

GIULIA GRECHI

OLTRE I CONFINI DELL'ARCHIVIO COLONIALE:
FABULAZIONE CRITICA E STORIA POTENZIALE

GLI SCHELETRI NELL'ARMADIO, E NELLE TECHE

*«Non possiamo cambiare il passato.
Ma possiamo cambiare la nostra cecità
nei confronti del passato»*
Chimamanda Ngozi Adichie, 2021¹.

«Scheletri nell'armadio»: questo il titolo della sala numero ventotto del *Museo della natura e dell'uomo* [sic!] dell'Università di Padova, inaugurato alla fine di giugno 2023. Mette in mostra due collezioni risalenti alla seconda metà dell'800: la prima comprende alcuni crani frenologici, con indicate le varie "zone" dell'intelligenza, accompagnati da alcune riproduzioni in carta pesta di diversi crani umani, identificati per la "razza" d'appartenenza, secondo gli studi craniologici dell'antropologo tedesco Johann Friedrich Blumenbach. Ogni cranio è esposto singolarmente in una teca. Le dodici teche poggiano su altrettanti piedistalli sui quali, chinandosi, è possibile leggere le didascalie, nelle quali, sotto le informazioni basilari (ad esempio «Cranio frenologico secondo G. Combe» oppure «Cranio di "razza malese" secondo J.F. Blumenbach») e la datazione, sono riportate le frasi: «La biodiversità umana non è suddivisibile biologicamente in razze discrete» e «La frenologia è oggi screditata scientificamente». Sulla parete opposta, in una grande teca viene esposta la seconda collezione, che comprende 72 calchi facciali (dei 120 acquisiti dal museo nel 1936) prodotti negli anni '30 dall'antropologo Lidio Cipriani in diverse zone dell'Africa e dell'Asia, accompagnati da una vetrina con gli strumenti che l'antropologia dell'epoca utilizzava per costruire un sapere considerato scientifico, e invece – come oggi ampiamente riconosciuto – prodotto (e riproduttore)

¹ Dal discorso che la scrittrice ha tenuto il 22 settembre 2021 in occasione dell'inaugurazione dell'Humboldt Forum di Berlino (www.humboldtforum.org/en/programm/digitales-angebot/digital-en/keynote-speech-by-chimamanda-adichie-32892/).

della violenza e del razzismo coloniali. Nella parete in fondo alla sala, completa l'esposizione un video di animazione che, nelle parole del museo, «spiega come oggi questo approccio non sia più accettato (né accettabile) in quanto nella nostra specie *le razze, semplicemente, non esistono*» [corsivo mio].

L'impressione, entrando nella sala, è di un'esposizione "pulita", ordinata e composta (come ci si aspetta "normalmente" da un museo?), dove la storicità degli "oggetti"² in mostra viene completata dalla video animazione, che trasporta il museo e la sua vocazione didattica nei linguaggi «coinvolgenti» del contemporaneo³.

In quella sala, ho sentito un disagio profondo, per la violenza igienicamente celata dietro la trasparenza delle teche e la compostezza dell'esposizione, che tuttavia non smette di infestare questa sala come un fantasma senza corpo. Una violenza difficile da percepire, se non si «impara a vedere»⁴, o se non la si sente sul proprio corpo.

Ho visitato il museo il 26 novembre 2023, invitata da Annalisa Frisina, docente di Sociologia nel Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata (FISPPA) dell'Università di Padova, nell'ambito di un incontro laboratoriale svolto con insegnanti, studentesse e studenti di scuole superiori e università, intorno al tema dell'antirazzismo, in occasione dell'uscita del volume *Antirazzismo e scuole Vol II*⁵. Durante l'incontro, realizzato con il sociologo Gustavo Garcia Figueroa e l'educatrice Leidy Pineda Gil, ci siamo confrontate⁶ in generale con le nostre aspettative nell'entrare oggi in un museo che espone collezioni naturalistiche e antropologiche, e in particolare con gli «scheletri nell'armadio» della sala ventotto, nell'ottica di provare a decostruire l'impostazione concettuale, il linguaggio delle didascalie e dell'allestimento.

Durante il laboratorio una delle partecipanti, una studentessa dell'Università di Padova proveniente dalla Malesia, ha raccontato della sua prima visita al museo, qualche mese prima, e dello shock provato di fronte alla teca nella quale era esposto un cranio «di razza malese». Nelle sue parole, il fatto che in fondo alla didascalia fosse riportata una frase *disclaimer* che sconfessava le teorie antropologiche prodotte attraverso quell'"oggetto",

² Utilizzo le virgolette per sottolineare quanto questi crani e calchi facciali non siano semplicemente degli "oggetti" del patrimonio del museo, ma debbano piuttosto essere considerati prima di tutto come testimonianze di quella oggettificazione violenta dei corpi considerati "altri" dal punto di vista coloniale dell'antropologia e delle scienze naturali europee fra '800 e '900, che ha portato all'inferiorizzazione delle culture extra-europee, proposta in particolare nei musei etnografici in una (problematicissima) cornice di scientificità.

³ Si veda la descrizione generale nel sito del museo (<https://visitmnu.it/>).

⁴ bell Hooks, *Elogio del margine*, Tamu, Napoli 2020, p. 73.

⁵ Il libro è una risorsa didattica disponibile gratuitamente online nel sito dell'università di Padova (www.padovauniversitypress.it/system/files/download-count/attachments/2023-11/9788869383823_0.pdf).

⁶ All'interno del saggio scelgo di universalizzare al femminile, invece che al maschile, e di declinare le parole sia al maschile che al femminile, laddove possibile, nella consapevolezza di quanto anche questa operazione, per quanto fondamentale, non sia sufficiente, dal momento che lo spettro dei generi è molto più ampio.



Museo della natura e dell'uomo, stanza n. 28: “Gli scheletri nell’armadio”, visita decoloniale a cura di Annalisa Frisina, con Gustavo Garcia Figueroa, Giulia Grechi, Leidy Pineda Gil, 26 Novembre 2023 (foto di Giulia Grechi).

non era sufficiente a placare la sensazione di violenza e di oltraggio che aveva sentito su di sé, sul proprio corpo. Inoltre, dal suo punto di vista, quella frase avrebbe dovuto essere «stampata a caratteri cubitali sulla parete», mentre così rischia di non essere neanche letta. Avrebbe potuto cioè essere la cornice concettuale e l’elemento generativo dell’esposizione, per individuare modalità espositive, immagini e parole che mettessero apertamente in discussione la colonialità⁷ insita in quell’approccio scientifico; che ren-

⁷ Se certamente il colonialismo come processo storico si è esaurito, nelle modalità che ha avuto fra ’800 e ’900, altrettanto sicuramente ha generato delle conseguenze materiali e immateriali, ha prodotto una diffusa cultura coloniale che ha dato forma alle identità nazionali così come le conosciamo e così come le abbiamo ereditate oggi, non solo nei dispositivi di potere/sapere e educativi come il museo. Il sistema di dominazione coloniale ha prodotto diverse forme di “colonialità”, legate al sapere, al potere e all’essere, fortemente intrecciate le une con le altre in forme di violenza epistemica, identitaria, culturale, economica che non sono affatto scomparse con la decolonizzazione. Si vedano R. Borghi, *Decolonialità e privilegio*, Meltemi, Roma 2020; R. Grosfoguel, *Rompere la colonialità. Razzismo, islamofobia, migrazioni nella prospettiva decoloniale*, Mimesis, Milano 2017.

dessero visibile, o comunque percepibile a *tutte* le visitatrici e i visitatori la violenza che ha prodotto quegli “oggetti”, e non solo a chi si rispecchia nei corpi oggettificati nelle teche, sentendosi quella violenza ancora addosso, sul proprio corpo; che ragionassero sulla possibilità di non replicare la stessa violenza in una nuova, più “contemporanea”, esposizione.

Queste riflessioni, generate nel confronto con le persone che hanno partecipato all'incontro nel museo, aprono questioni enormi e complesse: sono le interrogazioni che muovono questo saggio.

Cosa vuol dire possedere un archivio o una collezione coloniale? E cosa vuol dire esporla? Perché farlo? È chiaro lo scopo del museo in questa sala? Perché certi “oggetti” si trovano nel museo? Come sono state costruite le sue collezioni, i suoi archivi? Queste informazioni sono presenti nell'esposizione? Dal momento che non esiste alcuna possibile neutralità all'interno di qualunque spazio discorsivo, da quale punto di vista specifico parla il museo? Questo punto di vista emerge chiaramente, oppure è dissimulato in una presunta oggettività della narrazione/esposizione? C'è qualcosa che manca, che resta fuori, non-detto o non-visto, non dicibile o non visibile, nell'esposizione? A chi si rivolge il museo? Come immagina e presuppone il proprio pubblico? Le persone, i corpi, che il museo immagina come proprio pubblico “ideale”, sono quelle che effettivamente entrano nel museo? Queste persone si riconoscono nel pubblico immaginato dal museo? Se l'approccio dell'antropologia fra '800 e '900 «non è più accettato né accettabile», come scrive il museo, perché costruire un'esposizione che ricalca il modello elaborato in quel periodo da quegli scienziati⁸?

La teca che espone i calchi facciali realizzati da Cipriani è intitolata «Calchi in gesso da viventi»: un linguaggio “tecnico” (per distinguerli probabilmente dalle maschere mortuarie care a Lombroso) che identifica i soggetti che hanno subito questa pratica in un modo generico, che non rende percepibile la violenza sui corpi, né la violenza epistemologica esercitata poi attraverso i calchi come evidenza di un sapere “scientifico” profondamente razzista. Tutte e tutti erano (siamo) “viventi”, ma solo alcune persone sono state considerate tanto “altre” da trasformare i loro corpi (viventi) in oggetti-feticcio (vivi-per-sempre) dello sguardo coloniale della scienza, in quella macabra confusione fra organico e inorganico, tanto caratteristica della modernità industriale coloniale e delle sue esposizioni⁹. La scelta della parola “viventi” svela così, paradossalmente, proprio

⁸ Nel Museo di Antropologia di Napoli (anch'esso un museo universitario) è possibile vedere una vetrina originale dei primi del '900, che mostra alcuni calchi facciali di Cipriani secondo le modalità dell'epoca: in ordine cromatico, con sotto ciascuno una didascalia in cui veniva riportato area geografica, etnia e sesso del soggetto ritratto. Nell'esposizione di Padova non viene rimessa in scena esattamente la stessa modalità, tuttavia, nella didascalia il museo afferma di aver seguito la numerazione originale come criterio espositivo.

⁹ W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962.

la «necropolitica»¹⁰ del museo, una delle caratteristiche fondanti della colonialità che molti musei contemporanei hanno ereditato dal passato e continuano a riprodurre. Nella didascalia si legge:

Questi calchi facciali furono realizzati a partire dal 1927 da Lidio Cipriani, docente di Antropologia presso l'Università di Firenze e fra i primi firmatari del Manifesto della Razza (1938), modellando un materiale plastico direttamente sul volto delle persone, spesso senza il loro consenso. La matrice ottenuta veniva poi riempita in gesso e colorata. La collezione è qui riportata seguendo la numerazione originaria che, nelle intenzioni di Cipriani, era pensata per fornire un supporto all'infondata ipotesi scientifica circa l'esistenza delle razze umane. Se il contesto storico in cui visse Cipriani e le sue convinzioni personali sono da tenere in considerazione per contestualizzare questi reperti, è innegabile che Cipriani operasse secondo un'agenda politica più che scientifica e senza il minimo rispetto per le persone coinvolte. I reperti qui esposti sono un monito a vigilare sempre affinché l'ideologia non inquinii la ricerca scientifica, e una testimonianza della diversità umana, che va ben oltre i pochi tratti visibili nei volti qui rappresentati e che non è circoscrivibile in gruppi o razze discrete.

Nella didascalia non si fa riferimento in nessun modo ai contesti e alle persone che hanno subito, «senza il loro consenso», questa pratica. Il contesto in cui venivano realizzati i calchi era caratterizzato da una fondamentale asimmetria di potere, in cui l'antropologo doveva cercare

una collaborazione con la cosiddetta gente locale che il più delle volte era data da relazioni di potere, dove chi è subalterno/a ha poche possibilità di opporsi a un'egemonia che passa attraverso la nobiltà del lavoro scientifico, manifestazioni di forza, violenza fisica, compravendite, ricatti e spesso anche furti¹¹.

Non una parola sul processo: il materiale plastico che veniva posato sul volto delle persone dava una sensazione di soffocamento (spesso venivano inserite delle cannucce nelle narici per permettere alla persona di respirare). Una violenza che in alcuni di quei calchi è visibile (ma non necessariamente evidente per chi guarda), cristallizzata in una smorfia di dolore catturata durante l'operazione, che a guardarla oggi restituisce non solo l'impressione di quanto umani siano questi volti, ma anche di quanto disumana sia la loro oggettificazione. Nessuna documentazione (eppure ci sono resoconti e anche

¹⁰ Si vedano C. Deliss, *The Metabolic Museum*, Hatje Cantz Verlag GmbH, Berlin 2020 e A. Mbembe, *Necropolitica*, Ombre Corte, Verona 2016.

¹¹ S. Fiorletta, *Il museo negato. Narrazione nazionale e museografia*, in "roots/routes research on visual cultures", n. 30, *I non detti del museo*, a cura di A.C. Cimoli e M.C. Ciaccheri, maggio-agosto 2019 (www.roots-routes.org/museo-negato-narrazione-nazionale-museografia-serena-fiorletta/).

fotografie, scattate all'epoca a Cipriani mentre era intento a realizzare un calco su una persona immobilizzata a terra), che forse avrebbe restituito un minimo la brutalità dell'azione.

Chi erano e come dovevano sentirsi le persone che venivano costrette a subire queste operazioni senza neanche una spiegazione del motivo, né dell'uso che sarebbe stato fatto della loro faccia, rimane un aspetto completamente invisibilizzato, tanto negli anni '30 del '900, quando si credeva nella legittimità di questa pratica, quanto nel 2023 nella sala ventotto del "Museo dell'uomo e della natura" di Padova, mentre si afferma che il sapere costruito a partire da quella pratica non era davvero "scientifico".

Nelle esposizioni storiche e contemporanee dei calchi facciali quello che emerge, avendo gli strumenti per leggere *against the grain*¹² il museo come spazio discorsivo, non è certamente l'"altro/a", né davvero una critica radicale a quel sapere, ma «l'autorialità di chi ha raccolto, collezionato e curato l'esposizione»¹³, posta come struttura narrante neutra del discorso espositivo. La scelta curatoriale in questa sala è stata quella di strutturare il discorso a partire dal punto di vista della scienza (di allora e di oggi), e non, per esempio, dei soggetti che hanno subito quella pratica (un'operazione per certi versi impossibile, ma interessante, come vedremo più avanti), e neanche di chi ha ereditato le conseguenze di quel sapere e continua a subire processi di razzializzazione¹⁴, razzismo, discriminazione, che avrebbe potuto essere invitato a co-progettare questa esposizione con il museo.

Inoltre, se la diversità umana «va ben oltre i pochi tratti visibili nei volti qui rappresentati», perché usare proprio i calchi come «testimonianza della diversità umana»? Perché replicare una modalità espositiva, mentre se ne sottolinea l'infondatezza? Se si voleva mostrare questi calchi come "documenti storici" di un clamoroso errore scientifico e della ingiustificabile violenza estrattivistica coloniale su ecosistemi e corpi altri, perché esporne ben settantadue, in un ordine che non viene esplicitato né spiegato? Le opzioni erano innumerevoli: forse poteva essere sufficiente esporne uno, escogitando delle accortezze

¹² A.L. Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton University Press Princeton 2008.

¹³ Fiorletta, *Il museo negato*, cit.

¹⁴ «La razzializzazione è il processo attraverso cui un gruppo dominante attribuisce caratteristiche razziali, disumanizzanti e inferiorizzanti, a un gruppo dominato attraverso forme di violenza diretta e/o istituzionale che producono una condizione di sfruttamento ed esclusione materiale e simbolica. La parola razzializzata/o consente di identificare il processo di 'costruzione sociale' delle razze e di sottolineare l'impatto che questi costrutti hanno sebbene in assenza di riferimenti biologici». Tratto dal toolkit *Glossario Resistente*, elaborato all'interno del progetto *Champions of Human Rights And Multipliers countering afroPhobia and afrophobic Speech* (CHAMPS), finanziato dal programma *Rights, Equality and Citizenship* (REC) dell'Unione Europea con lo scopo di contrastare il razzismo e l'afrofobia, fornendo strumenti e percorsi di *capacity building* agli agenti nel territorio (<https://stop-afrofobia.org/>).

in relazione al carattere “sensibile” di questo “oggetto”¹⁵, descrivendo invece in maniera più dettagliata il processo, esponendo le immagini e i documenti a nostra disposizione, rendendone così percepibile la violenza (corporea e epistemologica). Oppure si poteva scegliere, in modo più radicale, di spiegare nel dettaglio il processo solo attraverso foto e documenti, senza esporre i calchi, come in molti casi si sceglie di fare per i resti umani, per evitare di riprodurre nuovamente nell’esposizione la violenza di cui i calchi sono l’esito, e per provare a restituire dignità alle persone che sono dietro quei volti, delle cui vite non potremo mai sapere nulla, se non le sintetiche informazioni che sono state registrate nei nostri archivi: area geografica, etnia, sesso.

Anche la scelta di non-mostrare è un’opzione legittima in un museo. La sottrazione di un “oggetto” (in particolare un oggetto sensibile come i calchi facciali) dalle vetrine non comporta la cancellazione della storia, al contrario: permette di rendere visibile proprio quella storia di violenza e estrattivismo coloniale della scienza fra ’800 e ’900, aiuterebbe chi guarda a ragionare più sui processi, che su oggetti addomesticati nelle teche, privati del loro «potenziale di scandalo»¹⁶.

“Mostrare” non è sinonimo di “rendere visibile”¹⁷. Anzi, spesso permane una profonda «opacità»¹⁸ nelle esposizioni dei patrimoni coloniali, che invisibilizza la violenza e innocentizza chi ne è stato responsabile, ad esempio affermando che la scienza procede per errori, o che la firma di Cipriani del Manifesto della razza era una questione «personale»: piuttosto che liquidare la questione del razzismo come un posizionamento ideologico di Cipriani, in contrapposizione alla presunta neutralità della prospettiva «scientifica» che non dovrebbe essere «inquinata» da questioni politiche, perché non cogliere l’occasione per esplicitare, raccontare, inquadrare in modo critico le relazioni fra scienza e potere, storiche e contemporanee, interrogando la scienza innanzitutto come «pratica discorsiva»¹⁹? Sarebbe stato utile, interessante, formativo, giusto²⁰, cogliere

¹⁵ Come avviene ad esempio in molti musei nel caso di resti umani. Si vedano le ultime sperimentazioni del Museo Egizio di Torino in relazione all’esposizione di resti umani mummificati, in particolare nell’installazione *Alla ricerca della vita. Cosa raccontano i resti umani*, inaugurata nel 2021 e realizzata in seguito a una consultazione con il pubblico del museo e con la comunità scientifica nazionale e internazionale, circa l’eticità dell’esposizione di resti umani, accompagnata anche da un podcast sull’argomento (<https://museoegizio.it/esplora/notizie/il-24-giugno-2021-apre-il-nuovo-spazio-permanente-alla-ricerca-della-vita/>).

¹⁶ A. Mbembe, *Nanorazzismo. Il corpo notturno della democrazia*, Laterza, Roma 2019, p. 150.

¹⁷ Ho elaborato con maggiore profondità questo concetto in G. Grechi, *È possibile esporre una ferita? Azioni decoloniali nello spazio museale*, in: *Il museo necessario. Mappe per tempi complessi*, a cura di A.C. Cimoli e S. Bodo, Nomos, Milano 2023.

¹⁸ E. Glissant, *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata 2007.

¹⁹ «Correggendosi, rettificando i suoi errori, serrando le sue formalizzazioni, un discorso non rompe necessariamente i suoi rapporti con l’ideologia. L’importanza di quest’ultima non diminuisce a mano a mano che cresce il rigore e si dissipa la falsità. Appigliarsi al funzionamento ideologico di una scienza per farlo apparire e modificarlo [...] significa rimetterla in questione come formazione discorsiva;

l'occasione per raccontare come dietro all'infondatezza di quelle teorie che si auto-le-gittimavano c'era un approccio profondamente coloniale (e patriarcale) della scienza²¹, che ha costituito le basi della maggior parte del sapere, dei discorsi e delle istituzioni che abbiamo ereditato, e che in molti casi continua a essere riprodotto, come nel caso della stanza ventotto del museo di Padova, che ha preferito trasformare quegli "oggetti" in «moniti» (rivolti a chi?), affermando la propria fede in un concetto acritico di scienza e l'impossibile posizionamento di un punto di vista senza punto di vista.

Nella filosofia e nelle scienze occidentali il soggetto che parla è sempre invisibile, nascosto, cancellato dall'analisi. La "ego-politica della conoscenza" della filosofia occidentale ha sempre privilegiato il mito di un "Ego" non situato [...]. La neutralità e l'oggettività disincarnata e non localizzata dell'ego-politica del sapere è un mito occidentale [...]. [Un] punto di vista che si nasconde e si tiene segreto in quanto è oltre un punto di vista particolare, cioè è il punto di vista che rappresenta se stesso come privo di un punto di vista. È questa "visione dell'occhio di Dio" che sempre nasconde la sua prospettiva locale e particolare sotto un universalismo astratto²².

Non possiamo liquidare (né con una frase *disclaimer*, né dissociando la scienza e la ricerca dal potere) il fatto che la cultura coloniale ha dato forma alla nostra identità, ai dispositivi, alle tecnologie e ai discorsi che utilizziamo per (ri)produrre e comunicare il sapere, per educare. Non c'è alcuna posizione di comfort nella quale nascondersi, meno che mai una prospettiva "scientifica" presupposta come neutrale. Se la scienza ha finalmente appurato che «le razze, semplicemente, non esistono», come affermato nel video che accompagna le due teche, il razzismo invece continua ad essere vivo e vegeto, perché è essenzialmente un prodotto storico e culturale di processi che continuano a replicarsi nel nostro mondo contemporaneo, come diretta conseguenza dell'assetto di

significa appigliarsi non alle contraddizioni formali delle sue proposizioni, ma al sistema di formazione dei suoi oggetti, dei suoi tipi di enunciazione, dei suoi concetti, delle sue scelte teoriche. Significa riprenderla come pratica in mezzo ad altre pratiche», M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano 2005, p. 243.

²⁰ Mi riferisco al concetto di giustizia riparativa e/o trasformativa, del quale scriverò più avanti nel saggio.

²¹ Nel museo, oltre alla sconcertante parola "uomo" nel nome, usata come sinonimo di "umanità", continua ad essere affermata la problematica relazione fra preistoria e etnografia in uno schema evolucionistico, come avviene anche in altri musei, che schiaccia e de-temporalizza l'alterità, costringendola in un eterno passato, o nell'eterno "presente etnografico", caratteristico della retorica etnografica classica. Un tropo storico della museologia classica, che in ambito antropologico/etnografico metteva a confronto "razze" diverse all'interno di uno schema evolucionistico dettato dalla prospettiva e dalle concezioni culturali (in primis la definizione del tempo) europee. Si veda J. Fabian, *Time & the Other. How Anthropology Makes its Objects*, Columbia University Press, New York 1983.

²² Grosfoguel, cit., pp. 28-29.

potere/sapere messo a punto proprio fra '800 e '900. Ma tutto questo, nel museo di Padova, semplicemente, non esiste.

TRASGRESSIONE L'ARCHIVIO COLONIALE: "FABULAZIONE CRITICA" COME RIPARAZIONE

«L'invito a entrare nell'archivio coloniale è una trappola»

Ariella Aisha Azoulay, 2019²³.

«Raccontare solo una parte, una sola parte della storia
significa essenzialmente mentire.

Una storia è vera solo quando è completa»

Chimamanda Ngozi Adichie, 2021²⁴.

Il disagio che ho sentito in quella sala è il luogo poco ortogonale a partire dal quale scrivo queste riflessioni, con l'aspirazione di contribuire, con tante altre e altri, a tracciare un percorso verso forme di "riparazione" e di giustizia in relazione alla storia del colonialismo che ho, mio malgrado, ereditato dal lato di chi l'ha esercitato, e alla colonialità che continua a riprodursi nel nostro presente.

Si tratta di una eredità sia materiale (evidente nell'assetto degli spazi pubblici, dei patrimoni culturali e museali, delle politiche sulle migrazioni e sulla cittadinanza, nel perdurare di discriminazioni e crimini violenti su chi di volta in volta viene identificato come altro o altra, per ragioni razziali, culturali, di genere, di abilismo...) sia epistemologica, che pervade gli spazi deputati alla costruzione o riproduzione del sapere, i luoghi, i metodi e i contenuti del sistema educativo, i linguaggi istituzionali e popolari, la cultura visuale, i nostri immaginari. Il sapere che in ciascuno di questi luoghi sviluppa i propri discorsi è fondato su una norma eurocentrica "epistemicida"²⁵, che ha storicamente impedito a chi è in una relazione di subalternità di comprendere e spiegare il mondo a partire dalla propria epistème, delegando quest'ultima a sapere residuale, non legittimo, senza valore.

Abbiamo oggi a che fare con forme di colonialismo "postumo"²⁶ e con un sistema

²³ A. Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, Verso, London 2019, p. 557 (t.d.a.).

²⁴ Dal discorso che la scrittrice ha tenuto il 22 settembre 2021 in occasione dell'inaugurazione dell'Humboldt Forum di Berlino (www.humboldtforum.org/en/programm/digitales-angebot/digital-en/keynote-speech-by-chimamanda-adichie-32892/).

²⁵ Borghi, *Decolonialità e privilegio*, cit.; Grosfoguel, *Rompere la colonialità*, cit.

²⁶ Si pensi ai luoghi di detenzione per le persone che vogliono spostarsi, in Libia ma anche ai confini dell'Europa, o allo sfruttamento di immigrate e immigrati nell'agricoltura italiana, ma anche più in generale a tutte quelle politiche economiche di sfruttamento dei territori ex colonizzati, in continuità con l'estrattivismo coloniale. G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi*

intersezionale di privilegi e oppressioni, che traduce e aggiorna nel contemporaneo assetti di potere/sapere storicamente prodotti, una colonialità incarnata praticamente in ogni ambito del nostro vivere, difficile da riconoscere per chi non ne subisce quotidianamente gli effetti.

La ricerca storica ci restituisce imprescindibili ricerche e documentazioni sulla storia coloniale, ma continua ad essere una storia piena di lacune, essendo fondata quasi interamente su documenti e archivi prodotti dai colonizzatori. È a partire da questi archivi, e dalle lacune che li attraversano, che credo sia necessario lavorare per far emergere da un lato i punti di vista e le voci che non sono state registrate, dall'altro le continuità e le eredità di quella storia con l'oggi, evitando il gesto consolatorio di considerare il colonialismo esclusivamente come un evento "storico", che possiamo chiudere in una teca o in un capitolo di un manuale di storia. Musealizzare la storia coloniale costruendone l'identità come evento "passato", è una posizione rischiosa, perché impedisce di coglierne le sopravvivenze, rischiando di addomesticare e neutralizzare un processo che è tutt'altro che concluso nella sua potenza generativa²⁷. Come scrive Achille Mbembe, il tempo oscilla continuamente fra i suoi segmenti, c'è un andirivieni continuo tra passato, presente e futuro, ambiti che siamo abituate a contrapporre e che invece si richiamano in rapporti molto più complessi e contestuali:

Il passato è nel presente. Non ne è necessariamente una duplicazione, ma ora lo rispecchia, ora s'insinua nei suoi interstizi, quando non risale semplicemente alla superficie del tempo che aggredisce con il suo grigiore, che tenta di saturare, di rendere illeggibile²⁸.

L'esempio del Museo di Padova mette in luce i due aspetti a mio avviso fondamentali, sui quali concentrare la nostra attenzione: quali interrogativi provoca oggi l'archivio coloniale, non solo come archivio di documenti e reperti legati alla storia coloniale, ma come dispositivo coloniale in sé; e le implicazioni legate al lavorare su questo archivio, fino al metterlo in mostra, nella consapevolezza del ruolo che hanno storicamente giocato le esposizioni (museali, universali, coloniali, antropo-zoologiche) nella costruzione del sapere coloniale (quello che altrove ho chiamato "mostrazione"²⁹), e delle sfide che possiamo porci oggi, nell'ottica di immaginare un modo di lavorare che non addome-

incarnati, Mimesis, Milano 2021; G. Proglione, C. Hawthorne, I. Danewid, K. Saucier, G. Grimaldi, A. Pesarini, T. Raeymakers, V. Gerrand, G. Grechi (a cura di), *The Black Mediterranean. Bodies, Borders and Citizenship*, Palgrave, Londra 2021.

²⁷ Ho articolato questo concetto, nel modo in cui si esprime attraverso le scelte museologiche di alcuni musei etnografici contemporanei in Grechi, *È possibile esporre una ferita?*, cit..

²⁸ Mbembe, *Nanorazzismo*, cit., p. 147.

²⁹ Grechi, *Decolonizzare*, cit. Si vedano anche G. Abbatista, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2013; N. Labanca, *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, PAGUS Edizioni, Treviso 1992.

stichi la storia, che affermi un'apertura decoloniale nel presente. Entrambi questi aspetti ci interrogano e ci richiedono un posizionamento prima di tutto etico, rispetto cioè a quella che la studiosa Saidiya Hartman definisce «l'etica della rappresentazione storica»³⁰.

Qual è il futuro della memoria coloniale? Il luogo cardine di questa interrogazione è l'archivio, prima ancora che il museo. L'archivio come «forma di soggettività occidentale»³¹, come «strategia del dispiegamento possessivo dell'io, della cultura, dell'autenticità»³², dispositivo di produzione e organizzazione del ricordo funzionale alla costruzione di identità collettive/nazionali, si fonda su concetti culturali di tempo e ordine, e su pratiche (predatorie nel caso degli archivi coloniali) di accumulazione e conservazione (piuttosto che di disseminazione e dispersione) che sono tutt'altro che universali.

L'archivio come luogo del «cominciamento» e del «comando», scrive Derrida³³, luogo che istituisce una legge, luogo di controllo. Luogo di un paradosso fondativo delle politiche della memoria, che mentre affermano cosa deve essere registrato, e come in futuro dovrà essere ricordato, istituiscono dall'altro lato un regime di dimenticanza per tutto quello che lasciano fuori, spingendo l'oblio nel cuore del progetto stesso della memorabilità – con l'effetto paradossale di spingerci a «dimenticare a memoria»³⁴. Luogo di produzione (più che di semplice registrazione) di un passato: luogo dell'esercizio di un potere e dell'«anticipazione di un avvenire»³⁵.

Se l'archivio, seguendo Foucault, è «innanzitutto la legge di ciò che può essere detto»³⁶, quello che siamo oggi chiamate a fare è rileggerlo controluce, cercando di penetrare le ombre di quello che l'archivio non ha autorizzato a essere ricordato. Focalizzare la nostra attenzione non solo su quello che c'è, ma su quello che manca, sporgerci dai margini dell'archivio, sul «bordo del tempo che circonda il nostro presente»³⁷, penetrare dell'archivio le crepe, le fratture, gli interstizi, gli spazi fra, gli scarti, quello che ci sfugge, che cade «fuori della nostra pratica discorsiva»³⁸. Quello che è stato ritenuto inarchiviabile, ed è rimasto inarchiviato. Quello che l'archivio non ha registrato come

³⁰ S. Hartman, *Venus in Two Acts*, "Small Axe, a Caribbean Journal of Criticism", Vol. 12, n. 2 (giugno 2008), Duke University Press, p. 5 (t.d.a.).

³¹ J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 255.

³² *Ivi*, p. 252.

³³ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 2005, p. 11.

³⁴ Questa espressione fa riferimento al libro *Dimenticato a memoria*, dell'artista Vincenzo Agnetti, un grande volume (70 x 50 cm) realizzato nel 1969, nel quale l'artista ha lasciato solo il contorno delle pagine, facendo emergere un vuoto, che era per lui una metafora proprio del rapporto tra memoria e oblio.

³⁵ Derrida, *Mal d'archivio*, cit., p. 29.

³⁶ Foucault, *L'archeologia*, cit., p. 173.

³⁷ *Ivi*, p. 175.

³⁸ *Ibidem*.

dicibile, e sembra perciò impedirci di dire e di chiedere. Partire dalle evidenze, dalle tracce materiali di quella perdita, che sono presenti nell'archivio (i calchi facciali, per esempio), ma provare anche ad evocare le assenze, l'invisibile, l'indicibile, ciò di cui non è rimasta traccia, né voce: il corpo "altro" presente/assente non solo come oggetto del potere, ma come soggetto (invisibilizzato) della Storia.

Ogni archivio, in quanto sempre legato al passato e avendo necessariamente a che fare con la memoria, ha in effetti una specie di fenditura. È nello stesso tempo scanalatura, apertura e separazione, incrinatura e spaccatura, screpolatura e distacco, crepa e fessurazione, perfino lacerazione. Ma l'archivio è soprattutto una materia sfaldabile, la cui caratteristica è, all'origine, di essere fatto di intagli. In effetti non c'è archivio senza crepe. Vi si entra sempre come da una porta stretta, sperando di penetrare in profondità lo spessore dell'evento e le sue cavità. Penetrare il materiale d'archivio significa rivisitare delle tracce. Ma è soprattutto scavare direttamente il pendio. Impegno rischioso perché, nel nostro caso, si è trattato spesso di fare memoria fissando ostinatamente ombre più che fatti reali, oppure fatti storici affondati nella forza dell'ombra. Abbiamo dovuto spesso disegnare, su tracce preesistenti, il nostro stesso profilo; cogliere i contorni dell'ombra e tentare di vedere noi stessi partendo dall'ombra, come ombra. Spesso il risultato è stato concertante³⁹.

L'archivio non produce solo visibilità/invisibilità, scrive ancora Mbembe, ma una sorta di specularità, «un'allucinazione generatrice di realtà»⁴⁰: più che contenere e mostrare una realtà già esistente, la produce, costruendo contemporaneamente una trama di esclusioni, attraverso i fantasmi della razza e del sesso. L'esclusione è l'interrogazione permanente di ogni archivio: la rimozione e l'invisibilità di altri discorsi, prodotte nel mettere in luce il proprio.

Saidiya Hartman, nel suo saggio *Venus in two acts*⁴¹, si interroga su come recuperare le voci delle schiave nella storia della schiavitù e dell'imperialismo, sistematicamente sopresse nei documenti e negli archivi. Di queste donne, che la Hartman volutamente personalizza nel nome Venere (esplicitando la violenza archivistica), possiamo solo dedurre l'esistenza in archivi che riportano dati di bordo delle navi transatlantiche, resoconti di soldati mercenari, registri carcerari, rapporti coloniali. È necessario dunque innanzitutto riconoscere che è impossibile sapere chi è stata Venere – impossibile, ma non incomprensibile, né inimmaginabile.

Nessuno ricordava il suo nome o registrava le cose che diceva, o osservava che si rifiutava di dire qualsiasi cosa [...]. Non si può chiedere: "Chi è Venere?", perché sarebbe impossibile

³⁹ Mbembe, *Nanorazzismo*, cit., p. 151.

⁴⁰ *Ivi*, p. 152.

⁴¹ Hartman, *Venus*, cit.

rispondere a questa domanda. Ci sono centinaia di migliaia di altre ragazze che condividono le sue stesse condizioni e queste circostanze hanno generato poche storie. E le storie che esistono non riguardano loro, ma piuttosto la violenza, l'eccesso, la mendacità e la ragione che si sono impadronite delle loro vite, le hanno trasformate in merci e cadaveri e le hanno identificate con nomi gettati via come insulti e battute grossolane. L'archivio è, in questo caso, una condanna a morte, una tomba, un'esposizione del corpo violato, un inventario di proprietà, un trattato medico sulla gonorrea, poche righe sulla vita di una puttana, un asterisco nella grande narrazione della storia⁴².

La Hartman fa riferimento alle «vite degli uomini infami», alle quali Michel Foucault dedica la sua attenzione nel 1977 in un breve scritto. Vite di persone la cui esistenza ci è del tutto sconosciuta, se non per quel «fascio di luce»⁴³ che le ha illuminate per un solo istante: «l'essersi scontrate con il potere [...] che le ha segnate con i propri artigli»⁴⁴, determinato ad annientarle, cancellarle, soffocarle «come si soffoca un grido»⁴⁵, producendo però in questo accanimento le poche parole che ci restano sulle loro vite. L'esistenza di queste persone è riconducibile, ai nostri occhi, esclusivamente a quello che ne è stato detto e registrato negli archivi del '600-'700 degli internamenti, della polizia, delle suppliche al re.

Saidiya Hartman si spinge oltre: come restituire alle persone schiavizzate, violate, colonizzate il diritto alla propria voce? «È possibile costruire una storia dal “luogo del discorso impossibile” o far risorgere vite dalle rovine?»⁴⁶. Come raccontare qualcosa che vada oltre la violenza documentata/documentaria? Come ricostruire la violenza coloniale, che ha lasciato nell'archivio solo delle tracce, codici, numeri, frammenti di discorso, e come raccontarla senza replicare quella stessa violenza? Per farlo è necessario penetrare quello che la studiosa chiama «lo scandalo dell'archivio»:

L'investimento libidico nella violenza è ovunque evidente nei documenti, nelle dichiarazioni e nelle istituzioni che decidono la nostra conoscenza del passato. Ciò che è stato detto e quello che può essere detto [...] *dà per scontato* il traffico tra fatti, fantasia, desiderio e violenza. [...] Se non è più sufficiente esporre lo scandalo, come si può generare un'altra serie di descrizioni da questo archivio? Immaginare ciò che avrebbe potuto essere? Creare uno *spazio libero* da questo ordine di enunciati?⁴⁷.

⁴² *Ivi*, p. 2 (t.d.a.).

⁴³ M. Foucault, *La vita degli uomini infami*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 21.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 21-22.

⁴⁵ *Ivi*, p. 12.

⁴⁶ Hartman, *Venus*, cit, p. 3 (t.d.a.).

⁴⁷ *Ivi*, pp. 5, 7 (t.d.a.).

L'intento non è quello di “dare voce” alle persone schiavizzate, un'operazione impossibile. Piuttosto, Hartman con la sua scrittura intende “immaginare” quello che non può essere “verificato”, “evocare” qualcosa a partire da un'assenza, provare a raccontare quello che avrebbe potuto essere, una storia irrecuperabile, ma possibile, una contro-storia. Provare a scrivere questa storia «con e contro l'archivio»⁴⁸.

La storia si impegna a essere fedele ai limiti dei fatti, delle prove e dell'archivio, anche se queste certezze morte sono prodotte dal terrore. [...] Desideravo scrivere una nuova storia, libera dai vincoli dei documenti legali e che superasse le rielaborazioni e le trasposizioni, che rappresentasse la mia strategia per disordinare e trasgredire i protocolli dell'archivio e l'autorità delle sue dichiarazioni e che mi permettesse di aumentare e intensificare le sue finzioni⁴⁹.

Questo metodo è quello che la studiosa definisce «fabulazione critica». Si tratta di provare a superare o ri-negoziare i limiti dell'archivio per tentare di scrivere una storia culturale delle persone schiavizzate, colonizzate, prigioniere e, allo stesso tempo, «mettere in scena l'impossibilità di rappresentare le vite dei prigionieri proprio attraverso il processo di narrazione»⁵⁰:

Giocando e riorganizzando gli elementi di base della storia, ri-presentando la sequenza degli eventi in storie divergenti e da punti di vista contestati, ho cercato di rimettere in discussione lo status dell'evento, di dislocare il contenuto ricevuto o autorizzato e di immaginare ciò che sarebbe potuto accadere o essere detto o essere fatto. Mettendo in crisi il “cosa è successo quando” e sfruttando la “trasparenza delle fonti” come finzione della storia, ho voluto *rendere visibile* la produzione di vite usa e getta (nella tratta atlantica degli schiavi e anche nella disciplina della storia), [...] anche solo immaginandola⁵¹.

Questo tipo di «narrazione ricombinante» si situa nella tensione produttiva tra i limiti del dicibile, dettati dall'archivio, e la necessità di raccontare le vite delle persone subalterne, schiavizzate, colonizzate; negli interstizi fra la dimensione storica e quella della *fictio*, entrambe proprie dell'archivio⁵²; agisce sulla temporalità articolando passato,

⁴⁸ *Ivi*, p. 12 (t.d.a.).

⁴⁹ *Ivi*, p. 9 (t.d.a.).

⁵⁰ *Ivi*, p. 11 (t.d.a.).

⁵¹ *Ibidem* (t.d.a.). Corsivo dell'A.

⁵² Il carattere di *fictio* di un archivio non è solo relativo al suo contenuto, al modo in cui una particolare storia viene raccontata, ma alla grammatica di costruzione dell'archivio stesso, fondata su una attività strategica e selettiva tesa a costruire «l'illusione della rappresentazione adeguata di un mondo, dapprima separando gli oggetti dai loro contesti specifici e facendoli stare «in luogo di» totalità astratte [...]. Successivamente si elabora uno schema di classificazione per immagazzinare o esporre l'oggetto, in maniera tale che la realtà della collezione stessa, la coerenza del suo ordine, si sovrappongano alle storie specifiche di produzione

presente e futuro in un modo più complesso, pieno di rimandi al presente e di immaginazioni del futuro, perché «quelle esistenze relegate alla non storia o considerate rifiuti esercitano una rivendicazione sul presente e ci chiedono di immaginare un futuro in cui le conseguenze della schiavitù siano finite»⁵³.

L'obiettivo del lavoro della Hartman è «qualcosa di simile a un rimedio»⁵⁴: quello di ricostruire un passato rimosso per descrivere come abbia costruito forme di violenza che continuano ad essere autorizzate nel presente. O, viceversa, scrivere una storia del presente nel modo in cui è interrotto da quel passato. In questo c'è una dimensione di riscatto, di riparazione, di giustizia, di immaginazione di un futuro libero.

Sara Sallam, artista egiziana residente nei Paesi Bassi, da diversi anni lavora sull'empatia come pratica artistica, in relazione alla necessità di decolonizzare gli spazi espositivi e museali. L'artista intende l'empatia come un modo di tornare ad una percezione più incorporata e sensibile di "oggetti" che siamo abituate a vedere nelle teche, ma anche come una forma di sutura o di cura delle ferite coloniali legate in particolare alla nostra relazione con l'antico Egitto e il suo patrimonio, esposto o conservato in moltissimi musei in tutta Europa. Nell'installazione video *I Prayed For The Resin Not To Melt* (2022), esposta al Museo Egizio di Torino insieme ad altre sue opere fra il 2022 e il 2023 in occasione dell'anniversario della scoperta della tomba di Tutankhamon, l'artista ci trasporta all'interno della tomba di Tutankhamon, ribaltando il punto di vista in base al quale siamo state abituate a conoscere la storia dell'incontro degli archeologi con questo sarcofago, la mummia e gli oggetti funerari. Sara Sallam in questo video prende in considerazione la storia del ritrovamento della tomba del faraone attraverso gli occhi di Tutankhamon stesso, raccontando in soggettiva quello che il faraone può aver provato durante la profanazione della sua tomba e del suo cadavere: è Tutankhamon che racconta il primo incontro con gli archeologi inglesi che avevano "scoperto" la sua tomba, quando il 16 novembre 1925 hanno aperto il sarcofago e tolto le bende svelando il suo corpo mummificato.

Ricordo ancora quando hai aperto per la prima volta la mia bara. Ti ho sentito dire che era un grande giorno nella storia dell'archeologia. Non sapevo bene cosa significasse, ma la tua voce era piena di eccitazione. Dopo tutto, avevi trascorso due anni a lavorare per entrare nella mia tomba. Due lunghi anni in cui mi ero chiesto con ansia quali fossero le

e di appropriazione dell'oggetto. [...] Il mondo oggettivo è dato, non prodotto, e così i rapporti storici di potere insiti nel processo di acquisizione risultano occultati. La costruzione del significato nelle classificazioni e nelle esposizioni viene mistificata come rappresentazione adeguata. Il tempo e l'ordine della collezione cancellano il concreto lavoro sociale del suo farsi» (Clifford, *I frutti puri*, cit., p. 254).

⁵³ Hartman, *Venus*, cit, p. 13 (t.d.a.).

⁵⁴ *Ivi*, p. 4 (t.d.a.).

tue intenzioni. Hai aperto la mia bara e la prima cosa che hai detto è stata: “Dobbiamo liberare la mummia reale”⁵⁵.

È la documentazione realizzata in quell’occasione dall’*équipe* inglese che continua a plasmare il nostro immaginario su questa vicenda, nonostante gli sforzi di accademici e archeologi contemporanei nel correggere una narrazione fin troppo squilibrata e unilaterale, cercando di ridimensionare la mitizzazione della “scoperta” della tomba e di far emergere i contributi del lavoro egiziano. L’artista fa un passo ulteriore: propone una contro-narrazione di quell’evento, un racconto alternativo dell’incontro fra la mummia di un faraone e l’apparato archeologico-coloniale europeo. Nel video una inquadratura nera viene alternata a immagini che documentano il lavoro dell’artista su una fotografia del 1926 della testa di Tutankhamon, staccata dal resto del corpo durante il lavoro degli archeologi sulla mummia. In queste immagini, l’artista pian piano ricopre la pelle e le ossa, nude ed esposte, con delle foglie d’oro e pezzi di lino, cercando di far emergere la violenza subita dalla mummia e compiendo insieme un gesto di cura, che vuole con delicatezza restituire a quel corpo i bendaggi e gli oggetti funerari d’oro che proteggevano e vegliavano il suo riposo. Nella parte sonora del video, forse l’aspetto centrale di questo lavoro, ascoltiamo il racconto in soggettiva, dal punto di vista immaginato di Tutankhamon, delle operazioni violente alle quali è stato sottoposto il suo corpo mummificato in nome della ricerca scientifica. L’artista sceglie di non mostrare le immagini d’archivio di quelle procedure e di lavorare invece, attraverso il suono e la voce (una voce femminile, forse per evitare il rischio mimetico, ed esplicitare il piano di *fictio* della narrazione), sul piano immaginativo, proprio per evitare di replicare quella brutalità, ma anche per aggirare quella forma di anestesia dello sguardo del pubblico, desensibilizzato (dall’abitudine a *display* “neutralizzanti” e narrazioni “tecniche”) alla percezione o all’immaginazione della violenza. Così Sara Sallam invita chi guarda e ascolta a decolonizzare il proprio sguardo, attraverso una modalità più intima e incorporata, attraverso l’atto di re-immaginare l’esperienza vissuta dal corpo mummificato di Tutankhamon, nella sua «umanità violata»⁵⁶, ma allo stesso tempo invita il museo a un processo di disapprendimento della logica coloniale sottintesa nelle descrizioni e nelle esposizioni di oggetti coloniali:

decolonizzare lo sguardo significa impegnarsi in un processo di disapprendimento e resistenza nei confronti di ciò che è dominante, stereotipato, normativo e dato per scontato.

⁵⁵ Dall’estratto del video contenuto nel sito dell’artista (t.d.a.). (<https://sarasallam.com/I-prayed-for-the-resin-not-to-melt>).

⁵⁶ Dalla descrizione del video contenuta nel sito dell’artista (t.d.a.): <https://sarasallam.com/I-prayed-for-the-resin-not-to-melt>.



Sara Sallam, *Film still from I Prayed For the Resin Not To Melt*, 2022 (Courtesy dell'artista. © Sara Sallam).

Si inizia con l'ascolto empatico delle voci narranti messe a tacere e con la reimmaginazione di storie (e di una Storia) alternative⁵⁷.

Riconoscere la ferita coloniale nel modo in cui continua a riprodursi ancora oggi, entrare nelle crepe, nelle assenze, nelle infamie, nei silenzi degli archivi, provare a far emergere quello che non può essere raccontato è anche l'aspirazione della pratica artistica di Bintia Diaw⁵⁸, artista italo-senegalese, in particolare nell'accostamento di tre sue opere all'interno della mostra *L'Inarchiviabile. Radici coloniali, strade decoloniali*⁵⁹.

⁵⁷ La citazione si riferisce a una presentazione di Sara Sallam, tenuta durante il corso di formazione della Fondazione Querini Stampalia di Venezia dal titolo *Musei e trasformazioni sociali*, nel modulo "Decolonizzare lo sguardo", curato da Anna Chiara Cimoli, che ringrazio per la condivisione e l'invito a prendere parte al corso come formatrice, insieme a Sara Sallam, a Maria Elena Colombo (responsabile Interpretazione, accessibilità, condivisione per il Museo Egizio di Torino), e a Maria Pia Guermandi (autrice del libro *Decolonizzare il patrimonio*, Castelvecchi, Roma 2021), il 22-23 settembre 2023.

⁵⁸ <https://bintadiaw.com/>.

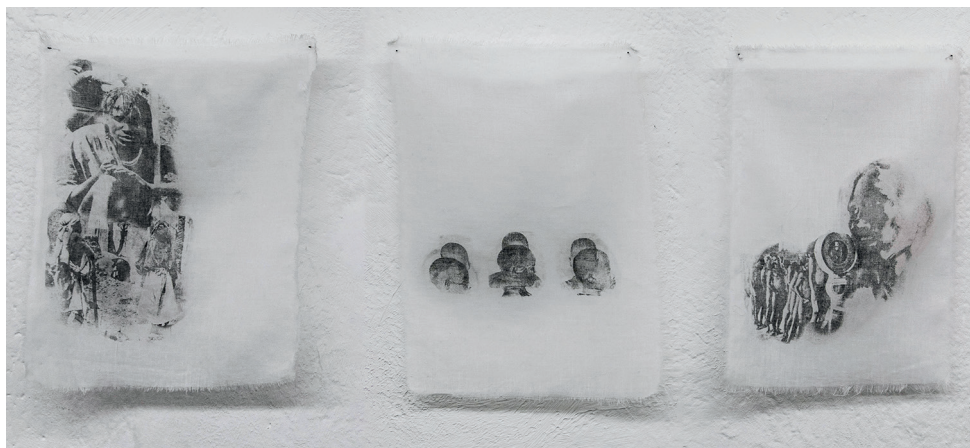
⁵⁹ La mostra è stata curata dalla sottoscritta e da Viviana Gravano fra il 2022 e il 2023 all'interno del progetto *Transcultural Attentiveness* del Goethe Institut di Roma (si veda il paragrafo seguente per maggiori dettagli).



Binta Diaw, *Transfer Nero Sangue e Chorus of Zong*, 2021, foto dell'installazione all'interno della mostra *L'inarchiviabile. Radici coloniali, strade decoloniali*, a cura di Viviana Gravano e Giulia Grechi, Goethe-Institut Roma (foto di Luca Capuano).

Nell'installazione *Nero sangue* la complessità dei processi di identificazione dell'alterità viene restituita attraverso la ri-significazione di alcuni oggetti che fanno parte dei nostri archivi istituzionali e popolari. Lavorare sull'archivio è un'esigenza per l'artista, e nasce dal riconoscimento del fatto che una parte della storia dell'umanità è stata nascosta, non inclusa nei manuali scolastici e non riconosciuta dalle istituzioni. Questo processo di invisibilizzazione non riguarda solo la storia ma anche quell'archivio vivente che è il nostro presente. I pomodori dipinti di nero sul piedistallo al centro dell'installazione, oggetto quotidiano onnipresente nelle nostre tavole, evocano i corpi di tante persone immigrate, razzializzate e schiavizzate per la raccolta dei pomodori nelle nostre campagne, sottoposte alle violenze del caporalato, dell'illegalità e dello sfruttamento, al punto da consumare le loro vite per sfamare le nostre. Il loro sangue, le loro storie non ascoltate, negate, trovano qui l'occasione di un riscatto, la richiesta a gran voce di una forma di giustizia. Questi corpi vengono celebrati nel loro essere soggetti viventi, e così l'artista si confronta con quel processo di cura che a loro è negato: i pomodori sono materia viva, in continua trasformazione, ma la loro organicità è segno anche della loro estrema fragilità, del rischio della loro consunzione. Alle pareti che circondano *Nero sangue*, nell'opera *Transfer*, l'artista rovescia il segno del disconoscimento dei corpi colonizzati, razzializzati e sessualizzati sulle pagine della rivista fascista *La difesa della razza*, strumentalizzati per costruire una violenta genealogia inferiorizzante, diventata normativa e "scientifica" grazie

alla complicità di scienziati e antropologi. Un immaginario stereotipato potentissimo che ha pervaso gli archivi, i musei, l'educazione per molti decenni, che continua a riprodursi incessantemente ancora oggi, incarnandosi in diversi e apparentemente innocenti luoghi del quotidiano. L'artista prima decontestualizza quei corpi dalle narrazioni razziste delle pagine della *Difesa della razza*, e poi li trasferisce su sottili fogli di cotone, restituendo l'umanità, la morbidezza della loro soggettività, del loro essere semplicemente donne, uomini, bambini e bambine. Certamente non possiamo sapere molto altro, di queste persone, la cui identità è rimasta impigliata nell'indicibile dell'archivio coloniale.



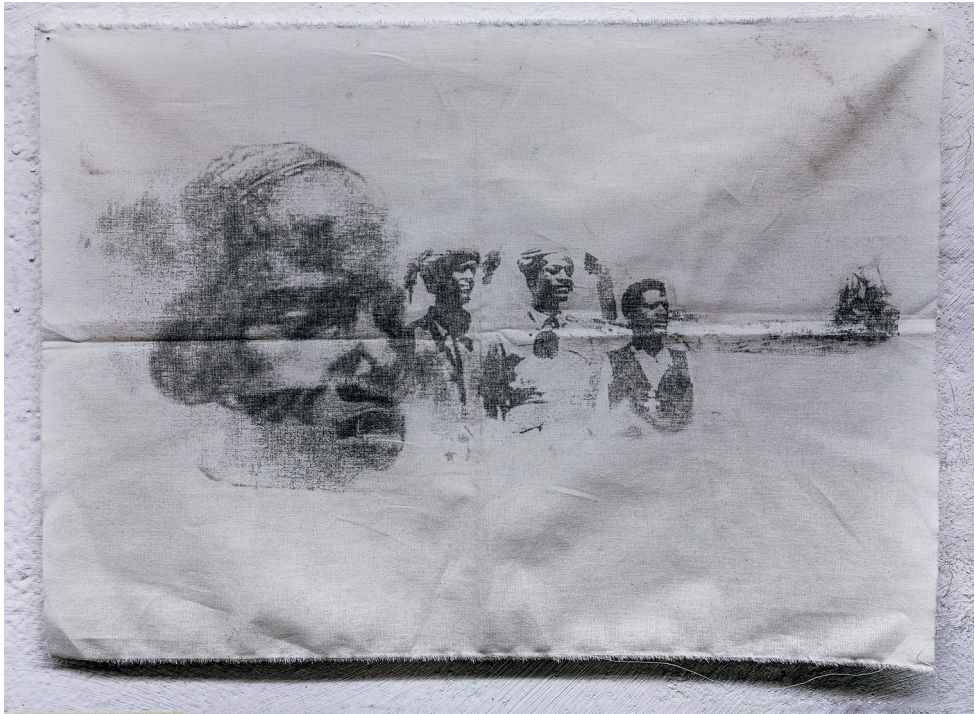
Binta Diaw, *Transfer Nero Sanguine*, 2021 (courtesy dell'artista, © Binta Diaw).

Mentre guardiamo quei volti, l'installazione sonora *Chorus of Zong* (2020) ci restituisce le voci di uomini e donne schiavizzate, vittime della tratta transatlantica dall'Africa, lasciate morire nelle stive delle navi, o annegate in mare. Di loro non possiamo sapere nulla, e non potremo mai. Chi trasgredisce il territorio dell'interdetto archiviale sono le voci di persone afrodiscendenti che si riappropriano della violenza della storia, leggendo a voce alta i versi della poetessa canadese M. Nourbese Philip dedicati alle persone trasportate nella nave negriera olandese *Zong*, salpata nel 1781 dal nord dell'Africa e mai arrivata in Giamaica: le persone schiavizzate che la nave trasportava furono fatte morire di fame o buttate in mare per ricevere i soldi dell'assicurazione. Un coro di corpi e di voci che non hanno mai potuto essere ascoltate, e che nell'opera di Binta Diaw diventa uno spazio di rielaborazione e di lutto. È importante creare uno spazio per il lutto, laddove è sempre stato proibito, negato, ritenuto superfluo, riempire i vuoti attraverso la costruzione di testimonianze di morti non registrate, perché «la perdita di storie acuisce la fame di storie»⁶⁰.

⁶⁰ Hartman, *Venus*, cit., p. 8 (t.d.a.).



Binta Diaw, *Transfer Nero Sangué*, 2021 (courtesy dell'artista, © Binta Diaw).



Binta Diaw, *Transfer Nero Sangue*, 2021 (courtesy dell'artista, © Binta Diaw).

È importante provare almeno ad avere cura della ferita coloniale, se è vero che ripararla non è possibile. Ci troviamo, come scrive Saidiya Hartman, a fronteggiare un ostacolo apparentemente insormontabile: la violenza coloniale è irreparabile, nel doppio significato di qualcosa che non si può riparare e di qualcosa che è irrimediabilmente accaduto, e rischia ancora di accadere, in altri modi. Eppure, se è vero che «la violenza irreparabile della tratta Atlantica degli schiavi risiede proprio in tutte le storie che non possiamo conoscere e che non saranno mai recuperate»⁶¹, l'unica cosa che forse possiamo fare è provare a recuperare quelle storie, attraverso l'immaginazione e la fabulazione critica, facendole risuonare laddove quella violenza continua a ripetersi e rinnovarsi, permettendo loro di interrompere il discorso ventriloquo dell'archivio e del museo.

Cosa accadrebbe se le opere di Sara Sallam e Binta Diaw, e tante altre come queste, fossero esposte accanto a (o al posto di) documenti e/o oggetti degli archivi coloniali ai quali si riferiscono, piuttosto che in sale espositive dedicate a mostre temporanee di arte contemporanea?

⁶¹ *Ivi*, p. 12 (t.d.a.).

Non è sufficiente “mostrare” gli archivi coloniali, se il nostro obiettivo è agire in un’ottica di giustizia non solo riparativa, ma trasformativa⁶²: abbiamo bisogno di aprirli, disseminarli, trasgredirli, alterarli, ri-medarli. Abbiamo bisogno di disimparare il modo in cui quegli archivi ci hanno insegnato ad essere guardati, conosciuti e interpretati. Forse l’unico modo per uscire dalla trappola dell’archivio coloniale, come la definisce la studiosa Ariella Aïsha Azoulay⁶³, l’unico modo per provare a emancipare l’archivio dalla sua colonialità, è rinegoziare, trasgredire i suoi limiti e quelli delle discipline che lo leggono. Non si tratta di cancellarli, ma di renderli vulnerabili. Di aprirli alla sperimentazione e a pratiche immaginative che possano lavorare sui vuoti, sulle lacune. Si tratta di riconoscere quel traffico tra fatti, fantasie, desideri e violenza, di cui è intessuto l’archivio coloniale, e provare a costruire nuove trame archiviali, nuove forme, nuovi modi di raccontare, nuove immaginazioni che interrompano le nostre consuetudini interpretative e le nostre aspettative nei confronti di una verità storica sempre lontano da compiersi, sempre lacunosa perché ancora (sempre) in corso di elaborazione.

DISIMPARARE L’ARCHIVIO COLONIALE: RIMEDIAZIONI E STORIA POTENZIALE

«Disimparare diventa un processo di dissociazione dall’uso indiscusso di concetti politici – istituzioni come il cittadino, l’archivio, l’arte, la sovranità e i diritti umani, categorie come il nuovo e il neutro – che alimentano l’intrinseca spinta imperiale al “progresso”, che condiziona il modo in cui la storia del mondo è organizzata, archiviata, articolata e rappresentata»
Ariella Aïsha Azoulay, 2019⁶⁴.

«La decolonialità è un movimento che va oltre la resistenza, in quanto il suo orizzonte non è semplicemente la critica dell’ordine moderno/coloniale. Si apre come un movimento di ri-esistenza [...], per un mondo in cui molti mondi possano esistere»
Rolando Vazquez, 2020⁶⁵.

⁶² «A differenza della giustizia riparativa – dove per “riparazione” si intende un gesto compiuto una volta per tutte, attinente più al passato che al futuro, pertanto non in grado di cambiare le condizioni che hanno causato una certa violenza o abuso – la giustizia trasformativa si propone di arricchire culturalmente un territorio o una comunità rendendoli più consapevoli dei propri spazi di autodeterminazione e capaci di affrontare le sfide future», così scrive Anna Chiara Cimoli nel volume a cura sua e di Simona Bodo *Il museo necessario. Mappe per tempi complessi*, Nomos, Milano 2023, p. 13.

⁶³ Azoulay, *Potential History*, cit., p. 557 (t.d.a.).

⁶⁴ *Ivi*, p. 11 (t.d.a.).

⁶⁵ R. Vázquez, *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Mondriaan Fund, Amsterdam 2020, p. 166 (t.d.a.).

Aprire e ri-significare gli archivi coloniali è un'operazione cruciale per diverse ragioni. Da un lato per leggere gli oggetti, i documenti, le immagini, i racconti storici istituzionalizzati, attraverso i quali l'Europa si è proposta come modello normativo universale, nominando, classificando e costruendo l'alterità secondo i propri presupposti etnocentrici. Il processo di invenzione dell'alterità era iniziato già nei primi racconti di viaggio degli "esploratori" e dei conquistatori a partire dal XV secolo. Questo processo viene perfezionato, nel XIX secolo, costituendosi come *sistema* del sapere, nel momento in cui antropologi, criminologi, scienziati, medici, psichiatri iniziano a produrre collezioni e archivi visuali, in particolare attraverso la fotografia⁶⁶. La fotografia in questo senso è indissociabile dall'imperialismo, si sviluppa in conseguenza e insieme ad esso: «la macchina fotografica rese visibile e accettabile la distruzione imperialista del mondo e legittimò la ricostruzione del mondo in termini coloniali»⁶⁷. Rileggere in chiave decoloniale gli archivi fotografici, le collezioni e i documenti coloniali, ci può aiutare a mettere in evidenza le assenze, le fratture, i punti di vista invisibilizzati, a de-centrare e spostare il nostro punto di vista e la sua presunta normatività.

Dall'altro lato, rileggere e portare alla luce le narrazioni coloniali all'interno degli archivi storici di cui le nostre istituzioni culturali e museali sono piene, ci permette di mettere in discussione l'archivio stesso⁶⁸, come tecnologia culturale che ci ha insegnato cosa è necessario sapere (epistemologia), cosa in futuro dovrà essere ricordato (memorabilità), e soprattutto come dobbiamo guardare (estetica). Si tratta di tre dimensioni profondamente connesse nell'impianto della nostra cultura, che agiscono condizionando la dimensione dell'esperienza quotidiana della realtà nella contemporaneità. Nelle parole del sociologo decoloniale Rolando Vázquez, l'estetica in particolare è una forma di potere sull'esperienza, perché governa le rappresentazioni e il modo di percepire la realtà. In una sorta di incantesimo, «riduce la realtà a una rappresentazione, e trasforma quella rappresentazione in realtà»⁶⁹. Attraverso un punto di vista decoloniale sulle estetiche coloniali, abbiamo la possibilità di rompere quell'incantesimo, che ha saturato le possibilità interpretative di immagini e documenti, riducendole alle sole legittimate

⁶⁶ La fotografia verrà sistematicamente utilizzata fra '800 e '900 per la catalogazione dei devianti in ambito medico e criminale; per la costruzione di archivi etnografici dall'antropologia, in stretta relazione con il potere e il pensiero coloniale; per la sperimentazione e la rappresentazione dell'identità della borghesia industriale. Questa grande "collezione di ombre", come la definisce Allan Sekula, funzionò producendo (piuttosto che riproducendo) a livello visuale tre alterità fortemente intrecciate: una esterna (il corpo razzializzato dei soggetti colonizzati), una interna alle società colonizzatrici (i pazzi, i criminali, gli omosessuali, le prostitute...), e una "privata", quella nascosta negli album di collezioni fotografiche nei salotti borghesi. Allan Sekula, *The Body and the Archive*, "JSTOR", vol. 39 (October 1986), n. 6 (www.jstor-org.libproxy.chapman.edu/); M. Fraser, M. Greco, *The body*, Routledge, Oxon and New York 2005; G. Grechi, *La rappresentazione incorporata*, Mimesis, Milano 2016.

⁶⁷ Azoulay, *Potential History*, cit., p. 7 (t.d.a.).

⁶⁸ I. Chambers, G. Grechi, M. Nash, *The Ruined Archive*, Edizioni Politecnico, Milano 2014.

⁶⁹ Vázquez, *Vistas of Modernity*, cit., p. 148 (t.d.a.).

dalla logica coloniale stessa, espressa e resa normativa attraverso le sue tecnologie e le sue pedagogie.

Prendiamo ad esempio la fotografia (di autore sconosciuto) intitolata *A Minuet - Carolina* del 1927 (National Archives, Washington D.C.), nell'analisi che ne fa lo storico e antropologo (ora sindacalista) Javier Morillo-Alicea⁷⁰. L'immagine immortala un esempio di quei rituali a cui venivano sottoposte le studentesse e gli studenti nelle scuole di Carolina (Porto Rico) a inizio '900 durante la *American Education Week*, in cui venivano costrette a celebrare la colonizzazione delle loro terre, spesso attraverso la performance di danze folk francesi (come il minuetto, che ha origine nel XVII secolo) o irlandesi, o presunti rituali delle popolazioni native, con tanto di costumi stereotipati. In queste performance, la storia imperialista viene rimessa in scena dal punto di vista coloniale nordamericano, rispetto al quale i bambini e le bambine sono chiamate ad agire sia il ruolo di colonizzate, sia quello di colonizzatrici, all'interno di un'ambientazione immaginaria e romanticizzata dell'occupazione di quelle terre, molto lontana sia dall'effettiva storia di conquista, sia dalla presenza degli Stati Uniti nel periodo in cui è stata scattata la foto. La foto stessa rientra in quell'archivio di immagini prodotte, collezionate e fatte circolare tanto in Europa, quanto negli Stati Uniti, e nei territori colonizzati, che hanno costruito la conferma e la naturalizzazione delle relazioni coloniali. Leggere queste immagini oggi, interrogarci sulla logica con cui sono state prodotte, archiviate e interpretate, può aiutarci a comprendere non solo le connessioni fra diversi imperialismi nella storia, ma anche «come le nostre stesse epistemologie per interpretarle siano profondamente incorporate nelle forme di conoscenza che il colonialismo stesso produce»⁷¹.

A dispetto del modo in cui questa immagine è stata storicamente interpretata, e cioè come una conferma del successo della “civilizzazione” o “modernizzazione” del Porto Rico da parte della cultura nord-americana, a uno sguardo più attento, quei bambini non sono solo dei «piccoli yankee», e quelle bambine stanno mettendo in scena molto di più di un minuetto come si danzava nel New England coloniale. I loro corpi, stretti in abiti da ballo bianchissimi e collane di perle altrettanto bianche, hanno

⁷⁰ Morillo-Alicea, *Looking for the Empire in the U.S. Colonial Archive*, in C. Fusco, B. Wallis, *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, Abrams Book, New York 2003. Il saggio è contenuto nel catalogo della mostra *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, curata da Coco Fusco e Brian Wallis nel 2003-2004 per l'*International Centre of Photography* di New York. Lo scopo di questa mostra era quello di sfidare alcuni miti centrali sull'identità americana, di mostrare come concezioni fluttuanti della razza, della nazione e del sé siano state storicamente fissate o trasformate attraverso gli usi strategici della fotografia. La mostra presenta una lettura critica di fotografie storiche, provenienti da archivi coloniali di diverse istituzioni statunitensi e non solo, accostate a fotografie di artiste/i contemporanee/i, nell'ottica di rovesciarne le letture consuete: «se le fotografie non sono rappresentazioni del tutto veritiere dell'identità, ma devono essere lette per trovare il loro significato, può una differente lettura di queste immagini farne esplodere gli stereotipi?» (Fusco, Wallis, *Only Skin Deep*, cit., p. 8, t.d.a.).

⁷¹ Morillo-Alicea, *Looking*, cit., p. 130 (t.d.a.).



A Minuet - Carolina, 1927 circa (National Archives, Washington D.C.), fotografo sconosciuto, tratta dal volume a cura di C. Fusco e B. Wallis, *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, Abrams Book, New York 2003, p. 141.

un portamento molto diverso dalla rigidità e dalla formalità della posa del minuetto, performando la loro *agency* rispetto alla cornice imperialista nella quale sono costretti. Queste ragazze, con i loro corpi e il loro portamento, stanno alterando la grammatica di significanti e significati coloniali, ridefinendoli e ri-significandoli attraverso la loro epistemologia incarnata.

È molto importante provare a disimparare l'estetica coloniale, non solo per acquisire consapevolezza del fatto che mentre leggiamo quelle immagini rischiamo (anche nostro malgrado) di riprodurre la logica e il punto di vista coloniali, che ci hanno insegnato come guardare. È importante anche per provare a rovesciare questo schema percettivo, allenandoci a guardare meglio e diversamente, attraverso delle azioni immaginative radicali, che ci spingano a vedere quello che nell'immagine c'è solo a livello potenziale. Così la foto *A Minuet - Carolina*, può raccontare un'altra storia, che sembra impossibile eppure c'è. Una «storia potenziale», come la definisce Ariella Aïsha Azoulay nel suo

libro *Potential History. Unlearning Imperialism*⁷²: invece che essere la prova del successo dell'azione coloniale, quei corpi ci raccontano la storia (negata e invisibilizzata) della resistenza all'azione coloniale. Piuttosto che leggere quello che l'immagine è stata costruita per mostrare, possiamo leggere quello che l'immagine nonostante tutto rende visibile: la prova della sopravvivenza e della resistenza di epistemologie altre rispetto a quella imposta.

Cosa sappiamo, ad esempio, delle formazioni politiche delle comunità distrutte nelle Indie, descritte da Bartolomé de Las Casas, al di là della dettagliata crudeltà degli spagnoli nei loro confronti e delle caratteristiche date loro dai conquistatori [...]? Dopo tutto, i 10 o 12 milioni di persone che furono massacrate avevano i loro diversi modelli di comportamento politico, regole e configurazioni. [...] Si presuppone che queste altre formazioni siano inesistenti o necessariamente obsolete per la "politica moderna". Piuttosto che leggere il poco presente negli archivi su quegli spazi politici "estinti" [...] solo come prova della loro distruzione, la storia potenziale legge i documenti della distruzione come prova della persistenza e del diritto alla sopravvivenza⁷³.

Lo sguardo e il punto di vista di chi interpreta l'archivio sono il punto nodale. Clémentine Deliss, nel suo *Manifesto sull'antipatia dei vicini come critica curatoriale*, insiste su quanto sia importante nel contesto curatoriale uno sguardo da «intrusa», capace di inserire un punto di vista «non conforme alle tassonomie normative, alle divisioni nel discorso accademico o alle estetiche consensuali»⁷⁴.

Se c'è un modo per trattare in chiave decoloniale e riparativa collezioni e istituzioni coloniali, abbiamo bisogno di partire dalla consapevolezza che solo uno sguardo "eterodosso", rispetto a quello delle professioni interne al museo e alle relative discipline accademiche, può aiutare a sperimentare i territori della storia potenziale e della fabulazione critica. Scrive Deliss nel suo *The Metabolic Museum*, a proposito dei musei etnografici e della possibilità di invitare artiste contemporanee a lavorare con le loro collezioni:

la competenza degli etnografi museali si basa sul possesso delle chiavi del contesto e quindi dell'autorità della cornice di riferimento dell'oggetto in questione. In questo senso, il loro input è isomorfo con il loro output, come una sorta di profezia auto-avverantesi dell'escatologia etnologica [...]. Al contrario, un artista che si confronta con il museo è in grado di evidenziare altri meridiani all'interno del corpus della collezione, percorrendo corridoi alternativi nei depositi [...]. Questo processo scardina l'autorità del sapere che il

⁷² Azoulay, *Potential History* cit. (t.d.a.).

⁷³ *Ivi*, pp. 186-187 (t.d.a.).

⁷⁴ C. Deliss, *Manifesto on Neighborly Dislike as Curatorial Critique*, "Mousse Magazine", n. 85 (Fall 2023): www.moussomagazine.it/magazine/manifesto-on-neighborly-dislike-as-curatorial-critique-clementine-deliss-2023/, (t.d.a.).

curatore del museo detiene. Penetrando il recinto chiuso del deposito, l'occhio esterno trasgredisce⁷⁵.

Uno sguardo artistico, curatoriale, decoloniale, di gruppi portatori di interesse⁷⁶ e/o artiste contemporanee, studiose e studentesse, uno sguardo esterno al discorso museologico, antropologico o storico, è in grado di vedere oltre la rigidità dei canoni, proponendo quella che Deliss (con Paul Rabinow) definisce «ri-mediazione», come metodo di cura e di emersione:

la rimediazione non consiste nel riappropriarsi di bottini coloniali custoditi in istituzioni imperiali obsolete. È un processo di auto-riflessività e di analisi critica che richiede un'interazione attenta e rispettosa con diversi soggetti disposti a rinegoziare l'autorità dell'istituzione ospite⁷⁷.

Si tratta di trasformare archivi e musei in veri e propri *fieldwork*, laboratori, luoghi di sperimentazione e di co-progettazione, in una dimensione non più individuale e disciplinare (disciplinata) ma partecipativa e trans-disciplinare, con una particolare attenzione a quei soggetti che sono stati storicamente de-legittimati, inferiorizzati e invisibilizzati, in particolare se sono in relazione con gli oggetti e i documenti collezionati o esposti. Si tratta di costruire una relazione fra l'istituzione e questi soggetti fondata sull'orizzontalità e sul riconoscimento e la legittimità di competenze e linguaggi differenti da quelli della conservazione o delle discipline storica, antropologica, museologica. Si tratta di avere molto chiaro, durante tutto il processo, che l'obiettivo è quello di ridiscutere, ri-mediare (anche al punto di scegliere di non esporre) quegli oggetti o documenti che continuano ora come in passato a costruire e legittimare relazioni asimmetriche tra ex colonizzatori ed ex colonizzati, perpetuando un'ideologia razzista e inegualitaria tra cittadine di uno stesso paese.

In questi processi (sempre più frequenti soprattutto in alcuni musei etnografici), è molto importante evitare alcuni pericoli: il rischio di spettacolarizzare gli oggetti d'archivio, il colonialismo o il processo in sé, col risultato paradossale di riaffermare la colonialità che si vorrebbe mettere in discussione; il rischio di strumentalizzazione da parte dell'artista (che l'archivio diventi una sorta di mezzo per produrre nuove opere personali); il rischio di appropriazione da parte dell'istituzione della voce critica e del lavoro di ri-mediazione (queste forme di *tokenismo*⁷⁸ sono purtroppo molto frequenti

⁷⁵ Deliss, *The Metabolic Museum*, cit., p. 65 (t.d.a.).

⁷⁶ *Source communities*, persone discendenti dalle culture delle ex colonie, comunità diasporiche consapevoli e impegnate in progettualità decoloniali.

⁷⁷ Deliss, *The Metabolic Museum*, cit., p. 111 (t.d.a.).

⁷⁸ Il *tokenismo* (dalla parola inglese *token*, gettone, ma anche segno, pegno, simbolo) si esprime in una serie di concessioni simboliche fatte a un gruppo sociale minoritario e marginalizzato da un soggetto

nei processi che Simona Bodo definisce di “partecipazione predatoria”⁷⁹). In questo caso il pericolo è che questo tipo di pratiche restino episodiche, che ne tragga beneficio solo l’istituzione, e che non producano alcuna effettiva trasformazione.

All’interno del progetto *Transcultural Attentiveness*⁸⁰, che ho curato insieme a Viviana Gravano per il Goethe-Institut di Roma fra il 2020 e il 2022, abbiamo invitato Delio Jasse, artista angolano in Italia da molti anni, a realizzare una residenza per lavorare con le immagini e gli oggetti dell’archivio dell’ex museo coloniale di Roma, ora conservato in parte presso il Museo delle Civiltà (partner del progetto), in parte presso la Biblioteca Nazionale Centrale, negli archivi dell’ISIAO.

L’artista ha selezionato una molteplicità di materiali, accostando fotografie e documenti degli archivi coloniali angolano/portoghese a quelli dell’archivio dell’ex museo coloniale di Roma, oggetti della collezione dell’ex museo coloniale fotografati dall’artista stesso, archivi privati di fotografie trovati nei mercatini, citazioni di saggi sulla storia coloniale di Angelo Del Boca. Li ha manipolati attraverso la pittura e la serigrafia e poi assemblati su grandi manifesti, come prime pagine di giornale o manifesti politici, esposti infine nella mostra *L’inarchiviabile. Radici coloniali, strade decoloniali*, uno accanto all’altro a riempire un’intera parete di tracce, stratificazioni di immagini, testi, codici, che spetta a chi guarda di decifrare. Questa «vertiginosa prossimità»⁸¹ spinge chi guarda a una sorta di strabismo, fra campo lungo e primissimo piano: fra la bulimia dell’archivio, il riconoscimento dell’impressionante quantità di informazioni e immagini che contiene, con la loro schiacciante oggettività, e la necessità di indagare il dettaglio, di avvicinarsi meticolosamente al singolo elemento, cercando di rintracciare in esso, in una sorta di paradigma indiziario, una qualche verità sempre sfuggente. L’artista ha operato all’interno di alcune immagini, evidenziando con dei colori alcuni dettagli: in una foto che ritrae soldati di un esercito colonizzatore in parata, con armi tenute da mani guantate di bianco, Delio Jasse colora quei guanti, come a chiedere a chi guarda

maggioritario o egemonico (come ad esempio un’istituzione, un museo), ma solo per conferire a sè stesso una parvenza di equanimità e giustizia, senza tuttavia che questo alteri in alcun modo le relazioni di potere interne ed esterne. Un’operazione meramente di facciata, della quale beneficia solo il soggetto dominante, mentre il soggetto subalterno rimane oggettivizzato.

⁷⁹ S. Bodo, *Requiem per il museo samaritano? Una provocazione* (www.agenziacult.it/notiziario/requiem-per-il-museo-samaritano-una-provocazione/), 2022.

⁸⁰ *Transcultural Attentiveness* nasce dalla necessità di costruire una comunità internazionale e intergenerazionale che si formi sul passato coloniale e si interroghi su come decolonizzare le nostre società future, coltivando costantemente la propria consapevolezza transculturale e agendo in modo responsabile. All’interno del progetto sono stati realizzati: due residenze artistiche con il Museo delle Civiltà di Roma, la mostra *L’inarchiviabile. Radici Coloniali, Strade Decoloniali*, presso il Goethe Institut, il podcast *Riguardo alle parole*, disponibile su tutte le principali piattaforme, laboratori didattici con alcune scuole superiori, co-progettati con Anna Chiara Cimoli e realizzati con AMM - Archivio Memorie Migranti (www.goethe.de/ins/it/it/kul/gsz/ta.html).

⁸¹ M. Merleau-Ponty, *Conversazioni radiofoniche fra il 9 ottobre e il 13 novembre 1948*, SE, Milano 2002, p. 39.



Delio Jasse, *Facciamo conto di vedere le pantere, se no che Africa è?*, 2021, all'interno della mostra *L'inarchiviabile. Radici coloniali, strade decoloniali*, a cura di Viviana Gravano e Giulia Grechi, Goethe-Institut Roma (foto di Luca Capuano, courtesy dell'artista).



Delio Jasse, *Facciamo conto di vedere le pantere, se no che Africa è?*, 2021, dettaglio, all'interno della mostra *L'inarchiviabile. Radici coloniali, strade decoloniali*, a cura di Viviana Gravano e Giulia Grechi, Goethe-Institut Roma (foto di Luca Capuano, courtesy dell'artista).

di vedere dell'altro, di vedere oltre la pelle dell'immagine. Se è vero che l'archivio ci ha insegnato il modo in cui guardare, davanti a questo lavoro di ri-mediazione siamo chiamate a disimpararlo, vedendo in quell'immagine non dei militari in parata, ma delle armi che hanno sparato su persone che opponevano resistenza all'occupazione o su civili inermi, e delle mani sporche di sangue. Così le immagini archiviali finiscono fuori fuoco, perdono quella nitidezza di senso, quell'univocità che l'archivio attribuisce loro, ci costringono a focalizzare lo sguardo, a strizzare gli occhi per vedere meglio. L'artista ci invita a interrogarci sui modi in cui il nostro sguardo è abituato a decodificare queste immagini, su cosa vediamo e come le interpretiamo a seconda del nostro posizionamento e della nostra identità. Ci invita a farlo in relazione a immagini non eccezionali, immagini tratte non solo da archivi istituzionali, ma anche privati, per comprendere quanto «le nostre forme di consumo, le nostre forme di percezione del mondo, i nostri modi di sentire e comprendere noi stessi, sono implicati nella colonialità»⁸².

In questo lavoro, infine, Delio Jasse scompagina l'archivio, mettendo in evidenza in una sorta di *cut-up* le relazioni fra le immagini e la grammatica archiviale, fatta di codici burocratici, didascalie nostalgiche, diciture tecniche che siamo abituate a percepire come un linguaggio neutro, che in realtà non lo è affatto, e contribuisce semmai a neutralizzare il nostro sguardo su quei documenti. L'artista non a caso sceglie come titolo per quest'opera proprio la didascalia di una delle foto su cui lavora, una foto di un archivio privato dietro la quale qualcuno ha scritto con ironia, malcelato senso di superiorità, e consuetudine rispetto all'immaginario stereotipato di un'Africa selvaggia e oscura: «Facciamo conto di vedere le pantere, se no che Africa è?». Ecco che l'archivio coloniale ci si rovescia addosso, e finisce per ricordarci forse quello che abbiamo visto in vecchie scatole o cassette nelle soffitte delle nostre case. Finisce per ricordarci quanto tutto questo ci ri-guardi.

POST-SCRIPTUM. CONTRO-ARCHIVI: ASPIRAZIONI, TEMPI E CORPI ANTICOLONIALI

*«L'archivio, in quanto istituzione, è sicuramente un luogo di memoria.
Ma come strumento, è uno strumento per la messa a punto del desiderio»⁸³*
Arjun Appadurai, 2003.

Se è vero che l'archivio coloniale è una trappola, per le ragioni discusse fin qui, l'archivio di per sé può essere, nel mondo occidentale che lo ha prodotto, un disposi-

⁸² Vázquez, *Vistas of Modernity*, cit., p. 5 (t.d.a.).

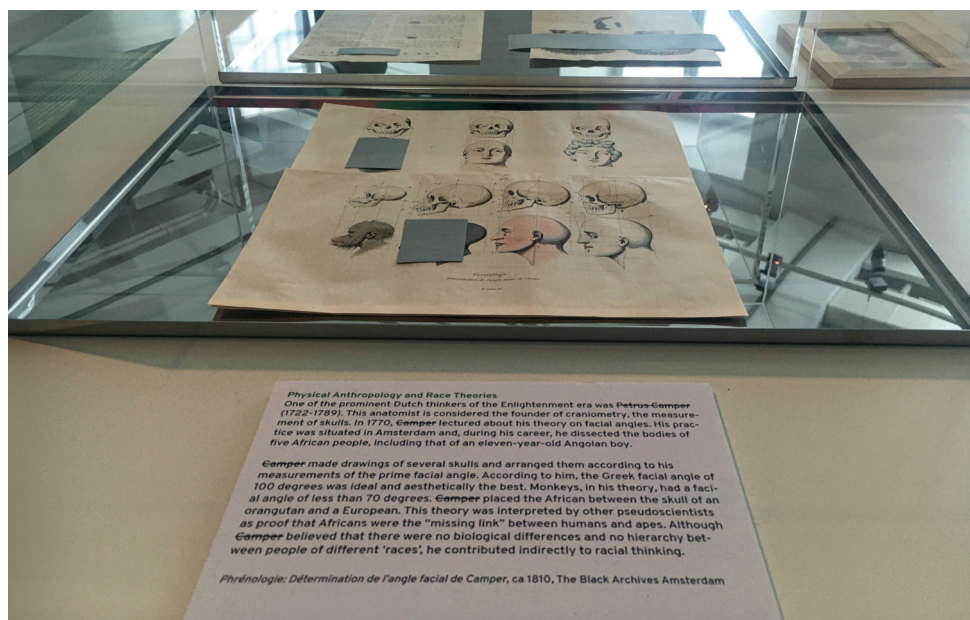
⁸³ A. Appadurai, *Archive and Aspiration*, in *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, a cura di W. Maas, A. Appadurai, J. Brouwer, e S. Conway Morris, NAI Publishers, Rotterdam 2003, p. 25 (t.d.a.).

tivo culturale strategico ancora oggi, proprio per chi è stato storicamente escluso dalle politiche della memoria? Per l'antropologo Arjun Appadurai sì, se visto come uno strumento di costruzione di nuove forme di memoria pubblica e privata. A partire da un'analisi di quelli che definisce come spazi diasporici della contemporaneità, Appadurai nel suo saggio *Archive as Aspiration*, nota che molti gruppi e comunità della diaspora costruiscono forme archiviali diverse da quelle istituzionali: sono archivi itineranti, orizzontali, non gerarchici, trans-nazionali, affettivi, che servono principalmente a immaginarsi, costruirsi, sentirsi come una comunità, un'identità collettiva. Se è vero che ogni archivio è innanzitutto un luogo di costruzione di un regime di memorabilità, cioè dell'anticipazione di una memoria collettiva che proprio attraverso l'archivio viene definita, fissata e tramandata, questi archivi sono dei luoghi in cui si attua un costante e consapevole lavoro immaginativo. L'archivio diventa così un luogo dove esercitare il diritto di avere delle aspirazioni da parte di persone che vogliono sentirsi comunità, pur essendo disseminate o invisibilizzate nei loro rispettivi contesti, uno strumento attraverso il quale produrre consapevolmente memoria, o ricostruire in chiave immaginativa una memoria inaccessibile, perché negata e oscurata da chi ha avuto il potere di costruire la narrazione dominante della Storia. L'aspirazione a raccontare la propria storia e la propria identità in modi radicalmente diversi da quelli istituzionali, può far emergere la parzialità e le lacune dei nostri archivi, costringere al riconoscimento del fatto che essi sono attraversati, e spesso prodotti, dalla ferita coloniale (nei molteplici modi in cui si è presentata nella storia), e proporre quantomeno forme di cura di un trauma che certamente non è possibile guarire.

Il collettivo olandese *Black Archive* lavora proprio sulla costruzione di contro-archivi, che (ri)costruiscono la storia della presenza e dell'apporto delle persone africane e afrodiscendenti nella cultura e nella storia olandesi. Basandosi su libri, documenti, materiali visivi raccolti tramite donazioni di archivi privati o istituzionali, il collettivo documenta l'esistenza, la storia e la cultura dei movimenti di emancipazione, dei gruppi di attivisti e di pensatrici afrodiscendenti in Olanda.

Black Archive ha esposto (con modalità di *display* che criticizzano anche la radice coloniale del mostrare così come categorizzato in Occidente⁸⁴) parte di questo archivio nell'installazione *Documenting Black Pasts & Presents. Interwoven Histories of Solidarity*, realizzata per *documenta 15* a Kassel (giugno-novembre 2022): documenti mai inseriti negli archivi "ufficiali", come gli scritti dei pensatori e attivisti radicali neri Otto e Hermina Huiswoud e Anton de Kom, affianco alla decostruzione critica del modo in cui gli archivi ufficiali olandesi, storici e scientifici, hanno costruito un immaginario inferiorizzante, razzista e stereotipato sulle persone e le comunità nere in Olanda.

⁸⁴ Ho scritto in particolare su questo aspetto in Grechi, *È possibile esporre una ferita?*, cit.



Documenting Black Pasts & Presents. Interwoven Histories of Solidarity, a cura di Black Archive, documenta 15 (giugno-novembre 2022). Artiste e artisti: Raul Balai, Rossel Chaslie, Brian Elstak, Jaasir Linger, Iris Kensmil & Dion Rosina (foto di Giulia Grechi).

Una interessante sperimentazione poetica/politica è quella dell'artista statunitense Zoe Leonard che, insieme alla regista e sceneggiatrice liberiana-statunitense Cheryl Dunye, tra il 1993 e il 1996, ha costruito un intero archivio intorno alla vita di Fae Richards: 82 immagini che documentano la storia di un'attrice lesbica nera, cantante blues, dalla sua adolescenza negli anni '20, fino alla sua carriera come star di Hollywood, attraversando la stagione delle rivendicazioni dei diritti civili, quando la sua carriera, già difficile per via del fatto che le venivano affidati sempre ruoli stereotipati, subisce un brusco arresto a causa del razzismo, fino ad essere completamente dimenticata nella sua vecchiaia. Negli archivi privati si ritrova la Storia, così come precipita nelle storie di persone qualunque. *The Fae Richards Photo Archive*⁸⁵ viene esposto all'interno di alcune importanti mostre, come *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, curata da Okwui Enwezor presso l'*International Centre of Photography* di New York nel 2008. Eppure Fae Richards non è mai esistita: è un personaggio completamente immaginato da Cheryl Dunye. Ogni fotogramma, ogni scatto apparentemente spontaneo, ogni foto dal set cinematografico, ogni ritratto da star, sono prodotti artificialmente con attrici e attori, allestendo set accurati per ricreare le atmosfere specifiche del periodo attraverso abiti, trucco, luci, pellicola. Ogni dettaglio dell'immagine è studiato per costruire un archivio assolutamente credibile: perfino le didascalie delle foto sono state prodotte con una macchina da scrivere dell'epoca, e le immagini manipolate per simulare la patina del tempo. Leonard e Dunye lavorano sul confine funambolico fra realtà e finzione, proprio di ogni archivio: chi guarda questo archivio esposto in una galleria o in un museo, non ha modo di accorgersi del suo carattere finzionale se non nei *credits* dell'opera, e lo stesso succede a chi guarda il film *The Watermelon Woman* (1996), realizzato da Cheryl Dunye⁸⁶. La storia non è vera, ma neanche falsa: è immaginaria, ma verosimile. Migliaia di storie di questo tipo sono accadute e non sono state documentate. L'invenzione di un intero archivio attraverso un processo di fabulazione critica, di immaginazione radicale, si configura come un atto politico di affermazione, di ri-esistenza, un'azione di (ri)costruzione e cura delle storie potenziali di chissà quante persone nella Storia, condannate all'invisibilità e alla non-esistenza.

⁸⁵ Z. Leonard e C. Dunye, *The Fae Richards Photo Archive*, Artspace Books, San Francisco 1996.

⁸⁶ In effetti le immagini che compongono l'archivio sono la base su cui è stato costruito il film: un vero e proprio documentario, pur essendo basato su una storia di finzione (dunque vicino allo stile dei "mockumentary"). Si veda O. Enwezor, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, International Centre of Photography e Steidl Publisher, New York e Göttingen 2008.

