave di lettura dell’intero dispositivo: la sequenza che articola decentramento dell’ingresso, discesa nel sottosuolo e successiva risalita organizza lo spazio narrativamente: la discesa introduce una sospensione dello sguardo immediato e apre una fase di mediazione; l’attraversamento sotterraneo opera come zona di preparazione cognitiva; la risalita riporta infine alla luce da una posizione percettiva riorientata.

In questo modo l’architettura funziona come dispositivo di veridizione, predisponendo le condizioni attraverso cui il passato può essere riconosciuto. Il percorso orienta il visitatore verso un diverso regime di lettura dell’edificio e della sua eredità coloniale. L’ingresso inaugura così un processo di riorientamento del senso che precede ogni presa di posizione esplicita, affidando alla forma spaziale la costruzione della propria istanza critica.

Nell’atrio dell’ingresso, dove si trovano la biglietteria e i primi dispositivi informativi, l’organizzazione dello spazio continua a orientare in modo preciso il movimento del visitatore. Una segnaletica esplicita indica come direzione preferenziale quella verso destra, benché altre traiettorie restino fisicamente possibili.

Questa indicazione conduce a un'installazione laterale: un modellino del museo, collocato su un tavolo-teca, circondato da quattro libretti composti da cartoncini rilegati da anelli metallici. Sopra il tavolo, una placca reca il titolo "Le origini del museo". Questo dispositivo introduce il museo all'interno della propria genealogia istituzionale, proponendo un primo reframe esplicito dell'edificio e delle collezioni.

L'installazione svolge una funzione dichiaratamente riflessiva: ricostruisce l'origine del museo, esplicita alcune delle condizioni storiche della sua fondazione e invita il visitatore a confrontarsi con una documentazione densa e stratificata. È quindi a partire dal dispositivo dei libretti documentari collocati attorno al modellino che il museo esplicita in modo più diretto il proprio tentativo di rendere visibile l'origine coloniale dell'istituzione.



La scelta operata dall'Africa Museum non è quella di un racconto sintetico e linearizzato, né quella di una narrazione guidata che accompagni progressivamente il visitatore lungo una sequenza ordinata di eventi. Al contrario, l'istituzione opta per una forma discorsiva frammentata e molto dispersiva, fondata sull'accumulazione di dati, documenti, informazioni storiche che il visitatore è chiamato a organizzare autonomamente. Questo dispositivo produce un effetto ambivalente: da un lato, il museo può legittimamente rivendicare il fatto di aver posto, già all'ingresso, le informazioni sul passato traumatico dello spazio; dall'altro lato, l'assenza di una struttura cronologica esplicita, di una

gerarchia narrativa o anche semplicemente di una marcatura cromatica delle diverse lingue rende molto complicato l'accesso a questo sapere. La trasparenza, così dichiarata, si traduce in una forma di opacità operativa: tutto è visibile, ma nulla è davvero ordinato per facilitare un percorso di comprensione immediato. Questo effetto di senso è prodotto anche dalla collocazione del modellino vicino alla vetrata laterale che dà sull'edificio originario: mentre il visitatore prova a destreggiarsi in questa densa mole di materiali, il palazzo storico e l'antico ingresso restano costantemente visibili. Il referente del trauma di cui si prova a dire nelle pagine, si impone percettivamente con maggiore forza rispetto ai testi stessi che lo costituiscono come traccia, e quindi troneggia sull'operazione di risemantizzazione. In altre parole, mentre le informazioni richiedono uno sforzo analitico prolungato, l'edificio agisce come immagine dominante, cattura l'attenzione in modo immediato, orienta la memoria del visitatore esercitando una presa più seduttiva rispetto alla documentazione.

6.3.1 Gli zoo umani

Tra i plichi collocati attorno al modellino, quello intitolato "Het park / Le parc / The park" affronta il ruolo del parco di Tervuren come spazio espositivo coloniale e, in particolare, la pratica degli zoo umani. È l'unico punto del museo in cui il tema viene trattato in modo relativamente esteso, pur restando confinato in un dispositivo laterale e facilmente eludibile.

Come dicevamo, le informazioni sono presentate su card fitte di testo, in tre lingue affiancate e prive di gerarchie visive, per cui il formato richiede tempo e alta concentrazione, nonostante il tema sia evidentemente di grande importanza dal punto di vista di una decolonizzazione del patrimonio. Le card ricordano che, durante l'Esposizione universale del 1897, 267 congolesi furono esibiti in villaggi ricostruiti come "oggetti viventi", costretti a performare la quotidianità africana per il pubblico europeo. La separazione tramite recinzioni regolava la distanza tra osservatori e osservati, consolidando una relazione gerarchica e voyeuristica. Vengono indicati anche i decessi di sette persone in Belgio, oltre a morti e malattie durante il viaggio; le cause sono attribuite alle condizioni di vita e al clima, con una formulazione che attenua il nesso politico della responsabilità.

Il testo colloca Tervuren dentro una più ampia economia occidentale dello spettacolo coloniale, ricordando la diffusione degli zoo umani in altre città belghe fino alla metà del Novecento. Le fotografie storiche mostrano villaggi, recinzioni, soldati della Force publique e visitatori; alcune immagini suggeriscono gesti di resistenza, altre documentano bambini trasferiti per programmi di "civilizzazione". Le card riconoscono inoltre che le infrastrutture monumentali del parco furono finanziate con i proventi del Congo, evidenziando l'intreccio tra sfruttamento economico e messa in scena coloniale.

Ciò che emerge con forza riguarda la collocazione e la forma del dispositivo: il tema è separato dal percorso centrale e privo di collegamenti espliciti con le sale successive. La violenza degli zoo umani viene descritta in modo informativo e contestualizzato, affidata a una consultazione volontaria e impegnativa. Ne risulta una gestione che riconosce i fatti, storicizza l'evento e ne espone i dati, lasciando però in secondo piano la portata epistemica e politica del fenomeno. In questa discrepanza tra gravità storica e trattamento spaziale si coglie una delle tensioni più significative del museo: la difficoltà di trasformare il riconoscimento del passato coloniale in un sapere capace di incidere in modo duraturo sul presente.

6.4 Promesse

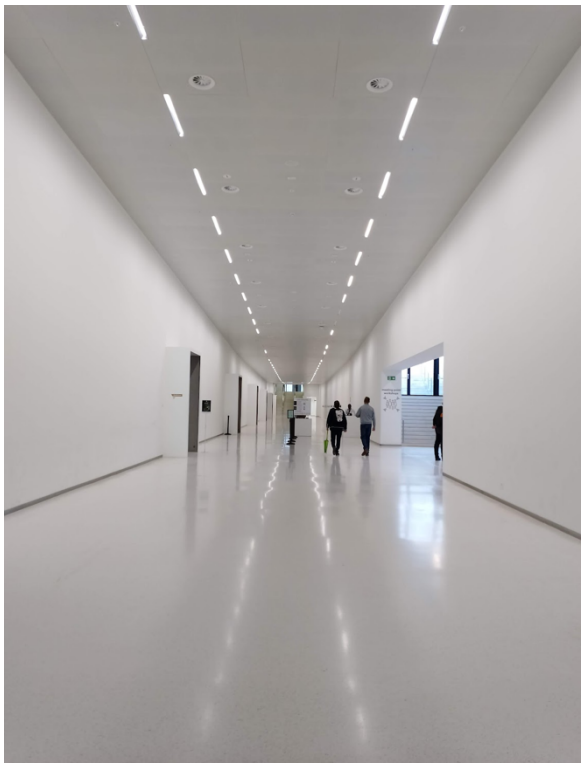
Nella configurazione iniziale, l'ingresso istituisce la fase di destinazione del programma narrativo. Il museo assume la funzione di Soggetto destinante, attribuendo valore al percorso e investendo il visitatore del ruolo di Soggetto del fare. L'Oggetto di valore è l'accesso a un sapere storicamente e moralmente problematico: il passato coloniale e le sue responsabilità.

La destinazione si realizza attraverso una manipolazione spaziale, cognitiva e passionale. L'ingresso mediato e sotterraneo costruisce le condizioni di accettazione del contratto narrativo: seguire il percorso implica la promessa di acquisire le competenze necessarie per affrontare un contenuto destabilizzante. Il museo garantisce un possibile passaggio alla congiunzione con l'oggetto di valore, subordinato all'adesione alle regole del dispositivo.

Il contratto presenta una struttura asimmetrica: il visitatore è chiamato a rallentare, a esercitare uno sforzo cognitivo molto elevato, a dimostrare disponibilità al sapere; la densità testuale e la collocazione preliminare dei dispositivi documentari funzionano come prova iniziale di competenza. Parallelamente, l'istituzione si configura come Aiutante, promettendo di modulare l'accesso al trauma e di accompagnare il soggetto lungo il percorso. Bisognerà verificare se il visitatore è in grado di sostenere questo tipo di impegno che il museo gli prefigura, e quindi anche se il museo ha la capacità effettiva di mantenere la sua promessa intorno ad una competenzializzazione intorno al passato violento.

In questa fase ciò che viene costruito è la credibilità del contratto: il percorso è caricato di valore assiologico e il visitatore è interpellato come soggetto capace di sostenere un programma esigente. Le competenze sono promesse, la motivazione è attivata; la verifica di tale promessa appartiene alle fasi successive della narrazione museale.

6.5 La galleria sotterranea



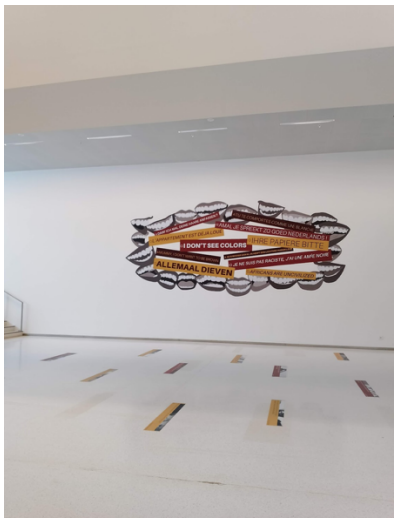
La biglietteria è il luogo in cui si formalizza il contratto narrativo della visita: con l'acquisto del biglietto il museo attribuisce valore al percorso e conferisce al visitatore la possibilità di accedere alla scala che porta nella zona sotterranea.

Il percorso che conduce alla mostra vera e propria prosegue dritto di fronte al visitatore: il lungo corridoio che si apre oltre la scala è uno spazio di forte neutralizzazione sensoriale. Il pavimento chiaro, simile al plexiglass, riflette la luce; le pareti sono bianche, prive di decorazioni; le porte delle stanze laterali, tendenzialmente chiuse, sono di colore grigio chiaro; l'illuminazione è uniforme. Tutto concorre a creare un ambiente privo di marcatori forti, in cui l'esperienza del visitatore è temporaneamente sospesa tra il mondo esterno e quello museale.

A metà corridoio, il controllo del QR code introduce una soglia semiotica decisiva, perché l'addetto verifica la legittimazione del visitatore e, tramite la validazione del biglietto, ne autorizza l'accesso alla fase successiva del percorso. La presenza di questo spazio di controllo segna ufficialmente il passaggio da una zona ancora funzionalmente ambigua a uno spazio regolato esclusivamente dalle logiche espositive.

Ora, l'area "Let's talk about racism" si colloca proprio prima del controllo del biglietto, in una zona che non è ancora pienamente regolata.

6.5.1 Let’s talk about racism



“Let’s talk about racism” deve essere analizzato a partire da una distinzione preliminare e imprescindibile tra ciò che il dispositivo promette e ciò che il testo museale complessivo effettivamente consente di attualizzare nella performance ordinaria della visita.

In questo spazio, l’istituzione prende la parola direttamente, interrompendo il vuoto del corridoio bianco e proponendo un contenuto che non riguarda il patrimonio, gli oggetti o la storia musealizzata, ma il presente etico e politico del visitatore. Qui il museo non si limita a fornire informazioni, ma tenta di orientare il soggetto verso un determinato posizionamento assiologico rispetto alla discriminazione razziale, e lo fa agendo come delegato istituzionale della comunità belga, presentandosi come istanza rappresentativa di un soggetto collettivo più ampio. Lo spazio funziona così come automodello: il museo mette in scena un’immagine di sé come soggetto moralmente consapevole e responsabile, capace di riconoscere l’esistenza del problema e di condannarlo pubblicamente.

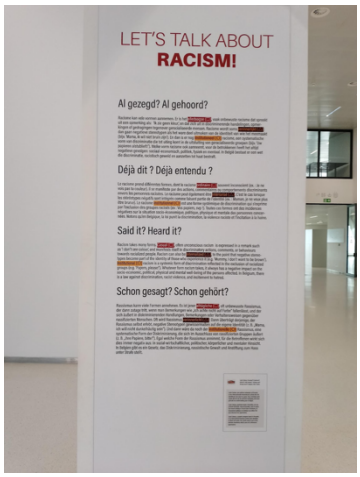
Tuttavia, questa funzione manipolatoria e auto-rappresentativa è immediatamente indebolita dal fatto che lo spazio non è parte integrante del programma narrativo della visita, ma collocato in un’area “grigia” e ambigua proprio come il modellino all’ingresso. La sua collocazione e organizzazione interna segnalano che si tratta di uno spazio pensato per attività guidate, incontri con la cittadinanza, momenti di discussione mediata.

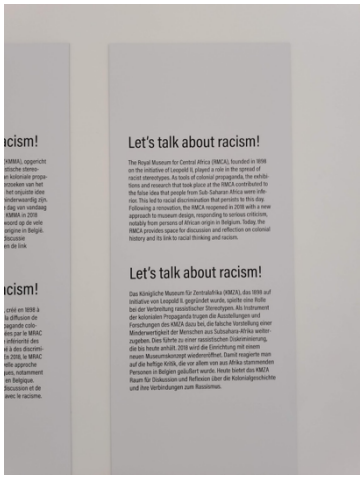
Il visitatore, riconoscendo correttamente queste indicazioni testuali, tende a non interpretarlo come spazio a sé destinato, ma allo stesso tempo si sente catturato dalle formule interpellanti e dai colori accesi. Quindi, nel caso in cui il visitatore scelga comunque di entrare nello spazio, lo fa contravvenendo alle regole del contratto con il museo e attivando una lettura aberrante. È esclusivamente all'interno di questa lettura aberrante che lo spazio può iniziare a funzionare come dispositivo di modalizzazione cognitiva e passionale.

L'interpellazione imperativa "Let's talk about racism" introduce una modalizzazione deontica che ordina un fare – parlare, riconoscere, prendere posizione. Questo imperativo costruisce una comunità discorsiva fondata su un "noi" che unisce museo e utente spaziale in uno stesso orizzonte etico, definito in opposizione a un esterno razzista. Attraverso un debrayage enunciativo, le parole discriminatorie vengono infatti messe in scena come pronunciate da altri, antagonisti, rese oggetto di condanna collettiva senza attribuzione diretta.

Questo dispositivo attiva una doppia performance, dalla parte del utente spaziale e dalla parte dell'istituzione. Anzitutto, rafforza il museo come soggetto morale che legittima la propria autorità morale attraverso l'atto stesso della denuncia del presente e condanna del passato. In secondo luogo, il visitatore è posto nelle condizioni – ambigue – di partecipare a questo rituale di iniziazione etico-narrativa: deve riconoscere il razzismo come male, accettare la classificazione proposta e partecipare alla performance della condanna.

La classificazione delle forme di razzismo proposta all'interno dello spazio "Let's talk about racism" costituisce uno degli elementi teoricamente più espliciti dell'intero dispositivo. Attraverso la distinzione tra razzismo internalizzato, istituzionale e causale, il museo introduce una griglia concettuale che si presenta come strumento interpretativo necessario per ripensare non solo i contenuti della mostra, ma l'esperienza quotidiana del visitatore stesso.





In questo senso, la classificazione e il glossario producono una serie di nicchie semiotiche. Ogni categoria genera un campo di senso relativamente autonomo, caratterizzato dai propri oggetti di riferimento, dalle proprie figure tipiche, dai propri attori legittimi, dai propri percorsi narrativi e dai propri antagonisti. Ciascuna nicchia costruisce anche i propri paladini, ovvero soggetti esemplari che incarnano la lotta contro il male identificato. Il visitatore è invitato a riconoscersi come possibile abitante di queste nicchie e, soprattutto, come soggetto chiamato a difenderne i valori.

In questa operazione, si rende evidente la natura eminentemente pedagogica del discorso decoloniale, perché ogni testo è funzionale a un progetto di trasformazione pragmatica del soggetto. Il lettore non è chiamato solo a comprendere, ma a convertirsi, ad assumere un nuovo sistema di credenze e a orientare di conseguenza il proprio agire. Introducendo nuove categorie, il museo provoca una distorsione degli stereotipi esistenti e una disinvenzione genealogica delle credenze naturalizzate, proponendo immediatamente un nuovo codice interpretativo e, con esso, un nuovo insieme di credenze. Così, il lettore non viene lasciato in uno stato di sospensione critica, ma viene accompagnato verso una ricostruzione guidata del senso.

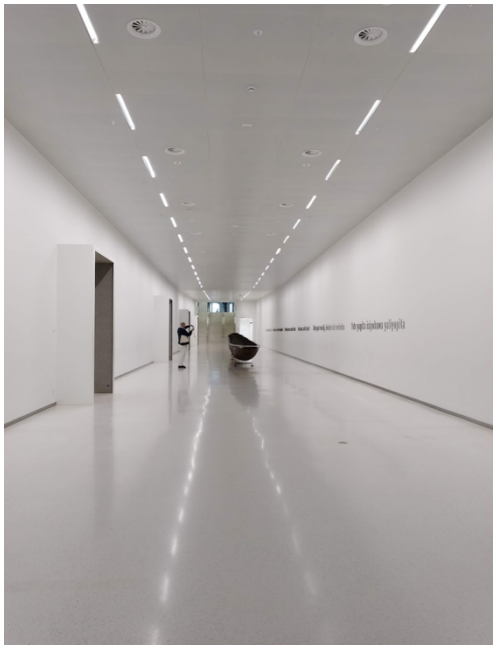
Questo doppio movimento – distruttivo e ricostruttivo – è centrale per comprendere il funzionamento dello spazio. La decostruzione delle categorie esistenti apre un vuoto che viene subito colmato dal museo attraverso la propria proposta classificatoria. In altri termini, il museo non rinuncia al controllo dell'orizzonte di senso: destabilizza le credenze precedenti per sostituirle con un sistema alternativo che resta, tuttavia, istituzionalmente orientato.

Ancora una volta, emerge lo scarto tra potenzialità e funzionamento effettivo. La classificazione potrebbe costituire uno strumento potente di decolonizzazione epistemica, ma il modo in cui è inserita nel percorso e il contesto in cui è proposta ne limitano fortemente l'efficacia, dal momento che, anzitutto, la fruizione dipende da una scelta volontaria del visitatore.

Allora si può concludere che questo spazio funziona soprattutto come cornice inaugurale. Il titolo stesso tematizza il nodo centrale che l'istituzione intende assumere nel presente: mettere in crisi

sguardi e categorie ereditate. Più che richiedere una lunga permanenza, l'installazione dichiara fin dall'inizio il posizionamento rinnovato del museo e performa la propria distanza critica dal passato, incorniciando l'intera visita sotto il segno di una promessa di revisione epistemica.

6.5.2 La piroga



Il bianco della galleria agisce in primo luogo sul piano sensoriale e prensivo. La luce diffusa e la quasi totale assenza di contrasti saturano il campo visivo, riducendo i punti di ancoraggio percettivo e rendendo instabile la messa a fuoco dello spazio. Lo sguardo non trova appigli, il corpo perde riferimenti netti e sperimenta una sospensione delle coordinate abituali.

Da questa saturazione deriva un effetto di cattura che investe la dimensione passionale. L'uniformità luminosa può generare una sensazione di straniamento e di lieve inquietudine, una tensione diffusa che non si concentra su un oggetto preciso ma avvolge l'esperienza nel suo insieme. L'ambiente produce così una presa atmosferica che trattiene il visitatore, esponendolo a uno stato di vigilanza sensibile prima ancora dell'incontro con contenuti espliciti.

È da questo spazio saturo e perturbante che emerge la grande piroga. Marrone, pesante, massiccia, essa squarcia il bianco come un corpo estraneo e impone la propria presenza con violenza. L'iscrizione posta sopra di essa – "Tutto passa, tranne il passato" – ne orienta immediatamente la lettura. La piroga non è solo un oggetto etnografico: è lo spettro del passato che rifiuta di dissolversi, un centro di gravità che continua a piegare la storia. 22,5 metri di lunghezza, 3.500 kg di peso, scavata da un unico tronco, costruita nel 1957 in Congo Belga, utilizzata per trasportare Leopoldo III durante

una spedizione fluviale e successivamente donata al museo: è un oggetto che condensa una relazione coloniale asimmetrica, trasportata, musealizzata, rifunzionalizzata.

Anche l'orientamento della piroga partecipa alla costruzione di senso. La sua disposizione verticale induce una tensione verso il futuro, una visione dinamica della storia, mentre il testo che la attraversa orizzontalmente obbliga a dilatare lo sguardo sul passato, a fissarlo, a riconoscerlo. Questo gioco semisimbolico tra verticale e orizzontale produce una doppia temporalità: avanzamento e ritorno, movimento e trattenimento.

Il visitatore è sottoposto a un processo di patemizzazione attraverso passioni disforiche – angoscia, senso di responsabilità – e a una contemporanea modalizzazione cognitiva che gli fornisce, almeno in forma embrionale, strumenti per orientarsi in un territorio dove le certezze abituali non valgono più. Interpellato come soggetto implicato, egli accetta, nella cooperazione testuale, un nuovo ruolo narrativo: quello di soggetto etico e politico, testimone della storia.

Questa esperienza ha anche una dimensione simbolicamente dolorosa. Se il visitatore agisce come delegato della comunità politica, allora la prova a cui è sottoposto assume i tratti di una forma di masochismo memoriale: un trauma rituale inflitto al sé come condizione di accesso a un sapere trasformativo. Come in molti rituali di passaggio, la prova avviene in uno spazio separato, nascosto, "sotto" il mondo ordinario. Il sottosuolo richiama l'oscurità, la morte, l'ignoto, ma anche la possibilità di rinascita. Attraversare questa galleria significa morire simbolicamente alle certezze precedenti per prepararsi a una ricostruzione identitaria.

Questa zona sotterranea iniziale concentra dunque una quantità straordinaria di promesse. Promessa di rottura con uno sguardo ingenuo sul passato coloniale, promessa di attraversamento di un trauma collettivo, promessa di una decolonizzazione epistemica che non si limita alla superficie discorsiva, ma investe il corpo, le passioni e le categorie interpretative del visitatore. Attraverso la deprivazione sensoriale, la patemizzazione e la messa in scena di un rito di passaggio, il museo prefigura un percorso che sembra voler mettere realmente in questione le strutture profonde del senso, quelle che operano a livello istituzionale, collettivo e internalizzato.

In termini narrativi, questo momento sotterraneo funziona come una fase di manipolazione particolarmente intensa, in cui il soggetto visitatore viene preparato, dotato (almeno in apparenza) delle competenze necessarie per affrontare un sapere difficile, doloroso e destabilizzante. Il contratto di destinazione viene così rafforzato: il museo si presenta come capace di accompagnare il visitatore in un confronto non rassicurante con il passato coloniale e con le responsabilità che da esso derivano, promettendo una trasformazione reale del suo orizzonte cognitivo ed etico.

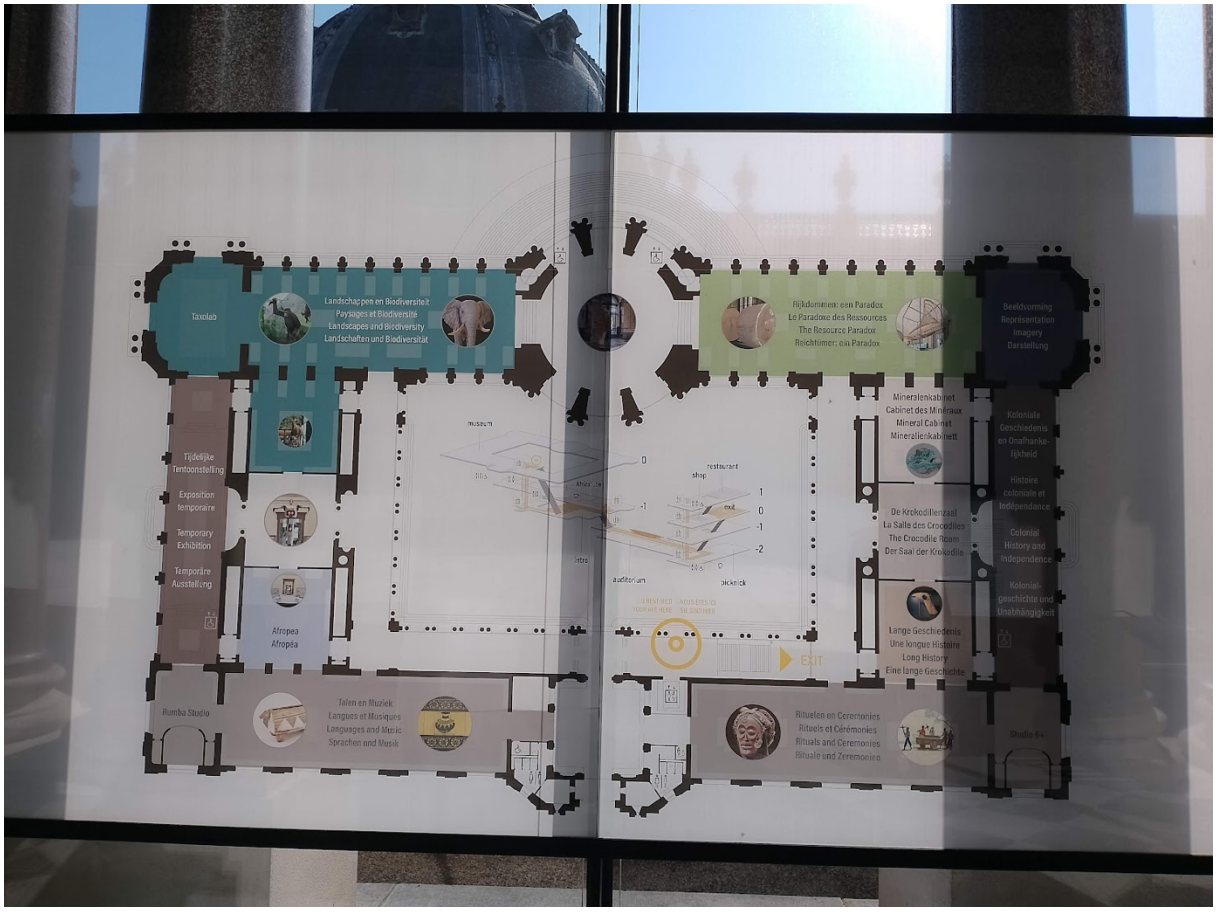
Proprio per questo, la forza di questa sezione iniziale è anche ciò che la rende strutturalmente fragile all'interno del dispositivo museale complessivo. Il livello di radicalità implicito in questa promessa costruisce, come si vedrà nelle sale successive, un orizzonte che il museo non riuscirà a sostenere.

6.6 Introduzione al percorso espositivo

Superate le scale, l'atrio si configura come spazio di enunciazione programmatica in cui vengono stabilite le coordinate semantiche profonde del percorso.

La mappa del museo, inscritta su un supporto trasparente sulla destra della scala, attiva un sistema semi-simbolico che articola l'opposizione tra presente curatoriale e architettura coloniale: la trasparenza opera come figura di mediazione, che mantiene l'edificio storico nel campo e istituisce una tensione tra passato e presente, segnalando nuovamente la persistenza del passato significato come traccia di un passato problematico.

Sulla sinistra, è disposto un pannello funzionale a presentare gli spazi espositivi, il quale introduce anzitutto una focalizzazione non sull'Africa intera ma sull'Africa Centrale, in particolare su Congo, Ruanda e Burundi: così, esplicita la volontà del museo di ancorare il proprio discorso alla responsabilità storica e disarticolare l'universalità astratta. È proprio a questo punto del testo che emerge un importante programma veridittivo, entro il quale il museo si enuncia esplicitamente come istanza di svelamento contro l'occultamento e le semplificazioni delle narrazioni coloniali. In questo modo il museo promette un percorso di decolonizzazione epistemica, dove il visitatore verrebbe accompagnato dalla guida di un museo ormai riformato e consapevole delle criticità del passato.



6.7 Rituali e Cerimonie

L'accesso alla sala Rituali e cerimonie, la prima del percorso, è preceduto da un atrio quadrangolare che funziona come soglia narrativa tra l'introduzione e il primo nucleo tematico, organizzando la distribuzione dei flussi senza imporre un vincolo rigidamente marcato.

Il totem collocato all'esterno della sala marca in modo esplicito l'inizio della visita, invitando il visitatore a sostare e a orientarsi tematicamente prima di attraversare la soglia. In questo modo funziona come dispositivo di pre-modalizzazione, poiché introduce il quadro concettuale entro cui gli oggetti saranno interpretati e predispone alla lettura della sala come insieme coerente dotato di una logica interna. Ancora prima di incontrare gli oggetti, il museo suggerisce dunque che la dimensione del rito sia un importante principio organizzatore del discorso intorno alla colonialità, alla violenza e alla comprensione dell'alterità, fornendo già qui una esplicita grammatica a partire dalla quale leggere pratiche, credenze e forme di vita. Si legge, ad esempio: "In Africa, come in ogni altra parte del mondo, esistono rituali e cerimonie che servono a marcare momenti importanti nella vita delle persone". In particolare, il testo elenca i sei momenti chiave che strutturano la sala, presentandoli come categorie universali dell'esistenza umana: la nascita, l'educazione, il matrimonio,

il benessere (well-being), inteso come condizione del vivere bene, la leadership, e infine la morte e la commemorazione.

Il testo sottolinea come "persone del Congo, del Ruanda e del Burundi condividano la loro esperienza" in relazione a questi sei momenti fondamentali. Si tratta di un linguaggio fortemente inclusivo, che tende a personalizzare la collezione, spostando l'attenzione dagli oggetti alle persone, dalle cose ai soggetti.

Gli oggetti in mostra – provenienti per lo più dal periodo coloniale – vengono presentati come testimonianze di forme culturali ritenute significative, rappresentative di momenti fondamentali della vita comunitaria. La loro esposizione costruisce una narrazione che, pur dichiarando di celebrare la creatività africana, finisce per inscriverla all'interno di un quadro universale e comparativo, riducendo la specificità delle pratiche rituali. In questo senso, si può parlare di una riduzione semantica, di un processo in cui la pluralità delle esperienze viene riformulata in categorie accessibili, conosciute e quindi rassicuranti per il pubblico europeo. È un'operazione molto ricorrente che si ritrova, in forme differenti, in diversi altri musei europei, dove la comunicazione museale tende a presentare le culture del Sud globale attraverso schemi di somiglianza con l'esperienza occidentale.

Il discorso dell'Africa Museum, in questa prima sala, si fonda su una premessa analoga: esistono alcuni contenuti universali che attraversano tutte le culture, e le differenze risiedono soltanto nelle modalità espressive. Questa impostazione induce il visitatore a percepire l'altro come familiare e insieme differente, come un soggetto dotato delle stesse strutture simboliche di fondo ma capace di esprimerle in modi vari e "creativi".

L'effetto semiotico voluto è dunque quello della comunione interculturale, veicolato da una precisa organizzazione spaziale: la sala è articolata in sei aree tematiche, ciascuna associata a un grande pannello introduttivo collocato lungo le pareti o sospeso nello spazio centrale. Questi pannelli sono

accompagnati da sedute, disposte frontalmente rispetto ai dispositivi audiovisivi, che invitano il visitatore a sostare e ad assumere una postura spettatoriale, in ascolto dell'altro.

L'ordine dei temi suggerisce una temporalità ciclica, che va dalla nascita fino alla morte e alle pratiche commemorative, passando per l'educazione, il matrimonio, il benessere e le forme di leadership. In questo modo, lo spazio espositivo genera una sorta di grammatica culturale universale, come se il museo avesse scelto di costruire un percorso antropologico che simula una vita intera, in cui ciascun individuo – africano, europeo, occidentale o proveniente da qualunque altro contesto – possa riconoscersi almeno parzialmente.

Tale grammatica universale, tuttavia, non va intesa come una semplice restituzione di un dato antropologico universale, bensì come il risultato di una precisa strategia testuale volta a costruire un ponte interpretativo tra culture differenti, un universale come spazio di mutua intelligibilità che non è un dato naturale ma, al contrario, ha natura semiotica situata.

Sul piano del contenuto, il museo opera una mediazione interculturale assumendo alcuni momenti della vita sociale come categorie universali attraverso cui rendere comparabili Africa centrale e visitatore europeo. D'altro canto, gli oggetti e le pratiche vengono trattati come espressioni tangibili di sistemi culturali sottostanti, secondo l'idea che le forme del contenuto siano condivise e che le differenze riguardino soprattutto le sostanze dell'espressione; in questo modo la varietà culturale viene ricondotta a una cornice concettuale unitaria che ne facilita la leggibilità, ma tende anche ad attenuarne la specificità.

Quando il museo fa questo, cioè propone categorie universali, assume come neutra una griglia concettuale che appartiene in realtà alla tradizione antropologica occidentale. Presenta la propria forma del contenuto come schema trasferibile tra culture, trattandola come fondamento comune dell'esperienza umana. In questo modo, ciò che è storicamente e culturalmente situato viene

naturalizzato e le differenze culturali vengono riorganizzate nel sistema epistemico del museo stesso. Questi dispositivi universali hanno dunque una funzione eminentemente traduttiva: permettono di trasformare l'alterità in un linguaggio leggibile, di rendere il diverso accessibile senza generare rifiuto o spaesamento. Il museo si fa così spazio di traduzione interculturale, in cui l'altro è accolto a condizione di conformarsi a categorie interpretative elaborate altrove, in ambito europeo.

Ora, anche se la costruzione di una comunanza sul piano del contenuto implica un certo silenziamento dell'alterità, essa produce al contempo una tensione attrattiva che permette al visitatore di sentirsi coinvolto, di riconoscere negli oggetti e nei riti rappresentati una traccia della propria esperienza. Si tratta di un meccanismo che attenua la paura della differenza e la trasforma in curiosità, sostenuta anche dalla differenza esplicitamente costruita sul piano dell'espressione: la curatela propone al visitatore un piano del contenuto condiviso ma lo accompagna con forme e sostanze dell'espressione radicalmente differenti rispetto a quelle occidentali. Il risultato è una comunicazione interculturale in cui il lettore è sostenuto dai devices museali nel processo di apertura all'Altro, ma percepisce allo stesso tempo una frattura estetica, una discrepanza che impedisce l'identificazione completa. La relazione con l'altro non si risolve nell'identificazione, ma si mantiene come tensione, come dialogo incompiuto, come spazio di stupore in cui possono essere esplorate forme ed estetiche nuove.

In altri musei, la comunanza è costruita su entrambi i piani, tramite sì la creazione di primitivi sul piano del contenuto ma anche attraverso l'accostamento, nell'allestimento, di oggetti coloniali e europei simili dal punto di vista espressivo: questa strategia è più rassicurante rispetto a quella dell'Africa Museum che è invece più provocante, più contrastiva, perché riconosce la distanza e la offre come esperienza cognitiva e passionale.

6.7.1 La strategia enunciazionale

Ora ci concentreremo meglio sulla disposizione nello spazio dei devices museali e le loro caratteristiche, ovvero sugli strumenti con cui l'effetto di universalità è costruito e trasmesso all'utente museale.

Come anticipato, la sala è organizzata attraverso una sequenza di corpi centrali verticali e paralleli, disposti uno dopo l'altro come tappe di un percorso esistenziale. Il visitatore li attraversa come soggetto anch'esso inscritto in questa scansione, chiamato a riconoscersi in una traiettoria presentata come condivisa.

Ciascun corpo centrale articola una serie di dispositivi che operano congiuntamente, fra i quali il primo è il pannello frontale, che reca il titolo della fase della vita e una definizione discorsiva redatta in quattro lingue. Il testo svolge una duplice funzione: informativa e universalizzante, poiché formula

il contenuto come esperienza comune all'umanità. Il plurilinguismo rafforza questa operazione, moltiplicando le soglie di accesso e configurandosi come strategia di avvicinamento culturale.
Il secondo elemento è la seduta, che introduce un dispositivo enunciazionale di rallentamento. La postura seduta modifica il regime attentivo, favorendo il passaggio dall'attraversamento alla contemplazione prolungata e predisponendo uno spazio di risonanza empatica, in cui lo sguardo si apre all'altro.

Il terzo elemento è lo schermo con le testimonianze video che innesta nel dispositivo una dimensione narrativa e testimoniale, rafforzando l'effetto di presenza e di legittimità dell'operazione di universalizzazione compiuta dal museo. In particolare, le testimonianze proiettate appartengono a persone provenienti dalle tre aree geografiche su cui l'Africa Museum concentra la propria collezione (RDC, Ruanda, Burundi). Esse non sono accompagnate da nomi propri, e questa assenza spersonalizza il parlante come individuo, ma lo personalizza come "delegato culturale", generando un effetto funzionale al meccanismo di veridizione: la voce anonima è la voce dell'altro in quanto Altro, non di un individuo specifico.
Vicino allo schermo in cui si proiettano i video, è sempre integrata una vetrina dove vengono esposti alcuni oggetti coloniali, in quanto significanti dei contenuti veicolati dai soggetti delegati nel processo di costruzione di uno spazio semiotico condiviso.

L'accostamento di testimonianza viva e oggetto coloniale costruisce una temporalizzazione potentissima: il passato, oggettuale, esposto dietro vetro, e il presente, incarnato nella voce, si toccano senza toccarsi e si definiscono mutualmente collaborando alla genesi dell'universale umano enunciato dal museo.

L'accostamento è un reframe dell'oggetto traumatico, che non modifica la sua materialità, ma ne trasforma radicalmente il co-testo producendo un altro significato. Ora, l'oggetto non viene individuato esplicitamente come traccia della colonialità o del colonialismo, o in generale come spazio dove la violenza belga ha lasciato la propria impronta; soltanto nell'atrio il museo accenna all'origine delle collezioni, e superficialmente all'ingresso, dove ha funzionalizzato la cumulazione di informazioni ad una strategia di nascondimento. Il silenzio sull'origine permette al museo di trasformare, senza attrito, l'oggetto in una superficie significante volta a esprimere i contenuti contemporanei di inclusività, unione nella diversità e accettazione della differenza, che prende voce nella testimonianza video, dove i soggetti raccontano di pratiche rituali, memorie familiari, significati d'uso e trasformazioni storiche. Il reframe qui implementato permette di armonizzare la presenza di due temporalità diverse, cioè il passato e il presente, creando un effetto di continuità pacificata e neutralizzando la dimensione del conflitto che non viene assunta quale asse principale del discorso.

La legittimità di questo processo è garantita dalla costruzione di queste figure di testimoni omologati, assolutamente non critici, che con la loro presenza non oppositiva autorizzano l'esposizione dei propri oggetti, del loro patrimonio, spiegandone funzioni e pratiche d'uso.

In questo modo, il museo può perseverare nella pratica di esposizione della cultura materiale delle colonie, ma in modo più sofisticato, cioè senza riprodurre integralmente il regime di silenziamento caratteristico delle mostre coloniali. La presenza dell'altro è in altre parole strutturalmente necessaria affinché la macchina museale possa operare senza contraddirsi apertamente, proteggendosi almeno

parzialmente dalle accuse di oggettivazione dell'alterità e trasformazione del saccheggio in patrimonio celebrabile. Proprio perché necessaria viene costruita con attenzione, confezionata entro un dispositivo controllato, che addomestica l'alterità affinché non possa sovvertire l'autorità istituzionale.

Lungo i due lati della sala, a sinistra e a destra della sequenza dei dispositivi centrali, si articola un corridoio che svolge una funzione complessa. È uno spazio di passaggio pensato per il movimento, ma è anche uno spazio di osservazione, poiché le vetrine disposte lungo i muri perimetrali ospitano ulteriori oggetti e apparati descrittivi.

Inoltre le vetrine laterali offrono un contrappunto metodico: mentre nel centro si vive la narrazione, nei lati si leggono i dettagli, si osservano gli oggetti senza testimonianza, si ricostruisce l'apparato culturale e rituale attraverso testi esplicativi. La narrazione anche qui è priva di conflitto e di riferimenti a elementi traumatici e/o dolorosi.

La sala si struttura attorno a una chiara polarizzazione spaziale. Al centro si produce un effetto di comunanza: la sequenza delle tappe esistenziali costruisce il visitatore come soggetto universale, invitato a riconoscersi in un percorso condiviso. Ai lati, nelle vetrine, l'alterità prende forma attraverso oggetti rituali e materiali che testimoniano differenze fra i gruppi umani. In questo assetto, la differenza diventa oggetto di osservazione e di curiosità, inscritta entro una cornice che la rende accessibile e non minacciosa. L'eventuale effetto perturbante dell'alterità viene attenuato dal percorso centrale, che stabilisce prima un terreno comune e solo successivamente espone alla variazione culturale. Lo spazio consente movimenti laterali e deviazioni, ma la forza plastica dei dispositivi centrali orienta con decisione verso una progressione lineare, che conduce il visitatore lungo l'intero arco della vita, dalla nascita alla morte.

Nel complesso si tratta di una strategia di avvicinamento piuttosto efficace sul piano pragmatico, perché produce un senso di prossimità e familiarità esibendo al contempo una frattura, ma quanto basta per attivare l'interesse.

6.7.2 Per un'etica della prossimità neutralizzante

All'interno della sala prende forma una precisa configurazione del visitatore europeo, collocato in una posizione di continuità esistenziale con i soggetti rappresentati e accompagnato verso il riconoscimento di un terreno comune, senza essere sollecitato a confrontarsi con una responsabilità diretta rispetto alla storia coloniale. L'esperienza proposta privilegia la percezione di esperienze condivise, entro cui la differenza culturale appare come elemento positivo e curioso, inserito in una cornice che ne attenua la carica destabilizzante. L'universalità si struttura attraverso un'analogia regolata, fondata sulla selezione di pratiche facilmente traducibili nel linguaggio esperienziale

occidentale, mentre la distanza culturale viene calibrata affinché resti percepibile ma sempre governabile.

Questo assetto produce un regime patemico disteso, caratterizzato da un clima emotivo rassicurante che accompagna il visitatore lungo l'intero percorso. Ogni modulo centrale è associato a tonalità affettive riconoscibili e condivisibili, capaci di favorire empatia e prossimità senza generare fratture narrative o tensioni eccessive. Si configura così un alfabeto emotivo conciliativo che orienta la percezione verso una coesistenza armonica delle differenze.

In tale prospettiva, la sala assume una funzione politico-pedagogica che coinvolge pubblici differenti, incluse le soggettività diasporiche, le quali vengono a loro volta sollecitate a riconoscersi in una figura di umanità universale priva di frizioni e conflitti espliciti. Attraverso questa cornice, tanto i visitatori europei quanto quelli afro-discendenti vengono guidati verso una postura armonizzata, orientata alla conciliazione e poco incline alla problematizzazione politica. L'intenzione istituzionale sembra essere quella di disciplinare lo sguardo e di modellare una modalità di partecipazione che riduca la conflittualità, rendendo la memoria coloniale narrabile entro coordinate affettive controllate.

Così, la sala funziona come dispositivo semiotico preparatorio che costruisce la figura dell'"uomo universale" quale strumento di governo della differenza. Tale figura, esito di un lavoro di selezione, traduzione, pacificazione e regia affettiva, permette di organizzare il racconto del colonialismo entro una cornice stabilizzante, preservando l'equilibrio dell'assetto istituzionale che lo mette in scena.

6.8 Il sapere epistemico europeo: la chiave per decifrare la storia

La sala "Long History", subito successiva, è organizzata secondo una struttura spaziale che opera come sistema semi-simbolico fondato sulla relazione tra centro e periferia. Qui, il corpo centrale quadrangolare e l'anello di vetrine che lo circonda instaurano una gerarchia di senso molto chiara.

Nel nucleo centrale si concentrano i pannelli metadisciplinari dedicati alle fonti, ai metodi e agli strumenti interpretativi attraverso cui la storia dell'Africa centrale viene ricostruita. Questo spazio ospita il sapere che rende intelligibili i reperti, assumendo la funzione di istanza autorizzata che espone e ordina le condizioni di accesso alla conoscenza. La scienza occidentale emerge come voce enunciante che struttura il campo interpretativo e definisce il quadro entro cui la storia lunga può essere compresa.

La periferia, articolata in un percorso anulare di vetrine, raccoglie oggetti archeologici, manufatti rituali e materiali storici provenienti in larga parte da raccolte coloniali caratterizzate da documentazione frammentaria.

I reperti appaiono in una condizione di opacità semiotica: la loro presenza materiale precede la piena intelligibilità e rimanda alla necessità di una mediazione interpretativa. Si configura così una dipendenza epistemica in cui la produzione del senso viene concentrata nel centro, mentre la periferia assume il ruolo di deposito di tracce che attendono di essere integrate in un discorso storico coerente. La disposizione spaziale traduce questa asimmetria in forma visiva, associando al centro l'autorità e alla periferia l'indeterminatezza.

Il regime discorsivo della sala è prevalentemente didascalico, nel senso che il visitatore viene collocato nella posizione di lettore e spettatore di una molteplicità di pannelli informativi e di video di durata considerevole, organizzati secondo un registro descrittivo vicino a quello scolastico. Le discipline evocate – archeologia, linguistica, storia orale – vengono presentate come strumenti consolidati, illustrati attraverso spiegazioni sintetiche che ne delineano il campo di applicazione. L'esperienza risulta fortemente spettatoriale, con un livello minimo di interattività e un

coinvolgimento sensoriale in sostanza nullo; la relazione tra museo e pubblico si struttura secondo una modalità verticale, in cui il sapere è trasmesso dall'istituzione al visitatore.
La metafora delle "chiavi" esposta già nel totem in ingresso rafforza questa impostazione: la cultura africana è descritta come un codice che richiede competenze specifiche per essere compreso, e il museo si propone come detentore degli strumenti necessari alla decifrazione. Le categorie interpretative impiegate appartengono a un orizzonte epistemico europeo che viene assunto come quadro di riferimento generale, senza un'esposizione esplicita delle proprie condizioni storiche di produzione. L'accesso alla storia dell'Africa centrale si realizza attraverso questa mediazione disciplinare, che consolida il ruolo centrale della scienza occidentale nella definizione del senso.
Dunque, la sala produce un effetto di distanza e stabilizza una gerarchia discorsiva in cui il sapere scientifico occupa una posizione dominante, mentre gli oggetti restano subordinati alla sua interpretazione. Il conflitto epistemico viene incanalato entro una struttura classificatoria che ordina e organizza le differenze senza tematizzarne pienamente le implicazioni storiche.
In tale cornice si inserisce la retorica del "work in progress" esplicitata a più riprese nella stanza, tramite cui il museo si presenta come luogo di ricerca in divenire e riconosce le lacune nella conoscenza della storia dell'Africa centrale, dichiarando un impegno a colmarle. Il ruolo storico dell'istituzione nella produzione di quel vuoto resta tuttavia sullo sfondo. L'ignoranza viene tematizzata come carenza di dati e di studi precedenti, mentre la dimensione strutturale del progetto coloniale che ha contribuito a generarla non viene assunta come oggetto centrale di riflessione critica.
Questa sala rappresenta una prima avvisaglia della centralità che la razionalità occidentale assume nella regia dell'allestimento, anticipando un asse narrativo destinato a diventare sempre più esplicito nelle sezioni successive. La continuità visiva che, dall'interno di Long History, permette di scorgere lateralmente la Crocodile Room (a cui tuttavia non si può accedere perché i due ambienti sono separati da una corda divisoria) e, in sequenza prospettica, la stanza "Mineral Cabinet" e "Il paradosso delle risorse" risulta particolarmente significativa, poiché in ciascuno di questi spazi, come vedremo, l'Europa e la propria autorità epistemica occupano una posizione dominante nell'organizzazione e nella legittimazione del sapere esposto.

6.9 Colonial history and Independence

All'ingresso nella sala "Colonial History and Independence", il pannello introduttivo colloca il colonialismo entro una cornice che ne sottolinea la durata relativamente circoscritta rispetto alla lunga storia africana e, insieme, il ruolo decisivo nella configurazione delle società postcoloniali e dell'immaginario belga. Questa impostazione prepara il visitatore a considerarlo come nodo strutturante di una vicenda più ampia.

Un passaggio centrale riguarda la distinzione tra sapere scientifico e dibattito pubblico: il museo richiama il consenso degli storici sull'interpretazione del colonialismo e attribuisce le controversie alla sfera della discussione sociale. In tal modo si allinea all'autorità storiografica e colloca il proprio discorso sul piano dell'expertise, consolidando la propria posizione attraverso un registro documentario che tende a separare la ricostruzione storica dalla polarizzazione politica. L'allestimento rafforza questa scelta mediante documenti, oggetti testimoniali, linee del tempo e pannelli digitali organizzati in una progressione cronologica densa di informazioni, capace di produrre un effetto di oggettività.

La configurazione spaziale traduce questa regia epistemica in una struttura rettangolare sviluppata lungo un asse longitudinale con due estremità leggermente sopraelevate, che segmentano la narrazione in sequenze distinte. Le sezioni, identificate da una codifica cromatica, conducono dai primi contatti euro-africani alla fase dello Stato Indipendente del Congo, fino alla transizione verso l'indipendenza e agli anni di instabilità successivi, evocati anche attraverso elementi simbolici che condensano la dimensione traumatica del periodo.

Il pannello riconosce inoltre che le collezioni sono state costituite dagli europei e che questa origine condiziona la possibilità di articolare una prospettiva africana sul colonialismo, rendendo visibile un limite strutturale legato alla materialità degli oggetti. Tale ammissione non si accompagna però a una piena tematizzazione del ruolo storico del museo nella costruzione dell'immaginario coloniale, così che il colonialismo resta oggetto di analisi più che esperienza di riflessione dentro l'istituzione.

La dichiarazione di voler diventare un forum per un dibattito vivace introduce infine una promessa di apertura che trova scarsa traduzione nello spazio espositivo, organizzato prevalentemente attorno a dispositivi informativi e documentari. La sala si configura quindi come ambiente ad alta densità istituzionale e forte regia epistemica, capace di offrire una ricostruzione strutturata del passato coloniale, pur lasciando in secondo piano la dimensione politica del conflitto ancora attivo nel presente.

6.9.1 Gli spazi digitali interattivi

Pur collocandoci temporalmente all'inizio del percorso analitico, prima di entrare nel dettaglio dei singoli corpi tematici che strutturano la sala Colonial History, risulta metodologicamente opportuno soffermarsi da subito sulla questione dei dispositivi digitali interattivi presenti nello spazio espositivo. L'interattività costituisce infatti uno degli assi portanti dell'esperienza di visita e svolge una funzione trasversale che attraversa l'intero allestimento, incidendo in modo significativo sulle modalità di fruizione, sugli effetti di senso prodotti e sul rapporto che il museo instaura con il visitatore.

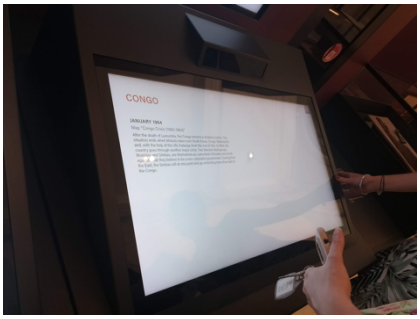
I pannelli interattivi qui configurano un dispositivo semiotico costruito secondo una logica che tende a orientare – e spesso a disincentivare – l'attivazione critica del visitatore.

Nel corso della descrizione dei diversi macrotemi, emergerà come le strategie di opacizzazione, di dispersione informativa e di sovraccarico cognitivo osservabili nei dispositivi interattivi trovino una corrispondenza profonda con altri elementi dell'allestimento.

Pannelli touch, schermi interattivi, video, ricostruzioni visive, timeline navigabili costruiscono una rete che accompagna il visitatore nello spazio, pensata per "avvicinare" il visitatore ai contenuti, facilitarne la comprensione e stimolarne il coinvolgimento attivo. Tuttavia, l'effetto complessivo prodotto dal loro impiego risulta paradossale: invece di favorire l'accesso ai contenuti, essi contribuiscono a generare distanza, disorientamento e, in ultima istanza, una forma di repulsione cognitiva.

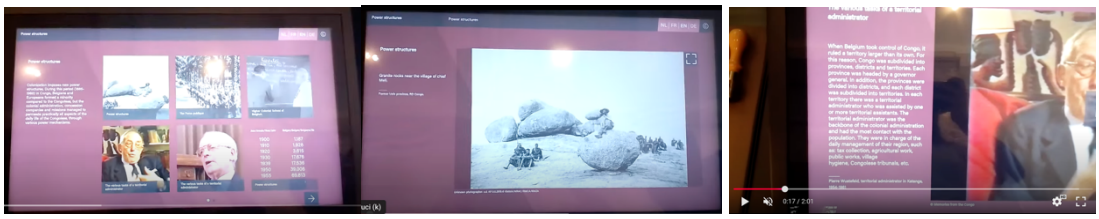
Questo scarto tra intenzione dichiarata ed effetto prodotto dipende dal fatto che l'interattività, di per sé, non è sufficiente a garantire un'esperienza significativa. Affinché un dispositivo interattivo funzioni realmente come strumento di mediazione, dovrebbe essere inscritto all'interno di un frame narrativo coerente, capace di orientare la lettura; dovrebbe attivare un coinvolgimento emotivo minimo; rendere possibile un qualche meccanismo di identificazione; e, soprattutto, collocare il visitatore all'interno di un discorso di responsabilità storica. In assenza di questi elementi, la tecnologia rischia di ridursi a pura superficie funzionale.

Nella sala, i dispositivi digitali appaiono invece come elementi freddi e sterili, connotati da un registro didattico nel senso più impoverito del termine: informativo ma non interpretativo, descrittivo ma non problematizzante.

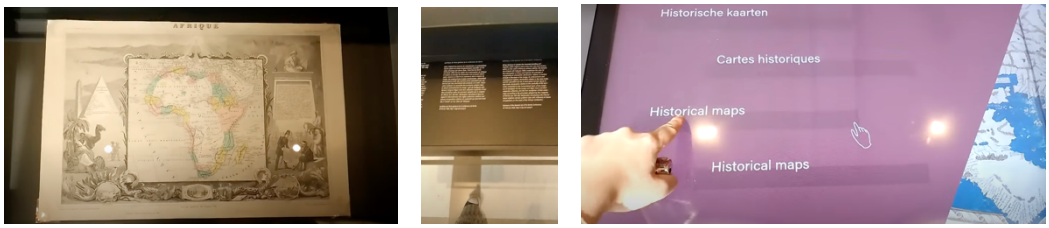


La frammentarietà dei contenuti e l'assenza di una gerarchia chiaramente percepibile rendono l'interazione con i dispositivi un'esperienza impegnativa, che finisce per allontanare il visitatore dalla materia traumatica affrontata. L'innovazione tecnologica assume un ruolo predominante e produce l'impressione di una modernità esibita, mentre la presa di posizione rimane diluita in una moltiplicazione di informazioni che non sempre risultano coerenti o progressive.

Si genera così una sorta di repulsione epistemica, data dalla dissonanza tra la gravità dei temi e le modalità di mediazione adottate: gli schermi e le interfacce operano come superfici che accumulano dati e immagini senza favorire una reale intelligibilità della violenza e della complessità storica. Emblematico è il grande dispositivo interattivo sulle *power structures*, collocato accanto alle vetrine con strumenti di punizione, che offre otto percorsi di approfondimento sul sistema coloniale belga, dalle gerarchie razziali alla Force Publique. Pur presentando un potenziale analitico significativo, l'interfaccia ripropone spesso contenuti già presenti nei pannelli fisici, come nel caso della descrizione della Force Publique o della Higher Colonial School of Belgium, producendo ridondanza e segmentazione eccessiva che attenuano l'efficacia complessiva del discorso.



L'efficacia del dispositivo è condizionata dalla sua integrazione spaziale, poiché la continuità cromatica con i pannelli vicini e la sovrapposizione con altri strumenti informativi ne attenuano la riconoscibilità come snodo concettuale del percorso. Inserito tra numerosi approfondimenti, amplia i livelli di consultazione senza fornire un principio ordinatore che orienti la lettura. Il visitatore è così chiamato a selezionare autonomamente testi, immagini e video che si moltiplicano progressivamente, in una sequenza potenzialmente illimitata. Il sistema informativo tende ad auto-espandersi senza una regia narrativa chiaramente percepibile, producendo un accumulo difficile da ricondurre a sintesi. In tale configurazione, l'interattività accentua la dispersione e contribuisce alla sensazione di spaesamento che attraversa l'intera sala. Anche il grande dispositivo digitale collocato accanto alla mappa murale, reso particolarmente visibile dalla posizione strategica, manifesta tali limiti: alla dimensione dello schermo si affiancano cassetti sottostanti contenenti materiali consultabili, come mappe, illustrazioni e descrizioni supplementari, che ampliano ulteriormente l'offerta informativa senza risolvere la difficoltà di orientamento concettuale complessivo.



I cinque cassetti collocati sotto lo schermo raccolgono materiali legati al tema della mappa e dei "nuovi orizzonti", in continuità con le aree esplorabili nell'interfaccia digitale. La grande mappa murale, densa di rotte, nomi e date sovrapposte, risulta di difficile leggibilità e richiederebbe una mediazione capace di selezionare e rendere progressivamente intelligibili i suoi elementi; l'interfaccia, invece, amplia ulteriormente i contenuti attraverso una sequenza estesa di descrizioni e approfondimenti che rende complessa una fruizione completa senza sacrificare altre parti della visita. Nell'area "New Horizons" la visualizzazione digitale sostituisce la cartografia con uno schema astratto di punti su fondo bordeaux, interrompendo la continuità percettiva e lasciando implicita la relazione semantica tra supporto analogico e schermo.

Anche sul piano contenutistico emergono criticità, poiché le sezioni interattive propongono testi lunghi dedicati alle traiettorie degli esploratori europei, presentati in forma descrittiva e documentaria senza un'esplicita riflessione sulle implicazioni politiche ed economiche di tali percorsi. A ciò si aggiungono problemi funzionali che rendono il dispositivo intermittente e ne rafforzano il carattere ingombrante, contribuendo a un surplus informativo che accresce la fatica cognitiva e accentua l'opacità complessiva dell'allestimento.

Il risultato del posizionamento di questi pannelli interattivi è, insomma, una proliferazione di micro-discorsi che, sommati, producono un rumore informativo difficilissimo da ordinare.

6.9.2 Azzurro: dissoluzione della responsabilità

Il primo corpo espositivo, di colore azzurro, intitolato Globalisation (1483–1876), svolge una funzione introduttiva decisiva all'interno della sala Colonial History and Independence, poiché stabilisce fin dall'inizio il quadro interpretativo entro cui verrà letta l'intera storia del colonialismo.

L'organizzazione narrativa della sezione costruisce una cornice causale in cui il colonialismo europeo viene inserito all'interno di reti commerciali già attive, delineando una continuità tra periodo

precoloniale e fase coloniale che viene assunta come quadro interpretativo di base. Il pannello "Central Africa: a link in world trade" colloca l'Africa centrale entro circuiti globali a partire dal XV secolo, ricordando l'arrivo dei portoghesi nel 1483 e l'avvio dell'esportazione di esseri umani verso le Americhe, insieme all'espansione di reti mercantili dall'Oceano Indiano nel XIX secolo. La violenza connessa a tali dinamiche viene evocata come elemento diffuso nei processi di scambio, senza una distinzione analitica tra forme diverse di dominio.

I pannelli dedicati alla tratta e all'avorio presentano dati quantitativi e descrizioni sistemiche che inquadrano la deportazione forzata e il commercio di beni preziosi entro una logica economica globale di lungo periodo, rafforzata da tabelle sui sistemi di pagamento e sui beni di scambio. L'uso di un registro documentario e di un tono descrittivo produce un effetto di oggettività che distribuisce le responsabilità all'interno di un processo ampio e articolato, contribuendo a inscrivere la conquista europea in una trama commerciale preesistente e a governare simbolicamente la frattura storica legata alle richieste contemporanee di riconoscimento e riparazione.

Dunque, questi dispositivi delineano una rappresentazione coerente che insiste sulle reti commerciali preesistenti e sulla partecipazione di attori africani agli scambi di persone e merci, producendo l'effetto di inscrivere l'espansione europea entro dinamiche già attive. La continuità tra fase precoloniale e fase coloniale diventa così uno dei quadri principali della narrazione implementata nella sala, mentre la specificità del colonialismo come progetto sistematico di dominio territoriale, economico ed epistemico resta in secondo piano.

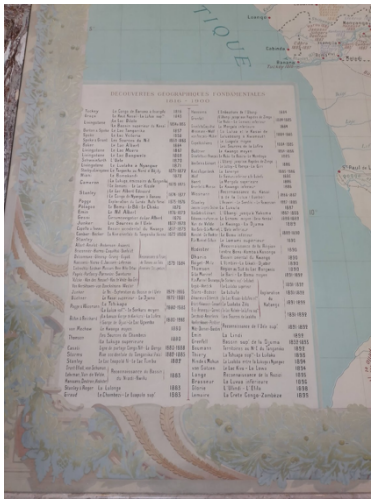
Questa macro-sezione svolge in tal senso una funzione preparatoria rispetto a quelle successive: concentrando l'attenzione su fenomeni anteriori e su circuiti di scambio condivisi, orienta la lettura della violenza coloniale entro coordinate che privilegiano figure individuali o trasformazioni amministrative, come avverrà nella parte dedicata a Leopoldo II e al passaggio al colonialismo statale. L'effetto complessivo consiste nello spostare l'asse della responsabilità verso attori circoscritti o logiche di mercato, mentre il colonialismo europeo come sistema storico rimane attenuato nella sua portata strutturale.

6.9.3 Bordeaux: l'opacità come strategia enunciazionale

Rispetto alla prima tematica, qui si attiva un processo di responsabilizzazione molto più marcato: la narrazione si concentra sul ruolo di Leopoldo II, separandolo nettamente dal "Belgio" e dalla popolazione belga. È un punto cruciale, poiché tutta la struttura discorsiva di Colonial History insiste sulla costruzione di una diade: da un lato Leopoldo II, attivatore e responsabile dell'impresa coloniale; dall'altro la società belga e la comunità internazionale che, almeno secondo il racconto museale, avrebbero espresso forme di dissenso e opposizione. In questo modo, il museo delimita con precisione

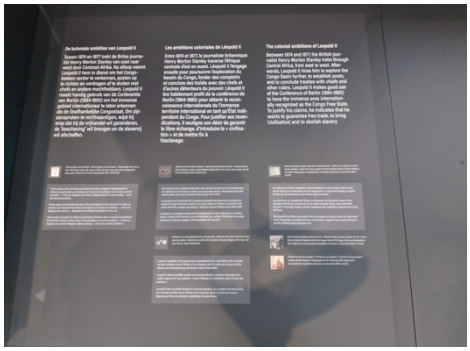
il polo della colpa e lo isola in una figura individuabile, rendendo più neutrale — e digeribile — la posizione del Belgio come nazione.

Il visitatore che si trova di fronte alla sezione bordeaux è sollecitato a scegliere una direzione: verso sinistra o verso destra, intraprendendo un percorso che deve necessariamente circumnavigare il corpo espositivo.



La traiettoria verso destra non è preclusa: qui si trova il massiccio dispositivo interattivo dedicato all'esplorazione di una grande mappa murale che abbiamo analizzato in precedenza. In particolare, la mappa occupa interamente il lato lungo della sala e riporta, come una sorta di cartografia storica, le rotte degli esploratori europei dell'Ottocento, accompagnate da un elenco laterale delle cosiddette "scoperte geografiche fondamentali" collocate cronologicamente tra il 1816 e il 1900. Questa mappa non è affatto integrata criticamente nel discorso sul colonialismo; è sicuramente significativa, perché mostra il territorio come qualcosa che è stato "scoperto" e poi frantumato dagli europei, secondo un immaginario ancora fortemente imperialista. Eppure, priva di una contestualizzazione esplicita, rischia di qualificarsi come un oggetto che ripropone gerarchie coloniali, piuttosto che una loro riqualificazione.

Ad ogni modo, la sezione bordeaux suggerisce un orientamento preferenziale verso sinistra. Lo si comprende osservando il pannello orizzontale che spiega le ambizioni coloniali di Leopoldo II: le immagini degli oggetti, infatti, rimandano alle vetrine collocate sulla sinistra, creando un nesso diretto fra testo e oggetti.



Procedendo verso sinistra, la visita si sviluppa attorno alle vetrine e ai pannelli orizzontali: documenti originali, illustrazioni, fotografie, oggetti di uso coloniale, armi, descrizioni in tre lingue senza differenza di font, grandezza o colore, compongono un paesaggio espositivo estremamente denso. Ed è proprio principalmente la densità informativa a definire l'esperienza sensoriale e cognitiva di questa sezione. Ogni vetrina è accompagnata da numerosi cartellini esplicativi, descrizioni tecniche, riferimenti cronologici, e questa sovrabbondanza informativa produce rapidamente una sensazione di pesantezza. Le tecnologie digitali, che in altri musei svolgono un ruolo di alleggerimento e accessibilità, qui vengono impiegate in modo tale da aumentare ulteriormente il carico cognitivo: i pannelli interattivi non semplificano la narrazione, né propongono forme ludiche o intuitive di coinvolgimento; si limitano invece a presentare ulteriori liste cronologiche, testi fitti, eventi e date.

La volontà dichiarata di riparazione si scontra con un dispositivo semiotico che genera opacità, affaticamento e disorientamento. Infatti, l'ipertrofia informativa interferisce attivamente con la capacità del visitatore di assorbire e metabolizzare il contenuto storico, generando un effetto di ritiro, distacco e possibile irritazione (come è successo a me).

Questo problema risulta emblematicamente evidente nella zona dove sono collocati i materiali sulla Force Publique, sulle violenze sistemiche del Congo Free State e sulle opposizioni interne ed esterne al regime leopardiano. La vetrina con la divisa, la baionetta Albini e le illustrazioni dei soldati congolesi reclutati come agenti coloniali è accompagnata da una serie di pannelli orizzontali che ne descrivono in dettaglio i funzionamenti tecnici, materiali e storici. A questi si aggiungono le descrizioni degli oggetti, suddivise in minuscoli riquadri, ciascuno dotato di una propria micro-narrativa – un mosaico di informazioni che, invece di chiarire, confonde. La Force Publique appare simultaneamente come un fenomeno militare, come un fenomeno sociale, come un dispositivo di potere, come un sintomo della violenza strutturale e come un meccanismo burocratico-amministrativo; ma non esiste un dispositivo espositivo che organizzi questi livelli in una forma gerarchica o progressiva. Il visitatore deve continuamente stabilire da sé cosa è essenziale e cosa è accessorio, costringendolo a un lavoro di selezione che non dovrebbe spettargli, perché è il dispositivo stesso a doverlo orientare. Ogni micro-elemento informativo diventa una soglia che chiede attenzione,

interrompendo continuamente il ritmo della lettura. E la presenza di più livelli descrittivi sovrapposti, invece di chiarire, rende incerta la funzione comunicativa del singolo pannello: cosa è essenziale? Cosa è accessorio? Cosa è contestuale? Cosa è solo decorativo?

Il secondo corpo verticale – dedicato alla "violenza su larga scala" e alla questione del numero delle vittime dello Stato Indipendente del Congo – tenta di introdurre una dimensione più esplicitamente etico-politica, ma finisce inglobato nel vortice informativo che lo circonda. Il tema è di enorme peso storico, eppure la sua collocazione non crea una cesura, non modifica il ritmo della sala, non produce un momento di sospensione o di risonanza; è un pannello fra molti pannelli, sovrastato da più oggetti, più descrizioni, più dettagli tecnici.

Ora, è vero che la disposizione dinamica dei pannelli – alcuni in verticale, altri in orizzontale, altri ancora inclinati – produce un movimento costante, un invito alla consultazione stratificata. Tuttavia, considerando la quantità di informazioni, più che rendere dinamica la fruizione dei contenuti la osteggia ulteriormente. Ovviamente, tutto questo"rumore informativo" indebolisce, o addirittura annulla, la funzione pedagogica del museo - sempre che questa coincida con intenzioni di tipo decoloniale.

Ciò che però al visitatore risulta molto chiaro è l'associazione fra Leopoldo II e la violenza del suo regime di dominazione.

Quindi, questa macrotematica può essere letta come un dispositivo deliberatamente opaco, la cui complessità non è riconducibile a una semplice difficoltà di gestione dei contenuti, ma appare piuttosto come una strategia discorsiva funzionale alla posizione dell'istituzione. Questa opacità, tuttavia, non agisce in modo indiscriminato. Al contrario, essa produce una chiara gerarchizzazione del senso: alcune responsabilità vengono rese perfettamente leggibili, mentre altre vengono sistematicamente sottratte alla presa interpretativa del visitatore.

La densità informativa, l'eterogeneità dei materiali e la frammentazione dei piani enunciativi non generano una comprensione articolata del colonialismo nel suo insieme, ma costruiscono una zona di indeterminatezza selettiva che finisce per operare come schermo protettivo rispetto alla responsabilità

del museo stesso. Allo stesso tempo, però, la sala lavora per ridondanza su alcuni nuclei semantici forti, che emergono con chiarezza anche in assenza di una comprensione puntuale dei singoli contenuti. Il visitatore può non riuscire a seguire in modo esaustivo il dettaglio della narrazione, ma viene costantemente esposto a segnali convergenti che associano il primo colonialismo belga alla violenza e, soprattutto, la violenza alla figura di Leopoldo II. Questa associazione viene rafforzata in primo luogo attraverso titoli e macrotematiche esplicite della sezione bordeaux, che rendono immediatamente riconoscibile il nesso tra l'azione del sovrano e il regime di brutalità instaurato nello Stato Libero del Congo. Anche quando il visitatore non riesce a elaborare la complessità delle informazioni presentate, i titoli rimangono come punti di ancoraggio semantico forti, capaci di orientare l'interpretazione complessiva. In secondo luogo, la materialità degli oggetti esposti – strumenti di punizione, armi, immagini di corpi torturati o mutilati – contribuisce a fissare un campo di senso inequivocabile, in cui la violenza coloniale diventa il tratto dominante dell'esperienza.

Un ruolo rilevante è svolto anche dalle scelte cromatiche. Il colore bordeaux della sezione centrale rompe in modo netto la continuità con le tonalità più fredde e distese della fase precedente, segnando visivamente un passaggio a un regime affettivo più cupo e perturbante. Il colore non è qui è un vettore semiotico che intensifica la percezione della violenza e contribuisce a produrre un'impressione globale coerente, anche nel caso in cui il visitatore non riesca a ricostruire analiticamente il percorso narrativo.

Accanto a questo forte asse di responsabilizzazione individuale, la sala mette in scena anche un secondo effetto di senso relativamente stabile: l'idea di una comunità belga e internazionale che, a un certo punto, prende posizione contro il regime brutale di Leopoldo II. Documenti, prese di parola e materiali collocati in particolare sul lato destro del corpo centrale costruiscono l'immagine di un'opposizione morale al sistema coloniale, rafforzando la distinzione tra la figura del sovrano e un contesto più ampio che appare progressivamente critico nei confronti delle sue pratiche.

Risulta particolarmente rilevante osservare che, vicino ai pannelli dove si esplicita l'opposizione nazionale e internazionale alla violenza leopoldina, è posto uno schermo dove è proiettato un intervento, abbastanza lungo, di uno studioso congolese. Questo schermo occupa una posizione laterale rispetto alla descrizione della violenza imputata direttamente a Leopoldo II e all'opposizione della comunità internazionale.

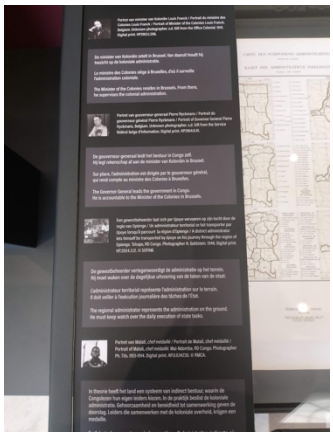
Inoltre, il dispositivo non è accompagnato da alcun altro elemento paratestuale, e questo gli impedisce di avere presentazioni o cornici che ne esaltino la rilevanza. Tutto questo aiuta a nasconderlo "sotto" altre informazioni. L'estesa lunghezza del suo intervento gioca, ovviamente, a suo sfavore.

Lo studioso introduce una lettura importante sulla logica economica della violenza coloniale, restituendo complessità all'analisi del genocidio congolese. L'autore aiuta infatti a smontare l'idea che la violenza fosse guidata da intenzioni genocidarie dirette, chiarendo che lo sterminio deriva da un modello economico di estrazione massimizzata della gomma. Questa testimonianza è utile anche perché colloca la transizione dalla proprietà personale di Leopoldo II alla colonia belga in un quadro geopolitico più ampio, a cui si è accennato in altri due momenti del corpo centrale. In particolare, nello spazio frontale del corpo bordeaux, si legge: "The industrial revolution leads to European powers searching for raw materials and new markets. They find them in, amongst others, Africa, which they largely annex from the end of the 19th century". Inoltre, in quello laterale a sinistra, si trova il paragrafo intitolato "Occupation and Conquest", in cui si parla della conferenza di Berlino. Comunque, la razionalità economica non è mai assunta esplicitamente come principale motivo di organizzazione dell'allestimento e di confessione della violenza coloniale, dunque l'intervento dello studioso può essere estremamente interessante, poiché approfondisce alcuni scenari solo evocati e fornisce categorie interpretative utili.

Tuttavia, non godendo di un'adeguata "cornice" che gli permetterebbe di spiccare come elemento di interpretazione, lo schermo è ridotto a pannello tra gli altri. Subito dopo questo pannello, com'è evidente in foto, è stata collocata una vetrina che, tramite l'esibizione di documenti storici, identifica i soggetti che hanno permesso a Leopoldo II di realizzare il suo progetto di dominio: il ministro delle colonie, il governatore generale, l'amministratore territoriale e così via. Dal momento che questi soggetti sono trattati come un'estensione di Leopoldo II, il museo insiste così nella sua rappresentazione come unica sorgente del male. Anche qualora il visitatore si fosse preso il tempo di

guardare tutto il video dello studioso, il posizionamento degli elementi paratestuali tende a soffocare l'intuizione della dimensione sistemica dell'oppressione coloniale.

È opportuno aggiungere che anche la vetrina "degli esecutori degli ordini" propone molte informazioni senza gerarchie visive abbastanza evidenti da aiutare davvero il lettore.



Come si può forse intuire dalle foto, il percorso di acquisizione della competenza del visitatore si compone dei seguenti momenti: il visitatore anzitutto guarda il contenuto della vetrina, poi si riferisce al pannello descrittivo laterale cercando la riproduzione visiva dell'oggetto fra le altre. Una volta trovata, deve trovare la descrizione nella lingua da lui parlata e leggerla, sconfiggendo la repulsione che può generare un tono narrativo oggettivante, freddo e disinteressato all'engagement con il suo lettore. Infine, ritornerà all'oggetto esposto, per metterlo in relazione con gli altri oggetti, per comprendere il significato della sezione composta dalla vetrina. Però, non conosce il significato degli altri oggetti, e quindi dovrà rifare le stesse operazioni anche per ogni singolo nuovo oggetto. E via così (non solo per questa vetrina. Ma per tutte le vetrine che compongono questa stanza). Il visitatore si trova dunque ora assorto nel tentativo di decifrare il contenuto della vetrina, e la testimonianza dello studioso congolese risulta ormai irrilevante, perché "disattivata" a tutti i livelli possibili: spaziale, visivo, verbale.

E così, la responsabilità collettiva nell'emersione del primo colonialismo belga come fenomeno prima di tutto economico viene nascosta, anche se viene mostrato un testo che la denuncia. È in bella vista, dunque – talmente iper-visibile che risulta invisibile e in ogni caso meno rilevante rispetto ad altri elementi come la brutalità di Leopoldo II e il razzismo disumano.

L'effetto complessivo prodotto dall'intreccio dei testi e dei dispositivi espositivi è quello di un'indignazione moralmente orientata verso il regime leopoldino, rappresentato come espressione di interessi personali sostenuti da un'ideologia razzista e discriminatoria. La condanna viene concentrata sulla figura di Leopoldo II, trasformata nel fulcro simbolico del colonialismo belga, così che la

responsabilità assume un volto riconoscibile e circoscritto, mentre la più ampia rete di complicità economiche e sociali resta sullo sfondo. In questo modo il museo può inscriversi nel campo di una presa di distanza etica, riaffermando la propria collocazione nel presente come istanza consapevole e rinnovata.

Una maggiore esplicitazione del nesso tra interessi economici e dominazione coloniale fornirebbe strumenti interpretativi utili anche per comprendere le scelte narrative della sezione successiva, dedicata al cosiddetto "paradosso delle risorse", dove la gestione delle materie prime continua a essere osservata attraverso uno sguardo che conserva tratti di matrice coloniale. La relativa opacità dell'allestimento orienta infatti la lettura, guidando il visitatore verso connessioni privilegiate e rendendone meno accessibili altre.

Di fronte alla densità e alla frammentazione delle informazioni, ciò che emerge con maggiore forza è l'immagine reiterata di Leopoldo II come incarnazione della violenza, accompagnata dall'idea di una reazione morale che proviene dall'esterno del regime. L'organizzazione spaziale, con il suo andamento circolare e la moltiplicazione dei nuclei tematici, alimenta una certa disorientazione che induce a trattenere soprattutto gli elementi più evidenti e ripetuti. L'accumulo informativo finisce così per configurarsi come una modalità di gestione del senso che permette di esporre il colonialismo come violenza storica circoscritta, mantenendo sotto controllo le implicazioni più profonde relative al ruolo dell'istituzione nel presente.

6.9.4 Colonia legale e illegale: narrazioni che rendono accettabile il colonialismo

L'organizzazione narrativa della sala dedicata al colonialismo propone al visitatore una distinzione netta, e soprattutto efficace da un punto di vista retorico, tra due modalità differenti di dominio coloniale: da una parte la gestione personale e illegale del Congo da parte di Leopoldo II; dall'altra l'amministrazione coloniale "legale" esercitata dallo Stato belga dopo il 1908. Questa distinzione, che domina l'architettura della stanza, si configura come uno snodo fondamentale per comprendere non soltanto il messaggio complessivo dell'allestimento, ma anche gli effetti interpretativi prodotti sul visitatore.

In particolare, ciò che emerge è un doppio movimento: da un lato una condanna totalizzante della gestione personale di Leopoldo II, caratterizzata come un regime eccezionalmente violento, deviato, smisurato e motivato da un interesse esclusivamente privato; dall'altro una progressiva riabilitazione implicita del sistema coloniale legale, presentato sì come duro, violento e coercitivo, ma nondimeno come un miglioramento rispetto al disastro etico, politico e umano generato dal predecessore.

Come abbiamo ripetutamente osservato, la sezione Bordeaux concentra l'attenzione sul carattere personale del dominio leopoldino, enfatizzando la natura illegale, illegittima e brutale di questa forma

di governo. L'allestimento compone così un vero e proprio "volto" di Leopoldo II fatto di oggetti di violenza: catene, fruste, chishotte, armi, documenti di punizione corporale, fotografie di brutalità, materiali di propaganda, testimonianze dell'eccidio di Lusinga, oggetti simbolicamente saturi come mani mozzate o raffigurazioni di punizioni rituali.

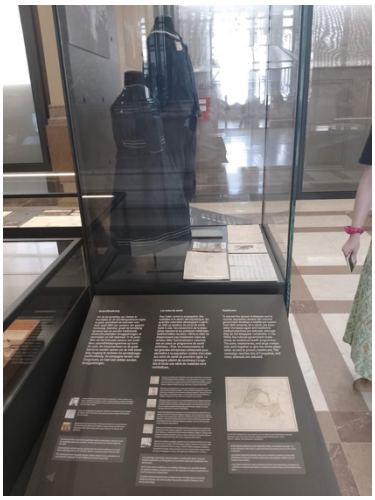
Gli "oggetti del male" diventano quindi l'espressione di Leopoldo II. Il suo volto non è presente fisicamente — non ci sono foto, né busti, né ritratti dedicati esplicitamente a lui, ma il suo nome ricorre moltissime volte, tanto da costituire una isotopia estremamente evidente. Il suo volto è sostituito da ciò che ha prodotto: strumenti di coercizione, strumenti di morte, dispositivi amministrativi di oppressione, residui simbolici del terrore - i volti degli amministratori a cui lui delegava il potere. Tutti questi elementi convergono in una costruzione semantica univoca: Leopoldo II è la violenza, la sua identità coincide con il suo operato, e il suo operato coincide con il trauma storico che deve essere risolto.

Questo dispositivo retorico funziona da espediente: centralizzando su un unico individuo la responsabilità del sistema di violenza, permette al museo — e al Belgio per estensione — di delimitare uno spazio di colpevolezza preciso, circoscritto, contenibile. Il male ha un nome, un volto (seppur multiforme), un agente facilmente identificabile. La valorizzazione disforica di questo unico elemento permette una sorta di redenzione collettiva, perché equivale alla denuncia e quindi eliminazione "simbolica" del male che affligge la comunità. In altre parole, qui, osserviamo un rituale collettivo in cui si distrugge pubblicamente un soggetto costruito narrativamente come capro espiatorio.

In questo contesto che entra in gioco il pannello blu che segna il passaggio dal Congo Free State al Congo Belga. Il pannello è parte del corpo bordeaux ma è rivolto verso il corpo blu successivo, secondo una continuità anche cromatica.

Questo pannello introduce la fase successiva della storia coloniale con una formula che opera in due direzioni, affermando da un lato che la violenza continua anche nella colonia ufficiale, ma dall'altro evocando che la nuova amministrazione non ha nulla a che vedere con l'orrore sistemico e smisurato del periodo precedente. La continuità viene riconosciuta, ma attenuata, modulata. Questa prima operazione di ridimensionamento funziona come una premessa narrativa che predispone il passaggio al macrotema blu: la violenza dell'amministrazione coloniale belga non viene esplicitamente negata, ma viene reinterpretata come una fase di riorganizzazione e razionalizzazione, costruita in contrasto con il carattere eccezionalmente brutale della gestione privata di Leopoldo II. In questo modo, il colonialismo statale appare non come una continuità problematica, ma come una attenuazione o una normalizzazione del regime precedente.

Tale modulazione diventa ancora più evidente nel passaggio fisico tra le due zone della sala: uscendo dalla parte Bordeaux, saturata di oggetti traumatici, testimonianze di morte e immagini di brutalità, il visitatore si trova davanti — quasi come una risposta, una contromossa narrativa — una coppia di pannelli dedicati a educazione e sanità.



Il contrasto è deliberato, quasi didascalico: da una parte a violenza (Leopard Man, punizioni, repressione); dall'altra la cura, la scuola, la medicina. Questa giustapposizione spaziale obbedisce a una opposizione semantica che risulta immediata (almeno ad una visitatrice con competenze in tema): se qui c'è la devianza assoluta, lì c'è la normalità, o quantomeno la possibilità di un miglioramento. L'effetto di senso generato è che l'amministrazione coloniale legale — nonostante la sua durezza — non è comparabile alla barbarie di Leopoldo II; anzi, si è presa cura della popolazione, quantomeno più di quanto avesse mai fatto il sovrano.

La narrativa del "male necessario ma contenuto", o della "durezza come forma di civilizzazione", inizia qui a costruirsi attraverso un'organizzazione spaziale che presenta il passaggio alla colonia

belga come un movimento dal peggio al meno peggio, dalla brutalità anarchica alla gestione regolata, resa addirittura simile ad una forma di cura della popolazione sottomessa.

Questa operazione produce effetti anche sul piano della moralizzazione retrospettiva: se Leopoldo II è il capro espiatorio perfetto, l'amministrazione coloniale legale può apparire, nel confronto, quasi come un tentativo di riparazione. Non si tratta di negare la violenza coloniale — che viene riconosciuta nei pannelli esplicativi, sempre tuttavia secondo le strategie di enunciazione opache che contraddistinguono questo museo nella sua totalità — ma di inserirla in un quadro più ampio di progresso, di regolamentazione, di miglioramento.

L'intero apparato discorsivo si regge su una contrapposizione fondamentale:

- colonia "illegale": /male assoluto/, /violenza incontrollata/, /interesse personale/
- colonia "legale": /durezza mitigata/, /ordine/, /interventi sanitari/, /istruzione/, /amministrazione razionale/, /protezione/.

È proprio a partire da questa polarizzazione che il museo sembra rafforzare un processo di redenzione: riconoscere pienamente la brutalità di Leopoldo II permette di distribuire meno responsabilità, o responsabilità meno gravi, al resto dell'apparato coloniale.

Le due aree – Bordeaux e Blu – sono distinte eppure comunicanti, separate da un corridoio che divide ma allo stesso tempo connette. La continuità narrativa è dichiarata dalla disposizione delle due grandi vetrine centrali, che si fronteggiano e dialogano, confermando che si tratta di un unico percorso formale e concettuale.

In questo modo, il museo costruisce una tensione fra differenza e continuità:

- differenza perché il visitatore deve percepire un salto, un passaggio dal caos criminale alla regolarizzazione statale;

- continuità perché le due forme di gestione costituiscono entrambe parte della storia coloniale belga.

Come abbiamo anticipato, questa tensione viene rinforzata dalle categorie semantiche che strutturano la transizione nella narrativa spaziale: violenza / cura, illegalità / legalità, devastazione / amministrazione, eccidio / educazione, caos / ordine.

Queste opposizioni creano una dinamica di progressione: si va dal trauma all'organizzazione, dal disastro all'istituzionalizzazione, dalla brutalità incontrollata alla violenza regolata. Il risultato è una narrazione aspettuale che costruisce la colonia belga "legale" come un esito "meno intollerabile", e dunque accettabile, se confrontato all'abisso rappresentato dal Congo Free State.

Un'analisi attenta mostra come questa attenuazione si basi su un meccanismo preciso: la violenza dell'amministrazione coloniale statale viene resa visibile soltanto in termini comparativi e non attraverso una tematizzazione autonoma. L'amministrazione belga non è mai definita per ciò che è stata in sé, ma esclusivamente in opposizione al regime leopoldino. Essa prende forma discorsivamente come ciò che non coincide con l'eccesso, l'arbitrio e la brutalità personificati da Leopoldo II. In questa costruzione per contrasto, la violenza sistemica del colonialismo "legale" rimane sullo sfondo e non viene mai articolata come responsabilità propria di un apparato statale che ha prodotto e mantenuto, nel tempo, un ordine fondato sulla coercizione, sull'espropriazione e sulla gerarchizzazione razziale.

La decolpevolizzazione, così, passa attraverso un meccanismo narrativo sottile ma potente: il confronto costante con un male assoluto.

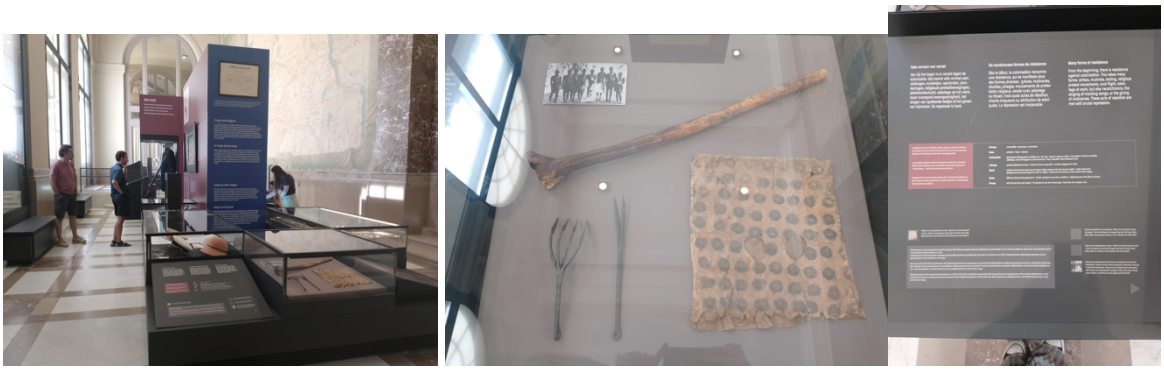
Come risulterà evidente, la dimensione aspettuale in questa stanza è centrale.

Anzitutto, l'allestimento organizza la storia coloniale secondo una chiara progressione temporale: dalla "condizione zero" — un'Africa rappresentata come spazio complesso, articolato e già segnato da relazioni commerciali interne ed esterne — si passa alla fase di degrado estremo prodotta dall'amministrazione privata di Leopoldo II, fino alla fase di "ripristino" rappresentata dal Congo Belga e, infine, alla corsa verso l'indipendenza che si anticipa nel terzo corpo espositivo e viene tematizzata più esplicitamente nell'ultimo, di colore rosso.

La figura stessa del corridoio centrale funziona come operatore aspettuale dove coesistono separazione e continuità insieme, in una soglia che demarca due regimi coloniali distinti ma genealogicamente collegati. È uno spazio liminale in cui il visitatore si trova in mezzo a due modalità di governo: una estremamente violenta, personale e illegale, l'altra legale, istituzionalizzata, presentata come "normalizzata" e quindi meno mostruosa.

La strutturazione aspettuale si riflette anche nella rappresentazione delle soggettività centro-africane. Nella parte iniziale della narrazione — specialmente nel primo macrotema azzurro — la soggettività

centro-africana appare duplice: da una parte libera, agente, economicamente attiva; dall'altra, già in parte schiavizzata, inserita in reti di tratta transoceanica dalle quali gli europei traggono vantaggio.
Con il passaggio al macrotema bordeaux, tuttavia, tale ambivalenza viene progressivamente abbandonata e la scena narrativa subisce una riconfigurazione profonda, incentrata sull'irruzione di Leopoldo II come figura di rottura. Qui, le popolazioni africane cessano di apparire come soggetti inseriti in reti di scambio e diventano elementi integrali di un sistema di sfruttamento: forza lavoro coatta, strumenti produttivi funzionali all'estrazione del caucciù, corpi sottoposti a disciplinamento attraverso apparati repressivi come la Force Publique e, più in generale, destinatari di una violenza strutturale pervasiva. Anche quegli attori che, nella sezione precedente, erano rappresentati come dotati di una relativa autonomia — in particolare i commercianti arabo-swahili — vengono ora sistematicamente cancellati. L'allestimento evidenzia come la loro eliminazione sia presentata retoricamente come un'azione umanitaria finalizzata all'abolizione della schiavitù, ma venga al contempo inscritta in una logica strategica volta a sopprimere la concorrenza commerciale e a rendere possibile il controllo territoriale.
In questa fase, la soggettività africana viene ridotta a una condizione limite: non più soltanto subordinata all'interno di rapporti asimmetrici, ma interamente privata di capacità d'azione e riconoscimento, trasformata in materia inerte di un progetto coloniale che opera attraverso la completa deumanizzazione.
Eppure, il museo introduce in questo stesso secondo corpo espositivo il tema fondamentale della resistenza. Essa compare come forma di riemersione della soggettività, come atto che infrange il processo totale di oggettivazione.
Nella sala sono presenti pannelli dedicati alle "forme della resistenza" che vorrebbero mostrare come i congolesi si siano opposti alla violenza coloniale attraverso forme di disobbedienza, ribellione armata o sotterranea.



Bisogna tuttavia sottolineare che il fenomeno degli "uomini leopardo" non è per niente chiaro, nonostante abbia rappresentato una forma di resistenza davvero significativa ai tempi

dell'oppressione. Di seguito riporto la trascrizione del pannello volto a descrivere il cappuccio leopardato che si vede nella vetrina:

"The phenomenon of the leopard man experiences a revival in 1934–1935, as traditional associations feel cornered by the increasing power of the colonial administration and of missionaries. They try to maintain the precarious power of the traditional structures with terrorist acts. Ritual 'leopard man killings', however, are limited to Bali peoples in the north-east of Congo".

È verosimile che un visitatore privo di conoscenze pregresse non sia in grado di cogliere appieno la portata storica e politica delle attività attribuite agli "uomini leopardo". Nondimeno, il tema della resistenza è chiaramente inscritto nel dispositivo narrativo della sala e opera su più piani simultanei. Da un lato, essa viene configurata come un tentativo di riappropriazione della soggettività da parte delle popolazioni africane; dall'altro, funge da elemento di continuità che attraversa l'intero percorso, collegando la fase del dominio personale di Leopoldo II a quella dell'amministrazione coloniale belga. Al tempo stesso, la resistenza svolge una funzione strutturale fondamentale, in quanto costituisce la premessa narrativa che rende possibile l'introduzione del macrotema successivo, quello della "normalizzazione" coloniale, all'interno del quale vengono tematizzati istruzione, sanità e, in prospettiva, il processo di indipendenza.

Bisogna ricordare però quale sia il punto zero della traiettoria emancipativa. Il racconto museale non assume come stato iniziale una condizione di autonomia interrotta dall'arrivo europeo, ma colloca l'origine del percorso in una situazione di schiavitù preesistente, presentata come anteriorità storica rispetto al colonialismo. La sequenza narrativa parte dunque da una condizione di mancanza radicale che precede l'intervento europeo e che non viene attribuita a quest'ultimo come causa primaria.

Questa scelta ha conseguenze semiotiche rilevanti, perché postando l'inizio del percorso emancipativo a prima dell'arrivo degli europei, il colonialismo viene inscritto non come evento fondativo della privazione, ma come fase intermedia di una storia già segnata dall'oppressione. In questo modo, la violenza coloniale viene sì tematizzata, ma non come origine assoluta del trauma storico. Essa appare piuttosto come una forma estrema e contingente di un processo più lungo, che trova il proprio superamento non in una rottura sistemica, ma in una trasformazione progressiva delle condizioni materiali e istituzionali.

All'interno di questa configurazione, il passaggio alla fase finale della narrazione rende possibile una rilettura dell'intervento europeo come fattore che, pur attraversato dalla violenza, introduce anche elementi di riorganizzazione considerati funzionali all'emancipazione. Le strutture associate al macrotema blu — sanità, istruzione, sviluppo economico, amministrazione statale — non vengono radicalmente separate dal progetto coloniale, ma appaiono come strumenti che permettono al soggetto colonizzato di uscire da una condizione iniziale di schiavitù e di avanzare verso l'indipendenza.

L’indipendenza emerge così non come evento antagonista al sistema coloniale globale, ma come compimento di una traiettoria già orientata, in cui il soggetto colonizzato si emancipa anche grazie alle strutture introdotte durante la dominazione.

6.9.5 Blu: dissoluzione della colpa e opacità del dominio

Dopo la violenza fortemente messa in scena nella sezione bordeaux — pur all’interno di un registro dichiaratamente documentaristico — la zona blu si configura come uno spazio di passaggio, deputato a ricollocare il colonialismo entro una cornice più stabilizzata e, soprattutto, più rappresentabile. Come dicevamo, il pannello di transizione inserito nel corpo bordeaux, significativamente intitolato “Il Congo diventa belga”, svolge una funzione chiave in questo processo: segnala che l’oppressione non scompare ma allo stesso tempo viene riorganizzata discorsivamente come effetto secondario di un sistema che si presenta ora come regolato, amministrato, razionalizzato.

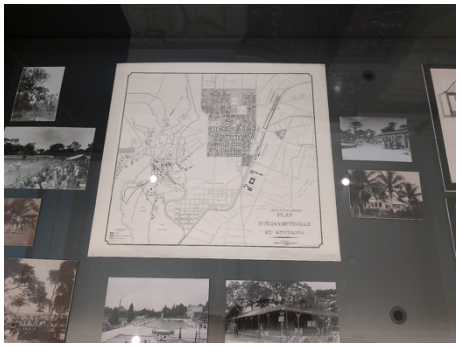
I primi nuclei tematici del corpo blu sono dedicati alla sanità e all’istruzione, accompagnati da vetrine che selezionano oggetti in grado di sostenere un immaginario preciso. Da un lato, strumenti medici, fotografie e documenti evocano l’idea di una presa in carico sanitaria della popolazione; dall’altro, piccole divise scolastiche e libretti per bambini costruiscono una visualità legata alla formazione, alla disciplina e alla proiezione verso il futuro. Questo apparato materiale si pone in evidente contrapposizione con gli strumenti di subordinazione che avevano dominato la sezione precedente. Si ribadisce dunque l’opposizione fra due aree dell’esperienza coloniale: alla violenza subentra la cura, alla repressione l’educazione, alla coercizione la promessa di sviluppo. Il colonialismo statale viene così narrato come ordine, progresso e razionalizzazione, assumendo nel linguaggio museale una funzione quasi terapeutica.

Ne deriva per il museo la possibilità di compiere un’operazione decisiva: eludere una tematizzazione diretta della violenza strutturale propria del colonialismo statale, poiché la rappresentazione dell’amministrazione “legale” si fonda interamente sulla sua opposizione al regime precedente. Il funzionamento giuridico, economico e politico dello Stato coloniale non viene mai realmente esplicitato, ma lasciato emergere solo attraverso segni laterali e frammentari: fotografie di bambini in divisa, materiali scolastici, planimetrie urbane, strumenti sanitari. In questo passaggio, la violenza si trasforma in una presenza tenue e indiretta, depersonalizzata e amministrata. Scompaiono gli oggetti che rendevano tangibile la brutalità, come fruste e strumenti di coercizione, così come le immagini esplicite di punizione, mentre prendono il sopravvento indicatori di ordine e razionalizzazione: grafici, dispositivi educativi, immagini di infrastrutture e pannelli che evocano pianificazione, investimento, meccanizzazione e progresso delle condizioni di vita.

Un segnale della difficoltà a costruire una narrazione chiaramente autoaccusatoria sull'amministrazione statale del Congo è la mancanza di una temporalizzazione chiara. La periodizzazione prima era netta ed evidente: 1483–1876 per la globalizzazione, 1876–1908 per il Congo Free State. Ora invece solo attraverso lo schermo interattivo il visitatore può scoprire che il primo segmento del periodo coloniale legale copre gli anni 1908–1945. Il fatto che questa data non venga inscritta materialmente sulla parete è un gesto museografico significativo.

Tale scelta museografica può apparire come una strategia che favorisce la percezione di continuità con l'amministrazione di Leopoldo II. Tuttavia, dal momento che a più riprese e con più linguaggi è ribadita l'eccezionalità del regime leopoldino, l'eliminazione della periodizzazione produce l'effetto opposto: la sospensione della temporalità permette al dominio statale di apparire meno definito, opaco e incomprensibile, e quindi più difficilmente condannabile.

La violenza "legale" sfuma dunque in una quasi-atemporalità: la si racconta attraverso episodi, fenomeni, "temi" (sanità, educazione, religione, segregazione, lavoro), ma mai con lo stesso impianto accusatorio del Bordeaux. Il museo produce dunque uno slittamento molto evidente, per cui la colonizzazione non è più violenza epidermica, visibile, corporea, bensì una struttura amministrativa. Ecco perché il pannello sulla segregazione urbana, per quanto critico, resta inserito tra pannelli che parlano di scuole e ospedali: il visitatore è indotto a leggere la segregazione come una caratteristica di un'epoca, non come una violazione sistemica prodotta dalla logica coloniale.



Questa "riqualificazione" del dominio prosegue attraverso il ricorso alla religione. Subito dopo la sanità, infatti, un pannello orizzontale dedicato alla religione e alla fede sottolinea il ruolo dei

missionari non solo nell'evangelizzazione, ma nella creazione di culture ibride, nella repressione delle pratiche religiose locali e nell'introduzione di un sistema morale europeo. La repressione religiosa è citata, ma senza la stessa intensità critica e accusatoria con cui è stata presentata la violenza leopoldina, nonostante sia stata molto brutale. La soppressione delle pratiche religiose locali appare più che altro come una strategia funzionale all'evangelizzazione, non come un atto di annientamento simbolico. Sembra che la repressione della spiritualità africana sia contestualizzata come parte di un "processo di modernizzazione culturale", e non come parte della distruzione coloniale di mondi simbolici.

Il pannello "workplaces" introduce il lavoro forzato collocandolo entro una narrazione che intreccia sfruttamento economico e razionalizzazione amministrativa. Viene riconosciuta l'alleanza tra Stato e grandi compagnie nello sfruttamento delle risorse, così come il ricorso diffuso al lavoro obbligatorio e il pesante tributo umano che ne deriva, ma questi elementi sono integrati in un racconto che insiste sulla meccanizzazione, sulla protezione paternalistica e sulla crescita produttiva a partire dagli anni Venti. Qui, la subordinazione dei lavoratori congolesi e le disuguaglianze salariali sono descritte con tono neutro, mentre le tensioni sociali e urbane appaiono come effetti di uno sviluppo accelerato. Nel complesso, la violenza del lavoro coloniale viene assorbita entro un quadro di modernizzazione progressiva che consolida l'immagine di un sistema capace di organizzarsi e trasformarsi nel tempo.

Bisogna sottolineare un'altra dimensione particolarmente significativa: quella dello "stato dentro lo stato", cioè la descrizione del ruolo della Société Générale e dell'Union Minière. Il museo la presenta come un fenomeno quasi tecnico-amministrativo: una grande impresa che opera in sinergia con lo Stato coloniale, con forti investimenti e un ruolo determinante nel settore minerario. Ma ciò che manca è un discorso esplicito sul rapporto tra capitalismo europeo e violenza coloniale: le miniere, la dipendenza economica, la spoliazione delle risorse vengono presentate come elementi di un sistema "complesso", non come un saccheggio. La figura del colono-imprenditore è resa neutra: non c'è critica sistemica, non c'è evidenziazione del ruolo europeo nel consolidamento di un ordine economico fondato sulla subordinazione permanente delle popolazioni locali. Soprattutto su questo livello della narrazione si noteranno fortissimi punti di continuità con la stanza intitolata al "Paradosso delle risorse", di cui fra poche pagine si discuterà approfonditamente.

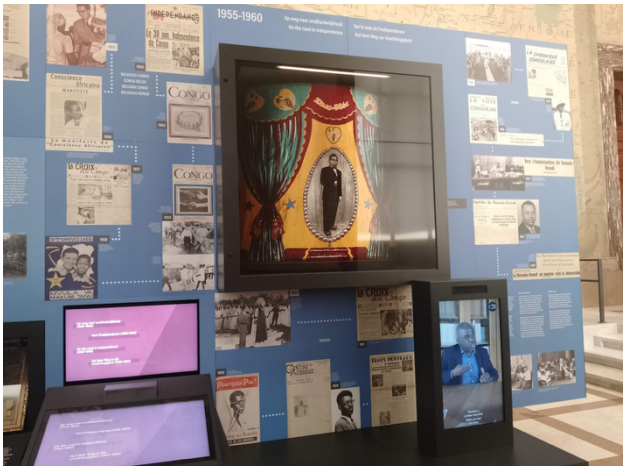
Comunque, la narrazione della colonia legale nella stanza Colonial History and Independence è costruita in generale come una narrazione di "modernizzazione". Persino dove emergono elementi duri — la segregazione razziale, la repressione del dissenso, il malcontento crescente durante le guerre mondiali — essi vengono distribuiti in un contesto più ampio che parla di infrastrutture, ospedali, scuole, sviluppo agricolo, meccanizzazione industriale. Questo produce un disegno

complessivo in cui la violenza coloniale appare quasi un effetto collaterale e inevitabile di un processo più grande.

6.9.6 Rotta verso l'indipendenza

Il corpo blu si compone anche di una sezione cromaticamente più chiara, che segnala una continuità con il tema dell'amministrazione coloniale. Questa è dedicata esplicitamente al percorso verso l'indipendenza, dove la narrazione museale abbandona progressivamente la struttura tematica della narrazione e insiste sulla logica cronologica e documentaria. Questa transizione non produce però un effetto di chiarificazione, perché il processo di emancipazione politica risulta frammentato, visivamente sovraccarico e decisamente difficile da ricostruire.

La superficie è occupata da una molteplicità di immagini, documenti di stampa, fotografie e brevi testi collegati tra loro mediante una rete di punti bianchi che suggerisce un percorso, ma senza indicarne chiaramente la direzione o la gerarchia. Le traiettorie temporali si incrociano – Congo, Rwanda-Urundi, Burundi – e il visitatore è chiamato a ricomporre autonomamente una sequenza storica complessa senza strumenti interpretativi sufficienti. La cronologia non procede in modo lineare, ma "sale e scende" lungo la parete, generando un effetto di affollamento informativo che rende difficile distinguere snodi politici, contesti specifici e differenze territoriali.



All'interno di questa cornice, la figura di Patrice Lumumba occupa una posizione centrale ma compressa. Il testo ne sottolinea il ruolo politico e il valore simbolico, ma la sua traiettoria – come quella dell'intero paese – è rapidamente riassunta e subito proiettata verso l'esito tragico. Anche qui, l'attenzione si concentra sull'evento e sulla sua risonanza morale, più che sulle strutture politiche, economiche e internazionali che hanno segnato il passaggio all'indipendenza e il suo immediato fallimento.

È possibile dunque sostenere che questa sezione costruisce l'indipendenza come un punto di arrivo visivamente forte ma narrativamente debole. Il processo che dovrebbe condurre a quel momento rimane poco leggibile, disperso tra immagini, dati e micro-narrazioni non pienamente integrate. L'effetto non è tanto quello di una rimozione, quanto di una neutralizzazione per eccesso, che abbiamo già osservato parzialmente nell'analisi dei momenti spaziali precedenti. Cioè, la storia dell'emancipazione viene mostrata molto, ma spiegata poco. Ne emerge un racconto discontinuo, che rende difficile cogliere le responsabilità, le asimmetrie di potere e le continuità tra ordine coloniale e fase postcoloniale, lasciando l'indipendenza sospesa tra celebrazione iconografica e opacità interpretativa, in uno stato liminale confuso e poco accessibile.

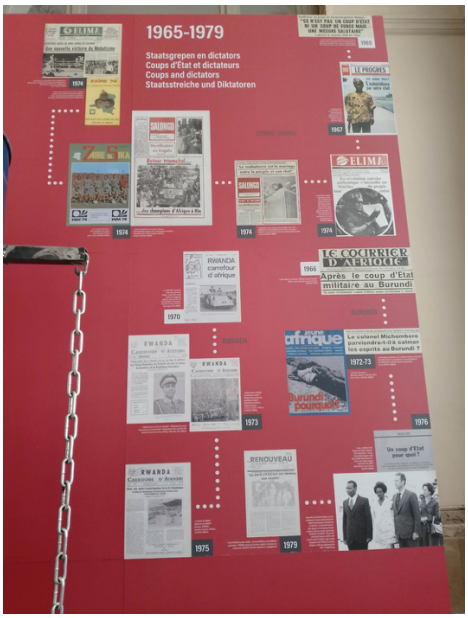
6.9.7 Magenta: chiusura e indeterminatezza

L'ultimo corpo espositivo, caratterizzato da una cromia rosso–magenta, interviene come chiusura del percorso introducendo una discontinuità marcata rispetto alla linearità costruita nelle sezioni precedenti.

La sezione dedicata al periodo successivo all'indipendenza introduce una cesura rispetto alla linearità costruita nella zona blu, dove l'autonomia politica appariva come esito progressivo di un processo di maturazione. Qui la temporalità si fa instabile e attraversata da crisi, ma tale instabilità non viene realmente interpretata attraverso un'analisi delle sue cause strutturali; prende forma piuttosto come una successione di eventi accostati — colpi di Stato, dittature, guerre civili, tentativi di riconciliazione — distribuiti lungo un arco cronologico ampio che va dal 1960 ai primi anni Duemila. La traiettoria storica rimane intelligibile sul piano narrativo, tuttavia il modo in cui viene resa visibile produce un effetto di frammentazione che ostacola la costruzione di nessi profondi.

La Fauteuil Lumumba di Iviart Izamba Zi Kianda condensa simbolicamente questo snodo: la sedia incatenata, sospesa tra trono e dispositivo di costrizione, materializza il trauma dell'indipendenza tradita e concentra l'attenzione emotiva su una figura singolare. Al tempo stesso, l'assenza di un inquadramento storico esplicito e il ricorso a ritagli di giornale come unico supporto contestuale

lasciano l'interpretazione dei fatti sospesa in una zona ambigua, indeterminata, dove il passato coloniale risulta già moralmente giudicato e il post-indipendenza tende a configurarsi come crisi interna, scarsamente connessa alle strutture di potere globali che lo hanno reso possibile.



L'organizzazione del piano dell'espressione – nelle sue scelte eidetiche, cromatiche e topologiche, nell'accumulo di immagini, linee puntinate, titoli e frammenti visivi – genera un effetto di confusione interpretativa ancor più intenso a quello osservato in altre zone del museo. La narrativa di fondo rimane coerente e riconoscibile per un soggetto competente sul tema; ciò che viene modulato è la sua resa espressiva, la quale chiaramente rappresenta un forte ostacolo al visitatore medio. Le sostanze espressive dense, sovrapposte e poco gerarchizzate diventano strumenti di una strategia che coordina espressione e contenuto in modo da produrre disorientamento e affaticamento somatico nel visitatore. In questa condizione di saturazione percettiva emergono con maggiore forza gli elementi già stabilizzati nella semiosfera – la figura eroica di Lumumba, la crisi postcoloniale come dato quasi naturale – mentre si attenua la possibilità di rimettere in discussione i regimi epistemici dominanti.
L'abbassamento della soglia attentiva prepara così il passaggio alla sala successiva, la più problematica dell'intero percorso, dove la razionalità gestionale occidentale viene celebrata entro una narrazione di stampo neoliberale che celebra l'assistenzialismo europeo e l'inferiorità delle ex colonie. L'esaurimento interpretativo prodotto da questa sezione non è un effetto collaterale, ma parte integrante di una regia che orienta la ricezione, consolidando piuttosto che trasformando le coordinate interpretative già egemoni.

6.10 Il paradosso delle Risorse

La sezione dedicata al “Paradosso delle risorse” costituisce uno dei momenti più problematici e ideologicamente densi dell’intero percorso museale, e la sua lettura richiede un’attenzione analitica capace di cogliere omissioni, ambiguità discorsive e strategie testuali che intervengono nella formulazione del messaggio.

Collocata dopo la sala dell’immaginario, che aveva riconosciuto l’esistenza di una rappresentazione coloniale persistente senza approfondirne i meccanismi né il legame con lo sfruttamento materiale, questa stanza si apre nella galleria monumentale del museo, uno spazio architettonico imponente, alto e luminoso.

Il percorso si sviluppa secondo un andamento longitudinale, scandito da grandi installazioni nere modulari collocate al centro dello spazio, che funzionano come isole discorsive e organizzano l’attraversamento imponendo rallentamenti, deviazioni e soste. Questo asse centrale assume il ruolo di fulcro cognitivo dell’esperienza, poiché è soprattutto attraverso questo che struttura l’orientamento della postura del visitatore rispetto ai contenuti esposti.

Lungo le pareti si dispongono vetrine storiche riconvertite che conservano forma e materiali tradizionali, producendo la coesistenza di due temporalità differenti che potrebbe generare frizioni, ma non accade. Tale compresenza genera uno spazio tensivo sul piano temporale, dove passato e presente convivono in modo del tutto armonico perché fondamentalmente l’Africa Museum del

passato e quello del presente condividono lo stesso regime discorsivo, dal momento che risulta oggi assente una rielaborazione davvero critica in chiave decoloniale.
La sala è ulteriormente articolata da una grammatica cromatica fondata sull'uso di colori distinti, che segmentano i nuclei tematici, consentendo al visitatore di riconoscere i diversi temi e quindi conferendo coordinate minime in uno spazio estremamente denso.
Alle estremità opposte di questa prima sezione della galleria, due grandi schermi trasmettono lo stesso video, incorniciando lo spazio e producendo un effetto di ritorno che racchiude l'esperienza in una struttura chiusa, e allo stesso tempo proietta la struttura narrativa negli spazi espositivi successivi.
Il punto di partenza obbligato nell'analisi è una decodifica del testo introduttivo sul totem, che espone integralmente la cornice concettuale di questa sala:

The Resource Paradox
The global economic system revolves around natural resources. Central Africa, and in particular Congo, has these in abundance. The region therefore remains economically attractive. This is despite the political instability, which is sustained by the power structures in a globalized world.
The wealth of resources does not prevent Central Africa from being relatively poor — the paradox of abundance. Good governance focused on sustainability would greatly benefit the well-being of the region. Moreover, Central Africa has a huge demographic potential and a lively cultural dynamism, two important drivers of development.

Fin dalle prime parole, ciò che viene attivato è un presupposto universalizzante, un assunto spacciato come neutro: l'idea che esista un unico sistema economico globale e che tale sistema "ruoti attorno" alle risorse naturali. Il museo presenta questa come una semplice constatazione di fatto, ma in realtà si tratta di una inscrizione ideologica potente. Essa infatti traduce l'ordine economico capitalista – ciò che l'Occidente ha costruito e imposto nei secoli tramite colonizzazione, schiavitù, estrattivismo e imposizione della proprietà privata – come un ordine naturale, necessario, universale. Scompare così qualsiasi forma di storicità, conflitto o alternativa. L'espressione "global economic system" non viene trattata come il nome di un regime particolare, determinato dalla storia del colonialismo e dalle relazioni di potere, ma come lo sfondo neutro del mondo.
È all'interno di questo mondo "naturalizzato" che la frase successiva introduce la presunta evidenza: il Congo è ricco di risorse e per questo "rimane economicamente attrattivo". La logica è semplice, lineare, e subordinante: il valore della terra congolese viene definito in base alle esigenze del capitalismo globale. Nessuna menzione della sovranità delle popolazioni locali, del diritto all'autodeterminazione o della possibilità che le risorse non siano solo "materie prime" da estrarre.

L'Africa centrale viene collocata fin dall'inizio come oggetto del desiderio economico altrui, come deposito di materiali indispensabili all'Occidente.

La frase successiva, che dovrebbe approfondire la questione, in realtà apre a una delle opacità più gravi dell'intera sezione: "This is despite the political instability, which is sustained by the power structures in a globalized world." Chi sono queste "power structures"? Quali attori globali sostengono l'instabilità? Quali relazioni economiche mantengono la frammentazione politica del Congo e dell'Africa centrale? Nessuna risposta viene offerta, né qui né nei pannelli della sala. Il testo produce un effetto di allusione senza presa: la responsabilità globale viene evocata, ma non tematizzata. La struttura di potere viene nominata, ma non identificata. Il conflitto esiste, è noto che sia sostenuto da poteri globali, ma il museo non si assume l'onere né di nominarli né di collocarli storicamente.

A questo punto, il discorso compie un secondo movimento altrettanto significativo: introduce il "paradosso dell'abbondanza", affermando che la ricchezza di risorse "non impedisce" all'Africa centrale di essere relativamente povera. Anche qui l'ambiguità è funzionale a una precisa strategia: si presenta la povertà come una condizione naturale, quasi intrinseca allo spazio africano, che nessuna ricchezza riesce a scardinare. Non si dice, ad esempio, che la povertà sia la conseguenza diretta della spoliazione coloniale e delle pratiche neocoloniali contemporanee. Non si spiega che la ricchezza naturale non porta benessere perché è sistematicamente sottratta, estratta, esportata e trasformata altrove, in Belgio e in Europa. Anche qui la struttura della frase delegittima la capacità gestionale del Congo: le risorse ci sono, ma loro non sanno sfruttarle.

Segue poi una delle frasi più contestabili: "Good governance focused on sustainability would greatly benefit the well-being of the region." Qui il dispositivo museale assume una postura paternalistica e normativa: si permette di dettare la linea di azione ai governi africani, come se il Belgio – che ha devastato la regione per quasi un secolo, instaurando un regime coloniale violento, predatorio e strutturalmente razzista – fosse un attore moralmente legittimato a impartire consigli. Il discorso della "buona governance" e della "sostenibilità" viene qui mobilitato come strumento retorico per definire la gestione congolese come inadeguata. L'Occidente si pone come soggetto adulto e razionale capace di gestire le risorse; il Congo come soggetto minorenne, incapace, bisognoso di guida.

6.10.1 Gli stupri di guerra e il "Paradosso dell'Abbondanza"

Spostiamo l'attenzione, ora, sulla sequenza interminabile di vetrine, pannelli e oggetti. La densità informativa dell'ambiente è tale da risultare – di nuovo – difficilmente gestibile per un visitatore inesperto: diciassette vetrine, ciascuna con due lati descrittivi esterni e più pannelli interni, distribuite su entrambi i lati di un corridoio e accompagnate da dispositivi interattivi centrali. Lo spazio è saturo

al punto da rendere impossibile una fruizione proficua. La massa informativa crea uno stato di sovraccarico cognitivo che ostacola la capacità critica del visitatore.
Lungo la parete destra si incontrano le prime due vetrine, nere: la prima è dedicata alla violenza sessuale nei conflitti del Congo orientale, e la seconda al paradosso dell'abbondanza.

Di seguito riporto il testo del pannello sulla violenza sessuale, così da poterlo esaminare accuratamente:

Sexual violence is a weapon of war in the struggle for the mineral resources of Eastern Congo. International monitoring agencies document atrocities inflicted on thousands of women, children, and men. The perpetrators deliberately seek to discourage resistance and disrupt communities to gain control of resources. Impunity and the stigma around sexual abuse make the delivery of justice an overwhelming challenge.

Il pannello esplicita che la violenza sessuale è un'arma di guerra utilizzata per ottenere il controllo delle risorse minerarie. L'enfasi è posta sulla brutalità dei gruppi armati, sulla vittimizzazione delle donne e sulla vulnerabilità delle comunità.
Il museo decide dunque di aprire la sezione sulle risorse naturali attraverso una narrazione che costruisce un'immagine fortemente patologizzata dell'Africa centrale contemporanea. Il primo impatto non è la ricchezza delle risorse, ma la brutalità dei conflitti generati dal loro controllo. L'Africa ricca è, al tempo stesso, l'Africa /violenta/, /irrazionale/, /incontrollabile/, /incapace di gestire il proprio territorio/. L'associazione immediata fra risorse e violenza crea un campo semantico potente che orienta fin dall'inizio l'esperienza di quest'area.
Il testo non fornisce alcuna genealogia del conflitto, né contestualizza la responsabilità internazionale, ma ci tiene invece a focalizzare l'attenzione sul ruolo di vittima della donna congolese, costruita come

oggetto di una violenza mercenaria, come superficie passiva su cui si inscrivono i conflitti sanguinari e immorali dei maschi armati. L'organizzazione semiotica di questa sofferenza è volta a imputarne la responsabilità interamente inscritta ai perpetratori locali. La violenza è quindi endogena, mentre l'Europa, quindi anche il Belgio, rimane strutturalmente marginale all'interno del quadro interpretativo proposto.

All'interno di questa configurazione testuale, una serie di elementi storicamente documentati non trova spazio: le violenze sessuali commesse da ufficiali e soldati belgi durante il periodo coloniale; gli stupri sistematici nei contesti di lavoro forzato; le pratiche di appropriazione dei corpi femminili da parte di missionari e amministratori coloniali; la separazione coercitiva dei bambini nati da donne africane e da colonizzatori europei dalle loro famiglie congolesi; l'impiego della violenza sessuale come tecnologia di dominio coloniale (Smith 2022). L'assenza di questi elementi non produce un vuoto irrilevante, ma contribuisce attivamente a strutturare il senso del racconto.

Ne deriva una costruzione ambivalente della soggettività maschile congolese, che viene configurata simultaneamente come incapace e violenta: incapace di gestire le risorse del territorio e, al tempo stesso, rappresentata come agente privilegiato della brutalità, spesso affiancato a entità economiche esterne presentate in forma generica e de-storicizzata. In questo modo, il conflitto viene reso intelligibile attraverso categorie moralizzanti – avidità, ferocia, disordine locale – piuttosto che attraverso una lettura storica e strutturale che tenga conto della lunga durata del dominio coloniale e delle asimmetrie sistemiche dei rapporti economici globali. La violenza sessuale, così inquadrata, perde il proprio statuto di tecnologia politica del colonialismo e viene ricondotta a una patologia interna dello spazio rappresentato.

Il pannello "The paradox of abundance" rafforza tale rappresentazione:

> Congo is a rich country. Rich in forests, agricultural potential, minerals, water, biodiversity, and people. Belgian and international companies successfully exploited these resources for their own gain throughout the colonial era. Today, high-value minerals such as cobalt, coltan and lithium are extracted. These are essential for the production of modern electronic devices. Congo thus remains economically attractive, partly because of cheap labour. Multinationals – in some cases complicit with Congolese elites – exploit people and resources for profit. Natural wealth does not contribute to the prosperity of most Congolese, instead feeding ongoing violent bloody conflict. The global balance of power perpetuates these unequal relations.

In questo pannello, la ricchezza naturale del Congo viene posta come dato iniziale del discorso e costruita come una condizione oggettiva e autoevidente. Il testo elenca risorse ambientali, minerarie, agricole e umane, presentandole come un patrimonio disponibile e indiscutibile, che precede ogni

altra considerazione storica o politica. Questa ricchezza funziona da fondamento argomentativo apparentemente neutro, a partire dal quale viene organizzata l'intera spiegazione successiva.

La progressione del discorso, tuttavia, sposta rapidamente l'attenzione dalla storia dell'estrazione alla questione della redistribuzione e degli esiti economici. Il problema non viene formulato in termini di spoliazione strutturale, bensì come scarto tra potenziale e risultato: le risorse sono presenti, ma non producono prosperità per la maggioranza della popolazione. In questo modo, la povertà viene configurata come un esito che emerge a valle di una condizione di abbondanza, piuttosto che come conseguenza diretta di rapporti storici di dominio e di sfruttamento.

In questo quadro, la formulazione "Belgian and international companies successfully exploited these resources" assume un rilievo particolare. L'attività estrattiva coloniale e postcoloniale viene descritta attraverso un lessico che valorizza l'efficienza e la riuscita dell'operazione economica. Gli attori europei e internazionali sono così rappresentati come soggetti capaci di mobilitare le risorse in modo efficace, secondo una razionalità produttiva che appare coerente con i parametri della modernità economica. La violenza insita nei processi estrattivi viene assorbita all'interno di un registro descrittivo orientato al risultato, che privilegia l'esito economico rispetto alle condizioni materiali e sociali della sua produzione.

L'effetto complessivo è una riorganizzazione della relazione causale tra sfruttamento e impoverimento. La povertà non è presentata come l'esito necessario di un'estrazione intensiva condotta in un quadro di asimmetria coloniale e neocoloniale, ma come una contraddizione persistente rispetto al dato iniziale della ricchezza. Il fuoco del discorso si sposta così dalla responsabilità storica degli attori che hanno beneficiato – e continuano a beneficiare – di tali processi, verso una rappresentazione della situazione congolese come problema di gestione, di redistribuzione o di funzionamento interno.

Attraverso questa costruzione discorsiva, il pannello contribuisce a ridurre il ruolo esplicativo delle strutture storiche di sfruttamento, privilegiando una lettura che separa la presenza di risorse dalla produzione della disuguaglianza. L'estrazione "riuscita" diventa un fatto tecnico ed economico, mentre le cause della povertà vengono ricollocate altrove, allontanandosi dal piano delle responsabilità coloniali e dei rapporti di forza globali che il testo, solo in chiusura, menziona in forma astratta.

Il testo afferma infine che le multinazionali sfruttano persone e risorse "some cases complicit with Congolese elites", ma questo passaggio è l'unico in cui compaiono gli attori internazionali – e rimangono anonimi, indefiniti, opachi. Il fatto che le élite siano state create, finanziate e strategicamente manipolate dalle potenze occidentali non è menzionato.

Questo silenzio è un dispositivo di potere: invisibilizza il ruolo belga e internazionale e contemporaneamente enfatizza la colpa degli africani. È quindi un'amnesia voluta. Perché ricordarlo significherebbe ammettere una continuità fra passato e presente, riconoscere che la violenza di oggi non è un "problema africano", ma un'eredità diretta della logica coloniale e dell'attuale ingerenza economica europea.

Non sorprende allora che il pannello concluda dicendo che "the global balance of power perpetuates these unequal relations", ma senza spiegare chi eserciti questo potere.

La situazione appare dunque chiara: l'obiettivo non è spiegare il conflitto, ma costruire un dispositivo capace di contenerlo e amministrarlo attraverso la narrazione di incapacità africana.

Un pannello posto nella seconda vetrina presenta una serie di parole chiave — fighting injustice, resilience, neocolonialism, armed militias, climate crisis — e una domanda, scritta in rosso, che recita: Is there international solidarity?

La collocazione del pannello, di fronte alla vetrina sulla violenza sessuale nei conflitti minerari, contribuisce a consolidare l'associazione tra sofferenza africana, instabilità locale e necessità di un intervento esterno. La domanda sulla solidarietà internazionale presuppone che tali regioni abbiano bisogno di aiuto e insinua che la mancanza di intervento europeo sia un problema da colmare. Qui, il visitatore non viene mai posizionato come soggetto storicamente implicato nella genesi delle condizioni descritte. L'istituzione evita di costruire una relazione diretta tra il pubblico e il passato coloniale europeo che ha contribuito in modo determinante alla configurazione degli attuali assetti economici e politici. Il visitatore viene invece interpellato come appartenente a una comunità morale dotata di intenzioni positive, chiamata eventualmente a "fare di più" sul piano dell'aiuto o della solidarietà.

Quindi, l'utente modello del testo non è costruito come erede di una storia coloniale, ma come osservatore esterno dotato di competenza morale (e anche, come risulterà più chiaro successivamente, economico-finanziaria e di investimento). L'oggetto di valore proposto non è la trasformazione strutturale dei rapporti economici o politici, bensì un generico equilibrio etico fondato sull'aiuto e sulla solidarietà.

All'interno di questo schema, i soggetti postcoloniali vengono progressivamente inscritti nel ruolo di attori responsabili dell'insuccesso del programma narrativo: essi appaiono incapaci di trasformare la ricchezza naturale in prosperità collettiva e, in alcuni passaggi, risultano associati agli antisoggetti del racconto, come le élite locali o attori economici presentati come predatori. Gli attori europei e internazionali, invece, perdono lo statuto di antisoggetti storici e vengono riallocati sullo sfondo, come aiutanti potenziali o osservatori neutrali del processo.

In questo assetto, le cause storiche di lunga durata vengono depotenziate sul piano narrativo e non assumono mai la funzione di destinanti del conflitto. Il programma di base non riguarda più la responsabilità storica o la riparazione, ma la gestione attuale di una situazione presentata come data. Ne deriva un racconto in cui la tensione narrativa si sposta dal passato strutturante al presente immediato, e in cui la distribuzione dei ruoli attanziali contribuisce a rendere marginale il legame tra colonialismo, continuità economiche e condizioni contemporanee.

Da un lato, l'insistenza sul tema della violenza sessuale introduce una dimensione di forte perturbazione affettiva, che orienta immediatamente lo sguardo del visitatore verso uno scenario di emergenza e disordine. Dall'altro, tale perturbazione è controbilanciata da un registro semiotico che si presenta come tecnico, descrittivo e fattuale, contribuendo a costruire un'impressione di neutralità e di oggettività del discorso. All'interno di questa cornice, le soggettività congolesi vengono progressivamente rappresentate come fragili, inaffidabili o compromesse da pratiche di violenza e corruzione, mentre lo Stato congolese emerge come incapace di trasformare le proprie risorse in stabilità e benessere collettivo.

6.10.2 Blu e azzurro: le risorse naturali e le infrastrutture

Nelle zone azzurra e blu il lessico adottato richiama la reportistica economica e gestionale, insistendo su trasporti, logistica, flussi commerciali e sistemi di pagamento, e costruendo uno sguardo orientato alla razionalizzazione dei processi e all'efficienza.

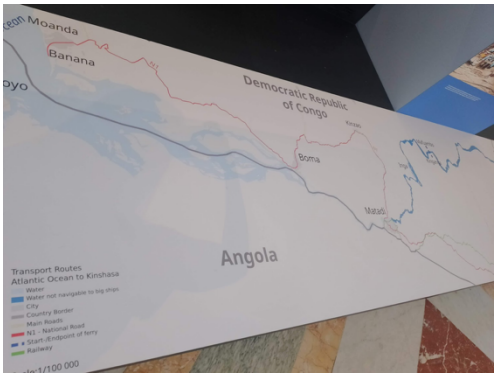
La sezione azzurra, posta al centro della sala, è dedicata alle risorse naturali e allo sfruttamento energetico e minerario, che vengono narrati attraverso pannelli e vetrine come espressione di un'abbondanza originaria del territorio; la grammatica cromatica, associata a un registro visivo di

apparente neutralità scientifica, contribuisce a presentare l'estrazione – anche in riferimento al periodo coloniale – entro un quadro tecnico e organizzativo che ne attenua la dimensione conflittuale.

La Union Minière du Haut-Katanga è descritta come attore economico centrale, qualificato come "uno Stato dentro lo Stato", con un'attenzione concentrata sulla sua capacità organizzativa, sulla riforma delle pratiche lavorative e sull'aumento della produttività attraverso investimenti nel benessere operaio, inscrivendo così l'impresa coloniale in una narrazione di efficienza e razionalità orientata allo sviluppo. Anche i pannelli sul mining industriale coloniale presentano la scoperta delle risorse e la costruzione delle infrastrutture come tappe di un apprendimento economico che trasforma la ricchezza naturale in valore, mentre la dimensione dello sfruttamento e delle diseguaglianze resta sullo sfondo di un racconto tecnico e produttivo.

La sezione "Mining: a curse and a blessing" introduce una tensione tra costi sociali e funzione economica dell'estrazione, ricondotta a un equilibrio discorsivo che mantiene l'attività mineraria come mezzo di sussistenza necessario. La distribuzione delle responsabilità insiste sulle élite congolesi accanto a generiche "foreign companies", producendo uno slittamento che attenua la definizione storica del coinvolgimento europeo e consolida l'immagine dell'Europa come spazio di competenza economica.

La stessa impostazione attraversa i pannelli su acqua, carbone, petrolio e gas, dove l'abbondanza naturale viene presentata attraverso un registro didattico che ne rafforza l'apparente neutralità, per poi collegarla alla necessità di apparati tecnici e infrastrutturali capaci di renderla economicamente significativa. L'energia idroelettrica del Congo e i progetti come Grand Inga vengono evocati come potenzialità ancora da realizzare, mentre rischi sociali ed ecologici restano marginali, e la zona blu scuro conclude il percorso mostrando nelle infrastrutture – reti, trasporti, logistica – la condizione tecnica che permette alle risorse di esistere come valore entro un regime capitalistico.



In questa sezione il museo adotta il punto di vista della pianificazione tecnica, e attraverso mappe tattili e cartografiche il Congo viene configurato come superficie misurabile e attraversabile, oggetto di gestione e organizzazione dei flussi, mentre il visitatore è collocato in una posizione di controllo che trasforma il territorio in spazio di investimento e ottimizzazione.

La parete di schermi e i testi luminosi, ispirati all'estetica dei nodi globali di trasporto, associano la modernità all'espansione delle reti e alla capacità di coordinamento tecnico; anche nel racconto delle dighe di Inga le infrastrutture coloniali e i progetti contemporanei vengono inseriti in una medesima traiettoria di progressiva razionalizzazione, dove le difficoltà attuali sono formulate come questioni di efficienza e potenziamento operativo.

La relazione tra azzurro e blu si rivela così come il cuore semisimbolico del dispositivo espositivo. L'azzurro segnala il dominio della natura, delle forze fisiche e delle risorse potenziali; il blu segnala lo spazio della mediazione infrastrutturale, ovvero il luogo in cui la natura viene trasdotta in valore economico. In questa relazione, la natura non esiste come risorsa prima dell'infrastruttura, ma diventa risorsa solo nel momento in cui è presa in carico da apparati tecnici, logistici e organizzativi che la rendono estraibile, trasportabile e sfruttabile.

L'infrastruttura opera dunque come spazio di mediazione totale, in cui non solo la materia naturale, ma anche le persone, le relazioni sociali, i territori e gli affetti vengono riorganizzati secondo l'assiologia del capitale. Lo spazio museale rende visibile questa operazione senza mai nominarla come tale: ciò che viene mostrato è la necessità tecnica dell'intervento, non la violenza simbolica e materiale della trasduzione.

Attraverso la contiguità cromatica e topologica di azzurro e blu, la sala costruisce una sequenza discorsiva coerente: una natura potente ma inerte, un apparato tecnico che la rende attiva, una popolazione locale rappresentata come incapace di compiere autonomamente questa trasformazione, e un sapere infrastrutturale collocato altrove. Non si tratta semplicemente di una narrazione sulle risorse e sulle infrastrutture, ma della messa in scena spaziale di un regime di intelligibilità coloniale

e neocoloniale, in cui il mondo diventa risorsa nella misura in cui può essere tradotto, normalizzato e reso produttivo.

In questo senso, la zona azzurro-blu non descrive semplicemente un problema di sviluppo, ma articola una vera e propria epistemologia della trasformazione capitalistica, in cui la natura e i corpi diventano intelligibili solo attraverso i dispositivi che ne consentono lo sfruttamento.

Quindi, l'infrastruttura è qui una condizione di possibilità della trasformazione della natura in risorsa, ma anche un orizzonte tensivo che ridefinisce lo statuto stesso del soggetto centro-africano. Se l'azzurro costruisce la natura come potenziale inespresso, è il blu a tradurre tale potenziale in una promessa: la promessa che, attraverso l'infrastrutturazione, la ricchezza naturale possa finalmente diventare benessere, sviluppo, autonomia.

I pannelli infrastrutturali insistono infatti non solo su ciò che esiste, ma su ciò che potrebbe esistere. La narrazione è costellata di riferimenti alle potenzialità non ancora realizzate: reti energetiche che potrebbero alimentare interi continenti, sistemi di trasporto che potrebbero connettere territori oggi isolati, infrastrutture digitali che potrebbero colmare il divario economico e sociale. In questo senso, l'infrastruttura funziona come categoria progettuale, più che come realtà compiuta, e organizza il discorso museale secondo una logica di attesa.

Questa dimensione potenziale è cruciale perché innesta una dinamica temporale dove il presente è costantemente definito come mancante, incompleto, insufficiente, mentre il futuro è caricato di una promessa di trasformazione. Il benessere, l'accesso all'elettricità, la mobilità, la connettività non sono negati in quanto tali, ma rinviati a un tempo successivo, condizionato dalla realizzazione delle infrastrutture adeguate. La povertà attuale è così narrativamente convertita in assenza temporanea. In questa configurazione, l'infrastruttura assume una funzione fondamentalmente emancipatoria: è rappresentata come ciò che permetterebbe finalmente al soggetto centro-africano di diventare un soggetto pienamente autonomo e libero, capace di trasformare la natura in risorsa e la risorsa in benessere. La libertà, in questo allestimento, non è un dato politico o storico, ma una conseguenza economica e tecnica: essa coinciderebbe con l'acquisizione delle competenze e dei dispositivi necessari alla gestione infrastrutturale del territorio.

Tuttavia, questa promessa di emancipazione rimane strutturalmente sospesa. L'infrastruttura è sempre imminente, sempre possibile, ma raramente descritta come effettivamente appropriata e governata dalla popolazione locale. La narrazione museale insiste infatti sulle difficoltà, sui limiti, sulle incapacità di gestione, costruendo una tensione permanente tra potenzialità tecnica e realizzazione concreta. Il soggetto centro-africano appare così intrappolato in una condizione intermedia: desideroso di sviluppo, dotato di risorse straordinarie, ma costantemente incapace di colmare il divario che lo separa dal futuro promesso.

Da un lato, questa tensione conserva l'orizzonte emancipatorio necessario a evitare una rappresentazione apertamente deterministica o pessimistica; dall'altro, mantiene tale emancipazione in uno stato di perpetua procrastinazione. Il fallimento non è mai definitivo, ma sempre rinviato; la causa non è mai il sistema, ma l'incompetenza dei soggetti e l'insufficienza delle strutture locali.
In questo modo, la dimensione tensiva della potenzialità funziona come elemento di stabilizzazione dell'intero dispositivo. Essa permette al museo di riconoscere il diritto allo sviluppo e alla libertà, ma di collocarlo sempre in un futuro condizionato dall'intervento infrastrutturale corretto. L'infrastruttura diventa così non solo strumento di trasformazione economica, ma criterio di valutazione del soggetto: chi è capace di infrastrutturare è libero; chi non lo è, rimane in una condizione di dipendenza giustificata.
La zona azzurro-blu costruisce quindi una temporalità asimmetrica, in cui il soggetto centro-africano è sempre "quasi" autonomo, "quasi" sviluppato, "non ancora" libero. La libertà, come la ricchezza, resta una possibilità sempre evocata ma mai pienamente realizzata, e proprio in questa sospensione trova la sua funzione discorsiva.

6.10.3 Zona Verde: vegetazione

La zona verde introduce uno spostamento tematico verso il patrimonio forestale del bacino del Congo, concentrandosi sul legno tropicale, sull'olio di palma e, più in generale, sulle risorse vegetali.

La sezione sulla foresta riprende l'idea di un'abbondanza naturale intesa come potenzialità economica da attivare attraverso organizzazione e inserimento nei circuiti globali, così che il bacino del Congo acquista valore nella misura in cui viene trasformato in merce, in particolare tramite il commercio di olio di palma e legni tropicali.
Il lavoro forzato e gli abusi vengono menzionati, ma il racconto resta orientato ai risultati economici e all'integrazione nei mercati internazionali, configurando la foresta come deposito di valore che trova compimento nella sua gestione tecnica e produttiva.

In modo sempre più evidente, la scienza appare come strumento fondamentale di mediazione fra natura, economia e benessere. Qui, la classificazione scientifica non funziona come un gesto descrittivo o neutro, bensì come un'azione trasformativa che ridefinisce ontologicamente il legno, convertendolo da materia naturale a oggetto pienamente intelligibile – a risorsa economica.

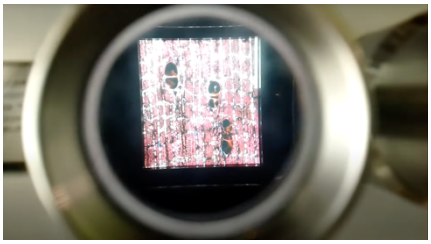
La tassonomia occupa così una posizione strategica nel dispositivo narrativo: classificare significa distinguere, nominare, ordinare, e dunque rendere la foresta leggibile secondo criteri che ne permettono l'uso, la circolazione e lo scambio. Il legno diventa risorsa nella misura in cui è misurabile, comparabile e inseribile entro griglie di valutazione che ne stabiliscono la qualità, la destinazione e il valore di mercato. L'operazione scientifica si presenta pertanto come condizione preliminare di ogni possibile valorizzazione, naturalizzando il passaggio dalla natura alla merce.

Lungi dall'essere rappresentata come campo autonomo di ricerca disinteressata, la scienza viene orientata alla messa a disposizione delle risorse, alla loro utilizzazione "corretta" e al loro inserimento nei circuiti economici globali. Qui, conoscere significa saper usare, e saper usare equivale a saper valorizzare. La razionalità scientifica diventa così il linguaggio privilegiato attraverso cui la foresta è resa compatibile con le esigenze del mercato.

Il soggetto che incarna questa forma di sapere occupa una posizione attanziale chiaramente definita. È un soggetto operatore, dotato delle competenze necessarie a mediare tra il mondo naturale e l'oggetto di valore che ne deriva, ovvero il profitto. Pur non essendo mai esplicitamente nominato come europeo, questo soggetto è collocato all'interno di una tradizione scientifica occidentale, la sola che viene riconosciuta come legittima nel processo di conoscenza e gestione delle risorse forestali. La capacità di classificare, identificare e valutare diventa così il criterio che distingue il soggetto competente da quello incompetente, legittimando una gerarchia epistemica già osservata nelle sezioni precedenti della sala.

Lo xilarium costituisce l'incarnazione materiale di questa logica.

Presentato come collezione scientifica di campioni di legno, esso funziona in realtà come dispositivo di dominazione epistemica: una banca dati fisica che consente l'identificazione delle specie, la determinazione delle proprietà meccaniche e la definizione dei possibili usi. Attraverso lo xilarium, la foresta viene tradotta in archivio ordinato, in sistema di informazioni che rende il materiale tracciabile, confrontabile e, soprattutto, governabile. Il valore del legno non risiede più nel suo contesto ambientale o sociale, ma nella sua collocazione all'interno di una griglia tassonomica che ne stabilisce l'utilità. Ovviamente, questo è un caso esemplare anche di ingiustizia ermeneutica, perché evidentemente il tipo di sapere che permette di accedere alla ricchezza e al benessere, alla salute e alla serenità, è quello della razionalità occidentale di cui non tutti dispongono - e probabilmente è proprio questo il punto, ovvero presentare nuovamente una gerarchia di individui, saperi e culture.
In questo modo, la scienza si integra pienamente all'apparato infrastrutturale del capitalismo estrattivo. Accanto alle reti di trasporto, agli impianti energetici e ai sistemi logistici, essa mobilita la natura in modo "efficace", attivandola attraverso il linguaggio del capitale. La conoscenza scientifica diviene parte del processo estrattivo stesso, rendendo possibile la trasformazione del territorio in spazio di investimento e di sfruttamento controllato.



La forma espositiva contribuisce così a naturalizzare l'idea che la gestione razionale delle risorse passi necessariamente attraverso la scienza, mentre altre modalità di relazione con la foresta restano invisibili o svalutate. Le conoscenze locali non sono negate esplicitamente, ma risultano strutturalmente escluse dal dominio della competenza riconosciuta.
Nella parte centrale l'attenzione si concentra sulle pratiche quotidiane e sul consumo energetico, inserendo la popolazione locale nel racconto della relazione tra foresta e responsabilità. La scarsità di elettricità e gas viene presentata come dato oggettivo e collegata a limiti organizzativi e infrastrutturali, configurando la povertà energetica come questione di gestione interna più che come esito di processi storici di estrazione orientati all'esportazione.

In questo quadro il Makala, carbone di legna per uso domestico, diventa il fulcro della narrazione: pratica necessaria e diffusa, è descritto come principale causa della deforestazione urbana a causa della sua bassa resa ambientale. L'uso domestico del legno viene così associato a inefficienza e degrado, mentre le immagini di corpi affaticati e strumenti rudimentali consolidano un'iconografia della precarietà che lega la popolazione a modalità considerate inadeguate di gestione della foresta.

In questo quadro la deforestazione viene presentata come effetto dei comportamenti energetici locali, mentre gli attori industriali e le dinamiche globali dell'estrazione restano ai margini del racconto.
Dal punto di vista della struttura attanziale, la popolazione locale assume il ruolo di antagonista nel programma narrativo di protezione della natura che, ovviamente, coinciderebbe con una sua trasformazione adeguata anche dal punto di vista morale, e non solo scientifico-tecnico. La popolazione viene raffigurata non come intenzionalmente distruttiva, ma piuttosto incapace di agire secondo i criteri di razionalità ed efficienza riconosciuti come legittimi. Il sapere tecnico-scientifico, già costruito come mediatore privilegiato tra natura e benessere, si consolida come destinatario della gestione delle risorse, rafforzando una configurazione in cui l'intervento esterno appare non solo legittimo, ma necessario.
La zona verde si chiude così come un potente dispositivo pedagogico. Essa non si limita a fornire informazioni sulle foreste del Congo, ma insegna al visitatore come interpretarle, orientando lo sguardo attraverso categorie di efficienza, competenza e gestione. La ricchezza naturale viene riconosciuta, ma solo nella misura in cui può essere amministrata correttamente; la popolazione locale viene coinvolta nel racconto, ma prevalentemente come problema da risolvere. In questo modo, la sezione consolida l'idea che la foresta, per diventare davvero "ben utilizzata", necessiti di una guida esterna, capace di tradurre la natura in risorsa secondo i valori e le logiche del presente economico globale.

6.10.4 Zone marrone e rossa: ruralità ed energia creativa

Nell'area marrone, che segue le sezioni dedicate alle risorse energetiche e minerarie, l'attenzione si concentra sulle pratiche quotidiane di sussistenza, con un focus su agricoltura, alimentazione e allevamento, mantenendo però le stesse coordinate discorsive già impiegate per descrivere le altre risorse. La popolazione dell'Africa centrale viene rappresentata entro una prospettiva ruralizzata, in cui coltivazione e allevamento definiscono un orizzonte centrato sulla riproduzione materiale dell'esistenza e sulla sicurezza familiare.

Il pannello "Livestock raising: a piggy bank on legs" sintetizza efficacemente questa impostazione, presentando gli animali come riserva economica mobilitabile in caso di necessità, soprattutto per spese mediche, educative o festive, e configurando l'allevamento come capitale di emergenza legato alla gestione dell'incertezza. L'agricoltura familiare e la produzione su piccola scala risultano così inscritte in un quadro che privilegia parametri di sviluppo legati a produttività e pianificazione già stabiliti ampiamente nelle sezioni precedenti e adiacenti e ripetuti quasi ossessivamente. Per esempio, di nuovo, anche il tema della sicurezza alimentare viene formulato in termini di carenza di strategie organizzative e di pianificazione stabile, piuttosto che come esito di condizioni storiche o di rapporti economici diseguali.

Il passaggio dalla zona marrone a quella rossa segna lo spostamento dal mondo rurale a quello urbano, con una sezione dedicata alla città, alla cultura e alla creatività, dove Kinshasa viene rappresentata come spazio dinamico e produttivo. Questa valorizzazione dell'energia urbana viene però inscritta entro una logica di sviluppo fondata sull'integrazione nei mercati globali e sull'adesione a modelli infrastrutturali ed economici assunti come parametri di riferimento.

6.11 Una contemporanea "Crocodile Room": esposizioni universali nel tardo capitalismo

La stanza dedicata alle risorse sembra riproporre i meccanismi delle esposizioni coloniali del primo Novecento, che mostravano la grandezza delle risorse africane per convincere il pubblico della necessità di investirvi. I pannelli non si limitano a fornire informazioni geografiche o idrologiche: suggeriscono come le risorse dovrebbero essere utilizzate, quali investimenti dovrebbero essere effettuati, quali obiettivi politici, economici e sociali sarebbero auspicabili. La narrazione non solo prescrive una direzione economica ma anche un codice assiologico, cioè indica anche come dovrebbe essere organizzata la società, richiamando persino il tema dello stupro e dell'ordine sociale "corretto". In questo senso, voglio esporre i risultati della mia analisi intorno alla comparazione fra la stanza in oggetto e la Crocodile Room, resa possibile da un esame preliminare delle funzioni coperte nel colonialismo dalle esibizioni coloniali.

Tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX, le esposizioni universali e coloniali costituirono uno strumento centrale sia nella promozione economica sia nella legittimazione ideologica del colonialismo europeo. Lungi dall'essere eventi neutri di divulgazione scientifica o culturale, esse operarono come vere e proprie infrastrutture simboliche del capitalismo imperiale, orientate ad attirare capitali, consolidare interessi industriali e normalizzare lo sfruttamento delle colonie come processo razionale di produzione di ricchezza. All'interno di questo dispositivo espositivo, oggetti, corpi e territori venivano organizzati secondo una logica di visibilità e controllo che permetteva di rendere l'ordine imperiale intelligibile, desiderabile e funzionale all'accumulazione economica (Bennett 1995).

Le colonie erano così sistematicamente rappresentate come riserve ordinate di risorse naturali – minerali, prodotti agricoli, legname e fauna – pronte a essere estratte e trasformate in valore economico grazie all'intervento tecnologico e amministrativo europeo. Le sezioni coloniali delle esposizioni erano esplicitamente rivolte a imprenditori, finanzieri e decisori politici, come dimostrano i cataloghi ufficiali e i materiali promozionali, che insistevano sul "potenziale produttivo" dei territori colonizzati e presentavano concessioni minerarie, piantagioni e infrastrutture come opportunità di investimento sicure e altamente redditizie (Greenhalgh 1988). In questo senso, le esposizioni agirono

come spazi di intermediazione tra Stato coloniale e capitale privato, contribuendo a integrare le colonie nei circuiti dell'economia capitalistica globale.

L'allestimento di oggetti, materie prime e reperti provenienti dall'Africa e da altri territori coloniali contribuiva a produrre una narrazione in cui la colonizzazione appariva come un processo necessario e benefico di valorizzazione economica, mentre le popolazioni locali venivano marginalizzate, ridotte a forza lavoro o rappresentate come incapaci di gestire autonomamente le proprie risorse (Coombes 1994). La violenza strutturale dell'espropriazione, del lavoro forzato e della coercizione fiscale veniva così sistematicamente rimossa dal discorso espositivo.

Questa rimozione era fondamentale per presentare il colonialismo come un investimento moderno e scientificamente fondato: le esposizioni trasformavano territori storicamente, socialmente e politicamente complessi in veri e propri "cataloghi di risorse", riducendo la pluralità delle società colonizzate a una funzione puramente economica e facendo della ricchezza esposta una prova visiva della legittimità dell'impresa coloniale (Thomas 1994). Attraverso questi dispositivi culturali, il capitalismo coloniale veniva reso non solo accettabile, ma desiderabile, costruendo consenso attorno a un sistema che produceva profitti metropolitani a fronte di profonde disuguaglianze locali (Cooper 2005).

Come abbiamo già visto nella prima parte del lavoro, questo ruolo economico delle esposizioni coloniali era inseparabile dalla produzione sistematica di disuguaglianze razziali e forme di subordinazione intersezionale, che costituivano una condizione strutturale dell'economia coloniale. La possibilità stessa di presentare le colonie come spazi di investimento e accumulazione dipendeva dall'esistenza di un ordine sociale gerarchizzato, in cui l'accesso alle risorse, al lavoro e ai diritti fosse differenziato lungo linee di razza, genere e classe. Il razzismo non operava dunque solo come ideologia legittimante, ma come vera e propria tecnologia economica di governo, indispensabile a rendere sostenibile la distanza tra valore estratto e diritti negati (Stoler 2002; Cooper 2005).

Nei contesti coloniali, la classificazione razziale regolava in modo diretto le forme di impiego della forza lavoro, consentendo l'uso sistematico di lavoro forzato, tassazione coercitiva e salari differenziati senza entrare in contraddizione con le retoriche liberali della modernità economica. La disuguaglianza diventava così una risorsa produttiva, incorporata nel funzionamento stesso dell'economia coloniale e necessaria alla sua redditività (Cooper 2014). Questa struttura veniva ulteriormente naturalizzata attraverso linguaggi scientifici ed espositivi che presentavano la gerarchia sociale come il risultato di differenze "naturali", piuttosto che come esito di rapporti di potere storicamente costruiti (Bennett 1995).

In questo senso, l'economia coloniale non può essere compresa come una semplice estensione del capitalismo europeo, ma come una sua forma storica specificamente razzializzata (Robinson 1983) e

le esposizioni coloniali contribuirono in modo decisivo a rendere questo nesso tra razzismo ed economia non solo invisibile, ma legittimo.

Ora, nel percorso espositivo contemporaneo la Crocodile Room è presentata dal museo come uno spazio deliberatamente mantenuto in questa configurazione storica, cioè quella dell'esposizione coloniale. I piccoli pannelli descrittivi distribuiti nella stanza insistono su tale immobilità, spiegando che l'obiettivo è quello di rendere visibili al visitatore le modalità espositive che caratterizzavano il museo nei suoi anni iniziali. La scelta curatoriale dichiarata consiste dunque nel conservare l'allestimento originario affinché il pubblico possa osservare in modo diretto come si configuravano le esposizioni coloniali all'inizio del Novecento, senza intervenire in modo sostanziale sulla disposizione degli oggetti, sui supporti espositivi e sull'impianto decorativo.

All'interno della Crocodile Room sono esposti animali tassidermizzati, campioni biologici e naturalistici, reperti conservati in formalina, fotografie d'epoca e apparati espositivi lignei. L'insieme di questi materiali risponde a criteri classificatori propri della museologia naturalistica tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, in cui la natura veniva organizzata secondo principi di ordinamento, comparazione e visibilità scientifica. Gli oggetti sono disposti in modo da rendere leggibile un sistema di classificazione che privilegia la suddivisione per specie, tipologia e appartenenza naturale, così come avveniva nei musei coloniali e nelle esposizioni universalistiche del periodo.

A questo impianto contribuiscono in modo determinante le pitture murali realizzate nel 1909 da Émile Fabry. Eseguite a partire da fotografie in bianco e nero, esse costruiscono un'immagine paesaggistica coerente con la logica espositiva della sala. Il Congo viene rappresentato attraverso grandi scenari naturali dominati da corsi d'acqua, rapide, vegetazione rigogliosa e orizzonti aperti, mentre la presenza umana è ridotta o del tutto inesistente.

I testi di sala sottolineano che queste immagini hanno a lungo contribuito a modellare lo sguardo dei visitatori sul Congo. La loro funzione era quella di integrarsi armonicamente nell'architettura della sala, accompagnando e rafforzando la centralità della collezione naturalistica. In questo modo, il dispositivo visivo della Crocodile Room concorreva a costruire una rappresentazione del territorio africano come spazio naturale abbondante, ordinato e disponibile, perfettamente compatibile con i criteri conoscitivi e percettivi della cultura museale occidentale dell'epoca.

L'assetto espositivo della Crocodile Room, nonostante non sia l'esempio più chiaro che permette di comprendere la reale brutalità delle esposizioni coloniali, consente comunque di leggerla come un loro frammento di esse, intese come infrastrutture simboliche del capitalismo imperiale. La stanza costruisce quindi una visione della ricchezza naturale coloniale come un'abbondanza che può essere inventariata e resa disponibile, realizzando sul piano museale le medesime logiche di appropriazione e valorizzazione economica che caratterizzano il progetto imperiale.

Sulla base di queste osservazioni è possibile stabilire un parallelismo tra la Crocodile Room e la stanza dedicata al Paradosso delle risorse ma, più in generale, l'intera galleria che la ospita, comprendendo anche le sezioni successive "Landscape and Biodiversity" e il "Taxolab" finale, interamente dedicato alla tassonomia.

Questo parallelismo consente di mettere in luce come la sala delle risorse riprenda alcune funzioni fondamentali che caratterizzavano le esposizioni coloniali storiche. Anche nel percorso contemporaneo, infatti, le risorse vengono inquadrate secondo una logica che non si limita a descriverne l'esistenza, ma le organizza all'interno di un sistema di classificazione, valutazione e leggibilità che richiama da vicino i dispositivi espositivi del passato coloniale. In questo senso, la continuità non riguarda soltanto i contenuti, ma investe le modalità stesse attraverso cui la natura africana viene resa visibile, intelligibile e interpretabile all'interno dello spazio museale.

Anche nella sala contemporanea dedicata alle risorse, esse vengono inquadrate secondo una logica di patrimonio potenzialmente produttivo, suscettibile di essere valorizzato attraverso una gestione considerata adeguata. L'esposizione non si limita a segnalare l'esistenza di acqua, minerali, piante o fonti energetiche, ma le colloca all'interno di un sistema di valutazione che ne misura l'efficacia, le modalità di utilizzo e il loro rendimento economico.

La struttura espositiva ripropone in chiave contemporanea un impianto già visibile nella Crocodile Room, sostituendo ai dispositivi ottocenteschi codici coerenti con il capitalismo tardo-moderno: mappe, infografiche, vetrine tematiche e schermi audiovisivi organizzano e rendono leggibili le risorse secondo criteri di classificazione e misurabilità.

All'interno di questo apparato vengono rappresentati territori parzialmente industrializzati, lavori manuali poco specializzati e strumenti descritti come rudimentali, costruendo l'immagine di una

transizione incompiuta, mentre la ricchezza naturale viene suddivisa in categorie economiche e valorizzata per il suo potenziale produttivo, rinnovando in forma aggiornata un paradigma espositivo già attivo nel museo coloniale storico.

Sebbene la Crocodile Room venga presentata dal museo come testimonianza di un immaginario coloniale ormai superato, l'analisi che ho condotto mette in luce una continuità molto profonda, e sinceramente abbastanza esplicita, tra la tradizione e le esposizioni contemporanee. L'Africa rappresentata nel contesto coloniale non era infatti soltanto uno spazio romanticamente semplificato, ridotto a paesaggio incontaminato e primigenio, ma soprattutto un territorio strategicamente valorizzato. La natura coloniale veniva sistematicamente classificata, quantificata e trasformata in potenziale economico, attraverso pratiche di ordinamento che ne rendevano la ricchezza leggibile, misurabile e convertibile in valore.

Questa stessa logica di inquadramento riemerge oggi, dove l'attenzione si concentra nuovamente sulla misurazione, sulla razionalizzazione e sulla messa a valore degli elementi naturali: lo spazio africano continua a essere pensato e rappresentato come risorsa, come patrimonio da valutare e da rendere produttivo. In entrambi i casi, la natura viene iscritta in un sistema di significazione orientato alla valorizzazione prima di tutto economica.

Nel dispositivo coloniale, il soggetto africano veniva descritto come incivile o "selvaggio", inscritto in una gerarchia evolutiva che ne giustificava la subordinazione. Nel contesto contemporaneo, la stessa posizione viene riformulata attraverso categorie apparentemente meno esplicite, ma non meno normative: il soggetto africano è ora presentato come incapace, inefficiente, instabile o privo delle competenze necessarie al governo delle proprie risorse (a queste determinazioni semantiche si aggiungerà poi quelle di creativo, "vibrante", energico, già evocata nella sezione rossa delle risorse). In entrambi i casi, il Nord globale continua a occupare la posizione di istanza osservante e valutativa, incaricata di classificare, interpretare e giudicare, mentre l'Africa resta collocata nel ruolo di oggetto di analisi e di gestione.

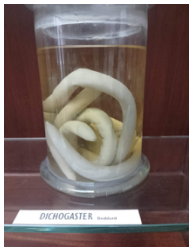
L'insieme dei dispositivi espositivi analizzati mostra la persistenza di un medesimo paradigma epistemico che attraversa tanto le forme storiche quanto quelle contemporanee della rappresentazione museale. All'interno di questo paradigma, l'Europa continua a occupare la posizione del soggetto conoscente, investito di strumenti concettuali e tecnici ritenuti adeguati alla comprensione e all'organizzazione del mondo. Il sapere europeo è presentato come criterio di legittimità interpretativa e come fondamento della capacità di ordinare, classificare e valutare la realtà. L'Africa, per contro, viene configurata come uno spazio da interpretare, amministrare e indirizzare. Essa non emerge come soggetto pienamente dotato di agency epistemica o politica, ma come oggetto di lettura e di intervento, la cui intelligibilità dipende dall'applicazione di categorie esterne. Sebbene le modalità

espositive siano mutate, adottando registri apparentemente più critici o aggiornati, esse mantengono una forte continuità strutturale con le modalità del passato coloniale. Il cambiamento che si osserva sul piano delle sostanze espressive vorrebbe celare la permanenza delle medesime forme di espressione e contenuto che caratterizzano la semiosi coloniale (cfr. Mignolo 2020), ovvero la fonte di riproduzione della distribuzione asimmetrica delle posizioni di sapere e di potere.

Un ulteriore livello di analisi riguarda le modalità di reframe, di de-contestualizzazione e ri-contestualizzazione della Crocodile Room. Essa è presentata come documento storico e museografico, tuttavia, questa valorizzazione non si traduce in una significativa rielaborazione critica dell'allestimento. I pannelli introduttivi si limitano a indicare che le immagini e le soluzioni espositive dell'epoca contribuirono a costruire un Congo immaginato, idealizzato ed esotizzato, ma tale osservazione resta confinata a un livello puramente descrittivo.

Il discorso museale non viene sviluppato fino a mostrare come questa estetica fosse parte integrante di un progetto politico preciso. Non viene esplicitato che la rappresentazione romantica della natura e delle società africane costituiva una strategia di legittimazione del dominio coloniale e dello sfruttamento sistematico delle risorse naturali e della forza lavoro. L'estetizzazione del paesaggio e la riduzione delle soggettività africane a elementi marginali non vengono cioè ricondotte al funzionamento complessivo dell'economia e del potere coloniali.

Di conseguenza, l'esperienza del visitatore contemporaneo può ancora essere attraversata da reazioni di meraviglia, fascinazione o attrazione estetica, senza che tali effetti vengano messi in tensione con il valore storico e propagandistico degli oggetti esposti. La presenza di animali che la maggior parte dei visitatori probabilmente non ha mai visto – come la tenia o particolari tipologie di ragni, farfalle e pesci – contribuisce a rafforzare questo effetto spettacolare, favorendo una fruizione basata sull'eccezionalità visiva piuttosto che su una problematizzazione delle condizioni storiche in cui questi materiali furono raccolti, esposti e resi significativi.



In parallelo, nella sala delle risorse l'attenzione del percorso espositivo è concentrata principalmente sulla descrizione della ricchezza naturale del territorio e sulle difficoltà di tradurre tale abbondanza in benessere collettivo. Il discorso museale insiste sull'esistenza di un paradosso tra l'incredibile

disponibilità delle risorse e condizioni di vita della popolazione, ma senza assumere come asse centrale il problema delle responsabilità storiche e strutturali che hanno prodotto e continuano a strutturare questa situazione. Come abbiamo osservato, organizza così un discorso che riproduce, in forme aggiornate, un paradigma di matrice coloniale. Tale paradigma si fonda su una disuguaglianza epistemica persistente, che attribuisce a determinati soggetti la legittimità del sapere e della valutazione, e su una distribuzione asimmetrica delle capacità di conoscere, amministrare e governare. Anche in questo caso, l'Africa viene costruita come spazio problematico da interpretare e correggere, mentre le istanze esterne mantengono il ruolo di osservatori competenti, di potenziali regolatori del processo in senso tanto morale quanto economico-finanziario.

La comparazione tra la Crocodile Room e la stanza contemporanea delle risorse è interessante anche dal punto di vista della loro collocazione topologica all'interno del percorso museale. La stanza delle risorse risulta infatti accessibile esclusivamente dal corridoio interno e dalla sala Colonial History and Independence, ma rimane al tempo stesso visivamente percepibile da altri ambienti del museo. In particolare, essa si affaccia sulla sezione dedicata ai minerali e su quella delle risorse, pur essendo materialmente separata da barriere leggere che non interrompono completamente la continuità visuale.

[35]

Anche la mappa del museo mostra come questi spazi risultino allineati lungo uno stesso asse, che sembra connetterli non solo dal punto di vista topologico, ma anche sul piano tematico. Tutti e tre gli ambienti sono infatti dedicati alle risorse naturali, intese come ciò che compone la natura africana nella sua totalità, dagli animali ai materiali estratti dal suolo. Questa disposizione spaziale costruisce

[35] Purtroppo dalla foto non si vede bene ciò che vorrei mostrare qui, ma non ho altro materiale. L'ho scattata dalla stanza delle risorse, che si affaccia su Mineral Cabinet e che permette di scorgere in lontananza i coccodrilli della Crocodile Room.

una progressione coerente che guida lo sguardo e il percorso del visitatore, favorendo la percezione di un continuum narrativo. In un certo senso, la promessa di una discontinuità tra la narrativa contemporanea e quella coloniale viene dunque immediatamente disattesa dallo spazio stesso, che permette una continuità visiva piena, diretta, sostanzialmente ininterrotta.

Non solo le sale sono dedicate all'esposizione del medesimo oggetto, ovvero la natura, ma sono state realizzate seguendo la medesima logica: classificatoria, ordinatrice, prodotto della razionalità occidentale. Questa razionalità è la stessa che ha reso possibile, nella storia dell'Occidente, la dominazione di popolazioni numericamente superiori attraverso strumenti scientifici, tecnici, cartografici ed epistemici. La classificazione non è solo un metodo: è una forma mentis. È il modo con cui l'Occidente ha costruito il mondo, e lo ha reso leggibile secondo categorie funzionali al proprio dominio. L'uso di colori specifici, l'organizzazione tassonomica dei materiali, la disposizione delle vetrine, la ripetizione di dispositivi classificatori come le ampolle con gli animali conservati: tutto questo indica che la logica che regge le sale è la stessa.

L'effetto prodotto da tale progressione è preciso: la ricchezza naturale africana, la sua classificazione scientifica e la sua analisi economica appaiono come le articolazioni di un unico discorso coerente. Questa coerenza riflette la regolarità di un pensiero coloniale che organizzava la natura, il sapere e il valore economico in un sistema unitario. Tale regolarità sopravvive in forma aggiornata all'interno del capitalismo globale, riproducendo una continuità strutturale tra le rappresentazioni del passato coloniale e quelle del presente museale.

Attraversando la grande rotonda si accede poi a uno spazio spettacolare, una sorta di galleria della fauna che raccoglie animali iconici della savana: leoni, giraffe, serpenti, ippopotami, uccelli, aironi, teschi, zanne, fino ai pesci vivi collocati in fondo alla sala. Questo ambiente è progettato anche per suscitare meraviglia, curiosità, intrattenimento – soprattutto nei bambini, che vi trovano un luogo di gioco e fascino.

La galleria naturalistica termina poi con una sala intitolata Taxolab, dove sostanzialmente si spiegano i principi della tassonomia euforizzandone il valore.

Questa chiusura è semioticamente estremamente rilevante perché l'intero percorso della galleria – che comincia con immagini e dispositivi dell'immaginario coloniale – si conclude con la definizione della classificazione scientifica. È come se il museo, nel suo complesso, stesse dicendo che ciò che tiene insieme tutte le rappresentazioni dell'Africa non è il loro contenuto, ma il metodo: la tassonomia come dispositivo epistemico fondante della conoscenza occidentale, che ordina il mondo e lo rende governabile.

La Crocodile Room e le stanze contemporanee appaiono dunque come due momenti distinti di una stessa narrazione complessiva, raccontata dalla posizione esterna di chi osserva, interpreta e giudica l'Africa, assumendo il ruolo di istanza valutativa e normativa. Il punto di vista che struttura la rappresentazione non viene mai esplicitamente messo in discussione né ricondotto alla propria implicazione storica. Ne risulta una narrazione che descrive le condizioni africane come "paradossali" senza riconoscere il ruolo attivo che questo stesso sguardo – e i sistemi di potere e di sapere a esso connessi – ha avuto nel produrre e mantenere tali condizioni.

Questa struttura narrativa genera l'immagine di un'Europa depositaria di una competenza strategica e di una superiorità morale, occupando una posizione di stabilità, razionalità e capacità di giudizio; e, d'altra parte, l'immagine di un'Africa come luogo sostanzialmente problematico, tanto nel passato quanto nel presente. Nel museo coloniale originale, l'Africa era già costruita come spazio bisognoso di intervento e di guida, e il visitatore occupava il ruolo di osservatore giudicante, proprio come accade oggi. Infatti, all'Africa Museum il visitatore non viene mai interpellato come soggetto storicamente coinvolto nella vicenda coloniale. Non è chiamato in causa, né responsabilizzato, né collocato nella posizione di chi deve confrontarsi con i frutti di un sistema di oppressione e di

violenza. Al contrario, il dispositivo espositivo colloca costantemente il visitatore dalla parte "giusta" del racconto: quella del sapere, della competenza, della razionalità e della modernità, nel contesto di una strategia testuale di de-responsabilizzazione, che assolve preventivamente il pubblico da qualsiasi implicazione diretta nei processi storici rappresentati.

L'effetto prodotto sull'esperienza museale è profondamente rassicurante e assolutivo. Il visitatore europeo può osservare il Congo, la sua natura, le sue risorse e le sue instabilità senza percepirsi come parte del problema, senza essere invitato a riconoscere che la storia che sta osservando lo riguarda direttamente. In questo modo, il museo costruisce uno spazio di fruizione che conferma e stabilizza una posizione di distanza morale e epistemica, anziché metterla in discussione.

Si sbaglierebbe a pensare che l'apparato narrativo e semiotico del museo sia semplicemente debole o incompleto. Anzi, risulta pienamente operativo nel mantenere un'immagine profondamente ineguale delle relazioni tra Belgio, e più in generale Europa, e Centro-Africa. Le modalità attraverso cui il percorso espositivo organizza i contenuti, distribuisce le posizioni di sapere e costruisce le responsabilità producono un effetto sistematico di naturalizzazione delle asimmetrie storiche, trasformandole in caratteristiche quasi ontologiche dei soggetti rappresentati.

La continuità tra la Crocodile Room e la stanza del Paradosso delle risorse si rileva a più livelli. In entrambe, il museo continua a parlare dell'Africa attraverso il lessico dell'alterità, della passività e dell'incompetenza. L'Europa vi appare come soggetto razionale, portatore di sapere, capacità organizzativa e autorità morale, mentre l'Africa viene configurata come soggetto emotivo, instabile o strutturalmente incapace di governare il proprio spazio e le proprie risorse.

Da questa prospettiva, il vero paradosso non è quello delle risorse evocato dal museo, ma quello di un'istituzione che dichiara di essersi decolonizzata continuando tuttavia a utilizzare, in forme aggiornate, il linguaggio e le logiche concettuali del colonialismo. Il museo rivendica una postura critica, ma nega sistematicamente il proprio coinvolgimento storico e discorsivo, finendo per riprodurre proprio quelle gerarchie epistemiche e narrative che afferma di voler superare.

6.12 Paesaggi (neo)coloniali

Un fattore che mi ha spinto oltre nella riflessione comparativa fra Crocodile Room e la lunga galleria, è stato l'interesse per il tipo di immagini paesaggistiche impiegate. Se nella Crocodile Room il repertorio visivo era composto da immagini esotiche, poetiche, apparentemente sospese in un tempo coloniale idealizzato, nella sala delle risorse le immagini presentate tentano di aggiornare lo sguardo: non più animali imbalsamati, trofei di caccia, scene di giungla o farfalle in cornici; bensì fotogrammi di un'Africa che si vorrebbe "industrializzata", o suggerita come tale attraverso alcuni elementi visuali.

Nelle fotografie alla base delle pitture murali nella Crocodile Room, il Congo viene rappresentato attraverso grandi scenari naturali dominati da corsi d'acqua, rapide, vegetazione rigogliosa e orizzonti aperti, mentre la presenza umana è ridotta a figure marginali, inserite nel paesaggio come elementi secondari e non come soggetti storici o sociali autonomi. Il paesaggio, più che fungere da sfondo, diventa il principale vettore identitario, assorbendo e neutralizzando la complessità delle soggettività africane.

Prendendo in considerazione le raffigurazioni implementate nella sala delle risorse, parte di un video che apre e chiude la sala, il Centro Africa non appare così diverso.

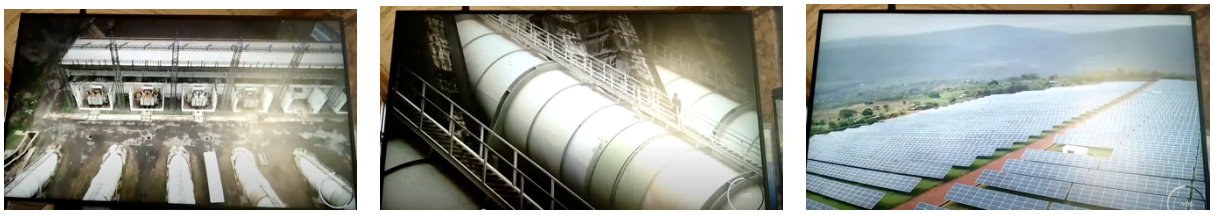
La presenza del video che è duplice, speculare, collocata sul corpo centrale longitudinale della sala, lo trasforma in un vero e proprio dispositivo discorsivo che struttura l'esperienza del visitatore, accompagnandolo in entrata e ripresentandosi in uscita come momento di chiusura e di fissazione del senso. Il video agisce come una cornice aspettuale, capace di orientare l'interpretazione dell'intera

sala e di rendere visibile, attraverso le immagini, il regime temporale e modale entro cui il museo colloca le popolazioni e i territori rappresentati.

Il video è costruito come una sequenza continua di immagini, priva di commenti testuali o didascalie esplicative. Questa apparente neutralità è in realtà una scelta testuale significativa: il senso non viene imposto attraverso il linguaggio verbale, ma lasciato emergere dalla ripetizione, dall'accumulazione e dalla giustapposizione delle scene. Il montaggio non segue una trama narrativa esplicita, non presenta un inizio, uno sviluppo e una conclusione chiaramente distinguibili. Al contrario, le immagini scorrono come se fossero intercambiabili, inscrivendo ciò che viene mostrato in una temporalità sospesa e indefinita.

I primi momenti del video proiettano immagini di una natura rigogliosa, dove la presenza umana è sostanzialmente inesistente o comunque marginale.

Immediatamente dopo questa introduzione naturalistica, viene presentata un'Africa diversa, segnata dalla presenza di grossi macchinari industriali, dispositivi tecnologici avanzati, pannelli solari, secondo un'opposizione evidente fra natura e cultura, arretratezza e progresso.



Anche in questa seconda sequenza di riprese, l'individuo umano è assente, e appare poi alla guida di un mezzo di trasporto con i finestrini rotti, e in abbigliamento quotidiano, non professionale. A partire da questo momento, il video si concentra sulla rappresentazione della coesistenza fra soggetto africano, natura e macchinari tecnologici più o meno avanzati, più o meno rudimentali - in ogni caso simbolo di una razionalità strategica volta al dominio della natura incontaminata, a tradurla in uno spazio di costruzione di benessere.

Il video riprende attività estrattive e classificatorie delle risorse naturali, ovvero la realizzazione di una modalità tipicamente occidentale di relazione con l'ambiente circostante. Spesso, il soggetto africano risulta attante "impotente" davanti alla potenza di questi grandi macchinari perché viene visivamente costruito come attante inesperto. L'uomo africano appare piccolo rispetto alle innovazioni tecnologiche ivi implementate, privo dell'adeguata competenza di gestire la trasformazione dell'ambiente.

In questo senso, ciò che sembra davvero dominare l'ambiente, compresi i suoi abitanti, è l'infrastruttura tecnologica, e non l'essere umano. Il rapporto fra soggetto e strumento risulta ribaltato: qui, è lo strumento che troneggia sull'utilizzatore. Così, il soggetto diviene parte della logica infrastrutturale ed è piegato a obbedire alle sue regole. Nel video, il soggetto viene rappresentato alcune volte scalzo, in spazi dove si presta alla trasformazione della natura in risorsa economica tramite gesti e strumenti rudimentali, in aperta ed esplicita opposizione rispetto all'imponenza delle grande infrastrutture che dominano il territorio.

Il secondo fotogramma di seguito presentato segue immediatamente il primo, e la sequenza di queste due rappresentazioni risulta emblematica per chiarire l'opposizione semantica e assiologica alla base del funzionamento testuale. Da una parte, una donna scalza intenta a lavorare; dall'altra, una grande infrastruttura, grandiosa, davanti alla quale il soggetto africano scompare, nel tentativo di adeguarsi alle sue logiche. Da questo secondo fotogramma, il video proietta una serie di altri video di

infrastrutture all'opera, che sembrano funzionare autonomamente, dominando il territorio senza alcun aiuto da parte dei soggetti umani africani, che risultano dunque sostanzialmente irrilevanti.

Il video si conclude con riprese poetiche di natura e infrastruttura al tramonto mentre scende la notte.

Il soggetto di questa narrazione visiva non è l'essere umano centro-africano. È l'infrastruttura. Il suo programma narrativo è quello dell'estrazione di valore economico dalla natura, trasformandola in risorsa economica. La soggettività africana appare tutt'al più un aiutante, spesso inutile, in questo processo di dominazione della regione.

Dunque, non sembra più così certo che le rappresentazioni dell'alterità della Crocodile Room siano molto diverse rispetto a quelle contemporanee. L'esotismo animale della sala coloniale è sostituito da un esotismo del lavoro; la poetizzazione della natura lascia spazio alla poetizzazione della mancanza e della potenza generativa dell'infrastrutturazione; ma il soggetto africano è comunque posizionato come "altro" carente, come figura incapace di accedere autonomamente alla modernità tecnologica. La continuità tra i due spazi non è, dunque, solamente apparente: si realizza nella ripetizione di un preciso sguardo, di una grammatica culturale subordinante e violenta.

Il video rende dunque visibile una carenza modale già ampiamente tematizzata nel resto della sala: la mancanza di un saper fare strategico, che consenta di trasformare il lavoro e le risorse in benessere stabile e diffuso.

È qui che emerge con particolare forza la dimensione aspettuale del discorso. Le immagini del video non mostrano un compimento, né un esito. Non si vede un "dopo", un risultato, una trasformazione compiuta delle condizioni di vita. Al contrario, le scene sembrano collocarsi in una temporalità di continuo presente, un presente eterno fatto di fatica e attività, ma privo di approdo. In termini

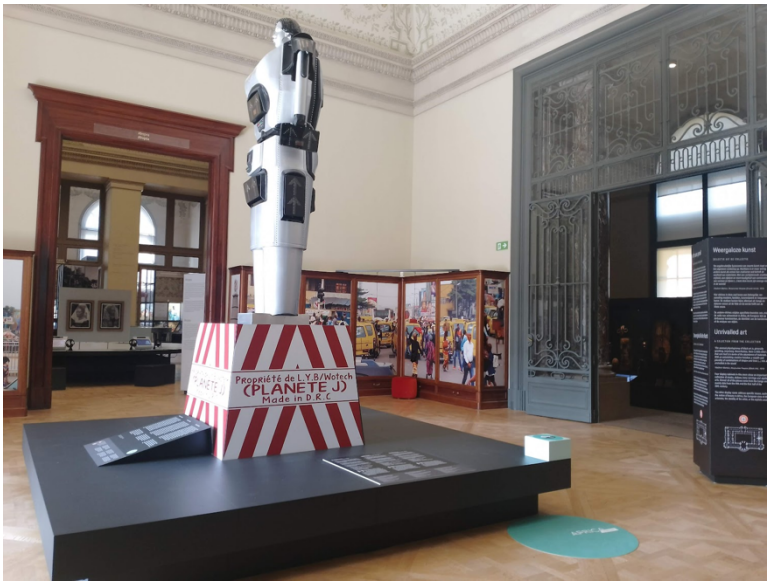
aspettuali, il video insiste su una fase di non-compiutezza: ciò che viene mostrato è sempre "in corso", mai portato a termine. Le opposizioni fra grandezza infrastrutturale e persistenza del lavoro manuale, di un contatto più locale e tradizionale con la natura, non si risolvono ma vengono lasciate sospese.
Questa incompiutezza non è presentata come una scelta o come una condizione alternativa di esistenza, ma come una mancanza. Il lavoro è incessante, ma non conduce a un miglioramento visibile; la trasformazione della materia avviene, ma resta su una scala che non permette accumulo né sicurezza. Il video propone così una tensione verso un compimento che non arriva mai, suggerendo che qualcosa manchi affinché il processo possa giungere a termine.
Nella stanza delle risorse, il soggetto africano viene costantemente rappresentato come un soggetto incompleto: non totalmente privo di agency, ma privo delle competenze necessarie a trasformare le risorse disponibili in sviluppo, sicurezza alimentare, stabilità economica. Il soggetto è attivo, laborioso, resiliente, ma non strategico. È un soggetto che vuole fare, ma che non sa fare nel modo giusto; un soggetto che, proprio per questo, non può ancora fare, non può ancora raggiungere l'obiettivo auspicato. Il video rende visibile tale configurazione modale, che risulta estremamente significativa per l'analisi dell'Africa Museum.
La dimensione aspettuale si intreccia qui con una precisa costruzione temporale del soggetto africano, collocato simbolicamente in uno spazio di transizione. L'intera sala, e il video conferma e rafforza questa struttura, sembrano situarsi in un tempo sospeso fra un "non più" e un "non ancora". Non più colonizzato in senso formale, non più schiavo; ma non ancora pienamente indipendente, non ancora capace di governare autonomamente le proprie risorse, non ancora "sviluppato" secondo i parametri proposti.
Ormai risulterà evidente che il compimento auspicato – lo sviluppo, il buon governo, la capacità di garantire benessere e sicurezza alimentare per tutti – appare sempre possibile, ma solo a condizione che venga acquisito un sapere specifico. Questo sapere non è neutro né universale: è chiaramente identificabile con il sapere scientifico-tecnico occidentale, con le competenze di pianificazione, organizzazione e gestione proprie del Nord globale. Esso è l'anello di congiunzione che permette il passaggio dal non poter fare al poter fare, dalla fatica sterile alla produzione efficace di benessere. Il video rende visibile l'assenza di questo sapere e, al tempo stesso, ne suggerisce la necessità. In questa prospettiva, gli "aiuti", i "suggerimenti", le cooperazioni e le indicazioni provenienti dal Nord globale appaiono come strumenti necessari per accompagnare questo processo di maturazione.
Il video non mette mai in questione il paradigma di sviluppo proposto, né problematizza il fatto che ciò che viene presentato come obiettivo universale – il profitto, la crescita, l'accumulazione – sia in realtà storicamente e culturalmente situato. Al contrario, rafforza l'idea che esista un unico percorso

possibile, e che la valutazione delle popolazioni avvenga in base alla loro distanza o prossimità rispetto a questo traguardo.

La struttura narrativa della stanza delle risorse produce un paradosso che merita di essere sottolineato. Non si tratta tanto del cosiddetto "paradosso dell'abbondanza", quanto piuttosto della tensione interna a un dispositivo museale che, pur proponendosi come spazio critico nei confronti del colonialismo, finisce per riprodurre nei propri testi, nelle immagini e nelle strategie enunciative alcune delle logiche fondamentali dell'immaginario coloniale.

6.13 Dall'incompetenza gestionale alla "vivacità espressiva"

6.13.1 Planet J



La stanza del robot si colloca subito dopo la sala della foresta pluviale, chiudendo la lunga sequenza dedicata alla natura e aprendo il passaggio verso le sezioni sull'arte contemporanea e Afropea, in un punto del percorso in cui l'attenzione si sposta dall'ambiente naturale al contesto urbano e tecnologico. In questa posizione di snodo, la sala eredita i temi della competenza, della gestione e dell'innovazione già attivati nella galleria precedente e li riformula entro un immaginario cittadino.

Lo spazio, di forma circolare, è organizzato attorno a un centro occupato da un grande robot collocato su un piedistallo, visibile da ogni angolazione e presentato come dispositivo per la regolazione del traffico a Kinshasa, progettato e realizzato nella Repubblica Democratica del Congo. La sua collocazione centrale e sopraelevata concentra l'attenzione, mentre lungo il perimetro si dispongono fotografie di scorci urbani, costruendo topologicamente un assetto semi-simbolico in cui il dispositivo

di regolazione diventa fulcro di uno spazio che mette in scena la città come ambito di complessità da organizzare e governare.

Secondo le indicazioni del museo, le fotografie sono realizzate dalla prospettiva del robot stesso. Le immagini restituiscono una città attraversata da una forte densità visiva, caratterizzata da traffico congestionato, sovrapposizione di veicoli e pedoni, molteplicità di colori, segnaletica informale, affollamento. Il campo semantico che ne emerge è quello di una urbanità caratterizzata da una continua eccedenza, in cui i flussi appaiono difficili da contenere entro strutture di regolazione stabili. Questa rappresentazione visiva viene rafforzata e articolata sul piano sonoro: un pannello testuale invita a riflettere sull'idea che "ascoltare la città significa reimparare come viverci", introducendo il suono come chiave interpretativa dell'esperienza urbana. Il museo descrive un contesto in cui la popolazione è esposta a livelli elevati e continui di rumore: traffico, mercati, musica, celebrazioni religiose, concerti. Questo accumulo sonoro viene inscritto in una semantica del sovraccarico, del rischio e della potenziale nocività.

Il progetto sonoro della sala è articolato in quattro dimensioni: economia circolare, linguaggi cittadini, traffico e suono della natura. A queste dimensioni corrispondono poi alcune posizioni sonore collocate ai margini dello spazio, dotate di cuffie e sedute che consentono al visitatore di immergersi in specifici paesaggi acustici.

La disposizione delle postazioni produce un'esperienza breve ma dinamica a media prensività, che richiede al visitatore di spostarsi fisicamente nello spazio per accedere ai diversi regimi sonori. Il percorso uditivo non è lineare né centralizzato, ma distribuito in contrapposizione alla centralità del robot.

La relazione tra centro e periferia costituisce uno degli assi strutturanti della stanza. Il robot, al centro, è presentato come dispositivo in grado di intervenire sui flussi descritti come caotici e pericolosi. Le immagini e i suoni che occupano il perimetro costruiscono invece lo scenario su cui tale intervento viene reso necessario. La città, così rappresentata, appare come uno spazio eccedente, segnato da una proliferazione di movimenti e stimoli che, secondo la narrazione museale, espongono la popolazione a rischi concreti, inclusi incidenti e perdita di vite umane.

In questo contesto, il robot assume la funzione di attante trasformativo che permette di configurare un programma narrativo di conversione dal disordine alla regolazione, dal rumore all'armonia, dalla pericolosità alla sicurezza. Il museo insiste sul fatto che il robot sia utilizzato per gestire il traffico urbano, suggerendo che la tecnologia introdotta consenta di ridurre incidenti e morti. L'intervento del robot è quindi inscritto in un programma narrativo di tipo correttivo, che mira a sanare una situazione descritta come problematica.

Una prima opposizione semantica qui attivata riguarda il piano acustico: rumore e silenzio, inteso non come assenza di suono, ma come equilibrio e regolazione. Tale opposizione rinvia direttamente a quanto già tematizzato nella sala della foresta pluviale, dove il suono naturale era presentato come sottofondo armonico. Qui, il rumore urbano è costruito come suo controcampo problematico. Il silenzio non è dato, ma prodotto attraverso pratiche di regolazione e gestione strategica dell'ambiente.

Una seconda opposizione investe il piano culturale. La sala, nella sua relazione con ciò che la precede, non articola la categoria natura/cultura in senso stretto, ma piuttosto attiva una differenziazione interna alla cultura stessa. Da un lato, una cultura presentata come capace di produrre soluzioni tecniche, di intervenire sui flussi, di proteggere gli esseri viventi e di ridurre il rischio; dall'altro, una

cultura urbana descritta come eccedente, rumorosa, sovraccarica, che deve essere aggiustata. Questa articolazione riprende schemi già ampiamente osservati nel resto della mostra e li applica allo spazio cittadino.

Il programma narrativo complessivo della stanza può essere letto come un passaggio dall'esposizione del problema alla presentazione della soluzione. Le immagini e i suoni costruiscono un quadro di complessità urbana che viene qualificata come pericolosa e stressante. Il robot interviene come mediatore, rendendo pensabile una trasformazione di questa complessità in un ordine regolato e vivibile. La trasformazione non è presentata come conclusa, ma come possibile e in corso: il robot non elimina il caos, ma lo addomestica.

Questa dimensione aspettuale è particolarmente rilevante perché la città non è rappresentata come uno spazio già organizzato, ma come un ambiente in divenire, collocato in una temporalità intermedia. Il dispositivo tecnologico rappresenta una tappa di un percorso di trasformazione che non risulta ancora pienamente compiuto. Questa rappresentazione è perfettamente coerente con la narrativa già incontrata nella sezione dedicata al paradosso delle risorse. Anche lì, l'Africa centrale veniva collocata in uno spazio temporale sospeso, caratterizzato da un'enorme potenzialità non ancora pienamente realizzata. La stanza del robot ripropone lo stesso schema aspettuale: da un lato una situazione problematica, dall'altro la promessa di una trasformazione possibile grazie all'applicazione di competenze scientifiche e tecnologiche. Il processo di sviluppo è presentato come necessario, ma incompleto, e i dispositivi mostrati nel museo diventano le tappe visibili di questo percorso.

In questo senso, la stanza del robot non rappresenta una rottura rispetto alla prima parte della mostra, ma ne costituisce una prosecuzione coerente. Se la prima parte era incentrata sulla relazione tra risorse naturali e sviluppo economico, mettendo in evidenza una presunta incapacità di gestire adeguatamente l'ambiente, qui la stessa logica viene applicata allo spazio urbano e culturale. L'oggetto della valutazione cambia, ma i criteri restano sostanzialmente gli stessi: controllo, efficienza, produzione di benessere.

La seconda parte della mostra, inaugurata simbolicamente dalla stanza del robot, sembra voler riequilibrare parzialmente l'immagine dell'Altro, spostando l'attenzione sulla creatività, sulla capacità di risposta e sull'innovazione. Ma attenzione: questa valorizzazione avviene a condizioni precise. L'innovazione è riconosciuta e celebrata nella misura in cui assomiglia ai modelli occidentali di razionalità tecnica e scientifica. L'invenzione del robot è valorizzata perché risponde a un problema definito secondo criteri universalizzati: sicurezza, ordine, riduzione del caos. Ancora una volta, l'Altro è legittimato nella misura in cui riesce a imitare o interiorizzare le forme di sapere considerate valide.

L’innovazione non elimina questa rappresentazione, ma la presuppone e la rafforza.
In ogni caso, la stanza del robot è molto importante per la progressione del discorso museale e prepara il terreno per le sale successive dedicate all’arte, ad Afropea e al linguaggio. Infatti, qui diventa pienamente visibile una modalità ricorrente di rappresentazione dell’Altro, già individuabile nelle sezioni precedenti ma ora declinata in modo più esplicito e, per certi versi, più compiuto. L’altro, il soggetto africano, non viene più soltanto mostrato come privo di competenze strategiche, come inadeguato rispetto ai parametri della razionalità economico-scientifica occidentale, ma viene progressivamente reinscritto entro un diverso regime di valore: quello della creatività, della produzione simbolica, dell’eccedenza rispetto alla norma.
Uno degli indizi più rilevanti di questa operazione è costituito dal totem collocato nella stanza del robot, che, pur trovandosi formalmente all’interno di questo spazio, introduce esplicitamente il visitatore alla stanza successiva, dedicata all’arte. La continuità fra robot e arte induce l’attivazione di un percorso interpretativo che propone la creatività come capacità di produrre soluzioni inattese, forme nuove, oggetti non immediatamente riconducibili ai canoni standardizzati della razionalità occidentale. Se il robot viene celebrato come risposta tecnologica a un caos urbano percepito come ingestibile, l’arte viene presentata come altro versante di questa capacità inventiva, non più applicata all’organizzazione dello spazio pubblico ma alla produzione di forme simboliche.
Questa valorizzazione si costruisce attraverso qualificazioni che mantengono una distanza tra chi osserva e ciò che viene osservato. Nel testo attribuito a Vladimir Markov ricorrono termini come unusual physiognomy, surprising, astonishing, che descrivono l’arte africana come esperienza di stupore e deviazione rispetto a un orizzonte percettivo assunto come misura generale. L’effetto di meraviglia riguarda così la distanza dalle attese del canone occidentale, entro cui la differenza viene registrata e resa significativa.
Anche il richiamo alla libertà creativa partecipa di questa costruzione, presentando le opere come espressioni spontanee e sciolte da vincoli – mentre gli oggetti esposti sono in realtà inscritti in sistemi di regole, codici sociali e tradizioni formali precise, che attestano una competenza culturale situata e strutturata.
Quando il museo parla di libertà creativa, dunque, non sta descrivendo una caratteristica reale delle pratiche artistiche africane, ma sta traducendo quelle pratiche in un lessico che le renda comprensibili – e apprezzabili – dal punto di vista occidentale. La libertà non è riconosciuta come autonomia epistemica o come espressione di un sistema di valori altro, ma come deviazione rispetto alla norma implicita del Sé. In questo schema, il soggetto occidentale resta lo spazio della regola, dell’ordine, dell’armonia, mentre l’altro viene collocato nello spazio dell’eccezione, dell’eccedenza, della trasgressione elettrizzante.

È significativo notare come questa stessa infrazione della regola assuma valori diversi a seconda del contesto in cui viene inscritta. Nelle sezioni dedicate alle risorse, alla gestione del territorio, all'economia, l'infrazione rispetto alle regole della razionalità scientifica ed economica viene sistematicamente valutata in modo disforico: essa diventa spreco, incapacità, mancanza di strategia, irresponsabilità, e si traduce quasi in una richiesta di intervento esterno, di "solidarietà internazionale". Nel campo dell'arte, invece, la stessa devianza viene considerata positivamente e rietichettata come creatività, come genialità spontanea, come libertà. In entrambi i casi, però, il parametro di valutazione rimane invariato: è sempre il soggetto occidentale a definire cosa è regola e cosa è infrazione, cosa è valore e cosa è mancanza.

La stanza del robot, in questo senso, funge da dispositivo di raccordo fra queste due modalità di valutazione. Da un lato, essa ribadisce la centralità dell'innovazione tecnico-scientifica come strumento di regolazione del caos, di trasformazione della disorganizzazione in ordine, del rumore in armonia. Dall'altro, prepara il visitatore a riconoscere nell'arte africana una forma di espressione che, pur eccedendo i canoni occidentali, può essere riassorbita in un regime di apprezzamento estetico controllato. La creatività sembra diventare così una zona franca dove l'Altro può essere valorizzato senza mettere realmente in crisi le gerarchie epistemiche che strutturano l'intero percorso museale.

Come vedremo più nel dettaglio, anche la problematizzazione apparentemente critica che il totem dichiara di voler affrontare – la nozione di bellezza in Africa, la visione europea dell'arte africana, l'identità dell'artista – resta in larga parte irrisolta. Questi temi vengono evocati più come segnali di consapevolezza che come oggetti di una vera decostruzione. Il museo si mostra capace di nominare i problemi, ma non di attraversarli fino in fondo. La visione europea dell'arte africana viene riconosciuta come storicamente situata, ma non viene mai realmente sospesa. La nozione africana di bellezza viene menzionata, ma non articolata come alternativa epistemica. L'identità dell'artista resta sullo sfondo, priva di una soggettività pienamente riconosciuta.

Quindi, la stanza del robot e la sua articolazione con la sezione sull'arte contribuiscono a consolidare una rappresentazione dell'altro come figura "eccezionale" ma sempre leggibile attraverso categorie che appartengono al Sé. L'altro può essere ammirato nella misura in cui resta diverso, ma una differenza addomesticata, incasellata, resa funzionale alla narrazione complessiva del museo. Una narrazione che continua a oscillare fra svalutazione e valorizzazione, fra incompetenza e genialità, senza mai rinunciare al proprio punto di vista centrale.

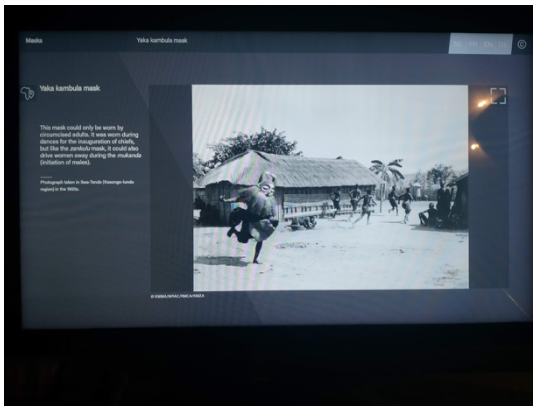
È proprio in questa oscillazione che si manifesta la coerenza profonda del dispositivo museale: l'Altro non viene escluso, ma incluso a condizioni precise; non viene silenziato, ma fatto parlare in una lingua che non gli appartiene fino in fondo. La libertà creativa, così come viene celebrata in questa sezione,

non è tanto una libertà dell'Altro, quanto una libertà concessa dal Sé. Una libertà che affascina, sorprende, stupisce, ma che non mette mai veramente in discussione l'ordine da cui nasce.

6.13.2 "Unrivalled art"

L'ingresso nella stanza dedicata all'arte dell'Africa centrale avviene tramite la stanza del Robot, superando il totem di cui prima abbiamo discusso.

Il corpo centrale intitolato Arte in Africa Centrale espone soprattutto maschere e oggetti scolpiti, che, grazie alla vicinanza al pannello introduttivo, assumono un ruolo privilegiato nella definizione di ciò che il museo presenta come arte africana. Il testo sottolinea la varietà di stili e materiali e colloca molte opere tra i contributi di rilievo nel panorama artistico mondiale, inscrivendo manufatti legati a pratiche rituali, politiche e comunitarie entro un sistema di valutazione estetica autonoma.
Questa operazione comporta una risemantizzazione che separa gli oggetti dalle funzioni originarie e li integra in un regime di valore centrato su autorevolezza artistica e collezionabilità. L'allestimento privilegia dati come nome, materiale, provenienza e modalità di acquisizione, spesso riferita a missionari o figure europee, mentre la dimensione d'uso e il contesto simbolico restano marginali. Solo un dispositivo interattivo offre, in alcuni casi (due), informazioni sulla funzione rituale delle maschere, riconoscendone il ruolo nella vita comunitaria.



Tuttavia, il fatto che tali informazioni siano relegate a un supporto secondario e opzionale conferma che non costituiscono il fulcro dell'esposizione. Il criterio dominante resta quello estetico, europeo, fondato su una concezione dell'arte come valore autonomo e disinteressato.

Questa scelta curatoriale produce una forma di violenza semiotica: gli oggetti vengono costretti ad assumere un ruolo discorsivo che non è il loro. La forma dell'espressione viene isolata dalla forma del contenuto che l'ha generata, e la relazione strutturale tra oggetto, funzione e comunità viene dissolta. In questo modo, l'oggetto non parla più della cultura che l'ha prodotto, ma della capacità del museo di integrarlo all'interno di un sistema di classificazione e valutazione occidentale.

Anche quando il discorso interno alla stanza sembra voler prendere le distanze da un confronto diretto con l'Europa, privilegiando invece il confronto tra le diverse regioni dell'Africa centrale — e in particolare del Congo — lo sguardo rimane essenzialmente lo stesso. Il valore culturale e artistico degli oggetti viene determinato a partire da differenze interne, ma sempre sulla base di un paradigma che resta esterno. La diversità viene mappata, organizzata, resa leggibile attraverso categorie che non emergono dalle culture di appartenenza degli oggetti, ma dal bisogno museale di ordinarle e renderle comparabili.

Qui si mostra una contraddizione importante: da un lato, il museo sembra voler riconoscere la pluralità delle culture africane; dall'altro, continua a imporre loro un linguaggio interpretativo che le appiattisce entro un modello estetico astratto. Gli oggetti vengono così "costretti a parlare" di arte, bellezza e creatività in un senso che non corrisponde ai sistemi simbolici che li hanno resi necessari.

È possibile che per alcuni oggetti manchino informazioni dettagliate sulla funzione originaria, ma se questa fosse davvero la questione centrale il museo potrebbe dichiararlo apertamente, riconoscendo tale lacuna come eredità di una storia coloniale che ha privilegiato lo sfruttamento rispetto alla comprensione culturale. Questa assunzione di responsabilità trasformerebbe l'assenza di dati in oggetto di riflessione critica. Il fatto che ciò non avvenga e che la presentazione proceda come se il problema non esistesse indica piuttosto una scelta narrativa consapevole. Gli oggetti, storicamente raccolti in un contesto che non riconosceva pienamente la legittimità dei sistemi simbolici locali, continuano così a essere esposti entro una cornice che privilegia la fascinazione estetica e la sorpresa. La creatività africana viene celebrata come libera e sorprendente senza che vengano esplicitate le regole, le norme e le competenze culturali che ne hanno guidato la produzione, lasciando sullo sfondo la coerenza dei mondi sociali da cui queste opere provengono e consolidando una modalità di racconto che orienta lo sguardo più verso l'alterità che verso il riconoscimento di un ordine simbolico pienamente articolato.

Questo equivoco attraversa l'intera stanza. La libertà creativa viene ammirata perché sembra infrangere le regole, non perché segue altre regole. In questo modo, l'altro viene valorizzato nella

misura in cui appare eccentrico, imprevedibile, sorprendente. È una valorizzazione che conserva, però, una chiara asimmetria: il soggetto occidentale resta il punto di riferimento normativo, colui che stabilisce cosa sia regola e cosa sia deviazione.

La sala dell'arte diventa così uno spazio di ambigua legittimazione. Da un lato, riconosce valore agli oggetti esposti; dall'altro, li priva della possibilità di essere compresi nei propri termini. L'arte africana viene accolta nel museo a patto di essere reinterpretata, tradotta, estetizzata. Il prezzo di questa accoglienza è la perdita della funzione, del contesto, della voce.

In definitiva, la stanza dell'arte non rappresenta una rottura con la narrazione coloniale del museo, ma la sua prosecuzione in una forma più raffinata. L'Altro non è più semplicemente negato o svalutato; è ammirato, ma a condizione di restare altro, di restare eccedente, di restare sorprendente. La violenza si manifesta nella riscrittura del senso, nell'imposizione di un valore che non nasce dagli oggetti stessi, ma dal sistema che li espone.

Mentre sviluppavo l'analisi di questa stanza, fra le pareti del museo, mi sono interrogata sulla possibilità dell'oggetto di funzionare come spazio di espressione di una cultura Altra tramite una voce "subordinata". In questo contesto, non può che risultare utile la riflessione di Spivak: qui il subordinato non può parlare, o meglio, può farlo solo se totalmente trasfigurato. L'autrice affronta in modo radicale il problema della voce dei soggetti subalterni all'interno delle strutture di potere coloniali e postcoloniali. Nel suo celebre saggio Can the Subaltern Speak? (1985), Spivak sostiene che il subalterno colonizzato non riesca ad "accedere alla parola" nello spazio del discorso dominante, cioè in quell'insieme di pratiche linguistiche, istituzionali e simboliche che definiscono ciò che può essere riconosciuto come sapere legittimo. Questo spazio del discorso è storicamente costruito come coloniale, occidentale e maschile, e funziona come un filtro che seleziona, organizza e gerarchizza le voci.

Il punto centrale della riflessione di Spivak non è che il subalterno sia privo di linguaggio o incapace di articolare pensieri e desideri. Al contrario, il subalterno parla costantemente. Tuttavia, quando tenta di esprimersi, la sua voce subisce una serie di trasformazioni: viene tradotta nelle categorie del potere dominante, rifunzionalizzata per scopi politici, amministrativi o accademici, oppure semplicemente cancellata quando non risulta assimilabile. In nessuno di questi casi la voce del subalterno viene accolta come parola autonoma e autorevole.

In questo senso, ciò che arriva allo spazio pubblico non è riconosciuto come logos, ossia come discorso dotato di senso, razionalità e autorità, ma come semplice phōné: suono, rumore, brusio. Il subalterno appare come qualcuno che emette suoni privi di valore cognitivo o politico, una presenza acustica indistinta che rimane ai margini del discorso. Questa riduzione della parola a rumore non è

un incidente o un malinteso, ma un effetto strutturale dei rapporti di potere che regolano l'accesso alla rappresentazione.

Quando Spivak afferma che "il subalterno non può parlare", non intende dunque sostenere che esso sia muto o privo di agency. Il suo argomento è più sottile e più perturbante: il subalterno non può parlare perché non esiste uno spazio discorsivo in cui la sua voce possa essere ascoltata e riconosciuta come parola. Parlare, in questo senso, non significa semplicemente produrre enunciati, ma essere riconosciuti come soggetti capaci di produrre significato. Il problema non è la mancanza di voce, ma l'assenza di orecchie predisposte ad ascoltarla come tale.

Il paradosso si approfondisce quando il subalterno tenta di appropriarsi delle categorie del discorso dominante. Nel momento in cui parla il linguaggio del diritto, della politica o dell'accademia occidentale, la sua voce diventa finalmente intelligibile e può ottenere riconoscimento. Tuttavia, proprio in questo passaggio, esso smette di essere subalterno in senso stretto. Accedere alle categorie del potere implica infatti uscire dalla condizione di esclusione che definisce la subalternità. La voce che viene ascoltata è già una voce trasformata, mediata, normalizzata.

Spivak mette così in crisi l'idea, apparentemente progressista, di "dare voce" ai subalterni. Ogni atto di rappresentazione implica una traduzione che rischia di sovrascrivere l'esperienza concreta con categorie estranee. L'intellettuale, il ricercatore o l'operatore umanitario che pretende di parlare "a nome" del subalterno può finire per rafforzare le stesse strutture che producono il suo silenziamento. La violenza epistemica non consiste solo nell'imporre il silenzio, ma anche nel decidere quali forme di parola siano degne di essere ascoltate.

La riflessione di Spivak invita a interrogare criticamente non solo chi parla, ma soprattutto le condizioni che rendono una voce udibile come parola. Il brusio del subalterno non è un deficit di linguaggio, ma il segno di un ordine discorsivo che esclude sistematicamente alcune esperienze dalla sfera del senso. Riconoscere questa aporia non significa risolverla, ma assumere la responsabilità di ascoltare ciò che il potere ci ha insegnato a sentire solo come rumore.

Proseguendo nell'analisi delle "parole degne di essere ascoltate" esposte nella sezione Unrivalled art, il pannello intitolato "Qual è l'esperienza della bellezza in Africa?" appare uno snodo narrativo particolarmente interessante, collocato lateralmente rispetto al corpo centrale sinistro. Questo pannello si propone apertamente come una riflessione di carattere estetico, ma in realtà agisce come dispositivo di legittimazione di un'operazione ben più profonda: la trasduzione degli oggetti esposti da un sistema culturale di origine a un sistema di valori estetico-artistici di matrice occidentale.

Il testo del pannello si apre osservando che, in Occidente, è stato storicamente conosciuto molto poco delle nozioni estetiche africane. Il pannello sottolinea come pochi ricercatori abbiano effettivamente chiesto alle popolazioni locali che cosa provassero nel produrre o nel contemplare una scultura, una

ceramica, un tessuto. Questa constatazione è corretta, ma il modo in cui viene utilizzata è rivelatore. Essa non conduce a una messa in discussione radicale delle pratiche museali occidentali, né a una riflessione sul fatto che questa mancanza di ascolto sia strutturalmente legata al disconoscimento coloniale della soggettività culturale africana. Al contrario, viene trasformata nel presupposto per un'operazione riparativa condotta interamente dall'interno del paradigma occidentale: riconoscere un valore artistico a oggetti che sarebbero stati troppo a lungo trattati come puramente funzionali.

Il problema, così formulato, è chiaramente un falso problema. Non perché non esista una questione relativa allo statuto estetico di questi oggetti, ma perché la questione viene posta nei termini sbagliati. Il punto non è stabilire se questi oggetti abbiano o non abbiano un valore artistico secondo criteri occidentali. Il vero nodo è che questi oggetti non sono stati prodotti all'interno del sistema dell'arte europea e che la loro forma dell'espressione è legata a una forma del contenuto – rituale, politica, giuridica, cosmologica – che viene sistematicamente silenziata nel momento in cui essi vengono collocati all'interno di una vetrina museale come opere d'arte.

Il pannello osserva che, ancora oggi, l'arte africana viene spesso trattata come un'arte "di gruppo", priva di input creativi individuali, o valutata principalmente per la funzione degli oggetti. Questa osservazione coglie un problema reale del discorso occidentale sull'Africa, ma la soluzione proposta dal museo è profondamente ambigua. L'esposizione sembra voler risolvere questa tensione affermando con forza il valore artistico degli oggetti, e soprattutto contrapponendolo alla loro funzione. È proprio in questa contrapposizione che si consuma la violenza simbolica più significativa. Riconoscere la funzione di questi oggetti non significa negare loro valore; al contrario, significa restituire loro la possibilità di parlare del sistema culturale che li ha prodotti. Obbligarli ad esprimersi esclusivamente nei termini dell'estetica artistica occidentale significa invece estrarli dal loro contesto semantico originario e costringerli a significare all'interno di un altro sistema. In questo processo, non vengono creati soltanto "nuovi oggetti" – oggetti d'arte – ma anche nuove comunità interpretanti, costruite a partire dal silenziamento delle comunità reali che hanno prodotto quegli oggetti. Comunità create appositamente per perpetuare le logiche identitarie della cultura europea e occidentale.

Valutare l'aspetto estetico di questi manufatti non è di per sé illegittimo. Ciò che diventa problematico è il fatto che questa valutazione non venga mai esplicitata come operazione di traduzione culturale, ma venga invece presentata come se fosse una rivelazione del "vero" valore degli oggetti, cioè tramite una sorta di percorso narrativo di veridizione. In assenza di questa esplicitazione, l'atto espositivo si presta inevitabilmente alle accuse di violenza simbolica, di mancanza di rispetto e di perpetuazione dell'oblio.

La sala in oggetto appare sostanzialmente ambigua, argomentativamente debole, ideologica in un modo incredibilmente esplicito, per cui la diversità è evocata, ma non spiegata; mostrata, ma non resa

intelligibile. Il risultato è un'esposizione che chiede al visitatore di accettare l'idea di pluralità senza troppe discussioni, perché di fatto il museo non è disposto a fornirgli gli strumenti per articolare tale pluralità di contenuti.

Uscendo da questa stanza e rientrando nello spazio del robot, diventa evidente che la mostra non interrompe mai davvero la logica della subordinazione: la riorganizza, la raffina, la rende esteticamente accettabile.

6.14 Afropea: la diaspora invisibile

L'ingresso nella sezione Afropea segna un cambio di passo all'interno della narrazione museale. Dopo una lunga sequenza di sale in cui il soggetto europeo ha mantenuto saldamente il controllo del discorso – che fosse attraverso la scienza, la gestione delle risorse, la tutela della biodiversità o la classificazione dell'arte – ci si aspetta qui un'apertura più esplicita verso le storie di presenza, resistenza, ibridazione e conflitto che hanno attraversato lo spazio europeo e belga in particolare.

La sala Afropea introduce la storia sociale e culturale delle diaspore africane in Belgio, collegando il passato coloniale alle esperienze post-migratorie contemporanee e presentandosi come spazio espositivo e documentario dedicato alla presenza subsahariana, descritta come recente, parzialmente ricostruita attraverso archivi e segnata da discriminazioni persistenti. L'allestimento ruota attorno a un grande tavolo circolare bianco dotato di schermi interattivi, cuffie e materiali consultabili, che funziona come centro documentario e invita il visitatore a integrare la narrazione cronologica con testimonianze e contenuti audiovisivi.

Il perimetro è scandito da vetrine organizzate cronologicamente. Le vetrine presentano fotografie, documenti, articoli di giornale, oggetti personali e materiali d'archivio. Lungo le pareti, sopra ogni vetrina, una fascia temporale indica l'arco storico trattato. I momenti articolati nella sala sono i seguenti: 1876, 1876–1908, 1908–1945, 1945-1960, 1960-1980, 1980-2000. Queste fasce temporali guidano il visitatore lungo un percorso a senso orario: si entra nella sala e si incontra la prima sezione sulla sinistra, dedicata ai secoli precedenti al colonialismo; muovendosi lungo il perimetro in direzione oraria, si attraversano le tappe successive fino a giungere ai materiali più recenti.

Nonostante le dichiarazioni nei pannelli introduttivi, ciò che emerge fin dall'inizio è un problema strutturale: la forma stessa dell'espressione, cioè la sostanza dell'esposizione, produce di nuovo uno smarrimento e un disorientamento assolutamente insostenibili.

Il problema non sta tanto nella scelta di una narrazione cronologica in quanto tale, quanto nel modo in cui questa viene resa visibile (o, più precisamente, resa opaca). Alcuni pannelli presentano chiaramente una linea orizzontale che segnala il periodo storico di riferimento; altri, pur trattando eventi collocabili all'interno di quelle stesse fasce temporali, ne sono privi.

Ne risulta una gerarchia visiva ambigua: pannelli che dovrebbero funzionare come approfondimenti appaiono formalmente identici a quelli che invece portano avanti la linea principale del racconto

storico. Il visitatore non è messo nelle condizioni di distinguere immediatamente tra ciò che costituisce l'asse portante della narrazione e ciò che dovrebbe fungere da commento, contestualizzazione o deviazione tematica.

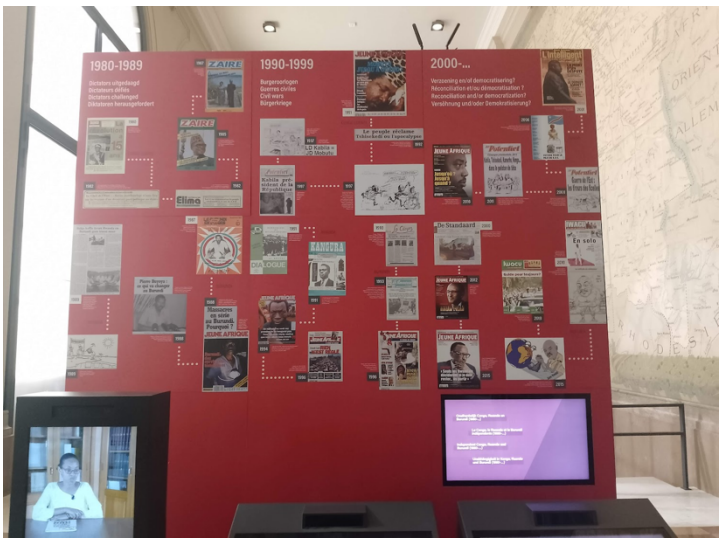
Questa ambiguità è accentuata dalla collocazione di pannelli dedicati a temi come l'interbellum o la Seconda guerra mondiale, che sembrano fluttuare a metà strada tra spiegazione cronologica e approfondimento tematico. La Prima guerra mondiale, a sua volta, non occupa uno spazio chiaramente riconoscibile nella scansione della sala, ma appare quasi inglobata, "nascosta" sotto la periodizzazione 1908–1945, contribuendo ulteriormente alla confusione. A ciò si aggiungono pannelli tematici come "A Golden Generation" o "Pan-Africanism and Anti-Imperialism", collocati sullo stesso piano visivo dei pannelli cronologici, senza che venga esplicitata la loro funzione specifica all'interno del dispositivo narrativo.

L'effetto complessivo è una crisi di leggibilità che non dipende dalle competenze del visitatore, ma da un progetto espositivo che presuppone elevate capacità di orientamento e resistenza cognitiva. Il sovraccarico informativo non è accompagnato da strumenti adeguati di gerarchizzazione, così la fatica cresce fino a compromettere l'attenzione e a rendere difficile distinguere ciò che è centrale da ciò che è accessorio.

Questa dinamica, già presente in altre sezioni, in Afropea incide in modo particolare, poiché qui sarebbe in gioco la possibilità di articolare una contro-narrazione rispetto al racconto coloniale

dominante. La saturazione di testi, immagini e temporalità produce invece un effetto di rumore che attenua il potenziale critico, trasformando l'eccesso di parola in una forma di opacità.

Le informazioni proposte sono spesso rilevanti e preziose, e potrebbero risultare efficaci in un contesto didattico strutturato; il problema riguarda la loro integrazione nel percorso museale complessivo, poiché temi cruciali per comprendere la storia coloniale e postcoloniale vengono concentrati qui senza essere stati pienamente elaborati nelle sezioni precedenti.



Processo di lotta e indipendenza nella sala sul colonialismo

Diaspora africana in Belgio nella fascia temporale 2000

In Afropea vengono affrontate questioni rimaste finora marginali, come la condizione delle comunità diasporiche, la creazione di spazi di aggregazione e opposizione e la presenza afrodiscendente in Belgio come soggetto storico attivo. Emergono temi di marginalizzazione, accesso ai diritti e costruzione di reti associative, restituendo una storia segnata anche da agency e trasformazione.

Proprio questa concentrazione solleva però una domanda sulla loro collocazione: tali vicende compaiono solo qui, separate dalla narrazione del colonialismo trattata nelle altre sale, dove la dimensione sociale e incarnata della dominazione era rimasta sullo sfondo. Afropea colma quindi lacune evidenti, ma la sua posizione isolata rischia di far apparire queste storie come un capitolo aggiuntivo, non pienamente integrato nella genealogia complessiva del percorso.

Questa separazione narrativa produce un secondo problema, ancora più profondo: la rimozione delle connessioni strutturali tra scienza, colonialismo e razzializzazione. Afropea affronta, tra le altre cose, il tema degli zoo umani — una pratica che ha costituito uno degli esempi più espliciti e violenti di disumanizzazione delle popolazioni colonizzate. La presenza di questo tema è indubbiamente importante, ma la sua collocazione solleva interrogativi inquietanti: perché parlare di zoo umani qui, e non nella sezione dedicata alle risorse, alla biodiversità o alla tassonomia?

Il museo sceglie di affrontare la pratica dello zoo umano — una delle più violente, umilianti e simbolicamente devastanti dell'impresa coloniale europea — in Afropea, recidendo il legame tra razzismo scientifico e progetto coloniale, isolando lo zoo umano come una sorta di "aberrazione storica" anziché come esito coerente di un sistema di pensiero.

Gli zoo umani non nascono ab nihilo. Non sono una deviazione folkloristica, né una curiosità morbosa confinabile al margine della storia. Nascono all'interno di una cultura che aveva già stabilito un principio fondamentale: la possibilità di classificare e valutare le forme di vita. La tassonomia, celebrata con orgoglio in altre sezioni del museo come strumento di conoscenza e tutela, è lo stesso paradigma che ha reso possibile pensare l'essere umano come oggetto espositivo, come campione, come prova vivente di una teoria razziale.

Spostare gli zoo umani in Afropea significa evitare di esplicitare questa continuità, sfuggire alla possibilità di implementare un percorso di decolonizzazione epistemica. Significa, cioè, impedire al visitatore di cogliere il nesso fra la classificazione della natura e la classificazione dell'umano, fra la dissezione scientifica dell'ambiente e la riduzione delle popolazioni colonizzate a forme di vita inferiori. In questo modo, la scienza occidentale viene protetta: la sua immagine resta intatta, separata dagli abusi, presentata come strumento neutro e progressivo, evitando di mostrarne il ruolo storico nella produzione del razzismo scientifico e nella naturalizzazione delle disuguaglianze. Dall'altro, si

frammenta la responsabilità storica: gli orrori del colonialismo appaiono come episodi isolati, anziché come l'esito sistemico di un'intera, organica, efficiente visione del mondo.

Più precisamente, la frammentazione della responsabilità è resa possibile dall'esplicita costruzione testuale di un capro espiatorio: Leopoldo II.

Nel percorso museale, Leopoldo II viene costruito come figura centrale di colpa, come incarnazione quasi esclusiva della brutalità coloniale. Senza negare la responsabilità storica di Leopoldo II, questa operazione ha un effetto collaterale potentissimo: assolve la comunità. Trasforma una violenza sistemica, condivisa, sostenuta da istituzioni, scienziati, imprenditori, cittadini, in una colpa personalizzata e anche patologizzata.

Questa strategia narrativa produce effetti che non sono soltanto di ordine storico, ma investono anche una dimensione etica. Quando la responsabilità viene concentrata su figure isolate o su momenti circoscritti, il sistema che le ha rese possibili tende a dissolversi sullo sfondo e, con esso, la responsabilità collettiva. Il visitatore non è chiamato a riconoscersi come parte di una continuità storica, ma resta nella posizione relativamente rassicurante di osservatore critico di un passato separato dal presente. In questo modo, la violenza viene ricondotta a una cornice temporale chiusa, analizzata come evento concluso, senza che ne vengano attivate le implicazioni politiche nel tempo attuale.

Gli zoo umani, però, non possono proprio essere attribuiti a un solo individuo. Le esposizioni universali – Antwerp 1885 e 1894, Tervuren 1897, Ghent 1913 – sono eventi collettivi, pubblici, sostenuti dallo Stato, frequentati da famiglie, scuole, visitatori comuni. Non sono il prodotto di una mente folle isolata, ma di un consenso diffuso. Raccontare davvero gli zoo umani significherebbe ammettere che la comunità belga non è stata solo vittima "disinformata" del colonialismo, ma parte attiva della sua legittimazione simbolica.

Ecco allora che collocare questo tema in Afropea, e non nella sezione sul colonialismo, svolge una funzione precisa: smorza il potenziale auto-accusatorio. Afropea parla delle popolazioni colonizzate in Europa, delle loro sofferenze, delle discriminazioni subite, ma lo fa senza chiamare direttamente in causa il visitatore come erede di quella comunità complice. Il discorso resta informativo, ma non interpellante. Racconta, ma non coinvolge, quindi distanzia.

Così, l'allestimento riesce a difendere contemporaneamente due elementi fondamentali della narrazione occidentale: la moralità della scienza e la neutralità della comunità nazionale. La violenza coloniale viene sì denunciata, ma sempre in forme che permettono di mantenere intatta la fiducia nei pilastri epistemici dell'Occidente. L'orrore viene riconosciuto, ma non completamente integrato nella struttura del racconto. Infatti, quale sarebbe la temporalità della violenza coloniale? Molti dei fenomeni trattati — discriminazione, esclusione, sfruttamento simbolico — non appartengono

soltanto al passato coloniale, ma si protraggono nel presente. Tuttavia, la loro collocazione in una sezione separata rischia di produrre un effetto di storicizzazione rassicurante: come se si stesse parlando di "ciò che è stato", piuttosto che di dinamiche che continuano a strutturare la società belga contemporanea.

Ciò che manca, in definitiva, non è l'informazione, ma la messa in relazione. Afropea avrebbe potuto costituire il luogo in cui le linee narrative precedenti – risorse, scienza, classificazione, dominio – convergono e vengono rilanciate criticamente. Invece, si configura come uno spazio saturo di contenuti ma povero di connessioni strutturali e di prensività, in cui la ricchezza informativa si traduce quasi automaticamente in opacità.

Un ultimo elemento di cui mi preme parlare è quello che riguarda la violenza sessuale coloniale. Afropea affronta il tema dei figli nati da rapporti asimmetrici tra uomini belgi e donne congolesi durante la colonizzazione, ma utilizza sistematicamente il lessico della relazione, dell'incontro, del legame. Non viene mai nominata la parola stupro. Parlare di relazioni significa, ancora una volta, alleggerire la responsabilità. Eppure, il museo conosce bene la funzione dello stupro durante i conflitti e le occupazioni territoriali. Dobbiamo a questo punto ricordare l'enfasi con cui il museo affronta il tema della violenza sessuale come arma di guerra nelle guerre contemporanee dell'Africa centrale. Qui lo stupro viene denunciato con forza, viene mostrato, problematizzato, esibito come segno della barbarie. Ma quando la violenza è stata perpetrata dal soggetto bianco colonizzatore, essa scompare dal discorso. La razionalità occidentale sembra funzionare come una sorta di alibi simbolico: chi è razionale non può essere violento allo stesso modo.

Nella sezione delle risorse, il museo ha dedicato ben due vetrine alla denuncia dello stupro, ed entrambe erano di colore nero. Quando invece la violenza è strutturalmente legata al progetto coloniale europeo, essa viene assorbita, neutralizzata, resa indicibile, invisibile. Il soggetto colonizzatore resta oggettivo, investitore, civilizzatore, intelligente.

Questo silenzio non è un vuoto accidentale, né il semplice risultato di una scelta curatoriale mal riuscita. È piuttosto l'effetto di un dispositivo di potere ben preciso, che Ann Laura Stoler ha descritto con estrema chiarezza nel suo lavoro sul potere coloniale e sull'intimità. In Carnal Knowledge and Imperial Power (2002), che abbiamo già citato, Stoler mostra come il colonialismo non si eserciti solo attraverso l'economia, la politica o la forza militare, ma anche attraverso la regolazione dei corpi, della sessualità e delle relazioni intime. L'intimità non è mai un ambito privato o residuale: è una tecnologia di governo. In questo senso, la violenza sessuale non rappresenta una deviazione dal progetto coloniale, bensì una delle condizioni strutturali che lo rendono possibile. Il potere coloniale, infatti, agisce stabilendo chi può desiderare chi, chi può toccare chi, chi può riprodursi e in quali condizioni. La razza, per Stoler, non è solo una categoria visiva o fenotipica, ma una costruzione

biopolitica: passa attraverso il controllo della sessualità e della riproduzione. I corpi colonizzati, e in particolare quelli femminili, diventano territori regolabili, disponibili, penetrabili. In questo quadro, lo stupro non emerge come un crimine eccezionale, ma come un atto reso possibile – e tendenzialmente tollerato – da un sistema che attribuisce valore differenziale alle vite e ai corpi.

Rikke Andreassen (2015), parallelamente, analizzando le esposizioni etniche e le pratiche di messa in mostra dei soggetti colonizzati, approfondisce ulteriormente questa dimensione, mostrando come razza, genere e sessualità siano inseparabili. Negli zoo umani in particolare, i corpi non vengono soltanto primitivizzati ma anche anche sessualizzati. Il corpo esposto è un corpo reso leggibile attraverso lo sguardo occidentale, uno sguardo che non si limita a osservare, ma che possiede, consuma, valuta. Le donne colonizzate sono costruite come figure eccedenti rispetto alla norma, come esotiche, primitive, sensuali. Questa ipersessualizzazione produce una disponibilità simbolica alla violenza. Andreassen mostra con chiarezza come l'esposizione trasformi il corpo in superficie di senso, cancellando al contempo la voce, la soggettività e il contesto culturale di provenienza. Il corpo diventa tutto ciò che resta, e proprio per questo diventa violabile. In questa prospettiva, il silenzio sullo stupro coloniale non è una dimenticanza: è la continuazione di una logica visuale e discorsiva che ha storicamente reso quei corpi disponibili senza riconoscerli come pienamente umani.

I lavori di Stoler e Andreassen consentono dunque di comprendere come il colonialismo abbia operato simultaneamente sul piano della scienza, della visione e dell'intimità. Quando il museo parla di corpi, di identità, di differenze, ma tace sulla violenza sessuale coloniale, non sta semplicemente omettendo un capitolo scomodo della storia. Sta riattivando, sotto una forma apparentemente critica e contemporanea, lo stesso dispositivo che ha permesso quella violenza: un dispositivo che separa ciò che può essere mostrato da ciò che deve restare indicibile, ciò che può essere condannato da ciò che deve essere silenziato per preservare la coerenza morale del soggetto colonizzatore.

Il risultato complessivo è una narrazione profondamente asimmetrica. Afropea contiene potenzialmente i materiali per una critica radicale del colonialismo, ma questi materiali sono disinnescati da una serie di scelte curatoriali che ne riducono la portata politica. L'orrore viene mostrato senza essere pienamente attribuito. La responsabilità viene evocata senza essere condivisa.

La funzione di Afropea all'interno della mostra sembra essere quella di chiudere il discorso senza riaprirlo davvero. Offre un gesto di riconoscimento, ma non di redistribuzione della colpa. Permette al museo di dire "anche questo è stato raccontato", senza però incrinare le fondamenta simboliche su cui si regge l'intera narrazione istituzionale.

Ed è proprio qui che la mia critica si fa più severa: non perché Afropea dica troppo, ma perché dice senza concatenare, senza rendere inevitabile la conclusione. Lascia al visitatore la possibilità di

commuoversi, indignarsi, ma anche di uscire rassicurato, convinto che l'orrore appartenga a un passato circoscritto, gestibile, ormai superato.

Quando invece ciò che manca è esattamente l'opposto: mostrare che quell'orrore non è un incidente storico, ma il prodotto coerente di un sistema di pensiero che il museo, in larga parte, continua ancora a legittimare.

L'opacità della stanza Afropea è una scelta politica. Un silenzio costruito. Un silenzio che protegge la coerenza morale del museo e, con essa, quella della comunità che lo ha prodotto. Troppi pannelli, troppe parole, troppe immagini per impedire al visitatore di capire davvero.

Alla fine, di fronte a questa saturazione, il visitatore è spinto verso i dispositivi interattivi. Video, touchscreen, libri disposti sul tavolo rotondo centrale. Ma a frammentazione non si ricompone. I progetti di decolonizzazione, presentati nei video come segni di avanzamento, restano scollegati dal resto della narrazione. Non rispondono alle lacune strutturali della mostra, non riempiono i silenzi. Li decorano. Le teorie postcoloniali e decoloniali offerte nei libri rimangono inaccessibili perché il visitatore non è stato modalizzato secondo una competenza capace di valorizzarne l'utilità.

Le cose potevano ovviamente andare diversamente, considerando soprattutto il fatto che in Afropea non si parla solo del passato, ma del presente. Qui si raccontano storie che riguardano direttamente le persone afrodiscendenti presenti in Belgio, le comunità diasporiche, le seconde e terze generazioni, soggetti che spesso hanno avuto – e continuano ad avere – un accesso diseguale alle risorse educative, culturali ed economiche.

Per questi visitatori, la sala potrebbe e dovrebbe rappresentare uno spazio di riconoscimento, di genealogia simbolica, di ricostruzione identitaria e di emancipazione.

Afropea è, potenzialmente, la stanza più destabilizzante dell'intero percorso perché rompe la distanza di sicurezza che il museo aveva sempre mantenuto fino a questo punto. Nelle sezioni precedenti, anche quando il contenuto era violento o problematico, il visitatore restava sempre in una posizione

esterna: osservatore della natura africana, osservatore del colonialismo, osservatore delle carenze, delle mancanze, delle insufficienze, era un osservatore giudicante. Qui invece il dispositivo cambia funzione. Afropea non si limita a rappresentare soggettività afrodiscendenti: ne suggerisce la legittimità come soggetti del presente europeo. Qui, il museo non racconta solo "chi c'era", ma suggerisce chi può parlare oggi e a partire da dove.

Mostrare che queste identità hanno radici – storiche, politiche, affettive – significa sottrarle all'immaginario della discontinuità, della marginalità accidentale, dell'assenza di origine. Significa restituire profondità temporale a soggettività che nel discorso pubblico vengono spesso rappresentate come comparse recenti, come presenze contingenti o come problemi da gestire (quando vengono rappresentate). Avere radici, invece, significa essere parte di una storia; e avere una storia significa avere titolo per intervenire nello spazio pubblico.

La storia, quando è resa accessibile, produce agency. Una soggettività che può riconoscersi in una genealogia non è più soltanto un oggetto di politiche, ma un soggetto di rivendicazione. Questo spazio in effetti è il luogo in cui si concentrano le tensioni più alte tra memoria e presente, tra responsabilità storica e partecipazione contemporanea. Non a caso il pannello introduttivo insiste sull'assenza delle voci diasporiche dal dibattito pubblico: nominarla significa in un certo senso già tentare di colmarla. Tuttavia, mentre il museo promette questa possibilità, implementa un allestimento costellato da una serie di ostacoli che per alcuni possono essere invalicabili. Il visitatore percepisce la rilevanza dei temi, ma fatica a trasformare ciò che vede e legge in sapere operativo, in strumenti utilizzabili.

Dunque, da un lato, il museo riconosce l'esistenza di soggettività attive, resistenti, portatrici di storia; dall'altro, adotta una pratica espositiva che rende difficile a queste soggettività – e ai visitatori che dovrebbero riconoscersi in esse – trasformare il riconoscimento in consapevolezza politica. Non è una contraddizione accidentale, ma una tensione strutturale che attraversa l'intero progetto museale: "dire" la decolonizzazione senza permetterle di operare, di trasformare gli spazi del senso.

In questo senso, Afropea non è soltanto una stanza problematica. È una stanza rivelatrice del limite dell'Africa Museum, quando tenta di affrontare il presente senza rinunciare alle forme di controllo simbolico ereditate dal passato. È anche per questo che l'opacità che la caratterizza non può essere liquidata come una semplice mancanza: essa funziona come una protezione, come un meccanismo di contenimento che preserva l'ordine del discorso pur dichiarandone la volontà di superamento.

6.15 Conclusioni

6.15.1 Africa Museum come spazio della memoria e del terrore

Lo spazio dell'AfricaMuseum di Tervuren può essere letto non solo come un dispositivo di riorganizzazione delle narrazioni sulla colonizzazione e sulla multiculturalità, ma anche come uno

spazio del trauma e, in alcuni suoi aspetti strutturali, come un vero e proprio spazio del terrore. In questo senso, le categorie elaborate da Patrizia Violi (2014) e Francesco Mazzucchelli (2010) offrono strumenti efficaci per comprendere ciò che il museo fa e ciò che il museo è.

Come sottolinea Violi, esistono luoghi che non si limitano a rappresentare un trauma passato, ma che lo incorporano. Il trauma non è semplicemente un contenuto narrabile o un tema espositivo: è inscritto nella materialità del luogo, nelle sue funzioni storiche, nelle pratiche che lo hanno attraversato. Tervuren rientra pienamente in questa categoria. Il museo non è nato come spazio neutro di conservazione o di divulgazione, ma come parte integrante dell'apparato coloniale belga. Qui sono stati organizzati zoo umani, qui i corpi di uomini, donne e bambini africani sono stati esposti come oggetti scientifici e spettacoli esotici, qui si è prodotta una conoscenza razzista che ha legittimato lo sfruttamento coloniale. Questo passato non è esterno al museo: è costitutivo del museo.

Per questo motivo, Tervuren non può essere inteso solo come uno spazio che oggi "parla" di colonialismo, ma come uno spazio che ha esercitato direttamente violenza, sia materiale sia simbolica. La riorganizzazione narrativa proposta dalla mostra contemporanea non cancella questa stratificazione. Al contrario, la rende spesso percettibile attraverso effetti di spaesamento, sovraccarico informativo, ambiguità discorsive e silenzi strutturali. In termini violiani, il museo si configura come un luogo traumatico non completamente elaborato: un luogo in cui il passato ritorna in modo frammentario, non risolto, producendo nel visitatore reazioni affettive forti – frustrazione, rabbia, fatica, senso di impotenza – senza che queste vengano pienamente riconosciute o tematizzate.

Quando Mazzucchelli parla di terrorscapes, non si riferisce unicamente a luoghi del terrore esplicito, spettacolare o immediatamente riconoscibile, come i campi di sterminio o i siti di massacri. Un terrorscape è piuttosto uno spazio in cui il terrore è strutturale, diffuso, incorporato nei dispositivi di potere, nei saperi, nell'organizzazione dello spazio e nelle forme di visibilità. Sotto questo profilo, l'Africa Museum può essere letto come un terrorscape coloniale: un luogo in cui la dominazione si è esercitata attraverso la scienza, la classificazione, la tassonomia, l'esposizione dei corpi e la costruzione dell'Altro come oggetto di conoscenza.

La scelta di collocare temi come gli zoo umani o le violenze razziste in sezioni marginali o laterali, invece che al centro della narrazione sul colonialismo, contribuisce a mantenere questo terrore in una forma opaca. Non viene negato, ma nemmeno assunto fino in fondo. In questo modo, la responsabilità storica della comunità belga viene attenuata, spostata, diluita, mentre il museo continua a presentarsi come luogo di sapere, di razionalità scientifica e di riconciliazione. Il terrore non è spettacolarizzato, ma neppure realmente elaborato: rimane inscritto nello spazio come tensione irrisolta.

Il risultato è un'esperienza museale radicalmente ambigua. Da un lato, il museo ambisce a essere uno spazio di decolonizzazione e di riconoscimento delle soggettività afropee. Dall'altro, continua a

operare attraverso dispositivi che producono silenzi, confusione e gerarchie implicite del sapere. In questo senso, il silenzio stesso diventa un effetto di senso: non un vuoto, ma il prodotto di un sovraccarico, di una violenza epistemica che ostacola la comprensione e impedisce una reale presa di parola.

Leggere Tervuren come spazio del trauma e del terrore non significa rifiutare in blocco il progetto museale, ma riconoscere che la difficoltà, il disagio e persino il dolore sperimentati dal visitatore non sono incidenti collaterali. Sono segnali di una memoria non pacificata, di un passato che continua a operare nel presente. In questo senso, il museo non è soltanto un luogo di racconto: è un luogo che mette in gioco il corpo, l'affettività e la posizione etica di chi lo attraversa. Ed è proprio in questa dimensione disturbante, non completamente controllabile, che si manifesta la sua natura più profonda di paesaggio traumatico e di terrorscape coloniale.

6.15.2 Museo opaco: inclusione asimmetrica e persistenza dell'ideologia coloniale

Se si considera nel suo insieme il percorso dell'Africa Museum, emerge una coerenza strutturale che attraversa l'intero dispositivo espositivo e che riguarda anzitutto la forma della messa in scena. L'opacità non appare come un limite accidentale, ma come un effetto decisamente troppo ricorrente: la densità dei materiali, la proliferazione di pannelli e dispositivi poco gerarchizzati, la difficoltà di orientamento e l'assenza di una progressione chiaramente guidata rendono complessa la costruzione di nessi causali tra colonialismo e conseguenze e pratiche politiche contemporanee.

In questo quadro, il museo sollecita una riflessione che resta però inscritta entro i confini dell'autorità istituzionale che la produce. La legittimità epistemica occidentale non viene sospesa, ma riaffermata attraverso il ruolo centrale attribuito alla scienza, alla classificazione e alla tassonomia. Anche quando il passato coloniale viene tematizzato in chiave problematica, la scienza occidentale continua a funzionare come principio di veridizione, come grammatica che stabilisce che cosa è conoscibile, conservabile e degno di essere narrato. In tal modo, l'istituzione si presenta come spazio di oggettività mentre mantiene la prerogativa di definire unilateralmente le coordinate del sapere legittimo, rendendo visibile una continuità tra epoca coloniale e presente postcoloniale proprio nel potere di classificare, ordinare e spiegare. L'opacità della Grande Rotonde, segnata dai drappeggi che velano le statue coloniali, è in questo senso emblematica: tessuti interrompono l'architettura ottocentesca e si presentano come segni di apertura, ma la loro indeterminatezza semantica e la funzione prevalentemente estetica finiscono per attenuare il conflitto invece di renderlo comprensibile. Il drappeggio diventa una superficie che avvolge e addolcisce, trasformando l'idea di inclusione in immagine decorativa più che in presa di posizione argomentata.

Nonostante la moltiplicazione apparente dei punti di vista, la voce che organizza il discorso resta quella dell'istituzione occidentale, che si mostra capace di autocritica senza mettere in questione la propria autorità come garante del sapere. L'inclusione avviene entro cornici già definite, mentre la violenza coloniale viene ricondotta a episodi circoscritti o a responsabilità individuali, operazione che consente all'Europa di riqualificarsi come soggetto eticamente competente, pronto a correggere e orientare, più che come parte strutturale del problema.

In questo assetto l'Altro non assume mai una piena autonomia epistemica. La creatività e la ricchezza culturale vengono riconosciute, ma attraverso categorie che mantengono una distanza gerarchica: da un lato emerge come privo di strumenti tecnico-scientifici adeguati, dall'altro come portatore di una vitalità affascinante che richiede comunque mediazione e canalizzazione.

Questo statuto epistemico ridotto rappresenta l'ultimo movimento di una più ampia traiettoria narrativa che articola il soggetto africano secondo una progressione modale coerente con lo schema greimasiano: da soggetto inizialmente "uguale" nella sala dei Rituali e cerimonie, passa alla condizione di "non libero" nella fase di pre-assoggettamento coloniale, diventa pienamente "schiavo" nella sezione dedicata allo Stato Libero del Congo, recupera poi una forma di autonomia parziale – fragile, instabile, costantemente minacciata – nelle sezioni sull'amministrazione coloniale e sull'indipendenza, per infine ricadere, nella sala delle risorse, in una condizione di "non libertà" definita in termini di incapacità gestionale e dipendenza strutturale. La mancata autonomia epistemica che emerge nel percorso espositivo finale appare dunque come esito di questa sequenza: il soggetto africano non solo non dispone dei mezzi per autodeterminare la propria vita materiale, ma non viene riconosciuto come soggetto capace di produrre sapere valido.

Questa dinamica conosce una breve sospensione nella sala dedicata all'arte, dove la creatività africana viene definita "senza pari". Tuttavia, nella logica dell'allestimento, tale formula non coincide con un pieno riconoscimento epistemico: essa traduce piuttosto l'idea di un'espressività considerata non intellegibile nei termini europei e dunque confinata a un regime estetico separato, inoffensivo, non trasformativo. La libertà che sembra emergere in questo spazio è una libertà limitata alla sfera artistica, priva di effetti sulla dimensione pragmatica e sulla gestione del mondo. È una libertà apparente che non modifica la posizione attanziale del soggetto nel percorso complessivo.

La doppia costruzione del soggetto centro-africano — incompetenza razionale e eccesso vitale — non è nuova. È una delle figure classiche del dispositivo coloniale, che trova qui una riformulazione contemporanea. L'Africa del museo non è più semplicemente arretrata: è potenziale, in divenire, "sulla strada giusta" purché segua le traiettorie tracciate dall'Occidente. È un'Africa che deve essere protetta da se stessa, educata, guidata, corretta. Un'Africa che possiede una cultura, sì, ma una cultura

che acquista pieno valore solo quando viene riconosciuta, classificata e validata dall'istituzione museale.

In questo senso, l'Africa Museum non si limita a raccontare il passato coloniale: contribuisce attivamente alla riorganizzazione contemporanea delle relazioni di potere tra Europa e Africa. La sua opacità è funzionale a un progetto di rilegittimazione, un progetto che consente all'istituzione di presentarsi come spazio di riflessione critica, mentre in realtà continua a operare come infrastruttura di un immaginario neocoloniale. Un immaginario che giustifica, oggi come ieri, forme di intervento economico, politico e culturale che si presentano come umanitarie, scientifiche, necessarie.

Il museo diventa così uno spazio ambiguo: un luogo che invita a riconoscere le violenze del passato, ma che allo stesso tempo prepara il terreno per le giustificazioni del presente. Un luogo in cui la memoria non viene cancellata, ma organizzata in modo tale da risultare compatibile con nuove forme di dominio. È proprio in questa ambivalenza che risiede la sua opacità più profonda, e la sua pericolosità discorsiva.

Accanto all'opacità dell'allestimento, un elemento centrale riguarda la costruzione del visitatore modello, che il museo presuppone lungo tutto il percorso. Si tratta di un soggetto implicitamente allineato con l'orizzonte culturale dominante, accompagnato a comprendere la narrazione proposta senza essere realmente invitato a interrogare la propria collocazione storica nelle strutture coloniali e postcoloniali. La sua posizione resta quella di osservatore competente e legittimato, chiamato a informarsi e a collegare dati, più che a ripensare il proprio rapporto con le eredità del colonialismo.

La progressione narrativa parte dal richiamo a una comune condizione umana, evocata nelle sale sui rituali, e introduce gradualmente criteri di differenziazione fondati sulla competenza tecnica e sulla razionalità scientifica. Nelle sezioni dedicate alle risorse, l'Occidente appare come soggetto capace di misurare e valorizzare l'ambiente attraverso strumenti specialistici, mentre le popolazioni africane vengono collocate in una posizione di minore efficacia gestionale, così che la tecnica diventa parametro implicito di maturità storica.

La violenza coloniale viene infine ricondotta a responsabilità individuali e a momenti circoscritti, come nella focalizzazione su Leopoldo II, operazione che delimita la colpa e la colloca in un passato concluso. Il visitatore occidentale non è sollecitato a riconoscersi parte di una continuità strutturale, ma viene accompagnato verso una presa di distanza morale che preserva la propria legittimità nel presente e consolida l'autorità interpretativa dell'istituzione.

La comunità che ha perpetrato la violenza coloniale non viene mai esposta come soggetto collettivo responsabile di un progetto sistemico, perché il racconto insiste sui momenti di dissenso interno, sulle figure critiche, sui tentativi di riforma, costruendo l'immagine di una società capace di correggersi da sé e quindi moralmente recuperabile. In questo modo il trauma storico non viene assunto nella sua

interezza, ma frammentato e reso compatibile con una narrazione che non chiama mai in causa il visitatore come erede di una struttura di dominio ancora operante. La violenza viene riconosciuta, ma rimane contenuta entro un perimetro che ne riduce la portata politica e la trasforma in episodio gestibile.

Questa gestione selettiva del passato produce un effetto preciso nel presente, perché mantiene intatta la possibilità di rappresentare l'intervento occidentale come necessario e legittimo. L'Africa viene descritta come spazio ricco di risorse e carente di strumenti adeguati per amministrarle, e tale rappresentazione prepara il terreno a nuove forme di presenza economica e politica che si presentano come cooperazione o sviluppo, pur riproducendo rapporti asimmetrici. Il museo partecipa a questa operazione costruendo un immaginario in cui il continente resta oggetto di valorizzazione e investimento, mentre la responsabilità storica viene circoscritta e neutralizzata.

In questa prospettiva, l'idea di trasformare l'istituzione, che è un museo sull'Africa, in un museo sul colonialismo risulta incompatibile con la funzione semiotica che essa svolge. Un simile progetto richiederebbe di porre al centro la violenza come esito strutturale di un sistema condiviso, di mostrare la continuità tra colonialismo e neocolonialismo e di riconoscere la razionalità occidentale come tecnologia di dominio. L'allestimento attuale evita deliberatamente questa messa in questione radicale, mantiene l'Africa come oggetto permanente di analisi e rappresentazione e circoscrive il colonialismo a un capitolo delimitato, così da rendere il passato narrabile senza compromettere la legittimità presente dell'istituzione e del contesto politico ed economico in cui essa opera.

Capitolo 7 – Musée de l'Homme

Il Musée de l'Homme nasce nel cuore dell'impero coloniale francese e non può essere compreso se non come istituzione con una lunga storia legata al colonialismo. Le sue collezioni, i suoi oggetti e la stessa possibilità di "mostrare l'Umanità" dipendono infatti da reti di esplorazione, prelievo e amministrazione prodotte dalla conquista e dal governo coloniale. La Francia repubblicana, mentre rivendica un universalismo antirazzista, elabora dispositivi culturali capaci di rendere il dominio meno visibile e più legittimo, traducendolo in conoscenza, tutela e missione (Conklin 2013).
In questa prospettiva, il museo non è soltanto uno spazio di esposizione: è un luogo di *enunciazione dell'universale*. Proclamare l'unità della specie umana può funzionare come gesto progressivo rispetto al razzismo biologico, ma può anche preservare la gerarchia coloniale in forme più sottili, spostandola dal piano della "razza" a quello della competenza scientifica, della classificazione culturale e dell'autorità morale (Saada 2005).

7.1 La storia del museo

7.1.1 Il colonialismo francese

Il colonialismo francese costituisce uno dei fenomeni centrali della storia moderna e contemporanea europea, non solo per l'estensione geografica dell'impero costruito dalla Francia tra il XVI e il XX secolo, ma anche per la complessità delle forme attraverso cui tale dominio è stato giustificato, amministrato e rappresentato. Dalla prima espansione oltremare fino alle controversie politiche, culturali e memoriali che attraversano ancora oggi la società francese, l'esperienza coloniale si è articolata come un sistema di potere multiforme, fondato su una combinazione di violenza militare, controllo amministrativo, sfruttamento economico e produzione di discorsi universalistici. La Francia ha costruito uno dei più vasti imperi coloniali del mondo, esteso in Africa, Asia, America e Oceania, il cui impatto continua a influenzare profondamente tanto le relazioni internazionali quanto le configurazioni sociali e simboliche dello spazio postcoloniale (Cooper 2005).
Le prime esperienze coloniali francesi risalgono al XVI secolo e si inseriscono nel contesto della competizione europea per il controllo delle rotte commerciali e dei territori extraeuropei, inizialmente dominata dalle potenze iberiche. I tentativi francesi in Brasile e in Nord America furono in larga parte instabili e spesso destinati al fallimento, ma contribuirono a delineare una strategia coloniale che avrebbe trovato maggiore stabilità nelle Antille e nel Nord America francese. Nel corso del XVII secolo, sotto l'impulso del mercantilismo colbertista, la monarchia francese iniziò a concepire l'espansione coloniale come uno strumento strutturale di potenza economica e politica, strettamente integrato alla costruzione dello Stato moderno (Pagden 1995). La fondazione di grandi compagnie

commerciali monopolistiche, come la Compagnie des Indes Occidentales e la Compagnie des Indes Orientales, segnò l'avvio di una forma di colonialismo in cui iniziativa privata e autorità statale si rafforzavano reciprocamente.

In questo quadro, i territori caraibici assunsero un ruolo centrale nello sviluppo dell'economia coloniale francese. Le Antille divennero il laboratorio di un sistema di piantagione fondato sul lavoro schiavile, inserito pienamente nella tratta atlantica degli schiavi e orientato alla produzione di beni destinati al mercato europeo. L'adozione del Code Noir nel 1685 sancì giuridicamente la schiavitù, istituzionalizzando una gerarchia razziale che regolava la vita, il corpo e lo statuto giuridico delle popolazioni schiavizzate, rendendo la disuguaglianza un elemento strutturale dell'ordine coloniale (Peabody 1996). Lungi dall'essere una semplice appendice del sistema economico, la schiavitù divenne uno dei pilastri attraverso cui la Francia accumulò ricchezza e consolidò la propria posizione nel capitalismo emergente.

Nel XVIII secolo, l'impero coloniale francese conobbe una significativa espansione, in particolare nelle Antille, dove territori come Saint-Domingue, Martinica e Guadalupa divennero tra le regioni più ricche del mondo grazie alla produzione intensiva di zucchero e caffè. Questo sviluppo economico si fondava su un regime di sfruttamento estremo della manodopera africana schiavizzata, che generò enormi profitti per la metropoli e contribuì in modo decisivo all'ascesa del capitalismo europeo (Blackburn 1997). La Rivoluzione francese introdusse tuttavia una frattura profonda nel sistema coloniale. Da un lato, la proclamazione dei diritti dell'uomo e del cittadino affermava l'universalità dei principi di libertà e uguaglianza; dall'altro, la loro applicazione alle colonie rimase parziale, contraddittoria e fortemente contestata. La rivoluzione haitiana, iniziata nel 1791 e culminata con l'indipendenza nel 1804, rappresentò un evento di portata globale: per la prima volta, una popolazione schiavizzata rovesciava l'ordine coloniale europeo, mettendo in crisi le gerarchie razziali e dimostrando la possibilità di una decolonizzazione guidata dai soggetti subalterni stessi (Dubois 2004).

Dopo la perdita di gran parte del primo impero coloniale, la Francia avviò nel XIX secolo una nuova fase di espansione, dando vita al cosiddetto secondo impero coloniale. L'invasione dell'Algeria nel 1830 segnò l'inizio di una colonizzazione di popolamento caratterizzata da una violenza sistematica, da espropriazioni massive delle terre indigene e da una trasformazione profonda delle strutture sociali locali (Sessions 2011). Nel corso del secolo, la Francia estese progressivamente il proprio dominio sull'Africa occidentale ed equatoriale, sull'Indocina e su numerosi territori insulari, costruendo un impero che si presentava come coerente con i valori repubblicani e universalistici. Questa espansione fu giustificata ideologicamente attraverso la dottrina della mission civilisatrice, che presentava il dominio coloniale come un progetto di progresso morale, culturale e materiale. In realtà,

l'amministrazione coloniale si fondava su un sistema profondamente diseguale, che negava ai colonizzati pieni diritti politici e civili e li collocava in una posizione strutturalmente subordinata (Conklin 1997).

Il colonialismo francese elaborò nel tempo un apparato complesso di pratiche amministrative e teorie razziali volte a classificare, controllare e governare le popolazioni colonizzate. La distinzione tra citoyens e sujets costituiva il fulcro dell'ordine coloniale, consentendo l'applicazione di regimi giuridici eccezionali come l'indigénat, che legalizzava forme di coercizione, punizione arbitraria e lavoro forzato (Saada 2005). Studi critici hanno messo in luce come la violenza coloniale non rappresentasse una deviazione o un eccesso, ma un elemento strutturale del dominio francese, evidente tanto nelle campagne militari quanto nelle pratiche quotidiane di governo e repressione dei movimenti di resistenza (Mbembe 2001).

Il XX secolo segnò l'avvio della crisi definitiva dell'impero coloniale francese. Dopo la Seconda guerra mondiale, la Francia tentò di mantenere il controllo imperiale attraverso riforme limitate e un ricorso massiccio alla forza. La guerra d'Indocina e la guerra d'Algeria rappresentarono due conflitti centrali del Novecento, segnati da torture, repressioni di massa e profonde fratture politiche interne alla società francese (Horne 1977). Il crollo formale dell'impero non segnò tuttavia la fine dell'influenza francese nei territori ex coloniali. Attraverso reti economiche, militari e culturali, la Francia continuò a esercitare un ruolo significativo, dando origine a forme di neocolonialismo spesso indicate con il termine Françafrique (Bayart 2000).

Negli ultimi decenni, il colonialismo francese è divenuto oggetto di intensi dibattiti pubblici e accademici. Questioni come il razzismo strutturale, l'immigrazione postcoloniale, la restituzione dei beni culturali e il riconoscimento delle violenze coloniali occupano oggi un posto centrale nel discorso politico e culturale contemporaneo (Stora 2021). La difficoltà della Francia nel confrontarsi pienamente con il proprio passato coloniale riflette tensioni profonde tra l'universalismo repubblicano, che continua a strutturare l'identità nazionale, e la realtà storica di esclusione, sfruttamento e dominio su cui tale universalismo si è in parte costruito.

7.1.2 Le origini del Musée de l'Homme

Il progetto del Musée de l'Homme è stato inaugurato nel 1937 sotto la direzione di Paul Rivet, ed è consistito non tanto nell'abbandono di un assetto coloniale quanto in una sua riorganizzazione sofisticata. Il razzismo biologico, ormai compromesso sul piano scientifico e politico, viene qui rimpiazzato da un universalismo che si presenta come inclusivo e progressista, pur mantenendo intatta una posizione di superiorità epistemica e morale. L'unità della specie umana diventa il principio

regolatore dell'allestimento e dell'intero programma museale come dogma fondativo attraverso cui organizzare il sapere sull'Altro.

Come osserva estesamente Conklin (2013), all'interno dello stesso edificio vengono accostati ambiti che fino a quel momento avevano avuto spazi e statuti distinti. L'antropologia biologica, con i suoi crani e le sue classificazioni evolutive, la preistoria europea, con le grotte di Lascaux e l'origine dell'uomo occidentale, e l'etnografia dei mondi extraeuropei convivono in una continuità narrativa che suggerisce un'unica traiettoria evolutiva. Ogni popolazione viene inscritta in una stessa storia dell'Umanità, concepita come progressione ordinata. In questo quadro, la Francia occupa una posizione implicita di avanzamento. L'unità della specie non dissolve la gerarchia, ma la rende meno visibile. Se tutti appartengono allo stesso cammino, chi dispone degli strumenti scientifici per raccontarlo appare come colui che è giunto prima, legittimato a osservare, classificare e amministrare ciò che si trova a uno stadio diverso del percorso.

Sul piano dell'espressione, dell'estetica dell'esposizione, a partire dal '37 l'eroe coloniale non è più il soldato, ma lo scienziato. Conklin sottolinea come il gesto della conquista venga tradotto come atto di comprensione, di raccolta, di traduzione culturale. Gli oggetti provenienti dalle spedizioni coloniali non compaiono come segni di un conflitto, ma come testimonianze della creatività umana. La maschera rituale esposta in vetrina perde ogni traccia del contesto di prelievo. Il furto, la coercizione, la violenza che hanno reso possibile la sua presenza a Parigi non entrano nel campo del discorso. L'oggetto viene isolato, valorizzato per la sua forma, per il suo valore documentario, e inserito in un regime di senso che lo presenta come salvato dall'oblio. Il museo si attribuisce così una funzione protettiva, capace di trasformare l'atto violento dell'appropriazione in un gesto di tutela e conservazione.

In questa cornice prende forma un antirazzismo che non mette in discussione l'ordine coloniale, ma lo riorganizza in termini paternalistici. I popoli colonizzati vengono riconosciuti come pienamente umani, accomunati agli europei da una stessa natura biologica. Allo stesso tempo, vengono collocati in una posizione di minorità culturale. L'eguaglianza riguarda l'essere, non le dimensioni modali del sapere e del potere. Il museo diventa lo spazio in cui il soggetto occidentale si assume il compito di ordinare, spiegare e preservare le culture altrui, senza che queste possano intervenire nella definizione di ciò che le rappresenta. L'Altro viene trattato come il destinatario di una cura che non prevede reciprocità né consenso, fondata sulla convinzione che l'intervento esterno sia necessario e benefico.

7.1.3 La relazione del museo con l'esposizione universale del 1937

Nel quadro dell'Esposizione Internazionale del 1937, il rapporto tra il Musée de l'Homme e il dispositivo espositivo complessivo si iscrive in una complessa organizzazione spaziale del potere. La

messa in scena del progresso e della supremazia francese avviene attraverso una distribuzione topografica che separa e al tempo stesso connette sapere, tecnica e dominio coloniale. L'evento parigino costruisce un'immagine dell'impero articolata tra un centro nucleare, dedicato alla scienza e alla razionalità, e una serie di spazi satelliti deputati alla rappresentazione delle colonie.

Il fulcro dell'Esposizione coincide con l'asse che unisce il Palais de Chaillot alla Torre Eiffel attraversando lo Champ de Mars. In questa zona si concentrano i padiglioni delle grandi potenze industriali, le istituzioni scientifiche, i luoghi in cui il progresso tecnologico e culturale dell'Occidente viene presentato come misura del presente. È in questo contesto che il Musée de l'Homme assume una funzione centrale, inscrivendosi nella parte "alta" e riflessiva dell'evento. Attorno a questo baricentro, il colonialismo si dispiega in spazi decentrati che non ne attenuano l'importanza, ma ne modulano la visibilità e il regime di senso.

L'Île des Cygnes, lunga e stretta, interamente consacrata alle colonie, propone al visitatore un'immersione spettacolare nei territori d'oltremare attraverso padiglioni che ricostruiscono forme architettoniche riconoscibili come esotiche. Qui il dominio francese accompagna i visitatori in un viaggio, in cui intere culture vengono tradotte in ambienti visitabili, ridotte a scenografie stabili e possedibili. All'estremità opposta della città, il Palais de la Porte Dorée continua a svolgere, anche nel 1937, il ruolo di polo della celebrazione imperiale già consolidato dall'esposizione coloniale del 1931, concentrando l'attenzione sull'utilità economica dell'impero. Lungo la Senna, infine, padiglioni monumentali dedicati a territori come l'Algeria o l'Indocina scandiscono il percorso espositivo, mantenendo una prossimità fisica con il centro senza mai confondersi con i luoghi della tecnica e della scienza.

All'interno di questi spazi distaccati, l'architettura svolge una funzione decisiva, trasformando templi e mercati in elementi scenografici che condensano l'alterità in forme immediatamente riconoscibili. Le risorse occupano un posto centrale, attraverso l'esposizione dei prodotti agricoli e minerari che attestano la produttività dei territori colonizzati e ne giustificano il possesso. A questo si affianca la narrazione del "buon governo", veicolata da mappe, grafici e diorami che illustrano ferrovie, scuole e ospedali come segni di una presenza benefica e ordinatrice. Il dominio viene così presentato come gestione razionale e modernizzatrice, depurata di ogni riferimento alla coercizione (Blanchard, Lemaire 2003).

In questo contesto, la proclamazione dell'unità dell'essere umano non entra in contraddizione con la celebrazione del colonialismo, ma, come sottolinea Conklin, ne costituisce il presupposto. Al centro, nel Musée de l'Homme, l'affermazione scientifica dell'unicità della specie umana consente alla Francia di distinguersi dalle ideologie razziste che attraversano l'Europa degli anni Trenta, offrendo un'immagine di universalismo e apertura.

Il museo svolge qui una funzione di raccordo molto importante: gli oggetti provenienti dalle colonie vengono studiati ed esposti come tracce di tappe evolutive dell'umanità, integrando la celebrazione del possesso territoriale con un discorso di tutela scientifica.

Durante l'Esposizione Universale del 1937, il Palais de Chaillot è attraversato da esposizioni eterogenee che concorrono a costruire una visione coerente del mondo e del ruolo della Francia al suo interno (cfr. Blanchard, Lemaire 2003).

Nell'ala di Passy, dove trova posto il Musée de l'Homme, è collocato anche il Musée de la Marine. Da una parte, il museo antropologico organizza il discorso sull'essere umano nelle sue dimensioni biologiche e culturali, attingendo in larga misura a collezioni provenienti dai territori coloniali e presentandole entro un regime di scientificità. Dall'altra, il museo navale espone la potenza marittima francese, rendendo visibile l'apparato tecnico e militare che ha reso possibile l'espansione oltremare. La compresenza di questi due spazi mette in continuità il sapere sull'uomo e i mezzi concreti della conquista, senza che tale legame venga esplicitato sul piano discorsivo. Il viaggio, l'esplorazione e il prelievo degli oggetti appaiono come conseguenze naturali di una capacità tecnica già data.

Sull'ala opposta del palazzo, affacciata verso Parigi, si trova il Musée des Monuments Français, oggi Cité de l'architecture. Qui il percorso espositivo celebra la tradizione architettonica europea e francese attraverso calchi, modelli e affreschi che condensano secoli di storia monumentale. La giustapposizione tra le due ali del Chaillot organizza una polarità spaziale e semiotica molto significativa e decisamente chiara: infatti, da una parte si dispongono le culture lontane, trattate come materiali di studio e testimonianze di un'umanità altra; dall'altro si afferma la continuità storica dell'Occidente, resa tangibile nella monumentalità delle sue forme.

Questa funzione di coordinamento si chiarisce ulteriormente se si considera il rapporto con il Palais de la Porte Dorée, costruito per l'esposizione coloniale del 1931 e ancora centrale nel 1937. I due edifici operano in sinergia. Alla Porte Dorée si concentra la rappresentazione esplicita dell'impero come sistema economico e politico, fondato sull'estrazione di risorse e sull'amministrazione dei territori. Al Palais de Chaillot, e in particolare nel Musée de l'Homme, prende forma la legittimazione scientifica di quello stesso impero (Conklin 2013). Qui il dominio ha il volto della conoscenza, della classificazione, della tutela dell'umano. La separazione spaziale consente una specializzazione dei registri.

L'Esposizione del 1937 si svolge inoltre in un contesto di forte tensione politica internazionale. Ai piedi della collina del Trocadéro, direttamente di fronte al Palais de Chaillot, si fronteggiano due padiglioni monumentali che mettono in scena modelli antagonisti di organizzazione del potere. Il padiglione della Germania nazista, con la sua verticalità imponente sormontata dall'aquila e dalla

svastica, e quello dell'Unione Sovietica, dominato dalla statua dell'Operaio e della Contadina che sollevano falce e martello, trasformano lo spazio espositivo in un campo visivo carico di conflitto.

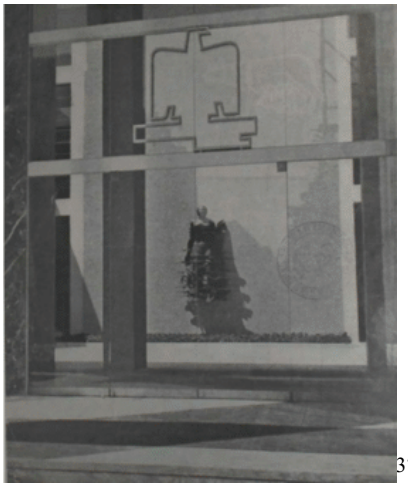
[36]

In mezzo a queste presenze, la Francia tenta di affermare una posizione distinta, fondata sull'umanesimo, sulla scienza e sui diritti, senza rinunciare al proprio impero coloniale.

Il Palais de Chaillot e il Musée de l'Homme diventano così il luogo in cui questa pretesa prende forma. Lungi dal presentarsi come semplice alternativa ai totalitarismi emergenti, essi costruiscono una terza configurazione del potere, capace di conciliare universalismo e dominio. La scienza dell'uomo, l'unità dell'umanità e la monumentalità culturale europea si saldano in un dispositivo che offre al visitatore del 1937 l'impressione di un mondo ordinato, coerente, già interpretato. In questo assetto, la violenza non scompare, ma viene assorbita in una organizzazione semiotica che la rende difficilmente individuabile, trasformandola in condizione silenziosa di possibilità del discorso stesso (Conklin 2013).

L'unità proclamata non mette in discussione la distribuzione del potere, ma la riformula in termini di guida e tutela, contro nazismo e comunismo, e anche fascismo: l'Italia fascista partecipa all'Esposizione del 1937 con un padiglione di primo piano, collocato in prossimità di quelli tedesco e sovietico.

[36] Fonte:
https://www.reddit.com/r/europe/comments/eojfq0/german_and_soviet_pavilions_facing_each_other/

 [37]

Il progetto del padiglione italiano, affidato a Marcello Piacentini, traduce in forma architettonica il programma politico del regime. L'edificio combina modernismo e richiami all'estetica imperiale romana, attraverso volumi massicci, materiali monumentali e una torre che evoca simbolicamente il littorio. L'Italia si presenta come nazione giovane e tecnologica, capace di proiettarsi nel futuro senza rinunciare a una genealogia imperiale millenaria.

Il contenuto del padiglione rafforza questa immagine. Le bonifiche, le innovazioni scientifiche, le comunicazioni, l'espansione oltremare vengono esposte come tappe di un unico programma di potenza. In questo caso, la dimensione coloniale non viene mascherata, ma rivendicata apertamente. In effetti, solo un anno prima, nel 1936, l'Italia ha proclamato la nascita dell'Impero dopo la conquista dell'Etiopia, condotta attraverso una violenza estrema che include l'uso di armi chimiche e massacri sistematici. All'Esposizione del 1937, questa violenza viene trasformata in segno di forza e di continuità con la Roma imperiale (cfr. Blanchard, Lemaire 2003).

7.1.4 L'expo e gli zoo umani

Hai ragione, la citazione va mantenuta. Rifaccio con una riduzione reale intorno al 50%, fluida e senza strutture oppositive.

Negli anni Trenta la Francia rinegozia pubblicamente la pratica degli zoo umani, a lungo centrale nelle esposizioni universali e coloniali, poiché tali esibizioni risultano sempre meno compatibili con l'immagine della Repubblica come nazione democratica e moderna; il volume "Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines" (2004), a cura tra gli altri di Pascal Blanchard, ricostruisce come queste pratiche vengano progressivamente denunciate da ambienti intellettuali, religiosi e politici e

[37] Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Marcello-Piacentini-Giuseppe-Pagano-Italian-Pavilion-1937-Paris-Exposition-Colour_fig2_335095496
https://www.researchgate.net/figure/Marcello-Piacentini-Giuseppe-Pagano-Italian-Pavilion-1937-Paris-Exposition-Colour_fig2_335095496

ridefinite nel linguaggio ufficiale come degradanti e indegne di uno Stato che rivendica valori universali.

Abbiamo visto come l'Esposizione Internazionale del 1937 segna un passaggio verso una rappresentazione centrata su scienza e progresso, e il Musée de l'Homme diventa il simbolo di questa trasformazione, che, tuttavia, non comporta una reale interruzione della logica spettacolare. Come già accennavo, nelle aree distaccate dell'Esposizione centinaia di persone provenienti dalle colonie vengono condotte a Parigi per popolare i padiglioni. Non vi sono più palizzate né recinti in senso stretto, ma la messa in scena rimane vincolante e a queste persone viene sempre richiesto di simulare la propria quotidianità davanti al pubblico: tessono, lavorano i metalli, cucinano, danzano secondo orari stabiliti, adattando i gesti della vita ordinaria alle esigenze del flusso turistico. La terminologia, certo, cambia. Ora si parla di esposizioni viventi, di villaggi artigianali. Il visitatore non è più invitato a osservare il selvaggio, ma l'artigiano indocinese, il guerriero senegalese, l'abitante tipico di un territorio d'oltremare. La differenza tuttavia è soprattutto linguistica, perché la struttura resta quella di uno zoo umano, tradotto in quanto dispositivo educativo e folklorico.

Il sapere antropologico e la messinscena spettacolare operano in continuità, non in contraddizione. L'uno fornisce la legittimazione teorica, ma anche morale e politica; l'altra garantisce l'attrazione visiva. Mentre la Germania nazista esalta apertamente la razza ariana e l'Italia fascista celebra il guerriero e la conquista, la Repubblica francese utilizza le esposizioni viventi per affermare la propria tolleranza. Le persone provenienti dalle colonie vengono portate a Parigi secondo una disposizione di "accoglienza civilizzatrice" dove l'altro non viene umiliato come bestia, ma immobilizzato nel ruolo del primitivo, chiamato a rappresentare se stesso secondo uno script prestabilito, per il piacere del pubblico metropolitano.

La configurazione del 1937 si colloca in una lunga storia della modernità occidentale che intreccia spettacolo, razzismo e sapere scientifico, già evidente all'inizio dell'Ottocento. Nella seconda metà del XIX secolo Carl Hagenbeck consolida il formato dello zoo umano come spettacolo di massa attraverso l'esposizione di gruppi come Sami, Inuit e popolazioni africane all'interno di ambienti ricostruiti che simulano la vita quotidiana, trasformando l'esibizione in scena permanente.

In Francia questa pratica assume una dimensione istituzionale a partire dal 1877 con le esibizioni antropozoologiche al Jardin d'Acclimatation sotto la direzione di Geoffroy Saint-Hilaire, attirando un vasto pubblico e diventando componente stabile delle esposizioni universali, fino alla consacrazione del modello nel 1889 con il "Villaggio Negro", che integra circa quattrocento persone provenienti dalle colonie entro una narrazione legata alla missione civilizzatrice e alla rappresentazione della distanza culturale come fondamento dell'espansione coloniale.

Il punto di rottura arriva nel 1931 con l'Esposizione Coloniale di Vincennes. I villaggi ricostruiti, in particolare quelli dei Kanak della Nuova Caledonia, rendono evidente la brutalità del dispositivo. Dal momento che le persone esposte vengono costrette a comportamenti particolarmente umilianti, per esempio ruggire come belve per soddisfare le aspettative del pubblico, si scatenano proteste per esempio dai surrealisti e denunce da parte di intellettuali come Aimé Césaire che rompono il consenso: l'ipocrisia della Repubblica viene messa in discussione apertamente.
È in questo contesto che il 1937 rappresenta un tentativo di riorganizzazione. Lo zoo umano nella sua versione più cruda viene ufficialmente bandito. Al suo posto emerge il Musée de l'Homme come spazio di rielaborazione scientifica e simbolica. La pratica non scompare, ma si raffina. Le persone non sono più rinchiuse in gabbia, ma collocate in padiglioni artigianali, trasformate in esempi viventi di culture altre. La violenza si fa meno evidente, più subdola, ma non per questo meno efficace - anzi: l'altro viene riconosciuto come umano, ma collocato stabilmente in una posizione di minorità.

7.1.5 Chi stabilisce che cosa sia l'Essere Umano?

Nel 1937 il Musée de l'Homme si presenta come uno dei dispositivi simbolici più ambiziosi mai messi in campo dallo Stato francese.
Alla vigilia della catastrofe europea, mentre il continente si avvia verso la radicalizzazione razziale, la guerra totale e il collasso politico, il museo occupa una posizione strategica nel cuore di Parigi e nel cuore dell'Esposizione Internazionale.
Rivet comprende che l'antropologia, nel contesto degli anni Trenta, può funzionare come un linguaggio di potere particolarmente efficace (Conklin 2013). Il primo elemento attenzionato è l'idea di unità psichica del genere umano elaborata da Adolf Bastian. La tesi secondo cui tutti gli esseri umani condividono strutture mentali fondamentali fornisce una base solida all'eguaglianza di principio. Le differenze osservabili tra i popoli non rimandano a gerarchie naturali, ma a variazioni storiche e ambientali. L'umanità diventa così un oggetto scientificamente trattabile come insieme unitario, senza ricorrere alla nozione di razza come criterio esplicativo (Bastian 1860).
Su questo fondamento si innesta il concetto moderno di cultura formulato da Edward Burnett Tylor. La cultura non coincide più con la civiltà occidentale, né con un ideale di raffinatezza, ma viene definita come un insieme complesso di pratiche, credenze, saperi e tecniche. Questa definizione consente di descrivere tutte le società secondo uno stesso linguaggio analitico. La differenza culturale diventa visibile, nominabile e comparabile senza essere immediatamente tradotta in inferiorità (Tylor 1871).
Il relativismo culturale di Franz Boas, parallelamente, rafforza ulteriormente il quadro. Il rifiuto di una scala evolutiva unica impedisce di collocare le società lungo una traiettoria che conduce

inevitabilmente verso l'Occidente. Ogni cultura risponde a problemi specifici attraverso soluzioni specifiche. La comparazione non si fonda più sulla distanza da un modello, ma sulla coerenza interna dei sistemi culturali osservati. In questo modo, la gerarchia biologica viene sostituita da una pluralità di forme culturali legittime (Boas 1911).

La riflessione di Marcel Mauss completa il dispositivo teorico che stiamo tracciando. Mostrando la complessità dei sistemi di scambio, di obbligazione e di reciprocità che strutturano le società non occidentali, Mauss rende impossibile sposare l'immagine del "primitivo" come figura mancante. Le società studiate appaiono dotate di razionalità proprie, di logiche simboliche articolate e di un'organizzazione sociale che non ha nulla di elementare. L'unità dell'umano non si traduce in uniformità, ma in una profondità condivisa che rende le differenze comparabili (Mauss 1925).

La forza dell'operazione di Rivet risiede nella capacità di far funzionare insieme questi elementi. L'unità psichica garantisce l'eguaglianza di fondo, la cultura rende visibile la differenza, il relativismo impedisce la gerarchizzazione esplicita, l'analisi maussiana dimostra la complessità delle società osservate. Da questa combinazione emerge una pretesa scientifica nuova: l'umanità può essere studiata come un unico sistema articolato, composto da variazioni interne che non mettono mai in discussione l'unità dell'insieme.

Questa sintesi teorica trova una sua espressione adeguata: il percorso espositivo conduce il visitatore dalle basi biologiche comuni alla molteplicità delle culture, seguendo una progressione che appare logica, rassicurante e pacificata. L'ordine delle vetrine, la chiarezza delle etichette, la razionalità dell'architettura suggeriscono che la scienza abbia già risolto il problema dell'alterità. L'altro è presente, visibile e intelligibile, ma sempre a partire da uno sguardo che lo precede e lo inquadra. Proprio come accade oggi.

Bisogna tuttavia comprendere che il museo, in questa forma, nasce nel pieno dell'impero coloniale francese e ne utilizza sistematicamente i codici e le assiologie. Oggetti, resti umani, fotografie e registrazioni provengono da territori sottoposti a dominio politico e militare. Il loro trasferimento all'interno del museo non cancella questa origine, ma la rilegittima. Ciò che è stato accumulato attraverso la conquista viene presentato come patrimonio dell'umanità, sottratto al conflitto e inscritto in un regime di conoscenza. La violenza coloniale non scompare, ma cambia forma. Non viene negata apertamente, bensì trasfigurata. Il razzismo biologico viene rifiutato, ma al suo posto si installa una gerarchia culturale più sottile, opaca, non immediatamente decifrabile: tutti sono umani, ma non tutti occupano la stessa posizione nel tempo che struttura il discorso museale. La cultura francese, erede dell'Illuminismo e della Rivoluzione, appare come orizzonte di compimento, sia ieri che oggi.

Proprio in tutti questi sensi l'universalismo del Musée de l'Homme funziona come una tecnologia di potere molto sofisticata. Definire l'universale significa stabilire le condizioni di accesso a ciò che

risulta essere un “umano pienamente realizzato”, alla possibilità di riconoscimento sociale ed economico, di godere di diritto politico, di ricordo nella storia e nella memoria. Il diritto di parola sull’umanità intera viene esercitato a partire da una posizione situata, resa possibile da rapporti materiali di dominio. Il museo si offre come spazio della scienza, di celebrazione dell’Uomo di Ragione, ma questa neutralità è costruita attraverso un dispositivo che assegna e perpetua ruoli asimmetrici a chi guarda e a chi è guardato.

La specificità del caso francese emerge con chiarezza se confrontata con altri modelli museali coloniali europei. Dove altrove il colonialismo si manifesta come esibizione brutale della forza, a Parigi assume la forma di una scienza morale. Proprio questa raffinatezza rende più difficile una messa in discussione radicale della sua eredità. La continuità istituzionale del Musée de l’Homme consente una progressiva riformulazione del discorso, ma allo stesso tempo ritarda un confronto esplicito con le condizioni storiche che ne hanno reso possibile la nascita.

Le richieste contemporanee di restituzione dei resti umani e degli oggetti sottratti riaprono questa tensione: se l’umanità è una, chi ha il diritto di custodirne il patrimonio, le sue tracce? Se la grandezza scientifica di una nazione si è costruita anche attraverso l’espropriazione e la violenza, è ancora possibile parlare a nome dell’universale senza interrogare davvero quella storia?

7.1.6 Spazio urbano, architettura, monumenti

La definizione di ciò che il Musée de l’Homme intende per “uomo” non prende avvio all’interno delle sale espositive, né coincide esclusivamente con i testi scientifici o con le collezioni etnografiche che il visitatore incontra una volta varcata la soglia. Essa si costruisce prima, nello spazio urbano, nell’assetto architettonico del Palais de Chaillot, nella relazione che il museo intrattiene con la città e nei dispositivi monumentali che ne preparano l’accesso. L’idea di umanità che il museo mette in scena è già operativa all’esterno, stabilizzata in forme architettoniche monumentali che precedono e orientano l’esperienza interpretativa.

Il museo occupa una posizione dominante nello spazio simbolico di Parigi - al numero 17 di Place du Trocadéro et du 11 Novembre, nel sedicesimo arrondissement - affacciandosi direttamente sull’asse che conduce alla Torre Eiffel.

Le grandi vetrate del museo mantengono costantemente aperto lo sguardo verso il monumento che più di ogni altro incarna l’immaginario della modernità tecnica, industriale e ingegneristica francese: la Torre Eiffel, che non è solo un elemento del paesaggio urbano, ma una presenza integrata nell’esperienza museale, una sorta di controcampo permanente che accompagna il percorso del visitatore. Il sapere sull’uomo si costruisce così in continuità visiva con il simbolo per eccellenza del dominio tecnico sull’ambiente.

Questa continuità tra spazio museale e paesaggio urbano è rafforzata dalla configurazione stessa del Palais de Chaillot. Le due ali curve dell'edificio abbracciano la spianata centrale, organizzando lo spazio secondo una geometria razionale e monumentale. La pavimentazione del Parvis des Droits de l'Homme, scandita da una griglia regolare, inscrive l'ordine e la misura nel suolo stesso, orientando il corpo del visitatore e il suo sguardo. Lo spazio non invita alla dispersione, ma alla focalizzazione, alla frontalità, alla dominanza prospettica, all'ordine e al controllo dell'intorno.
In questo contesto si colloca la statua monumentale di Albert Pommier, Ercole che doma un bisonte, posta sul lato del palazzo che guarda verso la Torre Eiffel e i giardini sottostanti.

La statua è un preambolo ideologico che anticipa e condensa una precisa modalità di relazione tra l'essere umano e il mondo che lo circonda. La composizione prevede una figura umana maschile, nuda, muscolarmente definita, mentre domina un animale piegato, afferrandolo per le corna in un gesto di controllo totale. La disposizione verticale dei corpi stabilisce una gerarchia netta ed evidente: l'uomo è sopra, l'animale è sotto; il corpo umano è eretto, teso, agente, mentre invece il corpo animale è curvo, bloccato, ridotto a oggetto di presa. Inoltre, la statua è collocata su un basamento che la solleva ulteriormente rispetto al piano di calpestio, amplificando la verticalità del dominio. L'osservatore, posto più in basso, è chiamato a riconoscere questa relazione in quanto habitus naturale, stabilizzato, "comune". L'animale non incrocia lo sguardo di chi osserva poiché è totalmente privato di soggettività. La figura umana, al contrario, è frontalmente leggibile, centrale, pienamente esposta come misura della scena. In questa immobilizzazione monumentale, il rapporto di dominio tra uomo e ambiente viene congelato nel tempo, trasformato in un modello stabile, istituzionalizzato. La statua rende permanente "ad memoriam rei" (Mazzucchelli 2010) una certa idea di umanità,

definita attraverso la capacità di sottomettere, controllare, dominare il vivente determinato in quanto "non umano". Questa determinazione è chiaramente coerente con una specifica ontologia: ciò che è "uomo" sta sopra, governa, piega la forza "non umana". L'ambiente intorno è ciò che viene afferrato, gestito, reso docile, trasformato in risorsa usabile. In questo senso, la statua funziona come un dispositivo di naturalizzazione del dominio, che anticipa il discorso museale sull'uomo prima ancora che esso venga articolato nell'allestimento.
Il fatto che questa statua sia visibile anche dall'interno del museo, attraverso le grandi vetrate che si affacciano verso l'esterno, rafforza ulteriormente il suo ruolo strutturante.

L'immagine del dominio non resta fuori, ma accompagna il visitatore durante il percorso espositivo, riaffiorando nello spazio di osservazione come un riferimento costante. La definizione dell'umano non è confinata a un pannello o a una sala, ma si distribuisce nello spazio, si sedimenta nella relazione tra interno ed esterno, tra sapere scientifico e monumento urbano.
L'architettura del Palais de Chaillot, la statua di Ercole e il bisonte, l'asse visivo con la Torre Eiffel concorrono così a costruire una cornice semiotica entro cui il museo prende parola. Prima ancora di incontrare i testi sull'unità della specie umana o le collezioni etnografiche, il visitatore è già situato in un regime di senso che definisce l'uomo come soggetto centrale, maschile, dominante, capace di ordinare e controllare il mondo. Con Rivet, il museo si presenta come istituzione antirazzista e impegnata a proclamare l'unità della "razza umana", ma tale proclamazione si innesta in uno spazio e in un assetto simbolico che continuano a veicolare una visione gerarchica del rapporto tra soggetto e mondo. Inoltre, com'è ampiamente noto, gli oggetti, i resti, le fotografie che alimentano le collezioni

del museo sono il prodotto di missioni etnografiche rese possibili dal dominio coloniale. La loro esposizione all'interno di un'architettura monumentale e razionale contribuisce a trasformare la violenza dell'espropriazione in patrimonio universale, spostando il fuoco dalla storia del prelievo alla legittimità della conservazione.

In questo quadro, l'universalismo proclamato dal museo appare più che mai situato, particolare, coincidente con l'orizzonte dello Stato-nazione occidentale che dispone di tutti i mezzi semiopolitici sufficienti per parlare a nome di tutti. L'architettura del Palais de Chaillot e i dispositivi monumentali che lo circondano non sono semplici contenitori, ma attanti e attori a pieno titolo di questo discorso perché contribuiscono a stabilire chi guarda e chi è guardato, chi definisce e chi è definito, chi domina e chi viene dominato.

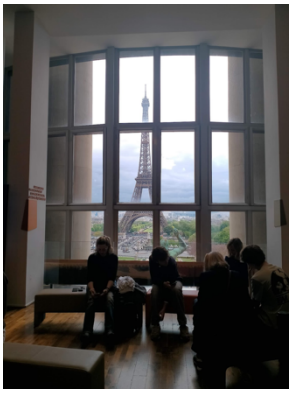
La spianata del Trocadéro, con la sua apertura monumentale verso la Torre Eiffel, è anche il luogo in cui nel 1948 verrà firmata la Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo. Questo evento, spesso celebrato come il culmine morale della modernità occidentale, si iscrive nello stesso spazio che aveva ospitato, pochi anni prima, la messa in scena scientifica dell'unità dell'umanità e la celebrazione del dominio coloniale. La coesistenza di questi livelli rivela come il concetto di "universale" sia stato storicamente costruito all'interno di rapporti di potere che ne hanno delimitato l'estensione e le condizioni di accesso.

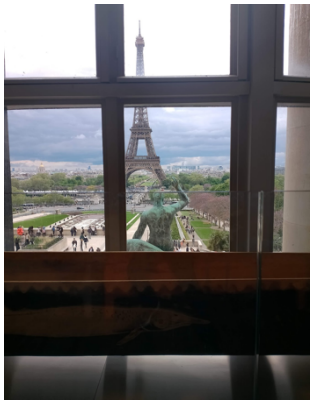
7.2 Ingresso del museo

L'ingresso al museo avviene al piano zero, dove biglietteria e shop condividono lo spazio di accoglienza e introducono il visitatore a una prima soglia dell'esperienza espositiva.

Sulla sinistra, una scala conduce al piano superiore attraverso un ambiente di transizione segnato da dispositivi luminosi che riportano la parola "Benvenuti" in molte lingue, accompagnando la salita verso l'area di distribuzione dei percorsi.

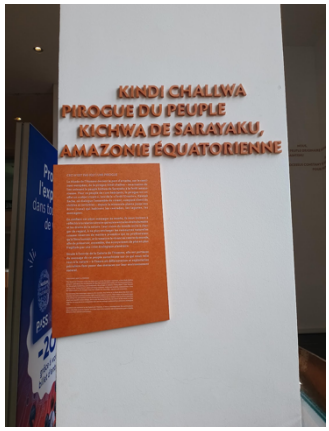
L'accesso alla mostra permanente è diretto e frontale, mentre l'atrio si colloca lateralmente sulla destra ed è opzionale rispetto al flusso principale. Questa zona di soglia comprende anche una grande superficie vetrata sulla sinistra, anch'essa laterale ma visivamente molto incisiva. Le informazioni storiche sul museo risultano invece marginali, collocate nell'atrio e non integrate nel percorso diretto verso l'esposizione permanente.





La vetrata apre una vista diretta sulla Tour Eiffel e sul paesaggio urbano, orientando lo sguardo verso un elemento simbolico immediatamente riconoscibile e dominante nello spazio. Tra il visitatore e l'esterno è collocata una piroga disposta parallelamente alla vetrata, in un'area laterale attrezzata con sedute e destinata alla sosta, la cui configurazione favorisce una postura di attesa più che un'attenzione concentrata sull'oggetto.

Il paesaggio esterno si impone senza mediazioni, mentre la piroga richiede un avvicinamento e la consultazione del pannello per essere compresa, e la sua collocazione su un piedistallo allineato alle panchine la integra nello spazio circostante, riducendone la centralità percettiva.



Il pannello descrittivo è collocato accanto alla piroga, affisso a una colonna e disposto perpendicolarmente alla vetrata, in una posizione che ne rende la lettura dipendente dall'individuazione preventiva dell'oggetto. La scelta spaziale non intercetta il flusso dei visitatori e non orienta attivamente lo sguardo verso l'elemento esposto.

Nonostante la collocazione all'ingresso della galleria e la posizione immediatamente adiacente al percorso che conduce alla mostra permanente, la piroga risulta dunque irrilevante nell'economia complessiva dello spazio. Tale irrilevanza stride con il contenuto del pannello, che attribuisce alla piroga un ruolo centrale in relazione a temi complessi come la decolonizzazione epistemica e il rapporto tra diritti umani e diritti della natura, identificandola inoltre come elemento di contestualizzazione dell'intero allestimento. Il testo afferma esplicitamente che la piroga non è semplicemente un oggetto, ma un messaggero e un oggetto vivente, portatore di una visione del mondo e di un messaggio che dovrebbe accompagnare il visitatore fin dall'ingresso. Tuttavia, questa funzione dichiarata non trova riscontro nella disposizione spaziale effettiva, volta a dirigere in modo lineare i visitatori all'ingresso della mostra permanente, lasciando aperta la possibilità di accedere all'atrio laterale – uno spazio grande e luminoso, chiaramente pensato per la sosta, anche se presenta alcuni pannelli di contestualizzazione storica del museo.

Si tratta di pannelli applicati direttamente alle pareti, realizzati su sfondo bianco, con testi stampati in modo discreto e immagini fotografiche di piccolo e medio formato. Non sono presenti strutture espositive autonome, cornici evidenti o dispositivi grafici capaci di segnalarne l'eventuale importanza.

I pannelli si confondono con la parete e restano fuori dal percorso verso la mostra permanente, così il visitatore li incontra solo durante una sosta laterale e la storia del museo rimane in uno spazio accessorio che non incide sull'esperienza principale. Il testo superiore presenta il Musée de l'Homme come realizzazione del progetto di Paul Rivet, fondato su ricerca pluridisciplinare ed educazione popolare, mentre i pannelli successivi insistono sulla vocazione antirazzista e antifascista e sul profilo di avanguardia scientifica attribuito al museo fin dall'inaugurazione.

Questa narrazione è ulteriormente sostenuta dalla centralità del busto di Paul Rivet, collocato in posizione centrale e sopraelevata all'interno di una nicchia, e dai testi che ne delineano la figura come scienziato, politico e militante impegnato nella lotta contro il razzismo e nella resistenza. Anche i pannelli dedicati al museo-laboratorio e alle missioni scientifiche insistono sulla dimensione di ricerca, di spedizione, di accumulazione e classificazione dei saperi, rafforzando l'immagine di un'istituzione fondata su valori scientifici e universalisti.

Dall'insieme dei pannelli emerge una forte semplificazione della storia del museo, in cui i passaggi più complessi vengono evocati in forma ridotta e la violenza del contesto coloniale in cui l'istituzione nasce e opera rimane sullo sfondo, mentre l'attenzione si concentra sulle intenzioni del fondatore e sulla missione scientifica, senza tradurre nello spazio testuale il fatto che il museo venga inaugurato durante un dominio coloniale repressivo e violento (vedi ad esempio Thomas 2007, Mann 2009). In

questo modo la complessità storica diventa marginale e l'identità istituzionale assume una forma compatta e legittimante, in continuità con la gerarchia spaziale dell'atrio, dove anche il racconto storico contribuisce a rafforzare l'immagine del museo e del contesto nazionale che lo ospita.

7.3 Introduzione alla Galleria del Museo dell'Uomo: Chi siamo?

La Galleria permanente del Museo dell'Uomo è strutturata come un percorso tematico tripartito che accompagna il visitatore attraverso tre grandi domande fondative sull'essere umano. Il percorso si sviluppa secondo una progressione logica e temporale che va dall'identità dell'uomo contemporaneo, alle sue origini biologiche e culturali, fino alle prospettive future della specie umana in un mondo globalizzato.

La Galleria è organizzata attorno a tre sezioni principali:

- Sezione 1 – *"Qui sommes-nous ? / Chi siamo?"* Dedicata alla definizione dell'essere umano come specie biologica e come soggetto culturale e sociale.
- Sezione 2 – *"D'où venons-nous ? / Da dove veniamo?"* Dedicata alla storia evolutiva della linea umana e alla Preistoria, dalla comparsa degli ominini al Neolitico.
- Sezione 3 – *"Où allons-nous ? / Dove andiamo?"* Dedicata al mondo contemporaneo e alle trasformazioni in corso, in particolare alla globalizzazione, alla crisi ambientale e al futuro dell'umanità.

Questa struttura tripartita costruisce una vera e propria narrazione sull'umano, costruita attraverso un registro semiotico scientifico e neutro, che attraversa l'intero museo e che costituisce il quadro entro cui si collocano le scelte curatoriali analizzate in questo lavoro.

La prima sezione della Galleria del Musée de l'Homme, intitolata *Chi siamo?*, si propone di rispondere alla domanda fondativa sull'identità dell'essere umano, assumendo come punto di partenza l'appartenenza comune alla specie *Homo sapiens*. Attraverso un impianto dichiaratamente interdisciplinare, che intreccia biologia, filosofia, antropologia, linguistica, neuroscienze ed etnografia, il museo intende offrire al visitatore una definizione dell'umano che sia al tempo stesso universale e pluralista, capace di tenere insieme unità biologica e diversità culturale.

Il percorso è costruito come un'esplorazione progressiva delle diverse dimensioni che concorrono a definire l'essere umano, organizzando lo spazio attraverso le seguenti sezioni isotopiche:

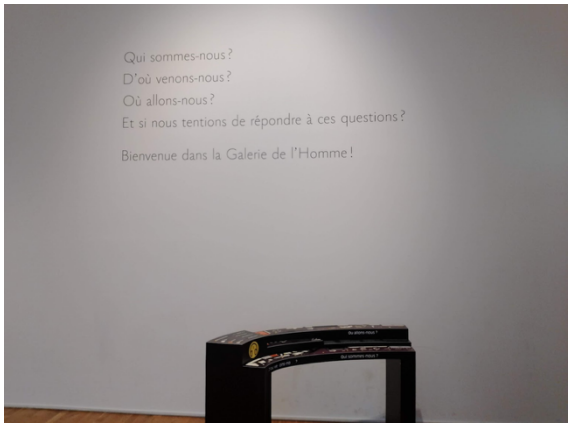
- *Essere corporeo*: l'essere umano come organismo biologico, inscritto in una storia evolutiva comune e in continuità con le altre specie viventi;
- *Essere pensante*: l'essere umano come soggetto cognitivo, dotato di facoltà mentali condivise ma declinate in forme differenti a seconda dei contesti culturali;

- *Essere linguistico*: il linguaggio come tratto distintivo, inteso sia come capacità universale sia come molteplicità di lingue, pratiche comunicative e sistemi simbolici;
- *Essere relazionale*: l'essere umano come animale sociale, che costruisce relazioni, gruppi e forme di organizzazione collettiva;
- *Essere plurale*: l'unità della specie umana pensata insieme alla diversità delle sue manifestazioni fisiche, culturali e sociali.

Attraverso allestimenti innovativi del patrimonio coloniale e dispositivi interattivi, il museo mette in scena queste dimensioni con l'obiettivo di mostrare come l'identità umana non possa essere ridotta a un solo criterio, ma debba essere compresa come il risultato di una molteplicità di fattori interdipendenti.

Già a livello introduttivo emergono tensioni interne alla sezione: l'affermazione dell'unità biologica dell'umanità e la condanna delle gerarchie razziali si accompagnano a una scomposizione dell'umano in funzioni presentate come universali, che finisce per naturalizzare il soggetto umano e lascia sullo sfondo la storia dei conflitti, delle disuguaglianze e delle violenze che hanno inciso sul riconoscimento stesso dell'umanità.

7.3.1 Spazio introduttivo



La prima stanza della mostra permanente si configura come uno spazio allungato e orientato longitudinalmente, che accoglie il visitatore anzitutto con una serie di domande stampate sul muro destro: *Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous? Et si nous tentions de répondre à ces questions?* Il museo struttura già dall'ingresso un percorso narrativo tripartito che attraversa presente, passato, futuro. Il soggetto è interrogato sulla propria identità attuale, sulla propria origine e sulla propria destinazione per cui la mostra non si presenta come una semplice esposizione di oggetti, ma

come una risposta progressiva a un insieme di interrogativi esistenziali, volti a definire l'immagine di un *soggetto universale.*

Una delle prime cose che il museo fa è mettere in scena l'atto stesso del domandare, interpellando direttamente il visitatore attraverso una strategia semiotica che lo include e lo vincola: la ripetizione della domanda e del pronome "noi" costruisce immediatamente un collettivo, una comunità di interpretanti evocata e progressivamente definita e stabilizzata dal testo museale stesso. Il visitatore è chiamato a entrare in quel noi, a riconoscersi come parte di un insieme, prima ancora di poter rispondere a ciò che viene chiesto.

La formula di interpellazione produce quindi un duplice movimento: da un lato crea comunità, dall'altro mette a tema questa stessa comunità. Quindi, la soggettività del visitatore viene riformulata come soggettività collettiva: non un io che visita, ma un noi che si cerca, che si definisce, che tenta di rispondere. L'ultimo enunciato, in particolare, introduce un programma d'azione di cui il visitatore dovrà farsi carico nel patto di destinazione con il museo: "E se provassimo a rispondere a queste domande?". Il Museo, in quanto destinante, si fa garante del programma narrativo appena determinato, ma anche delegato e rappresentante della stessa comunità che interpella e che contemporaneamente costruisce attraverso le risposte che fornisce.

È importante notare che queste domande sono formulate primariamente in francese e che nel museo solo una parte di pannelli è disponibile anche in altre versioni (inglese e spagnolo). Il francese è dunque assunto come lingua primaria del discorso sull'umano universale, dall'istituzione particolare che si fa rappresentante della comunità umana intera. Anche quando compaiono traduzioni in altre lingue, il francese è topologicamente e graficamente privilegiato. È la lingua che occupa la parete, la lingua che si imprime direttamente sull'architettura. La lingua in effetti qui funziona come una sorta di marcatore di autorità discorsiva. L'universale umano viene enunciato a partire da un punto di vista situato, che coincide con la cultura e la lingua francesi, ma costruito testualmente in quanto universale attraverso una serie di strategie che progressivamente renderemo chiare.

Questo posizionamento è rafforzato dalla presenza della vetrata coperta da teli bianchi. Infatti, tutta la parete sinistra è coperta da teli, che talvolta coprono il muro, e talvolta grandi finestre. In quest'ultimo caso, i teli attenuano la visibilità dell'esterno ma non la annullano: la Tour Eiffel resta percepibile come forma, come silhouette, come presenza simbolica che richiama il visitatore in continuazione. Questa strategia semiotica di inclusione topologica dell'esterno tramite la trasparenza dei teli fa sì che la Francia continui a parlare anche in uno spazio che dovrebbe non presentare tracce di sguardi particolari.

Si evince che *l'universalità dell'umano è pensata come compatibile con, e anzi fondata su, un contesto nazionale specifico.* La Francia non è presentata come un caso particolare tra altri, ma come il luogo – sia geografico sia culturale – da cui l'universale può essere detto.

Il grande pannello Qui sommes-nous? è visivamente dominante per dimensioni e cromia. Il fondo del pannello è scuro, con una gradazione che va dal bordeaux al marrone, e il testo francese è stampato in chiaro. Il pannello organizza visivamente una gerarchia tra le lingue, con il francese in posizione primaria, stampato in bianco e più evidente sullo sfondo bordeaux, mentre inglese e spagnolo compaiono in nero e con corpo tipografico ridotto, risultando meno salienti. Questa distribuzione risponde a un sistema semi-simbolico che associa priorità visiva e centralità culturale ed epistemica, attraverso cui la definizione dell'uomo universale viene mediata dal punto di vista francese e l'istituzione si colloca al centro della produzione del discorso antropologico.

Qui il museo pone ulteriori domande: *siamo una specie fra le altre oppure ci differenziamo dalle altre? Noi siamo tutti uguali oppure siamo diversi?* A queste domande seguono una serie di risposte che articolano un discorso coerente sull'umano. Secondo il Musée de l'Homme, i livelli di senso pertinenti nella definizione del soggetto umano sono questi: dimensione bio-socio-culturale; immaginazione e creatività; relazionalità e legami sociali; linguaggio e parola; unità e differenza. In particolare:

1. L'essere umano è definito come il risultato congiunto di evoluzione biologica e evoluzione sociale e culturale. Il corpo umano non è inteso come dato puramente naturale, ma come una realtà modellata tanto dai processi biologici quanto dal contesto sociale e culturale.
2. L'umano è caratterizzato dalla capacità di immaginare e creare. Tali capacità sono presentate come potenzialmente illimitate, costituendo un tratto distintivo della specie umana.

3. I legami con gli altri non sono accessori, ma essenziali alla sopravvivenza.
4. La parola non è ridotta a semplice strumento di comunicazione. Il linguaggio è costruito in quanto spazio simbolico, strumento di relazione e mezzo di costruzione del senso e dell'appartenenza.
5. Tutti gli individui appartengono alla "grande famiglia umana". Allo stesso tempo, il museo dice che ciascun essere umano si distingue per: aspetto, stile di vita, credenze, storia personale. L'umano è quindi definito da una tensione fra il campo semantico dell'universalità e quello della singolarità.

Qui il museo non si limita a porre domande, ma propone una prima configurazione di /essere umano/, selezionando alcuni tratti considerati pertinenti e organizzandoli in una sequenza che orienta la lettura del visitatore. Il soggetto collettivo costruito dal *noi* diventa qui un attore specifico, caratterizzato da tensioni interne e valori, che articolano una serie di categorie semantiche profonde: unità e pluralità, natura e cultura, individuo e collettività, uguaglianza e differenza. Il pannello, adottando un registro patemicamente neutro, stabilisce un orizzonte di senso entro cui le risposte potranno essere cercate, cioè un ventaglio di possibilità interpretative chiaramente delimitato, e in questo modo avvia il percorso narrativo della mostra, stabilendo già a livello iniziale quali dimensioni dell'esperienza umana saranno considerate centrali.

In questo senso, la stanza introduttiva funziona come un dispositivo di legittimazione. Essa legittima il museo come luogo autorizzato a parlare dell'umano, legittima la Francia come spazio semiotico da cui questo discorso può emergere, e legittima il visitatore come soggetto chiamato a intraprendere un percorso di conoscenza. Il programma narrativo profondo è quello di una veridizione guidata: il museo è mediatore tra il soggetto e il sapere sull'umanità.

I pannelli digitali che affiancano il grande cartellone introduttivo traducono con video dinamici questi contenuti e, pur non essendo interattivi, sono caratterizzati da alta prensività. Sono infatti accompagnati da queste brevi descrizioni (in francese) che rappresentano asserzioni lapidarie e fortemente inclusive:

1. *Nous sommes tous uniques.*
2. *Nous sommes tous les héritiers d'un patrimoine génétique et culturel qui nous est propre.*
3. *Tous différents, nous appartenons pourtant à la même espèce, l'espèce humaine, apparue en Afrique il y a environ 300 000 ans.*
4. *Nous constituons tous, ensemble, une minuscule branche de l'arbre du vivant: 8,5 millions d'autres espèces, issues d'une longue évolution, nous entourent.*
5. *Notre espèce a pourtant un rôle particulier, car nous transformons notre environnement au point d'influencer notre évolution et celle des autres espèces vivantes.*

6. *Revenons à nous, à vous… Pourquoi sommes-nous les seuls à étudier notre histoire, à imaginer notre avenir, à visiter des musées? Qu'avons-nous de si différent?*

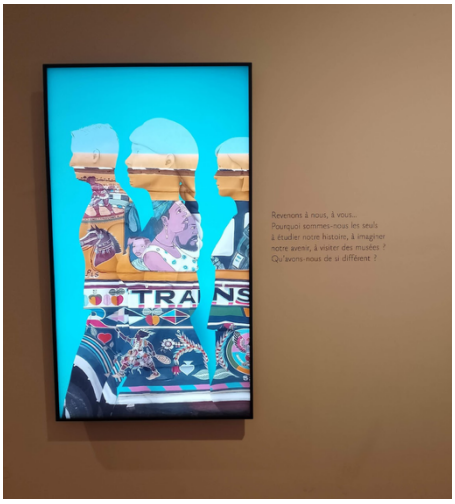
I pannelli digitali articolano una narrazione unitaria fondata sulla relazione tra singolarità e collettività, integrando l'unicità dell'individuo in una continuità biologica e storica più ampia e costruendo un equilibrio dinamico che orienta l'intero percorso espositivo.

La struttura attanziale che emerge non è centrata su un eroe individuale, ma su un soggetto collettivo: il "nous", che ingloba il visitatore con lo scopo di eliminare la distinzione tra osservatore e osservato. Questo soggetto collettivo è contemporaneamente soggetto di stato e soggetto di fare. È soggetto di stato nella misura in cui "è" unico, erede, appartenente alla specie; è soggetto di fare nella misura in cui trasforma, influenza, cammina, evolve, immagina.

A livello discorsivo, questa struttura prende corpo attraverso una serie di scelte figurative coerenti. Nel primo video, una figura umana composta da lettere da cui si staccano parole come *vivre, croire, imaginer, évoluer, hériter, progresser* suggerisce che l'umano prenda forma attraverso pratiche e processi che si sviluppano nel tempo, come una tensione esplorativa in continuo divenire. Questa dinamica si prolunga nel secondo video, dove corpi che nuotano e si tengono per mano fino a comporre la doppia elica del DNA integrano le differenze in una configurazione condivisa che assume il DNA come base comune da cui emergono le variazioni. Nel terzo movimento, i continenti affiorano da corpi in azione e costruiscono una temporalità stratificata che radica l'origine della specie in Africa prima dell'estensione ad altri territori, così che il soggetto universale si riconosca inscritto in una genealogia comune. La sequenza prosegue con una sfera reticolare che si espande su uno sfondo di codici e nomi di specie, dove l'umano si colloca come nodo in una trama di relazioni sempre più complesse, fino a culminare nel quinto video, in cui una figura che gioca e lascia scie persistenti

trasforma il movimento in traccia, mettendo in scena una creatività capace di produrre effetti duraturi nel tempo.

La sequenza finale comune a tutti i video introduce sagome che avanzano insieme verso l'interno del museo, costruendo una direzionalità collettiva e irreversibile che valorizza il cammino, il futuro e la continuità. Questo movimento non resta simbolico, ma accompagna fisicamente il visitatore verso le sale successive, saldando il percorso narrativo dei pannelli con lo sviluppo concreto dell'esperienza espositiva: si è chiamati a entrare nel "noi" e a procedere.



La prima vetrina allestita che il visitatore incontra è ancora collocata nello spazio introduttivo e svolge una funzione importante nell'economia complessiva del discorso. Questa è intitolata *Naitre humain. Qui fabrique les enfants?* che non verte sul come si nasce in senso puramente biologico, ma su chi fabbrica, dunque su un'istanza agentiva, responsabile, investita di potere. Il verbo *fabriquer* introduce immediatamente una tensione tra naturale e artificiale, tra dato biologico e costruzione culturale, preparando il terreno alla narrazione implementata nel resto del museo.

Il pannello chiarisce che la concezione dell'essere umano coinvolge dimensioni biologiche e culturali, poiché la nascita implica mediazioni simboliche che affiancano la riproduzione sessuata e rendono instabile la soglia tra natura e cultura. Nella vetrina, statue, maschere, ex-voto, figure materne e un manichino ostetrico mettono in relazione diversi regimi di senso della generazione, facendo emergere una struttura comune secondo cui la nascita è un evento che attiva forze invisibili e istituzioni sociali oltre alla dimensione biologica.

Dal punto di vista della struttura narrativa, ciò che la vetrina mette in scena è un passaggio di stato: da non-umano o non-ancora-umano a umano riconosciuto come tale. Gli oggetti della vetrina vengono costruiti, nell'esposizione, come tracce della mediazione che permette tale passaggio di stato. Le maschere e le figure rituali africane, ad esempio, rendono visibile l'intervento degli antenati

come attanti che autorizzano, proteggono o completano l'ingresso del nuovo nato nella comunità. Qui l'antenato è un attante che opera la trasformazione del soggetto, permettendogli di accedere a uno statuto pienamente umano. Analogamente a quello che accade anche con gli altri oggetti, la statua mariana dell'Immacolata Concezione viene esposta per testimoniare una diversa modalità di mediazione e l'impossibilità di ridurre la nascita ad un puro fatto biologico.
In questo senso, la vetrina non oppone un altrove "primitivo" a un occidente "razionale", ma mostra una continuità profonda nelle modalità con cui le società umane pensano e mettono in forma l'origine della vita.

Il manichino pedagogico di accouchement introduce un ulteriore livello di complessità. Qui l'intervento esterno non è più quello degli spiriti o delle divinità, ma quello del sapere medico e scientifico. Anche in questo caso, la nascita non è presentata come un processo naturale autosufficiente, ma come un evento che necessita di dispositivi, tecniche, competenze e istituzioni. Il sapere scientifico si configura come un altro regime simbolico che prende in carico il passaggio dalla potenzialità alla vita sociale. La medicina moderna non annulla la dimensione culturale della nascita, ma la riorganizza secondo altri codici.
La nascita è presentata dunque come passaggio condiviso tra culture, transizione dal non-umano all'umano che richiede mediazioni simboliche e pratiche di protezione, poiché la vita appare come un processo da accompagnare e sostenere. In questi sensi, la vetrina mobilita una costellazione affettiva segnata da vulnerabilità, cura e responsabilità, in cui i corpi femminili e neonatali appaiono come luoghi esposti che richiedono protezione e sollecitano nel visitatore una partecipazione attenta alla fragilità originaria dell'umano. Sul piano assiologico viene valorizzata la mediazione come dimensione costitutiva della nascita, intesa come evento relazionale che coinvolge attori e pratiche condivise, così che questa configurazione risuoni con i pannelli digitali, dove l'umanità è presentata come processo collettivo orientato al futuro e fondato sul riconoscimento reciproco.

La vetrina è un meccanismo di universalizzazione volto a produrre un'ontologia normativa dell'umano attraverso una specifica negoziazione del canone. L'operazione agisce primariamente al livello profondo, dove il testo organizza un'unica forma del contenuto che stabilizza l'esperienza della "nascita" come orizzonte di intelligibilità universale. Tale forma è articolata su opposizioni semantiche fondamentali (vita/morte, natura/cultura, umano/non-umano) che funzionano come griglia di leggibilità per il visitatore.

Dal punto di vista della struttura semio-narrativa, la vetrina attiva un movimento sui quadrati che neutralizza la disforia della differenza: la singolarità delle diverse comunità non è espunta, ma riarticolata come variazione legittima di una forma del contenuto comune. Si produce così un effetto di continuità in cui l'Altro, pur mantenendo tratti distintivi, viene reinscritto in un regime di senso condiviso, diventando un "Altro interno" al campo dell'umano.

L'universalizzazione si dispiega coerentemente anche sul piano dell'espressione. Sebbene la forma e sostanza dell'espressione degli oggetti esposti (materiali, colori, forme eidetiche) esibisca discontinuità visiva, la forma dell'espressione dell'allestimento (tramite piedistalli isolanti e distanziamento) risponde a una grammatica dell'equivalenza. Gli oggetti, pur percepiti come frammenti di alterità, sono coordinati da una grammatica formale sottostante che guida il visitatore a intravedere una relazione di armonia ed equilibrio, piuttosto che di frattura.

Infine, la vetrina è il prodotto di una strategia enunciazionale iniziatica. Il visitatore non è un semplice osservatore, ma viene posizionato come un soggetto in corso di soggettivazione. Attraverso questo "battesimo" semiotico, il discorso museale fabbrica esso stesso la vita: il visitatore viene "partorito" come membro del Soggetto Universale, accettato in una comunità umana di cui il museo stabilisce, in quel momento, i confini, la norma e la verità.

7.4 L'uomo è fatto di carne e organi

La stanza *Essere corporeo* costituisce la prima articolazione tematica della sezione *Chi siamo?* e svolge una funzione inaugurale all'interno del percorso espositivo.

La sezione introduce l'interrogazione dell'umano a partire dalla carne come materia primaria dell'esistenza, ponendo il corpo non come semplice supporto ma come sostanza concreta e sensibile. Attorno a questo si organizza la riflessione nella stanza, presentata dal cartellone introduttivo intitolato *Un être de chair ?*, che apre il problema della corporeità come dato biologico e culturale insieme. Il museo insiste sulla continuità evolutiva del vivente e sulla capacità umana di intervenire sulla propria base biologica attraverso pratiche sociali, mantenendo tuttavia il fuoco sulla carne come luogo di trasformazione. La prima vetrina, dedicata all'Essere di Carne, rafforza questa centralità mostrando dall'esterno silhouette anonime che rimandano a una corporeità generica e dall'interno organi e parti anatomiche esposte come materia concreta sottoposta allo sguardo scientifico.

In questo spazio si costruisce l'umano presentando il corpo come insieme di parti funzionali isolate e accompagnate da etichette, illuminate puntalmente per valorizzarne la funzione biologica entro un regime di adiaforizzazione che sospende ogni investimento morale. Il pannello "2 sexes" in questo

senso è interessante perché richiama l'origine embrionale comune degli organi maschili e femminili, inscrivendo la differenza in una continuità strutturale trattata con linguaggio tecnico e tono descrittivo. In questo modo il corpo viene fondato su un biologico condiviso attraverso una frammentazione che ne organizza la conoscenza.

Questa categorizzazione biologica è la base del discorso ma, allo stesso tempo, viene messa in tensione attraverso i contenuti della vetrina frontale dedicata all'intersezione con la dimensione culturale.

La vetrina è scandita da pannelli di approfondimento interni che trasformano gli oggetti esposti in figure di un discorso che ruota attorno ai seguenti temi: riproduzione, trasformazione corporea, continuità biologica, sotto il titolo "*Le corps humain, entre nature et culture*". L'uso della preposizione "*entre"* nel titolo segnala una presa di posizione dell'enunciatore: il corpo non è collocato in una dicotomia rigida, ma in una posizione intermedia e complessa, che rifiuta l'opposizione esclusiva tra le due polarità. Qui, non si tratta di definire il corpo, ma di istituire un campo di tensione interpretativa. A livello profondo, natura e cultura non appaiono come poli antagonisti, ma termini di una struttura più articolata che include anche le posizioni di non-natura e non-cultura.

Il pannello centrale rende esplicita questa impostazione temporalizzando il corpo come "frutto di due temporalità che si intrecciano", quella lunga dell'evoluzione biologica e quella storico-sociale delle culture, secondo una metafora che presenta natura e cultura come dimensioni strutturalmente coesistenti nella carne. L'organizzazione tematica in tre sezioni consolida questa visione e, con "*Une*

espèce parmi d'autres" inserisce l'umano nella continuità del vivente attraverso comparazioni anatomiche e riferimenti evolutivi che ne definiscono la posizione all'interno della storia naturale.

La seconda sezione, *Un corps inscrit dans le vivant*, approfondisce questa impostazione trattando il corpo come organismo biologico soggetto a riproduzione, variazione e differenziazione sessuale minima. L'insistenza sulla forte somiglianza morfologica tra donne e uomini ha la funzione di fondare biologicamente ciò che verrà poi culturalizzato. Con *Un corps investi par les cultures*, il discorso si estende al piano socio-culturale e descrive il corpo come "façonné", "marqué", "orienté" da pratiche di ornamento e distinzione, mantenendo un registro descrittivo che inquadra l'investimento simbolico senza ricorrere a valutazioni morali.

La vetrina frontale interpella un soggetto capace di astrazione, disposto alla comparazione e non difensivo sul piano identitario; non è uno specialista né un soggetto moralmente interpellato. Il linguaggio utilizzato qui e nel resto del museo è accessibile a diverse fasce d'età, anche bambini, supportati nel processo di apprendimento dalla chiarezza dell'esposizione, dai dispositivi interattivi collocati al centro della sala e dalle continue domande interpellanti. In questo senso risulta rilevante la vetrina laterale, introdotta dalla domanda "*À la recherche du "propre" de l'Homme ?"*, dove l'incapacità di decidere che cosa sia l'umano viene esplicitata da un richiamo ai padri della filosofia occidentale.

Il testo individua nella bipedia uno dei criteri storicamente privilegiati dalla tradizione filosofica per definire l'umanità e fondarne la superiorità, associandola alla razionalità e alla separazione dall'animalità. Tuttavia, il testo introduce una complicazione collocando l'uomo *dans la même classe que les volatiles seuls*. La bipedia, anziché fondare una differenza netta, accomuna l'essere umano agli uccelli, facendo collassare l'opposizione binaria e aprendo una zona di ambiguità categoriale.
L'indeterminatezza costituisce dunque un elemento strutturante della sala, e così lo spazio dedicato alle forme in cera per lo studio dell'anatomia mette in scena gli strumenti e le modalità attraverso cui la scienza ha cercato di rispondere a questa domanda di fondo, proposta come condivisa da tutti gli esseri umani – chi siamo?
Gli oggetti in cera sono esposti in una zona più circoscritta, delimitata lateralmente e caratterizzata dall'abbassamento della luminosità. All'interno della sintassi complessiva della stanza *Essere corporeo*, questo spazio contratto vuole mostrare che l'accesso al corpo non è mai immediato, ma sempre mediato da tecniche, istituzioni e modelli epistemici.

Le parti anatomiche in cera attivano una percezione intensa grazie alla resa della pelle e della materia organica, mentre il dispositivo museale ne regola la distanza e l'accesso. Il pannello "*L'art de la cire au service de l'anatomie humaine*" costruisce una micro-trama storica che colloca la ceroplastica tra XVII e XVIII secolo, nei cabinet de curiosités e nelle trasformazioni dell'insegnamento medico dopo il 1789, presentando così la cera come pratica situata che incarna una forma storica di sapere sul corpo.

Dal punto di vista della semiotica delle passioni, questo spazio funziona come una camera di intensità controllata. La possibile disforia prodotta dalla prossimità del corpo modellato è immediatamente contenuta dalla cornice storica e scientifica, che raffredda l'esperienza e la reintegra in un regime di neutralità cognitiva, attraverso un processo di adiaforizzazione. L'adiaforizzazione è una strategia di enunciazione che si incontrerà spesso nell'analisi di questo museo perché costituisce uno dei principali dispositivi attraverso cui l'istituzione riafferma la propria autorità epistemica, trasformando ciò che potrebbe generare turbamento o conflitto in oggetto di sapere regolato e classificabile. Questa prima stanza, nel suo complesso, rappresenta il momento inaugurale di una fondazione eurocentrica dell'universale umano: l'umano viene costruito a partire dalla carne analizzata, dalla scomposizione funzionale, dalla comparazione evolutiva e dal riconoscimento della coesistenza strutturale di natura e cultura entro un quadro razionale presentato come neutro, al di là di ogni polarizzazione ideologica. Il visitatore infatti qui è guidato verso un rapporto conoscitivo con il corpo che privilegia la spiegazione scientifica e la sospensione del giudizio morale, così che l'universalità proposta emerga come effetto di oggettività e come esito di una grammatica dello sguardo che colloca il museo nella posizione di garante del sapere sull'uomo.

7.5 L'uomo pensa e genera mondi

L'introduzione a *Essere pensante* presenta il percorso come un'indagine sull'umanità intesa nella sua dimensione cognitiva e simbolica.

Fin dalle prime righe, il discorso afferma una tensione tra diversità culturale e universalità delle domande fondamentali: se le risposte elaborate dalle culture sono molteplici, gli esseri umani, ovunque, si pongono invece le stesse questioni su se stessi, sulla natura, sul tempo, sulla morte, sugli spiriti o sugli dèi. L'introduzione costruisce un quadro narrativo inclusivo e pacificato, in cui la pluralità dei mondi umani è immediatamente ricondotta a una comune struttura biologica.

L'uomo in Essere Pensante è un essere vivente capace di pensare, immaginare, creare e classificare il reale grazie al suo cervello. Il pensiero è definito come ciò che consente agli esseri umani di attribuire senso all'ambiente in cui vivono, trasformando il mondo in un universo popolato di immagini, idee, pratiche e comportamenti. In questa formulazione, il museo attiva alcuni campi semantici fondamentali: coscienza di sé, coscienza del tempo e della mortalità, capacità di rappresentazione, produzione di mondi simbolici, relazione tra materialità e astrazione – rese operative anzitutto attraverso la prima vetrina della sala.

Essa mette in opera una sintassi spaziale fondata su tre operazioni principali: comparazione interspecifica, messa in equivalenza strutturale e interpellazione del soggetto visitatore.

I cervelli sono esposti in preparazioni anatomiche in fluido,[38] disposti su più livelli e appartenenti a specie differenti: uccelli, rettili, mammiferi, cefalopodi, primati non umani e umano. Questa pluralità non è organizzata secondo una gerarchia verticale esplicita, ma secondo una logica comparativa orizzontale, che vuole trasmettere la continuità evolutiva del sistema nervoso.

[38] Con l'eccezione dichiarata dei cervelli di elefante, orangutan e gorilla, presentati come calchi.

Il pannello testuale introduce un regime di veridizione neuroscientifico: il cervello è definito come "cosmo interiore", sede di miliardi di neuroni e di flussi incessanti di messaggi nervosi, secondo un discorso chiaramente evoluzionista: le capacità cognitive sono presentate come il risultato di un lungo processo di sviluppo nel tempo, condiviso in larga misura con altre specie. Ma con il testo di "*Un cerveau, un monde?*" il museo descrive il cervello anche come principio di costituzione di un mondo, poiché ogni specie dispone di un proprio universo percettivo e operativo adattato all'ambiente di vita. Sul piano enunciazionale, il fondo specchiato della vetrina svolge una funzione interpellante perché agisce come operatore di riflessività: il visitatore vede simultaneamente i cervelli esposti e la propria immagine riflessa, inserendo il visitatore nella narrazione tramite la sua "cattura" somatica.

Il visitatore può dunque ritrovarsi nella vetrina fra i diversi cervelli esposti, sia come oggetto di sapere sia come istanza riflessiva, che guarda e pensa, proprio grazie al cervello e al suo sistema nervoso: il museo non parla di lui, ma con lui, collocandolo al centro del dispositivo comparativo e sostenendo la sua progressiva identificazione con il modello di universale umano che viene costruito nelle varie sale.

Ora, la specificità umana risiede nel fatto che, pur essendo immerso nell'ordine naturale dei sistemi, lo può afferrare come oggetto di pensiero. Dunque, dopo quella sul corpo come dato, il museo svela un'altra verità: il pensiero è il primo principio di organizzazione del reale, di generazione dei mondi semiotici. Qui, il riferimento a Cartesio permette di naturalizzare questa idea in quanto testimone autorevole. Tuttavia, Cartesio non è soltanto il filosofo che consente di fondare un'antropologia della

riflessività, ma è anche un filosofo francese, e in quanto tale permette di rafforzare tanto la legittimità del discorso quanto l'autorità epistemica dell'istituzione. In altre parole, Cartesio diventa il rappresentante di una comunità che rivendica il diritto di definire che cosa sia un essere umano in termini universali.

L'universalismo del cogito maschera la localizzazione storica e culturale del punto di vista da cui si parla.

7.5.1 "1001 modi di pensare il mondo"

Se nella vetrina dei cervelli il pensiero era trattato soprattutto come infrastruttura biologica e neuro-evolutiva, qui il museo se ne occupa come spazio produzione di mondi semiotici, ossia come funzione classificatoria, ontologica, cosmologica, adottando una strategia di enunciazione attraverso cui intende comparare diverse culture. Infatti, sostenendo che l'origine del mondo-ambiente è biologica, allora il museo può non solo esteriorizzare la cognizione negli artefatti e nelle pratiche umane, ma può anche classificare le varie culture, dal momento che sarebbero emerse da una comune base biologica – il cervello.

Ora, questa è un'operazione delicata e quindi credo che le tecniche di allestimento meritino una particolare attenzione.

a) Il dispositivo comparativo come matrice classificatoria

Si rileva anzitutto che nella vetrina in oggetto, intitolata "1001 modi di pensare il mondo", i reperti sono organizzati secondo criteri geografici ed ogni spazio geografico è introdotto dalle medesime

categorie analitiche che permetterebbero di scomporre e analizzare scientificamente questi differenti sguardi sul reale:

1. visione del paesaggio,
2. nominare/classificare gli animali,
3. natura e soprannatura,
4. visione del corpo.

Il museo costruisce un metalinguaggio comparativo che permette di tradurre sistemi semiotici radicalmente differenti all'interno di uno stesso spazio di intelligibilità: costruisce, cioè, forme del contenuto uniche e universali a cui ricondurre l'Alterità nella sua vastità e complessità, per poterla esporre in questa vetrina, nascondendo automaticamente il suo sguardo situato. Tutto ciò che potrebbe destabilizzare questi criteri universali non trova posto non solo qui ma in generale in questo museo.

Il risultato è duplice. Da un lato, si afferma la pluralità: ogni società elabora un proprio mondo, fondato su relazioni specifiche tra umano, natura, animali, spiriti, antenati. Dall'altro lato, questa pluralità viene normalizzata attraverso categorie che non sono mai messe in discussione come tali. Così, l'alterità appare totalmente comprensibile; le culture altre sono variazioni sul piano della sostanza di una stessa forma comune. L'alterità viene riconosciuta ma solo in forma simulacrale, al prezzo cioè di una sua trasfigurazione secondo codici propriamente occidentali.

Come abbiamo detto, la struttura della vetrina si fonda su una quadripartizione geografico-culturale: Australia, Europa, Asia, Africa. Questa scelta produce una macro-tassonomia che tende a stabilizzare grandi "blocchi" culturali, ciascuno associato a un determinato modo di pensare il mondo. Questa è un'operazione chiarissima di essenzializzazione ed è molto più pericolosa, conservatrice e violenta di quella osservata in altri musei, perché qui è proposta come oggettiva e universale in un discorso a fondazione biologica.

L'Australia è associata a una visione totemica e clanica; l'Europa a una separazione ontologica tra uomo e natura; l'Asia a una logica di corrispondenze micro/macrocosmiche; l'Africa a una cosmologia animista e relazionale.

Si potrebbe obiettare che non c'è essenzializzazione, dal momento che il museo evita di ridurre le culture alle produzioni materiali, cioè alle sostanze culturali, ma si focalizza sulle forme del senso. Qui la situazione è persino peggiore, perché si disciplina lo sguardo stesso dei soggetti non occidentali attraverso una produzione testuale che si presenta come descrittiva ma che allo stesso tempo è anche normativa, disciplinante, meccanismo di individuazione ed esclusione dell'eccedenza. Inoltre, si svolge questa operazione utilizzando oggetti di origine coloniale, senza in alcun modo indicarne la natura traumatica. Ricordiamo che l'unico luogo in cui il museo ha esposto la storia della sua origine è lo spazio di passaggio oltre l'ingresso, cioè nell'atrio, in cui oltretutto non c'è menzione alcuna alle

razzie e alle violenze coloniali. Anche qui il museo evita di esplicitare l'origine degli oggetti risponendo ad una chiara strategia di opacizzazione. Per esempio, il pannello dedicato all'Africa ("L'Homme et les esprits de la nature") fornisce per ciascun oggetto indicazioni etniche, geografiche e cronologiche (ad esempio: cultura Dogon, Mali; cultura Nuna, Burkina Faso; cultura Sénoufo, Costa d'Avorio; cultura Makonde, Tanzania; inizio XX secolo; fine XIX secolo), nonché la menzione "Dépôt Michel Dray" per numerosi pezzi. Quest'ultima informazione segnala che tali oggetti sono attualmente in deposito da parte di un collezionista privato, ma non chiarisce le modalità attraverso cui essi sono entrati nel circuito collezionistico europeo. Il pannello non offre alcuna indicazione sulle condizioni storiche di acquisizione né sul contesto coloniale in cui molti di questi territori (Mali, Burkina Faso, Costa d'Avorio) si trovavano nel periodo indicato (fine XIX – inizio XX secolo), cioè sotto dominio coloniale europeo, in particolare francese. L'assenza di riferimenti a tale cornice storica contribuisce a presentare gli oggetti come elementi culturali isolati e atemporali, neutralizzando le dinamiche di potere che hanno reso possibile la loro circolazione e la loro presenza in un museo francese.

Dunque, per riassumere il punto: il risultato è che i modi di pensare messi in vetrina risultano ricondotti a insiemi coerenti e delimitati, la cui apparente stabilità contrasta con la complessità storica, con i processi di trasformazione e ibridazione che li attraversano, nonché con il passato di violenza coloniale che risulta totalmente espulso dal discorso. La violenza è doppia: il disconoscimento del trauma coloniale, e la musealizzazione dell'*umwelt*.

b) Umwelten europei

La vetrina "1001 modi di pensare il mondo" richiama il concetto di Umwelt elaborato da Jakob von Uexküll e ripreso in ambito biosemiotico, secondo cui ogni organismo costruisce il proprio mondo significativo attraverso specifiche capacità percettive e interpretative, così che ciò che esiste per un soggetto coincide con ciò che entra nel suo circuito di senso. Questa prospettiva, estesa anche alla dimensione collettiva e culturale da autori come Almo Farina, consente di pensare gli ambienti umani come configurazioni concrete di relazioni tra corpi, spazi, esseri viventi, oggetti e categorie simboliche – dimensioni che il museo isola e rende comparabili attraverso la propria griglia analitica. Nella tradizione biosemiotica gli Umwelten sono intesi come campi di senso dinamici e trasformativi, prodotti dall'interazione tra soggetti, ambienti e storie, la cui fissazione tipologica comporta una semplificazione della loro complessità. Nel dispositivo espositivo, questo mondo vissuto viene reso visibile e delimitabile, trasformandosi in oggetto di osservazione e conoscenza comparativa.

Un ulteriore nodo problematico riguarda la procedura inferenziale attraverso cui il museo ricostruisce e presenta gli Umwelten culturali. L'Umwelt, nella sua formulazione teorica, non è mai direttamente

osservabile: esso è una configurazione di senso vissuta, incorporata nelle pratiche, nei gesti, nelle abitudini percettive e nei sistemi di relazione di una collettività. Ne consegue che ogni tentativo di descriverlo implica necessariamente un'operazione di deduzione, di ricostruzione a partire da tracce materiali, discorsive e rituali.

Nel dispositivo museale, tale deduzione avviene anche a partire da oggetti riconducibili a contesti coloniali, collezionati secondo criteri selettivi che rispondevano a logiche scientifiche, politiche ed espositive proprie dell'Europa tra XIX e XX secolo e proprie del museo che ancora oggi gestisce le acquisizioni. Questi oggetti, già estratti dai loro contesti d'uso e di significazione originari per diventare significanti di un gusto esogeno, vengono ulteriormente mobilitati come *indizi* per inferire l'organizzazione complessiva di un Umwelt culturale, presentato come coerente e riconducibile a una determinata area geografica.

Mi spiego meglio: si produce qui una duplice operazione di astrazione, ulteriormente complicata da una serie di traduzioni precedenti che restano implicite nel dispositivo museale. Da un lato, pratiche situate, storicamente determinate e inscritte in contesti sociali specifici vengono trasposte in un modello generale del "modo di pensare il mondo" attribuito a una cultura. Dall'altro lato, si assume che tale modello possa essere ricostruito mediante una griglia formale presentata come universale, che stabilisce a priori quali dimensioni siano pertinenti per definire un Umwelt in generale (rapporto con il paesaggio, classificazione dei viventi, visione del corpo, relazione tra natura e soprannatura).

Questa doppia astrazione poggia poi su una mediazione ulteriore, affatto esplicitata: gli oggetti a partire dai quali l'Umwelt viene dedotto, nonostante vengano costruiti semioticamente come tracce di pratiche culturali originarie, sono il risultato di operazioni di selezione, estrazione e ricodifica avvenute in contesti politici asimmetrici e spesso violenti. Essi sono stati sottratti ai loro mondi d'uso, reinterpretati secondo categorie esterne, scelti in base a criteri di interesse o leggibilità propri dello sguardo europeo, e infine reinscritti in collezioni museali come testimonianze rappresentative di intere culture.

Ne consegue che l'Umwelt esposto è un simulacro di quello del collezionista europeo che viene determinato qui come un universale.

Un elemento particolarmente significativo dell'allestimento è in questo senso l'inclusione dell'Europa tra gli Umwelten presentati, accanto ad Australia, Asia e Africa. Le forme espositive per l'Europa non sono diverse: gli oggetti non vengono isolati, non emergono come eccezioni, ma sono trattati secondo lo stesso regime di visibilità e comparazione degli altri casi. L'Europa viene così resa formalmente equivalente agli altri mondi, come una configurazione possibile tra le altre.

Questa scelta genera un effetto discorsivo complesso. Da un lato, il museo sembra operare una forma di auto-localizzazione dello sguardo occidentale, riconoscendolo come storicamente e culturalmente situato, e dunque come non coincidente con un punto di vista naturalmente universale. Dall'altro lato, tale auto-localizzazione avviene interamente all'interno dell'apparato classificatorio prodotto dal museo stesso. L'Europa è un Umwelt tra gli altri, ma è anche il caso che rende possibile la comparazione, poiché le categorie attraverso cui tutti gli Umwelten vengono descritti e resi intelligibili sono elaborate a partire da un metalinguaggio che appartiene alla tradizione scientifica occidentale. L'Europa accetta di figurare come uno dei mondi possibili solo perché è *già* il luogo da cui si decide che cosa sia un *mondo*.

L'effetto di equivalenza prodotto dall'allestimento – oggetti collocati sullo stesso piano visivo, assenza di gerarchie esplicite, continuità spaziale tra le diverse sezioni – contribuisce generare un effetto di parità fra gli sguardi, ma è solo apparente, perché si fonda sul presupposto che tutti gli Umwelten siano variazioni coerenti di una stessa forma del contenuto universale, definita a partire da quattro dimensioni considerate costitutive di ogni possibile "modo di pensare il mondo": rapporto con il paesaggio, classificazione dei viventi, visione del corpo, articolazione tra natura e soprannatura. L'auto-localizzazione europea funziona dunque come dispositivo di legittimazione e, al tempo stesso, di dissimulazione. Essa consente al museo di presentarsi come spazio pluralista e relativista, capace di includere la propria tradizione tra le altre, senza tuttavia rinunciare alla centralità del proprio sguardo. Il risultato è una forma sofisticata di universalismo paternalista: un universalismo che non

si afferma più come superiorità esplicita, ma come infrastruttura invisibile della comparabilità, entro cui tutte le differenze possono essere accolte a condizione di essere già state tradotte.

d) Neutralizzazione del conflitto attraverso la cornice biologico-evoluzionista

L'intero dispositivo espositivo della vetrina si fonda su una cornice biologico-evoluzionista che svolge una funzione centrale di integrazione e di regolazione discorsiva. Le differenti modalità di pensare il mondo vengono ricondotte, in ultima istanza, alle capacità cognitive condivise dall'essere umano in quanto specie dotata di cervello. Le cosmologie, i sistemi simbolici e le classificazioni culturali sono così interpretati come variazioni storicamente situate di una medesima infrastruttura cognitiva universale.

Questa operazione consente di spostare il discorso dal piano storico-politico a quello epistemico: le differenze culturali non devono essere comprese alla luce di rapporti di forza, di appropriazioni o di violenze coloniali, ma come configurazioni alternative di una facoltà umana fondamentale.

Le potenziali disforie legate alla violenza coloniale, alla sottrazione degli oggetti, alla gerarchizzazione storica dei saperi e dei mondi non vengono negate, ma neutralizzate attraverso la loro riconduzione a un regime di spiegazione cognitiva e comparativa. La scienza non suscita empatia né indignazione: produce un effetto di adiaforia, sospendendo il giudizio e riducendo l'intensità patemica dell'esperienza.

In questo modo, il passato coloniale e le pratiche di dominazione epistemica che hanno reso possibile la costituzione delle collezioni risultano strutturalmente disattivati sul piano del senso. La neutralità scientifica, in questo contesto, non coincide con un'assenza di posizionamento, bensì con una strategia enunciazionale che propone la scienza come spazio di ricomposizione del conflitto attraverso il depotenziamento delle passioni. Il museo non interpella il visitatore come soggetto responsabile o colpevole, ma come soggetto conoscente, invitato a riconoscersi in un'umanità unificata dalla condivisione di capacità cognitive universali - la cui universalità non viene tuttavia mai messa a tema né problematizzata. L'efficacia semiotica del dispositivo risiede proprio in questa adiaforizzazione sistematica, che consente al discorso museale di presentarsi come inclusivo e pacificante, riaffermando al contempo la propria autorità epistemica e la propria vocazione universalista.

7.5.2 Morte e resti umani

Lo spazio laterale sinistro intitolato *Vivre, mourir et avoir conscience* introduce una rottura ritmica e passionale nella stanza: la contrazione volumetrica, l'abbassamento della luminosità, la curvatura delle pareti e la disposizione avvolgente degli oggetti producono un effetto di immersione che marca

un passaggio ad un diverso regime cognitivo-passionale, ancor più intenso rispetto allo spazio simile nella stanza precedente (le cere per lo studio dell'anatomia).

Il pannello introduttivo *Vivre, mourir et avoir conscience*, accompagnato dalla formula *Memento mori*, presenta la coscienza umana come consapevolezza del tempo e della finitudine, indicando nel sapere della propria mortalità un tratto distintivo di *Homo sapiens* e ampliando questa definizione con la figura di *Homo demens*, che richiama la dimensione simbolica del rapporto con morte e invisibile. La grotta organizza il discorso attorno a quattro nuclei tematici – *Voir l'invisible*, *Donner un sens au mal*, *La mort et ses au-delà*, *La vie des morts* – disposti in una configurazione spaziale circolare che mette in relazione pratiche e credenze diverse legate all'esperienza della morte.

Dal punto di vista della semiotica delle passioni, questo spazio può essere descritto come una camera di intensità: la presenza di oggetti ad alta densità semiotica (vere mummie, crani, maschere, altari, oggetti divinatori) produce una potenziale disforia legata al perturbante, al contatto con la morte e con il corpo umano non-vivente. Tuttavia, tale intensità viene sistematicamente raffreddata dalla cornice biologico-evoluzionista e dal suo dispositivo classificatorio e descrittivo. Così, l'impatto affettivo non viene negato ma reso gestibile attraverso la griglia museografica: datazione, funzione rituale, appartenenza culturale (la provenienza è sempre una zona d'ombra).

Qui è chiaramente identificata una mummia chachapoya (Perù, IX–XV secolo), esplicitamente indicata come corpo umano reale, "scoperto" nel 1877 in un mausoleo delle Ande.

A questa si aggiunge almeno una mummia di bambino egiziano (epoca tolemaica), anch'essa esplicitamente umana, dotata di trattamento funerario complesso (plastron in perle, scarabeo, maschera), oltre ad altri resti umani parziali (crani, ossa) integrati in dispositivi rituali o commemorativi.[39]

Il museo espone resti umani autentici, non riproduzioni, e questa scelta apre inevitabilmente alla questione dei resti umani nei musei a forte eredità coloniale, perché anche quando il museo adotta un discorso relativista e comparativo, che si dichiara fondato sul rispetto delle culture e sulla pluralità delle credenze, permane una tensione irrisolta tra universalismo scientifico e storia delle spoliazioni. Questa tensione viene gestita attraverso un processo di adiaforizzazione: il corpo umano morto viene sottratto al giudizio morale e ricodificato come documento antropologico, oggetto di conoscenza. La spiegazione scientifica non annulla la violenza che ha reso possibile la presenza di quei corpi nelle collezioni, ma la ricodifica come dato neutro, depoliticizzandone la carica conflittuale.

[39] La mummia chachapoya è precolombiana (9°–15° secolo). La sua presenza in un museo europeo è molto probabilmente legata a dinamiche di raccolta sviluppatesi nel XIX–XX secolo, cioè in piena epoca coloniale e postcoloniale. L'America Latina non era più colonia spagnola nel XIX secolo (Lynch 1973), ma la circolazione di resti umani verso musei europei avveniva dentro un sistema scientifico fortemente eurocentrico (cfr. Thomas 1994). La mummia del bambino egiziano è antica (III-I sec. a. C.); tuttavia, l'Egitto nel XIX secolo fu oggetto di intensa raccolta archeologica europea, spesso in contesti di forte diseguaglianza coloniale (dominazione britannica dal 1882) (Colla 2007).

I resti umani esposti sono il prodotto di discipline storicamente situate – antropologia fisica, anatomia comparata, craniometria – sviluppatesi in stretta connessione con l'espansione coloniale europea.
È nello specifico proprio questo nodo che Ciraj Rassool ha contribuito a rendere centrale nel dibattito museologico contemporaneo. Nel suo *Human Remains, the Disciplines of the Dead, and the South African Memorial Complex* (2015) il problema dei resti umani nei musei non riguarda primariamente la loro presenza o assenza, bensì la struttura dell'autorità epistemica che ne legittima la conservazione, l'esposizione e l'interpretazione. Il museo, in quanto istituzione moderna del sapere, eredita e perpetua una forma di sovranità cognitiva che gli consente di decidere cosa è conoscibile, come lo è e a quali condizioni. In questo quadro, la scienza non opera come semplice strumento descrittivo, ma come dispositivo di potere capace di naturalizzare rapporti storicamente violenti.
Ora, le principali linee guida internazionali (ICOM, DCMS, Vermillion Accord) riconoscono la necessità di trattare i resti umani con rispetto e di consultare le comunità di origine. Tuttavia tali strumenti operano spesso a valle del problema, regolando la gestione dei resti senza interrogare la struttura epistemica che ne legittima l'esposizione. In altri termini, la normativa tende a umanizzare il trattamento dei resti senza interrogare fino in fondo il dispositivo che li rende conoscibili e appropriabili in primo luogo. Il rischio è che l'etica diventi una cornice correttiva, capace di attenuare gli effetti più problematici, senza incidere sulla struttura profonda del discorso museale.
Nel caso del Musée de l'Homme, questa tensione è particolarmente evidente. Il museo si presenta come spazio di unificazione dell'umano, come luogo in cui le differenze vengono ricomposte all'interno di una narrazione evoluzionista e scientifica. La presenza di resti umani reali, inseriti in un dispositivo classificatorio e comparativo, non è accompagnata da una riflessione esplicita sulla storia della loro acquisizione, né da una presa di posizione in termini di responsabilità istituzionale. Il passato coloniale viene così assorbito in una storia della scienza che ammette errori teorici – come

nel caso della frenologia o del razzismo biologico, che vedremo successivamente – ma tende a salvaguardare la legittimità complessiva del progetto scientifico occidentale.
La decolonizzazione, in questa prospettiva, non può limitarsi a una revisione dei contenuti o a una maggiore inclusività rappresentazionale: richiede una riflessione sulla distribuzione del potere epistemico, su chi ha il diritto di definire l'umano e a partire da quali categorie.
Inserito accanto all'analisi dello spazio laterale sinistro, questo quadro teorico non contraddice i risultati dell'analisi, ma li radicalizza. Mostra come la gestione patemica della morte e dei resti umani non sia solo una scelta museografica, ma una strategia discorsiva coerente con un progetto più ampio: quello di un museo che, pur dichiarandosi post-razzista e universalista, continua a esercitare una forma di sovranità cognitiva ereditata dalla storia coloniale.

7.6 Universalismo e adiaforizzazione nel semiodominio

L'analisi dell'intera stanza dedicata all'*essere pensante* consente di far emergere con particolare chiarezza una configurazione discorsiva che attraversa in profondità il progetto del Musée de l'Homme, sia nelle stanze precedenti sia in quelle che vedremo successivamente: l'uso del discorso scientifico come dispositivo di universalizzazione, di pacificazione e di neutralizzazione del conflitto, capace di assorbire la violenza storica e coloniale senza mai tematizzarla come tale. La scienza, in questo contesto, non si limita a descrivere l'umano, ma ne costituisce la forma legittima di enunciazione, producendo un effetto di evidenza che rende il proprio punto di vista naturale, necessario e non discutibile.
La categoria di *adiaforizzazione* appare qui in modo particolarmente evidente e sistematico. Non si tratta di un effetto collaterale o di una mancanza del discorso museale, bensì di una strategia enunciazionale strutturalmente inscritta nel funzionamento stesso del sapere scientifico così come viene messo in scena dal museo. Il discorso scientifico, infatti, almeno qui, opera una sospensione programmata del giudizio morale: non nega la violenza, ma la ricodifica come oggetto di conoscenza, la sottrae alla sfera del conflitto e la reinscrive in un ordine cognitivo che privilegia la spiegazione, la classificazione e la comparazione. In questo senso, l'adiaforizzazione non è l'assenza di valori, ma una modalità ben precisa di gestione del valore, che consente al museo di trattare temi potenzialmente esplosivi – come la morte, i resti umani, la storia coloniale, la gerarchizzazione dei saperi – senza mettere in crisi la propria autorità epistemica.
La stanza *Essere pensante* mostra bene il funzionamento di questa strategia. Sul piano culturale, la pluralità degli *Umwelten* è riconosciuta, ma resa integralmente traducibile attraverso forme del contenuto presentate come universali: visione del paesaggio, classificazione, natura e soprannatura, visione del corpo. Queste griglie interpretative non vengono mai problematizzate nella loro pretesa

universalità; esse sono date come strumenti neutri, come condizioni naturali dell'intelligibilità dell'umano, e proprio per questo non vengono mai sottoposte a reale discussione.

È qui che emerge con forza il nodo dell'universalizzazione come strategia in grado di rafforzare la presa del semiodominio sull'organizzazione del senso condiviso. L'universalismo messo in atto dal museo non è semplicemente un ideale inclusivo, ma una tecnologia epistemica che consente a un punto di vista particolare di presentarsi come misura di tutti gli altri. Le differenze culturali vengono riconosciute solo nella misura in cui possono essere ricondotte a variazioni coerenti di una stessa base comune, definita altrove e da altri. L'alterità non è negata, ma resa pienamente intelligibile, e dunque pienamente governabile, attraverso categorie che non le appartengono. In questo modo, il museo produce una forma di inclusione che non destabilizza mai il quadro conoscitivo che la rende possibile.

La questione decisiva diventa allora quella della legittimazione di questo sguardo universalizzante. Chi è autorizzato a definire che cosa sia l'umano, quali siano le sue capacità fondamentali, e attraverso quali categorie sia possibile comprenderne le differenze? Nel caso del Musée de l'Homme, questa autorità non è esplicitamente affrontata come problema, ma si fonda su una storia nazionale che funziona come garanzia simbolica. La Francia, con la sua tradizione di universalismo repubblicano, di diritti dell'uomo, di grandezza intellettuale e scientifica, si presenta come il soggetto collettivo legittimato a parlare a nome dell'Umanità. Il fatto che il museo sorga nel Palais de Chaillot dove è stata firmata la Dichiarazione dei diritti dell'Uomo, il legame con figure autorevoli quali Paul Rivet o Cartesio (e successivamente, come vedremo, Flaubert, Lévi-Strauss, Paul Broca, Diderot, Théophile de Bordeu, Pierre Marie Alexandre Dumoutier, eccetera) contribuiscono a costruire un effetto di auto-delega: è la Francia stessa, in virtù della sua grandezza intellettuale, scientifica e morale che si autorizza a dire che cosa sia l'essere umano, mascherando questa autorizzazione come evidenza universale.

Questo meccanismo non è nuovo. È, al contrario, strutturalmente omologo a quello che operava già nel contesto dell'Esposizione Universale del 1937, quando il Musée de l'Homme nasceva come progetto di celebrazione dell'unità dell'umanità mentre, simultaneamente, l'impero coloniale francese continuava a esercitare una violenza sistematica sui corpi e sulle vite dei colonizzati. Allora come oggi, il linguaggio scientifico e universalista funzionava come strategia di opacizzazione della violenza: classificare l'umano, misurarlo, ordinarlo, descriverlo come oggetto di sapere non impediva di esercitare su di esso pratiche di dominio; al contrario, spesso ne costituiva la condizione di possibilità.

L'analisi della stanza *Essere pensante* mostra dunque come scienza e violenza non siano termini necessariamente opposti. Il fatto che un discorso sia scientifico non lo rende automaticamente non violento. La violenza ha diversi volti; può operare attraverso la riduzione dell'altro a oggetto di

conoscenza, attraverso la sottrazione del conflitto al giudizio morale, attraverso la naturalizzazione di categorie che sono storicamente e culturalmente situate. In questo senso, il neocolonialismo contemporaneo dei musei può realizzarsi attraverso dispositivi di inclusione pacificata, che mantengono intatta la distribuzione asimmetrica del potere di definizione.

La forza del Musée de l'Homme sta proprio in questa capacità di presentarsi come spazio di riconciliazione, di unificazione e di superamento dei conflitti del passato. Ma è anche qui che risiede la sua ambiguità più profonda. Nel proporre la scienza come luogo di risoluzione del conflitto in corso, il museo evita di interrogare le condizioni storiche e politiche che rendono possibile il proprio discorso. La neutralità scientifica diventa così una postura enunciazionale che protegge l'istituzione, consentendole di integrare la critica senza lasciarsi realmente trasformare da essa.

7.7 L'uomo è un essere sociale: frenologia e incontro con l'alterità

La sezione *Splendeurs et misères de la phrénologie* occupa una posizione altamente strategica all'interno del percorso.

Si tratta di un connettore collocato nel punto di passaggio tra la stanza *Essere pensante* e quella dedicata all'*Essere sociale*. La sua funzione non è tanto quella di informare il visitatore su una pseudoscienza del passato, quanto quella di assicurare una continuità epistemica tra due dimensioni dell'umano che il museo presenta come intimamente legate: il funzionamento del cervello e l'organizzazione della vita sociale.

Dopo aver costruito, nella stanza precedente, l'idea che il pensiero umano sia radicato in un'infrastruttura biologica comune e che i diversi modi di pensare il mondo possano essere interpretati come espressioni di Umwelten prodotti dall'attività cerebrale, il museo si trova di fronte a una nuova necessità: mostrare come da questa attività cognitiva si passi alla rappresentazione, alla classificazione e alla gestione dell'alterità – oltre che dello spazio sociale. La frenologia risponde perfettamente a questa esigenza. Essa costituisce infatti un caso storico in cui lo studio sul cervello viene mobilitato per spiegare non solo le facoltà cognitive, ma anche il carattere, la moralità, la devianza e la differenza tra individui e gruppi. La collocazione della frenologia in questa zona di soglia consente così al museo di articolare un passaggio fluido dalla mente alla socialità, senza introdurre una discontinuità critica. La classificazione degli esseri umani appare come il prolungamento naturale del funzionamento cognitivo: un'esigenza conoscitiva che nasce dal cervello e si estende al mondo sociale. In questo senso, la frenologia rende visibile il momento in cui il sapere sul cervello diventa sapere sull'Altro.

È significativo che la frenologia venga definita come "pseudoscienza", ma che tale definizione non sia accompagnata da una condanna esplicita e forte sul piano etico o politico. Infatti, il museo evita accuratamente di nominarne le implicazioni razziste e discriminatorie in quanto tali. Le "miserie" della frenologia vengono presentate come errori teorici, come eccessi di un approccio classificatorio ingenuo o mal fondato, non come manifestazioni di una violenza epistemica strutturale. L'errore quindi non riguarda il gesto stesso di classificare, ma la correttezza dei criteri adottati. In questo modo, la classificazione dell'umano non viene messa in discussione come pratica, bensì naturalizzata come funzione cognitiva fondamentale, condivisa da ogni essere umano nel suo rapporto con l'ambiente.

In questo modo, la frenologia viene inserita nella storia del sapere occidentale come una fase ormai superata ma comprensibile all'interno di un percorso scientifico presentato come progressivo. In questa prospettiva, la sezione non problematizza davvero il rapporto tra neuroscienza e società, e

finisce per consolidare l'idea che tali connessioni siano naturali, inevitabili e legittime. La riduzione dell'Altro a rappresentazione – a cranio, a mappa, a insieme di facoltà – appare così come espressione di un bisogno cognitivo universale di ordinare, distinguere e classificare.
Quando dunque il visitatore fa esperienza di questa zona, è immediatamente già immerso in quella successiva rispetto alla quale la frenologia fa da cerniera, ovvero quella dedicata alla socialità. Lo spazio che si apre oltre è più aperto, luminoso e in continuità con l'area dell'*Essere linguistico*.

La vetrina di cui riporto le foto è l'unico spazio della sezione in cui il visitatore può interagire con gli oggetti ed è subito adiacente a quella sulla frenologia; al centro si trova un grande dispositivo digitale che invita al gioco collettivo, sostituendo la fruizione individuale.

Il cartellone introduttivo è posto dall'altro lato della sala, in linea con quelli di *Essere corporeo* e *Essere pensante*, e non scansiona rigidamente il percorso né si qualifica come determinante nella comprensione della zona. Il visitatore infatti accede alla vetrina già modalizzato secondo competenze sufficienti sulla connessione fra modi di pensare, cervello e mondi sociali. Ora, la vetrina raccoglie un insieme eterogeneo di oggetti – maschere, figure rituali, idoli, busti, elementi cerimoniali – disposti senza una gerarchia evidente e accomunati dalla funzione di rendere visibili i processi attraverso cui l'umano si costituisce all'interno di relazioni sociali, simboliche e istituzionali. Come nei casi precedenti, la disposizione su più livelli e la compresenza di materiali provenienti da contesti culturali differenti producono un effetto di equivalenza che annulla le differenze.

Il passaggio alla socialità non introduce una rottura, ma sposta il focus dall'organizzazione cognitiva alla relazione con l'altro. Il soggetto entra così in uno spazio in cui l'incontro avviene dentro un mondo già reso intelligibile attraverso categorie che non sono più messe in discussione.

7.8 L'uomo parla e produce la cultura

Dalla socialità, intesa come modalità attraverso cui il soggetto si costituisce nella relazione con l'altro, con la storia e con gli antenati, il percorso si orienta verso la sezione dedicata all'essere linguistico. La transizione avviene in uno spazio che mantiene continuità visiva e di movimento con quello precedente, suggerendo che la dimensione linguistica si inscriva nello stesso orizzonte relazionale e culturale già delineato.

Il pannello introduttivo presenta l'umano come *être de parole* e collega il linguaggio a una facoltà biologica condivisa, radicata nel cervello. La molteplicità delle lingue viene così ricondotta a una medesima infrastruttura comune, di cui le differenze storiche e culturali costituiscono variazioni. In questa prospettiva, la lingua si lega al mondo esperito, evocando l'idea che ciascun gruppo organizzi e nomini il proprio ambiente attraverso forme espressive specifiche. Il linguaggio diventa quindi il mezzo attraverso cui il mondo vissuto prende forma condivisa e trasmissibile, proseguendo la continuità tra pensiero, relazione e base biologica già costruita nelle sezioni precedenti.
Ora, il centro dell'area è occupato da dispositivi interattivi, che però analizzeremo successivamente, perché essa è introdotta da una vetrina laterale di dimensioni contenute, collocata in posizione defilata ma strategica.

La vetrina risulta piccola rispetto ai dispositivi interattivi e occupa una posizione periferica nei confronti del centro dinamico dello spazio. A queste opposizioni si aggiunge quella tra modalità di fruizione: da un lato la partecipazione corporea, il gesto, il movimento, dall'altro l'osservazione frontale e relativamente statica. Quindi, pur non occupando il centro dell'attenzione in uno spazio animato da installazioni che coinvolgono il visitatore attraverso luce, suono e interazione, la vetrina, grazie alla sua posizione iniziale e alla sua visibilità, si impone come passaggio necessario. Essa introduce un momento di rallentamento e di lettura all'interno di un ambiente orientato all'azione, offrendo un quadro concettuale che accompagna e orienta l'esperienza successiva.
I busti esposti e le iscrizioni che la vetrina espone affrontano il linguaggio come criterio di distinzione e di classificazione, come dispositivo attraverso cui vengono tracciati confini, prodotte identità e stabilite gerarchie. Il linguaggio emerge come dispositivo semiotico che, da un lato, separa l'umano dall'animale, mentre dall'altro organizza differenze interne all'umanità stessa. Il testo verbale della vetrina ripercorre una lunga storia in cui la capacità di parlare ha funzionato come strumento di

riconoscimento, ma anche come mezzo di esclusione, definendo chi potesse essere pienamente incluso nella categoria dell'Umano e chi venisse collocato ai suoi margini.

Questo discorso viene articolato attraverso una strategia semiotica di colpevolizzazione per astrazione antropologica, che prevede anche un'operazione di opacizzazione: l'etnocentrismo viene presentato come una disposizione che attraversa tutte le culture e tutte le epoche, come un meccanismo ricorrente che caratterizza l'umanità nel suo insieme. La paura dell'Altro, la produzione di confini semiotici, l'attribuzione di inferiorità a chi non condivide lingua e costumi vengono descritti come fenomeni diffusi, sostanzialmente inevitabili. In questo modo, il conflitto legato all'alterità viene riconosciuto, ma viene anche sottratto a una lettura storicamente differenziata: le forme specifiche che tali logiche hanno assunto nei diversi contesti culturali vengono ricondotte a una stessa matrice generale.

Il risultato è una narrazione che attenua le asimmetrie e ridimensiona il peso delle conseguenze materiali e politiche prodotte da tradizioni etnocentriche occidentali. L'identità e la differenza vengono ricondotte a un funzionamento umano generale e a un "umwelt" universale, mentre il linguaggio è presentato come capacità condivisa, separata dalla storia dei rapporti di forza attraverso cui sono state costruite gerarchie e forme di esclusione.

All'interno di questa costruzione trova posto la citazione di Claude Lévi-Strauss, collocata in posizione ben visibile sulla vetrina. La frase "Il barbaro è innanzitutto l'uomo che crede nella barbarie" introduce una condanna dell'etnocentrismo formulata in termini generali. La critica non è rivolta a una tradizione specifica, ma a un atteggiamento umano astratto, valorizzato disforicamente in quanto tale. Questa presa di distanza assume un peso particolare perché è affidata a una figura che incarna il sapere antropologico francese e che viene chiamata a parlare da una posizione di autorità riconosciuta a livello internazionale. La condanna dell'etnocentrismo viene enunciata da un delegato legittimato, che sembra collocarsi al di sopra dei conflitti storici e culturali concreti. In questo modo, il discorso critico viene separato da ogni possibile chiamata in causa diretta: l'atteggiamento etnocentrico viene denunciato come errore umano generale, mentre le sue manifestazioni storiche più violente restano sullo sfondo. La comunità che enuncia il discorso può così presentarsi come consapevole del problema, capace di nominarlo e di superarlo, senza che questo implichi un confronto con le proprie genealogie culturali e politiche.

Se l'etnocentrismo è una postura universale, allora anche l'imposizione dei propri modelli culturali, economici e simbolici può essere letta come esito inevitabile di una disposizione cognitiva condivisa, piuttosto che come scelta storica situata e responsabile. La violenza dei processi di intervento nel Sud globale viene così schermata, riformulata come fraintendimento, come errore di prospettiva, o addirittura come espressione maldestra di una tendenza umana generale alla categorizzazione e alla differenziazione.

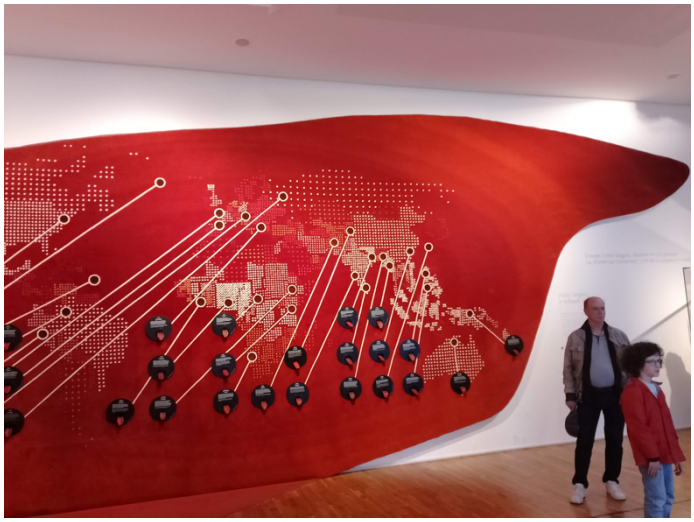
In questo quadro, l'Europa e la Francia possono continuare a occupare una posizione di enunciazione dominante senza mai apparire come soggetti storicamente implicati. La critica all'etnocentrismo si guarda bene dalla denuncia delle sue declinazioni concrete, per esempio lo sfruttamento coloniale, la gerarchizzazione dei saperi, l'imposizione di modelli politici ed economici. In questo modo, resta totalmente priva di un esplicito referente e quindi resa incapace di produrre alcun effetto pragmatico di trasformazione del visitatore. L'effetto complessivo è una depoliticizzazione del conflitto: ciò che è stato ed è tuttora esercizio di potere viene riscritto come dinamica antropologica, sottraendolo al terreno della responsabilità storica.

Alla luce di quanto osservato, la vetrina laterale introduce una cornice interpretativa che orienta l'interpretazione dell'area del linguaggio, del sociale e, come vedremo, dell'ultima della sezione *Chi siamo?* ovvero dell'Essere plurale. La vetrina mette in scena una riflessione sull'alterità che prepara il terreno ai dispositivi interattivi, nei quali la pluralità linguistica viene proposta come esperienza sensoriale condivisa, priva di attrito e di memoria conflittuale. La differenza viene riconosciuta come costruzione culturale, ma viene anche ricondotta entro un orizzonte universalista che la rende gestibile, comparabile e traducibile. La vetrina, pur collocata in posizione marginale sul piano spaziale, assume così un ruolo strutturante: fornisce le condizioni semiotiche che permettono alla celebrazione della diversità linguistica di svolgersi senza mettere in crisi il quadro generale che la sostiene.

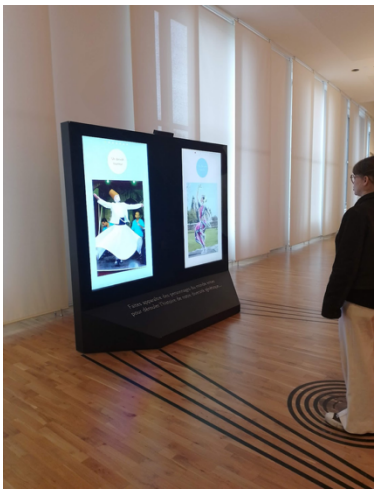
A partire da questa cornice, l'area dell'essere linguistico può essere letta come un dispositivo che sposta progressivamente il discorso dall'ordine della classificazione a quello dell'esperienza, senza mai abbandonare la struttura – classificatoria e gerarchica – che rende tale esperienza possibile.

7.8.1 Giocare a essere Altro: i dispositivi interattivi

Lo spazio è fortemente strutturato attorno a tre dispositivi interattivi altamente prensivi. Anzitutto, lungo la parete è disposta una grande installazione murale da cui sporgono una serie di "lingue" fisiche, ciascuna associata a una lingua del mondo.



Tirando le lingue, il visitatore attiva suoni e brevi racconti disposti su una mappa globale stilizzata, mentre la lingua resa organo visibile rafforza l'ancoraggio biologico del linguaggio anche quando viene associato a memoria e identità. Le lingue sono distribuite su una griglia ordinata che ne permette localizzazione e confronto, offrendo un'esperienza immersiva che valorizza la pluralità come patrimonio condiviso e accessibile, senza interrogare le gerarchie e le disuguaglianze che attraversano i rapporti tra le lingue, senza instaurare un confronto con l'alterità linguistico-culturale come spazio di opacità, momento di parziale intraducibilità, di resistenza eventuale. Questa modalità di incontro con il diverso è ancor più evidente negli schermi interattivi centrali.

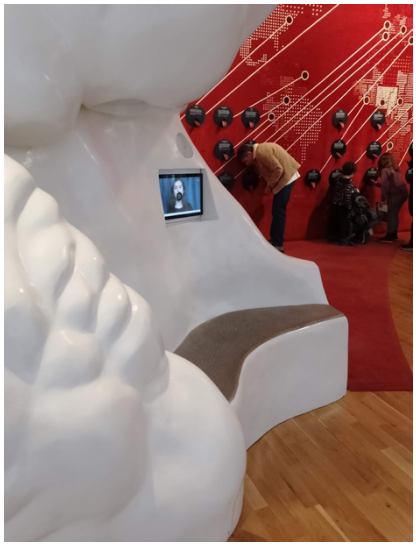


Il visitatore è invitato a collocarsi in posizioni prestabilite e a riprodurre con il proprio corpo posture e movimenti mostrati sullo schermo. L'interazione si fonda su un principio di sincronizzazione corporea: comprendere significa allinearsi e imitare. Il linguaggio viene così associato a una dimensione gestuale e performativa, in cui la comunicazione coinvolge l'intero corpo.

Il dispositivo costruisce una comunione su due piani intrecciati. Sul piano del contenuto, ribadisce l'esistenza di una matrice umana condivisa: tutti i corpi possiedono capacità simili di movimento, coordinazione e imitazione, così come condividono la facoltà del linguaggio. Sul piano dell'espressione, mostra che le differenze corporee e culturali risultano immediatamente attraversabili, abitabili: posture attribuite a figure provenienti da contesti diversi possono essere assunte senza difficoltà da chiunque. Le espressioni variano, ma restano fortemente somiglianti.

Il dispositivo interattivo è molto efficace e, come dicevo, altamente prensivo, ma in un senso conservativo: l'alterità appare come variazione riconoscibile entro uno schema condiviso, mai come discontinuità che metta in crisi la comunicazione o permetta al soggetto enunciatore istituzionale di riflettere sulle condizioni della sua stessa enunciazione. L'esperienza produce così un'immedesimazione priva di attrito, entro un orizzonte di compatibilità che garantisce continuità e traducibilità delle forme. Ma questa non è una lezione nuova, perché il visitatore aveva già ricevuto le competenze adeguate a comprendere la differenza nei momenti precedenti della mostra. Anzi, è proprio grazie all'acquisizione di questa competenza fondazionale e al superamento delle dovute tappe spaziali, che esso è giudicato pronto a confrontarsi con l'alterità, a giocarvi, a farne esperienza. In altre parole, le modalizzazioni cognitivo-passionali intorno a cervello come infrastruttura comune, Umwelt come organizzazione universale del mondo, cultura come espressione di capacità biologiche condivise, consentono ora una immedesimazione fluida, priva di attrito, nella quale l'altro non può più, strutturalmente, rappresentare un rischio.

In questo senso, l'esperienza ludica non sospende il discorso precedente, ma lo porta a compimento. L'alterità linguistica diventa esplorabile perché è stata privata di ciò che potrebbe renderla destabilizzante tramite una pedagogia istituzionale conservativa e difensiva: la memoria del conflitto, la storia delle imposizioni, la materialità delle diseguaglianze. Il linguaggio appare come spazio di incontro, di scambio, di curiosità reciproca, a condizione che venga mantenuto entro un orizzonte in cui tutte le lingue sono riconducibili a una stessa capacità originaria, e quindi pienamente traducibili. Lo stesso schema si ripete, infine, anche per l'ultimo dispositivo interattivo: una grande cavità bianca, caratterizzata da una forma organica evoca un interno corporeo, una sorta di volume cerebrale o di spazio anatomico, che può essere interpretato come un rimando all'area di Broca.



Questa sua forma rafforza ulteriormente l'idea che anche le espressioni più "culturali" restino radicate in una base biologica condivisa. Ora, la cavità articola l'esperienza del visitatore su due livelli: all'esterno, piccole sedute con schermi consentono di avviare brevi contenuti audiovisivi dedicati al linguaggio e al suo rapporto con la società, riprendendo temi già affrontati e stabilizzandoli in forma didattica. All'interno, il visitatore può sedersi e ascoltare musiche provenienti da contesti culturali ed epoche diverse, selezionate tramite un dispositivo laterale.

La musica diventa così un ulteriore dispositivo di universalizzazione: pur nella varietà delle forme espressive, l'esperienza dell'ascolto costruisce un senso di comunione e di continuità, valorizzando differenze che restano pienamente compatibili e non conflittuali.

Nel complesso, fino a qui, il museo ha dedicato i suoi sforzi a costruire un'immagine dell'umanità capace di parlarsi, di imitarsi, di ascoltarsi, fondata su una base comune che rende le differenze compatibili. Questa immagine risulta coerente con l'intero progetto della sezione *Chi siamo?*: un'umanità unificata sul piano delle capacità, relativamente differenziata sul piano delle espressioni, pacificata sul piano socio-politico. Il costo di questa pacificazione è l'assenza di un confronto con ciò che ha funzionato e continua a funzionare come strumento di dominio, di esclusione e di violenza.

Questo apparato semiotico prepara il visitatore allo slittamento dalla comunione fra esseri umani alla pluralità dei corpi e alle variazioni fisiche. L'area successiva rappresenta il momento in cui riemergono in modo più evidente le pratiche di classificazione, misurazione e confronto, con tutte le tensioni che questo comporta rispetto a quanto appena costruito nelle zone precedenti.

7.9 L'uomo è plurale

La sala dell'*Essere plurale* espone una grande quantità di calchi, entro i quali, al centro, si regge il cefalometro di Pierre-Marie Dumoutier, e davanti ai quali sono state disposte delle "coloninnine" con funzione testimoniale.

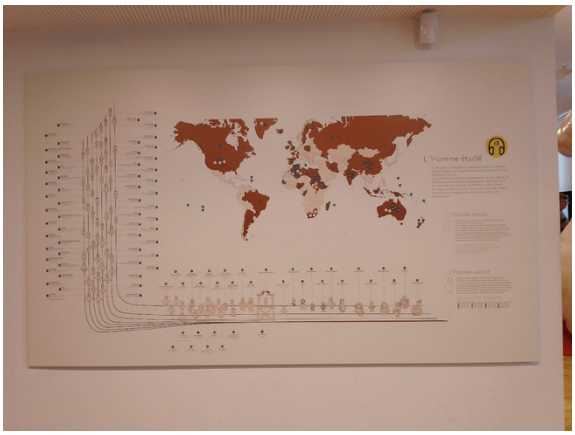
Il museo afferma di voler affrontare qui la questione della diversità umana ribadendo al contempo l'unità fondamentale della specie. Il testo introduttivo propone una narrazione secondo cui, dopo aver organizzato e classificato il proprio gruppo, gli esseri umani avrebbero progressivamente esteso queste operazioni di distinzione anche all'esterno, applicandole ad altre popolazioni. La classificazione dell'alterità viene così ri-presentata come una fase ricorrente dello sviluppo sociale e cognitivo umano.

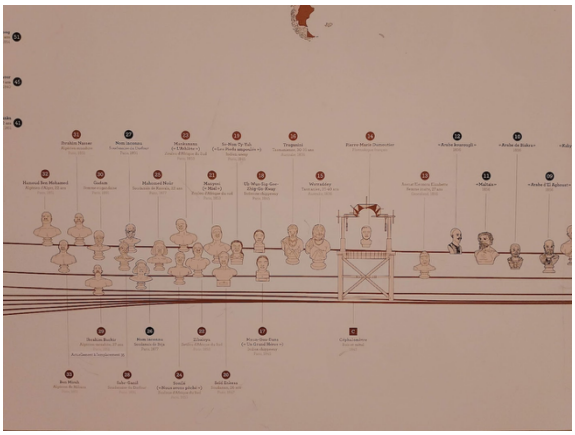
I dispositivi testuali di orientamento e contestualizzazione, in particolare il cartellone esplicativo dei calchi, risulta spazialmente decentrato rispetto agli oggetti.

Ora, questo cartellone presenta il testo attraverso una serie di categorie ricorrenti – *L'Homme étudié*, *L'Homme mesuré*, *L'Homme sublimé* – che strutturano l'interpretazione dei calchi come esito di una sequenza di operazioni conoscitive. Queste stesse categorie vengono poi riprese e frammentate nelle colonnine distribuite nello spazio, contribuendo a naturalizzare il racconto complessivo.

Nel pannello dedicato a *L'Homme étudié*, l'origine delle pratiche antropologiche viene collocata nel contesto delle spedizioni scientifiche europee del XIX secolo. Il testo afferma che gli Europei "scoprono un'umanità al tempo stesso sconosciuta e plurale" e che, affascinati da fisionomie e modi di vita differenti, cercano di costruire "un'immagine completa della varietà umana" per chiarirne l'origine. La comparazione tra gli esseri umani viene presentata come una tappa quasi necessaria del progresso del sapere, formulata in termini impersonali e astorici, senza alcun riferimento alle condizioni politiche e coloniali che hanno reso possibili tali incontri.

Questa impostazione trova una traduzione nella grande mappa geografica che occupa il centro del cartellone. La mappa del mondo, punteggiata da numeri, mette in relazione ogni area geografica con uno o più calchi esposti nella sala. Il sistema numerico funziona come dispositivo di connessione: a ciascun numero sulla mappa corrisponde un busto, collocato fisicamente nello spazio espositivo e inserito in un diagramma lineare che corre lungo la parete. In questo modo, il volto diventa il punto terminale di una catena di rimandi che parte dal territorio, passa attraverso il numero e si concretizza nell'oggetto esposto.





Questo sistema produce un duplice effetto. Da un lato, sembra offrire uno strumento di orientamento e di razionalizzazione della diversità umana, permettendo al visitatore di "collocare" ogni individuo nello spazio globale. Dall'altro lato, riduce implicitamente intere comunità a un singolo volto numerato, trasformando persone reali in unità di un repertorio comparativo.

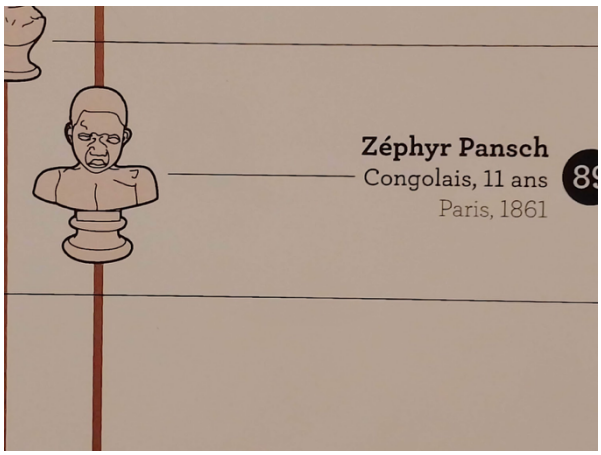
Il passaggio a *L'Homme mesuré* esplicita ulteriormente questa logica. Il cartellone spiega che, per rendere conto dei "molteplici tipi umani presenti sulla superficie del globo", gli antropologi adottano

dagli artisti la tecnica del calco in gesso. I busti vengono definiti come "vere copie del vivente", capaci di riprodurre fedelmente volti e tratti osservati. Una volta raccolti in collezione, essi permetterebbero di costituire un "repertorio comparativo dei gruppi umani", fondato sulle misurazioni della testa e del volto. In questa formulazione, il calco viene naturalizzato come strumento tecnico, mentre la misurazione viene presentata come operazione conoscitiva neutra, senza alcun riferimento alle finalità gerarchiche e coloniali che ne hanno orientato l'uso.

Infine, *L'Homme sublimé* introduce il passaggio verso l'estetizzazione. Il cartellone mette in relazione l'ambizione scientifica di catalogare le popolazioni del mondo con il campo delle belle arti, citando esplicitamente Charles Cordier. Le statue in bronzo vengono valorizzate per la loro bellezza plastica e per l'interesse verso modelli "esotici", i cui tratti diventano oggetto di idealizzazione estetica. Anche qui, l'operazione è presentata come una naturale circolazione tra scienza e arte, senza che venga mai interrogato il fatto che l'estetizzazione dell'alterità si fondi sulle stesse asimmetrie di potere che rendono possibile la misurazione e la classificazione.

Quindi, il cartellone – attraverso il testo, la mappa, i numeri e il diagramma dei busti – costruisce una narrazione coerente e progressiva: studiare, misurare, sublimare. Questa sequenza di azioni viene attribuita all'"uomo" in generale, come se si trattasse di una postura universale dell'umanità, e non di pratiche storicamente situate, legate a un sapere europeo e coloniale.

Pur risultando sostanzialmente inutile se l'obiettivo fosse comprendere l'origine coloniale e la violenza implicata nella produzione dei calchi, le informazioni fornite tramite questo cartellone avrebbero potuto permettere al visitatore di collegare i volti esposti alle persone raffigurate, restituire loro una provenienza, un nome, un contesto, e quindi una qualche forma di umanità e di dignità. Idealmente, il sistema di numeri e la mappa geografica permetterebbero proprio questo tipo di relazione, anche se in modo davvero minimale e superficiale. Tuttavia, la distanza fisica tra il cartellone e i calchi rende questa operazione quasi impraticabile. Il visitatore si trova così di fronte a una molteplicità di volti privi di ancoraggio biografico e storico, percepiti come variazioni formali della "differenza umana" più che come persone situate. E il fatto che il cartellone sia collocato lontano dai volti non è affatto irrilevante: è una scelta che scoraggia attivamente il collegamento tra oggetto e persona, e che favorisce una fruizione visiva astratta, depoliticizzata e disumanizzante.



7.9.1 I calchi

I calchi costituiscono il nucleo più problematico e, allo stesso tempo, più rivelatore dell'intera sezione "Chi siamo?". Non si tratta semplicemente di oggetti esposti accanto ad altri, né di documenti storici collocati a titolo illustrativo, ma di dispositivi che concentrano in sé una pluralità di livelli semiotici.

Come ha ampiamente dimostrato Francesco Mazzucchelli nel suo *Volti del colonialismo* (2023), il calco facciale è un oggetto ontologicamente ambiguo, collocato in una zona di indeterminazione tra soggetto e oggetto, corpo e cosa, azione e passione. Non sono sculture nel senso tradizionale del termine, poiché non derivano da un'operazione di modellazione autonoma, né possono essere considerati semplici reperti scientifici, in quanto non documentano un fenomeno astratto ma riproducono direttamente la superficie di un corpo individuale. Il calco è una riproduzione ottenuta per contatto diretto con un corpo umano, attraverso un'operazione di impressione che mantiene una

relazione indessicale con l'individuo da cui è stato tratto. Come sottolinea Mazzucchelli, il calco "non è più corpo e non è ancora oggetto: qualcosa in più di un oggetto, qualcosa in meno di un corpo" (ivi, p. 265). Questa posizione intermedia fa sì che il calco porti con sé una memoria incorporata dell'evento che lo ha prodotto: la memoria di un contatto, di un'azione esercitata su un corpo che patisce, di una trasformazione del vivente in cosa.

Questa natura indessicale colloca il calco in una zona liminare tra persona e artefatto. Da un lato, esso conserva un rapporto diretto con l'individuo da cui è stato tratto; dall'altro, una volta separato dal corpo, diventa oggetto autonomo, manipolabile, collezionabile, esponibile. L'allestimento museale sfrutta questa ambiguità senza mai tematizzarla esplicitamente. I calchi sono presentati come evidenze visive della diversità umana, come oggetti che "mostrano" ciò che il discorso scientifico afferma. Tuttavia, come osserva Mazzucchelli, ogni calco reca su di sé una doppia memoria: quella del corpo impresso, visibile, e quella dell'"artigiano invisibile", del soggetto che ha agito sul corpo per trasformarlo in oggetto, una memoria che rimane strutturalmente occultata. È proprio l'opacità del discorso museale intorno al livello di produzione del calco a costituire uno dei nodi più problematici dell'esposizione.

Le condizioni di produzione dei calchi sono inseparabili da un contesto coloniale caratterizzato da profonde asimmetrie di potere. La pratica del calco facciale, come mostra la storia dell'antropologia fisica ottocentesca, è stata resa possibile quasi esclusivamente su soggetti colonizzati, subordinati, esotizzati. Infatti, sottolinea Mazzucchelli, il calco è il risultato di una "violenza materiale ed epistemologica", in cui un corpo politico viene addomesticato e convertito in oggetto di conoscenza. Realizzare un calco significa immobilizzare un individuo, coprirne il volto con gesso caldo, impedirgli la vista e la respirazione. Mazzucchelli insiste su questo punto, descrivendo il calco come il risultato di due "azioni tattili" asimmetriche: una dominante, che agisce e trasforma, e una dominata, che patisce e lascia traccia di questa passione nella materia stessa dell'oggetto.

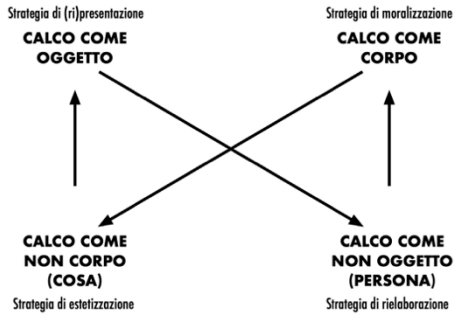
Nel percorso museale, questa dimensione operativa e violenta non viene mai resa davvero visibile; al contrario, viene opacizzata attraverso una sintassi spaziale che elimina il conflitto, spingendo il visitatore alla contemplazione dei calchi più che a una interrogazione critica sul loro statuto traumatico o sul legame fra il calco e il soggetto umano forzato a sottoporsi a questa pratica.

Dal punto di vista della funzione rappresentativa, il calco opera una riduzione radicale. Comunità complesse vengono condensate in un singolo individuo; l'individuo viene ulteriormente ridotto a un volto; il volto, infine, a un insieme di tratti somatici percepiti come caratteristici. Questa operazione rientra pienamente in una logica di tipizzazione, in cui il calco perde la sua dimensione individuale per funzionare come segno di una categoria. In altre parole, l'allestimento assume che quell'individuo

possa rappresentare un'intera popolazione, naturalizzando una relazione che è invece il prodotto di una costruzione storica e ideologica (ivi, p. 265).

Questa narrativa è incarnata nella disposizione in serie dei calchi, uno accanto all'altro, producendo un forte impatto percettivo immediato. Lo sguardo del visitatore è catturato dalla molteplicità dei volti, dalla loro prossimità, dalla loro accumulazione. Tuttavia, la serialità tende a narcotizzare le differenze individuali e a far emergere un effetto di uniformità. Come già osservato in altre zone del museo, tale serialità nell'esposizione determina la diversità come qualità comune, un tratto condiviso che appiattisce le singolarità.

In questo regime percettivo, i calchi cessano di interpellare il visitatore come quasi-corpi e si stabilizzano come oggetti tipizzati. Il loro statuto di "oggetti difficili" viene neutralizzato attraverso una strategia di estetizzazione e di (ri)presentazione.[40]



Il calco viene mostrato, ma non viene lasciato parlare; la sua memoria resta latente, non attualizzata discorsivamente.

La relazione con la classificazione scientifica è resa esplicita dalla presenza del cefalometro e dalla centralità assegnata alla figura del frenologo Dumoutier. I calchi non sono presentati come strumenti storici di gerarchizzazione ormai superati, ma come dati potenzialmente comparabili, misurabili, ordinabili. Questo dispositivo stabilisce una continuità diretta ed esplicita con il razzismo scientifico ottocentesco, che il museo aveva dichiarato di voler superare nelle sezioni precedenti. Il problema non è tanto l'esposizione dei calchi in sé, quanto l'assenza di quelle "virgolette" discorsive che permetterebbero di renderne esplicita la problematicità (p. 257).

[40] Anche per i resti umani il museo attiva un'operazione simile, che produce il corpo insieme come oggetto e come non corpo. Da un lato, il corpo viene presentato come dato scientifico, reperto, documento di conoscenza: è un corpo-oggetto, inserito in una catena epistemica che ne giustifica l'esposizione e ne legittima la manipolazione. Dall'altro lato, lo stesso corpo viene sottoposto a un processo di estetizzazione e naturalizzazione che lo priva di ogni residuo di soggettività. È proprio nella combinazione di queste due posizioni che si produce l'effetto di adiaforizzazione: il corpo non è né pienamente riconosciuto come corpo umano, né esplicitamente trattato come persona; è collocato in una zona grigia in cui la questione morale non viene negata, ma resa irrilevante.

La dimensione coloniale attraversa l'intera sezione, ma resta costantemente non nominata. Le persone rappresentate appartengono quasi esclusivamente a popolazioni colonizzate, e tuttavia questo dato non viene mai tematizzato come tale. I calchi sono portatori di una memoria che può essere attivata o silenziata a seconda delle strategie enunciazionali adottate dal museo: qui, la scelta è chiaramente quella della narcotizzazione.

Gli effetti sul visitatore sono diretta conseguenza di questa impostazione. Molti visitatori non riconoscono i calchi come impronte di persone reali, ma li percepiscono come semplici statue o oggetti museali. La loro origine violenta rimane opaca, difficilmente leggibile. Il calco "ci interpella, ma non ci guarda" (p. 250): ha gli occhi chiusi, non restituisce lo sguardo, e proprio questa chiusura contribuisce a sospendere la relazione etica con il soggetto rappresentato. In assenza di una mediazione discorsiva adeguata, il rischio è quello di una conferma implicita degli stereotipi somatici e di una minimizzazione della gravità etica dell'esposizione.

Il fatto che la continuità con un immaginario coloniale e primitivista non venga problematizzata esplicitamente produce una tensione evidente con il discorso sviluppato nelle sezioni precedenti del museo, dove la frenologia era stata presentata come una pseudoscienza superata. Qui, invece, le pratiche e i dispositivi che avevano reso possibile quella disciplina riappaiono senza una chiara presa di distanza. La distanza critica resta affidata alla competenza del visitatore, ma non è inscritta nello spazio. In assenza di un'esplicitazione, il dispositivo rischia di funzionare come una legittimazione silenziosa di pratiche storicamente discriminatorie.

In questo senso, la funzione conclusiva assegnata ai calchi risulta particolarmente problematica. I corpi vengono utilizzati come prova visiva dell'unità nella differenza, ma questa prova è costruita a partire da una selezione asimmetrica dei soggetti esposti. La differenza "che conta", quella che viene resa visibile, è sempre la differenza dell'altro. Come sottolinea Mazzucchelli, senza un'esplicita assunzione di responsabilità discorsiva, l'esposizione dei calchi rischia di trasformarsi in una forma di oblio attivo, in una cancellazione simbolica della violenza che li ha resi possibili.

7.9.2 La costruzione del Testimone

Le colonnine con contenuti verbali e sonori compaiono in modo discontinuo e solo alcune attivano tracce audio, configurandosi come dispositivi accessori rispetto alla forte centralità visiva dei calchi. La loro fruizione richiede tempo e attenzione, condizioni che solo una parte dei visitatori sceglie di assumere, mentre la maggioranza attraversa lo spazio seguendo la serialità dei volti. Ne deriva un assetto in cui il visivo stabilisce il regime di evidenza e il dispositivo testuale-sonoro interviene come integrazione eventuale, senza modificare in modo sostanziale l'impatto dominante.

Sulle colonnine sono riportati testi che possono essere percepiti come altamente disturbanti. Per esempio, la citazione di Paul Broca sulla difficoltà nel convincere i soggetti a farsi fare i calchi introduce la resistenza quasi come un problema, senza aprire la catena causale e senza descrivere la scena pragmatica della coercizione. Un meccanismo analogo riguarda Dumoutier. La colonnina che lo presenta come frenologo e inventore del cefalometro colloca al centro del dispositivo un attore storico connesso alla misurazione comparativa delle popolazioni. Il contenuto reintroduce la frenologia nella sala (dopo che altrove era stata superficialmente liquidata come pseudoscienza, ma senza reale problematizzazione) come sapere esplicitamente euforizzato.

Accanto alle citazioni attribuite a figure scientifiche, alcune colonnine consentono di ascoltare una voce presentata come quella dei soggetti rappresentati dai calchi. Il dispositivo costruisce un'enunciazione in prima persona che simula una testimonianza diretta, facendo emergere un "io" che racconta una traiettoria di vita attraversata da schiavitù, esposizioni universali, spettacolarizzazione di popolazioni colonizzate e dall'intreccio tra mondo artistico e mondo scientifico. La voce che il visitatore ascolta non è quella storica dei soggetti da cui i calchi sono stati tratti, bensì una voce istituzionale che parla al loro posto, attraverso l'allestimento, assumendo la forma di una parola delegata. Anche quando il racconto include formulazioni fortemente connotate, come il riferimento al dibattito etnologico sulla bellezza e la civiltà – "The issue was to determine whether there was a relationship between a person's beauty and the degree of civilization attained by the ethnic group to which he or she belonged" – la violenza epistemica implicita in tali categorie viene assorbita nella linearità del racconto che, pur essendo costruito come autobiografico, è in realtà caratterizzato da un tono distaccato.

Un'operazione simile si ritrova nelle testimonianze attribuite ai protagonisti degli spettacoli etnografici, come nel racconto corale che introduce figure quali Hamoud Ben Mohamed, Ben Mirah, Ibrahim Nasser. Anche qui la voce in prima persona costruisce una narrazione ricca di dettagli storici e geografici: "We were the actors. Real actors hired for a kind of ethnic play acting, and we got paid for it". Il passaggio dalla performance spettacolare all'interesse scientifico viene raccontato come una sequenza quasi naturale: "Étienne Serres […] asked if we'd let him make cast moulds of our heads for 5 francs and photograph us for another 20 francs".

Questi contenuti evocano traumi profondi della storia europea, ma l'allestimento li integra in una narrazione pacificata in cui la violenza diventa episodio biografico inserito in un orizzonte conoscitivo che ne attenua l'impatto. Il visitatore può attraversare tali riferimenti senza essere sollecitato a rimettere in discussione la cornice interpretativa complessiva.

La testimonianza proposta dalle colonnine sostiene così la coerenza del discorso museale: la voce dei soggetti attesta il riconoscimento del trauma e ne consente il superamento.

7.10 Esseri razionali e occidentali

La sezione *Chi siamo?* del Musée de l'Homme costruisce un dispositivo complesso e altamente coerente, fondato su una strategia enunciazionale che si presenta come inclusiva, universalista e scientificamente neutra, ma che produce sistematicamente un effetto di neutralizzazione del conflitto storico e politico. L'unità profonda della sezione non risiede tanto nei contenuti specifici delle singole sale, quanto nella forma del discorso che le attraversa e le connette, organizzando una particolare esperienza dell'umano e del suo passato.

Il primo nucleo riguarda la costruzione di un soggetto umano universale, enunciato sin dall'ingresso attraverso l'interpellazione del "noi". Questo soggetto collettivo viene progressivamente definito come appartenente a una stessa specie biologica, portatore di facoltà comuni (pensiero, linguaggio, relazione) e inscritto in una continuità evolutiva condivisa. Tale costruzione va di pari passo ad una continua e altamente prensiva interpellazione del visitatore, che viene chiamato a riconoscersi come parte di questo "noi" e a condividere il percorso di veridizione proposto dal museo. Tuttavia, questa universalizzazione avviene tramite una forte astrazione: il soggetto umano viene separato dalle condizioni storiche concrete che hanno reso possibile l'affermazione stessa di questo universalismo, in particolare dal contesto coloniale e dalle asimmetrie di potere che lo hanno sostenuto.

Il secondo nucleo riguarda il ruolo centrale del discorso scientifico come forma privilegiata di legittimazione. In tutte le sottosezioni analizzate – dall'Essere corporeo all'Essere pensante, fino all'Essere plurale – il sapere scientifico viene presentato come orizzonte di intelligibilità ultimo, capace di garantire oggettività, neutralità e verità. Questo registro produce un effetto di sospensione del giudizio morale: ciò che viene mostrato non appare mai come il risultato di rapporti di forza, ma come una forma di evidenza scientifica, come un dato. La scienza non è qui una pratica storicamente situata, ma un linguaggio universale, secondo una narrazione che rende invisibili le condizioni materiali e politiche della produzione dei saperi.

Il terzo nucleo, che emerge come centrale nell'analisi complessiva, è la strategia di adiaforizzazione. Attraverso una combinazione di scelte espositive, il museo produce una sistematica neutralizzazione della violenza storica. I corpi vengono esposti come dati scientifici o come oggetti estetizzati; le pratiche coloniali vengono evocate senza essere problematizzate; il trauma appare come informazione e non come ferita aperta. Questa adiaforizzazione non consiste semplicemente nel rendere il visitatore insensibile, ma nel rendere la violenza non pertinente: essa entra nel discorso, ma mai come problema che è urgente affrontare. Il visitatore può attraversare contenuti potenzialmente conflittuali senza essere chiamato a ridefinire il proprio posizionamento.

Un quarto nucleo riguarda la profonda continuità tra la sezione dedicata ai resti umani e quella dei calchi nell'Essere plurale. In entrambi i casi, il corpo del colonizzato viene costruito come quasi-corpo: un corpo-oggetto, privato di piena soggettività, disponibile all'osservazione, alla comparazione, all'ammirazione.

Un ulteriore nucleo riguarda l'uso dei dispositivi di testimonianza, in particolare nelle colonnine dell'Essere plurale. La voce presentata come quella dei soggetti rappresentati costruisce la figura di un testimone che non destabilizza il discorso, ma lo legittima. Questa testimonianza istituzionalmente costruita certifica che il passato può essere raccontato, che la violenza è riconosciuta, e che il presente può dirsi pacificato. Il testimone non riapre il conflitto coloniale, ma consente la sua chiusura e la ricomposizione di un'identità occidentale dissonante.

Infine, emerge un ultimo nucleo decisivo: l'assenza del colonialismo come categoria problematica esplicita. Il colonialismo è ovunque presente come condizione materiale degli oggetti, dei corpi e dei saperi esposti, ma è sistematicamente assente come oggetto di discorso. Questa assenza è ciò che consente al museo di affermare l'unità dell'umanità senza interrogare le gerarchie che hanno storicamente negato tale unità.

La sezione *Chi siamo?* si presenta dunque come un dispositivo altamente sofisticato di produzione di senso, capace di integrare differenza e pluralità all'interno di un quadro universalista rassicurante.

7.11 Dove stiamo andando?[41]

La terza sezione della Galleria del Musée de l'Homme, intitolata *Dove stiamo andando?*, affronta il tema del futuro dell'umanità.

[41] Non ho inserito l'analisi della sezione 2 – *Da dove veniamo?* perché non era pertinente ai miei scopi, in quanto essa è dedicata prevalentemente alla ricostruzione dell'origine biologica e culturale dell'umanità nel tempo lungo della Preistoria. Intitolata Da dove veniamo?, questa parte del percorso presenta il modello del "cespuglio umano", illustrando la pluralità e la non linearità dei processi evolutivi attraverso fossili, calchi e dispositivi digitali, e svolge una funzione di raccordo tra Chi siamo? e Dove stiamo andando?, fornendo il fondamento storico-evolutivo della riflessione sull'identità umana e preparando il passaggio ai temi contemporanei legati alle trasformazioni ambientali e sociali.

Il discorso si sviluppa attorno a una serie di spazi isotopici che, proprio come accadeva per le due sezioni precedenti, organizzano il percorso:

- *La mondializzazione in atto*: la costruzione storica di un mondo interconnesso, a partire dall'epoca delle "grandi scoperte", passando per l'industrializzazione europea e arrivando all'accelerazione degli scambi dopo il 1950,
- *Un mondo globalizzato nella diversità*: l'idea che la globalizzazione non produca necessariamente uniformazione culturale, ma generi nuove forme di ibridazione, adattamento e produzione identitaria,
- *Risorse da preservare e da condividere*: la presa d'atto dei limiti del pianeta e della necessità di una gestione sostenibile delle risorse naturali,
- *Verso un mondo sempre più artificiale*: la riflessione sull'intensificazione delle trasformazioni tecnologiche, ambientali e sociali e sulle loro conseguenze a lungo termine.

Attraverso dispositivi digitali, oggetti della vita quotidiana e installazioni sensoriali, la sezione intende mostrare come la vita contemporanea sia il risultato di una fitta rete di interdipendenze globali, che ha origine nel Neolitico, presentato dal museo addirittura come il momento in cui sarebbero state poste le basi del mondo moderno. Urbanizzazione, sviluppo delle competenze tecniche, crescita demografica e intensificazione dei contatti tra popolazioni e culture vengono indicati come fattori che avrebbero progressivamente contribuito alla configurazione della specie umana e dei suoi ambienti. Il pannello introduttivo focalizza sugli ultimi due secoli, indicati come la fase in cui industrializzazione e globalizzazione avrebbero amplificato in modo radicale l'impatto umano sull'ambiente. Questa scansione temporale include anche il periodo coloniale, che tuttavia rimane innominato. Le categorie di industrializzazione e globalizzazione assorbono l'intera spiegazione dei processi storici recenti e vengono presentate come le principali cause dell'attuale crisi ambientale, senza che emergano riferimenti alle asimmetrie politiche, sociali, economiche, coloniali che hanno strutturato tali processi.

Il ruolo attribuito all'umanità consiste nella capacità di riconoscere gli effetti delle proprie attività e di orientarle verso forme di sostenibilità su scala globale. L'orizzonte delineato per il futuro dell'umanità o per il suo presente non prevede affatto che i modelli economici e produttivi contemporanei vengano messi in discussione, al contrario: il museo propone un loro adattamento, una loro regolazione che permetta all'uomo di continuare il suo percorso "evolutivo". Il futuro è cioè un problema di gestione di un sistema già dato, e non uno spazio di trasformazione culturale, economica, etico-morale delle condizioni che hanno prodotto le criticità attuali.

L’insistenza sulla scala globale contribuisce a rappresentare il mondo come un insieme che evolve in modo omogeneo, secondo traiettorie condivise, nel contesto del percorso del soggetto umano universale, come se le disuguaglianze tra aree del mondo e le specificità dei contesti in cui tali processi si sono sviluppati non fossero pertinenti al discorso.
Il paragrafo introduttivo si chiude con una domanda sul futuro dell’umanità, formulata nei termini di un avanzamento continuo in un mondo costantemente trasformato dall’azione umana, sempre definita in modo estremamente impersonale, universale. Così, vengono stabilite le premesse al discorso che si sviluppa nella sezione del museo dedicata all’immaginazione e alla costruzione del futuro: il Neolitico come fondamento del mondo moderno, l’industrializzazione e la globalizzazione come fattori di accelerazione dell’impatto umano sull’ambiente, la necessità di una gestione dei sistemi e risorse orientata alla sostenibilità del sistema globale esistente.

7.12 “Un mondo globalizzato nella diversità” per un neoliberalismo culturale

Il discorso espositivo sviluppato in questa prima parte della sezione, soprattutto nell'area “Un mondo globalizzato nella diversità”, insiste sull’idea che le società incorporino elementi provenienti da contesti esterni, traducendoli e integrandoli all’interno delle proprie pratiche culturali. Gli elementi che circolano non vengono presentati come fattori di omologazione, ma come risorse che alimentano la produzione di nuovi contenuti e la rielaborazione delle identità locali. In questa prospettiva, la globalizzazione viene costruita come processo generativo, capace di rafforzare le culture particolari attraverso l’ibridazione e la trasformazione.
La vetrina che accompagna questa seconda area tematica definisce in modo più puntuale la globalizzazione come diffusione planetaria di prodotti, indipendentemente dalla loro origine industriale o artigianale. Il telefono cellulare e l’anorak funzionano come esempi paradigmatici di questo processo, selezionati perché facilmente riconoscibili e immediatamente leggibili dal visitatore. Il telefono portatile è presentato come oggetto tecnologico nato in un certo contesto nazionale e rapidamente adottato su scala globale. L’anorak viene invece utilizzato per mostrare un percorso inverso e complementare: un oggetto di origine inuit che si adatta progressivamente a una domanda diversificata, entrando nei circuiti globali della produzione e del consumo, mentre continua a esistere anche come produzione artigianale locale. L’oggetto dunque diventa il mediatore privilegiato del discorso: è attraverso la sua traiettoria che il lettore è invitato a comprendere la mondializzazione.

Le condizioni storiche e politiche che rendono possibile la circolazione globale degli oggetti restano tuttavia invisibili. L'adozione planetaria del telefono e la trasformazione dell'anorak vengono presentate come processi quasi naturali, privi di conflitto, di asimmetria e di rapporti di forza. Le differenze tra economie industriali e produzioni artigianali, così come le disuguaglianze nei circuiti di distribuzione e di valore e in generale le dinamiche di violenza e imposizione, sono del tutto assenti: le scelte testuali adottate qui e altrove nel museo tendono a valorizzare esclusivamente gli effetti di arricchimento culturale, evitando ogni riferimento ai rapporti di forza che hanno storicamente strutturato tali processi. Anche le culture definite come "a rischio di estinzione", come nel caso di alcune popolazioni dell'Oceania, vengono presentate come beneficiarie della globalizzazione, nella misura in cui essa consentirebbe una maggiore visibilità delle produzioni culturali locali e una loro circolazione al di fuori dei contesti originari. La possibilità di "farsi conoscere" all'esterno viene assunta come valore in sé, mentre le condizioni materiali, politiche ed economiche che regolano tale esposizione risultano evidentemente irrilevanti.

L'immagine delle culture e delle società che il museo vuole veicolare è quella di soggetti pienamente agenti, capaci di governare i processi di circolazione culturale, che adottano, rifiutano o trasformano gli elementi provenienti dall'esterno in base alla propria identità e volontà specifica. Questa rappresentazione che privilegia l'adattamento e la creatività culturale nel contesto, di nuovo, di una strategia enunciazionale universalizzante, elimina l'asimmetria e la violenza alla base della "società globalizzata".

Oltre la vetrina, è collocato un grande camioncino decorato con colori vivaci e bandiere, tra cui quelle della Giamaica e della Francia. I simboli associati alla cultura rastafariana e il riferimento esplicito alla "Société Musulmane", accompagnato dall'iconografia dell'islam, contribuiscono a costruire

un'immagine sincretica della globalizzazione culturale, intesa come intreccio di riferimenti simbolici, religiosi e identitari.

7.13 "Mondializzazione" e affermazione identitaria

Al centro dell'area dedicata alla globalizzazione e alla diversità culturale è collocata una vetrina organizzata in quattro parti, in continuità con l'impostazione modulare adottata in altre aree della mostra.

La vetrina è intitolata *Mondialisation et affirmations identitaires*: tutti gli oggetti della collezione coloniale qui esposti sono costruiti come testimonianze del discorso preliminarmente proposto sulla globalizzazione come spazio positivo e generativo. L'organizzazione semiotico-spaziale della vetrina

infatti risponde a un programma narrativo fondato sull'idea che la circolazione globale, intesa quasi come sinonimo di "colonizzazione", non indebolisca le identità locali, ma ne costituisca una condizione molto importante di rinnovamento.

Il pannello introduttivo alla vetrina informa il visitatore del fatto che l'entrata di materiali standardizzati e oggetti industriali in culture locali non elimina le produzioni locali, ma anzi permette alle stesse di evolversi. La trasformazione culturale viene inscritta in una temporalità continua, priva di rotture, nella quale il cambiamento appare come adattamento progressivo, naturale, quasi teleologicamente necessario.

All'interno di questa cornice generale, la vetrina è articolata in una serie di nuclei tematici distinti, ciascuno accompagnato da un pannello descrittivo che orienta la lettura degli oggetti esposti nelle vicinanze. La disposizione non costruisce una gerarchia visiva netta, ma favorisce una lettura cumulativa, nella quale i diversi esempi concorrono alla stabilizzazione dello stesso modello interpretativo.

Il pannello dedicato al *Renouveau des vanneries des oasis sahariennes* colloca esplicitamente l'origine del cambiamento nel contesto della colonizzazione e dell'industrializzazione dei paesi del Maghreb. L'importazione di oggetti e materiali europei viene presentata come evento inizialmente urbano, successivamente adottato dagli abitanti delle oasi a partire dagli anni Cinquanta. L'artigianato viene descritto come pratica capace di incorporare nuovi materiali come plastica e alluminio, rinnovando estetiche e modalità d'uso. Qui la colonizzazione viene effettivamente menzionata, ma paradossalmente come possibilità positiva di evoluzione culturale: il passaggio da materiali vegetali a combinazioni ibride viene trattato come evoluzione tecnica che ha permesso una proliferazione di nuove forme e significati culturali.

Anche il pannello successivo attiva lo stesso regime narrativo ma in una forma, se vogliamo, ancor più inquietante. La creazione degli amuleti è descritta come una pratica antica, legata alla protezione e alla guarigione, che integra materiali naturali, versetti coranici, oggetti industriali provenienti dal commercio mondiale e rifiuti raccolti nelle discariche. La raccolta dei rifiuti nella discarica di Dakar, in particolare, viene consegnata al lettore come informazione neutra, senza alcuna valorizzazione positiva o negativa esplicita. Lo spazio della discarica non viene costruito come luogo di marginalizzazione, di eccedenza o di violenza capitalista, ma come semplice riserva di materiali disponibili alla rielaborazione culturale. Il rifiuto perde così il proprio statuto di scoria e viene reintegrato nel circuito del valore come risorsa, nascondendo la relazione tra consumo, accumulazione degli scarti e disuguaglianze strutturali fra Nord e Sud Globale. In questo modo, anche ciò che proviene dall'economia dello scarto, dal Global Waste Trade, viene assorbito nel racconto di una globalizzazione capace di rinnovare significati stabilizzati, senza che venga mai messo in

discussione il sistema che produce simultaneamente oggetti, rifiuti e condizioni di vita asimmetriche, marginali, sfruttate e ricattabili.

Il pannello *Une nouvelle dynamique pour les patrimoines locaux au Vanuatu* introduce esplicitamente il tema della patrimonializzazione. La creazione di un centro culturale da parte delle autorità coloniali viene costruita testualmente come pratica di cura e di assistenza, motivata dalla volontà - moralmente ineccepibile - di preservare culture "destinate a scomparire". Il testo sottolinea la riappropriazione contemporanea di questo spazio da parte delle popolazioni locali, che lo investono di una funzione di sviluppo culturale. Il controllo da parte della comunità locale dell'esportazione degli oggetti tradizionali viene presentato come strumento di autodeterminazione e di valorizzazione del proprio patrimonio. La vetrina espone un modellino di questo centro culturale, che appare ordinato, trasparente, controllabile, dove gli oggetti rituali sono isolati in teche. Questa "pulizia formale" sul piano dell'espressione produce un effetto di senso capace di neutralizzare la specificità della cultura locale, rendendo gli oggetti pienamente compatibili con il regime espositivo occidentale.

Il pannello *Évangélisation et culture locale en Papouasie-Nouvelle-Guinée* integra il fenomeno missionario nello stesso quadro interpretativo che valorizza positivamente la libera circolazione dei significati e che, sostanzialmente, pone colonizzazione e globalizzazione sullo stesso piano, all'insegna dello scambio simmetrico. La costruzione delle chiese e la traduzione dei testi religiosi vengono veicolate dal museo come strategie di conversione, accompagnate dall'adozione di simboli e rappresentazioni locali. Il sincretismo religioso è descritto come risultato dell'integrazione reciproca di iconografie cristiane e mitologiche regionali. La violenza simbolica del processo missionario non

entra nel campo del discorso, anzi, al contrario: l'evangelizzazione diventa qui produzione, positiva, di nuovi significati e nuove forme espressive.

Tutte le società cambiano; tutte le società incorporano elementi provenienti dall'esterno e li trasformano, rendendoli propri e arricchendoli di elementi identitari, producendo così nuove informazioni. Questo è, in effetti, il meccanismo di base della produzione di informazione culturale: la traduzione. Tuttavia, esistono numerosi meccanismi che regolano questa traduzione. Nel contesto coloniale, ad esempio, l'assorbimento da parte delle comunità colonizzate di elementi della cultura cristiana ed evangelica non può essere interpretato come il risultato di una semplice curiosità culturale o di uno scambio paritario. Queste comunità si sono trovate costrette a tradurre e incorporare tali elementi, perché sottoposte a una situazione di subordinazione strutturale. L'adozione di uno stile di pensiero, di un sistema simbolico e di una forma di vita imposti dall'esterno non avveniva come scelta libera, ma come condizione di sopravvivenza.

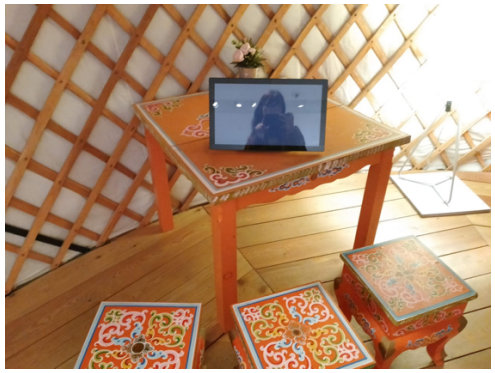
In questi casi, la traduzione culturale non è un processo volontario, ma una traduzione forzata. L'elemento esterno entra nella cultura locale non perché desiderato, ma perché imposto. Poiché deve essere incorporato, viene tradotto nel modo in cui è possibile, adattato e rielaborato all'interno dei margini di azione disponibili. È in questo senso che si possono comprendere le decorazioni di elementi locali all'interno delle chiese cristiane nelle società colonizzate: non come segno di un'ibridazione simmetrica o di uno scambio equo, ma come effetto di una costrizione da parte di un agente esogeno.

Risulta dunque evidente come, in questo spazio centrale, la "mondializzazione" e la colonizzazione vengano costruiti come processi strettamente connessi, in quanto entrambi permetterebbero la rigenerazione culturale, la conservazione e cura di pratiche "a rischio", l'evoluzione umana tramite lo scambio di oggetti e significati. Al Musée de L'Homme, il soggetto (neo)colonizzato e il soggetto

(neo)colonizzatore risultano avere eguale capacità di dominare le proprie comunicazioni con l'ambiente culturale esterno, cioè di assorbire, rielaborare e valorizzare ciò che appare loro interessante o utile. La colonizzazione, l'evangelizzazione, l'industrializzazione e la patrimonializzazione, approfondite nei pannelli della vetrina, vengono tutte inscritte in una stessa logica di continuità adattiva, che rende in sostanza irrilevanti le condizioni di asimmetria, coercizione e violenza che hanno strutturato tali processi. Le relazioni geopolitiche sono rese visibili attraverso i loro esiti creativi, estetici. La vetrina consolida così un orizzonte interpretativo nel quale la mondializzazione appare come spazio regolato di scambio e arricchimento reciproco, dove persino la dominazione storica e le discariche a cielo aperto appaiono fonti di valore positivo. Non c'è interrogazione critica, non c'è frizione, non c'è tensione conflittuale, né tanto meno orizzonti di riparazione e cura.

7.13.1 Yurta fra tradizione e spazio vacanze "alternativo"

Di fronte alla vetrina si trova una yurta presentata in una doppia configurazione: una yurta mongola e una yurta riadattata come spazio di loisir in contesto francese. Da un lato, quella mongola ospita un televisore obsoleto e un registratore a cassette; dall'altro, invece, si osserva uno spazio domestico occidentale dotato di dispositivi digitali contemporanei. L'accesso del pubblico risulta coerentemente differenziato: la zona mongola resta inaccessibile, congelata, musealizzata; mentre invece lo spazio occidentale è praticabile e presentato come ambiente di svago.



Questa giustapposizione intende rendere visibili processi di appropriazione e rielaborazione culturale, inserendoli in una narrazione sostanzialmente neoliberale della cultura che valorizza la circolazione delle forme e dei modelli abitativi.

La yurta, anzitutto, non viene presentata come forma abitativa legata a una storia specifica o a condizioni materiali determinate, ma come soluzione abitabile flessibile, trasferibile, riutilizzabile in contesti diversi senza attrito.

In secondo luogo, la doppia configurazione non costruisce una differenza problematica tra i due usi: la sezione mongola appare integrata nella modernità tecnica, connessa a energia, media e reti globali; quella francese è associata a una scelta di vita alternativa, come rifiuto consapevole del modello industriale. In entrambi i casi l'abitare viene messo in scena come esito di una decisione individuale e non è presente alcuna distinzione tra necessità storica e opzione volontaria.

In questo modo, il soggetto mongolo e il soggetto occidentale vengono collocati sullo stesso piano di agency, coerentemente con quanto già osservato in precedenza. Entrambi sembrano avere la stessa capacità di scegliere, adattare, combinare tradizione e modernità. Le differenze di posizione economica, politica e storica non trovano iscrizione nello spazio espositivo e anzi la yurta diventa il supporto espressivo di una narrazione che dipinge la modernità non certo come sistema coercitivo e asimmetrico ma come spazio creativo di possibilità, dove la differenza culturale resta accettabile solo nella misura in cui si presenta come scelta opzionale.

7.14 Preservare e condividere risorse

La terza area tematica della sezione *Dove stiamo andando?* è introdotta dal pannello intitolato *Preserving and Sharing Resources*, che formula la questione delle risorse come problema globale di limitatezza e di coordinamento. Il museo afferma che le risorse naturali del pianeta, inclusa la sua capacità di assorbire rifiuti ed emissioni, non sono infinite, e pone una domanda centrale: riusciranno società umane profondamente diverse a mettersi d'accordo su come condividerle per evitare il loro esaurimento? La crisi viene così configurata come una sfida collettiva, astratta, che riguarda l'umanità nel suo insieme, senza che vengano mai esplicitate le responsabilità storiche e strutturali dei sistemi economici e politici che hanno prodotto lo sfruttamento intensivo delle risorse.

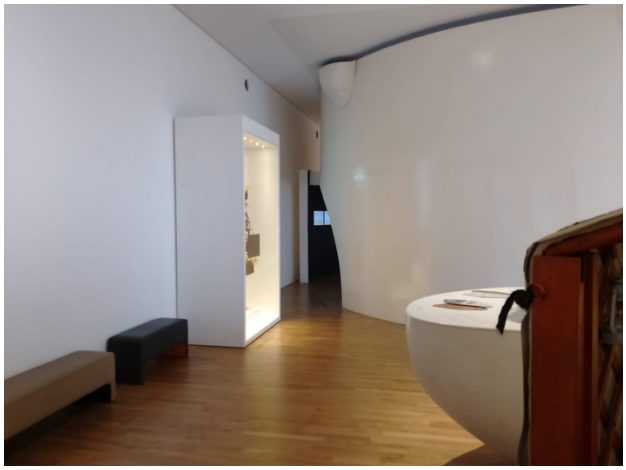
Il testo del pannello insiste su una strategia enunciazionale già ampiamente attivata nelle aree precedenti: l'universalizzazione di un punto di vista occidentale sulla relazione con l'ambiente e la conseguente generalizzazione dei processi. *Tutte le creature viventi modificano il proprio ambiente*, afferma il museo, e gli esseri umani non fanno eccezione. In questo modo, le trasformazioni ambientali prodotte dall'industrializzazione, dalla colonizzazione e dall'accumulazione capitalistica sotto la guida dell'Occidente vengono ricondotte a una dinamica naturale e universale, che cancella le differenze di scala, di intensità e di responsabilità.

Attorno a questo pannello si dispongono alcuni dispositivi che danno corpo alla tematica e ne orientano la lettura prima dell'accesso al grande spazio centrale dell'area.

In posizione centrale si colloca il dispositivo olfattivo dedicato al riso, disposto subito all'entrata del fulcro esperienziale di quest'area tematica. Il suo scopo è quello di mettere in scena, tramite interpellazione diretta del visitatore, la circolazione globale di un prodotto alimentare quotidiano e la sua integrazione nelle pratiche di consumo contemporanee.

Qui la globalizzazione appare come rete diffusa di scambi, come prossimità invisibile tra mondi lontani, come arricchimento reciproco che attraversa la vita quotidiana del visitatore.

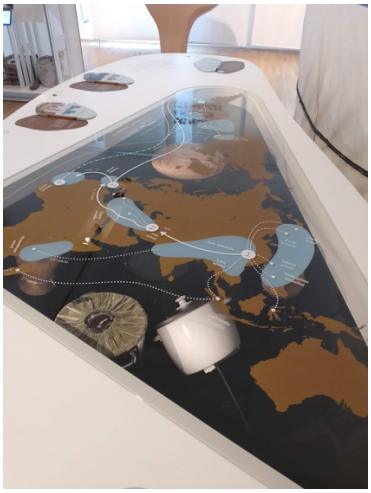
In posizione laterale, quasi defilata e addossata all'angolo della parete opposta al cartellone introduttivo, compare invece la figura dell'"ambasciatore della biodiversità", associata al tema della preservazione degli ecosistemi e dei modi di vita.



La sua collocazione periferica, rispetto alla centralità semiotica assegnata alla “condivisione delle risorse”, contribuisce a costruire un quadro in cui l’alterità extra-occidentale non assume mai il ruolo di principio organizzatore del discorso, ma resta confinata a un orizzonte evocativo e non operativo.
In questa prima zona di orientamento del visitatore, la crisi ambientale viene presentata come problema urgente, certo, ma affrontabile attraverso aggiustamenti interni al sistema esistente. La distruzione del modello economico globale non entra mai nel campo delle possibilità e anzi ciò che viene messo in questione è soltanto la sua sostenibilità nel lungo periodo. La condivisione delle risorse - valorizzata euforicamente in quanto “volto” della globalizzazione - occupa il centro del campo discorsivo, mentre le alternative vengono neutralizzate attraverso la loro collocazione ai margini, come utopie senza effetti pratici. Questo assetto prepara l’ingresso nello spazio centrale dell’area, dove il tema delle risorse verrà ulteriormente articolato attraverso dispositivi immersivi e vetrine tematiche.

7.14.1 Condividere le risorse e perpetuare il modello economico-politico

Come abbiamo già ripetutamente osservato, il museo nasconde la violenza e mette in scena scambi culturali che si attualizzano e si realizzano attraverso i traffici commerciali, presentati come se fossero il risultato di un desiderio condiviso da tutte le popolazioni coinvolte.
Il museo rende il riso simbolo di questo scenario.



Attraverso questo prodotto alimentare, il museo intende dimostrare quanto la connessione tra le culture sia diffusa e pervasiva, anche se spesso non viene percepita nella vita quotidiana.
Il visitatore modello mangia riso regolarmente, ma generalmente non conosce il numero delle varietà esistenti, né la loro provenienza, né il momento storico in cui il riso è arrivato in Europa. Vengono dunque presentate cinque varietà di riso, ciascuna con una propria storia e specificità, in un dispositivo interattivo che coinvolge anche il senso dell'olfatto.
L'interpellazione del visitatore - un adulto, perché un bambino non è abbastanza alto per accedere all'interazione - avviene premendo un pulsante che rilascia l'odore di un tipo di riso, che il visitatore dovrà provare a riconoscere, supportato dai pannelli descrittivi delle diverse varietà in gioco.

Il dispositivo permette di associare l'odore a un relativo ambiente culturale e commerciale, rendendo ancor più tangibile il significato della globalizzazione come dialogo produttivo fra identità diverse. Il visitatore viene accompagnato in un percorso narrativo di svelamento, nel contesto del quale scopre che culture lontane appartengono *in realtà* alla propria quotidianità e che la arricchiscono in modi

inizialmente impensabili. Il dispositivo può anche suscitare curiosità o desiderio di consumo, ad esempio la volontà di provare una varietà di riso diversa da quella abitualmente utilizzata, e quindi incrementare, tramite l'educazione del visitatore alla curiosità commerciale-culturale, il regime di scambio celebrato entro l'intera sezione.

Si tratta di un dispositivo particolarmente efficace sul piano esperienziale anche perché, realizzando uno spazio semiotico ludico-esistenziale, stimola tutti i sensi coinvolgendo l'utilizzatore in modo innovativo. In particolare, il dispositivo è interessante per le due modalità di interpellazione che prevede: da una parte, l'uso dell'olfatto, non osservato in nessun altro museo analizzato nel contesto della mia ricerca; dall'altra, l'uso di un alimento consumato abitualmente da gran parte della popolazione. Rispetto a quest'ultimo punto, va ricordato che un appello al consumo era già stato introdotto all'inizio di questa terza sezione della mostra, attraverso l'esposizione di oggetti come l'anorak e il telefono cellulare. Anche in questo caso, il visitatore viene interpellato direttamente, ma mai come soggetto implicato in un sistema violento, perché in questo museo persino la colonizzazione viene valorizzata positivamente, in quanto parte di una disposizione universale a interessarsi all'Altro extraculturale e ad evolvere nel "dialogo" con e attraverso di esso. Dunque, il visitatore qui non può strutturalmente configurarsi come soggetto partecipe ad un sistema globale di violenza che sfrutta il Sud Globale attraverso rapporti neocoloniali; piuttosto, viene costruito come parte di uno scenario globale positivo, in evoluzione, rapido, dinamico, creativo, ricco di nuove possibilità. La "naturalezza" di questo scenario globale elimina ogni possibilità di riconoscere e, conseguentemente, affrontare il trauma coloniale, di riparare la violenza e l'espropriazione. Di nuovo, il meccanismo dell'universalizzazione pacificata produce un Soggetto Universale a immagine e somiglianza di quello occidentale, che copre i soprusi capitalisti e la disuguaglianza strutturale, lo sfruttamento, la povertà a cui solo alcune zone del mondo vengono condannate.

L'unica problematica che emerge in questo scenario è quella della sostenibilità, intesa però come sostenibilità dei sistemi attuali, cioè come loro conservazione nel presente e nel futuro, alla luce delle problematiche ambientali. Il museo introduce cioè l'idea che questo sistema di scambi, pur essendo positivo e arricchente, possa non essere sostenibile nel lungo periodo. La questione dunque diventa quella di come continuare a soddisfare i bisogni del visitatore e della popolazione globale in una situazione in cui la popolazione cresce, i bisogni aumentano e le risorse sono limitate. È su questo punto che la riflessione viene progressivamente spostata, preparando il terreno per la sezione successiva.

7.15 silenzio dell'ambasciatore della biodiversità

Proseguendo nel percorso, in una zona di soglia fra il discorso su globalizzazione e diversità e quello sulla crisi ambientale, è collocata la figura mediatrice dell'"ambasciatore della biodiversità", incarnata dalla persona di Mundiya Kepanga, incaricato di rappresentare un rapporto armonico tra esseri umani e ambiente naturale.

La vetrina è composta attraverso la sovrapposizione di più strati che generano un effetto di senso complesso.

La figura tridimensionale che indossa la parure è collocata davanti a una grande fotografia che ritrae Mundiya Kepanga nello stesso assetto corporeo.

A questa doppia presenza si aggiunge un disegno schematico che ricompone l'insieme degli elementi della parure su una sagoma umana standardizzata. Questi tre regimi visivi non rinviano soltanto a modalità differenti di rappresentazione, ma attivano anche temporalità eterogenee. La parure rimanda a un tempo di pratiche rituali e sociali, reiterato e incorporato nei corpi visibili nei video proiettati nella vetrina; la fotografia fissa un momento biografico e militante, già consegnato a una forma di passato; lo schema grafico sospende ogni durata, traducendo il corpo e i suoi attributi in un tempo meta-narrativo, proprio del sapere museale.

Mundiya Kepanga è presentato come capo della tribù Huli in Papua Nuova Guinea e come abitante di una delle "ultime foreste primarie del globo". Il museo lo definisce come figura militante autoctona che viaggia nel mondo con l'obiettivo di difendere ecosistemi fragili e la diversità dei modi di vita che li abitano. La sua soggettività viene così costruita attraverso una combinazione di radicamento territoriale e mobilità globale, che lo rende immediatamente leggibile come mediatore tra mondi

differenti. Allo stesso tempo, viene configurato anche come connettore fra un tempo passato, associato all'ancestralità e al primitivismo dei rituali, e un tempo presente, organizzato attorno alla modernità tecnica.

Mundiya Kepanga avrebbe donato al museo la sua parure "più preziosa", descritta come un *don qui vient de la forêt*. Questo gesto è interpretato come atto di allerta e di responsabilizzazione nei confronti del pubblico, chiamato a prendere coscienza della necessità di preservare i legami tra l'umanità e la natura. All'interno di questa costruzione, Mundiya Kepanga appare come soggetto che dà, non come soggetto che rivendica, resiste o contesta. Il dono su cui la vetrina insiste non apre un rapporto di obbligazione nei confronti dell'istituzione: non implica restituzione, non produce debito, non comporta conseguenze politiche.

Il messaggio centrale articolato dal pannello riguarda la preservazione dei legami tra l'essere umano e l'ambiente naturale. La crisi ecologica viene formulata come problema di relazione, più che come questione storica, economica o politica. Questa impostazione è rafforzata dalla citazione attribuita agli antenati, presentata come sapere profetico: quando gli alberi scompariranno, scompariranno anche i fratelli degli alberi. La parola degli antenati viene così mobilitata come enunciato universale, valido per l'intera umanità, e collocato al di fuori di ogni contesto conflittuale specifico.

Questo motivo era stato anticipato nell'atrio del museo dalla presenza della piroga, resa simbolo di una relazione equilibrata con il mondo naturale, evocata come possibile risposta alle crisi antropoceniche. In quella fase iniziale del percorso, tuttavia, tale riferimento rimaneva marginale e poco sviluppato. In questa sezione, l'idea viene ripresa ma in tensione con quanto affermato nel pannello introduttivo della macro-tematica, che attribuisce all'umanità il compito di assicurare la sostenibilità dei modelli esistenti su scala planetaria. Per il museo, quello della sostenibilità è un problema di gestione e regolazione del sistema esistente, più che una revisione profonda delle condizioni di possibilità delle attuali crisi. In questo contesto, l'esposizione di un soggetto colonizzato come simbolo di una visione alternativa al sistema occidentale non rappresenta un tentativo di mettere in crisi i modelli produttivi capitalisti, quanto piuttosto un orizzonte utopico, vuoto, privato di qualsiasi potenziale trasformativo. Il museo mette in scena uno sguardo diverso sull'ambiente che però resta non praticabile perché il museo non offre alcuna competenza a riguardo, lasciando del tutto invariati i rapporti di potere sottesi al dispositivo espositivo.

Per tutto il corso del museo, l'alterità trovava posto solo come variazione altamente controllabile di una base comune. È stata così resa inoffensiva perché simile, e quindi riconducibile, al Sé occidentale, sulla base del quale il museo ha progressivamente delineato la figura di un Soggetto Umano Universale. Invece, Mundiya Kepanga è forse l'unico spazio nel museo in cui l'alterità viene presentata come differenza e non come variazione del medesimo, del canone del Soggetto Umano

Universale. Quest'uomo, di cui il museo fornisce alcune fotografie insieme alla sua "uniforme", è presentato come un "ambasciatore" cioè un operatore di traduzione tra due modi di abitare il mondo *davvero* diversi. Entrambi avvertono la minaccia della crisi climatica ma, da una parte, la si affronta rispettando la natura; dall'altra, perpetuando un regime di sfruttamento delle risorse. Questa dicotomia è segno di una differenza che non ha soltanto un valore esemplare o pedagogico per la comunità politica, ma che può distruggere l'ordine capitalista e la modernità occidentale, mettendo a serio rischio la sua superiorità epistemica e morale ampiamente celebrata in tutto lo spazio museale.
Questa configurazione introduce, anche se solo per un istante, una frattura nel discorso del museo. L'alterità non è più semplicemente un repertorio di pratiche interessanti o di soluzioni adattive all'interno di un sistema condiviso, ma si presenta come portatrice di un principio di organizzazione del mondo che entra in tensione con quello occidentale. Per questi motivi, qui l'alterità fa una brevissima comparsa ma solo per essere immediatamente silenziata tramite un processo di feticizzazione, che ne fagocita totalmente la minaccia.
La sagoma disegnata, su cui vengono ricomposti gli elementi della parure, funziona come dispositivo di astrazione: il corpo individuale viene tradotto in una figura tipizzata, privata dei suoi connotati contingenti e riconfigurata come forma stabile e trasferibile. Così, Mundiya Kepanga viene simbolizzato perché ricondotto a una figura tematica che eccede l'individuo e lo supera. D'altro canto, l'attore reale - il soggetto colonizzato esistente - viene assorbito in una figura che risponde a esigenze discorsive più ampie, legate all'organizzazione narrativa della sezione. Mundiya Kepanga viene inscritto infatti nella posizione attanziale di aiutante, all'interno di un percorso narrativo occidentale orientato all'aggiustamento dei propri modelli di gestione del rapporto tra umanità e ambiente. La differenza che egli incarna non interviene come principio di riorganizzazione del quadro, ma come risorsa tematizzabile e mobilitabile all'interno di un programma già dato. La figura tematica dell'ambasciatore rende così compatibile un'alterità radicale con un discorso che resta centrato sulla continuità e sulla correzione interna del sistema esistente.
La comparsa di Mundi Akepanga non modifica quindi l'economia complessiva del discorso museale, ma la conferma. Essa funziona come momento di apertura controllata, come concessione temporanea a una differenza che, proprio perché riconosciuta e valorizzata in forma isolata, non è più in grado di produrre attrito.
Le scelte espositive adottate fino a questo punto confermano il Museo come sito conservativo, incapace di dialogare davvero con lo spazio extra-occidentale e i conflitti contemporanei, capace di intendere la diversità solo come varietà mentre la differenza come minaccia da ridimensionare.

7.16 Crisi climatica

All'interno dell'area tematica dedicata alle risorse, il dispositivo centrale assume la forma di una struttura pressoché circolare, coperta da una cupola e aperta verso l'esterno tramite ampie arcate e due vetrine che ne attraversano parzialmente il perimetro.

La prima vetrina, collocata subito accanto al dispositivo del riso, non è completamente interna alla cupola: il suo posizionamento parzialmente esterno produce un ingresso graduale, una sorta di scivolamento nello spazio raccolto della crisi ambientale, senza che si dia una soglia netta o un cambio brusco di regime. La seconda vetrina, situata sul lato opposto, opera in modo speculare ma orientato in avanti: anch'essa parzialmente esterna, accompagna il visitatore fuori dalla cupola, riaprendo lo spazio e riallineando il corpo verso la prosecuzione del percorso espositivo.

La circolarità, la copertura superiore e l'abbassamento della luminosità producono un effetto di raccoglimento che invita il visitatore entrare in uno spazio meno esposto.

All'interno della cupola sono presenti sedute che suggeriscono una sosta, ma la disposizione delle proiezioni lungo l'intero perimetro superiore rende la visione frammentaria e fisicamente disagevole. Il visitatore è esposto a una sequenza continua di immagini fortemente connotate – fuoco, foreste, acqua, distruzione, allarmi, punti interrogativi – che attivano immediatamente l'immaginario globale della crisi climatica senza però articolarsi in una narrazione coerente.

L'effetto non è una presa di posizione argomentata, ma una saturazione patemica che intensifica l'allarme senza strutturarlo in un programma di comprensione o di azione. Accerchiato da simboli di disastro e segnali di inquietudine, il visitatore si appresta a consultare la vetrina in entrata.

7.16.1 Una crisi climatica senza responsabili

La prima vetrina che il visitatore incontra all'ingresso specifica il contenuto del cartellone introduttivo alla tematica. In particolare, l'adesivo collocato sulla sua superficie situa l'origine della crisi climatica

nel passaggio, a partire dagli anni Ottanta, a un regime di consumo che eccede stabilmente le capacità di rigenerazione del pianeta e di assorbimento dei residui prodotti. La distribuzione degli impatti non viene presentata come omogenea, poiché una quota ridotta della popolazione mondiale (il 20%, dice) concentra una parte consistente dello sfruttamento delle risorse (80%). Allo stesso tempo, il testo insiste sulla diffusione generalizzata di aspirazioni al consumo e sull'accesso globale a beni provenienti da contesti lontani. La domanda conclusiva: "Notre planète supportera-t-elle la généralisation d'un mode de vie industrialisé?" sposta così la crisi sul terreno della compatibilità complessiva, iscrivendola in un presente caricato di urgenza, ma formulato in termini astratti, svincolati da un ancoraggio storico e politico preciso.

All'interno della vetrina, questo quadro viene sviluppato attraverso l'esibizione di oggetti quotidiani appartenenti a cinque individui, scelti per rappresentare cinque aree geografiche: Marie, fotografa da Parigi; Hamza, agricoltore da Siwa; Jon, allevatore e artigiano sami; Marie, di nuovo, ma questa volta abitante di Muyiku; Salahutdin, commerciante da Tashkent. Le aree rappresentate appaiono come insiemi coerenti di pratiche, ritmi e consumi, condensati in una selezione di oggetti che funzionano come indici di un rapporto specifico con l'ambiente, con il lavoro, con la circolazione delle merci. In sostanza, le popolazioni vengono definite attraverso pratiche di consumo e le differenze culturali sono rese innocue, addomesticate, rese compatibili con un unico orizzonte economico e tecnologico.

Nel caso di Marie, fotografa a Parigi, l'ambiente di esistenza viene costruito attraverso una raffigurazione isotopica della condizione contemporanea occidentale: la distanza fra luogo di vita e

luogo di lavoro, la necessità di spostarsi frequentemente, l'uso intensivo dei mezzi di trasporto e dei dispositivi tecnologici disegnano uno spazio urbano densamente organizzato, regolato da vincoli infrastrutturali che appaiono anteriori alle scelte individuali. Il consumo di risorse è inscritto in questa organizzazione come dato strutturale della vita moderna. Marie non incarna un eccesso, né un comportamento deviante. La sua esistenza è presentata come ordinaria, rappresentativa, priva di tratti estremi. L'Occidente emerge così come spazio di bisogni legittimi, prodotti da un sistema che si impone ai soggetti e che rende il consumo una pratica necessaria.

Nel caso della Marie abitante di Muyiku in Gabon, la strategia testuale segue lo stesso principio. Anche qui il territorio non viene tematizzato in quanto spazio storico, politico o economico, ma tradotto in spazio vissuto attraverso una quotidianità individuale. Ricordiamo che il Gabon è un paese caratterizzato da una forte dipendenza economica e politica dalla Francia, da una lunga continuità di potere dinastico sostenuta dall'ex potenza coloniale e da una sistematica estrazione di risorse naturali che non si traduce in benessere diffuso per la popolazione. Questi elementi non sono ovviamente presenti nel pannello che riprende la stessa struttura degli altri. La relazione con l'ambiente è resa visibile tramite oggetti e pratiche legate alla sussistenza, all'alimentazione, all'uso diretto delle risorse disponibili. Il paesaggio non compare come luogo di estrazione, di sfruttamento o di dipendenza strutturale, ma come contesto immediato di vita. La persona gabonese non è costruita come soggetto esposto a rapporti di forza esterni, né come soggetto vulnerabile all'interno di una economia globale diseguale. Il suo mondo è rappresentato come coerente, autosufficiente, leggibile secondo le stesse categorie utilizzate per descrivere la quotidianità parigina.

L’allestimento rende queste due narrazioni perfettamente compatibili perché le colloca sullo stesso piano di rappresentazione. Parigi e il territorio gabonese diventano mondi equivalenti in quanto tradotti entrambi in termini di stili di vita, pratiche di consumo, relazioni immediate con l’ambiente. La differenza geografica non produce differenza di statuto. Le condizioni materiali di esistenza sono rese comparabili perché ridotte a configurazioni quotidiane individuali. In questo quadro non emergono attriti, né discontinuità, né rapporti di dipendenza.

La questione della responsabilità ambientale resta così sospesa. Il dispositivo afferma che una parte minoritaria della popolazione mondiale concentra la maggior parte dello sfruttamento delle risorse, ma questa informazione non trova una traduzione figurativa all’interno della vetrina. Nessuna delle figure presentate incarna una posizione di controllo sistemico, di accumulazione, di potere decisionale. Marie non appare come beneficiaria di un sistema che esternalizza i costi ambientali. La persona gabonese non appare come soggetto colpito da scelte prese altrove. Tutti i soggetti sono collocati nello stesso regime di visibilità, quello dell’individuo ordinario che consuma in modo coerente con il proprio ambiente.

In questo modo, la crisi ambientale - discorsivizzata anche dalla vetrina successiva, dedicata alle specie in via d’estinzione - viene costruita come problema diffuso, condiviso, umano in senso generale. Il controllo delle risorse non viene attribuito a soggetti identificabili, né a strutture economiche specifiche. La redistribuzione resta un orizzonte implicito, mai articolato come progetto politico o come conflitto. Le differenze di posizione nel sistema globale vengono neutralizzate attraverso una messa in scena che trasforma la diseguaglianza strutturale in varietà di mondi quotidiani.

7.17 Antropocene e capitalocene

Così, la crisi climatica viene inscritta nel paradigma dell’Antropocene, dove l’umanità è trattata come soggetto unitario chiamato a riconoscere i propri limiti e a rientrare entro una soglia di compatibilità planetaria. Questa universalizzazione produce un effetto di livellamento che oscura le genealogie della crisi, trasformando un problema strutturale in una responsabilità diffusa.

Questo dispositivo discorsivo si inscrive pienamente in quella che numerosi autori hanno criticato come costruzione dell’Antropocene. Andreas Malm e Alf Hornborg (2014, Malm 2016) hanno mostrato come l’attribuzione della crisi climatica all’umanità come specie costituisca una semplificazione ideologica, che cancella le responsabilità storiche e materiali di specifiche formazioni sociali. L’economia fossile non nasce da una decisione dell’Anthropos, ma da scelte politiche ed economiche localizzate, prese da élite che detenevano il controllo dei mezzi di produzione. La

transizione al carbone nell'Inghilterra dell'Ottocento rispondeva a esigenze di disciplinamento della forza lavoro, non a una necessità tecnica universale.

Il concetto di Capitalocene, proposto da Malm, permette di rendere visibile questa dimensione sociogenica della crisi climatica. Il riscaldamento globale non è il risultato di un'azione umana generica, ma l'eredità materiale di rapporti di classe, di logiche di accumulazione, di decisioni che hanno privilegiato il controllo e la crescita illimitata rispetto alla sostenibilità. La formula del capitale, in cui il denaro deve trasformarsi in più denaro attraverso l'incorporazione di natura extraumana, rende strutturalmente necessario il ricorso ai combustibili fossili e la rimozione dei limiti planetari.

Dipesh Chakrabarty ha a sua volta sottolineato come l'umanità non possa costituirsi come soggetto politico unitario, pur essendo trattata come tale nei discorsi scientifici sul sistema Terra (2009). La politica climatica si inceppa proprio perché l'umanità non parla con una sola voce, non agisce come un unico attore, non condivide responsabilità e vulnerabilità. L'universalizzazione dell'Anthropos produce una paralisi, in cui tutti sono chiamati in causa e nessuno risulta realmente responsabile.

Il discorso museale, così come si articola nello spazio delle risorse, traduce queste astrazioni in una forma visiva ed esperienziale che neutralizza il conflitto. Le differenze storiche, economiche, geopolitiche vengono assorbite in una rappresentazione pacificata della diversità. La crisi ambientale appare come esito inevitabile di un desiderio umano diffuso, e la soluzione viene collocata sul piano dell'aggiustamento, della gestione, della moderazione dei comportamenti individuali.

In questo contesto, la figura dell'ambasciatore della biodiversità introduce una breve discontinuità. Essa evoca un modo altro di pensare la relazione tra essere umano e ambiente, fondato su una continuità ontologica tra viventi, su una responsabilità che non si esaurisce nella gestione delle risorse. Tuttavia, questa alterità resta confinata a una posizione laterale, priva di efficacia pragmatica. Il suo discorso non entra in tensione con il programma narrativo dominante, ma viene riassorbito come orizzonte utopico, come sogno di armonia che non mette in discussione l'ordine esistente.

È in questo punto che il riferimento al Chthulucene, così come elaborato da Donna Haraway (2016), acquista rilevanza analitica. Il Chthulucene non propone una nuova epoca, né una soluzione tecnica alla crisi, ma invita a pensare la coabitazione multispecie come pratica situata, responsabile, non universalizzabile. Esso richiede una riorganizzazione profonda dei modi di esistenza, delle relazioni, delle responsabilità, che non può essere tradotta in un discorso di gestione o di compatibilità. Il museo evoca questo orizzonte, per esempio attraverso la figura dell'"Ambasciatore della biodiversità" e la piroga, ma tali elementi restano simbolici e non intervengono sul programma narrativo dominante.

In questo senso, l'analisi dello spazio delle risorse rende visibile non soltanto ciò che il museo mostra, ma ciò che non può mostrare. La crisi ambientale viene riconosciuta, tematizzata, resa sensibile attraverso immagini potenti e dispositivi immersivi, ma resta inscritta in un regime di senso che

impedisce di pensare la trasformazione come rottura. Il discorso si chiude su una responsabilità diffusa, su un'urgenza condivisa, lasciando intatti i rapporti di potere che strutturano l'Antropocene come eredità coloniale e capitalista.

7.17.1 Soggetto Universale come Uomo di Ragione: maschio, bianco, europeo e proprietario

La crisi climatica viene frequentemente rappresentata come un effetto collaterale dell'azione umana sul pianeta, una conseguenza non intenzionale di processi tecnologici e produttivi che avrebbero superato una soglia critica. Questa rappresentazione tende però a occultare le condizioni storiche e sociali che hanno reso possibile l'emergere di tali processi e, soprattutto, la loro persistenza. Tra queste condizioni, la discriminazione di genere occupa una posizione strutturale. Non si tratta di un fattore aggiuntivo che aggrava una crisi già data, né di una vulnerabilità secondaria che colpisce alcune popolazioni più di altre, ma di una logica di organizzazione del mondo che ha fornito al capitalismo industriale e fossile uno dei suoi principali modelli operativi. La gerarchia di genere ha contribuito a costruire un ordine simbolico e materiale in cui lo sfruttamento del vivente, umano e non umano, potesse apparire legittimo, naturale e privo di limiti.

La modernità occidentale ha consolidato la figura dell'Uomo di ragione come soggetto normativo del sapere, dell'azione e del valore. Questo soggetto è sessuato: maschile, bianco, europeo e proprietario, che viene progressivamente installato come misura di tutte le cose, mentre tutto ciò che non rientra in questa configurazione viene collocato in una posizione subordinata. Per Rosi Braidotti, questo è "Man" e non "human": è l'Umano umanista, il soggetto cartesiano-illuminista della tradizione eurocentrica (2013). In funzione di esso, la natura viene definita come esterna alla ragione, disponibile alla trasformazione e all'uso; le donne vengono associate a questa stessa sfera, non come soggetti politici o cognitivi, ma come corpi più prossimi alla riproduzione, alla cura, alla materialità. Questa distribuzione non opera solo a livello simbolico, ma struttura concretamente le modalità di appropriazione e di dominio. La terra e i corpi femminili diventano superfici di iscrizione di un progetto economico che si fonda sulla possibilità di estrarre valore senza riconoscere pienamente ciò che viene espropriato (Merchant 1980, Federici 2004).

All'interno di questa configurazione, il dualismo tra ragione e natura non si limita a separare ambiti distinti, ma produce una gerarchia che autorizza il controllo e la violenza. La razionalità moderna si definisce attraverso la capacità di dominare ciò che viene percepito come naturale, instabile, emotivo o improduttivo. In questo quadro, il dominio sulla natura e il dominio patriarcale non appaiono come due processi paralleli, ma come articolazioni di una stessa logica. La conquista dei territori, l'estrazione delle risorse e la regolazione dei corpi femminili rispondono a un medesimo principio di

organizzazione, che assegna valore pieno solo a ciò che può essere contabilizzato, posseduto e controllato.

Il funzionamento del capitalismo industriale rende questa logica particolarmente evidente nel modo in cui viene trattato il lavoro riproduttivo. La riproduzione sociale, intesa come insieme di pratiche necessarie alla sopravvivenza quotidiana e alla rigenerazione della forza-lavoro, viene storicamente assegnata alle donne e sottratta alla sfera del valore economico riconosciuto. Cura, nutrimento, educazione, gestione degli affetti e dei corpi vengono naturalizzati come funzioni innate, piuttosto che come attività socialmente prodotte. Questa naturalizzazione consente al sistema di accumulazione di appoggiarsi su una quantità enorme di lavoro non retribuito, senza che tale dipendenza venga tematizzata come problema strutturale (Fraser 2013). La svalutazione del lavoro riproduttivo funziona in modo analogo alla svalutazione delle risorse naturali, entrambe trattate come fonti gratuite, inesauribili e sempre disponibili.

Se queste attività venissero riconosciute come lavoro a pieno titolo, con un costo sociale ed economico esplicito, l'equilibrio del sistema verrebbe messo in crisi. La discriminazione di genere opera quindi come meccanismo di invisibilizzazione, permettendo al capitalismo di esternalizzare una parte fondamentale dei propri costi. In questo senso, il legame tra patriarcato e crisi ecologica non è metaforico, ma materiale. La stessa logica che consente di considerare la terra come risorsa da sfruttare senza limiti permette di considerare il lavoro di cura come un dato naturale, sottratto alla contrattazione e alla responsabilità collettiva.

Un ulteriore elemento di continuità è rappresentato dalla naturalizzazione delle gerarchie sociali. La modernità occidentale ha frequentemente mobilitato narrazioni biologiche per giustificare rapporti di potere, presentandoli come espressioni di un ordine naturale piuttosto che come costruzioni storiche. In questa cornice si inscrive la formula che lega il dominio maschile sulle donne al dominio umano sulla natura. L'uomo viene rappresentato come soggetto attivo, razionale e trasformativo; la donna e l'ambiente come sfere passive, da proteggere o da gestire, ma non come soggetti di decisione. Questa narrazione permette di attribuire alle donne una responsabilità morale per la cura del mondo, senza attribuire loro un potere reale di intervento sulle cause strutturali della distruzione ambientale.

La cura dell'ambiente, così come la cura dei figli o delle comunità, viene frequentemente presentata come una predisposizione naturale femminile. Questa attribuzione consente al sistema di sottrarsi alla responsabilità di riparare i danni prodotti dall'estrattivismo industriale, delegando la gestione delle conseguenze a soggetti già marginalizzati. La crisi climatica viene così affrontata sul piano degli atteggiamenti individuali e delle pratiche quotidiane, mentre le strutture economiche che ne sono all'origine restano sostanzialmente intatte.

L'origine stessa dell'economia fossile conferma il carattere storicamente situato e fortemente maschile delle scelte che hanno condotto all'attuale crisi climatica. Le analisi di Malm (2016) mostrano come la transizione verso i combustibili fossili non sia stata il risultato di una necessità tecnica o di una scelta collettiva dell'umanità, ma di decisioni prese da una ristretta élite industriale, composta da uomini bianchi britannici, interessati a rafforzare il controllo sulla forza lavoro. Il carbone e, successivamente, il petrolio non vengono adottati perché più efficienti in senso astratto, ma perché consentono di concentrare la produzione, disciplinare i lavoratori e sostenere un modello di accumulazione orientato alla crescita illimitata.

In questo quadro, la violenza esercitata sui territori e quella esercitata sui corpi femminili e razzializzati appaiono come espressioni convergenti di una stessa logica di appropriazione. L'estrattivismo ambientale e l'espropriazione del lavoro e della vita non sono processi distinti, ma pratiche intrecciate che rispondono a un medesimo programma economico e simbolico. La crisi climatica può così essere letta come il risultato materiale di rapporti sociali violenti che si sono sedimentati nel tempo, piuttosto che come l'effetto di un generico impatto umano sul pianeta.

L'analisi del Musée de l'Homme rende visibile come queste dinamiche vengano frequentemente neutralizzate nel testo. Presentando un Soggetto Umano Universale, responsabile in modo indistinto del degrado ambientale, il museo contribuisce a cancellare le differenze di potere che strutturano l'accesso alle risorse e l'esposizione ai rischi. Le vetrine che mettono in scena stili di vita quotidiani in contesti geografici diversi costruiscono una superficie di equivalenza che rende commensurabili esperienze profondamente asimmetriche. La quotidianità di una donna a Parigi e quella di una donna in Gabon vengono tradotte in mondi paralleli, definiti da oggetti e pratiche di consumo, senza che emerga il rapporto storico e materiale che lega quei territori attraverso lo sfruttamento coloniale e neocoloniale.

In questo modo, la vulnerabilità non viene mai tematizzata come effetto di rapporti di dipendenza strutturali, ma come semplice differenza di contesto. Il corpo che subisce le conseguenze più dirette della crisi ambientale viene rappresentato come uno tra i tanti, senza che il dispositivo permetta di cogliere il peso differenziale delle responsabilità e delle esposizioni. La colpa viene diffusa, generalizzata, resa astratta, mentre il controllo delle risorse e delle decisioni resta fuori campo.

Alla luce di questa analisi, diventa possibile comprendere perché le donne compaiano con tanta frequenza come soggetti attivi nei movimenti di resistenza ecologica. Non si tratta di una predisposizione naturale alla cura, ma di una posizione storicamente prodotta. Le donne si trovano spesso in prima linea perché occupano, da secoli, i punti di frizione tra riproduzione della vita, gestione delle risorse e sopravvivenza quotidiana. Movimenti come il Chipko in India rendono visibile questa connessione, mostrando come la difesa dell'ambiente emerga là dove il corpo, il

territorio e la vita quotidiana sono direttamente minacciati da un sistema che ha costruito il proprio funzionamento sulla loro subordinazione strutturale.

In questo senso, la prospettiva che intreccia genere e ambiente non aggiunge semplicemente una dimensione etica o sociale all'analisi, ma ne ridefinisce le coordinate fondamentali. La crisi climatica, così, non appare più come un problema dell'umanità in generale, ma come l'esito di una specifica configurazione storica, patriarcale e capitalista, che ha reso possibile l'estrazione illimitata di valore dal vivente. Comprendere questa configurazione consente di leggere in modo più sofisticato sia le forme della distruzione, sia le pratiche di resistenza che emergono ai suoi margini.

Il museo mantiene il visitatore dentro un regime di responsabilità diffusa e di competenza individuale, perché la forma "umanità" è comoda e stabilizzante. Il Capitalocene rimette in gioco gli attanti forti del fossile, la critica femminista rimette in gioco la norma maschile dell'Uomo universale, la teoria della riproduzione sociale rimette in gioco il lavoro invisibile della cura, lo Chthulucene rimette in gioco le condizioni di composizione dei viventi. Insieme, questi riferimenti non aggiungono soltanto una cornice teorica esterna al percorso museale, offrono criteri di lettura per riconoscere dove il dispositivo espositivo universalizza, dove neutralizza, dove traduce rapporti storici in differenze di stile, dove trasforma la crisi in un presente urgente privo di attanti responsabili.

7.18 *Dove stiamo andando?*

La terza sezione del percorso, dedicata al futuro dell'umanità, non introduce una discontinuità rispetto alle logiche che hanno strutturato l'intero museo, ma ne porta a compimento il funzionamento profondo, prospettando un orizzonte futuro di gestione, adattamento e condivisione che lascia intatti i presupposti economici, politici e simbolici dell'ordine esistente - nonché la violenza e la disuguaglianza che essi comportano. Nel corso di quest'ultima sezione, come abbiamo visto, la globalizzazione viene costruita come matrice euforizzata capace di assorbire al proprio interno sia la storia coloniale sia le forme contemporanee di sfruttamento senza mai renderle oggetto di conflitto. Le traiettorie degli oggetti, delle pratiche culturali e dei consumi vengono presentate come esiti di scambi diffusi, desideri convergenti e adattamenti creativi e simmetrici, mentre le condizioni materiali che hanno reso possibile tale circolazione restano sistematicamente fuori campo. Colonizzazione, evangelizzazione, industrializzazione vengono così inscritti in una temporalità continua, priva di fratture, dove l'abuso storico si dissolve nella narrazione di un arricchimento reciproco e di una evoluzione condivisa.

Il museo, soprattutto nella tematica sulle risorse, costruisce il visitatore come soggetto partecipe in un sistema globale di scambi, chiamato a riconoscere il proprio coinvolgimento in una rete interdipendente di consumi e approvvigionamenti. L'interpellazione non produce tuttavia una presa

di posizione politica, perché se da una parte è sollecitato a sentirsi parte di un problema comune, dall'altra viene reso totalmente incompetente dal testo museale intorno alla propria collocazione differenziale all'interno di rapporti di potere asimmetrici. La crisi ambientale viene comunicata come qualcosa di urgente, emotivamente saturante, ma mai articolata come effetto di strutture identificabili o di decisioni storicamente situate. In questo scenario, il visitatore è incompetente non solo perché non sa sostanzialmente nulla sulla crisi ambientale, ma anche perché "non può farci niente": l'allarme è forte ma la trasformazione pragmatica e la riparazione non entrano nel campo delle possibilità.

La costruzione del futuro si appoggia così a una figura centrale che attraversa tutta la sezione, coerentemente a quelle precedenti: il Soggetto Umano Universale. Questo soggetto desidera, consuma, si preoccupa, si informa, si emoziona, ma non esercita mai un potere reale di riorganizzazione del mondo. La sua agency è limitata a micro-aggiustamenti, a scelte individuali, a comportamenti etici compatibili con la conservazione del sistema. Il museo non lo mette mai nella posizione di dover riconoscere il proprio ruolo strutturale all'interno di un ordine economico fondato sull'estrazione, sulla disuguaglianza e sulla continuità coloniale del capitalismo globale. La redistribuzione delle risorse viene evocata come necessità astratta, mai come processo conflittuale che implichi perdita, rinuncia o ristrutturazione dei rapporti di controllo.

All'interno di questo quadro, la differenza culturale viene costantemente tradotta in una meno spaventosa "varietà". Le pratiche, gli oggetti, le forme dell'abitare e del produrre vengono rese compatibili perché inscritte in una stessa logica di scelta, adattamento e integrazione. Anche quando il museo introduce figure che incarnano un rapporto radicalmente altro con l'ambiente, come l'ambasciatore della biodiversità, tale alterità viene immediatamente neutralizzata. Essa appare come orizzonte etico evocativo, non come principio di riorganizzazione dello sguardo. La sua posizione laterale, il suo statuto di dono privo di obbligazione, la sua traduzione in figura tipizzata impediscono che essa possa interferire realmente con il programma narrativo dominante.

La mostra permanente che abbiamo qui analizzato si chiude così su una rappresentazione del futuro che conserva intatto il dispositivo universalizzante già osservato nelle parti precedenti del museo. L'umanità viene pensata come soggetto unitario, capace di prendere coscienza dei propri limiti senza mai mettere in discussione le condizioni che li hanno prodotti.

Capitolo 8 – Museo delle Civiltà

8.1 Contesto storico

8.1.1 Il colonialismo italiano

Il colonialismo italiano non è stato un fenomeno unitario, ma un processo storico articolato che ha attraversato diverse fasi politiche, dall'epoca liberale fino al culmine e al crollo sotto il regime fascista. Seguendo Del Boca (1976), il percorso coloniale iniziò ufficialmente nel 1869, quando l'esploratore Giuseppe Sapeto acquistò la Baia di Assab per conto della società Rubattino. Lo Stato italiano ne assunse il controllo diretto nel 1882, facendone la prima base ufficiale nell'Africa Orientale.

Dall'Eritrea, l'Italia occupò Massaua nel 1884, ma subì pesanti arresti militari a Dogali, nel 1887, e soprattutto nella disastrosa battaglia di Adua del 1896, che segnò la fine delle prime mire espansionistiche verso l'Etiopia per circa quarant'anni. L'amministrazione della Somalia fu consolidata nel 1908, mentre nel 1911 l'Italia intraprese la guerra contro l'Impero Ottomano per la conquista della Libia (Tripolitania e Cirenaica). Nello stesso periodo, poi, vennero occupate le isole del Dodecaneso e Rodi.

L'ascesa del fascismo nel 1922 segnò una svolta radicale nella gestione dell'espansione coloniale, trasformandola da una serie di iniziative spesso frammentate dell'era liberale in un pilastro fondamentale della politica di potenza e prestigio nazionale. Il regime mirava a costruire un'immagine dell'Italia all'estero che ne riflettesse la forza, cercando al contempo di cementare un'identità nazionale interna ancora percepita come frammentata. In particolare, il periodo compreso tra il 1928 e il 1932 segnò la fase più acuta e violenta della cosiddetta “pacificazione” della Libia, in particolare della Cirenaica, un’operazione militare volta a stroncare definitivamente la resistenza locale e consolidare il controllo italiano sulla “Quarta Sponda”. Per piegare la resistenza guidata dai senussiti, l’esercito italiano, sotto il comando del generale Rodolfo Graziani, ricorse a pratiche sistematiche di repressione e violenza bellica. La deportazione di intere popolazioni, la creazione di campi di concentramento nel deserto e le esecuzioni sommarie costituirono strumenti centrali della strategia militare italiana (Del Boca 1988).

Del Boca documenta come la politica di isolamento della guerriglia mirasse a separare i combattenti dal loro tessuto sociale attraverso trasferimenti forzati di massa, causando altissime mortalità nei campi di “raccolta”. Il momento culminante della repressione fu la cattura e l’impiccagione, nel settembre 1931, di Omar al-Mukhtar, principale leader della resistenza cirenaica, evento che segnò la fine operativa delle ostilità organizzate (Del Boca 1988).

Nonostante la brutalità delle operazioni, il regime fascista presentò la conquista come un’opera di civilizzazione, costruendo una narrazione propagandistica volta a legittimare l’impresa coloniale sul

piano internazionale (Del Boca 2005). L'invasione dell'Etiopia del 1935 e la proclamazione dell'Impero nel maggio 1936 rappresentarono il culmine delle ambizioni imperiali fasciste. Del Boca ha dimostrato, attraverso documentazione archivistica italiana e britannica, il ricorso sistematico all'uso di armi chimiche – in particolare l'iprite – contro combattenti e popolazioni civili etiopiche. L'impiego dei gas avvenne con l'autorizzazione dei vertici politici e militari, configurandosi come parte integrante della strategia bellica (Del Boca 1979). In seguito all'attentato contro Graziani del 19 febbraio 1937, si scatenò ad Addis Abeba una repressione indiscriminata che provocò migliaia di vittime tra la popolazione civile urbana (Del Boca 1982). Nello stesso contesto repressivo si colloca il massacro del monastero di Debre Libanos, che Del Boca individua come uno degli episodi più gravi della violenza coloniale italiana e come prova decisiva contro il mito autoassolutorio degli "italiani brava gente" (Del Boca 2005).

La Seconda guerra mondiale interruppe il progetto imperiale e condusse alla perdita delle colonie. Con il Trattato di Pace del 1947 l'Italia rinunciò formalmente ai suoi possedimenti d'oltremare. L'ultima presenza ufficiale italiana in Africa fu l'Amministrazione Fiduciaria Italiana della Somalia (AFIS), mandato delle Nazioni Unite dal 1950 al 1960, anno dell'indipendenza somala (Del Boca 2005).

Ora, la colonizzazione italiana è stato un processo prima di tutto ideologico, in cui i musei hanno giocato un ruolo fondamentale. Secondo Gandolfo (2014), il museo coloniale, inaugurato l'11 novembre 1923 nel Palazzo della Consulta alla presenza di Benito Mussolini e del Re, non fu concepito come una semplice istituzione scientifica, ma come un vero e proprio strumento di propaganda. Il suo scopo esplicito, nelle parole dell'allora Ministro delle Colonie Luigi Federzoni, era quello di "svegliare" la coscienza coloniale degli italiani, considerati fino ad allora troppo poco interessati ai possedimenti d'oltremare. In particolare, per legittimare le mire imperiali, il fascismo costruì una narrazione che presentava gli italiani come i diretti eredi di Giulio Cesare. Il museo esponeva reperti archeologici e fotografie di rovine romane in Libia per suggerire che l'Italia non stesse conquistando nuove terre, ma stesse semplicemente "ritornando" in territori che le appartenevano di diritto per ripristinare la civiltà laddove era caduta in abbandono.

Il Museo Coloniale fungeva da vero e proprio hub tecnologico, gestendo una vasta fototeca e una cineteca che alimentavano giornali, case editrici e cinegiornali dell'Istituto Luce. Così, il regime diffondeva un'immagine della colonia come una presenza materiale e tangibile, esponendo oggetti esotici e trofei di caccia per colpire l'istinto dei visitatori, costruendo quindi un'idea di superiorità razziale e culturale.

All'interno del museo, la memoria delle sconfitte passate veniva risignificata in chiave eroica per alimentare il desiderio di rivincita. Cimeli come la divisa insanguinata del generale Rodolfo Graziani,

indossata durante l'attentato di Addis Abeba del 1937, venivano esposti per suscitare indignazione e presentare l'occupante italiano come una vittima dei "feroci" indigeni, giustificando così le brutali repressioni. Fra gli altri reperti, Falcucci (2023) ricorda anche i cannoni di Adua che, recuperati durante l'invasione del 1935, furono esposti nel cortile del museo come simbolo del riscatto nazionale dal trauma della sconfitta del 1896. Oggetti come un pezzo di pane annerito distribuito ai soldati durante l'assedio di Gondar (1941) venivano esibiti in teche di vetro come reliquie dell'eroismo militare.

Oltre alla dimensione mitica, il museo ospitava una "Mostra Campionaria permanente" dedicata alle materie prime (cotone somalo, gomma, legname) per dimostrare i vantaggi economici dell'impero e spronare gli imprenditori italiani a investire nelle colonie (Gandolfo 2014).

Questo museo, successivamente rinominato Museo dell'Africa Italiana, ha attraversato una fase di smembramento e dispersione prima di essere parzialmente riunificato in tempi recenti.

Dopo la chiusura definitiva avvenuta nel 1971, il museo rimase in uno stato di abbandono per decenni, descritto simbolicamente da Falcucci (2023) come uno "scheletro nell'armadio" della nazione. Successivamente, in seguito a un grave furto che colpì le collezioni numismatiche e auree nel 1977, le raccolte furono disperse tra vari istituti e depositi, per esempio la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, il Museo della Fanteria, il Museo del Genio e molti altri materiali finirono stoccati in vari magazzini.

A partire dal 2012, queste collezioni disperse sono state progressivamente riunite all'interno del Museo delle Civiltà, collocato all'EUR di Roma: le oltre 12.000 opere dell'ex Museo Coloniale sono confluite proprio qui, sotto l'amministrazione del Muciv, tra il 2016 e il 2022.

Sebbene le collezioni siano state fisicamente ricompattate, esse non sono ancora esposte integralmente, perché la maggior parte degli oggetti è conservata nei depositi del suddetto. Attualmente è in corso un lavoro di riallestimento critico, noto come progetto del "Museo delle Opacità", che dichiara di voler de-colonizzare queste raccolte e a restituire loro una narrazione storica documentata, e proprio per questo penso che meriti una particolare attenzione analitica.

Riguardo la sezione dedicata alla situazione italiana della decolonizzazione museale, si troverà un'analisi anche del Mudec – Museo delle Culture di Milano, che non ha un rapporto così diretto con la "questione coloniale" ma è comunque molto significativo. È un museo recente, come si vedrà, ma nasce da collezioni che affondano le radici proprio nel periodo dell'espansione coloniale italiana.

8.2 Il Museo delle Civiltà: tra promessa critica e opacità operativa

Il Museo delle Civiltà si presenta oggi come un'istituzione attraversata da un processo di ridefinizione profonda, che investe tanto le collezioni quanto le modalità di esposizione, il linguaggio curatoriale

e la funzione pubblica del museo stesso. Il progetto complessivo si colloca esplicitamente all'interno di un orizzonte di ripensamento del patrimonio coloniale e postcoloniale, facendo riferimento a pratiche di rilettura critica, a istanze decoloniali e a una messa in discussione delle forme tradizionali della musealizzazione.

Questa ambizione si traduce in una stratificazione complessa di dispositivi espositivi, testi introduttivi, opere artistiche contemporanee e riallestimenti delle collezioni storiche. Il percorso museale non è concepito come lineare né univoco, ma come un insieme di ambienti eterogenei, in cui convivono registri diversi: descrittivo, documentario, meta-critico, artistico, storico. Fin dall'ingresso, il visitatore è immerso in uno spazio che alterna monumentalità architettonica, riferimenti al passato istituzionale del museo, e tentativi di problematizzazione del proprio lascito coloniale. L'esperienza complessiva si costruisce così come una successione di spostamenti, deviazioni e accostamenti, più che come un racconto unitario e progressivo.

All'interno di questo quadro, emergono alcuni nodi strutturali che attraversano l'intero museo e che costituiscono l'oggetto dell'analisi sviluppata nel capitolo. Un primo nodo riguarda il rapporto tra dichiarazioni di intenti e pratiche espositive effettive. Il museo enuncia ripetutamente la necessità di "ripensare" il patrimonio, di affrontare un passato difficile, di interrogare le categorie attraverso cui l'alterità è stata storicamente rappresentata. Tuttavia, queste enunciazioni convivono con dispositivi museografici che ripropongono, almeno in parte, modelli consolidati di organizzazione delle collezioni, criteri geografici e tematici di matrice occidentale, e forme di oggettivazione dell'alterità già note nella tradizione etnografica.

Un secondo nodo riguarda il regime di leggibilità del discorso museale. Il museo sembra rivolgersi simultaneamente a pubblici differenti, adottando un lessico e una struttura argomentativa che presuppongono, in alcuni punti, una familiarità con teorie critiche, concetti specialistici e dibattiti accademici contemporanei. In altri punti, invece, il percorso appare costruito secondo modalità più tradizionali, orientate a una fruizione descrittiva e contemplativa degli oggetti. Questa coesistenza solleva interrogativi sul tipo di visitatore che il museo costruisce e interpella, e sulle competenze che esso dà per scontate o che, al contrario, sceglie di non esplicitare.

Un terzo nodo concerne il trattamento del colonialismo italiano. Il museo lo evoca come sfondo problematico, come trauma rimosso, come "passato difficile" da riconfigurare, ma lo distribuisce in modo diseguale nello spazio e nel tempo della visita. Le informazioni più esplicite e storicamente determinate non occupano una posizione centrale e immediatamente accessibile, ma compaiono in sezioni periferiche o in momenti avanzati del percorso. Questo assetto pone una questione fondamentale: se e in che misura la comprensione del colonialismo venga assunta come asse

strutturante dell'esperienza museale, oppure come contenuto opzionale, destinato a un visitatore già motivato e persistente.

Infine, il museo solleva interrogativi cruciali sul ruolo dell'alterità e sulla possibilità di costruire uno spazio di confronto reale tra soggettività differenti. Le collezioni extraeuropee, le opere contemporanee e i dispositivi critici sembrano oscillare tra due funzioni: da un lato, rendere visibili culture e storie a lungo oggettivate; dall'altro, continuare a inscriverle entro categorie interpretative che dipendono dallo sguardo occidentale. In questa tensione si gioca una parte decisiva del progetto del museo: la possibilità — o l'impossibilità — di trasformare l'alterità da oggetto di conoscenza a soggetto storico e politico.

Il capitolo che segue analizza il Museo delle Civiltà a partire da questi nodi, attraversando gli spazi, i testi e i dispositivi espositivi che ne compongono il percorso. L'obiettivo non è valutare il museo in termini di successo o fallimento, ma comprendere come il discorso sul colonialismo e sulla decolonizzazione venga costruito, distribuito e reso (o meno) intelligibile. Solo a partire da questa analisi sarà possibile interrogare gli effetti conoscitivi, politici ed educativi che il museo produce sul visitatore e, più in generale, sullo spazio pubblico in cui esso si inscrive.

8.3 La prima sezione dell'atrio: fra tradizione ed evocazione del problema

La prima parte dell'atrio del Museo delle Civiltà il museo istituisce il proprio contratto di fruizione, definendo posture interpretative, gerarchie di valori e ciò che verrà assunto come centrale o, al contrario, come secondario e aggirabile. Il visitatore incontra innanzitutto le vetrine con le collezioni extraeuropee, attraversa l'area di biglietteria e successivamente può soffermarsi sul grande pannello introduttivo che presenta l'istituzione museale. Ne deriva che il primo contatto con gli oggetti avviene prevalentemente in forma visiva ed estetica, prima dell'acquisizione di eventuali coordinate interpretative più articolate.

Il pannello introduttivo, per collocazione e funzione dichiarata, agisce da dispositivo di orientamento generale. Collocato vicino all'entrata, oltre le vetrine e il ticket office, presenta un impianto grafico sobrio e istituzionale, e struttura il testo in due blocchi: da un lato la genealogia del museo come esito di accorpamenti e stratificazioni; dall'altro la presentazione "in corso d'opera" dei "capolavori" esposti nelle vetrine dell'atrio, provenienti dalle Collezioni di Arti e Culture Africane, Americane e Oceaniane. In questa doppia articolazione il museo si autorappresenta come luogo di conservazione e attraversamento temporale — una "macchina del tempo" — e come punto di partenza per un "viaggio intorno al mondo", valorizzando gli oggetti come testimonianze della creatività umana.
In questo quadro, i riferimenti alle origini coloniali di parte delle collezioni risultano presenti ma in modo disperso, appaiono in modo frammentato e quindi non sono strutturanti. Il colonialismo viene accennato come uno fra i tanti contesti di acquisizione, senza essere tematizzato come asse interpretativo centrale. A questo orientamento si intreccia la configurazione delle vetrine, che propone un primo approccio riconducibile — nelle sue linee essenziali — a un impianto etnografico tradizionale: organizzazione per macro-aree geografiche, classificazione tipologica, enfasi sulle funzioni d'uso, presentazione dell'alterità come insieme di manufatti emblematici.

Anche i pannelli di approfondimento collocati all'interno delle vetrine, pur potendo introdurre riferimenti alla storia coloniale, non assumono un ruolo determinante: sono saltuari, non preminenti sul piano percettivo, non organizzano il percorso, e possono essere bypassati senza compromettere la fruizione complessiva. Ne risulta un'esperienza dal tono passionale complessivamente neutro e regolare, priva di dispositivi che impongano una sosta interpretativa o una presa di posizione.

In questa zona iniziale operano inoltre gli affreschi monumentali di Valerio Fraschetti, collocati in alto lungo le pareti: essi contribuiscono a definire un orizzonte semiotico preciso che precede l'incontro con gli oggetti extraeuropei, mettendo in scena un immaginario del progresso, della scienza e del "genio italiano" euforizzato.

La prima parte dell'atrio va quindi letta come un luogo di impostazione strategica: un testo sincretico complesso e molto ambiguo, che riconosce la memoria coloniale senza assumerla come fondamento, la nomina senza renderla inevitabile, la rende disponibile senza concederle centralità. Proprio perché tale configurazione si colloca all'avvio del percorso – nel momento in cui l'attenzione del visitatore è massima e vengono offerte appunto le coordinate generali – essa predispone l'intera visita entro un regime semiotico in cui la critica, se presente, resta tendenzialmente circoscritta, controllata e sempre potenzialmente aggirabile.

8.3.1 Pannello introduttivo del Museo delle Civiltà

Il pannello introduttivo a una sala o, in questo caso, al museo intero, è molto importante per comprendere la narrativa che conferisce un senso all'allestimento, perché fornisce le chiavi interpretative, le categorie semantiche e le assiologie principali che accompagnano il visitatore nel suo percorso di visita, sovradeterminando i contenuti degli altri pannelli introduttivi e descrittivi.

Come abbiamo detto, il pannello è collocato nella prima parte dell'atrio, dopo la sequenza delle vetrine espositive e in prossimità dell'area di biglietteria. Si presenta come un grande pannello autoportante, caratterizzato da una organizzazione semiotica che genera un effetto di neutralità grazie all'assenza di immagini o infografiche, agli ordinati elenchi puntati, al font misurato e senza grazie, di colore nero su sfondo bianco. Il testo (bilingue: italiano e inglese, come il resto dei pannelli del museo) presenta una suddivisione in due blocchi tematici chiaramente titolati. La funzione che il museo dichiara avere è quella di fornire un'introduzione alla visita del Museo delle Civiltà di Roma,

con particolare riferimento al Palazzo delle Scienze, edificio che ospita le collezioni, che è quello che stiamo affrontando nell'analisi.

Dal pannello emerge che il Museo delle Civiltà è un'istituzione relativamente recente nella sua configurazione attuale: viene indicato come istituito nel 2016, ma con radici storiche molto più profonde. Il testo sottolinea con insistenza che il museo nasce dalla riunificazione di collezioni, biblioteche e archivi provenienti da istituzioni precedenti, confluite nel Palazzo delle Scienze in momenti diversi.

Nel primo blocco tematico, intitolato "Introduzione alla visita del Museo delle Civiltà di Roma: il Palazzo delle Scienze", il pannello elenca in modo puntuale le principali istituzioni storiche da cui derivano le collezioni:

- il Museo Nazionale Preistorico Etnografico, fondato nel 1876 da Luigi Pigorini;
- il Museo Nazionale d'Arte Orientale, inaugurato nel 1957;
- le collezioni del Museo Africano, già Museo Coloniale, attivo tra il 1914 e il 1935, poi Museo dell'Africa Italiana (1935–1943) e Museo Africano (dal 1947 alla chiusura nel 1971);
- le collezioni di geologia e paleontologia dell'ISPRA e del Servizio Geologico d'Italia;
- il Museo Nazionale dell'Alto Medioevo, trasferito nel 1967.

L'apertura della visita è dunque affidata alla presentazione della storia del museo, che appare come una stratificazione istituzionale, fatta di accorpamenti successivi, ma tutto sommato ordinata, priva di traumi o ostacoli di sorta. La storia del museo sembra affatto problematica, tanto da poter essere riassunta in un breve elenco puntato.

Grazie alla sua capacità di accogliere diverse spazialità e temporalità, il museo viene definito una "macchina del tempo", capace di attraversare la storia italiana e mondiale attraverso gli oggetti, i documenti e le collezioni:

> Con oltre 2.000.000 di opere e documenti, distribuiti fra sale espositive e depositi, il Museo delle Civiltà è quindi non solo un museo di musei e sui musei, ma una vera e propria macchina del tempo - in cui sono conservati i più antichi reperti della msueologia italiana - e il punto di partenza per un viaggio intorno al mondo, in cui celebrare la creatività degli esseri umani in tutte le loro molteplici forme di espressione e connessioni con le sfere animale, minerale e vegetale.

Nel testo del pannello, in questo primo punto e nei successivi, non compare alcun riferimento al carattere fascista dell'EUR, alla sua origine come quartiere progettato durante il regime, o al legame fra l'istituzione del museo coloniale e il fascismo. Non vi sono cenni a tali questioni ideologiche più "calde", né a una problematizzazione del contesto urbano in cui il museo è inserito. Il pannello indica semplicemente, con linguaggio asciutto e oggettivante, che le collezioni sono ospitate nel Palazzo

delle Scienze. La collocazione viene presentata come un dato di fatto, legato alla disponibilità dell'edificio e alla sua funzione culturale, senza una chiarificazione del contesto storico-politico del quartiere. In questo senso il museo produce un visitatore incompetente, cioè incapace di riconoscere le origini ideologiche della collezione e del complesso architettonico e urbano entro cui si sta muovendo.

Il secondo blocco tematico è intitolato "In corso d'opera: capolavori dalle Collezioni di Arti e Culture Africane, Americane e Oceaniane del Museo delle Civiltà". Prevede una introduzione seguita da tre paragrafi dedicati rispettivamente alla collezione africana, americana e oceaniana. Questa seconda sezione è dedicata agli oggetti esposti nelle vetrine collocate nell'atrio, definiti "capolavori, alcuni dei quali mai esposti prima, per condividere e raccontare il patrimonio etnografico del museo anche 'in corso d'opera' durante i lavori di riallestimento".

Ora, già nel primo blocco tematico gli oggetti di questa collezione assumevano il ruolo attanziale di aiutanti nel contesto del "viaggio nel tempo" e "intorno al mondo" dei visitatori, costruiti in quanto tracce della storia museologica italiana e delle culture extraeuropee da cui provengono. Il pannello indica che:

- la Collezione Africana comprende circa 10.000 oggetti, acquisiti tra il 1875 e il 1920, provenienti da diverse regioni del continente africano;
- la Collezione Americana conta circa 20.000 oggetti, riferibili a contesti geografici e culturali dell'America settentrionale, centrale e meridionale;
- la Collezione Oceaniana comprende circa 15.000 oggetti, provenienti da Polinesia, Micronesia, Melanesia, Australia e Nuova Zelanda.

Il pannello menziona esplicitamente che una parte delle collezioni – in particolare quelle africane – deriva dal periodo coloniale italiano. Viene riconosciuto che molte acquisizioni sono avvenute nel contesto di spedizioni, missioni, attività militari e amministrative coloniali.

Tuttavia, il carattere traumatico del processo non è testualizzato, cioè il colonialismo non viene tematizzato in termini di violenza, appropriazione indebita o spoliazione né assume una dimensione centrale nell'introduzione al museo e al patrimonio. Il riferimento al passato coloniale rimane descrittivo e storico, privo di ogni connotazione ideologica, e si perde tra i riferimenti ad ulteriori realtà che hanno determinato l'acquisizione degli oggetti:

[...] gran parte della collezione deriva da raccolte di esploratori, studiosi, missionari, militari, funzionari, imprenditori italiani che tra la seconda metà del XIX e i primi decenni del XX secolo operarono in differenti zone e realtà politiche [...]. Le finalità della loro presenza in Africa erano diverse, ma talvolta coincisero: conversione delle popolazioni alla religione cristiana, attività commerciali, ricerca scientifica, invasione e dominazione coloniale. Alcuni oggetti sono il risultato di doni e scambi diplomatici precedenti al periodo

coloniale, altri furono collezionati tra il XVI-XVII secolo per adorare le camere delle meraviglie dell'Italia preunitaria. Testimonianze delle produzioni materiali di differenti realtà culturali, sociali e politiche africane, i manufatti e le opere che compongono le Collezioni di Arti e Culture Africane del Museo delle Civiltà sono documenti sia storici che antropologici, e in molti casi veri e propri capolavori artistici. Le collezioni comprendono soprattutto armi, ornamenti, oggetti d'uso quotidiano e sculture. In questo allestimento si presenteranno esemplari di opere giunte dall'Africa in Italia nel tardo Rinascimento e oggetti otto-novecenteschi.

Si parla di "contesti coloniali" e di "periodi storici" all'interno di una strategia testuale che non enfatizza minimamente il trauma o il conflitto, volta al contrario a opacizzarlo. Gli oggetti vengono costruiti testualmente come reperti archeologici, manufatti, strumenti, armi, ornamenti, oggetti d'uso rituale e quotidiano, appartenenti a culture indigene e a popolazioni extraeuropee – quindi a malapena come tracce del colonialismo, su cui comunque non è stato detto nulla. Il pannello sottolinea la varietà tipologica e geografica delle collezioni e il loro valore documentario e storico. La tonalità passionale di questa narrazione è decisamente piatta, contribuendo così alla costruzione di un visitatore disinteressato ai conflitti post e decoloniali e al riconoscimento delle soggettività obliate dal discorso egemonico sulla storia e sulla memoria. Lo stesso accade per i paragrafi dedicati agli oggetti provenienti dalle Americhe e dell'Oceania.

Il pannello introduttivo al museo, dunque, mette in luce soprattutto tre aspetti:

a) gli oggetti sono espressioni della creatività, quindi testimonianze di valore artistico e culturale;
b) essi provengono da diverse aree del mondo e offrono al visitatore un "viaggio intorno al mondo";
c) alcuni di essi furono raccolti anche nel contesto della dominazione coloniale, ma senza che questo elemento venga enfatizzato in chiave traumatica.

Il riferimento a questioni problematiche è dunque marginale e non centrale nell'economia complessiva del pannello. Il tono prevalente è didascalico e orientato alla valorizzazione culturale delle collezioni.

Come dicevamo, il pannello è posto dopo le vetrine, quindi il visitatore, entrando, incontra innanzitutto gli oggetti. Questa sintassi spaziale implica che la fruizione iniziale degli oggetti esposti nelle vetrine sia soprattutto estetica, che li determina anzitutto come parte di una "collezione" prima che come esiti di una storia complessa. La lettura del pannello introduttivo rafforza poi questo orientamento iniziale, dal momento che non apre il visitatore alla comprensione del conflitto ma al contrario lo nasconde e minimizza.

8.3.2 Impianto etnografico (più o meno) tradizionale

Il primo approccio che il museo propone al visitatore, in questa parte iniziale dell'atrio, si inscrive chiaramente all'interno di un impianto etnografico tradizionale, ossia di un modello espositivo storicamente determinato, ampiamente utilizzato tra la fine dell'Ottocento e gran parte del Novecento, in particolare nei musei legati a contesti coloniali. Tale impianto riflette un preciso modo di organizzare il sapere sull'Altro, fondato su categorie, gerarchie e presupposti epistemici propri della tradizione museografica europea (cfr. Bennett 1995, Clifford 1988).

In questo spazio l'approccio etnografico si esprime anzitutto attraverso una organizzazione per grandi aree geografiche e insiemi culturali come Africa, Americhe e Oceania, presentati come nuclei coerenti riconducibili a vasti contenitori territoriali che assumono una fisionomia compatta. Questa articolazione per continenti o macro-regioni costruisce una cornice interpretativa che tende a uniformare le realtà rappresentate, attenuando la percezione delle differenze interne, delle stratificazioni storiche e delle reti di relazione transnazionali che attraversano tali contesti.

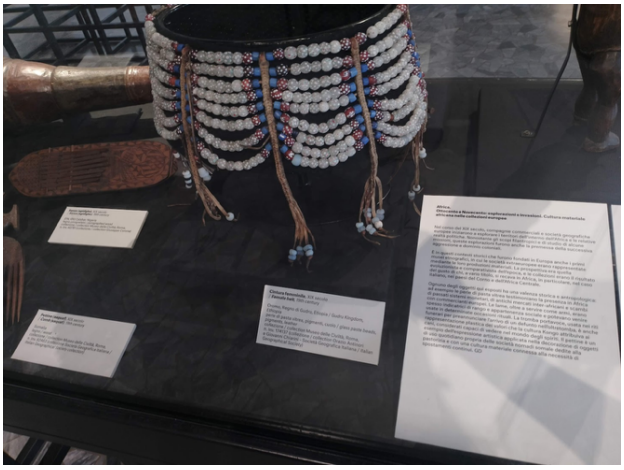
L'allestimento privilegia una classificazione tipologica degli oggetti: armi, utensili, ornamenti, manufatti rituali, strumenti d'uso quotidiano, gioielli. I pannelli mettono spesso in evidenza non solo il valore creativo e artistico degli oggetti, ma anche il loro uso funzionale; tuttavia, tale contestualizzazione non è sufficiente né per fornire una visione complessa delle culture in oggetto, né della loro identità contemporanea. Qui, le società extraeuropee appaiono come depositarie di tradizioni stabili, immutabili, collocate in un tempo indistinto e la dimensione storica fatta di trasformazioni, conflitti, adattamenti, contaminazioni viene fissata in una forma "tradizionale", che inevitabilmente tende a coincidere con ciò che è stato selezionato nei processi di raccolta.

In questo senso, e di nuovo, un tratto particolarmente evidente dell'allestimento consiste nella marginalizzazione del contesto coloniale che ha accompagnato la formazione della collezione esposta in vetrina, nata nel quadro di spedizioni, missioni e campagne amministrative: tale origine viene ricondotta esplicitamente soprattutto a finalità scientifiche, documentarie o religiose senza che diventino oggetto di analisi sistematica le asimmetrie di potere, le forme di violenza e le pratiche di appropriazione che ne hanno reso possibile la costituzione, con il risultato che il colonialismo rimane un riferimento storico indistinto.

Dunque, scelte espositive che superficialmente possono apparire neutrali rivelano a livello analitico una precisa collocazione epistemica storicamente determinata, poiché l'impianto etnografico tradizionale configura le culture come oggetti di sapere attraverso uno sguardo europeo che seleziona, classifica e rende visibile ciò che considera significativo, inscrivendo il primo incontro del visitatore con le collezioni entro un paradigma che rinnova le forme della museografia etnografica storica.

Gli oggetti provenienti dalle collezioni africane, americane e oceaniane emergono come presenze visivamente autonome che catturano lo sguardo perché percepite come distanti dall'orizzonte occidentale, e l'esposizione partecipa così alla costruzione dell'alterità, configurando l'Altro come oggetto di osservazione e contemplazione.

La valorizzazione dei manufatti come "meraviglie" enfatizza la loro capacità di evocare un altrove culturalmente ricco e separato, orientando la fruizione verso l'impatto visivo, estetico, e collocando gli oggetti in una dimensione evocativa che attenua la ricostruzione delle storie di produzione, uso e circolazione che li hanno generati. Così, gli oggetti diventano i principali mediatori della conoscenza dell'Altro, mentre le strutture di potere, le organizzazioni politiche, le gerarchie interne, le trasformazioni storiche e i rapporti con il mondo europeo rimangono in larga parte secondari.
Ora, decolonizzare il patrimonio coloniale significa anche costruire una narrazione museale volta a costruire i reperti come tracce di un processo violento, focalizzata ad esempio sulle condizioni di produzione di questo tipo di patrimonio traumatico. È evidente già nell'atrio che il Muciv non è in grado di affrontare la dissonanza in modo esplicito e anzi dispone la collezione di modo che veicoli un sapere parziale presentandolo come universale, senza problematizzarne affatto le premesse.



Ciò che resta fuori dalle vetrine e dai pannelli descrittivi è il risultato di una scelta attiva, e in questo senso l'assenza risulta tanto rilevante quanto la presenza, perché consolida una visione dell'alterità continuamente filtrata attraverso il gusto, il desiderio e il potere europeo.

Riguardo ai pannelli nelle vetrine, è necessario sottolineare che alcuni di questi approfondiscono temi rilevanti e problematici come la violenza coloniale, ma l'analisi semio-linguistica ne rivela profonde criticità, e in particolare una struttura volta a opacizzare la natura conflittuale e traumatica dell'esperienza coloniale.

Prenderò a esempio il pannello nella vetrina dedicata all'Africa, il cui titolo è "Africa. Ottocento e Novecento: esplorazioni e invasioni. Cultura materiale africana nelle collezioni europee".

Già il titolo agisce come una macchina semiotica di gerarchizzazione, capace di organizzare fin dall'inizio i programmi narrativi rilevanti, di assegnare loro un diverso peso assiologico e di stabilire quali dimensioni del fenomeno coloniale siano centrali e quali, invece, marginali o accessorie. La giustapposizione dei termini "esplorazioni e invasioni" produce una relazione fortemente asimmetrica: dal punto di vista sintattico, sì, i due termini sono posti sullo stesso piano coordinativo; dal punto di vista semantico e narrativo, tuttavia, essi non godono affatto della stessa forza interpretativa. "Esplorazioni" è un termine euforizzato, che richiama immediatamente campi semantici legati alla scoperta, alla conoscenza, al progresso scientifico, alla curiosità intellettuale. "Invasioni", al contrario, è un termine disforico, che rinvia a violenza, sopraffazione, aggressione militare. La loro coordinazione non produce un reale equilibrio semantico: il termine esplorazioni funge da programma narrativo principale, mentre invasioni appare come un'aggiunta correttiva, un effetto collaterale, quasi una conseguenza non intenzionale del primo, proponendo una gerarchia rafforzata anche dalla formulazione temporale: *"Ottocento e Novecento"* inscrive entrambi i programmi all'interno di una narrazione storica ampia e priva di marcatori etici forti. Il colonialismo non è presentato come evento traumatico o come sistema strutturale di dominio, ma come una delle molte dinamiche che attraversano un lungo periodo storico. In altre parole, il programma narrativo

della violenza coloniale non risulta programma antagonistico né contro-programma, ma come evento secondario interno al percorso del soggetto narrativo – l'Europa – orientato primariamente al sapere. Questa prima gerarchizzazione viene ulteriormente stabilizzata e naturalizzata dalla seconda parte del titolo: "Cultura materiale africana nelle collezioni europee". Questo sintagma svolge una funzione decisiva, perché sposta il fuoco del discorso dal processo storico (esplorazioni/invasioni) al suo esito museale, assumendo quest'ultimo come dato di fatto non problematico. Così, la cultura materiale africana è l'oggetto del discorso, mentre le collezioni europee costituiscono il luogo della legittimazione, del sapere e del valore. Il soggetto del fare e del sapere resta europeo; l'Africa è ridotta a riserva di oggetti, materiali e testimonianze: ciò che conta, in ultima istanza, non è la violenza dell'invasione, ma il fatto che essa abbia prodotto collezioni. L'invasione non è il problema, ma la premessa tacita di un esito euforizzato: la conservazione, la classificazione, l'esposizione. Il museo si presenta così come punto di arrivo pacificato di una storia conflittuale, neutralizzando retroattivamente la carica disforica della violenza coloniale.
Sul pannello si legge:

Nel corso del XIX secolo, compagnie commerciali e società geografiche europee iniziarono a esplorare i territori dell'interno dell'Africa e le relative realtà politiche. Nonostante gli scopi filantropici e di studio di alcune missioni, queste esplorazioni furono anche la premessa della successiva aggressione e dominio coloniali.

La costruzione sintattica ruota attorno alla concessiva introdotta da "nonostante", che orienta la gerarchia dei contenuti e integra la violenza coloniale come sviluppo accessorio di un programma esplorativo fondato sul sapere; l'avverbio "anche" colloca l'aggressione entro una sequenza secondaria, mentre l'Europa resta soggetto dell'azione conoscitiva e l'aggressione non acquisisce statuto di progetto autonomo con agenti, pratiche e responsabilità esplicitate, configurando così la violenza come funzione astratta inscritta nel racconto dell'esplorazione.
Subito dopo: "È in questi contesti storici che furono fondati in Europa anche i primi musei etnografici, in cui le società extraeuropee erano rappresentate mediante le loro produzioni materiali". Qui, l'impiego della forma passiva in "furono fondati" ed "erano rappresentate" configura il processo museale come dinamica impersonale, inscritta nel corso della storia e priva di soggetti esplicitati, mentre la rappresentazione delle società extraeuropee attraverso le loro produzioni materiali assume il tono di una descrizione adiaforica che traduce la complessità culturale in oggetti di osservazione.
Un passaggio particolarmente problematico è l'immediato successivo, che introduce la formula "La prospettiva era quella evoluzionista e comparativista dell'epoca.". Dal punto di vista linguistico, si tratta di un sintagma altamente specialistico, che presuppone competenze storiche e antropologiche

non possedute dal visitatore medio. I termini "evoluzionista" e "comparativista" non vengono definiti, contestualizzati o problematizzati, ma nemmeno spiegati superficialmente: il lettore è posto di fronte a una formula che sembra spiegare tutto, ma che in realtà non spiega nulla. Il riferimento all'"epoca" funziona come una sorta di implicita giustificazione: ciò che oggi potrebbe apparire problematico viene normalizzato come prodotto del tempo. Dunque, oltre a non essere spiegata minimamente, la prospettiva evoluzionista non viene neanche mai valorizzata disforicamente. Insomma, l'ideologia coloniale è ridotta a semplice cornice culturale, producendo testi volti a diluire la colpa della violenza in una serie di frammenti dispersi, slegati l'uno dall'altro, che si limitano ad evocare un problema senza affrontarlo esplicitamente. Leggiamo "Le collezioni erano il risultato del gusto di chi, a vario titolo, si recava in Africa": l'impiego di "gusto" orienta la narrazione verso l'immagine di un collezionismo mosso da interessi personali e colloca l'acquisizione degli oggetti in una cornice depoliticizzata, nella quale l'azione europea assume il profilo di iniziativa individuale e il dominio coloniale non viene assolutamente descritto, né tantomeno "disinventato", come progetto intenzionale strutturato.

A livello profondo, il pannello organizza il senso attorno a una serie di opposizioni semantiche fondamentali: dentro/fuori, Europa/Africa, soggetto di conoscenza/oggetto di conoscenza, civilizzato/esotico. Queste opposizioni non vengono mai messe in crisi ma, al contrario, totalmente naturalizzate. L'Europa resta il polo del sapere, della classificazione, della rappresentazione; l'Africa resta il polo dell'oggetto osservato, descritto, esposto.

Il problema posto da pannelli "critici" come questo – meglio dire "evocativi" – presenti nella prima zona dell'atrio non è quello di una rimozione totale del tema coloniale, perché invece viene affrontato. Il punto sta piuttosto nella *forma* del discorso, cioè nel fatto che non sono stati progettati per costruire una contro-narrativa dominante, né introducono un regime interpretativo alternativo capace di riorientare lo sguardo del visitatore. Al contrario, introducono una serie di piccoli elementi marginali e strutturalmente deboli, incapaci di incidere in modo significativo sull'esperienza museale: non costruiscono una isotopia della violenza; non esplicitano in modo chiaro le cause, le modalità e gli effetti della violenza coloniale; non nominano sistematicamente i rapporti di potere che hanno reso possibile la presenza di questi oggetti nel museo; non mettono in relazione il passato coloniale con le configurazioni neocoloniali del presente. Anche laddove il colonialismo viene menzionato, esso appare appunto attraverso formulazioni ambigue, spesso altamente specialistiche, che non facilitano la comprensione da parte di un visitatore non esperto.

Inoltre, questi pannelli non godono di alcuna preminenza visiva rispetto agli altri: non interrompono il campo percettivo dominato dalle vetrine, non producono una frattura nello sguardo, non si impongono come punti di arresto o di riflessione obbligata. La loro scala, la loro collocazione e il

loro trattamento grafico li rendono subordinati rispetto agli oggetti esposti, che continuano a costituire il vero centro dell'attenzione. L'assetto percettivo della sala rimane dunque orientato verso una fruizione prevalentemente contemplativa e tassonomica.

Dunque, il discorso sul colonialismo, pur essendo formalmente presente, è completamente aggirabile: è costruito attraverso una sapiente coordinazione di dispositivi di opacizzazione, con funzione eminentemente legittimante, che cioè permettono al museo di presentarsi come consapevole e al contempo di mantenere un impianto semiotico coloniale.

Ne deriva un'esperienza di visita caratterizzata da un tono passionale complessivamente neutro. La violenza non viene mostrata e quindi neanche "fatta sentire". Come poi si vedrà meglio, già a partire dall'atrio viene costruito un dispositivo allestitivo volto a limitare al massimo la produzione di perturbazione, disagio, responsabilità, colpa, necessità di presa di posizione da parte del visitatore.

8.4 Gli affreschi e il "contenitore" coloniale

L'introduzione degli affreschi di Valerio Fraschetti all'interno dell'analisi consente di spostare ulteriormente il fuoco critico, ampliando la questione oltre la sola collezione coloniale esposta nelle vetrine. In questo punto diventa infatti evidente che il problema non riguarda esclusivamente gli oggetti extraeuropei e la loro storia di acquisizione, ma investe anche il contenitore museale stesso, inteso sia come edificio sia come parte integrante del più ampio progetto urbanistico e ideologico dell'EUR.

Il Palazzo delle Scienze, oggi sede del Museo delle Civiltà, nasce infatti all'interno del programma dell'Esposizione Universale di Roma del 1942 (E42), concepita come celebrazione della modernità fascista e della pretesa centralità dell'Italia nella storia della civiltà occidentale.

L’EUR non è semplicemente un quartiere “storico”, ma un quartiere con una importante funzione ideologica, progettato per incarnare un’idea di ordine, razionalità, gerarchia e continuità imperiale. In questo senso, l’edificio che ospita il museo e gli affreschi che ne decorano gli spazi interni sono parte di un patrimonio difficile che continua a produrre senso nel presente (Insolera e Di Majo 1986; Mazzucchelli 2023, 2024; Pennacchi 2010)

Definire questi affreschi come lascito coloniale con cui il museo è oggi chiamato a dialogare, significa riconoscere che essi partecipano di un immaginario che ha contribuito a naturalizzare e legittimare un ordine del mondo fondato sulla superiorità epistemica, culturale dell’Occidente. Per questo è necessario soffermarsi sulla loro funzione semiotica all’interno di un museo che dichiara di essere impegnato in un processo di decolonizzazione.

Anzitutto, il pannello colloca gli affreschi tra il 1942 e il 1943, legandoli al cantiere dell’E42 e alla storia dell’edificio, e attraverso questo inquadramento cronologico trasforma una questione politica e ideologica in un fatto storico concluso, presentando le opere come testimonianze di un’epoca e registrando il dato temporale senza alcun riferimento alla traumaticità del passato. Il programma narrativo soggiacente agli affreschi, e che fra un attimo analizzeremo meglio, non viene valutato criticamente alla luce di nuovi valori; viene semplicemente collocato “prima”, senza ulteriori informazioni. Il passato non è riletto a partire dal presente, anzi. Il presente è nascosto dal passato. Questo è il primo impedimento all’attivazione di una vera rinegoziazione assiologica.

Ora, questo programma narrativo è quello del progresso dove la scienza moderna e il “genio italiano” sono presentati come agenti privilegiati della trasformazione del mondo e della sua “civilizzazione”.

In questo senso il museo, insieme all'istituzione culturale che gli affreschi esprimono, assume il ruolo di destinante del racconto dell'evoluzione, poiché attraverso monumentalità architettonica, organizzazione dello spazio e forza iconica delle immagini propone al visitatore un contratto di senso che riconosce nel progresso scientifico il fondamento della legittimità del sapere occidentale e della centralità europea nella storia della civiltà.

Negli affreschi prende forma un'isotopia del progresso fondata sulla razionalità matematica, sulla misurazione e sull'osservazione, che trova in Galileo la figura emblematica del soggetto della conoscenza moderna, rappresentato come uomo occidentale collocato al centro di una scena ordinata secondo geometrie e proporzioni razionali, attorno al quale si raccolgono studiosi e tecnici impegnati nella medesima impresa entro un orizzonte epistemico europeo che configura il mondo come realtà che può essere ordinata e dominata attraverso il sapere.

Dal punto di vista assiologico, il progresso scientifico è euforizzato e associato a /ordine/, /razionalità/, /chiarezza/, /universalità/, /futuro/. Non vi è traccia di ambivalenza, conflitto o violenza. Il sapere scientifico non è mai presentato nei pannelli contestualizzanti come strumento di dominio, ma come conquista neutra e benefica dell'umanità.

La relazione tra gli affreschi e le vetrine con le collezioni extraeuropee diventa, a questo punto, cruciale. Se gli affreschi mettono in scena il soggetto del sapere — l'Occidente scientifico — le vetrine, collocate al di sotto, mettono in scena l'oggetto del sapere: le culture Altre, esposte e classificate ordinatamente dopo essere state "scoperte". Il museo quindi attiva un chiaro sistema-semisimbolico: sopra, il soggetto che conosce; sotto, ciò che è conosciuto; sopra, il Sé; sotto, l'Altro. Così, l'organizzazione verticale traduce spazialmente una gerarchia epistemica dove la posizione preminente è occupata dal sapere occidentale, scientifico e moderno.

Le collezioni extraeuropee, esposte secondo un impianto etnografico tradizionale "aggiornato", come precedentemente discusso, diventano parte del percorso di realizzazione del progresso occidentale. Esse non interrompono il programma narrativo, ma lo rafforzano perché ne sono strumento fondamentale. E se il colonialismo è relegato al passato, relegato ad una specifica fase temporale conchiusa, allora anche gli oggetti in vetrina che ne sono il prodotto possono essere letti come semplici testimonianze culturali, slegate dalle dinamiche di potere che ne hanno determinato la presenza nel museo.

Ora, è ovvio che queste scelte allestitive hanno conseguenze profonde sul piano della decolonizzazione epistemica: finché il progresso occidentale resta il valore assiologico dominante e non viene messo in tensione, ogni discorso critico sul colonialismo rischia di restare periferico e facilmente aggirabile.

Per concludere: gli affreschi funzionano come un *frame*, una cornice semiotica che orienta il processo di lettura, quindi ciò che può essere visto, come deve essere visto e soprattutto da quale punto di vista deve essere visto. Così, la cornice, fra le altre cose, contribuisce neutralizzare il potenziale traumatico della collezione coloniale. Anche laddove, nelle vetrine, siano presenti pannelli che accennano a violenze, spoliazioni o contesti coloniali problematici, questi discorsi entrano in uno spazio già strutturato da una narrazione euforica del progresso. Il trauma, quando compare, lo fa in una posizione subordinata, reso incapace di destabilizzare l'ordine del discorso dominante – disattivato.

8.5 L'opacità del trauma

Alla luce dell'analisi condotta finora, la prima parte dell'atrio del Museo delle Civiltà può essere letta come un dispositivo di orientamento che svolge una funzione decisiva nell' esperienza museale. L'ingresso non si limita a introdurre il visitatore nello spazio fisico del museo, ma stabilisce fin da subito un regime di senso, definendo ciò che è centrale, ciò che è marginale e ciò che può essere lasciato sullo sfondo.

Questa zona iniziale attiva un programma narrativo stabile e non conflittuale, che non mira a mettere in crisi i codici epistemici dominanti, ma al contrario a garantirne la continuità.

A livello narrativo, il museo non costruisce un contro-programma rispetto alla propria storia e alle proprie condizioni di esistenza, e quindi si registra come dominante il programma del progresso scientifico e culturale, della scoperta e della meraviglia per l'alterità: non vi è inversione assiologica significativa, non c'è crisi, la stabilità del semiodominio non viene messa alla prova ma rafforzata.

In questi sensi, la mancanza di problematizzazione – tanto della collezione coloniale quanto del contenitore architettonico e urbano in cui essa è inscritta – non può essere letta come una semplice omissione o come un difetto contingente. Essa è piuttosto una strategia di opacità tramite cui il conflitto decoloniale viene gestito, la quale indica chiaramente che il livello di radicalità epistemica che il museo è disposto ad assumere è molto basso.

Come dicevamo, questa regia spaziale è particolarmente significativa perché avviene all'inizio del percorso, nel momento in cui l'attenzione del visitatore è massima e in cui vengono fornite le chiavi interpretative che accompagneranno l'intera visita. È qui che si stabilisce il tono, il ritmo e l'orizzonte della fruizione. Se la decolonizzazione epistemica non viene posta come principio organizzatore in questo punto strategico, risulta difficile immaginarla come asse portante delle sezioni successive, se non in forma decisamente attenuata, circoscritta e controllata.

Quindi, la prima parte dell'atrio si configura come uno spazio che riconosce il trauma coloniale senza assumerlo come fondamento, che nomina il problema senza renderlo strutturante, che lo rende visibile senza renderlo centrale. Il risultato è un dispositivo che conserva i codici tradizionali del sapere

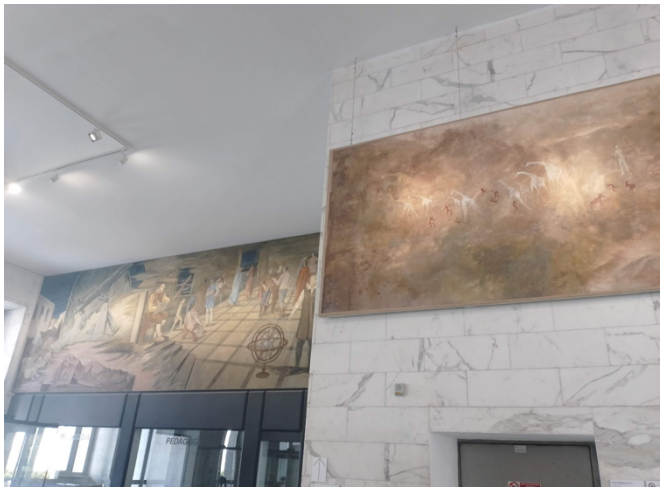
museale e che prepara il visitatore a un'esperienza in cui la critica, se presente, dovrà necessariamente confrontarsi con un ordine semiotico già stabilito e difficilmente destabilizzabile.

8.6 La seconda parte dell'atrio: espiazioni mancate

Dal punto di vista morfologico, la seconda parte dell'atrio è caratterizzata da una leggera compressione dello spazio: le pareti laterali presentano rientranze e sporgenze che interrompono l'andamento lineare dell'atrio e producono una sensazione di restringimento rispetto alla prima area. È un'area più simbolicamente densa rispetto alla prima, in cui l'organizzazione e la disposizione degli elementi sono orientati a intensificare il discorso sull'eredità coloniale e sul patrimonio difficile attraverso una modalità più incisiva sul piano performativo.

All'interno di questo spazio si dispongono tre elementi principali, collocati in stretta prossimità e che entrano quindi in relazione reciproca: al centro, l'installazione contemporanea di DAAR, "Ente di Decolonizzazione: Ceneri", composta principalmente da uno schermo video, davanti al quale si trova un contenitore ligneo, assimilabile a una vetrina o a una cassa espositiva, all'interno della quale è visibile materiale scuro, identificato nel pannello descrittivo come cenere. L'area dell'opera è ulteriormente definita dalla presenza di un tappeto, disposto sul pavimento marmoreo dell'atrio, che delimita visivamente lo spazio dell'installazione rispetto alla superficie circostante. Il pannello descrittivo è lontano dall'opera.

Sui due lati opposti, in corrispondenza delle rientranze murarie, si trovano da un lato l'opera *Bari d'Etiopia*, dall'altro la tela *Teshuinat IV*.



Il pannello descrittivo di "Bari d'Etiopia" reca il titolo "Azione colonizzatrice in Etiopia: l'Ente 'Puglia d'Etiopia'", sotto il quale è collocata una scheda identificativa con dati inventariali, volta anche a identificare l'oggetto della rappresentazione ovvero la Pianta della "Bari d'Etiopia", Harar (Etiopia), realizzata da autore sconosciuto negli anni Trenta del Novecento. L'insieme costituito dal pannello testuale e dalla tela è disposto a un'altezza che consente una fruizione agevole sia in posizione frontale sia di passaggio laterale. Chi attraversa l'atrio può intercettare il pannello con lo sguardo anche senza fermarsi, mentre chi si avvicina può leggere il testo e osservare l'opera pittorica in modo più ravvicinato.

Teshuinat IV – come si legge nel pannello descrittivo collocato lontano dall'opera, dall'altro capo della sala – fa parte di una raccolta di 48 riproduzioni di pitture rupestri sahariane.

La disposizione triangolare di queste opere costruisce una struttura tensiva, in cui ciascun elemento assume una funzione semiotica distinta e, al tempo stesso, interdipendente, e configura il senso complessivo della seconda parte dell'atrio.

Teshuinat IV evoca una temporalità profonda, che rimanda a una storia dell'umanità unita, al di là delle possibili differenze; *Bari d'Etiopia* richiama invece una proiezione storica e ideologica specifica, legata all'immaginario coloniale e al progetto fascista di rifondazione imperiale; l'opera di DAAR, collocata tra questi due poli, è dispositivo di mediazione, chiamato a operare una trasformazione simbolica attraverso un gesto rituale di distruzione e rigenerazione. Nel loro insieme, questi elementi sembrano delineare un percorso rituale che dovrebbe consentire il superamento di un passato traumatico e l'apertura verso nuove possibilità di senso.

Tuttavia, proprio questa promessa di trasformazione costituisce il nodo problematico centrale dello spazio. Il dispositivo rituale messo in scena non produce l'effetto di rottura e di riorientamento che sembra promettere. La relazione tra i tre elementi resta fragile, ambigua, e in larga parte inefficace sul piano dell'esperienza del visitatore. Il rito di purificazione e liberazione che lo spazio sembra voler attivare non riesce a compiersi pienamente: la tensione tra le polarità non viene risolta, il trauma non viene – di nuovo – chiaramente nominato, e la trasformazione resta sospesa, più dichiarata che effettivamente realizzata.

Questo secondo spazio dell'atrio si presenta dunque come un luogo di alta intensità simbolica ma di bassa presa interpretativa che determina una quasi obbligata decodifica aberrante. Esso concentra al suo interno alcuni dei temi più sensibili del progetto museale — il passato coloniale, la violenza storica, la possibilità di una rigenerazione critica — ma li organizza secondo un dispositivo che, anziché rendere questi temi leggibili e operativi, tende a opacizzarli e a neutralizzarne la portata destabilizzante.

L'analisi che segue si propone di ricostruire nel dettaglio il funzionamento di questo spazio, mettendo in luce le relazioni tra i tre elementi principali, le tensioni narrative e aspettuali che essi attivano, e le ragioni per cui il tentativo di elaborazione simbolica del passato coloniale risulta, in ultima istanza, fallimentare.

8.6.1 DAAR - Sandi Hilal e Alessandro Petti, *Ente di Decolonizzazione: Ceneri*

Già quando si varca la soglia dell'ingresso, l'installazione di DAAR emerge immediatamente come elemento centrale, anzitutto dal punto di vista topologico. L'opera infatti occupa una posizione dominante: è collocata in modo tale da intercettare lo sguardo del visitatore e si impone come fulcro visivo attorno al quale gli altri elementi sembrano disporsi in modo secondario. La presenza del video,

con il movimento continuo delle immagini e la forza iconica del fuoco, accentua ulteriormente questa centralità, rendendo l'opera difficilmente aggirabile (a differenza di altri elementi).
La sua centralità è costruita anche su altri piani di senso: la luminosità dello schermo rispetto all'ambiente circostante, la dinamicità delle immagini in contrasto con la staticità degli altri oggetti, la presenza materiale del contenitore con il carbone e del vaso che accoglie le ceneri. Tutti questi elementi contribuiscono a costruire l'opera come centro percettivo della zona, rafforzando l'idea che qui si giochi qualcosa di decisivo per la comprensione del percorso.
Questa centralità plastica produce un effetto discorsivo molto forte: il visitatore è portato a interpretare l'opera come il punto culminante dell'atrio, come il luogo in cui il museo smette di limitarsi a esporre e inizia a proporre una presa di posizione simbolica. L'opera appare predisposta a funzionare come snodo narrativo, come momento di possibile trasformazione del programma di senso avviato nella prima parte del percorso. La sua collocazione suggerisce che essa debba svolgere una funzione di mediazione, di riorientamento, forse persino di rottura rispetto al regime discorsivo precedente.
È proprio questa aspettativa, tuttavia, a rendere particolarmente significativa la distanza che si crea tra la centralità plastica dell'opera e la sua effettiva capacità di orientare il senso. La forza percettiva dell'installazione non è accompagnata da una chiarezza esplicativa corrispondente. Il visitatore riconosce immediatamente l'opera come "importante", come carica di un significato che eccede la semplice esposizione estetica, ma non dispone degli strumenti necessari per comprendere quale sia esattamente la posta in gioco. Si crea così una tensione preliminare tra ciò che l'opera promette sul piano spaziale e visivo e ciò che effettivamente riesce a comunicare sul piano semantico.
Il primo elemento critico riguarda la distanza fisica tra l'opera e il suo pannello descrittivo. Il testo non è collocato in prossimità immediata dell'installazione, né risulta chiaramente associato ad essa attraverso dispositivi visivi o spaziali. Il visitatore che si trova di fronte all'opera non è naturalmente guidato verso il pannello, né può facilmente stabilire una relazione immediata tra ciò che vede e ciò che è scritto. Questa separazione spaziale indebolisce la funzione di ancoraggio del testo rispetto all'immagine e affatica il flusso di interpretazione – così, la distanza contribuisce a costruire l'opera come oggetto opaco ed enigmatico, e non nel senso produttivo di un enigma che invita all'interpretazione: il visitatore è lasciato solo di fronte a una densità simbolica che non viene mediata, né tradotta in un percorso di senso accessibile.
A questo primo scollamento spaziale se ne aggiunge un secondo, ancora più rilevante, che riguarda la struttura del testo del pannello. Dal punto di vista sintattico, il testo si presenta come fortemente complesso e poco leggibile. I periodi sono lunghi, articolati, caratterizzati da un uso massiccio dell'ipotassi e da una concatenazione di subordinate che rende difficile individuare una progressione

argomentativa chiara. Le informazioni non sono gerarchizzate: elementi descrittivi, riferimenti teorici, richiami ad altri progetti artistici ed eventi esterni sono accumulati nello stesso spazio testuale, senza che venga indicato al lettore quale sia il nucleo informativo centrale. Questa struttura sintattica produce un effetto di opacizzazione del senso. Il visitatore che tenta di leggere il pannello è costretto a uno sforzo cognitivo elevato, che non viene però ricompensato da una maggiore chiarezza interpretativa. Questo pannello è un esempio veramente interessante di opacizzazione del trauma e quindi voglio dedicarvi un'attenzione particolare.

Il primo elemento di criticità emerge già a livello paratestuale, nella formulazione del titolo: *"DAAR – Sandi Hilal e Alessandro Petti, Ente di Decolonizzazione: Ceneri"*. Qual è l'oggetto del discorso? Non è evidente se *Ceneri* costituisca il titolo dell'opera, se *Ente di Decolonizzazione* sia il titolo principale e *Ceneri* un sottotitolo, oppure se si tratti di due entità distinte, poste in relazione gerarchica o sequenziale. Insomma, il titolo, che dovrebbe svolgere la funzione di primo orientamento interpretativo, non stabilisce un referente stabile. Il visitatore non è messo nelle condizioni di capire "come chiamare" l'opera, né quale sia il suo statuto: opera singola, fase di un progetto, esito di un processo, o documentazione di un'azione esterna? L'instabilità del titolo anticipa e prefigura una più generale indeterminatezza che caratterizza l'intero testo.

Il primo periodo del pannello recita:

> Ceneri è una nuova fase del progetto di lungo termine Ente di Decolonizzazione e nasce appunto dalle ceneri di una copia dell'opera Ente di Decolonizzazione (2022), realizzata da DAAR (…) ed esposta sulla terrazza del Palazzo delle Scienze qui al Museo delle Civiltà.

Dal punto di vista sintattico, ci troviamo di fronte a una frase lunga e densamente ipotattica, che introduce simultaneamente una pluralità di elementi narrativi senza renderne esplicite le relazioni gerarchiche. In particolare, il testo presuppone che il lettore sia in grado di ricostruire autonomamente una sequenza complessa di eventi e oggetti: *Ente di Decolonizzazione* è (anche) un'opera; l'opera è esposta (o è stata esposta) al Museo delle Civiltà; di questa opera è stata realizzata una copia; la copia è stata distrutta; dalle ceneri della copia nasce *Ceneri*, in quanto "nuova fase" di un certo progetto di cui non vengono fornite informazioni.

Già il fatto di non chiarire immediatamente se *Ente di Decolonizzazione* sia un'opera o un "progetto di lungo termine" crea diversi problemi perché condiziona la lettura successiva. L'informazione fondamentale – il fatto che si stia parlando di un'opera museale di cui è stata fatta una copia poi bruciata – è letteralmente sepolta all'interno di un periodo che accumula dati biografici, cronologici e spaziali. La complessità dell'operazione artistica non viene mediata affinché possa operare una

trasformazione decoloniale del visitatore, ma semplicemente tradotta verbalmente, ostacolando la comprensione.

Il pannello prosegue affermando che "La copia è stata bruciata tramite un rito collettivo tenutosi nel maggio 2024 presso l'ex Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano a Carlentini (in provincia di Siracusa)." Questo enunciato introduce quello che, sul piano narrativo, dovrebbe costituire il momento centrale del programma di trasformazione: la distruzione rituale dell'opera. Tuttavia questo passaggio non gode di alcuna rilevanza semiotica. Non viene infatti chiarito che tipo di rito sia, chi vi abbia partecipato, quale sia stato il suo scopo, perché il luogo scelto sia rilevante, quale relazione leghi questo evento alla collezione extraeuropea o al contesto museale dell'atrio. Anche l'espressione "rito collettivo" resta insomma semanticamente indeterminata. Il termine "rito" evoca una dimensione simbolica e trasformativa, ma tale dimensione non viene sviluppata. In altre parole, il testo si limita a nominare un fare trasformativo senza esplicitarne il valore assiologico né il regime di efficacia semiotica.

Ancora più problematica è la menzione dell'"ex Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano". Il testo presuppone una conoscenza storica e socio-economica che non viene minimamente introdotta. Termini come "ente di colonizzazione" e "latifondo" non sono spiegati, né viene chiarito perché questo contesto sia pertinente rispetto a un'opera che si colloca all'interno di un museo dedicato alle arti e culture extraeuropee. Il legame tra colonizzazione interna, colonizzazione extraeuropea e patrimonio museale resta implicito, per non dire nascosto, e quindi inaccessibile al visitatore comune.

Il pannello continua così:

> Le ceneri, raccolte ora in 18 anfore, sono destinate a "fertilizzare" altrettanti nuovi progetti e a continuare le riflessioni iniziate e facilitate dall'Ente di Decolonizzazione circa la riconsiderazione critica degli effetti di varie forme di patrimonio difficile (fascista, coloniale e modernista) e l'immaginazione collettiva di nuovi possibili usi.

Questo periodo concentra in sé un numero estremamente elevato di impliciti semantici. Anzitutto, sintatticamente, si tratta di una frase molto lunga, costruita per accumulazione, che non distingue tra informazioni descrittive, metaforiche e teoriche – assolutamente inefficace quindi all'interno di un museo a vocazione pedagogica.

La metafora della "fertilizzazione" è introdotta senza essere spiegata. Il lettore non è messo nelle condizioni di capire quali siano questi "nuovi progetti", in che senso questi nuovi progetti siano simili a quelli già realizzati, quali siano i progetti già realizzati e quale sia stato il loro scopo, a quali obiettivi concreti siano orientati, quale relazione intrattengono con la distruzione rituale dell'opera. Inoltre, l'espressione "continuare le riflessioni iniziate e facilitate dall'Ente di Decolonizzazione" è

particolarmente problematica. Non è chiaro se "Ente di Decolonizzazione" indichi l'opera esposta al museo, un progetto teorico, un'istituzione simbolica o un soggetto collettivo. Le "riflessioni" a cui si fa riferimento non sono mai esplicitate, né riassunte, né contestualizzate, ma neanche a livello minimale. Il testo presuppone che il lettore conosca già il contenuto e il significato dell'opera originaria, rendendo incomprensibile il valore simbolico della sua distruzione.
Questo passaggio è un esempio davvero chiaro di quello che teoricamente è definibile come una strategia di opacità per iper-specializzazione del linguaggio e dispersione sintagmatica dell'evento coloniale: vengono moltiplicati i segni senza stabilire chiaramente i loro referenti. L'effetto è quello di una enunciazione che "dice molto" ma significa poco o niente, perché non ancora ancorata a un quadro interpretativo condiviso.
Il testo afferma poi:

Con Ceneri gli artisti hanno deciso di riassemblare due vetrine dell'ex Museo Coloniale, ribaltando la loro funzione originale e facendole diventare un dispositivo per condividere il video che illustra la trasformazione dell'Ente di colonizzazione in un Ente di Decolonizzazione."

Anche in questo passaggio, il testo introduce elementi potenzialmente molto rilevanti – il Museo Coloniale, il ribaltamento di funzione, la trasformazione simbolica – senza renderli intelligibili. Cos'è il "museo coloniale"? Qual è la funzione originaria delle vetrine? In che senso questa funzione viene ribaltata? Qual è il problema dell'ente di colonizzazione e perché dev'essere trasformato?
La frase "trasformazione dell'Ente di colonizzazione in un Ente di Decolonizzazione" resta puramente nominale. Non viene mai tematizzato cosa significhi *colonizzazione*, quali siano le sue responsabilità storiche, né perché essa richieda una distruzione simbolica. Il piano dell'espressione viene organizzato di modo che sia repulsivo nei confronti del visitatore e questo è un effetto semiotico estremamente rilevante, anche perché non è isolato a quest'unica sezione del museo.
Il pannello si chiude con un riferimento al "Premio per il Riuso Critico del Patrimonio Difficile", presentato come iniziativa virtuosa e collaborativa. Tuttavia, anche in questo caso, non viene spiegato in cosa consista concretamente il premio, quali criteri adotti, né quali effetti reali produca. Il riferimento funziona più come elemento di legittimazione istituzionale di un qualche tipo di impegno "critico" incomprensibile, che come chiarimento concettuale.
Anzi, proprio in questo momento del pannello e a realizzare ancor più efficacemente la strategia di opacità, il passaggio che menziona il "sostegno nel riutilizzo critico di Borgo Rizza" introduce un referente che rimane, di nuovo, indeterminabile. Che cos'è Borgo Rizza? Cosa c'entra in tutto questo e con il patrimonio coloniale, fascista e modernista?

A queste domande si può trovare risposta solo navigando autonomamente su internet – a patto che si abbia un telefono funzionante e un capitale simbolico opportuno per ritenere rilevante la comprensione di questi enigmi.

8.6.2 La Bari d'Etiopia

Ora, come abbiamo osservato, l'opera di DAAR "Ente di Decolonizzazione: Ceneri" introduce nello spazio dell'atrio una forte tensione semantica senza però fornire, attraverso il proprio apparato testuale e allestitivo, le condizioni minime per una sua comprensione condivisa. Il risultato è la produzione di un vuoto di senso: il visitatore è posto di fronte a un gesto simbolico intensivo – la distruzione rituale, la combustione, la trasformazione in cenere – che presuppone un oggetto, un sistema o un'istituzione da distruggere, ma senza che tale oggetto venga definito, qualificato o assiologicamente marcato in modo chiaro. Questo vuoto genera un bisogno di senso, una richiesta implicita di contestualizzazione storica e politica che non può essere soddisfatta dall'opera stessa così come viene presentata.

È proprio a partire da questo bisogno che lo sguardo del visitatore è quasi naturalmente spinto verso le opere e i pannelli immediatamente adiacenti, e in particolare verso il pannello dedicato all'"Azione colonizzatrice in Etiopia: l'Ente 'Puglia d'Etiopia'" e alla rappresentazione pittorica della cosiddetta "Bari d'Etiopia". Questo pannello sembra configurarsi come un possibile dispositivo di compensazione semiotica: laddove l'opera contemporanea evoca la necessità di distruggere simbolicamente un "ente di colonizzazione", il pannello storico potrebbe chiarire che cosa sia tale ente, quali forme abbia assunto storicamente e perché esso possa essere considerato problematico. L'ipotesi interpretativa è dunque la seguente: il vuoto di senso prodotto dall'opera di DAAR potrebbe essere colmato dal contesto storico fornito dalle opere e dai testi che la circondano.

Tuttavia, un'analisi del pannello sulla *Puglia d'Etiopia* mostra che questa compensazione non avviene. Al contrario, il pannello contribuisce a rafforzare l'opacità già prodotta dall'opera di DAAR, rendendo ancora più difficile per il visitatore – soprattutto non specialista – comprendere che cosa debba essere "bruciato", perché e in nome di quali valori.

Il testo del pannello si presenta come una ricostruzione storica dettagliata dell'intervento coloniale italiano in Etiopia, ma tale ricostruzione è organizzata secondo una logica prevalentemente descrittiva e amministrativa, attraverso l'uso di un linguaggio oggettivante. La colonizzazione è presentata come una "azione colonizzatrice", formula che già di per sé attenua la carica violenta del fenomeno, inscrivendolo in un lessico funzionale e procedurale. Il testo elenca date, nomi, istituzioni, progetti: la campagna di occupazione del 1935–1936, l'avvio dei primi tentativi di colonizzazione agricola e demografica, la nomina di Amedeo di Savoia a viceré, la pianificazione di una campagna che

coinvolge enti regionali e istituzioni come l'Opera Nazionale Combattenti, la fondazione dell'Ente "Puglia d'Etiopia", la costruzione del villaggio di "Bari d'Etiopia", l'arrivo dei primi coloni.
Gli attori del processo sono chiaramente identificabili: Pietro Badoglio, Rodolfo Graziani, Benito Mussolini, le istituzioni fasciste, gli enti finanziari e previdenziali, l'architetto incaricato del progetto urbanistico. Tuttavia, questi attori non vengono mai costruiti come soggetti di un fare violento. Essi appaiono piuttosto come agenti di pianificazione, organizzazione e sviluppo. Il loro fare è orientato a obiettivi come la bonifica, la costruzione di infrastrutture, l'insediamento agricolo, la realizzazione di un "ideale villaggio italiano". In nessun punto del testo tali azioni vengono valutate in termini etici o politici; non viene mai introdotta una valorizzazione negativa esplicita dell'intervento coloniale. Non c'è un esplicito posizionamento – e questo è già un posizionamento.
Comunque, questi aspetti sono molto rilevanti se messi in relazione con l'immagine della *Bari d'Etiopia* dipinta sul pezzo di legno di cui riporto nuovamente la foto così è più chiaro ciò che intendo.

La rappresentazione visiva mostra un insediamento ordinato, razionale, luminoso: edifici bianchi, una piazza centrale, una disposizione spaziale chiara, il paesaggio montano sullo sfondo, campi coltivati. Cosa c'è di male in questa rappresentazione? Essa attiva il campo semantico dell'ordine, della razionalità, della chiarezza, della vivibilità: è una città ordinata nel bel mezzo di una campagna semi-desertica. Non vi è traccia di conflitto, di violenza, di resistenza, di espulsione. L'insediamento coloniale appare come un ambiente armonico, quasi idilliaco, costruito "a immagine e somiglianza" di una città italiana.

Questa rappresentazione visiva dialoga perfettamente con il testo del pannello, che descrive la costruzione di infrastrutture stradali e idriche, l'avvaloramento dei terreni, l'arrivo dei coloni, senza mai problematizzare il fatto che tali operazioni presuppongono l'espropriazione di territori, la subordinazione delle popolazioni locali, la distruzione di assetti sociali preesistenti. La colonizzazione non è mai definita come violenza; è presentata come progetto, come piano, come intervento razionale sul territorio.

Da qui emerge un punto cruciale: nel pannello non viene mai spiegato che cosa sia la colonizzazione in termini chiari e semplici. Non viene definita come sistema di dominio, come imposizione politica e culturale, come rapporto strutturalmente asimmetrico. Viene mostrato un caso specifico, dettagliato nei suoi aspetti tecnici, ma privo di una cornice interpretativa che ne chiarisca la natura problematica. In assenza di una valorizzazione negativa esplicita, l'intervento coloniale rischia di apparire, agli occhi del visitatore medio, come una semplice forma di sviluppo pianificato, se non addirittura come un miglioramento del territorio e delle condizioni di vita per le persone che vi abitano.

Questo elemento è decisivo se messo in relazione con l'opera di DAAR, dove si affermava implicitamente che esiste qualcosa che deve essere distrutto: un "ente di colonizzazione". Tuttavia, il pannello sulla *Puglia d'Etiopia* non fornisce alcuna indicazione su che cosa, esattamente, dovrebbe essere distrutto. Non emerge alcuna costruzione disforica dell'ente coloniale; non vengono esplicitate colpe, responsabilità, conseguenze. Figure come Rodolfo Graziani e Pietro Badoglio sono nominate, ma non assumono una connotazione negativa, anche perché non si dice nulla sui crimini di guerra.

La tonalità passionale del testo è coerente con quella già osservata nella prima parte dell'atrio: una tonalità prevalentemente neutra, informativa, priva di tensioni emotive. Il colonialismo è storicizzato, amministrativizzato, il conflitto viene disattivato.

Di conseguenza, il ponte tra il rito simbolico di distruzione evocato dall'opera di DAAR e la storia concreta del colonialismo italiano non viene costruito. Il visitatore non è messo nelle condizioni di comprendere perché la colonizzazione debba essere "bruciata", né che cosa essa rappresenti oggi. La relazione tra passato e presente rimane implicita, affidata a competenze che il visitatore medio può facilmente non possedere.

Per un visitatore specialista, dotato di strumenti teorici post- e decoloniali, il collegamento può apparire evidente: la *Bari d'Etiopia* come simbolo di un immaginario coloniale da superare; l'opera di DAAR come tentativo di distruggere simbolicamente quell'immaginario e aprire a nuove possibilità; *Teshuinat IV* come contro-polo che suggerisce un'origine dell'umanità non europea. Tuttavia, questo percorso interpretativo non è affatto garantito dal dispositivo museale. Esso presuppone un sapere esterno, già acquisito, che il museo non contribuisce a costruire. Questo spazio non è una macchina pigra. È una macchina pigrissima.

Non perché il problema sia complesso in sé, ma perché non vengono fornite le basi minime del discorso: che cos'è la colonizzazione, chi l'ha iniziata e perché, quali sono state le sue condizioni di possibilità, se e come sia finita, e in che modo continui a produrre effetti nel presente. Le domande sono chiare e potrebbero ricevere risposte altrettanto chiare. Tuttavia, il museo sceglie una strada diversa: quella dell'opacità semiotica e dell'instabilità semantica. In questo senso, il pannello sulla *Puglia d'Etiopia* non colma il vuoto di senso prodotto dall'opera di DAAR, ma lo amplifica. Invece di chiarire che cosa sia l'"ente di colonizzazione" da distruggere, ne offre un'immagine ordinata, razionale, quasi desiderabile. La colonizzazione appare come qualcosa che "funziona", che produce spazi abitabili, infrastrutture, insediamenti.

8.6.3 Teshuinat IV

L'opera Teshuinat IV è installata in prossimità degli affreschi monumentali che decorano l'atrio, in particolare quello dedicato a Galileo Galilei. L'opera si inserisce così in una zona di continuità con il ciclo pittorico monumentale, condividendone l'altezza e, almeno in parte, il regime di visibilità.

Dal punto di vista spaziale, *Teshuinat IV* si trova dunque in una posizione liminale: da un lato, mantiene una relazione con l'intento più "critico", anche se ambiguo, nella triangolazione con Bari d'Etiopia e DAAR; dall'altro, entra in risonanza con il contenitore fascista e coloniale delle collezioni. Questa collocazione contribuisce a determinare fin dall'inizio un duplice ancoraggio semantico dell'opera, che risulterà centrale per l'analisi.

Il pannello testuale che accompagna *Teshuinat IV* presenta l'opera come parte di una raccolta di 48 riproduzioni realizzate nell'ambito delle ricerche sull'arte rupestre sahariana condotte nell'area montuosa del Tadrart Acacus, nel sud-ovest della Libia. Il testo riportato nel pannello descrittivo, collocato sotto l'opera, ricostruisce il contesto scientifico della ricerca, indicando l'arco temporale documentato – dal 12.000 a.C. al 100 d.C. – e sottolineando il valore eccezionale delle pitture rupestri come testimonianza di una fase cruciale della storia umana, segnata dal passaggio da sistemi di caccia e raccolta a sistemi pastorali, nonché dalle trasformazioni climatiche e ambientali del Sahara.

Il pannello insiste inoltre sulla funzione documentaria e simbolica delle pitture, presentate come tracce della capacità dell'Homo sapiens di rappresentare il territorio, i miti, i riti, le pratiche culturali, gli animali e altri esseri viventi. In questa prospettiva, *Teshuinat IV* è costruita come una sintesi visiva di un patrimonio fragile e minacciato, tanto da giustificare la realizzazione di copie a grandezza naturale come strategia di conservazione e trasmissione.

Un elemento emerge con particolare forza già nelle prime righe del pannello: il ruolo centrale attribuito all'archeologo italiano Fabrizio Mori. Le ricerche sono infatti presentate come condotte da Mori e dalla sua équipe, con l'"aiuto di guide e personalità libiche". Dal punto di vista semiotico,

questa formulazione produce una chiara gerarchizzazione degli attori coinvolti. Il soggetto principale dell'azione conoscitiva è Fabrizio Mori, figura individuale, nominata, storicizzata, valorizzata; il contributo locale è relegato a una posizione subordinata, accessoria, non individualizzata. Questa è una struttura attanziale classica: il soggetto del sapere è l'archeologo italiano, portatore di competenza scientifica, metodologica e tecnica; gli attori libici svolgono una funzione di aiutanti, ma senza accedere allo stesso statuto epistemico. In tal modo, il pannello riattiva il paradigma epistemico centrato sulla figura del ricercatore occidentale come mediatore del sapere sull'Altro e sul passato extraeuropeo. Ora, la prossimità visiva con l'affresco dedicato a Galileo Galilei — figura emblematica del sapere scientifico occidentale — rafforza l'isotopia del "genio italiano" e del progresso conoscitivo nazionale. Quindi, *Teshuinat IV* entra in continuità – decisamente problematica in contesto di analisi – con una tradizione iconografica e narrativa che celebra la scienza italiana come strumento di accesso privilegiato alla verità del mondo e dell'umanità.

A questo primo registro narrativo, fortemente ancorato alla valorizzazione del sapere scientifico italiano e della sua capacità di documentare, preservare e interpretare il passato dell'umanità, se ne affianca un secondo, ovvero quello dell'evoluzione umana il cui soggetto è l'essere umano "in generale", universale. Infatti, le pitture rupestri sono presentate come testimonianze di una umanità unitaria, capace di produrre simboli, narrazioni e forme di relazione con l'ambiente. In questo secondo registro, *Teshuinat IV* propone un'immagine dell'umanità come collettività originaria, non frammentata, non gerarchizzata, non organizzata secondo logiche di dominio. Il riferimento insistito all'Homo sapiens, alla lunga durata, alla continuità delle pratiche simboliche contribuisce a costruire un orizzonte pre-coloniale e, in un certo senso, post-coloniale, in cui l'umano precede e supera le categorie che hanno strutturato la violenza moderna.

Questo secondo discorso ha una chiara valenza euforica: esso associa l'umanità a valori di creatività, adattamento, relazione, memoria condivisa. In tal senso, *Teshuinat IV* può essere letta come la proposta di un immaginario alternativo rispetto alle narrazioni della modernità coloniale.

Tuttavia, anche qualora il visitatore riuscisse a costruire questa interpretazione, è fondamentale sottolineare che questo secondo registro non è autonomo, ma risulta strutturalmente sovradeterminato dal primo. Cioè, l'accesso a questo immaginario universalizzante è reso possibile, nel discorso del pannello, proprio grazie all'intermediazione del sapere scientifico occidentale, incarnato da Fabrizio Mori e dalla sua équipe. È grazie al lavoro dell'archeologo italiano che questo passato può essere conosciuto, riprodotto, esposto e reso patrimonio dell'umanità.

In altri termini, l'umanità una, pre e post-razziale e pre e post-coloniale evocata dall'opera non emerge come soggetto epistemico autonomo, ma come oggetto di conoscenza restituito attraverso lo sguardo scientifico europeo. Il discorso universalizzante non sospende il paradigma del sapere occidentale, ma lo presuppone. La possibilità di immaginare un "oltre" rispetto alla violenza coloniale è quindi condizionata dalla centralità del soggetto conoscente italiano, che rimane il garante ultimo del senso.

Questa duplicità produce un effetto semiotico complesso. Da un lato, *Teshuinat IV* può aprire effettivamente uno spazio di senso che consente di pensare l'umanità al di là delle fratture coloniali; dall'altro, essa reinscrive tale spazio all'interno di una genealogia epistemica che continua a valorizzare il ruolo dell'Occidente — e in particolare dell'Italia — come mediatore privilegiato del sapere globale.

Quindi, *Teshuinat IV* attiva due regimi narrativi simultanei: uno che celebra il genio scientifico italiano e la sua capacità di conservare e interpretare il patrimonio umano; l'altro che propone un immaginario positivo, unitario e non conflittuale dell'umanità. Tuttavia, il secondo regime non neutralizza il primo, ma ne dipende strutturalmente. L'opera non mette in crisi il paradigma epistemico che ha reso possibile la conoscenza dell'Altro, ma lo utilizza come condizione di possibilità per articolare un discorso universalizzante. In questo senso, la promessa di un immaginario post-coloniale resta inscritta entro un quadro di senso che continua a essere orientato dal primato del sapere occidentale.

8.7 Tensioni irrisolte

La seconda parte dell'atrio può essere analizzata, nel suo insieme, come la costruzione di uno spazio tensivo orizzontale, organizzato attraverso la disposizione e la prossimità di tre opere che non funzionano come elementi isolati, ma come poli di un medesimo campo di forze semiotiche. Questo asse può essere schematicamente rappresentato come segue:

A questa sequenza spaziale corrisponde un'articolazione tensiva, in cui ciascuna opera incarna e attiva insiemi di categorie semantiche fondamentali, poste in relazione oppositiva e trasformativa. L'asse non è neutro: è il luogo in cui il museo tenta di far dialogare — e idealmente trasformare — i propri codici tradizionali di rappresentazione dell'alterità.

Ai due estremi dell'asse si collocano due poli fortemente caratterizzati. Da un lato, *Teshuinat IV* tende verso categorie come /unità/, /inclusione/, /universale/, /Sé/, /Soggetto/, /temporalità lunga e non coloniale/. Dall'altro, la documentazione della *Bari d'Etiopia* è legata a categorie opposte: /differenza/, /discriminazione/, /particolare/, /Altro/, /oggetto/, /passato coloniale/. Tra questi due poli si colloca l'opera di DAAR, che assume la funzione di mediazione, in quanto operatore trasformativo: è il luogo in cui le opposizioni dovrebbero essere rinegoziate, attraversate, convertite. È qui che il particolare dovrebbe diventare universale, che l'Altro dovrebbe essere ricondotto al Sé, che la discriminazione dovrebbe essere trasformata in inclusione, che l'oggetto della violenza coloniale dovrebbe riacquisire statuto di soggetto. In altri termini, DAAR dovrebbe essere il punto di passaggio da una configurazione coloniale del senso a una configurazione decoloniale.

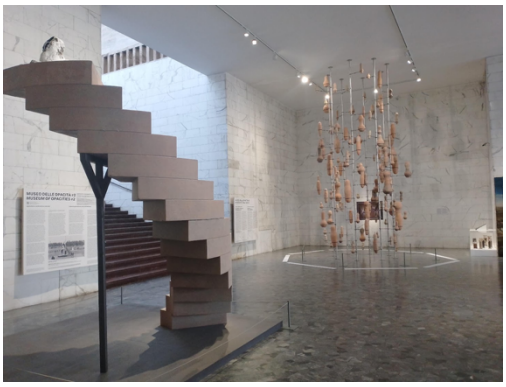
Questo assetto tensivo è ambizioso. Esso presuppone una trasformazione profonda delle categorie che hanno storicamente strutturato il sapere museale occidentale: non una semplice aggiunta di contenuti critici, ma una riconfigurazione dei rapporti fra universale e particolare, fra soggetto e oggetto, fra Sé e Altro. In questa prospettiva, la distruzione simbolica evocata dall'opera di DAAR dovrebbe funzionare come gesto fondativo di un nuovo ordine semiotico.

Tuttavia, ciò che emerge dall'analisi è che questa mediazione non riesce a compiersi. Lo spazio tensivo resta tale, ma la tensione non viene risolta in una trasformazione; al contrario, tende a richiudersi su configurazioni già note. DAAR, anziché funzionare come vero snodo di passaggio, si rivela incapace di attivare una conversione effettiva delle categorie in gioco. La distruzione simbolica resta sospesa, priva di un oggetto chiaramente definito; il gesto rituale non produce una ridefinizione stabile del senso; la promessa di rigenerazione rimane astratta.

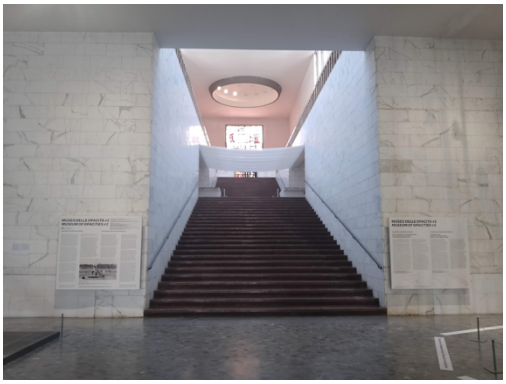
Di conseguenza, anche i poli dell'asse non vengono realmente riorientati. *Bari d'Etiopia* non è riletto come manifestazione strutturale della violenza coloniale da superare, ma resta inscritta in una narrazione di razionalità, pianificazione e ordine. *Teshuinat IV*, pur proponendo un immaginario di unità umana che eccede le logiche coloniali, risulta sovradeterminata dal dispositivo epistemico che la rende possibile, e non riesce a imporsi come contro-narrazione capace di riscrivere l'intero campo semantico.

In termini tensivi, potremmo dire che l'energia simbolica generata dall'accostamento delle opere non produce un passaggio di stato, ma una semplice oscillazione controllata. L'Altro non diventa Sé; il particolare non si universalizza; il passato coloniale non viene metabolizzato come trauma strutturante del presente. L'asse resta leggibile, ma non operativo.
Il risultato complessivo è una riconferma dell'ordine tradizionale, seppure in una forma aggiornata e sofisticata. Il museo mette in scena la possibilità della trasformazione, cioè mette in scena la sua stessa "messa in questione", ma ne neutralizza gli effetti.
In questo senso, la seconda parte dell'atrio non segna una rottura rispetto alla prima, ma ne rappresenta una prosecuzione coerente.

8.8 La terza parte dell'atrio: decolonizzazione?



La terza parte dell'atrio si configura come il primo spazio in cui il progetto "Museo delle Opacità #2" viene presentato, principalmente attraverso due grandi pannelli introduttivi collocati ai piedi della scala monumentale.



Qui il museo rende visibile un po' meglio il quadro curatoriale entro cui devono essere interpretate le opere incontrate e quelle che verranno attraversate in seguito. Ciò che fino a questo punto era affidato

prevalentemente alla forza evocativa delle opere, alla loro giustapposizione e alla capacità del visitatore di inferire nessi e intenzioni, viene ora inquadrato in una cornice discorsiva che pretende di orientare retroattivamente e prospetticamente il senso dell'esperienza.

Ognuno dei due pannelli alla base della scala sovradetermina e orienta le modalità di significazione della zona dell'atrio in cui è collocato.

Il pannello sul lato destro è dedicato alle relazioni tra agricolture, architetture e colonialismo italiano. Il progetto prende in esame come pratiche agricole, politiche di pianificazione territoriale e dispositivi architettonici abbiano operato come strumenti di governo e controllo sia nelle colonie africane sia in contesti interni al territorio italiano. Il testo mette in relazione il colonialismo esterno (in particolare in Africa) con forme di colonialismo interno, facendo riferimento alle politiche di gestione del territorio nel Mezzogiorno italiano.

Il pannello presenta due nuclei principali:

- Ente di Decolonizzazione: Ceneri, già visto in precedenza nella seconda sezione dell'atrio;
- Cooking Sections. Diritti ai semi, diritti dei semi, dedicato ai temi della sovranità alimentare, dei semi e delle pratiche agroecologiche contemporanee.

Il progetto viene descritto come un tentativo di sostenere processi di riuso critico di luoghi, architetture e pratiche ereditate dal colonialismo, e di stimolare una immaginazione collettiva orientata a nuovi possibili usi di tali patrimoni.

Il pannello collocato sul lato sinistro della scala monumentale avrebbe, sul piano logico e curatoriale, una funzione propedeutica rispetto al pannello sul lato destro, poiché introduce in modo esplicito il progetto *Museo delle Opacità #2* come prosecuzione critica del lavoro di restituzione, rilettura e riattivazione delle collezioni. In questo pannello viene infatti chiarito il progetto del Museo delle Opacità, e che il "secondo capitolo" di questo progetto è dedicato al colonialismo italiano, inteso non come episodio circoscritto, ma come insieme articolato di pratiche materiali, economiche e culturali che hanno operato tanto nelle colonie africane quanto all'interno del territorio nazionale. Si tratta dunque del pannello che fornisce le coordinate generali necessarie per orientare la lettura delle opere presenti in questa parte dell'atrio. Tuttavia tende a non essere fruito come primo punto di accesso interpretativo. Al contrario, il visitatore è spinto quasi automaticamente a consultare in via prioritaria il pannello collocato sul lato destro della scala. Di conseguenza, il pannello sinistro non riesce a svolgere efficacemente la funzione introduttiva che gli sarebbe teoricamente assegnata all'interno dell'economia complessiva dello spazio. Questo slittamento è il risultato di una precisa configurazione spaziale e plastica dell'atrio.

Come già osservato, l’opera di DAAR occupa una posizione di forte centralità plastica nello spazio, attirando immediatamente lo sguardo del visitatore e funzionando come polo di orientamento del movimento.

Da questa posizione centrale, la dinamica percettiva spinge il visitatore verso l’area alla destra della scala monumentale per una serie di motivi. Anzitutto, i pannelli descrittivi dell’opera di DAAR e della “Bari d'Etiopia" sono collocati sul lato destro.

Inoltre, la zona destra si presenta come più densa di elementi, più ricca di oggetti e visivamente più stimolante. Tale zona appare fin da subito come uno spazio di scoperta, in cui la presenza di numerosi elementi materiali invita a una esplorazione ravvicinata.

Sul lato sinistro, invece, si trova l'opera *Yekatit 12* che, pur essendo di grandi dimensioni, occupa uno spazio complessivamente più contenuto rispetto all'installazione di Cooking Sections. Inoltre, *Yekatit 12* si presenta formalmente come una scala: una tipologia architettonica immediatamente riconoscibile, che riduce l'effetto di sorpresa e di curiosità esplorativa. Le sue fattezze risultano pertanto meno enigmatiche e meno capaci di trattenere a lungo l'attenzione del visitatore, che tende a percepirla come un elemento già decodificabile all'interno del proprio repertorio visivo.

Al contrario, la parte destra dell'atrio è quasi interamente dominata dalla presenza imponente di *Diritti ai semi, diritti dei semi* di *Cooking Sections*. La grande quantità di vasi in terracotta sospesi, la loro disposizione nello spazio e l'effetto di leggerezza apparente producono una forte attrazione visiva e una sensazione di immersione che invita il visitatore ad avvicinarsi, a sostare e a interrogare l'opera. In termini semiotici, questa installazione esercita una funzione di polarizzazione dello spazio, catalizzando il movimento e l'attenzione.

Quindi, per riassumere: il percorso effettivo del visitatore tende a svilupparsi dal centro dell'atrio verso l'area di *Cooking Sections*, e solo in un secondo momento verso il pannello introduttivo sul lato sinistro, che avrebbe dovuto invece costituire il primo punto di accesso concettuale al progetto *Museo delle Opacità #2*. Questo scarto tra l'ordine teorico dei contenuti e l'ordine reale della fruizione produce effetti rilevanti sul piano interpretativo.

Per queste ragioni, l'analisi della terza parte dell'atrio prenderà avvio dalla sezione destra.

8.8.1 Pannello destro: Ceneri, Cooking Sections e Mostra Campionaria

Nel caso specifico di “Ente di Decolonizzazione: Ceneri”, il pannello destro svolge una funzione chiarificatrice che risulta, tuttavia, strutturalmente problematica. Le informazioni qui fornite intervengono infatti a posteriori, quando l’incontro con l’opera è già avvenuto e quando il senso prodotto dall’esperienza diretta ha già iniziato a sedimentarsi.

Gli elementi esplicativi che il pannello introduce risultano, in sé, rilevanti: la precisazione del riferimento all’Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano, la contestualizzazione di Borgo Rizza come borgo rurale fascista, la chiarificazione del nesso tra architettura coloniale, politiche agricole e governo del territorio, nonché la possibilità di interpretare la distruzione della copia dell’opera come una forma di iconoclastia performativa. Però tali chiarimenti arrivano troppo tardi rispetto al momento in cui sarebbero stati necessari per orientare la comprensione dell’opera. In particolare, il valore semiotico della distruzione con il fuoco avrebbe richiesto un accompagnamento interpretativo contestuale all’esperienza visiva, perché in assenza di una cornice esplicita, la distruzione può essere percepita come atto generico, estetizzato o autoreferenziale.

Insomma, il pannello del Museo delle Opacità #2 tenta di colmare un vuoto di senso già strutturato, ma lo fa quando tale vuoto si è ormai stabilizzato come esperienza di lettura. Nonostante ciò, risulta comunque significativo perché rende esplicito – per la prima volta in modo relativamente chiaro – un tema che nella zona 2 dell’atrio era stato soltanto accennato in forma implicita, in particolare attraverso il pannello dedicato a Bari d’Etiopia: il legame strutturale tra colonialismo esterno e colonialismo interno, tra l’esperienza coloniale italiana in Africa e le politiche di governo del territorio applicate al Mezzogiorno.

Il riferimento all’Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano, alla costruzione dei borghi rurali e alle pratiche di pianificazione agricola consente di leggere la decolonizzazione proposta da DAAR non come un’operazione rivolta esclusivamente al passato coloniale africano, ma come una critica più ampia alle modalità con cui lo Stato italiano ha storicamente prodotto gerarchie spaziali, sociali

ed economiche all'interno e all'esterno dei propri confini. In questo senso, il pannello rende (più o meno) intelligibile il nesso tra Africa e Mezzogiorno, tra colonie e "questione meridionale", mostrando come le tecniche di controllo, sfruttamento e razionalizzazione del territorio abbiano operato lungo un continuum.

Ora, data la mancanza di informazioni, che può ostacolare anche un esperto nella lettura di questa tesi e nella comprensione dell'oggetto di analisi, credo sia opportuno dedicare un po' di spazio ad un chiarimento del nesso esistente tra "questione meridionale", colonialismo e politiche estrattive. Il seguente spazio di riflessione non è un excursus esterno, ma una condizione importante di leggibilità che il museo presuppone senza fornirla.

Infatti, per riuscire a comprendere davvero il significato dell'allestimento nell'ambito del Museo delle Opacità, è necessario operare una rottura epistemologica radicale e affatto scontata, che il museo non aiuta a elaborare ma, al contrario, pretende dal visitatore come competenza elementare.

Facendo riferimento soprattutto a Mediterranean Crossing di Ian Chambers (2008), il Mezzogiorno non va letto come un territorio in "ritardo" economico, ma come il prodotto di una colonialità del potere che ha operato tanto nelle colonie d'oltremare quanto all'interno dei confini nazionali. Questa struttura di dominio, nata con la modernità, ha istituito una gerarchia spaziale e umana in cui il Sud è stato costruito come un "Occidente imperfetto" o un "oriente interno", funzionale alla definizione dell'identità "virtuosa" e "moderna" del Nord Italia e dell'Europa settentrionale.

Il legame tra questione meridionale e colonialismo si fonda sul meridionismo, un apparato di saperi e stereotipi speculare all'orientalismo. Secondo Chambers, dalla seconda metà del Settecento il Sud ha smesso di pensarsi per essere "pensato dal Nord" attraverso lo sguardo di viaggiatori, politici e scienziati che hanno trasformato la differenza geo-sociale in una distanza storica. In questo processo, il Mezzogiorno è stato ridotto a oggetto di indagine e intervento, privato della sua dignità di soggetto di pensiero.

Questa violenza epistemica ha permesso di mappare il Sud come una "terra ignota" o una "macchia bianca" simile all'Africa, giustificando l'idea che il progresso dovesse arrivare dall'esterno, sotto forma di civilizzazione o bonifica. La costruzione del Sud come luogo dell'indolenza, della superstizione e dell'arretratezza non era un dato naturale, ma una strategia per legittimare la subordinazione strutturale necessaria al sistema economico moderno.

Il cuore del collegamento tra colonialismo e Questione meridionale risiede nelle infrastrutture economiche di tipo estrattivo. In senso decoloniale, l'estrattivismo non riguarda solo lo scavo di minerali, ma una logica di sfruttamento della natura e della forza lavoro che considera interi territori come "serbatoi" di risorse da drenare verso il centro.

L'esempio più emblematico di questa infrastruttura è – appunto – l'Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano, istituito nel 1940. L'uso del termine "colonizzazione" per descrivere l'intervento nelle campagne siciliane rivela che lo Stato fascista percepiva il Mezzogiorno esattamente come le terre d'Eritrea, Libia o Somalia: territori "arretrati e improduttivi" da razionalizzare attraverso un'architettura di potere. Borgo Rizza e gli altri borghi rurali erano dispositivi di controllo volti a imporre un modello produttivo centralizzato, cancellando le forme di sussistenza e i rapporti sociali preesistenti.

La logica coloniale si è manifestata attraverso l'imposizione di un sistema agricolo intensivo. Nelle colonie africane, l'Italia ha operato attraverso "banche dei semi" finalizzate allo sviluppo di monocolture di massa necessarie all'industria nazionale, estraendo varietà vegetali dai territori occupati. Questa stessa logica di estrazione e semplificazione è stata applicata al Sud Italia, dove la biodiversità locale è stata sacrificata sull'altare di una modernizzazione che considerava la varietà un ostacolo all'efficienza capitalista.

Per giustificare lo sfruttamento, la colonialità del potere ha costruito il topos dell'indolenza meridionale. Se il Sud non si adattava ai ritmi del lavoro salariato o alle esigenze della produzione industriale del Nord, la causa veniva rintracciata in una presunta inferiorità razziale o climatica. Questo processo di razzializzazione continua oggi con acronimi come PIGS, che additano i paesi mediterranei come "colpevoli" di un'economia non performante, nascondendo le asimmetrie di potere strutturali.

Esiste dunque un continuum tra le tecniche di governo applicate in Africa e quelle applicate nel Sud Italia. Si tratta di una catena di "scatole cinesi di dominazione", dove il Sud è stato al contempo parte del progetto imperiale italiano (come base di partenza) e vittima di una colonizzazione interna.

L'atto cartografico stesso è stato uno strumento di dominio: mappare il Sud significava "addomesticarlo", renderlo trasparente allo sguardo del potere centrale per poterlo controllare e sfruttare. La storia dell'unificazione italiana è stata così segnata da una "geografia dei poteri" in cui l'elite settentrionale ha gestito la "grafia" (la scrittura della storia e del territorio), relegando il Mezzogiorno a una posizione di eterna subalternità.

Contro questa narrazione che riduce il Sud a un "Nord incompiuto", è emersa la necessità di un pensiero meridiano. Decolonizzare il Sud significa rivendicare la propria autonomia epistemica, trasformando quelli che il Nord definisce "difetti" — come il ritmo lento o la resistenza al mito del progresso infinito — in valori di resistenza. È una revoca delle gerarchie che permette di guardare alla Questione Meridionale non come a un problema di sottosviluppo, ma come a una ferita causata da un modello estrattivo che ha sistematicamente eroso la soggettività e le risorse del territorio.

Ora, l'intervento di Cooking Sections si inserisce proprio in questo complesso (e non esplicitato) contesto, volendo rappresentare un momento di attivismo museale e riparazione naturale-culturale. L'installazione infatti interviene direttamente nelle urgenze del presente, opponendosi frontalmente alla logica estrattiva coloniale e alla crisi climatica.
Mentre il Museo Coloniale storico raccoglieva semi e farine in barattoli etichettati come campioni di una "Mostra Campionaria" — ovvero come bottino di guerra estratto dai territori di Eritrea, Somalia e Libia per nutrire l'industria italiana — Cooking Sections propone un modello diametralmente opposto: la circolazione libera e la tutela della biodiversità.

Attraverso i vasi in ceramica sospesi, che omaggiano i contenitori tradizionali del Sud Italia, l'opera mette in scena la resistenza della biodiversità mediterranea. I semi di 125 varietà di ortaggi della Puglia e della Sicilia, selezionati per la loro resistenza alla siccità, non sono esposti come feticci immobili, ma sono destinati a essere scambiati tra agricoltori.
Questo gesto trasforma il museo da "macchina del tempo" statica a piattaforma attiva di riparazione. Si riconosce che il patrimonio agricolo meridionale non è un residuo del passato, ma un bene vivo e una tecnologia di sopravvivenza contro il cambiamento climatico. In questo modo, l'opera di Cooking Sections compie un'azione di decolonizzazione economica e naturale: se il colonialismo ha operato tramite l'estrazione e la monocoltura, la decolonizzazione opera tramite la cura della diversità e la restituzione della sovranità sementiera alle comunità locali.
Tuttavia, affinché questi passaggi possano effettivamente attivarsi nella comprensione del visitatore, sarebbe necessario che venisse esplicitato se non l'intero impianto teorico di riferimento (che mi sono fatta carico di chiarire), perlomeno alcune nozioni di base che il percorso espositivo tende invece a dare per acquisite. In assenza di una definizione chiara di che cosa si intenda per colonizzazione, di che cosa sia la questione meridionale e di che cosa significhi decolonizzazione, il salto interpretativo richiesto risulta davvero estremamente complesso. Si tratta infatti di passare dalla colonizzazione africana alla colonizzazione interna del Mezzogiorno, alla decolonizzazione simbolicamente messa

in scena attraverso la distruzione dell'ex Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano fino ad una presa di posizione del museo tramite l'esposizione di Cooking Sections. Parliamo quindi di un concatenamento di passaggi che può apparire sicuramente stimolante per uno specialista o per un ricercatore che già lavora su questi temi, ma che non risulta facilmente praticabile per un visitatore che non possiede nemmeno le coordinate minime per orientarsi all'interno di tali categorie.
Quindi, il registro discorsivo rimane fortemente elitario ed esclusivo – in certi momenti quasi ostile e repulsivo. Questa impostazione trasforma lo spazio espositivo in una realtà fondamentalmente enigmatica, dove la fatica cognitiva spinge facilmente il visitatore alla decodifica aberrante o all'interruzione del flusso interpretativo a causa della stanchezza.

8.8.2 Pannello 2, lato sinistro: *Yekatit 12*

Il pannello collocato sul lato sinistro della scala monumentale si presenta, nelle intenzioni dichiarate, come il dispositivo introduttivo e teoricamente fondativo del progetto *Museo delle Opacità #2*. Esso dovrebbe chiarire il rapporto tra il Museo delle Civiltà e l'ex Museo Coloniale di Roma, esplicitando le pratiche di riconfigurazione critica del patrimonio coloniale e fornendo le coordinate concettuali necessarie per orientare la lettura delle opere esposte.

Tuttavia, se messo in relazione con l'esperienza concreta di visita e con l'insieme delle analisi condotte finora, questo pannello rivela una serie di contraddizioni.
Il pannello insiste sull'idea che il Museo delle Opacità sia un progetto dedicato alla "riallestimento" e alla "progressiva restituzione alla collettività" delle collezioni dell'ex Museo Coloniale, oggi, come dicevamo, confluite nel Museo delle Civiltà. Tuttavia, questa relazione resta formulata in termini generici e programmatici. Viene affermata l'esistenza di pratiche di rilettura, riattivazione e

riconfigurazione del patrimonio, ma non vengono mai chiarite in modo operativo le modalità concrete attraverso cui tali pratiche agirebbero.

In altri termini, il pannello enuncia un'intenzione – deecolonizzare il patrimonio coloniale – senza esplicitare quali siano i criteri, i metodi e gli effetti di questa decolonizzazione. Il risultato è che il visitatore non è messo in condizione di comprendere che cosa distingua realmente il *Museo delle Opacità* da una semplice riorganizzazione estetica o tematica delle collezioni coloniali. La promessa di una restituzione critica rimane dunque sospesa, affidata più a un lessico eticamente connotato che a un dispositivo di senso effettivamente leggibile.

A rafforzare ulteriormente questa ambiguità interviene anche il pannello collocato immediatamente a sinistra, dedicato a "L'ex Museo Coloniale di Roma". In apparenza, questo testo fornisce un inquadramento storico utile (inaugurazione nel 1923 da Benito Mussolini; funzione propagandistica; collezioni provenienti da Libia, Eritrea e Somalia; passaggi istituzionali fino all'integrazione nel Museo delle Civiltà). Tuttavia, il testo non rende affatto comprensibile *perché* il Museo Coloniale fosse un problema politico, epistemico e morale: la finalità propagandistica viene menzionata, ma non viene tematizzata nei suoi effetti, condizioni di possibilità, scopo; la raccolta degli oggetti nelle colonie è descritta come un fatto amministrativo o museografico; persino l'elemento potenzialmente decisivo – "prodotti o sottratti nel corso dell'esperienza coloniale italiana in Africa" – resta privo di esplicitazione, senza chiarire che cosa significhi "sottrazione", in quali condizioni avvenisse, quali forme di coercizione o violenza la rendessero possibile, e soprattutto quale rapporto ci sia tra quelle collezioni e un sistema coloniale fondato su gerarchie razziali e dominio politico-militare. Ne deriva un effetto paradossale: il museo dichiara che esiste qualcosa da decolonizzare (le collezioni, il patrimonio, l'istituzione), ma non costruisce mai l'evidenza del *perché* la colonizzazione debba essere considerata un problema, né quali siano i suoi contenuti materiali e storici non negoziabili. In mancanza di una tematizzazione esplicita della violenza coloniale, la colonizzazione diventa un semplice "periodo" o una "cornice" del passato. E allora la decolonizzazione, invece di porsi come risposta a una ferita storica e presente, finisce per diventare un'etichetta curatoriale che trova legittimazione soprattutto quando viene spostata su terreni meno incandescenti, come la questione meridionale, le infrastrutture agrarie, le "strutture agricole".

Ora, un ulteriore elemento centrale nell'introduzione a Museo delle Opacità #2 è l'insistenza sulla dimensione della "co-enunciazione": collaborazioni scientifiche, dialoghi con artisti contemporanei, coinvolgimento di istituzioni, archivi, comunità e ricercatori. Questa rete di relazioni viene presentata come garanzia di apertura, pluralità e partecipazione – come "sigillo" di garanzia dell'avvenuto cambiamento decoloniale.

Tuttavia, se messa in relazione con la semiotica complessiva del museo, questa retorica della co-enunciazione entra in contraddizione con l'effettiva accessibilità del testo espositivo. Le strategie discorsive adottate — iper-specializzazione del lessico, sovraccarico cognitivo, proliferazione di impliciti, assenza di definizioni operative — producono un effetto di esclusione che non colpisce soltanto il visitatore "medio", ma arriva a disorientare anche il visitatore più preparato. Io stessa mi sono sentita molto confusa. Questo perché la semiosi non viene guidata, ma lasciata collassare su se stessa, dopo aver evocato la crisi dei paradigmi interpretativi dominanti: se l'autorità comunica che questi non funzionano più, è necessario che essa guidi verso la "verità", ma questo non succede, perché il programma veridittivo viene lasciato in sospeso, complice la proliferazione di segni senza referente. In questo senso, la co-enunciazione non compensa l'elitarismo del dispositivo. Al contrario: lo maschera. Un museo che pretende dal visitatore non solo una familiarità con le teorie post- e decoloniali, ma anche con le loro articolazioni più recenti e sofisticate, rinuncia di fatto alla propria funzione pedagogica. La decolonizzazione, così concepita, non trasforma il senso comune: lo presuppone già trasformato. Questo non è un gesto decoloniale, ma una intellettualizzazione della lotta, che la rende uno spettacolo estetico destinato a una borghesia colta e già ideologicamente allineata.

Anche a livello di ricostruzione dello spazio nell'analisi ho riscontrato non poche difficoltà: è un testo complesso per tutti i motivi che ho fin qui esposto, ed è confuso, anche a causa di un errore di progettazione spaziale. Infatti, nell'introduzione a Museo delle Opacità si legge che il percorso di decolonizzazione comincerebbe con *Yekatit 12*, ma non è così, per via della centralità visiva e topologica accordata all'opera di DAAR e della polarizzazione visiva esercitata da *Cooking Sections*. Quindi il museo dichiara un inizio che non coincide con l'inizio reale del percorso. L'opera che dovrebbe fungere da soglia narrativa viene di fatto aggirata, e il pannello che la introduce perde la propria funzione propedeutica.

È comunque molto significativo che, da una parte, il pannello attribuisca a *Yekatit 12* un ruolo di apertura simbolica, esplicitamente legato alla violenza coloniale fascista, e dall'altra che sia quello che è più facile aggirare.

Il riferimento al monumento a scala edificato ad Addis Abeba durante l'occupazione italiana, con i quattordici gradini corrispondenti agli anni del fascismo (1922–1936), introduce un programma narrativo forte e efficace in potenza. La trasformazione del manufatto in un dispositivo che "monumentalizza la decolonizzazione", culminando in un video che celebra l'indipendenza degli ex paesi coloniali italiani, prefigura un percorso chiaro: oppressione → resistenza → liberazione. Questo programma è, in sé, didatticamente promettente.

Il pannello descrittivo dedicato a *Yekatit 12* fornisce alcune informazioni puntuali sull'opera e sul contesto storico a cui essa fa riferimento (proprio come quello dedicato alla bandiera del Gibuti posta nelle vicinanze). Viene chiarito il significato del titolo, collegato al calendario etiope e alla strage di Addis Abeba del febbraio 1937; si menziona il numero stimato delle vittime etiopi uccise dalle truppe italiane in seguito all'attentato contro Rodolfo Graziani; si ricostruisce la genealogia formale dell'opera come riproduzione del monumento a gradini voluto da Benito Mussolini ad Addis Abeba; si spiega il valore simbolico dei quattordici gradini, corrispondenti agli anni del fascismo, e si descrive infine il gesto di riappropriazione rappresentato dall'installazione del Leone di Giuda sulla sommità della scala e dalla proiezione di un video che celebra l'indipendenza degli ex paesi coloniali italiani.
Sebbene queste informazioni consentano di identificare il referente storico dell'opera, il pannello non risponde alle domande fondamentali che l'opera stessa rende necessarie per essere compresa pienamente. Non viene spiegato perché Addis Abeba occupi una posizione centrale nel progetto coloniale italiano, né come l'Etiopia sia stata concretamente conquistata; non viene chiarito in che modo si sia articolata la violenza coloniale, né quali strutture politiche, militari ed economiche l'abbiano resa possibile e sistematica. Il ruolo di Mussolini rimane evocato ma non testualizzato esplicitamente: è nominato come committente del monumento, ma non come figura chiave di un progetto imperiale fondato sulla repressione e sul terrore. Allo stesso modo, la decolonizzazione è rappresentata come esito simbolico – la cima della scala, il video sull'indipendenza – senza che venga dichiarato che cosa abbia comportato storicamente questo processo, da quali apparati di dominio l'Etiopia abbia dovuto liberarsi e in che modo le eredità coloniali continuino eventualmente a operare nel presente.
Di conseguenza, l'esperienza della colonizzazione e della decolonizzazione messa in scena dall'opera resta in larga misura opaca. Il visitatore può riconoscere che si tratta di una storia di violenza e di liberazione, ma non è messo nelle condizioni di comprendere come quella violenza sia stata prodotta, da chi, attraverso quali dispositivi, né che cosa significhi davvero "indipendenza" in relazione a quel passato. Ancora una volta, la colonizzazione viene evocata come trauma storico, ma non analizzata come sistema; la decolonizzazione viene celebrata come gesto simbolico, ma non interrogata come processo storico e politico concreto. In assenza di queste chiarificazioni, l'opera rischia di funzionare più come icona morale che come dispositivo trasformativo.

8.9 Enigmi

Alla fine, l'introduzione propone il concetto di "opacità" in un modo profondamente ambiguo. Da un lato, l'opacità viene denunciata come caratteristica della storia coloniale italiana, segnata da rimozioni

e amnesie. Dall'altro, essa viene rivendicata come diritto dell'individuo, sulla scorta del pensiero di Édouard Glissant. Questa doppia articolazione non viene però problematizzata, né chiarita.

Il risultato è paradossale: l'opacità diventa al tempo stesso ciò che il museo dice di voler combattere e ciò che pratica sistematicamente come strategia testuale. La citazione di Glissant – autore nero, figura di legittimazione teorica – finisce per funzionare come un alibi concettuale che giustifica l'ambiguità, anziché interrogarla. Il *Museo delle Opacità* diventa così, letteralmente, un museo opaco: non nel senso politico e relazionale auspicato da Glissant, ma nel senso più banale di un testo che non si lascia comprendere.

L'insieme delle scelte discorsive e spaziali che caratterizzano la terza parte dell'atrio lascia emergere una strategia complessiva che merita di essere esplicitata. Il progressivo spostamento dell'asse interpretativo dalla "questione africana" alla "questione meridionale" non appare come un semplice ampliamento di prospettiva, ma come una riconfigurazione selettiva del campo problematico. Da un lato, il museo sembra voler assumere una postura critica nei confronti del colonialismo italiano; dall'altro, questa critica viene articolata prevalentemente attraverso ambiti – l'agricoltura, il territorio, il Mezzogiorno – che risultano meno immediatamente conflittuali rispetto al confronto diretto con la violenza coloniale fascista in Africa, con le sue responsabilità storiche, politiche e simboliche.

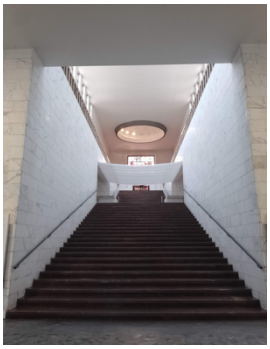
L'opacità, che il museo dichiara di voler problematizzare e in parte rivendicare, non funziona qui come strumento di resistenza epistemica, ma come dispositivo di dissoluzione del conflitto e sua chiusura preventiva. La mancanza di una presa di posizione chiara sulla colonizzazione africana – già poco affrontata nelle sezioni precedenti, se non praticamente assente – viene compensata da uno spostamento tematico che consente al museo di "dire qualcosa" sul colonialismo senza dover affrontare apertamente i suoi nodi più incandescenti. L'opacità, in questo senso, non protegge i soggetti subalterni, ma finisce per proteggere l'istituzione stessa da un confronto diretto con le proprie responsabilità storiche e narrative.

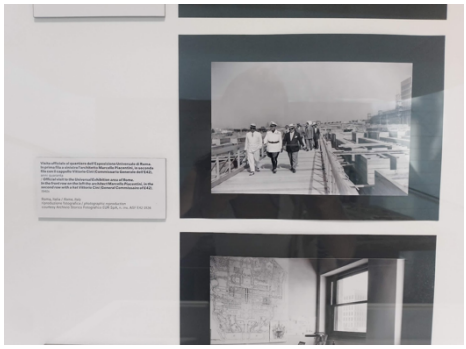
La terza parte dell'atrio si chiude così su una tensione irrisolta: da un lato, l'ambizione dichiarata di produrre una rilettura critica del passato coloniale; dall'altro, una strategia espositiva che sposta continuamente il fuoco, frammenta i riferimenti e rende difficile per il visitatore comprendere cosa, esattamente, debba essere messo in discussione. Ne risulta un dispositivo che parla di decolonizzazione senza rendere pienamente intelligibile né la colonizzazione, né le sue forme di persistenza nel presente. È in questo scarto — tra enunciazione critica e opacità operativa — che si gioca il senso ultimo non solo della terza parte dell'atrio, ma dell'atrio nel suo complesso: non come spazio di chiarificazione, ma come luogo in cui il conflitto viene riconfigurato, attenuato e, in parte, neutralizzato.

Dunque, il piano terra del museo non conduce a una reale rinegoziazione dei codici nulceari occidentali. La critica al colonialismo è presente, ma resta costantemente neutralizzata attraverso strategie di dispersione sintagmatica, iperspecializzazione del linguaggio e saturazione informativa. Il risultato non è una messa in crisi dell'ordine museale, ma una sua riformulazione sofisticata.

8.10 Vendere la cura senza diagnosi: retoriche della risposta decoloniale

All'interno dello spazio collocato a metà della scala monumentale, dove i modellini dell'EUR e i pannelli sull'E42 ricostruiscono il progetto urbanistico attraverso un lessico tecnico-amministrativo che lascia in secondo piano la sua matrice coloniale e fascista, compare anche il pannello dedicato a EUR_Asia, presentato come introduzione alla sezione situata al piano superiore.





Fino a questo punto del percorso la dimensione problematica del colonialismo non è stata né definita né analizzata in modo esplicito, e tuttavia viene già annunciata una configurazione che assume il valore di soluzione al problema; il testo afferma infatti che "là dove avrebbe dovuto esserci un'esposizione universale oggi c'è un museo delle culture del mondo" – quale sia la differenza fra i due è un altro enigma.

La formula EUR_Asia mette in relazione il nome del quartiere, segnato da un passato imperiale rimasto discorsivamente opaco, con le collezioni asiatiche legate a Giuseppe Tucci, e propone la costruzione di uno spazio di incontro che può richiamare l'idea di "contact zone" elaborata da James Clifford (1997), intesa come luogo di interazione e negoziazione tra soggetti storicamente situati. Questa promessa di contatto suggerisce un superamento delle distanze e una rielaborazione critica delle eredità precedenti.

Tuttavia, e come ha osservato anche Robin Boast (2011), gli spazi di contatto museali restano inscritti entro strutture istituzionali che organizzano e gerarchizzano le relazioni, poiché il museo continua a detenere il controllo delle classificazioni, delle cornici interpretative e delle condizioni di visibilità. Ripeto: in assenza di una tematizzazione chiara del colonialismo come problema storico e politico, la soluzione proposta da EUR_Asia prende forma su un terreno non ancora chiarito, e il contatto tra

EUR e Asia incorpora le medesime opacità già riscontrate nell'atrio, radicalizzando la tensione tra dichiarazioni di decolonizzazione e persistenza della colonialità.

L'introduzione a metà scala prepara il visitatore per il piano superiore, utilizzando formulazioni fortemente evocative – come "una storia del passato che diventa un'esplorazione nel presente e una responsabilità verso il futuro": ma responsabilità verso chi? Attraverso quali pratiche? Con quali conseguenze sul modo di leggere le collezioni e lo spazio dell'EUR?

Non si può affrontare un passato che non si vuole riconoscere, come non ci può essere assoluzione senza imputazione.

8.11 EUR_Asia

8.11.1 Per una museologia critica

La salita lungo la scala monumentale conduce il visitatore, prima ancora dell'apertura nei corridoi laterali, in uno spazio chiaramente distinto dal resto del piano: uno spazio contratto, raccolto, delimitato. All'esterno i pannelli presentano il testo introduttivo di EUR_Asia che accoglie il visitatore con la scritta "Benvenute e benvenuti (non siete più né in Oriente né in Occidente)". La contrazione spaziale, coordinandosi al colore nero delle pareti interne, produce immediatamente un effetto semiotico di intimità forzata, quasi di accesso a un "dietro le quinte" del museo.

È significativo che questo spazio venga incontrato subito dopo la salita dello scalone monumentale. La sua collocazione suggerisce che esso sia stato concepito come un momento preliminare, una sorta di cornice teorica destinata a precedere la visita alla collezione d'arte orientale distribuita nei due corridoi laterali. Anche se, di fatto, lo spazio può essere fruito in modo autonomo, la sua posizione lo carica di una funzione introduttiva: qui il museo vuole esplicitare il proprio sguardo critico sui processi di costruzione del senso museale.

Qui, l'attenzione non è rivolta direttamente agli oggetti, bensì alle figure che li interpretano, li studiano, li restaurano, li espongono. L'analista, l'operatore museale, il restauratore diventano protagonisti del discorso. Già in questo primo nucleo si afferma una presa di distanza rispetto alla retorica tradizionale dell'oggettività scientifica del museo. I pannelli insistono sul fatto che ciò che viene solitamente presentato come sapere neutro e impersonale è in realtà il risultato di pratiche interpretative situate, condotte da soggetti concreti, storicamente e culturalmente posizionati.

Il messaggio che emerge è chiaro: l'oggettività museale non è un dato, ma un effetto di senso. Dietro le narrazioni espositive vi sono persone che instaurano rapporti complessi con gli oggetti, rapporti che possono includere dimensioni affettive, desideranti, dialogiche. Gli oggetti non sono semplici reperti muti, ma interlocutori con cui il museo entra in relazione. In questa prospettiva, gli oggetti vengono trasformati in soggetti, dotati di una propria agency semiotica, che il museo è chiamato ad "ascoltare" piuttosto che a dominare.

Questa riconfigurazione del rapporto soggetto/oggetto è strettamente legata a una riflessione più ampia sui paradigmi epistemici ereditati dall'etnografia coloniale. I pannelli richiamano esplicitamente la costruzione storica delle polarità Oriente/Occidente, mostrando come esse siano il prodotto di uno sguardo evoluzionista e di una propaganda imperiale che ha organizzato il mondo secondo gerarchie culturali e simboliche. L'incontro con l'oggetto/soggetto presuppone dunque competenze specifiche: non solo tecniche di conservazione e restauro, ma anche consapevolezza critica dei dispositivi concettuali attraverso cui l'alterità è stata storicamente definita e musealizzata.

In questo senso, l'allestimento al primo piano si apre con una dichiarazione di intenti piuttosto esplicita. Il museo afferma di voler praticare una museologia critica, capace di interrogare le proprie

condizioni di possibilità e di costruire un visitatore che non si aspetti verità precostituite dall'istituzione. Il visitatore è immaginato come un soggetto attivo, chiamato a cercare risposte insieme al museo, a partecipare alla genesi dei contenuti espositivi. La verità non è presentata come un dato oggettivo, ma come l'esito provvisorio di un discorso costruito attraverso confronto, consenso, negoziazione.

L'attenzione, in questa prospettiva, viene posta sull'operazione di musealizzazione: questo processo viene tematizzato, reso visibile, messo in discussione. Il museo riconosce esplicitamente che ogni esposizione è il risultato di una selezione e di una traduzione parziale, e mette in scena tale consapevolezza come una domanda aperta rivolta simultaneamente agli operatori museali, all'istituzione e al pubblico.

Il senso dell'allestimento in EUR_Asia viene così presentato come il prodotto di un dialogo fra museo, operatori e visitatori. Il visitatore non è più soltanto uno spettatore, ma un co-produttore del discorso museale e, in senso lato, anche del luogo stesso. EUR_Asia emerge, in questa narrazione, non solo come spazio espositivo, ma come comunità immaginata (Anderson 1983), costruita attraverso pratiche semiotiche condivise.

Questa prospettiva viene ulteriormente ribadita da un pannello collocato fuori da questo spazio circoscritto, intitolato "Cronache e spettri del restauro. La ricerca scientifica per una museologia critica".

Ora, il linguaggio adottato è di nuovo specialistico e presuppone una familiarità con il dibattito teorico sulla museologia critica che la maggior parte dei visitatori non possiede. Le espressioni stesse di "museologia critica", "oggettività in quanto effetto di senso", "collaborazione con l'oggetto nella produzione del discorso" non sono immediatamente accessibili, né vengono realmente accompagnate da dispositivi di mediazione che ne facilitino la comprensione. Il risultato è che l'anima critica del museo – quella che intende problematizzare la tradizione museologica e l'eredità coloniale – rimane comprensibile solo a una cerchia ristretta di visitatori già dotati degli strumenti concettuali adeguati. Per tutti gli altri, ciò che resta realmente accessibile è l'impianto espositivo tradizionale distribuito fuori dallo spazio circoscritto, che continua a funzionare secondo logiche consolidate e largamente non problematizzate. La promessa di una museologia critica viene formulata, ma non pienamente tradotta in un'esperienza conoscitiva condivisibile. Lo spazio circoscritto si configura così come una soglia teorica potente nelle intenzioni, ma fragile nella sua efficacia comunicativa: un luogo che dichiara molto, ma che rischia di parlare soprattutto a chi è già in grado di comprenderne il linguaggio.

8.11.2 Per una museologia tradizionale

Superato lo spazio circoscritto in cima alla scala monumentale, il percorso del primo piano si articola in due corridoi laterali, strutturalmente e concettualmente simmetrici.

Poiché presentano la stessa impostazione espositiva, l'analisi si concentrerà sul corridoio di sinistra (con la scala alle spalle), anche perché al termine di questo percorso il visitatore viene indirizzato verso la seconda parte del Museo delle Opacità, collocata più lontano ma sempre al primo piano.

Un elemento centrale dell'organizzazione dei corridoi è la variazione cromatica delle superfici espositive, concepita come sistema semi-simbolico. Avanzando spazialmente, la saturazione del colore aumenta progressivamente (sul lato sinistro si va dal rosa pastello al viola; su quello destro dal giallo pastello all'arancione) accompagnando l'idea di una crescita della competenza del visitatore rispetto alla cultura asiatica musealizzata. L'intensificazione cromatica visualizza quindi un percorso conoscitivo graduale, basato sull'accumulazione di informazioni.

Il corridoio di sinistra si sviluppa lungo undici colonne che scandiscono l'intero itinerario. Queste colonne costituiscono l'ossatura del percorso e fungono da supporto per pannelli e testi, organizzando una progressione ordinata di contenuti.

Ora, ogni colonna introduce una tematica generale che organizza e interpreta gli oggetti disposti nelle sue immediate vicinanze. La categoria precede l'oggetto, lo incornicia e ne orienta la lettura.

Ognuna di queste presenta una doppia faccia. Sul lato rivolto verso il visitatore che avanza lungo il corridoio, compare l'introduzione alla macro-tematica, formulata come frame interpretativo alla costellazione di oggetti. Sul lato interno del corridoio, si ripete invece una struttura isotopica: titolo bilingue, sottotematiche separate graficamente, QR code, cartina geografica che indica l'area di provenienza, e infine la sezione "Accadeva al MNAO", accompagnata da fotografie storiche e brevi didascalie che richiamano le esposizioni, le missioni e la vita del Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci" a Palazzo Brancaccio. Questa ripetizione produce continuità semiotica, e ribadisce

anche costantemente il legame con la storia istituzionale della collezione. A intervalli, lungo entrambi i corridoi, sono inoltre collocati teli trasparenti stampati con immagini architettoniche del Palazzo Brancaccio, che evocano lo spazio dell'ex sede del MNAO. Questi teli, spesso divisi verticalmente, possono essere attraversati fisicamente dal visitatore, che si muove così dentro e attraverso l'immagine, senza che essa costituisca una vera barriera.

Le macro-categorie che scandiscono il percorso – cosmologie, ierogamie, generi della divinità, danza e musica, regalità, pratiche rituali, scrittura, colore – possono essere lette come una panoramica dei grandi temi attraverso cui la cultura asiatica viene resa intelligibile. Esse operano come concetti ordinatori di matrice occidentale, capaci di assorbire produzioni materiali, pratiche e immagini profondamente eterogenee. Gli oggetti vengono così fisicamente e simbolicamente collocati "sotto" una categoria, diventando esempi di un principio astratto – una certa concezione di universale umano – che li precede.

È qui che emerge con forza il problema della sussunzione. L'oggetto extraeuropeo, e con esso la cultura Altra, viene fatto parlare attraverso categorie che derivano da una lunga tradizione etnografica, filosofica e storica occidentale. La disposizione degli oggetti accanto alle macro-tematiche rende visibile questo processo: spiegare significa anche ridurre, e interpretare significa sempre, in una certa misura, forzare. L'oggetto non può che adeguarsi al discorso che lo incornicia, diventando leggibile solo nei termini stabiliti dalla categoria che lo ospita. Inoltre, i pannelli presentano i contenuti in un registro descrittivo che produce un effetto di oggettività, rafforzato dal fatto stesso che la scena si svolge nello spazio museale.

Questo meccanismo è proprio ciò che lo spazio introduttivo invita a problematizzare. Lì si parlava infatti di dialogo con l'oggetto, di soggettività dell'operatore museale, di verità come effetto di senso,

di affettività nel rapporto tra ricercatore e manufatto, di necessità di una museologia critica capace di interrogare i propri presupposti. Tuttavia, lungo il corridoio, questa riflessione rimane sullo sfondo – circoscritta, appunto, in uno spazio laterale e periferico, anche se posta all'ingresso del piano. Il processo di sussunzione non viene realmente messo in crisi nell'esperienza concreta del visitatore "normale", comune, che difficilmente possiede gli strumenti teorici per riconoscere e decostruire le categorie che gli vengono proposte.

Il risultato è una tensione evidente tra dichiarazione di intenti e impianto espositivo. Da un lato, il museo adotta il lessico più aggiornato della museologia contemporanea e della cosiddetta decolonizzazione epistemica; dall'altro, mantiene un'organizzazione tematica ed etnografica tradizionale, basata su criteri geografici, su categorie occidentali e su continui richiami al passato istituzionale del MNAO. Il riferimento costante a Giuseppe Tucci, figura centrale ma anche profondamente ambigua ("L'Esploratore del Duce", Ferrari 2014), legata al progetto coloniale e al fascismo italiano, rafforza ulteriormente questa contraddizione, senza che essa venga esplicitamente affrontata nel percorso.

Per il visitatore esperto, tutto ciò non aggiunge molto: le categorie sono riconoscibili, i limiti noti. Per il visitatore non esperto, invece, l'apparato teorico resta opaco e inaccessibile, mentre ciò che rimane davvero fruibile per entrambi è l'impianto tradizionale, che finisce per confermare le consuete modalità occidentali di rappresentazione dell'alterità. In questo senso, la promessa di una trasformazione epistemica del visitatore resta in gran parte disattesa: la museologia critica viene evocata, ma non tradotta in un'esperienza capace di scardinare effettivamente le abitudini interpretative.

8.12 Una decolonizzazione sospesa: due paradigmi in tensione

L'analisi dello spazio EUR_Asia consente di individuare con chiarezza la compresenza di due regimi espositivi eterogenei, che non si integrano in un sistema coerente ma convivono in una forma di giustapposizione strutturalmente irrisolta. Questa compresenza non è un semplice effetto di transizione o di incompiutezza, bensì il risultato di una precisa configurazione del progetto museale, che tiene insieme istanze differenti senza riuscire a farle convergere in un unico paradigma operativo. Come abbiamo visto, da un lato si manifesta un regime meta-critico, affidato soprattutto alle introduzioni. Qui il museo enuncia una presa di distanza dalla museologia tradizionale, problematizza l'idea di oggettività scientifica, insiste sulla natura discorsiva e selettiva dell'esposizione e propone concetti chiave della museologia critica e del pensiero decoloniale. In questo regime, il museo si presenta come un'istituzione riflessiva, consapevole delle proprie genealogie coloniali e intenzionata a interrogare i propri strumenti di rappresentazione dell'alterità.

Dall'altro lato, permane un regime espositivo etnografico-canonico, che struttura concretamente l'esperienza di visita lungo i corridoi laterali. Qui gli oggetti sono organizzati secondo macro-categorie tematiche e criteri geografici riconducibili alla tradizione occidentale della classificazione culturale. Le collezioni asiatiche vengono presentate come insiemi coerenti, relativamente stabili, ancorati a un passato museale continuamente richiamato attraverso fotografie storiche, cartografie e riferimenti espliciti al Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci". In questo secondo regime, l'oggettivazione dell'alterità non viene realmente messa in crisi, ma piuttosto reiterata in una forma aggiornata e formalmente più curata.

Il punto centrale non è la semplice coesistenza di questi due regimi, ma il mancato allineamento tra cornice teorica e pratica museografica. Il livello meta-critico non riesce a permeare l'organizzazione concreta delle collezioni, né a trasformarne le logiche di categorizzazione e di messa in discorso. Di conseguenza, l'introduzione critica resta in una posizione liminale: concettualmente ambiziosa, ma operativamente separata dall'esperienza canonica della visita.

Questo scollamento produce un effetto pragmatico rilevante: il museo sembra rivolgersi simultaneamente a due pubblici differenti, senza costruire un reale ponte tra di essi. Il visitatore già competente, dotato di strumenti teorici e familiarità con il lessico della museologia critica e del pensiero decoloniale, può comprendere il progetto. Il visitatore non specialista, invece, tende a ricondurre l'esperienza a un modello museale tradizionale, leggendo EUR_Asia come una prosecuzione aggiornata dell'esposizione etnografica storica, senza che la cornice critica riesca a incidere realmente sulle sue modalità di interpretazione.

Bisogna enfatizzare che questa impostazione non produce un reale apprendimento per nessuno di questi due pubblici. Il visitatore già competente, che ha avuto accesso a percorsi specialistici e a strumenti teorici legati alla museologia critica, agli studi postcoloniali e decoloniali, non riceve dal museo elementi concettuali realmente nuovi: riconosce categorie, lessico e posture discorsive già note, senza che esse vengano messe alla prova attraverso un'esperienza espositiva capace di trasformarle o radicalizzarle.

Al tempo stesso, il visitatore comune — che non ha avuto quello che può essere considerato un privilegio, ovvero quello di una formazione su temi come la liberazione, il riconoscimento, la critica dell'eredità coloniale e la costruzione dell'identità culturale — non viene messo nelle condizioni di acquisire tali strumenti. Il livello critico del discorso resta infatti allusivo, frammentario e fortemente intellettualizzato: evoca concetti complessi senza definirli, li presuppone come già noti, li utilizza come segnali di appartenenza a un campo teorico più che come strumenti di comprensione.

Dunque, il visitatore non specialista esce dal museo sostanzialmente "incompetente" quanto prima, e in alcuni casi persino più disorientato. L'ambiguità e l'opacità del metadiscorso critico possono aver

incrinato alcune certezze, ma senza fornire alternative interpretative solide, senza costruire nuove coordinate concettuali condivisibili. La critica, anziché funzionare come dispositivo di emancipazione cognitiva, rischia così di produrre un effetto di sospensione sterile: confonde, ma non trasforma; destabilizza, ma non per riorientare.

Infatti, le strategie di disorientamento non producono apertura critica, ma generano e consolidano incompetenza epistemica, intesa come incapacità strutturale di nominare, comprendere e discutere i propri nodi storici e politici. Un museo che frammenta il discorso, che allude senza spiegare, che problematizza senza fornire strumenti interpretativi, contribuisce a perpetuare nel tempo l'incompetenza della comunità italiana nei confronti del proprio passato fascista, delle continuità del razzismo strutturale, e delle condizioni storiche e politiche che attraversano oggi le soggettività migranti.

Ricordiamo che questa incompetenza è il terreno su cui continuano a riprodursi le stesse ideologie, gli stessi automatismi interpretativi, gli stessi stereotipi razzisti e coloniali. In assenza di una pedagogia esplicita, condivisibile e orientata alla chiarificazione dei rapporti di potere, il vuoto di senso non viene colmato da nuove letture critiche, ma da narrazioni preesistenti, spesso egemoniche e reazionarie. Il museo, invece di interrompere questo circuito, rischia così di alimentarlo, trasformando la complessità in opacità e l'opacità in una forma sofisticata di rimozione.

Se la decolonizzazione epistemica e la "rilettura del patrimonio" implicano la capacità di incidere sul senso comune, di rendere intelligibili le strutture di potere che hanno prodotto le collezioni e le categorie attraverso cui vengono lette, allora un discorso critico che resta accessibile solo a una ristretta élite culturale non può dirsi realmente decoloniale. Esso finisce piuttosto per riprodurre una diseguaglianza epistemica, trasformando la critica in un capitale simbolico riservato a pochi, anziché in uno strumento di comprensione condivisa.

In questo quadro, l'idea di EUR_Asia come spazio terzo rimane prevalentemente una dichiarazione d'intenti.

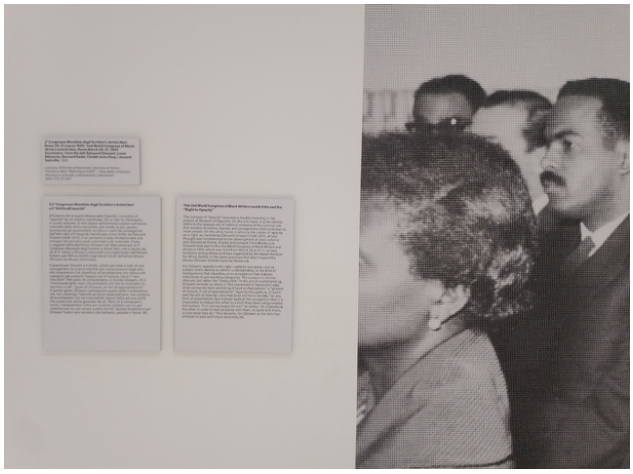
Da questo quadro emergono, in conclusione, alcune possibili direzioni di intervento per rendere l'allestimento coerente con le ambizioni che esso stesso enuncia. Una prima opzione consisterebbe nel rinunciare esplicitamente alla riproposizione del modello etnografico tradizionale, evitando di affiancare a un metadiscorso critico un'esposizione canonica che ne neutralizza gli effetti. In alternativa, sarebbe necessario rendere realmente accessibile il livello critico e meta-museologico, traducendo i concetti della museologia critica in un linguaggio comprensibile anche a un pubblico non specialista, capace di accompagnare il visitatore nella costruzione di nuove competenze interpretative. Infine, una terza possibilità risiederebbe nella creazione di una continuità narrativa effettiva tra cornice teorica e pratica espositiva, adottando le stesse categorie critiche — come la

polarità storicamente costruita tra Occidente e Oriente — come principio organizzatore anche delle opere e degli oggetti esposti nelle gallerie.
Di fatto, EUR_Asia non fallisce per mancanza di consapevolezza teorica, ma per mancata traduzione della teoria in pratica museografica. È proprio in questo scarto — tra ciò che il museo dice di voler fare e ciò che effettivamente permette di esperire — che si concentra il nodo principale dell'intero percorso analizzato fin qui, e che prepara il terreno alle riflessioni successive sulle sezioni ulteriori del Museo delle Opacità #2.

8.13 Seconda sezione del Museo delle Opacità #2

Alla fine del corridoio sinistro, una segnalazione discreta invita a proseguire verso destra, in direzione delle collezioni medievali e della seconda sezione del Museo delle Opacità #2, collocata in una zona più distante e raggiungibile attraverso un percorso meno immediato e più articolato.

Per raggiungerla, il visitatore deve abbandonare il percorso principale, attraversare un atrio laterale, percorrere una serie di corridoi e infine imbattersi nella sala espositiva vera e propria. La tortuosità del percorso e l'assenza di una segnaletica forte contribuiscono a rendere questa sezione strutturalmente invisibile, o comunque facilmente eludibile, soprattutto per il visitatore che tende a seguire i flussi principali e a dedicare al museo un tempo limitato.
È proprio lungo l'ultimo corridoio, immediatamente prima dell'ingresso alla sala, che compare un primo segnale visivo che annuncia l'inizio della sezione: una grande immagine fotografica raffigurante un gruppo di persone nere sedute, rivolte in direzione opposta rispetto a quella del visitatore. Questo dispositivo visivo, con la relativa descrizione, prepara il terreno per il ritorno di un concetto già incontrato nei piani precedenti: l'opacità.



Il pannello a cui queste figure sembrano guardare è dedicato al Secondo Congresso Mondiale degli Scrittori e Artisti Neri e al cosiddetto *diritto all'opacità*, formulato da Édouard Glissant. Il museo ripropone qui una definizione già incontrata: l'opacità come rifiuto della trasparenza classificatoria, come diritto a non rendere la propria identità pienamente comprensibile all'altro, a non essere ridotta a categorie preesistenti. L'opaco, viene ribadito, non è l'oscuro, ma il non riducibile. Tuttavia, alla luce dell'analisi delle sezioni precedenti, questa formulazione riemerge con una carica ambigua ancora più marcata.

Entrando nella sala alla fine di questo corridoio, il visitatore si trova di fronte a un'introduzione che dovrebbe completare e chiarire le premesse teoriche delle altre due introduzioni presenti al piano terra.

Qui viene dichiarato che il focus della sezione è duplice. Da un lato, la relazione tra agricolture coloniali e architetture coloniali, intese come infrastrutture essenziali della politica e dell'economia coloniale: sistemi agricoli, progetti di fondazione urbana e rurale, infrastrutture idriche, elettriche e

di trasporto. Dall'altro lato, l'attenzione è rivolta alle esposizioni coloniali, nazionali e internazionali, sia artistiche che commerciali, presentate come dispositivi attraverso cui la popolazione italiana sarebbe stata pienamente consapevole di ciò che stava accadendo nei territori coloniali.

Questo secondo punto è particolarmente rilevante, perché entra in conflitto diretto con uno dei miti più persistenti della memoria pubblica italiana: l'idea che "gli italiani non sapessero". Le fotografie delle grandi mostre coloniali mostrano allestimenti monumentali, l'affluenza di pubblico, una circolazione ampia e spettacolare di immagini, oggetti e narrazioni coloniali. In questo senso, la sala fornisce effettivamente materiali capaci di falsificare il mito dell'ignoranza collettiva, dimostrando che il colonialismo non fu un processo marginale o nascosto, ma un fenomeno ampiamente esposto, celebrato e consumato nello spazio pubblico metropolitano.

Se questo aspetto rappresenta uno dei punti più riusciti della sezione, è necessario però riorientare l'analisi complessiva chiarendo meglio *come* e *dove* questa seconda parte del Museo delle Opacità riesca effettivamente a rispondere alle domande cruciali sollevate dal progetto curatoriale. Rispetto alla prima sezione, infatti, il Museo delle Opacità #2 compie uno sforzo più concreto nel tentativo di chiarire che cosa sia un'infrastruttura coloniale in termini storici e politici, e di mostrarne il ruolo strutturale all'interno del progetto imperiale italiano. Alcuni pannelli – in particolare quelli dedicati allo sfruttamento minerario, all'estrattivismo coloniale, alla colonizzazione agricola in Cirenaica e alla repressione della resistenza libica – forniscono finalmente elementi espliciti per comprendere come le infrastrutture non siano state strumenti neutri di "modernizzazione", ma dispositivi di dominio, violenza e controllo territoriale.

In questi passaggi emerge con maggiore chiarezza come gli interventi italiani in suolo africano abbiano trasformato in modo irreversibile i territori colonizzati, ridefinendo l'uso della terra, le economie locali e le strutture sociali, attraverso processi di espropriazione, deportazione, lavoro

forzato e distruzione di equilibri ecologici e comunitari preesistenti. È in particolare nei pannelli più avanzati del percorso che si comincia a intravedere una connessione, seppur solo accennata, tra infrastruttura coloniale e violenza sistemica: la pianificazione agricola come strumento di genocidio, l'estrattivismo come forma di militarizzazione del territorio, l'insediamento coloniale come cancellazione fisica e simbolica della resistenza indigena.

Questo sforzo è fortemente concentrato negli ultimi pannelli della sala e resta comunque parziale. Il rapporto tra le infrastrutture coloniali e le condizioni di vita contemporanee nelle ex colonie non viene realmente sviluppato, né viene tematizzato in modo esplicito il legame tra queste politiche storiche e i flussi migratori attuali, o l'esperienza delle soggettività diasporiche presenti oggi in Italia. Le informazioni fornite permettono di intuire la continuità della violenza coloniale nel presente, ma non costruiscono una vera e propria genealogia che colleghi passato coloniale e disuguaglianze contemporanee.

A questo punto appare evidente che, alle altre strategie di opacità già osservate, se ne aggiunga una ulteriore: la dislocazione topologica del trauma.

All'ingresso di questa sala, infatti, il visitatore viene accolto da oggetti artistici e descrizioni che risultano in larga misura irrilevanti rispetto alle questioni più urgenti avanzate dall'introduzione. In questa zona iniziale, l'agricoltura, architettura, opere idriche, reti di trasporto non vengono determinati esplicitamente come dispositivi di dominio, né è chiaro il loro ruolo nella produzione sistemica della violenza coloniale. Il lessico rimane descrittivo, oggettivante: si parla di "impatto delle economie agricole", di "progetti di fondazione urbana e rurale", di "infrastrutture costruite nei contesti coloniali", ma senza mai chiarire chi decide, chi beneficia, chi subisce e a quale costo umano, sociale ed ecologico. Per esempio, il pannello su "Vestigia dell'antica Roma nella propaganda coloniale" ricostruisce in modo accurato il riuso dell'eredità romana nella legittimazione dell'espansione coloniale italiana, spiegando come archi, monumenti e rovine venissero mobilitati per costruire una continuità simbolica tra Impero romano e impero fascista.

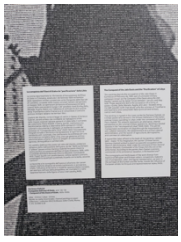
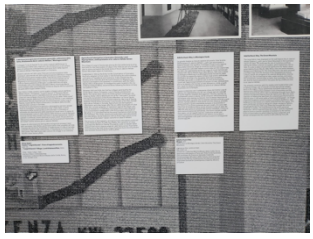
Tuttavia, inserito all'inizio del percorso e non collegato esplicitamente al tema dell'infrastruttura coloniale, questo pannello appare quasi digressivo: invece di chiarire i meccanismi materiali della colonizzazione, sposta il discorso su un piano storico-culturale che, pur interessante, non aiuta il visitatore a comprendere come l'infrastruttura agisca concretamente sulla vita dei territori e delle popolazioni colonizzate.

Analogamente, i pannelli dedicati a figure come Giorgio Oprandi o alle "Scene di vita contadina" adottano un registro prevalentemente descrittivo e storico-artistico.

Le opere vengono presentate come testimonianze visive del progetto coloniale, come immagini che "restituiscono" un'idea di valorizzazione agricola o di organizzazione della vita rurale, ma senza che venga mai chiarito se e come queste rappresentazioni siano funzionali alla naturalizzazione dello sfruttamento, alla rimozione della violenza, o alla costruzione di un immaginario coloniale paternalista.

Il visitatore non è messo nelle condizioni di interrogarsi criticamente su ciò che vede: non viene sollecitato a chiedersi se quella "vita contadina" fosse migliore o peggiore prima dell'intervento coloniale, quali trasformazioni abbia subito, chi ne abbia pagato il prezzo.

Di fatto, per accedere a informazioni chiare, esplicite e realmente critiche sul colonialismo italiano, il visitatore deve attraversare l'intero museo, arrivare alla fine del percorso e soffermarsi sugli ultimi tre o quattro pannelli, collocati in una zona periferica e facilmente aggirabile.

Solo lì compaiono parole come *genocidio*, *resistenza*, *deportazione*, *sfruttamento*, e solo lì l'infrastruttura coloniale viene finalmente nominata come dispositivo di violenza sistemica.

In questo spazio finale appare persino un panno di grandi dimensioni che ricorda le fattezze di una mappa, finalizzato a discutere il ruolo della cartografia nelle dinamiche di violenza e oppressione. In particolare, il pannello dedicato all'opera *La Montagna Verde* di Adelita Husni-Bey esplicita con grande chiarezza come la mappa non sia un dispositivo neutro di rappresentazione del territorio, ma uno strumento storicamente situato di dominio coloniale. L'artista recupera una mappa militare di origine europea relativa all'area dell'*al-Jabal al-Akhdar* in Cirenaica e la priva della toponomastica

coloniale, lasciando visibili solo elementi funzionali alla conquista e al controllo: risorse idriche, oasi, siti archeologici, punti strategici. Stampata su un tessuto che richiama un telo domestico, la mappa perde il carattere autoritativo e astratto tipico della cartografia coloniale e viene ri-significata come supporto fragile, intimo, legato alla memoria personale e collettiva. Il pannello chiarisce inoltre come questa operazione costituisca una vera e propria contro-narrazione: la mappa non serve più a pianificare l'occupazione, la sorveglianza o lo sfruttamento del territorio, ma a far emergere le rimozioni operate dal progetto coloniale, mostrando la violenza simbolica attraverso cui lo spazio è stato rinominato, gerarchizzato e reso disponibile alla colonizzazione agricola e demografica. La cartografia viene così smascherata come tecnologia di potere, intrecciata tanto alle operazioni militari quanto alla cancellazione di equilibri ecologici e sociali preesistenti, e messa in relazione diretta con la resistenza libica e con le conseguenze ancora attive di quelle politiche.

Questa ultima zona dell'allestimento appare dunque davvero utile allo scopo di una decolonizzazione epistemica, di una effettiva riparazione dell'amnesia coloniale. Tuttavia, la collocazione estremamente periferica indica che la comprensione del colonialismo e la decolonizzazione non sono posti al centro dell'esperienza museale, ma relegati ai suoi margini, resi accessibili solo a un visitatore persistente, già motivato, disposto a superare stanchezza, disorientamento spaziale e sovraccarico informativo.

In questo senso, la seconda sezione del Museo delle Opacità appare più chiara e più coraggiosa della prima, ma al tempo stesso ne riproduce una contraddizione fondamentale: le informazioni più rivelatrici e politicamente incisive non strutturano il percorso, bensì arrivano troppo tardi. Il risultato è che la possibilità di comprendere davvero che cosa sia stata – e in parte continui a essere – l'infrastruttura coloniale rimane opzionale, marginale, affidata a una scoperta tardiva piuttosto che assunta come asse portante dell'intero dispositivo espositivo.

8.14 Conclusioni: un presente opaco

Considerato nel suo insieme, il Museo delle Civiltà — almeno per come emerge dall'analisi dell'atrio, dello spazio intermedio della scala monumentale, del primo piano EUR_Asia e della seconda sezione del Museo delle Opacità #2 — costruisce un discorso sul colonialismo italiano che resta strutturalmente ambiguo e a bassa efficacia trasformativa. Il museo enuncia più volte l'esigenza di "ripensare" il patrimonio, di riconfigurare ciò che eredita, di assumere una postura critica rispetto al passato; tuttavia, nella pratica espositiva, queste intenzioni raramente diventano conoscenza condivisibile. Ne risulta un percorso che promette molto, ma che spesso non fornisce al visitatore ciò che sarebbe necessario per comprendere davvero: che cosa sia stata la colonizzazione italiana, quando

sia cominciata, come abbia operato, con quali dispositivi materiali e simbolici, se e come continui ad agire nel presente, e perché dovrebbe costituire un problema storico-politico urgente.

Un tratto che attraversa tutte le sezioni analizzate è la qualità passionale del discorso: il registro complessivo rimane costantemente neutro, piatto, privo di picchi patemici. Non si attiva mai un vero regime dell'orrore, dell'indignazione, della vergogna pubblica, né un movimento emotivo positivo capace di costruire una speranza concreta o un orizzonte di trasformazione. La violenza coloniale viene evocata, ma raramente attraversata con una intensità tale da diventare esperienza. L'unica eccezione parziale è costituita dagli ultimi tre-quattro pannelli della seconda sezione del Museo delle Opacità #2, dove compaiono termini e contenuti molto più espliciti (genocidio, deportazione, resistenza, sfruttamento, estrattivismo), e dove finalmente il colonialismo viene nominato in modo più determinato. Ma proprio perché questi pannelli arrivano alla fine del percorso, in una sala periferica e facilmente aggirabile, quando il visitatore è stanco e il flusso museale è già disperso, essi non possono assumere un peso reale nel bilancio complessivo degli effetti decoloniali del museo: sono troppo tardivi e troppo eludibili per ristrutturare davvero l'esperienza generale.

L'intero allestimento presuppone e produce almeno due figure di visitatore. Da un lato, un visitatore specialista, già dotato di strumenti teorici, capace di leggere lessici iperspecialistici, di riconoscere riferimenti alla museologia critica e al pensiero decoloniale, di orientarsi tra allusioni, impliciti e frammenti. Dall'altro lato, un visitatore comune, non specialista, che attraversa il museo con il tempo limitato e con competenze ordinarie, senza possedere il privilegio di una formazione universitaria su colonialismo, razzismo, studi post- e decoloniali, museologia critica, politiche della memoria.

Il problema centrale è che il museo, di fatto, non insegna nulla di nuovo a nessuno dei due pubblici. Il visitatore specialista riconosce posture e lessici già noti: viene interpellato come soggetto "capace di capire", ma non riceve strumenti ulteriori, né una chiarezza storica più incisiva, né un modello operativo di trasformazione. Il visitatore comune, invece, non viene messo nelle condizioni di acquisire competenze: il museo gli chiede troppo (inferenze complesse, conoscenze implicite, familiarità con categorie teoriche) e gli offre troppo poco (definizioni, cronologie, responsabilità nominate, connessioni esplicite tra passato e presente). Ne deriva una conseguenza decisiva: il museo non ha — o non può avere, così com'è costruito — una funzione educativa forte. E questo è grave perché il museo è spazio pubblico: non è un salotto per addetti ai lavori; se produce un discorso leggibile solo da una cerchia ristretta, la critica diventa capitale simbolico per pochi, non trasformazione del senso comune.

Le strategie comunicative adottate (opacità semantica, allusività, frammentazione, sovraccarico cognitivo, ritardo interpretativo, disorientamento spaziale) non producono emancipazione cognitiva, ma incompetenza. Non costruiscono una comunità più capace di nominare e comprendere il fascismo,

il razzismo, la storia coloniale e le sue persistenze; al contrario, lasciano il visitatore comune nello stesso stato di ignoranza di partenza — e talvolta persino più disorientato, perché alcune certezze possono essere incrinate senza che vengano offerte nuove coordinate interpretative solide.

In questo modo il museo contribuisce a perpetuare l'amnesia coloniale invece di ripararla: se non si chiarisce che cosa sia il colonialismo, se non lo si rende nominabile e discutibile pubblicamente, il vuoto viene riempito dalle narrazioni preesistenti del senso comune, spesso reazionarie ("italiani brava gente", "non sapevamo", "abbiamo portato strade", ecc.). Questo effetto si estende anche al presente: l'incompetenza prodotta (o non corretta) alimenta un regime di invisibilizzazione delle soggettività diasporiche in Italia e di incomprensione delle realtà migratorie e dei razzismi contemporanei, perché senza genealogie esplicite tra storia coloniale, disuguaglianze globali, economie estrattive e mobilità forzate, il presente resta "naturale" e non politico.

Un nodo trasversale è l'assenza di una vera tematizzazione della colpa o della responsabilità storica. Il museo parla di "passato difficile", di necessità di riconfigurazione, di decolonizzazione, ma non costruisce una chiara attribuzione: non spiega con precisione che cosa sia stato il colonialismo italiano, quando sia iniziato, attraverso quali eventi e dispositivi si sia realizzato, se sia finito e in che senso, quali figure e istituzioni ne siano state agenti. L'effetto è che il colonialismo appare come un tema "culturale" o "patrimoniale" più che come un problema politico e storico dotato di responsabili, di vittime, di strumenti di dominio, di conseguenze. Di conseguenza, la "colpa coloniale" non si struttura mai come contenuto condivisibile: senza definizione non c'è assunzione, e senza assunzione non c'è trasformazione.

Nella prima parte dell'atrio e in EUR_Asia, l'alterità è soprattutto oggetto di conoscenza: una cultura resa visibile attraverso produzioni materiali e sussunta entro categorie interpretative occidentali. L'Altro non emerge come soggetto storico pienamente attivo: raramente parla, raramente agisce, raramente resiste in modo leggibile. Quando la resistenza viene evocata (come nel caso di Yekatit 12), la sua presenza è debolissima sul piano percettivo: la proiezione in cima alla scala, per risoluzione bassa e luminosità flebile, non costruisce un'immagine forte e leggibile della resistenza all'occupazione coloniale, quindi non produce realmente quell'effetto di soggettivazione politica che potrebbe essere decisivo.

Anche quando l'Altro sembra essere ricondotto a un universale (Teshuinat IV e l'"uomo universale"), la struttura del racconto resta dipendente dall'Occidente: l'universalità passa attraverso la mediazione dell'archeologo italiano Fabrizio Mori, cioè attraverso una legittimazione occidentale che torna a collocare l'Europa come soggetto conoscente. Questo assetto si integra con il quadro simbolico dell'atrio, dove elementi come l'affresco dedicato al "genio italiano" rimangono non problematizzati, riaffermando l'Europa come principio ordinatore della storia e del progresso.

Il soggetto europeo, dunque, è costruito principalmente come soggetto epistemico: colui che vede, classifica, espone, interpreta. Il soggetto europeo come colonizzatore — quindi come agente di dominio, violenza, estrazione e repressione — appare in modo realmente disforico e nominato solo nella seconda sezione lontana del Museo delle Opacità #2, cioè proprio dove arrivano pochissimi. Ne deriva un effetto chiaro: la figura europea come violenta e responsabile non diventa esperienza comune del pubblico, ma conoscenza eventuale riservata a chi riesce ad arrivare fino in fondo, dopo essere stato già affaticato da un percorso che, altrove, rimane criptico.

Il museo prova a costruire il visitatore come soggetto partecipe, soprattutto nel pannello introduttivo dello spazio circoscritto di EUR_Asia, dove viene affermato che il visitatore contribuisce alla costruzione del senso, che l'esposizione è discorso, che la verità è effetto e non dato. Ma questa interpellazione resta di fatto inefficace: è espressa con un lessico troppo specialistico e non fornisce indicazioni operative né criteri di giudizio (che cosa è giusto/sbagliato? che cosa va cambiato? come si riconosce un dispositivo coloniale?). In pratica, anche quando il visitatore viene chiamato in causa, non viene messo nelle condizioni di capire che cosa dovrebbe fare.

Inoltre, non esiste una reale strategia di engagement digitale: il digitale, nel complesso, non svolge funzioni trasformative. E anche al di là del digitale, il visitatore resta in larga misura spettatore: attraversa testi e oggetti senza essere guidato a costruire competenze, senza essere condotto a una presa di posizione, senza strumenti per tradurre la critica in comprensione storica e politica condivisibile. "Dobbiamo cambiare le cose" resta formula generale: può essere capita solo da chi è già esperto, e anche per l'esperto non viene tradotta in un programma conoscitivo che renda quel cambiamento pensabile e praticabile.

Rispetto al primo capitolo del Museo delle Opacità (#1), si può riconoscere un avanzamento: questa volta il museo almeno nomina alcuni problemi, nomina il tema del "passato difficile", segnala l'esigenza di affrontare una storia rimossa. Ma questo avanzamento resta soprattutto astratto: nominare non significa spiegare. E finché non vengono fornite definizioni fondamentali (colonizzazione, decolonizzazione, cronologie, responsabilità, continuità col presente), il museo continuerà a produrre un discorso che riconosce l'esistenza di un trauma senza renderlo realmente intellegibile e condivisibile.

Per questo, la conclusione che si impone — come sintesi di tutte le analisi — è che il museo costruisce una critica che rimane spesso impraticabile per il pubblico a cui, in quanto istituzione pubblica, dovrebbe parlare. Il colonialismo appare come un problema evocato più che spiegato; l'alterità come oggetto più che soggetto; il visitatore come collaboratore più dichiarato che realmente formato; la decolonizzazione come promessa più che come esperienza. L'unico luogo in cui la violenza coloniale viene nominata con chiarezza è collocato troppo tardi e troppo lontano per avere un impatto reale

sull’insieme. In questo senso, il Museo delle Civiltà sembra ancora fermo a una soglia: ha iniziato a dire che esiste un “passato difficile”, ma non ha ancora costruito un percorso capace di mostrare, senza ambiguità, che cosa lo renda tale — e quindi, di conseguenza, perché e come quel passato continui a contare nel presente.

Capitolo 9 – Museo delle Culture

L'analisi del percorso permanente *Milano Globale. Il mondo visto da qui al Mudec* evidenzia un caso particolarmente significativo nel panorama museale italiano contemporaneo, poiché si tratta di un'istituzione recente, progettata in un momento storico in cui la riflessione critica sul colonialismo e sulle sue eredità è ampiamente consolidata, e che quindi va letta come un progetto consapevole capace di compiere scelte narrative, epistemiche e politiche ben definite.

Attraverso mappe, timeline, oggetti e dispositivi digitali, il museo costruisce un ordine del mondo che appare naturale, pur risultando situato entro uno sguardo occidentale che non viene tematizzato come tale; Milano diventa così il centro epistemico da cui il globale viene osservato e organizzato, delineando uno spazio geografico e cognitivo che include determinati territori e ne lascia altri sullo sfondo come luoghi attraversati, sfruttati e raccolti.

L'Altro viene reso visibile come oggetto di scambio, collezione e meraviglia, talvolta come riflesso della razionalità europea, mentre le violenze strutturali del colonialismo vengono assorbite in una narrazione che lo presenta come infrastruttura di connessione e modernizzazione, producendo una distinzione implicita tra forme considerate accettabili e derive giudicate eccessive, e contribuendo a una rappresentazione del colonialismo come fenomeno funzionale e produttivo.

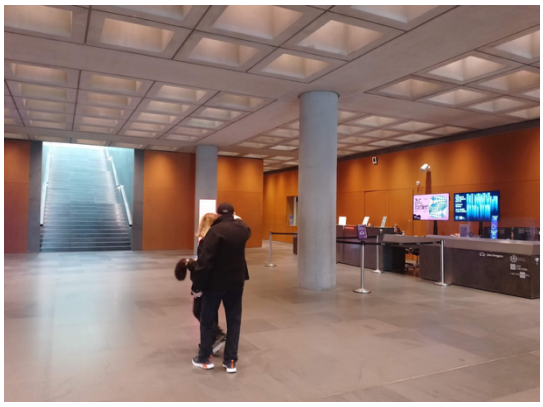
Questa impostazione emerge con chiarezza nella rappresentazione del commercio e della globalizzazione, dove le rotte e le aree di influenza insegnano a leggere il dominio come circolazione e la conquista come connessione, integrando il colonialismo nella storia della prosperità milanese e riconoscendo soltanto alcune ombre che non incidono sull'impianto complessivo.

Il visitatore viene così formato come soggetto capace di interpretare il mondo come sistema globale di scambi, mentre le culture extraeuropee restano oggetto di esposizione entro una Wunderkammer contemporanea che celebra accumulo ed eccezionalità e limita la comprensione storica e politica dell'alterità. L'Altro è costantemente presente come elemento espositivo, incluso come oggetto e mantenuto a distanza come soggetto, all'interno di un dialogo con le comunità diasporiche che tuttavia tende ad assorbire la dimensione del conflitto e trasformarla in una risorsa di legittimazione istituzionale.

Il Mudec si configura così come uno spazio ambiguo che si presenta come globale e dialogico, rafforzando al contempo una visione eurocentrica capace di normalizzare il colonialismo e di offrire un caso emblematico per la riflessione museale contemporanea nel contesto della crisi decoloniale del senso.

9.1 Milano Globale. Il mondo visto da qui

Il Mudec è un'istituzione pubblica promossa dal Comune di Milano e concepita come centro dedicato alla ricerca interdisciplinare sulle culture del mondo, collocata nell'area ex Ansaldo in zona Tortona come esito di un articolato percorso progettuale avviato alla fine degli anni Novanta con il concorso internazionale "Ansaldo – La Città delle Culture", dal quale prende forma il progetto affidato allo studio di David Chipperfield Architects in collaborazione con Saini e Zambetti. La realizzazione, sviluppata tra il 2008 e il 2014 attraverso diverse fasi e ridefinizioni, viene successivamente riconosciuta dallo stesso David Alan Chipperfield, che nel 2017 ne rivendica la paternità.



Sul piano istituzionale il museo adotta una governance mista pubblico-privata in cui il Comune di Milano mantiene la responsabilità scientifica delle collezioni, mentre la programmazione delle grandi mostre temporanee e la gestione dei servizi sono affidate a 24 ORE Cultura – Gruppo 24 ORE, secondo un modello presentato come elemento qualificante della sua identità; l'organizzazione spaziale si sviluppa su più livelli, con il piano terra dedicato agli spazi di accoglienza e alle funzioni pubbliche come il Forum delle Culture, e il primo piano destinato alle attività espositive, tra cui il percorso permanente intitolato "Milano Globale. Il mondo visto da qui", oggetto dell'analisi.

Il percorso *Milano Globale*, inaugurato il 17 settembre 2021, propone una narrazione che intreccia la storia di Milano con i processi di globalizzazione, assumendo la città come punto di osservazione privilegiato e presentandosi come un viaggio nella globalizzazione che prende avvio dallo sguardo milanese.

L'allestimento si articola in tre sale principali con due ambienti minori e un corridoio di collegamento, ed è concepito come progetto aggiornabile; dal febbraio 2022, con la direzione di Marina Pugliese, il Mudec avvia una revisione culminata in *Milano Globale Reloaded 2023*, che introduce l'intervento di Theo Eshetu nelle ultime sale e rafforza il dialogo tra collezioni storiche e contemporaneità, mentre una sezione dedicata alle soggettività diasporiche viene annunciata come ampliamento e risulta non accessibile nel 2025 (durante il mio fieldwork).

9.2 Il colonialismo buono

9.2.1 La prima sala

La prima sala è strutturata secondo un criterio prevalentemente cronologico, che costituisce la griglia di base dell'intero percorso museale.

Il periodo affrontato in questa prima sezione è quello compreso tra il XVI e il XVII secolo, ovvero la fase del primo colonialismo moderno e dell'espansione delle grandi reti commerciali europee. Questo inquadramento temporale è reso attraverso una timeline globale che corre lungo la parete laterale sinistra, accompagnando il visitatore dalla prima alla seconda stanza e fungendo da asse narrativo continuo.

Accanto a questa linea temporale globale, la sala sviluppa una narrazione parallela dedicata alla storia locale milanese: sulla parete destra trovano spazio pannelli e approfondimenti che mettono in relazione gli eventi mondiali con figure, famiglie e pratiche legate alla città di Milano, presentata come nodo attivo all'interno dei circuiti commerciali e culturali dell'epoca.

La compresenza di questi due livelli – globale e locale – è una caratteristica importante che struttura lo spazio, nel contesto di un programma narrativo dominante e molto chiaro sin da subito.

Il soggetto del programma narrativo è Milano, intesa come attore collettivo dotato di competenze e capacità di intervento nello scenario globale, costruita come presenza storica capace di inserirsi nei flussi internazionali e di trasformarli in benessere, prestigio e centralità. La città prende forma come punto di concentrazione di processi di scala planetaria, rappresentata come nodo strategico attraverso cui circolano risorse, saperi e relazioni.

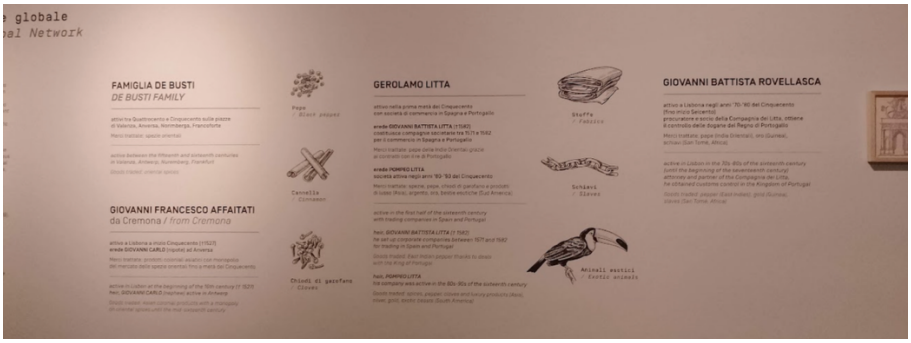
L'oggetto di valore perseguito dal soggetto narrativo è la grandezza come intreccio di dimensioni economiche, culturali ed epistemiche, e la prima stanza costruisce l'immagine di una Milano protagonista dei processi internazionali. Il programma narrativo si struttura così come percorso di acquisizione e consolidamento del valore, attraverso cui la città viene progressivamente presentata come soggetto dotato delle competenze necessarie a interpretare il mondo, ad accedere alle sue risorse e a trasformarle in benessere e prestigio.

Un elemento centrale del programma narrativo è la partecipazione di Milano ai flussi globali, presentata come sviluppo coerente di una storia di lunga durata che conduce la città a inserirsi nelle reti commerciali e coloniali entro un orizzonte di continuità. Il colonialismo viene collocato in questa cornice come infrastruttura di scambio e circolazione capace di connettere mondi lontani e di sostenere la crescita economica, mentre la sua dimensione storica viene ricondotta a dinamiche funzionali all'espansione e all'integrazione dei mercati.

La prima stanza costruisce inoltre una tensione strutturale tra globale e locale che costituisce uno dei principali motori del discorso. Questa tensione è una relazione di reciproca legittimazione: il globale fornisce la cornice entro cui il locale può essere universalizzato; il locale, a sua volta, diventa il luogo in cui il globale si realizza. Milano è così rappresentata come microcosmo, come spazio in cui il mondo si riflette, si concentra e si rende accessibile. Tale dinamica produce un effetto di universalizzazione del locale e, simultaneamente, di localizzazione dell'universale.

Ora, lo scenario entro cui tale programma viene situato è fortemente selettivo e orientato: la globalizzazione è raccontata come esito della "naturale" tendenza umana allo scambio e all'esplorazione di nuovi territori. Sin dall'entrata, infatti, il museo colloca le dinamiche coloniali all'interno di una narrazione di lunga durata che parte dal Paleolitico e arriva all'età moderna, producendo un effetto di continuità storica che attenua la specificità e la violenza del colonialismo moderno.

All'interno di questo quadro, la colonizzazione delle Americhe viene introdotta in modo estremamente sintetico e neutro, spesso ridotta alla semplice menzione di Cristoforo Colombo come figura di svolta. Quindi, il colonialismo viene testualizzato soprattutto come apertura di rotte, come ampliamento degli orizzonti commerciali. Anche quando vengono menzionate le conseguenze negative – come la crudeltà verso le popolazioni locali o la violenza tra potenze concorrenti – queste appaiono come note marginali, prive di una reale problematizzazione e di marcature visive chiare. La schiavitù viene rappresentata con il simbolo delle catene e immediatamente ricondotta entro la narrazione principale, che privilegia la continuità dei processi economici legati all'espansione coloniale.



Lo scenario globale così costruito serve dunque a rendere il colonialismo compatibile con la celebrazione di Milano. Il colonialismo infatti non è presentato come antagonista del soggetto, ma come infrastruttura attraverso cui Milano può crescere e prosperare.

Ora, il globale è messo in relazione con il locale attraverso l'individuazione esplicita di figure e processi prettamente milanesi. Lo vedremo meglio con la Wunderkammer di Manfredo Settala, ma lo stesso discorso vale anche per tutte le altre figure identificate, sia in questa sia nella seconda stanza. Ad esempio, i pannelli dedicati al "mondo spagnolo" mostrano come l'inserimento della città nell'impero spagnolo abbia aperto nuove opportunità economiche e commerciali. La presenza di famiglie e personaggi milanesi attivi in questi circuiti viene valorizzata come segno della capacità della città di cogliere le occasioni offerte dal contesto internazionale. Milano è determinata come uno spazio ricettivo, dinamico, capace di adattarsi e di costruire benessere.

Il visitatore viene dunque guidato a leggere il passato attraverso una griglia interpretativa che privilegia la continuità, la funzionalità e l'efficacia dei sistemi economici. Il colonialismo diventa così una tappa quasi inevitabile di un percorso di sviluppo che conduce alla modernità e alla fortuna urbana. In questo senso, lo scenario globale non è un semplice strumento di contestualizzazione dell'agentività milanese, ma serve per legittimare il suo posizionamento in quanto attore mondiale.

9.2.2 L'orizzonte di senso della razionalità economica

La parete laterale sinistra della prima stanza trova il suo centro nella grande mappa cartografica che struttura visivamente lo spazio globale attraverso rotte e aree di influenza, offrendo al visitatore un mondo già organizzato secondo linee di connessione ed espansione. Le traiettorie che attraversano continenti e oceani producono un effetto di continuità che trasforma l'ingresso nei territori e la loro integrazione nei circuiti economici in movimenti leggibili e ordinati. In questa configurazione, lo scambio e l'estensione verso altri spazi geografici vengono inscritti nella geografia stessa come dinamiche funzionali alla connessione globale, e la mappa offre nell'interpretazione un ordine spaziale in cui la mobilità e l'integrazione dei mercati assumono il ruolo di principio organizzatore dello scenario mondiale.

A partire dal Paleolitico, la timeline globale inizia a svilupparsi lungo la parete, articolando una sequenza cronologica che copre principalmente il periodo tra il XVI e il XVII secolo. Come si legge sopra la mappa, il museo indica che tale rappresentazione raffigura le principali rotte commerciali e le aree di influenza, invitando il visitatore a concentrarsi sulla fase storica del primo colonialismo moderno, presentata come momento di strutturazione delle reti globali.

La mappa, elemento visivamente dominante della parete, rappresenta il mondo come spazio reticolare attraversato da quattro grandi sistemi di rotte commerciali, indicati nel relativo pannello esplicativo: le rotte inglesi verso le Americhe; la Carreira da Índia e le Compagnie delle Indie orientali (francese, inglese e olandese); le rotte commerciali portoghesi; le rotte commerciali spagnole. Questo elenco seleziona e stabilizza un numero finito di attori europei, costruendoli come soggetti dell'azione globale. Altri possibili soggetti – popolazioni locali, imperi non europei, reti commerciali preesistenti – scompaiono del tutto, sia dalla mappa sia dall'orizzonte del senso.

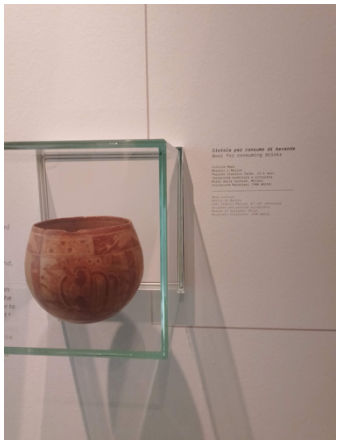
Le rotte tracciate sulla superficie del globo configurano linee di espansione e di appropriazione che inscrivono i territori entro una rete di sfruttamento, mentre il linguaggio grafico privilegia l'idea di circolazione e connessione e colloca queste dinamiche dentro una narrazione centrata sul movimento dei beni e dei mercati.

Le aree di influenza delle potenze europee, distinte cromaticamente, delineano porzioni di mondo associate a una presenza stabile o variabile nel tempo, e questa scansione storica accompagna l'estensione del controllo territoriale presentandolo come parte integrante dell'assetto planetario, entro una configurazione che integra il dominio nello stato risultante della geografia politica globale.

Milano non compare sulla mappa come centro esplicito delle rotte, e la sua connessione con esse emerge dalla collocazione dell'immagine nello spazio dedicato alla città e in particolare alla sezione su "Milano nel mondo spagnolo", condizione che orienta lo sguardo del visitatore entro una prospettiva milanese. La mappa viene così attraversata a partire dalla città, che si configura come punto di riferimento implicito dell'intero scenario globale: non dice "Milano è qui" ma suggerisce costantemente "questo mondo riguarda Milano".

Questa implicazione è rafforzata dalla presenza, lungo la stessa parete, di vetrine contenenti oggetti appartenenti alla collezione del Mudec o in prestito da altre istituzioni milanesi, insieme ad approfondimenti tematici. In particolare questi ultimi trasformano lo scenario globale astratto in prove concrete della riuscita del programma narrativo di Milano che prospera nel commercio, e quindi funzionano come momenti di legittimazione e sanzione positiva.

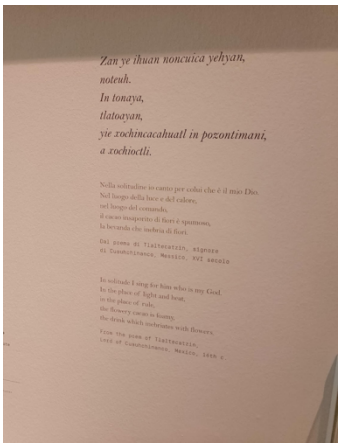
Per esempio, il primo di questi è intitolato "Nuovi prodotti e nuovi oggetti del desiderio globali", collocato vicino alla "Ciotola per consumo di bevande" della cultura Maya e sotto il grande dipinto raffigurante una scena di vita milanese.

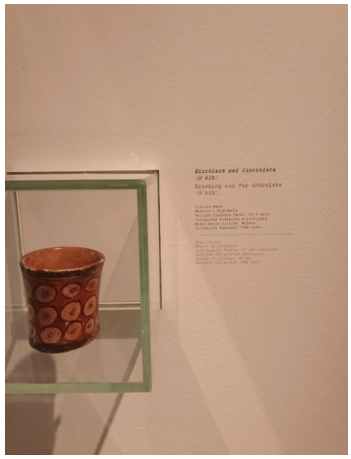


Il quadro è stato realizzato nel XVII secolo, è intitolato “Merenda Lucini” e raffigura i componenti della famiglia Lucini riuniti a una tavola abbondantemente apparecchiata, con pietanze che riflettono le influenze della cultura spagnola del periodo, come l’impiego del mais e del cacao, oltre a recipienti ornati con montature in argento provenienti dal Messico e dal Venezuela. Con un’altezza di 220 cm e una base di 443, il quadro troneggia nella sala, collocato sostanzialmente all’inizio della timeline globale laterale, prima ancora della grande mappa dei traffici internazionali. Esso rappresenta visivamente la ricchezza, la sontuosità e il benessere di Milano, testimoniando la presenza della città nelle reti spagnole e fornendo una premessa figurativa che la mappa e la timeline si incaricano poi di giustificare.

Questo approfondimento tematico è costruito per stabilire un legame diretto e immediato tra la dimensione globale e l’esperienza quotidiana della città. L’obiettivo è mostrare come dinamiche apparentemente lontane, legate ai grandi equilibri geopolitici e ai sistemi di scambio internazionali, si riflettano concretamente nella vita urbana, incidendo sulle abitudini, sui gusti e sulle forme del desiderio.

Lo stesso accade con l’approfondimento successivo, intitolato “I contenitori per il cioccolato: dalla jicara alla ‘chicchera’”, preceduto da una poesia dedicata alla cioccolata tratta dal poema di Tlaltecatzin, risalente al Messico del XVI secolo.





Grazie a questa disposizione spaziale, la regia espositiva genera una costellazione co-testuale capace di trasformare i reperti, anche coloniali, in tracce materiali della grandezza di Milano, che agiscono proprio come dimostrazioni "evidenti" del fatto che il soggetto-Milano ha effettivamente avuto accesso a quei flussi, a quei territori, generando una ricchezza stimabile.

La continuità delle abitudini di consumo tra passato e presente viene integrata in una narrazione euforica che la valorizza sul piano storico e identitario, inscrivendo prodotti come la cioccolata in una genealogia celebrata come segno di apertura e modernità. La storia del consumo contribuisce così a rafforzare un'idea di continuità positiva in cui il passato offre legittimazione culturale al presente.[42]

Dunque, oggetti e mappa cooperano per il raggiungimento del medesimo scopo narrativo: da una parte, la mappa costruisce l'orizzonte universale del senso secondo i criteri di una razionalità economica, ponendosi come condizione stessa della possibilità di lettura del reale; dall'altra, l'oggetto diventa evidenza della realizzazione delle potenzialità aperte da questo stesso orizzonte e di Milano come uno dei suoi attori legittimi. Questa struttura testuale naturalizza l'ordine globale rappresentato, presentandolo cioè come l'esito coerente e necessario di processi storici lineari.

Al visitatore risulta dunque chiaro che gli è richiesto un preciso tipo di apprendimento: comprendere le rotte commerciali, riconoscere le potenze coinvolte, collocare gli oggetti esposti all'interno di un sistema di relazioni economiche e guardare a sé stesso come soggettività partecipante a questa configurazione semiotica.

In questo punto del percorso espositivo, sapere, potere e valore si intrecciano in modo indissolubile e tale rapporto viene rafforzato nella "Wunderkammer" realizzata proprio all'interno della prima sala.

[42] Al Wereldmuseum Amsterdam è stata implementata una strategia diametralmente opposta, per cui il consumo contemporaneo diventa traccia della coloniailtà.

9.2.3 Contemporanee Wunderkammern

All'interno del quadro narrativo e ideologico fin qui ricostruito, la presenza della "Wunderkammer" seicentesca di Manfredo Settala assume una funzione molto significativa.

La Wunderkammer opera infatti come luogo di condensazione dei principali assi di senso già attivati: se le mappe hanno la funzione di dimostrare la partecipazione di Milano ai flussi globali, la Wunderkammer, esibendo la grandezza del suo creatore Settala, mostra la qualità eccezionale di tale partecipazione. In questo spazio il museo mostra che il mondo, o meglio frammenti selezionati del mondo, sono fisicamente presenti a Milano, raccolti, posseduti e resi visibili.

La Wunderkammer viene presentata come modello espositivo ancora valido e prolungato nel presente, con l'inserimento di nuove opere e dispositivi che ne estendono il progetto entro una continuità tra passato (coloniale) e attualità.

Dal punto di vista spaziale, la Wunderkammer è organizzata secondo un'organizzazione centro-periferia. Il nucleo è la "biblioteca" di Settala, con i suoi strumenti e materiali di studio chiusi dentro una teca.

Il nucleo della stanza richiama alla centralità di una certa posizione epistemica, rappresentando l'intelletto del collezionista, il luogo in cui il mondo raccolto viene ordinato, classificato e reso disponibile all'interpretazione. Attorno a questo centro si dispongono gli oggetti provenienti da diverse aree geografiche, che assumono valore in funzione di questa forza nucleare che li raccoglie, facendo di Settala e, per estensione, di Milano il soggetto che conferisce senso.

Questo meccanismo gerarchico è ulteriormente rafforzato dalle scelte espositive che regolano la fruizione degli oggetti. L'illuminazione selettiva isola gli oggetti dal contesto circostante, facendoli

emergere come unità autonome, quasi sospese, sottratte a una relazione ordinaria con lo spazio. Le teche bianche, fortemente illuminate, si stagliano su uno sfondo rosso a elevata densità cromatica, creando un contrasto visivo che intensifica la percezione dell'oggetto come evento, come apparizione, più che come documento. Questa scelta cromatica e luminosa ha la funzione di rafforzare la separazione dell'oggetto dal suo contesto di origine e di ri-inscriverlo entro un nuovo mondo ambiente, dominato dalla logica dell'eccezionalità, della meraviglia, dell'esotico. Il rosso dello sfondo contribuisce poi a caricare gli oggetti di una valenza simbolica che li sottrae a una lettura ordinaria o funzionale. In questo modo, ciò che viene messo in primo piano non è il significato culturale degli oggetti, né la loro funzione all'interno delle società di provenienza, ma la loro capacità di colpire lo sguardo e di produrre un effetto prensivo.

Gli elementi selezionati per l'esposizione – grandi zanne, crani animali, coccodrilli, reperti naturalistici, tessuti attribuiti a culture antiche o lontane – sono in effetti accomunati dal loro carattere visivamente eccezionale. Sono mirabilia (cfr. Bennett, 1995), cioè entità destinate a segnare una forte distanza rispetto all'esperienza quotidiana del visitatore. La Wunderkammer non costruisce quindi un sapere sistematico sulle culture altre, ma un repertorio di forme sorprendenti, organizzate secondo una logica di accumulo e di spettacolarizzazione.

In questo contesto, la meraviglia è il principio regolatore dell'allestimento. Essa nasce da una combinazione di una serie di fattori: la distanza geografica evocata, la mancanza di contestualizzazione, l'impossibilità di ricondurre immediatamente l'oggetto a una funzione o a un significato preciso. È particolarmente rilevante, in questo senso, l'assenza di un sistema chiaro di corrispondenza tra oggetti e descrizioni testuali che dovrebbero chiarirne l'identità, l'uso, la provenienza.

Tale scelta è parte di una struttura testuale volta a impedire una lettura analitica e favorire invece una fruizione basata sull'impatto estesico e sull'indeterminatezza semantica.

L'oggetto è dunque "sentito" prima di essere compreso, da un visitatore che vede e non sa; la mancanza di informazioni puntuali non stimola un desiderio di conoscenza approfondita, ma rafforza il carattere enigmatico e affascinante dell'oggetto stesso. In questo modo, la Wunderkammer costruisce una modalità di fruizione in cui il non-sapere non è un limite, ma una condizione costitutiva e fondamentale dell'esperienza proposta dal museo.

Qui, la meraviglia è rappresentativa di una modalità di relazione con l'Altro che neutralizza il conflitto e sospende la domanda critica intorno al suo statuto, perché l'oggetto meraviglioso non chiede di essere compreso nella sua complessità storica e culturale, ma di essere ammirato come segno di lontananza e di rarità. Il visitatore viene costruito come incompetente rispetto alla rete da cui quell'oggetto è emerso prima della cattura da parte del collezionista, e tale incompetenza non è un deficit, ma la condizione stessa della riproduzione del programma narrativo stabilito dal museo per i suoi lettori: non capire l'oggetto, ma farsi da questo afferrare.[43]

Condizione di tale esperienza del visitatore è la riduzione delle culture extraeuropee presenti nella Wunderkammer a repertori di forme materiali disponibili allo sguardo, immobilizzate e forzate a parlare una lingua che non gli è propria. L'Altro è ridotto alla sua cultura materiale, estratta dal contesto di origine e reinserita in un dispositivo che ne neutralizza la differenza. In questo senso, la Wunderkammer produce un'inclusione solo apparente: l'Altro è presente, ma come oggetto, non come soggetto.

[43] Il "guizzo" in Greimas 1987. Solo che qui il coinvolgimento estesico, anche se sembra un naturale accesso ad un senso che va oltre le categorizzazioni dell'esperienza, è mediato da dispositivi discorsivi che costruiscono questo incontro immediato.

La ricchezza culturale che emerge da questo dispositivo non coincide con una conoscenza approfondita delle altre culture, ma con il possesso e il dominio sulle superfici significanti attraverso cui esse si esprimono. Sapere equivale ad avere; conoscere equivale a possedere. La cultura diventa una risorsa accumulabile, misurabile attraverso la quantità e la rarità degli oggetti esposti. In questo senso, la ricchezza culturale è una diretta derivazione della ricchezza economica: solo chi ha accesso alle reti commerciali e ai flussi globali può permettersi di raccogliere il mondo e di trasformarlo in collezione.

La Wunderkammer veicola dunque una specifica idea di cultura, profondamente intrecciata con il dominio: la conoscenza non nasce dall'incontro e dal dialogo, dallo scambio o dalla trasformazione reciproca, ma dall'appropriazione, dall'esposizione e in definitiva dalla celebrazione della propria grandezza stabilita in modo differenziale attraverso la costruzione di un'alterità in tutti i sensi lontana.

Ora, la funzione di conservazione dell'ordine del semiodominio svolta dalla Wunderkammer si estende attraverso un apparato digitale interattivo che ripropone la mappa storica attribuita a Settala in versione aumentata, con icone collegate agli oggetti della collezione attivabili tramite schermo tattile. Questo dispositivo integra la logica dell'allestimento e amplifica l'esperienza di esplorazione, rafforzando la dimensione di meraviglia già costruita nello spazio analogico.

La mappa digitale fornisce informazioni puntuali che non ricostruiscono i contesti simbolici e sociali di provenienza degli oggetti, i quali restano presentati come elementi singolari e separati dalle reti originarie di appartenenza. La digitalizzazione riprende così la logica della Wunderkammer, fondata sull'accumulo di frammenti e sulla giustapposizione di elementi eterogenei organizzati intorno allo sguardo eurocentrico.

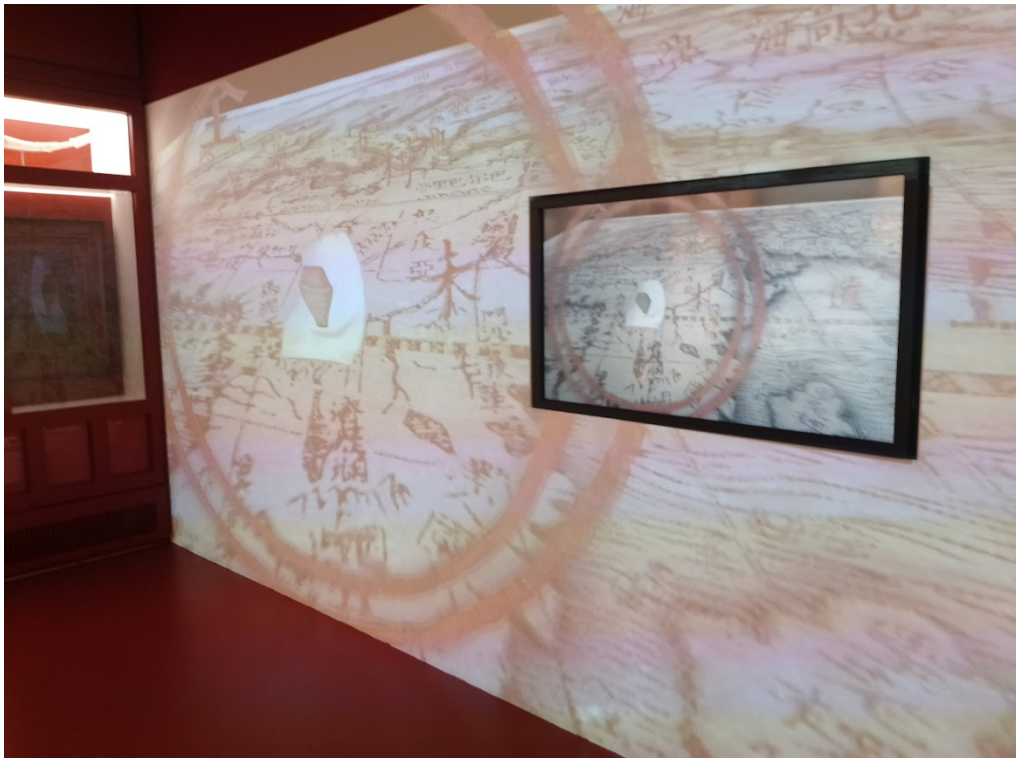
In secondo luogo, la scelta di utilizzare una cartografia storica non occidentale – caratterizzata dalla presenza di segni grafici e alfabetici non immediatamente riconoscibili – introduce deliberatamente un ulteriore livello di straniamento. Il visitatore si trova a interagire con uno spazio che percepisce come "altro", non del tutto decifrabile, parzialmente opaco. Questa opacità non viene colmata dall'apparato informativo, ma diventa parte integrante dell'esperienza. Il visitatore può agire – cliccare, ingrandire, esplorare – ma non può realmente comprendere cosa "si nasconde dietro" a questi oggetti, cioè viene messo nella condizione di non riconoscere pienamente lo spazio che sta esplorando, di non padroneggiarne i codici, di muoversi all'interno di una rappresentazione che gli resta in parte inaccessibile. Questa costruzione del non-sapere, come dicevamo, non genera frustrazione, bensì alimenta la meraviglia: l'oggetto affascina proprio perché sfugge alla comprensione, perché si presenta come irriducibilmente altro.

Le icone degli oggetti compaiono come punti luminosi pronti a essere selezionati, invitando lo sguardo e il gesto a esplorare la mappa come spazio dinamico e immersivo.

Le icone lampeggianti compaiono solo nei punti collegati agli oggetti della collezione Settala, costruendo una mappa che coincide con i luoghi di acquisizione e raccolta e configurando così una geografia centrata sul possesso e sull'estrazione. Così, intere aree del mondo spariscono, e acquistano visibilità solo quei punti che possono essere ricondotti allo sguardo e alla pratica del collezionista. La cartina non mostra "culture", e neanche oggetti, ma spazi di cattura, ma punti di accesso. L'Altro, così, esiste solo nella misura in cui è stato trasformato in oggetto e reinserito all'interno dell'orizzonte epistemico del soggetto collezionatore.

Quando una di queste icone viene selezionata, la proiezione mette in atto un movimento di zoom progressivo verso l'area geografica corrispondente, producendo un avvicinamento visivo che non resta confinato allo schermo ma invade lo spazio architettonico della stanza. Poiché l'immagine è proiettata su una parete di grandi dimensioni, il visitatore sperimenta questo movimento come un vero

e proprio spostamento spaziale, una sorta di traslazione improvvisa che può generare una sensazione di sbilanciamento, di perdita momentanea di equilibrio.



Il corpo è coinvolto direttamente nel processo di significazione: non si tratta solo di "vedere" un altro luogo, ma di essere trascinati verso di esso, quasi risucchiati dentro la rappresentazione, in una forma di straniamento propriocettivo. Il visitatore percepisce una lieve discontinuità tra il proprio corpo e lo spazio che lo circonda, come se il punto di appoggio percettivo venisse momentaneamente meno (cfr. Fontanille 2004). La neutralizzazione del contesto, già operante su altri piani semiotici attraverso l'assenza di spiegazioni, il contrasto cromatico e la frammentarietà delle informazioni, si ripercuote così anche sul piano dell'equilibrio biofisico, trasformando la meraviglia in un'esperienza sensoriale totale. Il non-sapere non è soltanto una mancanza di informazioni, ma una condizione incarnata.

Allora, il dispositivo digitale radicalizza ulteriormente la logica della Wunderkammer: non solo l'Altro è distante, enigmatico e indecifrabile, ma la relazione con esso destabilizza e fa letteralmente perdere l'equilibrio al soggetto che guarda. La meraviglia nasce qui dall'intreccio tra attrazione e lieve perturbazione, tra desiderio di vedere e perdita di controllo. È proprio questo cortocircuito percettivo a rendere l'esperienza particolarmente intensa e a rafforzare l'adesione affettiva del visitatore al dispositivo espositivo.

In questo senso, il digitale non introduce una razionalizzazione dell'esperienza, ma ne accentua il carattere passionale.

La Wunderkammer digitale contemporanea non introduce distanza critica ma riattiva il modello seicentesco in forma aggiornata, nel senso che la tecnologia produce una vera e propria continuità ideologica, riproponendo una rappresentazione dell'Altro esotica e "mostruosa" ed enigmatica – nonché la stessa relazione fra identità e alterità, fondata su visibilità, appropriazione e fascinazione.

9.2.4 Seconda stanza

La seconda stanza del percorso espositivo si presenta come uno spazio di continuità e riorientamento, inscrivendosi nel tracciato già delineato e prolungandone l'impianto narrativo. Il passaggio tra le due sale si sviluppa lungo una coerenza spaziale e discorsiva resa evidente dalla grande mappa del mondo che attraversa entrambi gli ambienti e continua ad accompagnare il visitatore, mantenendo attivo il medesimo regime di intelligibilità. La mappa estende così la propria funzione nello spazio successivo, sostenendo una riorganizzazione delle gerarchie interpretative e consolidando il quadro precedente.
Il mondo tematizzato coincide con quello già reso visibile, ora riletto attraverso una diversa modulazione temporale e geopolitica che sviluppa la narrazione avviata, guidando il visitatore lungo una progressione che introduce uno scarto significativo sul piano cronologico. Se infatti la prima stanza si concentrava prevalentemente sul periodo compreso tra il XVI e il XVII secolo, associato al primo colonialismo europeo e all'inserimento di Milano nelle reti commerciali spagnole, la seconda stanza copre il segmento temporale successivo, collocandosi tra il XVII e il XVIII secolo.
L'avanzamento temporale viene presentato come una riorganizzazione delle dinamiche globali: il periodo tra il 1490 e il 1800, dice il museo, è spesso associato all'ascesa europea, ma invece non coincide con una supremazia economica continua, poiché prima dell'industrializzazione l'Europa non occupava una posizione produttiva centrale. La seconda stanza assume così una funzione decisiva nel percorso perché rende visibile una fase di decentramento europeo e di spostamento del baricentro mondiale verso l'Asia.

L’Asia viene introdotta come polo manifatturiero dominante, come spazio in cui si concentrano le capacità produttive più avanzate del periodo, in particolare nel campo della porcellana. Questo spostamento non viene costruito come una rottura traumatica, ma come una riorganizzazione temporanea delle gerarchie globali, inscritta all’interno dello stesso sistema di scambi e di relazioni già attivato nella prima stanza.
La centralità asiatica viene costruita attraverso un insieme di pannelli, mappe e vetrine che insistono sulle capacità produttive, organizzative e logistiche dei territori asiatici, in particolare della Cina.
La porcellana diventa il fulcro di questa centralità e quindi un’isotopia che dona coerenza all’intera stanza: non come semplice oggetto di lusso e/o esteticamente attraente, ma come esito di una filiera complessa che richiede conoscenze tecniche avanzate, accesso a specifiche materie prime, infrastrutture produttive, capacità di coordinamento del lavoro, sistemi di trasporto e collegamenti portuali. L’Asia viene testualizzata così come soggetto economico dotato di competenza, razionalità e capacità sistemica.

Il discorso museale insiste sul fatto che la qualità e la raffinatezza della porcellana non siano riconducibili a una presunta disponibilità naturale di materiali “migliori”, come si pensava in Europa nel Settecento, ma a un sistema produttivo avanzato. I pannelli dedicati alle materie prime, alle fornaci, alle tecniche di lavorazione, ai percorsi di trasporto e ai porti, in particolare quello di Canton, contribuiscono a smontare una spiegazione ingenua e feticizzante del prodotto per sostituirla con una lettura centrata sulla competenza. La bellezza della porcellana non viene più spiegata come effetto misterioso o esotico, ma come risultato di una razionalità produttiva sofisticata. In questo modo, l’oggetto perde progressivamente il suo statuto “meraviglioso” e acquista quello di indice di sapere tecnico e di organizzazione sociale.

Questo riconoscimento ha un peso rilevante sul piano narrativo, perché modifica il modo in cui l'alterità viene costruita rispetto alla prima sala. L'Asia occupa la posizione di attore economico leader, capace di determinare le tendenze globali e di esercitare un'influenza profonda sui mercati europei.

Questo tipo di riconoscimento dell'alterità rimane comunque inscritto all'interno di un paradigma di razionalità economica occidentale, nel senso che l'Asia viene valorizzata perché capace di eccellere nello stesso campo semantico che aveva già fondato la grandezza di Milano: quello della produzione di ricchezza e di beni. La differenza culturale non viene esplorata come tale, ma tradotta attraverso il codice del capitalismo. Ciò consente al museo di mantenere una forte coerenza narrativa lungo tutto il percorso espositivo: ciò che vale, ciò che rende grandi, ciò che merita ammirazione, è la capacità di produrre, organizzare e far circolare valore.

La mappa che illustra il percorso della porcellana dalla zona di produzione al porto di Canton costruisce lo spazio geografico come sistema di relazioni funzionali, mostrando il territorio cinese attraverso una rete di passaggi, connessioni e infrastrutture che rendono possibile produzione e circolazione. La cartografia rende così leggibile una filiera e attribuisce valore al territorio in quanto capace di coordinare elementi diversi all'interno di un sistema produttivo complesso, mentre lo sfondo dell'espansione dell'impero Qing, evocato in gradazioni di grigio, inscrive una dimensione di potere territoriale integrata nel discorso sull'organizzazione efficiente dello spazio.

La mappa consolida l'equivalenza tra controllo dello spazio e capacità produttiva, e insieme alla precedente partecipa a un discorso centrato su espansione, organizzazione e accumulazione di valore; in questo assetto geopolitico dal baricentro riorientato, Milano continua a svolgere la medesima funzione narrativa già delineata nella stanza precedente. Spostandosi verso il centro della sala, si incontra il pannello 2.3 dedicato agli "esperimenti europei", alle influenze e alle imitazioni. In questa zona, Milano viene confermata come spazio di ricezione, di traduzione e di rielaborazione delle tendenze globali. Le figure di Felice Clerici e Pasquale Rubati funzionano come operatori di trasformazione pienamente analoghi a quelli già incontrati in precedenza: soggetti locali capaci di intercettare dinamiche lontane, di riconoscerne il valore e di reinserirle all'interno di un circuito produttivo urbano. L'imitazione delle porcellane asiatiche diventa qui modalità legittima di partecipazione al globale: riprodurre, adattare, reinterpretare significa dimostrare competenza, capacità tecnica, sensibilità per il gusto internazionale, "occhio per gli affari". Gli oggetti esposti assolvono ancora una volta la funzione di prove materiali: attestano che Milano non resta esterna alle grandi correnti economiche e culturali, e contribuiscono, in quanto testimonianze documentali, a costruire un discorso in cui la città prende parte in modo attivo alle evoluzioni globali, reagendo alle sollecitazioni provenienti dall'Asia e trasformandole in produzione locale.

Milano appare di nuovo come città capace di stare al passo, di misurarsi con standard produttivi elevati, di inserirsi in una sorta di rivalità che attraversa lo spazio globale.
Nel passaggio successivo, dedicato alla passione europea per l'Oriente, questa dinamica viene ulteriormente intensificata.

L'ammirazione per l'Asia viene esibita, ripetuta isotopicamente attraverso un accumulo di pannelli, esempi e approfondimenti. Tale ostentazione non svolge soltanto una funzione descrittiva, ma opera come dispositivo discorsivo che riorganizza retroattivamente il senso del rapporto con l'Alterità. L'Oriente viene presentato come spazio di eccellenza produttiva che in passato non era stata riconosciuta. Il racconto introduce così una dimensione riparativa: si ammette, seppure in modo non esplicito né nei termini del conflitto decoloniale, che l'ammirazione europea del Settecento fosse fondata su presupposti parziali, legati alla feticizzazione dell'oggetto più che al riconoscimento della competenza che lo rendeva possibile. La seconda stanza interviene su questo punto ridefinendo i criteri di valutazione dell'Altro. La parità – è significativo – non viene affermata in termini politici o culturali generali, ma sul piano produttivo: l'Asia è riconosciuta come soggetto capace di organizzare il territorio, coordinare risorse, sviluppare tecniche complesse e sostenere una manifattura su larga scala.
Dunque, la seconda stanza consolida una costruzione del commercio come forma di relazione culturale, nella quale lo scambio economico viene investito di un valore anche etico, che supera la semplice circolazione di merci. Il commercio viene configurato come spazio di interazione tra soggetti posti sullo stesso livello, accomunati da competenze riconoscibili e misurabili secondo criteri condivisi, in primo luogo la capacità produttiva e organizzativa. In questo quadro, la cultura non precede lo scambio né lo segue come effetto secondario, ma vi è incorporata fin dall'origine: è nella manifattura, nella tecnica, nella gestione del territorio e delle risorse che l'Alterità diventa leggibile e valutabile.

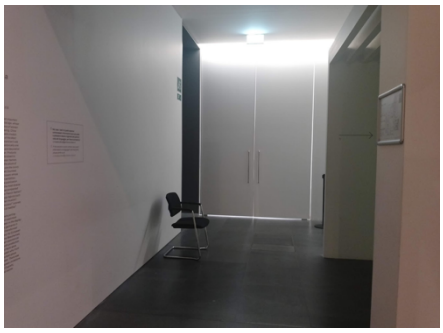
Così, la "passione per l'Oriente" nobilita l'Altro e anche il Sé, ovvero Milano, perché ne rafforza il posizionamento in quanto spazio capace di comprendere, apprezzare e integrare ciò che nel mondo produce valore. Il riconoscimento dell'Altro non destabilizza il Sé, ma al contrario lo rafforza: da una parte, perché dimostra la capacità del Sé di leggere correttamente il mondo e di stare al passo con le sue dinamiche; dall'altra, la valutazione viene condotta secondo i parametri di una razionalità economica prettamente occidentale.

In questo spazio narrativo, si sarà notato, non c'è conflitto: le asimmetrie storiche, le tensioni politiche e le fratture che attraversano i rapporti globali vengono sospese a favore di una rappresentazione armonica dello scambio, in cui la relazione economica appare come luogo di reciproco arricchimento e di convergenza culturale. Il commercio diventa così il linguaggio comune attraverso cui Sé e Altro possono incontrarsi, riconoscersi e valorizzarsi senza che emergano attriti o contraddizioni capaci di mettere in crisi l'economia complessiva del racconto.

9.3 Soglia fra colonialismo buono e problematico

La soglia che collega la seconda alla terza stanza rappresenta uno snodo narrativo centrale dell'intero percorso, poiché in questo passaggio il museo opera uno slittamento dalle logiche economiche celebrate nelle sale precedenti in una dimensione segnata dalla coercizione. Lo spazio assume la forma di un dispositivo di transito che orienta il movimento del visitatore attraverso un corridoio stretto, privo di sedute, guidato da una freccia direzionale e attraversato da una proiezione video estesa, la cui lunghezza e configurazione impediscono una fruizione integrale e favoriscono un'esperienza fondata sull'impatto immediato di immagini e parole concepite come anticipazioni della stanza successiva.

Il video articola una sequenza di concetti-soglia da attraversare fisicamente e cognitivamente, e tra questi emerge la riproposizione del pannello che invita a segnalare eventuali imprecisioni linguistiche o contenutistiche.



Come già accadeva nella Wunderkammer di Settala, con questo dispositivo il museo segnala al visitatore che sta entrando in una zona "problematica", potenzialmente controversa, che richiede attenzione e cautela. Tale avvertimento non produce però un invito alla critica, quanto piuttosto una sospensione preventiva del giudizio: il museo riconosce l'esistenza di un terreno delicato, ma si riserva il controllo delle modalità con cui tale delicatezza verrà trattata. In termini narrativi, il visitatore viene preparato non a intervenire come soggetto critico, ma a ricevere un racconto che si autolegittima come consapevole e responsabile.

All'interno del corridoio, i temi proiettati – imperialismo commerciale, imperialismo militare, colonialismo in Africa, ideologia, influenze reciproche – sono disposti secondo una progressione spaziale che corrisponde a una progressione narrativa: sono fasi successive di uno stesso programma narrativo, che ha come oggetto di valore il controllo delle risorse, dei territori e dei flussi. Il soggetto dell'azione resta costantemente l'Europa, intesa come attore collettivo razionale, mentre il programma narrativo fondamentale è la garanzia della circolazione delle merci e dell'accumulazione di valore.

Ora, al termine di questo corridoio è disposto un elemento che svolge anch'esso una funzione di cerniera, ma forse ancora più importante: il pannello dedicato a "Pippo" Vigoni chiude il discorso sul colonialismo curioso e apre quello sul colonialismo violento. È custode ed emblema di un ordine euforizzato, contro invece l'inversione assiologica che caratterizza il mondo del colonialismo "cattivo" – quello inaccettabile dell'occupazione militare e del razzismo.

Vigoni viene introdotto come imprenditore, esploratore e futuro sindaco di Milano, e la sua figura è ancorata a una data precisa, il 1879, anno di fondazione della Società d'esplorazione commerciale in Africa da parte di un gruppo di imprenditori lombardi. Il racconto seleziona con attenzione il tipo di partecipazione milanese a questo scenario coloniale: non la conquista armata, ma l'esplorazione

commerciale, la ricerca di mercati, la raccolta di informazioni. Il colonialismo viene così segmentato internamente, distinguendo tra modalità diverse di presenza europea nei territori extraeuropei.
Il testo insiste infatti sul carattere "commerciale" e "pacifico" delle spedizioni promosse dalla Società, sottolineando che l'obiettivo principale era individuare nuove opportunità per i prodotti delle aziende milanesi. Anche quando Vigoni partecipa direttamente a una missione esplorativa in Abissinia, lo fa presentato come "turista", come osservatore, come soggetto che raccoglie dati sulla situazione socio-politica dei territori attraversati con quel suo diario esposto in vetrina. In altri termini, la competenza attribuita a Vigoni non è quella del conquistatore, ma quella dell'analista, del mediatore, del soggetto razionale che osserva, descrive e valuta. Il museo rafforza in questo modo il posizionamento del colonialismo entro il paradigma del conoscere per organizzare, organizzare per valorizzare, valorizzare per produrre ricchezza. Il pannello sottolinea che Vigoni si fece promotore di una politica basata sulla diffusione di una "cultura coloniale" e sulla penetrazione commerciale pacifica, in opposizione all'intervento militare.
Dopo che il corridoio ha mostrato imperialismo, guerra, tratta e ideologia come elementi strutturanti del sistema coloniale, il pannello offre al visitatore un punto di identificazione che consente di ricomporre la frattura senza incrinare l'immagine dell'autorità enunciante. Milano viene così presentata come città capace di scegliere una via diversa, più "razionale", più "moderna", più coerente con i valori di conoscenza, commercio e organizzazione già celebrati nelle prime due stanze. La distinzione tra colonialismo commerciale e colonialismo militare ha un effetto molto importante: isola la violenza come deviazione storica, come orrore ed errore compiuto da altri, non come esito necessario della razionalità economica.
In questo modo, il pannello su Vigoni garantisce una continuità narrativa piena con quanto precede. Il passaggio dall'Asia come baricentro produttivo al colonialismo africano non produce una crisi del discorso museale, perché la figura di Vigoni permette di riallineare il programma narrativo fondamentale: l'espansione economica resta legittima, desiderabile e razionale, purché accompagnata da conoscenza, organizzazione e scambio. La violenza armata viene storicizzata e marginalizzata, mentre la razionalità economica continua a funzionare come criterio di valutazione del mondo, dei territori e degli esseri umani. Il pannello non chiude il discorso sul colonialismo, ma lo normalizza, rendendolo compatibile con l'identità narrativa di Milano costruita fin dall'inizio del percorso.

9.4 Il colonialismo problematico

9.4.1 Colonizzazione senza colonizzatori

L'articolazione narrativa che si apre con i pannelli 3.1 e 3.2 costituisce il primo vero tentativo della terza stanza di orientare criticamente il racconto complessivo del museo, segnando un passaggio

delicato dalla celebrazione degli scambi e delle competenze globali alla tematizzazione esplicita del colonialismo.

Questo passaggio avviene come riconfigurazione controllata di categorie già attive nelle sale precedenti: la sfida è quella di adattare la configurazione semiotica della razionalità economica ad un discorso che – in qualche modo – deve ora includere anche violenza, conflitto e oppressione, senza compromettere l'identità morale del soggetto occidentale.

Ora, il museo risponde a questa sfida ponendo un primo pannello introduttivo a tutta la stanza dedicato alla spiegazione dello Scramble for Africa e la Conferenza di Berlino (3.1), comunicati in quanto momento di svolta, come eventi che segnano l'inizio di una nuova fase del colonialismo europeo. Questo pannello opera come un dispositivo di discontinuità controllata: istituisce una cesura temporale che permette di separare due regimi di senso distinti, il colonialismo "commerciale" precedente e il colonialismo "imperialista" successivo. Tale distinzione è fondamentale perché consente al museo di salvaguardare retroattivamente le pratiche di scambio, esplorazione e commercio valorizzate nelle prime due stanze, collocandole in un momento antecedente che viene quantomeno depurato dalla colpa. Il colonialismo successivo alla Conferenza di Berlino viene connotato come fase di spartizione, imposizione e conflitto. Tuttavia, questa connotazione resta attentamente calibrata: la violenza non è ancora tematizzata come struttura sistemica, ma come effetto storico di decisioni politiche e geopolitiche. Sicuramente però questo evento ricopre il ruolo di anti-soggetto storico che interrompe un programma narrativo di scambio e cooperazione, deviandolo verso un regime di dominazione – e, lo ripeto, questo è fondamentale perché permette di circoscrivere la colpa dell'azione violenta ad una serie di processi ben delimitati e differenti rispetto a quelli narrati nelle prime due sezioni del museo. Allo stesso tempo, qui, l'azione coloniale appare come risultato

di una dinamica quasi impersonale, inscritta in un contesto di competizione tra Stati, piuttosto che come espressione di una volontà specifica. Dunque, la regia museale costruisce un evento – la colonizzazione – in quanto disforicamente valorizzato, ma allo stesso tempo ne attenua la responsabilità, producendo un soggetto collettivo ambiguo, che agisce negativamente, sì, ma più per necessità sistemiche che per scelte etiche. In questo senso, il pannello successivo (3.2) dedicato alla presenza italiana in Africa, presenta l'Italia come attore tra gli altri, come partecipante a un processo già avviato, quasi come soggetto che entra in scena quando il copione è già stato scritto. La narrazione insiste sulla localizzazione geografica della presenza italiana, sui territori occupati, sulle date, sugli insediamenti, sulle varie battaglie producendo un effetto di oggettivazione cartografica e descrittiva che neutralizza la dimensione morale e politica dell'invasione coloniale.

Questa narrazione si attiva anche articolando la categoria organizzazione/caos: in particolare, quando il museo scrive che "il decennio successivo [all'ascesa del fascismo e alla repressione del movimento di resistenza anticoloniale] fu connotato da un imponente sforzo teso a favorire lo sviluppo infrastrutturale, urbanistico ed economico del paese", l'Africa viene costruita come spazio da organizzare e da migliorare e quindi l'intervento coloniale diventa esercizio di amministrazione.

Ora, il colonialismo italiano non viene celebrato ma nemmeno davvero problematizzato. Il museo non dichiara che la struttura coloniale sia giusta, ma neppure che sia intrinsecamente violenta. Si limita a mostrarla come fatto storico, in modo scolastico. Rispetto al quadrato semiotico che espande la categoria razionalità/violenza, questa narrazione non si colloca né sul polo euforico dell'organizzazione razionale né su quello disforico della violenza distruttiva, ma in una zona intermedia di non-negatività che sospende il giudizio. Quindi, la presenza italiana viene resa parte di un flusso storico più ampio, e in questo modo sottratta a una valutazione morale piena; il soggetto Italia in altre parole non viene costruito esplicitamente come anti-soggetto rispetto all'Africa, ma come attore di un sistema globale. Anche qui, la razionalità economica agisce in filigrana: la colonizzazione appare come estensione di reti, infrastrutture, controlli, più che come pratica di violenza diretta.

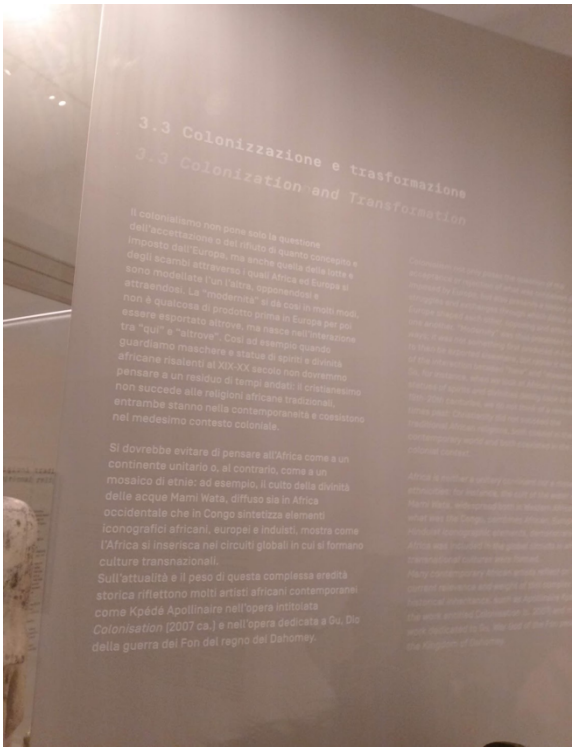
Il rapporto tra questi primi due pannelli (3.1 e 3.2) costruisce dunque un primo livello di narrazione, che guida il visitatore a comprendere il colonialismo non come rottura radicale rispetto alle logiche di scambio viste nelle sale precedenti, ma come loro degenerazione storica contingente, da comprendere in separata sede. La colpa cioè non sta nel principio, ma nell'eccesso; non nella razionalità economica, ma nella sua cattiva applicazione politica. Questo schema è fondamentale perché consente al museo di mantenere intatta la valorizzazione del commercio, dell'apertura e della circolazione, che restano gli oggetti di valore centrali dell'intero percorso.

Il pannello 3.3, dedicato alla “colonizzazione e trasformazione”, non è semplicemente un contenuto tra gli altri: è il punto in cui il discorso museale incontra il proprio limite e reagisce non con una presa di posizione, ma con una sottrazione di intelligibilità.

Dal punto di vista topologico, il pannello 3.3 è collocato in una posizione problematica. Non si trova sulla parete principale lungo la quale il visitatore è naturalmente portato a muoversi dopo l’ingresso, ma è inserito all’interno di una vetrina, con sfondo grigio e testo bianco, privo di qualsiasi elemento visivo di richiamo. Questa collocazione lo rende difficilmente individuabile, soprattutto se il visitatore segue il flusso suggerito dalla disposizione delle pareti e dalla successione dei pannelli più visibili. Siamo di fronte a una strategia di opacizzazione: il museo parla, ma abbassa la voce; espone un tema centrale, ma lo fa in modo tale che possa essere facilmente ignorato (e, qualora individuato, non compreso).

La colonizzazione è chiaramente il cuore problematico della stanza ed è proprio qui, in questo pannello, che potrebbe emergere la questione della violenza strutturale, della trasformazione forzata dei territori, delle popolazioni e dei sistemi culturali. Eppure, proprio questo problema viene relegato in una zona di semi-visibilità, quasi come se il museo temesse l’effetto di una esposizione frontale e non mediata.

Il testo verbale inoltre utilizza un lessico molto generico e astratto, con cui il museo descrive la colonizzazione come un processo di “trasformazione”, senza che sia chiarito chi agisce, su chi, con quali mezzi e con quali conseguenze concrete. I soggetti dell’azione restano ambigui e sfumati, gli attanti non sono chiaramente identificabili, e soprattutto manca una attribuzione esplicita di responsabilità. Il programma narrativo è letteralmente indecidibile: non è chiaro chi sia il soggetto, quale sia l’oggetto di valore, né se l’azione debba essere valutata come riuscita o fallita, legittima o illegittima.



Questa indeterminatezza è perfettamente coerente con l'impianto ideologico che il museo ha costruito nelle sale precedenti. Nella prima e nella seconda stanza, la razionalità economica è stata elevata a criterio supremo di attribuzione di valore: chi organizza, produce, commercia, accumula benessere è valorizzato positivamente. Anche l'alterità, quando riconosciuta, lo è sempre in quanto competente, produttiva, capace di inserirsi in reti di scambio. La colonizzazione, però, mette in crisi questo schema, perché mostra il rovescio violento di quella stessa razionalità. Denunciare la colonizzazione significherebbe riconoscere che la razionalità economica, così come celebrata, è anche strumento di dominio, espropriazione e annientamento. Il pannello 3.3 risolve questa tensione neutralizzandola attraverso l'astrazione: è presentata attraverso termini come "processo", come "trasformazione"; non come distruzione di sistemi di senso, ma come "mutamento storico". La categoria semantica fondamentale che opera qui è trasformazione/permanenza, ma priva di una marcatura assiologica forte. Espandendo la categoria, la colonizzazione non appare né una trasformazione positiva (modernizzazione, sviluppo, progresso), né negativa (devastazione, distruzione, annientamento). Allo stesso modo, alla colonizzazione non corrisponde una permanenza valorizzata (tradizione, autonomia, continuità culturale), né una disforica (arretratezza, immobilismo). Il risultato è una narrazione che non prende posizione esplicitamente e che, proprio per questo, funziona come dispositivo di protezione dell'identità del soggetto enunciatore. L'anti-soggetto così si dissolve, e l'azione scivola e si nasconde nell'evento. D'altronde, neanche il colonizzato è costruito come soggetto o anti soggetto: e popolazioni africane non emergono come attori dotati di agency, né come vittime esplicitamente riconosciute. Sono, piuttosto, lo sfondo su cui avviene la trasformazione.

Questo è coerente con quanto avvenuto nella prima stanza, dove l'alterità africana era feticizzata e privata di competenza, e con quanto avvenuto nella seconda, dove l'alterità asiatica era riconosciuta solo in quanto partner economico. Nel caso africano, la competenza non viene riconosciuta, ma nemmeno apertamente negata: viene semplicemente rimossa dal discorso.

Il rapporto tra i primi tre pannelli che compongono l'introduzione al colonialismo violento è dunque strutturalmente asimmetrico. I primi due pannelli sono chiari, leggibili, visibili, ordinati. Il terzo è nascosto, opaco, ambiguo. Questo contrasto segnala al visitatore, anche a quello meno esperto sul tema, che si sta addentrando in una zona problematica, in un'area in cui il museo non è disposto a esercitare fino in fondo la propria funzione pedagogica.

In questo pannello il museo avrebbe potuto mettere in discussione le categorie fondative del proprio racconto – progresso, razionalità, sviluppo, organizzazione – mostrando il loro intreccio con la violenza coloniale. Invece, sceglie di mantenere intatto l'impianto assiologico costruito nelle sale precedenti.

Coerentemente a tale tematizzazione ambigua, i pannelli successivi verranno costruiti per generare un discorso sulla colonizzazione decisamente peculiare: la disforizzazione dell'Africa precoloniale, la valorizzazione ambigua dei missionari, la celebrazione delle infrastrutture, la condanna selettiva del razzismo. Tutti questi elementi trovano la loro condizione di possibilità nella opacità iniziale di 3.3.

9.4.2 Civilizzazione e tutela: un colonialismo umanitario

Il pannello 3.4, intitolato "La guerra in Africa" occupa un ruolo rilevante anzitutto poiché disposto vicino al pannello dedicato a Pippo Vigoni, lavorando come una sorta di ulteriore cerniera tra l'operazione di salvataggio morale inaugurata da quest'ultimo e l'entrata effettiva nel lessico più conflittuale del colonialismo.

Il testo si apre con un'affermazione lapidaria: "Nelle società segmentarie dell'Africa precoloniale la guerra non serviva ad accumulare beni materiali o terre, ma persone, attraverso il rapimento delle donne di altri gruppi così da assicurarsene la progenie". Questo periodo inaugura immediatamente una serie di scelte semantiche interessanti. Innanzitutto, l'Africa precoloniale viene definita come insieme di "società segmentarie", una categoria antropologica che, pur non essendo di per sé necessariamente negativa, qui viene caricata di una valenza disforica, associata a frammentazione, insicurezza e conflitto diffuso. La guerra viene presentata come pratica strutturale, non come evento eccezionale, e soprattutto come guerra finalizzata all'accumulazione, dove l'oggetto di valore non è il territorio né la ricchezza materiale, ma il corpo umano, in particolare il corpo femminile.[44] L'organizzazione attanziale è molto chiara: le società africane precoloniali sono configurate come Soggetti di un fare orientato verso un Oggetto di valore preciso – le persone – attraverso un Programma Narrativo che ha come competenza la violenza e come performance il rapimento. Il testo insiste più volte sul fatto che questa forma di guerra generasse "una situazione di insicurezza diffusa e una forte frammentazione sociale". Anche quando viene riconosciuto che tale frammentazione "garantiva l'indipendenza di ciascuno", questa indipendenza appare come effetto collaterale di un sistema intrinsecamente instabile, non come valore positivo autonomo.

Questa prima parte del pannello costruisce un'Africa "precoloniale" già disforica, già violenta, già segnata da pratiche che il visitatore contemporaneo è portato a giudicare moralmente inaccettabili. È importante notare che la violenza non viene presentata come risposta a una minaccia esterna, né come risultato di dinamiche storiche contingenti, ma come elemento strutturale del funzionamento sociale.

Il testo prosegue affermando che "la guerra coloniale, non meno della pacificazione che ne seguì, ruppe questo nesso fra guerra e società, destrutturando le società africane". Questa frase è significativa perché introduce una simmetria discorsiva estremamente problematica: la guerra coloniale e la pacificazione vengono messe sullo stesso piano come due momenti entrambi distruttivi. Questo può sembrare un gesto critico nei confronti del colonialismo; in realtà, produce un effetto di euforizzazione dell'invasione, che ha rotto un equilibrio violento e instabile che minacciava l'incolumità soprattutto dei soggetti più deboli (le donne, ovviamente, sempre molto deboli in queste circostanze).

Subito dopo, il testo compie un ulteriore passaggio chiave che rafforza l'argomentazione a difesa della colonizzazione:

[44] Abbiamo già visto cosa significa rappresentare la donna africana come oggetto di violenza da parte del maschio africano: si costruisce un nemico vittimizzando la donna a cui si toglie l'agency trasformandola in oggetto di pietismo – quindi, in ultima istanza, in pretesto per intraprendere l'azione colonizzatrice, travestita da aiuto umanitario. Vedi l'analisi dell'Africa Museum, sezione "Gli stupri di guerra e il 'Paradosso dell'Abbondanza'". Comunque, questo pannello in particolare al Mudec mi ha creato un notevole disagio, paragonabile agli allestimenti dell'Africa Museum.

Tuttavia, non si trattò semplicemente di cambiamenti imposti dall'esterno a società egualitarie: laddove i guerrieri erano divenuti un gruppo a sé che faceva della guerra il proprio mezzo di sostentamento, i conflitti diventavano oggetto di investimenti e politiche militari per procurarsi manodopera servile, sviluppare commerci e creare stati centralizzati.

Ora, i termini utilizzati appartengono pienamente al lessico della razionalità economica e politica moderna. Il risultato è che le società africane precoloniali vengono raccontate attraverso le stesse categorie che il museo utilizza per raccontare l'Europa e l'Asia, ma in una forma rovesciata e disforica.
La guerra africana è qui un'economia della violenza, un sistema produttivo razionale ma *perverso*, orientato comunque all'accumulazione e allo sviluppo di strutture statali e politiche. In questo modo, l'Africa qui raffigurata non è esterna alla logica economica globale che il museo celebra nelle prime due stanze; al contrario, vi è pienamente interna, ma in una forma valorizzata disforicamente come patologica e moralmente arretrata. La differenza non è tra chi è dentro e chi è fuori dal sistema economico, ma tra chi lo pratica "bene" e chi lo pratica "male".
Il riferimento esplicito ai regni del Kongo, Oyo, Benin, Fon e Ndongo, e al ruolo di intermediari nella tratta degli schiavi e nei commerci con gli Europei, rafforza ulteriormente questo quadro. Il testo sottolinea che "tra le merci di scambio erano comprese anche le armi da fuoco vendute in Africa in milioni di esemplari". Questa affermazione ha un peso narrativo enorme: introduce l'Europa come fornitore di strumenti, ma non come ideatore del sistema. Ancora una volta, l'Europa appare come attore inserito in una rete preesistente, non come Soggetto originario del programma narrativo della violenza. Questa è una strategia di opacizzazione che prevede una dissoluzione della colpa in una rete di attanti. In particolare, il perpetratore primario viene costruito come interno all'Africa: i guerrieri, le élite militari, gli stati africani che investono nella guerra e nella tratta. L'Europa entra come attore secondario, come partner commerciale, come elemento che intensifica ma non fonda il sistema. Questo non significa che il testo assolva completamente il colonialismo, ma lo colloca in una posizione di corresponsabilità attenuata, condivisa, diffusa. Quindi: il colonialismo di dominazione è cattivo, ma cattivo rispetto al colonialismo buono e quindi non cattivo in modo assoluto e generale, perché evidentemente c'erano buone ragioni.
La seconda parte del pannello, dedicata alle dimensioni simboliche della guerra – maschere, tuniche, lame, amuleti – consolida ulteriormente la costruzione di un'Africa precoloniale come spazio radicalmente Altro, fondamentalmente incomprensibile. Qui l'accento si sposta su un altro tipo di violenza ma l'effetto non cambia: la guerra viene presentata come fenomeno totalizzante che permea ogni aspetto della vita sociale, dal politico al religioso, dal giudiziario al rituale. Le maschere con

pelle umana, le interpretazioni come appropriazione della forza del morto, la centralità di oggetti simbolici che fungono anche da "oggetti-moneta" nelle relazioni diplomatiche costruiscono un immaginario fortemente esotizzante e inquietante.

Anche qui è fondamentale notare che il discorso non si limita a descrivere pratiche culturali; le valorizza assiologicamente come segni di una violenza originaria, profonda. L'alterità africana viene costruita come alterità radicale, non semplicemente diversa ma strutturalmente dissonante rispetto ai valori impliciti del museo: stabilità, razionalità, produttività "pulita", separazione tra economia e violenza.

La categoria semantica credo più rilevante in questo quadro è quella di ordine/disordine. L'ordine, implicitamente euforizzato, coincide con stabilità, pacificazione, organizzazione territoriale, controllo; il disordine, disforizzato, coincide con guerra, frammentazione, insicurezza. Il non-ordine è l'instabilità cronica delle società segmentarie; il non-disordine è la pacificazione, che qui può includere anche la colonizzazione. È in questo spazio che la colonizzazione può scivolare, discorsivamente, da violenza a "correzione". Non perché venga testualizzata come /buona/, ma perché viene resa funzionale all'eliminazione del disordine.

In questo senso, il rapporto tra Africa precoloniale disforica e colonizzazione come correzione non è accidentale. Il pannello 3.4 prepara il terreno affinché il colonialismo possa essere letto non come rottura assoluta, ma come intervento su un sistema – quello africano – già intrinsecamente compromesso. È una strategia discorsiva potente, perché non nega la violenza coloniale, ma la relativizza, la inscrive in una continuità, la rende una violenza tra altre violenze.

Se torniamo un attimo indietro alle prime due stanze, la situazione si chiarisce ulteriormente. Nella prima stanza, la razionalità economica europea veniva celebrata come capacità di organizzare il mondo e di desiderarlo; nella seconda, l'Asia veniva riconosciuta come partner competente perché razionale. Nella terza stanza, l'Africa viene accolta nel discorso globale solo fondamentalmente come contro-esempio: spazio che *non ha saputo o voluto* organizzare la propria economia secondo i criteri condivisi, cioè quelli di una certa moralità economica astratta che rispetterebbe donne e bambini. La violenza africana diventa così il negativo necessario per salvare la positività del paradigma economico complessivo, per sottolinearne l'estraneità a disposizioni razziste.

Il pannello "La guerra in Africa" non è dunque un semplice pannello informativo. È un dispositivo semiotico centrale che consente al museo di attraversare il tema del colonialismo senza mettere in discussione il proprio fondamento ideologico. La violenza viene identificata ma attraverso un processo di distribuzione, e l'Europa diventa colpevole ma solo localmente e temporaneamente.

Ora, subito dopo questo spazio, il museo decide di costruire una sorta di parentesi descrittiva che sospende temporaneamente il conflitto storico per proporre una rappresentazione "culturale"

dell'Africa. Essa è affidata allo spazio dedicato a "Religioni tradizionali e cristianesimo", costruito tramite una disposizione di vetrine che crea un'area circoscritta e raccolta.

Quindi, lo spazio identitario africano viene interposto tra il momento in cui l'Africa è descritta come luogo di conflitto endogeno e il momento in cui entra pienamente in scena la storia coloniale italiana. Qui, il museo introduce una sezione dedicata alle "culture" africane, quasi a bilanciare il discorso storico-politico con uno sguardo antropologico. Dall'altro lato, però, questa operazione produce una forte riduzione semantica, perché l'identità africana viene costruita attraverso un numero estremamente limitato di tratti pertinenti.

I temi che strutturano lo spazio 3.5 sono principalmente tre: la religione, il corpo e le pratiche tradizionali. Il pannello "Religioni tradizionali e Cristianesimo" mette al centro la dimensione

spirituale come chiave privilegiata di accesso all'identità africana. Le vetrine espongono maschere, oggetti rituali, amuleti, elementi legati a pratiche simboliche e corporee. Un ulteriore pannello, non numerato ma semanticamente coerente con il 3.3 per stile grafico e cromatico, è dedicato alle "Pratiche del corpo e dell'abbigliamento".

L'effetto complessivo è una costruzione dell'Africa come spazio eminentemente /rituale/, /corporeo/, /non razionale/.

Queste tematizzazioni funzionano come isotopie stabilizzanti: richiamano un immaginario già noto al visitatore, fatto di spiritualità "altra", di ritualità arcaica, di legame immediato tra corpo e senso. Ciò che viene escluso, invece, è altrettanto significativo: non c'è spazio per forme di razionalità politica, per sistemi economici complessi, per produzioni intellettuali, per conflitti interni interpretati

come processi storici. L'Africa di questa sezione è un'Africa fuori dal tempo, o meglio collocata in un tempo altro, pre-moderno, "tradizionale".

La centralità degli oggetti e la loro esposizione in vetrina rimandano chiaramente alla logica feticizzante della Wunderkammer Settaliana. Gli oggetti africani sono isolati, estetizzati, sottratti al loro contesto di uso e presentati come segni di una cultura "altra" da osservare. Manca tuttavia completamente la valorizzazione della competenza che aveva caratterizzato la rappresentazione delle produzioni materiali dell'Asia. L'Africa non è mai costruita come partner, né come soggetto capace di organizzare sistemi complessi su scala globale. È piuttosto, qui, un oggetto di sapere, di osservazione antropologica.

Particolarmente problematica è la rappresentazione del ruolo dei missionari. La relazione tra pratiche religiose africane e cristianesimo viene descritta in termini di "coesistenza", di "interazione", talvolta di "arricchimento reciproco". La violenza simbolica dell'evangelizzazione, la distruzione di sistemi di senso autonomi, la delegittimazione delle cosmologie locali sono oggetto di discorso. Il cristianesimo appare come un elemento che si aggiunge ad un ecosistema differenziato di senso, non come una forza che ne impone una ristrutturazione radicale. Nuovamente: dissoluzione della responsabilità che produce una neutralizzazione del conflitto. I missionari non sono costruiti come opponenti dell'identità africana, ma come attori ambigui, talvolta persino positivi. La loro azione non viene iscritta in un programma di dominio culturale, ma in una narrazione di incontro, di scambio, di sovrapposizione. In questo modo, la violenza epistemica viene cancellata o quantomeno fortemente attenuata.

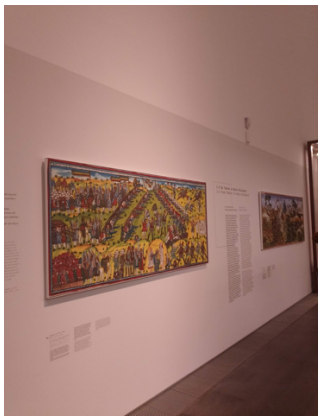
Questa cancellazione è coerente con la strategia complessiva della terza stanza, che tende a separare nettamente le forme di violenza considerate inaccettabili (razzismo esplicito, propaganda fascista) da quelle che vengono invece normalizzate o rese opache (trasformazione culturale, imposizione simbolica, ristrutturazione dei sistemi di conoscenza, implementazioni infrastrutturali).

Prendendo in considerazione specialmente la categoria tradizione/modernità, la tradizione qui risulta associata all'Africa, euforizzata in quanto autentica, simbolica, spirituale, ma allo stesso tempo immobilizzata. La modernità, pur non essendo tematizzata direttamente, resta implicita come orizzonte europeo. I termini non-tradizione e non-modernità non vengono esplorati: non c'è spazio per un'Africa moderna, né per una modernità alternativa.

In questi sensi, l'alterità viene riconosciuta, ma solo entro confini ben precisi; viene valorizzata, ma in forme che non mettono mai in crisi il punto di vista del soggetto europeo. È un riconoscimento che non trasforma, che non produce uno spostamento epistemico, ma che contribuisce a mantenere intatta la struttura di fondo del racconto, già costruita nelle due stanze precedenti.

9.5 Il passato dell'Italia in Africa e il presente dell'Africa in Italia

Il museo in questa terza stanza dedica inoltre uno spazio piuttosto esteso alla colonizzazione italiana, dopo Berlino sino all'avvento del fascismo, in particolare con il pannello storico "Da Tedros a Hailè Sellassiè", la figura musealizzata dell'ascaro e lo slogan "Ritorneremo".



Il pannello 3.6 si presenta come un testo di riequilibrio storico e spazio di valorizzazione negativa della "propaganda" fascista. Racconta la costruzione della moderna Etiopia a partire dall'ascesa al trono di Tedros II nel 1855, passando per la centralità militare e politica dell'impero etiope, fino alla figura di Hailè Sellassiè e al confronto con l'aggressione italiana culminata nella guerra del 1935 e nell'occupazione di Addis Abeba. Il testo insiste su un elemento chiave: l'Etiopia non è rappresentata come uno spazio passivo, ma come un soggetto politico dotato di agency, capace di difendere i propri confini e di occupare una posizione rilevante nello scenario internazionale. In questo senso, il pannello sembra introdurre una discontinuità rispetto alle sezioni precedenti della terza stanza, in cui l'Africa era stata descritta prevalentemente come frammentata, attraversata da conflitti interni e priva di una forma statuale forte.

La narrazione della modernità etiope è costruita secondo categorie che restano pienamente compatibili con l'orizzonte europeo della modernità politica. La "nascita della moderna Etiopia" viene ancorata all'idea di consolidamento interno, di difesa dei confini, di centralizzazione del potere, di partecipazione alla politica internazionale. L'Etiopia è riconosciuta come soggetto nella misura in cui rientra nei parametri della statualità moderna così come definiti dalla tradizione europea. Ciò che non rientra in questa griglia viene espunto o relegato sullo sfondo, come abbiamo già visto nelle sezioni precedenti.

All'interno di questo quadro, la Battaglia di Adua del 1896 assume un ruolo centrale, perché è uno di quegli eventi di grande sconfitta che il fascismo, come dice esplicitamente il museo, spesso ha provato ad occultare ma con scarsi risultati. Dunque, la battaglia di Adua rappresenta una sconfitta storica per l'Italia e una vittoria per l'Etiopia; dall'altro lato, Adua diventa una sconfitta che prepara il ritorno: il

pannello intitolato “Ritorneremo?”, posto poco più avanti, oltre l’Ascaro, marca proprio questa continuità.

Lo slogan “Ritorneremo”, attribuito ad Amedeo d’Aosta, vicerè d’Etiopia, in occasione della sconfitta italiana ad Amba Alagi nel 1941, viene presentato come elemento di propaganda che celebra la perdita “temporanea” dell’Impero e trasforma la sconfitta in promessa di riscatto. Il testo del pannello è esplicito: la sconfitta viene celebrata come primo passo verso la vendetta. Anche quando il pannello riconosce che la Seconda guerra mondiale segna la dissoluzione definitiva dell’Impero italiano in Africa, l’enunciato “Ritorneremo” continua a operare come dispositivo semantico potente, ma con effetti diversi rispetto a quelli previsti dal suo ideatore. Il museo scrive: “Non sarà l’impero italiano a tornare in Africa ma saranno, quasi quarant’anni dopo, gli ex colonizzati ad attraversare il Mediterraneo e a ‘tornare’ in Italia”. Quest’ultimo periodo risulta quasi paradossale e pare evidente l’ironia con cui il dispositivo invita il visitatore a riflettere: davanti alla goliardia di quelle parole vuote, è proprio l’africano che ritorna, in una sorta di “colonizzazione al contrario”.

In questo quadro si inserisce la figura dell’ascaro, che rappresenta un ulteriore elemento problematico.

L’ascaro è un soldato africano arruolato nell’esercito italiano, e il pannello “L’ascaro, tra immaginario e propaganda” insiste sulla sua precoce entrata nell’immaginario coloniale italiano come figura quasi familiare. L’ascaro incarna fedeltà, obbedienza, resistenza e ferocia nel combattimento. È costruito come soggetto ausiliario del progetto coloniale italiano che consente al soggetto coloniale europeo di perseguire il proprio oggetto di valore. Ma questa funzione di aiutante è profondamente instabile. Il pannello stesso lo riconosce quando pone la domanda paradossale: se gli ascari appartenevano a una “razza guerriera”, allora gli italiani rappresentavano una “razza non guerriera”? In questo cortocircuito retorico emerge una certa ambivalenza. Egli è al tempo stesso valorizzato e degradato, esaltato e animalizzato, reso indispensabile e reso inferiore. È un soggetto liminale, che occupa uno

spazio intermedio tra il colonizzatore e il colonizzato, senza mai poter accedere pienamente allo statuto di soggetto autonomo.

Dal punto di vista narrativo, l'ascaro svolge una funzione cruciale nel museo perché consente di spostare la violenza coloniale su un piano mediato, relativamente ambiguo. La violenza non appare più come un atto unilaterale esercitato dall'Europa sull'Africa, ma come un conflitto in cui soggetti africani partecipano attivamente, anche se in posizione subordinata. Cioè: l'italiano non combatte da solo, non uccide da solo, non domina da solo. C'è sempre un corpo africano che combatte per lui, che muore per lui, che rende possibile il suo potere. L'ascaro diventa così un dispositivo di alleggerimento morale.

Questa funzione diventa ancora più evidente nel passaggio successivo descritto dal pannello, quando, durante la Seconda guerra mondiale, lo stereotipo della "razza guerriera" viene riproposto dalla propaganda della RSI in forma degradata, rivolto ai soldati afroamericani dell'esercito statunitense. Qui l'ascaro scompare come soggetto storico concreto e sopravvive come figura immaginaria, come corpo simbolico su cui proiettare paure e fantasmi. Il corpo nero diventa veicolo di una ferocia disumanizzata, non più fedele servitore ma nemico bestiale. Questo slittamento mostra come l'ascaro non sia mai stato un soggetto pienamente riconosciuto, ma sempre un attore funzionale alle esigenze narrative del potere italiano.

Messo in relazione con lo slogan "Ritorneremo", l'ascaro assume una funzione ancora più angosciante.

Se il ritorno non è più quello dell'Impero in Africa, ma quello degli ex colonizzati in Italia, come afferma il pannello, allora la figura dell'ascaro diventa una prefigurazione di questo ritorno. Un corpo

africano già presente nello spazio italiano, già integrato in forma subordinata, già reso visibile e invisibile allo stesso tempo. Il ritorno risulta quindi essere l'attivazione di una paura recondita ed emblematicamente rappresentata dalla ferocia del corpo del subordinato. Infatti, questo enunciato attiva inevitabilmente un immaginario inquieto, in cui il ritorno dell'Altro-violato assume i tratti di una presenza che incombe animata da sentimenti di vendetta.
Il Mudec sceglie qui di discorsivizzare la migrazione come una vendicativa colonizzazione al contrario.

9.6 Un ritorno ambiguo

Il passaggio dallo spazio dominato dall'ambiguità del ritorno, caricato di una tensione latente e di una memoria conflittuale, all'area successiva dell'allestimento non è accompagnato da un chiaro dispositivo di raccordo narrativo. Il visitatore si trova così immerso in una porzione della sala in cui coesistono, senza una scansione lineare esplicita, il pannello dedicato alla propaganda fascista e agli stereotipi razzisti (3.9), quello sull'autodeterminazione e sulla decolonizzazione (3.10), la mappa dell'Africa e il pannello interattivo che presenta le soggettività diasporiche contemporanee.

Se si considera unicamente la successione topologica degli elementi, il passaggio risulta brusco: alla minaccia simbolica implicita nel "ritorno" segue una condanna esplicita del razzismo, l'enunciazione di principi universalistici e, infine, una rappresentazione dell'inclusione nel presente. L'assenza di un ordine di lettura chiaramente guidato rende difficile stabilire una relazione causale univoca tra questi elementi e contribuisce a una sensazione di disarticolazione narrativa.

Tuttavia, sospendendo l'aspettativa di una linearità narrativa classica, questa zona della stanza riflette un campo semantico unitario in cui il museo tenta di elaborare una risposta al problema coloniale, senza però affrontarlo come sistema storico strutturato e continuo. La questione coloniale viene così scomposta in momenti distinti e parzialmente autonomi, che consentono di circoscrivere il conflitto e di distribuirlo su piani differenti.

Il pannello 3.9, collocato nel tavolo-teca centrale insieme a manifesti, documenti e materiali di propaganda, svolge la funzione di rendere espliciti i meccanismi simbolici attraverso cui il colonialismo e il fascismo hanno costruito l'alterità come figura inferiore, pericolosa e animalizzata. Il razzismo viene qui nominato e condannato in quanto prodotto della propaganda.

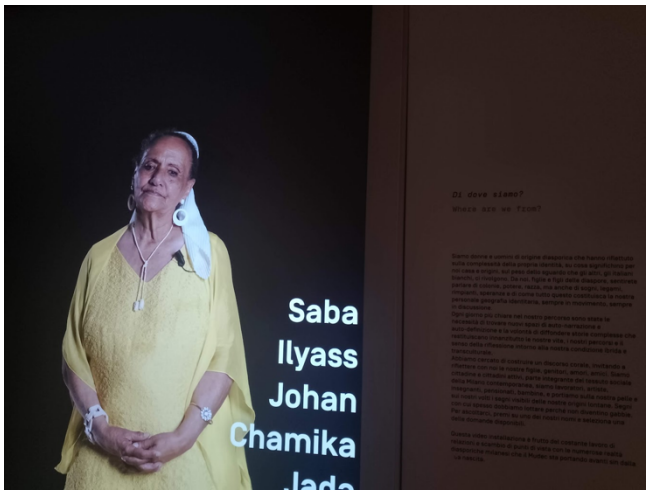
Il pannello 3.10 dedicato all'autodeterminazione e alla decolonizzazione introduce un registro dichiaratamente normativo. Vengono enunciati principi ampiamente condivisi nel discorso politico e giuridico internazionale, come autonomia, indipendenza e non ingerenza. L'Africa non è più rappresentata come spazio di conflitto endemico o come oggetto di intervento esterno, ma come insieme di soggetti politici legittimati a rivendicare la propria sovranità. In questo museo ci sono due Afriche: una prima della colonizzazione, e una dopo l'intervento europeo che, seppur in certa parte disforizzato, ha rotto un equilibrio di violenza e immoralità.

Dopo aver storicizzato il razzismo come prodotto della propaganda e dopo aver enunciato l'autodeterminazione come principio, il museo introduce i corpi e le voci dei discendenti di quel passato coloniale nel presente milanese. Le soggettività rappresentate guardano in camera, attendendo l'interazione. La loro funzione narrativa non consiste nel problematizzare il colonialismo o nel chiamare in causa responsabilità storiche, ma nel testimoniare una possibilità di convivenza riuscita. Esse diventano così elementi di garanzia del presente, prove incarnate della capacità della città di includere e valorizzare la differenza.

In quest'area semantica incontriamo dunque una serie di determinazioni: il razzismo è un prodotto della propaganda e appartiene a un passato condannabile; i popoli colonizzati hanno raggiunto l'autodeterminazione, per cui la questione coloniale appare storicamente risolta; nel presente, le soggettività diasporiche partecipano alla comunità e chiedono comprensione, empatia e integrazione. Il disordine che caratterizza questa zona non contraddice tale traiettoria, ma contribuisce a renderla meno interrogabile, ostacolando una lettura critica che metta in relazione i diversi passaggi come momenti problematici di uno stesso processo storico. Il legame con il segmento precedente, centrato sullo slogan "Ritorneremo", rimane tuttavia irrisolto. In quel contesto, il ritorno era caricato di

ambiguità e di inquietudine; nella zona successiva, il ritorno dell'altro viene neutralizzato, reso positivo e integrato all'interno di una narrazione inclusiva. L'allestimento non costruisce un ponte esplicito tra queste due rappresentazioni, lasciandole coesistere senza una messa in tensione reciproca. Da un lato, il ritorno come fantasma; dall'altro, il ritorno come risorsa. È proprio in questa mancata articolazione che si produce un effetto rilevante: il conflitto postcoloniale viene riconosciuto solo per essere immediatamente disattivato.

Ora quindi procediamo con l'esame delle testimonianze e del dispositivo interattivo intitolato "Di dove siamo?", che credo che possa essere anzitutto definito come un meccanismo di sanzione narrativa finale.

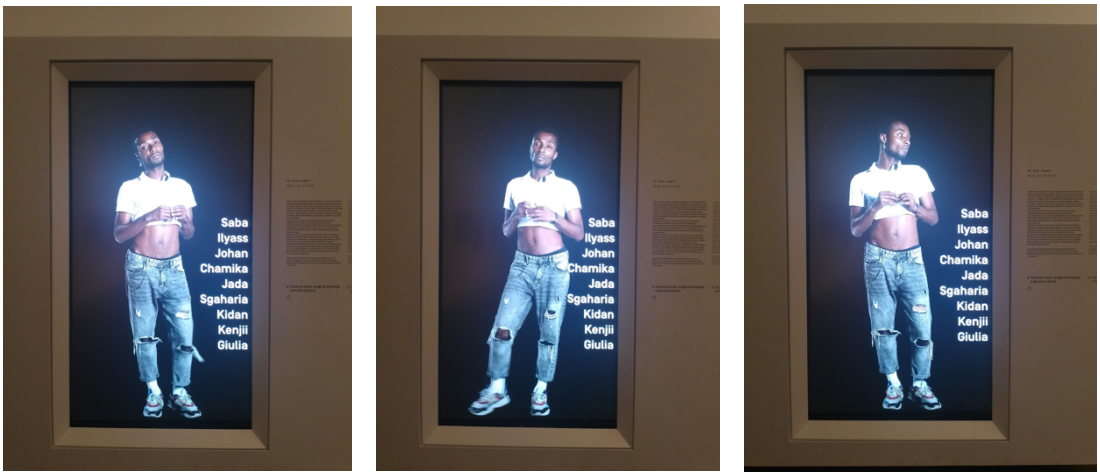


La sua funzione non è quella di produrre nuova conoscenza storica, né di rimettere in discussione i quadri interpretativi costruiti nelle sezioni precedenti, bensì quella di chiudere l'intero percorso, offrendo una soluzione armonica e dopotutto anche conciliatoria al conflitto coloniale evocato e mai realmente attraversato.

Da notare che il dispositivo occupa una posizione decentrata, laterale, non segnalata come conclusione del percorso. È collocato in asse con l'uscita, ma l'ultimo momento narrativo della stanza è il 3.8 dedicato al turismo nelle colonie, intitolato "Controllo del territorio e promozione turistica" (in cui non c'è reale disforizzazione problematizzante del sistema, come si poteva immaginare).

Questa collocazione produce un primo effetto semiotico rilevante perché viene molto depotenziata la capacità di questo dispositivo di chiudere il discorso sul trauma con un momento di accoglienza della differenza. Evidentemente, viene privilegiata una strategia narrativa volta a de-traumatizzare il colonialismo smussando e diluendo la responsabilità europea, senza dare troppa centralità a questioni più contemporanee e calde. Il dispositivo allora è proprio a questa strategia fondamentale che risponde, e la sua collocazione, che poteva sembrare inefficace per una trasformazione decoloniale del senso, risulta adeguata all'obiettivo di proteggere la struttura del semiodominio dal conflitto in corso.

I soggetti rappresentati nei video sono giovani con background migratorio, presentati come parte integrante della comunità milanese contemporanea. I soggetti guardano direttamente in camera, assumono posture di attesa, compiono piccoli movimenti corporei che segnalano disponibilità a parlare, apertura, mentre intanto stanno in silenzio con mani intrecciate, gambe che oscillano, sguardi fissi sull'obiettivo. Costruiscono così una semiotica di interpellazione diretta del visitatore.

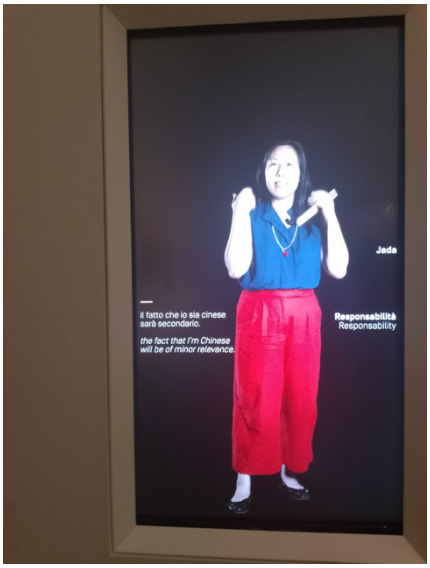


Non si tratta di un'esposizione passiva di testimonianze, ma di una messa in scena dell'attesa, che trasforma il visitatore in attante chiamato a "attivare" la narrazione toccando lo schermo e selezionando un nome.

Questi soggetti non sono soggetti del racconto storico, né opponenti, né destinatari di una riparazione. Diventano piuttosto aiutanti del museo, nel senso che contribuiscono a garantire la riuscita del programma narrativo complessivo. Il loro racconto di sé, centrato sull'identità, sulla pluralità, sull'integrazione e sulla partecipazione alla vita della città, non mette mai in discussione le strutture che hanno prodotto il colonialismo, né le sue eredità materiali e simboliche. Al contrario, queste soggettività funzionano in forma testimoniale, come prova vivente del fatto che il conflitto può essere superato e che la città è oggi uno spazio capace di includere chi riesce a produrre valore nella e per la comunità.

Dopo aver attraversato una narrazione che distingue costantemente tra un colonialismo "buono" e uno "cattivo", che diluisce le responsabilità, che sposta la violenza sul piano della propaganda o delle pratiche altrui, il museo introduce soggetti che, con la loro semplice presenza, sembrano assolvere l'istituzione e la città. L'alterità non parla per denunciare, non interpella il passato, ma legittima il presente. Anzi. è qui per chiedere, di nuovo, aiuto – all'Europa e in particolare a Milano, spazio di realizzazione locale delle principali dinamiche globali – per aggiustare la propria realtà frammentata e difficile.

I testimoni dunque non chiedono una rielaborazione radicale, ma offrono una testimonianza di compatibilità con l'ordine dominante rispetto al quale promettono di valere.



Questo è un processo di inclusione asimmetrica e condizionata dell'alterità. Alla domanda di integrazione che il museo mette in scena, il museo stesso risponde costruendo le narrazioni biografiche nei termini della razionalità economica. Le soggettività diasporiche vengono valorizzate in quanto soggetti partecipi nella rete economico-sociale di Milano. Il loro racconto è orientato verso la costruzione di un'immagine di Milano come spazio di opportunità, di lavoro, di crescita. La differenza culturale non è problematizzata come residuo di una storia di dominio, ma come risorsa che arricchisce la comunità. L'alterità viene trasformata da potenziale opponente in aiutante: non mette in crisi l'ordine narrativo, ma lo rafforza, permettendo a Milano di raggiungere il proprio oggetto di valore prefigurato già all'inizio del percorso: il benessere, l'accumulazione economica. Alla richiesta di integrazione dell'Altro, l'istituzione risponde positivamente, ma solo a patto che rispetti specifiche condizioni.

Nella prima stanza, l'alterità era feticizzata come oggetto esotico, come segno del dominio e della curiosità europea. Nella seconda stanza, l'alterità asiatica veniva valorizzata come partner competente, degno di ammirazione, ma sempre all'interno di una relazione di scambio funzionale alla costruzione del prestigio europeo e milanese. Nel pannello interattivo della terza stanza, l'alterità diasporica viene infine accolta come soggetto, ma solo nella misura in cui conferma la legittimità del sistema che l'ha prodotta e che oggi la ingloba. La traiettoria è coerente: dall'oggetto al partner, fino al testimone che autorizza. Ma in ogni caso, segno della grandiosità milanese.

Il pannello interattivo si colloca chiaramente sul polo euforico di una opposizione inclusione/esclusione, apertura/chiusura, presente virtuoso/passato problematico. Tuttavia, manca il momento della contraddizione forte, del non-incluso che interroga l'inclusione, del soggetto che rifiuta il ruolo assegnato. Tutto ciò che potrebbe mettere in crisi l'assetto narrativo viene espunto o neutralizzato e infatti proprio per questo è assente. Il pannello non aggiunge, in senso stretto, nuovi

contenuti alla narrazione storica. Non introduce elementi di discontinuità epistemica, non problematizza le categorie utilizzate fino a quel momento, non mette in discussione il punto di vista europeo come centro enunciante. Al contrario, consolida la posizione del museo come soggetto progressista, aperto, capace di riconoscere la diversità, senza dover rimettere in gioco le proprie fondamenta discorsive. Le soggettività diasporiche diventano così strumenti di legittimazione morale ed epistemica: la loro presenza certifica che il museo ha l'autorità per parlare di colonialismo, violenza e inclusione in un modo "corretto" e allineato con la sensibilità della comunità diasporica.
In questo senso, il pannello interattivo funziona come una vera e propria uscita di sicurezza narrativa. Di fronte a un conflitto che non viene mai affrontato frontalmente, il dispositivo offre una via di fuga conciliatoria. Non si tratta di una riparazione, ma di una pacificazione discorsiva che chiude la stanza senza chiuderne davvero le contraddizioni. Il visitatore è invitato a uscire con l'impressione di aver attraversato un percorso critico, ma senza essere mai stato realmente interpellato come soggetto responsabile – semmai, solo convocato a comprendere l'alterità come simile entro una cornice liberista e strettamente in continuità con un paradigma sociale, economico e politico coloniale.

9.7 Riflessioni conclusive

All'interno della terza stanza convivono, senza una gerarchia chiara né una vera articolazione concettuale, elementi che risultano difficilmente conciliabili: una definizione opaca e sfuggente della colonizzazione, la costruzione disforica dell'Africa precoloniale come spazio violento e perverso, l'assenza di una condanna esplicita e strutturale dell'azione coloniale europea, la messa in scena inquietante del "ritorno" del colonizzato come figura ambigua e potenzialmente minacciosa, e infine una proposta di inclusione asimmetrica, subordinata alla capacità del soggetto altro di contribuire attivamente al benessere della comunità ospitante.
L'ambiguità che deriva dalla compresenza di questi elementi, tale dissonanza è sintomo chiaro di una difficoltà strutturale dell'istituzione a prendere una posizione netta rispetto al proprio oggetto. La narrazione museale sembra oscillare tra il desiderio di mostrarsi consapevole e critica, e la necessità di proteggere il proprio potere epistemico e morale, evitando qualsiasi forma di denuncia che possa tradursi in una vera assunzione di responsabilità storica. In questo senso, la vaghezza semantica che circonda la colonizzazione, così come la sua rappresentazione attenuata e mai pienamente problematizzata, funziona come una strategia di autoconservazione istituzionale.
Il discorso decoloniale non viene respinto né affrontato frontalmente, ma piuttosto assorbito e riorganizzato di modo che la sua portata eversiva possa essere disattivata. I suoi elementi più riconoscibili – la critica al razzismo, l'autodeterminazione dei popoli, la valorizzazione delle soggettività diasporiche – vengono inglobati all'interno di un quadro che ne riduce, appunto, la

portata conflittuale. Il risultato è una forma di inclusione che rafforza la colonialità: l'Altro è accolto nella misura in cui si conforma, partecipa, contribuisce. La differenza non è più luogo di tensione o di interrogazione, ma risorsa da integrare, aiutante nel programma narrativo che ha come oggetto di valore la continua affermazione della grandezza, della virtù e della modernità di Milano.

In questo quadro, non si produce alcuna vera elaborazione del trauma coloniale, anche perché il colonialismo stesso non viene mai pienamente riconosciuto né come trauma né come colpa. La sua condanna è parziale, attenuata, spesso spostata su attori altri — il fascismo, la propaganda, l'ideologia razzista — che consentono di separare l'azione coloniale dalla città e dalla comunità che il museo rappresenta. Nelle prime due stanze, il colonialismo commerciale è addirittura valorizzato positivamente come spazio di curiosità e ammirazione per l'altro; nella terza, il colonialismo aggressivo viene sì distinto e in parte criticato, ma senza mai compromettere l'immagine complessiva occidentale e, in particolare, della città come soggetto morale. In assenza di una colpa chiaramente assunta, non può esserci nemmeno una riparazione significativa.

La conclusione del percorso, affidata alla messa in scena dell'inclusione contemporanea e alla condanna degli stereotipi razzisti, si risolve così in un gesto autoreferenziale. Il museo si presenta come spazio illuminato, progressista, capace di prendere le distanze dalle ideologie del passato, ma senza interrogare le continuità strutturali che legano quel passato al presente. La prossimità spaziale tra la teca della propaganda razzista e il pannello interattivo sull'inclusione consente un gesto simbolico forte ma semplificante: "noi, oggi, non siamo così". Tuttavia, questa presa di posizione resta performativa in un senso conservativo e non trasformativo. Serve cioè a chiudere il discorso e non ad aprirlo.

La collocazione finale della sezione dedicata alla pianificazione territoriale e al turismo coloniale accentua ulteriormente questo effetto complessivo di dissonanza. Dopo aver evocato violenza, conflitto, ritorni inquietanti e inclusioni pacificate, il percorso si chiude su un tema che richiama lo sfruttamento ordinato del territorio e la sua valorizzazione economica, senza che venga chiarito il nesso con quanto precede. Questo slittamento finale non solo disorienta, ma suggerisce che il colonialismo possa essere riletto, ancora una volta, come progetto di organizzazione e sviluppo.

Nel complesso, il museo costruisce una narrazione che non fallisce per mancanza di contenuti, ma per eccesso di cautela, per paura di prendere posizione e di perdere così il proprio potere epistemico. Nel tentativo di tenere insieme apertura e autoassoluzione, critica e celebrazione, riconoscimento dell'Altro e centralità del Sé, il discorso perde coesione e profondità. Il risultato è che invece di amministrare la dissonanza, il Mudec la mette in scena come realtà frammentata e incoerente risultando incapace di ricomporla.

Parte 3 – Risultati analitici

Capitolo 10 – Conclusione alle analisi

Dopo aver analizzato nel dettaglio i singoli musei presi in considerazione, è ora necessario compiere un passaggio ulteriore e sistematizzare il discorso, portando in primo piano le strategie ricorrenti attraverso cui l'istituzione museale gestisce il conflitto coloniale. Le pagine precedenti hanno mostrato come ogni museo costruisca un proprio assetto discorsivo, ma la comparazione consente di rendere esplicite le figure operative che attraversano trasversalmente i casi: la produzione di un universale e di una razionalità universale, la configurazione del colpevole e del visitatore, l'attivazione del testimone, l'uso del digitale, la costruzione di spazi di invisibilità e opacità, la regolazione della relazione tra Sé e Altro. È alla luce di queste figure che ciascun museo verrà ora messo in relazione con gli altri, in modo da far emergere non soltanto le differenze, ma la logica strutturale che le rende intelligibili.

Questo passaggio comparativo permette di mostrare come, al di là della contingenza delle scelte curatoriali, delle soluzioni allestitive e delle specifiche sostanze espressive, esistano ricorrenze riconoscibili nelle modalità di espiazione, nelle tecniche di opacizzazione, nelle forme di celebrazione della differenza e nelle pratiche di feticizzazione dell'alterità. Ciò che nell'analisi precedente poteva apparire come tratto peculiare di un singolo caso viene qui formalizzato come configurazione replicabile, come schema operativo che riemerge in contesti differenti. La comparazione non riduce le differenze, ma le organizza entro un modello che consente di comprenderne il valore relativo e la forza semiotica nello spazio del senso, rendendo più chiara la portata teorica dell'impianto adottato.

In questo modo il modello analitico mostra la propria trasferibilità: applicato a più casi, dimostra di essere in grado di descrivere assetti discorsivi diversi senza appiattirli, evidenziando soglie di tensione, gradi di trasformazione e limiti strutturali comuni. La comparazione, inoltre, non ha soltanto una funzione descrittiva, ma anche valutativa, poiché consente di interrogare l'efficacia dei dispositivi messi in scena, di misurare la loro capacità di produrre trasformazione o di assorbire il conflitto entro cornici stabilizzanti. Le tabelle che concluderanno ogni sezione renderanno visibili in modo sinottico le strategie individuate, offrendo una mappa chiara delle configurazioni emerse e mostrando come la gestione del conflitto coloniale si giochi su combinazioni riconoscibili e ripetibili, la cui analisi può essere estesa ad altri contesti museali.

10.1 L'universale

Le pagine precedenti hanno mostrato come ciascun dispositivo espositivo produca una specifica configurazione della relazione tra Sé e Altro e, attraverso di essa, una determinata figura dell'umano

universale. Questa sezione si propone di sistematizzare tali configurazioni, mettendone in luce convergenze, divergenze e differenze di intensità trasformativa.

Come è già stato chiarito nella parte teorica, l'universalizzazione va intesa come un'operazione discorsiva che definisce le condizioni di intelligibilità dell'umano, stabilendo chi può apparire come soggetto pieno, secondo quali criteri e all'interno di quale orizzonte di senso. L'universale, in questa prospettiva, emerge dalla configurazione della polarità Sé/Altro e assume forme differenti a seconda del modo in cui tale polarità viene organizzata, gerarchizzata, neutralizzata o resa produttiva di tensione.

Qui, l'universale emerge come risposta regolativa a una tensione storica e politica già attiva, in particolare alle istanze decoloniali che interrogano il museo e ne mettono in discussione l'autorità. In questi contesti, l'universale prende forma come Terzo, vale a dire come dispositivo che interviene nella polarità Sé/Altro per ricomporla e renderla governabile, con la funzione di offrire uno spazio comune capace di assorbire il conflitto, traducendolo in una grammatica condivisa dell'umano.

Le analisi condotte sui cinque musei hanno evidenziato che l'universale non si presenta come un contenuto omogeneo e stabile, ma come una costruzione variabile, legata al programma narrativo e al regime passionale attivati in ciascun contesto. In alcuni casi l'universale precede la relazione e ne organizza i termini; in altri casi prende forma come criterio di traducibilità selettiva; altrove diventa oggetto di problematizzazione o spazio di tensione conflittuale.

La comparazione che segue non intende ripercorrere nel dettaglio le singole analisi, ma mettere a fuoco le diverse modalità attraverso cui i musei producono l'umano universale a partire dalla relazione tra le polarità. L'obiettivo è individuare le principali figure dell'universale emerse dal corpus, chiarendo come ciascuna di esse dipenda da una specifica configurazione discorsiva della differenza.

Nel percorso espositivo dell'*Africa Museum* l'intera narrazione è organizzata attorno alla costruzione di un Umano Universale concepito come unitario e valido per tutte le culture rappresentate, articolato attraverso strutture esistenziali considerate comuni — nascita, crescita, ritualità, potere, morte, commemorazione — che costituiscono la trama di riferimento entro cui ogni differenza culturale diventa leggibile come variazione espressiva di un medesimo contenuto umano presupposto come stabile.

All'interno di questa cornice, la relazione tra Sé e Altro si struttura secondo una gerarchia fondata su un'unità ontologica condivisa, poiché tutti i soggetti partecipano della stessa umanità ma vengono collocati lungo una scala che misura la loro capacità di organizzare risorse, governare istituzioni, pianificare il futuro e trasformare l'ambiente secondo parametri di razionalità tecnica, traducendo così la differenza in una graduazione di efficacia storica e competenza gestionale. Tale configurazione

è l'esito dell'implementazione di una strategia semiotica di inclusione asimmetrica nella variante della guida civilizzatrice, nella quale l'Altro viene riconosciuto come parte dell'umanità condivisa e collocato entro un programma narrativo di integrazione orientata dal nucleo.

Nel caso del *Musée de l'Homme* l'universale assume la forma di una matrice epistemica costruita attorno al principio dell'unità psichica dell'umanità, che rende le culture comparabili e traducibili entro una griglia scientifica comune.

Questa particolare configurazione è il prodotto di una strategia testuale di indifferenziazione, nella quale l'opposizione tra Sé e Altro perde funzione strutturante attraverso una neutralizzazione sistematica della differenza, per cui l'alterità viene ricodificata come variazione interna a un canone già definito. Così, il percorso conduce alla conferma di un universale che ingloba le diversità senza ristrutturare il proprio impianto.

L'universalismo che ne deriva afferma l'eguaglianza biologica e respinge ogni gerarchia naturale, dove tuttavia il soggetto scientifico (l'Uomo di Ragione) occupa la posizione di istanza ordinatrice che definisce che cosa debba essere osservato, come debba essere classificato e quali connessioni possano essere tracciate. L'alterità viene resa patrimonio, testimonianza, oggetto di studio e di conservazione, inserita in un ordine del sapere che la integra entro un quadro stabile.

Sul piano narrativo il programma dominante è dunque quello dell'unificazione, che conduce il visitatore lungo un percorso continuo e rassicurante, e sul piano passionale prevale un regime di neutralità che attenua la tensione e produce un effetto di calma curiosità. La dimensione coloniale e il conflitto storico trovano collocazione entro la stessa logica di classificazione e patrimonializzazione, che li integra come segmenti di una storia più ampia dell'umanità.

L'universale prodotto dal Musée de l'Homme coincide in questo modo con il punto di vista scientifico elevato a orizzonte generale di intelligibilità. Esso ingloba le differenze entro una cornice che resta immutata e centrale, confermando un modello dell'umano che si presenta come neutro e inclusivo e che continua a orientare silenziosamente (non tanto, ormai) la definizione dei confini del senso.

Ora, anche nel caso del *Mudec* l'universale emerge da una strategia di inclusione asimmetrica, ma secondo una logica distinta rispetto a quella osservata in precedenza, perché qui l'universale si struttura come criterio di integrazione valorizzante all'interno di un sistema economico e simbolico neoliberale.

L'Altro è presentato come portatore di ricchezza culturale e competenza produttiva, celebrato per la sua capacità di contribuire a un sistema globale fondato sulla circolazione di merci, tecniche e saperi, entro il quale la differenza viene valorizzata come risorsa e l'umanità condivisa si definisce secondo parametri di razionalità economica. In questa configurazione l'Altro entra nel racconto come soggetto capace e integrato, mentre il Sé mantiene la funzione di misura, poiché stabilisce i criteri di

legittimazione, seleziona le forme riconoscibili di competenza e organizza il quadro interpretativo complessivo.

Caso diverso è quello in cui l'universale entra in una fase di problematizzazione esplicita e viene posto in relazione diretta con il conflitto coloniale e con le istanze decoloniali contemporanee, pur mantenendo un impianto di fondo che continua a orientare l'intelligibilità complessiva del dispositivo. Un esempio significativo di questa configurazione emerge nell'analisi del *Museo delle Civiltà*, dove il percorso espositivo assume una postura autoriflessiva e tematizza in modo dichiarato il proprio rapporto con la storia coloniale, con la musealizzazione dell'alterità e con le condizioni di produzione del sapere.

Questa configurazione corrisponde a ciò che nella tipologia è stato definito come evocazione problematica dell'alterità, vale a dire una situazione in cui l'Altro non viene escluso dallo spazio dell'umano e non viene neppure integrato come soggetto pienamente attivo, ma permane come presenza indiretta, come traccia opaca che segnala l'esistenza di una frattura non del tutto risolta. L'opposizione tra Sé e Altro perde centralità strutturante e scivola in secondo piano rispetto a una narrazione che concentra l'attenzione sulle proprie categorie e sui propri strumenti.

Il colonialismo viene esplicitamente nominato e collocato nel percorso espositivo come nodo problematico, e la sua esistenza viene riconosciuta come parte integrante della storia dell'istituzione e delle collezioni; tuttavia, esso non diventa il principio organizzatore dell'intero impianto narrativo, né riorganizza significativamente la distribuzione delle posizioni enunciative. Il programma dominante si struttura attorno a un movimento di autoriflessione regolata, attraverso il quale il museo rende visibili alcune criticità e dichiara la volontà di confrontarsi con esse, mantenendo stabile l'architettura generale del senso e la funzione ordinatrice del centro, senza portare davvero a termine il progetto dichiarato: l'alterità viene evocata come problema e come questione aperta che attraversa il dispositivo, e solo raramente viene figurativizzata come attore dotato di una agency capace di ridefinire le categorie stesse del discorso. Sul piano passionale prevale dunque un regime di tensione moderata e controllata, caratterizzato da un senso di incompiutezza che invita alla riflessione e alla consapevolezza, senza produrre una frattura destabilizzante nell'esperienza del visitatore.

L'universale che emerge in questo contesto si presenta come oggetto ambiguo di interrogazione e come categoria attraversata da una storia controversa, e continua però a operare come orizzonte europeo di intelligibilità che organizza le condizioni di riconoscimento dell'umano.

Il caso del *Wereldmuseum Amsterdam* è ben diverso da tutti i precedenti, dove la configurazione della relazione tra Sé e Altro corrisponde alla strategia di somiglianza critica: l'Altro viene qui riconosciuto come differenza significativa e irriducibile, capace di mettere in discussione le categorie attraverso cui il Sé ha storicamente organizzato il mondo e costruito la propria centralità. L'opposizione tra le

polarità resta attiva e produttiva, e il programma narrativo si orienta verso una decostruzione identitaria che attraversa l'intero percorso espositivo.

L'universale prende forma attraverso una serie di categorie operative – nascita, fede, memoria, casa, lotta, identità – che funzionano come dispositivi di comparazione e come spazi di traduzione, entro i quali le differenze culturali vengono rese commensurabili senza essere annullate. Queste categorie non costituiscono una semplice griglia classificatoria stabilita a priori volta ad addomesticare l'alterità, ma anzi emergono dalla tensione tra le polarità e si definiscono nel corso del confronto. Infatti, qui il conflitto coloniale assume un ruolo strutturante, poiché organizza il racconto e ne determina l'andamento, rendendo visibile l'implicazione storica del Sé e chiamandolo a una presa di posizione riflessiva.

In questa configurazione il Sé si riconosce coinvolto nella storia della violenza coloniale e si espone come soggetto responsabile, situato e attraversato da una memoria problematica. L'esperienza dell'alterità produce uno scarto che apre alla revisione del codice dominante e genera una tensione marcata, che sul piano passionale si manifesta come diaforia, cioè come intensità emotiva sostenuta e orientata alla rielaborazione. La frattura introdotta dal conflitto diventa così condizione di produzione di senso e occasione di ridefinizione dell'umano condiviso.

L'universale che emerge in questo contesto assume la forma di un Terzo conflittuale, generato dall'interazione tra le polarità e dalla trasformazione reciproca che essa innesca. Esso non coincide con il punto di vista del Sé, e non si presenta semplicemente come principio stabilito prima del confronto; prende forma nel processo stesso di confronto e riorganizza il campo semiotico a partire dalla tensione che lo attraversa. Nonostante le coordinate di questa trasformazione restino comunque inscritte nel dispositivo istituzionale che la mette in scena, il caso del Wereldmuseum rappresenta il punto di massima tensione trasformativa dell'intero corpus comparato.

Per concludere, l'analisi ha mostrato che la costruzione dell'universale umano da parte di musei ad alta visibilità incide sull'assetto profondo del senso, poiché ogni configurazione ridisegna l'equilibrio tra differenza e misura e, così facendo, produce una specifica immagine dell'identità occidentale e della sua capacità di riorganizzarsi. Ora, proprio perché l'universalizzazione opera a questo livello strutturale, essa implica sempre una determinata configurazione della razionalità che la sostiene, la legittima e la rende efficace come principio ordinatore. Le forme assunte dall'universale rinviano quindi a modalità differenti di costruzione del sapere e del rapporto tra conoscenza e potere, rendendo necessario interrogare quale statuto narrativo venga attribuito alla razionalità occidentale e in che misura essa continui a orientare l'orizzonte dell'intelligibilità.

10.2 La razionalità

L'analisi comparativa dedicata alla costruzione semiotica della razionalità e della scienza occidentale non oppone semplicemente musei "critici" e musei "tradizionali", ma individua quattro configurazioni successive attraverso cui la modernità si racconta e si riformula: dalla razionalità intesa come fondamento universale fino alla sua esplicita storicizzazione genealogica, emerge un movimento che ridefinisce progressivamente il ruolo dell'Europa come misura dell'umano.

Il primo caso da considerare è quello in cui l'Occidente prende parola e si rappresenta come misura dell'umano: il *Musée de l'Homme*. In questo museo, come abbiamo visto, l'antropologia viene presentata come sapere che stabilisce il vero attraverso dispositivi classificatori, serie evolutive e comparazioni sistematiche che dispongono le differenze culturali e biologiche entro una progressione lineare, ordinata e continua, offrendo al visitatore l'immagine di un'umanità attraversata da variazioni, ma ricondotta a un principio comune che la scienza è in grado di descrivere e garantire. Anche lo spazio architettonico partecipa in modo decisivo a questa costruzione, dal momento che la monumentalità del Palais de Chaillot, con la sua geometria ampia, la sua solennità e la sua apertura prospettica verso la città, inscrive il sapere sull'uomo in una dimensione pubblica e celebrativa che conferisce alla scienza una grande potenza, un'aura di stabilità e di legittimità. La razionalità qui non viene tematizzata in quanto oggetto di riflessione, eventualmente di critica, ma al contrario è il terreno stesso su cui si fonda l'immaginazione di una universalità umana – è lo strumento con cui la differenza può essere compresa e il conflitto pacificato.

L'*Africa Museum* adotta una posizione che potrebbe sembrare simile, perché anche qui la razionalità e l'universalismo dell'oggettività occidentale non vengono messi in discussione e agiscono come criteri operativi di organizzazione degli spazi, degli allestimenti, dello sguardo stesso con cui la regia del museo è coordinata. Tuttavia, il museo di Tervuren presenta una serie di specificità: anzitutto, la scienza diventa facoltà tecnica e gestionale, capace di organizzare il mondo secondo parametri di sviluppo, gestione e valorizzazione delle risorse. Questa configurazione, osservabile anche al *Mudec*, diventa vero e proprio oggetto di riflessione: in entrambi i casi viene costruito un discorso volto a celebrare scienza e razionalità come strumenti indispensabili per lo sviluppo economico, per l'organizzazione efficiente del territorio e per la piena integrazione nei circuiti globali, attraverso un apparato espositivo che insiste su mappe dettagliate, grafici comparativi, indicatori economici, dati quantitativi e rappresentazioni delle infrastrutture.

All'interno di questi allestimenti, la natura viene sistematicamente tradotta in potenziale, cioè in risorsa, poiché foreste, bacini idrici, giacimenti minerari e biodiversità in generale vengono presentati come spazi di profitto il cui valore dipende dalla capacità di essere misurati e inseriti in catene produttive. In questo sistema, l'infrastruttura assume il ruolo di condizione necessaria affinché tale

valore possa emergere e circolare, rendendo il sapere tecnico-scientifico il criterio principale attraverso cui le società vengono valutate e comparate.

L'alterità viene così compresa tramite la sua collocazione lungo una scala di competenza che misura tutti questi aspetti, cioè l'abilità di trasformare la natura in risorsa, di accumulare ricchezza e di produrre valore, di organizzare il lavoro e pianificare interventi industriali e così via: le differenze storiche e politiche vengono così rilette attraverso il linguaggio della performance economica, insomma, e la razionalità gestionale occupa una posizione egemonica che orienta il discrimine fra ciò che è desiderabile e ordinato e ciò che non lo è. Ovviamente questa configurazione ignora le disuguaglianze prodotte da rapporti di dominio, che vengono interpretate come esiti di carenze infrastrutturali, inefficienze tecniche, insufficiente pianificazione, o semplicemente incompetenza quasi naturale di alcune comunità a partecipare ai grandi circuiti internazionali.

Quindi, la scienza e la razionalità possono sia offrire i criteri di organizzazione dei discorsi, sia essere messe a tema e diventare oggetto di riflessione, eventualmente critica, proprio come succede al *Muciv* di Roma. Il risultato dell'analisi di questo spazio chiarisce che il museo introduce una variazione di tono e di postura teorica rispetto ad una configurazione più tradizionalmente occidentale (guardiamo ad esempio l'Homme): la tradizione europea viene narrata come problematica alla luce della storia coloniale e trovano spazio narrazioni del trauma, memorie diasporiche e pratiche di co-enunciazione curatoriale. La razionalità, in questo contesto, assume una postura riflessiva che ammette in un certo senso le responsabilità storiche e tematizza le contraddizioni della modernità, ma al contempo l'ordine classificatorio e l'impianto epistemico e anche etnografico europeo restano operativi nella disposizione degli oggetti, nella sequenza delle sezioni e nella gestione delle temporalità.

Si produce in questo modo una tensione crescente, perché la modernità viene presentata come attraversata da conflitti e responsabilità, ma anche come capace di elaborarli attraverso i propri strumenti concettuali, generando così una configurazione ambivalente nella quale la critica viene assorbita entro una struttura che resta saldamente europea e continua a definire le condizioni di intelligibilità dell'umano e della storia.

Piuttosto differente è la situazione al *Wereldmuseum*, dove la razionalità occidentale entra in una configurazione che può essere definita genealogica, poiché viene esplicitamente storicizzata, problematizzata e resa oggetto di discorso, all'interno di un allestimento che espone con atteggiamento anche accusatorio il legame tra produzione di conoscenza e esercizio del potere. Qui, la classificazione viene messa in scena come pratica storica situata, legata a contesti coloniali, a dispositivi museali ottocenteschi, a teorie pseudo-scientifiche che hanno costruito gerarchie razziali e legittimato l'espansione europea, mentre le categorie che avevano organizzato il mondo in termini

di civiltà, progresso e primitività vengono presentate come effetti di un preciso regime epistemico e politico.

In questa configurazione la razionalità assume pienamente la forma di oggetto di analisi, poiché viene interrogata nelle sue condizioni di possibilità e nei suoi effetti e implicazioni politiche, producendo una narrazione che ne ricostruisce la genealogia e ne espone la dimensione culturalmente specifica.

Museo	**Sé/Altro**	**Universale**	**Razionalità**
Africa Museum	Inclusione asimmetrica	Ontologico gerarchizzato	Gestionale
Musée de l'Homme	Indifferenziazione	Epistemico totalizzante	Scientifica
Mudec	Inclusione asimmetrica	Integrativo selettivo	Economica
Muciv	Evocazione problematica	Problematizzato	Autocritica
Wereldmuseum	Somiglianza critica	Terzo conflittuale	Genealogica

10.3 L'opacità

Se la razionalità è il dispositivo attraverso cui il museo organizza il mondo che mette in scena, allora le strategie di opacità fanno parte dello stesso meccanismo, perché ogni organizzazione del discorso implica una selezione, una gerarchizzazione, una modulazione di ciò che diventa pienamente visibile e di ciò che resta sullo sfondo. L'opacizzazione del passato coloniale e della violenza non è soltanto un effetto accidentale o una mancanza, ma può essere una strategia semiotica vera e propria legata alla necessità di mantenere coerenza narrativa, stabilità simbolica e riconoscibilità istituzionale.

Un museo europeo che interroga la propria storia coloniale si muove sempre in una tensione tra esposizione del conflitto e preservazione della propria legittimità pubblica; rendere completamente trasparente la violenza strutturale su cui si sono fondati saperi, collezioni e patrimoni significherebbe destabilizzare irrimediabilmente il fondamento stesso dell'istituzione. Le strategie di opacità servono quindi a governare questa situazione particolarmente instabile, cioè a gestire l'intensità del trauma, a distribuire il conflitto in forme assimilabili, a evitare che la critica produca una frattura tale da compromettere la funzione pedagogica che il museo continua a rivendicare. In altre parole, l'opacizzazione permette di articolare la critica senza dissolvere completamente l'orizzonte epistemico entro cui il museo opera. In questo modo l'istituzione può riconoscere il colonialismo,

tematizzarlo, discuterlo, anche molto esplicitamente, e allo stesso tempo mantenere un ordine del senso che renda l'esperienza accettabile e gestibile per il visitatore.

Le strategie di opacità, dunque, non sono semplicemente strumenti di rimozione, ma modalità di regolazione del visibile, del dicibile, del pensabile che consentono al museo di affrontare il conflitto decoloniale senza perdere il controllo del quadro interpretativo complessivo.

La comparazione qui seguirà un movimento progressivo che esamina i vari musei partendo dalle forme di saturazione informativa, in cui l'eccesso di dati e dispositivi produce opacità per accumulo, fino alle strategie di dispersione e dislocazione del conflitto. L'analisi mostrerà così come, pur nelle differenze tra i casi, l'opacità si configuri come principio trasversale di regolazione del dissenso.

Quindi, il primo caso è quello della saturazione informativa, di cui l'esempio più paradigmatico è l'*Africa Museum*: qui, la densità di pannelli, grafici, mappe e dispositivi interattivi è talmente elevata da risultare quasi incredibile, perché produce una sollecitazione cognitiva continua ed estenuante che stanca il visitatore, obbligandolo necessariamente a compiere scelte e gerarchizzazioni fra queste informazioni: tuttavia, non gli vengono date competenze per operare queste scelte, ed è proprio l'aspetto più interessante della strategia semiotica, perché in assenza di coordinate autorevoli emergono come punti di ancoraggio i segmenti dotati di maggiore stabilità culturale, cioè oggetti ben stabilizzati nel senso comune, mentre la genealogia coloniale dei fenomeni descritti tende a disperdersi nella massa dei dati. Se l'obiettivo è quello di nascondere il passato sotto una infinità di discorsi che lo descrivono in modo minuzioso e ossessivo, direi che è stato totalmente raggiunto. Come ho detto, questa organizzazione del contenuto non può essere accidentale, perché si manifesta con coerenza in tutte le sale, e inoltre l'Africa Museum di Tervuren è uno degli oggetti più discussi nel dibattito sul patrimonio postcoloniale, ricevendo moltissime critiche tanto dalla comunità quanto dall'accademia sia nel passato sia nel presente. La saturazione cognitiva è dunque una vera e propria strategia, tramite cui la moltiplicazione dei materiali e la frammentazione delle superfici enunciative producono un effetto di incompetenza interpretativa attorno – fatalità – ai nodi più delicati della storia coloniale e al ruolo storico dell'istituzione museale nel processo imperiale. Il visitatore viene esposto a una quantità troppo elevata di informazioni, rimanendo privo degli strumenti necessari per ricostruire in modo coerente i nessi tra passato e presente, tra le economie estrattive contemporanee e la loro genealogia coloniale, tra i conflitti attuali nelle ex colonie e il ruolo ancora attivo delle potenze occidentali, comprese quelle belghe, nella riproduzione di condizioni di instabilità strutturale. In questa configurazione, l'opacità contribuisce a orientare la valorizzazione del discorso verso la competenza tecnica europea e verso le forme contemporanee di intervento e cooperazione, che emergono come risposte intrinsecamente morali, razionali, legittime a problemi presentati come

interni o contingenti, mentre le responsabilità storiche e le continuità strutturali restano difficilmente articolabili in un quadro critico unitario.

Al *Muciv* l'opacità assume una configurazione controllata e sistematica che si distingue dal caso dell'Africa Museum, poiché si struttura attraverso soprattutto una combinazione coerente di dispersione sintagmatica, dislocazione topologica del trauma e specializzazione del metalinguaggio, dispositivi che attraversano l'intero percorso espositivo e ne regolano in profondità l'organizzazione, minando anche in questo caso l'efficacia comunicativa.

Anzitutto, la collocazione del colonialismo italiano risulta interessante, poiché le sezioni che lo tematizzano in modo più diretto e "crudo" compaiono in aree non centrali o in fasi avanzate della visita, quando l'attenzione del pubblico si è già distribuita su molteplici oggetti e nuclei tematici, con l'effetto di impedirne l'assunzione a principio ordinatore dell'esperienza complessiva e di renderlo uno dei contenuti disponibili, intercettabile soprattutto da un visitatore già motivato a riconoscerne la rilevanza. Inoltre, la dispersione sintagmatica qui osservabile produce una scomposizione del fenomeno violento in una serie di episodi isolati, figure singole, rappresentazioni puntuali e momenti distinti che vengono presentati senza essere inseriti in una trama narrativa capace di ricostruirne la logica complessiva del fenomeno. A questo si aggiunge poi la specializzazione del metalinguaggio critico, articolato attraverso riferimenti al dibattito post- e decoloniale e attraverso un lessico teorico denso e articolato, che presuppone competenze accademiche specifiche, producendo una selezione dei destinatari e limitando l'accesso pieno alle implicazioni sistemiche del discorso; il visitatore privo di tali strumenti può cogliere la presenza di una riflessività, ma incontra difficoltà nel ricostruire le connessioni tra passato coloniale e continuità contemporanee del potere.

Un ulteriore elemento di opacità risiede nella continuità strutturale con il paradigma etnografico tradizionale, visibile nell'organizzazione delle collezioni secondo criteri geografici e tematici, nella centralità delle pratiche classificatorie e nella permanenza della distinzione tra soggetto europeo che conosce e oggetto extraeuropeo che viene conosciuto, dispositivi che consolidano il programma narrativo dominante e ne garantiscono la stabilità.

L'opacità al Museo delle Civiltà si configura così come una ricomposizione del conflitto che, pur riconoscendo e tematizzando il colonialismo, lo fa entro una cornice che ne riduce progressivamente la forza strutturante, consentendo all'istituzione di presentarsi come consapevole e aggiornata senza che il proprio assetto epistemico venga sottoposto a una trasformazione profonda.

Il caso del *Musée de l'Homme* è in parte simile al Muciv, poiché implementa anch'esso strategie di dispersione, ma se ne distingue per la trasparenza del registro enunciativo, generalmente chiaro e accessibile. Proprio questa trasparenza contribuisce a rendere meno visibile il modo in cui il conflitto coloniale viene neutralizzato entro un quadro stabilizzato. In particolare, il linguaggio che viene

adottato è oggettivante: il ricorso a un registro tecnico-scientifico e descrittivo tende a raffreddare l'intensità del conflitto, traducendo pratiche e oggetti storicamente implicati nella violenza coloniale in materiale conoscitivo amministrabile, più che in nodo etico-politico capace di produrre disagio e presa di posizione.

Per quanto riguarda poi la dispersione sintagmatica: anche qui, il colonialismo qui non viene costruito come filo narrativo continuo, ma compare attraverso elementi distribuiti nel tragitto espositivo – riferimenti alla storia disciplinare, oggetti legati all'antropologia fisica, citazioni autorevoli, richiami alle classificazioni del passato – che non convergono in una concatenazione capace di restituire la dimensione sistemica della violenza e la responsabilità delle istituzioni scientifiche. Questa dinamica è rafforzata dalla dislocazione topologica del trauma, poiché i contenuti più direttamente connessi alla genealogia coloniale della disciplina e alle responsabilità istituzionali vengono collocati in segmenti non centrali rispetto all'asse principale dell'esperienza.

L'effetto combinato di tali dispositivi non consiste nella rimozione del colonialismo, che resta tematizzato e riconoscibile come fatto storico, ma nel suo "raffreddamento", nella sua attenuazione interpretativa: la violenza appare come contenuto documentabile e già attraversato dalla maturazione critica presente, mentre i nessi tra universalismo dell'umano, gerarchie disciplinari e responsabilità storiche delle istituzioni restano sullo sfondo, demandati a un lavoro di ricomposizione individuale che il percorso non guida esplicitamente e che può anche non realizzarsi.

Nel percorso del *Mudec* le strategie di dispersione sintagmatica e di dislocazione topologica del trauma risultano chiaramente operative e vengono orientate verso la costruzione di una narrazione coerente con l'identità contemporanea della città. All'interno della mostra, il colonialismo viene distribuito in segmenti distinti lungo il tragitto espositivo, e questa frammentazione consente al museo di separare nettamente il colonialismo in momenti diversi, organizzandoli secondo una progressione che conduce da una fase iniziale valorizzata a una fase finale esplicitamente problematizzata.

Nella parte iniziale del percorso il colonialismo viene associato a dinamiche commerciali, esplorative e a un atteggiamento di curiosità verso le altre culture, elementi che dialogano direttamente con l'immagine attuale di Milano come città aperta, intraprendente e globale; la figura di Pippo Vigoni contribuisce poi a rafforzare questa costruzione, offrendo un esempio di espansione presentata come animata da interesse conoscitivo e spirito di scambio. La dispersione narrativa permette così di isolare e mettere in evidenza una dimensione del colonialismo interpretata euforicamente. Nella parte conclusiva della mostra il colonialismo viene invece collegato alla discriminazione, al razzismo e al fascismo, e il trauma viene concentrato in un segmento circoscritto che delimita temporalmente e simbolicamente la fase più violenta del processo. La dislocazione topologica del conflitto e la scansione del percorso producono una distinzione interna al fenomeno coloniale e favoriscono una

gerarchizzazione delle sue componenti, attraverso la quale la città viene progressivamente posizionata come soggetto capace di prendere distanza dalle forme più radicali di oppressione e di riconoscersi in una tradizione diversa, più compatibile con l'immagine neoliberale di apertura e dinamismo globale.

Nel caso del *Wereldmuseum*, infine, l'opacità assume una forma particolarmente sofisticata, perché si manifesta all'interno di un dispositivo espositivo che appare estremamente chiaro, accessibile e dichiaratamente critico. Il lessico è diretto e molto accessibile, i pannelli esplicitano con decisione la violenza coloniale e la continuità tra passato e presente, e il museo tematizza il colonialismo come struttura economica, politica ed epistemica capace di attraversare il tempo. All'interno di questa forte presa di posizione si osserva tuttavia una selettività storica precisa, che rende pienamente visibili alcune fasi e alcuni nodi del processo coloniale e lascia in ombra altri snodi più recenti, come le forme di resistenza indonesiana e le implicazioni istituzionali contemporanee direttamente connesse allo Stato e agli apparati culturali. Questa selezione contribuisce a rendere meno leggibile la responsabilità concreta delle istituzioni attuali e attenua la possibilità di collegare il conflitto storico alle sue articolazioni politiche più prossime, producendo una zona di opacità che agisce per delimitazione del campo storico rappresentato.

A questa prima strategia si affianca una seconda operazione, che introduce il tema della colpevolizzazione e prepara la sezione successiva dell'analisi. Il *Wereldmuseum* costruisce infatti la responsabilità coloniale come dispositivo sistemico e infrastrutturale, distribuendo la colpa lungo una rete che attraversa attori storici, istituzioni, pratiche economiche e cornici culturali, e configurando il colonialismo come struttura pervasiva che connette in modo continuo passato e presente. Nel caso specifico del Wereldmuseum questa distribuzione assume la forma di un addensamento, perché la critica viene formulata con intensità e la continuità strutturale viene tematizzata, generando un'elevata densità accusatoria che investe l'intero sistema coloniale e le sue eredità. Proprio questa costruzione sistemica può produrre una forma di opacità, poiché il livello elevato di astrazione e la diffusione della responsabilità lungo una molteplicità di soggetti e dispositivi rendono meno immediata l'individuazione di centri istituzionali specifici e di responsabilità concretamente imputabili nel presente.

Il Wereldmuseum offre così una configurazione duplice: da un lato rende il conflitto coloniale ampiamente visibile e lo iscrive in una continuità strutturale, dall'altro delimita il campo storico rappresentato e distribuisce la colpa entro un quadro sistemico che attenua la focalizzazione su responsabilità istituzionali puntuali. Questa combinazione consente di concludere il discorso sull'opacità mostrando la sua forma più avanzata e al tempo stesso apre il passaggio verso un'analisi

comparativa dei diversi meccanismi di colpevolizzazione attraverso cui i musei europei riorganizzano la responsabilità coloniale.

Infatti, come già discusso nella parte teorica iniziale della tesi, le strategie di colpevolizzazione possono funzionare a loro volta come strategie di opacità, poiché il modo in cui la responsabilità viene costruita e distribuita incide direttamente sulla sua leggibilità politica. La concentrazione, la diffusione o l'astrazione della colpa producono effetti diversi sulla possibilità di individuare soggetti, istituzioni e continuità concrete. Anche un discorso fortemente critico e trasformativo può generare zone di indeterminatezza quando la responsabilità viene inscritta in una struttura ampia e pervasiva, rendendo meno immediata l'imputazione specifica e contribuendo così a una regolazione selettiva del visibile.

10.4 La colpa

La configurazione della colpa partecipa quindi alla regolazione del visibile e del dicibile intorno alla violenza coloniale; in questa fase della comparazione, tuttavia, l'attenzione si concentrerà esclusivamente sui meccanismi di colpevolizzazione e sulle strategie attraverso cui i musei in esame costruiscono, articolano e rendono operativa la figura semiotica del colpevole, ricordando che la colpevolizzazione non nasconde il conflitto: lo individua moralmente.

La prima configurazione che voglio individuare nella comparazione è quella della colpa circostanziata, una strategia che concentra la responsabilità entro una figura o un segmento temporale delimitato, secondo una sequenza narrativa che conduce a una fase culminante in cui il male appare con evidenza e può essere nominato, condannato e performativamente separato dall'ordine presente.

Nel caso del *Mudec* questa strategia emerge con particolare chiarezza: il colonialismo problematico viene ricondotto in larga misura alla fase fascista, che diventa lo snodo della violenza, del razzismo e della repressione, mentre la fase precedente, legata alle dinamiche commerciali ed esplorative, viene presentata attraverso un lessico che valorizza la curiosità, il benessere e la ricchezza. L'effetto di questa configurazione è una forte chiarezza morale, poiché il colpevole risulta identificabile e il giudizio appare inequivocabile. In questo modo, il male viene appunto circostanziato e la comunità contemporanea può così riconoscere la violenza, prenderne le distanze e riaffermare la propria identità su basi differenti. La colpa diventa oggetto di rappresentazione e di condanna, mentre la continuità strutturale tra le fasi storiche tende a perdere centralità, con una conseguente riduzione della capacità trasformativa del dispositivo, che produce espiazione simbolica più che interrogazione radicale del presente.

Questa forma di circoscrizione costituisce una modalità efficace di moralizzazione della violenza e può coesistere con altre strategie, come mostra il caso dell'*Africa Museum*, dove la costruzione della

colpa si articola in due livelli successivi che modificano progressivamente la forma della responsabilità. In una prima fase il dispositivo espositivo concentra l'attenzione sulla figura di Leopoldo II, che assume il ruolo di antagonista paradigmatico e viene associato alla stagione più brutale della presenza belga in Congo, spesso evocata come colonia del "terrore". La violenza appare qui come fortemente disforizzata attraverso una narrazione che isola il periodo leopoldino e lo presenta come momento culminante di sfruttamento e repressione.

A questo primo livello si sovrappone una seconda configurazione che ridistribuisce la responsabilità lungo una rete più ampia di attori e dispositivi. Dopo la fine del dominio personale di Leopoldo II, la narrazione si sposta verso la colonia "legale" e introduce una pluralità di soggetti economici, amministrativi e locali, inserendo il colonialismo in una trama complessa di relazioni commerciali, interessi industriali e dinamiche politiche che attraversano tempi diversi e coinvolgono molteplici centri decisionali. La responsabilità viene così retrodatata, lateralizzata, frammentata in una costellazione di attori che rende meno immediata l'individuazione di un punto focale. Ora, l'effetto complessivo è piuttosto efficace: da una parte, si rafforza la presenza del colpevole, e dall'altra si diluisce la colpa in un sistema diffuso e poco comprensibile. La figura paradigmatica di Leopoldo II fornisce così un ancoraggio morale forte, mentre la successiva moltiplicazione degli attori produce una dispersione che rende più difficile ricostruire la continuità tra il passato coloniale più recente e le forme contemporanee di sfruttamento estrattivista.

Ora, il passaggio al caso successivo si può introdurre con questa domanda: quali effetti si generano quando la responsabilità non viene soltanto diluita nella molteplicità storica, ma viene traslata su un piano universale che ridefinisce la stessa imputabilità del conflitto?

L'astrazione antropologica è una strategia di colpevolizzazione attraverso la quale, come dicevamo nella prima parte teorica del lavoro, la responsabilità viene traslata dal piano storico-politico a un piano universale. La violenza coloniale e l'etnocentrismo vengono ricondotti a una dinamica generale dell'umanità, descritta come tendenza diffusa alla costruzione di gerarchie e alla produzione di alterità, e la colpa assume così una forma generalizzata che attraversa tempi e contesti diversi. In altre parole, la responsabilità si universalizza, perde l'ancoraggio a un antagonista situato e si distribuisce su un orizzonte antropologico ampio, entro il quale il conflitto appare come espressione di una disposizione umana ricorrente. Questo è esattamente il caso del *Musée de l'Homme*: l'idea secondo cui "barbaro è chi crede nella barbarie" condensa tale impostazione, poiché sposta l'attenzione dal giudizio su un contesto storico determinato a una riflessione generale, permettendo di interpretare il colonialismo come una delle tante manifestazioni possibili di tale dinamica. L'adozione di un linguaggio oggettivante, già analizzato sul piano dell'espressione, rafforza questa configurazione sul piano del contenuto, cooperando dunque a creare un effetto complessivo di depoliticizzazione del

conflitto, che viene sottratto alla sua dimensione di responsabilità storica situata. La responsabilità perde densità attanziale, l'antagonista storico scompare e la colpa si astrae.

Prendiamo in esame ora il caso del *Muciv*, che presenta un'organizzazione ancora diversa e forse più interessante perché strutturalmente ambigua: l'evocazione della colpa, una strategia attraverso la quale il trauma coloniale viene riconosciuto, mentre l'assegnazione della responsabilità resta sospesa. La colpa appare certamente come problema storico e morale, viene richiamata attraverso episodi, immagini e riferimenti espliciti alla violenza, e tuttavia la costruzione di un antagonista preciso non si compie, lasciando l'imputazione in uno stato di indeterminatezza. Per esempio, ricorderemo l'opera d'arte dedicata alla strage di Yekatit, momento estremamente problematico della storia coloniale italiana perché caratterizzato da una brutalità incredibile. Di questa strage non si dice fondamentalmente nulla, e il registro è sempre molto oscuro e ambiguo. Eventi come questo nel museo sono evocati in quanto fatti gravi e storicamente rilevanti, ma la concatenazione attanziale che dovrebbe collegare decisioni, attori e sistemi di potere risulta decisamente debole, e l'individuazione dei soggetti responsabili resta sfumata. Come ormai risulterà evidente, gli effetti di questa configurazione si traducono in un'enigmaticità morale che rende difficile assumere una posizione chiara rispetto al conflitto rappresentato. Se in un museo che si vuole decolonizzato o in dialogo con le istanze critiche post- e decoloniali non viene identificato un antagonista, allora si innesca un processo che letteralmente impedisce la produzione di un momento di espiazione simbolica e in generale di qualsiasi trasformazione, perché il dispositivo resta in una condizione di stallo trasformativo. Così, la tematizzazione del colonialismo non conduce a una ridefinizione netta dei rapporti tra passato e presente, né favorisce la costruzione di una postura decoloniale coerente. La strategia è completamente inefficace da praticamente tutti i punti di vista, mentre le altre, seppur opache e selettive, sono in grado di produrre trasformazioni e prendere posizioni. Questa incapacità di prendere posizione è un elemento sicuramente molto interessante.

All'estremo opposto abbiamo una configurazione in cui la responsabilità viene addensata in una struttura sistemica e al tempo stesso trasferita sul soggetto visitatore, producendo una forma di implicazione diretta che modifica radicalmente la posizione del pubblico all'interno della narrazione e l'impatto dell'istituzione sulla collettività. Nel caso del *Wereldmuseum*, lo abbiamo detto, il colonialismo viene denunciato in quanto colonialità, cioè struttura di potere dove i diversi linguaggi del passato coesistono con quelli della modernità tardo capitalista in una rete capace di dominare ancora oggi soggetti umani e non umani. Questo addensamento produce un'alta densità critica, rendendo difficile separare nettamente il passato dall'ordine attuale ma anche individuare le responsabilità istituzionali attuali. La mossa "vincente" di questo museo, che lo rende poi fra i più riusciti in Europa, è l'attivazione – accanto all'addensamento – di una strategia di colpa per

implicazione che coinvolge direttamente il visitatore, il quale viene costruito come soggetto inserito in una continuità storica, materiale, diciamo semiotica in generale, che prolunga gli effetti del colonialismo attraverso pratiche di consumo, benefici economici ereditati e assetti geopolitici contemporanei. La responsabilità viene così configurata come partecipazione a un sistema che produce vantaggi differenziali, e il pubblico viene interpellato in modo esplicito come parte di questa catena di continuità. L'esperienza espositiva assume una dimensione pedagogica orientata alla trasformazione, poiché la consapevolezza della propria posizione diventa il punto di partenza per un possibile cambiamento di pratiche e di sguardo.

Gli effetti di questa configurazione si muovono lungo un asse ambivalente. Da un lato, l'addensamento sistemico e l'implicazione soggettiva aprono la possibilità di produrre soggetti responsabili, capaci di riconoscere la propria collocazione entro un ordine storico che continua a generare disuguaglianze e gerarchie. Dall'altro lato, l'interpellazione individuale può favorire uno spostamento dell'attenzione verso la dimensione personale della responsabilità, con il rischio di attenuare la pressione critica nei confronti delle istituzioni e delle strutture che organizzano il sistema nel presente. In questa configurazione la colpa diventa un dispositivo potenzialmente trasformativo, poiché coinvolge direttamente il soggetto contemporaneo, e al tempo stesso mantiene una tensione interna tra densità strutturale della critica e focalizzazione sull'agire individuale.

Museo	**Strategia di colpevolizzazione**	**Strategie di opacità attivate**
Mudec	Colpa circostanziata	Dispersione sintagmatica; dislocazione topologica del trauma
Africa Museum	Colpa circostanziata + distribuzione (dissoluzione)	Saturazione informativa; dispersione sintagmatica; linguaggio oggettivante
Musée de l'Homme	Astrazione antropologica	Linguaggio oggettivante; dispersione sintagmatica; dislocazione topologica
Muciv	Evocazione della colpa	Dispersione sintagmatica; dislocazione topologica; specializzazione del metalinguaggio
Wereldmuseum	Addensamento sistemico + implicazione	Selettività storica; elevato livello di astrazione sistemica

Queste forme possono essere lette lungo un asse trasformativo che distingue tra una colpa trattata come oggetto di rappresentazione e una colpa attivata come dispositivo di trasformazione. Nel primo caso il conflitto viene tematizzato, reso visibile e moralmente inquadrato entro un perimetro che ne consente la gestione semiotica; nel secondo caso la responsabilità viene organizzata in modo tale da incidere sulla posizione del soggetto contemporaneo, sollecitando una ridefinizione delle pratiche e delle appartenenze. La differenza decisiva tra i musei non riguarda il riconoscimento del colonialismo, che risulta ormai ampiamente tematizzato, bensì la forma semiotica della responsabilità che ciascun dispositivo costruisce e la sua capacità di produrre soggetti trasformabili entro l'orizzonte del presente.

10.5 Il visitatore

La modalità con cui il museo costruisce la figura del responsabile non incide soltanto sulla rappresentazione del passato, ma orienta anche la posizione che il visitatore può assumere all'interno del percorso. La definizione della responsabilità, infatti, delimita le forme di coinvolgimento soggettivo rese possibili dall'esperienza espositiva, tracciando i confini entro cui il pubblico può collocarsi rispetto al conflitto decoloniale. Ogni configurazione della colpa produce una determinata economia della soggettivazione: stabilisce da quale punto si guarda il trauma, se lo si attraversa come parte implicata, come osservatore distaccato, come soggetto moralmente legittimato o come presenza esterna al campo dell'imputazione. In questo modo la costruzione del colpevole non organizza soltanto la distribuzione del male, ma regola anche le posture etiche e cognitive accessibili, determinando il livello di tensione politica che il museo è disposto a sostenere e il tipo di trasformazione che può essere immaginato entro il proprio orizzonte.

Nel *Musée de l'Homme* il soggetto-visitatore viene collocato fuori dal centro dell'imputazione, perché il percorso espositivo organizza il conflitto coloniale come parte di una storia generale dell'umanità e lo inserisce in un quadro interpretativo già stabilizzato, entro il quale il pubblico è guidato a comprendere, collegare, classificare e riconoscere, senza essere chiamato a situarsi dentro una continuità concreta tra passato e presente.

La responsabilità non viene articolata come catena che attraversa il presente del soggetto che visita, e per questa ragione il pubblico può riconoscere la violenza coloniale come evento storico e come problema culturale senza percepirsi dentro un sistema che ne prolunga gli effetti. Il risultato è allora una figura di soggetto non implicato, che attraversa il museo come spazio di conoscenza e di consapevolezza culturale, che può riconoscere errori, derive e gerarchie del passato, e che esce dall'esperienza con un'immagine dell'umanità ricomposta entro un orizzonte comune, senza che la visita produca una ridefinizione della propria posizione nel mondo contemporaneo.

Nel caso del *Mudec*, la configurazione della colpa circostanziata produce una figura di visitatore che attraversa il conflitto in modo più diretto rispetto all'Homme, perché il percorso lo immerge in una memoria storica chiaramente problematizzata, a un certo punto, e lo colloca dentro una continuità culturale che conserva tracce di quell'eredità. L'esperienza di visita costruisce una situazione in cui il pubblico è chiamato a riconoscere che le categorie razziali e le gerarchie simboliche elaborate nel passato hanno lasciato sedimenti nel presente, e questa consapevolezza incide sulla posizione soggettiva, generando una tensione che riguarda il proprio ambiente sociale e il proprio orizzonte culturale. Il visitatore si trova così in una postura eticamente sollecitata che lo espone a una domanda di comprensione e di vigilanza critica rispetto all'alterità e al comportamento in relazione alla differenza. In altre parole, l'esperienza non lo investe come erede diretto di un sistema strutturale di dominio, né lo inserisce in una catena di responsabilità materiale che attraversa le pratiche quotidiane, e tuttavia lo pone in una zona di inquietudine riflessiva in cui il passato non appare completamente separato dal presente. La posizione che ne deriva è quella di un soggetto non assolto, che non riceve cioè una piena legittimazione morale dell'ordine contemporaneo, perché la visita mette in evidenza una frattura che attraversa la storia nazionale e ne segnala la persistenza simbolica.

Nel caso dell'*Africa Museum*, la strategia adottata costruisce un visitatore che può attraversare il conflitto coloniale in una posizione di giudice morale e uscire dall'esperienza con la percezione di aver preso distanza dal male rappresentato, perché il percorso offre da una parte punti di condensazione chiari attorno ai quali organizzare l'indignazione e formulare una condanna esplicita, mentre dall'altra diluisce la responsabilità in una rete che tende poi ad assottigliarsi e dissolversi. Come abbiamo già in parte osservato, l'esperienza favorisce una presa di coscienza storica e un riconoscimento della violenza, seppur limitati, e allo stesso tempo consolida una distanza che protegge la comunità attuale da una messa in causa strutturale, compreso il visitatore. Il pubblico può riconoscere l'ingiustizia, può percepire la gravità degli eventi e può attribuire responsabilità a soggetti del passato, mantenendo però una posizione esterna e assolta, "dalla parte giusta" della storia, consolidando così un senso di distanza rispetto al sistema che ha prodotto la violenza rappresentata.

Nel caso del *Muciv*, la configurazione della colpa produce una figura di visitatore ancora diversa, quella di un soggetto che attraversa il conflitto coloniale in una condizione di instabilità interpretativa, perché il trauma è come dicevamo "additato" ma non è affatto articolato, la denuncia non si consolida mai in una narrazione chiara. Il visitatore si trova così in uno spazio che riconosce il colonialismo e lo integra in un discorso autoriflessivo sull'istituzione, e questa integrazione produce una tensione forte che attraversa l'intero percorso, nel senso che la consapevolezza della violenza convive con una difficoltà a individuare una sequenza coerente di responsabilità e una continuità tra passato e presente. L'effetto sulla posizione soggettiva è, ovviamente, una sospensione: il pubblico percepisce che il

conflitto lo riguarda in quanto membro di una comunità storica e culturale, e allo stesso tempo non riceve dall'autorità museale alcuna coordinata che lo definisca come implicato, come erede diretto o come semplice osservatore esterno – che insomma lo aiuti a capire cosa sta succedendo e cosa debba fare.

Al contrario, e infine, lo spazio del *Wereldmuseum* produce un visitatore collocato dentro la continuità del conflitto coloniale, immerso nella colonialità, e che viene interpellato come parte di una storia ancora operante: l'esperienza di visita lo guida a riconoscere che le strutture economiche, sociali, politiche e culturali generate dal colonialismo attraversano il presente e producono effetti concreti nelle condizioni di vita contemporanee. Il percorso lo inserisce in una trama densa che collega memoria, istituzioni, pratiche quotidiane e benefici materiali, e questa connessione rende difficile separare il passato dall'ordine attuale entro cui egli stesso si muove. Il visitatore viene così costruito come soggetto situato, che partecipa a un sistema di relazioni ereditate e che occupa una posizione determinata all'interno di un assetto globale segnato da asimmetrie persistenti. L'esperienza non si esaurisce però nella comprensione del trauma, poiché orienta lo sguardo verso la propria collocazione nel mondo, sollecitando una riflessione che riguarda le abitudini, i consumi, le appartenenze e le forme di cittadinanza. La responsabilità assume una dimensione attuale e coinvolgente, e questa attualizzazione modifica la postura del pubblico, che attraversa il museo come spazio di apprendimento e insieme come spazio di messa in questione della propria posizione.

La visita produce quindi un soggetto implicato, che non può restare nella zona del giudizio distaccato o della semplice consapevolezza culturale, perché il dispositivo lo riconosce come parte del problema e quindi richiede una presa di posizione. L'intensità del conflitto resta governata entro l'orizzonte istituzionale che lo contiene, e tuttavia l'esperienza rende disponibile una trasformazione della propria collocazione etica e politica, offrendo al visitatore la possibilità di ridefinire il proprio rapporto con il passato coloniale e con le sue eredità nel presente.

Museo	**Visitatore**	**Posizione rispetto alla colpa**	**Coinvolgimento nel presente**
Musée de l'Homme	Non implicato	Esterna all'imputazione	Assenza di responsabilità
Mudec	Non assolto	Tensione morale	Vigilanza critica, nessuna implicazione strutturale

Africa Museum	Assolto	Condanna del passato, distanza dal sistema	Giudizio morale, ordine presente legittimato
Muciv	Sospeso	Colpa evocata, imputazione instabile	Riflessione senza postura definita
Wereldmuseum Amsterdam	Implicato	Responsabilità sistemica attuale	Coinvolgimento diretto e trasformativo

Nel percorso comparativo sviluppato fin qui, il visitatore emerge come l'effetto più sensibile delle operazioni discorsive messe in campo dal museo, perché ogni dispositivo, nel momento in cui organizza l'umano universale, mette in scena una certa razionalità, governa l'opacità e configura la colpa, produce anche una posizione soggettiva praticabile, definendo in modo più o meno esplicito da dove il pubblico può guardare il conflitto e con quale margine di coinvolgimento può attraversarlo. La figura del visitatore si definisce quindi come una postura etica e cognitiva, una posizione enunciazionale che nasce dall'intreccio tra categorie di intelligibilità, regimi di visibilità e strategie di imputazione.

La sequenza comparativa mostra che il museo, mentre afferma un certo universo comune e rende governabile la relazione Sé/Altro, stabilisce anche il grado di continuità tra passato e presente che il pubblico è in grado di percepire come pertinente alla propria esistenza: la responsabilità può restare fuori campo, può essere avvertita come inquietudine culturale, può produrre una distanza moralmente autorizzante, può lasciare il soggetto in una condizione di indeterminazione, oppure può trasformarsi in una chiamata diretta a riconoscersi dentro una trama storica e materiale che continua ad agire. In questa dinamica, la trasformazione possibile del visitatore non dipende soltanto dalla quantità di trauma esposto o dalla forza della denuncia, ma dalla forma con cui il discorso museale rende abitabili i nessi tra storia e presente, tra sapere e potere, tra memoria e responsabilità, e dalla capacità del dispositivo di assegnare ruoli sufficientemente leggibili da sostenere una postura, un giudizio, una riflessione o una presa di posizione.

Si può quindi assumere il visitatore come uno dei luoghi di sintesi privilegiati del lavoro museale: la sua posizione dice quanto l'universale stabilizza o mette in tensione le polarità, quanto la razionalità resta fondamento silenzioso oppure diventa oggetto di genealogia, quanto l'opacità protegge l'ordine del senso o ne apre le fratture, quanto la colpa viene circoscritta, dissolta, astratta, evocata o addensata fino a interpellare direttamente il soggetto contemporaneo. In questo senso il visitatore funziona come indicatore della soglia di conflitto che il museo accetta nel proprio spazio, e insieme come misura della trasformazione che l'istituzione è disposta a lasciare accadere.

10.6 Il testimone

Nel panorama dei musei analizzati, la figura del testimone occupa una posizione centrale perché rappresenta il punto in cui l'istituzione affronta in modo esplicito la crisi di legittimità prodotta dalla propria genealogia coloniale e dalle istanze decoloniali contemporanee. In tutti i casi considerati, il museo attiva una forma di testimonianza che rende visibile la propria consapevolezza del trauma storico e mette in scena un gesto di ascolto, di riconoscimento o di trasformazione, offrendo al pubblico una prova concreta della propria collocazione etica nel presente. La presenza del testimone funziona così come dispositivo di ri-legittimazione, poiché attraverso di essa il museo certifica pubblicamente di avere attraversato una fase critica e di aver riorientato il proprio sguardo.

Ciò che distingue profondamente i musei non riguarda quindi l'attivazione della testimonianza in quanto tale, che risulta ormai una componente strutturale del discorso museale contemporaneo, bensì la forma specifica che essa assume e il ruolo narrativo che le viene assegnato all'interno del percorso espositivo. In alcuni casi la testimonianza orienta il conflitto verso una ricomposizione armonica, in altri ne mantiene viva la tensione, in altri ancora lo dissolve in una riflessione teorica o lo sospende in una zona di ambiguità. I musei si distribuiscono dunque lungo modalità differenti di gestione del conflitto coloniale anche attraverso la costruzione del testimone, e proprio in questa variazione si rende leggibile la diversa qualità e intensità del sigillo di legittimità che ciascuna istituzione costruisce.

Nel caso dell'*Africa Museum*, questa figura assume la forma del testimone omologato: viene collocato in una posizione strutturalmente decisiva all'interno del percorso espositivo, poiché attraverso la sua parola il museo orienta fin dall'inizio il modo in cui il visitatore è chiamato a leggere l'intera narrazione. Le testimonianze inserite nella sala dedicata ai rituali e alle cerimonie mettono al centro alcune esperienze fondamentali e fondanti dell'esistenza (la nascita, la morte, i passaggi di età o le pratiche commemorative) presentandole come strutture universali che attraversano tutte le culture e che rendono visibile una comune umanità al di là delle differenze storiche. Il conflitto decoloniale resta il presupposto che autorizza la presa di parola e giustifica la necessità dell'ascolto, tuttavia non diventa l'oggetto diretto della testimonianza, che si concentra invece su ciò che accomuna e che permette una ricomposizione simbolica dell'alterità.

Il marchio di legittimità viene costruito attraverso questa operazione di armonizzazione, poiché il museo dimostra di riconoscere la dignità delle culture precedentemente subordinate e di valorizzarne la voce all'interno di un orizzonte condiviso che non produce fratture destabilizzanti. La testimonianza contribuisce così a generare una pacificazione anticipata che orienta l'intero percorso,

preparando il visitatore a interpretare le differenze successive come variazioni di uno stesso fondo umano e stabilendo fin dall'inizio un regime di lettura empatico e sostanzialmente riconciliato.

Nel *Musée de l'Homme* il testimone è non critico, e assume innanzitutto la forma della voce attribuita ai soggetti colonizzati davanti ai calchi antropometrici. Le colonnine sonore restituiscono una parola che riumanizza quei corpi oggettivati dalla scienza razziale, ma questa parola non articola una condanna della pratica che li ha prodotti né nomina il colonialismo come struttura di violenza; la testimonianza viene anzi integrata in un quadro asettico e scientifico, dove l'universale diventa generale e dove il generale diventa apolitico. Il dispositivo consente al discorso di chiudersi senza frattura, perché la voce del colonizzato stesso, oggi, certifica che il problema è risolto, che è possibile parlare di colonialismo assumendo una postura non contestatrice.

Il secondo testimone non critico all'Homme è l'"ambasciatore della biodiversità", incarnato da Mundiya Kepanga e collocato in una posizione laterale nella terza sezione, in zona di soglia tra globalizzazione e crisi ambientale. Mundiya Kepanga è presentato come capo Huli che viaggia nel mondo per difendere ecosistemi fragili, costruito in quanto figura che combina quindi radicamento territoriale e mobilità globale. Tuttavia la sua collocazione periferica rispetto alla centralità semiotica assegnata alla "condivisione delle risorse" costruisce un quadro in cui l'alterità resta evocata e simbolizzata senza diventare principio organizzatore del discorso. Il suo intervento introduce un'idea di continuità ontologica tra viventi e una responsabilità che eccede la semplice gestione delle risorse, ma questa visione viene riassorbita come orizzonte utopico e non entra in tensione con il programma narrativo dominante. La crisi ambientale viene così tematizzata come problema di sostenibilità interna al sistema globale, mentre l'ambasciatore resta figura mediatrice silenziosa, simbolicamente forte e pragmaticamente disattivata.

Accanto a questi testimoni, opera una costellazione di testimoni autorevoli che strutturano l'intero spazio enunciativo del museo. La Francia si auto-legittima come soggetto capace di parlare a nome dell'umanità attraverso una serie di figure che attraversano l'allestimento e ne fondano l'autorità: Cartesio, Lévi-Strauss, Paul Rivet, Dumoutier, Platone, Diderot, Broca e altri nomi soprattutto della tradizione filosofica e scientifica francese. Questa sequenza di presenze costruisce un effetto di auto-delega, in cui la grandezza intellettuale e scientifica nazionale funziona come garanzia della posizione enunciazionale adottata dal museo. Il colonialismo compare come sfondo opaco della storia della scienza, viene ammesso come contesto in cui si sono prodotti errori teorici – e così il progetto scientifico occidentale resta complessivamente salvaguardato: il sapere assume il ruolo di mediatore universale e ricodifica la violenza come oggetto di conoscenza, sospendendo il conflitto entro un ordine cognitivo che privilegia spiegazione e classificazione.

Nel complesso, i testimoni di questi due primi musei rappresentano un esempio di neutralizzazione forte del conflitto, che passa attraverso l'astrazione epistemica e la concentrazione dell'autorità. Tuttavia il testimone può assumere configurazioni anche molto oppositive nei confronti dei codici istituzionali: la loro presenza nei musei contribuisce ad incrementare il conflitto decoloniale, portandolo direttamente nel nucleo della semiosfera, ma allo stesso tempo produce effetti peculiari sul ruolo della sede che li ospita.

Nel *Wereldmuseum* la figura del testimone assume una posizione centrale nell'economia complessiva della narrazione e viene costruita come soggetto militante, esplicitamente critico, portatore di un'accusa morale diretta che denuncia il razzismo sistemico, le disuguaglianze persistenti e la violenza coloniale con le sue eredità nel presente, articolando una presa di parola che si dichiara non pacificata e che rifiuta di essere assorbita in una narrazione conciliatoria. Le testimonianze sono cariche di rivendicazione e di richiesta di giustizia, assumono una postura etica forte che conferisce loro elevata legittimità e, in alcuni casi, si manifestano attraverso pratiche performative che occupano simbolicamente lo spazio museale, trasformandolo in scena di contestazione e rendendo il conflitto un elemento visibile e strutturante del percorso.

Questa accusa non si dirige verso l'istituzione che la ospita e il museo viene presentato come lo spazio che rende possibile la presa di parola, come l'infrastruttura che garantisce visibilità alla critica e che offre le condizioni per l'articolazione del conflitto, così che la legittimità morale dei testimoni si riflette sull'istituzione stessa e contribuisce a rafforzarne l'autonarrazione come soggetto trasformato e consapevole. Le testimonianze sono selezionate, montate e incorniciate entro un dispositivo che ne organizza le condizioni di enunciazione, stabilendo chi può parlare, in quale formato, per quanto tempo e in quale contesto spaziale e narrativo, e la contestazione, pur reale e dichiarata, viene resa compatibile con il programma complessivo dell'istituzione.

Il conflitto viene riconosciuto e mantenuto visibile, la tensione morale attraversa il percorso e interpella il visitatore in modo diretto, e allo stesso tempo l'architettura discorsiva che contiene questa tensione resta stabile, poiché l'accusa intensifica la dimensione etica del museo e contribuisce a consolidarne la posizione come spazio che ascolta, accoglie e sostiene la denuncia. In questo equilibrio tra rivendicazione e integrazione si definisce una forma di militanza incorporata in cui il testimone agisce come accusatore integrato, rafforzando l'intensità morale del discorso e conferendo all'istituzione una legittimità fondata sulla capacità di sostenere il conflitto senza esserne destabilizzata.

Dunque, ora, dopo aver osservato forme di neutralizzazione forte e modalità di intensificazione controllata del conflitto, il *Mudec* emerge come terza configurazione in cui la tensione coloniale non viene né armonizzata né esibita in forma accusatoria, ma viene trattata attraverso una gestione che la

mantiene visibile a livello individuale e la ricolloca entro un orizzonte di integrazione sociale. In questa strategia il testimone conserva tracce di frizione e di differenza, e allo stesso tempo la narrazione orienta tali frizioni verso un esito di inclusione che stabilizza il discorso complessivo. Qui, il testimone assume la forma del testimone non omologato, poiché la sua parola mantiene visibile l'esperienza della discriminazione e restituisce la dimensione concreta delle difficoltà incontrate nel contesto sociale contemporaneo, senza essere ricondotta a una universalizzazione armonizzante che dissolva la specificità della differenza. I soggetti raccontano episodi di marginalità, di esclusione e di frizione con l'ambiente circostante, e queste narrazioni introducono nel percorso una memoria situata che radica il conflitto nella biografia individuale e nella vita quotidiana.

Allo stesso tempo, il racconto si sviluppa lungo una traiettoria di resilienza e di partecipazione attiva, in cui il lavoro, l'inserimento nel tessuto produttivo e il contributo alla città diventano elementi centrali della rappresentazione, producendo l'immagine di un'integrazione riuscita che consente ai testimoni di occupare una posizione riconosciuta all'interno della comunità. Il conflitto viene così individualizzato, inscritto in percorsi personali che attraversano ostacoli e giungono a una forma di stabilizzazione, e questa configurazione orienta il visitatore verso una lettura in cui la differenza resta presente come esperienza vissuta e trova collocazione entro l'ordine sociale esistente.

La legittimazione dell'istituzione si costruisce attraverso questa inclusione narrativamente compiuta, poiché il museo si presenta come spazio che offre visibilità alle storie di discriminazione e che allo stesso tempo valorizza i percorsi di inserimento e di partecipazione, mostrando una società capace di assorbire le tensioni e di riconoscere il contributo dei soggetti provenienti da contesti migratori o diasporici. In questa dinamica la differenza viene riconosciuta, raccontata e resa pubblica, mentre il conflitto si concentra sulla dimensione individuale e si risolve in un'immagine di convivenza possibile che consolida la posizione morale del museo nel presente.

Nel *Muciv*, infine, il testimone emerge innanzitutto attraverso le opere di artisti legati a contesti diasporici e a movimenti critici, i quali adottano nella loro vita artistica una postura potenzialmente anche militante e portano con sé un discorso capace di mettere in discussione le eredità coloniali e le gerarchie culturali. L'opera, in quanto delegato dell'autore, introduce nello spazio museale una voce che possiede un'intenzione critica e che potrebbe organizzare una presa di posizione chiara rispetto alle strutture di potere. Tuttavia questa carica viene immersa in un allestimento che, come abbiamo visto, moltiplica i livelli discorsivi, frammenta le informazioni e costruisce una rete di riferimenti che rende difficile per il visitatore individuare con precisione quale sia il problema e quale sia la posizione richiesta.

Le strategie di dispersione di senso, di opacità, producono una sospensione prolungata, perché il conflitto viene suggerito, accennato, circondato da rimandi teorici e da dichiarazioni programmatiche

che restano generiche, mentre l'articolazione concreta di responsabilità e conseguenze rimane indeterminata. L'opera conserva tracce della propria intenzione critica, ma la sua efficacia si attenua significativamente dentro un dispositivo che non orienta la lettura, che non sostiene il visitatore.

A questa configurazione si aggiunge il caso di Cooking Sections, che introduce un processo dichiaratamente critico e performativo, attraverso cui il museo sembra assumere un ruolo attivo e quasi politico nel ripensamento delle relazioni tra alimentazione, ecologia e potere, producendo una forma di testimonianza che riguarda direttamente l'impegno istituzionale nel presente. Questo intervento potrebbe costituire una presa di posizione concreta, capace di tradurre la riflessione in pratica e di indicare una direzione operativa; tuttavia anche qui la stratificazione dei discorsi, l'assenza di indicazioni chiare e la sovrapposizione di registri producono un effetto di ambiguità che rende difficile comprendere quale sia la portata effettiva dell'azione e quale trasformazione venga realmente proposta.

Nel Muciv il potere critico del testimone viene dunque introdotto e al tempo stesso disinnescato: qui, il testimone si colloca in una zona, di nuovo, sospesa, a metà fra non omologazione e assenza di conflittualizzazione, perché da una parte la voce non viene ricondotta a un universalismo armonizzante, ma dall'altra non riesce a strutturare un'accusa leggibile.

A differenza del Mudec, dove la differenza trova una collocazione narrativa in un percorso di integrazione sociale, qui la differenza resta sospesa entro un quadro che moltiplica i significati senza stabilizzarli, producendo una legittimazione fragile fondata sulla dichiarazione di impegno e sulla visibilità dell'alterità, mentre l'energia critica si disperde.

Museo	**Tipo di testimone**	**Gestione del conflitto**	**Esito istituzionale**
Africa Museum	Omologato	Universalizzazione antropologica	Pacificazione armonizzante
Musée de l'Homme	Non critico / Autorevole	Astrazione epistemica	Neutralizzazione teorica
Wereldmuseum	Critico (militante)	Denuncia esplicita e tensione morale	Intensificazione controllata
Mudec	Non omologato	Conflitto individualizzato e integrazione	Inclusione riuscita

Muciv	Non omologato / Non critico	Opacità e sospensione	Legittimazione fragile

In questo punto della comparazione diventa possibile cogliere con chiarezza ciò che l'intero percorso ha progressivamente costruito, perché la formalizzazione della grammatica istituzionale della decolonizzazione consente di leggere i diversi musei come variazioni di uno stesso problema strutturale e di rendere confrontabili scelte che, prese singolarmente, potrebbero apparire eterogenee o contingenti. I modelli analitici elaborati permettono di costruire parallelismi tra configurazioni dell'universale, posture della razionalità, strategie di opacità, forme di colpevolizzazione e posizioni del visitatore, facendo emergere scarti, zone di sospensione, intensificazioni controllate e neutralizzazioni che ciascuna istituzione mette in atto per governare il conflitto coloniale. Proprio perché rende visibile la forma del conflitto, questa grammatica consente di decodificare la sostanza museale, cioè di comprendere come il trauma venga integrato, distribuito, astratto o rilanciato e quali margini di trasformazione siano effettivamente praticabili all'interno del dispositivo. In questo quadro la figura del testimone funziona come punto di concentrazione e di chiusura, poiché attraverso di essa il museo offre una prova tangibile della propria capacità di attraversare la contestazione decoloniale e di riformulare la propria legittimità pubblica, trasformando la crisi in occasione di riarticolazione del proprio ruolo. Il testimone diventa così il sigillo che consente all'istituzione di parlare dopo avere messo in scena il conflitto, certificando una presa di posizione che può armonizzare, integrare, sospendere o intensificare, ma che in ogni caso stabilisce la soglia di tensione che il museo è disposto a sostenere.

10.7 Digitale

Alla luce della griglia teorica già definita, la comparazione dei musei consente di osservare come anche il digitale operi come dispositivo di regolazione del conflitto decoloniale, intervenendo nella costruzione dell'esperienza e distribuendo in modo differente il grado di esposizione del visitatore alla frattura semiotica che attraversa le istituzioni museali contemporanee.

I casi analizzati mostrano che la presenza del digitale non produce effetti omogenei, poiché la combinazione tra regime del dispositivo e orientamento della forza decoloniale genera configurazioni distinte di distanza, prossimità e implicazione, all'interno delle quali il visitatore viene collocato secondo posizioni variabili che incidono sulla sua relazione con il passato coloniale e con le sue continuità nel presente.

La comparazione non si limita a rilevare la quantità o la visibilità delle tecnologie impiegate, ma prende in esame il modo in cui esse organizzano la scena enunciativa, stabilendo se il visitatore resti

esterno al conflitto oppure venga coinvolto come soggetto previsto dal dispositivo, chiamato a situare la propria quotidianità dentro una trama storica che eccede l'esperienza individuale e che può essere resa più o meno destabilizzante.

L'analisi si concentrerà sulle quattro istituzioni nelle quali il digitale è integrato nel percorso espositivo con funzioni strutturali e riconoscibili, mentre il Muciv non è stato incluso in questa sezione poiché nel suo allestimento non sono presenti schermi, installazioni multimediali o dispositivi digitali integrati nella visita.

Nel percorso dell'Africa Museum il digitale è integrato in modo esteso all'interno della sequenza espositiva che ci è già ben nota, e interviene orientando lo sguardo del visitatore disciplinandone il tempo di permanenza e stabilendo con chiarezza l'ordine dei temi, la loro gerarchia e il modo in cui devono essere attraversati.

Il regime del dispositivo è fondamentalmente osservativo, perché l'interazione richiesta si limita all'attivazione di contenuti predisposti, come nel caso delle timeline cliccabili o dei pannelli di approfondimento. Consiste in una selezione interna a un sistema chiuso in cui ogni elemento è già stato organizzato e collocato, senza che la soggettività del visitatore venga chiamata a intervenire come parte del discorso o a situarsi rispetto al conflitto rappresentato.

Questa configurazione produce un effetto preciso sul trattamento del colonialismo, che viene presentato attraverso un'estesa accumulazione di informazioni, date, eventi, spiegazioni e contesti, coerentemente con le principali strategie di opacità implementate per costruire l'intero percorso di visita. In particolare però il dispositivo digitale è organizzato secondo una logica che effettivamente può ampliare il quadro conoscitivo e distribuire la responsabilità, ma a due condizioni: che il visitatore abbia competenze storiche che gli permettano di destreggiarsi senza perdersi in una rete fittissima di date e attori storici; che il visitatore abbia coscienza del modo e delle ragioni per cui un dato evento è classificabile come trauma storico. Infatti, solo in quest'ultimo caso, esso può dare maggiore rilevanza ad alcuni momenti della timeline piuttosto che ad altri, poiché il dispositivo non costruisce questa distinzione: non crea alcuna posizione privilegiata, marcata visivamente o in altri modi, per il trauma storico, e anzi tratta tutti gli eventi come oggetti storici allo stesso livello. Questo tipo di configurazione sostiene il progetto complessivo del museo, volto anche a costruire il visitatore come soggetto assolto, sostanzialmente esterno a queste dinamiche che vengono collocate in un altrove che non può raggiungerlo. Il dispositivo lo mette davanti a un racconto già chiuso, pienamente leggibile entro coordinate storiche stabili, e lo protegge dalla frattura perché non gli richiede alcun posizionamento personale né stabilisce un collegamento diretto tra la storia esposta e la sua esperienza contemporanea.

In questa configurazione – osservativa e profondamente conservativa – il digitale propone un'ulteriore griglia di contenimento del trauma, comportandosi in quanto attante di un discorso volto a contenere, a stabilizzare, a creare opacità esponendo una infinità di informazioni e documenti dettagliati e precisi, disposti in uno spazio tra l'altro gigantesco. Quindi, il digitale in questa forma regola profondamente il conflitto decoloniale, mantenendo stabile il precario equilibrio fra visibilità e invisibilità.

Nel *Musée de l'Homme* la situazione è diversa: il digitale è integrato in modo capillare nel percorso e accompagna costantemente l'esposizione attraverso schermi consultabili, dispositivi audio e postazioni interattive che permettono di selezionare oggetti e ascoltare contenuti, costruendo un ambiente tecnologicamente aggiornato che rafforza l'idea di accessibilità e di apertura del sapere scientifico. L'interazione è qui presente e diffusa, ma si sviluppa entro un quadro narrativo decisamente conservativo che mantiene salda la prospettiva dell'istituzione, collocando ogni contenuto, comprese le voci dei soggetti sottoposti ai calchi antropologici, all'interno di una ricostruzione storica del tutto pacificata e depoliticizzata. Il visitatore è sollecitato molto in questo percorso museale, spinto a mettere in gioco la propria soggettività rispetto alla trama narrativa proposta dallo spazio: esplora, ascolta, seleziona, si muove, fa addirittura balletti, interagendo attraverso una rete di dispositivi che mantiene decisamente alta la sua attenzione. Così, il museo facilita enormemente la trasmissione e l'assorbimento dei contenuti, volti a spegnere il conflitto in un universalismo eurocentrico apparentemente neutrale.

Nel *Mudec* il digitale assume una collocazione più strategica e interviene nei punti in cui il percorso affronta direttamente il colonialismo e le sue eredità, attraverso installazioni interattive e testimonianze audiovisive che stimolano l'attenzione e producono un coinvolgimento più marcato. Il visitatore è invitato a sostare, ad ascoltare soggettività diasporiche, a interagire con pannelli che rielaborano i temi della propaganda, degli stereotipi e dell'inclusione. Naturalmente, l'interazione resta inscritta in un campo di possibilità già definito e orientato verso una soluzione che valorizza l'integrazione e la convivenza. Il soggetto è coinvolto nella fruizione, mentre la struttura complessiva del dispositivo mantiene un equilibrio che assorbe la tensione e la rende compatibile con l'autonarrazione progressista dell'istituzione.

Anche nel *Wereldmuseum* il digitale è interattivo ma molto più traumatico, e occupa una posizione centrale nella costruzione dell'esperienza. Esso anzitutto è capillarmente distribuito nello spazio, e in secondo luogo è molto coinvolgente: chiede al visitatore di compiere scelte, di rispondere a domande, di testare le sue competenze intorno a un tema appena affrontato in una certa sala, di dichiarare un punto di vista su questioni che collegano il colonialismo alle pratiche quotidiane, ai consumi, al linguaggio e ai comportamenti contemporanei. L'interazione assume qui una forma esplicita di

interpellazione, poiché il dispositivo integra la soggettività del visitatore come attante, come elemento previsto della scena narrativa, costruendo un legame diretto tra passato e presente che attraversa la sua posizione. Il conflitto coloniale viene reso percepibile come struttura ancora attiva e il percorso espositivo produce una tensione che insiste sulla continuità sistemica, facendo emergere responsabilità che superano la dimensione puramente storica. L'implicazione resta organizzata entro un quadro istituzionale definito, mentre il grado di esposizione del visitatore alla frattura aumenta e la sua collocazione nel campo relazionale del colonialismo diventa parte integrante dell'esperienza.
Il digitale è ormai una tecnologia centrale nell'organizzazione dell'esperienza museale, perché struttura il coinvolgimento del visitatore e regola il modo in cui il conflitto storico viene percepito e attraversato. La sua presenza, tuttavia, non garantisce di per sé una trasformazione della relazione tra istituzione, passato coloniale e pubblico. La differenza emerge quando il dispositivo riesce a incidere sulla posizione soggettiva del visitatore, trasformando l'interazione in un campo di implicazione reale e non soltanto in una modalità più sofisticata di fruizione.

Museo	**Regime**	**Movimento**	**Narrazione principale**
Africa Museum	Osservativo	Conservativo	Giustificazione del presente estrattivo + riorganizzazione debole del passato violento + saturazione informativa
Musée de l'Homme	Osservativo + Interattivo	Conservativo	Colonialismo come fase separata e invisibile + astrazione antropologica + eliminazione delle differenze
Mudec	Interattivo	Conservativo	Inclusione postcoloniale entro paradigma liberale-progressista
Wereldmuseum	Interattivo	Traumatico	Continuità coloniale nel presente e implicazione soggettiva

10.8 Osmosi e omeostasi

La comparazione ha consentito di isolare le configurazioni narrative attraverso cui i diversi musei organizzano attori, spazi e tempi del colonialismo, modulano i regimi passionali e le modalità di interpellazione del visitatore. Tuttavia, l'esplicitazione delle strategie resta ancora interna al piano del funzionamento testuale chiarendo come il museo costruisce il proprio discorso, ma non determina

ancora quale effetto sistemico e soggettivo tale narrazione produca. In altri termini, l'analisi narrativa non coincide con una valutazione della capacità trasformativa del dispositivo.

Si impone dunque un ulteriore passaggio: la misurazione del grado di omeostasi o di osmosi che ciascun museo attiva. Questo passaggio non rappresenta un'aggiunta esterna o un cambio di prospettiva arbitrario, ma una conseguenza necessaria del percorso teorico intrapreso. Se la comparazione ha reso visibili le forme del discorso, ora occorre interrogare la loro efficacia: stabilire se esse stabilizzino l'eccedenza del soggetto in una morfologia coerente con i codici dominanti o se, al contrario, aprano una soglia di trasformazione della colonialità all'interno della semiosfera.

La semiosfera non costituisce uno spazio immobile o un contenitore neutro di significati: al contrario, è attraversata da un movimento continuo, un vero e proprio ritmo respiratorio in cui co-agiscono due forze strutturali. Da un lato opera una forza traumatica, genealogica che disinventa il senso comune e che introduce tensione, incrina le stabilizzazioni, rende visibile ciò che era stato naturalizzato e rimette in questione i codici egemoni. Dall'altro agisce una forza conservativa, che ricompone le fratture dell'identità collettiva, traduce il conflitto in forme abitabili senza strappi, traduce la differenza minacciosa in una figura compatibile con la struttura fondamentale del semiodominio e ristabilizza così l'autorità dell'ordine morale ed epistemico dominante. Quindi, se la pressione decoloniale potrebbe essere pensata come elemento perturbante, esterno, che interviene a disordinare un sistema altrimenti piatto e imparziale, alla luce della ricerca portata avanti fino a qui si manifesta invece come espressione di questo doppio movimento: è l'emergere della forza traumatica che, dall'interno della semiosfera occidentale, interroga e mette sotto pressione la colonialità naturalizzata. In quanto automodelli della semiosfera, i musei partecipano necessariamente a questo respiro, soprattutto quelli eredi di una tradizione imperiale volta a costruire la superiorità della cultura europea tramite l'esposizione disforizzata della differenza. Questi siti sono inoltre considerabili veri e propri spazi del trauma perché, fra le altre cose, hanno ospitato zoo umani dove soggetti colonizzati sono stati esposti e costretti a dimostrare la loro inferiorità in una gerarchia costruita e imposta dall'Occidente. Dunque, un'analisi del loro contemporaneo comportamento semiotico è volta certamente a verificare se essi propongono o meno una tematizzazione esplicita del colonialismo e della relazione fra la loro storia e i processi di nation-building, ma non solo. Si tratta anche di comprendere quale forza prevalga nella loro organizzazione del senso: se la tensione traumatica venga lasciata operare come principio di trasformazione, oppure se venga tradotta e riassorbita in una configurazione conservativa.

Nel modello lotmaniano, ripreso e sviluppato alla luce delle riflessioni intorno alla topologia del semiodominio, il nucleo della semiosfera concentra i codici egemoni stabilizzati, cioè quell'insieme di regole, categorie e procedure di formazione del senso che godono della massima legittimità

istituzionale e di una forte inerzia storica, e che orientano in modo profondo ciò che può essere detto, pensato e reso visibile. È in questo spazio che si consolidano le definizioni dell'universale, le forme autorizzate della razionalità e le modalità legittime di rappresentazione dell'alterità.

Le analisi comparative hanno mostrato con, spero, chiarezza in che modo ciascun museo definisca l'universale, distribuisca le posizioni enunciative, moduli la razionalità e regoli il coinvolgimento del visitatore, rendendo così osservabile la relazione dinamica tra periferia e nucleo. Attraverso tali configurazioni diventa possibile individuare quali elementi vengano spinti verso la periferia, quali siano tradotti in linguaggi compatibili con l'ordine dominante e quali, invece, restino pienamente allineati ai codici centrali.

Tuttavia, solo una valutazione condotta nei termini di omeostasi e osmosi consente di stabilire quale sia l'effettiva incidenza di queste configurazioni sul piano sistemico, poiché è in questa prospettiva che si può misurare se i codici stabilizzati vengano rafforzati nella loro posizione egemonica, se subiscano una modulazione che ne conserva l'impianto di fondo, oppure se siano effettivamente messi in tensione al punto da aprire una possibilità di riorganizzazione dell'ordine semiosferico.

Ogni soggetto che attraversa uno spazio museale è già individuato, vale a dire che porta con sé una configurazione storicamente prodotta di percezioni, abitudini, categorie, affetti e aspettative che orientano in anticipo il modo in cui interpreta ciò che incontra. Seguendo Simondon, e soprattutto l'uso che ne abbiamo fatto per pensare le condizioni materiali della semiosi, l'individuazione non coincide con uno stato definitivo o con una identità chiusa, ma con un processo metastabile: una forma temporaneamente stabilizzata che conserva al proprio interno tensioni, scarti, potenziali non ancora attualizzati e dunque sempre suscettibili di riarticolazione.

Nel quadro delineato, questa metastabilità non si dà in astratto, ma all'interno di ambienti di senso specifici che partecipano attivamente alla configurazione del soggetto. L'individuo emerge sempre in relazione a un campo che lo orienta e lo sostiene, e questo campo, nel contesto moderno-occidentale, è profondamente segnato dal regime della colonialità. La colonialità può essere compresa come un habit sedimentato, come un sistema di assi di subordinazione che nel tempo si è progressivamente sofisticato in risposta alla crescita della critica decoloniale. A una maggiore articolazione degli attacchi corrisponde una maggiore complessità dei dispositivi di difesa, e ciò significa che la subordinazione non opera più soltanto attraverso gerarchie esplicite, ma attraverso configurazioni intersezionali che intrecciano razza, genere, classe, provenienza, cittadinanza, economia e cultura.

Il corpo diventa il punto di incrocio di questi assi. Esso è sempre già semiotizzato, individuato all'interno di un ambiente di senso che rende alcuni tratti salienti e altri invisibili, che assegna competenze, autorizza posizioni, distribuisce legittimità. L'individuazione avviene dunque

all'intersezione di più linee di forza che producono una configurazione percepita come naturale e spontanea, mentre è il risultato di una costruzione storica e sistemica. Questo habit coloniale costruisce mondi-ambiente specifici, organizza la percezione e la gerarchia dei valori, regola la distribuzione delle competenze e delle posizioni enunciative e stabilizza una determinata forma di soggettività metastabile, la quale conserva al proprio interno potenziali di scarto che possono essere attivati o bloccati a seconda dei dispositivi che incontra.

Quindi, nessuna individuazione è mai completamente saturata. In ogni configurazione metastabile permane un'eccedenza, una zona di potenzialità che può essere attivata in direzioni differenti. È in questo spazio che si colloca la questione trasformativa e diventa operativa la categoria di osmosi e omeostasi: un dispositivo omeostatico tende a riassorbire tale eccedenza, a ricondurre il soggetto entro i confini della propria individuazione canonica, anche quando tematizza la critica e riconosce il conflitto. Un dispositivo osmotico consente al contrario che questa eccedenza trovi spazio di attivazione, favorendo uno scarto rispetto alla rigidità dell'habit coloniale e aprendo la possibilità di una nuova configurazione dell'individuazione.

Omeostasi e osmosi non designano dunque semplicemente qualità interne ai testi museali, ma modalità attraverso cui viene gestita, stimolata o contenuta la possibilità stessa di una nuova individuazione all'interno della semiosfera.

La valutazione del grado di omeostasi e osmosi non può arrestarsi al livello astratto dei codici e delle strutture discorsive, perché ciò che è in gioco riguarda la relazione effettiva tra dispositivo e soggetto; occorre dunque interrogare la prensività del museo, vale a dire il modo e l'intensità con cui esso riesce a catturare il visitatore, a interpellarlo, a coinvolgerlo direttamente, a sollecitarne il corpo, l'attenzione e la posizione all'interno dello spazio espositivo.

Questa indagine sulla prensività è decisiva perché la colonialità, in quanto habit sedimentato, non si limita a organizzare rappresentazioni, ma struttura un modo di stare nel mondo che risulta normalmente sopportabile, coerente, persino confortevole per il soggetto che vi è individuato. La rottura diventa possibile quando questa configurazione non è più abitabile senza attrito, quando il soggetto avverte una tensione tale da non riuscire più a sopportare la propria collocazione entro quel regime di determinazione. Se la colonialità è incorporata, anche la sua eventuale incrinatura deve attraversare il corpo: il museo, per aprire una breccia nella regolarità del mondo-ambiente, deve intervenire somaticamente, deve produrre una pressione semiotica e patemica che faccia sentire l'instabilità della propria individuazione e, insieme, la possibilità di abitare il reale in modo diverso. Indagare la prensività significa dunque misurare la capacità del dispositivo di rendere sensibile questa frizione, di esercitare una presa che non si esaurisca nel piano cognitivo, ma che introduca una

compressione capace di alterare l'equilibrio metastabile del soggetto e di dischiudere un'altra configurazione possibile del suo rapporto con il mondo.

Un testo museale in questo senso è prensivo quando esercita appunto una "presa" che riduce la spettatorialità, quando orienta il percorso percettivo e cognitivo in modo tale da rendere difficile una fruizione distaccata e indifferente.

La cattura, tuttavia, possiede una direzionalità che deve essere valutata con attenzione. In molti casi che ho incontrato essa opera in senso conservativo: il visitatore viene coinvolto e sollecitato affinché la propria individuazione venga rafforzata, la presa contribuisce a reinscriverlo nel proprio habit sedimentato e la forza traumatica eventualmente evocata viene tradotta in una continuità di senso che ricompone la tensione senza alterare l'assetto di fondo. In altri casi la cattura apre uno scarto, produce una percezione di instabilità nella posizione occupata dal soggetto, attiva cioè quella zona di eccedenza che rende effettivamente instabile il regime di individuazione e lo espone a una possibile riorganizzazione traumatica.

È in questo spazio di differenziazione interna alla presa che la distinzione tra omeostasi e osmosi assume un carattere graduale, poiché ciò che viene misurato non riguarda la semplice presenza di coinvolgimento, bensì l'effetto che tale coinvolgimento esercita sulla configurazione soggettiva e sulla possibilità di una sua trasformazione.

La distinzione tra omeostasi e osmosi va tuttavia intesa come un gradiente e non come un'opposizione rigida, poiché tra una stabilizzazione piena dell'ordine semiotico e una sua rottura radicale si estende una gamma articolata di possibilità intermedie che coinvolgono in misura diversa la forza traumatica, la presa esercitata sul soggetto e la tenuta dei codici nucleari. Ciò che occorre misurare è l'intensità della pressione esercitata sull'individuazione e il grado di tensione introdotto nell'assetto semiosferico.

La possibilità stessa di operare questa misurazione presuppone tuttavia il lavoro analitico precedente. Senza l'analisi delle configurazioni narrative, delle posizioni enunciazionali e dei regimi di interpellazione, non sarebbe possibile determinare dove e come si esercita la pressione sul soggetto e quali codici vengano effettivamente mobilitati. La valutazione in termini di omeostasi e osmosi non sostituisce dunque l'analisi testuale, ma la assume come sua condizione necessaria, poiché solo la descrizione puntuale dei dispositivi consente di stabilire la direzione della cattura e l'intensità della tensione introdotta nell'assetto semiosferico.

Una prima soglia dello spettro di intensità corrisponde a una omeostasi forte, nella quale la forza conservativa domina l'organizzazione del senso, la prensività è regolata in modo da orientare il visitatore entro percorsi già stabilizzati, il soggetto viene catturato e reinscritto nella propria individuazione canonica e i codici nucleari restano intatti nella loro funzione normativa e legittimante.

In questa configurazione, anche eventuali elementi critici vengono tradotti in forme compatibili con l'ordine esistente e contribuiscono alla sua continuità.

Una seconda soglia può essere definita come omeostasi modulata o apertura parziale, nella quale la forza traumatica viene riconosciuta e resa visibile, producendo una tensione che sollecita l'individuazione del visitatore senza condurla a una destabilizzazione profonda; i codici nucleari subiscono una modulazione, vengono adattati e riformulati, ma conservano la propria posizione centrale e la propria capacità organizzativa. Il soggetto qui avverte una sollecitazione e una possibile oscillazione, pur restando entro un perimetro di stabilità complessiva.

Una terza soglia corrisponde a una vera apertura osmotica, nella quale la cattura esercitata dal dispositivo consente uno scarto reale rispetto alle norme della colonialità, l'individuazione entra in una fase metastabile più intensa e i codici nucleari vengono messi in tensione in modo tale da rendere pensabile una loro riorganizzazione. In questa configurazione la trasformazione non riguarda soltanto i contenuti tematizzati, ma investe la posizione stessa del soggetto nella semiosfera.

Solo nel caso estremo si può parlare di rottura somatica dell'habit, vale a dire di una vera e propria esplosione in senso lotmaniano, una piccola catastrofe che altera la legge stabilizzata e sospende l'equilibrio precedente; questa soglia è rara, e anzi credo che in siti istituzionali ad alta visibilità, almeno nella loro configurazione attuale, sia strutturalmente impossibile – ma costituisce comunque il punto teorico di massima intensità del gradiente trasformativo.

Le categorie analizzate nella comparazione – universale, razionalità, polarità Sé/Altro, regime passionale, dispositivo digitale e così via – costituiscono una strumentazione analitica che rende osservabili il tipo di cattura esercitata dal museo. Esse permettono di descrivere con precisione l'architettura del dispositivo e di individuare i punti in cui si concentra l'autorità simbolica, i luoghi in cui si produce coinvolgimento e le modalità con cui il conflitto viene tematizzato e regolato.

Come dicevamo, questa mappa è condizione indispensabile per qualsiasi valutazione successiva, poiché soltanto attraverso di essa diventa possibile misurare il grado di omeostasi o di osmosi attivato da ciascun museo. Tuttavia, se l'analisi si arrestasse a questo livello, la comparazione resterebbe confinata a una descrizione morfologica delle strategie, senza interrogare la loro incidenza effettiva sulla configurazione soggettiva e sistemica.

La questione decisiva riguarda la potenza trasformativa dei dispositivi, ossia la loro capacità di incidere sull'individuazione del visitatore e di intervenire sul respiro della semiosfera. Ciò che occorre verificare è se il museo consenta al soggetto di sfuggire alla rigidità della propria individuazione, se apra una breccia nella colonialità e attivi una fase metastabile capace di ridefinire le coordinate della posizione occupata, oppure se traduca la tensione traumatica in una forma

stabilizzata che ricompone il conflitto e ne garantisce l'assorbimento all'interno della continuità del senso.

10.8.1 Musée de l'Homme

Nel Musée de l'Homme la forza traumatica è presente e riconoscibile in diversi passaggi del percorso espositivo, in particolare nella presa di distanza dal razzismo biologico, nell'affermazione insistita dell'unità dell'umanità e nella tematizzazione delle gerarchie come costruzioni storiche e culturali. Il museo rende visibile l'artificialità delle classificazioni razziali e assume una posizione chiara contro ogni naturalizzazione delle differenze, inscrivendo la critica all'interno del proprio discorso scientifico. Tuttavia, questa forza traumatica viene costantemente ricondotta entro un principio ordinatore superiore, rappresentato dalla razionalità scientifica che garantisce l'unità della specie e offre il quadro interpretativo entro cui le differenze possono essere integrate.

Rispetto al movimento respiratorio della semiosfera, la forza conservativa risulta dunque la vera dinamica che orienta il testo, i suoi programmi narrativi e di soggettivazione, poiché la tensione evocata viene ricomposta in una visione coerente e stabilizzante dell'umano. Il trauma trova spazio, ma la sua circoscrizione, dispersione e dislocazione permettono all'istituzione di convertirlo immediatamente in argomento a favore della solidità del sistema epistemico che lo accoglie. Il respiro complessivo del dispositivo conduce a un riequilibrio dell'ordine simbolico, in cui la crisi contribuisce alla sua stessa legittimazione.

In altre parole, la critica al razzismo e alle gerarchie biologiche viene accolta all'interno di questa cornice senza alterarne l'impianto, ma la forza traumatica resta confinata in una posizione periferica rispetto al nucleo epistemico, e non incide sull'autorità della legge che regola la produzione del senso.

Il visitatore che entra nel Musée de l'Homme, come negli altri musei ovviamente, giunge già individuato dal semiodominio coloniale, ovvero una configurazione che già strutturalmente associa la scienza all'universalità, la razionalità alla neutralità e il progresso alla capacità di ordinare il mondo secondo criteri legittimi. Il museo quindi non fa altro che confermare tale regime di percezione e autopercezione, ma lo fa in modo molto sofisticato.

L'esperienza proposta dal museo invita alla conoscenza, sollecita la curiosità e costruisce un sentimento di appartenenza all'umanità comune, producendo un coinvolgimento che rafforza l'adesione a un orizzonte razionale condiviso. Il visitatore viene accompagnato lungo un percorso che conferma la fiducia nella capacità della scienza di spiegare, correggere e integrare, e che consolida la posizione di osservatore competente all'interno di un quadro epistemico stabile.

L’eccedenza potenziale dell’individuazione resta latente, poiché il dispositivo non genera pressione volta a mettere in discussione la collocazione del soggetto nel sistema di potere che ha storicamente prodotto le classificazioni tematizzate.

Ora, la prensività del Musée de l’Homme è effettiva, molto alta e costante, e si esercita attraverso le continue interpellazioni tramite domande e dispositivi interattivi, ma anche nella scansione ordinata delle sale e la costruzione di un regime di attenzione che orienta il visitatore lungo un itinerario coerente e progressivo. La cattura è sia cognitiva che somatica: da una parte stimola la riflessione intorno alla narrazione scientifico-biologica, e dall’altra coinvolge il corpo tramite giochi, musiche, suoni che mediano il contatto con il patrimonio traumatico instaurando un regime ludico ed esistenziale insieme. Tuttavia questo coinvolgimento elevato non provoca alcun attrito e viene sostenuto da un regime a tratti euforico e a tratti adiaforico, tipico della neutralità del discorso scientifico. L’attenzione viene disciplinata attraverso la chiarezza dell’allestimento e la coerenza dell’argomentazione, generando inoltre un senso di progressione ordinata.

Dunque, la presa esercitata dal museo orienta il visitatore verso l’integrazione all’interno di un quadro interpretativo condiviso, rafforzando l’adesione a una visione unitaria dell’umano e contribuendo alla stabilizzazione dell’individuazione. La cattura assume così una funzione conservativa, poiché sostiene la continuità contro la rottura.

Applicando il gradiente definito in precedenza, il Musée de l’Homme si colloca nella fascia dell’omeostasi forte, ma con modulazione critica, poiché la forza traumatica viene effettivamente riconosciuta e resa visibile all’interno del percorso espositivo, e al tempo stesso viene tradotta in un linguaggio compatibile con l’ordine egemonico che struttura il dispositivo.

Tuttavia bisogna precisare che l’habit coloniale che associa scienza, universalità e progresso non rimane intatto, anzi, viene sottoposto a una revisione interna che ne rafforza la coerenza e ne affina le giustificazioni, senza entrare in una fase di rottura o di sospensione intensa. L’organizzazione museale che ho analizzato è uno spazio in cui la colonialità rende più sofisticata e resiliente la sua struttura. In questo quadro, la prensività del museo orienta il coinvolgimento del visitatore mantenendo il corpo entro una postura regolata e prevedibile, ed impedendo al soggetto di accedere alla possibilità di una nuova configurazione strutturale.

Il Musée de l’Homme rappresenta un caso paradigmatico di omeostasi raffinata, poiché integra la forza traumatica all’interno di un racconto complessivo dell’umanità che preserva la coerenza dell’impianto epistemico e ne rafforza la legittimità. La critica al razzismo viene assunta come momento necessario della storia del sapere e contribuisce a consolidare l’immagine di una scienza capace di riflettere su se stessa, di correggere le proprie deviazioni e di fondare un universalismo rinnovato.

10.8.2 Wereldmuseum

Il Wereldmuseum è l'unico caso di quelli che ho analizzato meglio in cui la forza traumatica è attivata in modo esplicito e strutturato, poiché la colonialità viene palesemente messa a tema e presentata come eredità materiale e presente, come processo che continua a produrre effetti e che interpella direttamente il visitatore sul piano morale e politico. Il dispositivo costruisce un campo di tensione molto efficace attraverso la tematizzazione della violenza, la distribuzione della colpa, le domande dirette e la messa in evidenza delle continuità storiche, configurando una razionalità di tipo genealogico che collega passato e presente e rende visibile la stratificazione del dominio.

Nel contesto di questa comparazione, il museo si distingue per l'intensificazione controllata della denuncia, per la presenza di un "terzo conflittuale" che interrompe la semplice opposizione Sé/Altro, per una narrazione che non attenua la responsabilità storica e che si serve anche di testimoni militanti. Questa attivazione produce momenti ad alta densità patemica oltre che cognitiva, nei quali la pressione sul soggetto risulta marcata e la tensione appare decisamente significativa.

Il movimento respiratorio della semiosfera diventa particolarmente evidente proprio nella gestione di questa tensione, poiché i momenti di compressione vengono seguiti da dispositivi di regolazione che offrono strumenti interpretativi, cornici di elaborazione e percorsi di attraversamento capaci di contenere la frattura entro una soglia compatibile con l'istituzione. La traumatizzazione viene portata a un'intensità significativa e successivamente ricondotta entro un equilibrio che consente al visitatore di proseguire il percorso senza che la tensione superi il limite di sostenibilità sistemica. La diagnosi respiratoria indica dunque una compressione molto marcata seguita da una espansione altrettanto evidente, in cui la crisi viene messa in tensione e al tempo stesso regolata.

Ora, la questione centrale riguarda l'incidenza effettiva della forza traumatica sulla stabilizzazione del codice: queste sue organizzazioni spaziali e queste sue messe in tensione sono davvero in grado, e/o possono strutturalmente far collassare somaticamente la rigidità della semiotizzazione? Il punto da verificare consiste nello stabilire se la pressione critica riesca a raggiungere questo livello oppure se venga tradotta in una dinamica periferica che il nucleo è in grado di integrare senza modificarsi in profondità.

Per rispondere a questo interrogativo possiamo anzitutto ricordare il comportamento del museo nella stanza automodellizzante "Our Story": qui, il museo tematizza le proprie pratiche, la storia dell'edificio, la genesi della collezione e la questione della restituzione, fino a costruire una scena di frizione che coinvolge lo Stato e rende visibile una tensione interna al sistema dell'autorità semiotica. Questa scelta produce un avvicinamento del conflitto al nucleo e mette in questione la posizione dell'istituzione all'interno della semiosfera. Il museo in questo senso adotta una strategia interessante:

alle domande che attivano l'incertezza e aprono il senso, fa corrispondere un vocabolario della crisi che offre categorie operative e strumenti interpretativi capaci di stabilizzare ciò che è stato messo in discussione. Inoltre, le domande stesse sono state formulate dall'istituzione la quale in questo modo, da una parte, conferisce visibilità alle istanze periferiche, ma allo stesso tempo mette in forma la loro pressione sul nucleo attraverso codici istituzionali. L'incertezza viene così tradotta in competenza guidata, permettendo ai codici nucleari di aumentare la propria forza attraverso un processo di ristrutturazione che unisce in modo sofisticato traumatizzazione e conservazione.

La diagnosi indica quindi una apertura reale, una messa in questione significativa che può fare la differenza, accompagnate da una forte capacità di contenimento e di reintegrazione all'interno dell'ordine simbolico.

Ora possiamo procedere ad interrogare la capacità del dispositivo di costruire un effettivo scarto rispetto all'habit. Ricordiamo che l'obiettivo dell'analisi non riguarda semplicemente la persuasione o l'adesione a un determinato tipo di contenuto, bensì la possibilità che l'esperienza espositiva produca un momento di disallineamento capace di modificare, anche temporaneamente, la configurazione dell'individuazione.

Nel Wereldmuseum l'interpellazione del visitatore è intensa e continuata, poiché il soggetto viene implicato come parte di una responsabilità sistemica attuale, viene chiamato a riconoscere la continuità del colonialismo nel presente e viene anche sollecitato a collocarsi politicamente rispetto ai conflitti evocati. Alla luce dei risultati dell'analisi, possiamo anzi affermare che il museo è stato costruito per "cucirsi addosso" al visitatore, nel senso che la narrazione qui implementata prevede sempre il soggetto visitatore come soggetto: è il soggetto-visitatore che viene pedagogicamente accompagnato in un percorso di decolonizzazione epistemica, tramite una messa in prospettiva della quotidianità alla luce di lotte e resistenze sia durante il colonialismo sia dopo la sua fine formale. Qui, il visitatore è generato come soggetto conoscente e potenziale alleato delle resistenze, inserito in una scena che rende visibile la propria posizione all'interno delle dinamiche di potere. Fra i dispositivi enunciazionali ricordiamo le domande continue che gli vengono rivolte, l'utilizzo di "our" e la costruzione di un "noi" conflittuale, i dispositivi digitali che invitano i soggetti a introdurre nel proprio mondo ambiente elementi traumatici e istanze di conflitto. Tutto questo è volto a spingere il soggetto a una presa di posizione politica e ad un incremento di consapevolezza intorno al proprio impatto sull'organizzazione sociale.

La prensività opera quindi come condizione necessaria della trasformazione, poiché senza cattura non si attiverebbe alcuna tensione significativa – ma al tempo stesso come tecnologia di gestione dell'imprevedibilità di nuove individuazioni "eretiche", poiché la frattura viene accompagnata entro confini narrativi definiti che la rendono sostenibile nel sistema. Il risultato è una configurazione di

intensificazione controllata, nella quale la presa è forte, e la soglia osmotica piena viene avvicinata senza essere oltrepassata. La configurazione complessiva mostra quindi una amministrazione davvero interessante del rischio catastrofico, in cui la tensione viene spinta fino a un livello significativo e successivamente contenuta entro limiti compatibili con la continuità istituzionale.

Applicando il modello graduale dell'omeostasi e dell'osmosi, il Wereldmuseum si colloca dunque in una zona tra omeostasi modulata e osmosi debole, poiché il museo è capace di portare la crisi in primo piano e di farla circolare nel percorso espositivo, mantenendo al tempo stesso un controllo molto attento sulla durata e sull'intensità della tensione generata. Il dispositivo sa "respirare la crisi", alternando momenti di compressione a fasi di regolazione che rendono il conflitto elaborabile e praticabile, e orienta la prensività verso un lavoro di responsabilizzazione e rielaborazione piuttosto che verso una rottura destabilizzante.

Dunque, per concludere: al Wereldmuseum la pressione esercitata sul visitatore è intensa e continua, e costruisce una scena in cui la colonialità viene resa problematica. È soprattutto questo che lo differenzia dagli altri musei, perché qui la prensione produce effettivamente tensione e può attivare l'eccedenza dell'individuazione, mentre tuttavia l'energia generata tende a essere ricondotta verso una gestione consapevole della metastabilità che preserva la continuità dell'ordine simbolico.

10.8.3 Africa Museum

Nel caso dell'AfricaMuseum il trauma coloniale viene nominato e reso oggetto di documentazione, attraverso pannelli, dati, testimonianze e riferimenti alla violenza storica, e questa scelta produce una certa visibilità del conflitto. Tuttavia, la semplice enunciazione del trauma non coincide con l'attivazione della forza traumatica nel senso trasformativo che qui interessa, vale a dire come compressione capace di generare una frattura sensibile nel mondo-ambiente dei suoi visitatori.

Come abbiamo visto, la violenza coloniale viene presentata attraverso un accumulo di informazioni che tende a sovraccaricare cognitivamente il pubblico, producendo un effetto di saturazione che disorienta più di quanto orienti verso una presa netta sul conflitto. L'abbondanza di dati, la moltiplicazione delle prospettive e la distribuzione della responsabilità in un quadro ampio e complesso – all'interno inoltre di uno spazio che è gigantesco e non suddiviso in sotto-sezioni o in una pluralità di mostre fra cui poter scegliere – contribuiscono a dissolvere la concentrazione della tensione, rendendo difficile l'emergenza di una compressione somatica focalizzata. Questo ovviamente non è un effetto collaterale ma l'esito naturale di una precisa strategia semiotica di coordinazione fra piani dell'espressione e del contenuto.

La fase traumatica resta quindi superficiale e amministrata, perché la critica al colonialismo è accompagnata da strategie di dispersione e dissoluzione della colpa che insistono sulla diffusione del

male, sulla sua complessità e sulla sua presenza in molteplici contesti, attenuando così la possibilità di una frattura concentrata e strutturante. Il movimento respiratorio complessivo assume una direzione conservativa, in cui il conflitto viene reso non semplicemente visibile, ma tanto iper-visibile da risultare invisibile. La sua iper-visibilità è la condizione della stabilità e della persistenza della colonialità.

L'istituzione espone una intenzione dichiarata di critica e di decolonizzazione, introduce alcune aperture puntuali e rende visibile la volontà di confrontarsi con il passato coloniale, tuttavia l'architettura complessiva del museo resta configurata in modo da contenere la tensione entro limiti compatibili con la propria stabilità: la gestione del racconto rimane saldamente nelle mani dell'istituzione e la separazione tra condanna morale e struttura sistemica permette di mantenere l'orizzonte europeo come cornice di intelligibilità dominante. Le micro-aperture presenti nel percorso operano a livello periferico e non modificano in alcun modo la legge nucleare che organizza le categorie e le gerarchie.

Ne consegue che un museo di questo genere non ha alcun interesse nella trasformazione dei visitatori in operatori del conflitto decoloniale, capaci di portare la decolonialità nella propria quotidianità e quindi anche fuori dallo spazio museale. La configurazione espositiva dell'Africa Museum non vuole affatto educare i visitatori in questo senso, anzi, mantiene saldamente il soggetto entro la propria individuazione canonica. Lo fa anzitutto tramite la saturazione cognitiva e percettiva, che permette di implementare addirittura una narrazione tutta volta a celebrare l'intervento europeo contemporaneo nelle ex colonie, definite in quanto incapaci di trasformare la loro abbondanza naturale in risorsa di ricchezza e quindi bisognose dell'aiuto del sapere tecnico europeo, "oggettivamente" superiore e più avanzato. Il Musée de l'Homme sviluppa un discorso su un piano sostanzialmente antropologico, ed è vero che neutralizza il conflitto depoliticizzandolo tramite astrazione, ma almeno nel museo francese hanno optato per il silenzio intorno alla natura violenta delle collezioni, dello sguardo e dello spazio stesso. Qui invece se ne parla, e ci si spinge proprio oltre un limite che sinceramente non credevo – oggi – si potesse oltrepassare, soprattutto in uno spazio che è sotto attacco da diversi anni da parte di tutte le comunità: diasporica comunitaria, accademica, operatori museali. Bisogna capire che proprio il disorientamento del visitatore è la condizione di possibilità della realizzazione di un vero e proprio inno neocolonialismo, ed è proprio ciò che mi ha spinto a spendere in questo museo una quantità molto elevata di tempo: come ho scritto nell'analisi, molte ore sono risultate necessarie per riuscire a penetrare questa fitta coltre di informazioni e leggere la forma del dispositivo. E se orientarsi è stato difficile per un'accademica, lo è per forza anche per una persona non specialista: un visitatore medio non viene messo nelle condizioni di accorgersi della gravità di una narrazione di questo genere, che quindi può rimanere esposta e continuare ad agire silenziosamente, nascondendo

i propri presupposti ideologici. Il visitatore qui viene costruito nella posizione di osservatore esterno, generalmente incompetente, assolto, e capace di giudicare tanto gli errori del passato quanto quelli del presente. Ma ricordiamo che i comportamenti devianti nel presente sono compiuti solo dalle comunità delle ex colonie: il museo non mostra alcuna falla nel sistema europeo contemporaneo.
Ora, il grado di prensività in questo museo è bassissimo e comunque disomogeneo. Lo spazio "Let's talk about racism" costituisce un esempio significativo, in quanto è concepito principalmente come area per gruppi e attività strutturate e non come dispositivo integrato nel percorso ordinario del visitatore individuale; la sua efficacia presuppone un'iniziativa che eccede il contratto di visita e che richiede una scelta attiva di esplorazione di uno spazio non pienamente incorporato nella sequenza espositiva. I dispositivi digitali e interattivi presenti nel museo assumono generalmente una funzione osservativa e informativa in senso conservativo, poiché forniscono un'elevata quantità di contenuti, dati e approfondimenti senza costruire una interpellazione diretta e continuativa del soggetto. Il coinvolgimento che producono si colloca prevalentemente sul piano cognitivo e mantiene il visitatore in una postura di apprendimento spettatoriale. Sono presenti anche dispositivi più coinvolgenti, come panchine per la visione di testimonianze, video o spazi ludici, che introducono momenti di maggiore partecipazione, tuttavia tali elementi restano frammentari e non organizzano l'intera esperienza secondo un regime stabile di cattura. La prensività complessiva risulta quindi limitata, e nei momenti in cui la presa si attiva essa orienta il visitatore verso la stabilizzazione dell'individuazione più che all'apertura di una frattura trasformativa.
La soglia del trauma somatico resta distante nel caso dell'Africa Museum, poiché la combinazione tra bassa prensività e compressione traumatica inesistente impedisce la formazione di una frattura capace di mettere in questione il mondo-ambiente del visitatore.
Quindi, il museo si colloca in modo netto verso il polo omeostatico del gradiente, poiché l'insieme del dispositivo produce una risposta conservativa alla tensione periferica, in cui la tensione è solo nominata, quindi risulta stabilmente contenuta.
Le eventuali aperture osmotiche assumono un carattere occasionale e non strutturale, e dipendono in larga misura dall'iniziativa del visitatore che scelga di deviare dal percorso previsto o di attivare una lettura non prevista dal contratto museale. La configurazione complessiva può quindi essere definita come omeostasi dominante con micro-aperture non garantite, all'interno di un dispositivo che privilegia la conservazione dell'equilibrio sistemico.

10.8.4 Mudec

Il Mudec presenta un andamento respiratorio articolato e disomogeneo, che si sviluppa attraverso fasi distinte e successive. Nelle prime due sale il colonialismo viene inserito entro una narrazione centrata

sulla globalizzazione come sistema di scambi, e la mappa interattiva rafforza una visione dell'universalismo occidentale in cui Milano assume il ruolo di centro epistemico e valorizzatore. La razionalità economica viene proposta come competenza positiva capace di connettere mondi diversi, e l'insieme di questi elementi produce una tonalità euforica e conservativa che orienta il visitatore verso un paradigma eurocentrico stabilizzato.

Nella terza sala si attiva una tematizzazione esplicita del colonialismo come sistema di dominio, accompagnata da una denuncia del razzismo e da dispositivi che invitano all'accoglienza della differenza e sollecitano un orientamento etico inclusivo. In questo segmento agisce una forza traumatica dichiarata, che introduce una tensione rispetto alla narrazione precedente e rende visibile la dimensione violenta del processo coloniale.

Tuttavia, la sequenza espositiva colloca questa fase critica dopo un lungo percorso di formazione entro un quadro celebrativo e eurocentrico. Per questo, la traumatizzazione non assume la forma di una frattura che interrompe radicalmente l'impianto iniziale, bensì opera come riorganizzazione interna che ridefinisce il senso del percorso senza distruggerne le premesse strutturali.

Nel Mudec la rete di saperi nucleari egemonici non resta completamente impermeabile alla critica, poiché nella terza sala vengono introdotti elementi che la mettono in discussione tramite un tentativo di integrazione dell'alterità. L'operazione di addomesticamento del conflitto è anche qui sofisticata, poiché quest'inclusione dell'alterità viene costruita attraverso la riconferma della razionalità occidentale nella sua forma più neoliberale, economica, come guida e come principio ordinatore dell'incontro con la differenza. Dunque, il nucleo si apre in misura sufficiente per incorporare la critica e per performare una sensibilità etica aggiornata, mentre conserva la propria centralità tanto epistemica quanto morale.

Sul piano dell'eccedenza dell'individuazione la situazione del Mudec risulta più articolata rispetto ad altri casi, poiché il visitatore viene invitato a immaginare l'Altro come soggetto con cui è possibile costruire una relazione non fondata sulla distanza radicale; allo stesso tempo, tuttavia, il visitatore attraversa il percorso con una competenza limitata rispetto alla storia concreta del colonialismo e rispetto alla complessità delle culture presentate. Dunque, l'esperienza favorisce una riconfigurazione dell'individuazione in senso conservativo-inclusivo, nel senso che la colonialità subisce una modulazione etica che ne aggiorna le forme e ne raffina le categorie, mentre la sua struttura di fondo rimane operativa e riconoscibile.

La prensività del Mudec si colloca su un livello medio e presenta un andamento disomogeneo lungo il percorso espositivo. In generale, il visitatore assume prevalentemente una posizione osservativa, poiché l'allestimento e i dispositivi favoriscono un regime di spettatorialità e l'acquisizione di informazioni più che una interpellazione diretta e continuativa. La Wunderkammer è forse lo spazio

con maggiore presa, perché esercita una pressione sensoriale attraverso l'accumulo, l'impatto visivo e la mappa interattiva, che coinvolge attivamente il visitatore-utente orientandolo nello spazio globale degli scambi, e al tempo stesso consolidando un quadro epistemico che valorizza l'universalismo occidentale. La prensività è quindi più incisiva rispetto per esempio all'Africa Museum, ma meno intensa rispetto al Musée de l'Homme e Wereldmuseum, dove l'interpellazione è più seduttiva.

Nel complesso, possiamo concludere che la destabilizzazione qui opera prevalentemente sul piano della riflessione e dell'etica e non raggiunge la soglia capace di interrompere, anche solo temporaneamente, le regole del semiodominio coloniale. Tuttavia, non coincide con un caso di omeostasi forte, perché sono presenti elementi di micro-osmosi – decisamente circoscritte, perché questa apertura resta inglobata in un sistema che integra la critica all'interno della propria architettura, valorizza la differenza entro un orizzonte neoliberale e mantiene una gerarchia implicita nella distribuzione delle competenze e delle posizioni enunciative.

La collocazione complessiva può essere definita come omeostasi dominante con apertura inclusiva neoliberale, poiché la tensione viene ammessa e modulata senza generare una trasformazione strutturale dei codici nucleari, e la piccola incrinatura prodotta nella fase finale viene assorbita in una riformulazione che preserva la continuità dell'ordine simbolico.

10.8.5 Muciv

Il Museo delle Civiltà presenta una configurazione internamente tesa, nella quale una dichiarata ambizione decoloniale si innesta su un impianto epistemico tradizionale che resta strutturalmente stabile. L'ingresso, organizzato secondo una logica collezionistica e tassonomica consolidata, stabilizza il visitatore entro una postura osservativa coerente con il paradigma museale occidentale, e questo assetto costituisce una base omeostatica forte.

Le installazioni critiche successive introducono una tematizzazione esplicita del colonialismo italiano e producono frizioni interne al percorso, rendendo visibile una tensione tra narrazione istituzionale e problematizzazione storica: la forza traumatica è quindi presente e riconoscibile, ma si concentra in nuclei localizzati, dispersi e dislocati che non riorganizzano il centro del dispositivo.

Il nucleo dei codici egemoni – classificazione, distribuzione geografica, centralità del sapere europeo – resta inoltre operativo, come abbiamo visto, nel senso che la critica assume una funzione additiva e non strutturante. Di conseguenza, l'osmosi, in questa configurazione, non è sistemica ma puntuale: apre momenti di tensione senza alterare la legge generale di organizzazione del senso.

La prensività è molto bassa: alcuni dispositivi provano a intensificare la percezione e introdurre attrito, ma l'interpellazione è fortemente esclusiva, a causa dei riferimenti specialistici e del linguaggio fondamentalmente repulsivo – e uso il termine repulsivo nel senso che il museo

letteralmente “espelle” il visitatore dal suo spazio, invece di catturarlo. Di conseguenza, come pare ovvio, l’esperienza non impone una compressione somatica tale da rendere visibili le strutture di individuazione di base, e quindi il visitatore può attraversare i vari allestimenti senza alcun tipo di alterazione.

Nel gradiente omeostasi–osmosi, il Muciv dunque si qualifica come omeostasi forte attraversata da innesti osmotici soltanto dichiarati ma non articolati chiaramente, che producono una tensione nella forma di una strutturale ambiguità, disorientamento e opacità, che permette in definitiva di conservare totalmente la stabilità del codice egemonico.

Nel complesso, l’assenza di una stabilizzazione esplicitamente conservativa e, al tempo stesso, di una traumatizzazione capace di riorganizzare il dispositivo produce una configurazione sospesa, molto evocativa ma che non conduce a una trasformazione né in un senso né nell’altro: da una parte, i codici dominanti non vengono raffinati né radicalizzati; dall’altra, le istanze traumatiche non riescono a incidere in modo tale da aprire una breccia significativa nel loro funzionamento.

10.9 Il modello rituale-performativo: una comparazione finale

Dopo aver attraversato i diversi livelli di analisi diventa possibile compiere un ultimo passaggio di sintesi leggendo i musei come dispositivi rituali di gestione della colpa coloniale. Il modello rituale-performativo consente di comprendere la decolonizzazione istituzionale come una scena rituale nella quale l’istituzione mette in mostra la propria implicazione storica, performa la colpevolezza e, attraverso questa esposizione controllata del conflitto, tenta di ricomporre una comunità attraversata da una frattura.

In questa prospettiva la decolonizzazione assume la forma di un rito di espiazione in cui la colpa viene resa visibile, narrata, attraversata pubblicamente e infine riassorbita entro un nuovo equilibrio. Il male non viene semplicemente denunciato, ma viene messo in scena in modo tale da poter essere simbolicamente espulso o neutralizzato, così che la comunità possa riconoscersi nuovamente come tale dopo aver attraversato la crisi. La performance della colpevolezza diventa così un dispositivo di ri-legittimazione: l’istituzione mostra di sapere, di riconoscere, di prendere posizione, e attraverso questa esposizione governata del conflitto ristabilisce una continuità dell’ordine.

Le domande conclusive sono dunque queste: in che modo ciascun museo espia la colpa coloniale? Come si libera simbolicamente dal male che riconosce? Quale forma di comunità emerge dopo questo attraversamento rituale?

All’AfricaMuseum la colpa viene riconosciuta e distribuita lungo una trama estesa di responsabilità storiche che ne diluisce la concentrazione, così che il male, trasformato in oggetto di sapere e immerso in un eccesso documentario, perde la propria capacità di comprimere l’esperienza e viene

simbolicamente archiviato; la comunità si ricompone attraverso una presa di distanza cognitiva che consente di sapere, condannare e superare.

Nel Musée de l'Homme la condanna del razzismo si inscrive in una narrazione scientifica dell'unità della specie, entro la quale l'errore storico viene assorbito come deviazione superata e la comunità si ritrova nella figura di un'umanità una, garantita dalla continuità della razionalità.

Nel Wereldmuseum la colpa viene portata al presente e fatta pesare sul visitatore come responsabilità attuale, producendo una implicazione etica intensa che ridefinisce la comunità come spazio consapevole della propria genealogia, pur mantenendo l'esperienza entro una soglia sostenibile e governata.

Nel Mudec la critica al colonialismo e al razzismo viene integrata in un racconto di apertura che valorizza la differenza entro una cornice neoliberale che conserva il proprio centro di legittimazione, così che la comunità si ricompone come modernità capace di includere.

Nel Museo delle Civiltà, infine, la tematizzazione esplicita del colonialismo convive con una struttura espositiva stabile che assorbe la tensione entro una configurazione stratificata, producendo una ricomposizione parziale che mantiene il conflitto visibile senza riorganizzare l'insieme.

Letti attraverso il modello rituale-performativo, questi musei mostrano come la decolonizzazione istituzionale operi come una messa in scena governata della colpa, in cui il conflitto viene attraversato e ricondotto entro un equilibrio che può essere più o meno teso, più o meno sofisticato, ma che tende a preservare la continuità dell'ordine. La comunità che emerge dal rito è ridefinita, responsabilizzata o inclusa, e solo raramente sottoposta a una rifondazione capace di alterarne i codici più profondi.

Capitolo 11 – Appendice. Decolonizzare la memoria, digitalizzare il patrimonio

11.1 Le trasformazioni dell'archivio digitale

L'emergere degli archivi digitali tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta segna l'inizio di una trasformazione profonda delle pratiche della memoria. In questa fase, la digitalizzazione rispondeva a finalità di conservazione e accesso, incarnando una logica tecnocratica fondata sull'idea di neutralità e trasparenza. La memoria digitale era una forma di manutenzione tecnica più che un dispositivo critico: un atto di cura che, tuttavia, occultava un fallimento epistemico — la convinzione che la tecnologia potesse garantire un accesso universale senza affrontare le asimmetrie di potere e i silenzi che strutturano ogni archivio.

Dai primi anni Duemila, l'archivio digitale si trasforma in spazio affettivo e politico. I community archives, nati all'interno di comunità marginalizzate, fanno della digitalizzazione una pratica di cura relazionale e di riparazione simbolica. L'archiviazione smette di essere mera conservazione e diventa care work: una manutenzione attiva della memoria collettiva che intreccia dimensioni tecniche, affettive e politiche, e che crea nuove forme di vita funzionali a tenere insieme l'equilibrio fragile tra memoria e oblio (cfr. Denis, Pontille 2022; Tronto 1993). Questa ambivalenza – tra gesto riparativo e rischio di ripetere le gerarchie coloniali – definisce l'orizzonte del digitale postcoloniale.

In questo contesto, la fragilità del segno e la parzialità della memoria non sono limiti da superare, ma condizioni produttive. Archiviare significa accettare il fallimento della rappresentazione come luogo in cui può nascere una memoria decoloniale. L'archivio della Truth and Reconciliation Commission sudafricana, poi digitalizzato, rappresenta un punto di svolta: la registrazione del trauma diventa una forma di cura pubblica e di esposizione collettiva.

Tra il 2005 e il 2015 si afferma un nuovo paradigma archivistico e teorico, che ridefinisce l'archivio come campo critico e relazionale.

In particolare, le riflessioni di Michelle Caswell, Marika Cifor e Verne Harris (2014, 2016, 2020) introducono il concetto di archival affect e di radical empathy: l'archivio non come deposito di dati, ma come rete di relazioni vulnerabili e pratiche di manutenzione etica, come spazio dove i fantasmi - le vittime, le assenze, le memorie censurate - diventano la chiave per trasformare l'archivio contemporaneo. In questa prospettiva emergono due modelli: l'archivio affettivo, che valorizza la memoria incarnata e relazionale, e l'archivio riparativo, che mira alla giustizia storica e alla restituzione simbolica.

Quest'ultima sezione della tesi è dedicata ad una breve riflessione nata all'interno di questa genealogia e propone una categorizzazione semiotica degli archivi digitali contemporanei, a partire dal modello topologico della decolonizzazione e del semiodominio. Verranno analizzate le "tracce

digitali" e le strategie con cui gli archivi che le ospitano negoziano i rapporti tra riparazione e pacificazione, memoria e potere – mostrando come, dietro le retoriche dell'inclusione, l'archivio digitale resti un luogo in cui il potere si riformula più che scomparire, e in cui la memoria collettiva è costantemente riscritta, mantenuta e amministrata.

11.2 Decolonizzare l'archivio

Secondo Andrés Tello, autore di Anarchivismo (2018), l'archivio nasce con lo Stato moderno come strumento politico al servizio del potere coloniale, razzista e patriarcale. Seguendo Derrida, Tello ricorda che *arkhé* significa sia origine che comando: l'archivio è ciò che fonda e ciò che governa. Le pratiche archivistiche si consolidano tra XVIII e XIX secolo, con la formazione dello Stato-nazione, attraverso registri, musei e cataloghi utili al controllo dei corpi e dei territori.

Tello mostra come l'archivio coloniale non raccolga solo dati, ma crei categorie come "indio" o "mestizo", partecipando a quella che definisce bio-colonialidad, una "macchina imperiale" al servizio di dominio razziale, capitalista e patriarcale. Critica anche il modello neutrale e organico del Manuale olandese (Muller, Feith, Fruin 1910), sostenendo che nasconde l'azione selettiva del potere, che decide cosa viene conservato o cancellato.

Proponendo una genealogia foucaultiana, alla quale abbiamo accennato nella prima parte del lavoro, Tello interpreta l'archivio come sistema delle enunciabilità: non conserva il passato, ma organizza il presente, definendo ciò che può essere detto e registrato. Come ricorda Appadurai (2003), l'archivio è anche uno spazio per immaginare futuri possibili: non solo memoria, ma agency e speranza per le comunità marginalizzate.

Il concetto di anarchivismo è la risposta disordinante al sogno archivistico moderno. Non è distruzione dell'archivio, ma rottura del principio che lo sostiene. "El anarchivismo es la pesadilla de todo orden social que se pretenda vigente" (Tello 2008, p. 7), perché destabilizza le tracce normative dell'identità. È una pratica decoloniale che si manifesta nei movimenti indigeni, femministi e popolari: disarticola i regimi di visibilità e dicibilità, opponendosi alle logiche normalizzanti dell'archivio. La decolonizzazione, in questo senso, genera nuovi archivi che rompono la rappresentazione coloniale e ripensano i regimi di verità.

Abbiamo sottolineato il ruolo cruciale dell'archivio nel sistema della memoria culturale, anche ricordando le posizioni di Aleida Assmann: in particolare, in "Canon and Archive" (2010), sottolinea come l'archivio non sia neutrale, ma decide cosa ricordare o dimenticare, dialogando con il canone nei momenti di crisi culturale. E sulla base di questo avevo proposto di pensare alla decolonizzazione del patrimonio come una forma di canonizzazione di ciò che era archiviato, con ricadute su musei e archivi.

Ora, digitalizzare l'archivio e il patrimonio coloniali non è necessariamente una pratica di decolonizzazione perché, come ricorda Mbembe (2002), l'archivio è stato un dispositivo di dominio epistemico: ha amministrato le popolazioni colonizzate, imposto categorie razziali e escluso saperi non testuali considerati "non archiviabili". La digitalizzazione, per allinearsi con gli scopi decoloniali, deve dunque sovvertire le strutture cognitive e passionali di questo dominio.

Archivio e museo, entrambi prodotti della modernità coloniale, affrontano oggi sfide simili: alle contestazioni sociali, rispondono con una riconfigurazione della propria organizzazione, che permette loro di riconquistare la loro autorità morale ed epistemica salvandola dalla minaccia di distruzione. In questo senso, studiare gli archivi digitali contemporanei significa anche considerare le politiche della memoria promosse dagli stati, dall'Unione Europea e dai suoi finanziamenti. I movimenti sociali e il dibattito sulla "colonialità del potere" hanno prodotto archivi nati dal basso, ma hanno anche obbligato le istituzioni bianche a ridefinire il proprio linguaggio della memoria. Qui ci concentriamo su questi movimenti istituzionali: essi fissano nuovi limiti del dicibile e gestiscono l'accesso ai saperi marginalizzati, rinnovando l'autorità nucleare attraverso strategie di traduzione adattiva.

Come scrivono McQuaid e Geinsburger (2019), per capire la politica della memoria non bastano i discorsi: è necessario analizzare le istituzioni, i finanziamenti e le infrastrutture che governano ciò che viene ricordato. In questo contesto, gli archivi digitali riparativi rappresentano una forma istituzionale di adattamento epistemico, volta a rinegoziare il rapporto tra memoria e oblio.

11.3 Un archivio che "respira"

Abbiamo visto come la colonizzazione sia stata una "cultural bomb" dagli effetti devastanti: come spiega Ngũgĩ wa Thiong'o (1986), in questo processo il colonizzato viene spogliato di tutti i beni, fra cui il più prezioso è la fiducia in sé stesso, nelle proprie grammatiche culturali e nel proprio passato. In questo senso, viene inglobato in una struttura di semiodominio che lo mantiene in vita solo per forzarlo ad interpretarsi attraverso codici alieni, bianchi e occidentali e quindi a disconoscersi. L'annichilimento del colonizzato è stato possibile dall'instaurazione di norme culturali disumanizzanti volte a generare nella semiosfera occidentale una serie di colonie semiotiche, ovvero zone all'incrocio fra visibilità e invisibilità che si sono stabilizzate nel tempo grazie all'attività automodellizzante dei testi nucleari dominanti e alla ripetizione delle credenze, che ne hanno permesso una naturalizzazione.

Tali norme non sono basate su un compresso. Se lo fossero, canonizzerebbero un "nucleo intermedio, punto di incontro fra due tendenze opposte" (Lotman 1985, p. 97), generando una situazione di stabilità - e non un rapporto di dominio. Al contrario, la norma colonizzatrice è la manifestazione estrema di una sola forza semiotica che "ha la possibilità di raggiungere il massimo grado di

sviluppo", proprio perché l'altra forza semiotica "smette di agire o viene parzialmente eliminata" (ibidem). Questa situazione asimmetrica genera instabilità, cioè una sorta di "schizofrenia sociale" (cfr. Lotman 1985, p. 89) connessa a quello che Fanon chiamerebbe "manicheismo delirante" (1961). In particolare, Fanon usa questa terminologia per riferirsi alla condizione di scissione schizoide esperita dal colonizzato, che lo obbliga ad accettare la propria "irrilevanza ontologica" davanti al colonizzatore, poiché inferiore, o meglio "inferiorizzato", in quanto prodotto della norma colonizzatrice. Costretto ad abitare un mondo-ambiente eterodeterminato, lo schiavo diventa schiavo del desiderio di essere come il padrone (Fanon 1952, p. 99), cioè continuamente asservito al tentativo di adeguarsi a un modello di "sviluppo vincente" dal quale egli è primariamente escluso. Anzi, la sua impossibilità di divenire Soggetto è la stessa condizione di possibilità dell'esistenza di un Occidente civilizzato, cioè del contratto sociale che definisce i termini del senso comune. In questo senso, il "normale" non è il risultato di un compromesso fra le tendenze opposte ma della sopraffazione di quelle eccedenti, e corrisponde a un canone la cui estensione semantica esclude con grande precisione alcune identità.

La decolonizzazione è risultata dunque essere il processo di riconfigurazione delle suddette norme culturali escludenti, cioè dei regimi che regolano la relazione fra zone di visibilità e invisibilità. Si esercita, infatti, sopra e contro e attraverso i criteri di pertinenza con cui l'apprezzamento collettivo crea la comunità del senso comune occidentale (cfr. Hjelmslev 1943). In questo senso, assume la forma di un attacco agli automodelli, ovvero ai testi attraverso cui la cultura occidentale si riflette, istituzionalizzando, descrivendo e celebrando le proprie assiologie fondamentali. In ultima istanza, la decolonizzazione è una forma di traduzione di testi già circolanti nella semiosfera occidentale, intesi come frammenti di essa, per mostrarne la parzialità ideologica, cioè l'innaturalità delle credenze che li informano – al fine, quindi, di esprimere una memoria per differenza.

La cultura decoloniale, in quanto sottosistema eretico che abita il confine, è parassitaria rispetto a quella occidentale, entro cui abita e della cui "distruzione" si alimenta: essa incrementa la propria specificazione interna grazie alla decolonizzazione, già definita come processo di traduzione del suo esterno semiotico. Infatti, la decolonizzazione è un "sistema di scambio" fra "strutture che hanno una natura diversa. Questo sistema di scambio può essere definito in senso ampio un dialogo fra generatori di testi costruiti in modo diverso, ma in rapporto fra loro" (pag. 98). Ma tale sistema di scambio, ovvero di rapporto fra le parti in dialogo, presenta specificità. Il suo orientamento è quello dello "svelamento" basato sull'instaurazione di posizioni contrastive che corrispondono a posizioni enunciazionali: vinti contro vincitori, vittima contro oppressore. Perché, come disse Said commentando un incontro con Fanon, "quando la vittima comincia a combattere, non è più vittima" (1993).

Il processo è collettivamente traumatico, poiché obbliga il soggetto dominante a riconoscersi come parte della violenza e, anzi, perpetratore e/o soggetto implicato. Per questo motivo, oggi, le istituzioni europee moltiplicano discorsi critici su colonialismo e patriarcato entro i loro spazi automodellizzanti e nucleari. Era proprio alla luce di queste considerazioni che nella prima sezione della ricerca si discuteva delle due forze che animano la decolonizzazione:

- una traumatica, centripeta, che introduce nuove informazioni dal margine e vuole soffocare il nucleo;
- una conservativa, centrifuga, che cerca di preservare l'ordine, opponendosi al soffocamento con una forza che decomprime la semiosfera.

In questo modo la semiosfera respira, cioè attraverso l'intreccio di questi due movimenti interdipendenti.

Nel mio percorso di ricerca ho focalizzato la mia attenzione a esplorare le caratteristiche di quel metalinguaggio

> unificante che, riarticolando l'insieme e il rapporto fra l'insieme e le sue parti, dota la collettività che attraverso esso si costituisce e autoriconosce di un linguaggio comune, il che significa anche di nessi di significato tendenzialmente univoci. [...] in quanto tale è […] un meccanismo generatore di nuova realtà e nuovo pensiero. (Sedda 2005, p. 6)

L'interesse per il movimento "top down" della decolonizzazione, ora, diventa un interesse per gli archivi digitali postcoloniali generati nel processo di adattamento del potere istituzionale alle contestazioni.

Come nel caso dei musei ad alta visibilità, l'adattamento può consistere nell'assorbimento del discorso decoloniale da parte dell'istituzione, depotenziandolo, o in una sua traduzione trasformativa. In ogni caso, questi archivi digitali si fondano sulla restituzione digitale degli oggetti e sull'uso delle tecnologie per attivare discorsi politici su identità e marginalità. In entrambi i casi, essi "si prendono cura" del trauma coloniale, ma lo fanno in modo differente: alcuni elaborano il trauma della violenza commessa, altri quello della violenza subita. In questo senso, un primo elemento che distingue gli archivi in oggetto è il punto di vista sul soggetto marginale enunciato e quindi il soggetto dell'enunciazione:

- Archivi auto-diretti: per esempio quelli sviluppati con Mukurtu, che nascono all'interno delle comunità indigene per custodire e trasmettere i propri saperi secondo protocolli culturali locali. Non sono destinati al pubblico generale, ma al rafforzamento della memoria interna e della continuità culturale. In essi la conoscenza è situata e relazionale, non universale. La digitalizzazione diventa così atto politico e riparativo, volto a guarire il trauma coloniale.

- Archivi etero-diretti: generano rappresentazioni dei soggetti marginali, implementando in vario modo i linguaggi istituzionali europei e dialogando con le infrastrutture tradizionali e escludenti del potere; sono pensati per stimolare dibattito pubblico in Europa su colonialismo, restituzione, e pluralità delle narrazioni.

Proponiamo di seguito una topologia di archivi digitali decoloniali:

1. Archivio tradizionale: nucleo, assenza di riparazione. Questo tipo di archivio è controllato dall'istituzione, la rigidità nell'interpretazione è massima quanto la lentezza nel cambiamento.
2. Archivio ibrido inclusivo: riparazione simbolica debole. Questi archivi collaborano con l'istituzione, sono aperti all'inclusione di elementi decoloniali periferici ma riaffermano la supremazia dell'episteme tradizionale, nonostante abitino una zona della semiosfera dove l'interpretazione è meno rigida.
3. Archivio ibrido trasformativo: riparazione simbolica forte. Parliamo di archivi che collaborano con l'istituzione ma manifestano esplicite tendenze alla restituzione simbolica e alla distorsione di stereotipi naturalizzati.
4. Anarchivio: decolonizzazione radicale. In periferia, la velocità del cambiamento e la flessibilità interpretativa permettono la genesi di archivi digitali creati dalle comunità marginalizzate, con lo scopo di esprimere la loro sovranità sull'esibizione dei contenuti. Nascono fuori dalle istituzioni statali o come alternativa alle loro logiche.

In particolare gli archivi ibridi (2 e 3) sono spazi che ammaestrano la frattura, poiché partecipano al conflitto decoloniale e, in vario modo, traducono le rivendicazioni periferiche in narrazioni coerenti con il discorso egemonico, e viceversa. Essi ammettono la permanenza delle logiche e infrastrutture dominanti, ma le forzano ad una riorganizzazione.

In questo senso, la ripartizione appena offerta corrisponde a una variazione ascensionale di intensità della tendenza alla conservazione del nucleo: nel primo caso, la conservazione del potere sarà quella massima possibile; nel secondo, sarà inferiore; nel terzo, la conservazione si trasduce in traumatizzazione e viceversa; nel quarto, la traumatizzazione è totale in seno alla stabilizzazione di una nuova comunità di interpretanti. Analizzando questi testi, la transizione "controllata" verso un nuovo paradigma semiotico può essere scomposta e osservata da vicino. Quindi, i momenti appena descritti rappresentano fasi della conservazione istituzionale contro la minaccia della distruzione avanzata dalla periferia; sono le facce della trasformazione della semiosfera, parte di un più ampio processo di riconfigurazione delle regolarità dello spazio condiviso, in cui forze bottom-up e top-down comunicano in continuazione.

I testi che si generano all'intersezione di questi movimenti culturali complessi sono ibridi: spesso in essi coesistono forze avverse ed elementi provenienti da regioni della semiosfera anche distanti. Per questo motivo, l'analisi di questi testi richiede uno sforzo di specificazione delle varie componenti che li generano, che serve anche a identificare il ruolo giocato dell'archivio in oggetto nella gestione del trauma collettivo:

- [AUTO] partecipazione autodiretta
- [MED] mediata da "community ally" scelto insieme
- [REG] regolata dall'istituzione
- [TRAUMA+] elementi di rottura del canone
- [CONS+] elementi di conservazione/normalizzazione
- [SHIFT] evidenza di spostamento centro↔periferia
- [OWN] proprietà dati comunità / [OWN-I] proprietà istituzione
- [IT-LOCK] vincoli tecnici che frenano l'adozione[45]

Come dicevamo, un archivio digitale inclusivo può incorporare discorsi affettivi e riparativi, ma allo stesso tempo regolare in modo più o meno rigido la partecipazione della comunità marginale sottorappresentata – e così via. È proprio l'interazione fra queste diverse componenti che permette di comprendere gli effetti del testo nello spazio semiopolitico.

11.4 Archivio digitale tradizionale

Il Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto, in collaborazione con la Fondazione Museo Storico del Trentino e con il supporto della Fondazione Caritro, ha avviato un progetto di digitalizzazione dei propri archivi, tra cui un fondo fotografico di oltre centomila immagini. L'iniziativa mira a democratizzare l'accesso al patrimonio storico, ma si scontra con sfide metodologiche, tecniche e normative. In particolare, la catalogazione continua a riflettere categorie coloniali e fasciste; mancano risorse per tecnologie avanzate e formazione; e in Italia non esistono linee guida istituzionali sulla decolonizzazione museale.

Il risultato è una piattaforma digitale in bilico tra innovazione e tradizione: pur accessibile, il sito non propone percorsi decoloniali né strumenti critici per orientare l'utente. Questa assenza riflette la difficoltà nazionale nell'affrontare il passato coloniale. Sebbene il museo abbia mostrato apertura al dibattito attraverso eventi dedicati, la trasformazione resta incompleta.

[45] In fin dei conti, queste sono modalità di esistenza. Si veda Latour 2012.

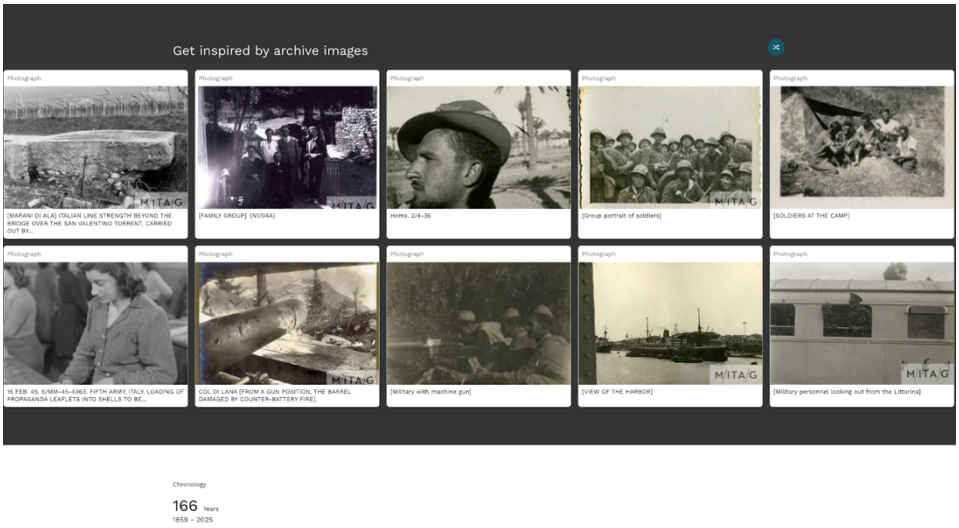


Fig. 1 – Homepage MITAG, https://archivimuseodellaguerra.archiui.com/esplora, consultato il 21/11/2025

La piattaforma MITAG consente l'accesso a materiali extraeuropei, ma non adotta una prospettiva riparativa. Manca il riconoscimento della violenza coloniale nella raccolta dei reperti, e il database rimane descrittivo e neutrale, il linguaggio oggettivante, il discorso privo di riflessioni critiche sulle condizioni di acquisizione. Non sono previsti meccanismi di co-curatela o restituzione simbolica, e la governance dei contenuti resta nelle mani dell'istituzione europea.

Narrativamente, l'archivio mantiene una struttura lineare e tassonomica, classificatoria, senza contestualizzazioni storiche o critiche delle logiche coloniali. Sono presenti soltanto due tipi di filtri veloci: Tema (fotografia aerea, fortificazione permanente, cimiteri militari) e Tipologia (museo, archivio), proponendo un'esperienza di navigazione da una parte veloce, ma dall'altra molto difficoltosa, perché obbliga l'utente a ricostruire i percorsi sul colonialismo autonomamente. Questo vuol dire che solo un utente già specializzato può sviluppare l'interazione in forma critica-post e/o decoloniale.

Dunque, il sapere prodotto è unidirezionale e eurocentrico; le comunità di provenienza restano assenti. In questa fase, quello del MITAG appare più come un archivio tradizionale di conservazione che un dispositivo capace di riparare o decolonizzare la memoria coloniale italiana. Proprio in questo senso si intendeva che digitalizzare non significa necessariamente rendere più accessibile, criticamente, un determinato contenuto.

11.5 Archivio digitale ibrido inclusivo

Il termine "inclusione", frequentemente celebrato nei discorsi istituzionali, è problematico perché implica un centro che esercita il potere di ammettere altri al proprio interno. Parlare di inclusione riconferma la distinzione tra "dentro" e "fuori", tra includente e incluso, addomesticando la differenza

entro categorie egemoniche. L'inclusione non decostruisce ma maschera le gerarchie coloniali o capitaliste con il linguaggio della partecipazione (Sakata et al., 2023), preservando la moralità del centro e la sua autorità. Riduce così l'entropia culturale: traduce le voci periferiche in linguaggi compatibili con il centro, senza spostare i confini della semiosfera.

Europeana, piattaforma digitale per il patrimonio culturale europeo, aggrega milioni di risorse da musei, archivi e biblioteche. Nonostante proponga percorsi "speciali" dedicati per esempio a donne e disabilità ("La storia delle donne", "Patrimonio e disabilità") non è un archivio riparativo. Nasce per centralizzare l'accesso, non per riconoscere o risarcire danni storici. Il dispositivo resta tecnico, centrato sull'interoperabilità dei dati più che sulla trasformazione delle logiche epistemiche della memoria. Propone percorsi tematici che da una parte facilitano l'interazione con gli oggetti del patrimonio, ma dall'altra non offrono la possibilità di decostruire i regimi di discorso dominanti (fig. 2, 3).

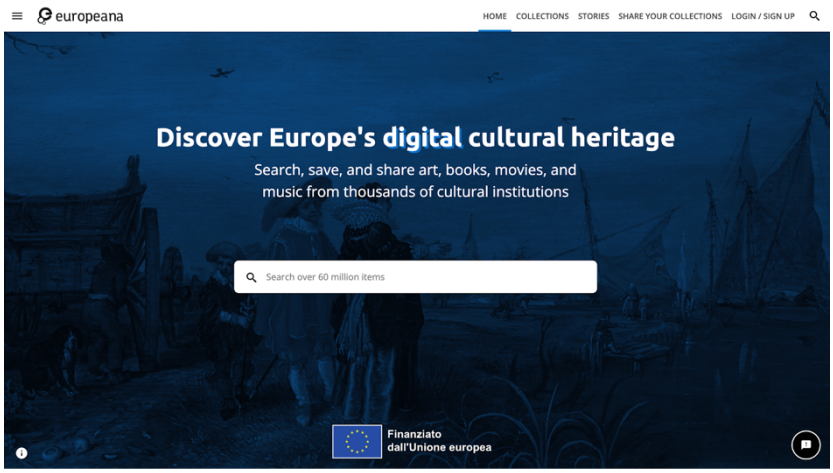


Fig. 2 – Homepage di Europeana, https://www.europeana.eu/it, consultato il 21/11/2025

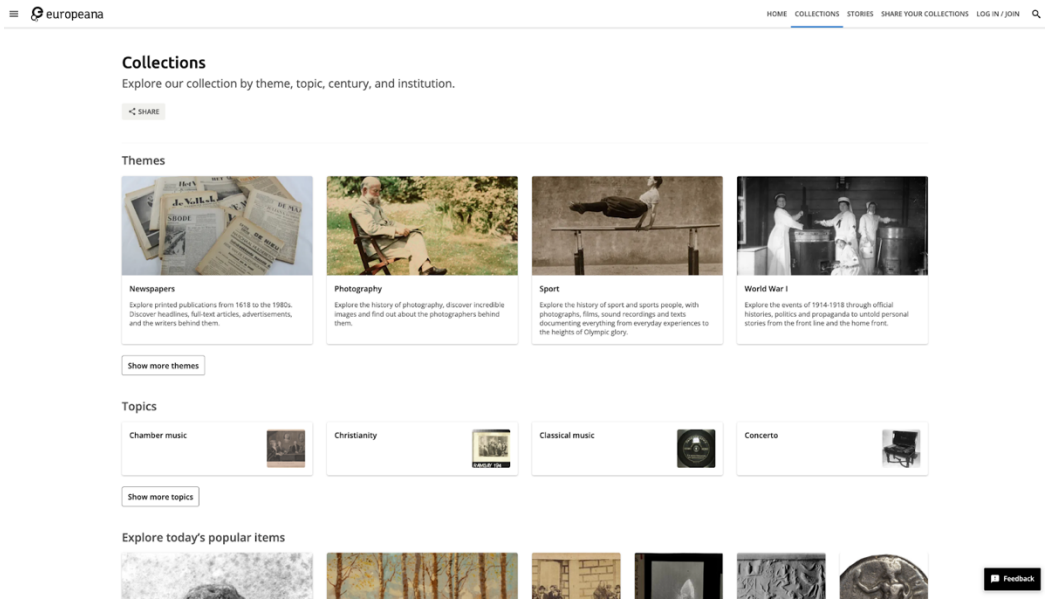


Fig. 3 – Europeana alla sezione “Collections”, https://www.europeana.eu/en/collections, consultato il 21/11/2025

Il coinvolgimento delle comunità subalterne è limitato: Europeana offre accesso ampio, ma le pratiche partecipative non incidono sulla governance. Le narrazioni alternative restano marginali; il quadro concettuale è eurocentrico e le voci minoritarie non intervengono nella definizione dei metadati (fig. 4, 5).

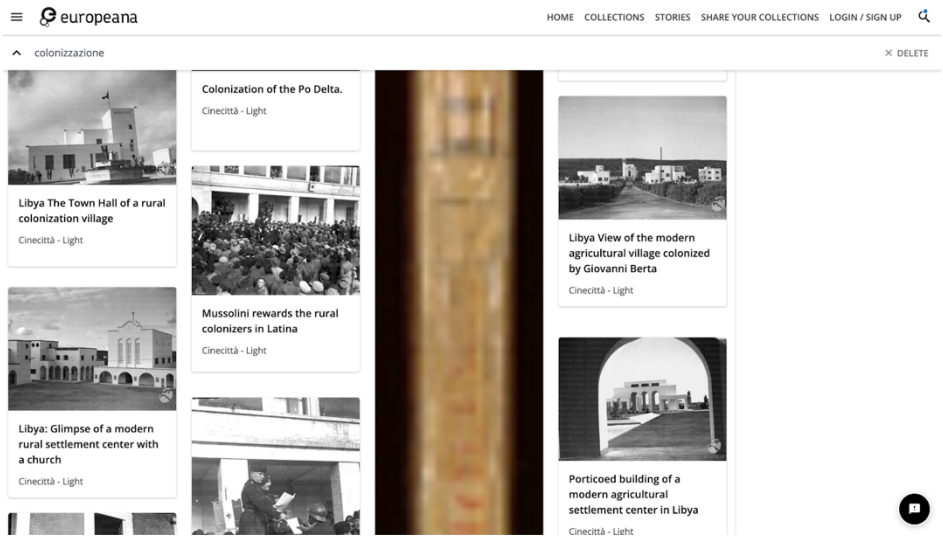


Fig. 4 – L’architettura dei risultati ottenuti inserendo “colonizzazione” nella barra di ricerca di Europeana, https://www.europeana.eu/en/search?page=1&view=grid&query=colonizzazione, consultato il 21/11/2025

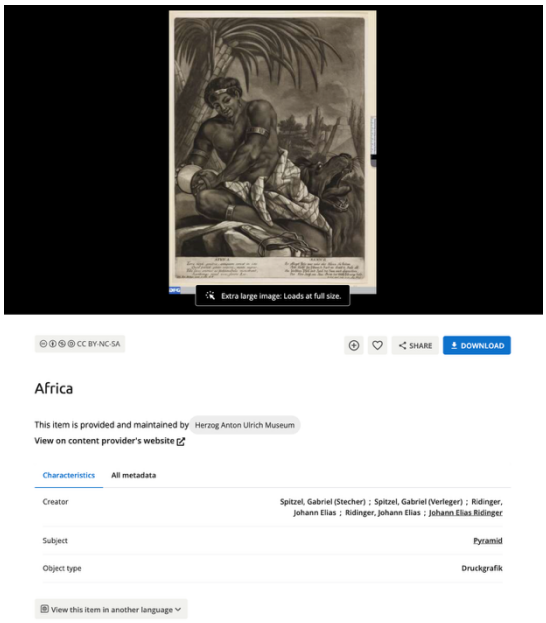


Fig. 5 – La scheda di un oggetto apparso come risultato nella ricerca sul termine “Africa” inserito nella barra di ricera, https://www.europeana.eu/en/item/89/item_JLPLPT6JQPATGKJOKMUZ4ALUU2YZFGQN, consultato il 21/11/2025

Negli ultimi anni, il progetto DE-BIAS ha introdotto strumenti per rendere la piattaforma più inclusiva: revisione di metadati offensivi, vocabolari multilingue e l’uso dell’IA per individuare e correggere pregiudizi linguistici. Finanziato dalla UE nell’ambito di Digital Europe, il tool di IA è stato testato su oltre 4,5 milioni di documenti in cinque lingue, suggerendo alternative linguistiche più eque.

Nonostante questi progressi, Europeana resta una piattaforma orientata all'accessibilità e all’innovazione tecnica, ma ancora lontana da una piena funzione riparativa. DE-BIAS migliora la rappresentazione delle differenze ma non trasforma le logiche di potere che regolano la produzione e la diffusione del sapere.

11.6 Archivio digitale ibrido trasformativo

A differenza degli archivi inclusivi, che correggono solo marginalmente i bias senza scalfire la struttura epistemica dell’archivio, gli archivi trasformativi intervengono più in profondità: tecnologia, curatela e governance si fanno spazio di negoziazione tra sapere, potere e memoria. Qui il paradigma della conservazione e dell’accumulo “neutrale” cede il passo a relazioni, ascolto e co-costruzione. Per renderne comprensibile il funzionamento, prenderemo in considerazione due casi esemplari.

Il primo esempio è il *Talking Objects Archive* (TOA), progetto nato nel 2025 come piattaforma digitale per la produzione di conoscenza decoloniale (fig. 6).

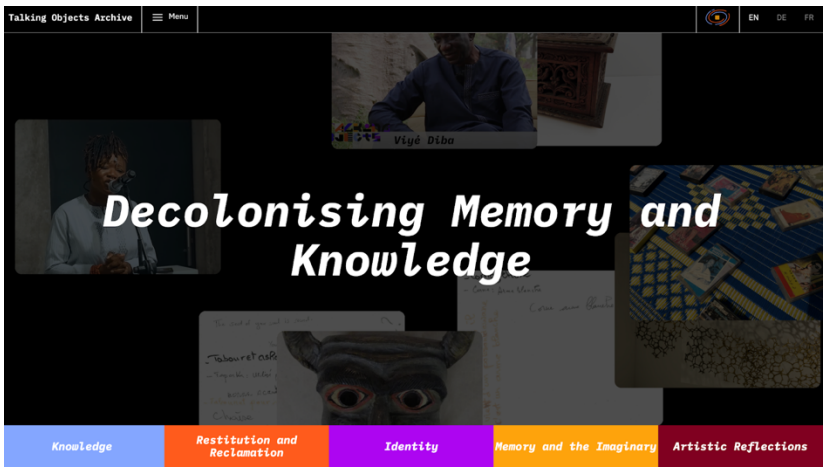


Fig. 6 – Homepage di TOA, https://talkingobjectsarchive.org/, consultato il 21/1/2025. Le immagini sono in movimento.

Curato da un gruppo transnazionale di artisti, ricercatori e attivisti e sviluppato in collaborazione con African Digital Heritage (Nairobi), il progetto si fonda sull'idea che l'archivio occidentale, nella sua forma moderna, sia "esausto", incapace di rappresentare la pluralità dei saperi e delle cosmologie del mondo postcoloniale. Esso si propone quindi come un "living archive", un archivio vivente e in divenire, aperto alla voce, alla spiritualità, all'oralità e all'emozione. Ogni oggetto presente sulla piattaforma non è descritto ma raccontato: attorno ad esso si costruisce una costellazione narrativa fatta di testi, suoni, interviste, immagini e testimonianze che ne attivano la dimensione affettiva e relazionale.

Fig. 7 – Un esempio di presentazione di un oggetto su TOA, https://talkingobjectsarchive.org/objects/8dvFIIr6WTvPw6eb, consultato il 21/11/2025. La presentazione di un oggetto comprende diversi elementi. Prendendo ad esempio l'oggetto "Mask of a Horned", all'utente viene immediatamente offerta la descrizione verbale delle sue fattezze, la scheda di locazione e la presentazione della sua intersezione fra diversi nuclei tematici. Nella sezione immediatamente successiva della pagina, appare questo riquadro in cui l'oggetto è posto in conversazione con altri oggetti, secondo un criterio non esplicitato direttamente e che è anche compito dell'utente costruire. La conversazione con altri oggetti è risulta così parte della descrizione dell'identità dell'oggetto.

L'archivio non ambisce alla totalità, ma alla densità esperienziale. In questo senso, TOA non solo dà spazio a nuove voci, ma ridefinisce i parametri stessi della conoscenza archivistica, spostando l'attenzione dall'oggetto alla relazione che esso istituisce. È un archivio "post-museale", che rinuncia alla pretesa di oggettività e assume la parzialità come valore epistemico (fig. 8).

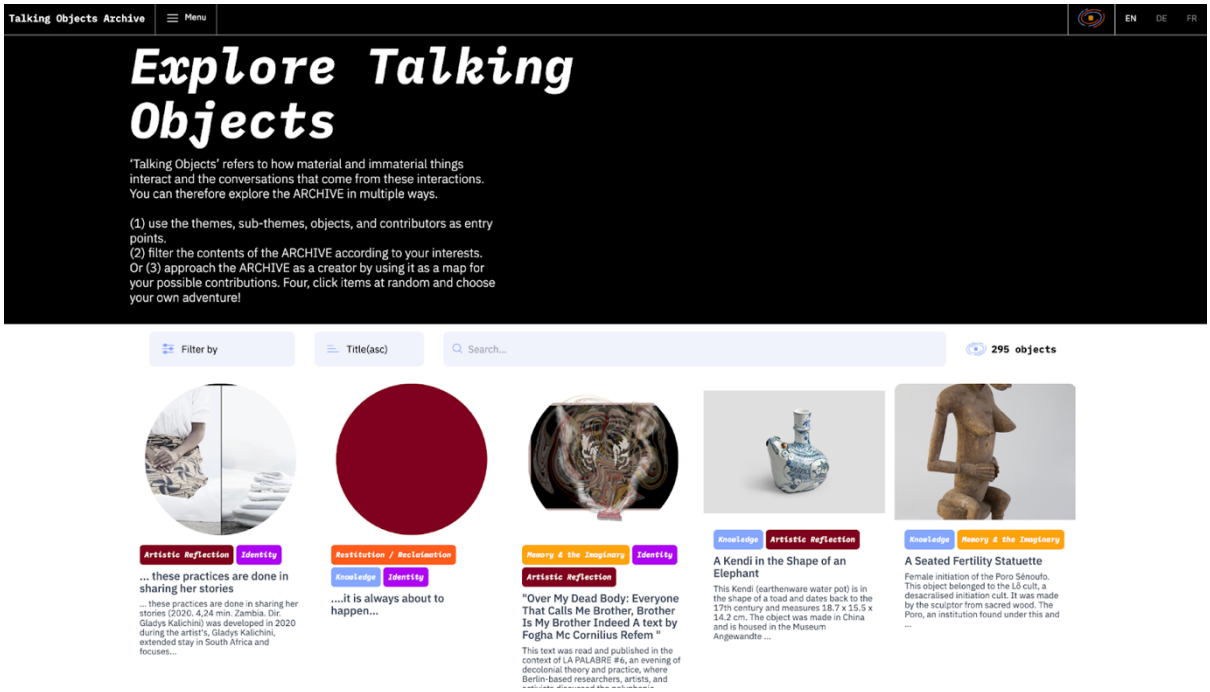


Fig. 8 – Sezione "Esplora" di TOA, https://talkingobjectsarchive.org/explore?page=1, consultato il 21/11/2025. Di ogni oggetto viene offerta una catalogazione tematica all'incrocio di diverse categorie decolonizzanti.

Le criticità rimangono, soprattutto sul piano infrastrutturale — il progetto è sostenuto da fondi europei e ospitato su server occidentali — ma la sua genesi e la sua struttura dichiarano apertamente un intento trasformativo: decentralizzare il potere, senza cancellarlo, ma traducendolo in un nuovo linguaggio di cooperazione e interdipendenza.

Il caso di *Digital Benin* (DB), lanciato nel 2022, rappresenta un altro esempio molto rilevante. Il progetto cataloga più di 5.000 oggetti saccheggiati dal Regno del Benin nel 1897, oggi conservati in oltre 130 musei di 21 Paesi, restituendone pubblicamente le immagini, i dati e la localizzazione (fig. 9).

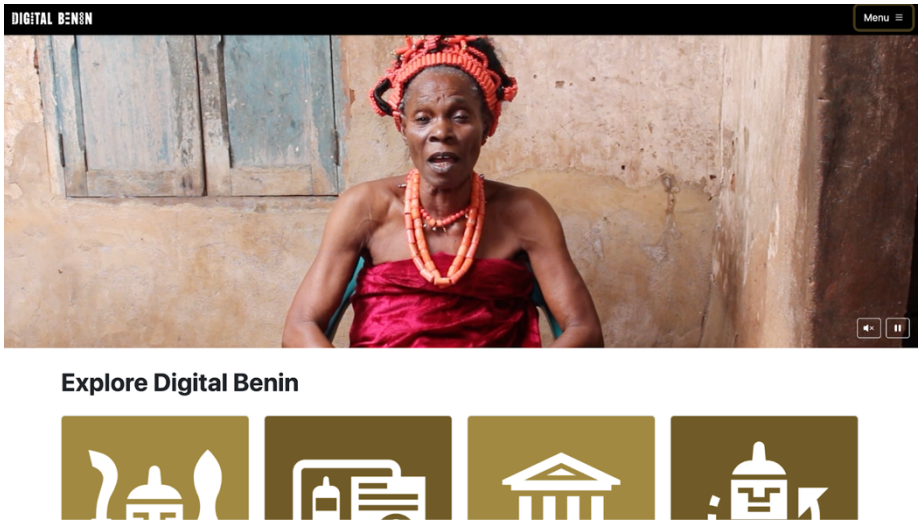


Fig. 9 – DB Homepage, https://digitalbenin.org/, consultato il 21/11/2025. La foto della donna è in realtà uno screen di un video che ritrae oggetti e soggetti, feste, pratiche materiali, canti e descrizioni in lingua originale. Si può attivare/disattivare l'audio, si può mettere pausa al video, ma non si prevedono sottotitoli.

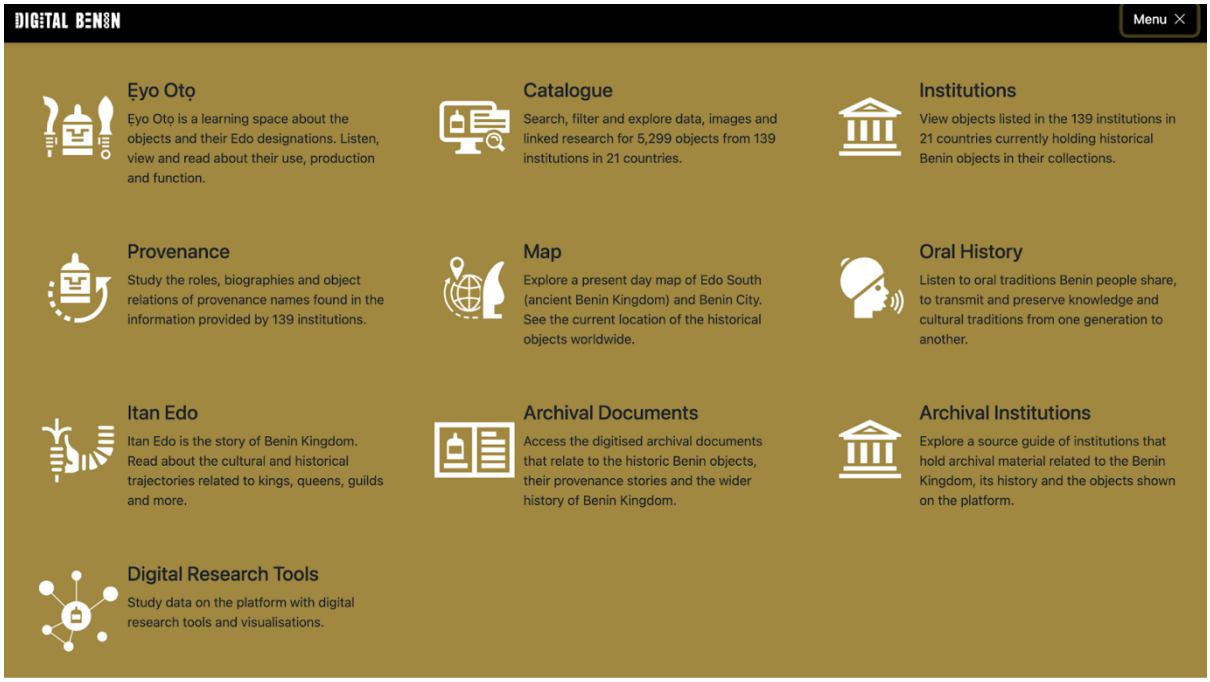


Fig. 10 – Sezione "Menù" di DB, https://digitalbenin.org/, consultato il 21/11/2025.

L'obiettivo è tanto documentare quanto "ri-territorializzare" digitalmente un patrimonio disperso, restituendo alla comunità Edo la possibilità di mappare e rivendicare la propria storia. L'archivio è consultabile in più lingue, tra cui l'Edo, e integra mappe interattive, metadati, documenti e interviste. La sua forza non sta nella rappresentazione, ma nella trasparenza: rendere visibile l'estensione del saccheggio, le rotte dei beni, la frammentazione del potere culturale. È un archivio che pratica una forma di restituzione simbolica ma concreta, basata sulla riappropriazione dei dati e sulla visibilità.

La dimensione affettiva è presente ma sobria; prevale l'intento documentario, che tuttavia ha implicazioni politiche radicali: trasformare il catalogo coloniale, strumento per eccellenza del controllo e dell'espropriazione, in un dispositivo di riappropriazione epistemica. In questo senso, Digital Benin mostra come la digitalizzazione possa diventare strumento di restituzione e come la trasparenza, da tecnica archivistica, possa farsi gesto politico.

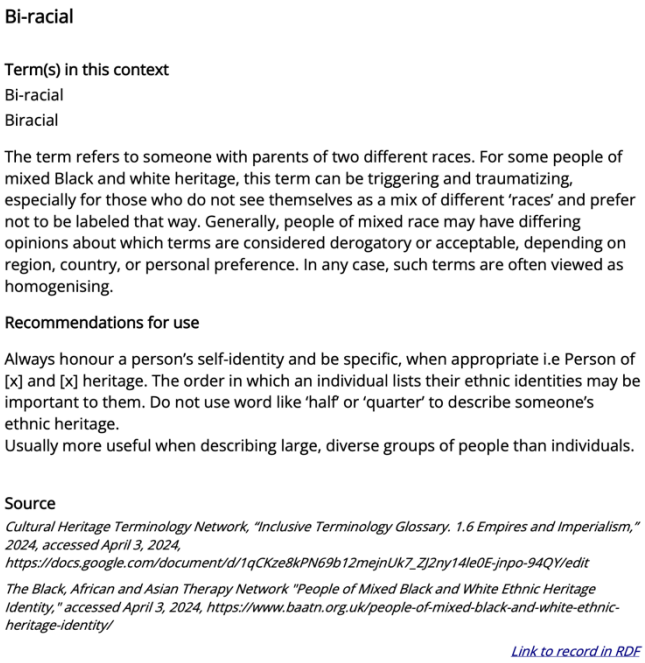
In questo tipo di archivi, il potere istituzionale non scompare, ma si riformula: le istituzioni non rinunciano al controllo, ma lo modulano, passando da una centralità autoritaria a una funzione di mediazione e negoziazione. Ciò rappresenta una trasformazione del potere, non la sua fine. L'archivio digitale diventa così uno strumento di autoriflessione, un luogo in cui l'istituzione riconosce la propria storicità e parzialità.

Gli archivi trasformativi sono dunque "spazi di soglia": né pienamente istituzionali, né completamente radicali, ma luoghi di compromesso dinamico in cui il potere culturale si rigenera attraverso la critica e ammaestra la sua dissonanza. In questo contesto, essi rappresentano il limite massimo del processo di decolonizzazione istituzionale, in cui la tendenza alla conservazione coesiste con l'apertura alla metamorfosi, cioè alla cura e alla responsabilità verso i soggetti che esso rappresenta (cfr. Tronto 1993).

11.7 Le strategie di enunciazione degli archivi ibridi

Le strategie di enunciazione degli archivi digitali ibridi si fondano su *strategie di amministrazione e/o addomesticazione della dissonanza della memoria*. Questi dispositivi, infatti, non mirano tanto a cancellare o risolvere i conflitti inscritti nella storia, quanto piuttosto a renderli visibili e gestibili. La loro funzione è quella di trasformare la frattura in forma, l'alterità in dialogo controllato, la memoria traumatica in un campo di sperimentazione estetica e cognitiva.

Tali strategie agiscono su due piani distinti ma intrecciati. Da un lato operano attraverso una distorsione consapevole degli stereotipi naturalizzati, smascherando i bias storici e linguistici che strutturano la rappresentazione del patrimonio. L'archivio digitale diventa così un laboratorio in cui si rinegoziano i codici della memoria, si correggono descrizioni offensive, si introducono nuovi vocabolari e si producono forme discorsive più sensibili alla pluralità culturale.



Bi-racial

Term(s) in this context

Bi-racial

Biracial

The term refers to someone with parents of two different races. For some people of mixed Black and white heritage, this term can be triggering and traumatizing, especially for those who do not see themselves as a mix of different 'races' and prefer not to be labeled that way. Generally, people of mixed race may have differing opinions about which terms are considered derogatory or acceptable, depending on region, country, or personal preference. In any case, such terms are often viewed as homogenising.

Recommendations for use

Always honour a person's self-identity and be specific, when appropriate i.e Person of [x] and [x] heritage. The order in which an individual lists their ethnic identities may be important to them. Do not use word like 'half' or 'quarter' to describe someone's ethnic heritage.
Usually more useful when describing large, diverse groups of people than individuals.

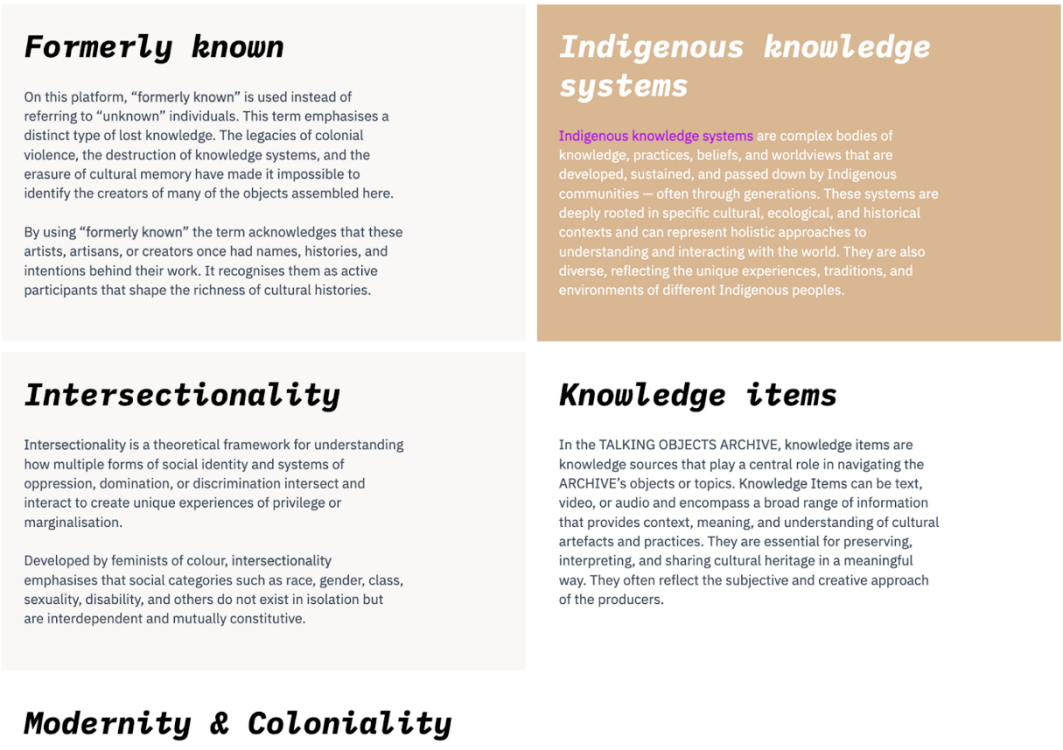
Source

Cultural Heritage Terminology Network, "Inclusive Terminology Glossary. 1.6 Empires and Imperialism," 2024, accessed April 3, 2024, https://docs.google.com/document/d/1qCKze8kPN69b12mejnUk7_Zj2ny14le0E-jnpo-94QY/edit

The Black, African and Asian Therapy Network "People of Mixed Black and White Ethnic Heritage Identity," accessed April 3, 2024, https://www.baatn.org.uk/people-of-mixed-black-and-white-ethnic-heritage-identity/

Link to record in RDF

Fig. 11 – Voce "Bi-racial" nel De-Bias Vocabulary, che può essere scaricato gratuitamente qui: https://pro.europeana.eu/page/the-de-bias-vocabulary#:~:text=The%20DE%2DBIAS%20Vocabulary%2C%20covering,by%20the%20DE%2DBIAS%20project., consultato il 21/11/2025.



Formerly known

On this platform, "formerly known" is used instead of referring to "unknown" individuals. This term emphasises a distinct type of lost knowledge. The legacies of colonial violence, the destruction of knowledge systems, and the erasure of cultural memory have made it impossible to identify the creators of many of the objects assembled here.

By using "formerly known" the term acknowledges that these artists, artisans, or creators once had names, histories, and intentions behind their work. It recognises them as active participants that shape the richness of cultural histories.

Indigenous knowledge systems

Indigenous knowledge systems are complex bodies of knowledge, practices, beliefs, and worldviews that are developed, sustained, and passed down by Indigenous communities — often through generations. These systems are deeply rooted in specific cultural, ecological, and historical contexts and can represent holistic approaches to understanding and interacting with the world. They are also diverse, reflecting the unique experiences, traditions, and environments of different Indigenous peoples.

Intersectionality

Intersectionality is a theoretical framework for understanding how multiple forms of social identity and systems of oppression, domination, or discrimination intersect and interact to create unique experiences of privilege or marginalisation.

Developed by feminists of colour, intersectionality emphasises that social categories such as race, gender, class, sexuality, disability, and others do not exist in isolation but are interdependent and mutually constitutive.

Knowledge items

In the TALKING OBJECTS ARCHIVE, knowledge items are knowledge sources that play a central role in navigating the ARCHIVE's objects or topics. Knowledge Items can be text, video, or audio and encompass a broad range of information that provides context, meaning, and understanding of cultural artefacts and practices. They are essential for preserving, interpreting, and sharing cultural heritage in a meaningful way. They often reflect the subjective and creative approach of the producers.

Modernity & Coloniality

Fig. 12 – Una parte della sezione "Glossario" in TOA, https://talkingobjectsarchive.org/glossary, consultato il 21/11/2025.

Dall'altro lato, queste strategie si concretizzano in pratiche di co-enunciazione, che prevedono la collaborazione fra istituzioni museali e comunità marginalizzate o colonizzate nella riscrittura dei metadati, nella reinterpretazione delle narrazioni e nella costruzione di nuovi percorsi di senso (fig. 13).

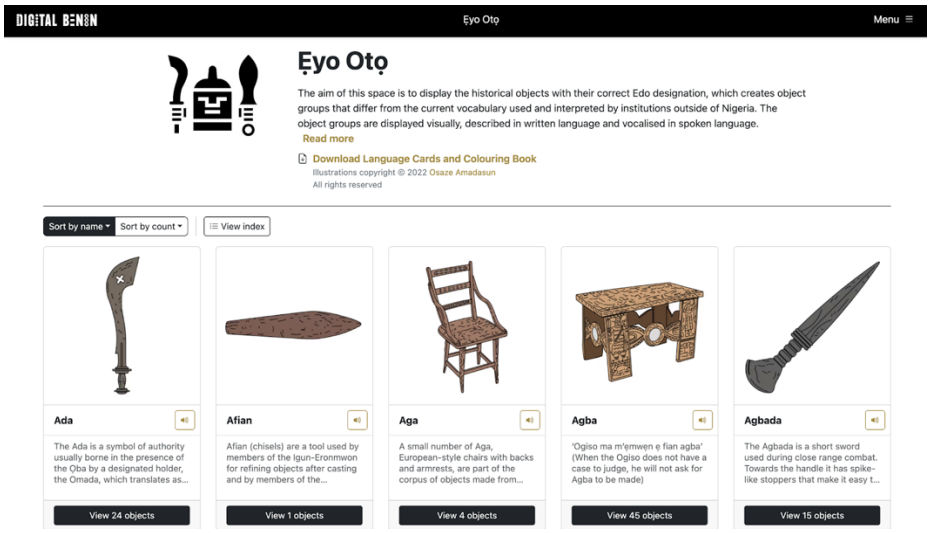


Fig. 13 – Pagina "Eyo Oto" in DB, https://digitalbenin.org/eyo-oto, consultato il 21/11/2025.

Tuttavia, si tratta di un dialogo asimmetrico, poiché la co-autorialità non equivale ad una equa distribuzione del potere decisionale e organizzativo fra le culture coinvolte, rispetto alla gestione tanto dei contenuti quanto degli oggetti.

Progetti come DE-BIAS o Digital Benin esemplificano questa dinamica ambivalente. Entrambi operano sulla revisione dei metadati e sulla riformulazione del linguaggio archivistico, introducono lingue e narrazioni locali, ma lo fanno sempre entro una cornice istituzionale europea, che rimane la garante ultima del controllo tecnico e simbolico. Ciò consente di ampliare la partecipazione e la rappresentatività, ma non produce una sovversione del potere epistemico. L'apertura è reale, ma circoscritta: le istituzioni concedono spazio alle voci subalterne, pur mantenendo la capacità di determinare le condizioni di enunciazione.

All'interno di questi processi, la pluralità linguistica e l'integrazione di materiali eterogenei — testi, immagini, suoni, video, testimonianze personali — contribuiscono a costruire un effetto di umanizzazione del discorso memoriale (fig. 14, 15).

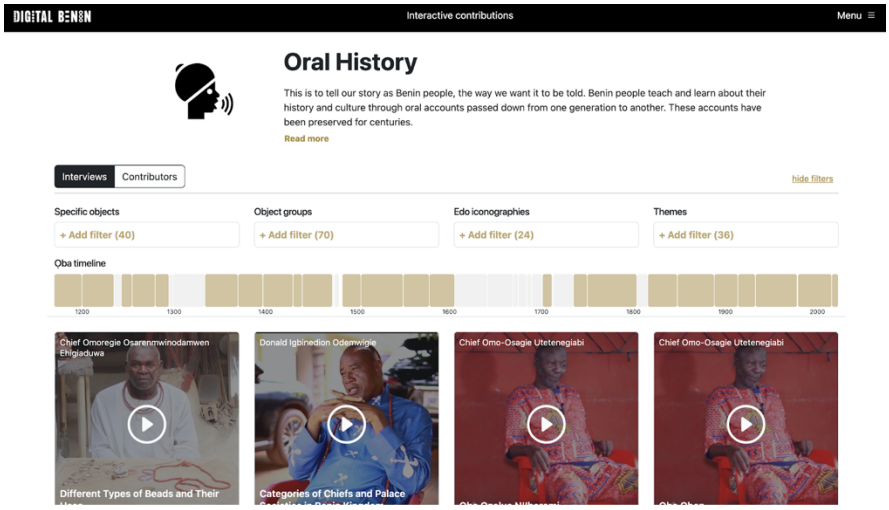


Fig. 14 – Sezione “Oral History” in DB, https://digitalbenin.org/oral-history/interactive, consultato il 21/11/2025.

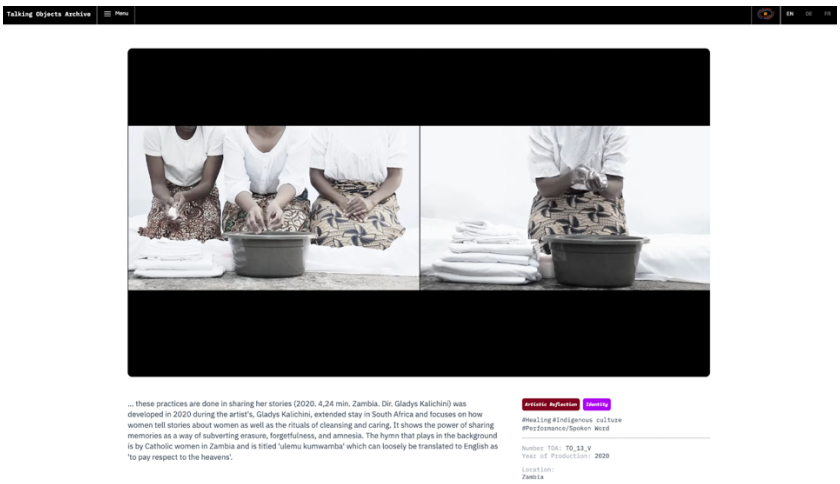


Fig. 15 – Oggetto “... these practices are done in sharing her stories” in TOA, https://talkingobjectsarchive.org/objects/W4qZSUAEMMctz2Jj, consultato il 21/11/2025.

La memoria coloniale viene così narrata attraverso una molteplicità di prospettive, emozioni e affetti che cercano di riparare, almeno simbolicamente, le fratture della violenza storica. Tuttavia, queste operazioni di inclusione spesso si configurano come riti simbolici di riparazione, più che come trasformazioni strutturali dell’archivio. Esse funzionano cioè come pratiche performative che attestano la volontà di cambiamento dell’istituzione, senza però intaccarne davvero le logiche di potere e di controllo.

Per comprendere pienamente la natura di questi archivi digitali è necessario spostare lo sguardo dal livello produttivo a quello della ricezione: l’esperienza utente rappresenta, in questo senso, la scena concreta in cui si manifesta la politica dell’enunciazione. Come nel museo tradizionale l’allestimento orienta lo sguardo del visitatore, nell’archivio digitale la navigazione assume la funzione di

allestimento discorsivo. L'interfaccia, i tempi di caricamento, la disposizione dei menu, la struttura dei percorsi tematici e la qualità delle descrizioni non sono elementi neutri, ma componenti semiotiche che modulano la relazione fra utente, sapere e memoria.

Un primo indice di questa relazione è la velocità della fruizione. L'immediatezza con cui un utente può accedere alle informazioni — attraverso barre di ricerca, filtri, tag o link diretti — misura non soltanto la qualità tecnica dell'ambiente digitale, ma anche il livello di mediazione imposto dall'istituzione. Una ricerca rapida e guidata produce un'esperienza di consumo lineare, in cui il senso è già dato. Una navigazione più lenta, al contrario, costringe l'utente a confrontarsi con la complessità del materiale e con le sue zone d'ombra, trasformando l'atto della consultazione in un'esperienza riflessiva e problematizzante (fig. 16).

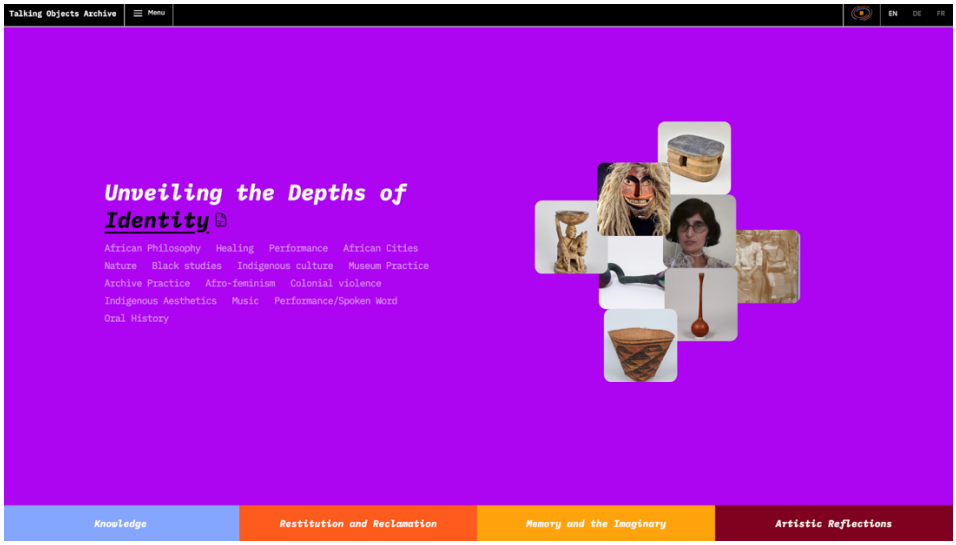


Fig. 16 – Pagina "Identità" in TOA, selezionata in "Core Themes" dal menù a tendina, https://talkingobjectsarchive.org/themes/identity?page=1, consultato il 21/11/2025.

La chiarezza o opacità delle informazioni agisce come un ulteriore dispositivo di potere. Etichette precise sulla provenienza, la datazione o la modalità di acquisizione degli oggetti permettono di articolare un discorso storico critico, rendendo visibili le gerarchie e le violenze che hanno determinato la formazione delle collezioni (fig. 17).

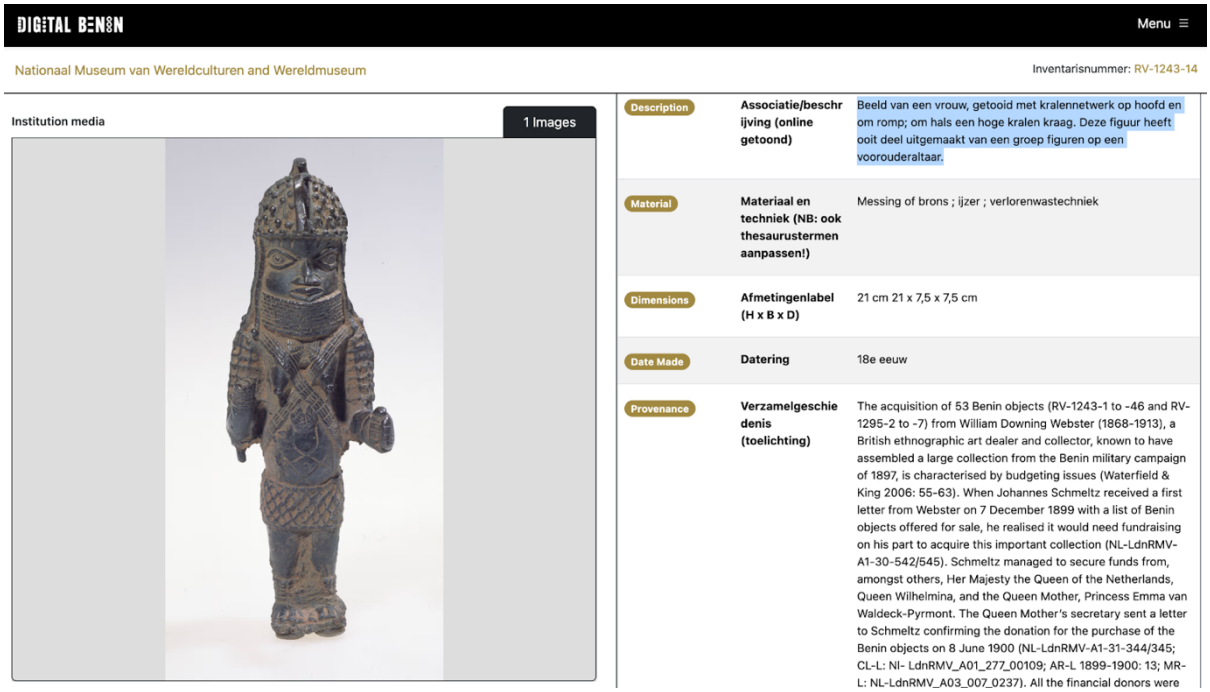
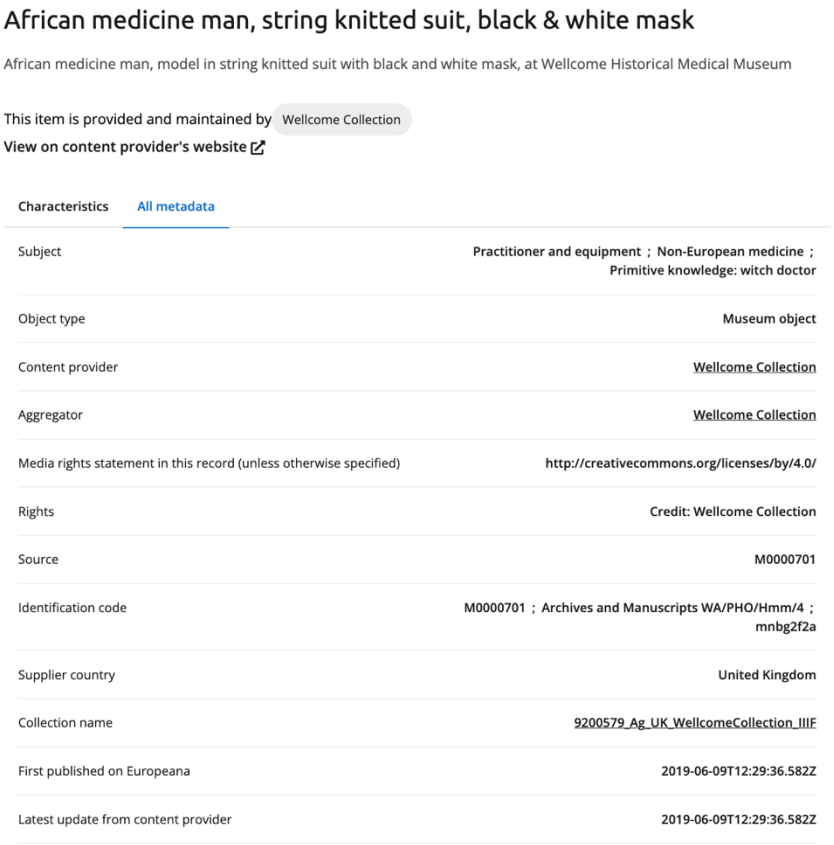


Fig. 17 – Una parte della descrizione di un oggetto nel "Catalogo" di DB, https://digitalbenin.org/catalogue/34_RV124314, consultato il 21/11/2025. È presente una sezione dedicata alla storia dell'espropriazione dell'oggetto, con intento documentario e non affettivo.

Al contrario, descrizioni generiche o incomplete — spesso giustificate da criteri di "neutralità" — tendono a neutralizzare la memoria stessa, riducendo il potenziale politico dell'archivio e occultando le relazioni di dominio che lo attraversano (fig. 18).



African medicine man, string knitted suit, black & white mask

African medicine man, model in string knitted suit with black and white mask, at Wellcome Historical Medical Museum

This item is provided and maintained by Wellcome Collection

View on content provider's website

Characteristics | All metadata

Subject	Practitioner and equipment ; Non-European medicine ; Primitive knowledge: witch doctor
Object type	Museum object
Content provider	Wellcome Collection
Aggregator	Wellcome Collection
Media rights statement in this record (unless otherwise specified)	http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Rights	Credit: Wellcome Collection
Source	M0000701
Identification code	M0000701 ; Archives and Manuscripts WA/PHO/Hmm/4 ; mnbg2f2a
Supplier country	United Kingdom
Collection name	9200579_Ag_UK_WellcomeCollection_IIIF
First published on Europeana	2019-06-09T12:29:36.582Z
Latest update from content provider	2019-06-09T12:29:36.582Z

Fig. 18 – Descrizione di un oggetto risultante dalla ricerca di "African Mask" su Europeana, https://www.europeana.eu/it/item/9200579/mnbg2f2a, consultato il 21/11/2025.

Un'altra dimensione cruciale è l'interattività. Alcuni archivi sperimentano percorsi tematici, interfacce sensoriali, giochi digitali o esperienze immersive che coinvolgono attivamente l'utente (fig. 19, 20).

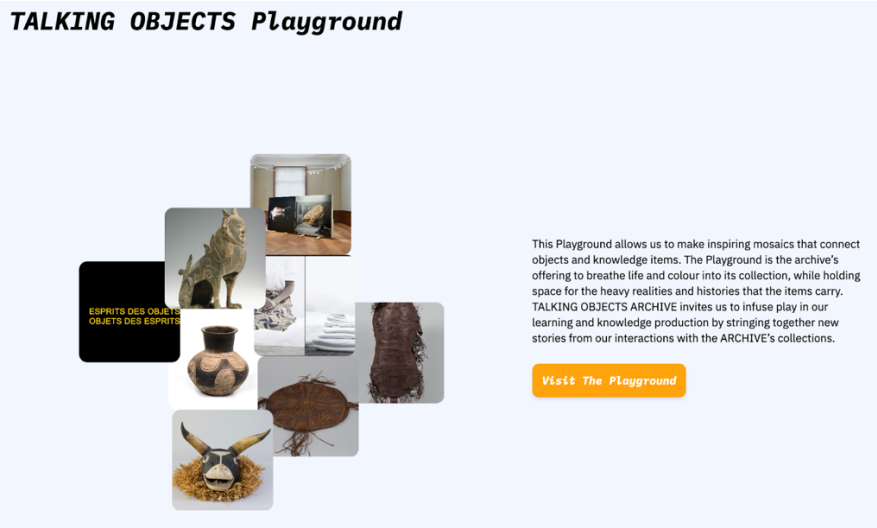


Fig. 19 – Homepage di TOA, https://talkingobjectsarchive.org/, consultato il 21/11/2025.

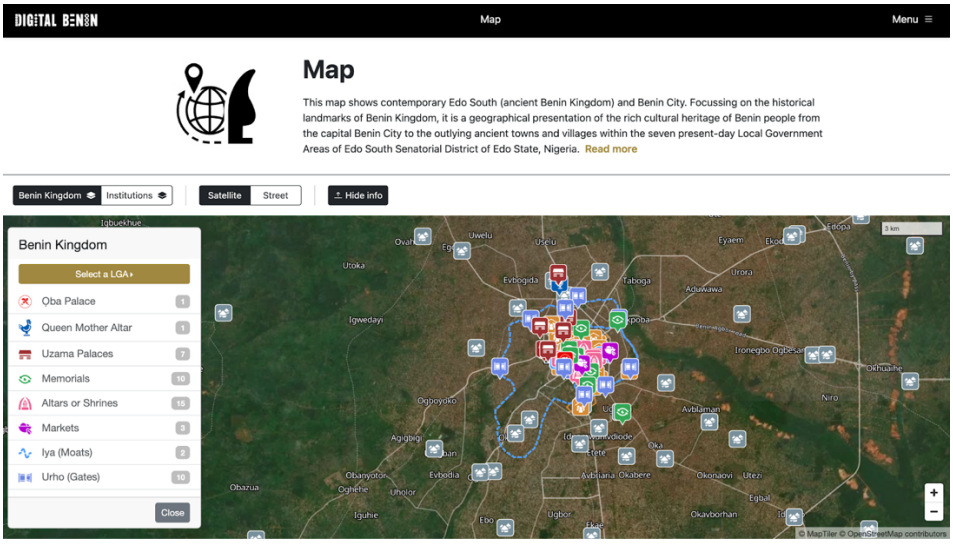


Fig. 20 – Mappa interattiva dal menù a tendina in DB, https://digitalbenin.org/map, consultato il 21/11/2025.

Altri mantengono una struttura statica e didascalica, basata su semplici schede descrittive; altri ancora combinano entrambi gli approcci.

Queste scelte definiscono la posizione enunciazionale del visitatore: se egli viene concepito come un interlocutore attivo, chiamato a reinterpretare la memoria, o come un destinatario passivo, confinato a ricevere un sapere già preordinato. La possibilità di esplorare connessioni trasversali, di deviare dai percorsi previsti, di stabilire collegamenti autonomi fra i contenuti rappresenta una misura indiretta del grado di libertà cognitiva che l'archivio concede. In questo senso, l'interattività è una forma di negoziazione del potere: più un archivio consente percorsi non lineari, più riconosce all'utente la capacità di partecipare alla costruzione del senso.

L'accessibilità, nelle sue dimensioni tecniche e linguistiche, è un altro elemento di rilievo politico. Descrizioni audio, traduzioni multilingue, interfacce per utenti con disabilità visive o cognitive non sono semplici strumenti di inclusione, ma scelte di enunciazione che stabiliscono chi può entrare nel discorso memoriale e chi ne resta escluso. Allo stesso modo, la modalità sensoriale dell'esperienza — visiva, sonora, o multimodale — costruisce un paesaggio affettivo che modula la ricezione e le emozioni dell'utente. L'uso calibrato di voci, suoni ambientali, silenzi o colori partecipa alla costruzione di un clima percettivo che traduce la memoria in esperienza sensibile.

In questi ambienti, la fruizione non si esaurisce nell'acquisizione di informazioni, ma lascia una traccia affettiva. L'utente può sentirsi confuso, frustrato, commosso o curioso: la risposta emotiva fa parte integrante dell'esperienza di conoscenza. L'archivio inclusivo e trasformativo mira proprio a generare questa oscillazione fra cognizione e passione, informazione e turbamento. L'esperienza

diventa così trasformativa, perché costringe chi la attraversa a confrontarsi con la dissonanza, a rinegoziare continuamente il proprio rapporto con la storia e con la memoria.
Tuttavia, anche questa apparente apertura rimane regolata da un preciso dispositivo di controllo. Gli archivi in oggetto operano su un delicato equilibrio fra apertura e potere, fra pluralità e gerarchia. Da un lato promuovono la partecipazione, l'accessibilità, la visibilità delle differenze; dall'altro mantengono il monopolio delle infrastrutture tecnologiche, delle categorie epistemiche e delle forme di legittimazione del sapere. La collaborazione con le comunità marginalizzate o diasporiche, pur significativa, avviene sempre all'interno di spazi istituzionalmente delimitati.

11.8 Tipologia delle strategie di enunciazione degli archivi ibridi

Avevamo osservato come, nelle istituzioni museali impegnate in percorsi di decolonizzazione, venisse implementata una serie di strategie di enunciazione volte a rendere abitabile il conflitto. Il museo, immerso nella pressione traumatica proveniente dalla periferia, non poteva semplicemente negare la frattura; doveva piuttosto attraversarla, organizzarla, tradurla in forma. Lo stesso accade per l'archivio ibrido.

11.8.1 Universalizzazione

Nel contesto della decolonizzazione museale, avevamo individuato nella strategia di universalizzazione uno dei dispositivi centrali di questa operazione: una tecnologia semiotica capace di produrre un orizzonte di intelligibilità entro cui l'alterità potesse risultare riconoscibile e, al tempo stesso, sopportabile.
Riprendiamo velocemente la definizione di universalizzazione, in quanto:

- una tecnologia di intelligibilità, perché amplia selettivamente l'estensione della categoria /essere umano/, rendendo alcune differenze traducibili entro una grammatica condivisa;
- una tecnologia passionale, perché regolava le emozioni dell'incontro, attenuando la disforia associata all'alterità e trasformandola in prossimità controllata.

Se ora spostiamo lo sguardo sugli archivi digitali ibridi, ritroviamo la stessa logica. Anche qui il conflitto non è cancellato, ma amministrato. Anche qui si tratta di produrre condizioni di leggibilità che rendano l'alterità praticabile entro un regime istituzionale, costruendo secondo logiche specifiche lo spazio (digitale). In particolare, l'universale è enunciato secondo un regime semiotecnico che organizza diversi elementi, fra cui l'architettura di accesso (menu, sezioni, percorsi tematici), i metadati e le tassonomie, i glossari e i vocabolari controllati, i filtri e le modalità di ricerca, le politiche di governance dei dati, l'interfaccia e i suoi gradi di interattività.

L'orizzonte di intelligibilità nell'archivio digitale è generato attraverso una rete di categorie, parole chiave, connessioni ipertestuali e protocolli di visibilità. È il regime dei metadati a decidere cosa può essere cercato, come può essere trovato, quali relazioni risultano pertinenti e quali restano opache. È l'interfaccia a stabilire se la fruizione sarà rapida e rassicurante o lenta e problematizzante. È la governance a determinare chi può intervenire nella descrizione degli oggetti e a quali condizioni. Dunque, si tratta di individuare i meccanismi che regolano:

- l'*accesso al dicibile*: metadati, etichette, filtri, strutture di ricerca;
- la *distribuzione dell'agenzia*: chi descrive, chi corregge, chi possiede i dati;
- la *soglia di turbamento*: quanto la violenza coloniale è resa esplicita, quanto viene raffreddata da un linguaggio oggettivante o, al contrario, intensificata da genealogie e tracciabilità.

Tanto nel museo quanto nell'archivio ibrido, l'universalizzazione non è un contenuto ma un'operazione. È una strategia di enunciazione che organizza la relazione tra Sé e Altro, modulando prossimità e distanza, e trasformando il conflitto in forma governabile. Cambia il supporto – dall'allestimento all'infrastruttura digitale – ma resta costante la funzione semiopolitica: rendere il trauma abitabile senza necessariamente dissolverlo, rinegoziare il centro senza abbandonarlo, integrare l'alterità entro un orizzonte che continua a essere istituzionalmente regolato.

11.8.2 Sé-Altro

Per costruire una tipologia delle strategie di enunciazione negli archivi digitali ibridi è necessario osservare come venga organizzata, al loro interno, la relazione tra centro istituzionale e alterità. Non si tratta semplicemente di verificare la presenza o meno di contenuti decoloniali, ma di analizzare il modo in cui l'archivio distribuisce visibilità, parola, accesso e potere, producendo specifiche configurazioni della differenza di cui vorrei provare a presentare una panoramica.

Nella configurazione dell'*inclusione asimmetrica*, l'alterità viene riconosciuta e ammessa nello spazio archivistico, ma entro una cornice stabilita dall'istituzione. Possono essere presenti sezioni narrative, commenti, progetti di correzione dei bias o iniziative collaborative; tuttavia, la governance, la proprietà dei dati e le decisioni strutturali restano centralizzate.

L'inclusione assume la forma di un aggiornamento lessicale o di un ampliamento tematico, mentre il modello dei metadati, l'ontologia di riferimento e le policy di accesso rimangono invariati. La differenza è resa visibile, ma non ridefinisce le categorie fondamentali del sistema. L'archivio si mostra aperto senza redistribuire in modo significativo l'agenzia.

La configurazione della *somiglianza critica* emerge quando l'alterità è riconosciuta come differenza significativa, capace di incidere sulle strutture descrittive e interpretative dell'archivio. In questo caso non si tratta soltanto di aggiungere contenuti, ma di intervenire sui metadati, rendere trasparente la

provenienza degli oggetti, esplicitare la storia del saccheggio, costruire percorsi che spostino il frame interpretativo.

I correlati tecnici includono la tracciabilità delle collezioni, la presenza di mappe e genealogie, sezioni dedicate alla storia dell'espropriazione, pluralità linguistica effettiva e non ornamentale, possibilità di co-enunciazione che incide sulle descrizioni. L'archivio rende visibile la propria genealogia e mette in tensione il proprio regime di intelligibilità, producendo un'esperienza che non neutralizza la frattura ma la integra come principio organizzatore.

La configurazione dell'*evocazione problematica* si riconosce quando l'archivio tematizza il conflitto coloniale e dichiara consapevolezza rispetto alle proprie implicazioni storiche, senza tuttavia modificare in modo sostanziale la struttura dei metadati, la proprietà dei dati o la posizione decisionale delle comunità coinvolte.

Le sezioni etiche, le pagine programmatiche o le dichiarazioni di intenti introducono un livello di autoriflessione che segnala la presenza di una frattura, ma la redistribuzione dell'agenzia resta limitata. Il disagio è nominato, reso visibile, ma mantenuto entro soglie compatibili con la stabilità dell'archivio.

11.8.3 Strategie di Opacità

Negli archivi digitali, l'opacità assume forme specificamente infrastrutturali e interattive.

Una prima configurazione è quella della *dispersione sintagmatica*. Il passato coloniale viene frammentato in item isolati: singoli oggetti, fotografie, documenti, testimonianze, ciascuno corredato da una scheda autonoma. Manca tuttavia una concatenazione narrativa che restituisca la dimensione sistemica del dominio. Senza genealogie, mappe relazionali o percorsi tematici che esplicitino le connessioni tra classificazione, espropriazione e accumulazione, il trauma resta informazione puntuale. L'utente può accedere a molteplici tracce, ma fatica a ricomporle in una struttura coerente. L'archivio, così, rende visibile la violenza senza necessariamente configurarla come architettura storica. La *saturazione informativa* è una strategia spesso concomitante alla dispersione, che può realizzarsi con la presenza di molti risultati, filtri, tag, categorie e percorsi possibili: l'interfaccia offre strumenti potenti di ricerca e combinazione, ma non fornisce necessariamente un frame critico capace di orientare la lettura del materiale. Il trauma coloniale può essere presente, ma disperso in una massa di dati che richiede selezione e gerarchizzazione autonoma. In assenza di un principio organizzatore esplicito, tendono a imporsi come più stabili i segmenti descrittivi standardizzati.

Una terza strategia è la *dislocazione topologica del conflitto*. Le informazioni relative alla storia coloniale, alle responsabilità istituzionali o ai processi di espropriazione vengono collocate in sezioni specifiche – "about", "learn", "ethics", "provenance" – separate dalla consultazione ordinaria dei

record. Le schede degli oggetti, cuore dell'esperienza archivistica, restano neutre o minimali, mentre la riflessione critica è relegata in spazi laterali. Così, il conflitto è accessibile, ma non integrato nel flusso principale di ricerca e consultazione.

Un'ulteriore forma di opacità è la *specializzazione del metalinguaggio*. I metadati possono essere costruiti secondo standard altamente tecnici, con terminologie specialistiche e strutture ontologiche complesse. Se da un lato ciò garantisce interoperabilità e rigore, dall'altro può produrre una barriera cognitiva. La comprensione della portata storica e politica delle categorie richiede competenze specifiche; il conflitto viene inscritto in un lessico che lo rende leggibile solo a un pubblico esperto. Questa configurazione spesso prevede anche l'implementazione di un *linguaggio oggettivante*: la violenza coloniale, l'espropriazione o il razzismo possono essere menzionati, ma all'interno di un registro neutro, amministrativo, che privilegia date, provenienze, misure, materiali. Il lessico attenua la temperatura affettiva del contenuto, trasformando un problema etico-politico in oggetto di conoscenza neutra. In altre parole, la distanza enunciativa raffredda la frattura e contribuisce a renderla gestibile.

11.8.4 Infrastruttura

Per gli archivi digitali, l'enunciazione è incorporata nella catena tecnica, nel senso che è questione non solo di produrre un discorso narrativo nella piattaforma ma anche di protocolli, permessi, diritti, versioni, flussi di aggiornamento. Se l'enunciatore è colui che definisce le condizioni di produzione e circolazione del senso, allora negli archivi digitali queste condizioni sono inscritte nei sistemi di gestione dei dati, nei server, nelle policy, negli standard descrittivi.

Tre variabili, in particolare, devono entrare a pieno titolo nella tipologia delle strategie enunciative degli archivi ibridi.

Anzitutto, la proprietà e il controllo dei dati: chi possiede i file digitali? Chi ne detiene i diritti di riproduzione, modifica, riuso? Dove sono fisicamente collocati i server? Un archivio può ospitare contenuti provenienti da comunità subalternizzate, includere testimonianze e dichiarazioni critiche, ma se la titolarità dei dati resta interamente istituzionale, l'atto di enunciazione fondamentale rimane occidentalizzato. La distinzione tra un modello di piena proprietà istituzionale (OWN) e forme di proprietà condivisa o negoziata (OWN-I) è qui decisivo perché definisce chi ha l'ultima parola sulla circolazione della memoria.

In altri termini, la proprietà stabilisce chi è il soggetto dell'archivio. Non ciò che l'archivio dice, ma chi può decidere se e come continuare a dirlo.

In secondo luogo, i protocolli di accesso, che riguardano livelli di visibilità, restrizioni, registrazioni obbligatorie, licenze, permessi differenziati. Chi può vedere cosa? A quali condizioni? Con quali limiti di download, riuso o citazione?

Il regime di accesso configura l'enunciatario e ne delimita le competenze. Stabilisce chi è riconosciuto come destinatario legittimo e chi resta ai margini. Può inoltre incorporare protocolli culturali specifici – ad esempio restrizioni richieste dalle comunità d'origine (per esempio Mukurtu, nella forma anarchivistica) – oppure applicare un universalismo astratto dell'"open access" che non bada alle differenze situate. In un'analisi semiotica, la considerazione di questo livello permette di identificare i termini della comunicazione, ovvero il contratto di lettura, relativo a chi parla a chi, attraverso quali soglie, entro quali cornici di autorizzazione.

Infine, la dimensione della temporalità. Un archivio digitale non è mai definitivamente chiuso: è soggetto ad aggiornamenti, revisioni, correzioni, integrazioni. La presenza (o assenza) di versionamento, log pubblici degli interventi, tracciabilità delle modifiche costituisce una presa di posizione rispetto alla propria storicità.

Se le descrizioni vengono modificate senza lasciare traccia, l'archivio si presenta come superficie stabile e atemporale. Se, invece, rende visibili le proprie revisioni, espone la dimensione processuale del sapere e ammette la propria trasformabilità.

La manutenzione è dunque un processo semiotico che stabilisce se l'archivio si configura come voce chiusa, che corregge silenziosamente, o come dispositivo che espone le proprie rinegoziazioni. La temporalità diventa parte integrante della scena enunciativa, perché il senso non è solo prodotto, ma continuamente ri-prodotto.

Ora, queste tre variabili – proprietà, accesso, manutenzione – sono luoghi in cui si decide la posizione del soggetto dell'enunciazione, la distribuzione dell'agenzia e la configurazione del destinatario. Per questo devono entrare nella tipologia degli archivi ibridi come dimensioni costitutive. Senza considerare la catena tecnica, l'analisi rischierebbe di fermarsi alla superficie espressiva del discorso. Ma negli archivi digitali l'enunciazione è incorporata nell'infrastruttura: è lì che si stabilisce chi può parlare, chi può vedere, chi può intervenire e chi resta oggetto di descrizione.

11.9 Prensività

La categoria di prensività costituisce un passaggio particolarmente rilevante per comprendere in profondità le strategie enunciative degli archivi digitali ibridi, perché consente di spostare l'attenzione alle condizioni materiali della semiosi attraverso cui l'esperienza dell'archivio prende forma da parte dell'utente. Se le nozioni di omeostasi e osmosi permettono di descrivere, a livello generale, le modalità con cui un dispositivo tratta la frattura decoloniale – riassorbendola entro un nuovo

equilibrio oppure lasciando che essa incida sulle proprie categorie – la prensività consente di analizzare il livello della presa esercitata sul soggetto, vale a dire il modo in cui l'archivio interviene sulle strutture cognitivo-passionali dell'utente.

Parlare di prensività significa interrogare la qualità della relazione che si istituisce tra testo e soggetto, rimandando così a una riflessione intorno alla costruzione dell'esperienza di navigazione: modalità di connessione tra i contenuti, organizzazione dei percorsi che orientano l'esplorazione, gestione dei tempi entro cui l'utente è invitato a sostare o a scorrere rapidamente, struttura delle scelte che gli vengono richieste e la modulazione delle tonalità emotive che accompagnano l'incontro con i materiali.

Un primo ambito in cui la prensività si manifesta riguarda dunque l'*interattività reticolare*, intesa come costruzione di connessioni non lineari che permettono all'utente di attraversare l'archivio secondo traiettorie molteplici e di percepire relazioni tra oggetti, luoghi, soggetti e processi storici. Quando tali connessioni sono strutturate in modo da rendere visibile la dimensione sistemica del conflitto coloniale, l'archivio attiva un lavoro di ricomposizione che può incidere sul mondo-ambiente del soggetto. La reticolarità diventa così una forma di presa cognitiva, capace di orientare lo sguardo verso le genealogie e le continuità che legano passato e presente.

Un secondo elemento concerne la *temporalità della fruizione*: la struttura dell'archivio può favorire una consultazione rapida, orientata all'acquisizione di dati circoscritti, oppure può organizzare percorsi che richiedono soste, approfondimenti e attraversamenti progressivi. La configurazione del tempo produce un certo tipo di esperienza e, con essa, un certo tipo di soggetto, poiché la lentezza e l'esplorazione favoriscono la possibilità di cogliere stratificazioni e complessità, mentre la rapidità tende a mantenere la fruizione entro coordinate già familiari.

La presa si articola inoltre attraverso la *richiesta implicita o esplicita di scelta*, che colloca l'utente in una posizione attiva rispetto ai materiali. La possibilità di comparare versioni, di seguire mappe relazionali, di attraversare percorsi differenziati introduce una forma di interpellazione che invita a situarsi e a riconoscere la propria posizione rispetto al campo storico e simbolico evocato. La scelta, in questo senso, non è soltanto un'opzione tecnica, ma una modalità semiotica di esistenza del soggetto-utente all'interno dell'archivio digitale.

Un ulteriore livello riguarda la *gestione dell'attrito cognitivo*, che riguarda la presenza di zone di complessità che richiedono elaborazione da parte dell'utente. L'assenza totale di frizione può produrre un'esperienza fluida e rassicurante, mentre la presenza di elementi che richiedono sostare, interrogare categorie e riconoscere tensioni può costituire una condizione di trasformazione dell'orizzonte interpretativo. L'attrito diventa così una componente della presa, nella misura in cui attiva un lavoro di rinegoziazione delle evidenze. Ovviamente, se lo sforzo cognitivo richiesto

all'utente supera una soglia di sopportabilità, si configura come strategia di opacità e quindi da prensività alta si passa a uno stadio di prensività bassa, nulla o vera e propria repulsione.

Infine, la prensività si esprime nella grammatica passionale che attraversa l'archivio, poiché ogni archivio digitale ibrido modula emozioni e costruisce un certo regime affettivo dell'incontro con il passato. Il modo in cui la violenza coloniale viene nominata, contestualizzata e in generale resa disponibile all'interpretazione contribuisce a produrre sensazioni di comfort, distanza, tensione o coinvolgimento, incidendo sulla possibilità che il soggetto rielabori la propria posizione nel mondo. Le passioni dunque sono un preciso effetto della strategia di enunciazione della piattaforma e devono essere valutate come determinate da una precisa grammatica passionale che genera, appunto, diversi livelli di prensività.

Ora, la prensività della piattaforma è una macro-struttura che co-localizza le varie componenti del testo, determinando anche un utente modello specifico, favorendo o meno la formazione di competenze interpretative capaci di riconoscere genealogie, strutture e continuità. La qualità della presa non si misura soltanto dal grado di interazione offerto, ma dalla capacità dell'archivio di incidere sulle condizioni di intelligibilità che organizzano l'esperienza del reale, e quindi si misura anche nei termini di accessibilità per esempio a persone con disabilità.

Per concludere: il potere negli archivi digitali ibridi non scompare. Semmai, da forza escludente diventa accogliente, da struttura chiusa si fa rete, pur mantenendo il controllo. L'amministrazione della dissonanza diventa così il nuovo strumento con cui il sistema culturale europeo gestisce la memoria e rinnova la propria legittimità.

In questo senso, risulta rilevante la distinzione proposta da Denis e Pontille tra la riparazione, strettamente legata agli incidenti e allo straordinario, e la manutenzione, che è di routine e senza eventi: "le travail de maintenance est sans fin […]. Il génère la continuité, il la cultive." (2022, p. 51). Gli archivi digitali ibridi in oggetto non incarnano spazi di sola manutenzione né di sola riparazione. Piuttosto, un terzo spazio ibrido, che ha il compito di riparare un trauma ammettendo la canonizzazione di elementi periferici, da una parte; dall'altra, di mantenere una continuità "generativa" con il paradigma dominante, forzandolo poi evidentemente ad una trasformazione (che può essere più o meno innovativa), per più lenta progressione. Prendersi cura del senso e aggiustare le sue storture, in questo contesto, significa anche riconoscere che risulta impossibile liquidarne rapidamente i percorsi sedimentati; che l'interpretazione segue un ordine e una coerenza interna, cioè codici condivisi, radicati profondamente nei nostri modi di abitare il mondo; che quando i criteri dell'apprezzamento collettivo non sono più condivisi e viene a mancare la coerenza interna a una data comunità (cfr. Hjelmslev 1943), è necessario ripristinarla prendendone in carico le fratture, cioè

attraverso un processo tendenzialmente lento e complesso di riorganizzazione delle modalità di accoppiamento con il mondo.

Risulta quindi chiaro, ora, che gli archivi digitali inclusivi e trasformativi non costituiscono semplici strumenti tecnici di accesso al patrimonio, ma dispositivi semio-politici complessi. Attraverso l'interfaccia, la navigazione, la rappresentazione e l'interazione, essi mettono in scena la tensione fra memoria e potere, fra trauma e istituzione, fra apertura e controllo. In questi spazi, la memoria collettiva è resa visibile e manipolabile, il conflitto è trasformato in risorsa estetica e l'alterità è accolta come parte del discorso, restando tuttavia governabile. È proprio in questa ambiguità che risiede la loro forza e il loro limite: gli archivi digitali ibridi sono luoghi in cui il potere si trasforma senza mai dissolversi, imparando a sopravvivere attraverso la gestione, piuttosto che la negazione, della dissonanza; sono spazi di frontiera e traduzione, frammenti di vecchi e nuovi orizzonti di senso, verso cui la cultura occidentale con grande fatica cerca di dirigersi, "aggiustandosi" continuamente fra passioni collettive contrastanti.

11.10 Generare una traccia digitale

Come scrive Peirce, il segno è sempre determinato dal suo oggetto, ma in modi diversi secondo la relazione che li unisce: quando riproduce le qualità sensibili dell'oggetto è un'icona; quando è realmente connesso al suo oggetto individuale è un indice; quando la relazione si fonda su un'abitudine interpretativa e una convenzione condivisa è un simbolo (Peirce, CP 4.531). Questa distinzione, cardine della semiotica peirciana, permette di interrogare come la digitalizzazione del patrimonio culturale modifichi profondamente la natura del segno-traccia e il suo rapporto con l'evento originario.

La digitalizzazione trasforma la traccia materiale in traccia digitale, producendo un vero processo di traduzione semiotica. Tale processo non è un semplice atto tecnico: la traccia digitale non è un duplicato della traccia materiale, ma un nuovo tipo di segno, con un diverso regime di relazionalità. Si basa su una riproduzione mimetica dell'apparenza sensibile dell'oggetto, ma il passaggio dal materiale al digitale comporta una trasformazione radicale della sua categoria semiotica.

La differenza cruciale riguarda il rapporto indessicale con l'evento che ha generato la traccia. Una maschera congolese in un museo europeo, come oggetto fisico, mantiene una contiguità esistenziale con il processo coloniale che ne ha causato l'espropriazione: è un indice genuino dell'evento, segno motivato da una relazione effettiva di causa-effetto. La maschera è stata "lì", nella storia, e porta con sé la prova concreta di quella relazione di violenza e appropriazione.

La traccia digitale della stessa maschera – ad esempio una riproduzione 3D ottenuta tramite fotogrammetria – instaura un rapporto diverso: non è più fisicamente connessa all'evento coloniale,

ma solo alla traccia materiale che ne costituisce il residuo. Diventa così un'icona della traccia materiale, una "traccia alla seconda", che riproduce forme e dettagli dell'oggetto fisico senza condividerne la storia ontologica né la contiguità con l'evento originario. È quindi un indice degenerato, che conserva solo una relazione di riferimento e non una relazione esistenziale.
Come precisa Peirce:

> Un Indice o Sema è un Representamen il cui carattere rappresentativo consiste nel suo essere un secondo individuale. Se la Secondità è una relazione esistenziale, l'Indice è genuino. Se la Secondità è un riferimento, l'Indice è degenerato. (CP 2.283, trad. mia)

L'indice genuino e il suo oggetto devono essere individui esistenti – come la maschera e l'evento della sua spoliazione –, mentre l'indice degenerato è un puro indicatore privo di esistenza condivisa. Come nota Mazzucchelli in *Abiti di pietra* (2015), la traccia spaziale di un evento è un indice genuino, segno motivato da una "relazione esistenziale" e portatore di informazioni "involontarie". L'indice degenerato, invece, rimanda al suo oggetto non per causalità ma per convenzione: è un segno "freddo", un indicatore senza potere informativo diretto sull'evento che evoca.
La distinzione fra denotazione e rappresentazione proposta da Goodman (1968), se applicata alla traccia digitale, mostra che, non avendo quest'ultima alcun legame esistenziale con l'evento coloniale, essa appartiene al dominio della rappresentazione: evoca l'evento tramite un sistema simbolico condiviso, non lo denota per contiguità fisica. Non essendo un simbolo in senso peirciano, la traccia digitale assume così una natura ibrida, fra indice degenerato della violenza coloniale e rappresentazione convenzionale di essa.
Mazzucchelli definisce la traccia genuina come un'energeia, un potenziale generativo capace di produrre tracciati – discorsi e narrazioni del passato – che, come ricorda Ginzburg (1986), non sono mai veritieri in senso assoluto, ma più o meno adeguati a un sistema simbolico. La traccia digitale può essere considerata uno di questi tracciati, derivato dal potenziale dell'indice genuino e costruito secondo un codice culturale, in questo caso decoloniale.
La digitalizzazione dell'oggetto coloniale non è quindi un atto neutro, ma una pratica interpretativa che trasforma la traccia genuina in una rappresentazione situata. Diventa un "nuovo segno" che traduce e reinscrive l'evento coloniale in un sistema simbolico contemporaneo, talvolta orientato alla riparazione o alla restituzione. L'indice genuino, testimone involontario della violenza, si converte così in un indice degenerato dotato di nuova funzione simbolica: non più prova diretta dell'evento, ma veicolo di memoria storica.
In questa ambivalenza – tra indice e rappresentazione – si colloca la peculiarità della traccia digitale: pur non trasmettendo informazioni materiali sull'evento, ne conserva la forma interpretata,

stabilizzandone la memoria in un supporto replicabile. La traduzione digitale, pur perdendo la contiguità esistenziale, assicura la sopravvivenza simbolica dell'evento e la sua accessibilità pubblica, "ad perpetuam memoriam rei": la preservazione indefinita del ricordo attraverso i linguaggi del digitale.

La traccia digitale, pur essendo un indice degenerato, svolge una funzione essenziale di mediazione culturale: protegge la memoria dell'evento dall'usura cui la traccia materiale è soggetta, trasformandone però la sostanza semantica. Ciò che viene conservato non è la materia, ma il senso (un certo tipo di senso): una memoria iconica e simbolica che riformula l'evento in termini culturali e tecnologici, mantenendo la testimonianza e aprendo nuove possibilità interpretative.

In quanto indicatore che conserva solo una relazione mediata con l'evento, la traccia digitale possiede proprietà che la traccia materiale non ha. La prima è la capacità di rimanere *identica a sé stessa* nel tempo: mentre l'oggetto fisico subisce degradazioni e mutamenti, la traccia digitale può essere riprodotta all'infinito senza perdita di qualità. La sua conservazione dipende non da restauri materiali, ma da una manutenzione digitale – una "cura algoritmica" basata sulla sorveglianza dei sistemi informatici. La sua permanenza è dunque condizionata non dal supporto fisico, ma dalla continuità dell'infrastruttura tecnologica e istituzionale che la ospita, il che rende la sua "eternità" paradossalmente precaria.

Un'altra proprietà fondamentale è l'*immaterialità spaziale*: la traccia digitale occupa uno spazio non vincolato a luoghi fisici né alle logiche di contenimento dei musei. Può esistere simultaneamente in più punti, essere copiata e condivisa senza perdere identità, e connettersi ad altri oggetti attraverso collegamenti ipertestuali. Questa struttura reticolare le permette di espandersi indefinitamente, integrandosi in reti semantiche crescenti fino a costituire non solo un orizzonte di esperienza del passato, ma anche uno spazio di immaginazione del presente e del futuro.

La logica ipertestuale trasforma la traccia digitale in un *nodo di un sistema aperto* di relazioni, in cui ogni collegamento genera nuovi percorsi interpretativi. La memoria digitale diventa così una rielaborazione dinamica del passato: una traduzione continua in cui l'archivio produce nuove narrazioni.

La traccia digitale ha inoltre *elevata capacità rappresentativa*, nel senso che può rappresentare l'evento traumatico con una precisione descrittiva superiore a quella della traccia materiale: alta risoluzione, tridimensionalità e interazione consentono di ricostruire dettagli che evocano l'evento con notevole potenza visiva. Tuttavia, questa capacità può non produrre un coinvolgimento affettivo equivalente a quello implicato dall'indice genuino, poiché manca dell'aura e della densità sensoriale derivanti dalla contiguità esistenziale. La verosimiglianza formale non garantisce dunque la presenza fenomenologica del segno.

Un'altra caratteristica della traccia digitale è la sua *capacità di ridefinire i confini dell'evento storico* – e quindi anche eventualmente di distoricerlo: non solo rappresenta il passato, ma può contribuire a riscriverlo. L'evento produce la traccia, ma è anche attraverso il segno — l'indizio di Ginzburg — che l'evento può essere ricostruito. Se l'oggetto è individualizzabile tramite le sue conseguenze indessicali, allora la traccia digitale, pur con il suo legame diversamente mediato, può partecipare alla costruzione della storia.

La digitalizzazione diventa così un atto di produzione di senso storico: la traccia digitale può persino "inventare" l'evento, offrendo una versione alternativa legittimata dal suo status di segno derivato da un'origine reale. La sua verosimiglianza indessicale, seppur degenerata, le conferisce un'autorità narrativa che le permette di reinterpretare o riscrivere il passato, mantenendo comunque una parvenza di contiguità con l'evento originario.

Questa ambivalenza genera problemi teorici e politici. Il primo riguarda la governance dei dati, a cui abbiamo già accennato: il controllo delle tracce digitali resta in grande parte nelle mani delle istituzioni che le digitalizzano e ne determinano la forma visibile. Anche quando dichiarano apertura verso comunità diasporiche o gruppi dei territori ex colonizzati, in questi casi il potere decisionale rimane europeo. Sono fondamentalmente grandi fondazioni, musei e archivi – eredi del potere coloniale – a stabilire quali oggetti digitalizzare, come descriverli, come renderli accessibili e a chi. Come abbiamo visto, l'"accoglienza" dello straniero nelle esposizioni, anche virtuali, non comporta una reale redistribuzione del potere simbolico: accogliere significa regolamentare, fissare le condizioni di accesso. Così, la dinamica stessa dell'accoglienza finisce per riprodurre la gerarchia coloniale che intende superare, riaffermando la norma nel momento in cui la esibisce.

A ciò si aggiunge un problema economico e sistemico: il mondo digitale è profondamente capitalizzato e dipende dalle infrastrutture delle grandi corporation tecnologiche. Conservare e diffondere tracce digitali richiede server, reti, energia e dispositivi inseriti in un'economia globale segnata da estrattivismo e privazione di risorse nel Sud globale. Come mostra Kwet (2019), l'industria digitale contemporanea perpetua forme di colonialismo economico e cognitivo, costruendo la memoria digitale occidentale sulle risorse dei territori un tempo colonizzati.

La digitalizzazione del patrimonio diventa in questi casi una nuova forma di appropriazione: promette accesso democratico, ma rafforza la dipendenza da infrastrutture capitalistiche. La traccia digitale è dunque segno di una memoria globalizzata, ma anche del potere tecnologico e politico che continua a decidere chi può ricordare, come e attraverso quali mezzi.

11.11 Cura del trauma e digitalizzazione

Per quanto riguarda gli archivi tradizionali, inclusivi e trasformativi, la digitalizzazione dell'oggetto coloniale rappresenta, prima di tutto, una modalità di assicurare la permanenza del patrimonio nell'ambiente semiotico europeo. In altre parole, l'oggetto, anche quando viene riprodotto digitalmente, resta parte integrante di quella rete di segni che definisce e consolida l'identità culturale dell'Europa e il suo rapporto con il proprio passato coloniale. La digitalizzazione si configura come un'operazione semiotecnica e politica che rinnova il possesso simbolico dell'oggetto, assicurandone la permanenza e, di conseguenza, la persistenza di un legame stretto e indissolubile tra identità europea e memoria del colonialismo.

La conseguenza più interessante di questo processo è la garanzia che il segno della memoria coloniale continui a esistere e a circolare nel contesto europeo anche qualora l'oggetto originale venga fisicamente restituito. In tal senso, la digitalizzazione funziona come una forma di *restituzione differita*: il bene materiale può tornare al luogo di origine, ma la sua immagine, la sua rappresentazione e la sua storia restano archiviate e accessibili nei server, nei database, nei sistemi museali occidentali. Si tratta, in ultima analisi, di una strategia di permanenza semiotica che consente all'Europa di continuare a essere la custode della propria memoria coloniale, gestendo i tempi, i modi e i linguaggi attraverso cui essa viene raccontata.

È legittimo chiedersi il motivo per cui risulti evidentemente così importante, per le istituzioni occidentali, mantenere ed esibire pubblicamente questo legame con il proprio passato coloniale. La ragione risiede nel fatto che, come abbiamo mostrato nella prima parte del lavoro, l'identità occidentale contemporanea è il prodotto diretto dell'interazione storica con l'Altro colonizzato. La soggettività europea, la sua autopercezione e persino una certa sua idea di razionalità, sono nate e si sono consolidate nella relazione asimmetrica con ciò che definiva come "inferiore" o "esotico". L'Altro, catturato nei dispositivi semiotici e biopolitici del colonialismo – dal museo all'archivio, dal romanzo al codice scientifico – è diventato un elemento strutturale dell'immaginario europeo. Di conseguenza, gli oggetti provenienti dalle colonie non sono semplici reperti: sono segni identitari, frammenti della memoria profonda dell'Europa, testimonianze di un passato traumatico che, pur generando colpa, continua a costituire un fondamento dell'identità collettiva.

Questa riflessione aggiunge una certa sfumatura al dibattito intorno a tutte le resistenze europee alla alla restituzione. Non si tratta soltanto di una questione patrimoniale o economica, ma di un problema simbolico ed epistemico: restituire significa rinunciare a una parte della propria memoria, a un tassello del proprio racconto identitario. Da qui deriva l'ambiguità delle pratiche di "restituzione digitale": se l'oggetto materiale viene restituito, ne resta comunque il simulacro, la sua copia tridimensionale o

fotografica, custodita nei database dei musei europei. È una forma di sopravvivenza del potere coloniale attraverso la tecnologia, una nuova modalità di possesso che si traveste da gesto riparativo. Il problema, dunque, non si esaurisce nel dibattito sulla restituzione. L'asse centrale non è tanto, o semplicemente, il ritorno fisico degli oggetti, quanto la riparazione simbolica e politica. La restituzione rappresenta solo una parte del processo di riparazione: è una condizione necessaria per la decolonizzazione del patrimonio, ma non è sufficiente. Si può restituire un oggetto senza modificare le strutture di potere e i regimi di senso che ne hanno determinato l'espropriazione; allo stesso modo, si può "riparare" simbolicamente un danno senza affrontare la questione materiale della restituzione. La vera decolonizzazione, intesa come processo riparativo e di cura, deve agire su entrambi i piani: restituire, ma anche riformulare i significati, risemantizzare la memoria, ridefinire i codici di lettura del patrimonio. La permanenza digitale dell'oggetto traumatico è un elemento in questo senso molto importante perché permette di implementare percorsi di ricomposizione della frattura dell'identità occidentale tramite tentativi di riparazione simbolica, tra esibizione della colpa e negoziazione dell'assoluzione.

Conclusione

Mi pare ora necessario proporre alcuni chiarimenti sul tipo di operazione che si è compiuta attraverso questa ricerca. Un chiarimento opportuno serve a prevenire un possibile equivoco: questa tesi non parla di musei, ma guarda ai musei per comprendere il discorso della decolonialità (e della neocolonialità), che è il vero oggetto della mia ricerca. I musei che ho presentato, descritto e discusso non sono stati approcciati semplicemente come "testi della memoria": sono certamente anche questo, ma il fulcro della mia riflessione ha a che fare con le modalità attraverso cui, mediante questi testi della memoria, si articolano e rendono visibili le grammatiche della colonialità e della decolonialità all'interno della semiosfera.

Come sarà ormai chiaro alla fine di questo lungo percorso, il museo non è qui visto semplicemente come uno dei testi automodellizzanti del nucleo della semiosfera, ma porta alle estreme conseguenze l'idea lotmaniana: il museo è assunto sì come spazio metadiscorsivo di auto- (ed etero-) osservazione, coerentemente con la concettualizzazione proposta da Lotman, ma soprattutto come campo di auto-riflessione e organizzazione di uno specifico semiodominio, ovvero quello che nella semiosfera occidentale struttura il discorso della colonialità – laddove con semiodominio si intende quell'insieme di strutture e sovrastrutture che coordinano produzione simbolica, assetti istituzionali e pratiche di "amministrazione" della memoria culturale attraverso il patrimonio.

In una prospettiva "classica" di semiotica della cultura, il museo ex-coloniale è uno spazio meta-comunicativo, all'interno del quale una collettività produce e negozia, mettendole in scena, le modalità attraverso cui si relaziona alle politiche coloniali e neo-coloniali in una dimensione non solo passata, ma costruendo anche il presente e il futuro della colonialità. Questo tipo di musei pare andare oltre questa dimensione, assumendo non solo la funzione di spazio simbolico, ma anche quella di autentica "infrastruttura materiale" attraverso cui si esercitano anche le forme contemporanee di una certa colonialità. Spazi di significato entro cui leggere ideologie e tensioni politiche, questi musei sono però anche, in maniera apparentemente paradossale, luogo di attuazione delle traduzioni presenti della colonialità, nel loro essere avamposti del monopolio della rappresentazione statale del passato (che è anche presente) coloniale. Proponendo politiche della memoria attraverso la costruzione di configurazioni di passato, presente e futuro (della colonialità), questi musei sono anche "sovrastruttura", ma non in un senso marxista classico, ma più nella direzione di un post-marxismo decoloniale, che vede nella sovrastruttura il luogo in cui determinate strutture di potere e gerarchie epistemiche vengono riprodotte e naturalizzate. In questo senso l'obiettivo della ricerca non è stato solo quello di analizzare i musei come spazi di rappresentazione del trauma del colonialismo e della sua memoria, ma di studiarne la loro consistenza di spazio discorsivo in cui il "coloniale" viene riprodotto e negoziato.

L'idea di semiodominio su cui si basa il modello che ho proposto e applicato nelle analisi, pone delle domande generali, relative al livello epistemico, tramite cui si produce la colonialità e di comprenderne le sue grammatiche. Questo modello è stato applicato allo spazio museale, ma è, in linea di principio, applicabile, con gli opportuni aggiustamenti, a tutti i domini discorsivi in cui il discorso della colonialità e della decolonialità si esprime. In appendice se ne è offerto un esempio, leggendo attraverso questo modello i processi di digitalizzazione e di produzione di quelli che sono stati chiamati "archivi digitali ibridi". L'applicazione del modello a tale ambito mi ha permesso di mostrare come la digitalizzazione non coincida semplicemente con la decolonizzazione, ma al contempo guardare ai processi di decolonizzazione attraverso la digitalizzazione ci indica il potenziale semiotico liberato dalla possibilità che l'oggetto coloniale permanga all'interno della semiosfera occidentale venendo ri-mediato digitalmente e costituendo la base per processi di ristrutturazione dei codici semiotici che definiscono il semiodominio coloniale (mentre auspicabilmente si attua una politica di restituzione materiale del patrimonio). In questo modo, se da una parte è vero che la digitalizzazione da sola certamente non esaurisce il processo riparativo (come del resto la riparazione non passa soltanto dalla restituzione), essa può innescare processi di ristrutturazione del semiodominio attraverso una riorganizzazione dei codici che strutturano la semiosfera coloniale.

La proposta del concetto di reframe come momento di ristrutturazione dei codici va in questa direzione. Il reframe ha infatti bisogno di un oggetto su cui esercitarsi, ed è proprio la permanenza dell'oggetto, anche in forma solo digitale (anzi, semanticamente liberata proprio perché tradotto nel digitale) a rendere possibile l'elaborazione di discorsi di ricontestualizzazione e di riparazione.

In conclusione, si potrebbe dire che la decolonizzazione implica comunque sempre una forma di permanenza (e trasformazione) della memoria. Il discorso decoloniale non può non essere un discorso della e sulla memoria, non solo nel senso che prende posizione rispetto ad un passato che proietta, ma anche perché riproduce, attraverso un reframing, una memoria. Il lavoro decoloniale dei musei qui analizzati, che è anche il limite di tale lavoro, è visibile soprattutto nella dimensione "memoriale" (o nella mancata "capacità memoriale") di questi musei.

In altre parole, la conclusione a cui si può giungere che ciò che comprendiamo dei processi decoloniali attraverso le letture dei musei qui proposte è che la semiosfera occidentale ha bisogno dell'oggetto traumatico (o almeno di quella che essa stessa individua o definisce come tale) e ha bisogno della visibilità della frattura prodotta dal trauma. Solo attraverso la messa in scena, l'esposizione e la rinegoziazione della frattura traumatica la rielaborazione del conflitto coloniale raggiunge una condizione di possibilità. E tale condizione non passa attraverso una cancellazione o un occultamento degli "oggetti coloniali", ma da una loro "disinvenzione": la possibilità di una decolonizzazione può

realizzarsi solo attraverso l'esibizione e l'attraversamento della frattura traumatica, ovvero solo attraverso il reframing degli oggetti e delle tracce della colonialità in cui tale frattura si incarna. Ed è proprio su questo palcoscenico, quello delle modalità di esibizione e attraversamento del trauma, che questa tesi ha deciso di studiare i processi della decolonizzazione.

Bibliografia

ALAM, M. Anis

1977 “Imperialism and Science”, *Social Scientist*, 6(5), pp. 3–15.

ALAYE, A.; FAKOYA, V.

2024 “Neocolonialism and Imperial Dominance of the Post-Colonial African States”, *NIU Journal of Social Sciences*, 10(1), pp. 7–17. ISSN: 3007-1682.

ALEXANDER, Jeffrey C.

2012 *Trauma. A Social Theory*, Cambridge: Polity.

ANDERSON, Benedict

1983 *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York: Verso.

AMNESTY INTERNATIONAL

2017 *Nigeria. Petroleum, Pollution and Poverty in the Niger Delta*, London: Amnesty International.

ANDRATSCHKE, Claudia; MÜLLER, Lars; LEMBKE, Katja (a cura di)

2023 *Provenance Research on Collections from Colonial Contexts*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing.

ANDREASSEN, Rikke

2015 *Human Exhibitions. Race, Gender and Sexuality in Ethnic Displays*, Farnham: Ashgate.

ANZALDÚA, Gloria

1987 *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.

APPADURAI, Arjun

2003 “Archive and Aspiration”, in BROUWER, Joke; MULDER, Arjen (a cura di), *Information Is Alive*, Rotterdam: V2_Publishing/NAi Publishers, pp. 14–25.

ARNOLD, Vladimir I.

1985 *Catastrophe Theory*, Berlin: Springer.

ASSMANN, Aleida

2010 ”Canon and Archive”, in A. Erll; A. Nünning (a cura di), *Cultural Memory Studies*, Berlin/New York: De Gruyter.

ASSMANN, Jan

1992 *Das kulturelle Gedächtnis*, München: C.H. Beck, trad. eng. 2011 *Cultural Memory and Early Civilization*, Cambridge: Cambridge University Press.

AZOULAY, Ariella Aïsha

2008 *The Civil Contract of Photography*, New York: Zone Books.

2019 *Potential History. Unlearning Imperialism*, London-New York: Verso.

BALATSKY, E. V.

2025 “Evolution of Colonial and Neocolonial Models in Geopolitical Dominance”, *Economic and Social Changes: Facts, Trends, Forecast*, 18(1), pp. 46–65. https://doi.org/10.15838/esc.2025.1.97.2

BALIBAR, Étienne

2010 *Violence et civilité. Wellek Library Lectures et autres essais de philosophie politique*, Paris: Galilée.

BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Éric; LEMAIRE, Sandrine
2004 *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris: La Découverte.

BARKA, R.

2023 *La politica estera dell'Unione europea verso la Libia*, Tesi di dottorato di ricerca (XXXVI ciclo), Università per Stranieri di Perugia, Dipartimento di Scienze Letterarie, Librarie, Linguistiche e della Comunicazione Internazionale.

BASTIAN, Adolf

1860 *Der Mensch in der Geschichte*, Leipzig: Wigand.

BAYART, Jean-François

2000 *La criminalisation de l'État en Afrique*, Paris: Complexe.

BECKERT, Sven

2014 *Empire of Cotton: A Global History*, New York: Knopf. (Trad. it.: *L'impero del cotone: una storia globale*.)

BENNETT, Tony

1995 *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London: Routledge.

2006 "Exhibition, Difference and the Logic of Culture", in KARP, Ivan; KRATZ, Corinne A.; YBARRA-FRAUSTO, Tomás; BUNTINX, Gustavo; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara; RASSOOL, Ciraj (a cura di), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham: Duke University Press, pp. 46–69.

2018 *Museums, Power, Knowledge. Selected Essays*, London-New York: Routledge.

BENVENISTE, Émile

1966 *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1971 *Problems in General Linguistics*, trad. di Maria Elizabeth Meek, Coral Gables (FL): University of Miami Press.

BERTRAND, Denis

2000 *Précis de sémiotique littéraire*, Paris: Nathan. Ed. it. 2002 *Basi di semiotica letteraria*, Roma: Meltemi.

BILGE, Sirma

2013 "Intersectionality Undone", *Du Bois Review*, 10(2), pp. 405–424.

BLACKBURN, Robin

1997 *The Making of New World Slavery: From the Baroque to the Modern, 1492–1800*, London: Verso.

BLANCHARD, Pascal; LEMAIRE, Sandrine (a cura di)

2003 *Culture coloniale. La France conquise par son Empire, 1871–1931*, Paris: Autrement.

BOAS, Franz

1911 *The Mind of Primitive Man*, New York: Macmillan.

BOAST, Robin

2011 "Neocolonial Collaboration", *Museum Anthropology*, 34(1), pp. 56–70.

BOSMA, Ulbe

2020 *The Making of a Periphery: How Island Southeast Asia Became a Mass Exporter of Labor*, New York: Columbia University Press.

BRAIDOTTI, Rosi

1994 *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press.

2013 *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.

BUCK-MORSS, Susan

2009 *Hegel, Haiti, and Universal History*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

BUTLER, Judith

1990 *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.

CASWELL, Michelle

2014 ”Toward a Survivor-Centered Approach to Records Documenting Human Rights Abuse”, *Archival Science*, 14(3), pp. 307–322.

CÉSAIRE, Aimé

1950 *Discours sur le colonialisme*, Paris: Présence Africaine.

CEUPPENS, Bambi

2015 “From Colonial Subjects/Objects to Citizens: The Royal Museum for Central Africa as Contact Zone”, in *Afrika Focus*, 28(1), pp. 9–26.

CHAKRABARTY, Dipesh

2009 “The Climate of History: Four Theses”, *Critical Inquiry*, 35 (2), pp. 197–222.

CHAMBERS, Iain

2008 *Mediterranean Crossings. The Politics of an Interrupted Modernity*, Durham: Duke University Press.

CHIKWENDU, C. P.; AGBANYIM, C. S.

2023 “Neo-colonialism as a Factor in Africa’s State Collapse Since Independence”, *Nigerian Journal of Arts and Humanities (NJAH)*, 3(3), pp. 1-11.

CIFOR, Marika

2016 “Affecting Relations. Introducing Affect Theory to Archival Discourse”, *Archival Science*, 16(1), pp. 7–31.

CLIFFORD, James

1988 *The Predicament of Culture*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

1997 *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

2013 *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

COLLA, Elliott

2007 *Conflicted Antiquities. Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*, Durham: Duke University Press.

COLLINS, Patricia Hill

1990 *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Boston: Unwin Hyman.

CONKLIN, Alice L.

1997 *A Mission to Civilize: The Republican Idea of Empire in France and West Africa, 1895–1930*, Stanford: Stanford University Press.

2013 *In the Museum of Man: Race, Anthropology, and Empire in France, 1850–1950*, Ithaca: Cornell University Press.

COOMBES, Annie E.

1994 *Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination*, New Haven: Yale University Press.

BASU, Paul

2011 "Object Diasporas, Resourcing Communities: Sierra Leonean Collections in the Global Museumscape", *Museum Anthropology*, 34(1), pp. 28–42.

BASU, Paul e MODEST, Wayne (a cura di)

2015 *Museums, Heritage and International Development*, London-New York: Routledge.

COOPER, Frederick

2005 *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*, Berkeley: University of California Press.

2014 *Africa in the World. Capitalism, Empire, Nation-State*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

COQUET, Jean-Claude

1997 *La quête du sens*, Paris: Presses Universitaires de France.

2007 *Physis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Paris: Presses Universitaires de Vincennes.

CRENSHAW, Kimberlé

1989 "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex", University of Chicago Legal Forum, 1989(1), pp. 139–167.

DAVIS, Angela Y.

1981 *Women, Race & Class*, New York: Random House.

DE BEAUVOIR, Simone

1949 *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard.

DE BERNARDIS, Mattia

2008 *La questione percettiva in semiotica. Linee fondamentali e sviluppi della ricerca*, Tesi di dottorato di ricerca in Semiotica (Ciclo XIX, M-FIL/05), Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

DEL BOCA, Angelo

1976–1984 *Gli italiani in Africa Orientale*, 4 voll., Roma-Bari: Laterza.

1976 Vol. I: *Dall'Unità alla marcia su Roma*.

1979 Vol. II: *La conquista dell'Impero*.

1982 Vol. III: *La caduta dell'Impero*.

1984 Vol. IV: *Gli anni del consenso*.

1986–1988 *Gli italiani in Libia*, 2 voll., Roma-Bari: Laterza.

1986 Vol. I: *Tripoli bel suol d'amore (1860–1922)*.

1988 Vol. II: *Dal fascismo a Gheddafi*.

2005 *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza: Neri Pozza.

DEMARIA, Cristina

2006 *Semiotica e memoria. Analisi del postconflitto*, Milano: Carocci.

2019 *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*, Milano: Bompiani.

DESCOLA, Philippe

2005 *Par-delà nature et culture,* Paris: Gallimard, ed. it. 2014 *Al di là di natura e cultura*, Milano: Cortina.

DUBOIS, Laurent

2004 *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

DUSO, Giuseppe (a cura di)

2005 *Il potere. Per la storia della filosofia politica moderna*, Roma: Carocci.

ECO, Umberto

1968 *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano: Bompiani.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nel testo narrativo*, Milano: Bompiani.

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi.

1987 Ars oblivionalis? Forget it!, Kos, 3.

1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.

1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano: Bompiani.

ELSON, R. E.

1994 *Village Java under the Cultivation System, 1830–1870*, Sydney: Asian Studies Association of Australia.

EMMER, Pieter C.

2006 *The Dutch Slave Trade, 1500–1850*, New York-Oxford: Berghahn Books.

EMMER, Pieter C.; GOMMANS, Jos J. L.

2020 *The Dutch Overseas Empire, 1600–1800*, Cambridge: Cambridge University Press.

FABBRI, Paolo

1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari: Laterza.

FABER, Paul e VAN DARTEL, Daan (a cura di)

2009 *Tropenmuseum for a Change! Present between Past and Future. A Symposium Report*, Bulletin 391, Amsterdam: KIT Publishers.

FALCUCCI, Beatrice

2023 "A Repository of Colonial Intervisuality and Memory", *Revue d'histoire culturelle XVIIIe-XXIe siècles*, 6.

FANON, Frantz

1952 *Peau noire, masques blancs*, Paris: Éditions du Seuil.

1961 *Les damnés de la terre*, Paris: Maspero.

FEDERICI, Silvia

2004 *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York: Autonomedia.

FERRARI, Marco

2014 *L'esploratore del Duce*, Milano: Mondadori.

FERREIRA DA SILVA, Denise

2007 *Toward a Global Idea of Race*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

FEYERABEND, Paul

1975 *Against Method*, London: New Left Books.

FONTANILLE, Jacques

2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris: Maisonneuve et Larose.

2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris: Presses Universitaires de France.

2015 *Formes de vie*, Liège: Presses Universitaires de Liège.

FOUCAULT, Michel

1966 *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard.

1969 L'archéologie du savoir, Paris: Gallimard.

1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard.

1976 *La volonté de savoir*, Paris: Gallimard.

FRASER, Nancy

1997 *Justice Interruptus. Critical Reflections on the "Postsocialist" Condition*, New York: Routledge.

2013 *Fortunes of feminism: From state-managed capitalism to neoliberal crisis*, London: Verso.

GAASTRA, Femme S.

2003 *The Dutch East India Company. Expansion and Decline*, Zutphen: Walburg Pers.

GANDOLFO, Francesca

2014 *Il museo Coloniale di Roma (1904–1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Roma: Gangemi.

GILMORE, Ruth Wilson

2007 *Golden Gulag. Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California*, Berkeley: University of California Press.

GINZBURG, Carlo

1986 *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino: Einaudi.

GIULIANI, Gaia; LOMBARDI-DIOP, Cristina

2013 *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Firenze: Le Monnier / Mondadori Education.

GOLUBITSKY, Martin

1978 "An Introduction to Catastrophe Theory and Its Applications", *SIAM Review*, 20(2).

GONDOLA, Ch. Didier

2016 *Tropical Cowboys. Westerns, Violence, and Masculinity in Kinshasa*, Bloomington: Indiana University Press.

GOODMAN, Nelson

1968 *Languages of Art*, 2nd ed., Indianapolis: Hackett.

GOUDA, Frances

1995 *Dutch Culture Overseas. Colonial Practice in the Netherlands Indies, 1900–1942*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

GREENHALGH, Paul

1988 *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*, Manchester: Manchester University Press.

GREENPEACE

2019 *Trafigura: Toxic Waste Dumping in Côte d'Ivoire*, Amsterdam: Greenpeace International.

GREIMAS, Algirdas Julien

1968 *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris: Larousse.

1970 *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris: Seuil.

1987 *De l'imperfection*, Périgueux: Pierre Fanlac.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques

1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris: Seuil. Ed. it. 1996 *Semiotica delle passioni*, Milano: Bompiani.

HADJERIS, F.

2025 "Educating for Global Citizenship in Post-Colonial Algeria: Neoliberal Ideologies, Inequality, and Alienation", *Globalisation, Societies and Education*, 24(1). https://doi.org/10.1080/14767724.2025.2543323

HALBWACHS, Maurice

1925 *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Alcan, ed. it. 1997 *I quadri sociali della memoria*, Napoli: Ipermedium.

HANNA, Willard A.

1978 *Indonesian Banda. Colonialism and Its Aftermath in the Nutmeg Islands*, Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

HARAWAY, Donna J.

2016 *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press.

HARRIS, Verne

2020 *Ghosts of Archive. Deconstructive Intersectionality and Praxis*, London: Routledge.

HARRISON, Rodney

2013 *Heritage. Critical Approaches*, London: Routledge.

HARTMAN, Saidiya

1997 *Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, New York: Oxford University Press.

HICKS, Dan

2020 *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London: Pluto Press.

HOCHSCHILD, Adam

1998 *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, Boston: Houghton Mifflin.

HOOPER-GREENHILL, Eilean

1992 *Museums and the Shaping of Knowledge*, London-New York: Routledge.

2000 *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London-New York: Routledge.

HORNE, Alistair

1977 *A Savage War of Peace: Algeria 1954–1962*, New York: Viking Press.

HJELMSLEV, Louis

1943 *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*. Ed. ingl. *Prolegomena to a Theory of Language* (1953), Madison: University of Wisconsin Press.

INSOLERA, Italo; DI MAJO, Luigi

1986 *L'EUR e Roma dagli anni Trenta al Duemila*, Roma-Bari: Laterza.

JANSEN, Jan C.; OSTERHAMMEL, Jürgen

2017 *Decolonization: A Short History*, Princeton: Princeton University Press.

JAULIN, Robert

1970 *La paix blanche. Introduction à l'ethnocide*, Paris: Seuil.

KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (a cura di)

1991 *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution Press.

KARP, Ivan; KRATZ, Corinne A.; SZWAJA, Lynn; YBARRA-FRAUSTO, Tomás (a cura di)

2006 *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Durham: Duke University Press.

KENNEDY, Dane

2016 *Decolonization: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

KWET, Michael

2019 "Digital Colonialism. US Empire and the New Imperialism in the Global South", *Race & Class*, 60(4), pp. 3–26.

LACAPRA, Dominick

2001 *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

LANCIONI, Tarcisio

2020 *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*, Milano: Mimesis.

LANDOWSKI, Éric

1989 *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris: Éditions du Seuil, trad. it. 2003 *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Milano: Booklet / Meltemi.

2010 *Rischiare nelle interazioni*, Milano: Franco Angeli.

LATOUR, Bruno

1987 *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

1999 *Politiques de la nature*, Paris: La Découverte.

2012 *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris: La Découverte.

LAWAL, O. T.; ADESHINA, L.; YUSUF, F. L.

2025 “Colonialism and Its Impacts on Modern Global Relations”, *Kontagora International Journal of Educational Research (KIJER)*, 2(3), pp. 196–209. https://doi.org/10.5281/zenodo.16147223

LEMKIN, Raphael

1944 *Axis Rule in Occupied Europe. Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*, Washington, D.C.: Carnegie Endowment for International Peace.

LONETREE, Amy

2012 *Decolonizing Museums. Representing Native America in National and Tribal Museums*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

LESLIE, Stuart W.

1993 *The Cold War and American Science: The Military-Industrial-Academic Complex at MIT and Stanford*, New York: Columbia University Press.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1958 *Anthropologie structurale*, Paris: Plon.

1962 *La pensée sauvage*, Paris: Plon.

LORUSSO, Anna Maria

2014 “L’abito in Peirce. Una teoria non sociologica per la semiotica della cultura”, *RIFL / SFL*, pp. 270–281.

2021 “Cancellare. Tra segni e codici”, *Filosofi (e) Semiotiche*, *8*(1), pp.1-7.

LOTMAN, Jurij M.

1985 *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia: Marsilio.

1992 *Kul’tura i vzryv*, Moskva: Gnozis. Ed. it. 1993 *La cultura e l’esplosione*, Milano: Feltrinelli.

1998 *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo: Moretti & Vitali.

2006 *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma: Meltemi.

LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A.

1975 *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani.

LOWENTHAL, David

1998 *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge: Cambridge University Press.

LUGONES, María

2007 "Heterosexualism and the Colonial / Modern Gender System", *Hypatia*, 22(1), pp. 186–209.

LYNCH, John

1973 *The Spanish American Revolutions, 1808–1826*, New York: Norton.

MACDONALD, Sharon

2003 "Museums, National, Postnational and Transcultural Identities", *Museum and Society*, 1(1), pp. 1–16.

2009 *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, London: Routledge.

2013 *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, London: Routledge.

MALDONADO-TORRES, Nelson

2007 "On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept", *Cultural Studies*, 21(2–3), pp. 240–270.

MALM, Andreas

2016 *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, London: Verso.

MALM, Andreas; HORNBORG, Alf

2014 "The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative", *The Anthropocene Review*, 1 (1), pp. 62–69.

MANN, Gregory

2009 “What Was the Indigénat? The ‘Empire of Law’ in French West Africa”, *The Journal of African History*, 50 (3), pp. 331–353.

MANNHEIM, Karl

1929 *Ideologie und Utopie*. Ed. ingl. *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge* (1936; ed. riv. 1953), New York: Harcourt, Brace & Co.; London: Routledge & Kegan Paul.

MARRONE, Gianfranco

2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino: Einaudi.

2011 *Addio alla natura*, Torino: Einaudi.

MASTRIGLI, Gabriele

2021 Roma e il mito dell’Eur. Architettura, Ideologia, Città, in A. Brändli; K. Heyden (a cura di), *Claiming History in Religious Conflicts*, Basel: Schwabe Verlag.

MAUSS, Marcel

1925 *Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques*, Paris: PUF.

MAZZUCCHELLI, Francesco

2010 *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bologna: Bononia University Press.

2015 “Abiti di pietra. La memoria architettonica tra indici, impronte e ‘invenzioni’ del passato”, *Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, 2, pp. 282–299.

2017 “Modi di distruzione segnica. Come si arresta la semiosi?”, *Versus*, 46 (1), pp. 105–128.

2022 “Italian Semiotics of Memory: Genealogies and Current Perspectives”, *Zeitschrift für Semiotik*, 44 (1–2), pp. 49–82.

2023 “Volti del colonialismo. I calchi facciali dell’antropologia fisica di inizio Novecento come corpi e come oggetti della memoria”, *Eterotopie*, pp. 245–269.

2023 “What Does Fascist Architecture Still Have to Tell Us?”, in *Reading Memory Sites Through Signs*.

2024 ”Processare il patrimonio: il caso Ben-Ghiat e i discorsi sulle architetture fasciste”, *Lexia*, 45, pp. 89–111.

MBEMBE, Achille

2001 *De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*, Paris: Karthala. (Ed. ingl.: *On the Postcolony*, Berkeley: University of California Press.)

2002 The Power of the Archive and its Limits, in C. Hamilton et al. (a cura di), *Refiguring the Archive*, Dordrecht: Springer, pp. 19–27.

2003 “Necropolitics”, *Public Culture*, 15(1), pp. 11–40.

2013 *Critique de la raison nègre*, Paris: La Découverte, trad ingl. di Laurent Dubois, *Critique of Black Reason*, 2017, Durham: Duke University Press.

McCLINTOCK, Anne

1995 *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York: Routledge.

MCQUAID, Sara Dybris; GENSBURGER, Sarah

2019 “Administrations of Memory. Transcending the Nation and Bringing Back the State”, *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 32(2), pp. 125–143.

MERCHANT, Carolyn

1980 *The Death of Nature*, San Francisco: Harper & Row.

MEZZADRA, Sandro; NEILSON, Brett

2013 *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Durham: Duke University Press.

MIGLIORE, Tiziana

2023 “Un dispositivo dell’amnesia. *Liste des artistes* di Christian Boltanski”, in DANESE, Roberto; AMATULLI, Maria; DONATI, Riccardo (a cura di), *Amnesie d’autore*, Roma: Carocci, pp. 258–274.
2024 “Nuovissimi musei. Musealizzare l’assenza”, in FINOCCHI, Rossella; PEVERINI, Paolo; SEDDA, Franciscu; TERRACCIANO, Bianca (a cura di), *Miti galeotti. A intelligenza del resto*, Milano: Mimesis, pp. 227–234.

MIGNOLO, Walter D.

2000 *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton: Princeton University Press.

2011 "Who Speaks for the 'Human' in Human Rights?", *Cadernos de Estudos Culturais*, 3(5), pp. 7–24.

2020 "Colonial Semiosis and Decolonial Reconstitutions", *Echo*, 2, pp. 8–15.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E.

2024 *Decolonialità. Concetti, analisi, prassi*, Roma: LIT Edizioni.

MILLS, Charles W.

1997 *The Racial Contract*, Ithaca: Cornell University Press.

MIREILLE, R.; ALAIN, T. B. B.; ADEJARE, A. S.

2024 "Neocolonial Realities of Western Aid in Africa During 21st Century", *Asian Journal of Education and Social Studies*, 50(12), pp. 292–300. https://doi.org/10.9734/ajess/2024/v50i121697

MODEST, Wayne; LELIJVELD, Robin (a cura di)

2018 *Words Matter. An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector*, Amsterdam: National Museum of World Cultures.

MOORE, Jason W.

2015 *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, London: Verso.

MULLER, Samuel; FEITH, Johan Adriaan; FRUIN, Robert

1910 *Manuel pour le classement et la description des archives*, The Hague: A. de Jager.

MÜLLER-WILLE, Staffan

2010 "Claude Lévi-Strauss on Race, History and Genetics", *BioSocieties*, 5(3), pp. 330–347.

NERSSESSIAN, David

2010 *Genocide and Political Groups*, Oxford: Oxford University Press.

NGŨGĨ WA THIONG'O

1986 *Decolonising the Mind*, London: James Currey.

NZONGOLA-NTALAJA, Georges

2002 *The Congo from Leopold to Kabila. A People's History*, London: Zed Books.

OOSTINDIE, Gert

2011 *Postcolonial Netherlands: Sixty-Five Years of Forgetting, Commemorating, Silencing*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

OOSTINDIE, Gert; SCHOENMAKER, Ben; VAN VREE, Frank

2022 *Beyond the Pale: Dutch Extreme Violence in the Indonesian War of Independence, 1945–1949*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

PALLADINO, Paolo; WORBOYS, Michael

1993 "Science and Imperialism", *Isis*, 84(1), pp. 91–102.

PAGDEN, Anthony

1995 *Lords of All the World: Ideologies of Empire in Spain, Britain and France, c.1500–c.1800*, New Haven–London: Yale University Press.

PAOLUCCI, Claudio

2010 *Strutturalismo e interpretazione*, Milano: Bompiani.

2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano: Bompiani.

2024 "A Semiotic Lifeworld. Semiotics and Phenomenology: Peirce, Husserl, Heidegger, Deleuze, and Merleau-Ponty", *Semiotica*, 260, pp. 25–43. https://doi.org/10.1515/sem-2024-0152

PATEMAN, Carole

1988 *The Sexual Contract*, Stanford: Stanford University Press.

PEABODY, Sue

1996 *There Are No Slaves in France: The Political Culture of Race and Slavery in the Ancien Régime*, Oxford: Oxford University Press.

PEIRCE, Charles S.

1877 "The Fixation of Belief", in *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, vol. 3 (1986), Bloomington: Indiana University Press, pp. 242–257.

1931–1958 *Collected Papers of Charles S. Peirce* (citati come CP), 8 voll., voll. 1–6 a cura di C. Hartshorne e P. Weiss; voll. 7–8 a cura di A. W. Burks, Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press.

PENNACCHI, Antonio

2008 *Fascio e martello. Viaggio per le città del duce*, Roma-Bari: Laterza.

PEZZINI, Isabella (a cura di)

1991 *Semiotica delle passioni. Saggi di analisi semantica e testuale*, Bologna: Progetto Leonardo / Società Editrice Esculapio.

2006 *Scene del consumo. Dallo shopping al museo*, Roma: Meltemi.

2011 *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari: Laterza.

2021 "Modelli semiotici per lo studio del museo", in MARSCIANI, Francesco (a cura di), *Un etnosemiologo nel museo*, Bologna: Esculapio, pp. 115–134.

PHILLIPS, Ruth B.

2011 *Museum Pieces. Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Montreal: McGill-Queen's University Press.

POMIAN, Krzysztof

1987 *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris: Gallimard.

PONTILLE, David; DENIS, Jérôme

2022 *Le Soin des choses. Politiques de la maintenance*, Paris: La Découverte.

POSTMA, Johannes M.

1990 *The Dutch in the Atlantic Slave Trade, 1600–1815*, Cambridge: Cambridge University Press.

PRIETO, Luis

1991 *Il mito dell'originale*, in *Saggi di Semiotica*, vol. II, pp. 23–47.

PYENSON, Lewis

1993 "Cultural Imperialism and Exact Sciences Revisited", *Isis*, 84(1), pp. 103–108.

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/235556

QUIJANO, Aníbal

1992 "Colonialidad y modernidad/racionalidad", *Perú Indígena*, 13(29), pp. 11–20.

2000 "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", in LANDER, Edgardo (a cura di), *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO, pp. 201–246.

2014 *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires: CLACSO.

RAGONESE, Roberto

2013 *Concetti per uno studio semiotico del CH*, in *Semiotica e ICT per i beni culturali*, Milano: FrancoAngeli.

RASSOOL, Ciraj

2015 "Human Remains, the Disciplines of the Dead, and the South African Memorial Complex", in PETERSON, Derek R.; GAVUA, Kodzo; RASSOOL, Ciraj (a cura di), *The Politics of Heritage in Africa. Economies, Histories, and Infrastructures*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133–156.

REID, Anthony

1974 *The Indonesian National Revolution 1945–1950*, Hawthorn: Longman.

RICOEUR, Paul

2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil., ed. it. 2003 *La memoria, la storia e l'oblio*, Milano: Cortina.

ROTHBERG, Michael

2019 *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford: Stanford University Press.

SAADA, Emmanuelle

2005 *Les enfants de la colonie. Les métis de l'Empire français entre sujétion et citoyenneté*, Paris: La Découverte.

SAID, Edward W.

1978 *Orientalism*, New York: Pantheon Books.

SAKATA, Naomi; GRAHAM, Trevor; GARVEY, Jennifer

2023 "Inclusion as Regulation", *International Journal of Educational Development*, 97, 102717.

SANTOS, Boaventura de Sousa

2014 *Epistemologies of the South. Justice Against Epistemicide*, Boulder & London: Paradigm Publishers.

SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte

2018 *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, Paris: Ministère de la Culture.

SAVOY, Bénédicte

2021 *Africa's Struggle for Its Art. History of a Postcolonial Defeat*, Princeton: Princeton University Press.

SAVOY, Bénédicte; GUICHARD, Charlotte; HOWALD, Christine (a cura di)

2018 *Acquiring Cultures. Histories of World Art on Western Markets*, Berlin: De Gruyter.

SCHECHNER, Richard

1985 Between Theater and Anthropology, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SEDDA, Franciscu

2005 Una rete di traduzioni, in A. Tursi (a cura di), *Mediazioni*, Milano: Costa & Nolan.

2006 *Tracce di memoria. Semiotica e identità tra Sardegna e Mediterraneo*, Roma: Meltemi.

2012 *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Roma: Edizioni Nuova Cultura.

2015 "Semiotics of Culture(s): Basic Questions and Concepts", in P. Trifonas (a cura di), *International Handbook of Semiotics*, Dordrecht: Springer, pp. 675–696.

2019 *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Milano: Mimesis.

2021 "Nello specchio dell'antropologia: la natura, la cultura, il semiotico", *Estudos Semióticos*, 17(2), pp. 44–67.

SESSIONS, Jennifer E.

2011 *By Sword and Plow: France and the Conquest of Algeria*, Ithaca–London: Cornell University Press.

SHARP, Camille-Mary

2025 "The Political Economy of Museums", *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, pubblicato online il 16 luglio 2025, https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1533

SHARPE, Christina

2016 *In the Wake. On Blackness and Being*, Durham: Duke University Press.

SIMONDON, Gilbert

2005 *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble: Jérôme Millon.

SMITH, Laurajane

2006 *Uses of Heritage*, London: Routledge.

SMITH, Linda Tuhiwai

1999 *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, London: Zed Books.

SMITH, Thomas

2022 Liberators or Perpetrators?, *Slavery & Abolition*, 43(2), pp. 366–393.

SÖRLIN, Sverker

2000 "Ordering the World for Europe: Science as Intelligence and Information as Seen from the Northern Periphery", *Osiris*, 15, pp. 51–69.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty

1988 "Can the Subaltern Speak?", in C. Nelson e L. Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, pp. 271–313.

STAHN, Carsten

2023 Confronting Colonial Objects. Histories, Legalities, and Access to Culture, Oxford: Oxford University Press.

STANO, Simona; LEONE, Massimo (a cura di)

2023 *Ideologia / Ideology*, *Lexia. Rivista di semiotica*, nn. 41–42, Roma: Aracne.

ISBN: 979-12-218-0671-7.

STOLER, Ann Laura

2002 *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley: University of California Press.

STORA, Benjamin

2021 *Les mémoires dangereuses. Guerre d'Algérie, immigration, colonisation*, Paris: Albin Michel.

SUSSMANN, H. J.; ZAHLER, R. S.

1978 "Catastrophe Theory as Applied to the Social and Biological Sciences: A Critique", *Synthese,* 37(2), pp. 117–216.

TARASTI, Eero

1998 "On Post-Colonial Semiotics", *Sign Systems Studies*, 26(1), pp. 115–135.

TELLO, Andrés Maximiliano

2018 *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Adrogué: La Cebra.

THOM, René

1972 *Stabilité structurelle et morphogenèse. Essai d'une théorie générale des modèles*, Reading (MA): W. A. Benjamin.

THOMAS, Martin

2007 *The French Empire Between the Wars: Imperialism, Politics and Society*, Manchester: Manchester University Press.

THOMAS, Nicholas

1994 *Colonialism's Culture*, Princeton: Princeton University Press.

TRONTO, Joan

1993 *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, New York: Routledge.

TUCK, Eve; YANG, K. Wayne

2012 "Decolonization Is Not a Metaphor", *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1), pp. 1–40.

TUNBRIDGE, John E.; ASHWORTH, Gregory J.

1996 *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Chichester: Wiley.

TURNBULL, Paul

2017 Science, Museums and Collecting the Indigenous Dead in Colonial Australia, London: Palgrave Macmillan.

TURNER, Victor

1969 The Ritual Process. Structure and Anti-Structure, Chicago: Aldine.

TYLOR, Edward B.

1871 *Primitive Culture*, London: John Murray.

UNESCO

s.d. *Information Kit: Promote the Return or the Restitution of Cultural Property*, Paris: UNESCO.

1954 *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflic*t, The Hague: UNESCO.

1970 *Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property*, Paris: UNESCO.

1978 *Statutes of the Intergovernmental Committee for Promoting the Return of Cultural Property to its Countries of Origin or its Restitution in Case of Illicit Appropriation*, Paris: UNESCO.

1999 *International Code of Ethics for Dealers in Cultural Property*, Paris: UNESCO.

2000 *Secretariat Report: Intergovernmental Committee (ICPRCP)*, 11th Session, CLT-2001/CONF.202/2, Paris: UNESCO.

2009 *Return of Cultural Objects: The Athens Conference*, Museum International, LXI(1–2), Paris: UNESCO.

2015 *Operational Guidelines for the Implementation of the 1970 Convention*, Paris: UNESCO.

2015 *Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society*, Paris: UNESCO.

2015 *Report of the Subsidiary Committee (1970 Convention)*, C70/15/3.MSP/5A, Paris: UNESCO.

2016 *Standard Action Plan for Return and Restitution of Cultural Objects Illegally on Sale on the Market*, Paris: UNESCO.

2021 *Mediation and Conciliation Procedures Provided for within the Framework of the Committee*, ICPRCP/21/22.COM/10, Paris: UNESCO.

2023 *Fighting the Illicit Trafficking of Cultural Property. A Toolkit for European Judiciary and Law Enforcement*, Paris: UNESCO.

UNESCO; WORLD CUSTOMS ORGANIZATION

2005 Model Export Certificate for Cultural Objects, Paris: UNESCO / Brussels: WCO.

VANSINA, Jan

2010 *Being Colonized. The Kuba Experience in Rural Congo, 1880–1960*, Madison: University of Wisconsin Press.

VAN DER LAARSE, Rob; MAZZUCCHELLI, Francesco; REIJNEN, Michael C.

2014 Traces of Terror, Signs of Trauma, *Versus. Quaderni di studi semiotici*.

VAN BEURDEN, Jan

2005 *Partnerships in Cultural Heritage: The International Projects of the KIT Tropenmuseum in Amsterdam*, Amsterdam: KIT Publishers.

VAN DARTEL, Daan

2008 "The Tropenmuseum and Trade: Product and Source", *Journal of Museum Ethnography*, n. 20, pp. 82–93.

VAN GENNEP, Arnold

1909 *Les rites de passage*, Paris: Nourry. ed. eng. 1960 *The Rites of Passage*, Chicago: University of Chicago Press.

VIGNOLO, Mino

1982 *Gheddafi. Islam, petrolio e utopia*, Milano: Rizzoli.

VIOLI, Patrizia

1991 “Senso e valore: timismo, schema corporeo, spazialità”, *Carte Semiotiche*, 8.

2009 “Ricordare il futuro. I musei della memoria e il loro ruolo nella costruzione di identità culturali”, E|C.

VIRNO, Paolo

2001 *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, New York: Semiotext(e).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

2009 *Métaphysiques cannibales*, Paris: PUF. ed. 2017 *Metafisiche cannibali*, Verona: Ombre Corte.

WALLERSTEIN, Immanuel

1974 *The Modern World-System, Vol. I. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, New York: Academic Press.

YOUNG, Crawford

1994 *The African Colonial State in Comparative Perspective*, New Haven: Yale University Press.

Sitografia

ALAMY

1937 World Exhibition Paris 1937. The German Pavilion, disponibile su:

https://www.alamy.com/world-exhibition-paris-1937-the-german-pavilion-with-fountains-and-the-eiffel-tower-seen-from-the-steps-of-the-palais-de-chaillot-date-1937-location-france-paris-keywords-architecture-sculptures-fountains-public-towers-stairs-world-exhibitions-image341060425.html (consultato il 21 novembre 2025).

DIGITAL BENIN PROJECT

s.d. DigitalBenin.org, disponibile su: https://digitalbenin.org/ (consultato il 21 novembre 2025).

EUROPEANA FOUNDATION

s.d. Discover Europe's Digital Cultural Heritage, *Europeana*, disponibile su: https://www.europeana.eu/it (consultato il 21 novembre 2025).

INTERNATIONAL MONETARY FUND

2025 "Algeria 2025 Article IV Consultation: Press Release and Staff Report", IMF, 18 settembre 2025, https://www.imf.org/en/publications/cr/issues/2025/09/18/algeria-2025-article-iv-consultation-press-release-and-staff-report-570472 (consultato il 13/10/2025).

INTERNATIONAL ENERGY AGENCY

s.d. Algeria – Energy Profile, https://www.iea.org/countries/algeria (consultato il 13/10/2025).

MUSEO STORICO ITALIANO DELLA GUERRA

s.d. Archivio Museo della Guerra – Esplora, disponibile su:

https://archivimuseodellaguerra.archiui.com/esplora (consultato il 21 novembre 2025).

PANORAMA

1986 "Intervista ad A. Viviani (seconda parte)", Panorama, 18 maggio 1986, versione online: https://4agosto1974.wordpress.com/ (consultato il 08/04/2025).

REDDIT

s.d. German and Soviet Pavilions Facing Each Other, disponibile su:

https://www.reddit.com/r/europe/comments/eojfq0/german_and_soviet_pavilions_facing_each_other/ (consultato il 21 novembre 2025).

RESEARCHGATE

s.d. Marcello Piacentini; Giuseppe Pagano, Italian Pavilion, 1937 Paris Exposition, disponibile su: https://www.researchgate.net/figure/Marcello-Piacentini-Giuseppe-Pagano-Italian-Pavilion-1937-Paris-Exposition-Colour_fig2_335095496 (consultato il 21 novembre 2025).

SAID, Edward; AHMAD, Eqbal

1993 The Idea of Empire, *Arena Series*, disponibile su: https://vimeo.com/414226354 (consultato il 21 novembre 2025).

TALKING OBJECTS ARCHIVE

s.d. Talking Objects Archive – Digital Platform for Decolonial Knowledge Production, disponibile su: https://talkingobjectsarchive.org/ (consultato il 21 novembre 2025).

WORLD BANK

2025 “How Algeria Is Crafting a Dynamic Economy for Tomorrow”, World Bank, 18 aprile 2025, https://www.worldbank.org/en/news/feature/2025/04/18/how-algeria-is-crafting-a-dynamic-economy-for-tomorrow (consultato il 04/06/2025).