



Kader Attia, Whisper of Traces, installazione multimediale, 2026. In Minor Keys, Biennale di Venezia 2026. Foto Domenico Scudero.

La Biennale nell'epoca dell'Imperialismo teologico

Domenico Scudero

In un momento storico tracimato nella nefandezza globale e nell'impudica gestione del potere come strumento di prevaricazione di norme e diritti, sotto l'egida della divinazione, la Biennale di Venezia si apre con una mostra generale che racconta il lato sconosciuto di questo tempo, il riflesso oppositorio e non assimilabile alla lucida bestialità della sopraffazione a denti digrignati. Sarà che ci si era abituati a visualizzare le grandi mostre internazionali come termometro storico percettivo, quindi speculari al potere in atto, soprattutto la Biennale bisnonna di tutte le altre che da lei sono state generate, ma l'arte, si sa, non segue itinerari ripetitivi e non ci sono regole che possano pretendere di spiegarne l'evoluzione. La scelta di una curatrice donna, africana, non è di per sé una scelta indicativa ma l'esito che ne deriva, in tutto questo polverone di armamenti e falsificazioni da AI generativa programmata per ridurci a meri meccanismi di consumo, risulta estraneante. Esclusione fatta per i padiglioni, che quest'anno nella maggior parte sono d'una mesta, patetica opacità, la mostra *In Minor Keys* ideata (forse) da Koyo Kouoh è come entrare in un mondo costruito da magie, misteri, allucinazioni, tanto più allettanti come strumenti di estraneazione metafisica se paragonati al grigiore sconcertante dei vuoti cervelli che governano i destini del mondo. Come avrebbe detto Kafka, se dovessimo rinchiudere la nostra intelligenza nel loro miserabile vuoto intellettuale la specie umana si estinguerebbe immediatamente. Ma per fortuna rimangono l'arte, la moda, il teatro, il design che ci rendono vivi anche sotto le bombe e la musica, che ci rallegra, anche se è in chiave minore, che come sappiamo ha un sapore spesso triste e malinconico. Non sempre però. Chi conosce la musica sa che la scala minore naturale è in realtà una maggiore modale, ovvero suonata in una tonalità di tre gradi superiore: una scala di Mi minore è una scala maggiore di Sol e credo che questa scala minore della biennale sia davvero naturale e quindi non sia esattamente votata alla malinconia. La particolarità di una scala minore naturale consiste nel corrispondere esattamente a una maggiore e in ciò si differenzia da una scala minore armonica o melodica. Una scala minore naturale, come quella della biennale 2026, diventa poetica, triste, o allegra e divertente in relazione al tempo dell'esecuzione. Prendiamo ad

esempio il celebre Concerto in Re minore K.V. di Mozart che inizia con un Allegro e al passo 105 infuria con tempo stringato dalla ruota di bemolle e diesis in basso lento (1). Il tutto in chiave minore che è forza, impegno, costanza, assiduità. Questa, credo fosse la chiave minore della curatrice.



Da sinistra. Yacouba Konaté, Joseph-Francis Sumégné, Ousseynou Wade, Issa Samb, Tapfuma Gutsa alla presentazione di *Individuelles Afrique/ Africa*, Dak'Art 2004. Foto Domenico Scudero.

La Biennale di Venezia del 2026 ideata da Koyo Kouoh è ispirata quasi interamente dalla figura leggendaria di Issa Samb, artista che ha rappresentato il fulcro e l'identità dell'arte africana dal suo centro propulsivo, Dakar. Issa Samb è stato catapultato agli onori del grande circuito dell'arte contemporanea solo successivamente alla sua partecipazione nel 2012 alla Documenta e il suo profilo ha conosciuto una fama internazionale solo poco prima della sua morte nel 2017. Issa Samb era un personaggio celebre a Dakar. Mi era capitato d'incontrarlo più volte a Dak'Art, e in un caso era al centro della scena come testimone autorevole per l'inaugurazione della mostra *Individuelles*, parte dell'edizione 2004 curata da Yacouba Konaté. Lo avevo già conosciuto quando due ragazzi vedendomi in strada e dopo aver capito che ero lì per la biennale mi avevano accompagnato nel suo studio, nei pressi di Place de l'Indépendance. Nel cortile era stata allestita la mostra "Gent" realizzata e partecipata da alcuni giovanissimi ragazzi senza famiglia e senza residenza, abituati a vivere per strada e dormire in giacigli occasionali. C'era un pianista che suonava fra tappeti di foglie secche, alcuni ragazzini appisolati su panche. Era il modo Samb di pensare e ospitare l'arte. Koyo Kouoh lo definisce il Duchamp dell'arte africana, non credo avesse torto. Qui, alla biennale veneziana, il suo ruolo di presenza assenza è l'evento sostanziale. In primo luogo non ci sono sue opere in mostra ma il suo lascito è ovunque, diffuso, astratto. L'assenza presenza di Samb è il significato profondo nascosto fra roboanti installazioni e strabilianti mistiche naturaliste, il simbolo stesso di una visione dell'arte che distoglie il suo sguardo dalle strategie contemporanee, dalla luce del *white cube*, estremo vertice teorico della metafisica perfezione di un'arte *bianca* istituzionale. Il significato di questa pervasiva presenza di Issa Samb è discussa in apertura dai saggi in catalogo su cui si evidenzia la similitudine del suo percorso con quello di Duchamp. Tuttavia il discorso sulla reciproca attinenza di questi due protagonisti della storia dell'arte ha una palese asincronia poiché se è vero che entrambi hanno rappresentato il cambio di rotta nell'esercizio creativo è anche vero che quello proposto da Samb è un agire del vitalismo africano in cui essenza in vita e presenza in morte si propongono come continuum e non come frattura (2). Anche la morte della curatrice sembra assolvere questo principio di non separazione, di continuità fra morte e vita e viceversa, ipotesi su cui la curatrice e Samb avevano continuativamente discusso. Con lo spirito identitario di una visione storico critica scientifica, e in particolar modo nella prassi d'analisi più radicale, l'idea stessa che la curatrice non abbia effettivamente "curato" concretamente questo evento può essere un perfetto esempio di quanto sia estraneo alla consuetudine il percorso esplicito dalla biennale veneziana. Un'analisi specifica sulla messa in opera potrebbe di certo sostenere che si tratti della falsificazione di una mostra ingiudicabile per il fatto che l'ideatrice non è presente, non può rispondere e chiarificare. Documenti e

testimonianze ci raccontano quanto fosse impegnativo il lavoro di selezione e teorizzazione ideato dalla curatrice, tuttavia per accettare l'incompatibilità della sua assenza con il realismo vivo dell'operazione è necessario ratificare ed essere consapevoli che proprio sul teorizzare l'esistenza in vita del pensiero si supera il diaframma che separa vita vissuta dalla sua morte. Ma è qui l'incipit sostanziale. Vista con l'occhio preterintenzionale di un visitatore fortemente acculturato dalla tradizione artistica occidentale, il focus espositivo potrebbe essere valutato esclusivamente nel dato tecnico, poiché di fatto per costui è solo la *tekné* la sua origine, mantenuta in vita come stilema di fondo, o anche concettuale, nella definizione di un contesto contenitore solamente allusivo e non didascalico. Lo è in ogni caso il contesto, lo spazio identificativo di una biennale che ha in sé un patrimonio ultra centenario. Dalla Biennale il cui patrimonio genetico era nell'ipotesi di una contrapposizione fra culture dominanti nel contesto della rappresentazione, in una modalità che potremmo definire diplomatica, atta a qualificare lo spazio culturale superiore di una Nazione, questa istituzione si è poi trasformata adeguandosi a manifestare l'osmosi tematica sotto la guida di un curatore responsabile. Ma la sua struttura di massima è rimasta quella di una tradizione votata all'esercizio decisionale di alcune regole, quindi un patrimonio rappresentativo che dall'antichità si è sempre rinnovato nella direzione della tecnica. Quando questa tecnica non era esclusivo appannaggio interno all'opera, l'idea delle regole rappresentative rimaneva comunque espressa nella forma del contenitore, di spazialità adeguata a un concettualismo teorico che definiva modi e metodi di come dovesse disporsi l'opera, i suoi allineamenti prospettici, la memoria geometrica della visione, quella grata che nell'ambito delle mostre apicali ha mantenuto uno standard corrispondente alle aspettative dell'occhio istruito all'ideale di uno spazio vuoto, il *white cube* e sue successive alterazioni. Il senso della misurazione oculare di un fruitore informato sulla storia dell'arte, di una storia unidirezionale nata sulla scorta di questo bagaglio tecnico, geometrico, ideale, solo di recente è stato contraddetto e rielaborato attraverso i vari "orientalismi" che manifestano una visione non direttamente conseguente all'istituzione evolutiva di quel concetto di arte prodottosi dalla *tekné*. Direi che questa biennale non parla il linguaggio della *tekné*, ovvero di quella metodologia che ha poi costruito nel suo massimo esercizio il modo del razioncinio della modernità e della successiva postmodernità. Qui siamo in un altrove solo a tratti interrotto da segmenti di adesione ad una storia frutto di elaborazioni e pratiche inerenti all'idea occidentale. Ci sono a coniugare le differenze, fra un'arte che è tradizione di regole, canoni, valori astratti ideali, e un'arte che vive la libertà spirituale e comportamentale, quei tanti che si sono formati nell'altrove della diaspora. Una delle più nutrite presenze in questo senso è quella degli artisti formati a Yale; Farah Al Qasimi, Torkwase Dyson, Michael Joo, Wangechi Mutu, Nabil Nahas, Tammy Nguyen, Okwui Okpokwasili, Hyeree Ro, Yo-E Ryou. Seguendo il discorso sopra accennato, questi artisti rappresentano per il sistema dell'arte quello che la Tsing definisce "accumulo da recupero", poiché sviluppano all'interno di un sistema dell'arte capitalista un incremento produttivo nato da risorse che non sono schematizzate nel sistema già orientato ad un preciso indirizzo.



A sinistra. Daniel Lind-Ramos, *Centinelas de la luna nueva 126 (2023)*. In *Minor Keys*, Biennale di Venezia 2026. Foto Domenico Scudero.
 Al centro. Sohrab Hura, *Timelines (2026)*, installazione, cartoni riciclati dipinti. In *Minor Keys*, Biennale di Venezia 2026.
 Foto Domenico Scudero. A destra. Pío Abad, *1897.76.36.18.6 (2023-2026)*, particolare dell'installazione.
 In *Minor Keys*, Biennale di Venezia 2026. Foto Domenico Scudero.

Nella pratica dell'esercizio operativo quest'idea di arte proposta da Kouoh, e dal suo staff che ne ha seguito le indicazioni, ha infatti quelle caratteristiche identificate dalla Tsing col termine *pericapitalista*, ovvero un'attività che ha origine mediata tra modelli estranei e altri ortodossi del capitalismo e in cui il sistema estraneo fornisce l'"accumulo di recupero" che è usato per creare valore utile al sistema capitalista. Parafrasando quanto sostiene Tsing, le opere di *In Minor Keys* costituiscono nella maggior parte una sorta di *matsutake* che vive a ridosso delle foreste e non è un organismo micelico che possa essere coltivato, quindi ha una sua natura indipendente e ribelle, ma costruisce anche un modello di libertà economica per alcuni gruppi di cercatori di funghi che forniscono, con il loro lavoro, un accumulo di recupero che viene successivamente incamerato dal sistema capitalista del liberismo economico. Queste opere, come sostiene nel catalogo Adrienne Edwards, sono una forma di vitalismo in tempi di catastrofi, una risorsa che ci permette di sopravvivere e che ha il significato di "collaborazione vivibile" e nasce dall'idea che i primi segni di vita e di sussistenza dopo eventi catastrofici sono i funghi, forme di vita irriducibili e dagli effetti benefici. Come l'arte (3).

Kouoh ha lavorato alla fondazione di un gruppo di lavoro artistico collaborativo, *ROW Material Company* istituito a Dakar e la persistente presenza dell'aspetto collettivo aggiunge una notazione ulteriore alla comprensione di tutto il percorso espositivo. Si potrebbe pensare che questa sia una Dak'Art sottratta al suo luogo identitario e trapiantata in laguna. Basterebbe scorrere le pagine di Konaté in cui si raccontano le origini senghoriane di Dak'Art, nata sulle tracce dell'estetica lirico romantica della Négritude e confluita poi nell'aspetto collaborativo e socializzante dei gruppi artistici ispirati dal lavoro di Samb e del suo cortile-giardino dell'arte (4). Su questa genealogia nascono i territori di quella tensione fra tradizione e modernità e in cui come scrive Valentin Y. Mudimbe il senso etimologico di *traditio* assume un valore coesivo come "ciò che tradisce" la modernità (5). Ovvero la certezza di operare all'interno di una tradizione misconosciuta affiancata ad una modernità ritenuta oppressiva (6). L'opera africana appare così rinnovarsi al senso di una resilienza alle imposizioni linguistiche e copulative della modernità e non è un caso che per la sua storia della biennale di Dakar Konaté si sia rivolto nello specifico del tema introduttivo alla dialettica di Adorno (7). Ma questa biennale è anche l'evocazione di un dialogo ininterrotto tra la figura di Senghor e quella di Samb che ne contestava l'ideologia di fondo. In Samb l'idea della ricostruzione socio culturale dell'identità africana non poteva avviarsi con l'imposizione politica ma la si poteva fare solo attraverso l'estetica di cui l'opera d'arte era il sintomo più evidente e funzionale solo se partecipata, condivisa.



A sinistra. María Magdalena Campos-Pons + Kamaal Malak, *Anatomy of the Magnolia Tree for Koyo Kouoh and Toni Morrison* (2026), particolare dell'installazione. In *Minor Keys*, Biennale di Venezia 2026. Foto Domenico Scudero. A destra. Leonilda González, *Novias Revolucionarias*, V, IV, XI, 1968, xilografia su carta. In *Minor Keys*, Biennale di Venezia 2026. Foto Domenico Scudero.

Non è quindi un caso se nel Padiglione centrale emerge l'emblematica figura di Maria Magdalena Campos-Pons, che in sé riunisce la memoria e l'identità della diaspora e della *Négritude* e che da african-american ha guardato ai luoghi dell'origine, i siti del trapasso dall'epoca della libera identità africana all'immersione in un luogo dell'altrove. Su questi luoghi, ancora una volta è la centralità di Dakar, storico bivio del passaggio delle carovane che portavano i prigionieri al sicuro nella vicina isola

di Gorée, immersa nelle correnti atlantiche e dalla quale era impossibile scappare. Da qui partivano le navi cariche di umana merce destinata alle Antille, ai Caraibi dove erano state costruite fortezze prigionie altrettanto crudeli e inviolabili, tra le quali quella più nota del porto dell'Havana (8). La ricostruzione estetica di un'autenticità non obbligata a partecipare all'unicità della rappresentazione derivata dalla *tekné* è quindi quella chiave minore poiché vorrebbe svincolarsi da una forma mutante di colonialismo che predispone l'identità attribuendone un valore esclusivamente commerciale gestito dalle grandi concentrazioni di ricchezza (9). Poiché qui l'opera in chiave minore si occupa di una forma che possa veicolare contenuti sociali, e lo si fa spesso in condizioni di estraneità dal contesto culturale o in situazioni di prevaricazioni. Lo si vede in un altro lavoro, in questo caso molto minimo, opera di Leonilda González. Le sue *Novias Revolucionarias*, V, IV, XI, sono xilografie ipnotiche, con un tratto ruvido e allo stesso tempo delicato. Parlano dello stato di costrizione politica, sociale, parlano di un patriarcato oppressivo, di un sistema politico qual'era quello degli anni Sessanta in Uruguay. Ma sarebbe ingenuo pensare che l'agire individuale possa trasformare una realtà talmente pervasiva, frutto di quell'asservimento subito attraverso le connotazioni ideologiche dell'imperialismo eurocentrico e poi occidentale determinato dalla presunta superiorità politica di chi detiene un sapere scientifico fondato sul principio dell'ordine. Quell'ordine è comunque una regola, come tante, su cui il modernismo non occidentale e in particolare africano ha costruito una sorta di periferia quanto meno temporale (10). Ma questa specifica natura dell'arte africana può essere considerata sintomatica e segno incisivo dei rapporti derivati fra cultura dominante e cultura oppositiva e che ritroviamo nelle principali opere prodotte da artisti le cui genealogie provengono da trascorsi di diaspora e creolizzazione. Se la storia cruenta del saccheggio e della desertificazione dei coloni europei ha il suo epicentro nelle ampie terre "selvagge" africane le fratture e le implicazioni di questa storia si riflettono ovunque, ancora adesso, lì dove il nuovo Imperialismo teologico cerca di governare il mondo con le sue regole di divinazione impresse nella scrittura.



A sinistra. Guadalupe Maravilla, installazione. In *Minor Keys*, Biennale di Venezia 2026. Foto Domenico Scudero.
A destra. Pauline Oliveros, *Deep Listening Station*, brani musicali e partiture (n.d.).
In *Minor Keys*, Biennale di Venezia 2026. Foto Domenico Scudero.

L'arte africana come paradigma del processo d'emancipazione non può quindi che riferirsi a quell'al di là delle regole e dei principi che detengono il privilegio acquisito e non può farlo che riqualificando idiomi e tradizioni che non sono strutturati nell'ambito delle scienze occidentali, umanistiche o tecniche (11). E qui ancora una volta ritroviamo il senso originario di un rapporto fra parola e idea, in particolare con le opere di Senghor, quindi di Dakar, e che nel suo principio oppositivo offre anche la critica a chi lo accusa di aver voluto sottolineare le differenze fra l'essere africano e l'altro (12). Se

quindi la poetica senghoriana, nelle sue forti antinomie, è una delle origini più evidenti, l'idea della *creolité*, di cui il cortile dello studio di Samb è simbolo, diventa la vera casa che Stephanie Hessler riconduce alla traslazione originaria del termine derivato da oikos-casa, in cui depotenziare il tema della differenza in un contesto uniformato come lo è la presenza di Pauline Oliveros e le sue partecipazioni performative musicali (13). Il discorso della diaspora e della *creolité* assume quindi anche una inclinazione oppositiva ma estatica o addirittura delirante, poiché risulta, come sostenuto da Glissant, da reazione all'aggressione deculturante e sradicante dei modelli neocolonialisti protesi al controllo economico (14). In questo senso l'opera di Guadalupe Maravilla oltre all'inclinazione relazionale della Oliveros ha anche l'aspetto salvifico d'una estetica volta alla rimediazione delle esperienze traumatiche (15). Le opere del portoricano Daniel Lind-Ramos sono anch'esse fortemente significative poiché nella loro caotica mistura di segni contraddicono volontariamente la geometrica misura di un inconscio costruito dall'invasivo suprematismo del calcolo e del razionalismo tecnico. Anche per questo passaggio dal trauma alla riabilitazione Miguel A. López sottolinea l'entità di altra concettualizzazione dell'arte come lingua aperta, disegno senza prospettive unidirezionali, ovvero alterazioni rispetto alla linearità simbolica della forma (16).

In queste opere si ravvisa l'evidenza di una contrapposizione volontaria al linguaggio scaturito nella tradizione della coscienza percettiva occidentale da cui sganciarsi riposizionando l'emotività creativa in quell'ambito archetipico dell'originaria rappresentazione provocando nella fruizione l'ansia dell'interdizione al dire o quantomeno la visione sghemba della tecnica. In Edouard Duval-Carrié, ad esempio, la pittura è una miscela di segni fra sogno e realtà. Si potrebbe addirittura pensare che la sua sia una deriva surrealista, ma non si tratta di questo, semmai è la volontà di scardinare le direttrici obbligate di un tipo di rappresentazione pittorica per riconfigurarne una visione più personale, usando la lingua della pittura come strumento autoctono, opposto alla totalitaria determinazione costruita nell'ortodossia francofona della storia dell'arte (17).

C'è poi un sostanzioso capitolo dedicato alla razzia, al furto e alla rimozione di opere d'arte saccheggiate dai luoghi originari e mostrate nei maestosi musei delle ricche metropoli occidentali ed esposte come trofei, frammenti di mondi in esilio e sui quali si soffermano artisti come Pio Abad e Sammy Baloji. In entrambi la riconfigurazione dei caratteri originari della cultura di provenienza si propone con un percorso di studio antropologico per ricostruire e riappropriarsi di identità cancellate per poi ricomporne i tratti originari (18).

La Biennale, quindi, parla in una tonalità minore, tuttavia esistono anche delle complicazioni poiché questa tonalità minore è solo apparente, si espone in veste molteplice e questa interpretazione personale è solo una parte circostanziata e univoca. La mostra si offre invece come un corollario di argomenti e di suggestioni che spesso siamo impreparati a riconoscere. L'alterità ampia di una differente visione artistica ci trova, per chi si è formato su un'idea univoca della storia della rappresentazione, impreparati. Qui, la presenza di Enwezor riesce ancora a sentirsi e constatiamo che l'edizione interamente curata dal primo africano nella storia della Biennale riusciva ad essere molto fluida nella sua mediazione con l'ambito europeo occidentale, sebbene l'impegno del curatore fosse da anni quello di ricomporre un'identità della diversità culturale partendo dall'alveo africano. Questa mostra, undici anni dopo, è invece molto diversa, tradisce il suo essere in tono minore poiché sarà in chiave minore ma è una partitura da concerto, non un diletto da camera. Leggiamo questa Biennale con lo sconforto di Michel Leiris, viandante e diarista dei suoi percorsi africani, consapevoli che di tutto questo patrimonio che ci si offre possiamo comprendere solamente il senso d'un estetismo sradicato dalle radici (19). E il catalogo diffuso dalla Biennale Arte 2026, 61. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, purtroppo, con le sue imprecisioni e le sue lacune di certo non ci aiuta a comprenderne appieno il senso.

Luglio 2026

1) Mozart, *Konzert D moll K.V. 466* (1785), H.v. Fischer und Soldan, Edition Peters, Leipzig, New York, London, N.D..

2) Adrienne Edwards, *Vitalismo in tempi di catastrofe*, in *In Minor Keys*, di Koyo Kouoh, 61. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia. 2026. Catalogo, p. 109.

3) Anna Lowenhaupt Tsing, *Il fungo alla fine del mondo*, ed. it. Keller, Rovereto, 2021 (ed. or. Princeton University Press, 2015), p. 57-59, p. 99-103. L'autrice prende spunto dal fungo matsutake che, nelle foreste americane rinate dopo il disboscamento industriale delle autoctone foreste di pino giallo, è diventato il prezioso bene che garantisce la sussistenza di varie popolazioni di nuovi e antichi migranti. Nel suo testo adombra persino l'ipotesi che i funghi siano capaci di smaltire la radioattività prodotta dalle reazioni atomiche, sebbene questo non sia stato provato. Tuttavia i funghi sono elementi vitali non coercibili e collaborativi in natura.

4) Yocouba Konaté, *La Biennale di Dakar. Pour une esthétique de la création contemporaine africaine. Tête à tête avec Adorno*, L'Harmattan, Condé-sur-Noireau, 2009.

5) Valentin Y. Mudimbe, *L'invenzione dell'Africa*, trad. it. Meltemi, Milano, 2017, p. 263. M. elabora l'aspetto originario, antropologico, della cultura africana e in cui la relazione fra tradizione e modernità propende per l'idea di una tradizione (ovvero che tradisce) l'ipotesi di modernità.

- 6) Felwine Sarr, *Afrotipia*, Edition Philippe Rey, Paris, 2016, p. 35-42.
- 7) Y. Konaté, op. cit..
- 8) Salah M. Hassan; Cheryl Finley; *Diaspora Memory Place: David Hammons, Maria Magdalena Campos-Pons, Pamela Z*, (Dak'Art 2004), Prestel, Munich-London-New-York, 2008.
- 9) Joseph Tonda, *L'impérialisme postcolonial*, Karthala, Paris, 2015, p. 211, in cui si parla del colonialismo del valore, quindi del mercato globale e del suo liberismo.
- 10) Chika Okeke, *Modern African Art*, in Okwui Enwesor, a cura di, *The Short Century. Indipendence and liberation Movement in Africa 1945-1994*, cat. mostra Villa Stuck, Munich, ed. Prestel, Munich, 2001. La tesi secondo cui il modernismo africano sia databile dal 1945 in poi è poi ridiscussa da Salah M. Hassan in *African Modernism*, SOQ, Duke University press, Durham, 2010.
- 11) Valentin Y. Mudimbe, op. cit..
- 12) Ivi, p. 141.
- 13) Stefanie Hessler, *Nel giardino creolo*, in *In Minor Keys*, op. cit., p. 120.
- 14) Edoard Glissant, *Le discours antillais*, Gallimard, Paris, 1977, p. 470-489.
- 15) Id. *Le chaos-monde: pour une esthétique de la Relation*. In *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996, p. 91.
- 16) Miguel A. López, "Bisogna avere l'amore e bisogna avere la magia", in *In Minor Keys*, op. cit. p. 126. In lingua amazzone *kené*-disegno ha similitudine lessicale al greco *koinè*-lingua comune.
- 17) Edoard Glissant, *Poétique de la Relation*, Poétique III, Gallimard, Paris, 1990, p. 113. Questa funzione oppositiva della lingua autoctona, come scrive G. nasce come conseguenza dell'imposizione coloniale di una lingua incapace di relazionarsi con l'habitat occupato.
- 18) Sammy Baloji, *K(c)ongo, Fragments of Interlaced Dialogues. Subversive Classifications*, a cura di Lucrezia Cippitelli, Chiara Toti, the curatorial collective BHMf, cat. Galleria degli Uffizi, Giunti, Firenze, 2022.
- 19) Michel Leiris, *Afrique fantôme*, Gallimard, Paris, 1981 (1934). L. si rende conto che di quell'Africa non può che cogliere il senso d'un estetismo e non le radici interiori.



A sinistra. Dawn DeDeaux, *From Gulf to Galaxy*, 2006-2026, pannelli acrilici, led e frammenti di vetro. In *Minor Keys*, Biennale di Venezia 2026. Foto Domenico Scudero. Al centro. Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, *Unconformities: What Lies Beneath Our Feet*, 2026, dettaglio. In *Minor Keys*, Biennale di Venezia 2026. Foto Domenico Scudero. A destra. Michael Joo, *Noospheres: Expanded (2026)*, installazione con schermi e materiali vari. In *Minor Keys*, Biennale di Venezia 2026. Foto Domenico Scudero.



Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale