

NUOVA  
MU  
SE  
OLO  
giA

Novembre 2019 - N° 41

Il tema del numero

## I musei delle culture

*a cura di*  
*Cristina Balma-Tivola*  
*e Maria Camilla De Palma*

Rivista semestrale di Museologia

[www.nuovamuseologia.it](http://www.nuovamuseologia.it)

## Sommario

**Nuova Museologia**  
***www.nuovamuseologia.it***

n. 41, Novembre 2019

### **Segreteria**

*Carlo Teruzzi*

Via V. Foppa 16 - 20144 Milano

Tel. 02.4691589

*segreteria@nuovamuseologia.it*

*redazione@nuovamuseologia.it*

### **Direttore Responsabile**

*Giovanni Pinna*

### **Redazione e impaginazione**

*Claudia Savoiardo*

### **Relazioni esterne**

*Donatella Lanzani*

### **Progetto grafico**

*Antonia Pessina*

*Nuova Museologia è aperta alla collaborazione di quanti si interessano ai problemi e alla vita dei musei. I contributi vengono pubblicati in lingua originale (italiano, inglese, francese, spagnolo).*

**Registrazione del tribunale di Milano**  
numero 445 del 18.06.1999

Salvo indicazione contraria i singoli autori sono proprietari del copyright dei testi.

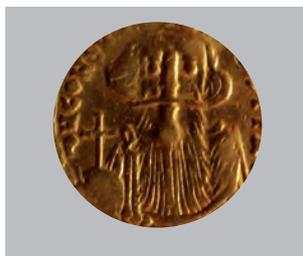
Nessun articolo può essere riprodotto, anche parzialmente, senza l'autorizzazione dell'autore.

La Redazione declina ogni responsabilità in merito alle notizie contenute nelle inserzioni pubblicitarie.

ISSN (print) 1828-1591

ISSN (on line) 1828-1583

- pag. 1 I musei delle culture:  
primi spunti e qualche riflessione  
*Cristina Balma-Tivola, Maria Camilla De Palma*
- pag. 6 “Honni soit qui mal y pense!”  
*Lorenzo Brutti*
- pag. 17 Mettere in scena le culture del mondo  
Il Rautenstrauch-Joest Museum - Kulturen der Welt a Colonia  
*Mariella Brenna*
- pag. 22 Ricomporre fratture scomposte:  
il MUEC di Barcellona  
*Cristina Balma-Tivola*
- pag. 30 The Ethnographic Museum:  
connectedness and entanglements  
*Anna Schmid*
- pag. 37 Il MAET fra decolonizzazione  
e accessibilità culturale  
*Gianluigi Mangiapane, Erika Grasso*
- pag. 44 Il Museo delle Culture del Mondo a Genova  
*Antonio Marazzi*
- pag. 48 Antropologico fiorentino:  
premesse per una rinascita  
*Monica Zavattaro*
- pag. 55 Progettazione partecipata e dialogo  
con le comunità della diaspora  
*Rosa Anna Di Lella*
- pag. 60 Musei in campi profughi.  
Il caso del Sahara occidentale  
*Carles Serra, Eliseu Carbonell, Saida Palou Rubio*



# I musei delle culture: primi spunti e qualche riflessione

**Cristina Balma-Tivola, Maria Camilla De Palma**

L'idea di questo numero nasce come risposta a Giovanni Pinna, il quale l'anno scorso propose a Maria Camilla De Palma la curatela di una raccolta di riflessioni e/o una rassegna di casi sul tema di come i musei delle culture ancora di stampo coloniale stessero ripensando le proprie collezioni ed esposizioni. Maria Camilla De Palma coinvolse nell'ipotesi Cristina Balma-Tivola e le due, insieme, elaborarono una controproposta: data come premessa la frequente ricorrenza che le collezioni alla base di questi musei avevano origine, o comunque sicuro incremento, in quell'epoca e in quel sistema di relazioni, e considerata la mole di discussioni, progetti, chiusure per restauri e riallestimenti che caratterizzavano negli ultimi anni i musei europei delle culture, non poteva essere ancor più interessante, suggestivo e potenzialmente utile andare a verificare i risultati di tali lavori, soprattutto visto che alcuni parevano particolarmente riusciti? Giovanni Pinna avallò il parziale cambio di rotta, e così cominciò il lavoro.

La nostra intenzione era dunque di accogliere in questo numero di *Nuova Museologia* le testimonianze di musei che si erano mossi nella rivisitazione di allestimenti coloniali attraverso nuove letture e punti di vista in direzione postcoloniale. Molto è stato pubblicato in questi anni sull'argomento, in Italia come all'estero, e numerosi sono stati i progetti cui diverse istituzioni italiane hanno partecipato, ma a nostro avviso si sentiva il bisogno di un testo agile che restituisse sinteticamente riflessioni (antropologiche, politiche, sulle finalità di musei ed esposizioni e sulle pratiche messe in atto a tali scopi) ed esiti concreti (riallestimenti permanenti, mostre, iniziative collaterali) utili a livello pratico per gli addetti ai lavori, così come di interesse per un pubblico di curiosi più ampio.

Date queste premesse, la nostra attenzione si rivolse a considerare i casi di quelle realtà europee che avevano di volta in volta rinnovato l'intera struttura del museo e/o il disegno museografico (superando precedenti messaggi ed esposizioni coloniali), o rinunciato a esposizioni permanenti in favore di mostre temporanee (così da rendere fruibili a rotazione gli oggetti da collezioni ricchissime altrimenti non visibili), o ancora elaborato riflessioni proprio sui temi colonialismo-postcolonialismo-decolonialismo (offrendone un esito pubblico in forma di mo-

stre, progetti, collaborazioni multiculturali e/o transnazionali). Appassionate conversazioni, da una parte, con uno sguardo alle discussioni nei network degli addetti ai lavori, e, dall'altra, visite concrete in loco e incontri di persona ci portarono a elaborare una mappa delle istituzioni di nostro interesse, sulle quali ci aggiornammo attraverso i loro siti online e direttamente con gli interessati sulle loro ultime iniziative ed esposizioni. Ne scegliemmo una quindicina, e ipotizzammo un numero di *Nuova Museologia* più corposo di quelli consueti.

Due casi erano certi, dato che vedevano noi curatrici chiamate in causa, ovvero Cristina Balma-Tivola per il Museo Etnologico e delle Culture del Mondo di Barcellona, oggetto negli ultimi anni di sue ricorrenti visite, approfondimenti etnografici, interviste con gli addetti ai lavori, e Maria Camilla De Palma per la direzione e l'allestimento del Castello D'Albertis Museo delle Culture del Mondo di Genova, per il quale coinvolgemmo come autore di una "osservazione etnografica" Antonio Marazzi (antropologo visuale, già chairman della Commission on Visual Anthropology della IUAES e ora professore emerito dell'Università di Padova). Per tutti gli altri casi preparammo un invito formale e un abstract del progetto, quindi cominciammo a contattare le istituzioni che avremmo desiderato e qui... le reazioni più disparate, dal rifiuto categorico all'entusiasmo più fervente, attraversando le varie sfumature della felice gratitudine, della tiepida incombenza e dell'assenza nel silenzio.

L'entusiasmo fu quello dei responsabili della realtà più curiosa, sorprendente e probabilmente, per tutti noi che pur lavoriamo nell'ambito dell'antropologia e dei musei, più sconosciuta: il Museo Nazionale del Popolo Saharawi nel campo profughi di Tinduf, in Algeria, realizzato come collaborazione tra i medesimi profughi e un team di ricercatori in vari ambiti disciplinari dell'Università di Girona. Il rifiuto più categorico fu da parte di quei musei significativi, a nostro avviso, per via del ripensamento e del riallestimento compiuto, ma in cui ora stavano avvenendo cambiamenti di dirigenti e curatori preziosi, o in cui ora le politiche erano meno sensibili al discorso antropologico, o ancora in cui, conclusi i progetti internazionali che avevano alimentato tali riflessioni, erano seguite le attuali situazioni interlocutorie.

Ricevemmo risposte negative anche da responsabili/curatori di realtà particolarmente attive, che di frequente motivarono il rifiuto con il sovraccarico di lavoro già in corso nei musei in oggetto. Come biasimarli? D'altronde, proroghe richieste (e concesse) a chi pur era fortemente interessato a partecipare a questo numero della rivista si risolsero in un nulla di fatto.

Tutto ciò dilatò enormemente i nostri stessi tempi di lavoro, ma rappresentò anche un'occasione per riflettere sull'effettiva realtà dei musei europei delle culture al di là di quello che si potrebbe desumere a livello virtuale dalla frequenza delle iniziative, dei progetti, dei network che li vedono protagonisti, che di volta in volta conosciamo sporadicamente e parzialmente in prima persona e/o in presenza. La successiva apertura della medesima riflessione ai nostri colleghi li vide diventare interlocutori interessanti e utili nel ricostruire un quadro della situazione come probabilmente meno vivace e felice di quella percepita a distanza, ma certo più realistica.

Che fare? Ci sembrò che, pur se in modo parzialmente diverso dal progetto iniziale, fosse importante restituire la realtà della situazione così come l'avevamo vissuta e compresa in questi mesi di scambi epistolari e conversazioni con i nostri autori, e così decidemmo di "cambiare parzialmente rotta" (o forse no?) e fornire ai lettori di questo numero di *Nuova Museologia* uno spaccato della situazione in cui le assenze contano quanto le presenze, e dove tra le presenze troviamo autori non inclusi nell'ipotesi precedente, ma che rispetto alla nuova prospettiva diventano preziosi.

Ciò che siamo arrivate ad avere è quindi un insieme di testi diversi da quelli pensati originariamente e, proprio perché allenate e sensibilizzate dal lavoro antropologico in museo a cogliere il valore di un progetto, di una mostra o di un evento non tanto, o non solo, nel suo prodotto finale, ma soprattutto nel suo farsi, nel suo processo in termini di relazione, costruzione di reti e coproduzione della conoscenza, in questa breve introduzione abbiamo scelto di rendere conto del dietro le quinte, più che sintetizzare a volo di uccello gli interventi ricevuti e tirare le fila, forti di una panoramica che riteniamo inevitabilmente incompleta e viziata dalla contingenza.

Abbiamo infatti ricevuto quattro contributi su musei italiani e cinque su musei europei, incluso quello già citato dell'Università di Girona presso il campo profughi saharawi in Algeria, contributi che parlano di musei denominati delle culture (Basilea, Colonia e Genova), di etnologia (Barcellona e Firenze, quest'ultimo "antropologia ed etnologia"), di antropologia ed etnografia (Torino) e delle civiltà (Roma). Il contributo dalla Francia, che si sofferma proprio anche sulla questione del nome, parla del

toponimo "Quai Branly", passando attraverso *art premier*/museo delle arti e civiltà/Pavillon des Sessions mettendo in luce proprio tutte le ambiguità e i bagagli delle diverse denominazioni delle istituzioni museali parigine e certamente anche delle nostre.

Al di là della denominazione dell'istituzione, che indica in qualche modo il peso della tradizione sulla controversa missione dei musei che oggi nel mondo ospitano artefatti di Africa, America e Oceania, quasi tutti, a eccezione del Museum der Kulturen di Basilea, ci parlano di tentativi, per non dire di lavori in corso o sospesi, di speranze riposte nel futuro con una certa preoccupazione, di progetti collaborativi che timidamente cercano di superare una museologia orientata all'oggetto. Il Museum der Kulturen di Basilea sfida invece in ogni mostra temporanea l'interpretazione da parte delle diverse culture del mondo di cinque concetti base della pratica museale antropologica (appartenenza, agency, spazio, conoscenza e performance) mostrando non solo un forte ancoraggio al qui e ora, ma soprattutto l'apprezzabile e sistematico impegno al riconoscimento dell'altro attraverso la consapevolezza della complessità della natura degli oggetti museali, la conoscenza concreta del processo migratorio e il coraggio di mettere in discussione diritti di proprietà e di interpretazione delle collezioni, anche attraverso allestimenti problematici e provocatori.

È evidente che i musei, tradizionalmente depositari di espressioni culturali sotto forma di oggetti/opere/reperti di società "altre", hanno giocato un ruolo fondamentale nel separare tali oggetti e opere dai loro produttori, ma oggi questi musei possono non essere più complici delle politiche coloniali e diventare piuttosto luoghi di contestazione del potere in termini di possesso, interpretazione e detenzione del sapere. Per i musei odierni che abitano il loro tempo in qualità di luoghi di cambiamento sociale è forte quindi la tensione verso l'apertura a processi di decentramento che cambino gli equilibri e gli assetti prestabiliti da secoli di colonialismo e postcolonialismo.

Eppure tutto questo, che 20-30 anni fa dava l'impressione di un campo in espansione e vitalità dalle grandi speranze (convegni in tutto il mondo, volumi, riallestimenti strutturali ecc.) a partire anche dalla costituzione di network e collaborazioni internazionali tra le diverse realtà, sembra oggi essersi ridotto a progetti che vedono tali realtà allearsi di volta in volta in partnership temporanee su specifici temi estremamente precisi e parziali trascurandone altri. In altri casi, invece, premessa la costante della disponibilità all'autoriflessione, vengono elaborati discorsi più attuali, utili e urgenti a partire dalla potenziale polisemia dell'oggetto, ma tali iniziative sono caratterizzate dall'incertezza e dall'insicurezza date dalla solitudine, e si risolvono

pertanto in tentativi, prove, esercitazioni che, pur quando coronate dal successo, non hanno la forza di diventare significative e d'impatto al di là del contesto locale e del momento in cui sono state realizzate.

Ancora nel 2013, per esempio, si è tenuto al Pitt Rivers Museum di Oxford l'importante colloquio dal titolo "The Future of Ethnographic Museums", seguito della significativa domanda "Do Ethnography Museums Need Ethnography?" del primo colloquio (avvenuto al Museo Pigorini di Roma l'anno precedente), azioni entrambe iscritte nel progetto europeo RIME (Réseau International des Musées d'Ethnographie / Ethnography Museums & World Cultures, lanciato dal Musée Royal de l'Afrique Centrale di Tervuren, oggi ridenominato Africa Museum). E nel medesimo anno si è concluso anche a un altro progetto europeo che affrontava le medesime questioni in relazione al/i ruolo/i delle comunità di diaspora, ovvero il README II (Réseau Européen des Associations de Diasporas & Musées Ethnographiques). Oggi, tuttavia, a malapena sembra possibile coglierne gli esiti con un respiro condiviso internazionale: dialogo, inclusione, accessibilità, progettazione partecipata, voci multiple sono ormai alla base della pratica museale, ma sembrano non scalfire fondamenta inattaccabili di queste istituzioni, quasi come espressione di un certo veterocolonialismo, dell'impossibilità di essere moderne in quanto museali.

Forse perché ormai la forza e l'identità del museo non stanno più negli spazi allestiti, ma nelle relazioni di un processo partecipativo?

Ecco perché, al Pitt Rivers di Oxford, oggi le collezioni vengono vissute come punto di incontro che riunisce le persone, come dice il progetto Multaka "Objects on the move" che ha curato una nuova esposizione temporanea dei tessuti con il titolo "Connecting Threads" attraverso le riflessioni personali dei rifugiati da Siria, Zimbabwe e Sudan coordinati da volontari e organizzazioni locali.

Non a caso al progetto Multaka aderiscono anche i musei statali di Berlino, con simile impostazione a base volontaria per cui a fare da guide museali sono i rifugiati, che, vedendo gli oggetti del proprio paese celebrati nelle vetrine e ammirati dal paese ospitante, percepiscono un nuovo senso di appartenenza e diventano orgogliosi e più consapevoli del proprio patrimonio.

Se guardiamo all'Italia, lo stesso si può dire della partecipazione di giovani di seconda generazione, migranti e rifugiati al Museo delle Civiltà di Roma al progetto "The Making of a Point of View. Sguardi sulle collezioni indonesiane e malesi", così come si può citare, sempre a Roma, ma fuori da uno spazio espositivo antropologico, il progetto "Afropolitan" al MAXXI, in cui ragazzi d'origine o provenienza africana sono stati coinvolti come guide-

mediatori interculturali al contesto di produzione delle opere d'arte contemporanea in esposizione nella mostra "African Metropolis. Una città immaginaria" del 2018.

La recente dichiarazione della rete di musei di lingua tedesca riuniti a Heidelberg (Heidelberger Stellungnahme), che si domanda come portare avanti l'eredità di Humboldt e si propone di rinnovare lo sguardo sulle collezioni etnografiche, ha come incipit l'affermazione che "decolonizzare richiede dialogo, expertise e sostegno economico", e di qui esprime consapevolezza nei confronti della problematicità delle modalità di acquisizione delle loro collezioni nella storia, ma anche convinzione che esse rappresentano molto di più che una eredità coloniale. Segue la dichiarazione dell'impegno ad averne cura, a dividerne la conoscenza con le comunità di origine e a continuare a rendere pubblica la ricerca su tale patrimonio, promettendo di creare nuove forme di dialogo anche grazie alle moderne tecnologie in supporto alla documentazione e archiviazione dei dati. Ma la loro preoccupazione più urgente è quella di reperire i fondi necessari per affrontare queste sfide presso le rappresentanze politiche che dovranno garantire una distribuzione più equa delle risorse.

Passando alla questione "restituzione", anche il report voluto da Macron rappresenta un buon punto di partenza, almeno in termini di presa di coscienza, di un processo inevitabilmente lungo e complesso: oltre all'individuazione delle categorie di beni da considerare, il documento elenca infatti i criteri e le tempistiche necessarie per il processo di restituzione, il quale, come è auspicabile, non potrà che avvenire progressivamente e dovrà essere supportato da rigorose analisi storiche e archivistiche.

D'altronde, per mantenere la sbilanciata presenza di opere nei musei europei rispetto a quella nei paesi d'origine, figlia di una visione del mondo diviso tra "the West and the Rest", un gruppo di direttori di musei di tutto il mondo si ispira proprio ai musei d'arte enciclopedici come il Louvre, ritenendo che simili istituzioni, le quali espongono materiali e opere da ogni latitudine e longitudine, costituiscono con le loro collezioni non strumenti di un impero ma testimonianza di una tradizione (cfr. *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums*, 2002). Dal loro punto di vista, infatti, le antichità sono universali e patrimonio pubblico, da cui deriva il loro venire destinate ai musei enciclopedici del mondo quali il già citato Louvre, il British Museum o il Getty, la cui missione è appunto di accogliere esempi rappresentativi dell'eredità artistica/archeologica umana evidenziando le connessioni tra le culture e promuovendone la comprensione appunto in termini di aspirazioni universali.

La mancanza di una direzione condivisa definitiva e riconosciuta in tutto il mondo è infine alla base del me-

desimo problema della denominazione degli stessi musei che oggi espongono artefatti etnografici. Come è possibile, infatti, che il Comitato di Etnografia dell'International Council of Museums (ICOM) in oltre 10 anni di dibattiti sul cambio del proprio nome a favore di una intitolazione che tenga conto dei cambiamenti della società e del corso della ricerca antropologica – oltre che soprattutto dell'approccio dei musei con collezioni di Africa, America e Oceania – non sia riuscito a renderne conto attraverso un acronimo più coerente con i tempi?

Questo lavoro ci ha dunque portato a riflettere sul fatto che forse la ragione di perdita (almeno relativa) di terreno del museo che espone il patrimonio materiale prodotto dalle diverse culture umane non sta esclusivamente in una certa incertezza nel concretizzare (attraverso allestimenti ed eventi) il superamento di un modello (coloniale, imperialista?) teorico e relazionale che, nel mettere in scena la produzione da culture “esotiche”, “extraeuropee”, “non-occidentali”, in realtà celebrava se stesso come culturalmente superiore al resto del mondo. La ragione della perdita non è neanche da attribuire agli spazi in sé, ben propensi a trasformarsi in centri di scambio e mutua conoscenza interculturale. Forse – e sarebbe l'inizio di un processo felice da accompagnare e sostenere con determinazione – la ragione risiede nel fatto che, nel frattempo, tematiche e patrimoni di interesse antropologico sono usciti dai musei per diventare elementi ricorrenti, se non vere e proprie costanti, d'interesse e d'esistenza dell'essere umano contemporaneo.

Come si posiziona il museo di antropologia di fronte a realtà che raccolgono e sviluppano tale prospettiva? Si pensi, per esempio, al caso emblematico del SAVVY Contemporary di Berlino. Il team di biotecnologi, storici dell'arte, teorici culturali, antropologi, designer e artisti provenienti da 12 paesi e 5 continenti che costituisce questo “Laboratory of Form-Ideas”, infatti, pensa e lavora extradisciplinariamente situandosi sulla soglia di nozioni che costruiscono “the West and non-West” prima di tutto per comprendere, negoziare e naturalmente decostruire le ideologie e le connotazioni sottostanti, invocando e convocando i poteri cosmogonici degli artisti e della pratica artistica perché possa silenziare le voci imposte e reclamare quelle che si sono perse, quindi destituire i vecchi e fondare i nuovi “noi stessi”.

Questo network, nel celebrare la pluralità epistemologica dell'Africa e dalla diaspora africana, della regione asiatica e dall'America Latina, come anche dell'Europa e del Nordamerica, ha l'obiettivo di risolvere la “crisi dell'intrappolamento” disciplinare, un intrappolamento che è facile cogliere per esempio in un report del 2019 sulle collezioni indigene nordamericane di archivi, biblioteche e

musei dell'Università di Berkeley, California, pur precisissimo e preziosissimo nel localizzare ogni risorsa, ma di cui non si potrà cogliere il valore se, come afferma solo nell'ultima pagina, nei prossimi anni non includerà la consultazione con le comunità native della California.

Il rapporto con la territorialità, a sua volta, è divenuto centrale nel mondo contemporaneo e una volta di più nei musei di nostro interesse. Qui, infatti, accanto al rapporto con le comunità native è di pari importanza anche quello con le comunità migranti, ma non solo: il termine e il concetto di “migrazione” (di oggetti, di persone), ora essenziale nei musei europei di antropologia (tanto che, non a caso, è la chiave interpretativa adottata nell'indagine del Progetto MeLa – European Museums in an Age of Migrations, 2011-2015), è fondamentale anche nell'ambito dell'arte contemporanea. Di fatto, vuoi perché migrano le opere, vuoi perché migrano le persone, vuoi ancora perché migrano le idee all'interno di un panorama di riferimento ormai mondiale, il concetto di “migrazione” rappresenta uno dei *trait d'union* che legano cultura materiale e immateriale, arte e antropologia oggi: la sua centralità è infatti riconosciuta dal critico culturale T.J. Demos (*The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, 2013), tra i tanti che sottolineano, a partire da rinnovato interesse nell'arte per le tematiche del mondo attuale (vedi Hal Foster, in *The Return of the Real*, 1996), l'avvicinamento di ambiti disciplinari tradizionalmente diversi che oggi superano la precedente scopiazzatura metodologica reciproca per produrre invece nuove, dense e produttive riflessioni. Qui la mostra del 2017 “La terra inquieta” alla Triennale di Milano, a cura di Massimiliano Gioni, rappresenta probabilmente l'esempio recente più mirabile, intenso e significativo della reinterpretazione di nomadismo, migrazioni e condizione di profugo e rifugiato da parte del mondo dell'arte.

Altrove il medesimo concetto dà origine addirittura a una prospettiva di ricerca: seguendo la traccia aperta con mirabile capacità di anticipazione dall'artista chicano Guillermo Gómez-Peña, fondatore già nel 1984 del Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo, sono molti gli artisti, gli antropologi e gli attivisti che oggi sviluppano la propria riflessione a partire dall'attraversamento dei confini in un moto talvolta incessante di andata e ritorno o proprio di vita tra contesti diversi sino ad abitare la frontiera. La “frontiera”, in questo senso, diventa allora produttivo luogo di scambio e permeabilità reciproca tra discipline, persone e pratiche, situandosi altresì fisicamente in luoghi emblematici della distinzione territoriale così come della volontà del suo superamento, *in primis* al confine tra Stati Uniti e Messico.

Accanto a territori geografici e contesti di frontiera, gli attuali artisti africani, cinesi o oceaniani partecipano a biennali, fiere e festival mettendo in scena produzioni a partire dalle proprie identità talvolta postcoloniali, talvolta migranti (come ben racconta Valentina Lusini in *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*, 2013), tanto a Venezia (si pensi a tal proposito alla Biennale del 2015 intitolata "All the World's Futures" e allestita dal curatore africano Okwui Enwezor) come a Dakar o a Sydney, mostrando l'esistenza sempre più decentrata di luoghi deputati non solo alla produzione del "sapere", ma anche alla produzione di quella che viene chiamata *world art*. Stiamo sperimentando gli effetti delle società e sfere diasporiche ben indicate da Appadurai nel suo *Modernity at Large* (1996), grazie al quale ci è apparso chiaro che a condurre un'esistenza nomade non erano più solo gli oggetti, ma anche le persone. Di qui, le culture cui le persone appartengono, ormai non più decifrabili in termini di identità culturali precise e assegnabili, ma partecipi di un mondo deterritorializzato, caratterizzato da flussi globali, in cui le differenze tassonomiche sono state sostituite da quelle interattive e in cui anche il pubblico è multiforme e spazialmente dislocato.

"Hard times" ci aveva augurato James Clifford nel 2013 a Oxford, in chiusura del suo talk in occasione del già citato colloquio "The Future of Ethnographic Museums". Di fronte alle sfide per la sopravvivenza dei nostri musei non ci resta dunque che procedere a passo accelerato verso questa nuova fase di decolonizzazione e decentramento della mente e dello sguardo e, se come ha riportato la direttrice del Museum der Kulturen di Basilea citando Kavita Singh "il futuro del museo è etnografico", il nostro auspicio è che si possa andare addirittura oltre, rendendo il museo "antropologico" secondo il senso ultimo che Tim Ingold (*Making*, 2013) assegna all'antropologia: non più mera possibilità di indagine comparativa della realtà umana, ma strumento per trasformare, attraverso pratiche concrete da attuare con gli altri, la nostra e le altrui esistenze nella reciproca corresponsione, verso un possibile futuro da vivere insieme.

Maria Camilla De Palma è antropologa museale, americanista e direttore di Castello D'Albertis Museo delle Culture del Mondo di Genova dal 1991. Cristina Balma-Tivola è antropologa culturale e ricercatrice indipendente negli ambiti della cultura visuale, della performance e dell'arte contemporanea.



**Uluru: il 26 ottobre 2019 è entrato in vigore il divieto di scalare la montagna sacra, restituendone definitivamente la gestione alla comunità aborigena Pitjantjatjara. Guardie forestali aborigene guideranno d'ora in poi i turisti alla conoscenza del territorio così come concepito nella cultura locale. (Foto Angelo Giordano 2015)**

## “Honni soit qui mal y pense!”

**Lorenzo Brutti**

Questa nota espressione francese all'origine dell'ordine della giarrettiere potrebbe essere tradotta nella seguente maniera: “Vergogna a colui che interpreta come reprimibile un atto dall'intenzione innocente ma dalle conseguenze ambigue”. La sua utilizzazione contemporanea è spesso ironica e sottolinea al contrario le cattive intenzioni di qualcuno che fa finta di essere innocente. In queste pagine vorrei mostrare come questa espressione potrebbe anche essere usata, in maniera ironica si intende, per denotare una certa recente tendenza nella museografia estetica dei musei precedentemente chiamati “di antropologia”, che è stata indotta, generata e diffusa dal paradigma museografico implicito nelle scelte espositive del Musée du Quai Branly e che da Parigi si è diffuso in altri musei europei e non europei.

Nel 1999 fui incaricato da Maurice Godelier, all'epoca nominato direttore scientifico del Musée du Quai Branly, della coordinazione di una sala multimediale nell'ambito della sezione delle arti dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe che doveva essere aperta al Louvre. Infatti, una “Mission de préfiguration du Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations” era stata costituita per lavorare alla creazione di quello che sarebbe divenuto il Musée du Quai Branly. La prima grande impresa di questa Missione sarebbe consistita nel restaurare e consacrare un'ala intera del più importante museo del mondo, il Pavillon des Sessions nell'Aile de Flore, alle arti dei popoli extraeuropei o, come si usava già chiamarle dagli anni '30 del secolo scorso nell'ambiente culturale parigino, alle *Arts Premiers*. I centoventi “capolavori” dell'Arte dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe selezionati avrebbero costituito un'antologia delle opere che sarebbero state esposte nel futuro Quai Branly. Il sottoscritto fu dunque incaricato di coordinare la creazione della sala battezzata “Espace d'Interpretation” (Spazio di interpretazione) e di dirigere la realizzazione del programma scientifico multimediale che avrebbe permesso di ricontestualizzare le opere esposte nelle sale.

Il Quai Branly è oggi il più importante museo francese di arte extraeuropea. Inaugurato nel 2006, le sue collezioni sono costituite dai 280.000 pezzi del Dipartimento di Etnologia dell'ex Musée de l'Homme e dalle 30.000 opere dell'ex Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, più qualche acquisizione, dono e legazione recente. Tale punto è di estre-

ma importanza: il Musée du Quai Branly infatti non è un nuovo museo nel senso stretto del termine, ma raccoglie l'eredità e integra le collezioni di due musei che hanno scritto una larga parte della storia della museografia e dell'antropologia francesi. Di qui l'ambiguità della maggior parte delle diatribe che hanno costellato lo svolgersi del progetto. In effetti, il paradosso che ha causato problema alla creazione di tale museo è quello che riposa sulla coesistenza di due entità irriducibilmente incompatibili: l'arte e la scienza o, più precisamente, l'approccio universalista di un certo tipo di esperto in arte “primitiva” e quello, specialistico, dell'etnologo, bisognoso di comprendere la produzione materiale come la reificazione di un'organizzazione sociale. Il termine più appropriato è infatti proprio “confondere”, nel senso etimologico di “fondere con” perché uno dei risultati malcelati di questo museo è stato proprio quello di confondere l'arte e la scienza per sovrapporre la prima alla seconda e offuscare la funzione contestuale dell'una dietro la patina lucente dell'altra. Ritourneremo più tardi su questo processo d'inglobamento. Cerchiamo ora di abbozzare un breve quadro dell'entità socio-politica del Musée du Quai Branly.

### Il nome

L'appellativo neutro e toponimico “Musée du Quai Branly” fu scelto dopo varie proposte di nomi tra i quali “Museo delle arti tribali” e “Museo delle arti primitive”, nomi che suonavano un po' veteroevoluzionisti, per non dire razzisti. Gli etnologi, dal canto loro, avevano suggerito il nome “Museo delle Arti e delle Civilizzazioni”, ma tale proposta fu gentilmente respinta su pretesto che il suo acronimo avrebbe dato M.A.C. e avrebbe quindi fatto pensare a prodotti d'origine anglo-americana. La vera ragione del rifiuto di questo nome fu in realtà più basata sul fatto che non era nelle intenzioni degli organizzatori di proporre la presentazione delle civilizzazioni sullo stesso piano della presentazione degli oggetti. Infine qualcuno fece uscire dal cappello il nome “arte *premier*” (da pronunciarsi “premié” e non “*prémier*”, per evitare omofonie con aggettivi ricorrenti nel mondo della politica), curiosa traccia del vocabolario surrealista dei primi decenni del secolo scorso, ma che si inquadrava perfettamente nell'ideologia politica che guidava tale progetto e che era principalmente basata sulla gerarchia:

gerarchia politica, gerarchia etnica. Ci sarebbero dunque dei primi (“*premié*”) e dei secondi? O, ancor peggio, dei primi, dei secondi, dei terzi ecc., sulla scala di un’evoluzione culturale, sociale, artistica? Occorre ricordare l’imbarazzo che questo termine, nella sua eventuale traduzione inglese, avrebbe suscitato presso un pubblico anglofono, e anche la difficoltà di tradurlo in altre lingue, in italiano ad esempio. C’è anche un’altra incoerenza intrinseca alla scelta di questo nome. L’aggettivo *premier*, infatti, è in contraddizione evidente con il contenuto del manifesto di Jacques Kerchache (Kerchache et al., 1990), ispiratore del museo, che proclamava a viva voce “che tutti i capolavori del mondo nascano liberi ed uguali”, motto che è stato uno dei temi ispiratori della creazione di questo museo. Mi sembra che qui il termine *premier* dia un’idea di gerarchia piuttosto che d’uguaglianza. Gerarchia che traspare anche nella distribuzione delle collezioni in relazione alle aree culturali. A Parigi si espongono le civiltà diverse ma vicine alla nostra in posti creati specificamente per esse, come il Musée Guimet (dedicato alle sofisticate arti dell’Asia) o l’Istituto del Mondo Arabo, mentre, ancora all’inizio del terzo millennio, si relegano le più colorate ed esotiche fra di esse in un solo e medesimo posto. Il museo delle arti prime diventa quasi una sorta di museo degli “impiumati” poiché, in fondo, è di ciò che si tratta: confondere in un *melting pot* museografico i prodotti materiali delle civiltà lontane e poco conosciute che si somigliano un po’ tutti nella loro caratteristica di inquietante estraneità. Ma si è fatto ancora meglio, poiché in nome del politicamente corretto, e per non urtare le diverse sensibilità, si è scelto, come era stato già fatto alcuni anni fa con il Musée d’Orsay, l’identificazione con il toponimo, la legittimazione con l’iscrizione spaziale. Tale museo è stato chiamato Quai Branly dal nome di Edouard Branly, inventore del rivelatore di onde radiofoniche nel XIX secolo. Occorre sperare che lo spirito del fu Edouard Branly sintonizzi regolarmente i turisti potenziali visitatori del museo, soprattutto i non parigini, sulla frequenza mentale che dovrebbe collegare il nome di un museo di questo tipo d’arte al nome di Edouard Branly. Ma forse quello che fa il successo del Quai Branly è più la prossimità alla Tour Eiffel che l’interesse per l’*art premier*, dato che il museo è diventato una meta classica del pellegrinaggio turistico della capitale francese.

### Il progetto

Occorre innanzitutto spiegare come è sorto questo museo e chi ne sono stati i promotori. Prima di tutto analizziamo i fatti. È un fatto noto che il Musée du Quai Branly è un progetto presidenziale. È sorto grazie a un presidente della Repubblica francese, ha preso forma grazie a lui, ha continuato a esistere anche dopo la fine del secondo mandato quinquennale

di Jacques Chirac e ciò per due ragioni: in primo luogo la ragione di Stato, non esplicitamente formulata ma implicitamente rispettata, che vuole che ogni presidente della Repubblica francese lasci un segno tangibile del suo mandato. E, poiché i precedenti presidenti della Repubblica francese avevano lasciato dietro di loro molteplici tracce visibili dei loro mandati, Chirac si è inserito in questa tradizione non scritta. In secondo luogo agì l’equilibrio delle diverse forze politiche che doveva fare in modo che, per un tacito accordo, il presidente entrante non distruggesse le opere del suo predecessore. Almeno non materialmente, seppur ideologicamente, come quando, ad esempio, fu battezzato “Bibliothèque François Mitterand” un edificio la cui realizzazione, voluta dall’omonimo presidente scomparso, è stata al centro di numerose critiche. Del resto, il budget iniziale di un miliardo e cento milioni di franchi, annunciato alla fine degli anni ‘90 del secolo scorso e destinato alla realizzazione del Quai Branly, non sembrava troppo ingente se comparato ad altri investimenti dello Stato francese, come quello della portaerei “Charles de Gaulle”.

E ora cerchiamo di analizzare antropologicamente l’ontogenesi del Quai Branly<sup>1</sup>. Da tempo il presidente Jacques Chirac è un collezionista ed esperto d’arte non occidentale, assistito e consigliato nelle sue scelte, tra l’altro, dallo specialista, collezionista e gallerista Jacques Kerchache. Kerchache ha cercato, raccolto sul terreno, comperato e rivenduto per quasi quarant’anni sul mercato parigino e internazionale delle opere d’arte tradizionale dell’Africa, dell’Asia, dell’Oceania e delle Americhe. Al di là della sua attività mercantile, o forse in funzione di essa, si batté per anni per far riconoscere ufficialmente a questi oggetti lo statuto di opere d’arte e farli così esporre in grandi musei di notorietà internazionale, come il Louvre (Kerchache et al., 1990). Il primo grande successo in questo senso fu realizzato il 13 aprile 2000, quando l’allora presidente della Repubblica francese Jacques Chirac inaugurò le sale del Pavillon des Sessions del Louvre, che ospitavano in maniera permanente un centinaio di capolavori assoluti dell’arte “primitiva” i quali furono collocati, a livello topografico, al piano terra dell’Aile de Flore, al di sotto delle sale dedicate alla pittura italiana che esponevano, all’epoca, anche la Giocconda, poi spostata per consacrarle una sala tutta sua. I “primitivi” al di sotto dei “civilizzati”? Ironia della sorte o metafora simbolicamente pregnante? In questo caso l’aggettivo *premier* fa senso. Le arti nobili delle grandi epoche delle civiltà europee sono al piano nobile, mentre quelle semplici e primitive a piano terra, al livello ctonio delle stalle, dove infatti erano situate le antiche scuderie regali.

Ma torniamo all’ontogenesi del Quai Branly: prima di portare questo nome, quello che sarebbe diventato un grande stabilimento pubblico nacque come un’umile as-

soviazione battezzata Association du Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations il cui presidente era Jacques Friedmann, nato nel 1932, vecchio allievo dell'École National d'Administration (ENA), ispettore delle finanze e, fra l'altro, ex direttore di gabinetto di Jacques Chirac. L'Associazione fu in seguito trasformata nello stabilimento pubblico del Musée du Quai Branly posto sotto la doppia tutela del Ministero della Cultura e del Ministero della Ricerca e dell'Educazione nazionale. Alla sua presidenza fu nominato Stéphane Martin. Nato nel 1956, anche lui uscito da quella fucina di dirigenti e alti funzionari dello Stato che in Francia è l'ENA, magistrato alla Corte dei conti, Martin era stato direttore della musica e della danza (dal 1993 al 1995) e direttore di gabinetto di Philippe Douste-Blazy, ministro per gli Affari Culturali (dal 1995 al 1997).

Nel 1997 il Ministero della Ricerca entra a far parte del Quai Branly tramite una rappresentativa del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS): un'unità creata per sviluppare la museografia scientifica sotto la supervisione del grande antropologo francese Maurice Godelier, direttore scientifico del progetto. Fu nel quadro di questo piccolo team composto da quattro persone (direttore, segretaria, amministratore e capoprogetto) che l'autore di queste pagine lavorò come capoprogetto dall'inizio del 1999. Perché ricordare questi dettagli amministrativi? La risposta è semplice. C'è alla base del Musée du Quai Branly molta poca passione per l'arte di queste regioni lontane e troppo interesse politico ed economico per quello che questi popoli e le loro produzioni materiali rappresentano in termini di potere. La ragione che fa muovere questo progetto è, come nella maggior parte delle grandi operazioni di questo tipo, eminentemente politica. Inoltre, la creazione di questo museo costituiva indirettamente un perfetto alibi immaginario per un partito che si situava politicamente in modo molto preciso e che vedeva nella valorizzazione dell'arte dell'Altro l'occasione di colmare una lacuna nel suo programma politico. Il discorso implicito fu il seguente: benché tale partito politico promuovesse una politica di rigore contro gli immigrati clandestini, allo stesso momento creava un tempio per ospitare le espressioni meno invadenti delle loro culture. Così si potevano ammirare sotto le vetrine le produzioni materiali e asettiche dell'Altro la cui presenza massiccia, invece, poteva essere invadente quando l'Altro vive fra noi con il suo rumore e il suo odore<sup>2</sup>.

### **Ermeneutica della museografia e fenomenologia del conoscitore**

Al di là del bene e del male, completamente centrato sulla sua museografia autistica e su una offerta al pubblico poco aperta all'opinione scientifica nazionale e internaziona-

le, il Musée du Quai Branly, sotto l'aura protettiva del nome del presidente della Repubblica, ignorò imperterrito le numerose polemiche emerse nei media e gli attacchi diretti che degne personalità del mondo intellettuale sferravano nei suoi confronti. Tutto ciò fu realizzato in nome di un universalismo estetico che risulta incredibilmente etnocentrico. Secondo tale approccio di parte, un pugno di galleristi e storici dell'arte europei del XXI secolo non soltanto aveva deliberato che l'Arte è universale ed esiste anche tra i popoli non-occidentali, ma ha anche definito quali produzioni materiali dell'Altro possono chiamarsi "artistiche" e quali no. Tutto ciò senza prendere in considerazione la testimonianza degli attori autoctoni, né le approfondite analisi etnografiche e comparative fatte dagli antropologi. Per l'ennesima volta nella storia dell'umanità gli occidentali imponevano la loro ermeneutica ad altri popoli e dedicavano un museo all'arte dell'Altro tramite un'operazione che suonava come già vetusta alla sua nascita, come il canto del cigno del neocolonialismo ideologico, che, per citare Federico Zeri, fa giocare a questi oggetti "primitivi" il ruolo di "cadaveri muti sui quali si esercita la lettura sorretta dai canoni estetici dell'Occidente" (citato in Price, 1992, p. XI).

La riflessione sull'etnocentrismo ci riporta alla questione della definizione dell'esperto, dello specialista o meglio del conoscitore, cioè della persona alla quale si accorda la competenza di parlare d'arte tribale. Sally Price, autrice dell'eccellente libro *Primitive art in civilised places* del 1989 il cui titolo è stato significativamente tradotto in italiano con *I primitivi traditi* (Price, 1992), lo definisce come "un impeccabile gentiluomo di buone maniere, colto ed elegante, dal contegno riservato, misurato nel giudizio, ma soprattutto un uomo di supremo buon gusto [...]" e in effetti pochi si considerano autentici conoscitori ("specie", stando al dizionario, "nel campo delle belle arti") "senza portare abiti su misura o viaggiare in prima classe" (Price, 1992, p. 12). "Rispetto all'ideale *Conoscitore* – continua Sally Price – la figura del *Selvaggio* ideale è sicuramente antitetica. Tra i due corre una differenza come il bianco e il nero, e non solo in senso metaforico. Il Selvaggio non è certo ben vestito (spesso non è vestito affatto), non ha una buona istruzione, indulge ad un comportamento chiassoso e spesso lascivo, confonde il mito con la storia, lascia le sue opere d'arte in pasto alle termiti invece di conservarle in appositi musei, a tavola predilige semi di palma da olio e stufato di carne umana invece di *escargots* e cervello di vitello<sup>3</sup>. Ma a volte questi due esponenti così distanti della razza umana entrano in contatto e l'occasione è il mercato dell'Arte Primitiva, che uno produce e l'altro valuta" (Price, 1992, pp. 12-13).

La questione del gusto del conoscitore (Bourdieu et al., 1969) ci porta a una constatazione inevitabile che riguar-

da la diatriba sull'estetismo dell'Arte Primitiva: che cos'è il gusto se non un'emanazione dell'ordine estetico sul quale si fonda la nostra cultura, solida e legittima, e soprattutto in armonia con gli ideali di un ordine socio-politico e morale, dunque in armonia con la cultura d'appartenenza del conoscitore? È allora possibile leggere alcune dichiarazioni di artisti occidentali tenendo presente questo condizionamento incosciente che la cultura opera sull'individuo. Il contributo della riflessione e della formulazione intellettuale è screditato e considerato spesso inutile. A partire da questa pretesa di universalismo, si capisce bene che la figura del conoscitore diventa d'importanza fondamentale in relazione alla definizione di un'opera d'arte. Bourdieu scriveva che "l'occhio è un prodotto della storia che si riproduce con l'educazione... non c'è 'amore a prima vista' nell'avvicinarsi all'opera d'arte... Questa teoria razionalistica della percezione artistica contraddice in modo diretto l'esperienza degli appassionati d'arte, il cui comportamento è strettamente conforme alla definizione usuale: il raggiungimento di uno *status* culturale tramite una consuetudine inavvertitamente acquisita in ambito familiare tende in effetti a favorire un rapporto quasi magico con la cultura, che richiede la rimozione del processo di acquisizione e ignora gli strumenti di acquisizione" (Bourdieu, 1979, p. III, citato in Price, 1992, pp. 27-28). Marshall Sahlins evoca lo stesso processo dinamico ma con i termini più ironici e concisi del buon pragmatico anglosassone quando dice che "[...] non esiste un'immacolata percezione" (Sahlins, 1985, p. 146). In altri termini, l'emozione estetica che si prova di fronte a un capolavoro d'arte primitiva è soltanto un *déjà vu*, un'evocazione inconscia di contenuti rimossi che ritornano alla coscienza evocati dalle caratteristiche inquietanti dell'opera esotica. Ma se l'approccio all'estetica dell'Arte Primitiva è comparabile in termini di vissuto culturale a quello dell'arte contemporanea occidentale, in cosa differiscono questi due tipi d'espressione artistica?

### **L'insostenibile leggerezza dell'art premier tra proiezioni culturali e interpretazioni apocrife**

La differenza tra arte occidentale e arte primitiva potrebbe essere analizzata utilizzando la distinzione che Malraux faceva tra "arte per destinazione" e "arte per metamorfosi". In tale distinzione collocheremo l'arte tribale nella seconda categoria. Contrariamente all'opera d'arte occidentale, l'opera d'arte non occidentale è stata spesso prodotta per rispondere a scopi diversi dalla contemplazione estetica, da persone appartenenti a delle società che spesso non possedevano neppure le categorie linguistiche (Brutti, 2007, p. 54), né le pratiche sociali legate all'arte (Maquet, 1986, p. 66). "I manufatti etnografici sono diventati capolavori dell'arte mondiale, al punto di poter fare a meno della loro con-

testualizzazione antropologica, perché giudicati degni di figurare per il loro puro valore artistico" (Price, 1992, p. 130). "Il compito di identificare i rari e nascosti esempi di artigianato primitivo che presentano il requisito della qualità estetica viene assunto in pieno dagli occidentali. Sebbene gli studiosi a volte esaminino al microscopio i criteri estetici di partenza nelle loro ricerche scientifiche sulla società, di rado si chiede agli indigeni africani di rendere noto agli organizzatori delle mostre definite quali maschere meritino l'appellativo di 'capolavori', e gli indiani del Sud America non vengono di norma consultati su quali copricapo piumati meritino il posto d'onore nei musei" (Price, 1992, pp. 132-133). L'approccio dell'esperto all'arte tribale opera esclusivamente su un piano fenomenologico separando la forma dell'opera dal suo contenuto originario per attribuirgli, spesso con un meccanismo di proiezione psicologicamente e culturalmente predeterminato, valori che non corrispondono al contenuto originario autoctono.

Due casi etnografici melanesiani ci serviranno qui a illustrare gli effetti di questi processi di proiezione, in particolare quelli delle proiezioni culturali, con alcuni esempi tratti precisamente dalle parti esposte al Louvre. Innanzitutto, le scelte espositive e scenografiche del Pavillon des Sessions riflettono il gusto di un solo uomo, Jacques Kerchache, e non hanno uno scopo pedagogico esauriente poiché non sono rappresentative delle produzioni artistiche dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe. In realtà, la selezione museografica del Louvre insiste su una proiezione culturale occidentale che definisce i capolavori di questo tipo d'arte: si tratta inizialmente di un solo tipo di volume plastico, il tridimensionale zoomorfo e antropomorfo, particolare che stimola maggiormente la nostra sensibilità europea anche perché è a questo tipo di opere che molti artisti europei del XX secolo si sono ispirati. Il dio Gou ci ricorda Dalí, la maschera *ngil*, Modigliani; il cucchiaio cerimoniale *zulu*, Giacometti; l'ascia cerimoniale *taïno*, Brancusi; la statua *nuna*, Picasso, al quale del resto apparteneva la statuetta del Sepik a cui si è certamente ispirato in alcune delle sue opere e che fa oggi parte della selezione del Louvre. Inoltre sono state dimenticate, o volontariamente trascurate, le altre forme d'arte che potrebbero qualificarsi effimere, come gli ornamenti corporei papua e i disegni su sabbia di Vanuatu, di cui rari sono gli esempi nella storia occidentale ma che sono ricorrenti nelle società tradizionali e del tutto abituali nell'esperienza dell'etnologo. Forse tali espressioni "artistiche" sono state rimosse perché impossibili da vendere nelle gallerie parigine della Rive Gauche nelle quali copiosa è la presenza di oggetti tridimensionali zoomorfi e antropomorfi.

Eccetto questa scelta aleatoria che si potrebbe tuttavia giustificare come un *parti pris* del "conoscitore", è curio-

so osservare l'insostenibile leggerezza delle inesattezze e dei grossolani errori di lettura di alcuni oggetti. Se entriamo nella dovizia di particolari che ci forniscono i dettagli etnografici, ad esempio in relazione alle società melanesiane, potremo vedere lo scarto incolmabile che esiste tra le interpretazioni dell'etnologo e quelle del "conoscitore".

Prendiamo l'esempio della statua *uli* della Nuova Irlanda, una scultura in legno dipinto con pigmenti minerali e vegetali alta circa un metro e mezzo che rappresenta un essere androgino. Innanzitutto questo oggetto è costato un prezzo esorbitante al contribuente francese, prezzo surrealista che lo Stato ha deciso di pagare ma che è molto improbabile che anche un collezionista ricco e "conoscitore" di questo tipo d'arte avrebbe accettato di sborsare per entrare in possesso di un tale capolavoro. È d'altra parte vero che se lo Stato francese accetta di comprare l'ennesimo Pousin o l'ennesimo Picasso a prezzi ancora più elevati, non sembra eccessivo spendere tale importo per questo capolavoro d'arte melanesiana.

Come ogni oggetto illustrato nel cd-rom *Chefs d'oeuvres et Civilisations d'Asie, d'Afrique, d'Océanie et des Amériques. Les Arts Premiers au Louvre* (Brutti, 2000), sorta di catalogo multimediale dei pezzi esposti al Pavillon des Sessions, l'*uli* è descritto non soltanto sotto il profilo estetico dai commenti di Jacques Kerchache, che ha selezionato i pezzi e organizzato la loro esposizione, ma anche dal punto di vista etnografico dall'etnologa Brigitte Derlon. L'etnologa è solo una delle decine di specialisti (etnologi, archeologi, storici) che hanno partecipato alla realizzazione del cd-rom per descrivere le società e i temi di loro competenza. Invece Jacques Kerchache, "conoscitore" di arte primitiva, ha voluto confrontarsi con l'ardua e fallace impresa di produrre un commento estetico per ogni oggetto dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe esposto nell'esposizione permanente del Louvre. Ed è precisamente a proposito del commento sull'*uli* che, nel cd-rom, l'esperto attribuisce a un dettaglio dell'opera un significato che non ha luogo di esistere nella società che ha prodotto l'oggetto e che somiglia piuttosto alla proiezione di una semiotica culturale occidentale. Parlando della cresta di uccello che decora la testa di questo personaggio androgino, Kerchache parla di "una cresta di gallo, simbolo di virilità". Ma occorre sapere che, come spiega Brigitte Derlon (1998), specialista della società che ha prodotto gli *uli*, questi oggetti sono sculture che appartengono alla grande classe delle sculture *malanggan*. Nelle società della Nuova Irlanda, un'isola dell'arcipelago della Nuova Guinea, gli *uli* erano associati a riti di potere e di fertilità. In principio, una scultura *uli* è una rappresentazione ermafrodita che combina gli attributi maschili, il pene, e femminili, i seni e i capelli. L'acconciatura dei capelli rinvia alle piu-

me d'un uccello locale associato alla luna, un uccello che è il *Dicranostreptus megarhynchus*, dunque né un gallo, né un simbolo di virilità. Ecco un atteggiamento classico nell'esercizio interpretativo dei conoscitori di arte primitiva: l'interpretazione, o piuttosto la proiezione, il transfert, nel senso psicanalitico del termine, delle semiotiche relative a universi psicologici individuali o culturali che emanano dalla società d'appartenenza del conoscitore, approdano a interpretazioni non autorizzate. In questo esempio si esporta una semiotica che si crede universale – il gallo emblema di virilità – nell'universo simbolico di una società che non soltanto non ne aveva il significato, ma molto probabilmente neanche il significante (il gallo), all'epoca in cui questo pezzo fu scolpito.

### L'ambiguità della datazione

E veniamo al secondo esempio, sempre melanesiano. Oltre le illecite confusioni semiotiche orizzontali sincroniche, si riscontrano spesso, nelle analisi degli esperti d'arte primitiva, delle confusioni, spesso volontarie, di livelli cronologici diacronici, in altri termini, di datazioni. È precisamente il tempo, la profondità cronologica, che è uno degli elementi fondamentali nella classificazione, e nella stima, di un capolavoro d'arte primitiva: più un oggetto è vecchio più è prezioso. A questo proposito, occorre ad esempio notare che un'ampia parte degli oggetti della selezione del Louvre è stata sottoposta ad analisi chimiche e fisiche per determinarne l'età, in particolare all'analisi del carbonio 14 (C14). Una colonna lignea scolpita delle Isole Salomone, ad esempio, sarebbe stata creata nel XVII secolo. Ma come ha rilevato Christiane Naffah conservatrice dei Musei di Francia: "A causa delle incertezze statistiche dell'analisi del carbonio 14 e della curva di calibratura, non è possibile indicare un'età storica esatta. Possono essere fissati uno o più intervalli di tempo, nei quali si trova l'età reale con una certa probabilità. Inoltre, delle variazioni temporali di cause naturali – ad esempio, all'inizio degli anni '60, le armi nucleari hanno prodotto nuove quantità di carbonio nell'atmosfera: la quantità di carbonio 14 prodotto nell'aria è raddoppiata (questo fenomeno è chiamato 'picco dovuto all'esplosione delle bombe nucleari'). Questa tecnica è utile per rivelare i 'falsi moderni', poiché mai in passato la concentrazione di carbonio 14 è stata così elevata o più elevata che durante il picco dovuto alle bombe nucleari. [...] Per gli oggetti di meno di 300 anni, le variazioni temporali della produzione del carbonio 14 conducono quasi sempre ad ambiguità (2 a 5 intervalli possibili d'età probabile). In questo caso, prese isolatamente, le analisi al C14 non sono molto significative. Occorre confrontarle con altre informazioni: ad esempio, a un'evidenza storica o stilistica" (Naffah, 2000). Effettivamente, è in questo sen-

so che ho proceduto applicando le informazioni etnografiche. Avevo una conoscenza sommaria dei Tawarafa, la società autoctona delle Isole Salomone dove fu raccolto l'oggetto, per avervi soggiornato per alcuni periodi. Invitai quindi l'etnologa francese Sandra Revolon, specialista di tale società, a scrivere i testi del cd-rom concernenti questa area culturale e questo oggetto poiché essa lavorava da molti anni su questa società. Veicolando le testimonianze degli autoctoni, l'etnologa sostenne, contrariamente all'esperto, che quest'oggetto non ha assolutamente tre secoli ma uno solo al massimo, essendo stato scolpito alla fine della sua vita da un esperto chiamato Karibwongi Ragerage, nato intorno al 1860. I discendenti dello scultore sono ancora viventi e ricordano bene di un francese, tale Pierre Langlois, che comperò da loro la colonna lignea nel 1960.

Ci sono dunque tre tipi di problema nella datazione di questo oggetto.

Il primo è di ordine logico: se si riflette bene, a che serve la datazione al carbonio 14? A null'altro che a datare il materiale, ma non l'intervento sul materiale. Si può sapere, con qualche secolo di errore, l'età del legno, ma non l'intervento umano su questo stesso materiale; in definitiva, non si può sapere quando il legno è stato scolpito.

Il secondo problema è di ordine tecnico: le analisi al C14 non danno risultati precisi per oggetti recenti ma piuttosto un margine d'errore di +/- 150 anni, cioè una ampiezza di errore di 300 anni. Sarebbe insensato, nella nostra cultura, dire con una simile approssimazione che un quadro può essere indifferentemente un'opera di Caravaggio o di Boccioni, come se tre secoli di storia, cultura, luce e colore non avessero influenzato l'opera dell'autore. Ma ciò non disturba per gli autori d'arte primitiva, che si suppone vivano in un tempo immutabile e cristallizzato dove i culti, le cosmologie, le credenze e gli stili artistici non si trasformano, mentre l'etnologia ci insegna che non c'è nulla di meno immobile e più cangiante di una cultura, incessantemente in divenire.

Il terzo problema è di ordine etico: i pronipoti dello scultore Karibwongi Ragerage, scultori anch'essi, sostengono che quest'opera è stata scolpita dal loro avo e raccolta dal succitato collezionista francese nel 1960. Effettivamente, la colonna lignea del Louvre sembra proprio quella raccolta da Pierre Langlois nel 1960, come risulta anche nell'informazione contenuta nel programma multimediale del cd-rom. Ma allora, perché negare l'evidenza? Peggio ancora, perché pretendere di saperne di più dei proprietari tradizionali di quest'oggetto? Perché non tenere conto del loro parere?

Questo caso aneddotico è una metafora dell'atteggiamento del "conoscitore" occidentale di fronte alla prova, veicolata dall'etnologo, dell'autoctono che ha prodotto

l'opera. Se si vuole amplificare questa presa di posizione, si potrebbe interpretare questo atteggiamento etnocentrico come una doppia espropriazione, non soltanto materiale, ma anche ideologica. Materiale, poiché sul campo, nella maggior parte dei casi, il collezionista compera per un prezzo irrisorio un oggetto che spesso è rivenduto nelle gallerie d'arte e nelle case d'asta europee, americane, australiane a un prezzo centinaia o migliaia di volte superiore. Ma l'autoctono è espropriato anche a livello ideologico, quando il "conoscitore" produce una lettura tanto pontificante quanto fallace sull'ermeneutica dell'opera d'arte pretendendo che si tratti di un'autentica esegesi.

Sul piano diacronico, il problema dell'anzianità dell'oggetto è risolto giocando al ribasso, secondo il principio che in arte primitiva il valore di un oggetto dipende dalla sua anzianità. L'oggetto delle Isole Salomone è stato probabilmente scolpito tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, ma si decreta che esso sia stato prodotto nel XVII secolo perché di conseguenza il suo valore aumenta considerevolmente. Quando lo sollecitai a reagire dinanzi all'opinione degli autoctoni, il commissario dell'esposizione permanente del Louvre non sembrò prenderla realmente in considerazione. Occorre inoltre osservare che, paradossalmente, Jacques Kerchache, buon "conoscitore" di terreni africani, non aveva mai viaggiato in quest'area del Pacifico, area che l'etnologa conosceva da vari anni. Ciò che fa la differenza nell'interpretazione di un'opera d'arte non occidentale è la differenza tra una conoscenza proiettiva, quella del conoscitore, e una conoscenza scientifica (anche con tutti i limiti postmoderni che si vogliono accordare a questo termine) dell'etnologo.

Ma c'è anche un ulteriore dettaglio sensibile che riguarda questo oggetto: il pezzo è stato offerto al Quai Branly da un grande collezionista svizzero, lo stesso che vendette allo Stato francese una parte della sua importante raccolta d'arte africana. Ora, oltre a perpetuare la magnanimità del donatore, le donazioni di opere, come pure la creazione di fondazioni, servono alla defiscalizzazione dei capitali. È allora fondamentale che l'opera donata sia ben stimata, come nel caso di questo oggetto: più si dimostra la sua antichità, più il pezzo assume delle quotazioni mirabolanti.

### L'interpretazione

Dimentichiamo la datazione dell'oggetto e passiamo alla sua interpretazione. Anche qui la divergenza d'opinione tra approccio estetico e approccio etnografico è sorprendente poiché abbastanza contraddittoria. Il commento del commissario dell'esposizione a proposito del valore estetico dell'oggetto è piuttosto romantico e parla "di un'unione di due esseri" che formano "una coppia primordiale". Kerchache continua: "Nonostante la rugosità dei

materiali, il soggetto è trattato con una grande finezza. Il gioco delle braccia e delle gambe e quello delle mani poste delicatamente sui reni della donna è pieno di sensualità ritenuta. Si notino la cavità della schiena, appena accennata, il piede, leggermente sollevato. Lo scultore è riuscito a rendere il carattere sacro di questa coppia primordiale con un estremo pudore” (Kerchache, 2000a). Il commento etnografico dell’etnologa, basato sulle informazioni raccolte sul terreno, è un po’ meno platonico, in particolare nella sua versione originale che ha dovuto essere leggermente levigata per comparire nel cd-rom destinato a un grande pubblico: “Questa colonna lignea proviene da una delle molte case cerimoniali di Funakuma, villaggio costiero del sud dell’isola di Makira. Queste case erano esclusivamente riservate agli uomini e servivano come ripari per piroghe e oggetti rituali. La colonna mette in scena il rapporto sessuale di un uomo ricco e di una *aurao*, una prostituta sacra, nella quale si incarna uno spirito maligno chiamato Matorua. Venuta la notte, Matorua percorre i sentieri isolati in cerca di una persona sola. Spirito androgino, esso prende l’aspetto dell’uomo o della donna desiderato/a dalla sua vittima, e lo/a seduce. Quando la coppia fa l’amore, come nell’immagine dell’atto scolpito su questa colonna, l’umano sedotto dallo spirito contrae una febbre che lo consumerà e lo trascinerà verso una morte certa” (Revolon, 1999). Come direttore del progetto del cd-rom sottolineai a differenti riprese la differenza e l’incoerenza delle due interpretazioni nel corso delle molte riunioni al Quai Branly, ma le mie osservazioni non ottennero il risultato sperato: il testo dell’etnologo fu edulcorato per non contraddire troppo l’interpretazione del commissario dell’esposizione e la datazione restò quella stabilita dal commissario dell’esposizione.

In conclusione, si potrebbe riassumere la questione dicendo che lo sguardo dell’etnologo decreta significati diversi nello stesso oggetto significante, che è del resto interpretato dal conoscitore d’arte primitiva da un altro punto di vista. Da ciò non si deve necessariamente desumere che lo sguardo dell’etnologo sia più vicino ai valori etici di quello dell’esperto d’arte primitiva, ma occorre dare atto agli etnologi/e che essi/e si preoccupano di chiedere il parere della gente che ha prodotto l’oggetto e di ricollocarlo, anche se a volte solo virtualmente attraverso programmi multimediali, nel suo contesto interpretativo d’origine anziché produrre spiegazioni universaliste in nome del senso eterno del bello.

Nella nostra storia del cd-rom e del programma multimediale del Louvre, il politicamente corretto ha vinto sull’approccio cartesiano e nel programma appaiono le due versioni contraddittorie a proposito dell’origine di quest’oggetto, quella del “conoscitore” e quella dell’etno-

loga. Ma la dimensione contestualizzante, che costituisce l’approccio tipico dell’etnologia, non sembra essere alla moda nell’ambiente *trendy* dell’arte primitiva. Prendiamo, ad esempio, il catalogo del Pavillon des Sessions del Louvre (Kerchache, 2000b). Nelle 500 pagine del catalogo, non c’è una sola immagine di autoctoni, uomini o donne in carne e ossa. Sono stati volontariamente ignorati poiché quello che conta nell’arte primitiva è soltanto lo sguardo civilizzato: come non definire tale attitudine se non come la recrudescenza di un certo tipo di colonialismo fondato su un imperialismo ideologico?

### L’invenzione dell’arte primitiva

Questi esempi melanesiani possono illuminarci sul fenomeno dell’invenzione dell’arte primitiva. La tendenza a un certo tipo di rappresentazione dell’arte primitiva nell’ambiente culturale parigino di questi ultimi anni si compone di un insieme delle ramificazioni e delle strutture che non dipendono esclusivamente dall’ambiente artistico ma che fanno parte di questo sistema e che sono le condizioni della sua riproduzione. Ad esempio, è molto probabile che molti grandi galleristi parigini e anche un numero importante dei loro clienti si accordino nel dire che uno dei pezzi esposti nelle loro gallerie sia un capolavoro, mentre se questo stesso pezzo è esposto in una galleria più modesta e offerto a un prezzo di vendita ragionevole il suo valore estetico sarà considerato minore dagli stessi commercianti.

Del resto, l’idea dell’omogeneizzazione degli stili, dei periodi e delle superfici culturali sotto il sigillo “arte tribale” o “arte primitiva” è un’utopia che non ha fatto che omogeneizzare i gusti della clientela di alcuni commercianti. Secondo questa ibridazione degli stili e delle espressioni materiali delle varie culture, in certo modo, tutte queste società “esotiche” si valutano e sono classificate con le stesse etichette, “tribale”, “etnico”, “primitivo”. Poiché, infatti, si riconosce alla gente di cui si espongono le opere una cultura, ma non si riconosce la loro società quando si nega la loro storia. Distinguiamo una maschera del basso Sepik da una maschera *malanggan*, ma le cuciniamo nel grande pentolone dell’arte primitiva, condendole di dettagli stilistici diversi senza peraltro considerare che le società sono tali perché hanno una storia.

Si può vedere in atto la stessa strategia nella questione delle restituzioni degli oggetti ai loro proprietari tradizionali. Ciò che gli Stati Uniti e l’Australia restituiscono agli indiani o agli aborigeni sono gli oggetti (spesso reliquie umane), strumenti per ricordare, forse, le loro culture, ma non per rifare la loro società, poiché non si restituisce loro la terra. Si rendono ai popoli i mezzi per identificarsi poiché hanno perso la possibilità di costituire una società. Anche se si rendono gli oggetti, non si può più restituire la cul-

tura che li rappresentava. Per un popolo, l'identità culturale è una strategia sociale e psichica, qualcosa per cui la gente è pronta a sacrificarsi. È dunque questa entità che, paradossalmente, non è riconosciuta oggi nell'arte primitiva e il Quai Branly ce la presagisce. Jean Bazin evocava precisamente la citazione di un artista nigeriano che parla degli oggetti di un'esposizione d'arte africana: "non è la loro forma che fa la loro importanza, è il loro potere, questi oggetti in un museo sono al di fuori del loro contesto, sono un'espressione morta, sono oggetti morti". Inoltre Jean Bazin criticava gli etnologi poiché sostenevano che ciò che è in causa è l'impiego di un oggetto ed è quest'impiego che fa il senso di un oggetto. Per rispondere a questa critica direi piuttosto che è la funzione simbolica dell'oggetto che ne costituisce il suo valore nella società d'origine. Ad esempio, la parola per dire "arte", "bello", "capolavoro" non esiste nelle lingue delle popolazioni melanesiane che mi è stato dato di incontrare (almeno una decina). Esistono, piuttosto, termini per dire che un oggetto è fatto "secondo le regole". Ma quest'espressione è applicata a tutto ciò che è fatto in accordo con le norme: a una maschera, a un giardino, al modo di macellare un maiale, alla punta di una freccia scolpita secondo i motivi propri a un clan, al modo di uccidere un nemico in battaglia. L'etnologo non deve arrogarsi il diritto di dire che le sue spiegazioni sono più oggettive, più vere di quelle del conoscitore. L'etnologo ha tuttavia spesso la coscienza un po' più tranquilla poiché si è sforzato di comprendere ciò che un nativo di Papua vede quando osserva la stessa maschera che osserva Jacques Kerchache. Dunque è importante fare il *mea culpa* della propria categoria professionale, come lo fanno alcuni etnologi, ma occorre riconoscere agli stessi la preoccupazione di chiedere agli autoctoni il loro punto di vista sull'oggetto e di sforzarsi di comprenderlo. Questa prova può, successivamente, essere volontariamente o involontariamente deformata o male compresa dall'etnologo e su tale argomento l'antropologia postmoderna ci ha messo in guardia in questi ultimi decenni sul rischio della soggettività etnografica. Ma resta il fatto che il punto di partenza della ricerca etnologica è un'indagine approfondita sul campo e un atteggiamento eticamente corretto e rispettoso nei confronti degli informatori.

Sarebbe sorprendente scoprire quanti galleristi o "conoscitori" di arte primitiva non hanno mai messo piede nelle regioni abitate dalle popolazioni di cui vendono le produzioni materiali e di cui affabulano i loro clienti con tanta dottrina e dovizia di dettagli. Nel migliore dei casi si sono recati nel paese e hanno comprato gli oggetti nell'hangar dell'onnipresente grossista della capitale. A questo proposito ricordo un aneddoto significativo: in occasione di un'intervista informale, un grande collezionista d'arte me-

lanesiana mi spiegava alcuni dettagli di una regione della Melanesia dove avevo passato molto tempo. Questo signore non sapeva che conoscevo abbastanza bene la regione e si rivolgeva a me come probabilmente si sarebbe rivolto a un cliente potenziale o a un dilettante. Le sue citazioni mi sembravano un po' vetuste e libresche e presi finalmente il coraggio di chiedergli se si fosse mai recato in quel paese. Mi rispose francamente di no: non aveva mai viaggiato né in questa regione specifica della Melanesia, né in alcuna altra parte dell'Oceania. Quando gli chiesi se non gli fosse mai venuta la voglia di andarci, egli replicò dicendomi che aveva la sua idea personale della Melanesia, una concezione che si era costruito con le letture e le immagini di cui si era nutrito per anni e che non voleva assolutamente rischiare di essere deluso dalla realtà del paese.

### Il ritorno del buono selvaggio

Questo aneddoto è rappresentativo di una certa concezione dell'arte primitiva e dell'immagine che un certo tipo di collezionista, di acquirente, di pubblico si fa delle società e dei paesi d'origine di questi oggetti. Secondo questa rappresentazione gli attori sociali sono solidificati in una sorta d'immobilità spazio-temporale che li mostra come buoni selvaggi sempre attaccati alle loro abitudini. Si ignora volontariamente la loro storia, si ignora volontariamente che ne hanno una. Si ignora che una maschera *malanggan* è oggi per la maggior parte dei neoirlandesi contemporanei ciò che un elmo gallico è per i francesi contemporanei. Che molti papuani, che si spostano in elicottero e negoziano in dollari americani per telefono satellitare i loro diritti fondiari con le società minerarie, vedono in queste maschere soltanto le vestigia di una popolazione morta nella quale, sì, riconoscono i loro antenati, ma di cui non sanno quasi più nulla e di cui non parlano neppure più la lingua. Tuttavia, è un fatto che nel mercato dell'arte primitiva i pezzi che raggiungono prezzi astronomici non fanno parte della produzione contemporanea, ma sono piuttosto vecchi pezzi, pezzi che hanno "una bella patina", per usare una formula ribadita incessantemente dai galleristi, pezzi la cui società produttrice è morta da tempo. Infatti, sono alcune centinaia degli stessi grandi pezzi che girano da decenni, nelle vendite all'asta, le gallerie, i saloni, i musei e le raccolte pubbliche e private d'arte primitiva. I galleristi e gli esperti dicono che i pezzi autentici, quelli che hanno vissuto in contesti rituali tradizionali, non esistono più in loco, che sono già tutti in circolazione nel circuito ristretto del mercato dell'arte primitiva. Questo discorso pone però un problema di logica. Se si attribuisce agli autoctoni un'esistenza fuori dal tempo, se si pensa che essi continuano a vivere

come i loro antenati, secondo le loro tradizioni, e se si nega l'evidenza dello sviluppo e della mondializzazione, allora ciò vuol dire che questi "buoni selvaggi" dovrebbero sempre continuare a scolpire i loro *parafernalia* da cerimonia e che si potrebbe ancora trovarne direttamente sul terreno. Se, invece, si pensa che questi tipi di oggetti non esistano più sul campo, allora ciò vuol dire che i "selvaggi si sono evoluti" e che sono passati ad altro.

*In medio stat virtus*: per la Melanesia, ma penso che questa riflessione sia applicabile ad altre società tribali extraeuropee, ci sono ancora molti bei pezzi sul terreno perché alcune società autoctone esistono ancora con il loro ritualismo. Perché i conoscitori di arte primitiva non li conoscono? Per varie ragioni. Innanzitutto perché gli autoctoni mostrano, ed eventualmente vendono, ciò che vogliono. Se questi oggetti sono ancora carichi del loro significato, gli autoctoni non si priveranno dei loro oggetti sacri solo per far piacere ai bianchi e per pochi soldi. L'acquirente potrà difficilmente comprare qualcosa contro la volontà degli autoctoni o allora dovrà ricorrere alla minaccia, alla violenza o al furto, come hanno fatto del resto molte personalità dell'antropologia oggi glorificate come Marcel Griaule e Michel Leiris (Leiris, 1931).

Seconda ragione: i "conoscitori" d'arte primitiva spesso non conoscono l'esistenza di questi oggetti semplicemente perché occorre conoscere i luoghi, passare molto tempo con la gente e sapere dove cercare. Pochi dei "conoscitori" eleganti della capitale hanno affondato i loro stivali nel fango ed errato sotto la pioggia delle foreste tropicali per andare a cercare gli oggetti nei villaggi più isolati. Le loro ricerche si sono spesso limitate ai depositi di gallerie nelle grandi città, o i più audaci fra loro hanno affittato un fuoristrada con autista per arrischiarsi soltanto fin dove la strada o il sentiero lo permetteva. Oltre, a piedi, non hanno rischiato: *bic sunt leones*.

C'è una terza ragione del perché gli esperti non conoscono o non ammettono l'esistenza di altri pezzi validi da raccogliere sul campo. Probabilmente per limitare il mercato ai pezzi già esistenti. L'introduzione di nuovi pezzi evita infatti l'inflazione del mercato dell'arte primitiva e fa crescere ancora di più il valore dei pezzi già in circolazione. L'aumento del patrimonio mondiale d'arte primitiva dovuto a raccolte regolari di nuovi pezzi non farebbe che impoverire lo stock dei pezzi che sono stati classificati come capolavori dell'arte primitiva.

E qui arriviamo a un punto che è spesso passato sotto silenzio nella "mascherata" del Musée du Quai Branly. Un punto che è di un grottesco straordinario per un museo contemporaneo, per un museo che si vuole un museo dell'arte dell'Altro. Ebbene, questo museo non ha un vero programma di collezione. Certamente, il discorso formale del Musée du

Quai Branly dice che, al contrario, c'è un budget consistente destinato alla raccolta dei pezzi. Ma attenzione, si tratta di un budget ufficiosamente destinato alla sola acquisizione e non alla vera raccolta sul campo. Non si tratta di raccolta come si intende nei musei etnografici classici, persino nei musei italiani non sempre all'apice della modernità. Non si tratta di inviare specialisti sul campo con il compito di scovare, negoziare, comprare e riportare in museo la produzione materiale locale. Perché inviare la gente sul campo "se non c'è più nulla da raccogliere" come soleva ripetere Jacques Kerchache? Ciò vuol dire che i pezzi non si raccoglieranno *in situ*, ma che il budget assegnato è un budget destinato all'acquisto, cioè che servirà a comprare da importanti galleristi e collezionisti privati, a prezzi ancora più importanti, pezzi di cui a volte l'origine può anche essere più che incerta, come nel caso delle terrecotte nigeriane *nok* del Louvre, comprate a un antiquario alla cui galleria erano arrivate illegalmente. Poiché non ci si cura di sapere chi sono i nigeriani d'oggi e che cosa essi producono oggi, oppure ciò che è "il bello" per loro oggi. Ciò che conta è comperare pezzi *nok*, poco importa il loro prezzo e la loro origine, poiché fa "*chic*", come diceva lord Renfrew all'UNESCO il 15 novembre 2000, mostrare grandi raccolte che provengono da un saccheggio.

Come etnologo mi interesso alle società viventi e alle loro produzioni, ideali e materiali. Penso che ogni produzione materiale, estetica o no ai miei occhi di occidentale, possa e debba dirmi molte cose sulla società alla quale mi interesso. Per quanto riguarda il Musée du Quai Branly nella sua prefigurazione del padiglione del Louvre, ma anche nel suo sito definitivo, trovo intellettualmente disonesto fuorviare gli ospiti di un museo rappresentando queste società viventi con le produzioni artistiche delle società che le hanno precedute e che a volte non erano neppure i loro antenati, come nel caso dei Nok della Nigeria. Questo atteggiamento va ben oltre i vantaggi finanziari e i privilegi politici che certi traggono dalla promozione dell'arte primitiva. Ciò dipende dall'etica. Disinteressandosi della loro condizione contemporanea e proponendo *clichés* stereotipati, si dà un'immagine parziale, atemporale e falsa di queste società, un'immagine irrimediabilmente neocoloniale.

### Il feticismo dell'arte primitiva

Il dibattito che oppone un'ermeneutica dell'estetica a un'euristica dell'etnologia ci riporta, su un piano più ampio, all'opposizione tra arte e scienza, ed è ancora lontano dall'essere superato. È da questo dibattito che deriva il problema dell'etnocentrismo nella definizione dell'arte primitiva. Una volta estratto del suo universo d'origine, l'oggetto "primitivo" diventa un'opera d'arte nel senso strettamente occidentale del termine. Il piacere estetico che con-

sideriamo è inseparabile dal nostro gusto che ha la sua storia propria. Gli oggetti che esponiamo nei musei o nelle gallerie d'arte primitiva sono soltanto quelli che, noi occidentali, inseriamo nelle nostre categorie estetiche.

Nel caso specifico dell'arte primitiva c'è in più un certo grado di feticismo che fa sì che il "vissuto" di un oggetto gli conferisca un ulteriore valore. Ciò si gioca su due registri, quello del materiale e quello dell'ideale. Il primo grado di feticismo, il suo livello materiale, è quello che vuole che un oggetto sia prezioso se ha una "patina". Ma questa patina non è data soltanto dall'intervento umano che ha prodotto l'oggetto, né dalle materie usate. Questa patina è data da un terzo agente che è il tempo, demiurgo lento ma efficace che, con i suoi attrezzi multipli, contribuisce a far emergere l'oggetto al rango di opera d'arte.

Nel Pavillon des Sessions del Louvre si possono ammirare numerosi oggetti devastati dall'azione del tempo, nella sua doppia accezione cronologica e atmosferica, che sono esposti come capolavori assoluti: per restare alla Melanesia, le statue di passaggio di grado di Vanuatu, il *korwar* o il gancio della casa degli uomini del Sepik o infine le sculture *kanak*.

Le nostre rappresentazioni di occidentali sulla bellezza della produzione materiale non occidentale possono spesso ovviamente divergere da quelle dei locali che hanno prodotto questa stessa cultura materiale. Mi è spesso successo di incontrare, in Melanesia, scultori di aree stilistiche abbastanza conosciute, che facevano invecchiare le loro opere esposte agli elementi atmosferici o sepolte sotto la terra o la sabbia, per conferire loro quella patina antica che si ottiene soltanto dopo un lungo periodo di manipolazione e di esistenza dell'oggetto.

Il problema dell'arte primitiva oggi non è l'assenza di produzione contemporanea, che del resto è fiorente ma purtroppo relegata dalle leggi del mercato al settore, tra l'altro relativamente proficuo, dell'arte per turisti. Si tratta piuttosto, nel caso dell'invecchiamento artificiale, della richiesta manifesta degli acquirenti e dei collezionisti, fra i quali figurano anche nomi ben conosciuti di galleristi americani, australiani ed europei, che chiedono agli artigiani di invecchiare le loro opere per alcuni mesi, dopo di che essi/e torneranno a comprarli in occasione dei loro viaggi di raccolta, in media una volta all'anno.

Le tecniche d'invecchiamento artificiale sono state del resto comprese da alcuni artisti nigeriani contemporanei, per esempio, che fanno ancora meglio degli occidentali. Ben consci del valore che la terracotta *nok* ha raggiunto sul mercato internazionale, fabbricano i loro falsi utilizzando frammenti di antiche terrecotte ritrovate in scavi clandestini inserendoli parzialmente in un pezzo da loro realizzato per fuorviare l'analisi della termoluminescenza che sarà realizzata su

questo stesso pezzo. Questi frammenti antichi sono individuati durante gli esami ai quali i pezzi sono sottoposti e ne attestano "l'originale falsità". Il problema della terracotta *nok* è anche peggiorato dal fatto che un numero importante di oggetti è uscito dal paese in modo illegale. La clandestinità è un'altra dimensione che si aggiunge alle polemiche che riguardano l'origine delle opere d'arte primitiva.

La patina conferisce dunque all'oggetto la sua dignità di reliquia e di feticcio, ma il grado di feticismo che contribuisce a costruire le rappresentazioni dell'opera d'arte primitiva non si limita all'intervento impersonale del passaggio del tempo. Un'opera d'arte primitiva prende ulteriore valore quando la sua patina, oltre a quella del tempo, è formata da reliquie di materia di un organismo vivo, sia esso umano o animale. Grasso animale, tuorlo d'uovo, sangue sacrificale, capelli o peli umani, ossa costituiscono una garanzia di autenticità del pezzo, marchi sensoriali di un oggetto che, secondo l'espressione spesso utilizzata dai galleristi e dai collezionisti, "ha vissuto".

Per quanto riguarda la Nuova Guinea, ad esempio, c'è una differenza importante tra il prezzo dei pugnali in tibia di casuario e degli stessi pugnali realizzati con delle tibie, femori o altre ossa umane. Gli oggetti che includono reliquie umane sono, infatti, molto più stimati, non soltanto a causa del divieto di acquisto ed esportazione, ma soprattutto a causa di un certo fascino feticista o macabro che fa sì che tali oggetti siano più interessanti per l'occidentale rispetto ai semplici manufatti in materia vegetale o minerale.

Inoltre, esiste un terzo livello di feticismo. Il feticismo del *pedigree* dell'oggetto. Il valore mercantile, emozionale, intellettuale di un oggetto d'arte primitiva è enormemente aumentato se questo stesso oggetto è appartenuto a un grande personaggio come André Breton, Max Ernst, Claude Lévi-Strauss. Questi oggetti diventano quindi delle reliquie che conservano il *mana* del loro precedente proprietario e tale nuovo statuto attenua il loro valore estetico o documentario originale. Fra gli oggetti esposti al Louvre, gli specialisti parlano del *malanggan* di Breton, della maschera a trasformazione di Lévi-Strauss e della colonna di Max Ernst.

## Epilogo

Per ritornare alla mia ipotesi iniziale, la museografia del quai Branly ha ormai costruito implicitamente un nuovo paradigma museale secondo cui, come Franz Boas aveva già sottolineato nel 1927, l'arte veicola un messaggio in base al quale gli oggetti sono rappresentazioni di statuti e di privilegi legati al potere. In Melanesia, ad esempio, non ci sono espressioni artistiche che non siano associate direttamente al potere dei *Big Men* o dei *Grands Hommes*. Ma, in questo senso, tale predestinazione dell'oggetto artistico a personaggi importanti sembrerebbe durare nella trasmutazio-

ne dell'oggetto dalla sua società d'origine alla società di destinazione. La sua funzione d'accompagnamento dei grandi uomini continua nella nostra società, e in molti settori, dall'arte all'economia, da André Breton a François Pinault. Queste digressioni antropologiche sui modi di funzionamento del mondo dell'arte primitiva parigina degli ultimi anni sono serviti a illustrare, lo spero, alcuni degli aspetti salienti dell'etnocentrismo celati dietro le quinte della museografia del Musée du Quai Branly e soprattutto della sua sezione del Louvre. Le quinte, si sa, sono dietro il palcoscenico ma ne fanno incontestabilmente parte. Infatti, questo tipo di analisi di elementi che costellano il nucleo centrale del problema permette di capire meglio che è tempo ormai che gli antropologi e gli intellettuali si impegnino in una critica profonda e costruttiva di questo tipo di progetto museografico etnocentrico e che vengano ascoltati dai responsabili. Il mio giudizio è, certamente, parziale e soggettivo, ma vorrei proporlo come lo "sguardo da lontano" di un etnologo straniero che vede con molta tristezza scomparire due delle istituzioni prestigiose francesi, il Musée de l'Homme e il Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, che ci avevano affascinato, in Italia come altrove, per essere sostituite da una grande galleria d'arte senza scienza e, strano per un museo di questo tipo, senza cultura. Ma, "Honni soit qui mal y pense!".

Lorenzo Brutti è antropologo, specialista della Papua Nuova Guinea al Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e membro del Centre de Recherche et Documentation sur l'Océanie (CREDO) di Marsiglia. Tra i suoi libri *Les Papous. Une diversité singulière* (Gallimard, Parigi).

1. *Paris Primitive* di Sally Price (2007) ricostruisce e analizza con estrema finezza e precisione la storia del Quai Branly da un punto di vista antropologico.
2. "Il rumore e l'odore" è un'espressione estratta da un celebre discorso di Jacques Chirac pronunciato il 19 giugno 1991 e noto come "il discorso di Orleans". Chirac era allora presidente del RPR (Rassemblement pour la République) e sindaco di Parigi, e questo discorso riguardava una possibile riorganizzazione della politica del governo francese nei confronti degli immigrati.
3. In Francia è noto che la *tête de veau* (à la sauce gribiche) era proverbialmente il piatto preferito del presidente Jacques Chirac.

## Bibliografia

- Boas F., 1927 - *Primitive Art*. Dover, New York.
- Bourdieu P., 1979 - *La distinction: Critique sociale du jugement*. Minuit, Paris.
- Bourdieu P., Darbel A., Schnapper D., 1969 - *L'Amour de l'Art, les Musées d'Art Européen et leur public*. Minuit, Paris.
- Brutti L., 2007 - *Les Papous. Une diversité singulière*. Gallimard, Paris.
- Brutti L., 2000 - *Chefs d'oeuvres et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Les Arts Premiers au Louvre*. Cd-rom, direzione scientifica Maurice Godelier, direzione artistica Jacques Kerchache. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Derlon B., 1998 - *De mémoire et d'oubli. Anthropologie des objets malanggan de Nouvelle-Irlande*. CNRS Editions, Paris.
- Kerchache J., 2000a - Commento "Estetica" sul palo delle Isole Salomone. *Chefs d'oeuvre et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie, des Amériques*. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Kerchache J., 2000b - *Sculptures. Chefs d'oeuvres et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques*. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Kerchache J. et al., 1990 - *Pour que tous les Chefs-d'oeuvres du monde entier naissent Libres et Égaux*. Libération, 15 mars.
- Leiris M., 1931 - *L'Afrique Fantôme*. Gallimard, Paris.
- Maquet J., 1986 - *The Aesthetics Experience. An Anthropologist Looks at the Visuals Art*. Yale University Press, New Haven.
- Naffah C., 2000 - "Les analyses de Laboratoire". Testo per la preparazione del cd-rom *Chefs d'oeuvre et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie, des Amériques*. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Price S., 1992 - *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la pre-sunzione occidentale*. Einaudi, Torino (ed. or. 1989, *Primitive art in civilized places*, University of Chicago, Chicago).
- Price S., 2007 - *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. University of Chicago Press, Chicago.
- Revolon S., 1999 - Scheda originale non pubblicata "Funzione", colonna scolpita delle Isole Salomone. Testo per la preparazione del cd-rom *Chefs d'oeuvre et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie, des Amériques*. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Sahlins M., 1985 - *Islands of History*. The University of Chicago Press, Chicago.

## Mettere in scena le culture del mondo

Il Rautenstrauch-Joest Museum - Kulturen der Welt a Colonia

**Mariella Brenna**

La “messa in discussione del punto di vista occidentale” nel rappresentare le culture “altre” nei musei e nel riconoscere che i musei “non sono innocenti nel decretare il destino di un’opera, di un oggetto o di un popolo”, ma sono in grado di “manipolare il visitatore verso un’interpretazione ed un valore che viene loro attribuito” (De Palma, 2007) ha portato negli ultimi anni a un generale ripensamento dei musei etnografici, della loro missione, del loro modo di rapportarsi con la collezione e con il pubblico. A partire dagli anni Novanta, quindi, molti istituti museali sono stati riallestiti all’interno delle loro sedi storiche (il più recente è il MEN a Neuchâtel), alcuni sono stati riordinati e ampliati (come il MEG a Ginevra) o addirittura si sono per così dire “estinti” per rinascere a nuova vita in altri contesti e all’interno di nuove architetture e con par-

ticolari modalità allestitivo. Questo processo è stato affrontato in particolare dalla ricerca MeLa Research Project “European Museums in an age of migrations” del Politecnico di Milano (Basso Peressut et al., 2013) alla quale ho avuto occasione di collaborare per le questioni riguardanti il tema dei musei etnografici. Lo studio quadriennale condotto per la Comunità Europea da un gruppo interdisciplinare di studiosi di istituti di ricerca e musei mirava a esplorare il ruolo dei musei nell’Europa del XXI secolo e a indagare in questa “epoca di migrazioni” l’evoluzione delle loro strategie, delle pratiche e degli strumenti alla luce delle condizioni politiche, economiche, sociali e culturali del mondo globale e multiculturale contemporaneo.

Oltre ai casi più noti del Musée du Quai Branly a Parigi e del MUCEM (Musée des Civilisations de l’Europe



*Vista del foyer d’ingresso del museo con la struttura del deposito indonesiano per il riso scelto come emblema del museo.  
(Foto Cristina Balma-Tivola)*

et de la Méditerranée) a Marsiglia, sorti dalle ceneri del Musée des Arts et Traditions Populaires di Rivière, o del nuovo Världskulturmuseet (il Museo Nazionale delle Culture del Mondo) di Göteborg, caso emblematico è rappresentato dal Rautenstrauch-Joest Museum - Kulturen der Welt, un museo di nuova costruzione di proprietà della città di Colonia, situato nel Neumarkt, nuovo quartiere culturale della città, e inaugurato nel suo nuovo assetto nel 2010.

Il Rautenstrauch-Joest Museum - Kulturen der Welt ha una posizione preminente nel Nord Reno-Westfalia, come unica istituzione pubblica nel suo genere, con programmi molto vari di mostre ed eventi per la diffusione delle culture del mondo. Fondata nel 1901 e inaugurata nel 1906, l'antica sede del Rautenstrauch-Joest Museum - Museum für Völkerkunde era situata nel quartiere di Ubierring a sud della città. Il fondo su cui si basava la costituzione del museo era la collezione privata del viaggiatore tedesco Wilhelm Joest (Colonia 1852-1897), che comprendeva all'origine più di 3500 oggetti, raccolti ai quattro angoli del mondo.

Alla morte di Wilhelm Joest la collezione venne lasciata in eredità alla sorella Adele e al marito Eugen Rautenstrauch e successivamente da loro donata alla città di Colonia. Sotto la guida dell'etnografo Wilhelm Foy la collezione è cresciuta per più di un quarto di secolo, acquisendo continuamente nuove donazioni da parte della cittadinanza, che tuttora perdurano e arricchiscono la collezione fino agli attuali 60.000 oggetti provenienti da Oceania, Africa, Asia e Americhe, insieme a 40.000 volumi e riviste specializzate e 100.000 fotografie storiche. Danneggiato dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, il museo si rivelò insufficiente ad accogliere tutta la collezione e il ricco programma di attività. Le inondazioni del fiume Reno nel 1993 e nel 1995 compromisero definitivamente l'edificio e i suoi depositi, imponendo quindi come prioritaria la scelta di costruire un nuovo edificio.

Come dice Jutta Engelhard nell'introduzione al libro *People in their Worlds, The New Rautenstrauch-Joest Museum Cultures of the World* (Engelhard, Schneider, 2010), è diventata sempre più importante la missione educativa di questo museo nel trattare temi di attualità e problemi, quali il vivere insieme in una società multiculturale: "è solo attraverso la conoscenza di altre culture e di altri modi di vita che si possono promuovere la comprensione reciproca, il rispetto e la tolleranza tra le persone". L'aggiunta della dizione "Kulturen der Welt" (culture del mondo) alla denominazione storica del museo "Rautenstrauch-Joest Museum" (che conserva nel nome dei suoi fondatori l'eredità coloniale delle sue collezioni) è indicativa della volontà di rompere con cento anni di storia del museo e della nuova linea interpretativa che si è inteso dare alle collezioni

e al loro ruolo all'interno dei nuovi spazi e dei nuovi allestimenti del museo.

Nel nuovo museo viene abbandonata la presentazione per aree geografiche, per introdurre, invece, la scelta di un percorso tematico: "People in their Worlds / Popoli nel mondo", affidato all'Atelier Brückner di Stoccarda, dopo un concorso indetto su scala internazionale. Non si ha più la discussa pretesa, propria dell'approccio tradizionale

dei musei di etnografia, di poter rappresentare e comprendere tutta una moltitudine di culture in diversi habitat, regioni, paesi e persino interi continenti – spesso attraverso molti secoli.

Il nuovo allestimento interattivo propone un nuovo concetto di museo, fatto di esempi emblematici, vissuti attraverso un approccio esperienziale costantemente proposto al visitatore, in cui vengono presentati diversi "modi di vivere" attraverso lo spazio e il tempo, declinazioni delle domande universali dell'uomo nelle diverse culture, esposte una accanto all'altra o giustapposte o inframmezzate con riferimenti all'oggi e al qui, il che consente di mettere la "nostra" cultura nella "giusta" prospettiva e di proporre con-



**"Comprehending the World", stanza dedicata a Wilhelm Joest e ai suoi viaggi sempre vissuti come atto di incontro culturale. (Foto Cristina Balma-Tivola)**

tinue comparazioni ai visitatori. Si rompe la relazione sacralizzante tra l'oggetto e il visitatore (o il conservatore) attraverso una "messa in scena" dove l'accento si sposta sul visitatore e lo rende parte della storia narrata, dove gli oggetti sono le parole, resistenze materiali, che attendono uno sguardo, uno scopo, una narrazione.

"La forma segue il contenuto" sottolinea Uwe R. Brückner, che dal 1997 è alla guida dell'Atelier, il che sta a significare che, ogni volta, la scenografia che costruisce lo spazio e gli allestimenti del museo è derivata dai contenuti che si vogliono rendere noti. Per ogni progetto, che inizia con un'analisi ad ampio spettro di contenuti, storie e informazioni, un team interdisciplinare di professionisti (architetti, grafici, scienziati, scenografi, designer) collabora insieme a curatori e conservatori del museo a formare quel *Gesamtkunstwerk*, opera collettiva, frutto di un effetto combinato di processi, in grado di raccontare scenograficamente storie affascinanti ai visitatori.

Lo sviluppo dei contenuti e dei temi alla base di ogni allestimento viene poi interpretato nel progetto attraverso un altro principio che Brückner chiama: "start thinking from the end", dove l'attenzione viene posta ancora una volta sui destinatari della mostra e sullo spazio in cui verranno accolti, concentrando l'attenzione sulle loro aspettative, sulla loro ricettività e capacità di elaborare informazioni. È infatti interessante notare come la cura e l'allestimento di una mostra passino sempre attraverso tre fasi: concezione dell'idea (fase del testo), allocazione degli spazi (fase dell'immagine), organizzazione dell'esposizione (fase di selezione e presentazione degli oggetti); ma è anche interessante sottolineare come queste fasi corrispondano "all'inverso" a quelle che i visitatori si ritrovano a percorrere nella lettura della mostra: lettura dei dettagli, immersione negli spazi, interpretazione del senso della mostra.

L'esposizione del Rautenstrauch-Joest Museum si sviluppa su 3600 metri quadrati su tre livelli e si svela at-

traverso il succedersi di narrazioni spaziali "scenografiche", che permettono di cambiare il *focus* interpretativo, sala per sala.

Si parte nel foyer d'ingresso dal grande serbatoio indonesiano per il riso, che è l'emblema del museo; si viene introdotti nell'atmosfera del museo attraverso la sala della musica, linguaggio comune dell'umanità, con gli strumenti della tradizione javanese (*gamelan*), per poi accedere alle sale ove i temi sono raggruppati intorno a due macroambiti del percorso tematico "People in their Worlds", che fa emergere una narrazione dotata di coerenza complessiva proponendo punti di vista plurali. Qui ogni area tematica all'interno dei due macroambiti – "Comprehending the World" e "Shaping the World" – è stata progettata in modo diverso, in base al proprio contenuto, all'interno di questo contesto più ampio. Si può comunque sempre passare da un macrotema all'altro, e la transizione è possibile attraverso elementi scenografici, fatti di spazi di soglia e porte.

Nel primo macroambito, "Comprehending the World", impariamo a conoscere, dal punto di vista europeo-occidentale, quattro diversi piani d'incontro con altre culture.

- Incontro e appropriazione (i viaggiatori del XIX secolo, oltrepassando i confini, rappresentano il desiderio dei borghesi colti di ampliare i propri orizzonti, attraverso l'incontro culturale lontano dalla propria patria).

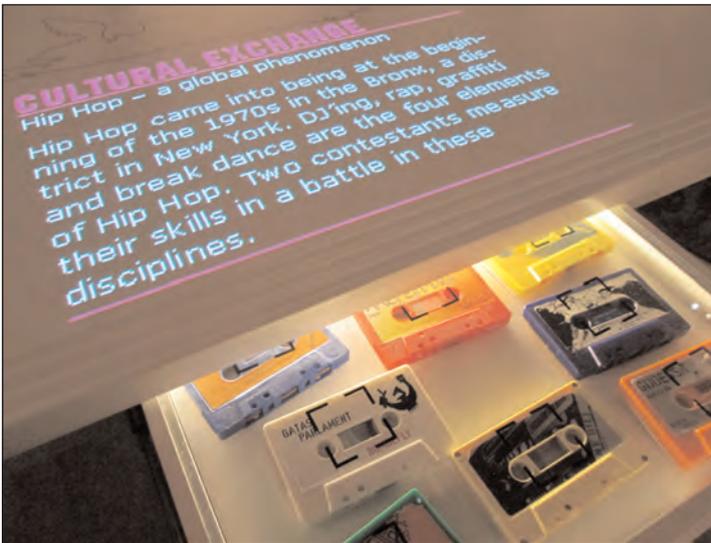
- Sguardi spostati: pregiudizi (i pregiudizi servono a inserire ciò che ci è estraneo nell'immagine che abbiamo del mondo e nel contempo a tracciare una linea di confine; i giudizi sugli altri servono spesso a rivalutare meglio il giudizio di sé).
- Il mondo in vetrina: il museo (i musei etnografici, con le loro collezioni, riflettono gli incontri con altri modi di vita, conservano e studiano testimonianze materiali di società da tutto il mondo e trasmettono attraverso le mostre punti di vista di altre culture).



**"The-World-in-a-Showcase" stanza dove i musei antropologici vengono presentati attraverso modalità espositive tradizionali. (Foto Cristina Balma-Tivola)**



*“Living Spaces - Ways of Living: Living Places”*: un grande tavolo interattivo in fondo presenta le possibili “reti” mondiali. (Foto Cristina Balma-Tivola)



*Dettaglio del tavolo didattico che illustra lo spazio domestico nelle diverse culture.* (Foto Cristina Balma-Tivola)



*“La morte e l’aldilà”*. Una delicata tenda bianca cela alla vista gli artefatti usati nei rituali funebri. (Foto Cristina Balma-Tivola)



*“La morte e l’aldilà”*. L’altare messicano oltre la tenda mostra quanto possa essere colorata la commemorazione dei morti. (Foto Cristina Balma-Tivola)

- Punti di vista? “arte” (la pura percezione estetica di artefatti costituisce una ulteriore possibilità di avvicinamento a culture estranee: in questa visione, debitrice dell’idea europea di arte, l’originale contesto funzionale dell’opera passa in secondo piano).

“Shaping the World” propone invece molteplici sguardi su diversi “modi di vivere” attraverso il tempo e lo spa-

zio (“gli spazi del vivere”, “i vestiti e i gioielli”, “la morte e l’aldilà”, “le religioni”, “i rituali”).

L’ouverture è data da “spazio vitale, forme di vita: abitare” (diversi spazi di vita condizionano diverse forme di vita e dell’abitare; l’habitat conia l’identità).

Gli altri quattro ambiti si strutturano nel seguente modo.

- Il corpo come palcoscenico: vestiario e gioielli (attraverso vestiti e gioielli gli individui si collocano nella so-

cietà: il loro disegno artistico può trasmettere molteplici messaggi).

- L'addio messo in scena: morte e aldilà (la morte colpisce singolarmente chiunque, e richiede il superamento della situazione di crisi all'interno della collettività).
- Molteplicità delle fedi: religioni (la religione è fondamentale espressione delle visioni del mondo; da sempre gli essere umani provano a trovare risposte a domande esistenziali).
- Mondi frapposti: rituali (gli uomini celebrano rituali di tipo religioso per tentare di influenzare le forze sovrannaturali a loro favore. In questo spesso le maschere giocano un importante ruolo).

Il museo si pone la questione del dialogo interculturale nel macrotema "Comprehending the World", presentando il punto di vista "europeo" e insieme la critica all'approccio tradizionale dei musei di etnologia. Si va da temi come "incontro e appropriazione" attraverso i materiali raccolti da Joest e da altri viaggiatori durante il periodo coloniale, evidenziando la conseguente visione distorta dell'altro da sé, puntando l'attenzione sui diversi "pregiudizi", stereotipi, *clichés* dell'uomo occidentale di fronte a culture diverse. E si sottolinea, specie nella sezione "il mondo in vetrina" (e in quella sull'"arte"), come la percezione estetica, determinata dal concetto occidentale di museo e di arte, faccia recepire e interpretare l'oggetto etnografico secondo significati che non sono quelli originali, ma quelli più congeniali a chi osserva.

"Shaping the World" fa invece emergere una realtà multifaccettata, agevola letture altre e interpretazioni parallele, mostrando modi di vita di differenti culture attraverso lo spazio e attraverso il tempo. Ne deriva un approccio culturale "comparativo", capace di enfatizzare la validità delle diverse culture e di stimolare il dialogo. L'inclusione di riferimenti alla nostra cultura nella visione comparativa contribuisce alla relativizzazione della prospettiva occidentale. La narrazione supera la scala locale-nazionale del nucleo originale (Joest e gli altri viaggiatori) per assurgere a una scala più ampia.

Speciali *Blickpunkte* con l'aiuto di applicazioni multimediali invitano i visitatori ad approfondire le tematiche più dibattute. L'utilizzo dei *digital media* e di *information on demand*, come mezzi per coinvolgere i destinatari delle informazioni fino a farli entrare letteralmente nelle informazioni, e quindi comprenderle e approfondirle, sono altri strumenti particolarmente duttili che l'Atelier Brückner ha saputo utilizzare nell'allestimento, e che per loro natura consentono che il progetto si muova nel tempo, di pari passo col cambio di *focus*, prospettive, *trend*.

Sempre attuali suonano allora le considerazioni di Fredi Drugman: "La mostra: luogo sociale di incontro, più ancora che tra oggetti e visitatori, tra i visitatori stessi; forma di narrazione in cui si riattualizza il passato e si rende presente ciò che normalmente non è tale; occasione rituale, in cui appare magicamente visibile l'invisibile; evento cui il pubblico è chiamato a partecipare collaborando direttamente alla creazione di un significato, un arricchimento in mezzi di scambio sociale" (Drugman, 1995).

Mariella Brenna è ricercatore in *Architettura degli Interni e Allestimento presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano*.

## Bibliografia

- AA.VV., 2013 - *Ethnographic and World Culture(s) Museums*. In: Basso Peressut L., Lanz F., Postiglione G. (eds.), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*. EU-Polimi, MeLa Books, Milano, vol. 1, pp. 149-299 (open access digital edition: <http://www.mela-project.polimi.it/contents/the-mela-books-series.htm>).
- Atelier Brückner (ed.), 2019 - *Scenography 2 / Szenografie 2: Staging the Space / Der Inszenierte Raum/ Projects and Philosophy 1997-2018*. Birkhauser Verlag GmbH, Basel.
- Atelier Brückner (ed.), 2016 - *Scenography / Szenografie: Making Spaces Talk / Narrative Raum Projects / Projekte 2002-2010*. Birkhauser Verlag GmbH, Basel.
- Basso Peressut L., Lanz F., Postiglione G. (eds.), 2013 - *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*. Vol. 1-2-3. EU-Polimi, MeLa Books, Milano (open access digital edition: <http://www.mela-project.polimi.it/contents/the-mela-books-series.htm>).
- Conway Lloyd M., 2002 - *Atelier Brückner: "form follows content"*. AV Edition, Stuttgart.
- De Palma M.C., 2007 - *Exposizion-ismo: i musei rendono davvero i loro beni accessibili? Il design per i Beni Culturali, dal vincolo alla fruizione*. GUD (Genova Università Design), n. 08, ottobre, pp. 34-45.
- Drugman, F., 1995 - *Una meravigliosa risonanza*. In: Karp I., Lavine S.D. (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*. CLUEB, Bologna.
- Engelhard J., Schneider K., 2010 - *People in their Worlds. New Rautenstrauch Joest Museum. Cultures of the World*. Ethnologica Neue Folge Bd. 28, Köln.
- Müller-Straten C., 2012 - *Das Rautenstrauch-Joest-Museum: Best practice? Museum Aktuell*, n. 08, pp.31-37.

## Ricomporre fratture scomposte: il MUEC di Barcellona

**Cristina Balma-Tivola**

A Barcellona la rappresentazione museale delle culture del mondo trova espressione nel Museo Etnologico e delle Culture del Mondo, istituzione costituita concretamente dalla fusione di due realtà: il precedente Museo Etnologico in Montjuic, promontorio a tre chilometri dal centro città, e il precedente Museo delle Culture del Mondo in Carrer de Montcada, in pieno centro.

Le due sedi e gli allestimenti corrispondenti vengono realizzati in due momenti diversi, da parte di soggetti distinti, con finalità altrettanto differenti, ed esibiscono ciascuna specifici artefatti (che fanno parte del medesimo patrimonio museale, ma che in un caso sono per la maggior parte prestati temporanei da parte di collezionisti privati). Di fatto, si tratta di due musei distinti oggi fusi in uno, dove ciascuna sede, col proprio specifico allestimento, diventa strumentale a rispondere alla nuova *mission* dell'istituzione, che non è più solo la tradizionale conservazione e promozione del patrimonio culturale, ma anche la realizzazione concreta di un nuovo "concetto di museo intenzionato a riflettere sui cambiamenti e sui conflitti della società, condividendo la conoscenza e invitando persone e gruppi a parteciparvi per diventare un riferimento di museologia sociale"<sup>1</sup>.

Se in termini teorici la prospettiva è perfetta, la sua realizzazione concreta non può non suscitare parecchie perplessità, per spiegare le quali è necessario rendere conto sinteticamente di percorsi e protagonisti degli specifici allestimenti, nonché procedere a un'analisi più puntuale di essi e delle loro criticità<sup>2</sup>.

### **Prima del Museo Etnologico e delle Culture del Mondo**

Il Museo Etnologico e delle Culture del Mondo affonda le proprie radici in una storia di divisioni e riunificazioni con-

tinue, così come in un'intensa collaborazione tra istituzione pubblica e collezionismo privato.

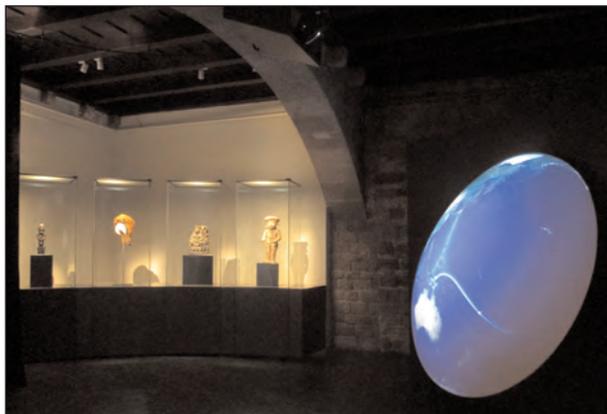
Originariamente esso nasce nel 1949 come Museo Coloniale ed Etnologico, e in un primo tempo include manufatti sia catalani e spagnoli sia extraeuropei. Direttore ne è August Panyella, il quale ritiene sia fondamentale incrementare la collezione extraeuropea così che, tra il 1952 e il 1976, dirige 22 missioni, prima in Marocco e in Guinea, poi in Nepal, India, Afghanistan, Turchia, Perù, Bolivia, America centrale, e infine in Etiopia e Senegal. In queste spedizioni Panyella non è solo: in quasi tutte lo accompagnano lo scultore Eudald Serra, il facoltoso industriale Albert Folch, e spesso anche la moglie di questi, Margarita Corachan. In tal

modo le spese sostenute dalla città di Barcellona per le spedizioni vengono integrate dalla logistica internazionale di Folch, ma non solo: l'industriale, oltre a comprare oggetti etnografici per la propria collezione (che dal 1975, anno della sua istituzione, rappresenteranno il patrimonio della Fondazione Folch), approfittando della competenza di Panyella, sosterrà spesso anche l'acquisto di oggetti per il museo, visto che le risorse del direttore del museo sono ben più limitate delle sue.

Negli anni '70 il museo assume la denominazione di Museo Etnologico e la sua nuova sede permanente diventa un

palazzo moderno costruito *ad hoc* in Montjuic. Panyella ne lascerà la direzione poco dopo, aprendo una lunga e irrisolta fase di incertezza nella finalità, nello *status*, nelle modalità espositive che le pur continue discussioni del comitato scientifico non riescono a dirimere, e cui si accompagnano, generando ulteriori problemi, accorpamenti e distinzioni col Museo delle Arti, dell'Industria e delle Tradizioni Popolari<sup>3</sup>.

Con questa confusione si arriva al 2011, anno in cui si gettano le basi per la situazione attuale.



**Figura 1 - Sala d'ingresso del museo in Carrer de Montcada: nel buio della stanza vengono man mano evidenziati su uno schermo-planisfero oggetti etnografici. Altri, uno per continente, sono ospitati in quattro diverse vetrine a sinistra dell'entrata (si noti la mancanza dell'Europa). (Foto Cristina Balma-Tivola)**

## Il 2011, anno di cambiamenti

Nel 2011 si intrecciano una serie di circostanze:

- a livello amministrativo diventa sindaco Xavier Trias e con lui Jaume Ciurana diventa direttore dell'Istituto di Cultura e Josep Lluís Alay direttore del settore Patrimonio, Musei e Archivi;
- l'accordo di prestito tra il collezionista privato Barbier-Mueller e l'Istituto di Cultura di Barcellona che ha come oggetto una collezione d'arte precolombiana aperta al pubblico nel Palau Nadal (in Carrer de Montcada) termina e non viene rinnovato;
- il Museo del Costume, alloggiato nel palazzo del Marquès de Lió adiacente al Nadal, viene spostato nel nuovo Museo del Design;
- l'erede della dinastia Folch, ovvero Estrella Folch, presidente della fondazione del padre, firma un accordo con il Comune di Barcellona (per il tramite dell'Istituto di Cultura), in base al quale 2356 oggetti della collezione etnografica extraeuropea della Fondazione (li classificati sin dall'inizio come "oggetti d'arte") vengono concessi in prestito per 20 anni al Comune di Barcellona, il quale a sua volta si impegna a prendersi cura del loro restauro, della loro conservazione e della loro esposizione pubblica.

La collezione, per ragioni di continuità, viene fatta confluire nel patrimonio del Museo Etnologico, il quale, in base a tale novità, chiude i battenti per permettere da una parte il trasloco dei pezzi nel proprio magazzino e dall'altra l'ammodernamento della struttura così da ricavare uno spazio espositivo apposito per i nuovi artefatti. Il progetto, a lavori già avviati, incontra però il veemente rifiuto di Estrella Folch, la quale rivendica la volontà che gli oggetti della sua collezione vengano

esposti in una "area appropriata nel centro città", e non in un museo "lontano e mal collegato dove non andrà nessuno"<sup>4</sup>.

## La costituzione di un nuovo Museo delle Culture del Mondo in Carrer de Montcada (a parte dal Museo Etnologico in Montjuic)

Estrella Folch, venuta a sapere che si sono liberati due palazzi in Carrer de Montcada proprio di fronte al Museo Picasso, esprime il desiderio che la sua collezione venga alloggiata lì<sup>5</sup>. Alay e Ciurana rispondono con entusiasmo a tale ipotesi, ma vanno oltre: la collezione potrebbe dare l'avvio a un vero e proprio nuovo museo dedicato all'arte delle culture extraeuropee, grazie al quale l'amministrazione in carica possa proporsi come impegnata nella volontà di mettere in scena la città come capitale internazionale e cosmopolita (da dotare quindi anche lei, come le si confà, del suo piccolo, ma preziosissimo, "Quai Branly"), e superando di lato le annose discussioni in seno al Museo Etnologico, al quale rimarrà la documentazione della cultura locale ed extraeuropea con artefatti d'uso comune, di minor valore estetico, con cui allestire non l'eccellenza creativa, ma la quotidianità nelle diverse culture umane.

Forte di un cospicuo stanziamento di fondi<sup>6</sup>, Alay dà avvio ai lavori: mette insieme un team internazionale di specialisti della produzione materiale e artistica dei diversi continenti, e contratta la museologa e storica dell'arte Carme Clusellas per lo studio e

la ristrutturazione dei palazzi e Ricard Bru, specialista di arte giapponese e già curatore di diverse esposizioni, per il disegno museografico. Da questo momento si aprono incontri frequenti per discutere *mission* e allestimento del nuovo museo. Subito è chiaro che "non si vuole fare un museo di



**Figura 2 - Veduta della sala introduttiva alla sezione dedicata all'Africa nel museo in Carrer de Montcada. (Foto Cristina Balma-Tivola)**



**Figura 3 - La sala delle maschere africane nel museo in Carrer de Montcada. (Foto Cristina Balma-Tivola)**

etnologia, ma un museo d'arte, l'accento artistico deve prevalere, ma non solo: lo si deve poter spiegare. In sintesi, c'è una volontà didattica rispetto alle diverse culture e a utilizzare l'arte per parlarne<sup>7</sup>. Anche perché col materiale disponibile qualsiasi altro discorso sarebbe discontinuo: "Per esempio rispetto all'America avevamo solo materiale precolombiano, così che il museo presenta chiaramente un problema legato alla cronologia. Se si vuole fare un lavoro comparativo, attraverso questo museo non è possibile"<sup>8</sup>.

Ciascuno specialista (per lo più storici dell'arte a parte Maria Dolors Soriano, ex curatrice del Museo Etnologico e ora mediatrice tra questo e il nuovo museo, e pochi altri antropologi) è chiamato a scegliere gli oggetti da esporre in base a quelle che sono le qualità estetiche dei pezzi, e di qui a decidere quale discorso culturale sviluppare: di fatto, l'intenzione è quella di rappresentare qualcosa di tutti i continenti in base a quelli che sono gli oggetti disponibili nella collezione Folch e, quando non ce ne sono, verificare se si possono prendere dal Museo Etnologico o se altri collezionisti locali ne dispongono per completare la rappresentazione del tema. Confluiscono così nel nuovo museo altre collezioni, come quella di pezzi coreani e tibetani della Fondazione Duran Vall-Llosera e, per l'America precolombiana, i pezzi della Fondazione Archeologica Clos. In questo modo tutti gli oggetti del nuovo museo vengono esposti come artistici, cosa che è fondamentale per la stessa Estrella Folch<sup>9</sup>. Il progetto architettonico viene sviluppato congiuntamente alla selezione dei materiali e al progetto museografico così che, quando si passa alla fase esecutiva, questa procede molto velocemente, tanto che il museo viene realizzato nell'arco di due anni e mezzo dall'inizio dei lavori<sup>10</sup>. Alay coordina tutto il processo e le riunioni, ha l'ultima parola sulle scelte, e diventa direttore del museo alla sua apertura.

Il percorso del Museo delle Culture del Mondo inizia al piano terra (Figura 1), con un'area dedicata ai pezzi africani (sculture dall'antico regno del Benin, dalla Guinea equatoriale, dall'Africa occidentale e centrale, reperti eterogenei

dall'Etiopia cristiana, in figura 2, e un'intera sala per numerose maschere da diversi gruppi culturali, in figura 3), quindi prosegue al primo piano dove si trovano pezzi dall'Oceania (statue, oggetti e strumenti legati a guerra e statuaria per la Papua Nuova Guinea, dipinti su corteccia per l'Australia aborigena). Di qui si passa a Filippine (oggetti d'uso quotidiano) e Indonesia (arte religiosa). L'India è rappresentata con sculture induiste, giainiste e buddiste (Figura 4). Altre sale sono dedicate al Nepal, al Nuristan, al Tibet, a Thailandia e Birmania, di volta in volta con oggetti propri del sistema religioso, elementi architettonici, mobili. L'Asia continua al secondo piano, con tre sale dedicate a Giappone, Cina e Corea, dove vengono esposti dipinti, sculture, stampe e ceramiche. Infine il continente americano viene rappresentato con figure funerarie in ceramica, maschere, gioielli e tessuti precolombiani.



**Figura 4 - Veduta della sala dedicata all'India nel museo in Carrer de Montcada. (Foto Cristina Balma-Tivola)**

### **Le criticità del Museo delle Culture del Mondo in Carrer de Montcada**

Il Museo delle Culture del Mondo in Carrer de Montcada non è un museo antropologico, né (a dispetto del suo nome) un museo delle culture del mondo, né ancora un "museo delle opere d'arte delle culture del mondo"<sup>11</sup>, come da *mission* originaria. È invece un museo nel quale viene messo in scena lo sguardo di storici dell'arte e collezionisti europei sulla

produzione materiale nelle culture extraeuropee, uno sguardo che presta attenzione alla forma dell'oggetto prodotto in un altro contesto culturale e in base a questa lo erge allo *status* di opera d'arte<sup>12</sup>, che cerca il "capolavoro" e l'"eccellenza", ma senza esplicitare i parametri attraverso i quali compie tale distinzione dell'opera d'arte dall'oggetto comune (pur se, ascrivendo l'oggetto alla categoria "opera d'arte", assolutizza la propria scelta), e senza prendere in considerazione le eventuali sensibilità estetiche e il sistema culturale d'origine degli oggetti: "per quelli che tra gli specialisti sono antropologi ciò rappresenta un problema"<sup>13</sup>, tanto che "vi furono anche discussioni molto accese"<sup>14</sup> e alcuni studiosi, contrari alla mancanza di attenzione storico-antropologica, lasciarono il lavoro.

Ciascuna sezione del museo, ordinato in continenti dove non stupisce l'assenza dell'Europa, è stata costruita sulla base dei manufatti disponibili intorno a un tema specifico, e quindi diverso per ogni area culturale; di lì è stato sviluppato un discorso sull'intera cultura dell'area considerata. Lo sguardo astrae l'oggetto dal contesto originario, lo separa dalla continuità con altri manufatti d'uso quotidiano con i quali sarebbe in relazione, e lo espone in un nuovo contesto per lo più da solo all'interno d'una teca dal fondo bianco: una strategia che, come ha già indicato Sally Price trattando del Quai Branly a Parigi (cfr. Price 2007) è finalizzata a enfatizzare le proprietà formali dell'artefatto. Talvolta, nel fare ciò, si giunge anche a riprendere, forse inconsapevoli che oggi tali soluzioni siano oggetto di autoriflessione critica nei musei di antropologia, pratiche espositive che mettono in scena serie di oggetti a illustrare più la ricchezza (e quindi l'opulenza) della collezione che le variazioni sul tema interne a un contesto culturale: si vedano i casi delle ceramiche coreane, delle terrecotte precolombiane e soprattutto delle sedici maschere africane esposte tutte insieme in un'unica sala, ciascuna nella sua singola teca e posizionata su un piedistallo poco più in alto dello sguardo di un visitatore d'altezza media, così da suscitargli sensazioni di stupore e meraviglia.

Le informazioni che accompagnano l'artefatto consistono a loro volta da una parte in sintetiche spiegazioni in tre lingue (catalano, castigliano, inglese) in etichette o pannelli presso l'oggetto e dall'altra in approfondimenti in forma di fotografie, video, schede e testi disponibili nei totem interattivi dislocati nelle varie sale. Ma di quali informazioni si tratta, e come vengono narrate? Talvolta ci troviamo davanti a informazioni a carattere storico, che raccontano delle spedizioni e delle modalità di acquisizione degli artefatti, ma lo fanno usando concetti etnocentrici (si veda il ricorso all'idea della "scoperta") e riportando in modo neutro di "incontri interculturali" quando, nei fatti, tali accadimenti avvenivano inevitabilmente in uno squilibrio di potere, e quindi almeno

di ambiguità, per gli interessi in gioco da entrambe le parti. Così facendo, però, oltre a occultare la realtà storica, si perde l'occasione di parlare del "traffico di arte e cultura" (cfr. Marcus, Meyers, 1995) accaduto, prezioso per disvelare specificità, interessi, modalità d'azione dei protagonisti dell'evento che si ripercuotono ancora oggi nelle relazioni tra i discendenti di quelli. D'altronde altre volte, e più frequentemente, le informazioni che vengono messe a disposizione sono a carattere antropologico e descrivono aspetti generali o specifici delle culture considerate, però lo fanno presentandole così come erano ai tempi in cui è avvenuta l'acquisizione dell'oggetto e secondo la percezione degli antropologi europei dell'epoca: non a caso il tempo verbale utilizzato è quello del presente, quel "presente etnografico" che come sempre provoca la percezione dell'"altro culturale" come privo di una storia, cristallizzato in un tempo privo di cambiamento.

La Clusellas, infine, racconta ancora di come vi siano stati poi "tutta una serie di problemi che derivavano dalle collezioni in sé, dalle durate dei prestiti, dalla delicatezza degli oggetti, dalle istanze anche attuali legate alle rivendicazioni da parte dei discendenti delle popolazioni presso le quali erano stati acquisiti quando acquisiti in modi non chiari"<sup>15</sup> e di come abbiano avuto indicazione di ignorare tutto ciò.

In sintesi: il Museo delle Culture del Mondo è un museo colonialista, tanto che gli antropologi catalani, alla sua apertura, firmano in 80 un manifesto dal titolo "Barcelona i els museus com a pessebres" ("Barcellona e i musei come presepi")<sup>16</sup>. Qui all'inaccettabilità, nella contemporaneità,

d'un discorso riduzionista come quello del Museo delle Culture del Mondo si associa la preoccupazione e la condanna preventiva al nuovo Museo Etnologico (ancora sotto restauro a giugno del 2015, quando apre il nuovo museo di cui s'è raccontato sin qui) destinato, malgrado l'opposizione del suo direttore Josep Fornés, a ospitare oggetti, memorie e discorsi esclusivamente e rigidamente locali, con il rischio di avvalorare una concezione reificata della cultura catalana che potrebbe



**Figura 5 - Il sotterraneo del museo in Montjuïc. A sinistra, uno degli armadi- vetrina per i libri della biblioteca sulla cui anta vengono anche ospitate immagini e biografie degli antropologi di rilievo per la storia e la collezione del museo e per l'antropologia catalana; a destra, uno scorcio di uno dei lati del "bunker". (Foto Cristina Balma-Tivola)**

essere strumentalizzata a livello politico in direzione opposta al discorso che si vuole sviluppare oggi nei musei dedicati alla rappresentazione delle culture del mondo.

## Ristrutturazione, progetto museografico e riallestimento del Museo Etnologico in Montjuïc

Che ne è stato, nel frattempo, del Museo Etnologico in Montjuïc? Dal 2011, anno in cui la collezione Folch sarebbe dovuta entrare nel museo e invece ha dato adito alla creazione del Museo delle Culture del Mondo, il Museo Etnologico è chiuso per restauri. A onor del vero, è anche parziale seppur involontaria responsabilità del progetto museografico del vecchio Etnologico (a premessa della prima fase della sua ristrutturazione<sup>17</sup> in conseguenza all'accordo con Estrella Folch), insieme alla nuova disponibilità del palazzo in centro città, se nasce il nuovo Museo delle Culture del

Mondo di cui s'è raccontato sinora. Il progetto museografico elaborato a Montjuïc per alloggiare la collezione Folch, infatti, prevede che a questa venga dedicato un intero piano, quello inferiore, nel quale si trovano sino a quel momento parte degli uffici, la biblioteca, il centro di restauro e parte del magazzino. Per esporre i nuovi artefatti si decide di realizzare una vetrina a tutta altezza a completa copertura del magazzino centrale, ma il risultato non sortisce l'effetto previsto, tanto che

alcuni dei collaboratori del museo cominceranno a riferirsi a questo settore come al "bunker"<sup>18</sup>, termine e concetto che la dicono lunga sulla discutibilità estetica della proposta (Figura 5). Di qui per ristrutturazione, disegno museografico e riallestimento del Museo Etnologico si apre una seconda fase (e l'ennesimo ripensamento di finalità e modi in cui realizzarli).

Jesús Galdón viene incaricato del progetto museografico che realizza in collaborazione con il direttore Josep Fornés. L'apertura dello spazio eliminando le divisioni interne, la scelta del colore bianco per muri e piani d'esposizione, l'uso del cavedio a fini espositivi e lo sfruttamento della luce naturale attraverso le grandi finestre che percorrono l'intero edificio rappresentano tutti accorgimenti che concorrono a far risaltare gli artefatti esposti, i quali, a eccezione di

quelli che verranno stipati nella vetrina del "bunker" in alternativa agli originari previsti, rimarranno privi di protezione: un aspetto fondamentale del nuovo allestimento è infatti l'importanza della percezione sensoriale dell'oggetto al di là della mera osservazione, tanto che, in un'area apposita, questo si potrà addirittura toccare.

Seguendo le direttive di Fornés, l'esposizione permanente consiste in due articolazioni che si riferiscono entrambe al contesto regionale: una parete continua è utilizzata per mettere in scena il concetto di identità culturale (esemplificata dal caso dell'identità catalana) e un corpo centrale ospita invece oggetti tipici di professioni o pratiche locali (Figura 6). Nel primo caso, quello della parete dell'identità, si ha un'articolazione in nicchie, dove ciascuna corrisponde a un determinato aspetto in cui l'identità incide nella vita del

singolo o vi si manifesta: ricorrendo a oggetti d'uso comune in Catalogna (ma con "intrusioni" di produzioni che derivano da altre aree culturali del mondo, come la ceramica di una Calavera Catrina messicana o quella di un Maneki Neko giapponese, cfr. figura 7), si allestiscono così le aree "spazio domestico", "credenze e ideologie", "ozio e gioco", "mondo del lavoro", "spazio pubblico", "festa e protesta". Nell'area centrale, invece, oggetti, pannelli, audiovisivi e fotografie raccontano di volta

in volta, secondo un'installazione etnografica, il lavoro dei pescatori, la pigiatura dell'uva, la capanna del pastore, il telaio, il mestiere del fabbro, il laboratorio dello speziale. Nella vetrina del "bunker", infine, vengono raggruppati secondo diverse categorie ("oggetti rituali e cerimoniali", "giocattoli", "oggetti decorativi", "oggetti in metallo", "recipienti in ceramica" ecc.) artefatti etnografici da tutto il mondo, talvolta, ma non sempre, accorpati per vaste aree culturali (Figura 8).

## Le criticità del Museo Etnologico in Montjuïc

Il Museo Etnologico riapre al pubblico nell'ottobre 2015, quando le nuove elezioni portano Ada Colau alla guida di Barcellona. Nei programmi dell'amministrazione precedente, il museo avrebbe dovuto dedicarsi principalmente all'et-



Figura 6 - Installazione rappresentativa de "La barca del pescatore" nel museo in Montjuïc. (Foto Cristina Balma-Tivola)

nografia catalana anche se questa sarebbe stata più che altro il filo conduttore di altri discorsi. Di fatto il tentativo di indirizzare, grazie ai fondi stanziati, ma purtroppo su quelle premesse, la ristrutturazione del museo, tentando addirittura di orientarlo in una direzione un po' più al passo con i tempi, era comunque impresa ardua, così che nel nuovo allestimento la cultura catalana è integrata da tradizioni e modi di vivere propri di altre culture che si incontrano oggi in città. Il risultato, però, non convince.

Cominciando dal basso, le vetrine che circondano il magazzino, costruite in un primo tempo della ristrutturazione del Museo Etnologico, espongono ora una parte della collezione del museo che altrimenti rimarrebbe nascosta nel magazzino stesso. Oggetti simili o afferenti (negli occhi del direttore-curatore Fornés) alla medesima vaga categoria interpretativa, di volta in volta individuata in base alla funzione dell'oggetto (ad esempio "oggetti rituali") o al materiale ("oggetti di metallo"), vengono accorpati indipendentemente dalla diversa origine culturale per aree geografiche talvolta estremamente estese. Di fatto, ciò può essere accettabile se viene detto ben chiaramente che si tratta di un magazzino a vista, e lo si inserisce in percorsi didattici che ne parlano in questi termini<sup>19</sup>, anche se, dalle informazioni disponibili, non si ha riscontro di tal soluzione.

Salendo al primo piano, quello dell'esposizione stabile organizzata in una parete che alloggia nicchie tematiche, ricorre un analogo errore nell'impostazione: se, infatti, la parete dovrebbe offrire al contempo uno spaccato della (pluralistica) identità locale, ma anche rendere questa esempio di quali siano gli elementi in cui si articola qualsiasi cultura umana nelle sue caratteristiche, nelle sue modalità d'azione e nelle sue funzioni, i nuclei tematici individuati non sono assoluti (pur se così vengono proposti al visitatore), bensì riflettono scelte arbitrarie dei curatori proposte come universali. Le distinzioni tra spazio domestico e spazio pubblico o tra lavoro e gioco e via dicendo, infatti, possono valere per una società, ma non per un'altra, come dimostra l'intera produzione etnografica sviluppata nella storia dell'antropologia. Di nuovo, quindi, un discorso del genere sarebbe accettabile solo se mirato a illustrare che tale esposizione mette in scena funzionamen-

to, ragioni e finalità della cultura così come individuate da specifici ricercatori, in uno specifico momento storico, a proposito della situazione catalana, e non vuole invece mostrare (e neanche suggerire o ipotizzare) che tutte le culture, in qualsiasi tempo e in qualsiasi luogo, siano articolate in queste stesse categorie. Ma anche in questo caso non vi sono informazioni a supporto di tal proposta.

Infine, anche sulla rappresentazione visuale delle medesime categorie vi sono da mettere in luce altre ragioni di sconcerto: come antropologi conosciamo bene, infatti, sia le potenzialità, sia i rischi dell'accostamento di materiali eterogenei e, anzi, proprio queste disgiunture vengono di frequente sfruttate (nella scrittura etnografica e antropologica, nella realizzazione di esposizioni) per cercare di far emergere nei visitatori la consapevolezza che i propri modi di vedere, percepire, comprendere sono parziali e relativi, frutto di operazioni continue di selezione-e-assemblaggio di elementi, oggetti, memorie. Qui, però, gli oggetti messi in scena, e accostati nel-

le categorie tematiche di cui si è detto, intendono mostrare il pluralismo dell'identità culturale catalana attuale e la compresenza, oggi, di diverse culture nella medesima città<sup>20</sup>, ma quanto si riesce a percepire, questo, nel momento in cui gli oggetti all'interno della medesima nicchia sono mutualmente eterogenei, privi di relazioni reciproche, staccati l'uno dall'altro senza che sia possibile (se non con

un'estrema immaginazione) costruire una qualche relazione tra loro che li connetta<sup>21</sup>? La mancanza di approfondimento con un discorso che, pur parziale, sia puntuale e specifico inficia in sintesi l'intenzione, e non basta l'indicazione della presunta categoria, e le poche righe che spiegano cosa concettualmente la caratterizzerebbe, a fornire un contesto che leghi gli oggetti, così che questi ultimi rimangono sospesi, incomprensibili, e in più con inclusioni di altri artefatti, visibilmente prodotti in altri contesti del mondo, il cui accostamento ai primi provoca ulteriori facili ma errate analogie. La sensazione è quella di trovarsi di fronte a un museo che vuole essere "antropologico" (ovvero informativo su cosa caratterizzi l'essere umano come tale), ma che persegue tale *mission* attraverso un allestimento che ricalca *Il ramo d'oro* di James Frazer, dove il processo comparativo



**Figura 7 - Sezione "credenze e ideologie" nel "muro" del museo in Montjuïc.**  
(Foto Cristina Balma-Tivola)

è fuorviante perché privo, nel suo esempio etnografico locale assunto a *case-study*, di quella continuità temporale-spaziale che lo renderebbe dotato di senso.

**La situazione attuale: fusione dei due musei nel Museo Etnologico e delle Culture del Mondo**

Dal 2017 i due musei diventano, come detto in apertura di questo articolo, il Museo Etnologico e delle Culture del Mondo. La direzione è di Josep Fornés il quale si ritrova da una parte un museo che mette in scena oggetti etnografici da culture extraeuropee, percepiti come artistici, attraverso un'impostazione, esposizione e contestualizzazione per aree geografiche e culturali approfondita, pur se parziale e di stampo ancora colonialista, e dall'altra un museo, di cui è curatore in prima persona, della quotidianità catalana contemporanea cui si aggiungono altri reperti d'ogni sorta esposti sotto vaghe e arbitrarie categorie (salvo appunto quelle piccole aree che trattano ed esauriscono brevemente il discorso su professioni e tecnologie locali). In sintesi due musei, le cui impostazioni sono, in un caso, non solo errate storicamente ma anche antitetiche a molte raccomandazioni della moderna museologia, e, nell'altro, errate scientificamente (sebbene quest'ultima affermazione incontrerebbe la veemente opposizione del suo curatore) e dove risulta impossibile anche solo immaginare, dopo tanti anni e milioni di euro di investimenti da parte della città, la soluzione più corretta: rifare tutto daccapo in un progetto organico.

Come agire, allora, per rendere accettabile a quanti più interlocutori possibile (antropologi, accademici, intellettuali d'ogni sorta, politici, comuni cittadini, turisti ecc.) una situazione così problematica? La risposta la si trova nella pagina di presentazione del neonato Museo Etnologico e delle Culture del Mondo.

Il Museo in Montcada, esemplificato dalla mostra permanente, corrisponde a un modello classico, ove si trova l'esposizione di "oggetti etnografici di culture 'esotiche', vestigia di società 'primitive', apprezzate per il loro valore estetico e contestualizzate in senso etnologico. [...] Troviamo pezzi etno-

grafici che insegnano e spiegano come siamo, agiamo e crediamo in diverse società in tutto il mondo, sviluppando così la nostra cultura caratteristica. La distribuzione viene effettuata per aree geografiche"<sup>22</sup>.

Il museo in Montjuic viene invece presentato come "spazio per la ricerca e la diffusione della conoscenza. La sua attività è quella di un centro di investigazione"<sup>23</sup>. Qui si intende mostrare "lo spirito del museo, il suo significato e ciò che vuole trasmettere. Le sue mostre permanenti sono state concepite per spiegare come l'antropologia funziona come disciplina scientifica"<sup>24</sup>. Inoltre, il museo in Montjuic ospita la mostra di lunga durata "I volti di Barcellona" (che in assenza di data prevista di chiusura potrebbe ipotizzarsi come tendente al permanente), presentata a sua volta come "mostra concettuale, senza oggetti, un tipo di osservatorio della vita quotidiana, con l'obiettivo di registrare i cambiamenti che si stanno verificando nel percorso verso una società postindustriale"<sup>25</sup>, e messa in contrapposizione con l'esposizione statica e storica del Museo in Montcada.

In sintesi, nell'impossibilità di rivoluzionare il disegno museografico di entrambi i musei, viene esaltata l'esposizione del secondo e messa in scena la fallacia dell'esposizione del primo assunto a *case-study* di tutto ciò che un museo antropologico non dovrebbe fare: "Da qui l'impegno per la museografia critica dei 'ricordi scomodi' che ha trasformato la sede di Carrer de Montcada in uno spazio di interpellanza del nostro rapporto con gli 'altri', dove gli oggetti svolgono un ruolo secondario in quanto il messaggio è più importante, provocatore di riflessioni e controversie. Gli oggetti appaiono come parte di un discorso e non per il loro stesso interesse, con un *focus* progettato per mettere in discussione le idee preconcepite che il visitatore può avere"<sup>26</sup>. Ovvero: agli oggetti esposti in Carrer de Montcada viene data la funzione opposta a quella loro assegnata al momento della progettazione e realizzazione del museo nel 2015, dimostrando come non solo l'oggetto possa essere mediatore di molti discorsi, ma talvolta gli si possa anche far dire (almeno entro certi limiti) ciò che si vuole.



**Figura 8 - Una delle vetrine del "bunker" nel museo in Montjuic: l'etichetta relativa riporta le diciture "oggetti rituali e cerimoniali, India e Nepal, metallo, legno policromo, pietra". (Foto Cristina Balma-Tivola)**

## Conclusioni

Nel visitare i due musei e le loro mostre in più occasioni nell'arco del tempo, nell'appuntarmi note etnografico-visuali, nel parlare con gli addetti ai lavori, nel leggere la documentazione relativa, nel seguire le polemiche sui media, e poi nel verificare la situazione attuale, la nuova *mission* del Museo Etnologico e delle Culture del Mondo e il modo in cui viene narrata la situazione, la sensazione di trovarmi di fronte a una rappresentazione incompleta costituita da due realtà entrambe discutibili e parziali non mi ha mai abbandonata. D'altra parte, una nuova fase è appena iniziata, e per arrivare a una proposta complessiva convincente sarebbe necessario tanto aggiustare il tiro, tanto lasciar sedimentare la situazione nel tempo, arricchendola man mano di quelle partecipazioni di persone viventi che oggi sono auspiccate come nuove protagoniste di questo come di qualsiasi altro museo delle culture. E chissà: forse proprio questa partecipazione colmerà lo spazio vuoto intermedio, in modi e con discorsi critici magari ancora inediti e inimmaginabili, e sarà il collante che terrà insieme le due istituzioni.

Cristina Balma-Tivola è *antropologa culturale e ricercatrice indipendente negli ambiti della cultura visuale, della performance e dell'arte contemporanea*.

1. In <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/> al 27/03/2019, poi cancellato e ora in <https://rutesantropologiques.org/un-museu-dues-seus/> alla data del 14/04/2019.
2. Questo articolo è frutto di un lavoro di ricerca etnografica sulla situazione dei musei antropologici a Barcellona condotta attraverso più soggiorni di ricerca sul campo tra febbraio 2015 e settembre 2018.
3. Cfr. Maria Dolors Soriano nell'intervista a quest'ultima, Barcellona 20/07/2015.
4. Affermazione di Estrella Folch riportata da Maria Dolors Soriano nell'intervista a quest'ultima, Barcellona 20/07/2015.
5. Affermazione di Estrella Folch riportata da Maria Dolors Soriano nell'intervista a quest'ultima, Barcellona 20/07/2015.
6. 7,5 milioni di euro (Collado 2015).
7. Carne Clusellas, intervista, Girona 25/08/2015.
8. Carne Clusellas, intervista, Girona 25/08/2015.
9. Cfr. Maria Dolors Soriano, intervista, Barcellona 20/07/2015.
10. Cfr. Carne Clusellas, intervista, Girona 25/08/2015.
11. Maria Dolors Soriano, intervista, Barcellona 20/07/2015.
12. Contrariamente ad altre discipline che sono convenute in qualche modo a una sua definizione, la categoria "arte" rimane una questione aperta in antropologia dove, più che rappresentare un concetto transculturale, designa una modalità di classificazione/giudizio di un prodotto dell'agire umano sulla falsariga di una tradizione sviluppata in Occidente a partire da un determinato periodo storico. Parimenti, in antropologia, non sono state individuate caratteristiche specifiche con valore transculturale in base alle quali definire determinate produzioni del lavoro umano come "opere d'arte".
13. Maria Dolors Soriano, intervista, Barcellona 20/07/2015.

14. Maria Dolors Soriano, intervista, Barcellona 20/07/2015.
15. Carne Clusellas, intervista, Girona 25/08/2015.
16. <http://www.ub.edu/grecs/wp-content/uploads/2014/12/Barcelona-i-els-museus-com-a-pessebres.pdf>, consultato in data 31/03/2019.
17. Costata in totale 3 milioni di euro (Graell, 2015).
18. Maria Dolors Soriano, intervista, Barcellona 20/07/2015.
19. Come è intenzione fare, leggendo la documentazione online del museo e in particolare le proposte didattiche dello stesso: <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/> consultato in data 31/03/2019.
20. Fornés insiste infatti sull'importanza di mettere in scena contemporaneamente "una maschera africana" e "uno strumento agricolo catalano [...] perché entrambi possono aiutarci a meditare sui nostri rituali, credenze e identità e su come ci relazioniamo con l'ambiente sociale e naturale" (in Savall, 2015).
21. Vero è che invece altri allestimenti, nel medesimo museo, sono più efficaci in questo senso, come quello, sempre permanente, dedicato a lavori e tecnologie al centro del salone che ospita la parete di cui s'è detto, e quello temporaneo della mostra "Les cares de Barcelona" ("I volti di Barcellona"), all'ultimo piano, dove l'intenzione, là fallimentare, dell'esposizione permanente viene invece risolta in modo preciso in una trattazione storica dei diversi aspetti visivi e dei molteplici immaginari culturali che caratterizzano la città.
22. <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/> consultato in data 31/03/2019.
23. <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/> consultato in data 31/03/2019.
24. <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/> consultato in data 31/03/2019.
25. In <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/> al 27/03/2019, poi cancellato e ora in <https://rutesantropologiques.org/un-museu-dues-seus/> alla data del 31/03/2019.
26. In <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/> al 27/03/2019, poi cancellato e ora in <https://rutesantropologiques.org/un-museu-dues-seus/> alla data del 31/03/2019.

## Bibliografia

- Collado S., 2015 - *Abandonemos la mentalidad colonial de que sólo nuestro arte es de primera*. El Diario, 7 marzo ([https://www.eldiario.es/catalunya/diariicultura/Abandonemos-mentalidad-colonial-arte-primera-museo-culturas-mundo-josep-lluis-alay\\_6\\_363673653.html](https://www.eldiario.es/catalunya/diariicultura/Abandonemos-mentalidad-colonial-arte-primera-museo-culturas-mundo-josep-lluis-alay_6_363673653.html)).
- Graell V., 2015 - *El 'Etnològic 2' cuesta 9 millones*. El Mundo, 5 febbraio (<https://www.elmundo.es/cataluna/2015/02/05/54d36b71e2704ecd2f8b4588.html>).
- Marcus G.E, Meyers F.R. (eds), 1995 - *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. University of California Press, Berkeley.
- Price S., 2007 - *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago University Press, Chicago.
- Savall C., 2015 - *El Etnològic reabrirà en octubre con un concepto mestizo*. El Periódico, 24 agosto (<https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20150823/el-museu-etnologic-reabrira-en-octubre-con-un-concepto-mestizo-4450339>).

# The Ethnographic Museum: connectedness and entanglements

*Anna Schmid*

In the last decades until today the ethnographic museum, its preconditions, assumptions, historical entanglements, its intentions, purposes, image as well as its practices and altered societal circumstances were controversially discussed in monographs, anthologies, forums, blogs, feuilletons, at conferences and symposiums. As a specific institution the ethnographic museum struggles unabatedly with questions of representations, Othering, asymmetric power relations to name but a few.

How to get to terms with the wide array of disparate collections? Is it or was it ever adequate to mould objects into representations of others? How to handle objects acquired under difficult or even disputed circumstances? How to take into account the history of the institution as well as the history of the collections? What does this institution stand for today? How to transform this mostly nineteenth century institution into relevant spaces in a global post-colonial world? How could ethnographical museums become meaningful (again) today? Ethnographies of museums have given us many insights into implications of museal practices and productions. A strong and encouraging statement for the ethnographic museum was made by the art historian Kavita Singh (2013), when she stated her astonishment about the muddle around this institution and declared the “Future of the museum is ethnographic”. She even predicted that the “ethnographic mode will soon underlie all major museal and exhibitory forms” (2013, p. 3). Kavita Singh detects

four specific features of the ethnographic museum which might be helpful in analysing other museum genres:

1. collecting practices and use of collections as “metonyms for savagery and primitivism” (ivi, p. 4);

2. presentation of collections as simulations, thus reinforcing differences, but also attesting to contexts (“invisible dioramas”, 2013, p. 12);

3. questions about “contradictions of the circulation and re-designation” (2013, p. 17) of artefacts turned art piece as well as challenging the categories art/artefact;

4. ethnographic museums finally profess to a relativist world-view thus distancing themselves from purely scientific and rational treatment of subjects and eventually “Enlightenment begins to appear as an ethnic particular” (2013, p. 25). Against the background of the enormous boom of new museums all over the world these features might become ever more relevant to grasp the enduring glocalisation.

Instead of repeating the reasoning and rationale in the aforementioned debates, a statement by the German philosopher Bernhard Waldenfels (1990), who published widely on perceptions of “the stranger”, Other and Othering, defines one of the most important contributions of the ethnographic museum to contemporary society: “The multitude of forms of living and world view, which is constantly growing upon us, demands open and transparent institutions in which order is – above all – created and changed, and not only preserved and secured” (the original reads: “Die Vielzahl von Lebens- und Anschauungsformen, die sich uns mehr und mehr aufdrängt, verlangt nach offenen und durchlässigen Institutionen, in denen Ordnungen gestiftet und verändert und nicht nur aufbewahrt und gesichert werden”). This should lead the ethnographic museum to accept the responsibility to develop new

regimes of ordering and seeing (instead of gazing) as well as to put connectedness and entanglements centre-stage, instead of trying to reproduce conventional classifications. Implicitly, prevailing categories to this day like nation, region, ethnic group or other essentialist suppositions have to be replaced by relational denominations guiding museal practices. To this



**Figure 1 - Agency – How can you act? One section of the exhibition “EigenSinn”, 2011. (© MKB, Photographer Derek Li Wan Po)**

regimes of ordering and seeing (instead of gazing) as well as to put connectedness and entanglements centre-stage, instead of trying to reproduce conventional classifications. Implicitly, prevailing categories to this day like nation, region, ethnic group or other essentialist suppositions have to be replaced by relational denominations guiding museal practices. To this

aim, the Museum of Cultures in Basel (Museum der Kulturen Basel, henceforth abbreviated: MKB) has chosen five topics which are relevant for all human beings – belonging, agency, space, knowledge, performance – but differ widely in everyday life around the globe. Along these topics, parts of the vast collections are reinterpreted in every new exhibition – in permanent as well as in temporary ones. Before providing visual and textual examples I will shortly introduce the MKB itself.

## The MKB

In 1849 alongside with art works and historical artefacts, ethnographic collections were presented in the newly opened Basel Municipal Museum. At the end of the century a committee was established to manage the ethnographic collection. The first meeting of this committee in 1893 is the founding act and birth of the museum. In 1917 the ethnographic collection was relocated to a new building connected with and adjacent to the old museum. In 1996 the Museum of Ethnology was renamed into Museum of Cultures, MKB.

After three years of comprehensive renovation, refurbishment and enlargement, the MKB opened to the public in September 2011. Between reopening and today the museum put on 36 exhibitions, making full use of the four exhibition floors (3000 qm), its new orientation in terms of content and design as well as the rich collections. Two architectural specificities support the new orientation: except one, all galleries are equipped with at least one window, so that visitors can relate to the outside space; at two locations in the museum, galleries range over two or three floors thus providing completely different angles from which to look at exhibits, thus reinforcing the qualities of perspective.

## New orientations – the exhibitions

The MKB declared several features as central to the work of the museum. In focusing on the cultural dimensions of lives and its significance for contemporary societies, the MKB works almost exclusively with its own collection of more than 330.000 objects from all parts of the world. Apart from donations the collection is carefully expanded with objects that

bear testimony of cultural encounters, carry signs of the encounters and make a significant contribution to an exhibition. Working with the collections means that objects are constantly (re-)questioned and reframed. Time and again the artefacts are examined and analysed for their multi-layered potentials. The fact that objects of the collections are by now historical means, that each artefact has to be connected to several timeframes – namely the timeframe of its production, use, getting collected and transferred to the museum, its functions in and out of the museum. Furthermore, the exhibitions of the MKB are topic-oriented, the region is no longer a supreme category. Each exhibition needs to be anchored in the *hic et nunc* (here and now), to relate its topics to current, contemporary “indigenous” (i.e. European) examples thus making it easier for the audience to reflect upon its own settings, circumstances, rootedness, and its connectedness to the topic itself (see Schmid, 2011, p. 15). This offers or might lead to insights into other possibilities than the given ones. It certainly reduces the dichotomic attitude “us/them”.

The museum is first and foremost a space of the visual and a visual experience. Hence the potentials of the object have to be *shown* (needless to state: without mystifying the object) instead of described, explained, narrated. Texts and speech are auxiliary devices. This has to be kept in mind while going through the six outlined exhibitions staged resp. on stage at the MKB between 2011 and today. The photographs might help in imagining the visual impact of the

exhibition, but – as we very well know – photographs will not convey the bodily, spatial, emotional and so forth experiences which a physical visit and presence in the exhibition evokes and induces.

### 1. *EigenSinn*

The first exhibitions at the re-opening in 2011 “EigenSinn” (Intrinsic Perspectives – Inspiring Aspects of Anthropology) stood for the new programmatic approach of the MKB, focusing on the key concepts belonging, agency, knowledge, performance, and space. It was dedicated to the questions: What are the foundations of a society? How do basic condi-



**Figure 2 - A glimpse into the exhibition during the opening ceremony of “Suspended. On the lightness of Stone”, 2012. (© MKB, Photographer Derek Li Wan Po)**

tions and interdependencies create commonalities and differences in human societies? What makes us special as individuals and as communities? The show turned the attention to the principles and opportunities that humans possess in shaping their way of life within existing systems and structures (see MKB, 2011).

Objects have intrinsic meaning informed by the conditions of their production and the contexts of their use. Objects play a key role in the way we shape and experience our mode of life. They are the product of human agency and a token of social relationships. Exploring the diverse aspects of objects allows to forge links between intrinsic meaning and interpretation, between history and current situations, and between the seemingly known and the unknown.

In acting, people draw on established practices, perceptions, and reasoning to assess how they can best achieve a goal. Agency refers to an individual's ability to act within existing structures.

The artefacts assembled on this table (Figure 1) show variations in agency – critique, subversive action or resistance. The lantern from the carnival in Basel from 1929 deals with a lawsuit concerning the charge of embezzlement. Opposite sits an nkisi-figure from the Democratic Republic of the Congo, apart from other functions these statues played a significant role in conflicts between the colonial power and local groups; in-between rests a spinning wheel from India, a constant companion of Mahatma Gandhi's civil disobedience and non-violent resistance.

Obviously, visitors could simply enjoy the objects or the arrangements. Equally obviously visitors could reflect about the potential meaning of the arrangement – independent of any curatorial intentions. Thus, the assemblage of these objects required interpretation from the viewers. The captions offered the curatorial interpretations. In any case, the viewing implied reflecting on the Self thus providing a key to decoding and influencing everyday actions. The other topics were similarly treated: at first glance incoherent, not easily consumable, certainly abstract; yet at second sight telling, eye-opening, astonishing and stimulating.

## 2. *Suspended – on the lightness of stone*

Since decades, artistic interventions as part of an exhibition or whole art exhibitions with ethnographic collections are common in ethnographic museums. This does certainly not replace anthropological practices, it rather complements them; occasionally artistic interventions allow for new perspectives in an all too familiar setting, into which the museums seems to have crystallized.

The artist Justin Fiske, Cape Town, and the MKB decided on a cooperation in presenting an exhibition at the architectural unusual top-floor gallery of the museum. Thousands of pebbles, many kilometres of thread, and connecting mechanic devices were the ingredients for the suspended installations surrounding selected objects from the MKB's collections. This combination transformed the gallery into an enchanted space of reflection on the cycle of life. The lightness and poetic

energy of the stone sculptures were intriguing. To connect these with the exceptional architecture and ethnographic objects provided visual answers to questions at hand: in the part of the exhibition under the headline "Storm" the pebble-stone installation floated in mid-air. By setting the pebbles in motion the harmonious balance was disrupted and the stones rose up to form mighty and gusty waves. Metaphorically the storm stood for conflicting emotions: bliss and suffering, safety and

confusion, sorrow, anger, joy. Two Balinese masks lent expression to the ongoing struggle between good and evil (see MKB, 2012).

The exciting dialogue between space, installations, and ethnographic objects allowed for alternate readings of the ethnographic objects which were re-contextualized through the artistic position. Apart from differences in knowledge production and emotional experiences the dialogue between two heterogeneous formats – art work and artefact; art and ethnography – resulted also in a quite different behaviour of the audience. Occasionally visitors occupied the space in unexpected ways: one insisted on setting the installations in motion (which was initially possible, but had to be stopped, to preserve the installation) to develop a special sense of the space; others begged for permission to lie on the floor to experience yet another perspective (Figure 2).



**Figure 3 - The major device to mount the artefacts in "Make up – Shaped for Life?" was a scaffolding of a construction site, 2013. (© MKB, Photographer Derek Li Wan Po)**

### 3. *Make-up – Shaped for Life?*

The term make-up is commonly used to refer to cosmetics of all kinds but, of course, it can also relate to the invention of something or the way something is constituted or composed. Both meanings are applicable to the field of body modification and it was in this sense that the exhibition was designed: it showed and discussed how the human body is shaped against different cultural backgrounds.

Concepts of the human body differ widely. Perceptions may vary from a gift bestowed on everybody, a thing taken for granted, a personal possession, an object to be shaped, or a kind of construction area. Body modification seems to be a human trait.

For the purpose of moulding the body, human beings rely on a large range of practices, with attention mainly on, in and under the skin: people adorn it, make incisions to it, remove parts of it, add things to it or even insert things under it – for good or at least temporarily. The skin covers the body, encases it, delimits it, provides protection and serves as a canvas to work on. The range of options for configuring the body (now) almost appears endless: an immense body of knowledge and experience provides the basis for practices such as applying make-up, tattoos, piercings, implants or artificial scars.

Changes to the body and the skin convey social messages. However, the meanings and purposes of these messages depend on the cultural context in which they are embedded. Body modifications may have aesthetic, political, social or religious connotations. At times it is a matter of personal preference, at others it can be a social necessity. The motives why people choose to modify their bodies include conforming to the reigning ideal of beauty, realizing a life goal, the wish for individuality, to mark belonging to a group, observing a duty or law, or even achieving catharsis or reincarnation (see MKB, 2013).

By presenting body modifications from past and present, from distant and near, the MKB paid tribute to enormous differences in acting upon the body – without aiming at any kind of comparison of cultural practices in different regions. The exhibition design took up the attempt of body construction by placing the artefacts into a construction scaffolding. Some visitors came explicitly for inspiration, they wanted to know backgrounds of scars or asked for fashionable tattoo-design (Figure 3).

Some visitors came explicitly for inspiration, they wanted to know backgrounds of scars or asked for fashionable tattoo-design (Figure 3).

### 4. *StrawGold – Cultural transformations*

This exhibition bears witness to social, religious, political and economic encounters, entanglements, and resulting transformations traceable in the presented objects. Human movement is accompanied by the transfer of material and immaterial goods. Knowledge, technologies and materials are either ignored, rejected, accommodated, or appropriated in specific ways, and meaningfully integrated into everyday life.

For a long time anthropological research focussed on societies that had – allegedly or actually – not been exposed

to global influences and commodities. Research on material culture was focused on indigenous technologies, local materials and regional economic cycle. But following up stories of entanglement and their material fallout, one discovers that encounters, exchange relationships and transformation processes lie concealed in objects in manifold ways. New things are often not just simply taken up as they are, they tend to be appropriated and converted: people change

the form, function and materiality of objects, they are integrated into new procedures, take on new properties and are given new meanings.

It is a question of perspective whether we conceive of something as worthless or valuable, as straw or gold: the same object may appear to someone as waste, to others as a valuable resource (see MKB, 2014) (Figure 4).

The exhibition “StrawGold” is classified as permanent, meaning the MKB shows it for five years. To engage the public during this rather long period with the transformations they encounter on everyday life, two sections of the exhibition are regularly replaced. The MKB has always been a place of inspiration for various persons: In the entrance the



**Figure 4 - In the section “Fashion – the principle of the eternal new” the use of different fabric, its meanings, its change when transplanted to other regions, and its adaption by a fashion designer is exemplified, 2014. (© MKB, Photographer Derek Li Wan Po)**

outcome of creative dialogues between persons who were influenced by the MKB's collection – also backstage – is presented under the headline “Zwiesgespräche” (Dialogues). In another zone of the exhibition, workshops and small presentations alternate; both formats aim at enhancing the dynamic of transformations.

## 5. Migration – Moving the World

In choosing the topic “Migration” the MKB brought up questions as to the future of coexistence and social diversity in a global community. What role is left to the nation state when international business rules politics? How important is the nation to people with double or multiple nationalities? Does mass migration call for a fundamental new debate on values? How valid are the principles of universal democracy today?

Migration has been a part of human existence throughout all ages: beginning with the Exodus from Egypt, to the mass migrations of the post-Roman period, to the European emigration to the Americas in the 19th and 20th centuries, right up to the present-day stream of refugees. This historical and social constant has shaped the face of the world. Some people see migration as a threat, for others it is enriching. It changes habitual lifestyles as well as worldviews and values along with social and economic developments.

The reasons for migration are manifold. Migration is often a matter of survival and the only way to escape environmental threats and economic decline. War and persecution for political, religious, social or cultural reasons force people to flee. But many choose migration simply in the hope of a better life, a higher social standing or more personal freedom. Occasionally it is the thirst for adventure or the wish for new experiences that drives people to “foreign lands”.

“Othering” seems to be an intrinsic aspect of migration. It usually comes with fears on the part of the migrants as well as among the people of the countries they come to. On the one hand, people assert the threat of culture shock, the difficult process of integration or the loss of status, others are afraid of the unknown, the “too many of them”, the loss of stability, and the threat to their jobs. But migration can also be a success story:

migrants are absorbed into their new environment, create new communities, and introduce different economic, social and cultural models to their new home.

Well into the 20th century migration usually meant severing all ties to one's place of origin. Staying in touch was very difficult. This has changed dramatically. The availability of modern technology means people can communicate across large distances and at all times. It is not without reason that mobile phones rank among the migrants' most important possessions, allowing them to communicate with family and friends across the world whenever they like. Apart from personal decisions, the global economic system and transnational interdependencies are at the heart of migratory flows, often even initiating them.

Next to drugs and arms, human trafficking is one of the most lucrative businesses in the world. Migration is “big business”:

it involves arranging transport by sea, land or air; courier services; handling financial transactions; providing security services for the protection of borders and camps; as well as the provision of passports, visas and other documents (see Glass, 2017).

The exhibition invited the audience to discuss pressing social, economic, cultural questions pertaining to migration processes. To facilitate this opposite the nine different migratory situations (from today's situation at the U.S.-Mexican border or the refugee situations of Afghans to the Swiss migration to all parts of the world at different times and the French Protestants migration to Switzerland in 16th and 17th centuries) 111 statues from the collection were installed: “Seeing migration with different eyes, speaking to themselves and to the audience” (Figure 5).

“Why are you staring at? We're not on display here! We're not the stars of the show. We're here with you to look. We just watch, at times with eyes wide open, at others with a strained look; critical, self-conscious, astonished, angry, grim, defiant, humble, scared, alarmed, bored, patient, indifferent, tired, dogged, questioning. Yes, those are just some of our feelings. You think you know us. But remember, appearances are deceptive. You look at us, but you don't see us.



**Figure 5 - Installation “Seeing migration with different eyes”, 2017. (© MKB, Photographer Omar Lemke)**

We're migrants; from all corners of the world. We served our cultures in different capacities. We were cherished, even venerated. We had a good life, until we became migrants. Our histories are as varied as we are: collected in the name of science; chosen because we were beautiful; sold for a bit of luxury; discarded because we had grown old.

The journey was rough at times. Some of us experienced veritable odysseys. We were packed and locked away in crates, suitcases and containers, in the dark for days, weeks, even months on end. Some of us changed hands several times. The customs and importing authorities usually ignored us. Occasionally we were vetted. Sometimes we look a bit tattered due to our unsettled life histories. We've always been confronted with new situations; so insecurity became part of our being.

Today we are no longer what we used to be. In the museum we were given new roles to play, told to represent a different, alien world. And ordered to look authentic! For this, however, we would need back our old lifeworlds. We are cared for and safe, but have to abide by countless rules and conventions.

Migration is a concept full of contradictions, as are we. We regard ourselves as homeless although we have a new domicile. We're doing well, but are we really happy? We don't want to go back. We live in our memories. We used to be responsible for rich harvests, loads of children, recovery from sickness, and safe journeys. There's nothing exotic about us, no matter how long you stare.

We're actually no different from human migrants. Don't turn away! Come, take in this show with us, this phenomenon called migration. You will see it with different eyes" (Mašek, 2017).

#### 6. *Thirst for Knowledge Meets Collecting Mania*

In November 2017 the French President Emmanuel Macron in his speech in Ouagadougou, Burkina Faso, proclaimed "starting today, and within the next five years, I want to see the conditions put in place so as to allow for the temporary or definitive restitution of African cultural heritage to Africa" (Sarr, Savoy, 2018, p. 9). This statement fuelled the long-lasting discussion of provenance research and restitution.

Before this proclamation the MKB had planned an exhibition addressing problematic issues and areas of museum work like the institution's history, the conditions of collecting, and the forms of display. The opening of "Thirst for Knowledge Meets Collecting Mania" took place 21st March 2019.

In this exhibition, the tasks of ethnographic museums and the changes over time are analysed. Holding large collections from all regions of the world originally served the purpose of cultural demarcation and placing cultures into a hierarchal system. Again and again, early reports from collectors of ethnographica euphorically state that a white spot has been erased on the museum's world map, or that an existing typology has been extended by the acquisition of an important object. At first, the emphasis was on sheer quantity, later the focus shifted to qualitative aspects such as authenticity and contexts.

One motif for collecting mania was "collect as long 'as we still have daylight' because the custodians of our collections in the future will probably not have the opportunity to purchase such authentic objects at such reasonable prices" (Rüttimeyer, 1902, p. 7). This policy soon led to a shortage of storage space: "Meanwhile, the scarcity of space should not prevent us from augmenting the collections to the best of our ability, as we are convinced that, in a matter of a few decades, the tragic process of colonization will have reached even the most distant lands and the abundance of stylish and artistic objects produced by these fascinating foreign peoples will have disappeared forever" (Sarasin, 1906, p. 1.)

Rarely the provenance of an object is consistently documented; there is hardly any reference to the path it took between production and purchase, the original producers are scarcely ever

named; mostly documentation starts when an object either through sale, as a gift, or in an exchange reached the museum.

Although Switzerland was never a colonial power, the country – and with it its museums – was undoubtedly part of the colonial project. What needs to be investigated is: to what extent did MKB rely on colonial networks to increase its collections? Under what circumstances were objects purchased? Why were human remains included in the collection? What understanding of respect was applied when handling power-



**Figure 6 - One Section of the exhibit "Thirst for Knowledge Meets Collecting Mania" dealt with weaponry, another with funerary goods, the one in front with human remains, 2019. (© MKB, Photographer Omar Lemke)**

ful and sacred objects, and who defined that understanding?

This exhibition project is the beginning of an intensification in researching the collections and presenting the results in a public space, with information available on provenance, specifically information which is marked by e.g. tenuous circumstances. It is also a commitment to transparency, openness, readiness and willingness to engage in dialogue with any stakeholder, and any request will enrich the biographies of objects. The openness is further emphasized by the exhibition design: the sections of the exhibition are demarcated by cubic frames which are open on all sides (Figure 6).

### Conclusion

Even if the ethnographic museum has many problems to deal with and to overcome, more than any other institution it stands for the absolutely necessary debates with the Other or the vis-à-vis. The Other is not the spatially distant or people with a migrant background from the neighbourhood. The Other is always present, is part of everyday life and always a mirror of one's own. This mode of reflexion is constitutive for any society. The exhibitions of the MKB offer this mode of reflexion and thus the possibility of insights and recognition (Erkenntnis).

To achieve this, experiments are needed, such as for example in the exhibitions "EigenSinn" or "Suspended". Equally, it is required to render visible the processes of dislocation and relocation (Basu, 2017, p. 2) as well as movements along regulated paths and diversions (Appadurai, 1986, p. 17) of objects, artefacts, things – such as shown in "StrawGold", "Migration" or "Thirst for Knowledge Meets Collecting Mania". While on the move, things get transformed into trophies, goods, holdings, witnesses as well as into artefacts and pieces of art in private collections but above all in museums.

In each encounter with things it becomes evident, "as Lévi-Strauss [and many others in his wake, AS] long ago observed, whatever else they may afford, things are also 'good to think' with" (Basu, 2017, p. 2). To "think with" is at stake in every encounter, in every exhibitions, when museum staff and audience alike are looking, seeing, regarding, considering, gazing at objects. The multiple possibilities of these encounters are the ultimate legitimation for ethnographic museums.

If this has to hold true for the future as well, the next urgent step means answering unsettling questions. When Achille Mbembe was awarded the Gerda Henkel Prize in October 2018, he spoke – inter alia – about the migration of objects from Africa to Europe, about the value of these objects, what they signify for Europe and what might happen upon restitution of these objects. He then asked (Mbembe, 2018): "First of all, what precisely does Europe want to divest herself off and why? What will remain of the traces of these objects in the West, once these objects have been repatriated and what mode of existence will their absence make possible? [...] Second, is the work that these objects we-

re supposed to accomplish in the history of European consciousness, is this work finished? What will it have produced in the end and who ought to bear the consequences of it?"

The Museum of Cultures Basel is facing these challenges!

Anna Schmid è direttrice del Museo delle Culture di Basilea dal 2006. Ha pubblicato estesamente su vari soggetti incluso lo sviluppo dei musei etnografici, e curato numerose mostre.

### Bibliography

- Appadurai A. (ed.), 1986 - *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press, New York & al.
- Basu P., 2017 - *The inbetweenness of things*. In: Basu P. (ed.), *The inbetweenness of things. Materializing mediation and movement between worlds*. Bloomsbury Academic, London & al., pp. 1-20.
- Glass C., 2017 - *Migration – Bewegte Welt. Eine Ausstellung im Museum der Kulturen Basel*. Museum aktuell, n. 244, pp. 9-14.
- Harrison R., 2013 - *Reassembling the Collection: Ethnographic Museums and Indigenous Agency* ([https://sarweb.org/media/files/sar\\_press\\_reassembling\\_the\\_collection.pdf](https://sarweb.org/media/files/sar_press_reassembling_the_collection.pdf), accessed 8.4.2019).
- Mašek A., 2017 - *Seeing with Different Eyes*. MKB, manuscript, Basel.
- Mbembe A., 2018 - *Reflections on African Objects and Restitution in the Twenty-First Century* ([https://www.gerda-henkel-stiftung.de/?page\\_id=83665#98632](https://www.gerda-henkel-stiftung.de/?page_id=83665#98632), accessed 14.4.2019).
- Museum der Kulturen Basel (ed.), 2011 - *EigenSinn. Intrinsic Perspectives – Inspiring Aspects of Anthropology*. Booklet accompanying the exhibition, MKB, Basel.
- Museum der Kulturen Basel (ed.), 2012 - *Suspended – on the lightness of stone. Kinetic sculptures by Justin Fiske in a dialogue with the Museum der Kulturen*. MKB, Basel.
- Museum der Kulturen Basel (ed.), 2013 - *Haut-nab. Magazin zur Ausstellung "Make up – Aufgesetzt ein Leben lang?"*. MKB, Basel.
- Museum der Kulturen Basel (ed.), 2014 - *StrawGold. Cultural Transformations rendered visible*. Booklet accompanying the exhibition, MKB, Basel.
- Rütimeyer L., 1902 - *Bericht über die Ethnographische Sammlung des Basler Museums für das Jahr 1902*. Basel.
- Sarasin F., 1906 - *Bericht über die Sammlung für Völkerkunde des Basler Museums für das Jahr 1906*. Basel.
- Sarr F., Savoy B., 2018 - *The restitution of African cultural heritage. Toward a new relational ethics* ([http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf), accessed 2.4.2019).
- Schmid A., 2011 - *Das Ethnologische Museum: Ort der Reflexion – Ort des Verweilens*. In: MKB (ed.), *EigenSinn*. Vol. 1. MKB, Basel, p. 13-23.
- Singh K., 2013 - *The Future of the Museum is ethnographic. Paper presented at a conference at the Pitt Rivers Museum, Oxford* ([https://www.academia.edu/6415270/The\\_Future\\_of\\_the\\_Museum\\_is\\_Ethnographic](https://www.academia.edu/6415270/The_Future_of_the_Museum_is_Ethnographic), accessed 18.6.2018).
- Waldenfels B., 1990 - *Der Stachel des Fremden*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

# Il MAET fra decolonizzazione e accessibilità culturale

**Gianluigi Mangiapane, Erika Grasso**

Il Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino è un classico esempio di museo universitario nato nella prima metà del Novecento con l'intento di mostrare ricerche e teorie degli scienziati che lo frequentavano e condizionato dalle idee positiviste che ancora circolavano negli ambienti scientifici del tempo. La storia delle sue origini si intreccia fortemente con quella del suo fondatore Giovanni Marro<sup>1</sup> e, per quanto il MAET non sia mai stato esplicitamente coloniale, le modalità di raccolta degli oggetti etnografici (africani e americani *in primis*) sono state quelle tipiche di quel momento storico. In generale, il patrimonio museale si presenta molto eterogeneo ed è frutto di operazioni di raccolta e approcci epistemologici alla diversità umana (Rabino Massa, Boano, 2003) la cui memoria affonda le radici nel recente passato della città di Torino e del suo Ateneo e che stenta oggi a emergere. I non detti e i silenzi sembrano caratterizzare la storia del MAET a causa del "buio" (Rabino Massa, 1999) che ha avvolto depositi e collezioni dalla chiusura forzata nel 1984, ma anche a ragione dell'attuale mancanza di dati sull'origine dei diversi *corpora*.

Attualmente parte del materiale è stata trasferita dai vecchi locali nell'ex Ospedale San Giovanni Vecchio presso le nuove sale espositive e i nuovi depositi al Palazzo degli Istituti Anatomici<sup>2</sup>. È, pertanto, in corso lo studio completo delle collezioni in vista di un prossimo allestimento e della futura apertura al pubblico.

Il presente contributo vuole restituire, in parte, le riflessioni e le considerazioni maturate dagli autori dopo poco più di un anno di lavoro condiviso sul museo e sul suo patrimonio. Lavoro che si è nutrito di approcci ed esperienze differenti e multidisciplinari in cui si sono incontrate l'antropologia fisica e quella culturale. In particolare, sono le collezioni etnografiche a essere al centro di una rinnovata attenzione: esempi della cultura materiale di società extraeuropee, ma anche alpina e romena, i *corpora* etnografici sono entrati a far parte del patrimonio del MAET in un periodo storico in cui gli oggetti assurgono a testimonianza scientifica e strumento didattico e di ricerca a fini comparativi (Castelli, 1992). Frutto di donazioni di amici e colleghi del fondatore e non di vere e proprie campagne programmatiche di raccolta, reperti provenienti da ogni parte del mondo hanno avuto un ruolo "minore" rispetto a quelli antropologici e archeologici nell'attività di ricerca di Marro. Fino a un re-

cente passato, infatti, l'interesse per la cultura materiale – al MAET come in molte altre istituzioni museali – era focalizzato sulla documentazione della provenienza e della funzione degli oggetti d'uso comune (Ciabbari, 2018; Dei, Meloni, 2015). Nei primissimi allestimenti, questi ultimi erano parte di percorsi espositivi in cui integravano reperti antropologici e archeologici documentando il livello di sviluppo primitivo di alcune società umane che, per questo, erano comparabili alle società preistoriche. Se in Europa da tempo antropologi culturali, esperti di cultura materiale, museologi e professionisti del settore si interrogano sul trattamento degli oggetti provenienti da culture altre (Stocking, 1985), il MAET oggi si propone di superare una sorta di "dimenticanza" rispetto a questi temi, eredità che è, sì, problematica, ma che, al contempo, permette oggi di lavorare in termini di decolonizzazione (Chambers et al., 2014) e accessibilità al patrimonio. Il museo non deve fare i conti solamente con una mancata riflessione critica rispetto alle collezioni etnografiche: l'archivio conserva (o non conserva, come si vedrà) segni di un passato di difficile rielaborazione e tracce di eredità molteplici e ambigue. Come Pollicino in cerca delle briciole di pane che lo avrebbero ricondotto a casa, il MAET è oggi impegnato in un viaggio a ritroso nel tentativo di decostruire le eredità di cui è figlio in vista di imboccare nuove vie più eque per il futuro.

## L'eredità di Marro

Lo sguardo che si apre sul passato del museo incrocia panorami spesso nebulosi e caratterizzati da coltri di silenzio. È nella prima metà del XX secolo, ovvero nel momento della fondazione del MAET, che ha origine l'eredità più ambigua e più difficilmente rielaborabile. Oggi si deve, infatti, fare i conti con la storia personale di Giovanni Marro: una vicenda che per molto tempo è stata pronunciata sottovoce e che dal secondo dopoguerra si è tentato in tutti i modi di dimenticare.

Tra le tracce inequivocabili di quel periodo, alcune immagini ritraggono l'inaugurazione della sezione dal significativo titolo "Sala della Razza" o "Sala della Stirpe" durante la Rassegna "Torino e l'autarchia"<sup>3</sup> (Federazione dei Fasci di combattimento - sez. Torino, 1939) allestita presso la Promotrice delle Belle Arti a Torino e inaugurata il 23 ottobre 1938 in pieno fermento per le emanazioni delle Leggi Raz-

ziali. Mussolini presiedette al taglio del nastro delle sale la cui curatela era stata affidata a Marro. È lui stesso a descrivere e a immortalare il percorso espositivo (Figura 1) che vide parte delle collezioni museali impiegate per illustrare l'evoluzione spirituale della "razza italica" in un percorso distinto in dieci periodi storici (Marro, 1939). Nella parte in cui si trattava la Preistoria della penisola italiana vennero proposti i calchi in gesso di attestazioni di arte rupestre provenienti da Monte Bego e dalla Valcamonica realizzati dallo scienziato durante i suoi anni di ricerca su queste attestazioni archeologiche fra il 1929 e il 1938. La retorica nazionalista e razzista espressa nelle sale e l'utilizzo chiaramente politico del patrimonio, di cui si ha una documentazione relativamente dettagliata, a cui va aggiunta la presenza del dittatore e di alti gerarchi fascisti, non hanno dato il via a riflessioni o approfondimenti da parte di coloro che presero in mano le redini del museo dagli anni Cinquanta in avanti.

Infatti, le pubblicazioni che riguardavano Marro e che si sono succedute dall'anno della sua morte, avvenuta nel 1952, hanno intenzionalmente sorvolato sugli aspetti accademici e politici più ambigui della vita dello scienziato torinese. Come per molti uomini e molte donne del suo tempo che hanno fatto la storia dell'antropologia fisica e culturale a Torino (e in Italia), spesso si evita di dire proprio tutto e, ancora di più, si esita nel dichiararne le chiare responsabilità morali (Mangiapane, Grasso, 2019). Il silenzio calato non solo sulle collezioni ma anche sui soggetti coinvolti, sulle loro storie e sulle pratiche condotte nel museo, non ha significato una negazione vera e propria del passato, ma ha fatto sì che le vicende che lo hanno creato e l'esperienza scientifica dei suoi primi anni di vita siano state di fatto decontestualizzate.

Aspetti controversi e in gran parte ignorati sono emersi in tempi più recenti, grazie a indagini sulle origini del MAET e sul contributo del fondatore avviate attraverso progetti di ricerca specifici finanziati da fondazioni private per valorizzare le collezioni. Snodo principale, in questo senso, è la convinta adesione e il sostegno attivo di Marro alle Leggi Razziali del 1938. Come se non bastasse, le sue pubblicazioni del periodo 1939-1941 documentano senza ombra di dub-

bio il suo ampio appoggio al Partito Nazionale Fascista. Ne conseguì l'epurazione del 1946 e il suo reintegro, avvenuto nel 1949, a cui seguì, nello stesso anno, il pensionamento. Il sostegno di Giovanni Marro al Fascismo e il tentativo di avvalorare la sua ideologia sono evidenti in alcune sue pubblicazioni<sup>4</sup> (Marro, 1939; Marro, 1941), in articoli di giornale pubblicati sulle testate dell'epoca, quali per esempio "La razza italiana e il suo ambiente naturale" ne *La Stampa* del 22 febbraio 1940, e nella partecipazione a eventi pubblici realizzati dalle gerarchie fasciste (seminari organizzati dall'Istituto di Cultura Fascista, esposizioni ecc.). Nonostante le poche immagini dei primi percorsi espositivi, uno datato 1926 e uno 1937, non è difficile immaginare quale fosse l'intento scientifico e politico di Marro nel raccogliere – in coerenza con le teorie razziste del tempo – reperti antropologici (scheletri e mummie umani), testimonianze archeologiche e oggetti etnografici, che andarono a far parte del nucleo fondante

del MAET, nato presso gli ammezzati di Palazzo Caviglioglio (Marro, 1940). In una delle poche immagini di questa prima esposizione si può, per esempio, notare in bella vista in una sala allestita l'immagine del Duce appesa alle pareti; inoltre, Marro era solito accompagnare le sue pubblicazioni con una citazione di Mussolini e le parole "non adagiarsi mai sul fatto compiuto", tratte dal Discorso di Brescia del 1° novembre 1922, che si trovano anche sulla copertina della già citata guida al museo del 1940.

Le immagini dell'inaugurazione della "Sala della Razza" sono, quindi, solo la punta di un iceberg, una parte delle tracce lasciate nell'archivio e nella biblioteca del MAET dalla scomoda eredità legata alla sua nascita. Per lungo tempo si è tentato di relegare il rapporto del fondatore del museo con il Fascismo a motivazioni di tipo utilitaristico e a un atteggiamento da parte di Marro e della sua collaboratrice Savina Fumagalli<sup>5</sup> non così *engagé* rispetto alle posizioni razziste e nazionaliste in voga durante il Ventennio. Sembra doveroso oggi ribadire che questa sorta di giustificazione è parte di una rielaborazione del passato mai realmente avvenuta e di un mancato riconoscimento delle responsabilità morali dei protagonisti dell'epoca.



**Figura 1 - Particolare della "Sala dalla Razza" curata da Giovanni Marro nell'ambito della Rassegna "Torino e l'Autarchia" del 1938. (MAET)**

Il lavoro di ricostruzione delle vicende e di analisi critica delle collezioni e dell'archivio ha reso sempre più manifesto che il legame di Marro con il Partito Nazionale Fascista e il suo sostegno alle Leggi Razziali non furono solo circostanziali e palesati in quegli anni in un'ottica meramente utilitaristica<sup>6</sup>: si rintracciano infatti segni delle sue ferme convinzioni in alcuni suoi scritti precedenti, come ne *Il Giuda impiccato del Canavesio in Nostra Signora del Fontano* pubblicato già nel 1925 (Marro, 1925). Qui Marro conduce un'analisi naturalistica di un affresco, realizzato nel 1492 dal pittore Giovanni Canavesio, che raffigura Giuda Iscariota impiccato e che si trova presso il Santuario Madonna della Sorgente a La Brigue in Francia. L'obiettivo di questo testo era quello di mettere in relazione l'aspetto della "razza ebraica", che nell'opera appare grottesco e raccapricciante, con le sue presunte doti morali mancanti.

### La mancata riflessione

Nel 1946 Marro venne epurato, ma vinse la causa di reintegro nel 1949 come molti docenti universitari torinesi, fatta eccezione per il rettore Azzo Azzi. Non ritornò a coprire il ruolo di docente perché andò subito dopo in pensione. Fino all'anno della sua morte (1952), Marro si dedicò quasi esclusivamente alle ricerche di antropologia morfologica condotte sui resti umani egizi (scheletri e mummie) che lui stesso aveva contribuito a portare a Torino fra il 1913 e il 1939 partecipando agli scavi della Missione Archeologica Italiana in Egitto (Boano et al., 2017). L'insegnamento di Antropologia fu quindi ceduto alla sua assistente Savina Fumagalli, che ricevette in eredità le collezioni del museo e che si occupò del loro inventario e del loro riordino, visto che durante il periodo bellico erano state messe in salvo fuori Torino, a Fossano, in provincia di Cuneo.

Benché molto sia stato fatto negli ultimi anni, la ricostruzione del passato del MAET è tutt'ora molto complicata e spesso si ha la sensazione di essere immersi in un romanzo giallo in cui, di fatto, mancano indizi e prove per risolvere il mistero. Sin dalla morte di Marro avvenne il primo tentativo di rimozione con la sua assistente Fumagalli che, assumendo la direzione del museo, di fatto negò l'avvio di una riflessione sul contesto storico in cui aveva preso forma il patrimonio museale. Le vicende e le posizioni assunte dai protagonisti durante i primi anni di vita dell'Istituto e del Museo di Antropologia sono state la causa del silenzio calato su gran parte della documentazione che riguarda il museo e coloro che arricchirono le sue collezioni. Molti documenti oggi risultano dispersi o mancanti. Infatti, l'archivio del MAET, che copre il periodo 1901-1986, non supera i 6 metri lineari ed è costituito da poche foto sui primi allestimenti e, in generale, da una scarsa registrazione degli avvenimenti. Anche dopo la morte di Savina Fumagal-

li, avvenuta nel 1961, l'istituzione non portò avanti nessun tipo di ragionamento critico sugli anni della direzione di Marro, preferendo, per una seconda volta, il non detto e il silenzio.

Nel 1962, con la nuova direzione di Brunetto Chiarelli, docente di Antropologia a Torino, l'allestimento venne modificato per realizzare un percorso sulla Storia Naturale dell'Uomo (Amici del Museo di Torino, 1970): le collezioni etnografiche vennero confinate in un'unica sala, pochi reperti antropologici, prevalentemente crani da scavi archeologici, vennero esposti a fianco di nuovi calchi di ominidi in due sale per illustrare l'origine e l'evoluzione umana, mentre la prima sala, quella che accoglieva i visitatori, era costituita da pannelli informativi (Figura 2). La risistemazione appariva già all'epoca un po' datata con un'impostazione fortemente didattica e molto conservativa e mancavano riferimenti alla storia dei materiali e alla loro problematicità. In particolare, il patrimonio demotnoantropologico di provenienza europea ed extraeuropea non fu oggetto di particolare interesse e venne, ancora una volta, relegato a integrare un percorso espositivo didattico e comparativo sull'evoluzione umana. Di questi anni si ricorderà soprattutto il mancato apporto dell'antropologia culturale, disciplina che pur nello stesso periodo era impegnata in Italia in un vivace dibattito sia sulla cultura materiale sia sull'ambiente museale (Nobili, 1990). Sempre in questi anni, alcuni documenti che riguardavano le ricerche di Marro vennero donati all'Accademia delle Scienze di Torino (1965) e la Biblioteca storica prese nuove connotazioni, sempre più orientate alla biologia umana.

Nonostante in Europa i museologi fossero coinvolti, già a partire dagli anni Settanta, in un'importante discussione avviata da André Desvallées<sup>7</sup> e dal Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie (MINOM, 1984) sulla riforma del ruolo dei musei, il MAET rimase invariato fino a quando fu costretto a chiudere a causa di leggi sulla sicurezza sempre più stringenti (1984). Per molto tempo, il MAET, ridotto a un grande deposito, non è più stato accessibile e non ha più potuto parlare o prendere parte in maniera significativa a dibattiti contemporanei, come la decolonizzazione delle collezioni, il problema della restituzione degli oggetti o l'esposizione dei resti umani. Allo stesso modo, sono stati messi a tacere anche quei soggetti che potenzialmente potevano essere coinvolti dai patrimoni e, quasi totalmente dimenticato e abbandonato, ha perduto gran parte della documentazione in grado di raccontare del suo sviluppo e della sua storia. I nuovi elenchi di oggetti, stilati confrontando gli inventari precedenti e i contenuti degli armadi di deposito, sono stati il primo passo per riappropriarsi del museo in vista del suo trasferimento avvenuto fra il 2017 e il 2018: se è vero che le "cose parlano di noi" (Miller, 2014), le collezioni, da quan-

do sono state interrogate, hanno dato il via alla narrazione di storie inedite e, come le scatole del trasloco che si chiudevano e riaprivano tra una sede e l'altra, le nuove domande poste hanno aperto lunghe parentesi in cui il racconto si è spesso colorato delle *nuances* del non detto. In particolare, dagli archivi e dalle memorie emerge l'attitudine a glissare sull'analisi critica di un passato problematico, comune a molte delle istituzioni museali universitarie coeve al MAET.

Dopo anni di mancato coinvolgimento degli antropologi culturali nei processi di studio, conservazione e allestimento delle collezioni, oggi l'approccio antropologico e il metodo etnografico possono finalmente contribuire al processo di decostruzione del contesto culturale in cui il museo è nato e attraverso cui è stato trattato il suo patrimonio. Attraverso lo sguardo critico e l'abitudine a osservare tra le pieghe delle pratiche quotidiane e dei significati dati agli oggetti, emergono le relazioni fra cultura materiale e soggettività (Paini, Aria, 2015).

Per questo motivo pare essenziale ripercorrere le tracce di Giovanni Marro e di coloro citati negli esigui documenti d'archivio a disposizione, nel tentativo di riportare alla superficie memorie che interrogano il presente (Benjamin, 1997) rispetto allo sguardo sull'alterità e sulla società.

A partire dagli ultimi mesi, l'archivio, le collezioni etnografiche e i fondi fotografici sono oggetto di studi mirati che intendono raccogliere risposte e porre nuovi interrogativi per comprendere quale strada intraprendere per il futuro e come raccontare l'alterità che queste collezioni rappresentano (Grasso, 2019). In attesa che l'analisi critica e la ricostruzione "along the archival grain" (Stoler, 2010) restituisca nuove prove e nuovi appigli, le "memorie" di Giovanni Marro giocano un ruolo essenziale per giungere a una comprensione il più completa possibile sul ruolo passato e presente del museo "al servizio della società e del suo sviluppo" (Cimoli, 2018).

### Verso la contemporaneità

A fine anni Novanta e nei primi anni Duemila, dopo più di dieci anni di chiusura, la Direzione di allora decise di curare alcuni eventi espositivi<sup>8</sup> e di avviare le prime campagne

di studio e catalogazione della collezione etnografica africana in collaborazione con il Centro Piemontese di Studi Africani (CSA). Parallelamente si cominciò a mettere insieme un archivio storico, costituito da quella documentazione che si era salvata dalla volontà di "rimozione".

Nonostante la (o forse proprio per merito della) chiusura del museo, si è vissuto un momento di rinnovamento che ha portato all'ideazione e realizzazione di azioni per valorizzare le collezioni etnografiche sperimentando proposte inclusive di mediazione dei patrimoni in un'ottica interculturale e intergenerazionale: fra il 2008 e il 2009 venne, per esempio, realizzato il progetto "Lingua contro Lingua. Una mostra collaborativa", sempre grazie alla collaborazione con il CSA, che coinvolse referenti scientifici del museo (formati al dialogo interculturale in questa circostanza), un'antropologa museale del CSA, un architetto con il compito di facilitatore e di museografo, e nove mediatori e mediatrici culturali, ov-

vero migranti di prima generazione e rappresentanti delle comunità della diaspora a Torino.

Il progetto fu costruito in un'ottica di museo "as contact zones" (Clifford, 1997) e pertanto aperto al dialogo e a un nuovo ruolo sociale; fu, inoltre, sperimentata una pratica museale interamente basata sulla progettazione partecipata: dalla ideazione alla formazione, dalla scelta degli oggetti alle modalità di fruizione, dalla comunicazione dell'evento alla verifica dei risultati raggiunti. Il percorso espositivo era costituito da nove

vetrine o "installazioni autobiografiche", concepite da un mediatore con l'aiuto dell'architetto, che presentavano oggetti del MAET, selezionati sulla base dei propri percorsi di vita, accanto a oggetti personali dei mediatori. Al pubblico, poi, venivano proposti più percorsi dialogici durante i quali i referenti del museo si sono confrontati con la narrazione dei mediatori culturali: il primo raccontava i "viaggi" geografici e d'interpretazione che gli oggetti hanno compiuto, mentre il secondo li contestualizzava attraverso storie di vita, in un incontro di sguardi e voci. In merito alla narrazione, questa "è stata utilizzata come strumento di mediazione non in senso linguistico, ma in quanto condivisione di saperi sia soggettivi sia istituzionali, potenziamento di un legame sociale tra musei e pubblico, stimolo



**Figura 2 - Prima sala del Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino nel percorso espositivo curato da Brunetto Chiarelli dopo il 1965. (Disegno di L. Burzio, MAET)**

al coinvolgimento del cosiddetto non pubblico dei musei, composto tra l'altro da adolescenti e nuovi cittadini" (Pecci, 2008). Il patrimonio fu quindi terreno di incontro fra un linguaggio istituzionale e autorevole, da un lato, e uno autobiografico ed emotivo, dall'altro. Dentro e fuori dalle teche della mostra gli oggetti del MAET hanno dialogato con gli oggetti di affezione di mediatori e mediatrici culturali. Le collezioni museali sono state così rilette in un'ottica di riappropriazione (Pecci, Mangiapane, 2010).

Negli anni successivi il MAET è stato oggetto di altri progetti che hanno messo al centro il patrimonio e la sua rilettura in chiave di agente sociale e catalizzatore per l'integrazione socioculturale: il primo, denominato "L'arte di fare la differenza"<sup>9</sup>, si è svolto in due edizioni fra il 2012 e il 2014 (Mangiapane et al., 2013), mentre il secondo, denominato "A Piece About Us" o "APAU"<sup>10</sup>, è stato realizzato nel 2015. Per questo contributo tratteremo questa ultima iniziativa, in quanto ha abbracciato più istituzioni culturali torinesi (musei, archivi e biblioteche), lavorando su possibili nuove reti e aprendo a relazioni con un pubblico giovane in un'ottica di *audience engagement* e *audience development* (Bollo, 2014). Il coinvolgimento di un circuito MAB (Musei-Archivi-Biblioteche) rappresenta uno degli aspetti innovativi di APAU, perché si tratta di una frontiera poco conosciuta e senza esperienze significative alle spalle, come suggerisce Claudio Rosati nella sua relazione di valutazione finale: "La stessa idea, non tanto di MAB come movimento culturale di professionisti del patrimonio, ma come prefigurazione di un nuovo modello di istituto che ricomponga saperi che solo le vicende storiche e i protocolli dei saperi disciplinari hanno separato, non ha avuto ancora una sufficiente elaborazione. Il progetto ha dovuto fare i conti così con la mancanza di un apparato di riferimenti e ha prodotto un consistente bagaglio di esperienze su cui ora è possibile riflettere".

APAU è nato per valorizzare il patrimonio culturale della città di Torino e ha visto il coinvolgimento di numerosi enti promotori e partner; i beneficiari e le beneficiarie diretti sono stati venti giovani (Figura 3), selezionati con

un apposito bando, appassionati di varie discipline artistiche e specializzati in diversi campi culturali e professionali, che hanno definito il progetto: "come un viaggio"<sup>11</sup>. La prima parte di questo viaggio è stata costituita da una formazione culturale, condotta dall'Associazione Passages assieme a un regista, avvenuta grazie all'incontro tra i patrimoni e i partecipanti che hanno così tratto ispirazione dalle collezioni dei musei, dell'Archivio Storico della Città di Torino e delle Biblioteche Civiche Torinesi per diventare, nella seconda parte del viaggio, protagonisti della trasmissione dei loro valori culturali, tramite l'ideazione e la realizzazione di opere e attività creative, artistiche, performative ed educative rivolte a tutti, con una particolare attenzione per la fascia di pubblico giovanile. Mettendosi alla prova e sperimentando talenti e capacità, sono state ideate nuove forme artistiche e comunicative per raccontare il patrimonio culturale torinese, rivolte in particolare a persone under 25: un pubblico spesso poco presente in queste istituzioni che non

sempre risultano interessanti e attraenti per i ragazzi appena usciti dalle scuole superiori. I partecipanti hanno cercato di modificare i tradizionali modi di illustrare e fruire di questi beni, con l'intento di superare l'approccio esplicitamente didattico, favorendo l'inclusione socioculturale dei giovani e consentendo loro di vedere il patrimonio come spazio da vivere, come risorsa a loro

disposizione e fonte di curiosità. Hanno messo così al centro non il patrimonio in sé, ma la relazione che si può costruire con esso: pertanto il museo non è stato più un luogo in cui si va solo per guardare dei pezzi, la biblioteca non è solo un servizio di prestito libri e/o lettura e l'archivio non è solo un posto adatto per conservare e consultare documenti.

Come molte iniziative culturali in cui sono coinvolti partecipanti giovani, il tema dell'identità è stato pregnante, tanto che all'interno di APAU è nato un sottoprogetto per andare incontro ad alcune richieste specifiche denominato "Nuovi Percorsi", sia perché arrivati ultimi in ordine di tempo sia perché costituiti da performance da realizzate all'esterno delle istituzioni partner. Sono stati quindi ideati nuovi rea-



**Figura 3 - Alcune/i partecipanti al progetto "A Piece About Us" realizzato nel 2015. Sito web: <https://apieceaboutus.wordpress.com/>. (MAET)**

ding, video, recital, performance e improvvisazioni teatrali appositamente dedicati alla comunità LGBTQ. I “Nuovi Percorsi” hanno abbattuto le mura istituzionali e hanno portato i patrimoni in circoli e sedi di associazioni a tema, quali Casa Arcobaleno a Torino e il Circolo Maurice, e hanno svolto un ruolo politico attivo partecipando al Salone Internazionale del Libro di Torino nella Giornata Mondiale contro l’omofobia.

Rispetto al MAET, il progetto è stato significativo perché ha posto nuove finalità e nuovi processi culturali, ridefinendo il museo non solo come spazio per la conservazione o eventualmente “pensato per un’esperienza estetica, ma per l’azione politica” (Rosati, 2018).

### Conclusioni

Per quanto abbiamo potuto appurare, l’eredità che nasce con le origini del MAET si nutre di linguaggi diversi, che vanno dall’entusiasmo “scientifico” per l’Egitto nella Torino di inizio Novecento all’interesse per l’Africa del colonialismo liberale italiano di fine Ottocento, fino ad arrivare agli argomenti del regime fascista riguardo alla comunità nazionale e alla purezza della razza italiana. In sintesi, le modalità e le ragioni dell’acquisizione della cultura materiale vanno inserite in una comprensione più ampia sui rapporti tra l’Occidente e l’Oriente al fine di rivelare, quindi, lo sguardo di tipo coloniale verso l’altro e l’alterità. Ricostruire la storia delle collezioni etnografiche extraeuropee custodite dal MAET pare un buon punto di partenza per una riflessione profonda sui motivi e sulle modalità con cui riaprire un museo etnografico nella Torino del 2019, perché “andare alle radici del museo aiuta a mettere a fuoco la costruzione del mito della neutralità” (Rosati, 2018).

Inoltre, una seconda eredità è quella che deriva da progetti quali “Lingua contro Lingua” o “APAU”, grazie ai quali il processo di riflessione sulle criticità del museo e di decolonizzazione delle collezioni (Pennacini, 2000) è stato attivato, seppure in maniera tardiva e in tempi recenti, e si sta consolidando.

In vista del prossimo allestimento permanente, bisognerà riflettere su entrambe le eredità per superare le diverse problematicità e proporre un museo che sia contemporaneo e accessibile da più pubblici.

Gianluigi Mangiapane, *PhD in Anthropologie bio-culturelles presso l’Université de la Méditerranée di Marsiglia (2011), dal 2016 è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione dell’Università di Torino. Erika Grasso, PhD in Antropologia culturale presso l’Università degli Studi di Torino (2017), dal 2018 è borsista di ricerca presso il Dipartimento di Culture, Politica e Società dell’Università degli Studi di Torino.*

1. Giovanni Marro (1875-1952), medico psichiatra e antropologo, fondò presso l’Università degli Studi di Torino l’Istituto e il Museo di Antropologia ed Etnografia nel 1926, qualche anno dopo aver ricevuto l’incarico di docente libero di Antropologia per le Scienze Naturali (1923).
2. Il Palazzo degli Istituti Anatomici di Torino ospita il Museo di Anatomia umana “Luigi Rolando” e il Museo di Antropologia criminale “Cesare Lombroso”, anch’essi di proprietà dell’Università degli Studi di Torino.
3. Per maggiori informazioni sulla Rassegna “Torino e l’autarchia” si veda anche: *Giornale Luce* B1407 del 09/11/1938, <https://www.youtube.com/watch?v=7CivvhKUPZk>.
4. La maggior parte dei lavori di Giovanni Marro sul tema della “razza” è stata pubblicata tra il 1939 e il 1941; in bibliografia sono stati citati solo alcuni articoli a fine esemplificativo.
5. Savina Fumagalli (1904-1961), antropologa e incaricata alla docenza di Antropologia per le Scienze Naturali dal 1948.
6. Giovanni Marro fu nominato Senatore del Regno nel 1939 e divenne Professore ordinario nel 1940.
7. André Desvallées (Gouville-sur-mer, Francia, 1931), Conservateur général honoraire du Patrimoine in Francia.
8. Nel 1996 venne realizzata la mostra “Luci su 6.000 anni Uomo” curata dall’allora direttrice, Emma Rabino Massa, docente di Antropologia presso l’Ateneo torinese.
9. “L’arte di fare la differenza” è un progetto di Anna Maria Pecci curato dall’Associazione Arteco che ha coinvolto il patrimonio del Museo di Antropologia ed Etnografia (referente, Gianluigi Mangiapane) dell’Ateneo torinese. Nella sua prima edizione (2012) ha avuto come partner il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione (referente, Valentina Porcellana) dell’Università degli Studi di Torino e la Direzione Politiche Sociali e Rapporti con le Aziende Sanitarie, Servizio Disabili (referente, Tea Taramino) della Città di Torino, ed è stato sostenuto dalla Compagnia di San Paolo (bando Generazione creativa) e dal Dipartimento delle Pari Opportunità del Ministero degli Interni. Le opere prodotte dal progetto sono state esposte in maniera diffusa sul territorio torinese presso la Galleria Rizomi Art Brut, Hub Multiculturale Cecchi Point, InGenio Arte Contemporanea, Galleria Spazio Bianco e la Libreria nb:notabene. Nella seconda edizione (2014) ha avuto come partner la Direzione Politiche Sociali e Rapporti con le Aziende Sanitarie, Servizio Disabili (referente, Tea Taramino) della Città di Torino e l’Opera Barolo (referente, Catterina Seia) presso Palazzo Falletti di Barolo (sede del percorso espositivo di fine progetto), ed è stato sostenuto dalla Compagnia di San Paolo e dalla Fondazione Alta Mane di Roma. Il progetto prevedeva un sito web ([www.artedifferenza.it](http://www.artedifferenza.it)) e un blog ([www.artedifferenza.it/blog](http://www.artedifferenza.it/blog)) oramai non più attivi, mentre è possibile ripercorrere i vari passaggi sulla pagina Facebook (<https://www.facebook.com/artedifferenza/>).
10. Il progetto “A Piece About Us” (2015) ha avuto come capofila l’Associazione Giovani Musulmani d’Italia – sezione di Torino (referente, Khaled Elsadat) in partenariato con l’Associazione culturale Passages (Anna Maria Pecci), e ha coinvolto il patrimonio di enti del circuito MAB (Musei-Archivi-Biblioteche) della città di Torino, ovvero Palazzo Madama - Museo Civico d’Arte Antica (referente, Anna La Ferla), MAO Museo d’Arte Orientale (referente, Eva Morando) e Museo di Antropologia ed Etnografia dell’Università degli Studi di Torino (Gianluigi Mangiapane), in quanto enti museali che custodiscono collezioni extraeuropee, l’Archivio Storico della Città di Torino (Paola Bianco e Luciana Manzo) e le Biblioteche Civiche Torinesi (Cecilia Cognigni e Cristina Fanelli). Il progetto ha avuto il patrocinio della Città di Torino e della Regione Piemonte ed è stato sostenuto dalla Compagnia di San Paolo (bando In Itiner@) per tutte le attività e dalla Fondazione CRT (bando Nove Muse)

per il concorso letterario "Torino m'ispira" realizzato in collaborazione con il Circolo dei lettori di Torino e il Salone Internazionale del Libro di Torino. L'esperienza è stata raccontata in un blog curato dai beneficiari e dalle beneficiarie del progetto (<https://apieceaboutus.wordpress.com/>) e da una pagina Facebook (<https://www.facebook.com/Aboutus.to/>).

11. Queste parole sono tratte dal "Diario di bordo" scritto dai e dalle partecipanti e pubblicato su: <https://apieceaboutus.wordpress.com/2015/01/20/diario-di-bordo-relazioni-viaggi-e-bagagli> (ultimo accesso 08/05/2019).

## Bibliografia

- Amici del Museo di Torino (a cura di), 1970 - *Guida al Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino*. Levrotto & Bella, Torino, 16 pp.
- Benjamin W., 1997 - *Sul concetto di storia*. Giulio Einaudi editore, Torino, 361 pp.
- Benjamin W., 2014 - *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Giulio Einaudi editore, Torino, 416 pp.
- Boano R., Campanella E., Mangiapane G., Rabino Massa E., 2017 - *Giovanni Marro, la ricerca antropologica in Egitto*. In: *Missione Egitto 1903-1920. L'avventura archeologica M.A.I. raccontata*. Franco Cosimo Panini, Modena, pp. 307-319
- Bollo A., 2014 - *Cinquanta sfumature di pubblico e la sfida dell'audience development*. In: De Biase F. (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*. Franco Angeli, Milano.
- Castelli E., 1992 - *Dal collezionismo etnografico al museo di propaganda. La parabola del museo coloniale in Italia*. In: La Banca N. (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*. PAGVS Edizioni, Paese (TV), pp. 107-121
- Chambers I., De Angelis A., Ianniciello C., Orabona M., 2014 - *The Postcolonial Museum: the Arts of Memory and the Pressures of History*. Routledge, London and New York, 274 pp.
- Ciabbari L. (a cura di), 2018 - *Cultura materiale. Oggetti, immaginari, desideri in viaggio tra mondi*. Raffello Cortina Editore, Milano, 334 pp.
- Cimoli A.C., 2018 - *Museologia delle migrazioni*. In: Cimoli A.C. (a cura di), *Approdi. Musei delle migrazioni in Europa*. CLUEB, Bologna, pp. 19-59.
- Clifford J., 1997 - *Museum as Contact Zones*. In: Clifford J. (ed.), *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press, Cambridge MA and London, pp. 188-219.
- Dei F., Meloni P., 2015 - *Antropologia della cultura materiale*. Carocci editore, Roma, 115 pp.
- Federazione dei Fasci di combattimento - sez. Torino (a cura di), 1939 - *Torino e l'autarchia. Pubblicazione ufficiale dedicata alla rassegna organizzata dalla Federazione dei Fasci di combattimento di Torino. Torino, ottobre XVI/novembre XVII*. Impronta - Stabilimento Grafico, Torino, 168 pp.
- Grasso E., 2019 - *Strade, sguardi, voci. Fondi fotografici inediti e memoria coloniale dall'archivio del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino*. Roots-routes, a. IX, n. 29.
- Mangiapane G., Grasso E., 2019 - *Il patrimonio, i non-detti e il silenzio: le storie del MAET*. Roots-routes, a. IX, n. 30.
- Mangiapane G., Pecci A.M., Porcellana V., 2013 - *Arte dei margini*. Franco Angeli, Milano.
- Marro G., 1925 - *Il Giuda impiccato del Canavesio in Nostra Signora del Fontano*. Estratto da Archivio di Antropologia Criminale, Psichiatria e Medicina Legale, XLV, 24 pp.
- Marro G., 1939 - *La Sala della Razza nella rassegna "Torino e l'autarchia"*. Tip. Silvestrelli e Cappelletto, Torino, 30 pp.
- Marro G., 1940 - *L'Istituto e Museo di Antropologia e di Etnografia di Torino dalla sua fondazione nella Regia Università (1926-IV)*. Tip. Silvestrelli e Cappelletto, Torino, 40 pp.
- Marro G., 1941 - *Giuda ebreo, Giuda negroide*. La Difesa della Razza, V(4), pp. 16-20.
- Miller D., 2014 - *Cose che parlano di noi. Un antropologo a casa nostra*. Il Mulino, Bologna, 197 pp.
- Nobili C., 1990 - *Per una storia degli studi di antropologia museale: il Museo "Luigi Pigorini" di Roma*. LARES, vol. LVI, n. 3, pp. 321-382
- Paini A., Aria M. (a cura di), 2015 - *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*. Pacini Editore, Pisa, 301 pp.
- Pecci A.M., 2008 - *Lingua contro Lingua. Una mostra collaborativa: un contributo multivocale alla mediazione interculturale dei patrimoni*. Antropologia Museale, n. 20-21, pp. 34-37.
- Pecci A.M., Mangiapane G., 2010 - *Expographic Storytelling: The Museum of Anthropology and Ethnography of the University of Turin as a Field of Dialogic Representation*. The International Journal of the Inclusive Museum, vol. 3(1), pp. 141-153
- Pennacini C., 2000 - *È possibile decolonizzare i musei etnografici*. In: Remotti F. (a cura di), *Memoria, terreni, musei. Contributi di antropologia, archeologia, geografia*. Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 217-237.
- Rabino Massa E., 1999 - *Un museo al buio. Storia del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino*. In: Di Valerio F. (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*. CLUEB, Bologna, pp. 119-123.
- Rabino Massa E., Boano R., 2003 - *Il Museo di Antropologia ed Etnografia*. In: Giacobini G. (a cura di), *La memoria della scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino*. Alma Universitas Taurinensis - Fondazione CRT, Torino, pp. 165-176.
- Rosati C., 2018 - *L'etica del museo*. In: Cimoli A.C. (a cura di), *Approdi. Musei delle migrazioni in Europa*. CLUEB, Bologna, pp. 7-12.
- Stocking G.W. Jr. (ed.), 1985 - *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture. History of Anthropology*, vol. 3, 240 pp.
- Stoler A.L., 2010 - *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton University Press, Princeton New Jersey, 336 pp.

## Il Museo delle Culture del Mondo a Genova

**Antonio Marazzi**

Visitando il suo castello, sembra che il capitano D'Albertis non abbia smesso di viaggiare. Il Museo delle Culture del Mondo, a Genova, è ospitato in una costruzione neo-gotica inserita nel sito di un forte medioevale dominante la città e il mare, fatta erigere da un avventuroso navigatore ligure, Enrico Alberto D'Albertis (1846-1932).

Quella che fu la base tra una e l'altra delle sue numerose spedizioni marinare, che lo portarono a circumnavigare più volte il pianeta, oltre a traversate transiberiane e altre avventure, non poteva non finire per ospitare oggetti andati collezionando in giro per il mondo, in un'atmosfera ricca di suggestioni esotiche, secondo la voga estetica *fin de siècle*. Basterebbe citare il delizioso Salotto Turco, riportato con cura filologica alla sua forma originale, ma anche la cabina di nave ricostruita per dare l'illusione al Capitano (e ora ai visitatori) di trovarsi a bordo del mitico *Corsaro* pronto a salpare dal porto di Genova, visibile dall'oblò. Recuperato e digitalizzato, è ora disponibile anche il diario del suo primo viaggio intorno al mondo del 1877, che permette di ripercorrere con la fantasia le rotte e i tragitti di allora.

Soffermarsi sul fascino dell'ambiente e sulle mille curiosità che si incontrano nel labirintico percorso della visita potrebbe indurre a ritenere il museo-castello genovese esso stesso come una grande, fantasiosa *Wunderkammer* chiusa nel suo passato. Tutto l'opposto è invece lo spirito che anima questo straordinario esempio di come un museo possa essere qualcosa di vivo, aperto a un dialogo tra passato e presente a partire dai lasciti che custodisce.

Ben prima che l'edificio venisse ristrutturato per renderlo idoneo a una fruizione pubblica, ben prima dell'inaugurazione a museo nel 2004, si diede infatti avvio a un'attività di studio e ricerca a tutto campo che possiamo immaginare guidata dallo spirito del Capitano, ancora aleggiante tra quelle mura. La città di Genova aveva arricchito il lascito D'Albertis di alcune donazioni ricevute in occasione delle celebrazioni del quattrocentesimo anniversario del viaggio di Cristoforo Colombo, che D'Albertis aveva voluto ripetere servendosi degli stessi strumenti di bordo di allora. Si trattava per lo più di oggetti inviati dalle Missioni Cattoliche Americane a testimonianza dei contatti avuti con le popolazioni locali, accompagnati da scarse descrizioni. Qualche ricordo, inoltre, di una controversa esplorazione compiuta in Nuova Guinea dal cugino Luigi Maria D'Albertis. A mano a mano che gli oggetti venivano alla luce dai depositi, prima di una loro collocazione espositiva, si pensò di ripristinare un dialogo a distanza di tempo e di luogo con la loro origine etnica e culturale.

Fu così che Maria Camilla De Palma – direttrice del museo –, stimolata dalla prospettiva di far rivivere le testimonianze che le erano state affidate, si mise in viaggio e stabilì contatti con gli eredi di quelle tradizioni: un'iniziativa che fondeva la museologia, per quanto atteneva alla cura, allo studio dei reperti e alle modalità della loro esposizione, con l'antropologia culturale, in particolare l'antropologia visiva. Una ricerca quanto più possibile diretta e partecipante delle espressioni caratteristiche di altre società e dei significati che esse vi attribuiscono, focalizzandosi su forme di



**Esterno del Castello D'Albertis. (Foto Enrico Pierini)**

Un dialogo a distanza di tempo e di luogo con la loro origine etnica e culturale.

rappresentazione e di comunicazione iconografiche culturalmente specifiche.

Sempre più stimolato dalle moderne tecnologie, il senso della vista è veicolo privilegiato di conoscenza e comunicazione interculturale. È un'attenzione che sapevo di condividere con Maria Camilla De Palma fin da quando frequentava l'Università di Padova, e che riconoscevo qui, nell'appassionato lavoro di allestimento del museo. Non più esotici, non più a noi estranei, oggetti, immagini, forme di rappresentazione iconiche e non solo si presentavano allo sguardo nella loro autentica modalità espressiva. Le stesse, originali soluzioni adottate per avvicinare gli oggetti all'occhio del visitatore e per collocarli in modo da rimandare alla loro originale destinazione erano segni di un empatico approccio che si trasmetteva al visitatore. Un rovesciamento di quell'ottica etnocentrica che porta a esaminare e valutare testimonianze materiali di culture altre, pur con il massimo rispetto, a partire dalle conoscenze e dai sistemi di valori nostri. Non sarà inutile ricordare che il concetto stesso di cultura è stato fino a epoca recente utilizzato in senso elitario, ristretto ad alcuni selettivi apporti di società quasi esclusivamente occidentali; e che la sua estensione non solo lessicale ma mentale fu dovuta non già a un orientamento teorico bensì all'esigenza concreta nella ricerca antropologica sul campo di possedere un contenitore semantico per espressioni mentali o materiali estranee alle categorie dell'osservatore.

Lasciamo quindi le sale e le vedute panoramiche del castello e proseguiamo la visita scendendo negli spazi suggestivi recuperati entro le mura cinquecentesche del bastione. Qui lo sguardo dell'antropologo è posto di fronte a una serie di incontri con artefatti provenienti da società lontane, che davanti agli occhi si animano, riuscendo a comunicarci lo spirito, il talento, la visione del mondo dei loro autori: la loro cultura, insomma, anche nella semplice espressione di un manufatto. Ciò che si realizza in questo

piccolo giro del mondo, dietro la guida simbolica del padrone di casa, è qualcosa che sarebbe impossibile ottenere con una descrizione scritta o orale. E così pure privi di vita, quindi incomprensibili al di là della loro apparenza, potevano essere gli oggetti in mostra, pur scrupolosamente preservati e allineati in scaffali e vetrine. Come è stato possibile restituire loro la vita originale?

Il Museo delle Culture del Mondo di Genova non si è eretto ad arcigno custode dei beni materiali a esso affidati, ma fin da subito si è attivato per stabilire un dialogo con chi si sente vicino a quelle eredità e possa quindi comunicarne lo spirito ancora racchiuso nei manufatti e nelle pratiche sociali e rituali che rappresentano. Possiamo immaginarci l'avvio di questa ricerca, non appena aperte le casse rimaste chiuse per molti anni e ricevute in seguito a lasciti e donazioni. Opponendosi all'idea di museo come qualcosa di statico, si è partiti all'incontro di quell'Altro, delle cui culture ci si trovava ad avere in mano alcune testimonianze, consci della opportunità

di estendere la conoscenza e la sensibilità dei visitatori a una varietà di espressioni della condizione umana. Visitatori che, nell'era della globalizzazione, potrebbero essere gli stessi discendenti di quelle culture, che ritroverebbero qui segni preservati delle loro remote radici.

Seguiamo l'itinerario, animati non più da semplice curiosità esoticheggiante, ma dal desiderio di condividere altre espe-

rienze di vita, per tornarne arricchiti, in un più ampio contesto di scambi interculturali. Un clima empatico ben rappresentato da una serie di fotografie di paesaggi sacri a popolazioni indigene nordamericane, da offerte funerarie di ceramiche decorate risalenti alle civiltà sudamericane inca e preincaiche, da preziosi tessuti rituali della regione andina. L'atmosfera creata dall'ambiente tra le antiche mura e le originali modalità di esposizione dei vasi, adagiati come offerte, trasmettono un senso di intensa partecipazione, non semplice esposizione di reperti di cultura materiale.

La presenza dei manufatti degli Hopi dell'Arizona rimanda



**Castello D'Albertis, Salotto Turco. (Foto Centro Foto e Video del Comune di Genova)**



**Castello D'Albertis, installazione Sala Inca (particolare).**  
(Foto Centro Foto e Video del Comune di Genova)



**Castello D'Albertis, installazione Sala Nativi Nordamericani.**  
(Foto Centro Foto e Video del Comune di Genova)

a un viaggio compiuto da D'Albertis, e fu rinnovata invitando rappresentanti di quella popolazione a partecipare all'allestimento della sezione a loro dedicata. Di particolare interesse, qui, è l'esposizione di bambole katsina che, come hanno spiegato gli stessi Hopi, non sono semplici giocattoli, ma simboli della presenza protettiva degli spiriti antenati.

Contatti si sono instaurati anche con altri rappresentanti delle popolazioni indigene eredi delle loro culture, che furono invitati a partecipare all'allestimento degli spazi museali, animandoli con lo spirito originario degli oggetti esposti.

Nel corso di questi contatti avvenne un episodio significativo di restituzione culturale. La visita agli scavi dell'insediamento maya di Copàn in Honduras rivelò che una parte mancante in una stele si trovava a Genova, tra i lasciti provenienti dalle missioni cattoliche. Fu fatto il calco di due pezzi, che ora figurano nel museo archeologico dell'Honduras, a testimonianza di una sorprendente collaborazione.

Il giro del mondo idealmente a bordo dei cutter di D'Albertis continua visitando le sezioni dedicate ad Australia, Nuova Zelanda, Figi, Hawaii e altre isole del Pacifico, qui presenti con mazze, abiti di corteccia e oggetti rituali di forte impatto visivo e significato sociale.

Proseguendo il percorso, ci si imbatte poi nella sezione delle medicine tradizionali, dove una serie di tavole anatomiche invitano a una riflessione comparativa sull'esplorazione del nostro stesso corpo, a partire dalla presentazione iconografica delle principali scuole di

pensiero non occidentali, da quella antica cinese, alla ayurvedica indiana, a quella tibetana.

La varietà dei contributi culturali si estende infine addirittura a un campo di attenzione multisensoriale nella sezione dedicata a una panoramica delle espressioni musicali del mondo, animata periodicamente da incontri, seminari e concerti.

La visita al museo genovese induce a una riflessione. Nell'era della globalizzazione, la funzione di una raccolta di testimonianze provenienti da altre società ed epoche diverse è anzitutto quella di riconoscere la pari dignità delle culture, fornendo quegli strumenti atti ad avvicinarvisi attraverso una attenta e riflessiva ricerca, che non si limiti all'osservazione degli oggetti materiali giunti a noi per vicende storiche, ma si estenda ai vari e mutevoli modi con cui una cultura si esprime, così da coglierne lo spirito e sentirsene partecipi, nella comune condizione umana. L'estensione della propria sensibilità sensoriale e concettuale ad altre esperienze potrà avere un benefico effetto di ritorno, così da sottoporre a salutare riflessione le nostre certezze, etiche così come estetiche, evitando di ripetere i devastanti effetti dell'etnocentrismo acritico. In questa visione, il piccolo museo genovese appare animato da una grande ambizione, come si può leggere nel catalogo: quella di "decentrare la nostra visione del mondo".

*Antonio Marazzi è antropologo culturale. Le sue ultime ricerche hanno affrontato questioni di antropologia visiva, il rapporto tra sensi e cultura e le modifiche tecnologiche dell'umano.*



Castello D'Albertis, maschera in serpentina, Civiltà di Teotihuacan, Messico. (Foto Centro Foto e Video del Comune di Genova)



Congiungimento del frammento sulla stele maya, Copán Ruinas, 1998. (Foto Maria Camilla De Palma)



Castello D'Albertis, mazza lignea maori, Nuova Zelanda. (Foto Centro Foto e Video del Comune di Genova)



El grito de lo excluidos di Pavel Egüez. Mural in ceramica a cura di Terres des Hommes nel parco del Castello, 2004. (Foto Centro Foto e Video del Comune di Genova)

# Antropologico fiorentino: premesse per una rinascita

**Monica Zavattaro**

Il Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze si inserisce perfettamente nella parabola tracciata nei secoli dal collezionismo che ha dato origine alle raccolte museali di etnografia. A partire dal Rinascimento, sovrani, mercanti, missionari e viaggiatori hanno accumulato milioni di oggetti, trofei delle loro imprese, che sono andati a costituire le collezioni illustri e i Gabinetti delle Curiosità. Nei secoli successivi, con le conquiste coloniali, il collezionismo ha assunto nuovi connotati e si è esteso a quei popoli che l'Occidente vedeva come i testimoni dell'infanzia dell'umanità, quei "popoli primitivi" che lo sfruttamento coloniale minacciava (e minaccia tutt'oggi) nella loro integrità e sopravvivenza. Il museo di Firenze conserva gli esiti di questi secoli di collezionismo, sostenuto dalla bramosia di nuove conoscenze e dalla predazione in seno ai popoli nativi: le collezioni medicee, ereditate dall'Imperial Regio Museo di Fisica e Storia Naturale fondato da Pietro Leopoldo di Lorena nel 1775, la raccolta settecentesca realizzata

durante il terzo viaggio (1776-1779) di James Cook, i numerosissimi manufatti riportati dalle spedizioni scientifiche e dai viaggi di esplorazione ottocenteschi, le raccolte realizzate nei primi decenni del Novecento, giustificate dalla necessità di conoscere i "territori d'oltremare" e le genti che li abitavano, fino a collezioni recentissime, realizzate nei primi anni del XXI secolo all'interno delle riserve dove i popoli nativi sono stati deportati e confinati (Moggi Cecchi, Stanyon, 2014). La distruzione di questi popoli e delle loro culture è paradossalmente sfocia-

ta nella esigenza di preservarne la memoria, attraverso la conservazione della loro cultura materiale all'interno di musei appositamente creati, dove manufatti, fotografie, resti umani e calchi di parti anatomiche sono stati accumulati e classificati per provenienza geografica e per etnie e offerti alla curiosità del pubblico.

Fin dagli ultimi decenni del '900, i musei di antropologia e di etnografia sono impegnati in un processo di ridefinizione delle loro missioni e del significato delle loro collezioni, costretti a reinventarsi e sviluppare delle strategie di esposizione rispondenti alle teorie postcoloniali

(De Palma, 2000; De L'Estoile, 2007; Ferracuti et al., 2013). La promozione di uno *status* postcoloniale è avvenuta non solo con la rivisitazione degli allestimenti ma anche attraverso programmi di inclusione di studiosi e artisti nativi nelle mostre (Deliss, 2012; Bawin, 2018), nella curatela condivisa e nell'uso delle collezioni, proponendo il museo come "zona di contatto" (Clifford, 1997). Molti musei hanno anche cambiato nome,

oggi l'appellativo "Museo di Antropologia" porta in sé una connotazione riprovevole, quasi che chiamarsi "Museo delle Civiltà" o "Museo delle Culture" ammetta un implicito atteggiamento di autocritica e sottenda una volontà di redenzione.

Le collezioni etnografiche del Museo di Storia Naturale di Firenze sono rimaste fino a oggi al margine del dibattito internazionale che ha coinvolto molti musei europei e americani, rimettendone in discussione i criteri di allestimento, la missione e il ruolo di fronte alla società.



**Figura 1 - Palazzo Nonfinito, veduta dell'ingresso al Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze. (Foto Saulo Bambi, Sistema Museale dell'Università di Firenze)**

Le ragioni di questa esitazione si comprendono anche guardando il museo di Firenze nella sua realtà fisica e organizzativa.

## Vincoli e risorse

Avvicinandosi alla realtà fisica di questa istituzione, la troviamo nella sua sede di Palazzo Nonfinito, nel pieno centro storico di Firenze. Un palazzo rinascimentale, la cui costruzione iniziò nel 1593 (Jacobino, 2003), edificato su tre piani che si ergono intorno a un cortile interno (Figura 1). Il museo condivide questa sede con altre strutture universitarie: il Dipartimento di Biologia e la Biblioteca di Scienze, occupando tutto il primo piano del palazzo nel quale si snoda l'esposizione permanente, alcuni locali del piano terreno, in parte dedicati all'esposizione e in parte adibiti a depositi, alcuni locali del secondo e del terzo piano, contigui a quelli di pertinenza del dipartimento e della biblioteca, dove sono conservate le collezioni osteologiche oltre a piccole stanze, per necessità divenute anch'esse depositi, presenti nei piani ammezzati, alle quali si accede attraverso ripide e tortuose scale. Occupare questa sede rappresenta per un verso un privilegio, per la sua posizione centrale condivisa da altre importanti realtà museali, come l'Opera del Duomo, il Bargello, il Museo Galileo di Piazza Giudici e la Galleria degli Uffizi. D'altra parte, i vincoli imposti dall'edificio e dalla coabitazione con altre strutture universitarie rendono estremamente difficile la gestione delle collezioni. I depositi sono stracolmi di oggetti, non sono accessibili agli studiosi e sono assolutamente insufficienti a consentire una ciclica rotazione delle collezioni esposte. Non vi sono spazi per mostre temporanee, né per attività didattico-laboratoriali.

Entrando nelle sale ostensive, che coprono una superficie di circa mille metri quadrati, si trova un percorso organizzato secondo la provenienza geografica delle collezioni, dove sono esposti al pubblico oltre 10.000 manufatti che affollano vetrine ottocentesche, alcune originali, altre rifatte in stile nella prima metà del '900: si tratta di arredi storici e, anche se inadeguate agli attuali criteri di conservazione dei beni culturali, le vetrine costituiscono un ulteriore imprescindibile vincolo strutturale.

In questi spazi lavorano tre curatori e quattro unità di personale con mansioni tecniche. I curatori sovrintendono alla gestione non solo delle collezioni etnografiche, ma di tutto il patrimonio scientifico e documentario del museo, composto, oltre che da 26.000 manufatti provenienti da ogni angolo del mondo, da migliaia di resti umani, da oltre 60.000 fotografie tra stampe cartacee, pellicole e lastre di vetro, da una collezione di strumenti scientifici, una gipsoteca di 800 esemplari, un archivio cartaceo di 6000 unità archivistiche, una collezione paleontologica

composta da 10.000 manufatti litici. La gestione di questo patrimonio comporta molteplici attività quotidiane che si sovrappongono al lavoro di ricerca, studio e progettazione finalizzato alla documentazione delle collezioni e agli interventi sull'allestimento, cioè a quello che dovrebbe essere il compito primo dei curatori. La cronica carenza di personale sovraccarica i curatori di molte altre mansioni: la conservazione e la manutenzione delle collezioni, la digitalizzazione dei dati catalografici e delle immagini, l'assistenza ai numerosi studiosi che accedono alle collezioni per svolgere ricerche e per i quali si devono cercare documenti, movimentare oggetti, ispezionare archivi, decifrare antichi cataloghi... I curatori gestiscono anche i prestiti per le mostre svolgendo il ruolo del "registrar", coordinano le attività dei servizi didattici del museo, appaltati a cooperative che cambiano nel tempo, per cui ciclicamente è necessario formare nuovi operatori e programmare l'articolazione dell'offerta didattica per il pubblico, offrono tutoraggio e guida agli studenti laureandi e tirocinanti oltre a quelli delle scuole medie superiori che vengono assegnati al museo nell'ambito del progetto di alternanza scuola-lavoro, si occupano dei rapporti con gli uffici tecnici di Ateneo per quanto riguarda il funzionamento di impianti elettrici, idraulici, di allarme antincendio e antintrusione, dei macchinari e delle attrezzature informatiche, collaborano con la segreteria amministrativa del museo in relazione alla definizione degli acquisti dei beni di consumo, delle attrezzature e dei materiali necessari all'attività interna e della programmazione annuale delle spese relative ai progetti e alle attività scientifiche. Se guardiamo alla Carta Nazionale delle Professioni Museali, della quale nel giugno del 2018 è stata pubblicata la versione definitiva sul sito web dell'ICOM (<http://www.icom-italia.org/professioni-museali/>), è facile verificare che i curatori del museo fiorentino ricoprono contemporaneamente diversi profili professionali. L'insufficienza numerica del personale strutturato è quindi un grande limite allo sviluppo dell'attività scientifica e ostensiva del museo, che è parte del Sistema dei Musei Universitari fiorentini, per cui, tra l'altro, i curatori sono spesso chiamati a partecipare a iniziative trasversali, che coinvolgono più musei del Sistema affrontando tematiche non specificamente antropologiche o etnografiche.

## Il Sistema Museale di Ateneo

Il Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze è parte del Museo di Storia Naturale, a sua volta componente del Sistema Museale dell'Università di Firenze, disciplinato dal Decreto del Rettore del 9 marzo 2018 e afferente all'"Area per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale" dell'Ateneo, insieme alle biblioteche e agli archivi. Una

struttura piramidale, governata da un Consiglio scientifico composto da dieci docenti di varie estrazioni disciplinari (dai biologi molecolari agli storici dell'arte), un membro esterno, due rappresentanti del personale, il presidente e il direttore tecnico nonché il dirigente dell'Area universitaria di afferenza. Un organo di governo complesso, che dura in carica tre anni, solo il presidente può essere riconfermato per un mandato successivo. Dal 2006 a oggi, il museo ha visto cambiare tre volte il presidente e sei volte il direttore.

Chi lavora nei musei sa bene che tre anni sono un tempo insufficiente a dare continuità a linee di indirizzo scientifico e progetti di cambiamento. La rotazione delle cariche di governo, imposta alle pubbliche amministrazioni quale misura volta alla prevenzione e al contrasto di fenomeni di corruzione e di *maladministration*, costituisce un elemento di discontinuità che penalizza il museo nella coerenza e consequenzialità delle attività intraprese. Purché animati dalle migliori intenzioni di proseguire il lavoro degli organi di governo precedenti, un nuovo presidente e nuovi consiglieri ogni tre anni rappresentano pur sempre un momento di discontinuità, una interruzione che crea intermittenza nello svolgimento delle azioni e nella realizzazione dei progetti. Questo vale tanto di più per il Museo di Antropologia, che ha visto l'alternanza nel Consiglio scientifico di docenti antropologi appartenenti a diverse scuole di pensiero, dove la dicotomia esistente tra approcci umanistici (Clemente, 2004; Piccardi, 2004; Rossi, 2014) e scientifici (Barsanti et. al., 2007; Chelazzi, Stanyon, 2014) non si è stemperata, portando il Museo di Antropologia a vivere un clima di incertezza.

### Rivisitazioni degli allestimenti

Dopo aver delineato la situazione oggettiva in cui ci si trova a operare, risulta forse più comprensibile la dif-

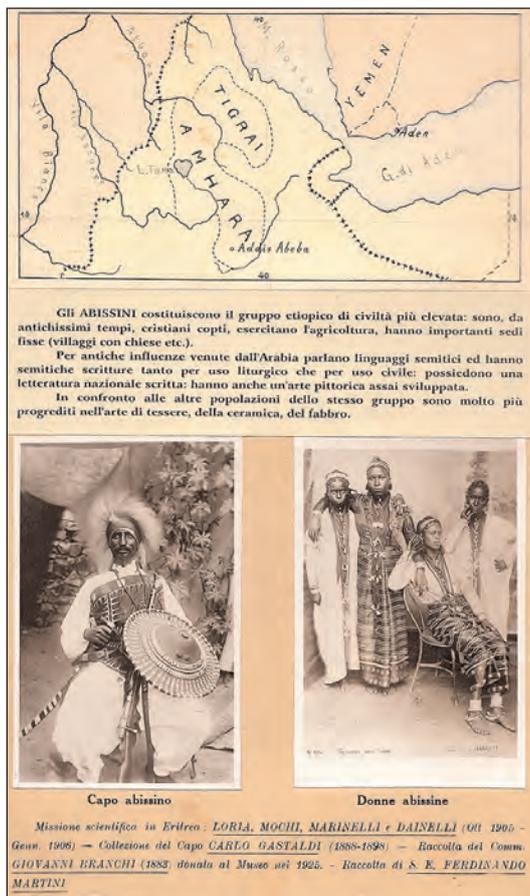
ficoltà che vive il museo chiamato ad affrontare tematiche ecumeniche come quella della "decolonizzazione" delle collezioni. Nella contingenza in cui si trova il museo, è possibile che un progetto complessivo di rilettura del significato delle collezioni, che si traduca in una sostanziale trasformazione di tutto l'allestimento, possa apparire velleitario. D'altronde, le stesse esperienze di "decolonizzazione" sono discusse in merito alla unilateralità di certe pratiche di gestione: catalogare, esporre, utilizzare

i manufatti come strumento educativo restano esigenze della mentalità occidentale (Boast, 2011). Ci si chiede se producendo un museo che presenta esposizioni che solo i curatori o gli accademici impegnati nella teoria postcoloniale possono facilmente apprezzare non si venga a creare una nuova istituzione di elitarismo.

Negli ultimi anni, tuttavia, pur in assenza di un "grande progetto" di rinnovamento, sono stati realizzati alcuni interventi negli allestimenti, che i curatori hanno portato avanti con operazioni circoscritte, sala per sala, nel rispetto del contesto storico, lavorando "nello spazio tra l'oggetto e il cartellino" (Baxandall, 1995), con il principale obiettivo di rendere l'esposizione più fruibile, migliorando l'illuminazione e l'apparato comunicativo dell'esposizione, ma anche con la volontà di eliminare dagli allestimenti quella impostazione "classificatoria" tipica della prospettiva razziale e razzista, rimuovendo dalle sale espositive quei "quadretti antropologici" con funzione didattica che descrivevano i

popoli in base alle loro caratteristiche fisiche, alle abilità tecnologiche o alle credenze religiose (Figura 2). Questi quadretti sono stati rimossi dall'allestimento e sono diventati oggetto di ricerca, valorizzati in quanto strumenti della museologia del passato (Bigoni, Paggetti, 2018).

Si pensa all'introduzione dell'innovazione digitale a supporto degli allestimenti, che fino a oggi è risultata difficile, sia per i vincoli strutturali già descritti che per ca-



**Figura 2 - Uno dei "quadretti didascalici" rimossi dall'allestimento. (Foto Francesca Bigoni, Sistema Museale dell'Università di Firenze)**

renza di risorse finanziarie, ma esiste la volontà di individuare soluzioni tecniche che consentano l'inserimento di postazioni multimediali lungo il percorso di visita. Nel frattempo, tutte le sale del museo sono state dotate di "schede esplicative" cartacee, redatte in italiano e in inglese e inserite in appositi contenitori sistemati a muro, dove le collezioni vengono contestualizzate storicamente, con riferimenti ai diari di viaggio degli autori delle raccolte, alle foto dell'archivio fotografico e alla narrazione di alcuni caratteri culturali degli oggetti esposti (Figura 3).

Nel biennio 2014-2016 sono stati rivisitati gli allestimenti delle prime quattro sale del percorso di visita che si snoda al primo piano del palazzo. Le esposizioni dedicate alle collezioni dell'America meridionale (Camperio Ciani et al., 2014), dell'America artica e quelle provenienti dai Kalasha del Pakistan (Bigoni, 2016a; Bigoni, 2016b; Chelazzi, 2016; Roselli, 2016) sono state smantellate e rifatte completamente, eliminando la disposizione seriale degli oggetti, inserendo una nuova illuminotecnica e brevi didascalie bilingui (italiano/inglese), dove si trova la definizione dell'oggetto, il nome della cultura che lo ha prodotto (con attenzione a non riportare etnonimi dispregiativi non riconosciuti come propri dai popoli nativi), il nome e la data della raccolta.

Inoltre, i nuovi allestimenti sono stati corredati da filmati d'epoca, come quello girato da Paolo Graziosi durante la sua permanenza in Pakistan o il documentario di Fosco Maraini tra gli Ainu di Hokkaido (Roselli, 2018). Poche informazioni essenziali, che però forniscono lo spunto per trasmettere un'infinità di conoscenze.

La prima sala, che vuole essere uno spazio introduttivo alla visita del museo, è sicuramente quella in cui sono state operate le modifiche più sostanziali rispetto all'allestimento preesistente, dedicato alla figura del fondatore Paolo Mantegazza (Clemente, 2014). Attualmente, essa ospita una esposizione dedicata alla variabilità biologica e culturale dell'umanità, volendo introdurre il visitatore al concetto di "diversità" come figura filosofica portante nella lettura del museo. L'allestimento ha come punto focale una installazione realizzata alcuni anni fa per scopi didattici (Zavattaro et al., 2011) (Figura 4), dove maschere facciali e foto antropologiche si trovano abbinate in una costruzione dal forte impatto visivo e volutamente provocatoria: specchi deformanti sovrastati da una galleria di volti ci ricordano che ciascun uomo è diverso, che la percezione della diversità è soggettiva, che l'umanità non è divisibile in categorie immutabili e che il concetto di "razza" non è applicabile alla specie umana perché è privo dei corrispondenti fondamenti biologici (Barbujani, 2008).

L'installazione in sé è un manufatto prodotto in museo utilizzando collezioni storiche, con l'intento di sollecitare l'interesse del pubblico sulle metodologie che utilizzavano gli antropologi del passato per classificare l'umanità in razze e per creare una gerarchia tra esse, è finalizzato a dimostrare la fallacia di queste metodologie e dei presupposti teorici che le sostenevano e ad animare il dibattito sui temi delle differenze tra uomini e culture, delle migrazioni antiche e contemporanee, della tolleranza e della convivenza tra i popoli.



**Figura 3 - Le schede informative e il loro contenitore. (Foto Saulo Bambi, Sistema Museale dell'Università di Firenze)**



**Figura 4 - Installazione sulla variabilità umana all'inizio del percorso di visita. (Foto Saulo Bambi, Sistema Museale dell'Università di Firenze)**

### Esperienze di Antropologia collaborativa

Da quando, nel panorama degli studi etnografici, è comparso il concetto di “Antropologia collaborativa” (Rappaport, 2008), in museo si sono avviati degli approcci al contatto con i popoli di provenienza delle collezioni: nel 2009 alcuni delegati della Nazione Lakota Sioux della comunità di Rosebud, South Dakota, intervennero personalmente all'inaugurazione del nuovo allestimento dedicato alle culture nordamericane e celebrarono la cerimonia della benedizione delle Sacre Pipe – uno dei momenti di maggiore sacralità per la loro vita spirituale – prima che queste venissero riposte nelle teche ed esposte per la prima volta al pubblico (Zavattaro, 2010; Zavattaro, 2014) (Figura 5). Più recentemente, e nello spirito di una reale collaborazione attiva, è stato avviato un progetto con la comunità Yanomami abitanti sulle rive del fiume Catrimani, nello Stato brasiliano di Roraima. Da questa comunità proviene una collezione di manufatti realizzata tra gli anni '60 e '90 del '900 dai Padri missionari Giovanni Saffirio e Guglielmo Damioli e in seguito acquisita dal museo (Damioli, Saffirio, 1995).

Il progetto di ricerca è stato concepito e realizzato con il coinvolgimento della stessa comunità da cui provengono gli oggetti (Bigoni et al., 2014; Bigoni, 2017). In una prima fase, gli Yanomami hanno ricevuto le immagini dei loro manufatti che sono state analizzate dagli anziani e proposte ai più giovani della comunità, quale strumento di conoscenza di oggetti tradizionali che oggi sono stati sostituiti da quelli di produzione industriale. Utilizzando la collezione come punto di riferimento, i membri della comunità sono diventati protagonisti del progetto e della documentazione della loro cultura, affinché la conoscenza degli oggetti tradizionali possa essere favorita e mantenuta, e diventi patrimonio di conoscenza anche in Europa, attraverso il museo fiorentino. Il contatto con la comunità è stato coltivato anche attraverso la comunicazione con collegamenti skype,

uno dei quali è stato reso pubblico il 16 ottobre 2014, durante un evento intitolato “Incontro con il popolo Yanomami: Voci e immagini dell'Amazzonia per un progetto comune”. Un anno dopo, il 23 ottobre 2015, il museo accoglieva una delegazione di due indigeni dei popoli Macuxi e Taurepang, organizzando un incontro pubblico durante il quale, attraverso il loro racconto e la proiezione di filmati, sono state documentate le drammatiche vicende di violenza e sopraffazione delle quali i popoli della foresta amazzonica sono stati e tutt'oggi sono protagonisti (Bottesini, 2017).

Nell'ambito dei progetti di collaborazione, il museo di Firenze partecipa al “Museo verde”, un progetto che si propone di contribuire alla conservazione e rielaborazione della memoria delle popolazioni indigene del Gran Cha-

co sudamericano con la creazione in loco di una rete di mini-strutture museali. Esso consiste nella realizzazione di un modello di sala espositiva a basso costo, da costruire con i materiali e le tecniche tipiche della comunità indigena alla quale viene destinata e con la partecipazione attiva dei componenti della comunità stessa. Il progetto ha avuto inizio a seguito della richiesta di ricostruire un “luogo della memoria” formulato dalla comunità Ishir di

Karcha Bahlut (Alto Paraguay), sfociata nella realizzazione del primo Museo Verde, costruito e allestito dagli abitanti del villaggio con risorse assai contenute; è stato inaugurato nell'agosto del 2016 ed è attualmente funzionante. Richieste simili sono state formulate da parte di altre etnie della stessa regione: gli Ayoreo (Alto Paraguay), i Caduveo (Mato Grosso do Sul, Brasile), i Wichi (Chaco, Argentina) e i Guaranì (Chaco, Bolivia).

Considerato che tra le collezioni etnografiche fiorentine figurano numerosi manufatti provenienti dalle suddette culture, l'adesione del Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze a questo progetto si rivela importante per dare continuità alle ricerche nel settore etnografico



**Figura 5 - La cerimonia di benedizione delle Sacre Pipe, cortile di Palazzo Nonfinito. (Foto Saulo Bambi, Sistema Museale dell'Università di Firenze)**

e alla collaborazione con le comunità native. Anche in questo caso la restituzione virtuale del patrimonio culturale avviene attraverso la condivisione delle immagini digitali dei manufatti, che sono messe a disposizione delle comunità indigene, e contribuiscono tra l'altro alla mappatura delle culture del Gran Chaco, in via di costruzione nel sito web del progetto ([www.museoverde.com](http://www.museoverde.com)). Il progetto è sostenuto dall'United Nations Development Programme (UNDP), dall'Istituto Italo Latino Americano (IILA) e dall'ICOM ed è coordinato da Gherardo La Francesca, già direttore generale per la Promozione e la Cooperazione Culturale del Ministero degli Affari Esteri e ambasciatore italiano in Brasile (2009-2012), autore di un libro sulla storia dell'esplorazione del Sudamerica (La Francesca, 2017).

### Conclusioni

Se i vincoli strutturali e la carenza di personale rendono lento e difficile il lavoro di rivisitazione degli allestimenti, la necessità di un ripensamento del ruolo sociale e politico del museo antropologico fiorentino si esprime soprattutto nella volontà di coltivare esperienze di collaborazione con le comunità native di provenienza degli oggetti, nonostante le grandi distanze geografiche che si interpongono. Negli anni, si sono alternati indirizzi scientifici proponenti da una parte una lettura storico-politica delle collezioni e dall'altra una lettura ecosistemica, allineata con la missione del Sistema Museale di Ateneo che "attraverso la fruizione delle sue collezioni mira a fornire occasioni di riflessione e strumenti per interpretare la realtà complessa dell'interazione uomo-natura". La convivenza dei due approcci è auspicabile quanto inevitabile: sarà la lettura storica a far emergere le premesse coloniali ed eurocentriche dell'accumulazione delle collezioni e di una narrazione del museo che ha contribuito a definire l'identità dei cittadini europei moderni. Questo consentirà una presa di posizione etica, volta a riconfigurare il museo come attore internazionale e mediatore culturale, ma i grandi temi della storia dell'uomo, delle scoperte geografiche, delle migrazioni, dei popoli minacciati e delle minoranze dovranno essere sostenuti anche da un approccio scientifico, basato sui temi dell'origine dell'umanità e dell'ascendenza comune a tutti i popoli, del legame dell'Uomo con la Natura, della antropizzazione degli ecosistemi, della diversità come risorsa per un futuro sostenibile. Del resto, non è detto che il percorso espositivo del museo debba configurarsi come un organismo unico, come un "serpente con una testa e una coda" (Magni, 2014), ma potrà anche essere concepito come un insieme di parti tra loro discontinue ma capaci di restituire la lettura di una storia globale. Le collezioni del mu-

seo di Firenze non veicolano soltanto la storia del colonialismo, ve ne sono molte altre degne di essere raccontate: le storie dei viaggiatori e degli esploratori che hanno disegnato la geografia della Terra, le storie degli uomini che per spirito d'avventura o per necessità hanno lasciato la loro casa e si sono trovati a condividere l'esistenza dei popoli delle foreste e dei deserti, le storie degli artisti che sono partiti in cerca di nuove suggestioni e ispirazioni per le loro opere, le centinaia di personaggi che hanno contribuito alla formazione del grande patrimonio del museo, la storia di una scienza, l'Antropologia, che in Italia nasce con Paolo Mantegazza (Puccini, 2002), e la fondazione, nel 1869, del Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia di Firenze.

Ci si augura che l'appartenenza al Sistema Museale dell'Università di Firenze costituisca per il Museo di Antropologia e Etnologia una possibilità di rinascita, nella consapevolezza che un vero rinnovamento di questa istituzione dovrà passare innanzi tutto per un sostanziale apporto di risorse umane e finanziarie e per una generale riqualificazione degli spazi in cui opera.

Monica Zavattaro è *dottore di ricerca in scienze antropologiche*, è autrice di oltre 100 pubblicazioni scientifiche e divulgative. Dal 1999 è curatore delle collezioni presso il Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze.

### Bibliografia

- Barsanti G., Boccone S., Moggi Cecchi J., Zavattaro M., 2007 - *Storia Naturale dell'Uomo. Progetto per un nuovo settore espositivo nel Museo di Storia Naturale sezione di Antropologia e Etnologia dell'Università degli Studi di Firenze*. Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia, vol. CXXXVII, pp. 273-286.
- Baxandall M., 1995 - *Intento espositivo. Alcune precondizioni per mostre di oggetti espressamente culturali*. In: Karp I., Lavine S.D. (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*. CLUEB, Bologna, pp. 15-26.
- Barbujani G., 2008 - *L'invenzione delle razze*. Bompiani, Milano, 177 pp.
- Bawin J., 2018 - *L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la "promesse? d'un commissariat engagé*. RACAR: Revue d'art canadienne, vol. 43, n. 2, pp. 48-56.
- Bigoni F., Dalmonego C., Stanyon R., 2014 - *Antropologia Collaborativa: una collezione diventa zona di contatto fra il Museo di Firenze e gli Yanomami del fiume Catrimani (Brasile)*. In: Moggi Cecchi J., Stanyon R. (a cura di), *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze. Volume V, Le collezioni antropologiche ed etnologiche*. Firenze University Press, Firenze, pp. 283-285.

- Bigoni F., 2016a - *Alti sentieri d'Asia: inaugurato un nuovo allestimento al Museo di Antropologia*. Archivio per l'Antropologia ed Etnologia, Notizie, vol. CXLVI, pp. 253-254.
- Bigoni F., 2016b - *I Kalasha dell'Hindu Kush: origini tra mito, immaginario e scienza*. Archivio per l'Antropologia ed Etnologia, vol. CXLVI, pp. 7-20.
- Bigoni F., 2017 - *Uma experiência emblemática: a Missão Catrimani como espaço duradouro de interação e contribuição à antropologia colaborativa*. In: Dalmonego C., Moiola P. (eds.), *O Encontro-Nobimayou: Memórias da Missão Catrimani construindo relações de alianças com o povo Yanomami*. Paulinas, São Paulo, pp. 95-101.
- Bigoni F., Paggetti E., 2018 - *Umanità sotto vetro: i quadretti esplicativi del Museo di Antropologia di Firenze*. Museologia Scientifica, n.s., n. 12, pp. 33-41.
- Boast R., 2011 - *Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited*. Museum Anthropology, vol. 34(1), pp. 56-70.
- Bottesi A., 2017 - *Da Firenze a Roraima (Brasile): dentro e fuori il Museo*. Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia, vol. CXLVII, pp. 53-70.
- Camperio Ciani G., Roselli M.G., Dalmonego C., Zavattaro M., Bigoni F., 2014 - *Popolazioni native del Sud America: biodiversità e antropologia museale*. Archivio per l'Antropologia e la Etnologia, vol. CXLIV, pp. 59-75.
- Chelazzi G., Stanyon R., 2014 - *Homo sapiens: costruzione e ricostruzione di una specie / Humans, the self-constructing and reconstructing species*. In: Moggi Cecchi J., Stanyon R., *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze. Volume V, Le collezioni antropologiche ed etnologiche*. Firenze University Press, Firenze, pp. 245-254.
- Chelazzi G., 2016 - *Alti sentieri d'Asia: una nuova sala dedicata ai popoli del Chitral e del Nuristan al Museo di Antropologia e Etnologia*. Archivio per l'Antropologia ed Etnologia, vol. CXLVI, pp. 5-6.
- Clemente P., 2004 - *Un avvio di confronto*. Antropologia museale, n. 4-9, pp. 36-37.
- Clemente P., 2014 - *Il museo e il viaggio. Ripensare oggetti e percorsi a partire dai fondatori*. In: Rossi E. (a cura di), *Forme di Antropologia. Il Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia di Firenze*. Edifir, Firenze, pp. 143-158.
- Clifford J., 1997 - *Museum as Contact Zone*. In: Clifford J. (ed.), *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press, Cambridge MA, pp. 188-219.
- Damioli G., Saffirio G., 1995 - *Yanomami Indios dell'Amazzonia*. Il Capitello, Torino, 240 pp.
- De L'Estoile, B., 2007 - *Le goût des Autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Flammarion, Paris, 454 pp.
- Deliss C. (ed.), 2012 - *Object Atlas - Fieldwork in the Museum*. Kerber, Bielefeld, 508 pp.
- De Palma M.C., 2000 - *La Nuova Frontiera dei musei etnologici*. Nuova museologia, n. 3, pp. 10-13.
- Ferracuti S., Frasca E., Lattanzi V. (eds.), 2013 - *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* Espera, Roma, 344 pp.
- Jacobino U., 2003 - *Dai Palazzi finiti a Palazzo Nonfinito*. Istituto Geografico Militare, Firenze, 118 pp.
- La Francesca G., 2017 - *Sebastiano Caboto. Storia di un viaggio nel cuore profondo del Continente Sudamericano*. Edicampus Edizioni, Roma, 140 pp.
- Magni M., 2014 - *Note di Museografia*. In: Rossi E. (a cura di), *Forme di Antropologia. Il Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia di Firenze*. Edifir, Firenze, pp. 159-172.
- Moggi Cecchi I., Stanyon R., 2014 - *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli studi di Firenze. Volume V, Le collezioni Antropologiche ed Etnografiche*. Firenze University Press, Firenze, 314 pp.
- Piccardi M., 2004 - *Il museo relitto: una fiorente obsolescenza*. Antropologia museale, n. 4-9, pp. 37-41.
- Puccini S., 2002 - *I viaggi di Paolo Mantegazza. Tra divulgazione, letteratura e antropologia*. In: Chiarelli C., Pasini W. (a cura di), *Paolo Mantegazza, Medico, Antropologo, Viaggiatore*. Firenze University Press, Firenze, pp. 49-73.
- Rappaport J., 2008 - *Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation*. Collaborative Anthropologies, vol. 1, pp. 1-31.
- Roselli M.G., 2016 - *I popoli delle valli kalash raccontati dagli oggetti raccolti da Paolo Graziosi*. Archivio per l'Antropologia e la Etnologia, vol. CXLVI: 21-67.
- Roselli M.G., 2018 - *Tra i popoli dell'Himalaya, 1955*. Storyboard e testi. Laboratorio Produzioni Multimediali, Università di Firenze, Firenze.
- Rossi E. (a cura di), 2014 - *Forme di Antropologia*. Il Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia di Firenze. Edifir, Firenze, 182 pp.
- Zavattaro M. (a cura di), 2010 - *I Sognatori dell'Alce. Tesori Indiani nei Musei italiani - The Elk Dreamers. Indian treasures in Italian museum*. Edifir, Firenze, 189 pp.
- Zavattaro M., Roselli M.G., Valente C., Bedini A.M., 2011 - *Il valore della diversità: suggestione estetica e coinvolgimento del pubblico sui temi della biodiversità umana*. Museologia Scientifica Memorie, n. 8, pp. 201-203.
- Zavattaro M., 2014 - *Le collezioni etnografiche del Museo di Storia Naturale di Firenze: storia e prospettive museologiche e museografiche*. Museologia Scientifica, n.s., vol. 8, pp. 56-66.

## Progettazione partecipata e dialogo con le comunità della diaspora

**Rosa Anna Di Lella**

L'attenzione alla questione della multivocalità è oggi diventata centrale nella riflessione interna alle istituzioni che si occupano di rappresentare l'alterità. I musei etnografici, in particolare, sono stati oggetto di un processo di ri-pensamento e di ri-definizione delle ragioni inscritte nelle modalità occidentali di interpretare e presentare l'altro (cfr. Phillips, 2003), sull'onda della messa in questione dell'autorità unica del curatore e dell'apertura a pratiche di collaborazione con portatori di interesse chiamati, a diverso livello, a interagire con le politiche del patrimonio.

Il museo come istituzione, di conseguenza, è stato al centro di riflessioni e letture critiche che ne hanno messo sotto analisi le specifiche retoriche e pratiche di comunicazione e rappresentazione (cfr. Clifford, 1993; Karp, Lavine, 1991), le procedure classificanti e reificanti, i processi di de-contestualizzazione e ricontestualizzazione, le tendenze inglobanti e predatorie (cfr. Price, 2015; Gonseth, Hainard, Kaehr, 2002), infine, quell'insieme

complesso di relazioni di potere/sapere associate all'affermarsi del museo moderno (cfr. Bennet, 1988). In sintesi, i musei hanno riletto e riflettuto sulle politiche e le poetiche dello sguardo da coltivare ed esercitare nel rinnovare la propria missione, con diverse modalità ed esiti, in un'ottica di riconoscimento, relativizzazione storica e soprattutto superamento – anche nel segno di forme di de-colonizzazione – dei processi di costruzione delle categorie e delle rappresentazioni del “noi” e dell’“altro”. La continua rimessa in discussione della forma museo se da

un lato ha messo le istituzioni museali in una situazione paradossale, in bilico tra crisi e rinnovamento (cfr. Ballé e Poulot 2004), dall'altro ha alimentato il dibattito tra professionisti di musei, accademici e società civile, e ha portato a sperimentare forme nuove di presentazione e rappresentazione delle culture. Alternative di cambiamento si possono rintracciare in pratiche concrete all'interno del panorama museale internazionale che riflettono diversi modi di intendere e di “fare” museo oggi e che informano le scelte espositive e le politiche culturali di

un complesso panorama di casi.

Negli ultimi dieci anni, la sezione etnografica del Museo preistorico etnografico “Luigi Pigorini”, ora parte del Museo delle Civiltà<sup>1</sup>, ha tentato di trasformare le modalità di rappresentazione e presentazione delle collezioni attraverso nuove forme di mediazione del patrimonio – consultazioni pubbliche, laboratori partecipativi, attività di co-creazione dei contenuti museali e mostre collaborative –

che hanno avuto come finalità quella di trasformare lo spazio museale in una “zona di contatto” (Clifford, 2008), sperimentando pratiche inclusive e riflettendo sul ruolo sociale dei musei etnografici (cfr. Sandell, 2007).

**Progettazione partecipata, co-creazione, narrazione: la mostra “[S]oggetti migranti. Dietro le cose le persone”**

La mostra “[S]oggetti migranti. Dietro le cose le persone” è stato un momento centrale nel processo di rin-



*Viaggio di uomini e cose. Sezione mostra “[S]oggetti migranti. Dietro le cose le persone”, Museo delle Civiltà.*

novamento delle modalità con cui il Museo Pigorini ha rappresentato e comunicato l'alterità attraverso le collezioni etnografiche (cfr. Lattanzi, 2012). Realizzata nell'ambito del progetto europeo READ-ME II (2010-2012), la mostra ha tentato di proporre nuove opportunità di interpretazione del patrimonio culturale attraverso la collaborazione con diverse comunità della diaspora coinvolte in un processo partecipativo di co-creazione dei contenuti e di discussione del valore contemporaneo del patrimonio. In questo progetto, rappresentanti di cinque associazioni della diaspora sono stati attivamente coinvolti nell'ideazione e allestimento di una mostra che riflettesse sulle rotte transnazionali che hanno unito e uniscono storie di oggetti e storie di vita, nel tentativo di riallacciare legami personali e biografici storici e contemporanei tra il patrimonio e le comunità migranti. Nell'ambito del progetto, infatti, gli oggetti delle collezioni storiche del museo sono stati letti e presentati sotto quella categoria definita da Janet Hoskins (1998) di "oggetti biografici": oggetti capaci di aprire alla possibilità di creare nuove storie e interpretazioni all'interno di una relazione rinnovata tra cose e persone, permettendo di accedere a forme di intimità culturale in cui il patrimonio gioca un ruolo chiave nelle forme di appartenenza e rappresentazione culturale (cfr. Dragojlovic, 2016). L'approccio narrativo è stato qui utilizzato per riattivare la relazione tra oggetti e soggetti, rispondendo a due esigenze: da un lato il tentativo di ampliare la missione educatrice e il ruolo sociale del museo e dall'altro come strumento di critica culturale. Nel primo caso la narrazione è stata intesa come strumento per speri-

mentare e progettare interventi di inclusione sociale, e per incentivare forme di interazione, partecipazione, dialogo con i contenuti museali, ampliandone l'accessibilità (cfr. Bodo, Mascheroni, Panigada, 2016). Nel secondo caso, invece, l'approccio biografico-narrativo è stato al servizio dell'idea di museo come luogo di interpretazione, e non più come luogo-contenitore di collezioni di oggetti. La creazione di nuove interpretazioni in un'ottica educativa, multivocale o riflessiva ha portato alla costruzione di contenuti condivisi, superando, pur se con criticità e frizioni, le specificità professionali e disciplinari. Le pratiche partecipative sperimentate con il progetto READ-ME hanno avuto il risultato di svelare la connessione tra le modalità di rappresentazione culturale e le relazioni di potere storicamente determinate (collegate alla storia coloniale e a rapporti gerarchici a essa connessi), mostrare la non-neutralità di modelli di conoscenza occidentale (e le pratiche tassonomiche soggiacenti) utilizzati per descrivere le culture e, di conseguenza, sottolineare la necessità di analizzare i processi di produzione culturale di istituzioni museali a partire dal riconoscimento delle implicazioni politiche insite nella rappresentazione dell'altro con riferimento ai processi di inclusione/esclusione sociale.

A partire da questa esperienza altre iniziative sono state condotte per dare continuità alla collaborazione con le comunità migranti della città di Roma. Tra queste il progetto "Al museo con. Patrimoni narrati per musei accoglienti"<sup>2</sup>, realizzato tra il 2013 e il 2014 con la finalità di aumentare la partecipazione e l'accesso di diverse tipologie di pubblico alle collezioni museali attraverso modalità innovative



**Terra di qui. Sezione mostra "[S]oggetti migranti. Dietro le cose le persone", Museo delle Civiltà.**



**Oggetti in diaspora: riconnesioni. Alessya Prawita Dewi Agus mostra un kris (pugnale), Museo delle Civiltà.**

mentare e progettare interventi di inclusione sociale, e per incentivare forme di interazione, partecipazione, dialogo con i contenuti museali, ampliandone l'accessibilità (cfr. Bodo, Mascheroni, Panigada, 2016). Nel secondo caso, invece, l'approccio biografico-narrativo è stato al servizio dell'idea di museo come luogo di interpretazione, e non più come luogo-contenitore di collezioni di oggetti. La creazione di nuove interpretazioni in un'ottica educativa, multivocale o riflessiva ha portato alla costruzione di contenuti condivisi, superando, pur se con criticità e frizioni, le specificità professionali e disciplinari. Le pratiche partecipative sperimentate con il progetto READ-ME hanno avuto il risultato di svelare la connessione tra le modalità di rappresentazione culturale e le relazioni di potere storicamente determinate (collegate alla storia coloniale e a rapporti gerarchici a essa connessi), mostrare la non-neutralità di modelli di conoscenza occidentale (e le pratiche tassonomiche soggiacenti) utilizzati per descrivere le culture e, di conseguenza, sottolineare la necessità di analizzare i processi di produzione culturale di istituzioni museali a partire dal riconoscimento delle implicazioni politiche insite nella rappresentazione dell'altro con riferimento ai processi di inclusione/esclusione sociale.

di comunicazione del patrimonio, basate su un approccio narrativo e soggettivo e sulla sperimentazione della metodologia del *digital storytelling*. Il progetto si è avvalso della collaborazione di 11 partner extraistituzionali e si è fondato su un approccio partecipativo e multivocale alla conoscenza del patrimonio che ha coinvolto attivamente alcune categorie di visitatori (migranti, persone con disabilità, artisti, collezionisti, giovani studenti) nell'osservazione e nella presentazione in forma narrativa degli oggetti esposti, portando alla creazione di un'applicazione web e di sei percorsi museali creati e narrati dalle persone coinvolte (cfr. Lattanzi, 2014; Lattanzi, Di Lella, 2016).

### Costruire una pluralità di punti di vista sulle collezioni: il progetto SWICH

Il Museo delle Civiltà ha partecipato dal 2015 al 2018 al progetto "SWICH - Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage" che ha messo in rete dieci musei etnografici europei<sup>3</sup> chiamati a ridiscutere, sia sul piano della riflessione teorica che attraverso pratiche espositive, il ruolo dei musei etnografici nella società contemporanea quali centri di incontro culturale, creazione innovativa e conoscenza, a partire dalla collaborazione con comunità della diaspora e artisti. All'interno di questa prospettiva, un momento cruciale per il museo è stata la riflessione su una collezione di oggetti indonesiani e malesi del Museo preistorico etnografico "L. Pigorini", materiale di partenza per sviluppare e integrare le principali attività previste dal progetto: la residenza artistica e il processo di collaborazione con "comunità della diaspora", attività confluite poi nella mostra finale del progetto: "The Making of a Point of View.

Sguardi sulle collezioni indonesiane e malesi". Il processo di collaborazione e la mostra finale hanno avuto come obiettivo quello di costruire alcuni possibili significati contemporanei degli oggetti, presentando quattro diverse in-

stallazioni, ciascuna portatrice di un diverso modo di guardare a oggetti etnografici raccolti durante le esplorazioni geografiche dell'Ottocento, ciascuna curata/realizzata/messa in scena attraverso la collaborazione con diversi soggetti, entrati in dialogo con il museo tra settembre 2015 e dicembre 2017: l'artista in residenza, H.H. Lim; sei studenti indonesiani, di passaggio o residenti a Roma; un gruppo di migranti minori non accompagnati del laboratorio fotografico di CivicoZero<sup>4</sup>. Durante il processo partecipativo, diversi motivi ci hanno portato a iniziare la nostra riflessione dalle collezioni di armi, composte da un'ampia serie di spade, pugnali, lance, scudi e cerbottane prodotte in Indonesia e Malesia. Riflettere sulle armi è apparso subito un compito difficile. Come analizzare questo tipo di oggetti con uno sguardo contemporaneo? Come tradurre il loro significato (in quanto simboli di potere e violenza) e coinvolgere diverse tipologie di pubblico, riflettendo allo stesso tempo sulle estetiche museali e sulle modalità di rappresentazione dell'alterità?

La mostra è stata concepita come un laboratorio per attivare pratiche museografiche che permettessero di affrontare la questione dello sguardo, attraverso una grammatica expografica che abbiamo cercato di rendere quanto più orizzontale e non gerarchica, al fine di presentare al pubblico diverse possibili (legittime e compresenti) visioni sul patrimonio. Attraverso il processo partecipativo abbiamo voluto sperimentare diversi modi per interagire con i patrimoni etnografici, usando i linguaggi dell'arte contemporanea e la narrazione autobiografica come strumenti per immaginare altre destinazioni per gli oggetti etnografici. La residenza artistica e il processo collaborativo ci

hanno permesso di andare oltre una nozione essenzialistica di patrimonio, attraverso la quale i musei etnografici hanno costruito le loro rappresentazioni e i loro paradigmi teorici nel tempo, dando spesso visioni uniche ed



**Oggetti in transito: trasformazioni. Laboratorio di fotografia e collage, CivicoZero, Museo delle Civiltà.**

eurocentriche delle culture rappresentate. Il dialogo innescato dal progetto SWITCH ha permesso ai curatori del museo di ampliare la loro visione e le loro interpretazioni e di riflettere sui processi che stanno alla base del “mostrare la differenza”, cercando modalità di esporre gli oggetti che fossero il risultato di interpretazioni multivocali e di interazioni transculturali.

La mostra ha voluto potenziare la missione dei musei etnografici in quanto entità “relazionale”, quale istituzione chiamata a prendersi cura non solo degli oggetti, ma anche della relazione con le persone, assumendo la grande responsabilità che il museo ha verso le comunità la cui storia è interconnessa alle collezioni conservate nei propri depositi. Lungo questa direzione, il lavoro è stato soprattutto di rilettura semantica degli oggetti, al di là delle griglie interpretative classiche della museografia etnografica. I significati degli oggetti, infatti, non sono già dati, ma sono in continua evoluzione “poiché scaturiscono da un insieme di sguardi incrociati, da un gioco di specchi che ha visto impegnati nativi, missionari, collezionisti, turisti e più tardi gli stessi antropologi” (Favole, 2017, p. 109), come scrive Adriano Favole a proposito dei *casse-tete* polinesiani, oggetti dal carattere ambivalente, rifunzionalizzati e risemantizzati nel corso dell'incontro tra Occidente e contesti locali. In tutti gli oggetti conservati oggi nei musei etnografici possiamo trovare un aspetto ambivalente: sono “oggetti plurali”, semanticamente e culturalmente, “capaci di attivare lo scambio e, insieme, la negoziazione dei significati” (Favole, 2017, p. 106).

Attraverso il coinvolgimento di persone provenienti da diversi contesti culturali, abbiamo voluto esplorare le potenzialità della densità degli oggetti, ampliandone la lettura, per esplorare la moltiplicazione dei significati culturali degli oggetti stessi.

## Conclusioni

I progetti collaborativi realizzati negli ultimi anni al Museo delle Civiltà - Museo preistorico etnografico “L. Pigorini” hanno stimolato una riflessione su come possa essere applicata la polivocalità e come essa possa interagire con le procedure e le regole curatoriali del museo. Concentrandoci sul processo di “risignificazione” degli oggetti, abbiamo creato una zona di contatto temporanea ed effimera con i team interpretativi e curatoriali transculturali. Includere le esperienze individuali

è stato un modo per condividere l'autorità e riconoscere che l'autorità della “cultura e dell'esperienza” è importante tanto quanto l'“autorità scientifica e museografica”, consentendo così il dialogo tra diverse forme di competenza (cfr. Frisch, 1990). Come molti hanno sottolineato, il rischio è quello di congelare coloro che sono coinvolti nel ruolo di “informatore” o “curatore” o di nascondere la voce di entrambi, riproducendo in tal modo relazioni gerarchiche in ciò che viene presentato come un contesto collaborativo (cfr. Hutchison, 2013, pp. 145-146).

La collaborazione ci ha permesso di andare oltre una “objects-oriented museology” (Brady, 2009, pp. 144-145) attraverso la quale i musei etnografici hanno costruito nel tempo le proprie rappresentazioni e i loro paradigmi teorici, spesso dando visioni uniche ed eurocentriche del-

le culture rappresentate. Riconsiderando i processi partecipativi attivati, appare chiaro che le pratiche di co-creazione possono svolgere un ruolo cruciale nel riformulare il ruolo del museo come catalizzatore per l'inclusione sociale e la democratizzazione culturale e nella lotta ai pregiudizi. Nonostante tutte le difficoltà e le contraddizioni, le pratiche collaborative possono anche aiutare a sviluppare modalità più orizzontali e plurali-



*Origine del dettaglio. H.H. Lim durante la realizzazione dell'opera, Museo delle Civiltà.*

stiche per rappresentare le culture, andando oltre i metodi gerarchici, innovando le procedure di presentazione degli oggetti e portando nuovi valori nella sfera pubblica del museo.

Rosa Anna Di Lella è antropologa culturale, specializzata in museografia, svolge attività di ricerca sulle comunità migranti e cura le collezioni dell'ex Museo coloniale per il Museo delle Civiltà di Roma.

1. Dal 2016 il Museo preistorico etnografico "L. Pigorini" è confluito nel Museo delle Civiltà, un nuovo museo autonomo nato dall'accorpamento del Museo d'arte orientale Giuseppe Tucci, del Museo delle arti e tradizioni popolari e del Museo dell'alto medioevo.
2. Il progetto è stato sostenuto dalla Direzione Generale per le Antichità e ammesso al finanziamento in seguito alla partecipazione al bando "Promuovere forme innovative di partecipazione culturale", promosso dalla Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale con Circolare n. 7/2012.
3. La rete del progetto SWICH è composta da: Weltmuseum, Vienna (capofila); National Museum of World Cultures, Leiden; Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren; Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille; National Museums of World Culture, Stockholm/Göteborg; Linden-Museum, Stuttgart; Museo preistorico etnografico "Luigi Pigorini" / Museo delle Civiltà, Roma; Museum of Archaeology and Anthropology, Cambridge; Slovene Ethnographic Museum, Ljubljana; Museum of World Cultures, Barcelona; Culture Lab - International Cultural Expertise. www.swich-project.eu.
4. CivicoZero è un centro diurno per minori migranti non accompagnati. Il gruppo di lavoro è stato costituito da: Abdul, Diallo, David, Johirul, Giutom, Godstime, Ibrahim, Kiab, Nader, Paul, Youcuba, Mohamed, Douda, M. Nagy, coordinati da Y. Legal, A. Alessandrini, M. Keita.

#### Bibliografia

- Ballé C., Poulot D. (eds.), 2004 - *Musée en Europe. Une mutation inachevée*. La Documentation Française, Paris.
- Bennet T., 1988 - *The Exhibitionary Complex*. new formations, n. 4 Spring.
- Bodo S., Mascheroni S., Panigada M.G. (a cura di), 2016 - *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*. Mimesis, Milano.
- Brady J.M., 2009 - *A Dialogic Response to the Problematized Past: The National Museum of the American Indian*. In: Sleeper-Smith S. (ed.), *Contesting Knowledge: Museums and Indigenous Perspective*. University of Nebraska Press, Lincoln.

- Clifford J., 1993 - *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Clifford J., 2008 - *Strade, Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Dragojlovic A., 2016 - *Beyond Bali. Subaltern Citizens and Post-Colonial Intimacy*. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Favole A., 2017 - *Entangled Objects, Entangled People: etnografia di un oggetto condiviso*. In: Paini A., Aria M. (a cura di), *La densità delle cose: Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*. Pacini Editore, Pisa.
- Frisch P.M., 1990 - *A Shared Authority: essay on the craft and meaning of oral and public history*. Suny Press, New York.
- Gonseth M.O., Hainard J., Kaehr R. (eds.), 2002 - *Le musée canibale*. Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Neuchâtel.
- Hoskins J., 1998 - *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of Peoples' Lives*. Routledge, New York.
- Hutchison M., 2013 - *Shared Authority: collaboration, curatorial voice, and exhibition design in Canberra, Australia*. In: Golding V., Modest W. (eds.), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*. Bloomsbury Publishing, London.
- Lattanzi V., 2012 - *A Double-Gaze Museography*. In: Munapé K. (a cura di), *[S]oggetti migranti. People behind the things*. Edizioni Espera, Roma.
- Lattanzi V., 2014 - *The Pigorini Museum in Rome Facing Contemporaneity: A Democratic Perspective for Museums of Ethnography*. In: Lanz F., Monanari E., *Advancing Museum Practices*. Allemandi, Torino.
- Lattanzi V., Di Lella R.A., 2016 - *Al Museo con: patrimoni narranti per musei accoglienti*. In: Bodo S., Mascheroni S., Panigada M.G. (a cura di), *Un patrimonio di storie: la narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*. Mimesis, Milano.
- Phillips R., 2003 - *Community Collaboration in Exhibitions: Toward a Dialogic Paradigm*. In: Peers L., Brown A.K. (eds.), *Museums and Source Communities*. Routledge, London and New York.
- Price S., 2015 - *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*. Johan & Levi, Monza.
- Karp I., Lavine S.D. (eds.), 1991 - *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, Washington and London.
- Sandell R., 2007 - *Museums and the Combating of Social Inequality: Roles, Responsibilities, Resistance*. In: Watson S. (ed.), *Museums and Their Communities*. Routledge, London and New York.

## Musei in campi profughi. Il caso del Sahara occidentale

*Carles Serra, Eliseu Carbonell, Saida Palou Rubio*

Nell'autunno del 1994 la Delegazione del Fronte Polisario in Catalogna ha visitato l'Università di Girona (UdG) e l'ha invitata a visitare a sua volta i campi profughi saharawi di Tindouf (Algeria) per esplorare la possibilità di potenziare dei progetti di cooperazione universitaria per lo sviluppo<sup>1</sup>. Durante questo incontro, i membri dell'Università hanno avuto la possibilità di conoscere le condizioni di vita della popolazione saharawi e l'organizzazione dei campi profughi. Hanno anche incontrato i rappresentanti del governo, che a loro volta gli hanno inviato una singolare richiesta: volevano che l'Università di Girona (d'ora in poi UdG) collaborasse con il Ministero della Cultura della Repubblica Araba Saharawi Democratica (RASD)<sup>2</sup> al fine di creare un museo sulla cultura e la società saharawi.

Di primo acchito la proposta è risultata scioccante: data la precaria situazione della popolazione di rifugiati, che senso aveva collaborare alla creazione di un museo? Di fronte a questa domanda, gli argomenti del Ministro della Cultura sono stati convincenti. Secondo lui, il museo doveva rispondere a due necessità.

Da un lato, doveva essere la lettera di presentazione dei Saharawi di fronte a tutte le delegazioni che, abbastanza assiduamente, visitavano i campi.

I Saharawi devono spiegare al mondo chi sono e perché combattono. È un errore comune pensare che la realtà dei campi (per quanto possa sembrare esotica) risponda al tradizionale modo di vivere saharawi.

In secondo luogo, doveva essere uno strumento per spiegare alle nuove generazioni di Saharawi, già nate o cresciute in esilio, come fosse il Sahara occidentale (più sognato che conosciuto dai giovani saharawi) e quale fosse il modo di vivere distintivo del loro popolo prima dell'occupazione marocchina.

Se questi argomenti erano già convincenti nel 1994, lo sono

ancor più oggi, 44 anni dopo la creazione dei campi profughi e senza che si riesca a vedere una rapida soluzione del conflitto<sup>3</sup>.

La risposta del team dell'UdG è stata quella di lavorare alla creazione del Museo Nazionale del Popolo Saharawi. Questo museo (inaugurato nel 1997 e situato nel campo di Bojador<sup>4</sup>) è stato installato in un edificio a croce greca, che ha permesso la suddivisione del museo in quattro aree tematiche principali (Preistoria, Storia, Cultura tradizionale e Ambiente naturale) con uno spazio centrale occupato da un plastico del territorio del Sahara occidentale. Il museo è stato molto visitato (Alcalde, 2017), per cui si può dire che abbia soddisfatto ampiamente il primo obiettivo. Più difficile invece farlo visitare dagli scolari saharawi

(fino all'inizio del 2000 gli spostamenti tra i diversi campi erano difficili a causa della scarsità di veicoli disponibili e della mancanza di strade asfaltate). Nonostante questi ostacoli, le successive visite al museo hanno fatto in modo che i membri del team potessero riflettere più approfonditamente sul lavoro svolto. Abbiamo potuto vedere, ad esempio, come alcuni delegati del Fronte Polisario spiegassero la storia del loro paese seguendo puntualmente la narrazione che noi stessi avevamo scritto per accompagnare le immagini e gli oggetti del museo. Questo ci ha

fatto sentire estremamente a disagio: non volevamo che la nostra voce fosse la voce della "verità" sulla cultura, il passato e il presente del popolo saharawi; ci sentiremmo più a nostro agio "dando voce" ai Saharawi, contribuendo alla conoscenza e alla riflessione che ognuno di loro dovrebbe costruire passo passo. Il patrimonio museizzato è sempre soggetto a una pluralità interpretativa e, proprio per questo motivo, non si deve perdere di vista la lettura che i Saharawi fanno di se stessi. D'altra parte, abbiamo anche pensato che fosse possibile migliorare la relazione del museo con la popolazione di rifugiati e una possi-



**Il Museo Nazionale del Popolo Saharawi, creato nel 1997 dall'Università di Girona e sopra il quale è intervenuto successivamente il Ministero della Cultura della RASD. (Foto Equipo Sabara-UdG)**

bilità era quella di lavorare con un'idea di museo più vicina a quella di un centro culturale, un ente culturale organizzato con le scuole e altri servizi culturali dei campi.

Questo ripensamento è stato implementato a partire dal 2015, quando è stato stabilito un nuovo accordo di collaborazione tra il Ministero della Cultura della RASD e l'UdG al fine di creare quattro nuovi musei, situati nei campi di El Aaiún, Smara, Auserd e Dakhla, e di sviluppare un progetto per la dinamizzazione dei musei e il loro collegamento con il sistema educativo. Questo accordo si è già concretizzato in un nuovo centro-museo per il campo di Auserd e presto in un altro per il campo di Dakhla. Per la creazione di questi due nuovi centri abbiamo voluto rispondere alle seguenti sfide.

- Possiamo parlare di cultura senza definirla e di storia senza farne una narrazione chiusa? È possibile, come abbiamo detto prima, permettere ai Saharawi di spiegarsi attraverso il museo senza essere noi quelli che lo spiegano a loro?

- Come generare, attraverso il progetto museografico, un lavoro di riconoscimento della, e riflessione sulla, propria identità e il patrimonio che si presume come proprio? Durante la realizzazione del lavoro sul campo, abbiamo visto che il processo di cambiamento culturale accelerato che si vive nei campi coesiste con dei discorsi e delle proposte estremamente tradizionaliste (di conservazione e persino di recupero di pratiche culturali che corrono il rischio di essere abbandonate). Come possiamo contribuire al dibattito su cosa significhi essere un Saharawi oggi? Ci sono indubbiamente più domande che risposte, ma forse sollevare nuovi quesiti è parte essenziale del nostro contributo al dibattito.

- Come bilanciare il rigore accademico con i vincoli politici? Abbiamo sempre lavorato senza pressioni politiche, ma siamo sempre stati anche consapevoli che il tribalismo o le disuguaglianze generate dal tradizionale sistema di stratificazione sociale della società saharawi erano parte di un passato che il progetto politico del Polisario si sforzava di superare e, altre volte, di nascondere<sup>5</sup>.

- Come rappresentare una cultura nomade e rifugiata (con poca produzione materiale) e come evitare la sua folklorizzazione? In che modo possiamo evitare i luoghi comuni, i clichés? Come possiamo valutare una cultura che si basa più sulla conoscenza (del territorio, della flora, della fauna) che sugli oggetti che ha prodotto?

- Come presentare il cambiamento, le trasformazioni e allo stesso tempo mostrare e nobilitare il passato? Possiamo costruire una storia sull'unità del popolo saharawi che non neghi la diversità? Come parlare del passato quando le storie di vita di ciascuno di loro contengono più verità e complessità di ciò che è scritto nei libri?

Il lavoro che abbiamo sviluppato ad Auserd (e quello che continuiamo a sviluppare a Dakhla) è il nostro modo di rispondere a queste domande, con delle risposte sempre provvisorie e soggette a successive revisioni (aiutati dai commenti e dalle reazioni dei nostri collaboratori saharawi e dagli utenti dei musei, nonché dalla bibliografia sui beni culturali, la memoria e i rifugiati<sup>6</sup>).

Nel caso di Auserd, la direzione che abbiamo preso è stata la seguente.

In primo luogo, una scommessa radicale sul limitare la nostra voce. Il progetto museografico ha evitato al massimo i testi propri (sono stati utilizzati solo per spiegare alcuni elementi relativi al patrimonio archeologico). Eppure sì, ne abbiamo usati: una selezione di poesie di diversi poeti saharawi che facevano riferimento ad alcuni temi trattati nel museo (la guerra, il ruolo delle donne nella società saharawi, il valore del territorio e del paesaggio, l'ospitalità, tra gli altri). E anche storie di vita tratte dalle interviste che abbiamo condotto con gli

anziani e le anziane saharawi. Riteniamo che proprio in quelle vite ci sia il tesoro della cultura saharawi (nella loro conoscenza, nel loro modo di vivere e nell'abitare il deserto, nelle inaspettate svolte delle loro biografie, nella loro strada verso l'esilio). Si doveva far capire che dietro una vecchia di ottant'anni si nasconde una giovane rivoluzionaria; dietro un vecchio c'è una persona che



***In testi che accompagnano ogni area sono poesie di autori saharawi. Questi testi sono stati scritti con gessetti sopra lavagne. (Foto Equipo Sabara-UdG)***



***In un angolo del museo ci sono alcune foto di anziani saharawi alle finestre e un breve testo mostra alcuni episodi interessanti della loro vita. (Foto Equipo Sabara-UdG)***

ha combattuto contro la legione straniera francese, l'esercito spagnolo, il mauritano e il marocchino, proprio come in altre occasioni ha fatto parte di alcuni degli stessi; e dietro una ragazza dei campi c'è un'esperta disinnescatrice di mine che si gioca la vita ogni giorno nel suo lavoro.

La seconda scommessa è stata quella di mostrare i cambiamenti che si verificano nella società. Senza seguire rigorosamente una linea cronologica, nel museo sono stati collocati i riferimenti a quattro momenti storici: il periodo precoloniale, la dominazione spagnola, la guerra e l'occupazione marocchina, e, infine, gli anni di attesa dopo il cessate il fuoco. Più della successione di quei periodi, quello che volevamo era mostrare le costanti e i cambiamenti che c'erano tra di loro. Un esempio: in un contesto di vita beduina è stato collocato un grande set da tè tradizionale; nel contesto della guerra è stata invece mostrata una delle scatole di munizioni in cui i combattenti tenevano le foglie di tè, lo zucchero, i bicchieri e la teiera; e in una zona con più riferimenti al presente, il set da tè era solito nei campi, con il fornello a gas usato da tutte le famiglie. Con le tende è stato fatto qualcosa di simile, installando due riproduzioni: una *kbaïma* (tenda mauritana tradizionale) e una tenda appartenente al campo profughi. Lo stesso è stato fatto con alcuni giocattoli. La cultura (e quindi con essa l'identità), intesa come gioco di riciclaggi e cambiamenti costanti.

Terza scommessa: la diversità. Ci siamo proposti di mostrare e valorizzare le minoranze, per questo in tutto il museo sono usate le immagini di Saharawi fenotipicamente molto diverse. Anche di donne e, in questo caso, mostrandole quasi sempre svolgendo ruoli attivi: sul fronte di guerra, occupandosi dei campi, lavorando nelle scuole e negli ospedali o nel territorio sminato dei territori liberati. Né in relazione alla diversità fisica, né a quella di genere, né a quella dell'età, viene fatto alcun discorso esplicito, gli oggetti e le immagini esibiti mostrano invece una popo-

lazione assolutamente diversa (e talvolta socialmente iniqua), così che lo specchio offerto dal museo possa riflettere senza negare una realtà spesso difficile da gestire (proprio a causa delle disuguaglianze che esistono o sono esistite in quella diversità).

In quarto luogo abbiamo puntato sulla dignificazione di una cultura, una società e un passato che rischiano di essere sottovalutati dal processo di modernizzazione che si sta sviluppando nei campi. E abbiamo capito che dignificare significava riconos-

scere la bellezza e la qualità di certe espressioni culturali (la poesia, la musica, la danza, l'artigianato), sottolineare i successi dei Saharawi (la loro capacità di resistere ai poteri colonizzatori, la loro capacità di adattamento in un ambiente che a noi pare ostile e anche la loro capacità di adattarsi ai cambiamenti) e mostrare i Saharawi e le Saharawi preferibilmente come agenti attivi, che prendono decisioni e sviluppano un ruolo attivo al fine di ottenere cambiamenti. Così, dietro la fotografia a grandezza quasi naturale di una giovane donna dei campi (che gli europei tendono a considerare sottomessa, tradizionale e passiva), è stata mostrata, sempre a grandezza quasi naturale, quella stessa donna dotata di protezioni e strumenti che utilizza per localizzare e disattivare le mine antipersona).

E la quinta scommessa è stata quella di valorizzare le conoscenze e mostrare che dietro a ogni oggetto, pianta, persona, montagna, animale... c'è una ricchezza di saperi che alla gran parte di noi passa inosservata. Così, invece di mo-

strare l'immagine tipica del deserto, è stata realizzata una raccolta di 70 piante, di cui sono stati mostrati gli usi di ciascuna di esse: alimentare, per il pascolo, strumentale, medicinale ecc.

Questa linea di lavoro che abbiamo condotto a termine per il Museo Auserd è stata seguita nel nuovo Museo Dakhla, che sarà presto inaugurato. In questo caso accentuando ancor di più la diversità della società saharawi. C'è stato un interesse particolare da parte dei responsabili del Ministero della Cultura sul



**Tutti osserviamo e siamo osservati. La donna che monta un khaïma fotografa l'illustrazione degli elementi fondamentali che deve contenere. (Foto Equipo Sabara-UdG)**



**70 immagini pianta spiegano quali siano i loro usi. (Foto Equipo Sabara-UdG)**



*In una vetrina vengono esposti gli oggetti tipici del periodo coloniale: francobolli, libri, mappe e carte d'identità. (Foto Equipo Sabara-UdG)*



*Durante la guerra e gli anni della creazione dei campi, le donne hanno svolto un ruolo fondamentale. Donne forti e combattenti. (Foto Equipo Sabara-UdG)*



*Il museo espone oggetti che hanno un simbolismo speciale: un baule preparato per il ritorno nel Sabara occidentale e una sella per cavalcare un cammello. (Foto Equipo Sabara-UdG)*



*I riferimenti al passato e al presente sono intrecciati. Donna sabarawi che lavora nello sminamento del territorio. (Foto Equipo Sabara-UdG)*



*Durante la cerimonia di apertura del museo, i partecipanti si sono concentrati attorno alle vetrine che mostravano oggetti di altre epoche. (Foto Equipo Sabara-UdG)*

voler dare un' enfasi speciale alla vita tradizionale e all' incorporazione di riferimenti al nomadismo, al bestiame e alle carovane; tutti questi elementi sono stati introdotti nel nuovo museo. Ma anche ai mercanti che vivevano nelle città, ai musicisti... e ai pescatori. Questo ci ha permesso di scoprire ed esporre come nei campi profughi, nel mezzo del deserto, vivono oggi persone che per oltre 40 anni hanno custodito ami, conchiglie e altri oggetti che li collegano al loro passato di pescatori. Pensiamo che sia un modo per dimostrare che un popolo possa essere unito e coeso senza che questo implichi alcun tipo di omogeneità o che debba limitare una diversità che affiora non appena uno sia disposto a scoprirla.

Carles Serra è dottore in antropologia sociale e professore all'Università di Girona. Dal 1994 è membro del gruppo di ricerca universitaria e di ricerca dell'Università di Girona nel Sabara occidentale. Eliseu Carbonell è dottore in antropologia sociale e professore all'Università di Girona. Indaga sugli usi del patrimonio culturale da parte delle comunità locali per far fronte alla globalizzazione. Saida Palou Rubio è dottoressa in antropologia sociale, ricercatrice presso l'Istituto Catalano di Ricerca sui Beni Culturali e professoressa all'Università di Girona. Studia gli usi turistici del patrimonio e della memoria.

1. Il Fronte Polisario è il movimento di liberazione nazionale che lavora per porre fine all'occupazione del Sahara occidentale da parte del Marocco e raggiungere quindi l'indipendenza del territorio. Nel 1975, le Nazioni Unite hanno riconosciuto il Polisario come rappresentante del popolo sahariano (Gómez Justo, 2013). Attualmente controlla i territori del Sahara occidentale non occupati dal Marocco e i campi profughi saharawi attorno a Tindouf (Algeria), creati nel 1975 e che al momento raccolgono circa 170.000 persone. Il conflitto nel Sahara occidentale risale al 1973, a causa del fallito processo di decolonizzazione del territorio che fu una colonia spagnola. La bibliografia (eminentemente spagnola) sul tema è abbondante, sia dal punto di vista storico (Bárbulo, 2002; Barreñada e Ojeda, 2016; Caratini, 2003; Soteras, 2001; Oleda-García et al., 2017), come di destra (Palacios Romeo, 2014; Ponce de León et al., 2013).

2. La RASD (Repubblica Araba Saharawi Democratica) è lo Stato, a limitato riconoscimento internazionale, creato in esilio dal Fronte Polisario. La RASD è diretta da un governo presieduto dal presidente della Repubblica. Questo governo è strutturato in diversi ministeri (infrastrutture, trasporti, istruzione, sanità, cultura, tra gli altri) che assumono la gestione integrale dei campi profughi e il controllo dei territori del Sahara occidentale non occupati dal Marocco. Nonostante ciò, il funzionamento di molte aree dipende in gran parte dagli aiuti ricevuti da altri paesi (Algeria, in primo luogo), dalle Nazioni Unite e da organizzazioni non governative che sostengono la causa saharawi.

3. A partire dal 1991 i combattimenti sono cessati e, secondo il Piano di Pace concordato, la Missione delle Nazioni Unite per il Referendum nel Sahara Occidentale (MINURSO) deve garantire il mantenimento del cessate il fuoco e preparare un referendum, che avrebbe dovuto svolgersi nel 1992. A 25 anni di distanza non è ancora stato celebrato.

4. Ogni campo profughi prende il nome da una città saharawi. Ce ne sono 5: El Aaiún, Smara, Auserd, Dakhla e Bojador.

5. I lavori di Caro Baroja (1990 [1955]), Hart (1998) e López Bargados (2003) forniscono un resoconto della struttura tribale della società precoloniale saha-

rawi, così come il suo singolare sistema di stratificazione assimilato in alcuni aspetti ai sistemi di casta.

6. Non conosciamo altre opere che analizzino l'incontro delle diverse variabili su cui lavoriamo, ma riconosciamo contributi come quelli di Camino e Krufeld (1994), sull'identità e il cambiamento culturale nelle popolazioni di rifugiati, e Mayor et al. (2012), López López (2016) e Van Geert e Roigé (2014), sulla costruzione e gli usi politici del patrimonio, come riferimenti particolarmente illuminanti.

Traduzione di Micol Ferretti.

## Bibliografia

- Alcalde G., 2017 - *A Museum in a Refugee Camp. The National Museum of the Saharawi People in Algeria, Its Use and Function*. Curator: The Museum Journal, vol. 60(2), pp. 191-203.
- Alcalde G., Burch J., Carbonell E., Domènech G., 2012 - *Identificación patrimonial en conflicto. Un análisis a partir de tres casos en Cataluña*. Revista Andaluza de Patrimonio, n. 2, pp. 114-131.
- Bárbulo T., 2002 - *La historia prohibida del Sabara Español*. Destino, Barcelona.
- Barreñada I., Ojeda R. (eds.), 2016 - *Sahara Occidental: 40 años después*. Los Libros de la Catarata, Madrid.
- Camino L.A., Krufeld R.M., 1994 - *Reconstructing Lives, Recapturing Meaning*. Gordon and Breach, Basel.
- Caratini S., 2003 - *La République des sables: anthropologie d'une révolution*. L'Harmattan, Paris.
- Caro Baroja J., 1990 [1955] - *Estudios saharianos*. Júcar, Gijón.
- Gómez Justo J.C., 2013 - *El Frente Polisario. La historia de un movimiento de liberación nacional vivo*. Revista internacional de pensamiento político, n. 8, pp. 261-280.
- Hart D.M., 1998 - *The Rgabat: camel nomads of the Western Sahara*. Journal of North African Studies, vol. 3(4), pp. 28-54.
- López Bargados J., 2003 - *Arenas coloniales: los Awlad Delim ante la colonización franco-española del Sáhara*. Bellaterra, Barcelona.
- López López J., 2016 - *El patrimonio como constructo político y su potencial reflexivo*. Revista PH del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, n. 90, pp. 218-219.
- Oleda-García R., Fernández-Molina I., Veguilla V. (eds.), 2017 - *Global, regional and local dimensions of Western Sahara's protracted decolonization: when a conflict gets old*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Palacios Romeo F. (ed.), 2014 - *El Derecho a la libre determinación del pueblo del Sabara Occidental: del ius cogens al ius abutendi*. Aranzadi, Pamplona.
- Ponce de León M., Arts K., Pinto Leite P. (eds.), 2013 - *El Derecho Internacional y la Cuestión del Sabara Occidental*. IPJET-Afrontamento, Oporto.
- Soteras J., 2001 - *El Conflicto del Sabara Occidental, reflejo de las contradicciones y carencias del derecho*. Universidad del País Vasco, Bilbao.
- Van Geert F., Roigé X., 2014 - *De los usos políticos del patrimonio*. In: Van Geert F., Roigé X., Conget L. (eds.), *Usos políticos del patrimonio cultural*. Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 9-25.



