

Il paradigma del *métissage*, fra estetica e scienze umane*

Annamaria Contini

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Dipartimento di Scienze sociali, cognitive e quantitative
annamaria.contini@unimore.it

Abstract

L'articolo si propone di ricostruire il paradigma del *métissage*, così come si è affermato nelle scienze sociali di area francofona: vale a dire, un approccio ai problemi posti dalla globalizzazione e dai sempre più frequenti contatti interetnici, che si contraddistingue per la vocazione transdisciplinare, per il ruolo cruciale assegnato all'alterità nella costruzione dell'identità e per la funzione parimenti decisiva attribuita all'arte nella fabbricazione e/o nella decifrazione dei processi di contaminazione culturale. Dall'analisi delle prospettive di Édouard Glissant, Serge Gruzinski, François Laplantine e Alexis Nouss emerge un modello ricco d'implicazioni sia estetiche che pedagogiche, per cui la produzione artistica, mentre evidenzia il carattere dinamico e relazionale delle identità culturali, mostra un effetto dei processi d'ibridazione e di *métissage* che viene spesso sottovalutato: la loro creatività, cioè le originali configurazioni a cui possono dar luogo, anche quando le relazioni sociali e i rapporti di potere sono ineguali e asimmetrici.

Parole chiave: *métissage*; contaminazione culturale; creolizzazione; arte; immagine; storia dell'arte; identità; alterità; pluralità

Premessa

Métissage deriva da *métis*, che deriva a sua volta dal latino *mixticius* = di razza mista. Il termine *métis* compare nel *Dictionnaire universel* di Antoine Furetière nel 1690: «E'

* Questa ricerca è stata possibile grazie al Programma Cofin prot. 2005111747-001, dal titolo «Immigrazione e strategie di acculturazione». Ringrazio il prof. Dino Giovannini, coordinatore nazionale del programma, per avermi dato l'opportunità di partecipare ai lavori dell'unità locale dell'Università di Modena e Reggio Emilia; sono inoltre riconoscente al prof. Roberto Salizzoni, che ha orientato la fase iniziale della mia ricerca con preziose indicazioni bibliografiche sul nesso estetica-diversità culturale.

il nome che danno gli Spagnoli ai bambini nati da un Indiano e da una Spagnola o da uno Spagnolo e da un'Indiana»¹. Questa definizione mette in evidenza due elementi: all'inizio, il termine *métissage* possiede una connotazione essenzialmente biologica e, nello stesso tempo, appare legato a una situazione specifica, al particolare incrocio tra razze determinato dalla scoperta e dalla colonizzazione delle Americhe. In seguito, il termine si è esteso, designando qualsiasi incrocio tra due razze differenti; tuttavia, per buona parte del Novecento, ha conservato l'originaria connotazione biologica, delegando ad altri termini – in francese a *hybridation, mélange* – l'idea di un intreccio o di una contaminazione sul piano culturale. E' solo a partire dalle ultime decadi del Novecento – e, soprattutto, dagli anni Novanta – che la definizione di *métissage* viene a coincidere con quella di un fenomeno o, meglio, di un processo essenzialmente culturale. Nel nostro testo, adotteremo il termine francese *métissage* al posto dell'italiano *meticcio*: infatti, discuteremo in prevalenza ipotesi e linee di riflessione emerse nel dibattito francese o comunque francofono, dove esso ha ormai acquisito una valenza particolare, specifica proprio nella sua pluridimensionalità, includendo al proprio interno i concetti di *mélange, croisement, imbrication, hybridation, brassage, créolisation* (mescolanza, incrocio, intreccio, ibridazione, contaminazione, creolizzazione), in una sintesi originale e, in tal senso, intraducibile.

In Francia, la nozione di *métissage* come processo culturale si è affermata innanzitutto all'interno dell'antropologia (cfr. Amselle 1990) e della linguistica (cfr. Alber, Bavoux e Watin, a cura di, 1990). Peraltro, la sua fortuna si deve al fatto che ha assunto ben presto un carattere transdisciplinare; non a caso, gli studi che più hanno contribuito a sancirne la diffusione si situano spesso su territori di frontiera: tra l'antropologia, la filosofia e la sociologia della cultura (Laplantine e Nous 1997); tra la storia sociale e la storia dell'arte (Gruzinski 1999); tra l'antropologia e la letteratura comparata (Kandé, a cura di, 1999). In tale contesto, la nozione di *métissage* si è trasformata in una sorta di paradigma, cioè in un modo nuovo di considerare non solo alcuni temi classici dell'antropologia (come i processi di acculturazione e di identificazione), ma, più in generale, i problemi posti oggi dalle migrazioni internazionali, dalla globalizzazione e dai sempre più frequenti contatti interetnici. Come vedremo, i teorici del *métissage* prendono le distanze dall'ideologia multiculturalista, che prevede la coesistenza di culture diverse, alle quali accordare pari dignità e valore, ma concepite come separate l'una dall'altra; nello stesso tempo, prendono le distanze anche dall'ideologia assimilazionista, che si propone di diluire gradualmente le differenze tra le culture, attraverso l'adattamento delle credenze e dei valori dei gruppi minoritari a quelli della cultura nazionale dominante. Per i teorici del *métissage*, le differenze non vanno né annullate né assolutizzate: infatti, le

¹ Cfr. Albertan-Coppola 1990, pp. 35-50. La traduzione è nostra, come ogni volta in cui non viene citata l'edizione italiana di un testo.

culture (e le identità culturali) non sono entità statiche, ben delimitate fra di loro e omogenee al loro interno, quanto piuttosto fenomeni plurali e in perenne movimento, attraversati da continue tensioni, relazioni e scambi reciproci. Sotto questo profilo, il paradigma del *métissage* non è privo di affinità con quello messo a punto, soprattutto in area anglosassone, dall'antropologia transnazionale o dalla critica post-coloniale: i concetti di *flusso culturale* (Hannerz 1992), di *ibridazione culturale* e *third space* (Bhabha 1994), o di *travelling cultures* (Clifford 1997) ridisegnano a loro volta un'immagine processuale e relazionale tanto delle culture quanto delle identità etniche. Tuttavia, il paradigma del *métissage* si distingue per almeno tre elementi: l'enfasi posta sulla costruzione dell'identità individuale; il ruolo cruciale assegnato all'alterità, come componente intrinseca e costitutiva della soggettività meticcia; il ruolo altrettanto cruciale assegnato all'arte e all'esperienza estetica nei processi di fabbricazione e/o decifrazione dei *métissages*.

Nel nostro articolo, cercheremo di esplorare questo terzo aspetto, che risulterà del resto connesso ai primi due. Le prospettive su cui focalizzeremo l'attenzione hanno in comune il fatto di ricavare dalla sfera estetica sia esempi concreti, sia categorie finalizzate a comprendere meglio i fenomeni di contaminazione culturale e i loro effetti a livello soggettivo e/o intersoggettivo. Analizzeremo innanzitutto la prospettiva di Édouard Glissant, che, pur essendo legata all'idea di una *creolizzazione* delle culture, ha avanzato principi successivamente ripresi dai teorici del *métissage* per definirne i tratti più originali e irriducibili ad altri processi. Vedremo quindi il tentativo – operato da François Laplantine e Alexis Nouss – di trasformare la nozione di *métissage* in un autentico paradigma, in un «pensiero della molteplicità» alternativo sia alla logica della separazione che a quella della fusione. Infine, prenderemo in esame il progetto – realizzato da Serge Gruzinski – di storicizzare tale paradigma, indagando i *métissages* avvenuti in una certa area storico-geografica; poiché, in quest'ultimo caso, il discorso coinvolgerà soprattutto le arti visive, verrà istituito un confronto con la metododologia inaugurata da Aby Warburg nello studio della storia dell'arte, in particolare con la sua idea di un radicale dinamismo delle immagini, capaci di unire culture lontane nello spazio e nel tempo.

L'itinerario qui proposto si snoderà dunque all'incrocio tra differenti discipline; anche se guarderemo alla questione del *métissage* dal punto di vista dell'estetica, i problemi che verranno via via analizzati investiranno la sfera della cultura, dell'educazione, della vita sociale. La *contaminazione estetica* (vale a dire l'intrecciarsi di moduli stilistici ed espressivi appartenenti a diverse culture, e la conseguente ibridazione degli immaginari, delle visioni dell'uomo e del mondo) non sarà considerata tanto in sé, quanto nelle sue ricadute sul piano sociale ed educativo: ad esempio, nella sua capacità di ridurre i pregiudizi verso lo straniero o il diverso e,

più in generale, di ripensare l'opposizione identità-alterità². L'auspicio è che il punto di vista dell'estetica ci permetta di cogliere un aspetto spesso sottovalutato: la creatività dei *métissages*, cioè le originali configurazioni a cui possono dar luogo, anche quando le relazioni sociali e i rapporti di potere sono ineguali e asimmetrici.

1. Creolizzazione e poetica della Relazione

Considerato uno dei grandi scrittori contemporanei, Édouard Glissant è nato in Martinica nel 1928. Nella sua opera, la dimensione letteraria s'intreccia strettamente con quella filosofica: non solo perché la riflessione ha sempre accompagnato e sostenuto la scrittura dei suoi testi (fossero essi poetici, romanzeschi o teatrali), ma anche perché l'ambito della letteratura appare decisivo per l'elaborazione del concetto di *creolizzazione*³. Lungo tale percorso, il lavoro di Glissant si è nutrito di molteplici apporti filosofici: dal marxismo all'esistenzialismo; dal pensiero postmoderno al pensiero "nomade" di Deleuze e Guattari. Nello stesso tempo, è rimasto essenziale il rapporto con la poesia: con il fare poetico, da un lato, e con le teorie dei poeti, dall'altro, in un dialogo che ha avuto come interlocutori privilegiati autori come Victor Segalen e Saint-John Perse.

Già presente nel *Discours antillais* (1981), la teoria della creolizzazione riceve una compiuta articolazione in due saggi successivi, *Poétique de la Relation* (1990) e *Introduction à une poétique du divers* (1996). Ciò significa che le basi della teoria sono state gettate quando la nozione di *métissage* risentiva ancora, anche in antropologia culturale, della sua primitiva connotazione biologica. Ecco perché Glissant distingue la creolizzazione dal meticcio: «Se poniamo che il meticcio sia in genere un incontro e una sintesi fra due differenti, allora la creolizzazione ci appare come un meticcio senza limiti, i cui elementi sono demoltiplicati e le risultanti imprevedibili» (Glissant 1990, trad. it. p. 42). Più tardi, di fronte all'evolversi del concetto di

² Faccio riferimento al concetto di *pregiudizio etnico*, così come è stato codificato dalla psicologia sociale: «Pregiudizio etnico è un sentimento di antipatia fondato su una generalizzazione falsa e inflessibile. Può essere sentito interiormente, o espresso. Può essere diretto verso un gruppo nel suo complesso o verso un individuo in quanto membro di un gruppo» (Palmonari, Cavazza, Rubini 2002, p. 260). D'altra parte, sempre la psicologia sociale ha formulato l'ipotesi del *contatto*, secondo cui il contatto continuativo e approfondito tra soggetti appartenenti a gruppi etnico-culturali diversi potrebbe avere effetti positivi sulla relazione tra i diversi gruppi e ridurre pregiudizi e conflitti interetnici (cfr. Giovannini e Pintus 2005). Particolarmente interessante, dal nostro punto di vista, è l'ipotesi secondo cui questo risultato potrebbe essere conseguito anche attraverso un contatto *indiretto*, "immaginato" (basato, ad esempio, sulla lettura di una storia che racconti esperienze positive di cooperazione e amicizia tra membri di gruppi culturalmente diversi): cfr. Cameron, Rutland, Brown e Douch 2006, che hanno cercato di testare tale ipotesi in contesti scolastici ed educativi.

³ Si potrebbe aggiungere che Glissant ha anche cercato, soprattutto in alcuni romanzi, di rappresentare narrativamente le questioni concernenti la sua teoria della creolizzazione: cfr. ad esempio Glissant 1993.

métissage, egli precisa: «La creolizzazione è il meticcio con il valore aggiunto dell'imprevisto» (Glissant 1996, trad. it. p. 17). Ciò dipende, a suo parere, da diversi fattori: la pluralità e la simultaneità degli elementi in gioco (il che esclude l'idea di uno schema riduttivamente binario); la lontananza e la l'eterogeneità di tali elementi, cui fa da contrappeso la folgorante velocità con cui entrano in relazione (il che esclude l'idea di una semplice convergenza). Del resto, Glissant elabora la nozione di creolizzazione facendo esplicito riferimento alla realtà della lingua creola, intesa come creazione tanto composita (perché nata dal contatto tra una molteplicità di elementi linguistici del tutto eterogenei: le parlate bretoni e normanne del Seicento, da una parte, e le sintassi delle lingue dell'Africa nera occidentale sub-sahariana, dall'altra), quanto instabile e imprevedibile (perché dotata di una costitutiva apertura, di un movimento incessante che le permette di ricreare continuamente le proprie sintesi). Questi caratteri si devono alle particolari condizioni in cui la lingua creola è sorta nelle Antille francesi: condizioni geografiche (se il Mediterraneo è un mare interno, circondato da terre, il mare dei Caraibi è un mare aperto, un luogo di incontro, di connivenza, di passaggio verso il continente americano), ma anche condizioni storiche come la colonizzazione, la tratta degli schiavi, l'economia della piantagione, che hanno imposto – in modo violento e repentino – un'interazione tra culture radicalmente diverse.

Tuttavia, sarebbe sbagliato interpretare questa specificità come una sorta di limitazione, scorrendo nella creolizzazione una variante regionale – caraibica – di un meticcio globale. Per Glissant, i processi che hanno strutturato la lingua creola assumono oggi un valore esemplare: oggi, infatti, è il mondo intero che *si creolizza*. Mentre in passato le influenze culturali erano impercettibili, in quanto si esplicavano attraverso archi temporali lunghissimi, oggi, in virtù della straordinaria intensificazione dei flussi di comunicazione su scala globale, le culture sperimentano una nuova modalità di contatto: un contatto “precipitoso”, istantaneo, contrassegnato dalla reciprocità e dall'immediata consapevolezza delle interazioni messe in campo. Siamo entrati in una fase in cui si è ormai realizzata la *totalità-mondo*; non c'è più nessuna terra incognita, ancora da scoprire, così come non c'è più nessuna comunità che possa vivere ignorando ciò che accade alle altre (Glissant 1990, trad. it. p. 36). Non si tratta però di una totalità armoniosa o conchiusa, ma di una totalità caotica e, paradossalmente, frammentaria, in quanto intessuta d'irriducibili differenze che assumono spesso la veste della frattura e della contrapposizione: «Chiamo caos-mondo – l'ho detto più volte – lo choc, l'intreccio, le repulsioni, le attrazioni, le connivenze, le opposizioni, i conflitti tra le culture dei popoli, nella totalità-mondo contemporanea» (Glissant 1996, trad. it. p. 66). Un altro elemento di problematicità, per così dire speculare, è dato dal fatto che la totalità-mondo si realizza nel contesto di una globalizzazione (economica, politica, culturale, dei consumi ecc.) che è sinonimo di omologazione e di standardizzazione, cioè tende a livellare le differenze, ad assimilare le diverse culture alla cultura dominante. Come

vedremo, sono entrambe queste problematiche a richiedere che la letteratura e l'arte in genere assumano oggi un compito etico-politico.

Riecheggiando alcune tesi tipiche del postmoderno filosofico, Glissant sottolinea alcune grandi trasformazioni che hanno modificato o stanno modificando in profondità i modi di conoscere e di agire sul mondo: dalla crisi del pensiero dell'Uno, che è anche il pensiero del sistema, delle verità dogmatiche e delle universalizzazioni astratte, al venir meno del principio di legittimazione che fungeva da istanza fondatrice dei progetti di egemonia culturale e politica; dalla fine di una concezione unitaria e progressiva della Storia all'impossibilità di proiettare sul mondo grandi schemi ideologici in grado di guidarne o prevederne lo sviluppo. È questa situazione di indeterminatezza a far sì che gli effetti delle relazioni tra le culture siano imprevedibili, e animate da una turbolenza che è la cifra – per quanto complessa e problematica – della loro fecondità e della loro ricchezza. Nello stesso tempo, proprio l'apertura indotta dall'incontro planetario fra le culture genera un diffuso sentimento di angoscia: ci sembra di non avere più punti di riferimento, di perdere il senso della nostra appartenenza, della nostra identità. Tutto ciò provoca l'insorgere di rivendicazioni identitarie, di fondamentalismi vecchi e nuovi e, talora, di opposizioni sanguinose. Come sfuggire a queste insidie? Come pensare la totalità-mondo, come costruire uno spazio di condivisione dal quale emerga che la differenza non è una minaccia, che ogni cultura – per nascere, per crescere, per sopravvivere – ha bisogno di tutte le altre? Insomma, dove trovare la risposta a una delle grandi domande che si pongono all'uomo contemporaneo: «come essere se stessi senza chiudersi agli altri e come aprirsi agli altri senza perdere se stessi?» (Glissant 1996, trad. it. p. 20). Non certo nel pensiero *del sistema* (che Glissant definisce anche come pensiero *continentale*), il quale, per la sua intrinseca rigidità, per la sua tendenza a imporre ovunque un tipo di ordine basato sull'unità riduttrice, non riesce a prendere in considerazione il non-sistema generalizzato delle culture del mondo. Piuttosto, bisognerà fare affidamento su un pensiero «più intuitivo, più fragile, più minacciato, ma in accordo con il caos-mondo ed i suoi imprevisti» (p. 36); quest'ultimo pensiero (che Glissant definisce anche come pensiero *arcipelago*), pur essendo puntellato dalle conquiste delle scienze umane e sociali, si esprime in una visione poetica e immaginaria del mondo: in una poetica della Relazione, a cui è necessario ricorrere per trasformare le mentalità e le pulsioni delle umanità di oggi.

In Glissant, il discorso che ha per oggetto la poetica della Relazione è dotato di una costitutiva ambivalenza. Da un lato, possiamo dire che la poetica della Relazione è la poetica di Glissant in quanto scrittore, cioè, nel senso più ristretto l'insieme delle procedure utilizzate per rimaneggiare il rapporto tra le parole o le strutture del linguaggio e, nel senso più ampio, tanto una riflessione su tale proce-

dure quanto una concezione dell'arte, delle relazioni umane, del mondo⁴. Questa poetica è presente – in forma ora implicita, ora esplicita – in tutti i testi letterari di Glissant (nelle sue poesie, nei suoi romanzi, nelle sue opere teatrali), come pure nei suoi testi saggistici, dove l'esercizio della scrittura si salda a un esercizio critico o filosofico *sui generis*. Dall'altro lato, possiamo dire che la poetica della Relazione è la proposta teorica con cui, a partire dalla propria poetica ma cercando di andare al di là di essa, Glissant tenta di configurare un nuovo stile di pensiero strutturato su più livelli (estetico, etico, politico), nutrito di molteplici apporti disciplinari (dalla filosofia alla linguistica, dall'antropologia alla sociologia) e provvisto di una funzione tanto descrittiva quanto utopica. Dal canto nostro, ci soffermeremo soprattutto sulla poetica della Relazione in quanto proposta teorica, sforzandoci di enuclearne alcuni motivi di fondo.

Secondo Glissant, occorre distinguere tra due forme generali di cultura: le forme di cultura *ataviche* e le forme di cultura *composite*. Le prime, ispirate alle filosofie dell'Uno, si basano sull'idea di una *Genesis*, cioè della creazione del mondo, e sull'idea di *filiazione*, cioè di un legame ininterrotto fra il presente di una comunità e la sua *Genesis*, legame che legittimerebbe innanzitutto il possesso di un certo territorio e, in secondo luogo, eventuali progetti di espansione (è il caso, esemplarmente, della dominazione coloniale) su territori più ampi. Le seconde, invece, essendo nate dalla creolizzazione, sono quelle in cui qualsiasi idea di *Genesis* deve essere importata o imposta; alla *Genesis* si istituisce dunque una *digenesi* (cioè un concetto di nascita che reca in sé la nozione della divergenza, dell'alterità), mentre la categoria (storico-temporale-lineare) della filiazione è sostituita dalla categoria (geografico-spaziale-relazionale) dell'*estensione*. Alla distinzione culture ataviche-culture composite se ne salda un'altra, ricavata dalla *nomadologia* (o teoria del pensiero nomade) di Deleuze e Guattari: la distinzione radice-rizoma⁵, che in Glissant si declina come distinzione tra il principio dell'identità come radice unica (tipico delle culture ataviche) e il principio dell'identità come rizoma (tipico delle culture composite). Mentre il primo principio ubbidisce alla logica dell'esclusione (ogni identità è una radice che, per vivere, deve uccidere tutte le altre), il secondo ubbidisce alla logica della connessione (ogni identità è una radice demoltiplicata, che si estende verso l'incontro con altre radici).

Glissant riconduce la nozione dell'identità come radice unica al pensiero occidentale, che è per l'appunto un pensiero dell'Uno, quindi sistematico, dogmatico, universalizzante; analogamente, benché esistano più culture ataviche (dalle antiche comunità dell'Asia a quelle dell'Africa nera), è in Europa che si è consolidata la cultura atavica per eccellenza, in grado di diffondere il principio dell'identità come

⁴ Per la definizione di *poetica* come riflessione dell'artista sul proprio fare, e per la distinzione tra poetica *implicita* e poetica *esplicita*, rinviamo ad Ancheschi 1989.

⁵ Cfr. Deleuze e Guattari 1980.

radice unica anche al di là dei propri confini, nei paesi egemonizzati o colonizzati⁶. È vero che esiste una sorta di dialettica, per cui le culture composite tendono a divenire ataviche (nel senso che «vogliono una forma di continuità, di rispettabilità che solo il tempo può dare e che appare indispensabile a far sentire una cultura sicura di se stessa»), mentre le culture ataviche tendono a creolizzarsi, «cioè a rimettersi in questione o a difendere in maniera spesso drammatica – è il caso della Jugoslavia, del Libano, ecc. – lo statuto della loro identità come radice unica». (Glissant 1996, trad. it. p. 20). Ma, nella situazione attuale della totalità-mondo, in cui nessuna cultura può prevalere in forza di una legittimità assoluta, si sono create finalmente le premesse per poter uscire dal paradigma dell'univocità, e passare quindi dall'Identico al Diverso, dal pensiero del territorio a quello dell'erranza, dalla dottrina dell'Essere alla scoperta dell'esistente, di tutti i possibili esistenti del mondo. In altri termini, si sta affacciando la consapevolezza che occorre entrare nella trama complessa di un'identità-rizoma, di un'identità-relazione legata non più a un mito fondatore, ma al vissuto cosciente e contraddittorio dei contatti tra le culture.

A questo punto, si prospetta una duplice sfida: approssimarsi indefinitamente alla Relazione, tenendo presente che essa si pone a un tempo come coscienza e come progetto, come realtà e come utopia; coltivare un sapere della Relazione che non ricada nell'astrattezza della generalizzazione, né concepisca la relazione stessa come un semplice attributo dell'Essere. Entrambe le sfide non possono essere raccolte dal *logos* concettuale, cioè da un modello di razionalità che tende a immobilizzare i propri oggetti, chiudendoli nello spazio di una definizione, sottomettendoli a leggi universali e ordinandoli secondo precise gerarchie. Per Glissant, si può arrivare a un sapere della Relazione solo attraverso una riflessione che prenda le mosse dal lavoro della poesia: la poesia, infatti, è stata capace di “sognare” la totalità-mondo quando gli altri saperi non riuscivano ancora a scorgerne le tracce. Glissant parla spesso di presentimento, di divinazione, per caratterizzare lo slancio della poetica verso l'infinità della Relazione; ma ciò non significa che le attribuisca una conoscenza solo “aurorale”, destinata a essere superata dalla conoscenza filosofico-scientifica. La poetica appare piuttosto come l'unico ambito in cui la Relazione possa esplicarsi davvero, senza dover presupporre elementi “primi” originariamen-

⁶ Scrive Glissant (1981, p. 12, nota 1): «L'Occidente non è all'Ovest, non è un luogo, è un progetto». In altri termini, l'Occidente non rappresenta tanto una cultura in senso etnologico, quanto piuttosto il campo storico di un progetto di universalizzazione economico-politica, che, già attivo in quella prima forma di mondializzazione rappresentata dalla colonizzazione, si esprime pienamente nell'odierna globalizzazione. Così, l'Occidente non ha esportato nel mondo le sue eresie, ma i suoi sistemi di pensiero, il suo pensiero del sistema (Glissant 1997, p. 96). «La maggior parte delle nazioni che si sono liberate dalla colonizzazione hanno teso a formarsi intorno all'idea di potenza, come pulsione totalitaria della radice unica, e non in un rapporto fondante con l'Altro» (Glissant 1990, trad. it. p. 26).

te separati; come l'unico discorso che possa raccordare in una rete di significati le infinite voci provenienti dal mondo; dunque, come l'unica strategia conoscitiva in grado di articolare, oggi, il campo inesauribile delle variazioni generate dal contatto tra le culture.

Ma la poesia ha sempre avuto anche un ruolo etico-politico, perché la sua conoscenza del mondo ha sempre saputo fecondare i nostri immaginari, istituendo e/o modificando la nostra visione delle relazioni umane, del tipo di comunità in cui esse si inscrivono e del modello d'identità al quale esse tendono. Così, nel corso della storia, la sua capacità di pensare la relazione ha preso forme differenti, traducendosi non solo in una pluralità di generi letterari⁷, ma anche in molteplici modi di concepire il rapporto interno-esterno e parte-tutto. In tal senso, all'origine di tutte le comunità ataviche c'è il genere epico: dall'*Antico Testamento* all'*Iliade*, dalla *Chanson de Roland* ai *Nibelungi*, dal *Kalevala* finlandese al *Chilam Balam* degli amerindi, i grandi libri epici hanno la funzione di riunire tutto ciò che costituisce una comunità (la dimora, il luogo, la lingua) e di escludere tutto ciò che non la costituisce. L'epica, infatti, è «ciò che viene urlato nel momento in cui la comunità, non ancora sicura della propria identità, ha bisogno di questo grido per assicurarsi di fronte ad una minaccia» (Glissant 1996, trad. it., p. 30). A partire da quel momento, si determina sia l'equazione lingua-identità, sia l'univocità e la sacralizzazione della lingua letteraria, in quanto ogni letteratura appare dettata nella lingua del dio della comunità.

Oggi, però, il panorama è profondamente mutato: da un lato, assistiamo alla difficile nascita di una nuovo tipo di comunità, composta dalla totalità di tutte le comunità del mondo; dall'altro, ogni singola comunità non può più difendere la propria specificità adottando una logica di esclusione e di chiusura. Si profila dunque la necessità di una nuova letteratura epica, che avrà le seguenti caratteristiche: sarà scritta in un idioma multilingue, anche se all'interno di una lingua specifica⁸; proporrà un nuovo modello di radicamento, basato sulla possibilità, per ciascuno di noi, di vivere la totalità-mondo a partire dal luogo che ci è proprio; condurrà alla scoperta di un'identità che si estende oltre l'identico, nel gioco delle differenze e nelle alchimie della Relazione; rivendicherà il diritto di ognuno all'opacità, intesa

⁷ La riflessione compiuta da Glissant sui generi letterari – in particolare sull'epica, sulla tragedia e sulla lirica – si deve proprio alla convinzione che ogni genere eserciti in maniera differente la propria vocazione etico-politica, e che una comprensione dei loro meccanismi ci permetta di afferrare meglio le grandi trasformazioni attraversate dalle comunità umane nel corso della loro storia (cfr. Glissant 1990, trad. it. pp. 55-68). Per limiti di spazio, faremo riferimento al solo genere epico, rinviando su questo tema a Madou 1999.

⁸ Per Glissant, il multilinguismo «non presuppone la coesistenza delle lingue, né la conoscenza di molte lingue, ma la presenza delle lingue del mondo nella pratica della propria»; infatti, nel contesto attuale del caos-mondo, non è più possibile parlare e scrivere in modo monolingue (Glissant 1996, trad. it. pp. 33-34).

come *conditio sine qua non* della Relazione stessa, come ciò che «protegge il Diverso», riconoscendolo e preservandolo in quanto tale, anziché ridurlo alla trasparenza e rifonderlo nell'Uno (Glissant 1990, trad. it. pp. 173-77).

Oltre che sulla linguistica e la letteratura comparata, l'idea di creolizzazione ha avuto un forte impatto sugli studi volti a definire la nozione di *métissage* come paradigma. Vedremo infatti che quest'ultimo tende ad incorporare diversi tratti distintivi della creolizzazione: la sua irriducibilità a una semplice mescolanza di elementi originari e primitivi; l'insopprimibile pluralità ed eterogeneità dei fattori in gioco; la funzione costitutiva assunta dal principio della relazione; il compito davvero speciale affidato alla produzione e alla fruizione artistica.

2. Il *métissage* come paradigma

Nel 1997, François Laplantine e Alexis Nouss⁹ pubblicano un saggio che si pone un obiettivo ambizioso: trasformare la nozione di *métissage* in un paradigma, mostrandone le implicazioni epistemologiche e la vocazione interdisciplinare. Com'è ovvio, il loro fine non è solo di estendere questa nozione al di fuori della disciplina entro la quale si è costituita (la biologia) o di quelle (come la linguistica e l'antropologia) in cui viene già utilizzata, quanto piuttosto di ridefinirne lo statuto, rapportandola a una diversa costellazione concettuale. In primo luogo, bisogna dunque precisare ciò che il *métissage* non è: non è un fenomeno – biologico, sociale, culturale, linguistico – impuro o eterogeneo, nato dall'incontro tra due insiemi puri o omogenei, ma un processo che infrange questa polarità, prospettandosi come una terza via tra omogeneo e eterogeneo, tra fusione e frammentazione. D'altro canto, il *métissage* non va confuso con le categorie di *mixité*, *mélange*, *assemblage* (promiscuità, mescolanza, assemblaggio), che presuppongono ancora l'esistenza – sotto un profilo sia storico che ontologico – di elementi originari, primitivi; e neppure con la nozione di *syncretisme* (sincretismo), la quale, riducendo la molteplicità a unità, integrando tutte le differenze in una totalità indifferenziata, si situa anzi al suo opposto. Il *métissage* non è la coesione, l'osmosi, ma il dialogo, il confronto.

Dopo aver delineato questo schema di fondo, Laplantine e Nouss presentano alcuni esempi di *métissage* rintracciabili in certi contesti storico-geografici, linguistici, culturali, col duplice obiettivo di sfuggire all'astrattezza di una definizione puramente concettuale e di evidenziare come il *métissage* non sia solo un ideale ma anche un campo di osservazione, una realtà che è possibile studiare, ricavandone preziose indicazioni a livello teorico. Così, se la storia del Mediterraneo, almeno fino al Quattrocento, è quella di uno «spazio d'incontro», di un crocevia culturale che deve la sua forza di attrazione alla capacità di collegare Oriente e Occidente (in una rete così fitta di scambi, di reciproche influenze, per cui a lungo andare diventa

⁹ François Laplantine è uno studioso di antropologia culturale, mentre Alexis Nouss si è occupato soprattutto di letteratura, di estetica e di teoria della traduzione.

difficile stabilire l'origine di un simbolo, di un'idea, di un comportamento), la storia dell'America latina è quella di uno «spazio di mediazione», di società che affermano la pluralità come valore, fino a inventare un modello identitario a base multipla (indiana, africana ed europea). Analogamente, se le lingue creole da un lato, e la pratica della traduzione dall'altro, indicano come identità e differenza possano relazionarsi e trasformarsi reciprocamente, l'Andalusia nel Medioevo, l'Europa rinascimentale e barocca, la Vienna *fin de siècle* contribuiscono a plasmare un modello di civiltà entro il quale l'apertura all'*altro* è garanzia di sviluppo e di vitalità. Soprattutto in questi ultimi esempi, il meticciato non avviene solo tra diversi popoli, culture o gruppi sociali, ma anche tra diversi saperi, settori disciplinari, generi letterari, stili artistici. Nondimeno, resta centrale la questione dell'identità (sia individuale che sociale); si profila così una delle tesi più originali dei due autori: l'idea che la costruzione di un'identità meticcias avvenga anche (per non dire essenzialmente) attraverso tali *détours*.

Secondo Laplantine e Nouss, dall'analisi di questi casi emblematici emerge un dato di fatto: il *métissage* percorre l'intera storia delle società umane nell'insieme delle loro dimensioni culturali; anche se esistono innumerevoli "controesempi", e cioè casi altrettanto emblematici d'intolleranza verso l'*altro* che vanno dal rifiuto all'esclusione, dalla segregazione alla persecuzione, non esiste una reale alternativa al *métissage*, perché non esiste una "purezza" etnica o culturale, e la condizione umana nel suo complesso è siglata dall'incontro, dalla continua nascita di qualcosa di diverso, dal rapporto con la pluralità dell'essere nel suo divenire. Tuttavia, paradossalmente, solo di rado il *métissage* è stato pensato in quanto tale: si prospetta così l'esigenza, avanzata nella seconda parte del saggio, di delineare un «pensiero meticcio», volto a costituire quel paradigma di cui parlavamo all'inizio. E, poiché il pensiero meticcio è un pensiero minoritario, occorre partire dal paradigma che è invece onnipresente – l'*antimétissage* –, analizzandone le due opposte versioni: il pensiero della separazione e il pensiero della fusione.

Sul piano epistemologico, il pensiero della separazione è un pensiero analitico e dualistico, che privilegia sia la distinzione (tra elementi, categorie, ambiti della realtà e della conoscenza), sia la costruzione di coppie antinomiche (ad esempio, natura-cultura, civiltà-barbarie, corpo-spirito, arte-scienza ecc.). Per un verso, i particolarismi e le rivendicazioni identitarie che caratterizzano la nostra epoca sono una sorta di reazione a tale pensiero, nella misura in cui esso si è configurato come razionalismo astratto; per un altro verso, invece, sono la sua inevitabile conseguenza, perché un pensiero della separazione è sempre anche un pensiero della purezza, della chiusura, della frontiera eretta contro l'altro: un pensiero, cioè, che concepisce l'identità come essenza statica e inerte. All'opposto, il pensiero della fusione è un pensiero sintetico e monistico, che cerca di annullare ogni rigida distinzione, di ridurre le differenze per approdare a un'unità compatta e omogenea. Tuttavia, sarebbe sbagliato avvicinare questo pensiero al pensiero meticcio; in realtà, pensiero

della separazione e pensiero della fusione sono come i due lati della stessa medaglia, due modi opposti ma complementari di rifiutare la condizione meticcica dell'essere umano. Il *métissage*, infatti, non può realizzarsi né dove le differenze diventano assolute, né dove si assottigliano fino a scomparire.

Ma allora, come pensare il *métissage* e, al tempo stesso, come precisare i contorni di un pensiero meticcico? Una prima difficoltà, non appena ci si pone questa domanda, è data dal fatto che il *métissage* non è propriamente “qualcosa”: non è una sostanza sempre uguale a se stessa, quindi non è nemmeno suscettibile di una vera e propria definizione. Ne deriva che il pensiero meticcico, a sua volta, non è un pensiero della classificazione, quanto piuttosto un pensiero della mediazione, che lavora sugli intervalli tra una categoria e l'altra. Inoltre, poiché il *métissage* non è né una qualità né una condizione, ma un processo, il pensiero meticcico – diversamente dal pensiero che ruota attorno ai concetti di *mélange* o di *mixité* – è un pensiero della tensione, «cioè un pensiero decisamente temporale, che evolve attraverso le lingue, i generi, le culture, i continenti, le epoche, le storie e le storie di vita» (Laplantine e Nouss 1997, p. 83); è un pensiero della molteplicità, delle infinite metamorfosi nate dall'incontro, dunque un pensiero sempre in divenire, costitutivamente incompiuto. Occorre dunque lavorare sulle intersezioni, le transizioni, le sfumature; occorre individuare un metodo che non abbia la rigidità di un percorso obbligato.

A tal fine, Laplantine e Nouss si confrontano con una tradizione filosofica che parte da Nietzsche (visto come l'iniziatore di una filosofia meticcica non solo e non tanto nei contenuti, ma anche e soprattutto nei modi: dal rifiuto di ogni dogmatismo alla contaminazione tra filosofia e poesia), e che prosegue con autori come Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, Paul Ricœur (pp. 93-96). In particolare, Deleuze è il filosofo che ha saputo assimilare fino in fondo la lezione nietzscheana, elaborando un pensiero nomade o rizomatico incentrato sulla singolarità e il divenire, e creando concetti mobili in una logica della relazione e della variazione. Del resto, è la ripresa di Nietzsche ad accomunare Foucault, Lyotard e Derrida, che hanno posto la questione della differenza in se stessa, senza riferirla a una totalità o a un principio fondante. Altrettanto importanti sono le opere di Lévinas e di Ricœur, che ci fanno comprendere il ruolo svolto dall'alterità nella costruzione di ogni identità. Laplantine e Nouss concludono la loro rassegna con un filosofo che non appartiene a questa tradizione, ma che si ricollega ugualmente a Nietzsche per la funzione speculativa riconosciuta alla musica: Vladimir Jankélévitch, che nella *philosophie du presque* tratteggia un pensiero “dell'istante” per cui la realtà si dà solo nella sua instabilità, nelle sue mutazioni incessanti, secondo configurazioni sempre nuove e sfuggenti (pp. 97-98).

Ma il *métissage*, proprio in quanto paradigma, non può fare a meno del contributo dell'arte. Laplantine e Nouss dedicano un capitolo all'arte meticcica, che non è solo l'arte sorta ai confini di tradizioni culturali diverse (come ad esempio il jazz o il

fado), ma anche, in senso più ampio, l'arte capace di farci ascoltare il linguaggio dell'eterogeneità e della pluralità. Si giustifica così la rilevanza accordata al romanzo, considerato, in una prospettiva che si rifà scopertamente alle teorie di Bachtin, come spazio polifonico e dialogico, nel quale può risuonare – attraverso la mescolanza dei generi e delle strutture narrative – la voce dell'altro. Per quanto concerne, invece, le arti figurative, l'esempio più emblematico di meticcio sul piano formale viene colto nella tecnica del *collage* (così come viene utilizzata in particolare dal cubismo, dal dadaismo e dal surrealismo), con cui ci si propone d'infrangere l'unità della superficie pittorica, per sovvertire l'immagine convenzionale della realtà operando avvicinamenti inattesi tra i materiali più disparati.

Infine, il *métissage* è anche un'etica, basata su tre grandi dispositivi: la memoria, l'incontro, il divenire. Spetta alla memoria di vigilare affinché, all'interno di ogni alleanza meticciosa, ciascun elemento conservi la propria identità. Il rapporto con l'altro assumerà poi la valenza di un incontro, cioè di una relazione paritaria e non definibile *a priori*, in cui si resta sempre attenti e disponibili nei confronti dell'altro. Ma tutto ciò non può realizzarsi se non si passa da una prospettiva spaziale e quantitativa (tipica del *métissage* in senso biologico) a una prospettiva temporale e qualitativa: proprio quest'ultima, infatti, distingue il *métissage* da altre forme di *mélange* (come il misto e l'ibrido), che possono essere afferrate staticamente. Il *métissage*, invece, è in costante movimento; la sua temporalità sarà quella del divenire, inteso come vettore di cambiamenti incessanti, che, in modi originali e imprevedibili, fanno (e rifanno) l'uomo e la realtà. Laplantine e Nous attribuiscono così al *métissage* il carattere che, per Glissant, rappresentava il tratto distintivo della creolizzazione rispetto al meticcio stesso.

3. Identità e alterità

Successivamente, Laplantine e Nous sono tornati sull'argomento, pubblicando diversi studi anche individuali e firmando di nuovo, nel 2001, un'opera a due mani: una sorta di dizionario del *métissage*, le cui voci riflettono l'esigenza di precisare i contorni di un paradigma rimasto forse un po' troppo duttile, dunque suscettibile di essere riadattato e manipolato dai *media*. Nella prefazione, i due autori si chiedono infatti se il successo riscosso dalla nozione di *métissage* non dipenda da un suo sostanziale fraintendimento. Ad esempio, molti confondono ancora il *métissage* con il sincretismo, con «l'euforica risoluzione delle contraddizioni in un insieme omogeneo», con «l'espressione quasi unanime di quella "mondializzazione" o "globalizzazione" che rappresenta, come vedremo, il contrario dell'universalità meticciosa» (Laplantine e Nous 2001, p. 8). Oppure, altri estendono arbitrariamente la nozione di *métissage*, che finisce per designare qualsiasi fenomeno si collochi sotto gli auspici dell'intreccio e della condivisione. Dunque, benché il *métissage* non sia un "oggetto", e il pensiero meticcio non debba ricadere nella staticità di un sistema chiuso, occorre approfondirne alcuni concetti-chiave, dando loro la struttura di una re-

te, cioè di un percorso non lineare né preordinato, ma ricco di passaggi e di rimandi interni. Ciò consente di chiarire un punto decisivo, lasciato prima in ombra: in cosa consiste l'identità meticcia? Come si articola, in concreto, l'idea di una *multiappartenenza* dell'individuo, in una prospettiva che vuole costituire una terza via tra fusione e differenziazione?

Secondo Laplantine e Nouss, esistono due fondamentali concezioni dell'alterità: l'alterità *relativa* e l'alterità *assoluta* (pp. 52-60). Per la prima, l'altro è ciò che si oppone al soggetto senza modificarlo, visto che il soggetto si rapporta ad esso in forza della propria identità e del proprio sapere; per la seconda, il soggetto s'incontra con l'altro, cioè non gli si oppone né lo riduce a caratteri prestabiliti, quindi può essere trasformato da esso. Implicando una netta separazione tra l'*interno* e l'*esterno*, la concezione dell'alterità relativa segna i limiti dell'io, dell'individuo, di un gruppo, di una cultura. Viceversa, la concezione dell'alterità assoluta decostruisce le nozioni di interiorità e di exteriorità, spostandone i confini e rendendoli fluttuanti: apre il soggetto all'alterità esterna, perché lo rende consapevole dell'alterità che c'è in lui, dell'altro (*degli altri*) che egli è (pp. 52-60). Per Laplantine e Nouss, quest'ultimo processo riveste un ruolo essenziale nella costruzione di un nuovo modello (sia filosofico che antropologico) d'identità: non riusciremo mai a dialogare davvero con individui o gruppi di altre culture, se avremo un'immagine chiusa e monolitica della nostra e dell'altrui soggettività (oltre che della cultura stessa). Si potrebbe sostenere che la nozione di un'identità meticcia sorga dalla convergenza di due prospettive: una prospettiva teoretica (ricavata in particolare da Deleuze e Derrida), la quale, rinunciando ai principi d'identità e di non contraddizione, e alla connessa logica della disgiunzione e dell'esclusione (vero o falso, bianco o nero ecc.), non emargina più l'alterità al di fuori dell'essere; una prospettiva etica (ricavata in particolare da Lévinas e Ricœur), che considera l'alterità come costitutiva della soggettività, ponendo in reciproca tensione il concetto di *autonomia* e quello di *eteronomia*¹⁰.

L'identità meticcia sarà dunque l'identità plurale di una soggettività la cui autonomia si fonda su una serie di eteronomie: il meticcio non ignora le frontiere che esistono tra le sue diverse appartenenze, ma è in grado di attraversarle, accettando di vivere l'esperienza di spaesamento, di perdita e di alienazione che contrassegna il passaggio dall'una all'altra (pp. 192-198, e 215-218). Per il meticcio, infatti, l'alterità resta sempre assoluta: essa non può coincidere con la semplice differenza qualitativa posta tra individui o oggetti che condividono lo stesso quadro di riferimento. Proprio per questo motivo, Laplantine e Nouss sostituiscono la nozione di differenza con quella di *incommensurabilità* (p. 58), che essi traggono dall'epistemologia post-positivistica di Thomas Kuhn: come i paradigmi, utilizzati successivamente

¹⁰ Laplantine e Nouss si riferiscono in particolare ai seguenti testi: Deleuze 1968; Derrida 1972 e 1987; Lévinas 1974; Ricœur 1990.

dalla scienza, sono incommensurabili tra di loro, poiché rivoluzionano di volta in volta il modo di vedere il mondo (Kuhn 1962), così non c'è continuità tra il soggetto e il suo altro, e neppure tra le diverse identità che compongono l'identità meticcia. All'interno di quest'ultima, l'eterologia (cioè il discorso sull'altro e, al tempo stesso, il discorso dell'altro) deve tradursi in un'eteroprassi, cioè in un'esperienza o in una "pratica" dell'alterità per cui le diverse identità non coesistono simultaneamente, ma si giustappongono successivamente, in un divenire temporale che ne preserva gli scarti, gli intervalli, la reciproca incommensurabilità. Suscettibile di infinite variazioni guidate da una logica imprevedibile, l'eteroprassi non può essere sottomessa a un sapere preordinato; piuttosto, essa trova un'esemplare illustrazione all'interno del romanzo, in cui – come ha evidenziato Bachtin – alterità autonome (punti di vista individuali, ma anche forme culturali e modelli identitari) si confrontano, dialogano, s'intrecciano tra di loro nello svolgersi di una storia, cioè in una dimensione non tanto spaziale quanto temporale, non tanto sincronica quanto diacronica (Laplantine e Nouss 2001, pp. 289-302). Il problema dell'identità mette bene in evidenza che non esiste *il métissage*, ma si danno piuttosto innumerevoli modalità di *métissage*; e che il pensiero meticcio non è una conoscenza *del métissage*, ma una conoscenza che avviene *attraverso* e *all'interno* del *métissage*. Pertanto, il *métissage* ha sempre a che fare con una soggettività, e non con un'oggettività astratta.

Questo significa forse che il *métissage* si caratterizzi soltanto come fenomeno individuale? Laplantine e Nouss affermano che il *métissage* non può essere considerato come una politica identitaria, in quanto costituisce innanzitutto una scelta personale; nello stesso tempo, essi ne fanno anche una strategia di acculturazione e di relazione intergruppi, definendolo come una terza via tra universalismo e comunitarismo, tra integrazione e rivendicazione delle differenze. Probabilmente, questa ambiguità si scioglie, se teniamo presente la critica da loro rivolta alle teorie che accentuano la dimensione collettiva dell'identità e che fanno dell'appartenenza etno-culturale un sostrato oggettivo e immutabile, in grado di condizionare rigidamente i comportamenti di individui e gruppi. Per i due autori, occorre invece impostare il problema dell'identità a partire dalla soggettività, e dalla possibilità – aperta a quest'ultima – di muoversi tra diverse appartenenze; tuttavia, la soggettività meticcica si proietta sempre in una dimensione intersoggettiva, e ciò «crea le condizioni per un'oggettivazione della soggettività, poiché l'oggettività nasce dall'intrecciarsi dei giudizi, dalla condivisione dei punti di vista» (p. 15).

Ma il problema è ancora più complesso, coinvolgendo le nozioni di *universalità* e di *totalità*, così come i rapporti che esse intrattengono, rispettivamente, con i concetti di *singularità* e di *molteplicità* (pp. 547-556, e 570-578). Da un lato, il pensiero meticcio è un pensiero della pluralità, che ci sottrae alla concezione della totalità come unità, cioè a un modello – gnoseologico e ontologico – per cui le parti esistono solo in funzione del tutto, e la conoscenza coincide con la coerenza e la coesione del

senso, con la possibilità di integrare tutti gli aspetti della realtà in un sistema organico ed esaustivo. Allo stesso modo, il pensiero meticcio non può non prendere le distanze da una concezione dell'universalità come univocità e trascendenza, come ordine necessario e predeterminato – tanto della natura quanto della storia – al quale ricondurre ogni singolarità, negatività o contingenza. In tal senso, il *métissage* si oppone radicalmente ai processi di globalizzazione economica e culturale, che rappresentano il tentativo di imporre un'unità senza residui, una standardizzazione delle idee e dei comportamenti, una società che non abbia più un altrove, né spaziale né temporale. Dall'altro lato, il pensiero meticcio non può fare a meno delle nozioni di totalità e di universalità: non può farne a meno sul piano epistemologico, perché altrimenti dovrebbe adottare una logica del frammento e della frammentazione che metterebbe a rischio la logica della relazione; non può farne a meno sul piano etico-politico, perché altrimenti dovrebbe appiattirsi sulle posizioni del multiculturalismo, il cui ideale – la coesistenza di gruppi separati, ciascuno dei quali difende la propria cultura d'origine e tollera quella degli altri, ma proteggendosi reciprocamente dall'incontro con gli altri – costituisce a sua volta l'esatto contrario dell'interculturalità meticcia. Il pensiero meticcio deve piuttosto rivedere quelle nozioni, concependo una totalità aperta, mai data e stabilizzata una volta per tutte, e una universalità "concreta", sempre situata, incompiuta, che entri costantemente in tensione con la singolarità e accetti l'esistenza della contraddizione, della negatività, di ciò che è fuori o altro da sé¹¹.

Così concepita, l'universalità meticcia sarà quella «del soggetto umano in quanto essere di dialogo e di trasformazione» (p. 575), il quale non cessa mai di differire sia dagli altri che da se stesso; sarà la capacità di riconoscere tutto ciò che dobbiamo agli altri, di accettare che non si è mai davvero all'origine della propria cultura e della propria lingua, e che non esiste tanto lo straniero, quanto l'estraneità tra il passato e il presente, tra se stessi e gli altri, tra le diverse figure del proprio sé; sarà, anche, la capacità di non ricadere in un relativismo generalizzato e sterile, di non tollerare qualsiasi abitudine culturale in nome di un presunto "diritto alla differenza", ma di mettere in gioco spazi di confronto ed eventualmente di scontro, in riferimento a una totalità più ampia di quella costituita da una singola comunità. Questa universalità, che si esplica essenzialmente sul piano linguistico, non coincide né col tentativo di adeguare le parole alle cose in una sorta di "grammatica universale", né con quello di preservare l'univocità del senso nel passaggio da una lingua all'altra, ma con un'opera d'incessante traduzione per cui il senso appare inscindibile dal segno entro cui si singolarizza, e ogni lingua appare trasformata dal confronto con le altre, in quella totalità aperta che è per l'appunto l'infinito del linguaggio (p. 576). Rispetto a tale pratica, l'arte svolge una funzione esemplare:

¹¹ Nel definire questo concetto di universalità, Laplantine e Nouss (2001, p. 573) si rifanno all'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre e alla teoria estetica di Theodor W. Adorno.

l'arte, infatti, mentre sfugge alle istanze totalizzanti di un'unità chiusa e standardizzata, ci mostra che l'universalità si lascia riconoscere solo nella singolarità di un'altra esperienza. Anche sotto questo profilo, il *métissage* disegna i percorsi – sempre instabili e incerti – di un'avventura etica ed estetica (p. 9).

4. *Métissage* e storia

Benché il titolo del libro possa trarre in inganno, *La pensée métisse* di Serge Gruzinski (1999) ci fornisce un punto di vista sul *métissage* che non coincide con quello messo a fuoco negli scritti di Laplantine e Nouss. Intanto, va detto che Gruzinski è uno storico dell'età moderna, specializzato nello studio delle società coloniali dell'America latina: il suo approccio è quindi di tipo storiografico, anche se intende realizzare una sorta di corto-circuito tra passato e presente, servendosi di materiali tratti dall'antropologia, dall'arte e dal cinema. Come vedremo, Gruzinski compie un'analisi assai puntuale dei *métissages* avvenuti in una certa area storico-geografica (il Messico del Cinquecento, all'indomani della Conquista spagnola); tale analisi non è però fine a se stessa, ma risponde all'esigenza di chiamare il passato in soccorso del presente, mostrando che processi quali la mondializzazione e la globalizzazione economica non sono inediti come crediamo: nel contesto odierno, in cui la mescolanza tra le culture appare un fenomeno tanto oggettivo (perché possiamo riscontrarne gli effetti nella vita quotidiana) quanto inafferrabile (perché sovverte le nostre categorie, i nostri punti di riferimento abituali), studiare i *métissages* che si sono verificati in passato può aiutarci a comprendere quelli che si verificano oggi, sfuggendo sia a una banalizzazione del problema, sia a un'enfatizzazione della sua "novità".

Gruzinski prende le distanze dalla «retorica del *métissage*», scorgendovi l'espressione di un linguaggio alla moda (sfruttato dai *mass media* e dalla pubblicità), ma anche di un'ideologia postmoderna o postcoloniale che oppone le ragioni dell'«ibrido» a una modernità dipinta come monocentrica e unidimensionale¹². Nello stesso tempo, egli considera riduttivo definire il *métissage* come un fenomeno culturale, quando si tratta di un fenomeno che investe tutti i campi della realtà e dell'immaginario: dalla religione all'economia, dai rapporti giuridici ai processi istituzionali e politici, dall'espressione artistica alle forme più superficiali di consumo. Anzi, i *métissages* (egli ritiene più corretto parlare di questo fenomeno al plurale) non riguardano tanto le culture, quanto le società, cioè individui, gruppi, classi sociali, che si scontrano e si mescolano, scambiandosi o imponendosi frammenti dei loro rispettivi universi; ora, poiché la selezione di tali frammenti non è arbitraria, ma ubbidisce sempre a rapporti di forza, di dominazione o di sottomissione, per spiegare i meccani-

¹² Gruzinski si riferisce in particolare agli scritti di Homi K. Bhabha sul concetto di *ibridità* (Bhabha 1990 e 1994), e all'«elogio della creolità» avanzato in Bernabé, Chamoiseau e Confiant 1989.

smi che regolano di volta in volta i *métissages* occorre ricostruire i contesti storici entro i quali si sono sviluppati (Gruzinski 1999, p. 223 e sgg; Gruzinski 2008a, pp. 16-25; Gruzinski 2008b, pp. 58-68). In tal senso, l'antropologia va integrata con la storia (più che con la filosofia): il «pensiero meticcio» non è, come per Laplantine e Nouss, un modello conoscitivo *sui generis*, in grado di pensare il *métissage* in quanto tale, ma l'insieme dei procedimenti conoscitivi, espressivi, comunicativi che hanno reso possibili certi *métissages*, in una certa epoca e in un certa area geografica. Ciò non significa che non esistano anche delle costanti, in assenza delle quali sarebbe impossibile confrontare i *métissages* del passato con quelli odierni; ma esse costituiscono soltanto l'ossatura del pensiero meticcio, su cui s'innestano qualità e differenze specifiche. Non a caso, Gruzinski dichiara apertamente di voler studiare i processi di costruzione dei *métissages*, addentrandosi in un'analisi genetica che mette necessariamente in campo condizioni e variabili storiche.

Tuttavia, anche adottando una prospettiva storica, non è facile “vedere” né, tanto meno, analizzare i *métissages*. Esistono infatti diversi ostacoli epistemologici: l'utilizzo delle nozioni di *cultura* (intesa come totalità coerente, stabile, dotata di contorni tangibili) e di *identità* (che assegna a ogni essere o a ogni gruppo umano caratteristiche e aspirazioni a loro volta determinate)¹³; l'etnocentrismo, ma anche l'opposta tendenza a privilegiare la “visione dei vinti”, nella misura in cui questi ultimi vengono racchiusi in un quadro puramente autoctono e omogeneo¹⁴; l'idea della storia come evoluzione lineare e progressiva; la convinzione secondo cui esisterebbe un ordine delle cose, e ogni sistema tenderebbe a conservare o a recuperare la condizione originaria di equilibrio. Tutte queste concezioni ostacolano la comprensione dei *métissages*, perché ci spingono a considerarli come processi sia *marginali* (= in grado di propagarsi solo ai confini di totalità impeccabilmente strutturate), che *transitori* (= in grado di turbare solo momentaneamente la regolarità di un certo sviluppo). Esse ubbidiscono però a un paradigma meccanicistico e deterministico che appare ormai obsoleto anche all'interno della scienza in cui aveva

¹³ Gruzinski evidenzia come tali nozioni si siano consolidate – dapprima in ambito antropologico, poi anche in ambito sociologico e storico – sotto l'influsso del culturalismo; in tal senso, egli riprende la critica mossa da Jean-Loup Amselle tanto all'antropologia culturale statunitense quanto all'antropologia strutturale francese, che avrebbero ugualmente contribuito a elaborare una visione essenzialista della cultura per la quale ogni gruppo umano costituisce un universo chiuso, dotato di una specifica identità in grado di differenziarlo nettamente da tutti gli altri (cfr. Amselle 1990). Per Gruzinski, se vogliamo continuare a utilizzare il termine *cultura*, dovremmo intendere con esso qualcosa che «si avvicina di più a una nebulosa in continuo movimento che non a un sistema ben definito» (Gruzinski 1999, p. 46). Come esplicherà meglio in un altro contesto, è sbagliato ricondurre il *métissage* a una mescolanza tra le culture: le culture non si mescolano, per la semplice ragione che non rappresentano mai entità autonome le une dalle altre (Gruzinski 2008a, p. 17).

¹⁴ Sotto questo profilo, Gruzinski (1999, pp. 51-52) critica anche la prospettiva che anima i *cultural studies*.

trovato la sua formulazione più esemplare, ovvero la fisica: sulla scorta delle indagini e delle teorie più recenti (Gruzinski cita in particolare i lavori di Ilya Prigogine), appare evidente che la maggioranza dei sistemi presenti nella natura contemplano un ampio margine di fluttuazione tra diversi stati di equilibrio e la connessa possibilità di approdare a nuove e originali configurazioni. Ma, una volta adottato il paradigma *della complessità*, appare altresì evidente che i *métissages* condizionano profondamente i sistemi entro cui s'introducono, costituendone una dinamica fondamentale, dai risvolti tanto complessi quanto imprevedibili. Per tentarne una spiegazione, occorre allora rivedere gli attrezzi concettuali utilizzati nella ricerca storiografica, avendo presente che l'oggetto d'indagine va pensato sul modello – aleatorio, mutevole, incerto – di una *nuvola*¹⁵. Anche per questo motivo, nessuna disciplina può risolvere – da sola – le questioni sollevate dai *métissages*: sarebbero necessarie – osserva Gruzinski – delle scienze “nomadi”, in grado di circolare da una disciplina all'altra, elidendo sia le frontiere poste tra i vari saperi che le categorie troppo rigide (economia, società, civiltà, arte, cultura ecc.) entro cui incaselliamo tali questioni.

Come dicevamo, lo studio di Gruzinski si concentra sui *métissages*¹⁶ avvenuti nel Messico del Cinquecento, considerandoli inscindibili da due processi che caratterizzano l'America latina in questo periodo: lo choc della Conquista (ovvero lo stato di disordine conseguente all'arrivo dei *conquistadores*, e la connessa perdita – da parte degli Indiani del Messico – dei punti di riferimento politici, religiosi, simbolici) e l'occidentalizzazione (ovvero l'insieme dei mezzi di dominazione imposti dall'Europa rinascimentale: dalla religione cattolica all'economia di mercato, dalle istituzioni politiche ai modelli di rappresentazione della realtà, agli stili artistici). Tuttavia, Spagnoli e Indiani, vincitori e vinti, non vanno intesi come due blocchi monolitici: già eterogenei al loro interno, i due gruppi lo diventano ancora di più quando entrano repentinamente in contatto, in un contesto perturbato dove neppure gli Spagnoli possono conservare inalterati i propri valori o le proprie credenze, mentre la precoce comparsa di individui “meticci” (nati generalmente dall'unione tra i *conquistadores* e le donne indigene) rende difficile operare una netta delimitazione tra i due Mondi. Sarebbe insomma riduttivo leggere questa comples-

¹⁵ Gruzinsky cita I. Prigogine, che nelle *Leggi del caos* riprende l'opposizione – già avanzata da Popper – tra la fisica classica, volta a ricercare ovunque la precisione degli *orologi*, e la fisica odierna, che si focalizza piuttosto su strutture complesse e caotiche come le *nuvole* (cfr. Gruzinski 1999, p. 54, e Prigogine 1993, pp.13-14).

¹⁶ A questo proposito, Gruzinski introduce una distinzione tra il termine *métissage* (riferito agli «intrecci avvenuti nel Cinquecento, sul suolo americano, tra individui, immaginari e stili di vita provenienti dai quattro continenti – America, Europa, Africa, Asia») e il termine *hybridation* (riferito invece agli «intrecci che si sviluppano all'interno di una medesima civiltà o di un medesimo contesto storico – l'Europa cristiana, la Meso-America – e fra tradizioni che coesistono spesso da diversi secoli»): Gruzinski 1999, p. 57.

sa situazione alla luce del binomio acculturazione-deculturazione: non sono due culture (cioè due totalità organiche e coese) a incontrarsi/scontrarsi, ma “frammenti” di Europa e di America¹⁷. Certo, è indubbio che tale incontro/scontro avvenne entro precisi rapporti di forza; tuttavia, se gli Indiani avevano la necessità di sopravvivere, gli Spagnoli avevano quella di adattarsi, per cui anche lo scontro assunse ben presto i tratti di una negoziazione fatta di compromessi e accomodamenti reciproci. Così, sebbene l'occidentalizzazione cercasse di porre rimedio al caos della Conquista, costruendo una società coloniale che replicasse sistematicamente il Vecchio Mondo, entrambi i processi ebbero effetti imprevedibili. Da un lato, il fatto che la comunicazione tra Indiani e Spagnoli fosse impervia, ricca di fraintendimenti e distorsioni, stimolò le capacità d'invenzione e d'improvvisazione, favorendo paradossalmente – a causa della sua intrinseca ambiguità – l'attitudine a combinare i “frammenti” più disparati. Dall'altro lato, il coinvolgimento degli Indiani nella replica del Vecchio Mondo fece sì che questa non risultasse troppo fedele; iniziati alle tecniche (lavorative, artigianali, artistiche) dell'Occidente, gli Indiani attivarono un mimetismo denso di variazioni e di deviazioni rispetto ai modelli iniziali. In altri termini, entrambi i processi mettono subito in evidenza come i *métissages* americani siano fenomeni per nulla lineari e univoci: pur frutto della violenza e della sopraffazione, seppero mobilitare energie e tensioni, con risultati inattesi e originali.

Nel Messico del Cinquecento, i *métissages* hanno pervaso ogni ambito dell'esistenza. Anche se non è sempre facile reperirne le tracce, esiste un ambito in cui la documentazione appare immensa: quello dell'immagine, visto che le sole superfici dipinte (in chiese, conventi, dimore signorili) si estendono per circa 300.000 m² (Gruzinski 1999, p. 107). Tale diffusione seguì i percorsi dell'occidentalizzazione: l'intento – portato avanti soprattutto dagli ordini religiosi – era di promuovere l'evangelizzazione e combattere l'idolatria, superando gli ostacoli posti dalle barriere concettuali e linguistiche. Ma, anche in questo caso, la riproduzione degli schemi visivi e, al tempo stesso, degli “immaginari” europei fu affidata a *tlacuilos* indigeni, cioè a pittori che provenivano da altre tradizioni, e che ebbero l'occasione di scoprire un repertorio di forme nuove ed eterogenee (infatti, l'arte europea trapiantata in America era un amalgama di stili: spagnolo e fiammingo, italiano e nordico, medioevale e rinascimentale). Copiando e interpretando questa molteplicità di modelli, i *tlacuilos* crearono immagini meticce: prodotti eclettici, solitamente trascurati dagli storici dell'arte, ma sui quali si concentra l'attenzione di Gruzinski, che vi ricerca le chiavi per comprendere i *métissages* di ieri e di oggi. In tal senso, Gruzinski riprende la strada già percorsa – sul finire dell'Ottocento – da Aby War-

¹⁷ Cfr. Gruzinski 1999, pp. 59-104. Secondo Gruzinski, occorre quindi riconsiderare il concetto di acculturazione, mettendolo in rapporto con quello di *métissage* (egli cita i lavori pionieristici di Aguirre Beltrán 1958).

burg, che, interrogandosi sui misteriosi rapporti esistenti tra la “cultura primitiva” degli Indiani del Nuovo Messico e la civiltà del Rinascimento, «non aveva esitato a intrecciare le piste dell’antropologia con quelle della storia dell’arte» (p. 8).

5. Immagini in movimento

Il libro di Gruzinski si apre e si chiude facendo riferimento a Warburg. Se nell’ultima pagina si tratta solo di un accenno, le pagine iniziali rappresentano invece una sorta di tributo alla metodologia inaugurata dal grande storico dell’arte, e alla sua fondamentale intuizione dei legami che uniscono culture lontane nello spazio e nel tempo. Gruzinski rievoca il viaggio intrapreso da Warburg, nel 1896, presso gli indiani Pueblo del Nuovo Messico, viaggio da cui doveva trarre origine, quasi trent’anni dopo, la celebre conferenza sul *Rituale del serpente*. In particolare, cita i passi della conferenza in cui Warburg, commentando alcune fotografie scattate durante il viaggio, racconta di essere rimasto colpito dalla coesistenza – nella piccola chiesa di Acoma – di elementi europei (un altare barocco, con immagini di santi) e di elementi indigeni (affreschi raffiguranti simboli cosmologici pagani)¹⁸. Gruzinski nota che Warburg non approfondisce questo nesso: del resto, egli era partito per il Nuovo Messico con l’intento di esplorare l’America preispanica e “selvaggia”, ricercandovi gli strati più profondi del pensiero primitivo e le radici stesse della simbolizzazione. Tuttavia, rifacendosi all’interpretazione data da Philippe-Alain Michaud in *Aby Warburg et l’image en mouvement* (1998), Gruzinski sottolinea come quel viaggio dovesse svolgere una funzione cruciale anche in rapporto all’oggetto di studio per eccellenza del giovane Warburg: l’arte del Rinascimento italiano, su cui all’epoca aveva già pubblicato lavori importanti¹⁹. Per un singolare *détour*, Warburg trova nei rituali magici degli indiani Pueblo alcune risposte agli enigmi del Rinascimento, in una rete di anacronismi che sigla il ruolo giocato, nella conoscenza del passato, dall’esperienza del lontano e del diverso. Si tratta dunque di capire se l’intuizione di Warburg non avesse anche qualche base storica: «E se le “culture primitive”, che Warburg credeva di osservare, fossero state culture già impregnate di elementi europei, se fossero state culture “meticce”?» (Gruzinski 1999, p. 9).

Jean-Philippe Uzel afferma che Gruzinski è un po’ ingiusto nei confronti di Warburg, quando avanza le pretese di dare un fondamento storico alla sua “intuizione”; basta leggere le note preparatorie al *Rituale del serpente*, per accorgersi che Warburg non si era limitato a intuire la presenza, nella cultura Pueblo, di «strati ispanico-indiani», ma aveva formulato una precisa ipotesi: che le espressioni artistiche degli Indiani del Nuovo Messico fossero prodotti ibridi, risultanti dal processo per cui, alla fine del Cinquecento, il sistema di rappresentazione europeo si era venuto

¹⁸ Warburg 1988, trad. it. pp. 24-26. La conferenza era stata scritta da Warburg nel 1923.

¹⁹ Cfr. Warburg 1893 e 1895.

sovrapponendo a quello indigeno (Uzel 2003, pp. 403-422). «Da un punto di vista filologico – scriveva Warburg – siamo dunque di fronte all’oggetto più difficile che si possa immaginare: un palinsesto, il cui testo, anche se lo portiamo alla luce, resta contaminato»²⁰. A nostro parere, Uzel ha ragione: probabilmente, il debito di Gruzinski nei confronti di Warburg è più ampio di quanto egli sia disposto (almeno esplicitamente) ad ammettere. Riteniamo però che tale debito non si esaurisca né sul piano tematico, né sul piano di una generica alleanza tra storia dell’arte e antropologia, ma si estenda anche al metodo impiegato da Gruzinski per analizzare le complesse simbologie delle immagini meticce, al modo con cui s’interroga sul loro significato. Tale convinzione è supportata dal fatto che Gruzinski cita più volte il testo di Michaud, in cui viene sviluppata una linea interpretativa – ricavata in parte da Georges Didi-Huberman – per la quale l’originalità del metodo warburghiano consiste soprattutto nell’idea di un radicale dinamismo sia delle immagini che del sapere volto a indagarle.

Michaud parte dalla rivoluzione operata da Warburg, negli studi sull’arte rinascimentale, quando collega il ritorno ai modelli dell’antichità classica con l’esigenza di rappresentare i corpi *in movimento*: gli artisti del Rinascimento si rifanno al passato non per trarne un repertorio di figure statiche e armoniose, ma per riscoprire le formule espressive con cui rendere le tensioni, le forze contraddittorie che agitano il vivente; lungi dal riprodurre nelle loro opere canoni astratti e atemporali, quegli artisti si servono dei modelli antichi per risolvere problemi tipicamente moderni, per dare forma sia alla singolarità della loro visione che alla realtà in cui sono immersi. Ma la nuova concezione del Rinascimento – e la connessa elaborazione di categorie destinate a diventare famose: le *Pathosformeln*, o «formule del patetico», il *Nachleben der Antike*, o «sopravvivenza dell’antichità» ecc.²¹ – è solo la premessa di una più ampia rivoluzione teorica che investe gli attrezzi concettuali della storia dell’arte, e che eleva il movimento a principio costitutivo dell’immagine artistica. Secondo Michaud, c’è un filo rosso che unisce le prime ricerche di Warburg al suo viaggio nel Nuovo Messico e, infine, al progetto di un *Atlante della memoria*: l’attenzione per i punti di rottura, per gli anacronismi, per il complesso gioco di spostamenti e avvicinamenti, di differenze e ripetizioni che siglano la storia – le sopravvivenze e gli oblii – delle immagini; l’esigenza, quindi, di fondare un’«iconologia dell’intervallo»²² che non verta più su degli oggetti, ma su tensioni, analogie, contrasti o contraddizioni. In tal senso, il metodo warburghiano di

²⁰ Warburg 1998, p. 257. Questo passo appartiene a un gruppo di note scritte da Warburg nel 1923, in preparazione della conferenza sul *Rituale del serpente*, e rimaste lungamente inedite presso gli Archivi del Warburg Institute di Londra, col titolo *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos*.

²¹ Per tali categorie, si vedano Warburg 1905 e 1912.

²² Warburg utilizza questa formula («Eine Iconologie des Zwischenraumes») in un diario del 1929, citato in Gombrich 1986 (1970), p. 253.

“montare” le immagini (sui pannelli delle mostre o sulle tavole del suo *Atlante della memoria*) viene ricondotto da Michaud a un dispositivo cinematografico: alla base, vi sarebbe quell'estetica del movimento che si esprime, alla fine dell'Ottocento, nel cinema nascente, e che mette in campo pure relazioni dinamiche, flussi d'immagini regolati da fenomeni di attrazione e repulsione visiva.

Insomma, come nota Didi-Huberman nella Prefazione, il movimento si configura a un tempo «come oggetto e come metodo, come sintagma e come paradigma, come carattere delle opere d'arte e come sfida posta al sapere stesso che pretenda di dirne qualcosa» (Michaud 1998, p. 10). Del resto, proprio Didi-Huberman aveva già posto l'accento sul fatto che la storia dell'arte diventa con Warburg un *sapere-movimento*, un dominio fluido e aperto agli sconfinamenti interdisciplinari anche in virtù dell'istanza di pensare ogni immagine in rapporto a tutte le altre, cioè in una dinamica instabile di latenze e di risvegli²³. Ecco perché, come osserverà in seguito, la ricerca warburghiana delle “fonti” di un quadro è l'esatto contrario del tentativo di risalire a un punto unico e originario: ciò che gli storici definiscono come una “fonte” non è altro che «un reticolo di “fonti” già trasformate, divise, mescolate, alluvionate, impure», ovvero una serie di montaggi «dotati – come nel cinema – di una capacità di muoversi, di scorrere, di infiltrarsi ovunque, di espandersi o di turbinare come fluidi negli oggetti che da essi sono “influenzati”»²⁴. Ma, se il cosiddetto “influsso” funziona come una biforcazione o un delta, vengono modificate le nozioni stesse di tradizione e di trasmissione storiche. È quanto sottolinea anche Davide Zoletto, che, interrogandosi sul “segreto pedagogico” di Warburg, avvicina la sua prospettiva a quella adottata oggi da coloro che – in settori come l'antropologia, i *cultural* e *visual studies*, la *cross-cultural* e *media education* - «lavorano sulle modalità con cui individui e movimenti sociali costruiscono, trattano e rappresentano (anche, ma non solo, per immagini) le culture e le identità contemporanee (in prospettiva europea, certo, ma, soprattutto, in chiave extraeuropea e transnazionale)» (Zoletto 2004, p. 119). Prima di questi ultimi, infatti, Warburg: 1) ha inteso le tradizioni culturali (e, quindi, anche le identità) non come processi omogenei e continui, ma come il risultato di tendenze conflittuali che implicano una continua ridefinizione di gesti, figure, simboli; 2) ha descritto le ambigue tensioni tra passato e presente nella costruzione di vecchie/nuove entità culturali e sociali; 3) ha privilegiato le età di transizione, i punti di rottura, le zone di confine; 4) ha analizzato tutte le produzioni culturali, anche quelle apparentemente secondarie ed effimere.

Questo ci riporta alle consonanze esistenti tra Warburg e Gruzinski. Certo, alla luce delle osservazioni di Zoletto, alcune di esse si spiegano con l'attualità che riveste

²³ Cfr. Didi-Huberman 1990, pp. 363-4; Didi-Huberman 1995, pp. 296-7 e 379-383; Didi-Huberman 1996, pp. 145-163.

²⁴ Didi-Huberman 2004, pp. 84-96; ma si veda anche Didi-Huberman 2002.

oggi il metodo warburghiano per chiunque s'interessi delle immagini (o, più in genere, delle opere artistiche e letterarie) dal punto di vista sia delle “disgiunzioni” che delle “mescolanze” rintracciabili tra diverse tradizioni e appartenenze. Altre consonanze appaiono però più specifiche, legandosi a quel versante del pensiero di Warburg che è stato maggiormente esplorato da interpreti quali Didi-Huberman e Michaud. Proprio come *questo* Warburg, Gruzinski: 1) intreccia tempi e luoghi differenti, cercando le chiavi per comprendere i *métissages* odierni nei *métissages* messicani del Cinquecento, e leggendo a sua volta il Rinascimento indigeno come un'originale rimodulazione del Rinascimento europeo; 2) si concentra sulla mobilità delle forme e dei contenuti, sottolineando come l'influsso delle immagini europee non si sia esercitato in maniera lineare, ma abbia anzi esplicitato i propri effetti attraverso una rete di tradimenti, contaminazioni, fraintendimenti; 3) rinuncia a stabilire una volta per tutte il significato di un'immagine o di un testo, nella convinzione che – soprattutto nelle immagini e nei testi meticci – i significati siano sempre e comunque molteplici, polarizzandosi di volta in volta su una certa forma o un certo tema, cioè ubbidendo a meccanismi di attrazione e di repulsione indiscernibili a priori; 4) coglie nelle immagini meticce una sorta di dispositivo cinematografico: non a caso, per approfondire la loro analisi, Gruzinski si rifà a due film di Peter Greenaway (*The Pillow Book* e *Prospero's Book*), attribuendo loro il potere di sensibilizzare lo sguardo a processi che generalmente ci sfuggono.

6. *Métissages* dell'immagine

Gruzinski sceglie di analizzare – tra le innumerevoli immagine meticce prodotte dal Rinascimento messicano – due gruppi di affreschi: in primo luogo, quelli che decorano una sala della Casa del Deán, l'edificio più antico della città di Puebla, in origine sontuosa dimora di un ecclesiastico, Tomás de la Plaza, che dal 1564 al 1589 fu il terzo priore della chiesa locale; in secondo luogo, quelli che si trovano all'interno della chiesa agostiniana di Ixmiquilpan, un borgo indio, situato a circa duecento chilometri a nord-ovest di Città del Messico, divenuto oggi una prospera cittadina sulla strada per il Texas (Gruzinski 1999, pp. 112-125).

Il soggetto del primo gruppo di affreschi è di tipo mitologico: una processione di Sibille, rappresentate come eleganti amazzoni, si snoda tra due fregi in cui, su uno sfondo vegetale, compare ripetutamente una misteriosa coppia di personaggi, cioè una centaura dal seno scoperto e una scimmia con l'orecchino e i capelli tagliati a spazzola. Se la centaura deriva dalla mitologia classica, la scimmia sembra invece provenire dalla mitologia dell'antico Messico, dove corrispondeva tra l'altro – sotto il nome di *ozomatli* – a una figura del calendario divinatorio. La coppia è impegnata in un'azione altrettanto enigmatica: la centaura piega lo stelo di un fiore appartenente alla flora messicana (il *pojomatli* oppure l'*ololiubqui*, entrambi potenti allucinogeni), affinché la scimmia possa impadronirsene o respirarne il profumo. Come interpretare questo gesto? Come spiegare la presenza di simili raffigurazioni

negli appartamenti di un prelado? È difficile rispondere a queste domande, perché ignoriamo non solo le fonti, ma anche le intenzioni degli autori di quei dipinti, risalenti agli anni che seguono immediatamente il 1580; sappiamo unicamente che erano con ogni probabilità artisti indigeni, appartenenti forse alle squadre di pittori di *romanos* (di ornamenti “alla romana”, ovvero di grottesche).

D'altra parte, non è meno sorprendente il contenuto degli affreschi di Ixmiquilpan, risalenti all'incirca allo stesso periodo e opera anch'essi di artisti indigeni: guerrieri indiani, seminudi oppure vestiti di pelli di giaguaro o di piume d'aquila, combattono tra loro con mazze e spade di ossidiana, mentre altri affrontano centauri armati di scudi, archi e frecce, nel mezzo di uno scenario costituito da animali fantastici e immense ghirlande vegetali. Anche in questo caso, elementi tipicamente europei (dalla presenza di centauri e ippogrifi alla tensione drammatica che pervade scene e personaggi) si intrecciano con elementi tipicamente indigeni (dai costumi dei guerrieri all'assenza di profondità e al colore uniforme dello sfondo). Tuttavia, sono numerosi i dettagli in cui l'intreccio tra gli uni e gli altri è così stretto da impedire un'attribuzione univoca: ad esempio, le tre frecce impugnate da un centauro sembrerebbero rappresentare l'emblema dell'ordine degli Agostiniani, fondatori della chiesa e dell'annesso convento; ma allora, perché non sono puntate verso il basso, ma verso l'alto, come le frecce del dio Tezcatlipoca nella raffigurazione che ne viene fornita dal *Codex Borgia*? Un'analogia ambivalenza è rintracciabile nel tema dominante degli affreschi, la guerra: dobbiamo vedervi riflessa una reminiscenza preispanica (la cosiddetta “guerra fiorita”, una forma di combattimento rituale volto a catturare prigionieri per poi sacrificarli agli dei), oppure una versione messicana della festa dei *Moros y Cristianos*, in cui la coppia Moro-Cristiano era sostituita da quella Indigeno convertito-Indigeno selvaggio? Tra l'altro, il fatto che la guerra sia il soggetto principale degli affreschi di una chiesa pone un problema supplementare: secondo quale allegoria va interpretata la guerra stessa?

Per Gruzinski, la risposta a quest'ultima domanda si trova in alcuni particolari degli affreschi, che paiono richiamarsi ad episodi delle *Metamorfosi* di Ovidio, un'opera a cui si erano ampiamente ispirati letterati e artisti del Rinascimento europeo e che, ormai, era ben nota anche in Messico alle *élites* indigene o, più in generale, a quanti avevano accesso all'istruzione (come, per l'appunto, i *tlacuilos*): ad esempio, il guerriero che brandisce una testa mozzata, dalla quale distoglie lo sguardo, rievoca l'episodio in cui Perseo, dopo aver vinto la Medusa, si serve della sua testa come di un'arma contro i nemici. Similmente, la centaura che compare negli affreschi di Puebla ricorda un altro personaggio del poema: la figlia del centauro Chitone, Ocirroe, che svela i segreti del destino²⁵. Ovviamente, in Messico come già in Euro-

²⁵ Gruzinski 1999, pp. 138-140. In tal senso, negli affreschi di Puebla sarebbe centrale il tema della profezia, che mette in scena una connivenza tra la semidea del paganesimo e le divinità amerindie: infatti, come abbiamo visto, la centaura inclina lo stelo del fiore verso la scimmia *ozomatli*, che predice a sua volta il futuro. Gruzinski ipotizza che siano proprio questi elementi

pa, si tratta di un Ovidio letto in chiave allegorica, per cui ogni episodio mitologico diventa lo spunto di un insegnamento morale connesso alla dottrina cristiana. Ma proprio questa duplicità consente ai pittori indigeni d'inventare immagini meticce raffinate e complesse, in grado ora di reintrodurre la mitologia amerindia sotto le sembianze della mitologia classica, ora di riabilitare le credenze pre-ispaniche, collegandole indirettamente – cioè, attraverso la mediazione del paganesimo antico – al cristianesimo, di cui avrebbero costituito anch'esse una sorta di prefigurazione (al pari degli Europei, infatti, anche gli Indigeni potevano guardare al loro passato come a un'epoca pre-cristiana). In tale contesto, un ruolo cruciale viene giocato dalla mitologia greco-latina: frutto di molteplici apporti, costitutivamente ibrido e suscettibile di essere interpretato in tanti modi diversi, il mito forniva un insieme estremamente duttile di riferimenti, situazioni e figure; non soggetto alla censura che siglava la tradizione cristiana, esso autorizzava una libertà d'espressione che gli artisti potevano utilizzare per veicolare un pensiero meticcio talvolta mascherato e discreto, talvolta sovversivo o semplicemente eterodosso (Gruzinski 1999, pp. 144-151).

Questo pensiero meticcio viene espresso figurativamente sia in spazi decorativi almeno in apparenza marginali (come nel caso dei fregi che ornano gli affreschi di Puebla), sia nelle sezioni principali dei dipinti (come accade nella chiesa di Ixmiquilpan). In entrambi i casi, gli elementi ornamentali – costituiti da una lussureggiante vegetazione popolata di esseri ibridi, mostruosi o stravaganti – svolgono una funzione tutt'altro che accessoria, dato che i pittori se ne appropriano comunque per inserire forme tratte dal repertorio indigeno (fiori, piante, animali dotati di un valore simbolico). Del resto, anche nei modelli europei possiamo individuare la relazione ibrido-ornamento, che si esprime esemplarmente nella moda delle *grottesche*, tipica dello stile manierista in auge nel Cinquecento. Preferendo il movimento alle forme stabili, il manierismo privilegia le immagini più insolite e fantasiose, e fa così trionfare il gusto della metamorfosi e dell'illusione, dietro cui si cela l'idea di una continuità tra le cose: tra i regni della natura, tra il lontano e il vicino, tra l'oggetto esotico e il prodotto locale (pp. 153-160). E' questo modo di vedere la realtà a lanciare delle "passerelle" tra il Vecchio e il Nuovo Mondo, legittimando ogni tipo di combinazione, purché essa sia regolata, cioè sorretta da analogie non arbitrarie ma effettivamente esistenti. Nel Messico coloniale, lo sviluppo del manierismo viene agevolato dal gusto per l'ornamento già presente nella tradizione indigena, e dai tratti che accomunavano le grottesche italiane alle raffigurazioni pre-ispaniche (in particolare, ai pittogrammi dei manoscritti pre-colombiani: i *glif*): la negazione dello spazio tridimensionale, il rifiuto del principio della verosimi-

decorativi a svelare il significato complessivo degli affreschi, ovvero la processione delle Sibille (non a caso, profetesse pagane "riciclate" nella storia della rivelazione): la Sibilla si innalza tra il paganesimo antico e il cristianesimo, così come l'allucinogeno stringe un legame tra il paganesimo antico (la centaura) e il paganesimo amerindio (la scimmia *ozomatli*).

gianza o dell'imitazione, la disposizione simmetrica dei motivi, lo scarso rilievo dato all'espressività dei personaggi. A partire da queste parentele formali, si innescano scambi di più ampio respiro tra i due Mondi, in virtù dei quali l'originario processo di ibridazione lascia posto a un autentico processo di *métissage*. Ciò accade a causa di un gigantesco ampliamento degli orizzonti: per l'incontro tra fenomeni specificatamente americani – il caos e l'occidentalizzazione seguiti alla Conquista – e una sensibilità artistica nata in Italia e associata a una corrente del pensiero rinascimentale, la tradizione delle grottesche e dell'ornamento manierista (pp. 160-179).

Di conseguenza, i *métissages* che osserviamo negli affreschi di Puebla o di Ixmiquilpan sono irriducibili a una semplice sovrapposizione di forme europee e di forme indigene: innanzitutto, si tratta di un *confronto*, che non riguarda solo le tecniche e gli stili ma anche le idee e i concetti; inoltre, l'avvicinamento tra i due Mondi determina l'associazione di motivi che, siano essi di origine locale oppure europea, prima di essere tradotti in queste immagini sono già stati oggetto di molteplici mediazioni, aggiustamenti, interpretazioni. Di conseguenza, l'attribuzione non può risultare univoca: in un affresco, la scimmia *ozomatl* non emerge in linea retta dal passato pre-ispanico, né la centaura da un'incisione italiana. Il *métissage* presuppone un terzo termine costituito da un modo d'espressione – le grottesche – e da un immaginario – il mito. La coppia mito-ornamento agisce come una “calamita”, che attira in un medesimo spazio, facendoli convergere sulla superficie da dipingere, elementi di provenienza europea e di provenienza amerindia; si tratta, insomma, di una specie di *attrattore*²⁶, che permette il reciproco adattamento e la successiva riorganizzazione di frammenti disparati e originariamente estranei. L'*attrattore* non si limita a collegare i due mondi, a riconnettere gli spazi e i tempi, ma mescola ininterrottamente elementi occidentali ed elementi indigeni, trascinandoli in continui movimenti di congiunzione/disgiunzione: ad esempio, disgiunzione tra il guerriero indigeno e il centauro che gli sta di fronte, congiunzione tra i piedi del centauro e i sandali indiani che egli calza ecc. E' dunque sbagliato definire il *métissage* come una fusione indifferenziata, come la rinuncia alla singolarità che scaturisce dalla differenza; quello straordinario laboratorio che è il Messico del Cinquecento ci mostra che, davanti a un'immagine meticcica, gli sguardi possono divergere: alcuni vi scorgeranno la sua dimensione occidentale, altri la sua dimensione amerindia, perché è l'*attrattore* a selezionare – di volta in volta – questa o quella connessione.

²⁶ Cfr. Gruzinski 1999, pp. 194-196. Gruzinski usa il termine *attrattore* in senso fisico-matematico, dove sta a indicare un insieme (un punto, una curva, o anche un insieme più complicato dotato di struttura frattale) verso il quale evolve un sistema dinamico, dopo un tempo sufficientemente lungo. Ad esempio, se mettiamo in moto un pendolo, prima o poi questo si fermerà sulla verticale del punto dove è sospeso: il sistema composto dal pendolo ha come attrattore il punto dove il pendolo stesso sta in equilibrio (cfr. Baracca, Fischetti e Rigatti 1998, pp. 117-119).

Oltre ad aver dipinto innumerevoli affreschi, nel corso del Cinquecento i *tlacuilos* hanno eseguito migliaia di immagini sulle pagine dei codici. Nel *Codex florentinus* (realizzato in Messico tra il 1578 e il 1580, sotto la direzione di un monaco francescano, Bernardino de Sahagún), troviamo due immagini – *L'arcobaleno* e *La pioggia* – che rivelano un'altra potenzialità delle immagine meticce: la loro capacità di innovare, di far emergere un originale stile di rappresentazione. Nella prima di queste immagini, s'intrecciano non solo due diverse interpretazioni della pioggia (una più naturalistico-occidentale, l'altra più mitico-amerindia), ma anche due tecniche: il glifo dipinto, ripreso dagli antichi manoscritti pre-ispatici, e il tratteggiato monocromo, ripreso invece dalle incisioni europee. Sottraendo i glifi alla regolarità geometrica della tradizione amerindia con un uso inedito dell'ombreggiatura e del tratteggio, l'artista inventa un linguaggio che si situa a metà strada fra il figurativo e l'astratto. Nell'*Arcobaleno*, l'innovazione risulta piuttosto da un uso inedito delle macchie e dei colori, ma anche in questo caso la coesistenza delle due tradizioni è resa possibile dal fatto che entrambe vengono ripensate e trasformate, tanto nei loro aspetti formali quanto sul piano delle idee e dei contenuti (Gruzinski 1999, pp. 217-221).

Benché siano opere eccezionalmente originali, *L'arcobaleno* e *La pioggia* mettono in evidenza un paradosso che contrassegna tutte le immagini meticce prodotte nel Messico del Cinquecento²⁷: nate in un contesto coloniale dove agivano precisi rapporti di forza, esse sfuggono (almeno in parte, e in proporzioni di volta in volta diverse) al controllo dei loro committenti, dando luogo a un caleidoscopio di forme, temi e motivi le cui infinite combinazioni veicolano contenuti non solo eterogenei, ma anche imprevedibili. L'occidentalizzazione, che in linea teorica avrebbe dovuto produrre una replica del Vecchio Mondo, finisce invece per generare qualcosa d'altro: realtà nuove, dotate di una certa autonomia, e che è ormai impossibile incasellare in una singola tradizione, oppure riportare *sic et simpliciter* alle condizioni costrittive da cui sono emerse. Infatti, nell'incontro/scontro tra due Mondi, le costrizioni suscitano delle reazioni, che vanno dal rifiuto alla relazione di antagonismo o di complementarietà: ad esempio, quando i monaci spagnoli chiedono ai *tlacuilos* di dipingere soggetti cristiani in uno stile manierista, dettano sia il *cosa* che il *come*; eppure, proprio quest'imposizione consente ai pittori di sfruttare le risorse insite nella coppia mito-ornamento, per contrapporsi all'opera di "normalizzazione" e ridare corpo a simbologie di origine pre-ispatica. Vere immagini *in movimento*

²⁷ Gruzinski dedica due capitoli del libro (X e XI, pp. 225-275) ai *métissages* riscontrabili anche in un'opera letteraria: i *Cantares mexicanos*, ovvero una raccolta di canti poetici, redatti in lingua nahua, che per lungo tempo sono stati attribuiti in blocco al periodo pre-ispatico, mentre, secondo studi più recenti, sarebbero stati rimaneggiati o addirittura riscritti nella seconda metà del Cinquecento. Nell'interpretazione che ne fornisce Gruzinski, anche in tali testi è possibile rintracciare le stesse strategie già analizzate nei dipinti: sarebbe la potenza visiva dei *Cantares* a mettere in moto i processi di *métissages*.

(nell'accezione warburghiana del termine), i dipinti messicani esemplificano in modo paradigmatico il processo di cui sono l'espressione, indicando che è il *métissage* in generale a mostrarsi complesso, instabile, incontrollabile. Questo può rappresentare un elemento di fragilità: basta che mutino i rapporti di forza, che il temporaneo equilibrio raggiunto s'incrini o la negoziazione tra i due Mondi s'interrompa, perché la trama si sfilacci, e l'intreccio sia sostituito dal predominio di un unico modello. Ma questo rappresenta anche un elemento di fecondità: basta che l'orizzonte sia abbastanza fluido da lasciare spazio a una certa libertà d'invenzione, perché possano svilupparsi reazioni/creazioni originali, sempre minacciate eppure sempre pronte a rinascere sotto mutate sembianze (Gruzinski 1999, pp. 277-302).

Conclusioni

Secondo Davide Zoletto (2002, p. 9), c'è un equivoco comune alle due rappresentazioni, apparentemente contrapposte, della società prodotte dal modello multiculturalista e da quello del meticciamento: l'idea per cui «le culture (non importa se destinate a rimanere pure o a meticcarsi) sarebbero sostanze o essenze già date precedentemente, o comunque predeterminate e identificate». Alla luce del percorso fin qui tratteggiato, ci pare però di poter affermare che questa critica non si attagli agli studi francesi sul *métissage*: in particolare, le prospettive oggetto della nostra indagine cercano proprio di dissipare tale equivoco, proponendo una diversa rappresentazione della cultura, quindi anche dell'identità individuale e collettiva. Come abbiamo visto, questa diversa rappresentazione attinge ampiamente alla sfera dell'arte: anche se i suoi presupposti sono di tipo antropologico, filosofico, sociologico, e anche se la sua fenomenologia non può fare a meno di un approccio storiografico, il riferimento all'arte si rivela necessario per articolare il paradigma del *métissage* in senso sia teorico che pratico.

Per Glissant, non solo al poeta, ma all'artista in genere spetta ormai il compito di contribuire a modificare l'immaginario delle comunità umane, portandole ad ammettere che «l'altro non è il nemico, che il diverso non mi cancella, che se cambio nell'incontrarlo non significa che mi diluisco, ecc.» (Glissant 1996, trad. it. p. 46). Si tratta di un compito decisivo, in quanto tutte le operazioni globali di politica, di economia o gli interventi militari non potranno mai risolvere le contraddizioni del caos-mondo, se l'immaginario della Relazione non avrà eco nelle mentalità e nelle sensibilità delle umanità di oggi. Del resto, uno degli aspetti del caos-mondo che più faticiamo ad accettare è un elemento di per sé positivo, ma che si scontra con quell'idea di previsione razionale che ha animato per moltissimo tempo non solo l'impresa scientifica, ma anche ogni tipo di progettualità economica, sociale, politica: l'imprevedibilità degli effetti prodotti dalla relazione mondiale, cioè il tratto che costituisce anche il *quid proprium* della creolizzazione. Ora, proprio la visione poetico-artistica ci permette di concepire l'imprevedibilità non più come sottrazione,

ma come apertura, e di «cambiare la nostra sensibilità rispetto a questa questione, mentre nessun concetto e nessun sistema concettuale potrebbe farlo» (p. 81). Se la Relazione non è di per sé morale, una poetica della Relazione come poetica del Diverso assume invece un valore etico, nella misura in cui, respingendo ogni istanza universalizzante, ogni tentativo di livellamento e di omologazione, ci orienta verso la condivisione degli immaginari, verso l'intersoggettività della totalità-mondo (cfr. Glissant 1997).

Per Laplantine e Nouss, ciò che rende così difficile pensare il *métissage* è il fatto che esso viene percepito come contraddittorio, anomalo, ambiguo: la «duplicità meticcica appare come una menzogna dal punto di vista morale, e come qualcosa di illogico dal punto di vista conoscitivo» (Laplantine e Nouss 1997, p. 86). Affascinati dall'omogeneità e dalla pienezza ontologica, tendiamo a rigettare l'alterità (e la temporalità ad essa correlata), scorgendovi un'alterazione e una disgregazione. In ciò si riflette anche un retaggio dell'epistemologia classica, la quale, concependo la conoscenza scientifica come una serie di procedure per identificare gli oggetti, e affermando la priorità ontologica del semplice rispetto al complesso, ha avuto l'effetto di spazializzare il pensiero, e di rendere impensabile la specificità del soggetto in quanto alterità e temporalità. Ecco perché il pensiero meticcico deve abbandonare «la finzione del puro che si sarebbe mescolato, del semplice che si sarebbe complicato» (p. 88); raccogliendo le sollecitazioni provenienti da diverse correnti dell'epistemologia contemporanea, che hanno tematizzato e dato dignità scientifica alle nozioni di disordine e di caos, deve pensare la complessità del reale in quanto tale, senza cercare di ridurla o di trascenderla. Da questo punto di vista, l'arte assume un ruolo esemplare: non solo l'arte meticcica in senso stretto, ma ogni produzione artistica (dal romanzo di Proust a quello di Dostoevskij; dal cubismo al surrealismo) in grado d'incorporare, tanto nei contenuti quanto nei mezzi stilistici ed espressivi, il linguaggio dell'eterogeneità e della pluralità.

La pensée métisse di Gruzinski termina riportando al centro del discorso l'attualità, cioè quel nesso *métissage*-globalizzazione su cui si appuntano le critiche di quanti difendono, oggi, le politiche "locali" dell'identità e dell'appartenenza. Il lungo *détour* storico, compiuto nel Messico della Conquista, indica per l'Autore alcune piste; in particolare, rivela che : 1) la mondializzazione non è affatto un fenomeno recente, visto che già a partire dal Cinquecento – il secolo dell'espansione iberica e della prima globalizzazione economica – assistiamo a interazioni di ogni sorta tra le differenti parti del globo; 2) l'occidentalizzazione non è stato un processo unicamente distruttivo, non ha sempre implicato la cancellazione delle culture non occidentali, ma talvolta ha anzi costituito la *conditio sine qua non* dei *métissages*; 3) i *métissages* stessi sono l'esatto contrario dell'omologazione, dell'uniformità. Così, oggi il *métissage* appare da un lato ineluttabile, essendo il frutto di una storia ormai secolare che coincide col progetto più ambizioso della modernità (= esportare il modello occidentale in ogni angolo del pianeta); dall'altro lato, però, esso non appare

deprecabile, poiché, se l'occidentalizzazione può prevedere la contaminazione, quest'ultima prevede senz'altro la varietà, la novità, la creatività.

Ce lo dimostrano, secondo Gruzinski, le immagini che condensano in modo paradigmatico i *métissages* odierni: le immagini cinematografiche e, segnatamente, quelle nate a Hong Kong – metropoli postcoloniale, emblema del nostro mondo globalizzato e meticcio – dall'incontro tra il cinema occidentale e il cinema asiatico. Se, nel corso del volume, i riferimenti alla cinematografia di un regista europeo, Peter Greenaway, servivano a mettere meglio in luce certi procedimenti utilizzati dai *tla-cuilos* (ad esempio, le modalità con cui hanno conferito ai loro affreschi un movimento irresistibile), ora sono invece alcuni tratti salienti dei dipinti messicani a orientare l'interpretazione dei film diretti da uno dei maggiori registi di Hong Kong e di tutto il cinema asiatico, Wong Kar-Wai, facendoci cogliere elementi trascurati o misconosciuti dai critici che ne hanno analizzato l'opera. I critici parlano di “ambiguità” o “incoerenza” nell'uso delle immagini, nella definizione dei personaggi e dell'impianto narrativo, quando si tratta invece di immagini che non possiedono riferimenti univoci, di personaggi in bilico tra diversi mondi, di racconti che non ubbidiscono alla progressione lineare dei racconti classici. Analogamente, è sbagliato pensare che i film di Wong Kar-Wai si limitino a rispecchiare la condizione di confusione e incertezza, quasi di “evanescenza”, vissuta da Hong Kong – nell'ultima decade del Novecento – tra passato coloniale, neoliberalismo, riannessione alla Cina comunista. Come accadeva già negli affreschi messicani, si tratta di una reazione molto più complessa, irriducibile a un ripiegamento nel “locale” o nella marginalità, e che sa opporsi alle pressioni del colonialismo o del neocolonialismo sfruttando le risorse del *métissage*, cioè imprimendo una direzione impreveduta alle inevitabili trasformazioni imposte dai gruppi dominanti (Gruzinski 1999, pp. 303-316).

Ciò fa sì che, in entrambi i casi, non abbiamo a che fare soltanto con la scomparsa di una cultura, ma anche con l'emergere di nuove creazioni culturali (creazioni meticce, appunto, frutto di determinati intrecci e, al tempo stesso, unico modo di pensarli e rappresentarli) dotate di grande vitalità, di una propria coerenza e di proprie linee di forza. Ciò impedisce, inoltre, di considerare tali creazioni come semplici espressioni artistiche: dietro le manipolazioni dell'immagine e del campo visivo, si celano intenzioni “politiche” come il recupero e il riadattamento del proprio passato o la ridefinizione della propria identità. Un'identità che, ormai, non potrà più articolarsi in una dimensione univoca: Gruzinski cita ripetutamente un verso del poeta e romanziere brasiliano Mário de Andrade – «Sono un Tupi che suona il liuto» – per sottolineare le sorprendenti alchimie di cui è frutto l'identità meticcica, in seno alla quale niente è incompatibile o inconciliabile *a priori*, sebbene l'intreccio di tradizioni (e identità) differenti sia difficile e talvolta doloroso. La fertilità del *métissage*, così come il sospetto o l'avversione di cui è oggetto, dipendono anche da questo: il *métissage* non prevede confini certi, ma una linea di frontiera

aperta, “frattale”, che costituisce una zona di continua interazione tra due Mondi. Mondi che non resteranno uguali a se stessi, ma saranno oggetto di una trasformazione incessante: l'appartenenza all'uno o all'altro non potrà mai essere definitiva, ma si svilupperà attraverso congiunzioni e disgiunzioni, in un inesauribile gioco di spostamenti, fluttuazioni e rimandi.

Nello studio e nella comprensione di tali processi, l'opera d'arte meticcica può fornire un supporto altrettanto importante di quello ricavabile dalla storia e dalle scienze sociali: “eccedendo” se stessa, cioè facendosi portatrice di questioni e tensioni extra-artistiche, ma anche racchiudendo in sé, nelle proprie scelte formali e stilistiche, i segreti di un'alchimia di cui fatichiamo sempre ad afferrare i contorni.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIRRE BELTRÁN, G. (1958), *El proceso de aculturación*, Mexico, Universidad Iberoamericana.
- ALBER, J.-L., BAVOUX, C., WATIN, M., a cura di (1990), *Métissages*, t. II: *Linguistique et anthropologie*, Paris, L'Harmattan.
- ALBERTAN-COPPOLA, S. (1990), *La notion de métissage à travers les dictionnaires du XVIII^{ème} siècle*, in J.-C. Marimoutou Carpanin, J.-M. Racault, a cura di (1990), *Métissages*, t. I: *Littérature et histoire*, Paris, L'Harmattan, pp. 35-50.
- AMSELLE, J.-L. (1990), *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot.
- AUDINET, J. (1999), *Le temps du métissage*, Paris, Éditions de l'Atelier.
- BALSLEV, A.N., RORTY, R. (1991), *Cultural Otherness. Correspondence with Richard Rorty*, Shimla-New Delhi, Indian Institute of Advanced Study; trad. it. *Noi e loro*, Milano, Il Saggiatore, 2001.
- BARACCA, A., FISCHETTI M., RIGATTI, R. (1998), *Fisica e realtà*, t. III, Bologna, Cappelli.
- BÉNAT TACHOT, L., GRUZINSKI, S., a cura di (2001), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Paris, Presse Universitaires de Marne-la-Vallée/Maison des Sciences de l'Homme.
- BERNABÉ, J., CHAMOISEAU, P., CONFIAIT, R. (1989), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- BERNARD, C., GRUZINSKI, S. (1993), *Histoire du Nouveau Monde*, t. II: *Les Métissages. 1550-1643*, Paris, Fayard.
- BESSIÈRE, J., ANDRÉ, S., a cura di (2002), *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Paris, L'Harmattan.
- BHABHA, H.K. (1990), *Nation and Narration*, London-New York, Routledge.
- BHABHA, H.K. (1994), *The Location of Culture*, London-New York, Routledge; trad. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- BONNIOL, J.-L., a cura di (2001), *Paradoxes du métissage*, Paris, Éditions du CTHS.

- CÁCERES, B., a cura di (2001), *Exils et créations littéraires*, Paris, L'Harmattan.
- CÁCERES, B., LE BOULICAUT, Y., a cura di (2003), *Représentation de l'autre et ré-appropriation des mythes*, Paris, L'Harmattan.
- CÁCERES, B., LE BOULICAUT, Y., a cura di (2004), *Littérature de l'exil, littératures métisses*, Paris, L'Harmattan.
- CALLARI GALLI, M., LONDEI, D., SONCINI FRATTA, A., a cura di (2005), *Il meticcio culturale: luogo di creazione di nuove identità o di conflitto?*, Bologna, Clueb.
- CAMERON, L., RUTLAND, A., BROWN, R., DOUCH, R. (2006), *Changing children's inter-group attitudes toward refugees: testing different models of extended contact*, in "Child Development", 77 (5), pp.1208-1219.
- CERTEAU, M. DE (1974), *La Culture au pluriel*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- CERTEAU, M. DE (1980), *L'invention du quotidien*, t. I., Paris, Éditions 10/18; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- CHEVRIER, J., a cura di (1999), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- CLAVARON, Y., DIETERLE, B., a cura di (2005), *Métissages littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne "Jean Monet".
- CLIFFORD, J. (1997), *Roots. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge-London, Harvard University Press; trad. it. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- COURSIL, J. (1999), *La Catégorie de la relation dans les essais d'Édouard Glissant. Philosophie d'une poétique*, in Chevrier, a cura di (1999), pp. 85-112.
- D'ANS, A.M. (1994), *Langue ou culture : l'impasse identitaire créole*, in *Le Métis culturel*, Paris, Maison des cultures du monde.
- DELEUZE, G. (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF; trad. it. *Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino, 1971.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1980), *Mille plateaux*, Paris, Minuit; trad. it. *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987.
- DEPESTRE, R. (1998), *Le Métier à métisser*, Paris, Stock.
- DERRIDA, J. (1972), *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit; trad. it. *Margini – della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997.
- DERRIDA, J. (1987), *Psyché: inventions de l'autre*, Paris, Galilée; trad. it. *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Milano, Jaca Book, 2 voll., 2008-2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1990), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1995), *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1996), *Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarques sur l'invention warburgienne*, in "Genèse. Sciences sociales et histoire", 24, pp. 145-163.

- DIDI-HUBERMAN, G. (2002), *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit; trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004), *Alla ricerca delle fonti perdute. Warburg e il tempo della "Primavera"*, in "aut aut", 321-322, pp. 84-96.
- DUBOUX, R. (1994), *Métissage ou Barbarie*, Paris, L'Harmattan.
- DURIX, J.-P., a cura di (1997), *Syncretisme et interculturel. De Rome à l'ère postcoloniale: cultures, littératures, esthétique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
- GIOVANNINI, D., PINTUS, A. (2005), *Acculturazione, contatto interetnico e relazioni intergruppi*, in G. Serchielli e B. Zani, a cura di, *Persone, gruppi, comunità. Scritti di psicologia sociale in onore di Augusto Palmonari*, Bologna, Il Mulino, pp. 53-80.
- GLISSANT, É. (1981), *Le discours antillais*, Paris, Seuil.
- GLISSANT, É. (1990), *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard; trad. it. *Poetica della Relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- GLISSANT, É. (1993), *Tout-Monde*, Paris, Gallimard; trad. it. *Tutto-Mondo*, Roma, Edizioni Lavoro, 2009.
- GLISSANT, É. (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard; trad. it. *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998.
- GLISSANT, É. (1997), *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard.
- GOMBRICH, E.H. (1986[1970]), *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, Chicago, University of Chicago Press.
- GRUZINSKI, S. (1988), *La colonisation de l'imaginaire: sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol*, Paris, Gallimard; trad. it. *La colonizzazione dell'immaginario: società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo*, Torino, Einaudi, 1994.
- GRUZINSKI, S. (1990), *La guerre des images: de Christophe Colomb à Blade Runner, 1492-2019*, Paris, Fayard; trad. it. *La Guerra delle immagini: da Cristoforo Colombo a Blade Runner*, Milano, Sugarco, 1990.
- GRUZINSKI, S. (1999), *La pensée métisse*, Paris, Fayard.
- GRUZINSKI, S. (2004), *Les Quatres Parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, La Martinière.
- GRUZINSKI, S., a cura di (2008), *Planète métisse*, Arles, Musée du Quai Branly/Actes Sud.
- GRUZINSKI, S. (2008a), "Planète métisse" ou comment parler du métissage, in Gruzinski, a cura di (2008), pp. 16-25.
- GRUZINSKI, S. (2008b), *Mondialisation et métissages*, in Gruzinski, a cura di (2008), pp. 58-68.
- HABERMAS, J. (1992), *Struggles for Recognition in the Democratical Constitutional State*, in A. Gutmann, a cura di, *Multiculturalism*, Princeton, Princeton University Press; trad. it. *Lotta di riconoscimento nello Stato democratico di diritto*, in J. Habermas, Ch. Taylor, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Milano, Feltrinelli, 1998.

- HANNERZ, U. (1992), *Cultural complexity*, New York, Columbia University Press; trad. it. *La complessità culturale*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- KANDÉ, S., a cura di (1999), *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan.
- KARAFIATH, J., ROPARS, M.-C., a cura di (2004), *Pluralités des langues et mythe du métissage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- LAPLANTINE, F. (1999), *Je, nous et les autres*, Paris, Éditions du Pommier.
- LAPLANTINE, F., NOUSS, A. (1997), *Le Métissage*, Paris, Flammarion; trad. it. *Il pensiero meticcio*, Milano, Elèuthera, 2006.
- LAPLANTINE, F., NOUSS, A. (2001), *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert.
- LÉVINAS, É. (1974), *Autrement qu'être au delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff; trad. it. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book, 1983.
- MADOU, J.-P. (1999), *L'Un et le Divers: comment repenser le lyrique, l'épique, le tragique, le politique*, in J. Chevrier, a cura di (1999), pp. 193-202.
- MAIGNAN-CLAVERIE, CH. (2005), *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises: le complexe d'Ariel*, Paris, Karthala.
- MICHAUD, PH.-A. (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, suivi de *Aby Warburg, Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923*, et *Projet de voyage en Amérique, 1927*, deux textes inédits traduits par Sibylle Muller, Préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Éditions Macula.
- NOUSS, A. (2002), *La Tour et la Muraille. De la frontière et du métissage*, in "Rue Descartes", 37, pp. 8-18.
- PALMONARI, A., CAVAZZA, N., RUBINI, M. (2002), *Psicologia sociale*, Bologna, Il Mulino.
- PINOTTI, A. (2001), *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis.
- POULAIN, J., SANDKÜHLER, H.J., TRIKI, F., a cura di (2006), *L'agir philosophique dans le dialogue transculturel*, Paris, L'Harmattan.
- PRIGOGINE, I. (1993), *Le leggi del caos*, Roma-Bari, Laterza (ediz. orig.).
- RICCEUR, P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil; trad. it. *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993.
- SALIZZONI, R. (2003), a cura di, *Cultural studies, estetica, scienze umane*, Torino, Trauben.
- SORIN, N., a cura di (2006), *Imaginaires métissés en littérature pour la jeunesse*, Québec, Presses de l'Université de Québec.
- TOUMSON, R. (1998), *Mythologie du métissage*, Paris, PUF.
- TURGEON, L., a cura di (2003), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presse Universitaires de Laval.
- TURGEON, L., DELÂGE, D., QUELLET, R., a cura di (1996), *Transferts culturels et métissages. Amérique/Europe XVI^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan.

- UZEL, J.-PH. (2003), *L'Art comme palimpseste: Aby Warburg chez les Hopis*, in P. Quellet, a cura di, *Le Soi et l'autre: l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses Universitaires de Laval, pp. 403-422.
- VILLANOVA, R. DE, VERMÈS, G., a cura di (2005), *Le métissage interculturel. Créativité dans les relations inégalitaires*, Paris, L'Harmattan.
- WARBURG, A. (1893), *Sandro Botticelli «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Hamburg-Leipzig, L. Voss; trad. it. *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 1-58.
- WARBURG, A. (1895; in italiano nell'originale), *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il «Libro di conti» di Emilio de' Cavalieri*, in “Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze 1895: Commemorazione della Riforma Melodrammatica”; ora in *La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 59-107.
- WARBURG, A. (1905), *Dürer und die italienische Antike*, in “Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Scholaren in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905”; trad. it. *Dürer e l'antichità italiana*, in *La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 193-200.
- WARBURG, A. (1912), *Italianische Kunst und internationale Astrologie in Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in “Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte in Roma”; trad. it. *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, Milano, Abscondita, 2006.
- WARBURG, A. (1988), *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, a cura di U. Raulff, Berlin, Wagenbach; trad. it. *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998.
- WARBURG, A. (1998), *Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo. Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur «le rituel du serpent» (1923)*, in Michaud 1998, pp. 247-280.
- ZOLETTO, D. (2002), *Gli equivoci del multiculturalismo*, in “aut aut”, 312, pp. 6-18.
- ZOLETTO, D. (2004), *Il segreto pedagogico delle immagini di Warburg*, in “aut aut”, 321-322, pp. 117-130.

