

Zoo umani

Dalla Venere ottentotta ai reality show

a cura di

Sandrine Lemaire, Pascal Blanchard,
Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo

ombre corte

PARTE SECONDA

Gerarchie. La costruzione del selvaggio

- 81 **Vetrine etnografiche: il racconto e lo sguardo**
di Raymond Corbey
- 91 **Gli Aborigeni: "selvaggi di professione" e vite prigioniere**
di Roslyn Poignant
- 100 **I Khoisan: tra scienza e spettacolo**
di François-Xavier Fauvelle-Aymar
- 107 **Le esposizioni imperiali in Gran Bretagna**
di John MacKenzie
- 118 **Africani in America: i villaggi africani nelle esposizioni internazionali americane (1893-1901)**
di Robert Rydell
- 127 **Dal "selvaggio" esibito all'"indigeno" addomesticato**
di Sandrine Lemaire

PARTE TERZA

Ideologie. La strumentalizzazione del selvaggio

- 139 **Zoo umani: il "selvaggio" e l'antropologo**
di Gilles Boëtsch e Yann Ardagna
- 148 **Gli zoo dell'Esposizione coloniale internazionale di Parigi nel 1931**
di Herman Lebovics
- 156 **Il cinema guardiano dello zoo**
di Éric Deroo
- 166 **Il corpo dell'Altro: una nuova economia dello sguardo**
di Nicolas Bancel e Olivier Sirost
- 176 **Dagli zoo umani agli stadi: lo spettacolo dei corpi**
di Philippe Liotard
- 184 **CONCLUSIONI**
Gli zoo umani oggi?
di Pascal Blanchard
- 197 **Bibliografia generale**
- 231 **Presentazione degli autori**

INTRODUZIONE

Zoo umani: tra mito e realtà

di Sandrine Lemaire, Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Eric Deroo

A partire dalla metà del XIX secolo, in Europa e in America, è tra giraffe, struzzi, elefanti, coccodrilli, scimmie e altre "meraviglie" di una natura reinventata che i visitatori scopriranno "uomini" dai costumi bizzarri e dai rituali talvolta spaventosi. Sono appena nati gli "zoo umani". Il mito del *selvaggio* diventa una realtà, è lì, davanti agli occhi degli occidentali, e vi resterà per quasi un secolo.

Primo fenomeno di massa del XIX secolo, con le esposizioni universali e i loro milioni di visitatori, gli zoo umani forniscono una risposta alle fantasie e alle inquietudini dell'Occidente sull'Altrove, e danno un fondamento concreto al discorso razziale allora in costruzione. Se il fenomeno coloniale – primo contatto di massa tra l'Europa e il resto del mondo – suggerisce ancora oggi una relazione complessa tra *Noi* e gli *Altri*, queste esibizioni ne costituiscono il negativo altrettanto pregnante, in quanto componente essenziale del primo contatto, in loco, tra gli *Altri* e *Noi*. Un Altro importato, esibito, mostrato, sezionato, spettacolarizzato, scenografato, secondo le aspettative di un Occidente bisognoso di certezze circa il proprio ruolo di "guida del mondo" e di "civiltà superiore".

Con la stessa naturalezza del diritto di "colonizzare", il diritto di "esibire" degli "esotici" negli zoo, nei circhi o nei villaggi si diffonde da Amburgo a Parigi, da Chicago a Londra, da Milano a Varsavia... Sì, il "selvaggio" esiste! L'ho visto... Conviene "addomesticarlo" prima di "civilizzarlo". Da un XIX secolo in cerca di una comprensione del mondo, si passa – in modo del tutto naturale e privo di contrasti – a un XX secolo che plasma il mondo secondo i propri modelli, le proprie credenze e i propri interessi.

Tutti allo zoo!

La sfida imposta dalla comprensione di ciò che oggi ci appare come una delle manifestazioni più esecrabili dell'inferiorizzazione dell'Altro – poiché accomuna esplicitamente l'uomo all'animale – riguarda i significati cristallizzati dagli zoo umani. Siamo capaci oggi di valutare ciò che gli zoo umani significano per l'Occidente? È l'obiettivo di questo libro.

Non c'è dubbio che le esibizioni etnologiche rappresentino un punto di svolta fondamentale nella costruzione di un immaginario sull'Altro fondato su una visione razzista, confermata dalla scienza antropologica, che trova nella spettacolarizzazione un mezzo di diffusione senza precedenti. Gli zoo umani, vera e propria *cultura di massa*, creano a tutti gli effetti il *rapporto con l'Altro* dell'Occidente, poiché è attraverso i cancelli, i recinti e le sbarre che li separa dai "selvaggi" che la stragrande maggioranza degli europei e degli americani avranno i primi contatti con le popolazioni "esotiche" – presto per lo più coloniali.

I lavori qui raccolti per la prima volta in un'opera collettiva rivelano che la formazione di un immaginario differenzialista sull'Altro accompagna, e in alcuni casi precede, la grande spinta coloniale delle metropoli europee. Come se, al momento della colonizzazione, fossero già state predisposte le condizioni culturali e mentali della sottomissione all'impresa imperiale, grazie all'inferiorizzazione sistematica di interi gruppi umani.

Gli zoo umani costituiscono quindi un luogo che sembra fondamentale nell'accelerazione del passaggio da un razzismo scientifico a un razzismo popolare, pratico e operativo.

In questo, il ruolo della scienza fu fondamentale. Perché è essa, e in particolare l'antropologia fisica, che stabilirà – a partire dall'idea di collezione, cara ai naturalisti dei Lumi – la nozione di gerarchie, conoscitive e di civiltà, facendo perno sulle particolarità fisiologiche dei diversi gruppi umani. Legittimati dagli scienziati, i primi zoo umani volgarizzano questo registro rendendo ludiche le austere analisi scientifiche. Gli zoo umani stuzzicano la curiosità e il senso estetico, e suscitano la sorpresa del visitatore molto più di quanto essi non gli spieghino le ragioni – "razzializzanti" – che permettono questa messa in scena dell'Altro.

Il discorso alla base degli zoo umani, il differenzialismo razzista, non ha in un certo senso bisogno di essere esplicitato: la messa in scena basta a se stessa e fa passare, in modo molto più efficace in quanto sotterraneo, il principio razzista che la fonda. Si costruiscono quindi

dei "razzisti" e dei "colonialisti" attraverso lo "spettacolo" e il ludico, senza neanche aver bisogno di enunciarlo o affermarlo. Una sorta di *macchina infernale*, incredibilmente efficace e "divertente", al crocevia di una scienza volgarizzata e degli spettacoli da music-hall, che corrisponde alle aspettative di un Occidente in via di costruzione identitaria.

Lo spettacolo della differenza non cesserà nel secolo successivo, attraverso tutti i mezzi di rappresentazione dell'alterità, di riferirsi in tutto o in parte alla genealogia stabilita dagli zoo umani, influenzando profondamente le mentalità collettive. Pensare di poter interrogare il presente attraverso gli zoo umani è una delle principali poste in gioco di quest'opera. Ecco perché essa segue un asse crono-tematico¹.

Le *genealogie* del fenomeno sono da ricercare in forme molto diverse della cultura: lo spettacolo dei "fenomeni da baraccone" (*freaks*) nei circhi e nelle fiere incontra la cornice degli zoo animali per definire la configurazione degli zoo umani. Le *gerarchie*, stabilite inizialmente dalla scienza, precisano il posto di ogni gruppo umano nella grande scala delle "razze". Le *diffusioni* multiformi della spettacolarizzazione dell'Altro si estendono in seguito a tutto l'Occidente, nazioni colonizzatrici o meno. Queste diffusioni si accompagnano a *declinazioni* della messa in scena dell'Altro e dell'esotismo in tutte le sfere della cultura popolare, dalla fotografia al cinema, dalle cartoline ai musei. Infine, la permanenza attraverso i secoli degli zoo umani ci interroga sulle *prospettive* contemporanee di un fenomeno che non è ancora stato sradicato. Tre parole chiave – *origine, gerarchie, ideologia* – formano la trama di questa traduzione dello studio degli zoo umani, in tutti i loro approcci, interpretazioni, impatti, forme... Delle analisi – tanto diverse quanto polemiche – che arricchiscono oggi la nostra comprensione dell'esteso campo di ricerca relativo al nostro sguardo sull'Altro.

Dalla collezione umana alla gerarchia delle razze

A partire dal XVII secolo, in Europa, il giardino zoologico è parte del processo di esplorazione del mondo dovuto allo sviluppo dei viaggi e del commercio marittimo. Il giardino zoologico si iscrive allora in uno spazio urbano specifico per ricevere specie rare o esotiche. Fino a quel momento, tali esposizioni erano riservate a un pubblico molto ristretto. L'idea di una collezione a fini conoscitivi (museo) diventa dominante nel XVIII secolo, quando appare chiaro che la conoscenza del mondo è un elemento fondamentale del potere. In questa

prospettiva, i parchi zoologici sono concepiti come appendici dei musei, la cui missione è tracciare un inventario del vivente. Lo zoo, come il museo, è il luogo di raccolta di una serie di animali che solitamente non si trovano insieme in un ambiente naturale: è una sistemazione della natura come potevano immaginarla i naturalisti nel XVIII secolo. Questo spazio è a disposizione degli scienziati affinché studino o familiarizzino con bestie strane o selvagge, e del pubblico affinché si diverta imparando.

L'idea di "collezione di esseri viventi" non è quindi recente. In compenso, il XIX secolo vede affermarsi due tipi di spazio specifici per l'esposizione di queste collezioni, sia animali che umane. In America, lo spettacolo dell'Altro e dell'Altrove è incarnato dai circhi ambulanti il cui promotore più emblematico resta Barnum. A differenza dell'Europa, l'America mette in scena la natura in forma zoologica solo marginalmente. Il continente nordamericano è infatti completamente rivolto alla conquista dei grandi spazi selvaggi: in questa società ancora poco urbanizzata, la natura rappresenta ciò che è vicino. In Europa, al contrario, lo sviluppo del tessuto urbano durante la prima Rivoluzione industriale contribuisce a spiegare la nascita dei giardini zoologici: essi prendono il posto della natura all'interno delle città. Il ricorso a una natura tanto ricostruita quanto sognata risponde a un desiderio sociale profondo determinato dallo sradicamento di milioni di contadini.

Così il giardino zoologico risponde a una nostalgia – la perdita della natura – ma anche alla necessità di creare un "altrove", improbabile immagine di un paradiso perduto, un'arca di Noè in versione illuminista dove si susseguono specie animali sempre più diverse, incluse in scenari esotici che rimandano alla prodigalità della natura. Spazio di curiosità e di sogno che lascia libero corso all'immaginazione, ma anche spazio separato, spazio tassonomico dove contemplare i progressi della conoscenza e dell'assoggettamento del vivente. È questo spazio che il tedesco Carl Hagenbeck, il più grande imprenditore circense europeo, professionalizzerà nella seconda metà del secolo, per poi esporre diversi gruppi umani, nell'estensione di una logica di spettacolarizzazione e di volgarizzazione del sapere.

A partire dal XIX secolo, non si tratta solo di "mostrare" animali più o meno "esotici", ma anche uomini. In precedenza, i primi viaggiatori avevano "riportato" alcuni esemplari "esotici" dai quattro angoli del mondo per esibirli nelle maggiori corti europee, e poi, progressivamente, nei musei delle curiosità... L'Europa, dopo Vespucci o Cortés, o con gli Indiani Tupi presentati al re di Francia nel 1550, ha puntualmente conosciuto questo fenomeno. Nel XIX secolo, Londra è

la capitale di queste esibizioni "esotiche", dalla Venere ottentotta (1810) agli Indiani (1817), dai Lapponi (1822) agli Eschimesi (1924), dai Guianesi (1939) ai Boscimani (1847), dai Cafri (1853) all'ondata degli Zulù e degli Ashanti... Ma il fenomeno è ancora sporadico e non costituisce ancora un genere. Era una forma di rappresentazione ludica della forza, dello strano, del curioso o della crudeltà.

Ciò che è radicalmente nuovo durante la seconda metà del XIX secolo, è l'esporre – in modo allo stesso tempo scientifico e teatrale – degli uomini differenti e inquietanti per il loro significato in termini di "razza". È una trasformazione decisiva dello statuto dell'alterità: essa viene razionalizzata ora in forma di tipologia razziale, il cui modello resta l'Europeo. La razionalizzazione scientifica di una gerarchia razziale, come la sua volgarizzazione attraverso le esibizioni *antropozoologiche* è inseparabile dalla ricerca di identità che assilla le società del vecchio continente. L'eurocentrismo si edifica su diverse angosce, prodotte dal sommarsi dei folgoranti progressi della scienza e delle brusche trasformazioni sociali. Questa nuova configurazione sconvolge tutti i punti di riferimento: spaziali – la frattura città-campagna, la rete dei trasporti –, temporali – velocità di circolazione totalmente inedita, conquista degli spazi coloniali, accelerazione dei ritmi di lavoro urbano –, sociali – nascita del proletariato industriale, decadenza delle solidarietà comunitarie e talvolta familiari – e culturali – rottura con le tradizioni contadine in favore della creazione di una trascendenza politica con la nascita degli Stati-nazione.

Queste trasformazioni, che si compiono nell'arco di due sole generazioni, sono di una brutalità inaudita. Il positivismo scientifico e la fede nel progresso non possono essere compresi se non sullo sfondo delle profonde inquietudini antropologiche che attraversano il corpo sociale, destrutturando le psicologie collettive e rendendo oscuro l'avvenire. In questo quadro, l'esibizione dell'Altro lo iscrive in un ordine (quello della ragione), lo oggettiva in una gerarchia (il deviante, il tarato, il pazzo, e poi il rappresentante delle "razze inferiori"). Si tratta quindi di un processo di rassicurazione e della necessità di riaffermare il proprio dominio, e, come quasi tutte le volontà di potenza, esso attinge dall'angoscia la propria straordinaria energia.

Mostrare l'Altro è fondamentale. Esibire l'Altro significa riconoscere un suo statuto e un interesse particolari, e significa anche legittimare, dimostrare e fissare un sapere. Nella prima parte del XIX secolo in Europa le deformazioni fisiche, le devianze corporee o mentali, i caratteri morfologici inusuali o esotici, i segni di agilità, di forza o di abilità del corpo costituiscono oggetti privilegiati di esibizione. Se in ogni epoca la differenza – in quanto cristallizza l'attrazione come la

repulsione – è stata oggetto di curiosità, il XIX secolo è l'epoca della razionalizzazione – e della “commercializzazione” – di ogni esposizione della differenza. Circhi, fiere, carnevali cominciano a prosperare in tutto il mondo occidentale per il grande piacere delle folle... e il massimo profitto degli organizzatori. Questa infatuazione popolare per la mostruosità è inseparabile dalla sua relegazione.

A partire dal XVIII secolo i pazzi e poi gli handicappati subiscono una politica sistematica di reclusione. Questa messa in disparte trasforma profondamente il volto delle società – rurali e urbane – nelle quali essi occupavano un posto, spesso sottovalutato ma legittimo, come intercessori del soprannaturale. La progressiva sparizione dell'alterità e dell'“anormalità” all'interno delle formazioni sociali rende più pressante l'esigenza di mostrarla. Infatti, l'alterità è non solo uno statuto, ma anche la parte estranea e non assimilabile che rende possibile la costruzione delle identità sociali, culturali o corporee. L'alterità è una necessità: a partire da essa si produce lo stereotipo. In un processo dialettico, l'allontanamento dell'“anormale” si accompagna alla sua maggiore visibilità in quanto “mostro”. Perciò, l'esibizione è presto sostituita dai media, che segnano un cambiamento di scala: a partire dalla metà del XIX secolo, in Europa e negli Stati Uniti manifesti, giornali illustrati, cartoline moltiplicano le forme di presenza e di stigmatizzazione dell'Altro.

La lettura dei manifesti (o della grande stampa illustrata) rimanda a un processo di integrazione sociale dell'esotismo che rende l'anormalità più veritiera perché più distante. Le sorelle siamesi, gli ultimi Aztechi – che non erano, in questo caso, cannibali, ma ritardati mentali –, il selvaggio del Borneo o l'africano albino saranno alcune delle attrazioni presentate dalla troupe di Barnum in rappresentazioni generalmente ispirate all'Oriente, con abiti e scenari appropriati. L'Oltremare, come estraneità (stranezza), offre una materia quasi infinita. Il contesto, con i racconti degli esploratori alternati dalla stampa e dai libri dei romanzieri, aiuterà a costruire, intorno a ogni individuo esotico, i misteri di continenti lontani e di “strane civiltà”. Così, nel secondo terzo del XIX secolo si realizza una trasformazione dello statuto dell'alterità: l'esibizione di un “cannibale oceaniano” dà altrettanti brividi, se non di più, del “tronco umano”, del “lillipuziano” o della “donna-maiale”, poiché postula che un intero popolo aderisce al medesimo schema corporale, culturale o mentale. Non è più l'eccezione, ma l'intero mondo che ci circonda a offrire questi *ethnic shows*, un mondo da dominare, colonizzare, modificare.

Il progetto coloniale si iscrive in questa volontà uniformante di rimodellare il mondo *a propria immagine*, di far sparire il “selvaggio”

allo stesso modo in cui è stato marginalizzato l'handicappato o il “tarato”. Progetto di una ragione occidentale imbevuta dell'utopia della trasparenza scientifica, esso nega la necessità della presenza dell'Altro, della sua manifestazione, come testimonianza di ciò che si è attraverso ciò che non si è.

Oggi è difficile rappresentare la forza di attrazione che la teatralizzazione dei fenomeni da baraccone esercitava nella cultura visiva della seconda metà del XIX secolo. Se queste esibizioni possono apparire “scioccanti”, esse rimandano al loro contesto storico. Nel registro degli elementi “rivoltanti”, sono numerosi gli esempi di un trattamento disumano delle persone esibite: presenza di gabbie o recinti, morte o condizioni di vita di alcune compagnie, metodi di “reclutamento”... Se i decessi sopravvenuti nel 1897 a Tervuren o a Barcellona, o la sordida storia della Venere ottentotta o di Ota Benga sono assolutamente veri, non devono però indurci a circoscrivere la lettura del fenomeno a questi crimini. Occorre tracciare la genealogia di questi spettacoli per misurarne tutte le implicazioni, e soprattutto non lasciarsi accicare dalle vessazioni più evidenti. La violenza è ovunque. Tanto nello sguardo, nel normale, nel banale, nel lato “bonaccione” di queste esibizioni, quanto nei crimini più evidenti. È proprio una lettura emotiva di un tale fenomeno che rischierebbe di farci concepire delle buone e cattive esibizioni, delle positive o negative tournée etnografiche, delle normali o anormali messe in scena... È qui che inizia il revisionismo in materia: quello di farci credere che gli zoo umani sono, in realtà, un primo contatto quasi “normale” tra *Noi* e gli *Altri*.

Gallerie di mostri e altri zoo umani

Se c'erano degli “esibiti”, è perché c'erano degli “espositori” e dei visitatori. Rivolgiamoci, per iniziare, agli organizzatori – per lo più “imprenditori privati” – che faranno del “selvaggio” un “buon affare”. Tutto inizia oltre l'Atlantico. A New York, il museo americano fondato da Phineas Taylor Barnum nel 1841, nel cuore di Manhattan, diventa lo show più popolare del Paese. I *freaks* (“fenomeni”) costituiscono il fulcro dell'attrazione. Ciò che Barnum inventa in quel periodo è la messa in scena di “mostri” in un “centro divertimenti”, programmando simultaneamente conferenze “scientifiche”, spettacoli di magia, di danza, o rappresentazioni teatrali. Si trattava di un nuovo genere di spettacolo urbano, che ben presto sarà ripreso dai circhi itineranti che percorreranno gli Stati Uniti e l'Europa. Nel 1884, Barnum crea il *Grand Congress of Nations*, una sorta di culmi-

ne ideologico su scala nazionale delle prime esibizioni a carattere commerciale.

Il modello dello zoo umano acquista qui la sua forma contemporanea. L'Europa, in cerca di attrazioni e in piena espansione imperiale, vi trarrà ispirazione per modellare, a propria immagine, una specifica forma di esibizione, più zoologica, più coloniale, più etnica.

La Germania ne sarà il crogiolo. Dietro ispirazione di Carl Hagenbeck – il “re degli zoo” – il concetto acquistò ben presto una forma che si imporrà senza grandi variazioni fino al periodo tra le due guerre. Egli fu il primo a capire l'opportunità di unire i concetti di parco zoologico e di circo in un unico luogo, in un medium di massa, costruito in un unico sito e accessibile a un vasto pubblico. L'influenza di Barnum, in fatto di spettacolarizzazione, è evidente. Tuttavia Hagenbeck fu un pioniere proponendo un'esibizione *antropozoologica* – concretizzata nello specifico da un insieme di uomini “esotici” con animali al seguito.

La prima compagnia di questo tipo fu esibita ad Amburgo, dall'impresa Hagenbeck, nel 1874, lo stesso anno in cui Barnum arrivò in Europa. Si trattava di una famiglia di sei lapponi accompagnata da una trentina di renne. Il fenomeno doveva durare poco più di cinquant'anni, con un'inversione di tendenza negli anni 1931-1932. In soli due anni, infatti, gli zoo umani segnano una brusca battuta d'arresto. Il pubblico si stanca e le autorità chiedono altre forme di esibizione degli “indigeni”. A titolo di esempio, la volontà – imposta da Lyautey – di escludere dall'Esposizione coloniale internazionale di Parigi (1931) ogni esibizione a carattere razziale, come le “negre con i piatti” o i “cannibali canachi”. È anche la sconfitta di Hagenbeck presso il grande pubblico, con due ultimi spettacoli – un gruppo di “canachi” venuto dalla Francia nel 1931 e la presentazione di una “compagnia circassa” nel 1932 – che segnano la fine di un processo costellato da poco più di settanta *ethnic shows*. Sono infine le ultime tournée a carattere etnografico – salvo rare eccezioni – in Europa: Basilea (in Svizzera), Stoccolma (in Svezia), Kölen (in Germania), Milano, e la compagnia delle “negre con i piatti Sara-Kaba” a Colonia. Gli zoo umani non fanno più incassi. Il cinema è la nuova forma di costruzione di uno sguardo sul mondo, molto più redditizio e, soprattutto, molto più efficace.

Ciò che ha incuriosito e affascinato negli zoo umani, in tutti questi anni, è soprattutto la diversità dei corpi esibiti: nudi e sconosciuti, differenti e forti, “deformi” e “multiformi”, strani e stranieri. Il grande pubblico e gli scienziati hanno davanti a loro degli “esemplari” quasi inimmaginabili fino a mezzo secolo prima. Per i primi è un diverti-

mento, per i secondi un oggetto di studio. Dopo la svolta introdotta da Linné e Buffon nel XVIII secolo, l'essere umano è diventato un vero e proprio *oggetto* scientifico e l'antropologo ha cominciato a osservare gli oggetti e il corpo. Ora, il principale problema degli scienziati durante la seconda metà del secolo, è proprio l'accesso a *oggetti viventi* e non solo ai racconti dei viaggiatori, a oggetti etnografici o a dei testi... Gli zoo umani nascono nel momento cruciale in cui le scienze umane sono in cerca di “prove”. Dal fatto mercantile e dal fenomeno da baraccone, si passa naturalmente all'oggetto di scienza, all'oggetto di studio... Dallo zoo all'antropometro, dal mostrare al misurare, dal distrarre all'informare, si opera uno slittamento in cui ciascuno trova facilmente il proprio interesse.

Queste preoccupazioni “scientifiche” si accordano con quelle degli Stati bisognosi di legittimare le proprie conquiste. La connessione tra gli obiettivi delle potenze coloniali o degli Stati Uniti – attraverso il prolungamento della guerra di secessione o la fine della “pacificazione” del Far West – e le esigenze delle scienze umane e l'interesse degli imprenditori privati, diventa quindi operativa tra il 1870 e il 1900.

È in questo contesto che le esibizioni etnografiche, che hanno inizio nei primi anni del decennio 1850 in Inghilterra, si diffondono in tutta Europa, fornendo agli scienziati l'opportunità di esaminare esemplari viventi a soli due passi dai loro laboratori. Come sottolinea Henry de Varigny in “La Nature”, in occasione del passaggio di una compagnia per l'Esposizione universale del 1889: “Mai gli aborigeni sono stati più palpabili, manipolati, esaminati nella loro vita, e ricorderò a lungo l'intensa curiosità con cui uno dei più eminenti scienziati di Vienna faceva man bassa di ogni indigeno che passasse nelle vicinanze e gli palpava il cranio come se avesse voluto sfondarne le pareti”. Gli interessi si incrociano e si confondono: l'Occidente costruisce una frontiera invisibile tra due umanità, di cui una di natura superiore – essa può e deve colonizzare – e l'altra di natura inferiore – essa può e deve essere colonizzata. E gli scienziati, senza neanche rendersene conto, garantiscono e convalidano, fin verso il 1890, i fondamenti di questo nuovo ordine mondiale. Il dado è tratto. Il XX secolo può iniziare.

Lo spettacolo della diversità “razziale” in forma di scenari etnografici si articola intorno a tre funzioni distinte: divertire, informare, educare. Le si può pensare, o trovare, antitetiche. E del resto lo sono. Tuttavia esse si intersecano e si confondono all'interno degli zoo umani. La stessa compagnia passa dal giardino al palcoscenico di music-hall, dal laboratorio scientifico al villaggio indigeno dell'esposizione,

dalla ricostruzione coloniale allo spettacolo circense. I confini sono confusi, i generi mischiati, gli interessi diversi. È solo dipanando i fili intrecciati di questa storia che se ne può misurare, oggi, l'importanza.

All'inizio del secolo, andare al giardino zoologico o al "villaggio negro", non significa solo poter osservare la diversità del mondo: significa anche potervi leggere il posto di ciascuno, quello dell'Altro e il proprio. Se tutti passano attraverso gli zoo umani – i *freaks*, gli esotici, i colonizzati – si capisce subito che c'è una barriera irriducibile tra chi guarda e chi è guardato.

I visitatori costituiscono quindi una categoria triviale, che amalgama la normalità morfologica dell'europeo e la nuova cultura del mondo industrializzato e coloniale. Al visitatore è facile visualizzare il progresso dell'umanità dall'età selvaggia a quella della civilizzazione. L'integrazione del "selvaggio" nel mondo dello spettacolo apre nuovi orizzonti. L'esibizione non sarà più passiva, come allo zoo, ma attiva. Il "selvaggio" sarà valorizzato da atteggiamenti giudicati primitivi, come la danza, la musica, il gioco o lo sport. È qui, e solamente qui, che l'*indigeno* fuori dal suo contesto troverà un posto riconosciuto dalla società colonizzatrice nelle metropoli europee o nella società capitalista americana.

Il colonizzato gode di uno sguardo nuovo, poiché non può identificarsi troppo a lungo nella categoria del selvaggio o del barbaro, che nega i principi stessi dell'impresa coloniale. Egli diventa, progressivamente, un suddito degli imperi coloniali. Gli è stato trovato un posto, evidente, naturale: è un *indigeno*. Concentrandosi solamente sull'atto coloniale *stricto sensu*, si dimentica che qui si è formata una potente *cultura coloniale*. Attraverso le immagini, le esibizioni, la letteratura, la stampa, si costruisce quel *diritto* a colonizzare cui l'Occidente non ha ancora rinunciato.

Allo stesso tempo, non bisogna dimenticare il fascino esercitato da questi spettacoli. L'Altro affascina anche perché permette la proiezione di fantasmi, e l'intuizione delle innumerevoli trasgressioni che si suppone egli compia suscita il desiderio. In questa attrazione per il corpo dell'Altro, le rappresentazioni erotizzano il corpo "selvaggio", lo mostrano nudo o seminudo, lo mettono in movimento in "danze rituali" che sembrano sfuggire a tutti i canoni della motricità occidentale. Questa tensione verso il corpo *esotizzato* – che costituirà presto e per sempre un fondamentale tema pubblicitario – non può essere compreso se non analizzando il processo di normazione corporea che caratterizza le società occidentali nel XIX secolo. Senza potersi in questa sede dilungare sull'argomento, si può comunque sottolineare che le norme corporee borghesi si estesero allora progressi-

vamente all'intera società. Per questo il corpo del "selvaggio" appare più libero, meno costretto, e questa libertà suscita il desiderio del visitatore.

Allo stesso modo, le trasgressioni sessuali attribuite al "selvaggio" (poligamia, vitalità sessuale, incesto ecc.) contribuiscono a rafforzare la frontiera tra "loro" e "noi", ma suggeriscono anche una sessualità meno costretta, motore delle fantasie sull'Altro che attraverseranno il secolo. Curiosamente, questi corpi nudi, esibiti, mostrati (persino le nascite nei villaggi neri!) non sono analizzati dalla storiografia. Mata Hari resta la prima "donna" a essersi spogliata sui palcoscenici parigini di inizio secolo, poiché le "negre" o le "Giavanesi" che l'hanno preceduta non erano, e non sono ancora, percepite come "donne" (nel senso etimologico del termine) nell'inconscio collettivo... Esse sembrano restare, anche a un secolo di distanza, nel mondo del *non-umano*, dell'animalità, delle tenebre.

Dagli zoo umani alle identità nazionali...

Con la moda delle esposizioni coloniali e dei villaggi etnici itineranti, il "selvaggio" si trasforma quindi, sotto gli occhi degli spettatori, in "indigeno". In Europa, queste esposizioni sono state concepite per mostrare i risultati e i progetti delle potenze imperiali, in primo luogo quelli della Francia, della Gran Bretagna e del Belgio. Se lo stile di vita, gli abiti, le danze, le tecniche artigianali sono lì a sottolineare una pretesa inferiorità culturale dei popoli colonizzati, è sempre il colore della pelle il marchio emblematico della "differenza". Sul campionario dei colori che determina le "razze", la gradazione va dal più scuro al più chiaro. Più l'individuo è nero, più le sue capacità di sviluppo saranno giudicate flebili, se non nulle.

La messa in scena di questo schema non è stata tuttavia omogenea tra i diversi periodi e i Paesi interessati. Infatti, durante il processo di crescita degli imperi coloniali e della nazione americana, ogni paese sfrutterà queste esibizioni per valorizzare la propria specificità nella costruzione della propria immagine di Stato-nazione.

In Francia, per esempio, la Prima Guerra mondiale provocherà una significativa trasformazione nella presentazione del colonizzato, come illustra chiaramente l'Esposizione nazionale coloniale del 1922 a Marsiglia. In Gran Bretagna, è l'esposizione di Wembley (Londra) nel 1924-1925 che segna una frattura, mentre in Belgio è quella del 1930 ad Anversa, in occasione del centenario dell'indipendenza, con il titolo "Esposizione internazionale coloniale marittima e di arte fiammin-

ga". Per gli Stati Uniti il fenomeno è più complesso, ma si può comunque collocare tale cambiamento nell'esibizione dell'esotico – seppure con molte riserve – in occasione dell'esposizione di San Francisco nel 1915.

A collegare questi due processi – quello delle esibizioni esclusivamente etnografiche e quello delle esposizioni universali o coloniali – appare una forma ibrida, una sorta di saggio delle esposizioni coloniali e ultimo esempio dei gruppi etnici presentati nei giardini zoologici: il "villaggio negro". Il primo di questi "villaggi negri" (o neri o senegalesi, ma anche annamiti, canachi o moreschi) è presentato in Europa nel 1889, in occasione dell'Esposizione universale a Campo di Marte, e negli Stati Uniti quattro anni dopo, nell'esposizione di Chicago (1893). Stesso modello, stesso tipo di esibizione, che suggerisce l'intercambiabilità dei luoghi... Perché? Senza dubbio perché a questa data lo spettacolo è già un prodotto internazionale, e il discorso è comune ai pubblici americani ed europei. Solo per la Francia metropolitana, si contano a dozzine le città tappa di questi villaggi etnici².

Ma il fenomeno interessa l'intera Europa. In primo luogo, città come Basilea, Berlino, Amburgo, Bruxelles, Dresda, Francoforte, Londra, Torino, Zurigo totalizzeranno da sole quasi una cinquantina di "villaggi africani" o di gruppi esotici presentati sotto forma di "villaggi"³. Nei villaggi ricostruiti non si va per imparare, ma solo per contemplare lo spettacolo della differenza. Un tocco di esotismo, un pizzico di artigianato per "turisti" e qualche orpello che allude alla "missione civilizzatrice" in corso costituiscono gli elementi essenziali del programma. Si tratta di una forma eufemizzata dell'esposizione, diversa dalle esibizioni *antropozoologiche*, con codici nuovi e obiettivi differenti. Ma, sullo sfondo, lo spirito del periodo precedente non è affatto sparito, e la strumentalizzazione dei villaggi (in particolare nelle esposizioni) ha ancora una funzione ideologica innegabile: quella di mostrare chi è civilizzato e chi deve esserlo... Se il visitatore può "dialogare" con l'esibito, se l'artigiano può presentare il proprio lavoro, se l'"indigeno" può ripartirsene con i suoi medaglioni, o fermarsi per visitare la città di sosta... l'universo mentale in cui si muove continua a sfuggirgli. Resta un "visitato". Come per i villaggi bretoni, alpini, fiamminghi, siciliani, lapponi, irlandesi, alsaziani, scozzesi o corsi, l'impatto si situa a un altro livello: quello delle rappresentazioni dell'Altro. Alla fine del XIX secolo ha preso forma un'economia dello sguardo, e niente ormai potrà rimettere in discussione i suoi fondamenti differenzialisti e razzisti.

Il primo conflitto mondiale sembra annunciare, negli Stati Uniti come in Europa, un punto di svolta nell'evoluzione degli zoo umani.

Con i soldati provenienti dagli imperi coloniali – in Francia come in Gran Bretagna –, senza dimenticare quelli reclutati nelle minoranze d'oltre oceano – in particolare i reggimenti afroamericani – il discorso prende forme nuove e poggia su nuovi media.

Ovunque le esibizioni si adattano ai contesti nazionali. Ogni Stato utilizza le esposizioni, siano esse internazionali, coloniali o nazionali, per esibire i propri progetti sociali. La situazione dei costumi (uno stato dell'arte), ma anche delle potenzialità dei popoli sottomessi (il progetto coloniale) mostra la grandezza di alcuni paesi organizzatori e permette loro di costruire la propria visione del mondo. Per altre potenze, come la Spagna o la Gran Bretagna, la finalità di queste esibizioni è divertire o informare. Il messaggio esplicito resta che l'"Altro" non sarà mai "Noi", e quando l'esposizione coloniale oltrepassa i confini nazionali per raggiungere l'universale, allora si tratta di mostrare la propria potenza, le proprie capacità di dominio e di costruzione di un'amministrazione coloniale sul mondo.

Negli Stati Uniti, l'analisi del fenomeno rivela delle peculiarità. Senza dubbio, la nazione americana si è costruita attraverso forme progressive di esibizione. Dai *freak shows* all'eugenetica, dagli *ethnic shows* alla segregazione razziale, è una lunga sfilza di tappe successive che costituiscono un modello mai rimesso veramente in discussione. Le frontiere invisibili dell'impero americano, costruite tra la guerra di secessione e la Prima Guerra mondiale, sembrano sempre agire come "fili spinati sulla prateria".

Si vede come in modo diverso, ma concomitante, gli zoo umani si radichino nelle specificità nazionali. È un'altra storia che comincia, quella delle identità nazionali, tanto in Occidente quanto per i popoli colonizzati. Identità nazionali forgiate su un unico stampo, quello degli *ethnic shows*.

Dai selvaggi agli immigranti...

La diffusione delle forme dell'alterità ha seguito numerosi canali attraverso i secoli. Essa ha utilizzato la stampa con innumerevoli supporti grafici, poi ha incluso la fotografia. Progressivamente, con l'apparizione del cinematografo, inizia una nuova rappresentazione. Nel momento in cui l'esibizione, fondamento della massiccia diffusione sociale dell'alterità, si declina nei modelli propri di ogni nazione, i supporti (o media) di trasmissione del sapere entrano in un periodo di profonda trasformazione. Dallo *spettacolo vivente* (l'esposizione), si passa all'*immagine vivente* (cinema), dall'Altro importato (esibito),

si arriva all'Altro duplicato (immagine fissa): più che a un cambiamento di scala, è all'emergere di una nuova dimensione dell'alterità che si assiste. Quella che si impone a tutti, compresi coloro che ne sono le prime vittime: gli Altri. Le nostre immagini diventano la loro realtà. Le nostre costruzioni fantastiche, la loro quotidianità. Le nostre aspettative turistiche, il loro scenario naturale. È a questo punto che il motto "Banania", presente sui muri della Francia e che Senghor denunciava, diventa duro da estirpare...

Le diverse letture fin qui proposte intorno alla messa in scena zoologica di "selvaggi", "indigeni" e altri "colonizzati" o *freaks* mostrano come si sia organizzata una nuova percezione dell'alterità. La visione dell'Altro in spettacolarizzazioni volte a confermare il sentimento di estraneità ha prodotto un gran numero di stereotipi razzisti che permeano ampiamente l'opinione pubblica. Oggi sappiamo – e il cinema ci ha sostenuto in questo – che è proprio lo sguardo che costruisce la differenza. Questa virtuale messa in gabbia degli altri funziona tuttora. Come la "razza" non è una realtà biologica ma una costruzione sociale, così lo zoo umano non è l'esibizione del selvaggio, ma la sua costruzione.

Gli zoo umani fanno parte del patrimonio culturale delle società occidentali e ci chiamano in causa su diversi piani. L'obiettivo di quest'opera è entrare in profondità nei diversi livelli di analisi della questione per penetrarne meglio il senso. Sottolineiamo anzitutto che la cesura tra storia coloniale e storia nazionale sembra aver fatto il proprio tempo, alla luce degli studi qui raccolti. Tanto la colonizzazione ha profondamente traumatizzato le società sottomesse all'egemonia imperiale, quanto il colonialismo ha, a nostro avviso, profondamente impregnato le società occidentali, comprese le nazioni che non hanno mai avuto colonie (come la Svizzera, per esempio). La storia di questo processo non potrà ormai fare a meno di questa analisi dialettica. Il che apre nuove prospettive per la storiografia. Per fare un solo esempio, è perfettamente chiaro che la costruzione delle identità nazionali e collettive in Occidente è inseparabile dal rapporto che esso intrattiene con il mondo. Dal colonialismo alla mondializzazione, devono poter essere tracciate – senza essere sistematici – delle linee di continuità.

Allo stesso modo, risulta che le relazioni intercomunitarie nelle società occidentali devono essere (ri)pensate diacronicamente. Gli stereotipi che modellano l'immagine dell'Altro tra la metà del XIX secolo e la decolonizzazione continuano a strutturare ampiamente l'immaginario collettivo. Questa persistenza nel lungo termine è resa possibile dallo scarso interesse finora accordato non solo al fenomeno degli

zoo umani, ma più generalmente alla formazione storica dell'immagine dell'Altro.

Infine, gli zoo umani pongono la questione dello spettacolo e della formazione della cultura popolare. Questione che esige un'analisi di ciò che costituisce le società in quanto tali – il *socius* –, vale a dire gli archetipi di un immaginario che ci distingue e che, di conseguenza, permette di riconoscerci e di collocarci. L'ideale di un mondo trasparente veicolato dalla sua spettacolarizzazione, inaugurato dalle esibizioni degli "esotici", è oggi diventato la norma. Una norma che sembra urgente, ancora una volta, decostruire...

Note

- 1 La ripartizione del libro descritta nelle righe più sotto si riferisce all'edizione francese. La scelta dei contributi che compongono la presente edizione italiana, così come le parti in cui è suddivisa, si deve ai curatori dell'opera [N.d.T].
- 2 Oltre a Parigi, che in luoghi diversi conoscerà una quarantina di esibizioni tra il 1890 e il 1931, si possono elencare in ordine cronologico le seguenti città ospitanti i villaggi privati o ufficiali: Marsiglia (1890, 1906, 1922), Strasburgo (1891, 1895, 1924), Lione (1894, 1897, 1899, 1914), Bordeaux (1895, 1904, 1907), Rouen (1896, 1929), Rochefort (1898), Digione (1898, 1908), Tours, Montpellier, Châtellerault e Poitiers (1899), Avignone (1899, 1907), Brest (1901, 1913, 1928), Cognac (1902), Lille (1902, 1904), Limoges (1903, 1929), Reims e Chambéry (1903), Nantes (1904, 1924), Arras e Troyes (1904), Orléans, Cherbourg, Lons e Lisieux (1905), Angers e Amiens (1906), Nogent (1907), Tolosa, Calais e Auxerre (1908), Nancy e Le Havre (1909), Clermont-Ferrand e Saint-Ouen (1910), Roubaix e Le Mans (1911), Sète (1922), Grenoble (1925), La Rochelle (1927), Nizza (1931)...
- 3 Si possono citare anche città europee come tappe di questo processo: Anversa (1894), Barcellona, Budapest (1896), Dublino (1907), Düsseldorf, San Pietroburgo, Friburgo (1903), Ginevra (1903), Gand (1913), Glasgow (1892), Göteborg, Vienna (1896), Hannover, Colonia, Losanna (1903), Leipzig, Liège (1905), Milano (1906, 1909), Monaco, Oslo, Mosca, Varsavia, Napoli, Copenhagen (1899), Palermo, Payerne (1903), Praga (1893), Rotterdam (1909), Stoccolma (1892)... E per le città americane, nel contesto specifico delle esposizioni: Chicago (1893), Saint Louis (1894 e 1904), San Francisco (1894) e Buffalo (1901).