



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia delle Arti e Conservazione  
dei Beni Artistici

Dipartimento di Filosofia e Beni  
Culturali

Tesi di Laurea

**Il museo e le sfide della  
contemporaneità.  
Decolonizzare, “queerizzare” ed  
educare al Climate Change.**

**Relatrice**

Prof.ssa Cristina Baldacci

**Correlatore**

Prof. Walter Cupperi

**Laureanda**

Greta Cavalli  
Matricola 892496

**Anno Accademico**

2022 / 2023

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>5</b>
<b>CAPITOLO 1 – Il museo fra modernismo e postmodernismo</b> .....	<b>11</b>
1.1 Quando tutto è cominciato: il museo modernista.....	11
1.1.1 Una rivoluzione nel panorama museale: storia e caratteristiche del museo modernista.....	11
1.1.2 L’istituzione museale modernista come luogo di potere elitario.....	19
1.2 Il postmodernismo: preludio della nostra contemporaneità.....	27
1.2.1 Il dibattito museologico in epoca postmoderna: prospettive innovative ...	28
1.2.2 Il museo dell’iperconsumo: lo specchio della società tardocapitalista.....	39
1.3 Tre declinazioni del museo postmoderno: un approfondimento.....	44
1.3.1. Centre Pompidou: il prototipo del museo postmoderno.....	44
1.3.2 Guggenheim di Bilbao: quando i musei diventano un <i>franchise</i> .....	48
1.3.3 Tate Modern: un’occasione mancata.....	52
<b>CAPITOLO 2 - Verso il museo contemporaneo: le sfide del XXI secolo</b> .....	<b>56</b>
2.1 Decolonizzare le collezioni e le pratiche .....	56
2.1.1 La percezione delle popolazioni, delle culture e dei manufatti extraoccidentali.....	57
2.1.2 Approcci museali de/post-coloniali: fra restituzioni e nuove geografie culturali.....	65
2.2 “Queerizzare” il museo .....	77
2.2.1 La questione di genere: esclusione, sovversione e intersezionalità.....	78
2.2.2 L’ottica femminista e <i>queer</i> applicata alle teorie museali.....	85
2.3 Museo e cambiamento climatico: ruoli e sfide urgenti .....	92
2.3.1 <<Benvenuti nell’Antropocene>>: un quadro teorico .....	92
2.3.2 Musei e crisi ambientale: educare al Climate Change.....	99
<b>CAPITOLO 3 – Casi di studio</b> .....	<b>105</b>
3.1 Haus der Kulturen der Welt (Berlino).....	105
3.1.1 Gli errori metodologici tra anni Novanta e primi anni Duemila .....	107
3.1.2 Il cambio di rotta: la gestione di Scherer e l’avvento dell’era Ndikung..	113
3.2 Haus der Kunst (Monaco di Baviera).....	124
3.2.1 La storia dell’istituzione: un passato problematico .....	124
3.2.2 La direzione di Okwui Enwezor e il presente incerto .....	130

3.3 Tropenmuseum (Amsterdam) .....	140
3.3.1 L’eredità coloniale: dal Koloniaal Museum di Haarlem al “Museo dei Tropici” .....	140
3.3.2 Oltre il museo etnografico: approcci postcoloniali, restituzioni e istanze contemporanee.....	144
3.4 Museo delle Civiltà (Roma) .....	154
3.4.1 Un museo <<sull’umano e le sue culture>> unico in Italia .....	154
3.4.2 Il rinnovamento dei percorsi espositivi del 2022: una rivoluzione nel panorama italiano .....	157
<b>CONCLUSIONE.....</b>	<b>167</b>
<b>ELENCO DELLE IMMAGINI.....</b>	<b>170</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>173</b>
<b>SITOGRAFIA .....</b>	<b>184</b>

## RINGRAZIAMENTI

Vorrei introdurre questo elaborato ponendo i miei ringraziamenti a una serie di figure che si sono rivelate importanti per la redazione del mio progetto e, in generale, per il mio percorso universitario. Comincio col ringraziare la mia relattrice Cristina Baldacci per aver appoggiato la mia idea fin da subito e, soprattutto, per avermi ispirata attraverso il suo operato nelle tematiche che ho portato. Desidero, inoltre, ringraziare il sistema bibliotecario vicentino e veneziano per avermi fornito i volumi necessari alla stesura di questa tesi e l'Ateneo per la dotazione di strumenti utili alla ricerca online. Merita un riconoscimento anche il Museo della Civiltà di Roma che, durante la mia visita, mi ha equipaggiata con del materiale fondamentale alla comprensione del recente riallestimento.

Il mio cammino accademico, quasi giunto al termine, non sarebbe stato il medesimo senza la rete di supporto formata dalle persone più importanti della mia vita. In primis mia madre, senza il cui appoggio – sia economico che morale – non sarei qui: nonostante le innumerevoli difficoltà, è sempre riuscita a darmi il massimo. I miei ringraziamenti vanno anche a mia nonna e alla mia famiglia in toto: la persona che sono diventata è anche merito loro. Vi è inoltre Valentino, il mio compagno, testimone ravvicinato della mia intera carriera universitaria: grazie per aver sempre creduto in me, anche quando pensavo non ce l'avrei fatta. Oltre allo studio e al lavoro è necessaria anche un po' di spensieratezza, per tal motivo vorrei ringraziare le mie amicizie storiche, alcune amiche in particolare: Giada, Silvia, Marta, Andrea, Beatrice, Gaia e Giorgia.

Come avvenuto con la mia tesi triennale, vorrei, infine, dedicare questo lavoro a mio nonno, venuto a mancare più di quattro anni fa. Nonostante non abbia assistito personalmente ai miei traguardi dentro di me sono certa che, ovunque egli sia, vigili su di me e sia fiero di ciò che ho conseguito. I valori che mi ha instillato sono rinvenibili nella mia visione del mondo e, di conseguenza, nel presente elaborato.

## INTRODUZIONE

<<Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze<sup>1</sup>>>.

Attuale definizione di "museo" promulgata dall'ICOM a seguito del convegno di Praga, avvenuto il 24 agosto 2022.

Il presente lavoro di tesi è stato redatto con una domanda centrale in mente: quali sono i nuovi quesiti e paradigmi attraverso cui il museo contemporaneo affronta le sfide odierne? L'idea sottostante all'elaborato è stata embrionalmente concepita durante la frequentazione del corso Storia Comparata dell'Arte Contemporanea, seguito durante il primo di anno di magistrale: le macrotematiche affrontate – de/post-colonialismo, femminismo e questione di genere, ambientalismo e Antropocene – hanno avuto in me grande risonanza, in quanto vicine alla mia personale sensibilità, e mi hanno portata a interrogarmi circa il mondo in cui intendo approdare professionalmente. Cosa si sta facendo, a livello teorico e nel concreto, per far fronte a tali sfide? In particolar modo i musei, istituzioni che ospitano l'arte per eccellenza, come si pongono in questo frangente? La frequentazione del corso di Museologia, il quale programma verteva attorno alle principali teorizzazioni museologiche degli ultimi quarant'anni, ha solidificato la mia intenzione nel portare avanti questo progetto.

Fra gli obiettivi di questa tesi di laurea vi è il fornire, innanzitutto, degli strumenti teorici a mio avviso necessari per approcciarsi agli argomenti trattati, in maniera da agevolare la conoscenza e la comprensione del sistema museale contemporaneo e, soprattutto, delle istanze societarie qui presentate. Sono stati, in secondo luogo, approfonditi i risvolti pratici mediante un'accurata selezione di casi di studio. Il filo conduttore che unisce l'esposizione di teoria e prassi – sia che si tratti della contestualizzazione storica, sia per quanto concerne il nostro presente – è il medesimo:

---

<sup>1</sup> ICOM, *Definizione di museo – L'attuale definizione di Museo ICOM*, convegno di Praga, 24 agosto 2022. Fonte: ICOM Italia, <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/>.

L'individuazione delle maniere in cui l'istituzione museale ha cercato ripetutamente di reinventarsi per stare al passo coi tempi. Il museo, dunque, si configura come un organismo in costante ridefinizione, un mutaforma che, come direbbe l'ex direttore dell'Haus der Kulturen der Welt Bernd Scherer, cura <<idee in divenire>><sup>2</sup>. Attraverso il mio lavoro vorrei stimolare i lettori a interrogarsi sullo stato dei musei del XXI secolo e a ragionare sulle possibili soluzioni volte a loro miglioramento, al fine di rispondere in maniera puntuale alle problematiche scottanti della contemporaneità. Viviamo in tempi nebulosi e incerti ed è percepibile l'urgenza di agire concretamente: il mio contributo alla causa, per ora, è questo testo, nella speranza che possa essere d'ispirazione ad altre persone.

L'elaborato è strutturato in tre capitoli principali: il primo intende offrire un quadro storico e contestuale sui musei e replica al quesito: “come si è arrivati a questo punto in ambito museografico?”; il secondo, invece, tratta questioni di profonda importanza nella nostra società e si può riassumere con la domanda: “cosa portano sul tavolo queste istanze societarie e come si declinano nella teoria museale?”; infine nella terza parte, attraverso l'analisi di alcuni esempi emblematici, si vuole rispondere a: “alla luce di quanto esaminato finora, in quali modi i musei hanno affrontato tali questioni?”.

Ne *Il museo fra modernismo e postmodernismo* viene, infatti, presentata la genesi del museo come lo concepiamo al giorno d'oggi: dal periodo modernista con l'accoglienza di forme artistiche inedite e le rivoluzioni strutturali al postmoderno con la multidisciplinarietà, la revisione del ruolo del museo e la democratizzazione del pubblico. In questo excursus vengono affrontate, oltre alle innovazioni, le criticità del museo novecentesco, attuando un doveroso bilanciamento fra opinioni positive e negative. Il capitolo si chiude con tre piccoli casi di studio rilevanti: il Centre Pompidou di Parigi, il Guggenheim di Bilbao e la Tate Modern di Londra. Questi musei vengono spesso associati nell'immaginario comune a templi dell'arte contemporanea, tuttavia presentano delle considerevoli problematicità, qui esaminate doviziosamente.

Per quanto concerne *Verso il museo contemporaneo: le sfide del XXI secolo*, esso si divide in tre aree di interesse: la decolonizzazione delle pratiche museali e curatoriali

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 117.

e l'uso di approcci postcoloniali; la discriminazione di genere e la prospettiva femminista e *queer* applicata all'ambito museale; infine, la sensibilizzazione al cambiamento climatico e alla crisi ambientale che sta avvenendo per mezzo dei musei. Questi sottocapitoli sono stati dotati di un apparato teorico allo scopo di rendere il lettore consapevole delle diverse flessioni di queste correnti pensiero e guidarlo nella comprensione delle rivendicazioni attuali. Nel discorso de/post-coloniale, grande rilievo è dato al cruciale tema delle restituzioni di oggetti sottratti alle ex colonie e alla nascita di nuove geografie culturali e pratiche postcoloniali per merito della globalizzazione. Per quanto riguarda la questione di genere, le parole chiave sono tre: esclusione, sovversione e intersezionalità. È presentato, infatti, un quadro escludente fra proteste e riabilitazioni, quest'ultime attuate mediante modalità inclusive e intersezionali come l'"attivismo curatoriale". In chiusura, viene affrontato il fondamentale ruolo che i musei devono ricoprire nell'educazione al Climate Change e le maniere in cui impartire al pubblico <<un'alfabetizzazione scientifica>><sup>3</sup>, in quanto sono generalmente riconosciuti come sedi affidabili con una notevole influenza nella società.

L'ultima sezione, invece, è incentrata sulla disamina di quattro casi di studio, ovvero delle istituzioni che negli ultimi anni stanno conducendo un lavoro significativo, dedito alla decostruzione di retaggi occidentalocentrici, eteropatriarcali e antropocentrici: l'Haus der Kulturen der Welt (HKW) di Berlino, l'Haus der Kunst (HDK) di Monaco di Baviera, il Tropenmuseum di Amsterdam e il Museo delle Civiltà (MUCIV) di Roma. Esse sono state scelte secondo due criteri: 1) presentano nelle collezioni e nella loro stessa storia segni di un'impostazione colonialista o, in generale, un trascorso complicato e stanno cercando di riqualificarsi 2) appartengono a Paesi europei implicati nel fenomeno coloniale. L'HKW, centro multiculturale berlinese nato alla fine degli Ottanta, ha avuto un inizio decisamente discutibile dal punto di vista metodologico, ma negli ultimi diciassette anni ha subito un consistente cambio di rotta dapprima con la gestione di Scherer e, attualmente, con la dirigenza di Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, curatore di origini camerunensi. L'HDK, spazio espositivo di fondazione nazista, ha impiegato la maggior parte della propria esistenza a fare i conti

---

<sup>3</sup>Ivi, p. 100.

col proprio passato estremamente controverso ed è stato consacrato sul panorama artistico contemporaneo grazie all'operato di Okwui Enwezor, *curator* e critico nigeriano, celebre in tutto il globo per aver contribuito a una ridefinizione radicale dell'arte secondo prospettive postcoloniali. Un'altra istituzione dai precedenti problematici è il Tropenmuseum, il primo museo esplicitamente coloniale sorto in Europa: a seguito del secondo conflitto mondiale ha versato in uno stato di profonda crisi, una crisi che investiva tutti i musei etnografici a causa della decolonizzazione. Attualmente sta cercando mantenere rilevanza nella contemporaneità esaminando criticamente il proprio passato e organizzando iniziative riguardanti temi d'attualità, comprendenti l'arte contemporanea e, in generale, varie forme culturali. In maniera non dissimile sta lavorando il MUCIV, museo romano di recente formazione: esso è frutto della fusione fra Museo Preistorico ed Etnografico "Luigi Pigorini", Museo delle Arti e Tradizioni Popolari "Lamberto Loria", Museo dell'Alto Medioevo, Museo d'Arte orientale "Giuseppe Tucci" e, dal 2017, l'ex Museo Coloniale. Per merito della lungimiranza del nuovo direttore, Andrea Villani, dal 2022 sta attuando un serio riallestimento delle vaste collezioni museali, abbracciando le più aggiornate teorie museologiche.

Durante la fase di ricerche svolte per dar forma al presente elaborato, il primo stadio è stato sicuramente quello più semplice: essendo il capitolo iniziale di taglio più storico e concernente istituzioni di estremo rilievo, non è stato difficile reperire una corposa bibliografia certificata e, per la maggior parte, in lingua italiana. Per farlo mi sono servita principalmente del sistema bibliotecario provinciale vicentino e veneziano, in quanto si è trattato, perlopiù, di importanti pubblicazioni del settore – si pensi ai volumi *Musei e museologia* di Poulot, *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi* di Schubert o alla raccolta di saggi *Il nuovo museo. Origini e percorsi* a cura di Chiara Ribaldi – consultate a più riprese sia in prestito che in loco. Alcuni libri, come *Il museo come spazio critico. Artista-Museo-Pubblico* di Alessandro Demma, sono stati acquistati personalmente. La fase più complicata ha riguardato le altre due sezioni, dato che la maggior parte delle fonti a cui attinto è in inglese e non facilmente rinvenibile in contesti bibliotecari italiani. Alcuni saggi fondanti – ad esempio quelli dei teorici postcoloniali come Fanon, Loomba, Bhabha, Said o, in ambito di genere, Nochlin, Butler, Davis – sono stati, ovviamente, recuperati agevolmente. L'aspetto



problematico è sorto per la maggior parte dei volumi o *paper* accademici stranieri: fortunatamente l'Ateneo ci permette di disporre di un VPN per le ricerche, il quale mi ha aiutata moltissimo nelle mie indagini online cercando di risalire, spesso, a materiale specifico – ad esempio, il report Savoy-Sarr riguardante le restituzioni del patrimonio di derivazione coloniale in Francia, il catalogo della Biennale di Johannesburg curata da Enwezor, la monografia sulle Guerrilla Girls, *Curatorial Activism* di Maura Reilly ecc. Ho speso moltissimo tempo, inoltre, in siti accademici attestati come JStor, Academia e simili tentando di scovare delle fonti pertinenti ai miei scopi e a tradurre le citazioni riportate nell'elaborato, in quanto ho tenuto ben presente il fatto che, fra i lettori, non tutti hanno dimestichezza con la lingua inglese. Per i casi di studio dell'ultimo capitolo si applica più o meno lo stesso principio, solo che ho usufruito, in questo caso, anche di siti web istituzionali e pubblicazioni giornalistiche, rivelatasi particolarmente utili per quanto concerne gli avvenimenti più prossimi a noi, i quali non hanno ancora trovato una sistemazione bibliografica consistente contrariamente agli argomenti antecedenti. Nel periodo di ricerca ho presenziato al tour “QUEERini” tenutosi alla Fondazione Querini-Stampalia di Venezia, rivelatosi molto utile in quanto mi ha fatto conoscere Nicole Moolhuijsen, ricercatrice museale focalizzata sulla “queerizzazione” del museo, grazie alla quale ho individuato il Tropenmuseum come caso di studio. Ho visto personalmente, inoltre, il riallestimento del Museo delle Civiltà: la richiesta di materiale fotografico, purtroppo, non è andata a buon fine a causa di consistenti costi di produzione dovuti a una nuova norma ministeriale. L'impossibilità di non poter accedere a tutto, soprattutto a fonti bloccate da *pay-walls* e, per ragioni economiche, di recarmi all'estero per consultare del materiale o visitare i casi di studio affrontati hanno costituito delle limitazioni non indifferenti. Oltretutto vi è da considerare la questione delle tempistiche e dell'assetto caratteristico di una tesi di laurea magistrale, come ho ribadito spesso durante i mesi di intenso operato: questo lavoro avrebbe dovuto essere un libro e avrei voluto scrivere il triplo del quantitativo indicativo dei caratteri.

Tuttavia, sono relativamente soddisfatta del risultato ottenuto e mi piacerebbe incrementare e ampliare questi contenuti in futuro, in modo che il presente elaborato funga da base per un progetto più esteso. Ritengo che esso si sorregga su ottime premesse e riesca a fornire delle buone basi per ragionare – si badi bene che è questo

l'obiettivo della tesi, ossia stimolare i lettori alla riflessione – su queste tematiche, anche se, ovviamente, non ricopre tutto lo spettro delle casistiche a causa dei sopracitati ostacoli e, soprattutto, perché è un argomento talmente vasto e per forza di cose è stato necessario attuare delle selezioni. È altamente probabile che personalità più ferrate della sottoscritta in questi argomenti notino l'esclusione di volumi o questioni specifiche, ciò costituisce assolutamente un limite, dovuto ai tempi, a questioni di natura economica e, soprattutto, all'intrinseca natura degli argomenti presentati. Nonostante ciò, considero questa tesi un valido punto di partenza, frutto della rielaborazione di questioni su cui pondero ormai da molto tempo e mi auspico che funga da spunto nell'immaginare i futuri alternativi della pratica museale anche per altre persone.

## CAPITOLO 1 – Il museo fra modernismo e postmodernismo

### 1.1 Quando tutto è cominciato: il museo modernista

L'arte modernista – nella fattispecie le avanguardie storiche – nel mondo occidentale ha ridefinito il concetto stesso di arte, contribuendo alla revisione delle metodologie adottate nello studio del fatto storico-artistico, nonostante la giovane età della disciplina. Gli strumenti di analisi precedentemente impiegati, calzanti solo se si considera unicamente l'arte di stampo accademico, si sono rivelati insufficienti al fine di carpire a fondo le correnti artistiche che hanno scosso una tradizione secolare, generando una spaccatura fra gli storici dell'arte arroccati in posizioni passatiste e la critica militante modernista<sup>4</sup>. Considerate queste premesse, non sorprende che tali considerazioni si siano riversate anche in ambito museologico. In una società attraversata da mutamenti radicali come quella della prima metà del XX secolo, costellata da rivoluzioni politico-sociali, economiche e tecnologiche, l'impostazione storicistica – una delle forme dell'impianto museale ottocentesco – era considerata inadeguata a ospitare la produzione artistica della modernità<sup>5</sup>. Sebbene avente una forza straordinaria per l'epoca e, in un certo senso, abbia definito il museo per come lo conosciamo, alla luce delle conoscenze odierne l'impianto modernista presenta delle problematicità che vale la pena esaminare.

#### 1.1.1 Una rivoluzione nel panorama museale: storia e caratteristiche del museo modernista

Se la critica alle istituzioni canoniche era già stata inaugurata con l'opposizione ai *Salons* accademici da parte di artisti facenti parte delle correnti artistiche – si pensi agli impressionisti – sorte al volgere del XIX secolo, l'avversione nei confronti dei palcoscenici della cultura tradizionali e, conseguentemente, del museo si è inasprita con le avanguardie<sup>6</sup>. Si consideri questo pungente passaggio tratto dal *Manifesto del*

---

<sup>4</sup> H. Belting, *Storia dell'arte e arte moderna*, in H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la Libertà dell'arte*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 31 – 41.

<sup>5</sup> M. T. Fiorio, *Il dibattito sul museo del Novecento: la Conferenza di Madrid del 1934*, in M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dalla studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Mondadori, 2011, p. 117.

<sup>6</sup> V. Falletti, M. Maggi, *Dall'arca di Noè ai musei di domani*, in V. Falletti, M. Maggi, *I musei*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 52 – 53.

*Futurismo*, pubblicato il 5 febbraio del 1909 da Filippo Tommaso Marinetti nel quotidiano parigino “Le Figaro”:

Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d’ogni specie [...] Già per troppo tempo l’Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli. Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo pareti contese! [...] In verità io vi dichiaro che la frequentazione quotidiana di musei, delle biblioteche e delle accademie [...] è, per gli artisti, altrettanto dannosa che la tutela prolungata dei parenti per certi giovani ebbri del loro ingegno e della loro volontà ambiziosa. [...] E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!... Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviatelo il corso dei canali, per inondare i musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!<sup>7</sup>

Le iperboliche invettive di Marinetti non costituiscono i soli atteggiamenti critici provenienti da ambienti avanguardisti. Seppur privo della ferocia palesata dal fondatore del movimento futurista, Marcel Duchamp ha dimostrato di saper aprire interrogativi illuminanti sull’arte e le sue istituzioni utilizzando il linguaggio ironico e dissacrante caratteristico del Dadaismo. Emblematico è il caso del *ready-made* più celebre dell’artista, *Fontaine*, realizzato nel 1917 per la prima esposizione della Society of Independent Artists sotto lo pseudonimo di “R. Mutt”, rifiutato – nonostante fosse offerta la possibilità di esporre pagando un’esigua somma di denaro e fosse stato messo in chiaro che nessun’opera sarebbe stata giudicata, respinta o premiata – perché ritenuto inappropriato. Oltre a farci interrogare sullo statuto stesso dell’opera d’arte, Duchamp ci porta a riflettere sul contesto in cui essa è collocata: l’artisticità di questo oggetto di produzione industriale risiede nel fatto che esso è proposto in una certa maniera dall’artista, il quale fornisce un significato inedito a un prodotto ordinario<sup>8</sup>, ed è esibito in un determinato contesto che richiede uno specifico atteggiamento – nel caso di un’esposizione di artefatti artistici, è presupposto un atteggiamento cauto, incurioso, disposto a ragionare su ciò che si sta osservando<sup>9</sup>. Tali condizioni

---

<sup>7</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, in *Parte seconda: Documenti*, M. De Micheli (a cura di), *Le avanguardie storiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 375 – 377.

<sup>8</sup> M. Duchamp, *The Richard Mutt case*, in “The Blindman”, maggio 1917. Fonte: The International Dada Archive, <http://dada.lib.uiowa.edu/>.

<sup>9</sup> F. Toppi, *Il ready-made di Duchamp: teoria dell’indifferenza visiva*, in “Itinera. Rivista di Filosofia e Teoria delle Arti e della Letteratura”, Milano, Università degli Studi di Milano, ottobre 2003, pp. 10 – 11.

influenzano la recezione dell'opera da parte dello spettatore. Pure un orinatoio, dunque, può assurgere ad arte se calato in un ambiente consono.

*Fontaine*, comunemente riconosciuto come lo spartiacque artistico del Novecento, rappresenta quasi un simbolo dell'arte modernista, un'arte che sta stretta ai luoghi espositivi tradizionali e vuole – anzi, esige – uno spazio deputato esclusivamente ad essa.



**Immagine 1.** Marcel Duchamp, *Fontaine*, ready-made, 61×48×38 cm, 1917. Fonte: Centre Pompidou.

Henri Focillon, storico dell'arte francese e fondatore dell'OIM (*Office International des Musées*), nello stesso periodo storico promosse l'importanza di ripensare l'apparato museale per andare incontro alle esigenze della società a lui coeva. In *La conception moderne des musées*, intervento tenuto nel 1921 in occasione del XI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte svoltosi a Parigi, propose un paradigma nuovo: un museo che sapesse rivolgersi a un pubblico non erudito in chiave formalista,

non solamente a una platea specializzata di storici dell'arte e artisti. Un luogo, dunque, in grado di garantire il diritto universale alla conoscenza<sup>10</sup>. È interessante constatare come la ridefinizione dell'istituzione museale – sia a livello strutturale che contenutistico – sia sentita con urgenza anche da diverse personalità appartenenti alla comunità accademica.

L'attenzione nei confronti dei visitatori è centrale nell'approccio statunitense alla museologia: l'utilizzo delle *period rooms*, presenti già nel Museo di Cleveland e sviluppate ulteriormente nel Metropolitan Museum of Art (MET) dal 1924, serviva a catapultare lo spettatore in un *cronotopo* – termine preso in prestito dalla fisica e applicato alla letteratura da Michail M. Bachtin, indica <<l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali>> nel romanzo, infatti <<nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura>><sup>11</sup> - attraverso ambienti basati su elementi architettonici e di arredo tratti da edifici storici smontati e ricostruiti, riferibili a un'epoca e a un luogo ben precisi. Questo espediente mirava a fornire un'esperienza didattica al pubblico, in quanto le opere ospitate nelle sale erano accordate a livello crono-spaziale col design dell'ambiente circostante. La “museografia del contesto”, nonostante il successo avuto in diversi musei degli Stati Uniti, non è stata esente da critiche, considerata la massiccia importazione dall'Europa di manufatti d'arredo ed elementi decorativi e architettonici<sup>12</sup>.

Appare evidente come il modello venutosi a creare nell'Ottocento soffrisse il confronto coi reali bisogni della società primonovecentesca e col panorama artistico in drastico mutamento. Grandemente influenti nella concezione di un nuovo paradigma museale dal punto di vista architettonico sono state le Esposizioni

---

<sup>10</sup> F. Arcoraci, *Il modernismo*, in F. Arcoraci, *Ripensare il ruolo delle istituzioni museali per il contemporaneo. Una prospettiva critica e dialogica*, relatrice C. Baldacci, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2020/2021.

<sup>11</sup> M. M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in M. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Epub (ed.), Torino, Einaudi, 2011, Adobe Digital Editions.

<sup>12</sup> D. Poulot, *Il caso americano*, in D. Poulot, *Musei e museologia*, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 59 – 60.

Universali, in voga a cavallo fra i due secoli: l'impiego di corti vetrate, materiali moderni come il cemento armato, la costruzione di ballatoi e gallerie affaccianti su larghi spazi di accoglienza e la presenza di un percorso libero che mina la solennità del museo tradizionalmente inteso, contribuivano a generare un rapporto diretto e confidenziale coi visitatori<sup>13</sup>.

Il dibattito museografico dell'epoca era molto intenso e si consumava, perlopiù, fra le pagine di "Mouseion", rivista pubblicata dal 1927 al 1946, rivolta a direttori di musei, conservatori e storici dell'arte per aggiornarli sulle operazioni dell'OIM, sulle modifiche in corso nei musei europei e sulle novità provenienti dagli Stati Uniti. Gli argomenti discussi in "Mouseion" sono cruciali per quella che diventerà l'impostazione standard del museo modernista: la necessità di non esporre l'intera collezione per decongestionare gli ambienti; i papabili ampliamenti degli edifici in vista di nuove acquisizioni; l'uso di pareti libere come campo neutro della visione e l'eliminazione di elementi decorativi superflui; la delineazione di percorsi flessibili e la differenziazione formale e cromatica delle sale per rendere le visite più dinamiche; la risoluzione di criticità tecniche per quanto concerne illuminazione, climatizzazione e servizi pubblici<sup>14</sup>. Questa pubblicazione è stata fondamentale per gettare le basi di quello che è reputato l'evento riassuntivo di tutte le questioni dibattute in quei tempi: la Conferenza di Madrid del 1934. La capitale spagnola fu scelta come sede in forza del recente riordino del Museo del Prado, eseguito seguendo criteri allestitivi innovativi, dedotti dalle recenti teorizzazioni museografiche<sup>15</sup>.

Devastata dai due conflitti mondiali e dall'esperienza dei regimi totalitari, l'Europa si ritrovò bloccata fra distruzione e istanze passatiste – si pensi al ritorno all'ordine e agli stili promossi dalle dittature. Non è un caso che gli Stati Uniti, toccati relativamente dalle vicende del vecchio continente, si fossero ritrovati in prima linea nell'adozione del linguaggio figlio delle avanguardie. Nel 1929 venne, infatti, inaugurato il Museum of Modern Art (MoMA) a New York, sotto la direzione dello storico Alfred H. Barr Jr. La sua nascita rappresenta un tassello cardinale nella storia della museografia: è il

---

<sup>13</sup> M. T. Fiorio, *Il dibattito sul museo del Novecento: la Conferenza di Madrid del 1934*, in M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...*, p. 117.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 122 – 123.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 129.

primo museo eretto appositamente per accogliere l'arte moderna. Se di norma sul suolo europeo la fondazione dei musei era deputata agli Stati nazionali, nel *milieu* statunitense ciò era appannaggio di cittadini privati che, mediante le proprie risorse economiche, istituivano musei, li guidavano e li finanziavano<sup>16</sup>. Non fa eccezione il MoMa, creato attraverso lo sforzo congiunto di tre collezioniste, soprannominate *Ladies*: Lillie Plummer Bliss, Abby Aldrich Rockefeller e Mary Quinn Sullivan<sup>17</sup>.

La rilevanza del MoMA risiede anche dal fatto che, grazie al proprio direttore, ha contribuito alla formazione di un canone artistico e di un discorso storico attorno all'operato degli artisti viventi, si pensi alle esposizioni *Le Style international* (1932) e *Cubism and Abstract Art* (1936)<sup>18</sup>. Rivoluzionaria è stata anche la volontà di accogliere nelle proprie collezioni diversi aspetti della cultura visuale dell'epoca, comprendendo, oltre all'arte figurativa tradizionale, anche fotografia, architettura, disegno industriale e film<sup>19</sup>. Nel 1939 venne ufficialmente cambiata sede, abbandonando l'edificio originale – architettonicamente più tradizionale – sulla Fifth Avenue, per spostarsi in una struttura di nuova fattura collocata sulla 53esima Strada e progettata da Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone, in linea coi dettami dello Stile Internazionale – lo stile architettonico, diffusosi in Europa e negli Stati Uniti nella prima metà del Novecento, che abbraccia le intuizioni moderniste.

---

<sup>16</sup> K. Schubert, *New York 1930 – 1950*, in K. Schubert, *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2000, p. 47.

<sup>17</sup> R. Fontanarossa, *I nuovi musei in America e il dibattito in Europa*, in R. Fontanarossa, *Collezionisti e musei. Una storia culturale*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 175 – 176.

<sup>18</sup> D. Poulot, *L'invenzione dell'arte moderna*, in D. Poulot, *Musei e museologia...*, p. 62.

<sup>19</sup> K. Schubert, *New York 1930 – 1950*, in K. Schubert, *Museo. Storia di un'idea...*, pp. 54 – 55.





**Immagine 2.** Veduta aerea d'epoca del MoMA, sede sulla 53sima Strada. Fonte: MoMA.

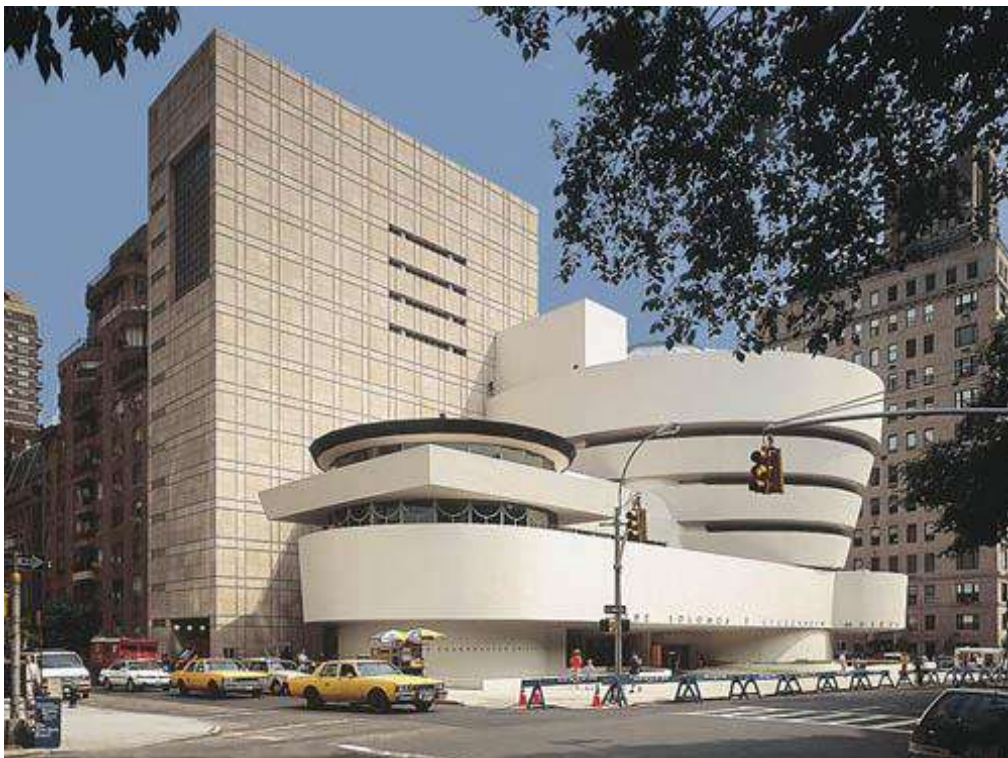
Un altro caso rilevante è il Museo Guggenheim, anch'esso ubicato nella Grande Mela, ideato dal collezionista Solomon R. Guggenheim per la sua raccolta di *non-objective paintings* e inaugurato al pubblico nel 1959. Il progetto di Frank Lloyd Wright presenta all'interno una vasta area d'accoglienza su cui si affaccia un percorso a spirale che conduce verso la sommità. Wright, ritrovandosi a lavorare durante un periodo critico come la Seconda Guerra Mondiale, si è ispirato a ideali utopici per l'ideazione strutturale: la promozione dell'arte come linguaggio universale capace di portare a una pacificazione fra popoli e l'incentivazione dello sviluppo sociale<sup>20</sup>. Non a caso, l'edificio è stato paragonato da egli stesso a una Torre di Babele ribaltata, una *ziggurat* al contrario. La spirale wrightiana ricorda il "museo a crescita illimitata" di Le Corbusier, idea apparsa su "Cahiers d'Art" nel 1931: un museo a forma di spirale quadrata, il quale ingloba perfettamente la concezione modernista di mutamento costante, evoluzione continua insita nell'arte a lui coeva<sup>21</sup>. Nonostante ciò, il

---

<sup>20</sup> A. Demma, *Il museo moderno e la nascita del museo d'arte contemporanea*, in A. Demma, *Il museo come spazio critico. Artista-Museo-Pubblico*, Milano, Postmedia Books, 2018, p. 27.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 26.

Guggenheim di Wright non presenta nulla della sobrietà minimalista dell'architetto francese. Il Solomon R. Guggenheim Museum è, invece, un edificio spettacolare che si impone sul tessuto urbano, ponendosi in dialogo con quest'ultimo, e instaura una competizione con le opere d'arte che racchiude. Per tali motivi può essere considerato il modello – che avrà molta fortuna nella museografia successiva – per il concetto del museo come *landmark* di un territorio<sup>22</sup>.



**Immagine 3.** Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, 1959. Fonte: Artribune.

Con la fondazione dell'ICOM (*International Council of Museums*) avvenuta nel 1946 – organismo che raggruppa professionisti attivi in ambito museale, al fine di scambio proficuo, ricerche comuni, promozione di incontri e studi di settore – e l'istituzione della museologia come disciplina di studio, si aprì una stagione nuova per i musei<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> M. T. Fiorio, *Il museo verso il XXI secolo: grandi architetti, il museo come landmark, la competizione con le mostre*, in M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...*, pp. 154 – 155.

<sup>23</sup> A. Demma, *La "scoperta" del pubblico*, in A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 28.

Una stagione che, una volta maturata una certa distanza storica, permette di pensare criticamente al museo di tradizione modernista.

### 1.1.2 L'istituzione museale modernista come luogo di potere elitario

Come si sarà evinto dal sottoparagrafo precedente, la mentalità modernista esibisce un'audace pretesa di universalità. In un mondo, quello del secondo dopoguerra, che si stava gradualmente frammentando grazie al processo di decolonizzazione, sembra assurdo applicare globalmente un paradigma dell'arte così ristretto. Anni dopo, sarebbe stato il momento della seconda ondata femminista e dei movimenti per i diritti di diverse minoranze, come ad esempio la comunità LGBTQ+. Nuovi soggetti, da sempre esclusi dal sistema dell'arte, stavano prendendo voce. Anche gli artisti attivi in quel periodo manifestavano una diffusa insofferenza nei confronti dell'establishment.

Gli anni Sessanta e Settanta hanno rappresentato uno snodo cruciale: decenni di aspre contestazioni politico-sociali, la maggior parte delle rimostranze promosse all'epoca ha plasmato la nostra *forma mentis*. L'arte occidentale cercò di svincolarsi dalle istituzioni uscendo dal *white cube* – si pensi all'*environmental art* – o presentando opere di natura critica all'interno di esso. È interessante notare una similitudine fra il pensiero di Marinetti e quello di Robert Smithson, esponente della Land Art, che nel saggio *Some void thoughts on museum* utilizza un lapidario «i musei sono delle tombe»; a suo parere la loro influenza si estendeva alle pratiche artistiche che, conseguentemente, erano bloccate in uno stato di inerzia<sup>24</sup>. Anche Allan Kaprow condivideva una visione cimiteriale del museo, in un dialogo con Smithson, infatti, il pioniere dell'*happening* afferma:

Una volta esisteva un'arte concepita per i musei, e il fatto che i musei sembrano dei mausolei può rivelarci effettivamente l'atteggiamento che abbiamo avuto nei confronti dell'arte in passato. [...] Ma se dobbiamo parlare di opere prodotte negli ultimi anni, e che saranno prodotte nel prossimo futuro, allora il concetto di museo è completamente irrilevante [...] I musei tendono a far sempre più concessioni all'idea di arte e vita come fossero correlate. Ciò che è sbagliato nella loro versione è che forniscono una vita

---

<sup>24</sup> R. Smithson, *Some void thoughts on museum*, 1967, in R. Smithson, *Robert Smithson. The collected writings*, collana *The documents of Twentieth Century Art*, J. Flam (a cura di), Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 41 – 42.

in scatolata, un'illustrazione estetizzata della vita. La "vita" nel museo è come fare l'amore in un cimitero<sup>25</sup>.

Nello stesso scambio – avvenuto nel 1967 – il *landartist* racconta che, nonostante i musei dell'epoca tentassero disperatamente di rivitalizzarsi per stare al passo coi tempi, l'intrinseca attitudine a classificare l'arte, figlia della cultura europea, aveva portato alla creazione di ulteriori, innumerevoli categorie esulanti dalla classica divisione pittura – architettura – scultura e, di conseguenza, a una paralizzante del museo<sup>26</sup>. Gli artisti erano, dunque, imprigionati in quello che definisce un «confinamento culturale» e, nel rendere l'idea di segregazione, attua un tagliente parallelismo – di foucaultiana memoria – fra gli spazi museali e quelli dei manicomi e delle prigioni<sup>27</sup>.

In quegli anni si impose la Critica Istituzionale, termine coniato dall'artista concettuale Mel Ramsden – venne usato per la prima volta nel 1975 col saggio *On Practice* – per indicare una serie di pratiche messe in atto da artisti, volte a esprimere un plateale rigetto verso il sistema dell'arte, compresi, naturalmente, i musei. Lo scritto di Ramsden è di capitale importanza per le feroci critiche all'elitarismo del panorama artistico, riferendosi nella fattispecie alla città di New York, all'epoca considerata La Mecca dell'arte. Le istituzioni, viste come schiave delle logiche capitalistiche, erano «una tirannia burocratica che non tollera alcuna opposizione», ovvero «in altre parole, logicamente separate dalla (nostra) pratica»<sup>28</sup>. In un ironico paradosso, si era venuto a creare l'effetto contrario di ciò che agognavano gli avanguardisti agli albori del XX secolo: il linguaggio modernista era stato, infatti, inglobato dall'establishment. Come riportato in *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, volume pubblicato dai sociologi Alberto Abruzzese e Davide Borrelli:

Tuttavia – paradossalmente (per le leggi cognitive della società, ma non per quelle libidiniche del mercato) – il bisogno espresso dalle avanguardie storiche nel rendere visibile lo spirito dell'arte contro l'opacità dei valori borghesi [...] è stato fatto proprio, è stato interpretato e realizzato dall'industria culturale stessa, cioè dall'apparato culturale,

---

<sup>25</sup> A. Kaprow, *What is a museum?*, 1967, in R. Smithson, *Robert Smithson. The collected writings...*, pp. 43 – 45.

<sup>26</sup> R. Smithson, *What is a museum?*, 1967, in R. Smithson, *Robert Smithson. The collected writings...*, p. 48.

<sup>27</sup> R. Smithson, *The Cultural Confinement*, 1972, in R. Smithson, *Robert Smithson. The collected writings...*, pp. 154 – 157.

<sup>28</sup> M. Ramsden, *On practice*, 1975, A. Alberro, B. Stimson, (a cura di), *Institutional Critique: An Anthology on Artists Writings*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2009, p. 198.

dal sistema, che per quei valori ha funzionato e funziona come uno dei principali strumenti di potere<sup>29</sup>.

Personalità di spicco nell'ambito *dell'Institutional Critique* fu Hans Haacke, artista tedesco dedito, attraverso le sue operazioni, a contestazioni di tipo sociopolitico. Per tutta la sua carriera si è posto interrogativi sulle dinamiche di potere agenti nel sistema culturale, alternando i mezzi più tradizionali della pratica artistica a metodologie in uso presso la disciplina della sociologia, in quanto egli si autodefiniva un <<sociologo amatoriale>><sup>30</sup>. Haacke fece dei “sistemi sociali in tempo-reale” – ovvero degli insiemi di elementi dotati di una funzione strategica e una specificità spazio-temporale – il proprio interesse critico, declinandoli in tre maniere diverse: sondaggi, installazioni fotografiche e lavori documentaristici<sup>31</sup>. Un esempio virtuoso della profonda riflessione sulle relazioni che intercorrono fra politica, economia e arte è *Manet Projekt '74*, installazione in cui vengono esposti i passaggi di proprietà collezionistici del quadro *Mazzo di asparagi* (1880) di Édouard Manet.



**Immagine 4.** Hans Haacke, *The Manet Projekt '74*, installazione, 1974. Fonte: All Access Arts.

---

<sup>29</sup> A. Abbruzzese, D. Borrelli, *Primo Novecento*, in A. Abbruzzese, D. Borrelli, *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Roma, Carrocci, 2000, p. 147.

<sup>30</sup> H. Haacke, M. Nesbit, *In Conversation*, 2003, in *pressPLAY. Contemporary artists in conversation*, New York, Phaidon, 2005, p. 276.

<sup>31</sup> C. Baldacci, *Lo schedario burocratico di Hans Haacke*, in C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016, p. 169.



Fra le sperimentazioni più rilevanti, nel nostro caso, figurano i sondaggi proposti ai visitatori di gallerie e musei. Le modalità attraverso cui ha realizzato queste indagini sul pubblico sono molteplici: dalla raccolta di dati in modo manuale mediante l'uso di puntine e mappe al ballottaggio, fino al questionario con domande a scelta multipla<sup>32</sup>. Nel testo *The constituency*, steso nel 1976, ha riportato i dati e le considerazioni sui due *polls* che hanno avuto luogo alla John Weber Gallery di New York nel 1972 e nel 1973. Haacke svelò che <<il 70% su 858 (nel primo sondaggio) e il 74% (secondo sondaggio) dei visitatori della galleria che hanno risposto al questionario durante entrambi i periodi di due settimane e mezzo hanno dichiarato di avere un “interesse professionale verso l'arte”>><sup>33</sup>. Questa informazione è significativa, in quanto denota che gli spettatori delle gallerie commerciali newyorkesi facevano parte di una cerchia ristretta – borghese e ben istruita – che influenzava, a detta dell'artista tedesco, <<quali prodotti o attività possano essere considerati “arte” e quanta attenzione dovrebbe essere spesa per ogni artista e per i “movimenti” artistici spesso in competizione>><sup>34</sup>. L'accettazione – e, ovviamente, l'esclusione – di un lavoro nell'Olimpo delle opere d'arte era decretata da un'élite, sulla base di ideologie e interessi economico-politici, e veniva accettata universalmente dal resto delle persone, estromesse dal gioco del potere. Haacke sottolineava, infatti, come la platea dei musei e dei centri d'arte pubblici, generalmente provenienti dal ceto dei colletti bianchi, fosse differente dalle gallerie commerciali.

Interessante è anche il sondaggio svolto al Museum of Modern Art – il primo museo modernista, vale la pena ricordarlo – nel 1970, in cui proponeva al pubblico dei quesiti, tra cui uno inerente al governatore – e parte del consiglio del museo – dello Stato di New York, Nelson Rockefeller, e i suoi rapporti col presidente Nixon, all'epoca coinvolto in politiche estere discutibili. A tal proposito, l'anno precedente il Guerrilla Art Action Group (GAAP), collettivo facente anch'esso parte della compagine di artisti della Critica Istituzionale, aveva creato un documento chiedendo le dimissioni

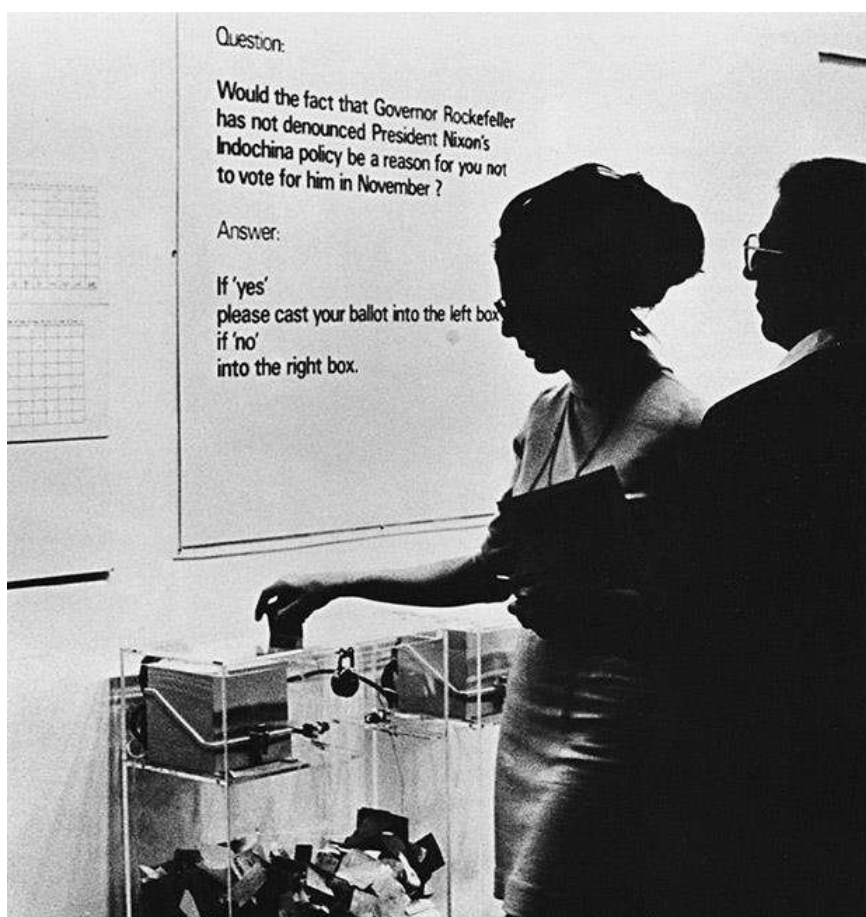
---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>33</sup> H. Haacke, *The constituency*, 1976, in A. Alberro, B. Stimson (a cura di), *Institutional Critique...*, p. 157.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 157

della famiglia Rockefeller dal consiglio di amministrazione del MoMA, i cui membri erano accusati di ripulirsi la coscienza donando <<denaro insanguinato>> - riferimento alla loro implicazione nel conflitto in Vietnam – e di sfruttare l’arte a scopi autoreferenziali, di accettazione sociale. A causa della condotta riprovevole dei magnati – presenti nella sfera d’amministrazione museale sin dalla fondazione – gli artisti, per il GAAP, erano stati manipolati da questi ultimi, i quali avevano portato a una sterilizzazione dell’arte e alla soppressione di qualsiasi forma di protesta e opposizione al sistema egemone<sup>35</sup>.



**Immagine 5.** Hans Haacke, *sondaggio al MoMA*, foto d'epoca, 1970. Fonte: Phaidon.

---

<sup>35</sup> Guerrilla Art Action Group, *A Call for the Immediate Resignation of all the Rockefellers from the Museum of Modern Art's Board of Trustees*, 1969, in A. Alberro, B. Stimson, (a cura di), *Institutional Critique...*, p. 86.

I *polls* di Haacke sono sicuramente debitori a quelli svolti dal sociologo Pierre Bourdieu – l’artista tedesco lo conosceva e non ha mai nascosto la stima nei confronti dello studioso francese – nel corso degli anni Sessanta, periodo in cui aveva esaminato il rapporto fra il pubblico e alcune istituzioni museali europee, per poi pubblicare, in collaborazione con Alain Darbel, la raccolta *L’Amour de l’art. Les musées européens et leur public* (1969). Dai dati analizzati emerge il fatto che, fra la platea di spettatori, vi erano delle differenze recettive sostanziali considerati i vari gradi educazione – pure, a pari titolo di studio, fra curriculum di impostazione classica, comprendenti il latino, e non – e che i ceti più umili si sentivano intimiditi dall’aura solenne emanata dai musei. Nonostante la volontà modernista di creare un museo rivolto a un pubblico – si vedano le intuizioni di Focillon – non specializzato, l’intento non era completamente riuscito e, contrariamente, aveva contribuito a rimpolpare il divario fra classi sociali. Secondo Bourdieu, infatti, «le statistiche rivelano che l’accesso alle opere culturali è privilegio della classe colta, ma questo privilegio ha solo l’aspetto esterno di legittimità. In effetti, coloro che si autoescludono non sono mai esclusi. Dato che nulla è più accessibile dei musei e che gli ostacoli economici, la cui azione può essere vista in altri ambiti, sono qui lievi, sembra abbastanza giustificato invocare la naturale ineguaglianza dei “bisogni culturali”»<sup>36</sup>. I “bisogni culturali”, come li definisce Bourdieu, erano dettati perlopiù dal livello educativo: il percorso scolastico – anche la sua lunghezza o, di contro, la sua assenza – si configurava, dunque, come un fattore discriminante che mina la democratizzazione dell’esperienza museale.

Una critica peculiare è stata avanzata da Marcel Broodthaers che, col suo *Musée d’art modern, Département des Aigles*, ha creato un museo itinerante, fittizio e in costante aggiornamento, adattandolo a vari contesti espositivi nel corso di quattro anni – dal 1968 al 1972 – con lo scopo di smascherare l’istituzione museale come luogo di potere, mettendo in scena pratiche e logiche dei *display*<sup>37</sup>. Tutti gli oggetti – provenienti dalle epoche e dalle aree geografiche più disparate, abbracciavano, inoltre, svariati media, come stampe, sculture, libri, pitture, disegni ecc. – avevano come soggetto l’aquila; scelta non casuale, in quanto questo animale rappresenta simbolo di potere politico-

---

<sup>36</sup> P. Bourdieu, A. Darbel, in *Œuvres culturelles et attitude cultivée*, in P. Bourdieu, A. Darbel, *L’Amour de l’art. Les musées européens et leur public*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 69.

<sup>37</sup> C. Baldacci, *Il museo ideale di Marcel Broodthaers*, in C. Baldacci, *Archivi impossibili...*, p. 145.



militare fin dall'antichità – si consideri: l'emblema di Zeus, i simboli dell'Impero Romano, del Sacro Romano Impero e del Reich. Questa sorta di catalogazione dell'iconografia aquilina ricorda il *Binderatlas* di Aby Warburg per la squisita eterogeneità della raccolta proposta e per l'operazione di montaggio, la *Boite en valise* di Duchamp per l'idea di museo "portatile" e il *Musée Imaginaire* dello scrittore André Malraux. Rainer Borgemeister, studioso di Broodthaers, nel numero della rivista "October" dedicato a quest'ultimo riporta quanto segue:

Poiché, seguendo la speculazione di Malraux, qualsiasi opera d'arte all'interno di un museo può essere paragonata e sostituita con qualsiasi altra, in quanto sono tutte incarnazioni dell'arte in quanto tale, il museo d'arte assume una funzione che corre parallela a quella del mecenate [...] Rende gli oggetti assemblati al suo interno rappresentanti della propria premessa ideologica, di un'idea astratta di arte che rimane inarticolata, nascosta dietro i vari approcci alla presentazione dell'arte<sup>38</sup>.

Rosalind Krauss, critica d'arte statunitense, vede l'operazione del *Musée d'art modern*, invece, come una sorta di versione parodica dell'attività curatoriale. È lapalissiano come, nell'ottica broodthaersiana, la pratica del *curator* sia tutt'altro che neutrale, in quanto ha sempre un'agenda politico-ideologica di base. Le intuizioni dell'artista belga sono rimandabili al concetto di egemonia culturale espresso da Antonio Gramsci e Michel Foucault.

---

<sup>38</sup> R. Borgemeister, *Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present*, C. Cullens (trad.), in B.H. D. Buchloh (a cura di), *Broodthaers. Writings, interviews, photographs*, in "October", vol. 42, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, autunno 1987, p. 147.



**Immagine 6.** Marcel Broodthaers, *Musée d'art modern, Département des Aigles, Section des figures (L'aquila dell'Oligocene ad oggi)*, veduta dell'esposizione alla Kunsthalle di Dusseldorf, 1972. Fonte: Wikiart.

Da questa disamina di alcune critiche avanzate dagli artisti attivi a cavallo fra gli anni Sessanta e Ottanta appare, evidente che, a dispetto di quanto auspicato dalle teorie museologiche moderniste, il museo rimaneva una struttura di tipo esclusivo, dominata da dinamiche di potere e logiche utilitaristiche. Di particolare interesse per i temi affrontati da questo elaborato sono le organizzazioni venutesi a creare nella temperie culturale sessantottina: oltre alla celebre *Art Workers Coalition (AWC)*, emerse anche la *Black Emergency Cultural Coalition* e, seppur di dimensioni minori, la *Ad Hoc Women's Art Committee* e la *Black Women Students and Artists for Black Art Liberation*. Questi gruppi si rivolgevano alle istituzioni artistiche avanzando rivendicazioni di genere, razza e classe, inserendosi nel più ampio quadro dei movimenti egualitari che infuocavano il dibattito sociale dell'epoca<sup>39</sup>. Tali argomenti saranno oggetto di trattazione più approfondita nel secondo capitolo.

---

<sup>39</sup> F. Arcoraci, *Museologia della contestazione: dalla Critica Istituzionale al Nuovo Istituzionalismo*, in F. Arcoraci, *Ripensare il ruolo delle istituzioni museali per il contemporaneo...*, p. 53.

## 1.2 Il postmodernismo: preludio della nostra contemporaneità

Nel 1979 il filosofo francese Jean-François Lyotard pubblicò un saggio fondante, *La condizione postmoderna. Un rapporto sul sapere*, in cui metteva a punto la propria teoria sulla postmodernità. La focalizzazione di Lyotard era lo stato del sapere nel mondo occidentale durante il secondo Novecento, epoca in cui sono caduti i miti modernisti. Di lì a qualche anno, Rosalind Krauss avrebbe pubblicato, a tal proposito, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985): una raccolta di saggi che decostruiva la visione miticizzata dell'arte moderna e si opponeva all'approccio formalista e universalistico che aveva caratterizzato gli studiosi attivi nelle decadi precedenti, facendo in particolar modo riferimento al critico d'arte Clement Greenberg<sup>40</sup>.

A crollare non furono solo miti artistici, ma anche politici, sociali, filosofici e ideologici. Come dice Fredric Jameson – critico letterario e teorico politico statunitense – in *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1984):

Questi ultimi anni sono stati caratterizzati da un millenarismo alla rovescia, in cui le premonizioni del futuro, catastrofiche o redentive, hanno lasciato il posto al senso della fine di questo o di quello (la fine dell'ideologia, dell'arte o delle classi sociali; la "crisi" del leninismo, della socialdemocrazia o del *welfare state* ecc. ecc.) considerati complessivamente, tutti questi fenomeni costituiscono forse ciò che sempre più spesso viene chiamato postmoderno<sup>41</sup>.

Fra gli anni Cinquanta e Sessanta si fa risalire <<l'estinzione del centenario movimento moderno>><sup>42</sup>. L'esistenza dell'Unione Sovietica era agli sgoccioli e, con la sua dissoluzione avvenuta nel 1990, nel mondo occidentale morì la più grande ideologia moderna. Il capitalismo aveva "vinto". Col termine del boom economico, si era passati dal capitalismo maturo a quello definito comunemente come "tardo capitalismo". Si aveva il sentore generale di star assistendo alla fine di un qualcosa. O si trattava solamente di una fase di transizione? Al volgere del "secolo breve" si passò alla disamina l'esperienza modernista, sviscerandola e osservandola col microscopio e, al contempo, vennero avanzate posizioni innovative. Il postmoderno è caratterizzato,

---

<sup>40</sup> R. Krauss, *Introduzione*, in R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, 1985, E. Grazioli (trad.), Roma, Fazi Editore, 2007, pp. 5 – 6.

<sup>41</sup> F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, 1984, S. Velotti (trad.), Milano, Garzanti, 1989, p. 7

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 7.

infatti, da una tensione fra nostalgia del passato e sguardo verso il futuro. La museologia non fece eccezione.

### **1.2.1 Il dibattito museologico in epoca postmoderna: prospettive innovative**

Tra la metà degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta venne dichiarata la “morte” del museo<sup>43</sup>. Tale enunciato, volutamente enfatico, non sorprende considerati i tumulti e le contestazioni su cui si è ragionato nel sottoparagrafo precedente. Da diverso tempo si sentiva parlare nei circoli intellettuali di “industria culturale”, espressione introdotta nel discorso filosofico per la prima volta da Max Horkheimer e Theodor W. Adorno – entrambi appartenenti alla Scuola di Francoforte – col saggio, scritto a quattro mani, *Dialettica dell'Illuminismo* (1944). Per i due filosofi tedeschi, l'industria culturale si era generata grazie alla fiducia positivista riposta nella tecnica, la cui razionalità <<non è altro che la razionalità del dominio>><sup>44</sup>. Nel loro mirino vi erano, in particolar modo, due media di “recente” invenzione:

Ogni civiltà di massa sotto il monopolio è identica, e il suo scheletro, l'armatura concettuale fabbricata da quello, comincia a delinearsi. I manipolatori, infatti, non sono più interessati a tenerla nascosta, poiché la sua autorità si rafforza quanto più francamente e brutalmente si riconosce. Il film e la radio non hanno più bisogno di spacciarsi per arte. La verità che non sono altro che affari, serve loro da ideologia, che dovrebbe legittimare le porcherie che producono deliberatamente<sup>45</sup>.

L'industria culturale per poter funzionare, infatti, necessita della costituzione di un pubblico che la alimenti e, volente o nolente, arricchisca le tasche dei burocrati che la manovrano seguendo i propri interessi economici e politici. Risulta naturale constatare che le condizioni favorevoli affinché questo potesse accadere siano state incontrate con l'avvento della società di massa a fine Ottocento. Contrariamente alla complessità dei prodotti premoderni, lo spettatore si ritrovò – quando non impiegava il proprio tempo operando per la macchina produttiva capitalistica – a consumare prodotti già “schematizzati” dall'industria culturale, senza aver bisogno di attuare alcun tipo di elaborazione personale. Questo genere di prodotti, nonostante appartenessero a media diversi, era intrinsecamente uguale fra loro. La cultura veniva dunque processata,

---

<sup>43</sup> A. Demma, *La “scoperta” del pubblico*, in A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 30.

<sup>44</sup> M. Horkheimer, T. W. Adorno, *L'industria culturale*, in M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, 1947, Torino, Einaudi, 2010, p. 127.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 127.

distribuita e assimilata con metodologie che ricordano la produzione industriale e il consumo di merce. In un contesto simile <<l'individuo è illusorio non solo a causa della standardizzazione delle sue tecniche produttive. Esso viene tollerato solo in quanto la sua identità senza riserve con l'universale è fuori questione>><sup>46</sup>.



**Immagine 7.** Jeremy J. Shapiro, Adorno e Horkheimer, foto d'epoca, 1964. Fonte: Gazzetta Filosofica.

Le posizioni di Adorno e Horkheimer hanno generato una discussione accesa sul concetto di “cultura di massa” e sulle istituzioni che agiscono nel merito. Di lì a un paio di decenni avrebbe preso piede la prima ondata dell'*Institutional Critique*, movimento votato alla critica del sistema dell'arte e delle logiche di potere – nella maggior parte dei casi coincidenti con gli interessi del capitale – implicate in esso<sup>47</sup>. Questa cornice contestuale è fondamentale per comprendere le considerazioni eseguite sui musei sorti in epoca postmoderna.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 20 – 26.

Tornando alla “morte” del museo, non sorprende che questo pensiero venga maturato in un periodo di forte dubbiosità nei confronti dell’apparato museale. Nonostante questa premessa negativa, il dibattito museologico continuò proseguire, cercando di percorrere nuove strade per far fronte alle più recenti esigenze societarie. Nel 1971 a Grenoble si tenne la nona conferenza dell’ICOM, il cui tema era “Il museo al servizio dell’uomo: oggi e domani. Ruolo educativo e culturale del museo”<sup>48</sup>. John Kinard, direttore dell’Anacostia Neighborhood Museum, presentò in quest’occasione il suo “museo di quartiere”, modello di istituzione che contrapponeva, alle tradizionali funzioni conservative, espositive e di studio, uno spazio privo di collezione dedicato alla comunità, in modo che essa fosse coinvolta nelle attività museali<sup>49</sup>. Nel suo intervento afferma:

Di fatto, i musei, pur essendo depositari di oggetti e documenti che testimoniano del progresso umano attraverso i tempi, oppongono resistenza al progresso. [...] Le grandi verità storiche e scientifiche del passato non hanno alcun significato per l’uomo medio se non gli vengono presentate in rapporto con quanto accade nei giorni nostri e con ciò che può accadere domani. [...] I musei non possono continuare a essere al servizio soltanto di un’élite intellettuale, degli intenditori d’arte e degli studiosi. Non è più possibile che i visitatori siano esclusivamente persone istruite, colte e benestanti.<sup>50</sup>

Sosteneva, inoltre, la necessità di considerare il <<contributo che le minoranze portano alla cultura>> e sforzarsi di <<comprenderlo in ogni sua forma>>, in quanto <<il fatto che alcune società non abbiano rispetto per i neri, i nativi americani e i latino-americani, non autorizza i musei a cancellarli come se non esistessero>><sup>51</sup>. Kinard, attraverso le sue dichiarazioni, manifestava di aver recepito i messaggi veicolati dalle rimostranze dell’epoca, sia nell’ambito della Critica Istituzionale, sia nei movimenti per i diritti delle minoranze sociali.

Durante lo stesso anno, Duncan F. Cameron, direttore del Brooklyn Museum di New York, fra le pagine di “Curator” esponeva le proprie posizioni nell’articolo *Il museo: tempio o forum*. Cameron definiva le esperienze museali dell’epoca come una <<crisi d’identità>> e, ironicamente, dichiarava che i musei avessero <<un grande bisogno di

---

<sup>48</sup> A. Demma, *La “scoperta” del pubblico*, in A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 30.

<sup>49</sup> C. Ribaldi, *Introduzione*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 26.

<sup>50</sup> J. Kinard, *Intermediari tra il museo e la comunità*, 1971, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, pp. 64 – 65.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 65.

psicoterapia>><sup>52</sup>. L'incipit tagliente voleva rendere l'idea di un'istituzione confusa sul da farsi: se rimanere fossilizzata sul glorioso passato, restando un tempio, o farsi forum, al fine di incarnare le esigenze della società coeva. In un passaggio significativo asserisce:

Fatte alcune eccezioni, possiamo dire che le società occidentali hanno creato i musei pubblici soltanto da un secolo o poco più. In genere, si trattava di collezioni private aperte al pubblico, e – finché le cose sono rimaste in quei termini – non c'è stato alcun problema. La faccenda è divenuta più complessa quando si è affermata una nuova idea: il museo democratico. [...] Purtroppo, la nascita di collezioni pubbliche ha dato luogo a due grandi problemi, che nella maggior parte dei musei, come abbiamo visto, non sono stati risolti. [...] Le classi sociali che avevano il potere di farlo [...] hanno creato musei assimilabili a templi, per custodirvi all'interno le cose alle quali attribuivano significato e valore. E, in genere, il pubblico ha accettato l'idea che, se una cosa si trova nel museo, non soltanto è autentica ma corrisponde a un livello di eccellenza<sup>53</sup>.

Riportava, oltretutto, che il museo un tempo era considerato un luogo dove il visitatore poteva confrontarsi <<con la visione cosiddetta oggettiva della realtà socialmente accettata e convalidata>>, rendendolo paragonabile a una chiesa piuttosto che a una scuola<sup>54</sup>. Quest'immagine fideistica diverge dal ruolo educativo che l'istituzione museale si proponeva di assumere, per tale motivo sentiva l'urgenza di ripensare quest'ultima riscoprendone la funzione sociale. Osservando le esperienze di contestazione che stavano avendo luogo in quegli anni – in particolare l'episodio, ove lui stesso era presente, in cui degli artisti in protesta avevano fatto un'incursione a una riunione dell'American Association of Museums a New York – Cameron comprese che le mancanze del museo andassero ricercate non nel cambiamento forzato, spesso fallimentare, del modello templare, bensì nel ripristino del “forum”: spazi deputati esclusivamente all'accoglienza di elementi sperimentali. Se queste due realtà avessero coinciso nella stessa organizzazione, il direttore museale del Brooklyn Museum consigliava caldamente di differenziarle, se non architettonicamente, quantomeno visivamente. Il mantenimento di una giusta distanza fra queste realtà era, a suo parere, benefica e necessaria per entrambe, in quanto <<il forum è il luogo in cui si combattono le battaglie, il tempio è dove rimangono i vincitori<sup>55</sup>>>. L'istituzione

---

<sup>52</sup> D. F. Cameron, *Il museo: tempio o forum*, 1971, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, p. 45.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 52 – 53.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 59.

doveva, inoltre, sapersi rivolgere a un pubblico più vasto e coinvolgerlo nelle proprie iniziative, uscendo dal perimetro murario anche mediante l'utilizzo dei mass media<sup>56</sup>.

In questa compagine critica si delinò una nuova definizione di museo, coniata dall'ICOM, ossia <<un'istituzione al servizio della società, che acquisisce, conserva, comunica e presenta, con il fine di accrescere la conoscenza, la salvaguardia e lo sviluppo del patrimonio, dell'educazione e della cultura, le testimonianze della natura e dell'uomo>><sup>57</sup>.

Nel medesimo periodo, inoltre, vennero gettate le basi per una proposta innovativa: l'ecomuseo. Questo termine, riscontrabile nelle teorie di Huges de Varine e George Henri Rivière, prese piede dalle riflessioni generate attorno ai musei etnografici. Il focus di questa nuova idea di istituzione non erano le collezioni, bensì le comunità, le identità culturali<sup>58</sup>. Il *cultural heritage*, in questo caso, è definito in senso antropologico e vi è una proiezione verso il territorio circostante, con conseguente interesse nella tutela dell'ambiente<sup>59</sup>. Tematiche di questo tipo vennero affrontate anche nella "tavola rotonda" dell'ICOM, tenutasi a Santiago del Cile – non è un caso, in quanto fra gli anni Sessanta e Settanta in Cile il discorso museale verteva attorno ai concetti di decentralizzazione ed ecologia – nel 1972: gli esperti in ambito museale in quest'occasione avevano convenuto che il museo dovesse porre attenzione ai bisogni territoriali e ai gruppi sociali svantaggiati, desiderando di avere un impatto positivo sulla comunità locale<sup>60</sup>. Rivière ha espresso istanze simili in *Il ruolo del museo d'arte e del museo di scienze umane e sociali* (1985): il museologo francese si proponeva, infatti, di affrontare il tema dell'ecologia ambientale e di quella umana attraverso il modello dell'ecomuseo, una <<sede di studio, di sperimentazione e di incontri interdisciplinari>> in grado di <<avere parte attiva nell'educazione e nella cultura di un vasto pubblico: un pubblico locale [...] regionale, nazionale, internazionale>><sup>61</sup>. È

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>57</sup> A. Demma, *La "scoperta" del pubblico*, in A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 32.

<sup>58</sup> M. T. Fiorio, *Particolari tipologie di musei: case-museo, studi d'artista musei diocesani, musei etnografici, ecomusei, musei aziendali*, in M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...*, p. 176.

<sup>59</sup> C. Ribaldi, *Introduzione*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, p. 27.

<sup>60</sup> K. W. González, S. U. Araya, *A case study in the context of the 1972 Round Table of Santiago*, Focus, 22 settembre 2017. Fonte: ICOM, <https://icom.museum/en/news/the-network-of-museums-and-cultural-centres-of-the-los-rios-region-chile/>.

<sup>61</sup> G. H. Rivière, in *Il ruolo del museo d'arte e del museo di scienze umane e sociali*, 1985, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, p. 101.



interessante notare come in ambito museologico emerga una sensibilità nei confronti dell'*environment*, allineandosi, ancora una volta, con le rimostranze coeve – in questo caso relative all'ambientalismo.

La stagione postmoderna si è aperta, insomma, con un museo in continua ridefinizione. Pur essendo scemati i tumulti figli del Sessantotto, i dibattiti in campo intellettuale non si erano placati, tantomeno nel versante artistico, come dimostra la seconda ondata di Critica Istituzionale. Le teorie nate in seno a questa cornice storica hanno spalancato le porte alla nostra contemporaneità. Comincia una nuova era per la museologia.

Il teorico della *Picture Generation*, Douglas Crimp, in *Le rovine del museo* (1980) mise in atto una riflessione sul museo, rifacendosi alle teorie di Foucault sugli istituti di internamento. Lo storico dell'arte introdusse il saggio correlando il pensiero di Hilton Kramer, critico d'arte statunitense, sulla scelta di continuare a dare rilevanza <<pittura di *Salon*>> – parlava delle André Meyer Galleries inaugurate al MET a fine anni Settanta – alla visione di Adorno sui musei: entrambi utilizzavano metafore mortifere, anche se Kramer faceva riferimento alle opere datate, mentre il filosofo le applicava all'istituzione museale stessa<sup>62</sup>. Per quest'ultimo:

L'espressione «da museo» (*museal*) ha in tedesco un suono sgradevole. Essa indica oggetti con i quali l'osservatore non ha più un rapporto vivo e diretto, e che già per conto loro vanno morendo. Tali oggetti vengono conservati più per un riguardo storico che non per un bisogno attuale. Museo e mausoleo non sono collegati soltanto dall'associazione fonetica. I musei sono come tombe di famiglia delle opere d'arte. Essi testimoniano la neutralizzazione della cultura<sup>63</sup>.

Come abbiamo visto, non è la prima volta che il museo è concepito in ottica cimiteriale. Crimp proseguiva criticando l'opinione di Kramer circa il panorama postmoderno, definendolo <<conservatore e moralistico, mascherato da modernismo progressista<sup>64</sup>>>. Ciò che Kramer non carpiva era la radicale messa in discussione dell'istituzione museale attuata dall'arte postmoderna. Sulla scorta del saggio di Leo Steinberg su Robert Rauschenberg, *Other criteria*, Crimp svolse il collegamento con la filosofia foucaultiana. L'archeologia di Foucault comportava la sostituzione dell'unità di pensiero – ad esempio tradizione, influenza, sviluppo, evoluzione, fonte

---

<sup>62</sup> D. Crimp, *Le rovine del museo*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, pp. 105 – 106.

<sup>63</sup> T. W. Adorno, *Valéry, Proust e il museo*, 1953, in T. W. Adorno, *Prismi*, Epub (ed.), Torino, Einaudi, 1975, Adobe Digital Editions.

<sup>64</sup> D. Crimp, *Le rovine del museo*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, p. 106.

e origine – con concetti come discontinuità, rottura, soglia, limite e trasformazione<sup>65</sup>, tali nozioni ben si adattano al linguaggio di Rauschenberg. In un passaggio rilevante dichiara:

E se i “flatbeds” di Rauschenberg producono una rottura o una discontinuità tanto forte col passato “moderno” – come io credo che facciano, al pari di molte altre opere degli artisti dei giorni nostri – allora possiamo dire di stare vivendo una di quelle trasformazioni epocali del campo epistemologico che Foucault ha descritto. Ma, naturalmente, non è solo l’organizzazione della conoscenza a trasformarsi in modo più o meno nascosto in certi momenti della storia. Sorgono anche nuove istituzioni di potere, insieme con discorsi nuovi: le due cose sono, anzi, inscindibili. Foucault ha studiato le istituzioni moderne di internamento – manicomio, clinica e carcere – e le rispettive formazioni del discorso: follia, malattia e criminalità. Ma c’è un’altra istituzione dello stesso tenore che attende un’analisi archeologica – il museo –, e c’è un’altra disciplina: la storia dell’arte. [...] Foucault ci ha offerto gli strumenti per cominciare a pensare anche a un’analisi di esse<sup>66</sup>.

Sarà Tony Bennett, sociologo britannico, ad analizzare il museo in ottica foucaultiana con *Il complesso espositivo* (1988), saggio pubblicato nella rivista “New Formations”. Secondo Bennett, Crimp aveva mosso un parallelismo azzardato, pur riconoscendo il coinvolgimento di prigioni e musei nel processo di trasformazione della società descritto da Foucault in *Sorvegliare e punire* (1975)<sup>67</sup>. Il “complesso espositivo”, contrariamente alle prigioni, trasferiva <<oggetti e corpi dai luoghi chiusi e privati in cui erano stati mostrati in precedenza (ma a un pubblico ristretto) ad arene sempre più aperte e pubbliche>>, in questo modo musei e mostre diventavano <<veicoli per inscrivere e diffondere i messaggi del potere (ma di diverso tipo) in tutta la società<sup>68</sup>>>. Il sistema museale e quello carcerario differivano sia per sviluppo storico – i musei avevano abbandonato la dimensione privata degli albori per aprirsi e democraticizzarsi, mentre l’apparato penitenziario era passato dalle punizioni di carattere pubblico, come le esecuzioni, alle galere chiuse – che per i rapporti che intercorrevano fra conoscenza e potere all’interno di essi. Le tecnologie di sorveglianza dedotte dal sistema penitenziario, per Foucault, si rinvenivano in tutte le forme di potere moderne. Bennett pensava che la questione sia più stratificata, dato che <<il loro intrecciarsi [delle tecnologie di sorveglianza] con nuove forme di spettacolo ha prodotto [...] un insieme più complesso e sfumato di rapporti attraverso il quale il potere è stato esercitato e trasmesso al popolo, in parte con la sua

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>67</sup> C. Ribaldi, *Introduzione*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, p. 33.

<sup>68</sup> T. Bennett, *Il complesso espositivo*, 1988, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, p. 120.

collaborazione e partecipazione<sup>69</sup>>>. Attraverso l'emancipazione del popolo in cittadinanza, la massa ha acquisito le conoscenze necessarie per sviluppare la capacità di autoregolarsi, facendo proprio il principio di autosorveglianza<sup>70</sup>. La popolazione, diventando soggetto guardante oltre che oggetto guardato, ha imparato a osservarsi con gli occhi del potere. Il sociologo britannico criticava l'assunto di Graeme Davidson secondo cui il Crystal Palace (1851) funzionava come un panottico – struttura carceraria di forma circolare ideata dal filosofo e giurista Jeremy Bentham, dotata di un vano centrale dal quale è possibile controllare le celle disposte lungo il perimetro<sup>71</sup>– ribaltato: credeva, piuttosto, che <<se ciascuno poteva vedere, non mancavano punti di osservazione dai quali tutti potevano essere visti, combinando quindi le funzioni dello spettacolo e della sorveglianza<sup>72</sup>>>.



**Immagine 8.** Crystal Palace, foto d'epoca, 1888. Fonte: Enciclopedia Britannica.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>71</sup> Enciclopedia Treccani, *Panottico*. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, <https://www.treccani.it/vocabolario/panottico2/>.

<sup>72</sup> T. Bennett, *Il complesso espositivo*, 1988, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, p. 125.

La rilevanza delle Esposizioni Universali per Bennett risiedeva nella volontà della società di presentarsi come spettacolo, nella visibilità “aperta” rinvenibile nell’urbanistica cittadina e nel fatto che erano gli Stati a finanziare questo genere di rappresentazioni<sup>73</sup>. Le entità statuali erano, dunque, fortemente implicate nel “complesso espositivo”, non a caso i primi musei, sorti tra Settecento e Ottocento, hanno contribuito a rinforzare il concetto di Nazione moderna. L’esposizione permanente delle istituzioni museali è, di conseguenza, di natura non neutrale, in quanto la cultura viene utilizzata – si noti l’ispirazione ricavata dal pensiero di Gramsci – per veicolare messaggi specifici alle masse. Un esempio calzante sono i musei etnografici, i quali vanno a rinvigorire, in ottica imperialista, il senso di identità nazionale mediante la spettacolarizzazione dell’alterità – si pensi alle considerazioni espresse in *Orientalismo* da Edward W. Said.

Centrale nel periodo postmoderno è, dunque, l’analisi dei meccanismi espositivi che hanno luogo negli ambienti del museo e il ruolo che l’istituzione museale ricopre nella società. Degli esempi di teorizzazione, in tal senso, sono dati dalle “nuove museologie”: la *Nouvelle Museologie* e la *New Museology*. Ai fini del presente elaborato, ci soffermeremo sulla “nuova museologia” di matrice anglosassone. Nell’introduzione di *The New Museology*, raccolta degli atti del convegno tenutosi a Londra nel 1989, Peter Vergo, storico dell’arte e curatore del volume, nel chiedersi cosa volesse dire “museologia” afferma che, a livello basilare, si potrebbe pensare che fosse il mero <<studio dei musei, della loro storia e della loro filosofia sottostante, delle modalità in cui si sono formati e sviluppati nel corso del tempo, dei loro scopi e delle loro *policies*, del loro ruolo educativo, politico, sociale<sup>74</sup>>>. Tuttavia, ragionando in senso più esteso, <<tale studio potrebbe pure abbracciare la stupefacente varietà del pubblico [...] a cui si suppone siano diretti gli sforzi del personale del museo<sup>75</sup>>>. In un momento successivo, però, Vergo esprime la vena “politica” di questa corrente museologica reagendo alla definizione di “museo” fornita dall’ICOM nel 1974 – <<Il

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 125 – 126.

<sup>74</sup> P. Vergo, in *Introduction*, 1989, in P. Vergo (a cura di), *The New Museology*, Londra, Reaktion Books, 2006, p. I.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. I.

museo è un'istituzione permanente senza fini di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, e aperta al pubblico, che acquisisce, conserva, ricerca, comunica ed espone, a scopo di studio, educazione e appagamento, testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente<sup>76</sup>>> - in maniera polemica:

I musei sono, ovviamente, molto più che semplici luoghi di studio, educazione o intrattenimento. L'atto stesso di collezionare ha una dimensione politica, ideologica o estetica su cui non si può sorvolare. Secondo quali criteri le opere d'arte vengono giudicate belle o, addirittura, storicamente significative? Cosa rende determinati oggetti "degni" di essere conservati per i posteri rispetto ad altri? Quando i nostri musei acquisiscono (o si rifiutano di restituire) oggetti o manufatti specifici di culture diverse dalla nostra, in che modo il "valore" che attribuiamo a tali oggetti si differenzia da quello assegnato dalla cultura, dal popolo o dalla tribù a cui sono stati sottratti e per cui possono avere una connotazione religiosa, rituale o, addirittura, terapeutica piuttosto specifica?<sup>77</sup>

Anche qua, come nelle riflessioni di Bennett, si vogliono evidenziare le implicazioni ideologiche sottostanti alle scelte espositive e, in questo caso, collezionistiche. In altre parole, ritorna il concetto di non neutralità del museo. Le decisioni messe in atto dai soggetti operanti all'interno delle istituzioni museali non sono mai casuali e possono, dunque, essere guidate dall'agenda politica del museo, da interessi economici oppure da pregiudizi – consapevoli o meno – radicati nel sistema culturale in cui sono calati.

Il contributo più pertinente in questa raccolta circa il concetto di non neutralità del museo è quello di Charles Saumarez Smith, storico della cultura inglese e, al tempo, curatore del Victoria and Albert Museum di Londra. In *Museums, Artefacts, and Meanings*, ha ragionato sulla spinosa questione della musealizzazione: gli artefatti, rimossi dal loro contesto originario, venivano <<riposti in un nuovo contesto di significato>>, ciò era un problema perché si pensava che questo “nuovo contesto di significato” avesse <<un'autorità superiore>><sup>78</sup>. Il *display* museale, dunque, neutralizzava i significati reali dell'oggetto e, di conseguenza, tutte le sue accezioni politiche, ideologiche, storiche, culturali. Un altro aspetto problematico insito delle acquisizioni di manufatti da parte dei musei era il cambiamento di statuto giuridico ed epistemologico a cui alcuni di questi potevano andare incontro una volta inglobati nella struttura museale. Come esempio di questo processo, l'autore ha raccontato le vicende di un portale seicentesco che, da un passaggio di proprietà all'altro, si è ritrovato a

---

<sup>76</sup> ICOM, *224 years of defining the museum*, 2020, p. 2.

<sup>77</sup> P. Vergo, in *Introduction*, 1989, in P. Vergo (a cura di), *The New Museology...*, 2006, p. II.

<sup>78</sup> C. Saumarez Smith, *Museums, Artefacts, and Meanings*, 1989, in *The New Museology...*, 2006, p. 9.

essere parte del *bookshop* del Victoria and Albert Museum, tanto da divenire il marchio delle V&A Enterprises. Con la ricollocazione in una dimensione commerciale, il museo lo aveva privato dell'attenzione del pubblico per le sue qualità artigianali e della possibilità di essere considerato come materia di studio storico-artistico<sup>79</sup>.



**Immagine 9.** Artefice inglese (sconosciuto), *Doorway*, 1680 ca. Fonte: Victoria and Albert.

Considerato che le scelte dei *curator*, così come il processo di acquisizione di artefatti, sono estremamente problematiche, venivano avanzate delle soluzioni per evidenziare la non neutralità del museo al pubblico. A causa della poca trasparenza delle istituzioni, gli spettatori erano portati a credere a un'autorità superiore e anonima, <<non sono

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 12 – 13.

incoraggiati a vedere la galleria come una costruzione arbitraria<sup>80</sup>>>. Saumarez Smith spiega:

Al centro di questa convinzione nell'autorità superiore dei musei c'è l'idea che questi forniranno un ambiente sicuro e neutrale in cui i manufatti saranno rimossi dalle transazioni quotidiane, le quali portano alla trasformazione e al decadimento del loro aspetto fisico<sup>81</sup>.

Il visitatore era condizionato a sposare un'interpretazione degli oggetti esposti considerata corretta perché imposta dall'alto, quasi fosse un atto fideistico. Per ovviare a questo problema, l'autore ha sottolineato l'urgenza di una presa di coscienza da parte del museo. Esso poteva assumersi le proprie responsabilità illustrando al pubblico le varie possibilità di *display* considerate, enunciando le motivazioni dietro alla decisione definitiva e le metodologie adottate, inserendo il nome di chi ha attuato queste scelte per scioglierle dell'anonimato. La non neutralità viene accettata come fatto ineluttabile.

Le fondamenta poste dalla *New Museology* e, in generale, l'humus postmoderno si riveleranno cruciali quando, nel dibattito museologico, il discorso sulle minoranze sociali si farà preponderante. La frammentarietà e il relativismo caratteristici di quest'epoca hanno portato alla crisi dei valori modernisti, ora interpretati come antropocentrici, occidentalocentrici ed eteropatriarcali. Queste scottanti tematiche saranno il focus del secondo capitolo di questo elaborato.

### **1.2.2 Il museo dell'iperconsumo: lo specchio della società tardocapitalista**

Abbiamo sondato la compagine teorica postmoderna, ma nella pratica museografica cosa accade? Come riportato nell'introduzione a questo capitolo, ci troviamo nell'era del tardo capitalismo. In questo frangente, la mercificazione del fatto culturale – teorizzata da Adorno e Horkheimer<sup>82</sup> – in ambito museale raggiunge l'apogeo coi “musei dell'iperconsumo” – espressione coniata dall'architetto Giancarlo De Carlo – che riflettono la società consumistica e spettacolarizzata del tempo.

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 28 – 29.

In questo momento di trasformazione, l'orientamento del museo muta in maniera decisiva, frammentaria e multidirezionale, dirigendosi verso una posizione pluralistica<sup>83</sup>. Con la perdita della sacralità e del suo status di <<contenitore di feticci>> tipica del modernismo, il museo si configura sempre più come “centro di animazione culturale”<sup>84</sup>. L'oggetto smarrisce la sua centralità, in quanto l'accento viene ora posto sulle attività svolte al suo interno, indirizzate all'intrattenimento di massa. Il dibattito museologico coevo si pone in maniera critica nei confronti delle funzioni museali e della relazione museo – pubblico, ma nella realtà dei fatti le istituzioni sorte in questo periodo si presentano come un'enorme macchina ludica, dedita a soddisfare i bisogni evasivi degli spettatori<sup>85</sup>. Sebbene rimanga tradizionale nell'impostazione, le aree destinate al consumo – *bookshops*, negozi di souvenir, ristoranti, café ecc. – hanno reso questo edificio un ibrido che incorpora elementi tratti dalla struttura del centro commerciale<sup>86</sup>. Da luogo che esige di essere frequentato attraverso rituali specifici, esso è divenuto un'estensione dello spazio pubblico da visitare nel tempo libero, magari in compagnia, mettendo in scena <<il tempo libero come tempo produttivo>><sup>87</sup>. Questo sviluppo è fortemente contraddittorio, dato che può essere collocato a metà strada fra l'arricchimento culturale della popolazione – tanto agognato dalle teorie museologiche – e la fruizione dell'arte come se fosse un qualsiasi bene di consumo. I musei di questo tipo, dunque, non si mostrano più come autorevoli depositari di alta cultura, bensì come luoghi asserviti alle logiche consumistiche e la loro frequentazione assume le forme di uno *status symbol* sociale *cool* da esibire fieramente<sup>88</sup>.

L'inizio della stagione dell'*ipermuseismo* viene fatta coincidere con la fondazione del Centre Pompidou nel 1977, considerato, appunto, il prototipo di questo genere di museo. L'edificio ha assunto una pregnanza iconica grazie alla veste architettonica che lo ha reso sia riconoscibile che riproducibile globalmente<sup>89</sup>. Un altro step

---

<sup>83</sup> A. Demma, *Ipermuseismo*, in A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 56.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>86</sup> F. Purini, *I Musei dell'Iperconsumo*, 2002, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumismo*, Melfi (Potenza), Libria, 2008, p. 11.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>88</sup> A. Demma, *Ipermuseismo*, in A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 57.

<sup>89</sup> S. Summa, *Nuovi musei tra iperconsumo e ipertrofia*, 2006, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei...*, p. 95.



fondamentale, in tal senso, è stata la riorganizzazione del Grand Louvre assegnata nel 1989 all'architetto Ieoh Ming Pei, quest'ultimo ha lasciato quasi immutata la parte storica e lavorato, invece, nel sottosuolo, allo scopo di regolare gli ingenti flussi di visitatori. La sezione sotterranea è visibile dall'ampio spiazzo antistante grazie a due piramidi vetrate di diverse dimensioni: nonostante la longevità del museo, la grande piramide vitrea centrale si è rivelata un successo ed è divenuta un'icona del Louvre al pari dei capolavori storico-artistici ospitati nella struttura. L'architettura che rivaleggia agonisticamente con le opere d'arte delle collezioni museali ha un precursore col Museo Guggenheim di New York progettato da Wright. Non a caso il fratello minore, il Guggenheim di Bilbao, ha fatto dello spettacolo architettonico il proprio vessillo. L'architettura come elemento essenziale per la comunicazione del museo torna ad avere rilevanza – si ricordi il ruolo fondamentale che aveva nell'approccio museografico storicistico ottocentesco – proprio quando, dal punto di vista teorico, la definizione di museo stava perdendo specificità, allargandosi<sup>90</sup>. Vi è, inoltre, da considerare come queste nuove strutture abbiano impattato sull'ambiente circostante e sul tessuto urbano. Tra XX e XXI secolo il museo è divenuto <<icona della contemporaneità<sup>91</sup>>> e, per tal motivo, è nell'interesse di ogni architetto progettarne almeno uno. Il particolare riguardo nei confronti dell'istituzione museale è dato anche dalla possibilità di poter riqualificare un'area degradata – si pensi alla Tate Modern – o, addirittura, una città intera grazie a questi interventi. Nei casi più felici – come per il Guggenheim di Bilbao, tanto che è stata formulata l'espressione “effetto Bilbao” per illustrare questo fenomeno – il museo diventa simbolo della cittadina, la quale acquisisce riconoscenza su scala globale e diventa meta turistica, contribuendo al rin vigorimento dell'economia locale.

---

<sup>90</sup> P. C. Marani, R. Pavoni, *Il trionfo dell'architetto. Il museo come opera d'arte e la sua negazione*, in P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Epub (ed.), Padova, Marsilio, 2006, Adobe Digital Editions.

<sup>91</sup> S. Summa, *Icona della contemporaneità*, in S. Summa, *Musei II. Architetture 2000-2007*, Milano, Motta Architettura, 2007, p. 9.



**Immagine 10.** Ieoh Ming Pei, Piramide del Louvre, 1989. Fonte: Picweb.

Oltre all'immagine spettacolare e alla pluralità di nuove funzioni, il “museo dell'iperconsumo” attira “il popolo dell'arte” attraverso le iniziative proposte, inseribili in una programmazione di eventi impacchettati – la pianificazione, dal *display* fino alla promozione attuata coi mezzi di comunicazione di uso comune, è rigorosamente pensata per sedurre più persone possibili – come un vero e proprio prodotto da vendere, nella fattispecie ci si riferisce alle mostre *blockbuster*<sup>92</sup>. Franco Purini, nel trattare l'importanza della comunicazione nell'ambito artistico contemporaneo, afferma: <<se una cosa non è comunicata, se, in altre parole, non diventa un evento, essa finisce in pratica con il non esistere<sup>93</sup>>>. Lo sfruttamento delle più recenti potenzialità mediali e lo stare al passo coi tempi in termini comunicativi e promozionali sono fondamentali per l'esistenza delle realtà museali dall'epoca postmoderna a oggi. Volendo cavalcare l'onda dell'industria del turismo, il museo si organizza, oltretutto, come struttura turistica accentuando l'uso di informazioni sintetiche, la tendenza alla spettacolarizzazione e l'aggiunta di servizi forniti al

---

<sup>92</sup>S. Summa, *Nuovi musei tra iperconsumo e ipertrofia*, 2006, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei...*, p. 96.

<sup>93</sup> F. Purini, *I Musei dell'iperconsumo*, 2002, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei...*, pp. 8 – 9.

visitatore<sup>94</sup>. Per mettere in atto una strategia convincente i musei prendono spunto da alcuni spazi sociali – che il filosofo Marc Augé definisce “nonluoghi” - ossia parchi a tema come *Disneyland*, grandi magazzini, fiere. Alcune modifiche strutturali applicate a istituzioni di vecchia fondazione, infatti, non sono dovute necessariamente a esigenze architettoniche, bensì da interessi di mercato<sup>95</sup>.

Chiudiamo questo viaggio nella storia dei musei e della museologia del XX secolo – prima di passare alla disamina di tre rilevanti casi di studio postmoderni – con una considerazione: è possibile, per la cultura, esistere in un contesto capitalista senza piegarsi alle logiche di mercato? Non è troppo frettoloso giudicare negativamente i musei che si inseriscono nella compagine dell’industria culturale, quando noi stessi siamo costretti a partecipare alla macchina capitalistica per sopravvivere? Una cosa è certa: le modalità museali delineate in questo sottocapitolo continuano a far parte della nostra contemporaneità e, anzi, ora sono più pervasive che mai con l’avvento dei social network. La concorrenza per la nostra attenzione oggi è spietata. Così, anche nell’epoca digitale, i musei si ritrovano ancora a dover rincorrere la tecnologia, al fine di poter far fronte efficacemente alle sfide del presente.

---

<sup>94</sup> A. Demma, *Ipermuseismo*, in A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 59.

<sup>95</sup> S. Summa, *Nuovi musei tra iperconsumo e ipertrofia*, 2006, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei...*, p. 100.

### 1.3 Tre declinazioni del museo postmoderno: un approfondimento

In quest'ultima parte del primo capitolo verranno considerati in maniera più approfondita tre edifici museali che hanno visto la luce in epoca postmoderna: il Guggenheim di Bilbao, il Centre Pompidou di Parigi e la Tate Modern di Londra.

#### 1.3.1. Centre Pompidou: il prototipo del museo postmoderno

31 gennaio 1977: apre le sue porte il Centre Pompidou – detto anche *Beaubourg*, in riferimento alla zona in cui è stato edificato – di Parigi. Già dal 1969, in una lettera indirizzata al ministro degli *Affaires Culturelles*, il presidente della Repubblica Georges Pompidou aveva espresso la volontà di costruire un “centro culturale” nella capitale francese <<non soltanto per comprendere un ampio museo di pittura e scultura, ma anche installazioni speciali per la musica, la discografia e, eventualmente, il cinema e la ricerca teatrale. Sarebbe auspicabile potesse includere anche una biblioteca<sup>96</sup>>>, un luogo adatto, insomma, a ospitare le più innovative sperimentazioni nei campi delle arti. Individuò fin da subito il *Plateau Beaubourg* come l'area ideale per mettere in pratica il suo piano, sebbene all'epoca vi fosse l'intenzione di trasformarla in un parcheggio.

Relativamente fallimentari erano stati i tentativi di creare l'istituzione perfetta per contenere l'arte del XX secolo, si pensi al Palais de Tokyo (1947) – il primo museo dedicato all'arte moderna in Francia – e al Centro nazionale d'arte contemporanea (CNAC), una sorta di archivio dell'arte presente sorto negli anni Sessanta<sup>97</sup>. Il Centre Pompidou incarna queste due istanze, allineandosi concettualmente con le più recenti teorie museologiche. Si tratta, dunque, di un museo totale, adempimento della *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) wagneriana, che si propone come spazio utopico per esporre l'operato di avanguardie e neoavanguardie<sup>98</sup>. L'interdisciplinarietà

---

<sup>96</sup> G. Pompidou, *Lettre à Edmond Michelet*, 13 dicembre 1969, p. 3. Fonte: Institut Georges Pompidou, <https://www.georges-pompidou.fr/georges-pompidou/portail-archives/lettre-edmond-michelet-au-sujet-du-projet-beaubourg>.

<sup>97</sup> E. Del Drago, *Una nuova idea di museo*, in E. Del Drago, *Centre Georges Pompidou. Parigi*, Milano, Mondadori, 2008, p. 12.

<sup>98</sup> A. Demma, *Museo totale, museo globale. Il caso Beaubourg*, A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 38.

è l'elemento fondante del *Beaubourg*, sia fra le diverse produzioni culturali che fra gli organismi operanti all'interno di esso.

Queste brevi linee guida erano state riportate nel bando del concorso per la costruzione della struttura e, tra gli innumerevoli progetti sottoposti all'attenzione giuria, la decisione pressoché unanime ricadde sulla proposta di due giovani architetti alle prime armi: Renzo Piano e Richard Rogers. Questo edificio di natura squisitamente sperimentale trasmette anche solo attraverso la scelta dei materiali – vetro e acciaio – l'urgenza di apertura verso l'esterno e il desiderio di distruggere l'immagine simbolica del museo come tempio<sup>99</sup> – a tal proposito, si veda il pensiero di Cameron<sup>100</sup>. Purini, dopo averlo definito il <<capostipite<sup>101</sup>>> del “museo dell'iperconsumo”, afferma:

Deponendo qualsiasi registro architettonico elevato ma scegliendo al contrario un idioma basso il parallelepipedo metallico parigino è divenuto un monumento malgrado le sue intenzioni fossero quelle di contestare ogni volontà celebrativa e qualsiasi ambizione di durare, smentita dal tono effimero della sua figura. Scaturito dalle profezie urbane del gruppo Archigram, che all'inizio degli anni Sessanta aveva gettato i semi della futura high tech, l'opera degli allora giovanissimi architetti si è velocemente trasformata da icona aggressiva a manufatto cordiale, gigantesco dispositivo meccanico che invita i suoi visitatori a una esplorazione giocosa dei suoi spazi e di ciò che essi contengono, pur conservando una sua surrealistica estraneità rispetto al contesto<sup>102</sup>.

L'aspirazione all'espansione completa dell'istituzione museale espressa nelle teorie museologiche a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta trova qui la sua realizzazione: sin da subito il centro – definibile come <<fabbrica della cultura presente<sup>103</sup>>> - ha intrattenuto uno stretto rapporto con Parigi e la sua comunità, in forza soprattutto dei peculiari servizi forniti al pubblico, come la caffetteria, il *bookshop*, il ristorante, il teatro, il cinema, la biblioteca, il negozio di souvenir<sup>104</sup>. Grazie alla sua polifunzionalità e alla sua multidisciplinarietà, il Centre ha riscosso un enorme successo fra i visitatori: dedicato all'intrattenimento delle masse, si è fatto ben presto portavoce della società civile<sup>105</sup>.

---

<sup>99</sup> E. Del Drago, *Una nuova idea di museo*, in E. Del Drago, *Centre Georges Pompidou. Parigi...*, p. 13.

<sup>100</sup> *Ivi*, pp. 30 – 32.

<sup>101</sup> F. Purini, *I Musei dell'Iperconsumo*, 2002, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei...*, p. 15.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>103</sup> E. Del Drago, *Una nuova idea di museo*, in E. Del Drago, *Centre Georges Pompidou. Parigi...*, p.11.

<sup>104</sup> A. Demma, *Museo totale, museo globale. Il caso Beaubourg*, A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 38.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 38.



**Immagine 11.** Renzo Piano e Richard Rogers, Centre Pompidou, 1977. Fonte: Artribune.

A causa della sua sostanziale diversità dalle teorizzazioni in ambito museologico che si stavano tenendo in quegli anni, il *Beaubourg* non mancò di attirare diverse critiche a sé. Le più rilevanti sono quelle espresse da Jean Baudrillard, il quale si dimostrò scettico nei confronti di quest'ultimo. Nel saggio *L'effetto Beaubourg. Implosione e dissuasione* (1977) ha attuato un parallelismo singolare col mondo del cinema, dichiarando che il *Beaubourg* «funziona come un inceneritore assorbendo tutta l'energia culturale, divorandola – un po' come il monolite nero in *2001 [Odissea nello Spazio]*<sup>106</sup>». L'intellettuale francese aveva una visione negativa del museo d'intrattenimento, in quanto, a suo parere, il consumismo applicato alla cultura non poteva far altro che far collassare l'istituzione museale:

Le masse si scagliano verso il Beaubourg come si precipitano sui luoghi di catastrofe, con lo stesso inarrestabile slancio [...] Le si invita a partecipare, a simulare, a giocare con dei modelli, ma esse fanno di meglio e di più: partecipano e manipolano così bene da cancellare il senso che si voleva dare all'operazione [...] una sorta di parodia, di ipersimulazione in risposta alla simulazione culturale, trasforma le masse, che dovrebbero

---

<sup>106</sup> J. Baudrillard, *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, 1977, in J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Parigi, Galilée, 1981, p. 93.

essere solamente il bestiame della cultura, negli effettori dell'uccisione di questa, di cui Beaubourg era solo l'incarnazione vergognosa<sup>107</sup>.

Le masse si configuravano dunque, come parte attiva nella morte della cultura, che avveniva in uno scenario da museo – un <<monumento di dissuasione culturale<sup>108</sup>>> - che serviva solamente a salvare la finzione umanistica di essa<sup>109</sup>.

Jorge Glusberg, dal suo canto, ha applicato la teoria mcluhaniana sulla meteorologia dei media al campo museologico, coniando due espressioni: “musei caldi” e “musei freddi”. I “musei caldi” sono quelli che forniscono al pubblico un grosso quantitativo di informazioni, generando, conseguentemente, un metodo di fruizione passivo delle opere – un esempio è il Guggenheim Museum di New York. Il Centre Pompidou appartiene, invece, alla categoria dei “musei freddi”, visto che, esponendo un quoziente informativo minore, stimola una partecipazione attiva dei visitatori. Glusberg, contrariamente a Baudrillard, nutre un'opinione positiva del *Beaubourg*, visto come modello di una trasformazione che avrebbe dovuto coinvolgere il sistema museale nel complesso permettendo ai visitatori di farsi attori della cultura<sup>110</sup>.

Aldilà delle reazioni positive o negative, è innegabile che il Centre Pompidou abbia costituito uno spartiacque nelle vicende museografiche novecentesche. Con la sua forma di agorà aperta allo scambio di esperienze e culture<sup>111</sup> e la sua polivalenza, ha influenzato il museo come lo conosciamo ora.

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, pp. 100 – 101.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>109</sup> A. Demma, *Museo totale, museo globale. Il caso Beaubourg*, A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 40.

<sup>110</sup> J. Glusberg, *L'ultimo museo. Musei freddi e caldi, vecchi e nuovi, immaginari, integrati*, Palermo, Sellerio, 1983.

<sup>111</sup> C. Ribaldi, *Introduzione*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, p. 29.



### 1.3.2 Guggenheim di Bilbao: quando i musei diventano un *franchise*

Non esiste esempio più eclatante di museo postmoderno della sede del Guggenheim eretta a Bilbao, nella regione basca della Spagna. In sé racchiude tutti gli elementi della museografia dell'epoca: l'iperconsumo, la spettacolarità architettonica – si parla, infatti, di “archiscultura” – e la riqualificazione territoriale. Progettato dall'archistar Frank O. Gehry e costruito fra il 1991 e il 1997, il Guggenheim Bilbao Museoa è frutto dell'intensa collaborazione fra l'amministrazione dei Paesi Baschi e la Solomon R. Guggenheim Foundation. A fine anni Ottanta la Fondazione, sotto la direzione di Thomas Krens, valutava l'idea di espandersi su scala globale: l'obiettivo era favorire la circolazione internazionale delle mostre e dotarsi di uno spazio adatto all'esposizione delle opere dell'arte del presente di grandi dimensioni o realizzate con materiali particolari – non sempre ospitabili nelle sedi tradizionali come quella della Grande Mela o il Museo Peggy Guggenheim di Venezia<sup>112</sup>.

Si è optato, dunque, per Bilbao – città industriale in decadenza a causa di una crisi economica generata dalla chiusura di diverse fabbriche navali e siderurgiche – per via della trasformazione, promossa dal governo basco, che stava attraversando: da centro dedito al settore secondario, Bilbao stava rinascendo come polo universitario e culturale<sup>113</sup>. Diversi architetti di fama mondiale, infatti, vi stavano svolgendo interventi nello stesso periodo, come ad esempio Santiago Calatrava con l'aeroporto (2000) o Norman Foster con le stazioni della metropolitana (1995).

Nel suggestivo prospetto del museo sul fiume Nervion, si può notare come il Guggenheim di Bilbao ricordi una nave arenata. Gehry ha realizzato il progetto usufruendo, come suo solito, del software industriale CATIA: ciò che ne è risultato è un edificio – reputato, addirittura, il simbolo del XX secolo – costituito dall'intersecazione di elementi plastici rivestiti di titanio, la cui luminescenza rende la struttura vibrante e mutevole, di una spettacolarità senza eguali<sup>114</sup>. Il critico d'arte Herbert Muschamp in un articolo scritto – pubblicato nello stesso anno di apertura del Bilbao Museoa – per il “New York Times” intitolato *The Miracle in Bilbao*, ha

---

<sup>112</sup> P. C. Marani, R. Pavoni, *Il trionfo dell'architetto. Il museo come opera d'arte e la sua negazione*, in P. C. Marani, R. Pavoni, *Musei...*, Epub.

<sup>113</sup> *Ibidem*, Epub.

<sup>114</sup> A. Demma, *Ipermuseismo*, in A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 62.



dichiarato: <<Il Guggenheim di Bilbao è una causa di orgoglio collettivo. Se una lezione può essere recuperata dal deserto dipinto in cui l'architettura americana si è arenata negli ultimi anni, è questa: quando una cultura si accontenta di qualcosa di meno che eccezionale, non si può dire quanto in basso affonderà<sup>115</sup>>>. Due anni dopo, sempre fra le pagine del Times, ha reiterato il concetto di eccezionalità del lavoro – e del cosiddetto “effetto Bilbao” che ne è conseguito – di Gehry con: <<L'architettura non sarà mai più la stessa. Le città non saranno mai più le stesse<sup>116</sup>>>. Uno spettacolo per gli occhi, similmente a quanto si era detto per il Guggenheim di Wright. L'architetto postmoderno ha rivelato, a proposito dell'archiscultura e del rapporto con l'opera del predecessore:

Pensavo che l'edificio museale dovesse sottomettersi all'arte. Gli artisti con cui ho parlato mi hanno detto “no”: volevano un edificio che fosse ammirato dalla gente, non un contenitore neutrale. Anche Thomas Krens mi ha stimolato ad essere più aggressivo, sottolineando che a New York, gli artisti avevano criticato o odiato la rotonda di Wright, ma vi avevano fatto cose eccitanti<sup>117</sup>.



**Immagine 12.** Frank O. Gehry, Guggenheim di Bilbao, 1997. Fonte: Guggenheim Foundation.

---

<sup>115</sup> H. Muschamp, *The Miracle in Bilbao*, in “The New York Times”, 7 settembre 1997. Fonte: The New York Times, <https://www.nytimes.com/1997/09/07/magazine/the-miracle-in-bilbao.html>.

<sup>116</sup> H. Muschamp, *Culture's Power Houses; The Museum Becomes An Engine of Urban Redesign*, in “The New York Times”, 21 aprile 1999. Fonte: The New York Times, <https://www.nytimes.com/1999/04/21/arts/culture-s-power-houses-the-museum-becomes-an-engine-of-urban-redesign.html>.

<sup>117</sup> F. O. Gehry, in L. Basso Peressut, *Musei. Architetture 1990 – 2000*, Milano, Motta Architettura, 1999, p. 29.

Grazie alla costruzione della sede del Guggenheim, la quale è venuta a configurarsi come *landmark* della città<sup>118</sup>, Bilbao ha vissuto una rinascita e si è guadagnata il titolo di meta turistica. Nel resto del mondo altre città cercano disperatamente, tuttora, il proprio “effetto Bilbao”, un riscatto economico, investendo nella costruzione di strutture per l’arte contemporanea.

Purini nota come il <<logo Guggenheim>> abbia trasceso i confini dell’ambito artistico per entrare nell’immaginario comune e sostituito, in una certa misura, la città di Bilbao e l’area di New York dove si trova l’edificio di Wright<sup>119</sup>. Il Bilbao Museoa, infatti, si inserisce nella dinamica dei musei dell’iperconsumo perché implicato nel progetto – avviato da Krens – *Global Guggenheim*: attualmente la fondazione conta delle sedi a New York, Venezia, Bilbao, Berlino, Las Vegas e Abu Dhabi. L’istituzione museale si fa dunque marchio, *franchise* o, come direbbe Paul Werner, *Museo S.p.A.*, sottostando di conseguenza a logiche capitalistiche. Avendo operato per ben nove anni nella “società madre” newyorkese, attraverso l’omonimo *phamplet* Werner si propone di svelare i meccanismi sottostanti al museo assimilato a multinazionale. Torna ancora il tema adorniano della reificazione del fatto culturale.

L’accento polemico sulla gestione della Fondazione da parte di Krens, si concentra sugli interessi prettamente economici portati avanti da quest’ultimo. Un tono sfacciatamente ironico costella il breve saggio – si consideri l’incipit, posto nella premessa, che recita <<in realtà a me Tom Krens stava simpatico<sup>120</sup>>> - denso di informazioni sul funzionamento della macchina Guggenheim. In essa il valore aurale è stato completamente messo da parte per favorire le esposizioni temporanee, le cosiddette mostre *blockbuster*, spesso non aventi nulla a che vedere con le collezioni del museo o l’arte in generale. Nella fattispecie fa riferimento a *The Art of Motorcycle* e all’antologica su Giorgio Armani. Parlando delle attività del *Global Guggenheim* rivela:

Anche se il Guggenheim poteva essere associato al formaggio di capra, alle motociclette o ai vestiti Armani, era follia pensare che potesse esserlo allo stesso modo in cui Roma viene associata al Colosseo. Alcuni visitatori venivano solo per l’architettura e

---

<sup>118</sup> M. T. Fiorio, *Il museo verso il XXI secolo: grandi architetti, il museo come landmark, la competizione con le mostre*, in M. T. Fiorio, *Il museo nella storia...*, p. 165.

<sup>119</sup> F. Purini, *Gli ipermusei e il popolo dell’arte*, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei...*, p. 29.

<sup>120</sup> P. Werner, *Premessa*, in P. Werner, *Museo S.p.A. La globalizzazione della cultura*, X. Rodriguez (trad.), Monza, Johan & Levi Editore, 2009, p. 9.

detestavano le mostre; altri venivano solo per le motociclette ma detestavano l'architettura [...] Krens stava guidando la navicella madre verso un punto in cui nessuno aveva ancora osato avventurarsi: l'esercizio dell'autorità senza alcun rispetto del contesto. Ma se l'unica lezione che il museo aveva da offrire era l'autorità del capitalismo selvaggio, tanto valeva andare direttamente a fare shopping. [...] Krens voleva trasformare il capitale simbolico in capitale finanziario e viceversa [...] A Bilbao gli era andata bene, in parte grazie alla sagacia dell'architetto, in parte grazie a un sostegno finanziario considerevole [...] Il problema era che Krens si comportava come se i risultati ottenuti a Bilbao potessero ripetersi all'infinito<sup>121</sup>.

A più riprese si evince il fatto che Krens agiva spesso senza alcun riguardo per il benessere culturale della Fondazione, piegandosi completamente al capitale. Anche Rosalind Krauss lo ha menzionato in *The cultural logic of the Late Capitalist Museum*, articolo pubblicato nella rivista "October" nel 1990. In occasione del massiccio acquisto di un corpus di opere minimaliste da parte del Guggenheim, la critica d'arte statunitense ha fatto emergere il copioso utilizzo dell'espressione "industria museale" che faceva l'allora direttore della Fondazione, il fatto che sottolineasse il bisogno di acquisizioni e fusioni e che si riferisse alle attività del museo, come ad esempio mostre e cataloghi, col termine "prodotti"<sup>122</sup>.

Secondo Demma, le esperienze negative emerse in seno al Guggenheim come *franchise*, suggeriscono cautela nel decretare il trionfo dell'ipermuseismo<sup>123</sup>. Tuttavia, non si può ignorare l'ascendente che le politiche di Krens hanno avuto in altri grandi musei. Si pensi all'inaugurazione, avvenuta nel 2017, della sede collaterale del Louvre, situata ad Abu Dhabi.

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, pp. 44 – 45.

<sup>122</sup> R. Krauss, *The cultural logic of the Late Capitalist Museum*, in "October", vol. 54, autunno 1990, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, p. 15.

<sup>123</sup> A. Demma, *Ipermuseismo*, in A. Demma, *Il museo come spazio critico...*, p. 66.

### 1.3.3 Tate Modern: un'occasione mancata

Differentemente dai casi in precedenza esaminati, la Tate Modern non è sorta per merito all'iniziativa di un politico illuminato o di un'amministrazione governativa impegnata in un'operazione di riqualificazione urbana. Il primo museo dedicato all'arte del XX secolo di Londra è figlio di una scelta operata da un gruppo di curatori<sup>124</sup>. Nel 1992, infatti, la Tate Gallery – fondata nel 1897 dal magnate Sir Henry Tate, situata in un edificio dallo stile neopalladiano a Millbank – decise di far edificare uno spazio votato esclusivamente all'arte coeva. Il governo presente all'epoca non dimostrò mai alcun tipo di considerazione per questa iniziativa, semplificando, paradossalmente, il lavoro ai soggetti interessati<sup>125</sup>. La Tate, trovandosi priva di uno luogo dove esporre e conservare degnamente le sempre più crescenti acquisizioni, voleva trasferire una parte della propria collezione altrove.



**Immagine 13.** Herzog & de Meuron, Tate Modern, 2000. Fonte: Wikipedia.

---

<sup>124</sup> M. Alicata, in *Uno spazio per l'arte*, in M. Alicata, *Tate Modern. Londra*, Milano, Mondadori, 2008, p. 12.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 12.

Nella discussione circa la sede della futura Tate, si considerò la costruzione di un edificio *ex novo*, ma alla fine si optò per l'acquisto e la riqualifica di una struttura preesistente. La scelta ricadde sulla vecchia centrale elettrica di Bankside, caduta in disuso negli Ottanta: il massiccio fabbricato in mattoni – comprato nel 1994 – offriva spazi molto ampi, adatti a ospitare le variegata forme artistiche novecentesche, inoltre, il terreno circostante forniva la possibilità di attuare degli ampliamenti<sup>126</sup>. Al bando indetto per la conversione del sito risposero architetti di spicco, tra cui Renzo Piano, ma il compito venne affidato al duo svizzero Herzog & de Meuron che, intelligentemente, decise di preservare l'involucro esterno, in modo da concentrarsi sull'interno: con lo sgombero dei vecchi macchinari presenti nelle sale – da cui si è ricavato, tra l'altro, il cuore dell'edificio, la celebre *Turbine Hall* – apparvero delle grandi aree espositive. Sotto l'egida del direttore Nicholas Serota, la Tate Modern aprì al pubblico nel maggio del 2000. In tale frangente, la Tate Gallery venne rinominata Tate Britain, focalizzandosi solo sulle opere di artisti britannici<sup>127</sup>.

Nel *Round Table*, apparso sul numero di “October” del 2001, un gruppo di artisti, critici e curatori dibatté in merito alla nuova istituzione. La discussione verteva perlopiù sulle modalità di *display*, sulla relazione col panorama artistico contemporaneo, nello specifico britannico, e sulla visione del modernismo veicolata dal museo. L'artista Alex Potts, tuttavia, fu l'unico a sottolineare l'estraneità della Tate Modern alle problematiche scottanti dell'epoca, come il multiculturalismo<sup>128</sup>.

La questione dell'esclusione di prospettive extraoccidentali è stata toccata da Alana Jelinek nel suo *Working within and against Tate Modernism* (2001), ove ha denunciato l'eurocentrismo insito alla Tate Modern. Apparentemente la problematica era già nota alla direzione:

Un'altra risposta al problema della mancanza di *expertise* o dell'ampiezza della comprensione dei curatori sarebbe quella di impiegare coloro che hanno *expertise* al di fuori di una prospettiva teorica occidentale. È stato pubblicamente notato da Nicholas Serota che alla Tate Modern bisogna affrontare la situazione occupazionale, dove praticamente nessuna persona dignitosa non europea occupa posizioni di autorità o

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>127</sup> M. Nixon, A. Potts, B. Fer, A. Hudek, J. Stallabrass, *Round Table: Tate Modern*, in “October”, vol. 98, autunno 2001, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, p. 3.

<sup>128</sup> M. Nixon, A. Potts, B. Fer, A. Hudek, J. Stallabrass, *Round Table: Tate Modern...*, p. 5.

competenza. La Tate Modern necessita di un impegno strategico al fine di considerare i *bias* eurocentrici in ogni sua decisione<sup>129</sup>.

Per Jelinek la mancanza di rappresentazione di visioni non occidentali in questo museo non si esprimeva solo nella selezione delle opere, ma anche in quella del personale lavorativo.

Okwui Enwezor, curatore e critico d'arte nigeriano, nell'illuminante saggio *The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition* (2003) – questo testo ritornerà nel secondo capitolo, per quanto concerne la decolonizzazione museale – si è detto insoddisfatto delle scelte curatoriali attuate dal team della Tate. A suo parere, si trattava di una mancata occasione per ripensare criticamente alla collezione e, in generale, al concetto di arte moderna. Il *display*, basato su una sequenza tematica anziché cronologica, avrebbe potuto fornire spunti interessanti, se non fosse per l'eurocentrismo dimostrato dai curatori. In particolar modo, riteneva disturbanti le decisioni prese nella sezione *Nude/Action/Body*: è evidente la delusione dovuta alla confrontazione fra reperti documentaristici di matrice coloniale e opere d'arte occidentali. Enwezor, a tal proposito, disse:

Ciò che suggerisce questo tema è una serie di trasformazioni nelle modalità in cui il corpo è stato usato nell'arte moderna e contemporanea. [...] Ma cosa dobbiamo pensare di ciò che segue immediatamente questo primo incontro con il corpo nella galleria successiva? Quando entriamo in questa galleria, cosa troviamo? Troviamo una piccola vetrina etnografica incassata in una delle pareti della stanza. A sinistra del muro c'è un monitor LCD discretamente posizionato che riproduce estratti di due film, uno di Michel Allegret e Andre Gide, *Voyage to the Congo* (1928), e l'altro, un anonimo film d'archivio, *Manners and Customs of Senegal* (1910). [...] Sebbene temporalmente e spazialmente distanti, possiamo raggruppare questi due film all'interno di un genere ben noto, un sistema di conoscenza che appartiene al discorso degli studi [documentari] filmici, coloniali ed etnografici, dei popoli "primitivi". (Si sa già molto del fascino modernista occidentale per i corpi dei popoli "primitivi", insieme ai loro correlati orientalisti, vale a dire che il concetto di alterità non era solo importante per il modernismo occidentale, ma era anche necessario come fulcro di differenziazione)<sup>130</sup>.

Un confronto più virtuoso – e anche di una certa complessità semantica – si sarebbe potuto avere, a suo parere, accostando le opere dei celebri nomi del modernismo occidentale – si pensi a Picasso e alla sua ispirazione tratta dai manufatti conservati in musei etnografici – a personalità come Fani-Kayode, artista anglo-nigeriano che

---

<sup>129</sup> A. Jelinek, *Working within and against Tate Modernism*, in "Third Text", vol. 15, Londra, inverno 2001 – 2002, p. 63.

<sup>130</sup> O. Enwezor, *The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, in "Research in African Literatures", vol.4, inverno 2003, Bloomington (Indiana, Stati Uniti), Indiana University Press, p. 64.

lavorava, mediante l'autoritratto, sullo stereotipo razzista nella rappresentazione dei corpi neri <<come veicoli d'idealizzazione, come soggetti desideranti e desiderabili, come consapevoli della riduzione a puro oggetto di spettacolo etnografico<sup>131</sup>>>. Considerato questo sostrato critico-interpretativo estremamente ricco, Enwezor si sorprese di una mancanza simile.

Sono passati vent'anni, ormai, dalla critica mossa da Okwui Enwezor e in ambito museale sono stati fatti considerevoli passi in avanti, i quali verranno menzionati più avanti. La chiusura del primo capitolo di questo elaborato con delle considerazioni di tipo decoloniale rappresenta una scelta conscia, in quanto si auspica possano fungere da ponte coi temi che seguiranno: le sfide contemporanee.

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 65.

## CAPITOLO 2 - Verso il museo contemporaneo: le sfide del XXI secolo

### 2.1 Decolonizzare le collezioni e le pratiche

Come constatabile nel capitolo precedente, i musei di tradizione modernista si sono dimostrati a più riprese inadeguati nell'affrontare le scottanti problematiche che caratterizzavano le consistenti trasformazioni politico-sociali avvenute secondo Novecento. A tal ragione, al volgere del secolo breve si è assistito a un fiorire di teorizzazioni volte a rispondere alle rinnovate esigenze societarie. Fra le questioni più rilevanti vi è il processo di decolonizzazione: oltre al mutato panorama artistico mondiale – ora frammentato in moltissimi centri di interesse in una <<complessa configurazione geopolitica>> che vede le <<relazioni di scambio come conseguenza della globalizzazione a seguito dell'imperialismo>>, ovvero quell'organismo che Okwui Enwezor ha definito <<costellazione postcoloniale>><sup>132</sup> – ci sono innanzitutto da considerare i torbidi passati degli Stati europei e la riflessione riservata ai manufatti sottratti alle ex colonie. Nell'attuale epoca fatta di innumerevoli “post” – postumano, postmodernismo, poststoricismo, postfordismo<sup>133</sup> ecc. – è necessario soffermarsi sul discorso postcoloniale e antirazzista, al fine di analizzare attentamente le nuove proposte e strategie messe in atto in ambito museale per sanare l'enorme onta di cui si è macchiata la civiltà europea ai danni dei Paesi del sud globale e per superare gli anacronistici paradigmi eurocentrici nella pratica curatoriale. In una società sempre più multiculturale per merito dei fenomeni migratori, queste sfide sono di primaria importanza.

---

<sup>132</sup> O. Enwezor, *The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition...*, p. 58.

<sup>133</sup> S. Mezzadra, *La condizione postcoloniale*, in S. Mezzadra, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Verona, Ombre Corte, 2008, p. 23.



### 2.1.1 La percezione delle popolazioni, delle culture e dei manufatti extraoccidentali

Il fenomeno coloniale si può rintracciare sin dagli albori della storia delle civiltà, ma non ha mai avuto la portata del colonialismo moderno di matrice europea, comunemente definito come “imperialismo”. Ania Loomba, studiosa indiana, critica le sbrigative accezioni della divisione marxista in colonialismo pre-capitalista e capitalista, in quanto crede che il colonialismo pre-capitalista non sia stato influenzato dal capitalismo, bensì che esso abbia trovato ragion d’essere attraverso lo <<squilibrio economico>> attuato nei territori soggiogati, il quale ha contribuito allo sviluppo industriale europeo<sup>134</sup>. Nonostante ciò, appoggia la tesi di Lenin secondo cui l’imperialismo sia il grado più alto del colonialismo. Viene riportato, infatti, che negli anni Trenta del Novecento ben l’84,6% della superficie terrestre era sottoposto a una dominazione di tipo colonialista<sup>135</sup>. Sebbene ogni azione coloniale avesse la propria specificità, Loomba sottolinea una cruciale similitudine:

Con l'espansione coloniale europea e la costruzione delle nazioni, queste idee più antiche [n.d.R. si riferisce ai pregiudizi rinascimentali nei confronti dei “Mori”, ovvero gli arabi di religione islamica] (e le loro contraddizioni) venivano avvalorate, diffuse e rielaborate. Nonostante l'enorme differenza fra le imprese coloniali delle varie nazioni europee, esse sembrano dar vita a stereotipi piuttosto simili in relazione agli emarginati, sia quelli che vagano lontano in zone remotissime del mondo, sia quelli (come gli irlandesi) che si nascondono purtroppo nelle vicinanze di casa. Quindi la pigrizia, l'aggressività, la violenza, l'avidità, la promiscuità sessuale, la bestialità, il primitivismo, l'innocenza e l'irrazionalità sono attribuiti (spesso in maniera contraddittoria e incoerente) dai colonizzatori inglesi, francesi, olandesi, spagnoli e portoghesi ai turchi, agli africani, agli indiani d'America, agli ebrei, agli indiani, agli irlandesi e ad altri<sup>136</sup>.

Questa struttura egemonica si è dotata, inoltre, di un apparato teorico pseudoscientifico volto a giustificare l’assoggettamento delle popolazioni extraeuropee: il concetto di “razza”. Tra Settecento e Ottocento vennero concepite delle teorie con lo scopo di definire le categorie razziali dal punto di vista biologico e naturale, correlando caratteristiche fisiche e somatiche a tratti comportamentali e caratteriali, in modo da legittimare la gerarchia fra “razze”<sup>137</sup>. Se il padre della fisiognomica Johann Kaspar Lavater credeva di poter stabilire l’inclinazione al crimine tramite l’osservazione

---

<sup>134</sup> A. Loomba, *Definire i termini: colonialismo, imperialismo, neocolonialismo, postcolonialismo*, in A. Loomba, *Colonialismo/postcolonialismo*, 1998, F. Neri (trad.), Roma, Meltemi, 2000, pp. 20 – 21.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>136</sup> A. Loomba, *Identità coloniali e postcoloniali*, in A. Loomba, *Colonialismo/postcolonialismo...*, p. 114.

<sup>137</sup> G. Fabbri, *Razza e razzismo: un approccio teorico e storico*, in G. Fabbri, *Sguardi (post)coloniali. Razza, genere e politiche della visibilità*, Verona, Ombre Corte, 2021, p. 27.

dell'aspetto esteriore, l'anatomista olandese Peter Camper aveva formulato "l'angolo facciale": attraverso il calcolo svolto su soggetti europei e africani, sosteneva che l'angolo degli europei fosse di 97 gradi – numerazione molto vicina ai 100 gradi dell'ideale di bellezza winckelmanniano – mentre quello degli africani ammontava a 70 gradi, avvicinandoli, secondo Camper, ai lineamenti delle scimmie<sup>138</sup>. In questo filone di studi razzisti ha avuto molto eco Joseph Arthur de Gobineau che, col suo *Saggio sulla disuguaglianza delle razze umane* (1853 – 1855), suddivise l'umanità in tre "razze" – bianca, gialla e nera – a cui, in linea con lo spirito fisiognomico dell'epoca, aveva attribuito diverse attitudini comportamentali: attraverso questa categorizzazione piramidale, che vedeva la "razza nera" alla base e la "bianca" all'apice, si giustificava l'oppressione delle popolazioni non bianche e, per Gobineau, queste inconciliabili differenze andavano tenute ben presenti per evitare la degenerazione della società francese a causa della mescolanza con le "razze" considerate inferiori<sup>139</sup>. Nonostante queste premesse, ciò non precluse al vecchio continente di provare una forte fascinazione nei confronti delle popolazioni extraeuropee, basata spesso su presupposti fantastici e distorti. Si delinea, dunque, una tensione fra repulsione e desiderio, sconfinando nella feticizzazione. Riguardo tale questione, il filosofo indiano Homi K. Bhabha afferma:

Il feticcio o lo stereotipo dà accesso a una "identità" che è predicato tanto del dominio e del piacere quanto dell'ansia e dell'atteggiamento di difesa, dal momento che si tratta di una forma di credenza molteplice e contraddittoria proprio perché riconosce la differenza e la ripudia. Questo conflitto fra piacere e dispiacere, dominio e difesa, sapere e ripudio, assenza e presenza, ha un'importanza e un significato fondamentali per il discorso coloniale: infatti lo scenario del feticismo è anche lo scenario in cui viene riattivata e ripetuta una fantasia primaria [...] Lo stereotipo, allora, inteso come momento primario di creazione del soggetto del discorso coloniale – e ciò sia per il colonizzatore che per il colonizzato – è lo scenario di una fantasia ed un atteggiamento difensivo simili: il desiderio di un'originalità che è ancora minacciata dalle differenze di razza, colore e cultura<sup>140</sup>.

Nello stesso periodo in cui si diffondeva la trattatistica razzista, prese piede in campo artistico-letterario e accademico la tendenza orientalista, frutto dello stretto contatto coloniale con l'Oriente – raggruppamento molto vago e vasto che comprende perlopiù

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>139</sup> *Ibidem*, pp. 30 – 31.

<sup>140</sup> H. K. Bhabha, *La questione dell'Altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo*, in H. K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, 1994, A. Perri (trad.), Roma, Meltemi, 2001, pp. 109 – 110.

il mondo islamico e asiatico in generale<sup>141</sup>. Uno degli esempi più virtuosi nell'analisi di questo fenomeno è costituito da *Orientalismo*, saggio pubblicato nel 1978 dallo studioso palestinese Edward W. Said. Nell'introduzione allo scritto dichiara:

L'Oriente stesso era in un certo senso un'invenzione dell'Occidente, sin dall'antichità luogo di avventure, popolato da creature esotiche, ricco di ricordi ricorrenti e paesaggi, di esperienze eccezionali. [...] Francesi e inglesi – e in minore misura tedeschi, russi, spagnoli, portoghesi, italiani e svizzeri – hanno una lunga tradizione in ciò che designerò col termine *orientalismo*: vale a dire un modo di mettersi in relazione con l'Oriente basato sul posto speciale che questo occupa nell'esperienza europea occidentale. L'Oriente non è solo adiacente all'Europa; è anche la sede delle più antiche, ricche, estese colonie europee; è la fonte delle sue civiltà e delle sue lingue; è il concorrente principale in campo culturale; è uno dei più ricorrenti e radicati simboli del Diverso. E ancora, l'Oriente ha contribuito, per contrapposizione, a definire l'immagine, l'idea, la personalità e l'esperienza dell'Europa (o dell'Occidente). Nulla, si badi, di questo Oriente può dirsi puramente immaginario: esso è parte integrante della cultura europea persino in senso *fisico*. L'orientalismo esprime e rappresenta tale parte, culturalmente e talora ideologicamente, sotto forma di un lessico e di un discorso sorretti da istituzioni, insegnamenti, immagini, dottrine, e in certi casi da burocrazie e politiche coloniali<sup>142</sup>.

L'Oriente, dunque, si profila come <<un'idea che ha una storia e una tradizione di pensiero, immagini e linguaggio che gli hanno dato realtà e presenza per l'Occidente>>, sulla base di questo assunto <<le due entità geografiche si sostengono e in una certa misura si rispecchiano vicendevolmente>><sup>143</sup>. La formazione dell'identità, d'altronde, è correlata al riconoscimento dell'Altro o “altro da sé”, il quale partecipa, involontariamente, a un processo di autocoscienza individuale e collettiva<sup>144</sup>. In poche parole: l'Oriente è ciò che l'Occidente non è. Questa dicotomia fra identità e alterità attuata dagli occidentali è riscontrabile, in maniera ribaltata, anche negli scritti di Frantz Fanon che, in *Pelle nera, maschere bianche* (1952), sottolinea la difficoltà delle persone nere nel definire sé stesse a causa dell'oppressione bianca, in quanto: <<l'ontologia [...] non ci permette di comprendere che il Nero esiste. Poiché il Nero non deve più essere nero per sé, ma esserlo di fronte al Bianco<sup>145</sup>>>. Per Said, però, l'Oriente non è stato creato o, meglio, <<orientalizzato>> solamente per stimolare l'immaginazione europea, bensì <<il rapporto tra Oriente e Occidente è una

---

<sup>141</sup> Enciclopedia Treccani, *Orientalismo*, in “Dizionario di Storia”. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/orientalismo\\_%28Dizionario-di-Storia%29/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/orientalismo_%28Dizionario-di-Storia%29/#).

<sup>142</sup> E. W. Said, *Introduzione*, in E. W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, 1978, S. Galli (trad.), Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 11 – 12.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>144</sup> R. Mulinacci, *Alterità*, in S. Albertazzi, R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I-II*, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 41.

<sup>145</sup> F. Fanon, *L'esperienza vissuta dal Nero*, F. Fanon, in *Pelle nera, maschere bianche*, 1952, M. Sears (trad.), Milano, Marco Tropea Editore, 1996, p. 98.

questione di potere, dominio, di varie e complesse forme di egemonia>><sup>146</sup>. L'orientalismo, dunque, non si configura come una fantasia fine a sé stessa, in quanto va a rimpolpare il complesso di superiorità culturale degli occidentali rispetto alle altre popolazioni. In un passaggio successivo afferma:

Con straordinaria continuità, l'orientalismo ha potuto basare la propria strategia su questa flessibile superiorità *di posizione*, che permette agli occidentali di coltivare le più svariate forme di rapporto con l'Est senza mai perdere la propria prevalenza relativa. E come avrebbe potuto andare diversamente, nel lungo periodo della straordinaria ascesa dell'Europa, dal tardo Rinascimento all'epoca presente? Lo scienziato, l'umanista, il missionario, il mercante, il condottiero potevano recarsi materialmente in Oriente o raccogliere intorno a esso ogni sorta di informazioni, incontrando un'opposizione scarsa o nulla. [...] L'approccio immaginativo a ciò che è orientale ha preso le mosse da una sovrana coscienza occidentale, dalla cui indiscussa centralità è emerso un mondo orientale conforme dapprima a nozioni generali un po' vaghe, poi a una logica più stringente coadiuvata non solo dalle nozioni empiriche che via via si accumulavano, ma anche da una quantità di desideri, rimozioni, investimenti e proiezioni. E se possiamo indicare opere sull'Oriente di grande e genuina erudizione [...] dobbiamo altresì constatare che le idee razziste di un Renan o di un Gobineau scaturirono dal medesimo impulso, così come molti racconti pornografici del periodo vittoriano<sup>147</sup>.

Si considerino le raffigurazioni degli *harem* del periodo romantico, colme di donne sensuali e disinibite, proiezione di pulsioni erotiche degli uomini bianchi europei. Ne *La morte di Sardanapalo* (1827), ad esempio, il pittore Eugène Delacroix ha rappresentato la leggenda greca del re assiro – dedito ai piaceri carnali e materiali – Sardanapalo, il quale, accettata la sconfitta imminente durante l'assedio di Babele da parte di una schiera di ribelli, optò per la distruzione dei suoi averi – comprese le concubine e il proprio cavallo – e l'uccisione di sé stesso<sup>148</sup>. Il pittore francese ha scelto di rappresentare Sardanapalo intento a osservare dal suo letto la strage, messa in atto dai suoi servitori, delle donne facenti parte del suo *harem*, seminude e collocate in posizioni dinamiche ed erotiche.

---

<sup>146</sup> E. W. Said, *Introduzione*, in E. W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente...*, p. 15.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>148</sup> Enciclopedia Treccani, *Sardanapalo*. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sardanapalo\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sardanapalo_%28Enciclopedia-Italiana%29/).



**Immagine 14.** Eugène Delacroix, *La morte di Sardanapalo*, olio su tela, 395×425 cm, 1827, Parigi, Museo del Louvre. Fonte: Wikipedia.

La forte connotazione sessuale insita al colonialismo è stata riscontrata a più riprese negli studi postcoloniali, in quanto avviene, dal punto di vista retorico, una sessualizzazione e femminilizzazione – si pensi alle “terre vergini” da dominare – dei territori assoggettati, traslando le dinamiche oppressive di genere nel discorso coloniale. Loomba, facendo riferimento alle conquiste territoriali rinascimentali, dichiara che <<i> i nuovi oggetti d’arte e la nuova geografia promettevano la “nuova” terra agli uomini europei come se fosse una donna, senza considerare le donne delle nuove terre che erano letteralmente considerate prede da catturare<sup>149</sup>>>. Si dice, infatti, per nulla meravigliata dalle dichiarazioni di sir Walter Reigh, comandante delle spedizioni in Guiana, che sottolinea la verginità intatta della terra sopramenzionata, pronta a <<perdere la sua verginità con l’Europa>><sup>150</sup>. Anne McClintock, studiosa femminista sudafricana, in *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial*

---

<sup>149</sup> A. Loomba, *Introduzione agli studi coloniali e postcoloniali*, A. Loomba, *Colonialismo/postcolonialismo...*, p. 88.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 88.

*contest* (1995) conia il termine “porno-tropico” per definire l’erotizzazione delle colonie, luoghi dove proiettare – analogamente a quanto espresso da Said – e sfogare i desideri repressi in patria. A proposito del concetto di “verginità” afferma:

Il mito della terra vergine è anche il mito della terra spoglia, la quale coinvolge sia un’espropriazione di genere che razziale. Nelle narrazioni patriarcali, essere vergini significa essere prive di desiderio e di *agency* sessuale, in attesa passiva della spinta, dell’inseminazione maschile della storia, del linguaggio e della ragione [n.d.R. si pensi alla poesia *The White Man's Burden* (1899) di Rudyard Kipling, assunta a manifesto del colonialismo, in quanto definiva il ruolo “civilizzatore” degli europei nei confronti degli altri paesi come un fardello necessario da portare<sup>151</sup>]. All’interno delle narrazioni coloniali, l’erotizzazione dello spazio “verGINE” effettua anche un’appropriazione territoriale, infatti, se la terra è vergine, i popoli colonizzati non possono rivendicare i diritti territoriali aborigeni, e il patrimonio del maschio bianco è assicurato violentemente<sup>152</sup>.

Considerate queste premesse, non sorprende la disinvoltura con cui i colonizzatori abbiano disposto a proprio piacimento di tutto ciò che si trovava sulle terre occupate. Tra il XVIII e il XIX secolo, in particolar modo, si assistette a delle massicce importazioni di materiali sottratti alle popolazioni soggiogate. L’esposizione in madrepatria di corpi e culture Altre nei *freak show*, negli *ethnic show* (esposizioni antropozoologiche), nelle Esposizioni Universali e nei musei aveva alla base una volontà conoscitiva espletata con un sistema visuale e classificatorio, dall’altro la costruzione della differenza mediante la <<mostrazione>>, ovvero la costruzione dell’identità di un dato soggetto mediante le modalità utilizzate per esporlo, mostrarlo<sup>153</sup> – tali meccanismi sono stati fondamentali per le neonate nazioni europee per la costruzione del sé e dell’altro da sé, per la rappresentazione propria e altrui. La nascita di spazi specializzati nella conservazione degli oggetti coloniali, avvenuta nel corso dell’Ottocento, era sintomo dell’interesse nei confronti di una nuova disciplina: l’etnografia, intesa, all’epoca, come lo studio dei popoli non occidentali. In una lettera del 1834 il medico tedesco Philipp F. B. von Siebold sottolineava l’urgenza di creare questo genere di istituzioni al fine di conoscere meglio le popolazioni sottomesse nelle colonie e di risvegliare nel pubblico e nei mercanti l’interesse per questi territori,

---

<sup>151</sup> R. Kipling, *The White Man's Burden*, 1899. Fonte: Università di Napoli: <http://wpage.unina.it/mbrunett/docs/Interviste/Kipling.pdf>.

<sup>152</sup> A. McClintock, *The myth of empty lands*, in A. McClintock, *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*, New York, Routledge, 1995, p. 30.

<sup>153</sup> G. Grechi, *Mostrazioni*, in G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021, pp. 47 – 48.

favorendo così i commerci<sup>154</sup>. Non a caso, molte collezioni importanti di manufatti depredati dalle colonie sorsero tra il 1850 e il 1875 in tutta Europa. I musei delle “antichità” – termine generico per indicare raccolte di oggetti preistorici o non classificabili – di Berlino, Roma e Parigi si ritrovarono anch’essi a differenziare le proprie collezioni, realizzando sezioni apposite di etnologia e allineandosi, di conseguenza, con le istanze di quei tempi<sup>155</sup>.

Di particolare interesse è il Museo etnografico del Trocadéro, nato dall’impulso dell’esposizione universale parigina del 1878 su iniziativa dell’etnologo Ernest Théodore Hamy: fra gli oggetti esposti figuravano prodotti di provenienza meso/sud-americana, oceanica e africana<sup>156</sup>. La focalizzazione degli etnologi, in pieno spirito positivista e darwiniano, era l’aspetto meramente tecnologico degli oggetti esposti, portandoli a adottare, conseguentemente, un *display* non mirato a suscitare la contemplazione estetica del pubblico, contrariamente a quanto avveniva nei musei artistici. Nonostante ciò, all’inizio del Novecento molti artisti d’avanguardia furono ispirati dalle qualità formali di questi manufatti, nella fattispecie delle maschere. Il caso più celebre è quello di Pablo Picasso che, rimembrando la sua prima visita al Trocadéro, ha dichiarato di essere rimasto disgustato dalle sale impregnate di odore di muffa e dai reperti impolverati e roscchiati dalle tarme – considerato quanto precedentemente riportato, non è difficile immaginare l’ammassamento indiscriminato dal punto di vista dell’allestimento e l’incuria in questo genere di musei<sup>157</sup>. Combattendo la sensazione di repulsione, l’artista spagnolo aveva deciso di rimanere ed era stato colto, successivamente, dal fascino per alcune maschere esposte, viste come “oggetti magici”, al punto da portarlo a riconsiderare la concezione stessa di pittura<sup>158</sup>. Anche altri artisti, tra cui Henri Matisse e André Derain, avevano subito la medesima fascinazione, implementando nelle proprie poetiche pittoriche aspetti legati a quella che all’epoca era definita *art nègre*: termine che indicava manufatti “tribali” realizzati nel continente africano e oceanico. Esistevano già, tuttavia, suggestioni

---

<sup>154</sup> R. Goldwater, *Il percorso dei musei etnologici*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, p. 234.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 235.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>157</sup> M. G. Messina, *Questioni di identità: Picasso*, in M. G. Messina, *Le muse d’oltremare. Esotismo e primitivismo dell’arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1994, p. 169.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 170.



primitiviste – si consideri, ad esempio, la produzione tahitiana di Paul Gauguin o l’ascendente dell’arte egizia nel simbolismo: in linea con la tesi rousseauiana del “buon selvaggio”, “primitivo” non era inteso in senso negativo, bensì come sinonimo di autenticità, di pienezza dell’essere non compromesso da fattori esterni, di stato originario e naturale non ancora contaminato dalla storia e dalla civiltà che permetteva di instaurare un rapporto diretto e non mediato con l’oggetto<sup>159</sup>. Questa forzatura nella visione delle arti extraeuropee è ricollegabile al concetto di verginità applicato al colonialismo.



**Immagine 15.** Foto d’epoca dell’allestimento della Sala Oceanica, Museo etnografico del Trocadéro (Parigi), 1895. Fonte: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac.

L’apporto delle figure artistiche primonovecentesche e dei collezionisti di “arte primitiva” ha modificato la percezione di questi manufatti, portando i musei etnografici a valorizzare, in un secondo momento, i pezzi che presentavano qualità di

---

<sup>159</sup> M. G. Messina, *Lecture della scultura fra positivismo e simbolismo*, in M. G. Messina, *Le muse d’oltremare. Esotismo e primitivismo dell’arte contemporanea...*, pp. 24 – 25.



tipo estetico secondo i canoni modernisti<sup>160</sup>. Dunque, quelli che semplicemente erano oggetti di interesse puramente “scientifico” nello studio dell’Altro, si ritrovarono ad avere un’ulteriore connotazione: la considerazione artistica. Sorgono, però, delle problematiche cruciali: questi criteri di matrice occidentale sono applicabili a oggetti di fattura coloniale? È sbagliato accantonare – si pensi alle considerazioni di Saumarez-Smith – la destinazione d’uso originaria? In un mondo postcoloniale, come andrebbero esposti questo tipo di oggetti e, soprattutto, è morale per le istituzioni museali degli ex Paesi colonizzatori farlo? Come ci si dovrebbe porre nei confronti dell’arte più recente prodotta in contesti decolonizzati? Nel sottoparagrafo successivo verranno affrontate queste tematiche, disaminando gli approcci de/post-coloniali applicati all’ambito museale e curatoriale.

### **2.1.2 Approcci museali de/post-coloniali: fra restituzioni e nuove geografie culturali**

Il processo di decolonizzazione, avviato già nel XIX secolo con l’indipendenza dell’America latina e sviluppatosi ulteriormente nel corso del Novecento, ha reso essenziale delle revisioni strutturali ai sistemi di conoscenza consolidati, al fine di rispondere puntualmente a una situazione globale profondamente mutata. Il patrimonio culturale e gli apparati museali non fanno eccezione: le riflessioni di tipo decoloniale applicate ai musei sono state svolte a partire dai Paesi occidentali, la culla del pensiero occidentalocentrico. A seguito delle devastanti distruzioni materiali causate dal secondo conflitto mondiale, si assistette alla nascita degli *heritage studies*, ossia gli studi sul patrimonio culturale, oramai percepito come un bene collettivo dell’umanità<sup>161</sup> - si consideri la fondazione dell’UNESCO avvenuta nel 1948. Se nei primi decenni di vita di questa disciplina la focalizzazione era, perlopiù, ragionare in termini di salvaguardia, recupero e ampliamento della compagine dei beni sottoposti a tutela con un chiaro orientamento eurocentrico, negli anni Ottanta il quadro si fece più complesso: figlie della temperie delle due decadi precedenti, le teorie formulate in questo periodo rivedevano in chiave critica i concetti, fondanti per il senso identitario

---

<sup>160</sup> R. Goldwater, *Il percorso dei musei etnologici*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo...*, p. 239.

<sup>161</sup> M. P. Guermandi, *Gli heritage studies: nascita di una disciplina*, in M. P. Guermandi, *Decolonizzare il patrimonio. L’Europa, l’Italia e un passato che non passa*, Roma, Castelvechi, 2021, p. 19.

del mondo occidentale, di “Nazione” e “tradizione” – si vedano i saggi *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* di Benedict Anderson e *The invention of tradition* di Eric Hobsbawm e Terence Ranger, entrambi editi nel 1983 – e le istituzioni museali stesse<sup>162</sup>, gli spazi per eccellenza deputati a ospitare parte del *cultural heritage*. Grazie ai punti di incontro coi nascenti *postcolonial studies*, si è arrivati a ragionare sulla necessità di decolonizzare le collezioni museali occidentali.

Come si è visto precedentemente, nel sistema coloniale il patrimonio culturale extraeuropeo aveva il duplice ruolo di testimoniare la superiorità dell’uomo bianco e di fornire una conoscenza delle culture straniere con lo scopo di incentivare una più efficace gestione dei territori sottomessi, configurandosi, dunque, come uno strumento di potere<sup>163</sup>. La conoscenza vera e propria, comunque, era relativa, in quanto gli oggetti, sottratti dai contesti originari, erano proposti in una nuova sede a un pubblico privo degli strumenti per comprendere a fondo ciò che era esposto. L’antropologo culturale Richard Handler, nel suo saggio *Nationalism and the politics of culture in Québec* (1988), analizza i meccanismi del discorso nazionalista prendendo come caso studio la regione del Québec, area canadese con una popolazione francofona dalle forti tensioni indipendentiste. Il patrimonio, l’aver una cultura, è fondamentale per il riconoscimento e la legittimazione di una Nazione o di un gruppo etnico. Nell’esaminare la strumentalizzazione del *patrimoine* da parte del Parti Québécois – oltre ad antichità, opere d’arte e monumenti, il partito nazionalista considerava come parte del patrimonio mulini a vento tipici, una razza di cavallo locale, la lingua francese ecc. – definisce “individualismo possessivo” l’atteggiamento nei confronti di quella che è percepita come la propria cultura:

L’individualismo moderno è soprattutto “individualismo possessivo”. Gli individui manifestano il proprio essere, la propria individualità, attraverso la scelta; la scelta è la manifestazione creativa del sé, l’imposizione del sé sul mondo esterno. La proprietà è ciò che risulta dalle scelte – i prodotti che esistono nel mondo esterno rimangono comunque legati a chi li ha creati attraverso la proprietà del sé. Così la nazione e i suoi membri “hanno” una cultura, la cui esistenza deriva e prova l’esistenza della nazione stessa.

---

<sup>162</sup> *Ivi* pp. 62 – 63.

<sup>163</sup> M. P. Guermandi, *Il patrimonio del colonialismo*, in in M. P. Guermandi, *Decolonizzare il patrimonio. L’Europa, l’Italia e un passato che non passa...*, p. 33.

Perdere la propria cultura, o abdicare la responsabilità della creazione culturale e della scelta autonoma, equivale a rinunciare alla vita stessa<sup>164</sup>.

L'identità culturale, dunque, è data dall'esistenza oggetti – riferibili a un territorio preciso e ben delineato – che la costituiscono e la rappresentano, percepiti come proprietà imprescindibile di una data collettività. Ne consegue l'inevitabile contrasto per il possesso di un oggetto caricato di valore identitario. Handler elabora una categorizzazione delle rivendicazioni di controllo su un determinato bene culturale, formulando tre coppie dicotomiche: possesso effettivo di un oggetto/mancanza di possesso; controllo dell'identità culturale o dell'appartenenza di un oggetto/mancanza di tale controllo; sovranità/mancanza di sovranità<sup>165</sup>. Dalla combinazione fra queste situazioni, deduce sei casistiche:

- (1) Un gruppo sovrano possiede un oggetto e ne controlla l'identità (esempio: la Liberty Bell).
- (2) Un gruppo sovrano possiede un oggetto, ma non ne controlla l'identità, ovvero non può affermare che l'oggetto sia inequivocabilmente ed esclusivamente affiliato alla sua cultura (esempio: i marmi di Elgin nel British Museum).
- (3) Un gruppo sovrano non possiede un oggetto, ma ne rivendica il controllo dell'identità (esempio: i marmi di Elgin dal punto di vista greco).
- (4) Un gruppo ristretto o minoritario possiede un oggetto e ne controlla l'identità. Questa situazione è spesso vista come una giustificazione per le aspirazioni di autonomia politica del gruppo ristretto: “siamo una Nazione perché abbiamo una cultura” (esempio: quei pezzi del patrimonio del Québec custoditi saldamente nei musei provinciali).
- (5) Un gruppo ristretto possiede un oggetto la cui identità è contestata (esempio: quei pezzi del patrimonio del Québec controllati dal governo provinciale, ma rivendicati anche dal governo canadese come costitutivi dell'identità canadese).
- (6) Un gruppo incluso controlla o reclama il controllo dell'identità di un oggetto, ma non la possiede (esempio: quei pezzi del patrimonio del Québec conservati nei musei federali al di fuori del Québec)<sup>166</sup>.

Da presupposti non dissimili da quanto trattato finora parte Stuart Hall, sociologo giamaicano naturalizzato britannico, che nel saggio *Whose Heritage? Un-settling “the Heritage”*, *re-imagining the Post-nation* (1999), si interroga sulla proprietà del *cultural heritage*. Ragionando a proposito dello scopo del patrimonio, afferma che nel mondo occidentale sin dall'antichità la collezione – e, conseguentemente,

---

<sup>164</sup> R. Handler, *The Nation as a collective individual and a collection of individuals*, in R. Handler, *Nationalism and the politics of culture in Québec*, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 1988, p. 51.

<sup>165</sup> R. Handler, “*Having a culture*”, in R. Handler, *Nationalism and the politics of culture in Québec...*, p. 154.

<sup>166</sup> *Ibidem*, pp. 154 – 155.

l'esposizione in spazi appositi – di oggetti è stata attuata dai detentori del potere politico e religioso <<per preservare ai posteri cose di valore, sia per criteri estetici che storici>>, la pratica si collegava dunque <<all'esercizio del “potere” in un altro senso – il potere simbolico dell'ordinare la conoscenza, di gerarchizzare, classificare e sistemare, e quindi di dare significato a oggetti e cose attraverso l'imposizione di schemi interpretativi, erudizione e autorità della *connoisseurship*<sup>167</sup>>>. Torna, ancora una volta, il concetto di egemonia culturale. Con la nascita dello Stato-Nazione, il patrimonio culturale è stato strumentalizzato ulteriormente, rivolgendosi alla collettività – una <<comunità immaginata>> frutto della naturalizzazione del costruito identitario, processo attraverso cui un amalgama di caratteristiche assunte come “tipiche” di una comunità delimitata vengono presentate come un dato naturale e incontestabile; tali caratteristiche, nel caso del costruito nazionale, non riguardano meri tratti fisici della popolazione in esame, ma fanno perno su elementi dall'alta componente emozionale che alimentano un senso di appartenenza collettivo<sup>168</sup> – mediante luoghi adibiti a scopo “educativo”: le istituzioni museali, infatti, ricoprono un ruolo preponderante nella formazione di un senso identitario. Ne consegue che le categorie minoritarie che non si riconoscono in queste caratteristiche siano drasticamente escluse o utilizzate come contrappunto per evidenziare la superiorità della comunità assunta come Nazione. Tuttavia, Hall afferma: <<ciò che “significa” nazione è un progetto in corso d'opera, in costante ricostruzione<sup>169</sup>>>. Dunque, di chi è il patrimonio culturale in un mondo postcoloniale?

Queste considerazioni si collegano all'importante questione delle restituzioni – fenomeno che rientra nelle recenti iniziative di “rimediazione” coloniale – da parte degli ex Paesi colonizzatori agli Stati sorti dal processo di decolonizzazione. Un caso interessante ai fini del presente elaborato è quello della Francia: il presidente Emmanuel Macron ha dichiarato, durante un discorso pubblico tenuto nel 2017

---

<sup>167</sup> S. Hall, *Whose Heritage? Un-settling “the Heritage”, re-imagining the Post-nation*, 1999, in S. L. T. Ashley, D. Stone (a cura di), *Whose Heritage? Challenging race and identity in Stuart Hall's Post nation Britain*, Londra, Routledge, 2023, p. 14.

<sup>168</sup> B. Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londra/New York, Verso, 1983.

<sup>169</sup> S. Hall, *Whose Heritage? Un-settling “the Heritage”, re-imagining the Post-nation*, 1999, in S. L. T. Ashley, D. Stone (a cura di), *Whose Heritage? Challenging race and identity in Stuart Hall's Post nation Britain...*, p. 15.

all'Università di Ouagadougou in Burkina Faso, di aver intenzione di attuare un massiccio piano restitutivo nei confronti dell'Africa. La dichiarazione è stata accolta con molta sorpresa, in quanto lo Stato francese ha da sempre un rapporto ambiguo col proprio passato coloniale e una storia di campagne legali volte a negare restituzioni di oggetti reclamati da altri popoli<sup>170</sup>. Nel *report Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, redatto da Bénédicte Savoy e Felwine Sarr e pubblicato nel 2018, viene inquadrato il progetto nel più ampio contesto europeo, esortando l'intero continente a farsi carico delle proprie responsabilità nei confronti delle ex colonie e riconoscendo l'illegittimità del possesso di manufatti sottratti. L'atto del restituire in maniera permanente ha una valenza altamente simbolica, in quanto permette alle popolazioni a cui questi oggetti sono stati sottratti di riappropriarsene, a seguito dello snaturamento di significato avvenuto in un contesto occidentale. In un passaggio del rapporto Savoy e Sarr si chiedono:

Come restituire a questi oggetti il significato e le funzioni che un tempo appartenevano loro, senza trascurare il fatto che sono stati catturati e poi rimodellati da una pluralità di dispositivi semantici, simbolici ed epistemologici per più di un secolo? In alcuni casi, pezzi sacri o oggetti di culto sono diventati opere d'arte da contemplare in quanto tali, oggetti etnografici, o semplici manufatti con valore di testimonianza storica<sup>171</sup>.

La tarda restituzione, ad ogni modo, non riporta i manufatti allo stato originario, bensì questi vengono rivestiti di una nuova funzione sociale, infatti: <<parlare apertamente di restituzioni significa parlare di giustizia, o di un riequilibrio, un riconoscimento, una restaurazione e una riparazione, ma soprattutto: è un modo per inaugurare un percorso verso l'instaurazione di nuove relazioni culturali basate su [...] una relazione etica<sup>172</sup>>>. Una volta lasciato l'ambiente museale europeo, gli oggetti possono rivestire qualsiasi utilizzo in base alle scelte che i singoli Paesi ritengono più consone:

Per i paesi africani si tratta quindi di realizzare il duplice compito di ricostruzione delle proprie memorie e di reinvenzione, attraverso una risemantizzazione e una risocializzazione degli oggetti del proprio patrimonio culturale, riconnettendo questi oggetti con le società attuali e le questioni e i problemi che queste società contemporanee pongono. Spetterà a queste nuove comunità africane definire la propria visione del

---

<sup>170</sup> G. Grechi, *Whose heritage? Restituire. Verso una nuova etica relazionale*, in *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati...*, p. 155.

<sup>171</sup> B. Savoy, F. Sarr, *Translocations, transformations*, in B. Savoy, F. Sarr, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, D. S. Burke (trad.), 2018. p. 30. Fonte: [https://www.about-africa.de/images/sonstiges/2018/sarr\\_savoy\\_en.pdf](https://www.about-africa.de/images/sonstiges/2018/sarr_savoy_en.pdf).

<sup>172</sup> B. Savoy, F. Sarr, *What Restitution Means*, in B. Savoy, F. Sarr, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics...*, p. 29.

patrimonio culturale, i dispositivi epistemologici e le ecologie in cui vorrebbero reinserire questi oggetti, e queste ecologie sono necessariamente plurali<sup>173</sup>.

Questo report è stato apprezzato dal filosofo postcoloniale camerunense Achille Mbembe: nel quotidiano “Le Monde”, afferma che il lavoro di Savoy e Sarr <<offre una serie di raccomandazioni ragionevoli, perché si basa su fatti storici comprovati>> e appoggia il piano restitutivo permanente in quanto, a suo avviso, la restituzione è un <<principio indiscutibile che permette di coniugare legge e giustizia>>, doverosa per sanare le relazioni che intercorrono fra colonizzatori e colonizzati<sup>174</sup>. Particolarmente interessante ai fini di questo argomento è l’operato dell’artista franco-algerino Kader Attia, da anni, infatti, realizza lavori imperniati attorno al concetto di “restituzione”: nell’installazione *The repair from Occident to Extraoccidental cultures* (2012) presenta vetrine e scaffali contenenti una moltitudine di oggetti, tra cui maschere africane, fotografie d’epoca, libri, giornali e una serie di oggetti decorativi, funzionali e devozionali realizzati dai soldati durante la Prima Guerra Mondiale – non a caso ricorda l’allestimento dei musei etnografici. Assieme a questo corpus sono esposti anche una serie di busti creati, su commissione di Attia stesso, da artigiani del Senegal, dell’Africa occidentale e di Carrara, in Italia. Nella videoinstallazione a corredo dell’esposizione attua un parallelismo fra i soldati sottoposti alla rudimentale chirurgia plastica – nata a seguito del primo dopoguerra – e le maschere africane e oggetti che portano segni di riparazione<sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> B. Savoy, F. Sarr, *Re-socializing Objects of Cultural Heritage*, B. Savoy, F. Sarr, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics...*, p. 32,

<sup>174</sup> N. Truong (intervista di), Achille Mbembe: *La restituzione des œuvres est l’occasion pour la France de réparer et de réinventer sa relation avec l’Afrique*, in “Le Monde”, 28 novembre 2018. Fonte: [https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/11/28/achille-mbembe-la-restitution-des-uvres-est-l-occasion-pour-la-france-de-reparer-et-de-reinventer-sa-relation-avec-l-afrique\\_5390009\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/11/28/achille-mbembe-la-restitution-des-uvres-est-l-occasion-pour-la-france-de-reparer-et-de-reinventer-sa-relation-avec-l-afrique_5390009_3232.html).

<sup>175</sup> Hayward Gallery, *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures, 2012*, by Kader Attia, 14 febbraio 2019. Fonte: Hayward Gallery, <https://www.southbankcentre.co.uk/blog/articles/repair-occident-extra-occidental-cultures-2012-kader-attia>.



**Immagine 16.** Kader Attia, *The repair from Occident to Extraoccidental cultures*, veduta dell'installazione, 2012. Fonte: Kader Attia.

Come coniugare, però, l'atteggiamento de/post-coloniale alla pratica museale e curatoriale, scardinando, così, i paradigmi eurocentrici? L'antropologa e museologa Sharon J. MacDonald in *Museums, national, postnational and transcultural identities* (2003) ragiona sulle modificazioni museali volte al rispondere alla realtà globale in mutamento, fatta di multiculturalismo, migrazioni, spostamenti continui sia di merci che di persone. Sulla scorta delle intuizioni di Handler e Anderson, analizza l'istituzione museale degli albori come strumento di affermazione del costruito nazionalista, per poi tentare una denaturalizzazione di quest'ultimo. Per farlo, utilizza come caso di studio le Transcultural Galleries alla Cartwright Hall di Bradford, in Inghilterra. Attraverso l'operato della curatrice Nima Poovaya Smith, incaricata negli Ottanta di costruire ed esibire una collezione di manufatti provenienti dal subcontinente indo-pakistano, si voleva accantonare l'impostazione tradizionale del *display* e il focus sull'arte britannica – Bradford, infatti, era una città estremamente multiculturale e questa istituzione, a livello rappresentativo, era molto distante dalla comunità locale non occidentale. Per Macdonald «questa preoccupazione era in sé un riflesso del riconoscimento del ruolo simbolico dei musei nell'esprimere l'identità

comunitaria (anche immaginata)>>, tentando, nel caso della Cartwright Hall, di <<articolare un'identità plurale, multiculturale>><sup>176</sup>. Nell'allestire le mostre sperimentali – le quali toccavano temi perlopiù legati ai gruppi etnici sudasiatici, riferibili soprattutto a oggetti e materiali concernenti quest'area geografica – la *curator* si prefiggeva di esprimere la fluidità dei confini fra identità e culture e l'ibridazione fra esse: l'organizzazione non si configurava come una categorizzazione tassonomica, bensì seguiva la logica della connessione<sup>177</sup>. <<La “connessione”>>, dice Macdonald, <<è concettualizzata come movimento, come processo, come *agency* creativa>><sup>178</sup>, non sottostà, dunque, a un atteggiamento teleologico. Poovaya Smith non si serviva, infatti, di narrazioni storiche, né, tanto meno, suggeriva un progresso lineare coi suoi allestimenti: al contrario, rifiutava le categorizzazioni linguistiche – evitando dunque connotazioni di tipo geografico, storico o comunitario – e, attraverso la scarsità di testi di riferimento, lasciava gli oggetti “parlare da sé”, collegandoli agli altri in modo creativo. L'enfasi, dunque, è posta sulle “zone di contatto” fra culture: i musei possono essere uno spazio privilegiato dove esse possono avere luogo in quanto <<sono capaci di essere utilizzati per esprimere altri tipi di identità rispetto a quella nazionale, omogenea e delimitata<sup>179</sup>>>.

Insomma, al volgere del secolo breve il mondo occidentale si ritrovò a dover fare i conti con un panorama internazionale divenuto transculturale – emersero, di conseguenza, anche nuovi luoghi della cultura – per merito della globalizzazione, e conseguentemente, fu costretto ad allargare i propri orizzonti visuali, presentando al grande pubblico dell'arte le produzioni dei Paesi un tempo colonizzati. Le esposizioni “Primitivism in 20th Century Art” e “Les Magiciens de la terre” – rispettivamente tenutesi al MoMA nel 1984 e al Centre Pompidou nel 1989 – presentavano delle criticità evidenti: tradivano entrambe un sottotesto occidentalocentrico, quella del MoMA per aver sottoposto a paradigmi estetici modernisti degli oggetti sottratti dalle colonie, mentre “Les Magiciens” per il malcelato esoticismo con cui le culture Altre

---

<sup>176</sup> S. J. Macdonald, *Museums, national, postnational and transcultural identities*, in “Museum and Society”, vol. 1, n. 1, Leicester, Università di Leicester, 2003, p. 7.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 10.



erano rappresentate<sup>180</sup> - quest'accezione è percepibile già dal titolo, “i maghi della terra”, termine usato per definire i creatori degli oggetti o delle immagini in mostra. Riguardo la mostra curata da Jean-Hubert Martin, Geeta Kapur, critica d'arte indiana, afferma che la tensione diacronica – di matrice etnografica – fra primitivo e moderno, folkloristico e urbano, tradizionale e avanguardista, centrale e periferico era stata mascherata dalla <<generosa estetica e dal presunto equilibrio di una visione sincronica<sup>181</sup>>>. Nonostante le buone premesse – si trattava, infatti, della prima volta in cui le opere d'arte occidentali erano esposte a fianco di manufatti delle ex colonie – “Les Magiciens” aveva fallito nell'instaurare una degna relazione fra i diversi tipi oggetti esposti, dato che non era riuscita a scrollarsi di dosso i preconcetti occidentalocentrici, decontestualizzando semanticamente i prodotti di diverse culture e non rinunciando alle suggestioni primitiviste tipiche della mentalità modernista. Risultati più fruttuosi hanno avuto le esposizioni curate da Okwui Enwezor: la seconda Biennale di Johannesburg e la “Documenta 11” di Kassel. È fondamentale soffermarsi, in chiusura di questo lungo sottoparagrafo, proprio sull'operato di Enwezor, in quanto ha rappresentato una figura cardine per la curatela e la critica d'arte contemporanea postcoloniale.

---

<sup>180</sup> C. Mattola, *Decolonizzare il museo. Tate Modern e Brooklyn Museum. Fra nuovo istituzionalismo e attivismo*, in “ABside. Rivista di Storia dell'Arte”, n.2, Cagliari, UNICApres, 2020, p. 113.

<sup>181</sup> G. Kapur, *La curatela in mondi agonistici*, in M. Scotini (a cura di), *Utopian display. Geopolitiche curatoriali*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 99.



**Immagine 17.** Okwui Enwezor. Fonte. Artribune.

L'esposizione che lo ha consacrato come curatore è stata seconda Biennale di Johannesburg, la quale ha avuto luogo nel 1997 in Sud Africa. Non a caso, nel saggio *The postcolonial constellation* ha menzionato la “biennializzazione” del panorama artistico come frutto della globalizzazione e spinta propulsiva per la nascita di nuove geografie culturali. Secondo il critico nigeriano, infatti, la <<proliferazione e la mutazione delle forme espositive – come le mostre *blockbuster*, le esposizioni collettive o tematiche su larga scala, i festival culturali, le biennali e simili>> hanno <<ampliato significativamente la base di conoscenza dell'arte contemporanea nei musei in generale>><sup>182</sup>. La tematica scelta per la seconda edizione della Biennale sudafricana era “Trade routes. History and Geography”, in quanto desiderava passare alla disamina la <<storia della globalizzazione, esplorando come gli imperativi economici degli ultimi cinquecento anni abbiano prodotto fusioni e disgiunzioni

---

<sup>182</sup> O. Enwezor, *The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition...*, p. 70.

culturali resilienti<sup>183</sup>>>. Esibisce, infatti, la volontà di <<dare un significato critico a quelle modalità di contestazione, analisi, esplorazione e interpretazione con cui gli artisti contemporanei si confrontano e osservare i cambiamenti che hanno portato alla ridefinizione del nostro senso della società<sup>184</sup>>>. Attraverso “Trade Routes” Enwezor desidera:

Esplorare come la cultura e lo spazio siano stati storicamente dislocati attraverso la colonizzazione, la migrazione e la tecnologia [...] e impegnarsi, sottolineando come le pratiche innovative abbiano portato a ridefinizioni e invenzioni delle nostre nozioni di espressione, con cambiamenti nel linguaggio e nei discorsi artistici<sup>185</sup>.

Coadiuvato da un *entourage* multiculturale e personalmente scelto, la Biennale ha avuto un enorme successo su scala internazionale. Tuttavia, la sua preoccupazione principale era aver fatto qualcosa di significativo per la comunità sudafricana, sperando di aver impattato sul territorio in cui si era tenuta l'esposizione<sup>186</sup>. I principi guidatori nell'organizzazione della “Documenta 11” – si badi bene che Enwezor è stato il primo curatore extraeuropeo delle “Documenta” – rappresentano una sorta di prosecuzione dell'opera cominciata a Johannesburg, ma, questa volta, in un contesto diverso: la Germania, un Paese dal passato estremamente problematico. L'aspetto più interessante di questo progetto sono le cinque *platform*: nel periodo intercorso fra marzo 2001 – ben prima dell'esposizione vera e propria – e ottobre 2002, sono stati organizzati eventi di diversa natura a tematica postcoloniale, dislocati in quattro luoghi appartenenti a continenti differenti – fra di esse figurano: “piattaforma 1” *Democracy Unrealized* (Vienna, 15 marzo 2001); “piattaforma 2” *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Process of Truth and Reconciliation* (Nuova Dehli, 7 maggio 2001); “piattaforma 3” *Creolité and Creolization* (Santa Lucia, Caraibi gennaio 2002); “piattaforma 4” *Under Siege: Four African Cities – Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* (Nigeria, marzo 2002); “piattaforma 5” l'esposizione di Kassel (giugno – ottobre 2002)<sup>187</sup>. Questa particolarissima strutturazione rimanda alla concezione di “costellazione postcoloniale” dell'arte contemporanea, mediante

---

<sup>183</sup> O. Enwezor, *Introduction. Travel Notes: Living, Working, and Travelling in a Restless World*, in O. Enwezor, *Trade Routes. History and Geography* (catalogo), Greater Johannesburg Metropolitan Council & Princ Claus Fund, Johannesburg-L'Aia, 1997, p. 9.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 9

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>186</sup> O. Enwezor, C. Becker, *The Second Johannesburg Biennale*, in “Art Journal”, vol. 57, n. 2, estate 1998, p. 88.

<sup>187</sup> A. Downey, *The Spectacular Difference of Documenta XI*, in “Third Text”, vol. 17, n.1, 2003.

l'apertura fisica e non solamente intellettuale. L'apporto di Okwui Enwezor è stato inestimabile per la nostra disciplina, in quanto ci ha portati a riconsiderare ogni conoscenza data per consolidata – sulla base, ovviamente, di concezioni occidentalocentriche – secondo una prospettiva inedita: il ruolo del curatore, l'organizzazione delle mostre, l'opera d'arte stessa e la disciplina della storia dell'arte hanno subito una radicale ridefinizione.

## 2.2 “Queerizzare” il museo

Più volte nel presente elaborato è stato sottolineato come il museo si configuri come un’istituzione esclusiva, volta a reiterare logiche di potere. Esiste una categoria onnipresente in ambito artistico – e, di conseguenza, anche nei musei – come soggetto, ma assente come agente: le donne. Le donne, infatti, costituiscono il fulcro del *male gaze* – “lo sguardo maschile”<sup>188</sup>: passive entità, soggetti privi di *agency*. Nella temperie sessantottina si riaccese la fiamma femminista: alle contestazioni politiche per i diritti civili – come, ad esempio, il diritto all’interruzione di gravidanza – si affiancarono rivendicazioni di inclusività rivolte alle istituzioni escludenti, istanze, queste ultime, portate avanti anche da altri moti egualitari riguardanti diverse minoranze sociali. Non sorprende che, data l’insorgenza in concomitanza di questi movimenti, il femminismo, ben presto, abbia adottato un approccio “intersezionale”, inglobando in sé questioni di classe, etnia, orientamento sessuale. L’Ente delle Nazioni Unite per l’uguaglianza di genere e l’*empowerment* femminile (UN Women), sottolinea, infatti, la centralità dell’intersezionalità nel femminismo perché <<offre una lente attraverso cui possiamo capirci meglio a vicenda e lottare verso un futuro più giusto>>, dato che <<mostra il modo in cui le identità sociali delle persone possono sovrapporsi, creando esperienze discriminatorie aggravate>> e <<conferisce centralità alle voci di coloro che sperimentano forme di oppressione sovrapposte e simultanee al fine di comprendere la profondità delle disuguaglianze e le relazioni tra esse<sup>189</sup>>>. La situazione, poi, è divenuta ancora più fumosa con la *gender theory* formulata da Judith Butler, filosofa<sup>190</sup> statunitense. Oggigiorno, difatti, le questioni femministe e della comunità *queer* – detta anche LGBTQ+: acronimo che sta per Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, *Queer* o *Questioning*, il segno più include altre categorie meno note<sup>191</sup> – corrono spesso lungo binari paralleli, intersecandosi a più riprese. Emerge, dunque, l’esigenza di

---

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>189</sup> UN Women, *Intersectional feminism: what it means and why it matters right now*, 1 luglio 2020. Fonte: UN Women, <https://www.unwomen.org/en/news/stories/2020/6/explainer-intersectional-feminism-what-it-means-and-why-it-matters>.

<sup>190</sup> Ho utilizzato lo shwa in quanto Judith Butler utilizza pronomi neutri per riferirsi a sé stessa. per saperne di più si consiglia la lettura del saggio *Schwa: storia, motivi e obiettivi di una proposta* pubblicato il 21 marzo 2022 dalla linguista Vera Gheno nel sito online dell’Enciclopedia Treccani: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Schwa/4\\_Gheno.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Schwa/4_Gheno.html).

<sup>191</sup> Si consideri la consultazione della lista dei termini LGBTQ+ stilata dal Stonewall Group, la più grande organizzazione europea per i diritti *queer*: <https://www.stonewall.org.uk/list-lgbtq-terms>.

“queerizzare” il museo, applicando l’ottica femminista e *queer* alle pratiche museali e curatoriali e contemplando nuove politiche rappresentative.

### 2.2.1 La questione di genere: esclusione, sovversione e intersezionalità

Nel 1971 la storica dell’arte Linda Nochlin, con un articolo su “Artforum”, si domandò: perché non ci sono mai state grandi artiste? Attraverso l’omonimo saggio – *Why Have There Been No Great Women Artists?* – analizza la disciplina storico-artistica per carpire le ragioni sottostanti a questa grande assenza. Accantona fin da subito l’ipotesi che le donne non fossero abbastanza capaci rispetto ai colleghi uomini o che vi fosse un deficit qualitativo nelle opere delle artiste, perché <<sostenere [...] che esista una differenza oggettiva tra la grandezza artistica delle donne e quella degli uomini, presume tacitamente l’esistenza di uno stile femminile peculiare e riconoscibile, diverso da quello maschile sia a livello formale che espressivo, e in grado di trasmettere il carattere unico della condizione e dell’esperienza delle donne<sup>192</sup>>>. Il problema sta nell’interpretazione errata del “fare arte”, considerato da Nochlin più come frutto di un mirato apprendistato volto al padroneggiamento di strumenti, materiali e tecniche, piuttosto che espressione diretta dell’individuo. Sarcasticamente, commenta:

Ma in realtà, ora come in passato, la situazione in arte e in decine di altri campi continua ad essere spiazzante, oppressiva e deprimente per chiunque non abbia avuto la fortuna di nascere maschio di razza bianca [n.d.R. da notare l’atteggiamento intersezionale], preferibilmente dal ceto medio in su. Il difetto non è nella nostra cattiva stella, nei nostri ormoni, nei nostri cicli mestruali, o nelle cavità del nostro apparato genitale, bensì nelle regole e nell’educazione che riceviamo; intendendo per educazione tutto ciò che ci accade dal momento in cui, testa in avanti, entriamo in questo mondo di simboli, segnali e segni carichi di significato. In fondo, il miracolo è che, nonostante la schiacciante disuguaglianza, tante donne siano riuscite ad affermarsi nella scienza, nella politica e nell’arte, da sempre domini maschili<sup>193</sup>.

Dunque, vengono individuate le ragioni dell’assenza nell’esclusione sistemica delle donne dalle istituzioni del sapere artistico, nella fattispecie dalle accademie. Sulla base di tale presupposto dissacra, inoltre, il mito del “genio” artistico, imputando il successo

---

<sup>192</sup> L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, 1973, J. Perna (trad.), Roma, Castelvecchi, 2019, p. 21.

<sup>193</sup> *Ibidem*, pp. 23 – 24.

di determinati artisti, entrati a far parte dell'Olimpo della storia dell'arte, a contingenze materiali e societarie:

L'arte, sia per quanto riguarda l'evoluzione dell'artista sia per la natura e la qualità dell'opera in sé, è l'esito di una situazione sociale, della cui struttura è elemento integrante, mediata e determinata da specifiche e ben definite istituzioni, che possono essere le accademie, il mecenatismo oppure i miti dell'artista, divino creatore, eroe o emarginato<sup>194</sup>.

L'esclusione, tuttavia, si perpetuò pure quando le donne, nell'Ottocento, riuscivano ad avere una forma di educazione artistica, esse, infatti, non erano ammesse – per una questione di “decenza” – alle classi in cui avveniva l'esercitazione di riproduzione del corpo nudo dal vero; quindi, non avrebbero mai potuto raggiungere il grado più alto nella gerarchia accademica dei generi pittorici, rimanendo costrette nell'ambito del dilettantismo. Particolarmente rilevante è il commento tagliente che riserva alla questione del nudo e all'assurda concezione di “decenza”: «alla donna (naturalmente di “bassa” estrazione sociale) è consentito esporsi nuda a un gruppo di uomini come oggetto, ma le è vietato partecipare allo studio e alla ripresa diretta del corpo-oggetto di un uomo nudo o di un'altra donna!<sup>195</sup>». Fa capolino la critica al *male gaze* insito nell'arte occidentale, per esso s'intende «la frequente composizione di oggetti di arte visuale, svolta in modo che lo spettatore sia situato in una posizione di apprezzamento “maschile”», sia che si tratti di arti tradizionali che di cinema o fotografia, «le donne raffigurate nell'arte sono di norma poste come oggetti d'attrazione [...] e il ruolo più attivo dello sguardo assume la posizione di una controparte maschile<sup>196</sup>».

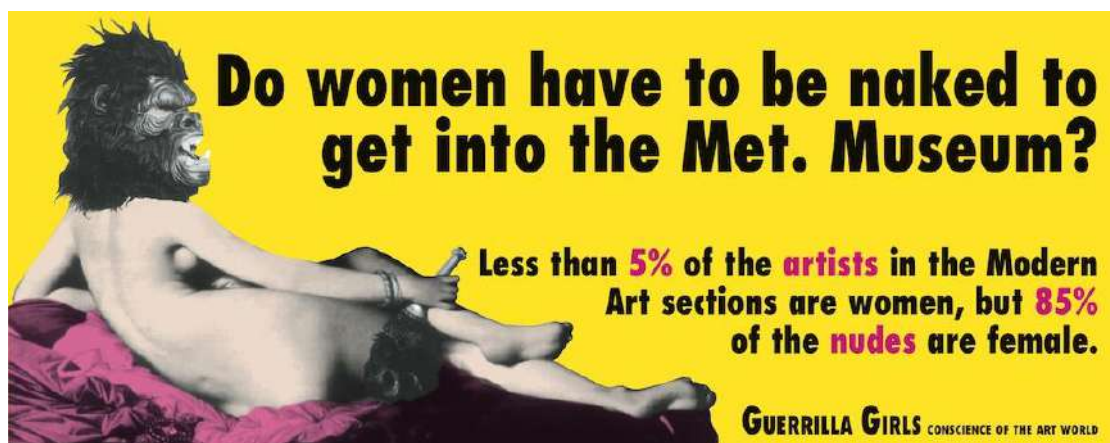
Fra le più iconiche critiche al *male gaze* – e, oltretutto, alle politiche museali – figura *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (1989), opera del celebre collettivo statunitense Guerrilla Girls. Questo manifesto vuole essere una denuncia alla misoginia delle collezioni esposte del Metropolitan Museum di New York: esse vedevano, infatti, una raggelante superiorità numerica di autori uomini e, al contempo, una schiacciante maggioranza di soggetti nudi femminili.

---

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 36

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>196</sup> C. Korsmeyer, P. B. Weiser, *Feminist Aesthetics*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2021. Fonte: <https://plato.stanford.edu/entries/feminism-aesthetics/>.



**Immagine 18.** Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989.  
Fonte: Guerrilla Girls.

Il gruppo anonimo di artiste newyorkesi – che, nel corso di quasi quarant’anni di carriera, ha visto fra le sue file oltre sessanta personalità aderenti al progetto: donne cisgender e transgender, dai diversi orientamenti sessuali e con differenti retroterra etnici, anagrafici e di classe<sup>197</sup> – ha come obiettivi privilegiati delle proprie azioni polemiche i musei, aspramente criticati per l’elitarismo e i *bias* dimostrati nei confronti delle categorie sociali discriminate e minoritarie tramite la loro esclusione dal circuito museale. Sulla scia delle accese contestazioni dell’*Institutional Critique* – si pensi al picchettamento del Whitney Museum of American Arts attuato dal collettivo Black Emergency Cultural Coalition (BECC) in segno di protesta per l’assenza di artisti afroamericani nella mostra “The 1930s: Painting and Sculpture in America”<sup>198</sup> – le Guerrilla Girls utilizzavano – e tuttora utilizzano – metodi e linguaggi provocatori per svelare la falsa meritocrazia di cui si fregiava il sistema dell’arte. I poster prodotti al tempo sono ancora di sorprendente attualità, in quanto, nonostante i timidi cambiamenti avvenuti nella società dagli Ottanta ad oggi, la maggior parte delle questioni messe in luce continuano a versare in uno stato insoddisfacente. Uno dei punti di maggiore forza del collettivo è, infatti, la ripresa di opere realizzate agli albori della loro carriera, nelle quali vengono attuati degli aggiornamenti circa le situazioni

---

<sup>197</sup> Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls. The Art of Behaving Badly*, Epub (ed.), San Francisco, Chronicle Books, 2020, Adobe Digital Editions.

<sup>198</sup> C. V. Wallace, *Exhibiting Authenticity: The Black Emergency Cultural Coalition's Protests of the Whitney Museum of American Art, 1968-71*, in “Art Journal”, vol. 74, n. 2, estate 2015, p. 5.



analizzate in passato. Un caso significativo è costituito dai *Recount* realizzati fra il 2014 e il 2015: il “ricalcolo” delle presenze artistiche femminili nelle gallerie newyorkesi ha dimostrato come, nell’arco di trent’anni, la percentuale si sia alzata solamente del 10%, mentre nei musei principali della Grande Mela i dati riguardanti le personali annue di artiste continuano ad essere desolanti.



Immagine 19. Guerrilla Girls, *These galleries shown no more than 20% women artists or none at all (recount)*, 2014. Fonte: Guerrilla Girls.

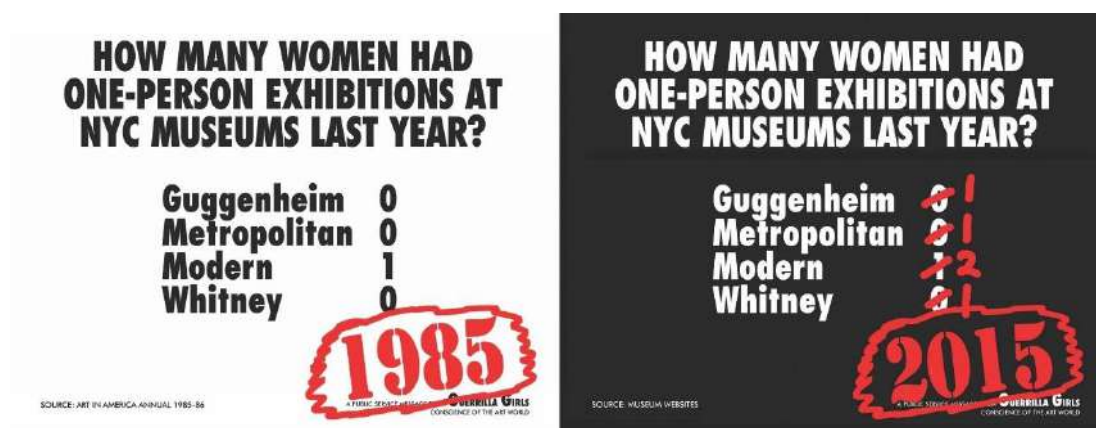


Immagine 20. Guerrilla Girls, *How many women had one-person exhibitions at NYC museums last year? (recount)*, 2015, Fonte: Guerrilla Girls.

Come abbiamo visto, le Guerrilla Girls portano avanti un femminismo di stampo intersezionale. Angela Davis – pioniera del *black feminism* statunitense – nel saggio *Donne, razza e classe* (1981), abbozzato durante la detenzione in carcere per il sospetto

coinvolgimento nella rivolta delle Pantere Nere del 1970, affronta la specificità dell'oppressione delle donne nere. Si dimostra estremamente critica nei confronti del movimento suffragista perché intrinsecamente razzista e rivolto solamente alle donne bianche – dimostratesi indignate, peraltro, quando fu concesso il diritto di voto agli uomini neri a seguito della guerra civile americana<sup>199</sup>. Tuttavia, nemmeno le femministe di “seconda ondata” – corrispondente alle mobilitazioni tra anni Settanta e Ottanta – nella loro lotta per i diritti riproduttivi femminili si sono dimostrate attente nei confronti della specificità delle donne di colore. In un passaggio, afferma:

Il controllo delle nascite, la possibilità di una scelta individuale, i metodi contraccettivi sicuri, così come l'aborto se necessario, sono tutti requisiti fondamentali per l'emancipazione delle donne. Siccome il controllo delle nascite è conveniente per le donne di tutte le classi e razze ci si sarebbe potuti aspettare che gruppi anche molto diversi tra loro avrebbero tentato di unirsi attorno a questo problema. Di fatto, al contrario, questo movimento è riuscito solo raramente a unire donne di diversa estrazione sociale, e solo in rare occasioni le leader hanno dato voce alle preoccupazioni specifiche di quelle della classe lavoratrice. Inoltre le argomentazioni delle fautrici del controllo delle nascite si sono basate, a volte, su premesse razziste. Il potenziale progressista di questa rivendicazione rimane indiscutibile. Ma allo stato dei fatti l'archivio storico di questo movimento lascia molto a desiderare sul terreno della lotta al razzismo e allo sfruttamento di classe<sup>200</sup>.

Considerata la sterilizzazione forzata a cui erano state storicamente sottoposte le donne di colore – nella fattispecie latinoamericane e nere – seguendo sperimentazioni eugenetiche, il movimento femminista, secondo Davis, avrebbe dovuto ragionare anche sulle brutali politiche di controllo dei corpi femminili non bianchi e comprendere questi aspetti particolari nelle proprie riflessioni: <<durante l'ultimo decennio la lotta contro la sterilizzazione forzata è stata portata avanti innanzitutto dalle donne portoricane, nere, chicane e native americane. Il movimento delle donne non ha ancora abbracciato la loro causa<sup>201</sup>>>. Da questi ragionamenti emerge la diffidenza che le donne razzializzate provavano nei confronti del femminismo più in vista, reputato come mero specchio degli interessi delle donne bianche. L'esigenza di un approccio di tipo intersezionale si faceva, dunque, spingente e lo si vedrà, soprattutto, negli anni Novanta e Duemila.

---

<sup>199</sup> A. Davis, *Il razzismo nel movimento per il suffragio femminile*, in A. Davis, *Donne, razza e classe*, 1981, M. Moise, A. Prunetti (trad.), Roma, Alegre, 2018, pp. 105 – 106.

<sup>200</sup> A. Davis, in *Razzismo, controllo delle nascite e diritti riproduttivi*, in A. Davis, *Donne, razza e classe...*, p. 255.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 277.

Una riformulazione radicale del femminismo si è avuta con Judith Butler e la nascita della *gender theory*. In *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, saggio pubblicato nel 1988 nella rivista “Theater Journal”, sulla scorta dell’affermazione di Simone De Beauvoir <<donne non si nasce, lo si diventa<sup>202</sup>>> e della fenomenologia, definisce il “genere” come performance:

Il genere non è in alcun modo un’identità stabile o un *locus* di *agency* da cui procedono i vari atti; piuttosto, è un’identità debolmente costituita nel tempo, un’identità istituita attraverso una ripetizione stilizzata di atti. Inoltre, il genere viene istituito attraverso la stilizzazione del corpo e, quindi, dev’essere inteso come il modo banale in cui gesti corporei, movimenti e rappresentazioni di vario tipo costituiscono l’illusione di un sé di genere duraturo<sup>203</sup>.

Secondo la teoria di De Beauvoir “l’essere donna” è, innanzitutto, una situazione storica, anziché di un dato fattuale. Da questo assunto, Butler delinea una distinzione fra sesso e genere, dove la mera fisiologia, l’essere “femmina”, è un fatto che non ha significato in sé, mentre <<essere donna significa diventare donna, costringere il corpo a conformarsi a un’idea storica di “donna”, indurre il corpo a farsi segno culturale, materializzarsi in obbedienza a una possibilità storicamente delimitata, e fare ciò come un progetto corporeo sostenuto e ripetuto<sup>204</sup>>>. Tuttavia, il pensiero femminista tradizionale presenta una struttura binaria – derivata dalla distinzione sessuale, si noti il divario con le teorie del “femminismo della differenza” della nostrana Carla Lonzi – che la filosofa ripudia, in quanto va a rimpolpare l’impianto eterosessuale imperante nella società. Un modo attraverso cui <<il sistema di *compulsory heterosexuality*>> – questa espressione, coniata da Adrienne Rich, indica il modo in cui l’eterosessualità è data per scontata e forzata su ogni individuo dalla società eteropatriarcale<sup>205</sup> – si perpetua è proprio la cultura dei <<corpi divisi in sessi distinti con apparenze “naturali” e disposizioni eterosessuali “naturali”<sup>206</sup>>>. Senz’ombra di dubbio il

---

<sup>202</sup> S. De Beauvoir, *Capitolo I. Infanzia*, in S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, 1959, R. Cantini, M. Andreose (trad.), Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 325.

<sup>203</sup> J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in “Theater Journal”, vol. 40, n. 4, dicembre 1988, p. 519.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 522.

<sup>205</sup> Per approfondire si veda: A. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, in “Signs: Journal of Women in Culture and Society”, vol. 5, n. 4, estate 1980.

<sup>206</sup> J. Butler, *Binary Genders and the Heterosexual Contract*, in *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory...*, p. 524.

lesbismo di Butler ha influito nelle sue formulazioni: nell'introduzione della seconda edizione di *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990), afferma:

Mi interessava soprattutto criticare gli assunti eterosessuali che pervadevano la teoria letteraria femminista. Cercavo di controbattere a quei punti di vista che facevano dei limiti e della proprietà del genere un presupposto e ne restringevano il significato a nozioni consolidate di mascolinità [*masculinity*] e femminilità [*femininity*]. Ritenevo, e lo ritengo ancora, che ogni teoria femminista che restringe il significato del genere ai presupposti della sua stessa pratica istituisca norme di genere che producono esclusioni all'interno del femminismo, e che spesso conducono all'omofobia. [...] In particolare, ero contro quei regimi di verità che sanciscono il fatto che certe espressioni connotate dal punto di vista del genere [*gendered expressions*] debbano essere ritenute false o derivate e altre vere e originarie. [...] Anzi, lo scopo del testo era proprio quello di aprire il campo delle possibilità di genere senza prescrivere quali possibilità dovessero essere realizzate. Ci si potrebbe chiedere a cosa serva alla fin fine «aprire delle possibilità», ma è improbabile che una simile domanda venga da chi sa cosa significhi vivere nella condizione di ciò che è socialmente “impossibile”, illeggibile, irrealizzabile, irreal e illegittimo<sup>207</sup>.

E ancora:

Una sessualità normativa rafforza la normatività di genere. In poche parole, in base a questo quadro, si è donna nella misura in cui si funziona come donna all'interno della cornice eterosessuale dominante e mettere in questione tale cornice significa forse rinunciare alla sensazione di avere una collocazione definita rispetto al genere. [...] Ma qual è il legame tra genere e sessualità che ho cercato di evidenziare? Di sicuro non intendo sostenere che determinate forme di sessualità producano determinati generi, ma solamente che, in certe condizioni di eterosessualità normativa, il fatto di tenere sotto controllo il genere a volte viene usato come un mezzo per assicurare l'eterosessualità. [...] Tuttavia, mi preme ammettere che la performance della sovversione del genere non dice niente in merito alla sessualità o alle pratiche sessuali. Si può rendere ambiguo il genere, senza per questo mettere in questione o riorientare minimamente la sessualità normativa. A volte l'ambiguità di genere può operare proprio in funzione del contenimento o dello sviamento delle pratiche sessuali non normative, finendo per mantenere intatta la sessualità normativa. Non si può dunque istituire nessuna correlazione, per esempio, tra il *drag* o il transgender e le loro pratiche sessuali, e la distribuzione di inclinazioni etero, bi e omosessuali non può essere mappata in modo prevedibile rispetto alle traiettorie del *gender-bender* o del cambio di genere<sup>208</sup>.

Da questi passaggi emerge il profondo debito che le attuali filosofie *queer* hanno nei confronti di Butler e, soprattutto, la crescente intersezione – e il sostegno vicendevole – fra istanze femministe e LGBTQ+. In *Commonwealth* (2009) Michael Hardt e Antonio Negri – entrambi filosofi – confutano le malinterpretazioni di questo approccio che spesso avvengono negli ambienti progressisti, nella fattispecie quelli allineati al socialismo:

Un altro rilievo critico fatto alle tesi e alle linee politiche rivoluzionarie emerse in diversi ambiti identitari è avanzato in nome della differenza: con la soppressione dell'identità andrebbero distrutte le differenze stesse, abbandonandoci in una terra desolata e

---

<sup>207</sup> J. Butler, *Prefazione all'edizione del 1999*, in J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, 1999, S. Adamo (trad.), Bari/Roma, Laterza, 2023, p. VI.

<sup>208</sup> *Ibidem*, pp. IX – XIII.

indifferenziata. Alcuni temono, ad esempio, che un mondo senza più generi, caratterizzato dalle utopie *queer* e femministe, sarebbe popolato da creature androgine antropologicamente indifferenti e prive di desideri. Occorre sottolineare che la soppressione delle identità - in questo caso l'identità di genere - non implica la distruzione delle differenze in quanto tali. Al contrario, la soppressione delle identità avvia l'affrancamento e la proliferazione delle differenze - differenze che non sono significanti di alcuna gerarchia<sup>209</sup>.

In questo sottoparagrafo è stato delineato un quadro complesso del genere, fatto di esclusioni e sovversione, ma, soprattutto, di una forte tensione all'intersezionalità della lotta per i diritti civili. Come si è evoluta la teoria museale per rispondere alle esigenze di queste categorie che ora, più di sempre, hanno acquisito rilievo nella società?

### **2.2.2 L'ottica femminista e *queer* applicata alle teorie museali**

Come constatato in precedenza, una delle principali critiche rivolte all'istituzione museale è l'esclusione di genere. A formulare riflessioni puntuali sulle tematiche d'inclusività e, soprattutto, sulla responsabilità che i musei hanno nei confronti dello sviluppo sociale è il fenomeno denominato "*museum activism*". Il termine è apparso per la prima volta in *Curatorial activism. Towards an ethic of curating*, pubblicato nel 2018 da Maura Reilly, curatrice e allieva di Linda Nochlin. La *curator* statunitense introduce il saggio menzionando la sua esperienza formativa tenutasi al MoMA, sulla base della quale formula delle considerazioni: <<le gallerie dell'esposizione permanente [...] sono strutturate per raccontare la "storia" dell'arte moderna secondo Barr>>, infatti l'arte moderna per quest'ultimo si configurava come una <<progressione sincronica e lineare di "ismi" in cui un "genio" maschile (eterosessuale, bianco) [n.d.R. qui si ravvede moltissimo l'insegnamento nochliano] proveniente dall'Europa o dagli Stati Uniti ne influenza un altro, una versione più giovane che inevitabilmente deve surclassare o sovvertire il maestro precedente, in modo da produrre una progressione avanguardistica. Le donne, gli artisti di colore e coloro che non provengono dall'Europa o dal Nord America – in altre parole, tutti gli Altri artisti – si incontrano di rado<sup>210</sup>>>. Sorprende, dunque, che nel 2017 il MoMA abbia deciso di sostituire parte delle opere collocate fra il quarto e il quinto piano –

---

<sup>209</sup> M. Hardt, A. Negri, *Parallelismi rivoluzionari*, in M. Hardt, A. Negri, *Comune. Oltre il privato e il pubblico*, 2009, A. Pandolfi (trad.), Segrate (MI), Rizzoli, 2010, p. 335.

<sup>210</sup> M. Reilly, *Preface*, in M. Reilly, *Curatorial activism. Towards an ethic of curating*, Londra, Thames and Hudson, 2018, pp. 13 – 14.

appartenenti alla collezione permanente del museo – con lavori di artisti provenienti da Paesi a maggioranza musulmana: tale iniziativa era concepita come atto di protesta contro le politiche immigratorie discriminanti nei confronti dei musulmani degli Stati Uniti dell'era Trump.



**Immagine 21.** Veduta dell'esposizione di opere di artisti musulmani al MoMA, New York. Fonte: Gothamist.

Questo apporto interessante suscita diversi quesiti: perché non si è fatto prima con altre categorie sottorappresentate? Perché non rivedere completamente il modo in cui è presentato il modernismo, mostrandolo come multivocale, globale e diacronico piuttosto di continuare a reiterare la stessa narrazione monotona e priva di varietà? Com'è possibile far <<riflettere le persone nel mondo dell'arte su genere, etnia e sessualità e capire che questi sono preoccupazioni che richiedono un'azione?<sup>211</sup>>>. La volontà ultima resta il voler rendere i musei un luogo più inclusivo: compiendo una sorta di genealogia dell'attivismo curatoriale, vengono analizzati i risultati ottenuti nell'ambito del *curatorial activism* nella rappresentazione della misoginia, del razzismo e dell'omofobia. Il concetto di attivismo espresso da Reilly non è sovversivo,

---

<sup>211</sup>M Reilly, *What is curatorial activism?*, in M. Reilly, *Curatorial activism. Towards an ethic of curating...*, p. 21.

bensi viene inteso come uno *statement* espresso in luoghi istituzionali dell'arte – musei, gallerie, biennali.

Juan Albarrán Diego, storico dell'arte spagnolo, nell'articolo *Curating Activism: Art, Politics and Exhibitions (In, Around, and Beyond Institutions)* – apparso nella rivista “Critique d'art” – ragionando sulla questione dell'attivismo curatoriale sollevata da Reilly, sottolinea l'apparente rapporto ossimorico fra attivismo e curatela: l'attivismo è un atto in grado di superare i limiti della politica rappresentativa e di trasportare i conflitti nella sfera pubblica, mentre la pratica curatoriale è un'attività altamente istituzionalizzata che mira a guidare l'esperienza dello spettatore e tende a produrre un tipo di conoscenza riconosciuta all'interno delle élite culturali<sup>212</sup>. Tuttavia, i curatori, a più riprese, si sono dimostrati sensibili alle istanze dei gruppi minoritari, facendosi <<mediatori>> e collaborando a <<progetti che cercano di rendere visibili i problemi delle minoranze e delle comunità emarginate>><sup>213</sup>, il loro operato, dunque, si pone in parallelo con quello dei movimenti sociali.

Passare per le file delle istituzioni artistiche è fondamentale per le cause delle comunità marginalizzate al fine di rendersi visibili, non è da sottovalutare, infatti, l'ascendente che i musei hanno nella società, essendo essi strumenti di potere. Tuttavia, c'è chi ipotizza un ruolo più attivo del museo, aldilà della semplice mediazione. Kylie Message in *The Disobedient Museum: Writing at the Edge* (2018), progetta il “museo disobbediente”:

Il progetto museale disobbediente è innanzitutto un impegno all'azione (intellettuale, fisica o altra) e quindi non è vincolato da confini. È una forma di azione che si manifesta attraversando l'intero contesto sociopolitico in cui viviamo, estendendosi oltre le mura dei musei nelle strade, nei corpi e nelle azioni di individui e gruppi. Il museo disobbediente collega l'attivismo politico che avviene nelle strade (contesto) con la rappresentazione della vita politica nei nostri musei nazionali e nelle nostre istituzioni (testo). Il discorso sull'impegno intellettuale e pratico tra musei, attivisti politici, scrittori [...] offre alcuni modelli coerenti col progetto del museo disobbediente<sup>214</sup>.

Auspica, dunque, a un'istituzione che sappia relazionarsi direttamente con l'attivismo delle strade, guidato dall'azione, in un <<tentativo di motivare in modo diverso il

---

<sup>212</sup> J. Albarrán Diego, *Curating Activism: Art, Politics and Exhibitions (In, Around, and Beyond Institutions)*, in “Critique d'art”, vol. 51, autunno/inverno 2018, p. 51.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>214</sup> K. Message, *Why museums*, in K. Message, *Disobedient Museum: Writing at the Edge*, Epub (ed.), Londra, Routledge, 2018, Adobe digital editions,

pensiero disciplinare/i *museum studies*, di reimmaginare la scrittura (sui musei) come un'attività/un luogo dove possono essere prodotte forme resistenziali del pensare, vedere, sentire e agire, e di teorizzare questo processo come una forma di protesta contro la stagnazione degli studi disciplinari<sup>215</sup>>>.

Ma come applicare l'etica femminista e *queer* alle istituzioni museali? La studiosa Nicole Robert nell'articolo *Getting Intersectional in Museums* (2014), analizzando la problematica all'esclusione delle minoranze nei musei – ancora dotati di <<collezioni e narrazioni eurocentriche ed eteronormative<sup>216</sup>>> – sottolinea l'importanza di riformulare la museologia secondo un'etica intersezionale. L'approccio inclusivo attuato nelle realtà museali <<è stato sia additivo – aggiungendo le informazioni mancanti – che frazionario – concentrandosi su una singola identità>>, ma risulta imperfetto dato che <<non riesce a considerare la maniera in cui queste esclusioni basate sull'identità si sovrappongono>>, i professionisti operanti all'interno dei musei hanno, dunque, <<l'arduo compito di inserire un arcobaleno di identità in continua espansione negli archivi, nei programmi e nelle mostre dei musei esistenti<sup>217</sup>>>. Secondo Robert, urge una coscienza critica:

I professionisti dei musei devono prima riconoscere le strutture di potere che modellano le nostre vite personali, professionali e istituzionali. Questo approccio critico-riflessivo alla museologia può essere utilizzato per reimmaginare il lavoro museale professionale a ogni livello, compresa la struttura organizzativa dei musei, le convenzioni di denominazione utilizzate nella gestione delle collezioni, i processi di curatela ed esposizione, le strutture fisiche degli spazi, e anche la preparazione educativa dei professionisti museali<sup>218</sup>.

Ragionando criticamente e intersezionalmente circa le strutture vigenti all'interno dei musei, si possono identificare quelle che generano emarginazione. Aprendosi a queste prospettive, gli operatori museali potrebbero rivoluzionare la loro professione dotandosi di nuovi strumenti: <<idee inedite, opportunità all'interno delle lacune, riformulazioni che mettono in luce le esclusioni, dissonanze che evidenziano la formazione ideologica, *partnership* precedentemente inimmaginabili<sup>219</sup>>>. Nicole Robert ha preso parte, inoltre, a “Queering the museum” (QTM), un progetto volto ad

---

<sup>215</sup> K. Message, *Dirty thinking*, in K. Message, *Disobedient Museum: Writing at the Edge...*, Epub.

<sup>216</sup> N. Robert, *Getting Intersectional in Museums*, in “Museums & Social Issues”, vol. 9, n. 1, aprile 2014, p. 24.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 32.



attuare un'azione coordinata per la rappresentazione delle identità LGBTQ+ nelle istituzioni museali. Lo scopo dell'organizzazione era facilitare il dialogo fra i membri della comunità e i professionisti dei musei mediante la promozione di attività educative, volendo sensibilizzare sul <<ruolo che i musei svolgono nel formare norme sociali sul genere e sulla sessualità<sup>220</sup>>>.

Nikki Sullivan e Craig Middleton in *Queering the museum* (2020) esprimono posizioni simili. “Queerizzare” il museo attraverso l’inclusione è una pratica corretta, tuttavia bisogna tener presente che <<nonostante [...] la nozione di inclusione sociale possa essere e sia stata utilizzata come strumento con cui cominciare a evidenziare i *bias* associati a ideali e pratiche tradizionali dei musei [...] sosteniamo che il discorso attorno all’inclusione sociale miri ad allineare gli individui con gli scopi eteronormativi dello Stato<sup>221</sup>>>. Occorre, dunque, rivedere la modalità in cui vengono portate avanti le istanze d’inclusione della comunità LGBTQ+, mediante un ripensamento serio dell’istituzione museale che comprende nuovi metodi di presentazione e la creazione di semantiche innovative. Per Sullivan e Middleton, tuttavia, non bisogna focalizzarsi solo sulle pratiche inclusive fini a sé stesse, bensì appellarsi a un’etica museale *queer*:

Nel settore museale, l’etica è generalmente intesa in termini di codici di condotta costituiti da principi razionali e oggettivi e/o standard minimi con cui i professionisti museali dovrebbero avere familiarità e che dovrebbero seguire. [...] I codici etici danno forma a coloro cui sono rivolti e, nella misura in cui sono elaborati e implementati dai professionisti museali, sono modellati a loro volta dal contesto in cui emergono: la relazione fra professionisti museali e codici etici è reciprocamente costitutiva; i due non sono mai separati completamente. Per essere considerato un professionista la propria pratica deve dimostrare l’interiorizzazione dei codici di condotta professionale. L’adesione agli standard di pratica professionale delineati nei codici etici è premiata con una posizione privilegiata nella cultura organizzativa museale (capitale) e, allo stesso tempo, il “dissenso” – o quelle che potremmo considerare forme “*outsider*” di conoscenza e/o pratica – è equiparato alla mancanza di professionalità e può comportare la censura. [...] Invece di sostenere semplicemente l’inclusione delle storie, delle pratiche e dei modi di essere delle persone LGBTQ+, al fine di rimediare agli squilibri del passato o di suggerire di sostituire un modello oppressivo di pratica museologica con uno liberatorio, sosteniamo uno sconvolgimento della logica categorica che corrobora questo tipo di affermazioni<sup>222</sup>.

---

<sup>220</sup> Queering the Museum (QTM), *About QTM*. Fonte: Queering the Museum, <https://queeringthemuseum.org/about/>.

<sup>221</sup> N. Sullivan, C. Middleton, *Social inclusion*, in N. Sullivan, C. Middleton, *Queering the museum*, Londra, Routledge, 2020, p. 19.

<sup>222</sup> N. Sullivan, C. Middleton, *Queer ethics*, in N. Sullivan, C. Middleton, *Queering the museum...*, p. 33 – 35.

Un apporto interessante è quello di Arndís Bergsdóttir che, nell'articolo *Museum and Feminist Matters: Considerations of a Feminist Museology* (2016) pubblicato nella rivista "NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research", propone una museologia femminista *posthuman* – termine derivato dall'iconica mostra *Posthuman* (1992), curata da Jeffrey Deitch. A suo parere, la museologia femminista dovrebbe valersi del discorso postumano per poter individuare delle alternative in grado di andare oltre i paradigmi dualisti consolidati, così da reinterpretare la disciplina e i musei col loro patrimonio culturale secondo prospettive non antropocentriche. Per Bergsdóttir bisogna attuare «un ripensamento dell'umano che superi le discrepanze dell'analisi socioculturale che assume la centralità umana», indagando «le relazioni reciproche tra entità umane e non umane nei musei che si focalizzano sulla raccolta, l'assemblaggio e l'esposizione del patrimonio culturale<sup>223</sup>». Se si considerano le rappresentazioni museali – di categorie minoritarie – come meri costrutti linguistici, come comunemente avviene in ambito accademico, si escludono le esperienze corporee vissute dalle minoranze, rimpolpando, di conseguenza, le opposizioni binarie fra natura e cultura, realtà e linguaggio. Secondo Bergsdóttir «questa ricreazione (artificiale) dei binari culturali riduce essenzialmente il nostro accesso alle possibilità inerenti alle contestualizzazioni performative del divenire nel mondo<sup>224</sup>». Riprendendo il concetto di "diffrazione" espresso da Donna Haraway – teorica femminista di stampo postumano, come espresso nella sua celebre opera *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991) – afferma:

La diffrazione esamina lo stato intricato del conoscere e dell'essere nel mondo. Registra la storia delle entità discorsivo-materiali, non come riflessioni che sfociano in categorizzazioni, ma come un passaggio. Pertanto, invece di consentire riflessioni infinite, essa registra i processi che ci permettono di vedere sia la storia di come qualcosa che è arrivato a "essere" sia ciò che è [...] La diffrazione facilita il coinvolgimento diretto con il materiale [esposto] e quindi parla direttamente della distanza tra soggetto e oggetto che è stata al centro della produzione della conoscenza, soprattutto nei musei<sup>225</sup>.

Essa permette, dunque, a varie storie "intrecciate" di essere e divenire nel mondo, distinguendosi attraverso la considerazione degli effetti della differenza che, nel caso museale, invece di «rappresentare specchi su specchi», riflettono le «immagini di

---

<sup>223</sup> A. Bergsdóttir, *Feminist Matters: Considerations of a Feminist Museology*, in "NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research", vol. 24, n. 2, 2016, p. 127.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 132.

un mondo che si trova fuori dalle mura del museo<sup>226</sup>>>. È interessante notare il modo in cui, sulla scorta delle teorizzazioni postumane, venga estremizzato il concetto di intersezionalità, arrivando a includere anche le “entità non umane” nel proprio discorso, in un’aperta sfida all’antropocentrismo. Nel sottoparagrafo successivo, verranno affrontate in maniera più pertinente queste tematiche.

---

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 132.

### **2.3 Museo e cambiamento climatico: ruoli e sfide urgenti**

Una delle più grandi sfide del XXI secolo è costituita, indubbiamente, dalla corsa contro il tempo per arginare i danni del cambiamento climatico – con questo termine si intende la variazione del sistema climatico terrestre di origine antropica<sup>227</sup> – in corso. Nonostante l’ambientalismo e la lotta all’inquinamento non siano cosa nuova – si pensi alle mobilitazioni contro l’inquinamento degli anni Sessanta e al filone dell’*enviromental art* – non è mai stata sentita un’urgenza così impellente nei confronti di questa tematica, dato che le conseguenze di questo fenomeno si palesano ogni giorno attraverso temperature anomale ed eventi atmosferici estremi. Non si tratta più un’astrazione teorica elaborata in un *paper* scientifico, bensì della realtà. Accade qui e ora. Per definire quest’epoca senza precedenti nella storia del pianeta è stato coniato il termine “Antropocene”, l’era geologica influenzata dall’azione umana, mentre un’altra variante per definire i tempi in cui viviamo è Capitalocene, in cui il focus è spostato sulla reale causa sottostante al Climate Change: il sistema capitalistico<sup>228</sup>. In qualunque modo si voglia definirlo, il nostro periodo storico vede l’umanità versare in uno stato di totale incertezza e necessitiamo di essere indirizzati da qualcuno. Gli studi accademici umanistici hanno avanzato delle illuminanti proposte per interpretare in maniera differente il nostro rapporto con la natura e, in generale, con la Terra, con l’obiettivo di scardinare l’antropocentrismo fonte dei nostri mali. Il museo, come abbiamo visto, è un potente strumento per veicolare messaggi, dare visibilità a istanze scottanti e, attraverso il suo ritrovato ruolo di agente attivo nella contemporaneità, può permettere di sensibilizzare e informare la popolazione su queste tematiche di primaria importanza.

#### **2.3.1 <<Benvenuti nell’Antropocene>>: un quadro teorico**

La parola “Antropocene” è stata coniata già negli Ottanta, ma si è diffusa nel discorso scientifico dal 2000 grazie a Paul J. Crutzen, premio Nobel per la chimica, il quale l’aveva introdotta durante un incontro dell’International Geosphere-Biosphere

---

<sup>227</sup> S. Schipani, C. De Simone, *Cambiamenti climatici*, in “Lessico del XXI secolo”. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cambiamenti-climatici\\_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/cambiamenti-climatici_(Lessico-del-XXI-Secolo)).

<sup>228</sup> *Ivi* pp. 93 – 94.

Programme (IGBP) a Cuernavaca, in Messico per definire <<l'epoca geologica in cui l'ambiente terrestre, inteso come l'insieme delle caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche in cui si svolge ed evolve la vita, è fortemente condizionato a scala sia locale sia globale dagli effetti dell'azione umana>><sup>229</sup>. Nel saggio *Benvenuti nell'Antropocene!* (2005) il meteorologo olandese analizza la storia e le caratteristiche dell'Antropocene dal suo inizio ai giorni nostri, passando per punti caldi come il riscaldamento globale, la sovrappopolazione e il buco dell'ozono. Riguardo al cambiamento geologico avvenuto a una velocità mai vista, afferma:

Oggi, la quantità di gas serra ha superato i livelli dell'intero Quaternario [n.d.R. termine che indica il raggruppamento delle due ere geologiche, il Pleistocene e l'Olocene, antecedenti all'Antropocene] e nessuno sa quali potranno essere le conseguenze. Il cambiamento, oltretutto, è stato decine di volte più rapido dei cambiamenti più bruschi avvenuti negli ultimi 740mila anni. [...] Questi fenomeni sono indubbiamente antropogenici, cioè da attribuire all'attività umana: all'uso di combustibili fossili come carbone, metano e petrolio, e alla combustione delle biomasse, vale a dire foreste, sterpaglie, rifiuti e altri materiali organici. [...] Sono convinto che il cambiamento di questi parametri essenziali del clima segni l'inizio di una nuova epoca geologica e ho proposto di chiamarla Antropocene (dal greco *anthropos*, uomo). A differenza del Pleistocene, dell'Olocene e di tutte le epoche precedenti, essa è caratterizzata anzitutto dall'impatto dell'uomo sull'ambiente. [...] Certe epoche geologiche sono caratterizzate dai resti fossili di specie scomparse, l'Antropocene è contraddistinto dalla specie diventata improvvisamente determinante per gli equilibri della terra e il clima<sup>230</sup>.

Nell'affrontare le origini di quest'epoca, individua la causa fondante nella rivoluzione industriale:

A segnare l'inizio dell'Antropocene sono state la rivoluzione industriale e le sue macchine, che hanno reso molto più agevole lo sfruttamento delle risorse ambientali. Se dovessi indicare una data simbolica, direi il 1784, l'anno in cui l'ingegnere scozzese James Watt inventò il motore a vapore. L'anno esatto importa poco, purché si sia consapevoli del fatto che, dalla fine del XVIII secolo, abbiamo cominciato a condizionare gli equilibri complessivi del pianeta. Pertanto propongo di far coincidere l'inizio della nuova epoca con i primi anni dell'Ottocento<sup>231</sup>.

Il quadro cronologico individuato da Crutzen coincide con la nascita del capitalismo, il sistema economico che si è imposto a livello globale. Jason W. Moore, storico ambientale, mette in guardia sulla pericolosità del termine "Antropocene": nella prefazione di *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria* (2017), critica l'utilizzo del prefisso "antropo-" perché, a suo avviso,

---

<sup>229</sup> S. Schipani, C. De Simone, *Antropocene*, in "Lessico del XXI secolo". Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/antropocene\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antropocene_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/).

<sup>230</sup> P. J. Crutzen, *Le radici dell'Antropocene*, in P. J. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene!*, A. Parlangeli (a cura di), Milano, Mondadori, 2005, pp. 15 – 16.

<sup>231</sup> P. J. Crutzen, *Com'è cominciata*, in P. J. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene!...*, p. 24.

il Climate Change non è stato generato dall'azione umana in sé, bensì è la conseguenza di secoli di dominio incontrollato del capitale – la crisi climatica, dunque, è di natura capitalogenica, non antropogenica<sup>232</sup>. La grande diffusione della locuzione è dovuta alla forte narrazione che la caratterizza e alla sua capacità di «unificare umanità e sistema-Terra all'interno di un unico orizzonte<sup>233</sup>», quest'ultima ragione, secondo Moore, è il tallone d'Achille del concetto di Antropocene. All'«Antropocene alla moda» – punto di riferimento per i movimenti *green* degli anni Sessanta – contrappone, infatti il Capitalocene, ovvero un serio «tentativo di pensare alla crisi ecologica»<sup>234</sup>. Particolarmente interessante è questo passaggio che contrasta col pensiero di Crutzen:

Le origini della crisi ecologica moderna – e quindi del capitalismo – non possono essere circoscritte all'Inghilterra, al lungo XIX secolo, al carbone o alla macchina a vapore. [...] L'Antropocene alla moda non è che l'ultimo di una lunga serie di concetti ambientali la cui funzione è quella di negare la disuguaglianza e la violenza multi-specie del capitalismo e il suggerire che dei problemi creati dal capitale sono in realtà responsabili tutti gli esseri umani. La politica dell'Antropocene [...] s'impegna con risolutezza a cancellare il capitalismo e la capitalogenesi dalla crisi planetaria<sup>235</sup>.

La storia nella teoria dell'Antropocene è presentata in maniera estremamente semplicistica, in quanto «non mette in discussione le disuguaglianze naturalizzate, l'alienazione e la violenza iscritta nei rapporti moderni di potere e di produzione», e molto facile da raccontare «perché non richiede affatto di pensare a questi rapporti»<sup>236</sup>. Per Moore il fatto che, a seguito delle sue teorie, siano apparsi svariati modi per definire l'attuale era geologica umana è sintomo del fatto che il termine fosse considerato limitante o, semplicemente, inadeguato.

Anche lo storico dell'arte T. J. Demos – impegnato, nei suoi studi, a ragionare sull'arte secondo un taglio ecologico – si scaglia contro il termine Antropocene, reo di universalizzare erroneamente le esperienze degli esseri umani – estremamente differenti sulla base di classe, genere, etnia, sessualità – e per tale motivo ammette di preferire la formulazione svolta da Moore. Ciò non significa, ovviamente, che ogni

---

<sup>232</sup> J. W. Moore, *Prefazione*, in J. W. Moore, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, 2016, A. Barbero, E. Leonardi (trad.), Verona, Ombre Corte, 2017, p. 29.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>234</sup> *Ibidem*, pp. 30 – 31.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>236</sup> J. W. Moore, *Natura e origine della nostra crisi ecologica*, in J. W. Moore, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria...*, p. 38.

individuo non contribuisca nel suo piccolo all'inquinamento atmosferico; tuttavia, le responsabilità andrebbero ricercate nelle sedi di potere:

Non è che la maggior parte di noi sia privo di colpe: molti di noi guidano le auto e vivono in case che consumano energia, prendono l'aereo per andare in luoghi lontani [...] La complicità consumistica *low-level* è diversa rispetto alla responsabilità strutturale. Sono gli agenti delle élite aziendali e finanziarie del Capitalocene, i leader dell'industria petrolchimica, gli esperti ossessionati dalla crescita, che stanno facendo tutto il possibile, compreso l'uso delle loro enormi risorse finanziarie e mediatiche, per manipolare i governi attraverso il *corporate lobbying*, la liquidazione delle opzioni energetiche sostenibili che non entrano nemmeno in discussione, il finanziamento dei negazionisti del cambiamento climatico e il sostegno all'estrazione continuativa, estrema e su larga scala di combustibili fossili<sup>237</sup>.

Ripudia, inoltre, l'accezione catastrofista di Antropocene, in quanto auspica a un atteggiamento propositivo volto a trovare soluzioni creative – gli artisti sono agenti privilegiati di questo metodo, si pensi al collettivo Liberate Tate, attivo nella sensibilizzazione sul Climate Change e nella denuncia delle pratiche inquinanti – e pertinenti alla crisi globale, c'è la necessità, dunque, di ispirare l'azione. Con *Earthbound. Come superare l'Antropocene*, volume speciale di “Kabul Magazine” pubblicato nel 2021, viene presentata un'antologia di scritti che indagano l'Antropocene. Tra di essi figura anche Demos che, in *Decolonizzare la Natura*, a proposito del catastrofismo afferma: «mentre i *corporate media* e l'industria dell'intrattenimento restano generalmente soddisfatti (e hanno guadagno finanziario) nel presentare il flusso infinito di scenari apocalittici che fanno sembrare la catastrofe naturale il nostro inevitabile destino (o, al contrario, ignorano completamente il cambiamento climatico)», esiste «un numero sempre maggiore di sostenitori dei movimenti sociali, artistici, teorici, politici e attivistici impegnati a pensare al di fuori delle narrazioni imposte dal “capitalismo dei disastri”»<sup>238</sup>. È interessante rilevare il collegamento che Demos compie fra lo sfruttamento delle risorse naturali e il colonialismo, «regime che non si limitava a governare i popoli<sup>239</sup>». Il principio dualista di derivazione cartesiana fra “umano” e “non umano”, cardine del pensiero illuminista, sta alla base della “colonizzazione della natura”, una forma oppressiva che persiste oggigiorno. Demos esprime il bisogno di decolonizzare della natura, processo

---

<sup>237</sup> T. J. Demos, *Chapter Three*, in T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Londra, Sternberg Press, 2017, p. 57.

<sup>238</sup> T. J. Demos, *Decolonizzare la Natura*, in “Kabul Magazine”, E. D'Angelo (trad.), speciale *Earthbound. Superare l'Antropocene*, 2021, p. 52.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 53.

che non può prescindere, ovviamente, dalla considerazione dei meccanismi del sistema capitalistico, infatti: <<le politiche ecologiche devono affrontare le disuguaglianze di questo nostro presente neocolonialista, così come secoli di colonialismo hanno innescato il cambiamento climatico. [...] Qualsiasi decolonizzazione della natura deve considerare le attuali ecologie finanziarie<sup>240</sup>>>.

Bruno Latour, sociologo e antropologo francese, in *L'agency ai tempi dell'Antropocene* rivede la relazione che intercorre fra l'uomo e il sistema Terra, qui indicato – tramite una personificazione – col nome Gaia. Avanza la prospettiva di un avvenuto ribaltamento del rapporto soggetto-oggetto: sin dalla rivoluzione scientifica, infatti, l'uomo era stato l'unico soggetto, mentre nei tempi contemporanei la Terra si è fatta <<un agente che si guadagna il nome di “soggetto”, perché lui o lei potrebbe essere soggetto a capricci, a malumori, emozioni, reazioni e persino a vendette di un altro agente. È in questo senso radicale che gli esseri umani non sono più sottoposti ai diktat della natura oggettiva<sup>241</sup>>>. Ma cosa comporta il fatto di essere diventata un “soggetto”?

Essere un soggetto non significa agire autonomamente di fronte a uno sfondo oggettivo, ma condividere l'*agency* con altri soggetti che hanno ugualmente perso la loro autonomia. È proprio perché ci troviamo ora di fronte a questi soggetti – o piuttosto quasi-soggetti – che ci dobbiamo allontanare dai sogni di dominazione, così come dalla minaccia della nostra totale naturalizzazione<sup>242</sup>.

Per Latour, vista la situazione insostenibile dovuta allo sfruttamento ambientale, le posizioni fra Gaia e gli uomini sono inconciliabili:

Se i vari fili della geostoria potessero allearsi con nuove fonti di attività e dinamismo, saremmo liberi dall'antica distinzione modernista natura e società, ma saremmo anche liberi di tutto quello sforzo dialettico volto a “riconciare” questi due domini distinti. Il pensiero ecologico ha sofferto allo stesso modo a causa dei tentativi di “ricombinare” i due artefatti di natura e società attraverso la storia più antica e violenta che ha costretto questi due regni – quello della necessità e quello della libertà – a separarsi. E nulla cambia quando le due fazioni unificate con la forza, vengono entrambe comprese come “parte della natura”. Non perché questo segnerebbe un'“oggettivazione” troppo crudele degli esseri umani, ma perché tale naturalizzazione, l'imposizione di questa “visione scientifica del mondo”, non renderebbe giustizia ad alcuno degli agenti della geostoria [...] Né l'estensione della politica verso la natura, e nemmeno della natura verso la politica,

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>241</sup> B. Latour, *L'agency ai tempi dell'Antropocene*, in “Kabul Magazine”, E. D'Angelo (trad.), speciale *Earthbound. Superare l'Antropocene*, 2021, pp. 20 – 21.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 21.



aiutano in alcun modo a uscire dall'*impasse* in cui il modernismo si è così profondamente seppellito<sup>243</sup>.

Vivere nell'era dell'Antropocene significa dover accettare il fatto che <<tutti gli agenti condividono lo stesso destino mutevole<sup>244</sup>>> e abbandonare la pretesa di riconciliazione col pianeta.

Una rielaborazione originale del concetto di Antropocene è quella formulata da Donna Haraway: il "Chthulucene", termine formato dalla combinazione di due radici greche, *khthon* e *kainos*, che <<insieme definiscono una tipologia di tempo-spazio utile per imparare a restare a contatto con il vivere e il morire in forma responso-abile su una Terra danneggiata e ferita<sup>245</sup>>>. In *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* (2016) Haraway, riguardo la drammatica situazione ambientale contemporanea, afferma:

Non si può continuare a deprezzare la natura svuotandola di ogni contenuto e risorsa, è un processo che non può durare ancora a lungo: continuare a estrarre risorse dal mondo contemporaneo nel tentativo di rimodellarlo continuamente sta diventando impossibile, dato che gran parte delle riserve della Terra sono state esaurite, bruciate, svuotate, avvelenate, sterminate ed esaurite<sup>246</sup>.

In questo periodo si assiste alla distruzione di tutti i *refugia* – plurale di *refugium*, espressione inventata dall'ornitologo tedesco Jürgen Haffer per indicare un luogo dove esiste una popolazione isolata o una parte di una specie un tempo più diffusa e numerosa – e, di conseguenza, si viene a generare un'enorme massa di rifugiati, sia umani che non umani, e l'obiettivo ultimo dei teorici dovrebbe essere trovare un modo per ristabilire i rifugi perduti. Riguardo la sua personalissima declinazione di Antropocene, il "Chthulucene", dichiara:

Credo che un nome eclatante (a dire il vero più di un nome) per definire questa situazione sia giustificato: e dunque Antropocene, Piantagonocene, Capitalocene. [...] Insisto anche sul fatto che abbiamo bisogno di un nome per raggruppare le forze e i poteri dinamici e sinctoni [n.d.R. o "ctoni"] di cui le persone costituiscono una parte, all'interno dei quali sono in gioco l'esistere e il progredire. Forse è solo attraverso l'impegno intenso e le forme di collaborazione e di gioco con tutti i terrestri che saranno possibili nuovi ricchi assemblaggi multispecie in grado di ospitare anche gli umani. Io chiamo tutto questo Chthulucene – passato, presente e futuro. Queste tempospettive reali e possibili non hanno nulla a che fare con Cthulhu, quel mostro misogino da incubo razziale creato dallo

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>245</sup> D. Haraway, *Introduzione*, in D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Epub (ed.), 2016, C. Durastanti, C. Ciccioni (trad.), Roma, Nero, 2019, Adobe digital editions.

<sup>246</sup> D. Haraway, *Generare parentele. Antropocene, Capitalocene, Piantagonocene, Chthulucene*, in D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto...*, Epub.

scrittore di fantascienza H.P. Lovecraft, ma piuttosto con diverse forze e poteri tentacolari grandi quanto la Terra e altre cose accumulate sotto nomi come Naga, Gaia, Tangaroa (divinità esplosa dalle acque di Papa, la dea della Terra), Terra, Haniyasu-hime, Donna Ragno, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujjusi e tanti altri ancora<sup>247</sup>.

Per ripristinare i *refugia* è necessario formare delle alleanze con le altre specie: creare *kin*, parentele interspecie, concezione dedotta ispirandosi alla classe biologica dei batteri. Tutto ciò non può avvenire se ci si lascia prendere dallo sconforto per le perdite subite, l'imperativo è agire. Chiama in causa, inoltre, il femminismo, movimento che per primo, a suo avviso, è stato in grado di <<sciogliere i presunti legami naturali e necessari tra sessualità e genere, razza e sesso, razza e nazione, classe e razza, genere e morfologia, sesso e riproduzione, persone che riproducono e persone che compongono<sup>248</sup>>>, le femministe, quindi, ricoprono un ruolo fondamentale nella creazione di *kin*:

Se vogliamo l'eco-giustizia multispecie, un tipo di giustizia che possa anche accogliere una popolazione umana diversificata, è tempo che le femministe prendano le redini dell'immaginazione, della teoria e dell'azione per sciogliere ogni vincolo tra genealogia e parentela, e tra parentela e specie. Batteri e funghi non fanno che fornirci metafore, ma le metafore non bastano: le metafore fondate sulla natura non sono sufficienti. Qui c'è da fare un lavoro da mammiferi, insieme ai nostri collaboratori e co-lavoratori simpoietici biotici e abiotici. Dobbiamo generare parentele in sinctonia e in simpoiesi<sup>249</sup>.

Per ovviare al problema della sovrappopolazione, Haraway lancia un potente slogan: <<Generate parentele (*kin*), non bambini!<sup>250</sup>>>. Solo così è possibile assicurare la sopravvivenza ai mortali del pianeta. Applica, inoltre, il concetto di *compost* – si tratta di una miscela, simile a un terriccio, ottenuta mediante la triturazione e la fermentazione dei rifiuti solidi urbani e usata come fertilizzante<sup>251</sup> - agli esseri viventi, compresi gli umani:

Siamo compost, non postumani; abitiamo l'humosità, non l'umanità. Filosoficamente e materialmente, io sono una compostista, non una postumanista. Le creature, che siano umane o meno, con-divengono insieme, si compongono e decompongono a vicenda, in ogni scala e registro di tempo o di sostanze, in nodi simpoietici, nel mondeggiare e demondeggiare ecologico ed evolutivo dello sviluppo terrestre<sup>252</sup>.

---

<sup>247</sup> *Ibidem*, Epub.

<sup>248</sup> *Ibidem*, Epub.

<sup>249</sup> *Ibidem*, Epub.

<sup>250</sup> *Ibidem*, Epub.

<sup>251</sup> Enciclopedia Treccani, *Compost*. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, <https://www.treccani.it/vocabolario/compost/>.

<sup>252</sup> D. Haraway, *Simpoiesi. La simbiogenesi e l'arte di restare a contatto con il problema*, in D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto...*, Epub.

Queste teorizzazioni sono rinvenibili anche nella docu-performance *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, girata da Fabrizio Terranova nel 2016, medesimo anno di uscita del saggio<sup>253</sup>.



**Immagine 22.** Fabrizio Terranova, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, still di documentario, 81 min, 2016. Fonte: The Guardian.

Se dal lato teorico abbiamo una nutrita schiera di indicazioni per ragionare sul pianeta e sulla situazione attuale, i musei come si collocano in questo clima? Come ci possono far riflettere sulla crisi climatica e la relazione con la Terra?

### **2.3.2 Musei e crisi ambientale: educare al Climate Change**

In un mondo sempre più interconnesso siamo esposti in continuazione ai pareri più disparati: il rischio, ovviamente, è imbattersi in tesi colme di disinformazione,

---

<sup>253</sup> È possibile visionare il trailer del documentario di Terranova presso questo link: <https://earthlysurvival.org/>.

soprattutto se non si dispone degli strumenti necessari per discernere il vero dal falso. Ciò sta accadendo anche col Climate Change, esiste, infatti, il fenomeno denominato “negazionismo climatico”. Il nostro Paese non fa eccezione. La giornalista Stella Levantesi, ne “L’Internazionale”, fa notare che in Italia il negazionismo climatico non viene promulgato solamente da media schierati politicamente a destra come avviene all’estero, bensì anche da <<canali e trasmissioni [...] considerati in qualche modo autorevoli>>, portando gli spettatori a ricevere <<messaggi contraddittori che alimentano la prospettiva negazionista<sup>254</sup>>>. È importante, in questo frangente, che nel discorso pubblico venga data rilevanza a <<molteplici opinioni scientificamente informate<sup>255</sup>>> e, soprattutto, che le istituzioni si facciano carico dell’educazione del pubblico, in primo luogo i musei, in quanto presentano <<qualità sociali comunicative e affettive uniche e promuovono l’apprendimento intragenerazionale all’esterno delle aule scolastiche>> e vengono percepiti generalmente <<come luoghi imparziali, “sicuri”>> in cui instaurare rapporti dialogici<sup>256</sup>. L’obiettivo, però, non è l’educazione fine a sé stessa, bensì il voler ispirare nei visitatori la volontà di agire concretamente nella realtà, fornendo il loro contributo alla causa ecologica.

Si delinea, dunque, la necessità di fornire al pubblico una sorta di <<alfabetizzazione scientifica>>, in quanto <<gli sforzi di mobilitazione comunitari mostrano che, per coinvolgere gli individui di una comunità in un’azione collettiva utilizzando metodologie e principi scientificamente informati, la conoscenza scientifica deve essere integrata nel contesto locale, nell’esperienza e nei sistemi di conoscenza di una comunità<sup>257</sup>>>. Ma come si può coinvolgere il pubblico al fine di “alfabetizzarlo” sul cambiamento climatico? L’antropologo cileno Juan Francisco Salazar nell’articolo *The Mediations of climate change: museums as citizens’ media* – pubblicato nel 2011 in “Museum and Society” – constata come <<i>community media da un lato e il settore museale dall’altro, possono colmare le lacune lasciate dai principali *mass media*>>

---

<sup>254</sup> S. Levantesi, *Chi fa da megafono ai negazionisti climatici*, in “L’Internazionale”, 4 luglio 2022. Fonte: <https://www.internazionale.it/opinione/stella-levantesi/2022/07/06/informazione-negazionisti-climatici>.

<sup>255</sup> P. Hamilton, E. C. Ronning, *Why Museums? Museums as Conveners on Climate Change*, in “Journal of Museum Education”, vol. 45, n. 1, 2020, p. 16.

<sup>256</sup> F. Cameron, B. Hodge, J. F. Salazar, *Representing climate change in museum space and places*, in “WIREs Clim Change”, vol. 4, 2013, p. 9.

<sup>257</sup> P. Hamilton, E. C. Ronning, *Why Museums? Museums as Conveners on Climate Change...*, p. 17.

attraverso <<una comunicazione efficace del cambiamento climatico, la quale porta a una maggiore *agency* nell'affrontare le conseguenze pervasive e onnipresenti dei cambiamenti ambientali<sup>258</sup>>>. C'è una grande differenza fra “informare” e “comunicare”:

I musei dovrebbero superare l'idea di informare i visitatori e il pubblico (flusso verticale di messaggi) per impegnarsi nella comunicazione coi visitatori (processo orizzontale di dialogo e partecipazione). In primo luogo, i messaggi [...] rendono note solo determinate informazioni; tuttavia, non spingono all'azione, a meno che non vi sia un processo di partecipazione. In altre parole, la sensibilizzazione sull'esistenza del cambiamento climatico avrà scarso effetto se non si realizzano processi per il cambiamento sociale e comportamentale. I musei non devono solamente informare i cittadini, ma anche dotarli delle conoscenze e delle epistemologie corrette per partecipare ad azioni e dibattiti intorno al Climate Change<sup>259</sup>.

L'informazione “a flusso verticale” è, d'altronde, lo stesso metodo comunicativo dei *mass media*, in particolar modo dei telegiornali: l'aumento della copertura mediatica sul cambiamento climatico è dovuta sicuramente alla sua <<*newsworthiness* [n.d.R. “degno di nota, di fare notizia”]>>, tuttavia, dal momento che non viene raccontato in modo da creare *engagement*, ne consegue un <<sovraccarico di informazioni>> che si traduce in <<una saturazione del messaggio, non in una comunicazione efficace<sup>260</sup>>>. Le istituzioni museali – considerato l'alto livello di fiducia che il pubblico riserva loro – si configurano, dunque, come sedi ideali dove <<dire cose non sicure>>, difatti <<hanno un ruolo da svolgere nel sostenere la creazione di un consenso politico e pubblico per l'azione, specialmente quando esiste un'opinione pubblica ambivalente in tempi di incertezza economica che solleva dubbi in merito alle azioni a lungo termine (e agli investimenti economici) sul cambiamento climatico<sup>261</sup>>>.

Mentre la crisi ambientale imperversa e impatta nelle vite di ogni abitante del pianeta, il museo deve assumersi la responsabilità di <<espandere il discorso scientifico attraverso le proprie collezioni, la propria ricerca e le proprie conoscenze<sup>262</sup>>>. In *The evolving responsibility of museum work in the time of climate change* (2020) Sarah Sutton, ricercatrice statunitense, afferma:

---

<sup>258</sup> J. F. Salazar, *The Mediations of climate change: museums as citizens' media*, in “Museum and Society”, vol. 9, n. 2, 2011, p. 124.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>262</sup> S. Sutton, *The evolving responsibility of museum work in the time of climate change*, in “Museum Management and Curatorship”, vol. 35, n. 6, 2020, p. 626.

Gli scienziati non sono gli unici a svelare, documentare e spiegare gli impatti ambientali e il cambiamento climatico. In ogni tipo di museo, il personale impegnato nel *public engagement* ha la responsabilità e l'opportunità di collocare il visitatore, indipendentemente dal fatto che nutra un interesse nei confronti della scienza o meno, come parte dell'esperienza dell'esposizione e delle cause e soluzioni ai problemi di degradazione ambientale e al cambiamento climatico. Ogni museo sceglierà se e quando il messaggio sarà palesato, ma ognuno ha la responsabilità di instaurare queste importanti connessioni<sup>263</sup>.

Emerge, dunque, un senso di responsabilità crescente del museo nei confronti della collettività – lo stesso senso di responsabilità che ha spinto questa istituzione, negli ultimi decenni, a “reinvertarsi” in continuazione per andare incontro alle esigenze societarie, attuando, ad esempio, politiche inclusive nei confronti di categorie minoritarie.

Nel 2013 è stato pubblicato nella rivista “WIREs Clim Change” l'articolo *Representing climate change in museum space and places*, edito da Fiona Cameron, Bob Hodge e Salazar. Questo scritto presenta delle considerazioni concepite a partire dal progetto “Hot Science, Global Citizens: the agency of the museum sector in climate change interventions”, sostenuto dal Centre for Cultural Research della Western Sydney University. “Hot Science” è stato un <<progetto internazionale e interdisciplinare che ha interrogato il ruolo delle istituzioni culturali [...] come luoghi in cui fornire informazioni, attivare e mediare discussioni e decisioni sulle questioni legate al Climate Change, sia a livello locale che transnazionale>>, con lo scopo di <<sviluppare nuove conoscenze su ciò che costituisce un'azione efficace contro il cambiamento climatico>>, riflettere sui <<ruoli critici che le istituzioni possono svolgere>> e formulare <<visioni per il futuro dei musei [...] e idee innovative di programmazione<sup>264</sup>>>. Sulla base dei risultati di ricerca, i tre studiosi promulgano dei principi che i musei dovrebbero seguire al fine di <<promuovere la comprensione e l'azione<sup>265</sup>>> in un periodo così problematico.

Da questo scritto si evince che il cambiamento climatico non può essere ridotto allo stesso tipo di indagine, altrimenti ogni museo sarebbe uguale all'altro e non apporterebbe nulla di interessante alla causa. Differenti analisi generano esposizioni

---

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 626.

<sup>264</sup> F. Cameron, B. Hodge, J. F. Salazar, *Representing climate change in museum space and places...*, p. 10.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 11.

diversificate, le quali affrontano in modo creativo – interrogandosi sulle possibili soluzioni – questo problema epocale. La creatività come propulsore al cambiamento necessita di <<funzionare assieme a un’analisi critica e riflessiva delle nostre opinioni e dei nostri valori<sup>266</sup>>>. Al fine di affrontare puntualmente le sfide di quest’epoca, il settore museale deve, inoltre, <<attingere alla propria eterogeneità<sup>267</sup>>>. Ogni istituzione, infatti, è unica, in forza della sua storia, delle sue tradizioni e delle sue risorse e, tale diversità, deve essere sfruttata per fornire una pluralità di prospettive. Il bisogno di disporre di una molteplicità di posizioni è sentito anche dal pubblico che desidera confrontarsi con opinioni differenti: dato che il cambiamento climatico è un fenomeno estremamente complesso, si ritrova a essere terreno di scontri ideologici. Comprendere voci provenienti dalle frange dello scetticismo è un rischio necessario, in quanto ignorarle può risultare controproducente: per implementarle bisogna attuare un giusto bilancio fra opinioni<sup>268</sup>. I musei, dunque, dovrebbero esibire questa costellazione di pareri, spesso discordanti fra loro, per far sì che gli spettatori possano <<prendere le proprie decisioni, consentendo loro di formulare i propri valori, la posizione morale e le risposte emotive all’argomento<sup>269</sup>>>.

C’è bisogno, dunque, di adottare modelli comunicativi non autoritari che ispirino l’interazione dei visitatori – a tal proposito, viene utilizzato il termine “trialogo”: la differenza fra modello “trialogico” e dialogico sta nel fatto che quest’ultima porta al cambiamento nel corso del tempo, mentre la prima <<espande la consapevolezza della complessità sociale a tutti i livelli<sup>270</sup>>>. Va, inoltre, rinnovata la visione del rapporto museo-spettatore: è doveroso <<pensare al pubblico in modo diverso, come a un “attore” di valore. Le relazioni tradizionali tra musei e *audience* si basano sulla disciplina – viene detto al pubblico di cambiare il suo comportamento e diventare buoni cittadini ecologici<sup>271</sup>>>. Il rispetto delle opinioni e delle capacità dei visitatori è fondamentale. Essendo il Climate Change <<multi-scalare nel tempo e nello spazio>> ci vuole un approccio <<multi-scalare>><sup>272</sup>. Il tempo geologico e il futuro sono

---

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 17

<sup>269</sup> *Ibidem.*, p. 13.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 13.

concetti difficili da carpire e, soprattutto, da rappresentare, in quanto i cittadini si ritrovano a dover << “vedere” attraverso tutte queste scale, essere in grado di mettere insieme passato, presente e futuro e collegare circostanze personali e di quartiere al destino del proprio Paese e del pianeta<sup>273</sup>>>. Per agevolare la comprensione di fenomeni così complessi si consiglia l’utilizzo di forme comunicative comprensibili per rendere tangibili le minacce del cambiamento climatico, ad esempio ponendo l’accento sugli aspetti meteorologici. Un altro modo interessante per sensibilizzare e dare una sorta “concretezza” al cambiamento climatico è l’utilizzo delle opere d’arte, importanti agenti sulla sfera emozionale e percettiva dell’essere umano. I musei, inoltre, devono sapersi adattare su più livelli e formare affiliazioni nuove, ampliando la loro rete collaborativa. Bisogna, dunque, ragionare su <<come prendere parte allo sviluppo di processi di cambiamento sociale a lungo termine>>, considerando <<le opportunità costituite dalla connessione con le *network* locali esistenti, dove il museo [...] diventa parte di una più ampia ecologia (sociale e tecnologica) della comunicazione<sup>274</sup>>>.

Oltre alla sensibilizzazione sulla crisi ambientale, si è discussa in più sedi l’applicazione misure *green* nella gestione delle attività dei musei. Negli ultimi anni, infatti, si è posto l’accento sulla sostenibilità integrata al funzionamento dell’apparato museale: per avere credibilità bisogna attuare un’autoriflessione e rivedere le proprie pratiche, non solo dimostrarsi virtuosi dal punto di vista teorico. Quest’ultima riflessione vuole essere un collegamento ideale con l’ultima parte del presente elaborato, in cui tasteremo come tutte le suggestioni affrontate in questo capitolo siano state implementate nella pratica di alcune istituzioni museali contemporanee.

---

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 14.



## CAPITOLO 3 – Casi di studio

### 3.1 Haus der Kulturen der Welt (Berlino)

L’Haus der Kulturen der Welt (HKW) è stata fondata nel marzo del 1989 a Berlino, pochi mesi prima della caduta del Muro. L’edificio, ora sede dell’istituzione, è stato eretto nel secondo dopoguerra con un altro scopo: l’area – situata fra il Tiergarten, parco un tempo deputato alla caccia della famiglia reale durante l’*ancien régime*, e il quartiere governativo – era stata scelta dal Senato della Berlino Ovest per ospitare l’Interbau del 1957, ossia l’*Internationale Bauausstellung – IBA* (“Mostra internazionale dell’edilizia”)<sup>275</sup>. Edificata fra 1956 e 1957, la struttura architettonica era stata concepita come una “sala congressi” (*Kongresshalle*), un forum dove scambiare idee e testimoniava la stretta relazione fra gli Stati Uniti e la Germania “alleata”, in quanto la sua costruzione era stata finanziata dalla Benjamin Franklin Foundation, organizzazione no-profit istituita per favorire la ricostruzione tedesca<sup>276</sup>. La *Kongresshalle* voleva essere, dunque, un simbolo di democrazia e di amore per la libertà del blocco occidentale, ciò è significativo se si considera il contesto della Guerra Fredda<sup>277</sup>. Il fabbricato modernista, progettato dall’architetto Hugh Stubbins, è soprannominato scherzosamente dai berlinesi <<l’ostrica incinta<sup>278</sup>>> a causa della forma peculiare del tetto. I progetti e le attività – dal respiro transatlantico – tenutesi alla sala congressi si interruppero nel maggio del 1980, a causa del crollo del soffitto nella parte meridionale dell’immobile<sup>279</sup>: l’accaduto, dovuto a comprovate problematiche strutturali, fu una vera e propria tragedia, dato che perse la vita un giornalista e diverse persone rimasero ferite<sup>280</sup>. I lavori di riparazione e messa in

---

<sup>275</sup> HKW, *The Site – In den Zelten*. Fonte: HKW, <https://www.hkw.de/en/the-house/the-building/the-building#main>.

<sup>276</sup> HKW, *The Benjamin Franklin Foundation 1955 - 1968*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/hkw/geschichte/geschichte\\_kongresshalle/Benjamin\\_Franklin\\_Stiftung.php](https://archiv.hkw.de/en/hkw/geschichte/geschichte_kongresshalle/Benjamin_Franklin_Stiftung.php).

<sup>277</sup> R. Helmerich, A. Zunkel, *Historical and political importance*, in R. Helmerich, A. Zunkel, *Partial collapse of the Berlin Congress Hall on May 21st, 1980*, in “Engineering Failure Analysis”, vol. 43, 2014, p. 109.

<sup>278</sup> Sito ufficiale di Berlino, *Haus der Kulturen der Welt*. Fonte: <https://www.berlin.de/en/attractions-and-sights/3560514-3104052-house-of-the-cultures-of-the-world.en.html>.

<sup>279</sup> R. Helmerich, A. Zunkel, *Introduction*, in R. Helmerich, A. Zunkel, *Partial collapse of the Berlin Congress Hall on May 21st, 1980...*, p. 108.

<sup>280</sup> Nel sito “Footage Berlin” – ove viene pubblicato del materiale archivistico della Rundfunk Berlin-Brandenburg (emittente radiotelevisiva dei Länder di Berlino e Brandeburgo) e del Das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA), archivio radiotelevisivo tedesco – è presente un breve video di un servizio

sicurezza della *Kongresshalle* durarono ben sette anni: furono portati a termine, infatti, nel 1987.



**Immagine 23.** Hugh Stubbins, *Kongresshalle* (ora Haus der Kulturen der Welt). Fonte: HKW.

Due anni dopo vide la luce l'HKW, un'istituzione che voleva essere un luogo per accogliere e presentare le culture extraeuropee, per merito dell'impulso fornito dagli eventi multiculturali berlinesi avvenuti nella precedente decade – si pensi alle varie edizioni del festival *Horizonte*, svoltesi a partire dal 1979 e organizzate dal Berliner Festspiele<sup>281</sup>. Di seguito analizzeremo le caratteristiche e le criticità nella gestione della neonata istituzione, per poi passare ai miglioramenti avvenuti nel corso degli anni Duemila.

---

televisivo sull'incidente. Presso questo link è possibile visionarlo: <https://footage-berlin.com/en/berlin-congress-hall-collapses-may-21-1980/>.

<sup>281</sup> HKW, *The Institution – Haus der Kulturen der Welt*. Fonte HKW, <https://www.hkw.de/en/the-house/the-building/the-building#main>.

### 3.1.1 Gli errori metodologici tra anni Novanta e primi anni Duemila

La nascita dell'Haus der Kulturen der Welt è frutto dello sforzo congiunto della città di Berlino, del Ministero degli Interni, del Ministero degli Affari Esteri e del Goethe-Institut: l'obiettivo principale era indagare l'arte contemporanea di produzione extraoccidentale – in particolar modo proveniente da Asia, Africa e America Latina – in risposta alla sempre più crescente tensione multiculturalista del vecchio continente<sup>282</sup>. Non è un caso che l'HKW sia sorto nel 1989, un anno fondante per la storia europea e per la Nazione tedesca, in quanto segna la fine di un conflitto quarantennale ed è emblema di riappacificazione e apertura<sup>283</sup>. In linea con quanto precedentemente affrontato nel presente elaborato, questo periodo storico si configura, dunque, come la consacrazione del fenomeno della globalizzazione, sintomo del mutato panorama geopolitico mondiale e delle nuove relazioni internazionali: una percezione di tipo transculturale è rinvenibile, infatti, anche sul fronte delle iniziative culturali.

Si delinea, tuttavia, un quadro spinoso fin da subito: l'iniziale gestione dell'HKW era stata affidata a un organico ereditato dal Goethe-Institut – istituto operante su scala globale, la sua *mission* include l'insegnamento e la promozione della lingua e della cultura tedesca all'estero<sup>284</sup> - e, di conseguenza, ne adottò le *policies*. L'eterogeneità dei propositi e, soprattutto, degli ambiti in cui l'apparato burocratico si era formato erano lampanti, così come il fatto che ai vertici vi erano personalità esclusivamente tedesche<sup>285</sup>. Annette Bhagwati, antropologa e storica dell'arte attiva nell'HKW dal 1994 al 2006, in *Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin* (2020) non si pone in maniera troppo dura

---

<sup>282</sup> A. Bhagwati, *Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin*, in J. Tinius, M. von Oswald, *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, Leuven (Belgio), Leuven University Press, 2020, p. 340.

<sup>283</sup> H.-G. Haupt, *La caduta del muro di Berlino*, in U. Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea*, Enciclopedia Treccani, 2014. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-caduta-del-muro-di-berlino\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-caduta-del-muro-di-berlino_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/).

<sup>284</sup> Goethe-Institut, *Attività e obiettivi*, in Goethe-Institut Italia, *Chi siamo*. Fonte: Goethe-Institut Italia, <https://www.goethe.de/ins/it/it/ueb/auf.html>.

<sup>285</sup> A. Bhagwati, *Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin*, in J. Tinius, M. von Oswald, *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial...*, pp. 342 – 343.

nel giudicare la formazione degli addetti ai lavori, nonostante ne riconosca le limitazioni:

Dal punto di vista odierno, potrebbe sembrare problematico far ricoprire posizioni curatoriali a generalisti e funzionari pubblici. Tuttavia, per una reale valutazione di questa decisione dobbiamo ricordare il livello di conoscenza e di formazione universitaria nel mondo accademico occidentale. Nei primi anni Novanta in Germania non era possibile studiare l'etnologia artistica, la storia dell'arte o l'arte contemporanea dell'Africa, dell'Asia o dell'America Latina come discipline a parte. Nemmeno il discorso postcoloniale aveva un ruolo nell'insegnamento della storia dell'arte. Le storie delle arti regionali o indigene venivano insegnate da assistenti universitari, ammesso che accadesse, e – in tal caso – principalmente nel dipartimento di etnologia, non di storia dell'arte<sup>286</sup>.

Emerge, dunque, una sostanziale lacuna nel sistema educativo occidentale: come più volte sottolineato nei capitoli precedenti, la mancanza di strumenti conoscitivi adeguati si configura come un terreno fertile per la fioritura di interpretazioni sbagliate e, conseguentemente, di problematiche metodologiche. Ne sono un esempio alcune mostre tenute all'Haus der Kulturen der Welt negli anni Novanta: “China Avant-Garde” (1993) e “Other Modernities” (1995). La criticità principale sta nella ricerca spasmodica del “modernismo” e dell’“avanguardia” – intesa nella declinazione primonovecentesca – in culture dove queste categorizzazioni non hanno mai rappresentato un canone estetico. Rilevante, a tal proposito, è questo passaggio tratto dall'articolo *Is modernity multiple?* (2012) di Keith Moxley, storico dell'arte statunitense:

Le culture dominanti esportano e diffondono queste strutture temporali attraverso i media di persuasione di massa che spaziano dai giornali ai film, dalla televisione a Internet. Il tempo che conta, quello da cui dipende il canone artistico, ha sempre privilegiato le culture dei potenti. [...] Quali sono le implicazioni di tali rapporti di potere iniqui per le narrazioni storiche? Anche se la documentazione storica tenta di intrecciare le varie narrazioni dell'arte globale nello sforzo di produrre un arazzo più ricco del passato e del presente, questi fili saranno inevitabilmente intrecciati assieme secondo le idiosincrasie di un particolare telaio. I fili che insistono sull’“universale”, che risaltano in argento e oro, distoglieranno sempre l'attenzione dai colori più quotidiani del “particolare”<sup>287</sup>.

Se esposizioni come “Primitivism in 20th Century Art”<sup>288</sup> (MoMA, 1984) cercavano le influenze extraoccidentali nel “modernismo”, qua, di fatto, avveniva l'inverso. Nonostante ciò, l'errore di metodo è il medesimo, ovvero l'applicazione di paradigmi

---

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>287</sup> K. Moxley, *Is modernity multiple?*, in “Revista de História da Arte”, rivista open-access dell'Istituto di Storia dell'Arte (Facoltà di Scienze Sociali e Umane dell'Università NOVA, Lisbona), n. 10, 2012, pp. 56 – 57.

<sup>288</sup> *Ivi*, p. 72.

modernisti – e, conseguentemente, occidentalocentrici – a produzioni che esulano dal contesto occidentale. Per l’epoca, tuttavia, tali iniziative ebbero un gran successo e contribuirono ad allargare il discorso sull’arte contemporanea, sebbene si sorreggessero su incomprensioni strutturali da parte di critici, curatori e pubblico europeo. Al volgere del XX secolo apparirono le prime critiche nei confronti dell’HKW: l’istituzione berlinese fu accusata, infatti, di portare avanti un atteggiamento acritico, ingenuo e <<neocoloniale>> e una programmazione senza un orientamento ben preciso, una <<confusione programmatica ed estetica>><sup>289</sup>. La maniera in cui erano presentati gli oggetti denotava, inoltre, una propensione all’esoticizzazione – si ricordi “orientalismo” di Said – delle culture Altre, ove per “culture” s’intendeva a grosso modo tutte le forme artistiche ed estetiche di una <<“Nazione”>> o una <<“regione culturale”>><sup>290</sup>.

Un cambiamento di focus si ebbe con la dirigenza di Hans-Georg Knopp a partire dal 1996, in quanto l’istituzione iniziò ad accogliere fra le sue mura opere d’arte contemporanea nel senso più stringente del termine, lasciando alle spalle l’amalgama indistinta delle manifestazioni culturali precedentemente intese. Bhagwati, testimone dei fatti, riporta:

Tutto ciò che era “etnografico”, “tradizionale”, “folklorico” – contemporaneo o meno che fosse – era stato accantonato a favore di una concezione piuttosto ristretta e molto specifica di “arte contemporanea”. Era un’arte contemporanea intesa in senso generico o canonico, con la C maiuscola. I principali partner cooperativi e punti di riferimento erano ora le istituzioni globali dell’arte contemporanea con le loro reti e infrastrutture, ossia musei, biennali, curatori indipendenti e via dicendo<sup>291</sup>.

Aldilà di questa rinnovata focalizzazione, l’Haus continuava a mantenere un assetto multidisciplinare col *Verbundprojekte*, un corpus di progetti promosso in quegli anni dedicato agli <<sviluppi contemporanei nelle arti, nella letteratura, nella musica, nella danza, nel film>> e ai <<discorsi intellettuali di un particolare “Stato-Nazione” o di una “regione culturale”, come la Cina, il Medio Oriente, l’Iran, l’India, l’Asia centrale e altri<sup>292</sup>>>. La concezione di “culture” rimaneva, dunque, invariata. Tra le iniziative

---

<sup>289</sup> A. Bhagwati, *Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin*, in J. Tinius, M. von Oswald, *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial...*, pp. 344 – 345.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 346.

dei primi anni della gestione Knopp vi è stata “Heimat Kunst” (2000), a cui contribuì, tra l’altro, Bhagwati stessa. *Heimat* è un termine tedesco peculiare, dato che non esiste una traduzione italiana puntuale: generalmente è trasposto nel nostro idioma con “casa” o “patria”, ma queste parole non riescono a veicolare la forte componente sentimentale insita nel vocabolo. Cos’è, dunque, l’*Heimat*? Semplificando le complesse implicazioni semantiche, è possibile parafrasare con quanto segue: racchiude una sensazione nostalgica per un luogo o una comunità di cui ci si sente parte; tale percezione di appartenenza è ambivalente, in quanto si delinea una tensione fra il profondo perturbamento dovuto all’assenza dell’*Heimat*, ovvero la perdita di esso, e la volontà di ritornarvi, in una sorta di recupero di un’identità smarrita<sup>293</sup>. Non sorprende che questo lemma sia stato spesso oggetto di sfruttamento a scopo propagandistico – si consideri che, recentemente, il partito di estrema destra NPD ha cambiato nome in *Die Heimat*<sup>294</sup> - sul versante politico, ma questo concetto, ideologicamente e storicamente implicato nella cultura tedesca, risulta particolarmente interessante se applicato alle popolazioni immigrate. L’esposizione all’HKW faceva parte di un più largo complesso di eventi – performance teatrali e di danza, mostre, concerti, simposi, proiezioni cinematografiche, conferenze ecc. – sparsi in tutto il suolo tedesco: si trattava della più ampia rappresentazione di prodotti culturali creati da minoranze etniche nella storia della Germania<sup>295</sup>. Hito Steyerl, artista e teorica tedesca, nell’articolo *Gaps and Potential: The Exhibition Heimat Kunst – Migrant Culture as An Allegory of the Global Market* (2004) riflette su come il progetto, anziché farsi realmente voce delle istanze dei migranti, contribuisse a formare l’immagine di sé che la Germania voleva proiettare sul piano globale. Steyerl, infatti, affermava:

Il catalogo della mostra e diverse brochure esibivano un entusiasmo smodato per termini riferibili alla mescolanza, alla differenza e all’ibridità [...] le nozioni di “interstizio” [*Zwischenraum*] e di “potenziale” [*Potential*] erano molto popolari. [...] C’è da chiedersi chi dovrebbe beneficiare di questo cosiddetto “potenziale” offerto dai migranti e dalle loro produzioni culturali. Chi sta usando il “potenziale” di chi? [...] Questo è un esempio

---

<sup>293</sup> E. Abate, *Heimat: sentirsi estranei a casa propria*, in I. de Pascale, L. Distaso (a cura di), *Lo stato dell’arte dell’estetica*, seminario permanente di Estetica, Istituto di Studi Filosofici, pp. 1-2.

<sup>294</sup> Redazione, *Il partito di estrema destra tedesco NPD cambia nome: ora è “Die Heimat”*, in “Il Mitte”, 4 giugno 2023. Fonte: <https://ilmitte.com/2023/06/il-partito-di-estrema-destra-tedesco-npd-cambia-nome-ora-e-die-heimat/>.

<sup>295</sup> H. Steyerl, *Gaps and Potentials: The Exhibition “Heimat Kunst” - Migrant Culture as an Allegory of the Global Market*, in “New German Critique”, n. 92, primavera – estate 2004, p. 160.

molto visibile della ricontestualizzazione del discorso postcoloniale in Germania, del quale si sono appropriati prima i teorici culturali e in seguito le istituzioni nazionali, ma che difficilmente aveva alcun collegamento con le battaglie politiche per il riconoscimento dei gruppi minoritari. [...] Per rappresentare la Germania come un Paese adatto alle sfide del mercato globale, e anche per attrarre investitori stranieri, è necessario scendere a compromessi circa lo status delle popolazioni migranti e l'atteggiamento nei confronti degli stranieri in generale. Questo compromesso si ottiene spostando un problema politico nel campo culturale. A tal proposito, termini del discorso postcoloniale come "differenza" e "ibridità" vengono traslati e ricontestualizzati considerando la grave disuguaglianza civile, al fine di simulare una società cosmopolita. In questo senso, sarebbe più appropriato affermare che, invece di spostare la prospettiva sulle culture migranti, il discorso attorno alla mostra ha usato le opere d'arte dei migranti per cercare di spostare la prospettiva sulla Germania e sulla sua capacità di competere nel mercato globale<sup>296</sup>.

Questa dura presa di posizione non stupisce, in quanto all'epoca i temi delle esposizioni e la selezione degli artisti rimanevano appannaggio dei vertici dell'Haus der Kulturen der Welt, ancora dominati da prospettive occidentali. Persisteva, infatti, un approccio monocentrico alla pratica curatoriale, basata su «l'accettazione della capacità del curatore di esprimere giudizi transculturali e, perciò, la fede nell'universalità dell'arte<sup>297</sup>». Si generava, dunque, una netta divisione fra culture deputate alla curatela e culture che, invece, venivano "curate da" queste ultime. Sulla scorta di considerazioni postcoloniali, l'HKW ha tentato di correggere i propri errori assumendo *guest curators* extraeuropei: è il caso della mostra "subTerrain. Artworks in the cityfold" (2003). Durante i sopralluoghi svolti in India, Bhagwati ha constatato che il medium principale dell'arte coeva indiana era la pittura, mezzo ormai superato nella pratica artistica contemporanea occidentale: mentre gli artisti e i critici locali consigliavano di selezionare opere pittoriche, il Goethe-Institut e le personalità indiane dal retroterra più internazionale optavano per proposte in linea coi canoni occidentali<sup>298</sup>. Dal punto di vista curatoriale venne selezionata Geeta Kapur, in forza della sua conoscenza del pubblico europeo e della situazione artistica del Paese natio. Kapur, mediante il proprio apporto, voleva presentare «la pratica artistica del "sottosuolo" sociale, politico e psichico delle "città globali" del terzo mondo»: nel «"sottosuolo" precario», nelle «"buche" del contemporaneo» situava gli artisti indiani che reclamavano la propria memoria e la propria storia, ivi «l'effetto

---

<sup>296</sup> *Ibidem*, pp. 162 – 163.

<sup>297</sup> G. Mosquera, *Some Problems in Transcultural Curating*, in J. Fischer (a cura di), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Arts*, Kala Press, Londra, 1994, p. 136.

<sup>298</sup> A. Bhagwati, *Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin*, in J. Tinius, M. von Oswald, *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial...*, pp. 347 – 348.

livellatore del fenomeno *no-history, no-nation, no-place* promosso dai circuiti espositivi e di mercato globalizzati viene ribaltato per rielaborare un passaggio che permette di tornare alla politica del luogo>><sup>299</sup>. La curatrice, facendosi mediatrice fra contesti culturali estremamente differenti, selezionò sedici artisti capaci di incarnare gli obiettivi da lei prefissati e, al contempo, calarsi in un contesto transculturale. Bhagwati, nonostante la buona ricezione dell'esposizione, continuò a chiedersi se fosse realmente rappresentativa dell'arte indiana e covava dubbi sull'uso dei *guest curators*:

Il trasferimento della responsabilità concettuale ai curatori locali fu un tentativo di correggere lo squilibrio di potere fra *curating* e *curated cultures*. La responsabilità di rappresentazione era stata riassegnata dall'"esterno" all'"interno" [...] venne applicato lo stesso criterio: il criterio della "connettività" e della "traducibilità". Tuttavia, da un esame più attento si evince che il problema non era stato risolto. Era solo stato traslato. I curatori occidentali forse non selezionano più l'arte, ma continuano a scegliere il curatore<sup>300</sup>.

Un modo per svincolarsi dalla separazione culturale fu "Black Atlantic: Travelling Cultures, Counter-Histories, Networked Identities" (2004): il progetto, basato sull'omonimo saggio di Paul Gilroy, intendeva esplorare l'interconnessione fra culture nella tratta schiavista atlantica in ottica postcolonialista. Tuttavia, queste iniziative continuavano a veicolare un concetto obsoleto di "cultura" e spesso gli artisti extraoccidentali, ormai consacrati nel panorama artistico internazionale, si mostravano restii a esporre all'HKW. Come testimonia Bhagwati:

Gli artisti giustificarono il loro rifiuto affermando che la partecipazione a una mostra regionale presso l'Haus der Kulturen der Welt avrebbe ridotto la loro personalità artistica a essere rappresentativa di una "cultura". [...] Erano divenuti presenti nella scena artistica delle biennali occidentali, delle fiere d'arte, delle gallerie e dei musei di arte contemporanea. In un certo senso, quindi, la Haus der Kulturen der Welt aveva raggiunto uno dei suoi obiettivi, ossia sfidare il canone euro-americano [...] La Haus der Kulturen der Welt sembrava esser diventata superflua<sup>301</sup>.

L'istituzione nei primi anni Duemila versava, dunque, in uno stato di crisi e necessitava di un radicale cambiamento paradigmatico: esso arrivò con la gestione di Bernd M. Scherer, filosofo proveniente dalle file del Goethe-Institut che aveva già fornito il suo

---

<sup>299</sup> G. Kapur, *subTerrain: artists dig the contemporary*, in G. Kapur, *body. city: siting contemporary culture in India*, Tulika Books, Nuova Delhi, 2003.

<sup>300</sup> A. Bhagwati, *Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin*, in J. Tinius, M. von Oswald, *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial...*, pp. 350 – 351.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 355.



contribuito presso l’Haus fra il 1994 e il 1999<sup>302</sup>. Nonostante le costanti criticità, l’Haus der Kulturen der Welt ha saputo reinventarsi ripetutamente, calibrando le proprie pratiche a seconda delle esigenze coeve. Come si è adattata ai tempi più recenti?

### **3.1.2 Il cambio di rotta: la gestione di Scherer e l’avvento dell’era Ndikung**

Il 1° gennaio 2006 il dottor Bernd M. Scherer subentrò ufficialmente a Knopp nella dirigenza dell’Haus der Kulturen der Welt: come abbiamo visto, lo studioso non era di certo un volto nuovo all’interno dell’istituzione berlinese – era stato già stato a capo del Dipartimento di Studi Umanistici e della Cultura. Filosofo – ha conseguito il dottorato in Filosofia presso l’Università del Saarland (Saarbrücken, Germania) – e autore di svariate pubblicazioni del settore, a partire dal 1989 entrò a far parte del Goethe-Institut, ove fu attivo in diversi dipartimenti a più riprese fino ai primi anni Duemila. In particolar modo, ha diretto il Goethe-Institut di Karachi e Lahore (1989 – 1994), la succursale di Città di Messico (1999 – 2000) e il Dipartimento delle Arti nella sede centrale a Monaco di Baviera (2004 – 2005)<sup>303</sup>. Il suo operato gli è valso, nel 2011, il titolo di professore onorario all’Istituto Europeo di Etnologia dell’Università Humboldt di Berlino<sup>304</sup>.

---

<sup>302</sup> HKW, *Bernd Scherer*, in *Contributors*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/programm/beitragende\\_hkw/persons/personenseite\\_194931.php](https://archiv.hkw.de/en/programm/beitragende_hkw/persons/personenseite_194931.php).

<sup>303</sup> Anthropocene Curriculum, *Bernd M. Scherer*, in *Contributors*. Fonte: Anthropocene Curriculum, <https://www.anthropocene-curriculum.org/contributors/bernd-m-scherer>.

<sup>304</sup> HKW, *Bernd Scherer*, in *Contributors*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/programm/beitragende\\_hkw/persons/personenseite\\_194931.php](https://archiv.hkw.de/en/programm/beitragende_hkw/persons/personenseite_194931.php).



**Immagine 24.** Bernd M. Scherer. Fonte: HKW.

Scherer è entrato in scena in una fase delicata per l’HKW, una fase in cui urgeva una seria autoriflessione sull’essenza stessa del progetto avviato negli anni Ottanta. Emblematica è l’intervista pubblicata dalla “The Japan Foundation” – organizzazione non dissimile al Goethe Institut nella *mission*, in questo caso preposta alla promozione internazionale dell’idioma e della cultura giapponese, favorendo gli scambi interculturali<sup>305</sup> – durante il periodo di chiusura della struttura per rinnovamenti, avvenuta fra il 2006 e il 2007: in essa venne discusso il presente e il futuro dell’Haus e la volontà di allargarne gli orizzonti. Il filosofo tedesco, a proposito della situazione dell’HKW, ha dichiarato:

Credo che l’HKW sia a un punto in cui dobbiamo riesaminare le questioni che affrontiamo. Come istituzione culturale che si occupa direttamente delle nuove questioni introdotte dalla globalizzazione, desidero vederci lavorare assieme agli artisti di ogni Paese al fine di favorire lo sviluppo delle regioni non europee, invece di restare ancorati alle vecchie definizioni delle divisioni regionali nella cultura. Un’altra problematica odierna per l’HKW è assicurarsi che i temi dei progetti che pianifichiamo abbiano una chiara rilevanza per noi come individui nella società in cui viviamo. Sono convinto che questo sia un punto molto importante per garantire che il tema non sia semplicemente

---

<sup>305</sup> The Japan Foundation, *Cultivating friendship and ties between Japan and the world*, brochure online. Fonte: The Japan Foundation, [https://www.jp.f.go.jp/e/about/outline/ourwork/pdf/JF\\_Brochure\\_en.pdf](https://www.jp.f.go.jp/e/about/outline/ourwork/pdf/JF_Brochure_en.pdf).

l'esoticismo. Dobbiamo trattarli come temi e questioni rilevanti in Germania e in tutta Europa, non dovrebbe trattarsi di una discussione sull'esotico<sup>306</sup>.

Uno dei dibattiti tenuti in quegli anni, infatti, verteva attorno al nome stesso dell'istituzione: considerati i sostanziali mutamenti sociopolitici e i nuovi apporti teorici postcoloniali, era ancora pertinente utilizzare la denominazione "Casa delle Culture del Mondo"? Come testimoniato da Bhagwati, Scherer decise di mantenerla, dando maggior rilievo, tuttavia, all'acronimo HKW<sup>307</sup>. Sin dagli albori della sua gestione si avvertiva una nuova sinergia, culminata in una completa traslazione paradigmatica: l'interesse ora era focalizzato – continuando idealmente le intuizioni espresse già da progetti come "Black Atlantic" – sulle interconnessioni globali e sulle trasformazioni planetarie che si stavano susseguendo in maniera concitata nel XXI secolo<sup>308</sup>. Ciò che premeva era, nella fattispecie, analizzare i processi sottostanti ai cambiamenti della società contemporanea, le strutture postcoloniali e gli sconvolgimenti ambientali e tecnologici<sup>309</sup>. La *mission* dell'epoca Scherer – la quale copre un arco temporale che va dal 2006 al 2022 – è consultabile nel vecchio sito online, ora archiviato, dell'Haus der Kulturen der Welt; essa recitava:

L'Haus der Kulturen der Welt (HKW) crea un forum per le arti contemporanee e i dibattiti critici. Nel mezzo di profondi processi di trasformazione globale e planetaria, l'HKW riesplora posizioni artistiche, concetti scientifici e sfere di attività politica, chiedendosi: come cogliamo il presente e i suoi accelerati sconvolgimenti tecnologici? Come saranno le società diversificate di domani? E quali responsabilità si assumeranno le arti e le scienze in questo processo? L'HKW sviluppa e inscena un programma unico in Europa, il quale unisce discorsi, mostre, concerti e performance, ricerca, programmi educativi e pubblicazioni. I suoi progetti avviano processi di riflessione e delineano nuovi quadri di riferimento. Nel suo lavoro l'HKW interpreta la storia come risorsa per narrazioni alternative. [...] L'HKW rende possibili nuove forme di incontro e apre spazi esperienziali tra arte e discorso. Insieme ad artisti, accademici, *everyday experts* e partner in tutto il globo, esplora le idee in divenire [n.d.R. *in the making*] e le condivide col pubblico internazionale di Berlino e il pubblico digitale<sup>310</sup>.

---

<sup>306</sup> The Japan Foundation, *As it prepares to reopen with a newly renovated building, Berlin's House of World Cultures is broadening its vision and role*, intervista a Bernd M. Scherer, 21 maggio 2007. Fonte: [https://performingarts.jpf.go.jp/E/pre\\_interview/0705/1.html](https://performingarts.jpf.go.jp/E/pre_interview/0705/1.html).

<sup>307</sup> A. Bhagwati, *Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin*, in J. Tinius, M. von Oswald, *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial...*, p. 355.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 356.

<sup>309</sup> HKW, *Bernd Scherer*, in *Contributors*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/programm/beitragende\\_hkw/persons/personenseite\\_194931.php](https://archiv.hkw.de/en/programm/beitragende_hkw/persons/personenseite_194931.php).

<sup>310</sup> HKW, *Haus der Kulturen der Welt*, in *About us*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/hkw/ueberuns/Ueber\\_uns.php](https://archiv.hkw.de/en/hkw/ueberuns/Ueber_uns.php).

Senz'ombra di dubbio il *magnum opus* di questa dirigenza è stato l'“Anthropocene Project” tenutosi fra 2013 e 2014: inizialmente concepito della durata di soli due anni, esso ha dato vita, nel corso dell'intero mandato di Scherer, a una serie di iniziative riguardanti la medesima tematica, tra cui esposizioni, manifestazioni artistiche, seminari, conferenze, pubblicazioni e attività di ricerca. Tra gli esempi più fruttuosi vi è l'“Anthropocene Curriculum”, progetto fondato dall'HKW assieme al Max Planck Institute for the History of Science (MPIWG): sebbene questa collaborazione risulti a primo impatto inusuale, l'unione di queste istituzioni ha contribuito a <<favorire lo sviluppo collettivo di nuove modalità di ricerca, istruzione e impegno civico>> in un terreno inedito, libero dalle limitazioni insite ai rispettivi contesti<sup>311</sup>. La nostra epoca richiede, infatti, delle <<connessioni transdisciplinari precedentemente inesplorate>> per comprendere a fondo il mutato rapporto fra gli umani e il pianeta e le scottanti problematiche legate al Climate Change, al fine di fornire nuovi modelli conoscitivi e educativi che implicano <<varie riconfigurazioni sociali, scientifiche, epistemiche e politiche>><sup>312</sup>. I progetti dell'Haus der Kulturen der Welt volti a far luce sull'attuale condizione ambientale sono stati formulati, infatti, compenetrando studi accademici, arte e scienza. Dinnanzi alla crisi climatica e di pensiero dell'umanità, la domanda centrale è: <<cosa significa essere “umani” quando si viene a patti con questa nuova concezione della Terra<sup>313</sup>?>>.

Nel saggio *Curating the Anthropocene at Berlin's Haus der Kulturen der Welt*, contenuto nella raccolta *Altered Earth. Getting Anthropocene Right* (2022), Bernd Scherer afferma che gli obiettivi dell'Haus, in quanto centro del contemporaneo, andavano oltre la mera rappresentazione delle “culture”:

Nel 2010, noi della Haus der Kulturen der Welt ci siamo chiesti come dovrebbe essere un'istituzione culturale nel ventunesimo secolo. Ben presto ci siamo resi conto che non si trattava più di mettere in mostra le culture del mondo a Berlino, ossia il ruolo originariamente assegnato all'HKW. Piuttosto, i profondi cambiamenti sociali e culturali causati dai processi planetari dovevano inevitabilmente essere posti al centro dell'attenzione. La velocità crescente con cui gli ambienti che ci hanno dato la vita si stanno trasformando genera un bisogno urgente non solamente di comprendere questi processi, ma anche di intervenire, poiché da essi dipende l'esistenza stessa dell'umanità e quella delle altre specie. Il nostro “Welt” [n.d.R. “mondo”] è cambiato radicalmente;

---

<sup>311</sup> Anthropocene Curriculum, *Anthropocene Curriculum. Genealogy*, 4 settembre 2019. Fonte: <https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/anthropocene-curriculum-genealogy/>.

<sup>312</sup> *Ibidem*.

<sup>313</sup> HKW, *The Anthropocene at HKW: 10 Years of Culture and Science in a New Geological Epoch*, mediateca. Fonte: HKW Archive, <https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/video/96359>.

quindi, l’Haus der Kulturen der Welt ha dovuto traslare la sua attenzione e ridefinirsi per collocare questo nuovo, pericoloso mondo al centro della scena<sup>314</sup>.

Le proposte dell’HKW nell’ambito dell’Antropocene, focalizzate sulla fusione fra strategie scientifiche e creatività artistica e sociale, si basavano sul concetto del <<curare idee in divenire [n.d.R. “in the making”]>>: un approccio estremamente <<sperimentale ed esplorativo>> attraverso cui la curatela diveniva <<letteralmente un processo continuo che si occupa di forme estetiche e culturali emergenti e si prende cura di esse, in modo che gradualmente vi possa essere una stabilizzazione di nuovi punti di vista<sup>315</sup>>>. Lo sperimentalismo è il punto di forza della gestione di Scherer: Bhagwati definisce l’impronta curatoriale in questo contesto come una <<curatela processuale e relazionale>>, centrata sulla produzione della conoscenza e non sulla sola rappresentazione di essa<sup>316</sup>. La classica impostazione di mostre e concerti era stata radicalmente ripensata, si trattava ora di <<esposizioni saggistiche, performance seminariali, concerti discorsivi, arrangiamenti sperimentali, conversazioni>> facenti parti di un’ampia gamma di manifestazioni comprendenti una <<mutevole costellazione di artisti, curatori, scienziati, esperti provenienti da tutto il mondo>><sup>317</sup>. Questo *modus operandi* è stato applicato ad altri progetti, anch’essi pluriennali: “100 Years of Now” (2015 – 2019) e “The New Alphabet” (2019 – 2022).

Attraverso “100 Years of Now” venivano avanzate delle analisi multidisciplinari sulla presente epoca, definita un <<nuovo disordine mondiale>>, ricollegandosi alle grandi utopie storiche che hanno stimolato il secolo scorso – si pensi allo Stato-Nazione – nel tentativo di creare nuovi sistemi di riferimento<sup>318</sup>. Nel discorso introduttivo tenuto il 30 maggio 2015, il dottor Bernd Scherer dichiarò quanto segue:

“100 Years of Now” punta a un nuovo orizzonte temporale che facilita l’attualizzazione del potenziale degli sviluppi passati con lo scopo di acquisire nuovi standard e spazi d’azione nel presente. [...] In questo processo lavoreremo insieme agli attori della società

---

<sup>314</sup> B. Scherer, *Curating the Anthropocene at Berlin’s Haus der Kulturen der Welt*, in J. A. Thomas (a cura di), *Altered Earth. Getting Anthropocene Right*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana, USA), 2022, p. 209.

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>316</sup> A. Bhagwati, *Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin*, in J. Tinius, M. von Oswald, *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial...*, p. 358.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>318</sup> HKW, *100 Years of Now*, in *Program*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2015/100\\_jahre\\_gegenwart/100\\_jahre\\_gegenwart\\_stadt.php](https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2015/100_jahre_gegenwart/100_jahre_gegenwart_stadt.php).

civile che non sono rimasti intrappolati nello sguardo fisso dell'algoritmo, bensì stanno lavorando su alternative col suo aiuto [n.d.R. si riferisce alle attività abitative che contrastavano la capitalizzazione del mercato immobiliare, all'attivismo internauta e ai gruppi politici e artistici politicamente impegnati] Questo progetto è plasmato dalla convinzione che l'immaginazione estetica, la riflessività concettuale e l'impegno civile debbano essere impiegati per sviluppare nuovi modelli di pensiero e azione come antidoto all'egemonia della logica politica esistente che si reputa guidata da vincoli pratici<sup>319</sup>.

Uno degli apporti più interessanti è stato la creazione della rivista online “100 Years of Now Journal”, nella quale venivano raccolte le considerazioni di artisti, scienziati, intellettuali e <<osservatori del nostro tempo>> sui conflitti globali in corso, sulle storie marginali, sulla concezione di tempo e <<sull'intreccio planetario di forze tecnologiche, naturali e umane>><sup>320</sup>. Il materiale era settorializzato in base a macrotematiche ad ampio respiro – “Vie di Fuga” (*Escape Routes*), “Ri-Narrare la Storia” (*Re-Narrating History*), “Regimi Temporali” (*Time Regimes*), “Conflitti Globali” (*Global Conflicts*), “Tecnologie” (*Technologies*)<sup>321</sup> – ed era possibile, inoltre, consultare vari medium: poesie, interviste, video, audio, saggi. Per quanto concerne “The New Alphabet”, il focus era spostato sui meccanismi conoscitivi contemporanei: partendo dai fondamenti conoscitivi per eccellenza, i sistemi alfabetici, si cercavano modalità di conoscenza alternative più consone al nostro presente e si voleva indagare il ruolo che l'alfabetizzazione forzata – gli alfabeti sono reputati <<infrastrutture imperialiste>> – aveva ricoperto in realtà extraoccidentali<sup>322</sup>. Fra i prodotti culturali sviluppati nei tre anni in cui si è svolto il progetto spicca la fondazione di una scuola, la *New Alphabet School*: dislocata fra la sede principale dell'HKW e istituzioni affiliate sparse in tutto il globo, l'organizzazione si prefissava l'obiettivo di individuare le maniere attraverso cui avveniva la formazione della conoscenza, esaminando puntualmente il quadro entro cui tale processo era contestualizzato. La conoscenza, infatti, <<non è universale, ma sempre localizzata o legata a un contesto

---

<sup>319</sup> B. Scherer, *Time War Technology: An Amalgam of Power*, in *Re-Narrating History*, in “100 Years of Now Journal”, 18 dicembre 2015. Fonte: <https://journal.hkw.de/en/zeit-krieg-technik-ein-amalgam-der-macht/index.html>.

<sup>320</sup> HKW, *About the Journal*, in “100 Years of Now Journal”. Fonte: <https://journal.hkw.de/en/about/index.html>.

<sup>321</sup> HKW, *All themes*, in “100 Years of Now Journal”. Fonte: <https://journal.hkw.de/en/alle-themen/index.html>.

<sup>322</sup> HKW, *The New Alphabet*, in *Program*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2019/das\\_neue\\_alphabet/das\\_neue\\_alphabet\\_start.p hp](https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2019/das_neue_alphabet/das_neue_alphabet_start.p hp).



specifico<sup>323</sup>>>: è evidente la forte vocazione a un approccio postcoloniale. Veniva, di fatto, affrontata la questione dell'inclusione di prospettive al di fuori della bolla eurostatunitense non solamente nella compagine culturale, ma anche <<nella partecipazione ad ambienti intellettuali e discorsivi<sup>324</sup>>>. Fra i contribuenti alle raccolte saggistiche di “The New Alphabet”, pubblicate fra 2021 e 2022, figura una personalità che si rivelerà fondamentale: Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, l'attuale direttore dell'Haus der Kulturen der Welt.



**Immagine 25.** Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Fonte: ArtNews.

---

<sup>323</sup> HKW, *New Alphabet School*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2019/new\\_alphabet\\_school/new\\_alphabet\\_school\\_st\\_art.php](https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2019/new_alphabet_school/new_alphabet_school_st_art.php).

<sup>324</sup> A. Bhagwati, *Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin*, in J. Tinius, M. von Oswald, *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial...*, p. 359.

Bernd M. Scherer si è dimesso recentemente e a gennaio del 2023 il testimone è passato a Ndikung. Il curatore di origini camerunensi risiede sul suolo tedesco dal 1997, anno in cui ha raggiunto Berlino per conseguire il dottorato in Biotecnologie. Durante il periodo accademico si avvicinò all'arte e alla pratica curatoriale: un momento fondante per lui fu assistere alla Documenta 11 diretta da Okwui Enwezor, il primo *curator* africano nella storia dell'esposizione di Kassel<sup>325</sup>. Ha raggiunto una posizione di rilievo nel panorama artistico internazionale a partire dal 2009 grazie alla fondazione, nella capitale tedesca, della SAVVY Contemporary, uno spazio espositivo indipendente: <<un laboratorio per la formazione di idee>>, un luogo <<per la convivialità>>, situato fra i costrutti che definiscono l'Occidente e tutte le realtà al di fuori di esso <<per comprenderli e negoziare tra loro, e ovviamente per decostruire le ideologie e le preminenti connotazioni di tali costrutti>><sup>326</sup>. L'impostazione altamente multidisciplinare – oltre ad un ampio spettro di discipline era incluso addirittura l'aspetto culinario – sposa un approccio postcoloniale: il focus sull'ospitalità è fondamentale, in quanto <<l'aumento della violenza xenofoba e razziale, l'ampliamento dei divari nelle realtà economiche e di classe, il rinnovamento delle strutture egemoniche>> porta alla necessità di attuare una seria riflessione sul concetto di convivialità<sup>327</sup>. Oltretutto, sia il team che gli ospiti erano e sono tuttora altamente diversificati per etnia, genere, background educativi: SAVVY si configura, dunque, come una sede in cui viene valorizzata la diversità a trecentosessanta gradi, ponendo l'accento sul particolare ed evitando l'universalismo tipico del pensiero occidentalocentrico. A livello pratico si basa su una condivisione radicale sia dal punto di vista fisico che gnoseologico, l'idea di *commoning* riguarda anche il pensiero politico dell'istituzione: <<riflette la nostra visione secondo cui alcune risorse naturali e culturali come l'aria, l'acqua, l'habitat, la terra o i diritti umani fondamentali debbano essere a disposizione di tutti i membri delle società>><sup>328</sup>. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung ha condotto in parallelo progetti importanti: ha partecipato in veste di

---

<sup>325</sup> G. Silini, *Il nuovo direttore della HKW, celebre casa della cultura di Berlino, è un camerunense di 44 anni*, in "Berlino Magazine", 21 luglio 2021. Fonte: <https://berlinomagazine.com/2021-il-nuovo-direttore-della-hkw-celebre-casa-della-cultura-di-berlino-e-un-camerunense-di-44-anni/>.

<sup>326</sup> B. S. B. Ndikung, *SAVVY Contemporary. The Laboratory of Form-Ideas. A concept reloaded*, full concept, in SAVVY Contemporary, *About*, p. 1. Fonte: [https://www.savvy-contemporary.com/site/assets/files/2811/savvy\\_concept\\_2017.pdf](https://www.savvy-contemporary.com/site/assets/files/2811/savvy_concept_2017.pdf).

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 7.



curatore alla “Documenta 14” di Kassel (2017), è stato investito del ruolo di giudice alla Biennale di Venezia nel 2022 e ha diretto l’edizione della biennale di Sonsbeek (Paesi Bassi) del 2020. Ha accettato di abbandonare la dirigenza della SAVVY Contemporary per dedicarsi all’Haus der Kulturen der Welt, la cui nomina è stata divulgata nel 2021 dal Ministero statale della Cultura e dei Media tedesco<sup>329</sup>.

Da quando Ndikung ha assunto la gestione dell’HKW – seppur si tratti di un fatto recente – vi sono state molteplici trasformazioni paradigmatiche: vale la pena soffermarsi sulla nuova *mission* della storica istituzione berlinese, in quanto rispecchia appieno la visione del direttore artistico.

L’Haus der Kulturen der Welt (HKW) è guidata dalla ricerca di strategie su come vivere e abitare meglio questo mondo assieme. È una casa in cui le culture della convivialità e dell’ospitalità vengono seminate, coltivate fino a fiorire e poi diffuse. È uno spazio fisico e affettivo in cui tutti hanno la possibilità di respirare. Respirare e lasciar respirare. Una casa in cui il rispetto per gli esseri viventi e non viventi è fondamentale e modella la nostra comprensione delle culture. L’HKW sottolinea la nozione di “Welt” nel suo nome. Propone concezioni del mondo che abbracciano una pluralità di culture, epistemologie, sociopolitiche, spiritualità e modi di essere. Questa pluralità di “mondi” si manifesta nelle considerazioni e nel riconoscimento della malleabilità e della processualità dei mondi che storicamente abbiamo plasmato e continuiamo a plasmare. [...] Il compito da svolgere è rendere l’HKW una casa di molteplicità e incontri internazionali. Queste culture sono vissute ed esperite, piuttosto che rese “Altre” [n.d.R. “othered”] o meramente esposte. In un’epoca in cui l’umanità viene messa in discussione, testata e negata in tutto il mondo attraverso la perpetratazione di varie forme di ingiustizia, l’HKW adotta la massima emancipatrice della Rivoluzione haitiana (1791–1804) *Tout Moun Se Moun* per enfatizzare lo spirito con cui lavoriamo. Essa proclama che ogni persona è un essere umano, che siamo tutti uguali dinnanzi alla Legge e che nessuna vita umana è più importante di un’altra. In *Tout Moun Se Moun* è implicato anche il riconoscimento dei mondi degli animali, delle piante, dei funghi, delle specie uni/multi-cellulari, nonché delle specie non viventi che hanno diritto anch’esse ai loro spazi e alla coesistenza nel nostro mondo. Dentro, attorno e in associazione alla Haus der Kulturen der Welt non c’è spazio né tolleranza nei confronti di linguaggio o azioni d’odio di alcun tipo. Non c’è spazio per l’*ageism* [n.d.R. discriminazione sulla base dell’età anagrafica], l’antisemitismo, la discriminazione di genere, l’omofobia, l’islamofobia, il razzismo, il sessismo, la transfobia, la xenofobia et similia. L’HKW dev’essere uno spazio in cui l’amore, il rispetto e la generosità sono realizzate attraverso la pratica quotidiana<sup>330</sup>.

È impossibile non notare le forti analogie coi principi guidatori della SAVVY Contemporary, soprattutto per quanto concerne il rispetto e la risaltazione della *diversity* e la volontà di creare uno spazio conviviale per chiunque. Una linea di continuità con l’amministrazione antecedente può essere rinvenuta nell’inclusione dei

---

<sup>329</sup> M. Duròn, *Bonaventure Soh Bejeng Ndikung to Lead Berlin’s Haus der Kulturen der Welt*, in “ARTnews”, 16 giugno 2021. Fonte: <https://www.artnews.com/art-news/news/bonaventure-soh-bejeng-ndikung-director-haus-der-kulturen-der-welt-1234595924/>.

<sup>330</sup> HKW, *About Us*. Fonte: HKW, <https://www.hkw.de/en/the-house/about/about#main>.

domini non umani, in evidente opposizione a una prospettiva antropocentrica. Inizialmente Ndikung non nutriva alcun interesse per l’Haus a causa delle pratiche occidentalocentriche ancora dimostrate dall’istituzione, ma, dopo aver partecipato a diverse iniziative durante la gestione Scherer, si è candidato alla direzione in quanto non era possibile <<stare sempre nella parte opposta a lamentarsi del fatto che le istituzioni debbano cambiare>><sup>331</sup>. Il cambiamento, infatti, deve essere attuato dall’interno. La propulsione alla diversificazione nella scelta delle attività, dei membri dello staff e dei contribuenti – artisti, curatori, intellettuali ecc. – non è di facciata come spesso accade in contesti occidentali, secondo il curatore camerunense le <<istituzioni prevalentemente bianche vogliono solo avere una goccia di colore e feticizzare la diversità>>, mentre lui affronta <<non solo la diversità delle persone, ma anche delle epistemologie>><sup>332</sup>.

L’approccio pluridisciplinare e multisensoriale, presente anche nel suo precedente operato, è stato riversato nel ripensamento dell’HKW – che già covava un assetto simile: si pensi che nel marzo del 2023, durante la sua prima conferenza stampa, ha tenuto un discorso con della musica in sottofondo<sup>333</sup>. A seguito della chiusura della struttura, avvenuta per i primi mesi del presente anno, si è avuto l’inizio ufficiale della gestione Ndikung col programma “O Quilombismo”: esso consta in <<attività di ricerca, una mostra, *workshop* e una serie di performance>> che trattano il fenomeno del *quilombismo* – i *quilombos* erano comunità di schiavi africani in Brasile che erano riusciti a scappare ed emanciparsi – in varie manifestazioni culturali, intellettuali e artistiche, sia presenti che passate<sup>334</sup>. Questo concetto è inteso come una filosofia resistenziale ed emancipatoria, in quanto <<incarna una lotta antimperialista profondamente allineata con le diverse correnti del movimento panafricanista e

---

<sup>331</sup> S. Mitter, *A New Energy Is Vibrating at This House*, in “The New York Times”, 4 settembre 2023. Fonte: <https://www.nytimes.com/2023/09/04/arts/design/hkw-berlin-bonaventure-soh-bejeng-ndikung.html>.

<sup>332</sup> J. Salfiti, *As he takes the helm of Berlin's Haus der Kulturen der Welt, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung discusses cultural boycotts, racism in Germany and 'curatorial justice'*, in “The Art Newspaper”, 12 maggio 2023. Fonte: <https://www.theartnewspaper.com/2023/05/12/bonaventure-soh-bejeng-ndikung-haus-der-kulturen-der-welt-in-berlin>.

<sup>333</sup> K. Brown, *'The Act of Opening a House Is So Beautiful': Berlin's Historic House of World Cultures Relaunches With an Ambitious Multisensory Weekend*, in “Artnet”, 31 maggio 2023. Fonte: <https://news.artnet.com/art-world/bonaventure-ndikung-haus-der-kulturen-der-welt-2309817>.

<sup>334</sup> HKW, *O Quilombismo*. in *Program*. Fonte: HKW, <https://www.hkw.de/en/programme/o-quilombismo#main>.

sostiene la solidarietà radicale con tutti i popoli del mondo che combattono contro lo sfruttamento, l'oppressione e la povertà, così come le disuguaglianze motivate da razza, colore, genere, religione o ideologia>><sup>335</sup>. Vengono presentate, infatti, <<strategie artistiche di auto-presentazione, insurrezione politica, resistenza e liberazione>>, in modo da creare <<nuove forme culturali e paradigmi estetici di ricreazione e restituzione, e la "queerizzazione" come emancipazione>><sup>336</sup>. La *School of Quilombismo*, un progetto itinerante inaugurato nell'estate del 2023, <<incarna le pratiche pedagogiche e di conoscenza fantasiose, ribelli, non ortodosse e autodeterminate dell'Africa e delle sue diaspore>><sup>337</sup>: tale iniziativa vuole essere portata avanti negli anni a seguire<sup>338</sup>. L'Haus der Kulturen der Welt è partita, nell'era Ndikung, con ottimi presupposti e ben si inserisce nella più ampia compagine di iniziative delle istituzioni europee volte a scardinare i consolidati paradigmi occidentalocentrici, eteropatriarcali e antropocentrici. Sicuramente i futuri lavori dell'HKW saranno meritevoli di un'attenta osservazione, se interessati alle tematiche affrontate nel presente elaborato.

---

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> HKW, *School of Quilombismo*. Fonte: HKW, <https://www.hkw.de/en/programme/school-of-quilombismo>.

<sup>338</sup> K. Brown, 'The Act of Opening a House Is So Beautiful': Berlin's Historic House of World Cultures Relaunches With an Ambitious Multisensory Weekend, in "Artnet", 31 maggio 2023. Fonte: <https://news.artnet.com/art-world/bonaventure-ndikung-haus-der-kulturen-der-welt-2309817>.

## 3.2 Haus der Kunst (Monaco di Baviera)

### 3.2.1 La storia dell'istituzione: un passato problematico

L'Haus der Kunst (HK) di Monaco di Baviera è una delle istituzioni più importanti del panorama artistico attuale in Germania e nel mondo, soprattutto grazie al contributo della recente direzione di Okwui Enwezor. Prima di assurgere a punto di riferimento per il contemporaneo, la “casa dell'arte” monacense ha avuto un passato decisamente problematico. Eretto fra il 1933 e il 1937 e progettato dall'architetto nazista Paul Troost per volere di Adolf Hitler stesso, lo spazio espositivo era nato col nome di Haus der Deutschen Kunst (“casa dell'arte tedesca”) – si noti l'accezione nazionalista – per accogliere le produzioni artistiche approvate dal Terzo Reich<sup>339</sup>. L'edificio è considerato il primo esempio di architettura nazionalsocialista, incasellabile nello stile architettonico definito “classicismo totalitario”<sup>340</sup>: la struttura in acciaio presenta un rivestimento realizzato in pietra – estratta dalla medesima cava utilizzata per la costruzione del *Walhalla* di Leo von Klenze nell'Ottocento<sup>341</sup> – e adornato con l'ordine tuscanico<sup>342</sup>. Vi sono due aspetti fondamentali da considerare circa le scelte condotte: innanzitutto il *Walhalla* era un tempio edificato su richiesta del principe Ludwig I di Baviera per celebrare gli eroi pangermanici a seguito della vittoria contro Napoleone a Liepzig<sup>343</sup>, mentre il richiamo alla civiltà romana – similmente a quanto avveniva in contesto fascista – denotava il volersi mettere in relazione a un grande impero passato<sup>344</sup>. Era evidente come attraverso l'architettura il Führer volesse trasmettere un messaggio di tipo propagandistico di elevazione della “razza” germanica e legittimazione del totalitarismo nazista.

---

<sup>339</sup> S. Knell, *Inventing national galleries*, in S. Knell, *National galleries. The art of making Nations*, Londra, Routledge, Epub (ed.), 2016, Adobe Digital Editions.

<sup>340</sup> *Ibidem*, Epub.

<sup>341</sup> *Ibidem*, Epub.

<sup>342</sup> J.-L. Cohen, *The spectrum of classicisms and traditionalisms*, in J.-L. Cohen, *The Future of Architecture. Since 1889*, Londra, Phaidon, 2012, p. 212.

<sup>343</sup> B. Bergdoll, *Nationalism and Stylistic Debates in Architecture*, in B. Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 149 – 150.

<sup>344</sup> J.-L. Cohen, *Futurism and Nationalism in Fascist Italy*, in J.-L. Cohen, *The Future of Architecture. Since 1889*, Londra, Phaidon, 2012, pp. 200 – 211.



**Immagine 26.** Paul Troost, Haus der Kunst, 1933 – 1937. Fonte: Wikipedia.

Dal 1937 al 1944 l’Haus der Deutschen Kunst ospitò, a cadenza annuale, la “Große Deutsche Kunstausstellung” (“Grande mostra d’arte tedesca”): durante la prima edizione, inaugurata il 18 luglio 1937, vennero presentate seimila opere – costituite da dipinti e sculture – volte a dimostrare la grandezza dell’arte germanica e, conseguentemente, del Terzo Reich<sup>345</sup>. Hitler, ovviamente, era difensore di un’arte atemporale connotata su base razziale, nelle considerazioni antecedenti all’apertura del nuovo spazio espositivo affermava:

Da una parte, si faceva passare l’arte per esperienza collettiva internazionale, per cui veniva impedito ogni riconoscimento del suo legame col popolo; dall’altra, si vincolava sempre più l’arte al tempo. In altri termini: non esisteva più un’arte di popoli, o meglio razze, ma soltanto, di volta in volta, un’arte dei tempi. [...] Perciò al giorno d’oggi non esisterebbe un’arte tedesca o francese o giapponese o cinese: esisterebbe solo l’arte moderna. Quindi, l’arte in quanto tale non solo risulterebbe assolutamente disancorata da ogni sorgente etnica, ma si rivelerebbe espressione di una determinata annata, definita oggi con la parola “moderna”, “alla moda”, per cui domani essa risulterebbe ovviamente “non-moderna” e come tale “passata di moda”. Una veduta del genere equipara dunque l’arte e l’attività artistica all’artigianato delle nostre moderne sartorie e degli atelier di moda. [...] È infatti su questo vocabolo, “moderno”, che si fonda con molta naturalezza la liquidazione di tutti coloro che non concordano su tale aberrazione. E come gli abiti, oggi, purtroppo vengono valutati con riguardo non alla loro bellezza, ma alla loro modernità, del pari anche vecchi maestri vengono respinti, dal momento che non è più moderno, alla moda portarli né acquistarli. [...] L’arte autentica è e sempre rimarrà nelle sue creazioni un’arte eterna, senza quindi sottostare alla legge della valutazione stagionale dei capi di sartoria. Essa riceve riconoscimento in quanto immortale espressione generata dalla natura intima di un popolo. [...] Fino alla presa al potere del nazionalsocialismo, esisteva in Germania un’arte cosiddetta “moderna”, ovvero (lo rivela l’essenza della

---

<sup>345</sup> S. Barron, *1937 Modern Art and Politics in Prewar Germany*, in S. Barron (a cura di), *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, Abrams Books, 1991, p. 17.

parola) un'arte ogni anno diversa. Ma la Germania nazionalsocialista esige un'arte nuovamente tedesca, che dovrà essere, e sarà, al pari di tutti i valori creativi di un popolo, un'arte eterna. [...] Col porre la prima pietra di questa Casa, iniziava l'edificazione di un tempio non alla cosiddetta arte moderna, ma a una autentica ed eterna arte tedesca. Meglio: veniva edificata una sede per l'arte del popolo tedesco [...] I fondamenti propri dell'arte sono non nei tempi, ma nei popoli. L'artista deve perciò elevare un monumento non al proprio tempo, ma al proprio popolo<sup>346</sup>.

L'arte era considerata un tassello fondamentale nel sistema di valori di una "razza" e i problemi inerenti ad essa erano importanti al pari delle critiche condizioni economiche, sociali e politiche in cui versava la Germania nel primo dopoguerra<sup>347</sup>. La necessità di ritornare ai fasti di un'arte ritenuta espressione autentica del popolo germanico era sentita come urgente dal Führer, considerate le "aberrazioni" imputate alle avanguardie storiche: le colpe principali della degenerazione culturale dell'epoca erano affibbate all'ideologia comunista, rea di aver indebolito la Nazione e smembrato il sentimento unitario tedesco, e all'ebraismo, accusato di manipolare a proprio piacimento l'opinione pubblica attraverso il possesso dei mezzi d'informazione, ciò era espletato, secondo le congetture hitleriane, tramite il controllo della critica artistica<sup>348</sup>. Sin dal 1933, anno dell'ascesa di Hitler, l'arte modernista era nel mirino dal regime nazista: il *Deutscher Kunstbericht* ("Report dell'Arte Tedesca"), organo sotto la giurisdizione di Joseph Goebbels, aveva pubblicato un manifesto con le aspettative che alcuni artisti tradizionali, risentiti nei confronti delle manifestazioni artistiche in voga, nutrivano nei confronti del nuovo governo. Il manifesto, in particolar modo, si scagliava contro le opere d'arte di <<natura bolscevica o cosmopolita>> – avanzando richieste di rimozione dai musei che le ospitavano e la loro distruzione, licenziamenti di direttori museali che le avevano acquistate e l'emarginazione di artisti legati al marxismo o al bolscevismo – e l'architettura modernista <<a forma di scatola>> promossa dal Bauhaus<sup>349</sup>.

---

<sup>346</sup> A. Hitler, *Per la inaugurazione della Prima Grande Esposizione dell'Arte Tedesca*, in A. Hitler, *Il regime dell'arte. Discorsi sull'arte nazionalsocialista*, Gruppo Ar (a cura di), Padova, Edizioni Ar, 2009, pp. 27 – 31.

<sup>347</sup> A. Hitler, *La sessione sulla cultura*, A. Hitler, *Il regime dell'arte. Discorsi sull'arte nazionalsocialista*, Gruppo Ar (a cura di), Padova, Edizioni Ar, 2009, p. 11.

<sup>348</sup> A. Hitler, *Per la inaugurazione della Prima Grande Esposizione dell'Arte Tedesca*, in A. Hitler, *Il regime dell'arte. Discorsi sull'arte nazionalsocialista*, Gruppo Ar (a cura di), Padova, Edizioni Ar, 2009, pp. 26 – 27.

<sup>349</sup> S. Barron, *1937 Modern Art and Politics in Prewar Germany*, in S. Barron (a cura di), *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, Abrams Books, 1991, p. 13.

La prima “Grande mostra d’Arte Tedesca” dell’Haus der Deutschen Kunst è generalmente ricordata per la relazione diretta che intratteneva con l’esposizione collaterale “Entartete Kunst” (“Arte degenerata”). Il 30 giugno 1937 Goebbels aveva emesso, infatti, un decreto che investiva Adolf Ziegler – curatore deputato all’organizzazione dell’“Entertete Kunst” – e la sua commissione dell’autorità di sottrarre ai grandi musei della Germania opere d’arte ritenuta “degenerata”<sup>350</sup>. La presenza simultanea di questi due eventi aveva l’obiettivo di celebrare il trionfo della arte tedesca “sana” ponendola in contrasto con le pratiche artistiche moderniste, devianti dai diktat nazionalsocialisti.



**Immagine 27.** Joseph Goebbels mentre visita la mostra “Entartete Kunst” (“Arte degenerata”), 1937, foto d’epoca. Fonte: Finestre sull’Arte.

Il giorno seguente all’inaugurazione della “Große Deutsche Kunstausstellung” aprì la celebre “Mostra d’Arte Degenerata” in un edificio – un tempo utilizzato per ospitare l’Istituto di Archeologia – collocato nella parte opposta del parco su cui si affacciava

---

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 19.

l’Haus der Deutschen Kunst<sup>351</sup>: la messa in rapporto fra le due manifestazioni era evidenziata anche dalla vicinanza fra esse. In sole due settimane i nazisti erano riusciti, tramite massicce confiscazioni, a creare un’esposizione ospitante ben 650 opere e documenti riferibili alla produzione “degenerata” di 120 artisti, tra i movimenti artistici rappresentati figuravano: Impressionismo, Dadaismo, Costruttivismo, Astrattismi, Nuova Oggettività, Bauhaus e, soprattutto, Espressionismo tedesco, nella fattispecie Die Brücke<sup>352</sup>. Di contro, nella mostra rivaleggiante erano esposte opere inquadrabili nello stile accademico ottocentesco: fra i soggetti più gettonati vi erano paesaggi, idilli naturali, scene mitologiche, nature morte e ritratti, tra cui quelli dei generali nazisti posizionati in maniera strategica lungo il percorso espositivo<sup>353</sup>. Nonostante la pubblica condanna all’arte d’avanguardia, l’esposizione di “arte degenerata” si rivelò un enorme successo fra il pubblico e, per tal motivo, la chiusura fu posticipata di due mesi, nel novembre del medesimo anno. L’affluenza all’“Entertete Kunst” aveva superato drasticamente quella della rassegna parallela: si stima che la prima avesse avuto circa due milioni di visitatori, mentre la seconda solamente 420.000<sup>354</sup>.

Nei primi mesi del 1945, con l’occupazione di Monaco di Baviera da parte degli statunitensi, l’edificio nazista venne chiuso e riqualificato come refettorio per le truppe occupanti, corredato, inoltre, da stanze pensate per l’intrattenimento dei soldati come, ad esempio, una sala da ballo<sup>355</sup>. L’anno successivo, a conflitto terminato, l’istituzione venne rinominata semplicemente “Haus der Kunst” (“Casa dell’Arte”)<sup>356</sup>: venne accantonata, dunque, la connotazione nazionalista. Quest’operazione si inserisce nel più ampio piano americano di “de-nazificazione” attuato nell’immediato dopoguerra nella Germania dell’Ovest: con la rimozione dell’aggettivo “tedesca” si intendeva aprire lo spazio espositivo a prospettive internazionali, incasellando l’arte nella più

---

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>352</sup> C. Zuschlag, *An "Educational Exhibition"*, in S. Barron (a cura di), *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, Abrams Books, 1991, p. 87.

<sup>353</sup> S. Brantl, *The "Große Deutsche Kunstausstellungen" in the Haus der Deutschen Kunst*, in *Editorial, Memories*, 6 aprile 2020. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/die-grossen-deutschen-kunstausstellungen-im-haus-der-deutschen-kunst>.

<sup>354</sup> P. Guenther, *Three Days in Munich, July 1937*, in S. Barron (a cura di), *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, Abrams Books, 1991, p. 36.

<sup>355</sup> Haus der Kunst, *Chronical of Haus der Kunst*, in *History*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/about-us/history/chronical>.

<sup>356</sup> *Ibidem*.



ampia compagine dell'arte occidentale<sup>357</sup>. In questo periodo avvenne una reintroduzione delle correnti avanguardiste osteggiate dal Terzo Reich: la critica d'arte, precedentemente bandita da Hitler, si dedicava strenuamente a condurre una <<“restituzione” del “modernismo perduto”, gettando una luce rosea sull’“arte moderna classica” e conferendole un profilo impeccabile. L'arte moderna occupava uno spazio sacro in cui era possibile solo la venerazione e dove l'analisi critica era fuori luogo>><sup>358</sup>. L'arte modernista, di fatto, ricopriva un ruolo propagandistico nella Germania dell'Ovest durante la Guerra Fredda: gli artisti che un tempo erano stati bollati come “degenerati” erano ora resi protagonisti della ricostruzione tedesca, non solo per distaccarsi col periodo nazionalsocialista, ma anche per rinforzare l'identità culturale “occidentale” in contrasto con la fazione orientale<sup>359</sup>. Secondo lo storico dell'arte Hans Belting i tedeschi cercavano un modo di reinventarsi a seguito dell'esperienza nazista e avevano sostituito il mito della Nazione con quello di una cultura occidentale condivisa con gli altri Stati del blocco<sup>360</sup>. Non a caso, una delle prime mostre tenute nell'Haus der Kunst postbellica fu dedicata al movimento d'avanguardia monacense Der Blaue Reiter<sup>361</sup>. Nel 1962, inoltre, venne tenuta un'esposizione denominata “Entartete Kunst – Bildersturm vor 25 Jahren” (“Arte degenerata – Iconoclastia 25 anni fa”), al fine di commemorare gli artisti che vennero ostracizzati dal regime nazionalsocialista<sup>362</sup>.

Nei primi anni Settanta – non a caso durante nella decade precedente si iniziò a condurre un'autoanalisi critica sul Nazionalsocialismo<sup>363</sup> – il Comitato Statale per l'Architettura avanzò la proposta di abbattere il fabbricato per l'ampliamento della circonvallazione stradale di Monaco, fra le motivazioni fornite, oltre a quelle pratiche

---

<sup>357</sup> F. Mehring, *Advancing American Art and Intercultural Confrontations in Germany, 1945–1948*, in “International Journal for History, Culture and Modernity”, vol. 7, 2019, p. 975.

<sup>358</sup> H. Belting, *The Late Cult of Modernism: Documenta and Western Art*, 1995, in H. Belting, *Art History after Modernism*, C. Saltzweid, M. Cohen (trad.), Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 37.

<sup>359</sup> M. Steinkamp, *The Propagandistic Role of Modern Art in Postwar Berlin*, in S. Hake, P. Broadbent, *Berlin. Divided City 1945-1989*, New York, Berghahn Books, 2010, p. 23.

<sup>360</sup> H. Belting, *The Escape into “Occidental Art”*, in H. Belting, *The Germans and Their Art. A Troublesome Relationship*, 1993, S. Kleager (trad.), New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1998, pp. 81 – 82.

<sup>361</sup> Haus der Kunst, *Chronical of Haus der Kunst*, in *History*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/about-us/history/chronical>.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> S. J. Macdonald, *Introduction*, in S. J. Macdonald, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Londra, Routledge, 2009, p. 11.

inerenti al progetto infrastrutturale, vi era il trascorso nazista dell'istituzione: si optò, tuttavia, di demolire solamente una rampa di scale<sup>364</sup>. Questa urgenza nel discutere il destino dell'edificio era dovuta al fatto che l'amministrazione di Monaco di Baviera dopo la Seconda Guerra mondiale si era semplicemente limitata a rimuovere i simboli nazisti dall'edificio, come le svastiche. Sharon Macdonald, in un passaggio di *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond* (2009), riporta:

La svastica era temuta sia per ciò che rappresentava, sia per la sua pericolosa capacità di far cadere in uno stato di trance, al pari dei presunti poteri ipnotici di Hitler. La rimozione delle svastiche fu quindi l'obliterazione di un elemento significativo dell'apparato affettivo nazista, così come del simbolo per eccellenza del nazismo<sup>365</sup>.

Nonostante le attività di “restituzione” dell'arte modernista attraverso le mostre temporanee, l'HDK non godeva di un buon riguardo a causa del proprio passato problematico. Le cose cambiarono negli anni Novanta – si consideri che nel 1990 è avvenuta l'unificazione della Germania – con la riapertura a seguito di rinnovamenti strutturali e il cambiamento di status a istituzione museale: l'edificio, un tempo emblema di una delle pagine più buie del Novecento, ora si apriva all'arte contemporanea<sup>366</sup>. Iniziava, dunque, una nuova stagione per l'Haus der Kunst: un periodo di riabilitazione sul piano internazionale mediante l'inclusione dei linguaggi delle contemporaneità e un serio ripensamento sulla propria storia, culminato con la direzione di Okwui Enwezor.

### 3.2.2 La direzione di Okwui Enwezor e il presente incerto

Quando nel gennaio del 2011 venne annunciato che a partire dall'ottobre di quell'anno il celebre Okwui Enwezor avrebbe ricoperto la dirigenza dell'Haus der Kunst<sup>367</sup>, la notizia fu accolta con grande entusiasmo. Il motivo non era solamente il prestigio che un personaggio così influente avrebbe conferito all'istituzione, ma anche il desiderio

---

<sup>364</sup> Haus der Kunst, *Chronical of Haus der Kunst*, in *History*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/about-us/history/chronical>.

<sup>365</sup> S. J. Macdonald, *Demolition, cleansing and moving on*, in S. J. Macdonald, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Londra, Routledge, 2009, p. 54.

<sup>366</sup> Haus der Kunst, *Chronical of Haus der Kunst*, in *History*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/about-us/history/chronical>.

<sup>367</sup> Haupt & Binder, *Okwui Enwezor appointed director of Haus der Kunst in Munich*, in “Universes in Universe – Worlds of Art”, gennaio 2011. Fonte: <https://universes.art/en/magazine/articles/2011/okwui-enwezor-haus-der-kunst>.

di attuare un cambiamento sostanziale: l'HDK era pronta a lanciarsi nel panorama artistico del mondo globalizzato<sup>368</sup>. Avere un direttore africano in un contesto europeo era altamente significativo, soprattutto in un'istituzione dai trascorsi particolarmente spinosi come l'Haus der Kunst. Si consideri, inoltre, questa riflessione riportata dal curatore e critico nigeriano nel primo numero di "Nka: Journal of Contemporary African Art" diciassette anni prima:

Uno degli aspetti problematici della visita a musei, gallerie d'arte e altri siti di valore culturale in Europa e negli Stati Uniti, è la pervasiva assenza, in questi ambienti altamente controllati, dell'arte prodotta da artisti africani contemporanei. Non solo i lavori di questi artisti (molti dei quali hanno operato nell'ultima metà del secolo) sono palesemente assenti dall'ambiente dei musei e delle gallerie, ma sono stati trattati con scarso riguardo del loro valore nelle pratiche accademiche storicoartistiche, nei *curricula* universitari, nella stampa o altri organi che si occupano di tali reportage<sup>369</sup>.

È evidente che attraverso l'assunzione di Enwezor si volesse implementare nei programmi dell'HDK una visione artistica più estesa, contrariamente a quanto avvenuto negli anni precedenti quando erano presentati principalmente nomi consacrati nel sistema dell'arte come Anish Kapoor<sup>370</sup>. La gestione del famoso *curator* ha contribuito inoltre a rivedere il discorso attorno alla problematicità del museo, sebbene, a seguito delle accese discussioni sul destino della struttura avvenute fra anni Settanta e Ottanta, erano già state messe in atto varie iniziative per affrontare la questione. Tra di esse vi fu la creazione, nel 2005, di un archivio storico dell'istituzione presso cui vengono tenute mostre sul tema: il materiale fotografico riguardante il periodo nazista è stato reso disponibile online presso il database GDK Research<sup>371</sup>. Chris Dercon, direttore dal 2003 al 2011, in occasione del settantesimo anniversario dell'HDK aveva organizzato la mostra "As Long As It Lasts", in cui erano presentati dei progetti architettonici per il rinnovamento del fabbricato: nonostante vi fosse un

---

<sup>368</sup> Haus der Kunst, *Chronical of Haus der Kunst*, in *History*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/about-us/history/chronical>.

<sup>369</sup> O. Enwezor, *Redrawing the Boundaries: Towards a New African Art Discourse*, in "Nka: Journal of Contemporary African Art", n. 1, autunno/inverno 1994, p. 3.

<sup>370</sup> A. Kapoor, *Haus der Kunst 2007. Svayambh: 18th October – 20th January 2008*, in [anishkapoor.com](http://anishkapoor.com), 2007. Fonte: <https://anishkapoor.com/594/haus-der-kunst-2007>.

<sup>371</sup> Se si vuole approfondire, link al sito: <https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete>.

concorso attivo, l'obiettivo era generare un dibattito sulle sue origini critiche<sup>372</sup>. In un'intervista a "Domus" rilasciata nel 2006, Dercon ha affermato a riguardo:

L'obiettivo era liberarsi dei simboli nazisti. Sui marmi e sulle svastiche della Haus der Kunst venne passata una mano di bianco. La città piantò parecchi alberi sul retro in modo da nascondere la vista dell'edificio. La definirei una seconda opera di mimetizzazione, per nascondersi dal passato. [...] Quando sono arrivato qui ho iniziato una serie di interventi sull'edificio, come l'installazione di Paul McCarthy con i fiori gonfiabili sul tetto. Questo è il tipo di interventi che mi piace. Anche Herzog & de Meuron faranno un intervento sul tetto. Per commentare questo edificio si può essere ironici, ma occorre anche essere precisi. Bisogna essere distanti, ma allo stesso tempo bisogna accettare il fatto che questo edificio è quello che è. [...] Il significato non può essere cambiato. Questo edificio non è ancora architettura nazista, è stile internazionalista, neoclassico. Ma con un chiaro programma nazista<sup>373</sup>.

Anche durante la gestione di Enwezor si è discusso di modifiche strutturali, attraverso l'incarico conferito all'architetto inglese David Chipperfield nel 2013: per il curatore nigeriano le modificazioni all'edificio avrebbero permesso di estendere l'offerta fornita dal museo, volendo ospitare anche danza, cinema, musica contemporanea oltre alla sola arte figurativa<sup>374</sup>. Tra le proposte avanzate da Chipperfield – in seguito rifiutate – vi era la reintroduzione dello scalone abbattuto negli anni Settanta, l'apertura dei lucernari per immettere più luce naturale nell'edificio e la rimozione della vegetazione che oscurava sia il lato anteriore che quello posteriore<sup>375</sup>. In risposta allo sdegno ricevuto – era stato accusato di glorificare l'architettura nazista – l'architetto si difese con un articolo pubblicato il 21 gennaio 2017 nell'"Architects' Journal", in un passaggio di essa sottolineava l'importanza delle modificazioni per il centro focale del contemporaneo che era divenuto l'Haus der Kunst:

Non crediamo che l'edificio possa più restare in questo limbo ambiguo. Come può un'istituzione dedicata all'arte contemporanea, la quale è – come parte del suo mandato e della sua legittimità – impegnata a porre domande provocatorie e ad affrontare questioni morali e sociali (inclusa la propria storia e quella della società che l'ha creata), nascondersi dietro i cespugli? Come può un'istituzione culturale assumere un'importanza crescente e sostanziale e al tempo stesso assumere una presenza fisica così scomoda? [...] Comprendiamo tutti bene la necessità che vi era in passato di "punire" l'edificio, ma è ancora necessario quando ciò colpirà inevitabilmente la capacità dell'Haus der Kunst di svolgere appieno il proprio ruolo di centro della cultura contemporanea? L'istituzione sta crescendo e andando avanti, l'edificio che la ospita ora deve assumersi nuove

---

<sup>372</sup> E. Sommariva, *Haus der Kunst. As long as it lasts*, intervista a Chris Dercon, in "Domus", 16 marzo 2006. Fonte: <https://www.domusweb.it/it/architettura/2006/03/16/haus-der-kunst-as-long-as-it-lasts.html>.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> C. Hickley, *Should Munich contemporary art museum reveal or obscure its Nazi history?*, in "The Art Newspaper", 1 marzo 2017. Fonte: <https://www.theartnewspaper.com/2017/03/01/should-munich-contemporary-art-museum-reveal-or-obscure-its-nazi-history>.

<sup>375</sup> *Ibidem*.

responsabilità aldilà di quelle ereditate dalla sua storia oscura, non nascondendo la sua “colpa”, ma convivendo con essa, superandola, sovvertendola e conducendola in un futuro alternativo<sup>376</sup>.

Dello stesso avviso era pure Okwui Enwezor stesso, il quale reputava l’HdK uno dei più stabili simboli d’integrità culturale nel secondo dopoguerra<sup>377</sup>. Di fatto, la sua direzione aveva davvero modificato il profilo culturale del museo: in linea con la sua assodata pratica curatoriale volta a sfidare i canoni vigenti del sistema dell’arte, nel corso del suo operato all’Haus der Kunst ha presentato artisti provenienti da ogni angolo del globo. Come abbiamo visto, in precedenza erano già state esposte personalità di altissimo livello; tuttavia, persisteva una vena occidentalocentrica, come del resto accadeva in molte altre realtà museali euro-americane. Enwezor, grazie alla sua nutrita esperienza e alla sua visione, è riuscito a proiettare l’istituzione monacense su scala globale, includendo realtà un tempo escluse.

La sua mostra più celebre è stata decisamente “Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945 – 1965” – considerata una delle più influenti della scorsa decade da diversi esperti del settore<sup>378</sup> – tenutasi dal 14 ottobre 2016 al 26 marzo 2017 e curata assieme a Katy Siegel e Ulrich Wilmes<sup>379</sup>. Ricoprendo un arco temporale che abbraccia i vent’anni successivi al secondo conflitto mondiale, l’esposizione intendeva esplorare questo periodo di <<fermento creativo in cui gli artisti scendevano a patti con l’alba di una nuova era contemporanea<sup>380</sup>>>: dalla sconfitta della Germania e del Giappone alla Guerra Fredda all’ascesa della superpotenza statunitense, dalla decolonizzazione alla nascita di nuove realtà statuali, l’epoca presa in esame costituisce i presupposti del nostro presente globalizzato.

---

<sup>376</sup> D. Chipperfield, *David Chipperfield on why the trees at Haus der Kunst should go*, in “The Architects’ Journal”, 21 gennaio 2017. Fonte: <https://www.architectsjournal.co.uk/news/opinion/david-chipperfield-on-why-the-trees-at-haus-der-kunst-should-go>.

<sup>377</sup> C. Hickley, *Should Munich contemporary art museum reveal or obscure its Nazi history?*, in “The Art Newspaper”, 1 marzo 2017. Fonte: <https://www.theartnewspaper.com/2017/03/01/should-munich-contemporary-art-museum-reveal-or-obscure-its-nazi-history>.

<sup>378</sup> Artnet News, *What Was the Most Influential Exhibition of the Decade? We Asked Dozens of Art-World Experts for Their Pick*, in “Artnet News”, 24 dicembre 2019. Fonte: <https://news.artnet.com/art-world/most-influential-show-of-the-decade-1728396>.

<sup>379</sup> Haus der Kunst, *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945 – 1965*, in *Exhibitions*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/postwar-art-between-the-pacific-and-the-atlantic-1945-1965>.

<sup>380</sup> O. Enwezor, *Director’s Foreword*, in O. Enwezor, K. Siegel, U. Wilmes (a cura di), *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945 – 1965*, Monaco di Baviera/Londra/New York, Prestel, 2016, p. 13.



**Immagine 28.** Exhibition view di “Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965”, Haus der Kunst (Monaco di Baviera), 14 ottobre 2016 – 26 marzo 2017. Fonte: Artnet.

A proposito di questo lasso di tempo caotico, il direttore dell’HDK nella prefazione del catalogo dichiarava:

Da questo punto di svolta nella storia globale è possibile vedere il forte cambiamento nelle identità artistiche, fomentato dalle intricate storie del dopoguerra: chi faceva arte? Dove e perché, con cosa e come? La mostra è dedicata proprio a districare questa questione. [...] Per questi artisti – che vissero in differenti parti del mondo, e molti dei quali furono segnati dalla guerra e dall’imperialismo, colonialismo, razzismo e segregazione – l’idea che l’arte e gli artisti avessero un ruolo da svolgere in un tale periodo d’instabilità, mentre costruivano nuove intuizioni sulla cultura e sulla creatività umana, fu fondamentale per la formazione di una nuova modernità artistica. Gli artisti sono stati anche profondamente coinvolti nella ricerca di nuovi argomenti, creando forme contemporanee e sfruttando materiali in modi innovativi, i quali, da allora, sono arrivati a definire l’arte moderna e contemporanea<sup>381</sup>.

Con la divisione fra il blocco filostatunitense e quello filosovietico incombente dallo sfondo, i Paesi decolonizzati – privati della propria identità dagli Stati oppressori – si ritrovarono a dover ragionare seriamente sulla propria cultura:

Nelle arti, anche se la spaccatura ideologica creata dalla competizione per il dominio culturale tra Oriente e Occidente, comunismo e capitalismo, socialismo e democrazia liberale, aveva creato un rozzo binarismo nel modo in cui i termini “astrazione” e “realismo socialista” venivano interpretati come equivalenti morali, gli artisti dei Paesi di recente indipendenza stavano scoprendo il ruolo che potevano svolgere nella costruzione

<sup>381</sup> *Ibidem*, p. 14.



della Nazione e nell'avanzamento di una cultura nazionale de-occidentalizzata. Gli artisti di tutto il mondo erano alle prese non solamente con questioni estetiche e formali concernenti la creazione artistica, ma anche con dibattiti sulla corretta posizione ideologica e culturale: conformità o individualismo, soggettività o collettività, regionalismo o internazionalismo, allineamento o non allineamento<sup>382</sup>.

Frutto di una gestazione durata per tutti i primi cinque anni di direzione all'Haus der Kunst, Enwezor con "Postwar" era riuscito a coinvolgere ben 218 artisti provenienti da oltre sessanta Paesi e a ottenere finanziamenti da 150 donatori<sup>383</sup>; grazie alla brillante delineazione di itinerari artistici diversificati e inediti, quest'esposizione è stata acclamata per aver <<riscritto la storia dell'arte>><sup>384</sup>. La curatrice e critica francese Catherine Grenier, nel saggio *Plural Modernities: A History of Cosmopolitan Modernity* contenuto nel catalogo, ha sottolineato l'importanza degli studi accademici delle recenti decadi nel sovvertimento della storia dell'arte di matrice occidentale:

Gli studi postcoloniali hanno intrapreso una critica della storia dell'arte occidentalocentrica, inducendo a un nuovo apprezzamento per le forme d'arte praticate nei Paesi non occidentali e nelle zone fino ad allora considerate "periferiche". Anche i *cultural studies* e i *visual studies* hanno contribuito a sconvolgere le gerarchie e ad assumere una visione diversa circa gli ambiti sottovalutati o trascurati come l'arte femminile, le forme d'arte legate alle minoranze ed estetiche marginali o locali. La reintegrazione nel mondo nel suo complesso tende a sfidare le modalità occidentali di classificazione e comprensione dell'arte<sup>385</sup>.

Una storia dell'arte molteplice o, per meglio dire, più storie delle arti erano state presentate – assieme ai rapporti che intercorrevano fra esse – nel progetto ambizioso voluto da Enwezor, il quale ha lasciato un profondo segno nel mondo dell'arte, ampliando drasticamente gli orizzonti di indagine.

Altre due mostre rilevanti curate da Enwezor sono state dedicate a Frank Bowling nel 2017, e a El Anatsui nel 2019. "Frank Bowling. Mappa Mundi" (23 giugno 2017 – 7 gennaio 2018) esplorava l'opera dell'artista anglo-guyanese costituita dai suoi caratteristici "dipinti-mappa" monumentali, alcuni di essi mai esposti in precedenza<sup>386</sup>: il curatore nigeriano apprezzava Bowling perché le sue opere erano dotate del

---

<sup>382</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>384</sup> A. Pedrosa, *How 'Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic' Rewrote Art History*, in "Frieze", n. 200, 31 gennaio 2019. Fonte: <https://www.frieze.com/article/how-postwar-art-between-pacific-and-atlantic-rewrote-art-history>.

<sup>385</sup> C. Grenier, *Plural Modernities: A History of Cosmopolitan Modernity*, in O. Enwezor, K. Siegel, U. Wilmes (a cura di), *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945 – 1965*, Monaco di Baviera/Londra/New York, Prestel, 2016, p. 568.

<sup>386</sup> Haus der Kunst, *Frank Bowling: Mappa Mundi*, in *Exhibitions*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/frank-bowling-mappa-mundi-1>.

<<concetto dell'essere uomo di mondo che era stato la preoccupazione sia del suo lavoro che di quegli artisti del dopoguerra/postcoloniale che si muovevano fra culture, Paesi e sistemi politici>><sup>387</sup>. A detta di Enwezor, i suoi quadri erano un modo per mappare la complessità dell'identità nera, <<dallo storico passaggio della schiavitù all'idea più ampia di migrazione nei movimenti delle persone>><sup>388</sup>. È interessante riportare questo passaggio tratto da un articolo della storica dell'arte Elvan Zabunya, pubblicato su "Critique d'Art" in occasione di "Mappa Mundi":

Non era forse questo lo stesso terreno calpestato ottant'anni fa da Adolf Hitler [...] in quel colossale edificio eretto per i bisogni della sordida megalomania nazista? All'emozione per quanto è stato realizzato per l'arte contemporanea in pochi decenni si aggiunge, come contropartita, lo stupore di fronte ad un'Europa che si connette al suo passato razzista<sup>389</sup>.

"El Anatsui: Triumphant Scale" (8 marzo 2019 – 28 luglio 2019), retrospettiva tenutasi a seguito delle dimissioni date nel 2018, presentava un gran numero di opere – perlopiù di tipo scultoreo, realizzate svariati materiali tra cui legno, tappi di bottiglia, ceramica, ma vi erano anche disegni, stampe e bozzetti – riferibili a diversi momenti della carriera dell'artista ghanese: in occasione della mostra all'HDK aveva, inoltre, creato tre lavori *ad hoc*, tra cui un'installazione *site-specific*, *Second Wave*, collocata sulla facciata dell'edificio<sup>390</sup>. Si trattava dell'esposizione più estesa su Al Anatsui nella storia<sup>391</sup>, riproposta successivamente al Mathaf (Arab Museum of Modern Art) di Doha e Kunstmuseum Bern a Berna, in Svizzera.

---

<sup>387</sup> Q. Trahn, *Rethinking Art with Curator Okwui Enwezor*, intervista a Okwui Enwezor, in "Friends of Friends", 20 settembre 2017. Fonte: <https://www.friendsoffriends.com/art/rethinking-art-with-curator-okwui-enwezor/>.

<sup>388</sup> *Ibidem*.

<sup>389</sup> E. Zabunya, *Okwui Enwezor*, in "Critique d'Art", n. 51, 2018, p. 87.

<sup>390</sup> Haus der Kunst, *El Anatsui: Triumphant Scale*, in *Exhibitions*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/elanatsui>.

<sup>391</sup> G. Harris, *Okwui Enwezor organises huge El Anatsui show at Munich's Haus der Kunst—despite resigning last year*, in "The Art Newspaper", 20 febbraio 2019. Fonte: <https://www.theartnewspaper.com/2019/02/20/okwui-enwezor-organises-huge-el-anatsui-show-at-munichs-haus-der-kunstdespite-resigning-last-year>.





**Immagine 29.** Al Anatsui, *Second Wave*, dettaglio, installazione *site-specific* (metallo, piastre in alluminio rivestite di carta da giornale, fil di rame), 2019. Fonte: El Anatsui.

Come già brevemente menzionato, Okwui Enwezor si è dimesso dall’Haus der Kunst nel giugno del 2018 per motivi di salute, si sarebbe, infatti, tristemente spento l’anno successivo: il 15 marzo 2019. Il suo allontanamento dall’istituzione monacense era avvenuto in un frangente di accese polemiche dovute a una serie di scandali riguardanti il personale del museo: al direttore, nello specifico, era stata mossa l’accusa di malagestione pecuniaria, presumibilmente causata dagli investimenti finanziari ai suoi ambiziosi progetti<sup>392</sup>. Quest’ultimo si difese attraverso l’intervista a “Spiegel Online”:

L’Haus der Kunst ha – e ha avuto per decenni – un grave deficit strutturale. Non ci sono abbastanza soldi, l’istituzione è cronicamente sottofinanziata e manca il personale. Nessuno voleva investire molto, ma si desiderava che avesse un grande impatto. [...] Forse il nostro orientamento ai contenuti non si adattava all’attuale clima politico. Ci siamo sentiti davvero dediti al dialogo globale, il che ovviamente significava che non stavamo solamente ospitando mostre *blockbuster*. “Postwar”, la nostra mostra sull’arte del dopoguerra, ha stabilito nuovi standard. [...] Sono contento del lavoro che ho fatto qui. Ne sono anche tremendamente orgoglioso. Sono semplicemente sorpreso che ciò che ho ottenuto venga ora mancato di rispetto. [...] Il clima politico in questo Paese sta spingendo molte persone ad abbandonare tutto ciò che è stato realizzato negli ultimi decenni. E lo si può vedere più chiaramente nel trattamento dei rifugiati. Quando nel 1998 fui nominato direttore della Documenta a Kassel, in Germania si discuteva la doppia cittadinanza. Ma il dibattito odierno, il livello di ostilità, è davvero pericoloso. Le istituzioni culturali

<sup>392</sup> C. Hickley, *Okwui Enwezor hits out at ‘besmirching’ by Haus der Kunst*, in “The Art Newspaper”, 20 agosto 2018. Fonte: <https://www.theartnewspaper.com/2018/08/20/okwui-enwezor-hits-out-at-besmirching-by-haus-der-kunst>.

devono prendere posizione contro gli altri valori. Non bisogna consegnare l'arte ai populist<sup>393</sup>.

Con questa speranza, alla luce di un'analisi di tipo politico, Okwui Enwezor ha terminato la sua esperienza all'HDK. Ma cos'è successo in seguito? Come soluzione momentanea, la gestione dell'istituzione era stata affidata a Bernhard Spies, amministratore delegato, e a Ulrich Wilmes, direttore artistico<sup>394</sup>. Successivamente, a partire dal 1° aprile 2020, a ricoprire il posto vacante è stato il sudtirolese Andrea Lissoni, il quale aveva già lavorato in qualità di curatore all'HangarBicocca (Milano) e alla Tate Modern<sup>395</sup>. Lissoni si è ritrovato con un enorme peso sulle spalle sia per l'immensa eredità lasciata da un gigante del panorama artistico degli ultimi decenni che per la condizione critica in cui versava il museo: il *curator* italiano ha dichiarato ad "ArtNews" di voler <<mantenere l'istituzione connessa a pratiche emergenti e non convenzionali>> e aprire la programmazione ad artisti impegnati ad affrontare questioni di genere, identità e libertà d'espressione, in quanto si è dichiarato interessato a <<guardare aldilà di ciò che è disponibile nel commercio e oltre il *mainstream*>><sup>396</sup>. Sembrerebbe, dunque, intenzionato a proseguire la visione inclusiva introdotta dal precedente direttore: si pensi alla mostra, tenuta presso le sale dell'archivio dal 28 gennaio 2021 al 4 agosto 2022, che documenta la storia della comunità *queer* di Monaco di Baviera<sup>397</sup> o alla collettiva che aprirà dall'8 settembre 2023 dedicata al lavoro di artiste donne nell'ambito dell'*environmental art*<sup>398</sup>. Fra gli auspici del nuovo direttivo vi è, inoltre, il recupero del progetto di rinnovamento strutturale di David

---

<sup>393</sup> U. Knöfel, "It's an Insult, Yes": Okwui Enwezor on his Ignominious Farewell from Munich, P. Stein (trad.), in "e-flux", agosto 2018. Fonte: <https://conversations.e-flux.com/t/its-an-insult-yes-okwui-enwezor-on-his-ignominious-farewell-from-munich/8233/2>.

<sup>394</sup> J. Farago, *Curator Who Shaped a Global View of Contemporary Art Is Leaving His Post*, in "The New York Times", 4 giugno 2018. Fonte: <https://www.nytimes.com/2018/06/04/arts/design/okwui-enwezor-haus-der-kunst-munich-curator.html>.

<sup>395</sup> G. Ronchi, *Andrea Lissoni è il nuovo direttore della Haus der Kunst di Monaco*, in "Artribune", 22 ottobre 2019. Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/10/andrea-lissoni-nuovo-direttore-haus-der-kunst-monaco/>.

<sup>396</sup> S. Williams, *After Allegations of Mismanagement, Haus der Kunst in Munich Has a New Director. Can He Fix the Museum?*, in "ArtNews", 24 ottobre 2019. Fonte: <https://www.artnews.com/art-news/news/haus-der-kunst-andrea-lissoni-controversies-13462/>.

<sup>397</sup> S. Brantl, *Archives in Residence: Forum Queeres Archiv München*, in *Exhibitions*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/forum-queeres-archiv-muenchen>.

<sup>398</sup> Haus der Kunst, *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956 – 1976*, in *Exhibitions*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/inside-other-spaces-environments>.

Chipperfield, bloccato anni prima a causa delle controversie venutesi a creare<sup>399</sup>. La gestione Lissoni sembra essere partita con buoni propositi, ma sarà in grado di essere all'altezza di Enwezor? Riuscirà a risollevare un museo in crisi? Solo il tempo lo rivelerà.

---

<sup>399</sup> ArtForum News, *Andrea Lissoni to Lead Munich's Embattled Haus der Kunst*, in "ArtForum", 22 ottobre 2019. Fonte: <https://www.artforum.com/news/andrea-lissoni-to-lead-munich-s-embattled-haus-der-kunst-81103>.

### 3.3 Tropenmuseum (Amsterdam)

#### 3.3.1 L'eredità coloniale: dal Koloniaal Museum di Haarlem al “Museo dei Tropici”

Il Tropenmuseum di Amsterdam, oggi punto di riferimento in Europa per la decostruzione del discorso colonialista, ha un passato complesso. Sorto nel 1871 ad Haarlem con la denominazione di Koloniaal Museum, esso nacque come museo etnografico per esporre il materiale acquisito nei territori extraeuropei sotto il dominio olandese: si trattava, infatti, della prima istituzione museale esplicitamente coloniale del mondo. All'epoca il botanico Frederik Willem van Eeden, segretario della Società per l'Avanzamento dell'Industria, dimostrò apprensione per la conservazione degli oggetti – si trattava di insiemi eterogenei, comprendenti animali impagliati, manufatti “primitivi”, minerali, campionature lignee, piante, medicinali ecc. – di provenienza coloniale collezionati da privati, esprimendo la necessità di farli confluire in un luogo apposito al fine di essere curati adeguatamente, mostrati al pubblico e studiati<sup>400</sup>. Nel 1864 van Eeden iniziò, dunque, a mettere insieme una nutrita collezione, dapprima nell'attico della sua abitazione, successivamente nell'edificio che sarebbe diventato il museo coloniale di Haarlem.

La raccolta rispecchiava gli interessi commerciali dell'Olanda: oggetti d'uso e manufatti artigianali erano percepiti come testimonianza degli ambienti naturali e delle culture indigene di riferimento e fungevano da esempi sull'utilizzo di tecniche e materie locali<sup>401</sup>. La maggior parte dei prodotti appartenenti al nucleo museale originario proveniva dalle Indie Orientali olandesi, nella fattispecie dall'odierna Indonesia. Le mostre tenutesi a cavallo fra il XIX e il XX secolo si concentravano perlopiù sui processi produttivi della merce d'esportazione – come, ad esempio, il caffè, la canna da zucchero, la gomma e i tessuti – e sulle nozioni etnografiche riguardanti i popoli che fabbricavano questi materiali: a livello di *display* veniva evidenziata la semplicità delle tecnologie “primitive” in contrasto con quelle più “elaborate” di matrice europea, al fine di giustificare indirettamente la missione

---

<sup>400</sup> D. van Dartel, *The Tropenmuseum and Trade: Product and Source*, in “Journal of Museum Ethnography”, n. 20, marzo 2008, p. 84.

<sup>401</sup> *Ibidem*, p. 84.

“civilizzatrice” dei colonizzatori<sup>402</sup>. L’obiettivo dell’istituzione non era meramente propagandistico, ma anche utilitaristico: si intendeva, ovviamente, elevare la Nazione mostrando le bellezze e le risorse dei territori sottomessi e, al contempo, indurre il pubblico benestante a investire finanziariamente nell’impresa coloniale<sup>403</sup>.



**Immagine 30.** Tropenmuseum, Amsterdam. Fonte: Tropenmuseum.

Le collezioni, grazie all’apporto delle donazioni di privati cittadini, crebbero considerevolmente e l’esiguo fabbricato di Haarlem si rivelò inadeguato a ospitare la copiosa quantità di reperti. Il governo concesse la rilocalizzazione del museo ad Amsterdam nel 1910 e venne rinominato Koloniaal Instituut: la capitale stava cercando da diverso tempo di edificare un proprio museo coloniale, in quanto si desiderava ricollocare le

---

<sup>402</sup> C. Kreps, *Changing the rules of the road. Post-colonialism and the new ethics of museum Anthropology*, in J. Marstine (a cura di), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, Londra, Routledge, 2011, p. 73.

<sup>403</sup> D. van Dartel, *Dilemmas of the ethnographic museum*, in P. Voogt (a cura di), *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South*, Amsterdam, KIT Publishers, 2008, p. 32.

collezioni etnografiche presenti nello zoo della Società Natura Artis Magistra<sup>404</sup>. Non è un caso che fra i fondatori vi fossero personalità di spicco del mondo del commercio, imprenditori e uomini facoltosi<sup>405</sup>: come già accennato, vi era un interesse prettamente economico sottostante la fondazione dell'Istituto coloniale olandese e dei musei etnografici in generale<sup>406</sup>. Il nuovo edificio, ubicato a lato della Linnaeusstraat e aperto ai visitatori nel 1926<sup>407</sup>, è la sede attuale del Tropenmuseum. Le decorazioni interne erano costituite da riferimenti alle colonie: su muri, pilastri, porte, finestre, maniglie delle porte si potevano osservare iconografie mitologiche, raffigurazioni del Buddha, proverbi, riferimenti religiosi<sup>408</sup>. Inizialmente, quand'era ancora il Koloniaal Instituut, il percorso espositivo era suddiviso in tre dipartimenti: igiene tropicale, prodotti tropicali ed etnologia<sup>409</sup>. Ospitò, inoltre, lo studio dell'antropologia fisica mediante la collezione e l'esposizione di fotografie, campioni e resti umani provenienti dalle Indie orientali<sup>410</sup> – questione estremamente problematica di cui ci sarebbe occupati nei decenni a venire. Sebbene l'Istituto aprì al pubblico negli anni Venti, le attività inerenti a questa disciplina – durate fino al 1967 – furono già avviate nel 1915 attorno alle figure di dottori J.P. Kleiweg de Zwaan, A.J. van Bork-Felkamp e R.A.M. Bergman<sup>411</sup>.

Nel secondo dopoguerra l'istituzione museale dovette reinventarsi e per un breve periodo cambiò denominazione in *Indische Instituut*, facendo riferimento alla principale area geografica rappresentata: le Indie orientali olandesi<sup>412</sup>. Nel 1949, a seguito della decolonizzazione dell'Indonesia, fu ribattezzato nuovamente e prese il nome di Tropenmuseum, “museo dei tropici”, e l'anno successivo entrò a far parte del

---

<sup>404</sup> D. van Dartel, *The Tropenmuseum and Trade: Product and Source...*, p. 85.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>406</sup> *Ivi*, pp. 62 – 63.

<sup>407</sup> D. Hildering, W. Modest, W. Aztouti, *Visualizing Development. The Tropenmuseum and International Development Aid*, in P. Basu, W. Modest (a cura di), *Museums, Heritage and International Development*, Londra, Routledge, 2015, p. 311.

<sup>408</sup> Tropenmuseum, *A Building Full Of Stories*, in *Exhibitions*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/building-full-stories>.

<sup>409</sup> D. van Dartel, *The Tropenmuseum and Trade: Product and Source...*, p. 86.

<sup>410</sup> I. van Huis, *Contesting Cultural Heritage: Decolonizing the Tropenmuseum as an Intervention in the Dutch/European Memory Complex*, in T. Lähdesmäki, L. Passerini, S. Kaasik-Krogerus, I. van Huis, *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019, p. 222.

<sup>411</sup> D. van Duuren, *Physical anthropology in Amsterdam*, in D. van Duuren, *Physical anthropology Reconsidered. Human remains at the Tropenmuseum*, Amsterdam, KIT Publishers, 2007, p. 24.

<sup>412</sup> D. van Dartel, *Dilemmas of the ethnographic museum*, in P. Voogt (a cura di), *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South...*, p. 32.



*Koninkrijk Instituut voor de Tropen* (KIT), l'Istituto Reale Tropicale: in questo periodo non si voleva più avere un solo ambito privilegiato e si cominciò a estendere l'interesse etnografico ad altre realtà del sud globale, ossia l'Africa, il Medio Oriente, il Sud America e l'Asia meridionale<sup>413</sup>. Il museo, originariamente sostenuto dal Ministero degli Affari Coloniali, era ora finanziato dal Ministero degli Esteri<sup>414</sup>. Tra anni Sessanta e anni Settanta, tuttavia, si iniziò a ragionare criticamente sull'istituzione, alla luce delle istanze postcoloniali emerse all'epoca. Oltre a una nuova sensibilità riservata a determinate tematiche, emergeva un quadro societario mutato in cui i discendenti degli ex popoli colonizzati erano ora parte della cittadinanza olandese: il museo aveva l'imperativo di assumersi le proprie responsabilità e adattarsi alla contemporaneità<sup>415</sup>.

Durante gli anni Settanta, infatti, si assistette a un fiorire di esposizioni – perlopiù fotografiche – con un taglio curatoriale incentrato sulla rappresentazione della quotidianità dei popoli “tropicali”: ne risultava un approccio sensibilizzatore nei confronti delle problematiche dei Paesi un tempo colonizzati, affrontando, ad esempio, temi come la povertà, l'istruzione, l'agricoltura, i diritti umani e la cooperazione internazionale<sup>416</sup>. Gli oggetti collezionati in questo periodo riguardavano la vita comune, molti dei quali dimostravano l'interazione fra culture – si pensi che erano raccolti addirittura prodotti in plastica o materiali riutilizzati come tessuti e gomma<sup>417</sup>. Per poter offrire al pubblico nuove iniziative furono attuate delle modificazioni strutturali: le scale antistanti all'edificio furono demolite e l'ingresso fu spostato, vennero rimosse le piastrelle pavimentali e il tutto venne sostituito con un pavimento ligneo per attutire il suono dei passi e, infine, venne costruita una nuova ala per ospitare il Tropenmuseum Junior, un'area educativa indirizzata ai bambini, e il Tropentheater

---

<sup>413</sup> C. Kreps, *Changing the rules of the road. Post-colonialism and the new ethics of museum Anthropology*, in J. Marstine (a cura di), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum...*, p. 73.

<sup>414</sup> A. Lawrence, *Transforming the archive of slavery at the Tropenmuseum*, in R. Bryant Davis, E. Johnson-Williams (a cura di), *Intersectional Encounters in the Nineteenth-Century Archive. New Essays on Power and Discourse*, Londra/New York/Dublino, Bloomsbury Academic, 2023, p. 54.

<sup>415</sup> C. Kreps, *Changing the rules of the road. Post-colonialism and the new ethics of museum Anthropology*, in J. Marstine (a cura di), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum...*, pp. 73 – 74.

<sup>416</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>417</sup> D. van Dartel, *Dilemmas of the ethnographic museum*, in P. Voogt (a cura di), *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South...*, p. 33.

– entrambi inaugurati nel 1975<sup>418</sup>. Tuttavia, nonostante i leggeri cambiamenti paradigmatici permaneva una visione “orientalista” o, meglio, “tropicalizzata”: lo storico David Arnold ha coniato il termine “tropicalità” per indicare la costituzione dell’immagine esotica dell’Altro – mediante meccanismi analoghi a quelli indicati da Said – da parte degli occidentali, specificatamente in riferimento alle regioni tropicali<sup>419</sup>. Bisognerà aspettare gli anni Duemila per poter osservare risultati concreti di decostruzione di paradigmi occidentalocentrici, andando oltre l’oppressivo ruolo di museo etnografico.

### **3.3.2 Oltre il museo etnografico: approcci postcoloniali, restituzioni e istanze contemporanee**

Nel 1985 al Tropenmuseum si tenette un simposio in cui i direttori e i curatori delle maggiori istituzioni museali etnografiche e artistiche olandesi erano chiamati a discutere circa l’arte coeva prodotta nei Paesi al tempo definiti in “via di sviluppo”<sup>420</sup>: era possibile creare una collezione che comprendesse entrambe queste anime? L’incontro si risolse in maniera desolante, in quanto le presentazioni fornite dai *curators* etnografici non erano state accettate di buon grado dagli esperti d’arte: si stava suggerendo, di fatto, di escludere gli artisti extraoccidentali dal circuito dell’arte contemporanea, considerati di pertinenza etnografica<sup>421</sup>. Queste personalità avevano dimostrato una prospettiva ristretta all’ambito occidentale, i cui rigidi canoni universalisti non contemplavano la mescolanza con forme artistiche alternative. La situazione, come ben sappiamo, sarebbe cambiata drasticamente in poco più di un decennio: il mondo globalizzato di fine secolo comportò l’inclusione nel sistema dell’arte di realtà esulanti dalla bolla euro-americana e il museo etnografico subì un ripensamento radicale nel medesimo periodo, allontanandosi sempre più dal suo ruolo controverso.

---

<sup>418</sup> Tropenmuseum, *History Tropenmuseum*, in *Themes*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/themes/history-tropenmuseum>.

<sup>419</sup> D. Arnold, *Inventing Tropicality*, in D. Arnold, *The Problem of Nature: Environment, Culture and European Expansion*, Malden (Massachusetts), Blackwell, 1996, pp. 141 – 168.

<sup>420</sup> M. Shatanawi, *Contemporary Art in Ethnographic Museums*, in H. Belting, A. Buddensieg, *The global art world: audiences, markets and museums*, Ostfildern (Germania), Hatje Cantz, 2009, p. 368.

<sup>421</sup> *Ibidem*, p. 368



Negli anni Novanta il Tropenmuseum considerò una nuova ristrutturazione dell'edificio, al fine di adattarsi alle recenti teorie museologiche e alle richieste della contemporaneità: si optò per non chiudere completamente il museo, ma operare ad aree – in totale ci vollero quindici anni complessivi per il completamento dei lavori, terminati nel 2009<sup>422</sup>. Dal punto di vista comunicativo, l'istituzione aveva deciso di riportare sempre nelle targhette a descrizione degli oggetti esposti la provenienza, il numero d'inventario, il metodo d'acquisizione e il donatore<sup>423</sup>: questa metodologia richiama le intuizioni della *New Museology* postmoderna. Mirjam Shatanawi, curatrice presso nel museo dal 2001 al 2019, in un articolo pubblicato nella rivista “Bidoun” nel 2007 ha attuato delle riflessioni puntuali sui modi in cui i musei etnografici, nella fattispecie il Tropenmuseum, stavano cercando di superare la crisi in cui versavano in un contesto globale postcoloniale:

Subito dopo esser diventata curatrice, nel 2001, del Tropenmuseum in Olanda, mi sono resa conto della crescente crisi del museo etnografico. Questi musei furono originariamente creati per presentare i modi di vivere delle popolazioni colonizzate – in seguito ribattezzate “popoli non occidentali” – utilizzando oggetti, privi di un apparente interesse storico o artistico, come testimonianza statica di vite esotiche. [...] Questi musei etnografici omettevano il discorso indigeno attraverso le loro rappresentazioni studiate; le persone “in mostra” non parlavano né pensavano, si comportavano adeguatamente. Ora, grazie ai viaggi aerei *low cost*, il fatto reale – l'esperienza diretta di autentici oggetti esotici – è facilmente raggiungibile dal pubblico europeo, e i musei etnografici hanno perso il loro valore di curiosità. In tutta Europa stanno venendo chiusi, fusi coi musei artistici, a volte reinventati come centri di dibattito multiculturale. [...] Oggi il Tropenmuseum sta cercando di evitare la crisi trasformandosi in un museo di storia culturale, verosimilmente parte di una tendenza più ampia in cui i musei d'arte stanno diventando sempre più simili a musei etnografici e viceversa (i confini tra “arte”, “cultura popolare” ed “etnografia” sono sempre più sfumati). L'approccio storico mira a una prospettiva transculturale e si serve di strumenti interdisciplinari. Permette, inoltre, ai curatori di porsi in maniera critica nei confronti del museo e dei discorsi particolari in cui è radicato. [...] Oggigiorno i musei etnografici devono riconoscere che l'Altro non esiste al di fuori dell'ambito occidentale e che, di conseguenza, i musei etnografici non hanno mai realmente rappresentato le altre culture, tanto per cominciare; rappresentano la cultura occidentale e la sua visione del mondo. Il Tropenmuseum potrà redimersi solo se riuscirà a dissolvere questa distinzione tra l'Occidente e gli altri<sup>424</sup>.

Nel dicembre del 2008, per festeggiare i rinnovamenti strutturali, fu organizzato il simposio “Tropenmuseum for a Change”, in cui furono invitati vari esperti – sia dall'Olanda che stranieri – per discutere il ruolo dell'istituzione, caratterizzata da un

---

<sup>422</sup> D. van Dartel, *Dilemmas of the ethnographic museum*, in P. Voogt (a cura di), *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South...*, p. 33.

<sup>423</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>424</sup> M. Shatanawi, *Tropical Malaise*, in “Bidoun”, n. 10, primavera 2007, pp. 42 – 43.

complesso trascorso coloniale, nei Paesi Bassi oramai multiculturali<sup>425</sup>. Furono, inoltre, inaugurate due esposizioni permanenti, volte a disaminare criticamente il colonialismo olandese e il passato del museo: in “Netherlands East Indies” venivano ripercorsi i trecentocinquant’anni di dominio coloniale, dagli inizi alla decolonizzazione delle Indie orientali, mentre “Eastward Bound: Art, Culture, and Colonialism” era focalizzata sulla storia e la cultura del sud-est asiatico, suscitando riflessioni sul dibattito nazionale postcoloniale e l’eco del passato colonialista nella società del XXI secolo<sup>426</sup>. Nonostante la tenacia dimostrata attraverso un costante reinventarsi, l’esistenza del Tropenmuseum tornò a essere un’incognita agli inizi degli anni Dieci del Duemila quando Ben Knapen, l’allora ministro degli Esteri, aveva dichiarato di voler tagliare i fondi al museo a partire dal 2012: a seguito di ardue negoziazioni, si è optato per l’accorpamento col Museum Volkenkunde (“Museo di Etnologia”) di Leida e l’Africa Museum di Berg-en-Dal in un’unica istituzione, dislocata in sedi differenti<sup>427</sup>. Nel 2014 il nuovo sistema museale venne denominato Nationaal Museum van Wereldculturen (“Museo Nazionale delle Culture del Mondo”), comunemente abbreviato in NMvW: a partire dal 2017, si aggiunse all’organizzazione anche il Wereldmuseum (“Museo del Mondo”) di Rotterdam<sup>428</sup>.

Wayne Modest, precedentemente direttore del dipartimento curatoriale presso il Tropenmuseum dal 2010 al 2014, fondò il Research Centre for Material Culture (RCMC), includente tutte le sedi del NMvW e aperto ufficialmente nel 2015: nella *mission* – visionabile nel sito dell’RCMC – dichiara di voler essere <<un punto focale per la ricerca sulle collezioni etnografiche nei Paesi Bassi>>, mediante una <<ricerca interdisciplinare incentrata sulle nostre collezioni di fama internazionale, le quali comprendono oltre 376.000 oggetti e quasi 1.000.000 di fotografie che catalogano la

---

<sup>425</sup> C. Kreps, *Changing the rules of the road. Post-colonialism and the new ethics of museum Anthropology*, in J. Marstine (a cura di), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum...*, p. 74.

<sup>426</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>427</sup> A. Lawrence, *Transforming the archive of slavery at the Tropenmuseum*, in R. Bryant Davis, E. Johnson-Williams (a cura di), *Intersectional Encounters in the Nineteenth-Century Archive. New Essays on Power and Discourse...*, p. 55.

<sup>428</sup> V. Caradonna, *“All the things happening outside of the museum push me back in”: thinking through memory and belonging in Amsterdam’s Tropenmuseum*, in “International Journal of Heritage Studies”, vol. 28, n. 1, 2022, p. 60.

diversità delle culture del mondo>>><sup>429</sup>. Le programmazioni del Centro di Ricerca mirano, inoltre, ad affrontare <<i>significati storici e contemporanei di queste collezioni, le storie nazionali e globali a cui appartengono e le questioni sociali contemporanee attorno alle problematiche sul patrimonio, sull'identità culturale e sull'appartenenza che tali oggetti sollevano>>><sup>430</sup>.

Verso la fine degli anni Novanta l'istituzione museale amsterdiana tentò di sbarazzarsi della collezione di resti umani e animali acquisiti fra il 1906 e il 1969 con una concessione definitiva al Museum Vrolijk dell'Università di Amsterdam, a seguito del lungo prestito stipulato nel 1973<sup>431</sup>. Tuttavia, il museo anatomico non accettò la proposta di ricevere in regalo la raccolta sopracitata, considerate le accese polemiche che imperversavano all'epoca circa l'elevata problematicità della conservazione di questo genere di reperti: il prestito tornò, dunque, fra le mani del Tropenmuseum nel 2003, il quale fu costretto a inventariarlo<sup>432</sup>. Nel report *Physical anthropology Reconsidered. Human remains at the Tropenmuseum*, redatto da David van Duuren nel 2007, si considerava, fra le varie soluzioni, la restituzione di tale materiale biologico ai Paesi di pertinenza o la distruzione in caso di mancato reclamo. Purtroppo, negli anni seguenti non è stato fatto molto in questo frangente: tuttavia, il risarcimento di questi oggetti potrebbe rientrare nel progetto di massicce restituzioni da parte del Nationaal Museum van Wereldculturen formalizzato nel 2019. Una manciata d'anni prima, nel 2015, a seguito di un *brainstorming* tenutosi proprio presso il Tropenmuseum – in cui si era parlato di come il museo potesse rivoluzionarsi e connettersi a un pubblico diversificato – Simone Zeefuik, Hodan Warsame e Tirza Balk aprirono un account Twitter congiunto e crearono l'hashtag #DecolonizetheMuseum (“decolonizzare il museo”): accogliendo ulteriori membri e coinvolgendo sempre più persone tramite la diffusione dei tweet, venivano avanzate brevi e taglienti critiche al *display* museale, agli oggetti conservati e alla rappresentazione eurocentrica delle

---

<sup>429</sup> RCMC, *Research Center for Material Culture*, in *About*. Fonte: RCMC, <https://www.materialculture.nl/en/about>.

<sup>430</sup> *Ibidem*.

<sup>431</sup> D. van Duuren, *Physical anthropology in Amsterdam*, in D. van Duuren, *Physical anthropology Reconsidered. Human remains at the Tropenmuseum...*, p. 36.

<sup>432</sup> *Ibidem*, p. 37.

culture extraoccidentali<sup>433</sup>. Si trattava di giovani ragazzi di età compresa fra i venti e i trentacinque anni residenti in Olanda, perlopiù di discendenza africana: i loro appelli inclusivi erano a trecentosessanta gradi, in quanto lamentavano anche la mancanza di accessibilità per le persone con disabilità e di attenzione nei confronti delle questioni di genere e orientamento sessuale<sup>434</sup>. Un modo di fare attivismo, dunque, esplicitamente intersezionale.

Di questi argomenti si parlava già nutritamente nei Paesi Bassi grazie alla pubblicazione da parte di Jos van Beurden, importante studioso olandese del settore, di *Tresures in Trusted Hands. Negotiating the Future of Colonial Cultural Object*: in questo volume si cercava di capire come porsi nei confronti del patrimonio coloniale.

Dopo la caduta del muro di Berlino nel 1989 e la disintegrazione dell'Europa orientale, il passato di questo continente doveva essere ridefinito e la restituzione è divenuta un elemento chiave nella sua ridefinizione. Inizialmente la restituzione riguardava i beni sottratti, le fabbriche e altre proprietà economiche rivendicate dai precedenti proprietari, ben presto si arrivò anche ai beni culturali confiscati dopo la Rivoluzione russa del 1917 o durante la divisione della Germania a seguito della Seconda Guerra Mondiale. Ha aperto la possibilità di restituire oggetti provenienti da collezioni pubbliche a collezioni private. [...] Nelle ultime decadi i beni culturali sono stati incidentalmente trasferiti nei Paesi d'origine. Viene esibita chiaramente diversità nelle motivazioni dietro a tali trasferimenti: un dono per l'indipendenza di un Paese, una donazione per ottenere un lucroso contratto industriale, un ritorno volontario da parte di un proprietario non statale o un prestito a lungo termine o facilmente rinnovabile<sup>435</sup>.

Van Beurden aveva sottolineato, inoltre, il fatto che delle timide iniziative di questo tipo erano state attuate in Olanda tra gli anni Settanta e Ottanta; tuttavia, non si trattò mai di un'operazione sistematica, né tantomeno furono continuate le restituzioni:

È possibile sollevare la discussione sul futuro degli oggetti culturali coloniali aldilà di ciò che è incidentale e frammentato? [...] Nel villaggio globale, gli ex colonizzatori e gli ex colonizzati stanno diventando sempre più eguali. La scoperta di ciò che è accaduto nel passato coloniale e il duraturo impatto del colonialismo e della tratta degli schiavi sollevano nuove discussioni. Le dinamiche del rimpatrio dei resti umani coloniali potrebbero offrire lezioni sulla gestione dei beni culturali coloniali<sup>436</sup>.

Urgeva, dunque, una seria pianificazione della questione: essa avvenne, come abbiamo visto, agli inizi del 2019. Non era di certo una novità in Europa: in Francia, ad esempio,

---

<sup>433</sup> I. van Huis, *Contesting Cultural Heritage: Decolonizing the Tropenmuseum as an Intervention in the Dutch/European Memory Complex*, in T. Lähdesmäki, L. Passerini, S. Kaasik-Krogerus, I. van Huis, *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe...*, p. 226.

<sup>434</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>435</sup> J. van Beurden, *A neglected issue in an evolving world*, in J. van Beurden, *Tresures in Trusted Hands. Negotiating the Future of Colonial Cultural Object*, Leiden, Sidestone Press, 2017, p. 23.

<sup>436</sup> *Ibidem*, p. 28.

era stato concepito un piano restitutivo giusto un paio d'anni prima – si ricordi il report Savoy – Sarr<sup>437</sup>. Nel fascicolo diffuso dal NMvW, *Return of Cultural Objects: Principles and Process*, i principi enunciati in esso <<esprimono la missione generale del museo>>, volta ad <<affrontare le lunghe, complesse e intricate storie che hanno portato alle collezioni conservate>>: ciò evidenziava l'impegno dell'istituzione museale <<nell'affrontare e valutare in maniera trasparente le richieste di restituzione di beni culturali secondo standard di rispetto, cooperazione e tempestività>><sup>438</sup>. L'istanza si fece presente anche su scala nazionale: nell'ottobre del 2020, infatti, venne presentato un rapporto consultivo, compilato dal da una commissione coordinata dall'avvocata e attivista per i diritti umani Lilian Gonçalves-Ho Kang Yo: quest'organismo fu istituito su richiesta di Ingrid van Engelshoven, ministra dell'Educazione, della Cultura e della Scienza<sup>439</sup>. Le proposte avanzate furono appoggiate prontamente dal Tropenmuseum e dal Rijksmuseum. Il governo, nei mesi seguenti, si dichiarò disposto a restituire gli oggetti del patrimonio culturale sottratti alle ex colonie, in modo da sanare l'onta del passato coloniale e solidificare <<la cooperazione internazionale in quest'ambito>><sup>440</sup>. Ad oggi i Paesi Bassi hanno restituito 484 oggetti – conservati precedentemente al Rijksmuseum e al Nationaal Museum van Wereldculturen – a Indonesia e Sri Lanka, ciò è considerato solamente l'inizio della grande opera di decolonizzazione delle collezioni nazionali olandesi<sup>441</sup>.

Come precedentemente menzionato, il Tropenmuseum si è riqualificato come “museo delle culture”: nella propria *mission*, infatti, afferma che ogni reperto esposto <<racconta una storia umana e genera curiosità riguardo alla vasta diversità culturale

---

<sup>437</sup> Ivi, pp. 68 – 70.

<sup>438</sup> NMvW, *Return of Cultural Objects: Principles and Process*, 2 marzo 2019, p. 2. Fonte: <https://www.volkenkunde.nl/sites/default/files/2019-05/Claims%20for%20Return%20of%20Cultural%20Objects%20NMVW%20Principles%20and%20Process.pdf>.

<sup>439</sup> J. Knott, *Dutch government to explore unconditional return of looted objects*, in museumassociation.org, 14 ottobre 2020. Fonte: <https://www.museumassociation.org/museum-journal/news/2020/10/dutch-government-to-explore-unconditional-return-of-looted-objects/#>.

<sup>440</sup> Government of the Netherlands, *Government: Redressing an injustice by returning cultural heritage objects to their country of origin*, in News. Fonte: <https://www.government.nl/latest/news/2021/01/29/government-redressing-an-injustice-by-returning-cultural-heritage-objects-to-their-country-of-origin>.

<sup>441</sup> S. Boztas, *'Historic moment' as Dutch return 484 colonial looted objects*, in “DutchNews”, 6 luglio 2023. Fonte: <https://www.dutchnews.nl/2023/07/historic-moment-as-dutch-return-478-colonial-looted-artworks/>.

che arricchisce il mondo>>, vi è, infatti, l'intenzione di dimostrare ai visitatori che <<aldilà delle differenze siamo tutti uguali>><sup>442</sup>. Negli ultimi anni si è dimostrato rilevante nell'affrontare tematiche importanti per la società contemporanea: sono stati avviati, infatti, svariati progetti multidisciplinari volti a esplorare argomenti, ovviamente, di natura postcoloniale, ma anche riguardanti il cambiamento climatico e la questione di genere. "Afterlives of Slavery", esposizione semipermanente aperta il 6 ottobre 2017 e diretta da Wayne Modest, vide la collaborazione dell'istituzione museale con esperti postcoloniali, tra cui Zeefuik del collettivo Decolonize The Museum<sup>443</sup>. La mostra, focalizzata sulle storie personali delle persone schiavizzate e dei loro discendenti, presentava delle ardite scelte curatoriali: si optò, infatti, per la collocazione di griglie metalliche in cui erano intrecciati i pannelli testuali e audiovisivi – si voleva rendere l'idea delle storie intricate – e disposti degli oggetti e materiali fotografici accuratamente selezionati, volendo evitare di cadere in stereotipi sulle persone nere e fomentare la pornografia del dolore spesso rinvenibile nelle rappresentazioni schiaviste<sup>444</sup>. L'obiettivo era, inoltre, analizzare il rapporto degli olandesi con lo schiavismo caraibico – l'abolizione della schiavitù avvenne formalmente nel 1863, ma, di fatto, la liberazione degli schiavi dalle piantagioni si ebbe dieci anni dopo<sup>445</sup>. Dal passato al presente, ricolmo di movimenti per l'affermazione dei diritti civili, "Afterlives of Slavery" cercò di mostrare i modi in cui il fenomeno storico della schiavitù si riallacciava alla società contemporanea, in una <<storia condivisa>> da persone bianche e nere<sup>446</sup>.

---

<sup>442</sup> Tropenmuseum, *Museum of world cultures*, in *About Tropenmuseum*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/about-tropenmuseum>.

<sup>443</sup> A. Lawrence, *Transforming the archive of slavery at the Tropenmuseum*, in R. Bryant Davis, E. Johnson-Williams (a cura di), *Intersectional Encounters in the Nineteenth-Century Archive. New Essays on Power and Discourse...*, p. 56.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 56 – 57.

<sup>445</sup> I. van Huis, *Contesting Cultural Heritage: Decolonizing the Tropenmuseum as an Intervention in the Dutch/European Memory Complex*, in T. Lähdesmäki, L. Passerini, S. Kaasik-Krogerus, I. van Huis, *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe...*, p. 233.

<sup>446</sup> Tropenmuseum, *Afterlives of Slavery*, 3 ottobre 2017. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/afterlives-slavery>.



**Immagine 31.** Exhibition view di “Afterlives of Slavery”. Fonte: Tropenmuseum.

Dai simili presupposti è una mostra permanente esposta attualmente, “Our Colonial Inheritance”, volta a esaminare – attraverso un assetto polivocale – il modo in cui il colonialismo ha modellato il mondo odierno: vi è, inoltre, un focus sull’eredità coloniale del Tropenmuseum<sup>447</sup>. Sul fronte cambiamento climatico, invece, nell’esposizione, anch’essa perpetua, “Things That Matter” è stato realizzato un padiglione denominato *Is the climate changing our culture?*: con esso si intende riflettere – in questo caso vi è una focalizzazione sulle Isole Marshall – sulla sopravvivenza della propria cultura in un contesto segnato dalle conseguenze della crisi ambientale<sup>448</sup>.

Un’iniziativa recente acclamata dal pubblico è stata “What a Genderful World”: la mostra, tenutasi dall’ottobre del 2019 al gennaio 2021 e poi passata al Wereldmuseum di Rotterdam, si proponeva di esplorare, mediante un percorso interattivo guidato dalla

---

<sup>447</sup> Tropenmuseum, *Our Colonial Inheritance*, in *Exhibitions*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/our-colonial-inheritance>.

<sup>448</sup> Tropenmuseum, *Is the climate changing our culture?*, in *Things That Matter*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/things-matter/climate-changing-your-culture>.



voce di una persona transgender<sup>449</sup>, le connotazioni culturali, temporali e contestuali del costruito di genere. L'allestimento degli oggetti – fotografie, oggetti d'uso, poster, video, installazioni, opere d'arte ecc. – e i testi a corredo di essi miravano a stimolare gli spettatori a interrogarsi su questa tematica complessa: dalle differenze fra sesso e genere al ruolo che ricopre l'intersessualità nella decostruzione del genere, dagli stereotipi maschili e femminili alle connessioni fra orientamento sessuale e disforia<sup>450</sup>. Sono state presentate, inoltre, delle espressioni di genere alternative al binarismo occidentale presenti in altre realtà globali – spesso represses durante l'oppressione coloniale – come terzo genere *muxe*, tipico della cultura indigena degli Zapoteci in Messico<sup>451</sup>.



**Immagine 32.** Mario Patiño Sanchez, *Muxe, 3e gender Mexico*, fotografia, 2015, dalla mostra “What a Genderful World”, Tropenmuseum. Fonte: Tropenmuseum.

---

<sup>449</sup> N. Moolhuijsen, *Queer identities and heritage: current developments and hopes for the future*, in “Roots & Routes”. Fonte: <https://www.roots-routes.org/queer-identities-and-heritage-current-developments-and-hopes-for-the-future-by-nicole-moolhuijsen/>.

<sup>450</sup> N. Moolhuijsen, *Musei e attivismo. Un viaggio nei Paesi Bassi*, in “Artribune”, 6 novembre 2019. Fonte: <https://www.artribune.com/dal-mondo/2019/11/musei-attivismo-paesi-bassi/>.

<sup>451</sup> Tropenmuseum, *What do you think about this?*, in *What a Genderful World Exhibition*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/what-genderful-world/what-do-you-think-about>.



Dalla disamina affrontata nel presente elaborato, emerge il ruolo centrale che il Tropenmuseum vuole assumere nella contemporaneità: tra pratiche decolonizzanti – doverose considerato il passato dell'istituzione – e nuove impostazioni curatoriali postcoloniali, passando per la rassegna di temi di attualità, esso rappresenta l'emblema del cambiamento che ogni museo etnografico dovrebbe assumere nel XXI secolo: andando oltre i propri limiti, andando oltre sé stesso.

### 3.4 Museo delle Civiltà (Roma)

#### 3.4.1 Un museo <<sull’umano e le sue culture>> unico in Italia

Il Museo delle Civiltà di Roma (MUCIV) è un museo statale di recente fondazione dotato di autonomia speciale che, ultimamente, sta facendo molto parlare di sé: sul riallestimento in corso, concepito sulla base di paradigmi museologici e curatoriali aggiornati, è riposta l’attenzione del mondo culturale italiano. Nato nel 2016 per merito di tre decreti promulgati dall’allora ministro della Cultura Dario Franceschini<sup>452</sup>, il Museo della Civiltà è frutto della fusione delle raccolte di diverse istituzioni museali romane preesistenti: il Museo Preistorico ed Etnografico “Luigi Pigorini”, il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari “Lamberto Loria”, il Museo dell’Alto Medioevo, il Museo d’Arte orientale “Giuseppe Tucci” e, dal 2017, l’ex Museo Coloniale<sup>453</sup>. Recentemente anche il materiale fossile e lito-mineralogico dell’ISPRA (Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale) – un tempo Real Servizio Geologico d’Italia – è confluito nel MUCIV e verrà musealizzato entro il 2024<sup>454</sup>. La collezione conservata in esso, eterogenea e vastissima, si dipana in 80.000 metri quadri e presenta all’incirca due milioni di opere fra oggetti e documenti<sup>455</sup>. Unico nel suo genere sul suolo italiano, il Museo delle Civiltà è stato definito dal neodirettore Andrea Villani <<un museo “di musei” e “sui musei”>><sup>456</sup>. Si tratta, infatti, di un centro polispecialistico che agisce in <<tutti i settori specialistici dell’archeologia, della preistoria e protostoria, della storia dell’arte, dell’antropologia, della demoetnoantropologia, e dell’etnografia>><sup>457</sup>.

---

<sup>452</sup> Pro Loco Roma, *Museo delle civiltà*, in [prolocoroma.it](https://www.prolocoroma.it/museo-delle-civilta/). Fonte: <https://www.prolocoroma.it/museo-delle-civilta/>.

<sup>453</sup> Museo delle Civiltà, *Museo delle Civiltà*, in *Chi siamo*. Fonte: MUCIV, <https://www.museodellecivilta.it/muciv/>.

<sup>454</sup> D. Maida, *Il Museo delle Civiltà di Roma inaugura il nuovo allestimento delle collezioni geologiche*, in “Artribune”, 14 dicembre 2022. Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2022/12/museo-civilta-roma-nuovo-allestimento-collezioni-geologiche/>.

<sup>455</sup> G. Basili, *Un museo decoloniale e multispecie. Parla Andrea Villani, neodirettore del Museo delle Civiltà*, in “Artribune”, 21 luglio 2022. Fonte: <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/2022/07/andrea-viliani-museo-delle-civilta-roma/>.

<sup>456</sup> *Ibidem*.

<sup>457</sup> Museo delle Civiltà, *Museo delle Civiltà*, in *Chi siamo*. Fonte: MUCIV, <https://www.museodellecivilta.it/muciv/>.

I percorsi espositivi sono suddivisi in due edifici contigui: il Palazzo delle Scienze, un tempo sede del “Pigorini”, e il Palazzo delle Arti e delle Tradizioni Popolari, entrambi edificati in epoca fascista in pieno stile razionalista. Questa zona di Roma, infatti, era stata progettata durante il ventennio mussoliniano – si inseriva, dunque, nelle utopie imperialiste del Duce – per ospitare l’Esposizione Universale del 1942 (E 42): la pianificazione urbanistica degli architetti Luigi Brusa, Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Alfredo Scalpelli – coordinati da Marcello Piacentini – non fu mai impiegata per l’E 42 a causa dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale<sup>458</sup>. A conflitto terminato, l’area era stata denominata semplicemente EUR e nel corso tempo sono state attuate diverse modificazioni per attenuare l’impronta totalitaria<sup>459</sup>. È interessante notare come un museo attualmente dedicato a pratiche inclusive e decolonizzanti si erga – similmente all’Haus der Kunst di Monaco di Baviera – su un’area simbolo della pagina peggiore della storia di un Paese, l’Italia, che ancora non riesce a pensare criticamente alle atrocità del proprio passato coloniale in Libia, Somalia, Etiopia ed Eritrea<sup>460</sup>.

---

<sup>458</sup> D. Deschermeier, *Il quartiere E 42. Il nuovo centro imperiale di Roma*, in U. Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea*, Enciclopedia Treccani, 2014. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-quartiere-e-42-il-nuovo-centro-imperiale-di-roma\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-quartiere-e-42-il-nuovo-centro-imperiale-di-roma_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/).

<sup>459</sup> *Ibidem*.

<sup>460</sup> Per approfondire l’argomento si consiglia caldamente: A. Del Boca, *Italiani, brava gente?*, Vicenza, Biblioteca Neri Pozza, 2008.



**Immagine 32.** Andrea Ricci, panoramica dall'alto del Museo delle Civiltà, fotografia, quartiere EUR (Roma). Fonte: Museo delle Civiltà.

Il MUCIV è stato istituito per abbracciare la tendenza museologica contemporanea che si focalizza <<sull'umano e le sue culture>>, al fine di valorizzare <<patrimoni e testimonianze delle diverse identità e memorie>><sup>461</sup>. Nella sua *mission*, consultabile direttamente dal sito web, dichiara, oltre ai classici propositi museali di tipo educativo, conservativo, consultivo e divulgativo, di voler <<favorire la cittadinanza culturale e promuovere il dialogo, l'integrazione, attraverso progetti condivisi di inclusione e interrelazione culturale>><sup>462</sup>. Così facendo, l'Italia si allinea ai grandi musei globali, sebbene si dovrà aspettare la gestione di Villani, divenuto direttore nel 2022, per assistere a un concreto ripensamento dell'istituzione, della sua estesa e composita collezione e, soprattutto, del suo allestimento, ancora legato a istanze occidentalocentriche e positiviste.

---

<sup>461</sup> Museo delle Civiltà, *Museo delle Civiltà*, in *Chi siamo*. Fonte: MUCIV, <https://www.museodellecivilta.it/muciv/>.

<sup>462</sup> *Ibidem*.

### 3.4.2 Il rinnovamento dei percorsi espositivi del 2022: una rivoluzione nel panorama italiano

A primo impatto può sembrare una decisione peculiare l'assunzione di Andrea Villani, storico dell'arte e curatore piemontese attivo nel panorama artistico coevo, in una realtà museale che nulla ha a che vedere con l'arte contemporanea. Già noto per il suo operato al Museo MADRE di Napoli, al Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea e alla Galleria Civica di Trento, Villani si è ritrovato fra le mani un corpus enorme che necessitava di una radicale revisione e, fin da subito, vi ha infuso la propria visione attraverso la formulazione di una programmazione quadriennale ambiziosa. In un'intervista rilasciata ad "Artribune" il 21 luglio 2022 ha affermato a proposito del progetto:

Avviare questa riflessione non significa destituire il museo, ma ristabilirlo su nuove, possibili fondamenta, che comportano l'adozione di un profilo non solo culturale ma anche politico. Il Museo delle Civiltà è, potenzialmente e auspico operativamente, un museo in cui valorizzare le collezioni significa sostenere il formularsi e riformularsi della pubblica opinione su di esse, uno spazio-tempo discorsivo, critico e autocritico, in cui condividere con il massimo numero di cittadine e cittadini, non solo italiani, una riflessione, innescata da queste specifiche collezioni, su tematiche e prospettive fra le più necessarie e urgenti del nostro tempo. Per questo il Museo delle Civiltà è quindi, intrinsecamente, un museo contemporaneo<sup>463</sup>.

Una collezione, infatti, <<rimane rivolta al passato fino al momento che non ne solleciti anche la rilevanza nel presente, rispetto alla tua condizione attuale, ai tuoi bisogni, alle tue preoccupazioni e ai tuoi desideri<sup>464</sup>>>. Come precedentemente accennato, i vari nuclei appartenenti alla raccolta museale presentano origini differenti, ma condividono lo stesso presupposto ideologico rinvenibile nella cultura positivista, classificatoria, eurocentrica e coloniale in auge a cavallo fra il XIX e il XX secolo<sup>465</sup>. La volontà, attraverso l'avvio di cantieri di rinnovamento curatoriale e metodologico, era quella di sbarazzarsi della struttura frammentata <<in singole istituzioni museali indipendenti>>, per unirla <<in nuclei collezionistici e archivistici fra loro

---

<sup>463</sup> G. Basili, *Un museo decoloniale e multispecie. Parla Andrea Villani, neodirettore del Museo delle Civiltà*, in "Artribune", 21 luglio 2022. Fonte: <https://www.artribune.com/professionieri-professionisti/2022/07/andrea-villani-museo-delle-civiltà-roma/>.

<sup>464</sup> M. C. Valacchi, *Il museo è una responsabilità civile e politica*, intervista ad Andrea Villani, in "Elle Decor", 23 agosto 2023. Fonte: <https://www.elledecor.com/it/arte/a44864099/il-museo-e-una-responsabilita-civile-e-politica/>.

<sup>465</sup> A. Villani, *Quali Civiltà? Lettera del direttore sul nuovo programma del Museo delle Civiltà*, in *Il nuovo programma del museo delle civiltà*, comunicato stampa, 2022, p.3.

interdipendenti>><sup>466</sup>. Per non configurarsi come un <<museo “tossico”>>, secondo Villani le istituzioni museali contemporanee di stampo antropologico devono: dare disponibilità di accesso ai propri archivi e sostenere <<le ricerche e le pratiche che riscrivano la biografia di ogni singola opera e di ogni singolo documento, a partire dalla ricostruzione rigorosa delle provenienze>>; <<rinunciare a una politica delle “buone intenzioni”>> costituita da progetti <<che non affrontano e decostruiscono le storie e le dinamiche su cui le collezioni del museo sono fondate>> e si limitano dare una visione involontariamente coloniale; distinguere le terminologie “post-coloniale”, “decoloniale” e “anti-coloniale” e i loro ambiti d’azione; connettere ricerca e pedagogia in modo da formare <<una posizionalità, intersezionalità e pluriversalità consapevoli>><sup>467</sup>. Le “civiltà” a cui fa riferimento la denominazione del museo sono, infatti, <<plurali, policentriche e intersezionali, non solo storiche ma anche potenziali, in divenire o ancora da realizzare>><sup>468</sup>.



**Immagine 33.** Andrea Guermani, Andrea Villani, fotografia. Fonte: Elle Decor.

---

<sup>466</sup> *Ibidem*, p. 4

<sup>467</sup> *Ibidem*, pp. 4 – 5.

<sup>468</sup> *Ibidem*, p. 6.

Il nuovo direttore, superando la nozione tradizionale di *cultural heritage*, auspica a un <<matrimonio culturale>>, basato su <<azioni interconnesse e inclusive>> comprendenti <<pratiche di cura, assunzione di responsabilità, condivisione e restituzione>><sup>469</sup>. Assecondando la propria inclinazione verso l'arte contemporanea, il curatore piemontese ha cercato di implementarla mediante esposizioni temporanee e, soprattutto, con le *Research Fellowships* (“borse di studio per la ricerca”): esse consistono nel coinvolgimento di artisti provenienti da diverse parti del globo, chiamati a relazionarsi criticamente con le raccolte del Museo delle Civiltà attraverso le loro opere, offrendo prospettive alternative sugli oggetti esposti e ragionando su tematiche metodologiche, catalogologiche e restitutive. Tra i *Research Fellows* attualmente esposti vi sono Maria Thereza Alves, Sammy Baloji, il duo DAAR – Decolonizing Architecture Art Research (Sandi Hilal e Alessandro Petti), Bruna Esposito, Karrabing Film & Art Collective assieme a Elizabeth A. Povinelli, Gala Porras-Kim. In questo frangente le personalità artistiche <<operano al fianco e in collaborazione con le Funzionarie e i Funzionari del museo>><sup>470</sup>.

Il primo, grande progetto di riallestimento della gestione Villani, “Preistoria? Storie dall'Antropocene”, è stato inaugurato il 26 ottobre 2022 e propone una prospettiva inedita sulla collezione preistorica – la più estesa in Italia, conta 150.000 pezzi<sup>471</sup> – sfidando provocatoriamente la concezione comune di “preistoria”, il cui discrimine con la “storia” viene generalmente individuato nell'invenzione della scrittura<sup>472</sup>. Le origini di questa raccolta risalgono alle ricerche dell'archeologo Luigi Pigorini, fondatore nel 1875 del Regio Museo Preistorico Etnografico, svolte con lo scopo di fornire un'impostazione scientifica ai reperti paleontologici rinvenuti sul suolo

---

<sup>469</sup> G. Basili, *Un museo decoloniale e multispecie. Parla Andrea Villani, neodirettore del Museo delle Civiltà*, in “Artribune”, 21 luglio 2022. Fonte: <https://www.artribune.com/professionie-professionisti/2022/07/andrea-viliani-museo-delle-civiltà-roma/>.

<sup>470</sup> M. C. Valacchi, *Il museo è una responsabilità civile e politica*, intervista ad Andrea Villani, in “Elle Decor”, 23 agosto 2023. Fonte: <https://www.elledecor.com/it/arte/a44864099/il-museo-e-una-responsabilita-civile-e-politica/>.

<sup>471</sup> C. Cianni, *Il Museo delle Civiltà di Roma presenta nuovi percorsi di visita e progetti di ricerca*, in “Exibart”, 28 ottobre 2022. Fonte: <https://www.exibart.com/musei/il-museo-delle-civiltà-di-roma-presenta-nuovi-percorsi-di-visita-e-progetti-di-ricerca/>.

<sup>472</sup> L. Montagnoli, *Aprè a Roma il nuovo Museo delle Civiltà, dinamico e plurale*, in “Artribune”, 26 ottobre 2022. Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/2022/10/apre-roma-museo-civiltà/>.



italiano<sup>473</sup>. Il precetto datato di “preistoria”, ancora presente nell’insegnamento scolastico, è estremamente riduttivo, in quanto non conferisce il giusto valore ai <<molteplici sistemi di pensiero, invenzioni culturali, organizzazioni economiche, politiche e sociali>> testimoniati dai reperti esposti: il periodo in esame, infatti, è stato <<un intreccio che non ha seguito un’evoluzione lineare ma che ha conosciuto invece continui adattamenti e trasformazioni, migrazioni, contatti, competizioni, crisi e, persino, estinzione>><sup>474</sup>. Il *display*, dunque, non è altro che una narrazione sull’Antropocene, una sequenza delle prime storie dell’epoca umana sul pianeta – gli albori di una sistema fondato sulla disuguaglianza dove l’uomo ha sottomesso i propri simili e la natura minacciando la sua stessa esistenza sulla Terra.



**Immagine 34.** *Exhibition view*, dettaglio della sezione di “Preistoria? Storie dall’Antropocene”, 2022.  
Fonte: Museo delle Civiltà.

---

<sup>473</sup> Museo delle Civiltà, *Preistoria*, in *Collezioni*. Fonte: MUCIV, <https://www.museodellecivilta.it/preistoria/>.

<sup>474</sup> Museo delle Civiltà, *Preistoria? Storie dell’Antropocene*, in *Il nuovo programma del museo delle civiltà*, comunicato stampa, 2022, p.8.



Se il percorso si apre con l’<<“ominazione scientifica”>> di una cronostoria umana, esso si chiude con l’<<“ominazione immaginifica”>> costituita da interventi di artisti contemporanei, posti in relazione coi pezzi in esposizione<sup>475</sup>. Figurano, tra questi, le iscrizioni su muro di Elizabeth A. Povinelli – facente parte del collettivo australiano aborigeno Karrabing Film & Art Collective – in cui problematizza il concetto di “preistoria” reinterpretandola come “sedimentazione”<sup>476</sup>. Nel percorso sono presenti anche degli schermi interattivi con riproduzioni della vita preistorica e una stazione archeologica con gli strumenti del mestiere.

L’acquisizione dei materiali provenienti dall’ISPRA ha portato alla creazione della sezione “Animali, Piante, Rocce, Minerali > Verso un Museo Multispecie”, avviata nel dicembre del 2022: si tratta, ancora una volta, di un nucleo massiccio, anch’esso costituito da più di 150.000 reperti<sup>477</sup>. Nello spazio antistante la Sala della Scienza sono conservati pezzi lito-mineralogici assieme alla strumentazione utilizzata dal Real Servizio Geologico d’Italia<sup>478</sup>. Questo corpus, a detta di Villani, è la <<testimonianza oggettiva di una costante relazione tra le comunità non solo umane che vivono sul territorio italiano e di come gradualmente, come esseri umani, abbiamo non solo conosciuto sempre meglio questo ambiente, ma anche programmato uno sviluppo economico basato sulle sue risorse, anche senza valutarne le conseguenze<sup>479</sup>>>. Il nuovo approccio metodologico si concentra, dunque, sulle interrelazioni fra organismi umani e non umani. Ad affiancare la raccolta scientifica vi è stata, inoltre, una serie di iniziative ideate da Marianna Vecellio, curatrice del Castello di Rivoli, basate sull’idea di *comphost*. Sulla scorta delle intuizioni di Donna Haraway, è stata rielaborata la nozione di *compost* attraverso la fusione con la parola “*host*” (“ospite”), riferita al luogo dove la collezione è ubicata. Vecellio, a tal proposito, dichiara:

È per questa sua [n.d.R. si riferisce al *compost*] capacità internamente trasformativa che tale nozione, ibridata alla parola “*host*”, ovvero “ospite” diventa l’ambiente ideale per prefigurare le infinite

---

<sup>475</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>477</sup> Museo delle Civiltà, *Animali, Vegetali, Rocce e Minerali: la Collezione ISPRA > Verso un museo multispecie*, in *Collezioni*. Fonte: MUCIV, <https://www.museodelleciviltà.it/collezioni-ispra/>.

<sup>478</sup> Museo delle Civiltà, *Preistoria? Storie dell’Antropocene, in Il nuovo programma del museo delle civiltà...*, p. 20.

<sup>479</sup> S. Conta, ‘Verso un museo multispecie’: le Collezioni ISPRA al Museo delle Civiltà, Roma, intervista ad Andrea Villani, in “Exibart”, 15 dicembre 2022. Fonte: <https://www.exibart.com/musei/verso-un-museo-multispecie-le-collezioni-ispra-al-museo-delle-civiltà-roma/>.

potenzialità di una perenne e circolare trasformazione e le nuove, possibili alleanze tra forme del vivente. Il *comphost* si fa metafora fertile e vitale di conoscenza ibridata e trasversale<sup>480</sup>.

Anche qua si è voluto instaurare un rapporto dialogico con l'arte contemporanea – inserzione volta a stimolare delle riflessioni sulle collezioni storiche, riattivandole alla luce dei problemi della contemporaneità – mediante l'inserimento degli apporti Adriana Bustos, Marzia Migliora e Otobong Nkanga. Particolarmente interessante è l'operato di Nkanga, artista nigeriana, la quale adotta un punto di vista non antropocentrico nei confronti dell'ecosistema e della storia del pianeta, creando delle geo-ontologie pittoriche volte a plasmare intrecci fra dominio umano e non umano<sup>481</sup>. È interessante constatare come queste opere siano allestite in diretta relazione coi reperti cartografici.



**Immagine 35.** Exhibition view di “Animali, Vegetali, Rocce e Minerali: le Collezioni ISPRA > Verso un museo multispecie”, Museo delle Civiltà, 2022. Fonte: Museo delle Civiltà.

---

<sup>480</sup> Museo delle Civiltà, *Le collezioni di geo-paleontologia e lito-mineralogia dell'ISPRA. Animali, Piante, Rocce, Minerali > Verso un Museo Multispecie*, in *Il nuovo programma del museo delle civiltà*, comunicato stampa, 2022, p. 21.

<sup>481</sup> *Ibidem*, p. 21.

L'iniziativa più recente affronta, invece, una questione più spinosa: l'eredità coloniale italiana. Aperto nel giugno del 2023 col nome – volutamente simile a quello dell'istituzione – di “Museo delle Opacità”, il riallestimento degli oggetti derivazione coloniale è particolarmente significativo se si considera il contesto in cui si trova il MUCIV, ovvero il quartiere EUR. È stato scelto il vocabolo “opacità” per il suo significato duplice: indica il <<velo opaco di amnesia caduto nell'epoca coloniale della storia nazionale>> e, al contempo, l'opacità teorizzata da Édouard Glissant, teorico postcoloniale, ossia <<il diritto di ogni individuo di non assoggettare la propria identità a criteri quali “accettazione” o “comprensione” [...] ma il criterio della “condivisione”, che conduce ad assumere e condividere identità autonome e specifiche, generate non dagli altri ma da sé stessi>><sup>482</sup>. Il museo, dunque, si è assunto finalmente la responsabilità dei 12.000 oggetti rimasti celati in deposito dal 1971, anno di chiusura del Museo Coloniale<sup>483</sup>.

---

<sup>482</sup> Museo delle Civiltà, *Museo delle Opacità. Documentare la complessità del passato coloniale, ricercarla nel presente, condividerla per il futuro*, in *Museo delle Opacità*, comunicato stampa, 2023, p. 3.

<sup>483</sup> *Ibidem*, pp. 3 – 4.



**Immagine 36.** Exhibition view del “Museo delle Opacità”, Museo delle Civiltà, 2023. Fonte: Artribune.

Il criterio dell’opacità viene sfruttato non solamente per esaminare i meccanismi sottostanti i musei di matrice coloniale, ma anche per diffondere nuove narrazioni in grado di formare <<spazi e tempi di condivisione, piattaforme in divenire di compartecipazione, incontro e confronto>><sup>484</sup>. Si tenta, dunque, di reintrodurre questi oggetti ricolmi di memorie problematiche nel presente, collocandoli nuovamente in dialogo con gli artisti. Questa iniziativa è stata inaugurata assieme alla mostra temporanea su Bertina Lopes, artista e attivista italiana di origine mozambicana.

Tra gli apporti più interessanti vi è senz’ombra di dubbio il progetto del *ph0n0museum . rome*, realizzato dal collettivo formato da Wissal Houbabi, Toi Giordani e Ismael Astri Lo nel mezzanino sovrastante le collezioni di Arti e Culture Africane. Questo museo del futuro, proiettato nel 2154, è una casa-museo contenente oggetti riferibili alla diaspora africana, allestita secondo criteri metodologici stabiliti da comunità afrodiscendenti<sup>485</sup>. In un altro mezzanino, quello della sezione delle Arti e e Culture Americane e Asiatiche, vengono proposte delle problematizzazioni della storia

---

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>485</sup> *Ibidem*, p. 5.

coloniale dell'Italia divise in macroargomenti: la prima sala tratta le appropriazioni coloniali, la seconda il rapporto fra cartografia coloniale e cancellazione delle memorie territoriali locali e la terza, allestita a mo' di sala-cinema, richiama la sala proiezioni presentate nell'ex Museo Coloniale<sup>486</sup>. In quest'ultima è possibile visionare il documentario del celebre regista Luca Guadagnino sulla passato colonialista del belpaese: *Inconscio italiano* (2011). Fra gli artisti in residenza al MUCIV (*Research Fellows*) esibiti nella compagine del Museo delle Opacità figura Sammy Baloji che, all'ingresso della sezione di Arti e Culture Africane, ha ricreato un *wunderkammern* seicentesca in chiave contemporanea. Ciò che colpisce, in particolar modo, è la grande sfera nera che troneggia al centro della stanza: ricorda un mappamondo, ma anziché mostrare una rappresentazione univoca, riflette e assorbe tutte le immagini circostanti, modificandosi in continuazione<sup>487</sup>.

Quando ci si trova ad avere a che fare con materiale di derivazione coloniale, sorge spontaneo, considerate le operazioni incentivate all'estero, considerare un'azione restitutiva come forma di riparazione nei confronti dei Paesi un tempo soggiogati. Andrea Villani, in un'intervista recente a "Elle Decor", ha menzionato questa ipotesi:

A questo proposito andrebbe anche precisato che non è mai il singolo museo a poter avviare pratiche come quelle della restituzione, dato che questo compito spetta esclusivamente agli organi di governo deputati, con cui siamo in costante contatto. Al museo spetta fare, invece, la ricerca documentale e scientifica e metterla a disposizione degli organi di governo deputati e, quindi, dell'opinione pubblica. Come ha spiegato in una conferenza al museo Dan Hicks, *Professor of Contemporary Archaeology* all'Università di Oxford, la restituzione non è per altro l'unica soluzione e, nel caso si decida di percorrerla, non coincide mai con la fine di un percorso ma, piuttosto, con il suo inizio, nel senso che corrisponde all'avvio di un nuovo dialogo e di una nuova relazione, basati sulla collaborazione e sulla cura reciproca di questi beni, della loro storia e delle prospettive che aprono<sup>488</sup>.

Per ora, dunque, non vi è alcun piano di restituzioni sul fronte italiano. Tuttavia, considerazioni di questo genere sono alimentate all'interno degli allestimenti, grazie alle costanti domande che i nuovi percorsi interpretativi contribuiscono a generare mediante i costanti rimandi alla nostra attualità. Il Museo della Civiltà ha intrapreso da poco questa strada, eppure, seppur sia ambiziosa, si è già dimostrata vincente: di certo,

---

<sup>486</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>488</sup> M. C. Valacchi, *Il museo è una responsabilità civile e politica*, intervista ad Andrea Villani, in "Elle Decor", 23 agosto 2023. Fonte: <https://www.elledecor.com/it/arte/a44864099/il-museo-e-una-responsabilita-civile-e-politica/>.

un approccio così originale rappresenta una ventata d'aria fresca nel fossilizzato panorama museologico italiano e chiunque sia interessato a tematiche de/post-coloniali, *queer* e ambientali farebbe bene a visitarlo e a seguirne gli sviluppi.

## CONCLUSIONE

<<Ho sempre avuto ciò che ritenevo fosse un'agenda del cambiamento e necessitava di determinati tipi di spazi aperti e ospitali ad essa. Credo che dobbiamo pensare a riaprire questo tipo di spazi, allo scopo di permettere ai curatori di trovare un posto dove agire, non solo luoghi in cui lavorare. Penso che l'istituzione sia molto importante.<sup>489</sup>>>

Okwui Enwezor, intervista all'Asia Society Museum, New York, 5 maggio 2014.

Come riportato nell'introduzione, l'obiettivo del presente elaborato è fornire una base per stimolare alla riflessione sullo stato dei musei odierni e su come essi dovrebbero agire per decolonizzare collezioni e pratiche e adottare approcci postcoloniali, femministi, *queer* e antispecisti, includendo realtà sociali un tempo escluse dallo spazio museale e contribuendo a sensibilizzare sulle istanze della nostra epoca come il cambiamento climatico. Il museo, nato alla fine del XVIII secolo come luogo di sapere elitario e altamente selettivo nelle opere esposte, nel corso del tempo ha mutato ripetutamente faccia, aggiornandosi per abbracciare le nuove tendenze sociali. Per incidere concretamente nel nostro presente è necessario proporre soluzioni al fine di migliorare le istituzioni: personalmente adottato il pensiero del neo-curatore dell'Haus der Kulturen der Welt, Ndikung, convinto che il lamentarsi fine a sé stesso non porti a nulla, in quanto, se si desidera assistere a un cambiamento, bisogna agire concretamente e preferibilmente dall'interno<sup>490</sup>. Sulla base delle intuizioni espresse nel lavoro di tesi e, soprattutto, dei casi di studio analizzati, propongo, in conclusione, la mia idea di museo della contemporaneità.

A mio avviso l'istituzione museale dovrebbe, ovviamente, continuare l'opera di raccolta, catalogazione e conservazione dei beni, tuttavia, ritengo che molto rilievo dovrebbe essere dato a mostre e progetti su larga scala, i quali dovrebbero essere di natura multidisciplinare in modo da accogliere una vasta gamma di espressioni culturali. Troppo spesso, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, si è cercato di

---

<sup>489</sup> Asia Society, *Okwui Enwezor: 'I Always Had ... a Change Agenda'*, intervista della direttrice dell'Asia Society Museum (New York) Melissa Chiu a Okwui Enwezor avvenuta il 5 maggio 2014, YouTube, video, 6'25, 8 maggio 2014. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=e8yZFzmRYJQ>.

<sup>490</sup> *Ivi*, p. 122.

calare forzatamente categorizzazioni occidentali sull'operato di persone extraoccidentali, ritengo, dunque, necessario ampliare o, meglio, decostruire la definizione di arte stessa su cui si appoggiano i ristretti canoni euro-americani. Di vitale importanza, inoltre, è l'assunzione, almeno in parte, della forma del *forum*: ogni museo che desideri mantenere rilevanza nella società odierna dovrebbe ospitare fra le sue mura incontri e laboratori concernenti tematiche attuali, attuando delle compenetrazioni con altre discipline accademiche – ad esempio, collaborazioni con esperti del settore scientifico per quanto concerne la sensibilizzazione al cambiamento climatico. Per quanto concerne le collezioni storiche, un lavoro simile a quanto si sta facendo al Museo delle Civiltà sarebbe l'ideale: riattualizzare i pezzi del passato mediante l'instaurazione di un rapporto dialogico con pratiche artistiche coeve, riqualificandoli nel presente con accezioni inedite. Per mettere in atto una diffusione capillare e un coinvolgimento su larga scala, si consiglia caldamente di stare al passo coi tempi e, quindi, sfruttare la tecnologia, dotandosi di siti aggiornati e di una presenza riconoscibile sui social network.

Vi è, poi, la questione della *diversity*: la diversificazione secondo etnia, genere, orientamento sessuale non dovrebbe solamente limitarsi agli artisti presentati – spesso purtroppo vittime del fenomeno del *tokenism*, ovvero concessioni simboliche riservate a un gruppo minoritario solamente per esternare una parvenza d'inclusività<sup>491</sup> – nei musei, ma anche al personale stesso. Una delle critiche mosse alla Tate Modern è stata, appunto, la mancanza di prospettive non occidentali nella compagine degli addetti ai lavori. Un ambiente lavorativo plurale, composto da persone provenienti dai retroterra più disparati può sicuramente portare sul tavolo idee eterogenee, intersezionali e alternative e, soprattutto, contribuire a evitare rappresentazioni stereotipate di minoranze sociali. Di simile tenore è anche la mia considerazione circa l'educazione al Climate Change, in quanto, a mio parere, l'istituzione museale dovrebbe essere la prima a mettere in pratica misure sostenibili, al fine di non tradire i propri propositi. Non da ultimo, per quanto concerne i musei con collezioni di matrice coloniale o trascorsi problematici, è fondamentale attuare un'autoriflessione critica sulla storia dell'istituzione, valutando seriamente, qualora vi fossero rivendicazioni, la

---

<sup>491</sup> I. S. De Gregorio, *Tokenism*, in *Diritti Umani*, 29 novembre 2020. Fonte: Eduxo, <https://www.eduxo.it/2020/11/29/tokenism-diritti-umani/>.



restituzione di manufatti sottratti dai Paesi un tempo soggiogati dal dominio coloniale. Come affermato nel report Savoy-Sarr: «<<parlare apertamente di restituzioni significa parlare di giustizia, o di un riequilibrio, un riconoscimento, una restaurazione e una riparazione, ma soprattutto: è un modo per inaugurare un percorso verso l’instaurazione di nuove relazioni culturali basate su [...] una relazione etica<sup>492</sup>>>».

Alcuni leggendo le mie ipotesi si ritroveranno a pensare che, nella concezione di museo della contemporaneità da me descritta, si andrebbe a distruggere la settorializzazione fra musei, gettando il tutto in un calderone indistinto: suonerà probabilmente come un’affermazione provocatoria, ma credo che, allo stato delle cose, la divisione netta fra sfere d’interesse sia deleteria e, soprattutto, inutile considerata la società odierna, intrinsecamente interconnessa. Sono decenni ormai che la storia dell’arte ha smesso di essere considerata secondo la concezione occidentalocentrica e patriarcale che ne caratterizzava gli albori e, ad oggi, si tende a utilizzare l’espressione “storie delle arti”. Inoltre, il fatto artistico in ambito accademico è spesso analizzato nella compagine dei *visual studies* e posto in relazione con un svariato quantitativo di ambiti di studio – *postcolonial studies*, *feminist studies*, semiotica ecc. – secondo una vocazione spiccatamente interdisciplinare<sup>493</sup>. La teoria è mutata da tempo, i musei, spesso, sono rimasti ancorati a un’idea di arte vetusta, soprattutto in Italia: è decisamente necessario un aggiornamento in tal senso.

I miei ragionamenti sono lontani dall’essere perfetti ma, come più volte ribadito, questo elaborato intende fornire un fondamento per una riflessione che, sicuramente, può essere estesa indefinitamente. La mia speranza è che la lettura dell’elaborato spinga i lettori a elaborare delle individuali considerazioni sulle istituzioni museali del XXI secolo e a essere parte integrante del loro cambiamento: grazie a un buon quadro storico e contestuale e alla disamina di teorie ed esempi, questa tesi vuole essere un terreno fertile per la proliferazione di visioni e soluzioni molteplici. Essa è il mio personale contributo, ma lo considero solamente un punto partenza.

---

<sup>492</sup> B. Savoy, F. Sarr, *What Restitution Means*, in B. Savoy, F. Sarr, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics...*, p. 29.

<sup>493</sup> A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009.

## ELENCO DELLE IMMAGINI

### CAPITOLO 1 – Il museo fra modernismo e postmodernismo

**Immagine 1.** Marcel Duchamp, *Fontaine*, ready-made, 61×48×38 cm, 1917. Fonte: Centre Pompidou.

**Immagine 2.** Veduta aerea d'epoca del MoMA, sede sulla 53sima Strada. Fonte: MoMA.

**Immagine 3.** Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, 1959. Fonte: Artribune.

**Immagine 4.** Hans Haacke, *The Manet Projekt '74*, installazione, 1974. Fonte: All Access Arts.

**Immagine 5.** Hans Haacke, *sondaggio al MoMA*, foto d'epoca, 1970. Fonte: Phaidon.

**Immagine 6.** Marcel Broodthaers, *Musée d'art modern, Département des Aigles, Section des figures (L'aquila dell'Oligocene ad oggi)*, veduta dell'esposizione alla Kunsthalle di Dusseldorf, 1972. Fonte: Wikiart.

**Immagine 7.** Jeremy J. Shapiro, Adorno e Horkheimer, foto d'epoca, 1964. Fonte: Gazzetta Filosofica.

**Immagine 8.** Crystal Palace, foto d'epoca, 1888. Fonte: Enciclopedia Britannica.

**Immagine 9.** Artefice inglese (sconosciuto), *Doorway*, 1680 ca. Fonte: Victoria and Albert.

**Immagine 10.** Ieoh Ming Pei, Piramide del Louvre, 1989. Fonte: Picweb.

**Immagine 11.** Renzo Piano e Richard Rodgers, Centre Pompidou, 1977. Fonte: Artribune.

**Immagine 12.** Frank O. Gehry, Guggenheim di Bilbao, 1997. Fonte: Guggenheim Foundation.

**Immagine 13.** Herzog & de Meuron, Tate Modern, 2000. Fonte: Wikipedia.

## **CAPITOLO 2 – Verso il museo contemporaneo: le sfide del XXI secolo**

**Immagine 14.** Eugène Delacroix, *La morte di Sardanapalo*, olio su tela, 395×425 cm, 1827, Parigi, Museo del Louvre. Fonte: Wikipedia.

**Immagine 15.** Foto d'epoca dell'allestimento della Sala Oceanica, Museo etnografico del Trocadéro (Parigi), 1895. Fonte: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac.

**Immagine 16.** Kader Attia, *The repair from Occident to Extraoccidental cultures*, veduta dell'installazione, 2012. Fonte: Kader Attia.

**Immagine 17.** Okwui Enwezor. Fonte: Artribune.

**Immagine 18.** Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989. Fonte: Guerrilla Girls.

**Immagine 19.** Guerrilla Girls, *These galleries shown no more than 20% women artists or none at all (recount)*, 2014. Fonte: Guerrilla Girls.

**Immagine 20.** Guerrilla Girls, *How many women had one-person exhibitions at NYC museums last year? (recount)*, 2015, Fonte: Guerrilla Girls.

**Immagine 21.** Veduta dell'esposizione di opere di artisti musulmani al MoMA, New York. Fonte: Gothamist.

**Immagine 22.** Fabrizio Terranova, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, still di documentario, 81 min, 2016. Fonte: The Guardian.

## **CAPITOLO 3 – Casi di studio**

**Immagine 23.** Hugh Stubbins, *Kongresshalle* (ora Haus der Kulturen der Welt). Fonte: HKW.

**Immagine 24.** Bernd M. Scherer. Fonte: HKW.

**Immagine 25.** Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Fonte: ArtNews.

**Immagine 26.** Paul Troost, Haus der Kunst, 1933 – 1937. Fonte: Wikipedia.

**Immagine 27.** Joseph Goebbels mentre visita la mostra “Entartete Kunst” (“Arte degenerata”), 1937, foto d’epoca. Fonte: Finestre sull’Arte.

**Immagine 28.** *Exhibition view* di “Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965”, Haus der Kunst (Monaco di Baviera), 14 ottobre 2016 – 26 marzo 2017. Fonte: Artnet.

**Immagine 29.** Al Anatsui, *Second Wave*, dettaglio, installazione site-specific (metallo, piastre in alluminio rivestite di carta da giornale, fil di rame), 2019. Fonte: El Anatsui.

**Immagine 30.** Tropenmuseum, Amsterdam. Fonte: Tropenmuseum.

**Immagine 31.** *Exhibition view* di “Afterlives of Slavery”. Fonte: Tropenmuseum.

**Immagine 32.** Mario Patiño Sanchez, Muxe, *3e gender Mexico*, fotografia, 2015, dalla mostra “What a Genderful World”, Tropenmuseum. Fonte: Tropenmuseum.

**Immagine 32.** Andrea Ricci, panoramica dall’alto del Museo delle Civiltà, fotografia, quartiere EUR (Roma). Fonte: Museo delle Civiltà.

**Immagine 33.** Andrea Guermani, Andrea Villani, fotografia. Fonte: Elle Decor.

**Immagine 34.** *Exhibition view*, dettaglio della sezione di “Preistoria? Storie dall’Antropocene”, 2022. Fonte: Museo delle Civiltà.

**Immagine 35.** *Exhibition view* di “Animali, Vegetali, Rocce e Minerali: le Collezioni ISPRA > Verso un museo multispecie”, Museo delle Civiltà, 2022. Fonte: Museo delle Civiltà.

**Immagine 36.** *Exhibition view* del “Museo delle Opacità”, Museo delle Civiltà, 2023. Fonte: Artribune.

## BIBLIOGRAFIA

Abate, Elena, *Heimat: sentirsi estranei a casa propria*, in de Pascale, Imma, Distaso, Leonardo (a cura di), *Lo stato dell'arte dell'estetica*, seminario permanente di Estetica, Istituto di Studi Filosofici, 2022.

Abbruzzese, Alberto, Borrelli, Davide, *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Roma, Carrocci, 2000.

Adorno, Theodor Wiesengrund, Horkheimer, Max, *Dialettica dell'Illuminismo*, 1947, Torino, Einaudi, 2010.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Prismi*, Epub (ed.) Torino, Einaudi, 1975, Adobe Digital Editions.

Albarrán Diego, Juan, *Curating Activism: Art, Politics and Exhibitions (In, Around, and Beyond Institutions)*, in "Critique d'art", vol. 51, Parigi, Presses Universitaires de France (PUF), autunno/inverno 2018.

Alberro, Alexander, Stimson, Blake (a cura di), *Institutional Critique: An Anthology on Artists Writings*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2009.

Albertazzi, Silvia, Vecchi, Roberto (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I-II*, Macerata, Quodlibet, 2004.

Alicata, Maria, *Tate Modern. Londra*, Milano, Mondadori, 2008.

Anderson, Benedict, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londra/New York, Verso, 1983.

Arcoraci, Federica, *Ripensare il ruolo delle istituzioni museali per il contemporaneo. Una prospettiva critica e dialogica*, relatrice Cristina Baldacci, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2020/2021.

Arnold, David, *The Problem of Nature: Environment, Culture and European Expansion*, Malden (Massachusetts), Blackwell, 1996.

Autori vari, *pressPLAY. Contemporary artists in conversation*, New York, Phaidon, 2005.

- Bachtin, Michail Michajlovič, *Estetica e romanzo*, Epub (ed.), Torino, Einaudi, 2011, Adobe Digital Editions.
- Baldacci, Cristina, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016.
- Barron, Stephanie (a cura di), *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, Abrams Books, 1991.
- Basso Peressut, Luca, *Musei. Architetture 1990 – 2000*, Milano, Motta Architettura, 1999.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Parigi, Galilée, 1981.
- Belting, Hans, *Art History after Modernism*, Saltzweid, Caroline, Cohen Mitch (trad.), Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Belting, Hans, *La fine della storia dell'arte o la Libertà dell'arte*, F. Pomarici (trad.), Torino, Einaudi, 1990.
- Belting, Hans, *The Germans and Their Art. A Troublesome Relationship*, 1993, Kleager, Scott (trad), New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1998.
- Bergdoll, Barry, *European Architecture 1750-1890*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Bergsdóttir, Arndís, *Feminist Matters: Considerations of a Feminist Museology*, in "NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research", vol. 24, n. 2, Londra/New York, Routledge, 2016.
- Bhabha, Homi Kharshedji, *I luoghi della cultura*, 1994, Perri, Antonio (trad.), Roma, Meltemi, 2001.
- Bhagwati, Annette, *Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin*, in Tinius, Jonas, von Oswald, Margareta (a cura di), *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, Leuven (Belgio), Leuven University Press, 2020.
- Borgemeister, Rainer, *Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present*, Cullens, Chris (trad.), in Buchloh, Benjamin H. D., (a cura di), *Broodthaers*.

*Writings, interviews, photographs*, in “October”, vol. 42, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, autunno 1987.

Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain, *L'Amour de l'art. Les musées européens et leur public*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1969.

Butler, Judith, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in “Theater Journal”, vol. 40, n. 4, Baltimora (Maryland), Johns Hopkins University Press, dicembre 1988.

Butler, Judith, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, 1999, Adamo, Sergia (trad.), Bari/Roma, Laterza, 2023.

Cameron, Deborah, *Femminismo*, Mapelli, Barbara (trad.), Torino, Rosenberg & Sellier, 2020.

Cameron, Fiona, Hodge, Bob, Salazar, Juan Francisco, *Representing climate change in museum space and places*, in “WIREs Clim Change”, vol. 4, Hoboken (New Jersey), Wiley, 2013.

Caradonna, Vittoria, “*All the things happening outside of the museum push me back in*”: *thinking through memory and belonging in Amsterdam's Tropenmuseum*, in “International Journal of Heritage Studies”, vol. 28, n. 1, Londra, Taylor & Francis, 2022.

Cohen, Jean-Louis, *The Future of Architecture. Since 1889*, Londra, Phaidon, 2012.

Crutzen, Paul Jozef, *Benvenuti nell'Antropocene!*, Parlangeli, Andrea (a cura di), Milano, Mondadori, 2005.

Davis, Angela, *Donne, razza e classe*, 1981, Moise, Marie, Prunetti, Alberto (trad.), Roma, Alegre, 2018.

De Beauvoir, Simone, *Il secondo sesso*, 1959, Cantini, Roberto, Andreose, Mario (trad.), Milano, Il Saggiatore, 2016.

Del Boca, Angelo, *Italiani, brava gente?*, Vicenza, Biblioteca Neri Pozza, 2008.

Del Drago, Elena, *Centre Georges Pompidou. Parigi*, Milano, Mondadori, 2008.

Demma, Alessandro, *Il museo come spazio critico. Artista-Museo-Pubblico*, Milano, Postmedia Books, 2018.

Demos, T. J., *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Londra, Sternberg Press, 2017.

Demos, T. J., *Decolonizzare la Natura*, in “Kabul Magazine”, D’Angelo, Elena (trad.), speciale *Earthbound. Superare l’Antropocene*, 2021.

Downey, Anthony, *The Spectacular Difference of Documenta XI*, in “Third Text”, vol. 17, n.1, Londra/New York, Routledge, 2003.

Enwezor, Okwui (a cura di), *Trade Routes. History and Geography* (catalogo della II Biennale di Johannesburg, 12 ottobre – 12 dicembre 1997), Greater Johannesburg Metropolitan Council & Princ Claus Fund, Johannesburg/L’Aia, 1997.

Enwezor, Okwui, Becker, Carol, *The Second Johannesburg Biennale*, in “Art Journal”, vol. 57, n. 2, Los Angeles (California), Creative Artists Agency (CAA), estate 1998.

Enwezor, Okwui, *Redrawing the Boundaries: Towards a New African Art Discourse*, in “Nka: Journal of Contemporary African Art”, n. 1, Durham (Carolina del Nord), Duke University Press, autunno/inverno 1994.

Enwezor, Okwui, Siegel, Katy, Wilmes, Ulrich (a cura di), *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945 – 1965*, Monaco di Baviera/Londra/New York, Prestel, 2016.

Enwezor, Okwui, *The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, in “Research in African Literatures”, vol.4, Bloomington (Indiana, Stati Uniti), Indiana University Press, inverno 2003.

Fabbri, Giulia, *Sguardi (post)coloniali. Razza, genere e politiche della visualità*, Verona, Ombre Corte, 2021.

Falletti, Vittorio, Maggi, Maurizio, *I musei*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Fanon, Franz, *Pelle nera, maschere bianche*, 1952, Sears, Mariagloria (trad.), Milano, Marco Tropea Editore, 1996.



- Fiorio, Maria Teresa, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Mondadori, 2011.
- Fontanarossa, Raffaella, *Collezionisti e musei. Una storia culturale*, Torino, Einaudi, 2022.
- Forster, Kurt W., *Frank O. Gehry. Guggenheim Bilbao Museoa*, Stoccarda/Londra, Edition Axel Menges, 1998.
- Glusberg, Jorge, *L'ultimo museo. Musei freddi e caldi, vecchi e nuovi, immaginari, integrati*, Palermo, Sellerio, 1983.
- Grechi, Giulia, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021.
- Guermanti, Maria Pia, *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*, Roma, Castelvecchi, 2021.
- Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls. The Art of Behaving Badly*, Epub (ed.), San Francisco, Chronicle Books, 2020, Adobe Digital Editions.
- Hall, Stuart, *Whose Heritage? Un-settling "the Heritage", re-imagining the Post-nation*, 1999, in Ashley, Susan L. T., Stone, Degna, (a cura di), *Whose Heritage? Challenging race and identity in Stuart Hall's Post nation Britain*, Londra/New York, Routledge, 2023.
- Hamilton, Pat, Ronning, Evelyn Christian, *Why Museums? Museums as Conveners on Climate Change*, in "Journal of Museum Education", vol. 45, n. 1, Londra, Taylor & Francis, 2020.
- Handler, Richard, *Nationalism and the politics of culture in Québec*, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 1988.
- Haraway, Donna, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, 2016, Epub (ed.), Durastanti, Claudia, Ciccioni, Clara (trad.), Roma, Nero, 2019, Adobe digital editions.
- Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Comune. Oltre il privato e il pubblico*, 2009, Pandolfi, Alessandro (trad.), Segrate (MI), Rizzoli, 2010.

Helmerich, Rosemarie, Zunkel, Astrid, *Partial collapse of the Berlin Congress Hall on May 21st*, 1980, in “Engineering Failure Analysis”, vol. 43, Amsterdam, Elsevier, agosto 2014.

Hildering, David, Modest, Wayne, Aztouti, Warda, *Visualizing Development. The Tropenmuseum and International Development Aid*, in Basu, Paul, Modest, Wayne (a cura di), *Museums, Heritage and International Development*, Londra/New York, Routledge, 2015.

Hitler, Adolf, *Il regime dell'arte. Discorsi sull'arte nazionalsocialista*, Gruppo Ar (a cura di), Padova, Edizioni Ar, 2009.

ICOM, *224 years of defining the museum*, 2020.

Jameson, Fredric, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, 1984, S. Velotti (trad.), Milano, Garzanti, 1989.

Jelinek, Alana, *Working within and against Tate Modernism*, in “Third Text”, vol. 15, Londra/New York, Routledge, inverno 2001 – 2002.

Kapur, Geeta, *body. city: siting contemporary culture in India*, Tulika Books, Nuova Delhi, 2003.

Kennedy, Dane, *Storia della decolonizzazione*, Balestrino, Giuseppe (trad.), Bologna, Il Mulino, 2017.

Knell, Simon, *National galleries. The art of making Nations*, Epub (ed.), Londra/New York, Routledge, 2016, Adobe Digital Editions.

Krauss, Rosalind, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, 1985, Grazioli, Elio (trad.), Roma, Fazi Editore, 2007.

Krauss, Rosalind, *The cultural logic of the Late Capitalist Museum*, in “October”, vol. 54, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, autunno 1990.

Kreps, Christina, *Changing the rules of the road. Post-colonialism and the new ethics of museum Anthropology*, in Marstine, Janet (a cura di), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, Londra/New York, Routledge, 2011.

- Latour, Bruno, *L'agency ai tempi dell'Antropocene*, in "Kabul Magazine", D'Angelo, Elena (trad.), speciale *Earthbound. Superare l'Antropocene*, 2021.
- Lawrence, Adiva, *Transforming the archive of slavery at the Tropenmuseum*, in Bryant Davis, Rachel, Johnson-Williams, Erin (a cura di), *Intersectional Encounters in the Nineteenth-Century Archive. New Essays on Power and Discourse*, Londra/New York/Dublino, Bloomsbury Academic, 2023.
- Lo Ricco, Gabriella, Micheli, Silvia, *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, Milano, Mondadori, 2003.
- Loomba, Ania, *Colonialismo/postcolonialismo*, 1998, Neri, Francesca (trad.), Roma, Meltemi, 2000.
- Macdonald, Sharon Jeanette, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Londra/New York, Routledge, 2009.
- Macdonald, Sharon Jeanette, *Museums, national, postnational and transcultural identities*, "Museum and Society", vol. 1, n. 1, Leicester, Università di Leicester, 2003.
- Marani, Pietro, Pavoni, Rosanna, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Epub (ed.), Padova, Marsilio, 2006, Adobe Digital Editions.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesto del Futurismo*, 1909, in *Parte seconda: Documenti*, in M. De Micheli (a cura di), *Le avanguardie storiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- Mattola, Chiara, *Decolonizzare il museo. Tate Modern e Brooklyn Museum. Fra nuovo istituzionalismo e attivismo*, in "ABside. Rivista di Storia dell'Arte", n.2, Cagliari, UNICApres, 2020.
- McClintock, Anne, *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*, Londra/New York, Routledge, 1995.
- Mehring, Frank, *Advancing American Art and Intercultural Confrontations in Germany, 1945–1948*, in "International Journal for History, Culture and Modernity", vol. 7, Leida (Paesi Bassi), Brill, 2019.

Message, Kylie, *Disobedient Museum: Writing at the Edge*, Epub (ed.), Londra, Routledge, 2018, Adobe digital editions.

Messina, Maria Grazia, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1994.

Mezzadra, Sandro, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Verona, Ombre Corte, 2008.

Moore, Jason W., *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, 2016, Barbero, Alessandro, Leonardi, Emanuele (trad.), Verona, Ombre Corte, 2017.

Mosquera, Gerardo, *Some Problems in Transcultural Curating*, in Fischer, Jean, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Arts*, Kala Press, Londra, 1994.

Moxley, Keith, *Is modernity multiple?*, in "Revista de História da Arte", rivista online open-access dell'Istituto di Storia dell'Arte (Facoltà di Scienze Sociali e Umane dell'Università NOVA, Lisbona), n. 10, 2012.

Museo delle Civiltà, *Il nuovo programma del museo delle civiltà*, comunicato stampa, 2022.

Museo delle Civiltà, *Museo delle Opacità*, comunicato stampa, 2023.

Nationaal Museum van Wereldculturen (NMvW), *Return of Cultural Objects: Principles and Process*, 2 marzo 2019.

Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng, *SAVVY Contemporary. The Laboratory of Form-Ideas. A concept reloaded*, 2017.

Nixon, Mignon, Potts, Alex, Fer, Briony, Hudek, Antony, Stallabross, Julian, *Round Table: Tate Modern*, in "October", vol. 98, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, autunno 2001.

Nochlin, Linda, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, 1973, Perna, Jessica (trad.), Roma, Castelvechi, 2019.

Pinotti, Andrea, Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009.

- Poulot, Dominique, *Musei e museologia*, Milano, Jaca Book, 2008.
- Purini, Franco, Ciorra, Pippo, Suma, Stefania, *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumismo*, Melfi (Potenza), Libria, 2008.
- Reilly, Maura, *Curatorial activism. Towards an ethic of curating*, Londra, Thames and Hudson, 2018.
- Restaino, Franco, Cavarero, Adriana, *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia, 1999.
- Ribaldi, Chiara, (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- Rich, Adrienne, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, in "Signs: Journal of Women in Culture and Society", vol. 5, n. 4, Chicago (Illinois), University of Chicago Press, estate 1980.
- Robert, Nicole, *Getting Intersectional in Museums*, in "Museums & Social Issues", vol. 9, n. 1, Londra, Taylor & Francis, Aprile 2014.
- Said, Edward Wadie, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, 1978, Galli, Stefano, (trad.), Milano, Feltrinelli, 1999.
- Salazar, Juan Francisco, *The Mediations of climate change: museums as citizens' media*, in "Museum and Society", vol. 9, n. 2, Leicester, Università di Leicester, 2011.
- Savoy, Bénédicte, Sarr, Felwine, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, Burke, Drew S. (trad.), novembre 2018.
- Scherer, Bernd, *Curating the Anthropocene at Berlin's Haus der Kulturen der Welt*, in Thomas, Julia Adeney (a cura di), *Altered Earth. Getting Anthropocene Right*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana), 2022.
- Schubert, Karsten, *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2000.
- Scotini, Marco (a cura di), *Utopian display. Geopolitiche curatoriali*, Macerata, Quodlibet, 2019.

Shatanawi, Mirjam, *Contemporary Art in Ethnographic Museums*, in Belting, Hans, Buddensieg, Andrea (a cura di), *The global art world: audiences, markets and museums*, Ostfildern (Germania), Hatje Cantz, 2009.

Shatanawi, Mirjam, *Tropical Malaise*, in “Bidoun”, n. 10, New York, Bidoun Inc., primavera 2007.

Smithson, Robert, *Robert Smithson. The collected writings*, collana *The documents of Twentieth Century Art*, J. Flam (a cura di), Berkeley, University of California Press, 1996.

Steinkamp, Maike, *The Propagandistic Role of Modern Art in Postwar Berlin*, in Hake, Sabine, Broadbent, Philip (a cura di), *Berlin. Divided City 1945-1989*, New York, Berghahn Books, 2010.

Steyerl, Hito, *Gaps and Potentials: The Exhibition "Heimat Kunst" - Migrant Culture as an Allegory of the Global Market*, in “New German Critique”, n. 92, Durham (Carolina del Nord), Duke University Press, primavera – estate 2004.

Sullivan, Nikki, Middleton, Craig, *Queering the museum*, Londra/New York, Routledge, 2020.

Summa, Stefania, *Musei II. Architetture 2000-2007*, Milano, Motta Architettura, 2007.

Sutton, Sarah, *The evolving responsibility of museum work in the time of climate change*, in “Museum Management and Curatorship”, vol. 35, n. 6, Londra, Taylor & Francis, 2020.

Toppi, Filippo, *Il ready-made di Duchamp: teoria dell'indifferenza visiva*, in “Itinera. Rivista di Filosofia e Teoria delle Arti e della Letteratura”, Milano, Università degli Studi di Milano, ottobre 2003.

Trione, Vincenzo, *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi, 2022.

van Beurden, Jos, *Tresures in Trusted Hands. Negotiating the Future of Colonial Cultural Object*, Leida (Paesi Bassi), Sidestone Press, 2017.

- van Dartel, Daan, *Dilemmas of the ethnographic museum*, in Voogt, Paul (a cura di), *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South*, Amsterdam, KIT Publishers, 2008.
- van Dartel, Daan, *The Tropenmuseum and Trade: Product and Source*, in “Journal of Museum Ethnography”, n. 20, Norfolk (Inghilterra), Museum Ethnographers Group (MEG), marzo 2008.
- van Duuren, David (a cura di), *Physical anthropology Reconsidered. Human remains at the Tropenmuseum*, Amsterdam, KIT Publishers, 2007.
- van Huis, Iris, *Contesting Cultural Heritage: Decolonizing the Tropenmuseum as an Intervention in the Dutch/European Memory Complex*, in Lähdesmäki, Tuuli, Passerini, Luisa, Kaasik-Krogerus, Sigrid, van Huis, Iris, *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019.
- Vergès, Françoise, *Un femminismo decoloniale*, Morosato, Gianfranco (trad.), Verona, Ombre Corte, 2020.
- Vergo, Peter (a cura di), *The New Museology*, Londra, Reaktion Books, 2006.
- Villani, Andrea, *Quali Civiltà? Lettera del direttore sul nuovo programma del Museo delle Civiltà*, in Museo delle Civiltà, *Il nuovo programma del museo delle civiltà*, comunicato stampa, 2022.
- Wallace, Caroline V., *Exhibiting Authenticity: The Black Emergency Cultural Coalition's Protests of the Whitney Museum of American Art, 1968-71*, in “Art Journal”, vol. 74, n. 2, Los Angeles (California), Creative Artists Agency (CAA), estate 2015.
- Werner, Paul, *Museo S.p.A. La globalizzazione della cultura*, Rodriguez Bradford, Ximena (trad.), Monza, Johan & Levi Editore, 2009.
- Zabunya, Elvan, *Okwui Enwezor*, in “Critique d’art”, vol. 51, Parigi, Presses Universitaires de France (PUF), autunno/inverno 2018.

## SITOGRAFIA

Anthropocene Curriculum, *Anthropocene Curriculum. Genealogy*, 4 settembre 2019.

Fonte: Anthropocene Curriculum, <https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/anthropocene-curriculum-genealogy/>.

Anthropocene Curriculum, *Bernd M. Scherer*, in *Contributors*. Fonte: Anthropocene Curriculum, <https://www.anthropocene-curriculum.org/contributors/bernd-m-scherer>.

ArtForum News, *Andrea Lissoni to Lead Munich's Embattled Haus der Kunst*, in “ArtForum”, 22 ottobre 2019. Fonte: <https://www.artforum.com/news/andrea-lissoni-to-lead-munich-s-embattled-haus-der-kunst-81103>.

Artnet News, *What Was the Most Influential Exhibition of the Decade? We Asked Dozens of Art-World Experts for Their Pick*, in “Artnet”, 24 dicembre 2019. Fonte: <https://news.artnet.com/art-world/most-influential-show-of-the-decade-1728396>.

Asia Society, *Okwui Enwezor: 'I Always Had ... a Change Agenda'*, intervista della direttrice dell'Asia Society Museum (New York) Melissa Chiu a Okwui Enwezor avvenuta il 5 maggio 2014, YouTube, video, 6'25, 8 maggio 2014. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=e8yZFzmRYJQ>.

Basili, Giorgia, *Un museo decoloniale e multispecie. Parla Andrea Viliani, neodirettore del Museo delle Civiltà*, in “Artribune”, 21 luglio 2022. Fonte: <https://www.artribune.com/professionisti/2022/07/andrea-viliani-museo-delle-civiltà-roma/>.

Boztas, Senay, *'Historic moment' as Dutch return 484 colonial looted objects*, in “DutchNews”, 6 luglio 2023. Fonte: <https://www.dutchnews.nl/2023/07/historic-moment-as-dutch-return-478-colonial-looted-artworks/>.

Brantl, Sabine, *Archives in Residence: Forum Queeres Archiv München*, in *Exhibitions*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/forum-queeres-archiv-muenchen>.

Brantl, Sabine, *The “Große Deutsche Kunstausstellungen” in the Haus der Deutschen Kunst*, in *Editorial, Memories*, 6 aprile 2020. Fonte: Haus der Kunst (HDK),



<https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/die-grossen-deutschen-kunstaussstellungen-im-haus-der-deutschen-kunst>.

Brown, Kate, *'The Act of Opening a House Is So Beautiful': Berlin's Historic House of World Cultures Relaunches With an Ambitious Multisensory Weekend*, in "Artnet", 31 maggio 2023. Fonte: <https://news.artnet.com/art-world/bonaventure-ndikung-haus-der-kulturen-der-welt-2309817>.

Chipperfield, David, *David Chipperfield on why the trees at Haus der Kunst should go*, in "The Architects' Journal", 21 gennaio 2017. Fonte: <https://www.architectsjournal.co.uk/news/opinion/david-chipperfield-on-why-the-trees-at-haus-der-kunst-should-go>.

Cianni, Chiara, *Il Museo delle Civiltà di Roma presenta nuovi percorsi di visita e progetti di ricerca*, in "Exibart", 28 ottobre 2022. Fonte: <https://www.exibart.com/musei/il-museo-delle-civilta-di-roma-presenta-nuovi-percorsi-di-visita-e-progetti-di-ricerca/>.

Conta, Silvia, *'Verso un museo multispecie': le Collezioni ISPRA al Museo delle Civiltà, Roma*, intervista ad Andrea Villani, in "Exibart", 15 dicembre 2022. Fonte: <https://www.exibart.com/musei/verso-un-museo-multispecie-le-collezioni-ispra-al-museo-delle-civilta-roma/>.

De Gregorio, Isabella Sofia, *Tokenism*, in *Eduxo, Diritti Umani*, 29 novembre 2020. Fonte: Eduxo, <https://www.eduxo.it/2020/11/29/tokenism-diritti-umani/>.

Deschermeier, Dorothea, *Il quartiere E 42. Il nuovo centro imperiale di Roma*, in Eco, Umberto (a cura di), *Storia della civiltà europea*, 2014. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-quartiere-e-42-il-nuovo-centro-imperiale-di-roma\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-quartiere-e-42-il-nuovo-centro-imperiale-di-roma_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/).

Duchamp, Marcel, *The Richard Mutt case*, in "The Blindman", maggio 1917. Fonte: The International Dada Archive, <http://dada.lib.uiowa.edu/>.

Duròn, Maximiliano, *Bonaventure Soh Bejeng Ndikung to Lead Berlin's Haus der Kulturen der Welt*, in "ARTnews", 16 giugno 2021. Fonte:

<https://www.artnews.com/art-news/news/bonaventure-soh-bejeng-ndikung-director-haus-der-kulturen-der-welt-1234595924/>.

Enciclopedia Treccani, *Compost*. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, <https://www.treccani.it/vocabolario/compost/>.

Enciclopedia Treccani, *Orientalismo*, in “Dizionario di Storia”. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/orientalismo\\_%28Dizionario-di-Storia%29/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/orientalismo_%28Dizionario-di-Storia%29/#).

Enciclopedia Treccani, *Panottico*. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, <https://www.treccani.it/vocabolario/panottico2/>.

Enciclopedia Treccani, *Sardanapalo*. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sardanapalo\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sardanapalo_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

Farago, Jason, *Curator Who Shaped a Global View of Contemporary Art Is Leaving His Post*, in “The New York Times”, 4 giugno 2018. Fonte: <https://www.nytimes.com/2018/06/04/arts/design/okwui-enwezor-haus-der-kunst-munich-curator.html>.

Footage Berlin, *Berlin Congress Hall collapses, May 21, 1980*. Fonte: Footage Berlin, <https://footage-berlin.com/en/berlin-congress-hall-collapses-may-21-1980/>.

Gheno, Vera, *Schwa: storia, motivi e obiettivi di una proposta*, in “Treccani Magazine”, 21 marzo 2022. Fonte: Treccani Magazine, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Schwa/4\\_Gheno.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Schwa/4_Gheno.html).

Goethe-Institut, *Attività e obiettivi*, in Goethe-Institut Italia, *Chi siamo*. Fonte: Goethe-Institut Italia, <https://www.goethe.de/ins/it/it/ueb/auf.html>.

González, Karin Weil, Araya, Simon Urbina, *A case study in the context of the 1972 Round Table of Santiago*, Focus, 22 settembre 2017. Fonte: ICOM, <https://icom.museum/en/news/the-network-of-museums-and-cultural-centres-of-the-los-rios-region-chile/>.

Governo dei Paesi Bassi, *Government: Redressing an injustice by returning cultural heritage objects to their country of origin*, in News. Fonte:

<https://www.government.nl/latest/news/2021/01/29/government-redressing-an-injustice-by-returning-cultural-heritage-objects-to-their-country-of-origin>.

Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937 – 1944 (GDK), *GDK Research – research platform for images of the Great German Art Exhibitions 1937-1944 in Munich*. Fonte: GDK, <https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete>.

Guerrilla Girls, *Projects*. Fonte: sito ufficiale delle Guerrilla Girls, <https://www.guerrillagirls.com/projects>.

Harris, Gareth, *Okwui Enwezor organises huge El Anatsui show at Munich's Haus der Kunst—despite resigning last year*, in “The Art Newspaper”, 20 febbraio 2019. Fonte: <https://www.theartnewspaper.com/2019/02/20/okwui-enwezor-organises-huge-el-anatsui-show-at-munichs-haus-der-kunstdespite-resigning-last-year>.

Haupt & Binder, *Okwui Enwezor appointed director of Haus der Kunst in Munich*, in “Universes in Universe – Worlds of Art”, gennaio 2011. Fonte: <https://universes.art/en/magazine/articles/2011/okwui-enwezor-haus-der-kunst>.

Haupt, Heinz-Gerhard, *La caduta del muro di Berlino*, in Eco, Umberto (a cura di), *Storia della civiltà europea*, Enciclopedia Treccani, 2014. Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-caduta-del-muro-di-berlino\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-caduta-del-muro-di-berlino_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/).

Haus der Kulture der Welt (HKW), *School of Quilombismo*. Fonte: HKW, <https://www.hkw.de/en/programme/school-of-quilombismo>.

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *100 Years of Now*, in *Program*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2015/100\\_jahre\\_gegenwart/100\\_jahre\\_gegenwart\\_start.php](https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2015/100_jahre_gegenwart/100_jahre_gegenwart_start.php).

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *About the Journal*, in “100 Years of Now Journal”. Fonte: 100 Years of Now Journal, <https://journal.hkw.de/en/about/index.html>.

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *About Us*. Fonte: HKW, <https://www.hkw.de/en/the-house/about/about#main>.

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *All themes*, in “100 Years of Now Journal”. Fonte: 100 Years of Now Journal, <https://journal.hkw.de/en/alle-themen/index.html>.

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *Bernd Scherer*, in *Contributors*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/programm/beitragende\\_hkw/persons/personenseite\\_194931.php](https://archiv.hkw.de/en/programm/beitragende_hkw/persons/personenseite_194931.php).

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *Haus der Kulturen der Welt*, in *About us*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/hkw/ueberuns/Ueber\\_uns.php](https://archiv.hkw.de/en/hkw/ueberuns/Ueber_uns.php).

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *New Alphabet School*. Fonte: HKW Archive, [https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2019/new\\_alphabet\\_school/new\\_alphabet\\_school\\_start.php](https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2019/new_alphabet_school/new_alphabet_school_start.php)

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *O Quilombismo*. in *Program*, Fonte: HKW, <https://www.hkw.de/en/programme/o-quilombismo#main>.

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *The Anthropocene at HKW: 10 Years of Culture and Science in a New Geological Epoch*, mediateca. Fonte: HKW Archive, <https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/video/96359>.

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *The Benjamin Franklin Foundation 1955 - 1968*.  
Fonte: HKW Archive,  
[https://archiv.hkw.de/en/hkw/geschichte/geschichte\\_kongresshalle/Benjamin\\_Franklin\\_Stiftung.php](https://archiv.hkw.de/en/hkw/geschichte/geschichte_kongresshalle/Benjamin_Franklin_Stiftung.php).

Haus der Kulturen Der Welt (HKW), *The Institution – Haus der Kulturen der Welt*.  
Fonte: HKW, <https://www.hkw.de/en/the-house/the-building/the-building#main>.

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *The New Alphabet*, in *Program*. Fonte: HKW Archive,  
[https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2019/das\\_neue\\_alphabet/das\\_neue\\_alphabet\\_start.php](https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2019/das_neue_alphabet/das_neue_alphabet_start.php).

Haus der Kulturen der Welt (HKW), *The Site – In den Zelten*. Fonte: HKW,  
<https://www.hkw.de/en/the-house/the-building/the-building#main>.

Haus der Kunst (HDK), *Chronical of Haus der Kunst*, in *History*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/about-us/history/chronical>.

Haus der Kunst (HDK), *El Anatsui: Triumphant Scale*, in *Exhibitions*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/elanatsui>.

Haus der Kunst (HDK), *Frank Bowling: Mappa Mundi*, in *Exhibitions*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/frank-bowling-mappa-mundi-1>.

Haus der Kunst (HDK), *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956 – 1976*, in *Exhibitions*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/inside-other-spaces-environments>.

Haus der Kunst (HDK), *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945 – 1965*, in *Exhibitions*. Fonte: HDK, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/postwar-art-between-the-pacific-and-the-atlantic-1945-1965>.

Hayward Gallery, *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures, 2012*, by *Kader Attia*, 14 febbraio 2019. Fonte: Hayward Gallery, <https://www.southbankcentre.co.uk/blog/articles/repair-occident-extra-occidental-cultures-2012-kader-attia>.

Hickley, Catherine, *Okwui Enwezor hits out at 'besmirching' by Haus der Kunst*, in "The Art Newspaper", 20 agosto 2018. Fonte: <https://www.theartnewspaper.com/2018/08/20/okwui-enwezor-hits-out-at-besmirching-by-haus-der-kunst>.

Hickley, Catherine, *Should Munich contemporary art museum reveal or obscure its Nazi history?*, in "The Art Newspaper", 1 marzo 2017. Fonte: <https://www.theartnewspaper.com/2017/03/01/should-munich-contemporary-art-museum-reveal-or-obscure-its-nazi-history>.

ICOM, *Attuale definizione di Museo*, convegno di Praga, 24 agosto 2022. Fonte: <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/>.

Kapoor, Anish, *Haus der Kunst 2007. Svayambh: 18th October – 20th January 2008*, 2007. Fonte: sito ufficiale di Anish Kapoor, <https://anishkapoor.com/594/haus-der-kunst-2007>.

Kipling, Rudyard, *The White Man's Burden*, 1989. Fonte: Università di Napoli, <http://wpage.unina.it/mbrunett/docs/Interviste/Kipling.pdf>.

Knöfel, Ulrike, “*It’s an Insult, Yes*”: *Okwui Enwezor on his Ignominious Farewell from Munich*, Stein, Peter (trad.), in “e-flux”, agosto 2018. Fonte: <https://conversations.e-flux.com/t/its-an-insult-yes-okwui-enwezor-on-his-ignominious-farewell-from-munich/8233/2>.

Knott, Jonathan, *Dutch government to explore unconditional return of looted objects*, in [museumassociation.org](http://museumassociation.org), 14 ottobre 2020. Fonte: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2020/10/dutch-government-to-explore-unconditional-return-of-looted-objects/#>.

Korsmeyer, Carolyn, Weiser, Peg Brand, *Feminist Aesthetics*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2021. Fonte: Stanford Encyclopedia of Philosophy Online, <https://plato.stanford.edu/entries/feminism-aesthetics/>.

Levantesi, Stella, *Chi fa da megafono ai negazionisti climatici*, in “L’Internazionale”, 4 luglio 2022. Fonte: <https://www.internazionale.it/opinione/stella-levantesi/2022/07/06/informazione-negazionisti-climatici>.

Maida, Desirée, *Il Museo delle Civiltà di Roma inaugura il nuovo allestimento delle collezioni geologiche*, in “Artribune”, 14 dicembre 2022. Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2022/12/museo-civiltà-roma-nuovo-allestimento-collezioni-geologiche/>.

Mitter, Siddartha, *A New Energy Is Vibrating at This House*, in “The New York Times”, 4 settembre 2023. Fonte: <https://www.nytimes.com/2023/09/04/arts/design/hkw-berlin-bonaventure-soh-bejeng-ndikung.html>.

Montagnoli, Livia, *Aprè a Roma il nuovo Museo delle Civiltà, dinamico e plurale*, in “Artribune”, 26 ottobre 2022. Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/2022/10/apre-roma-museo-civiltà/>.

Moolhuijsen, Nicole, *Musei e attivismo. Un viaggio nei Paesi Bassi*, in “Artribune”, 6 novembre 2019. Fonte: <https://www.artribune.com/dal-mondo/2019/11/musei-attivismo-paesi-bassi/>.

Moolhuijsen, Nicole, *Queer identities and heritage: current developments and hopes for the future*, in “Roots & Routes”. Fonte: <https://www.roots-routes.org/queer-identities-and-heritage-current-developments-and-hopes-for-the-future-by-nicole-moolhuijsen/>.

Muschamp, Herbert, *Culture's Power Houses; The Museum Becomes An Engine of Urban Redesign*, in “The New York Times”, 21 aprile 1999. Fonte: The New York Times, <https://www.nytimes.com/1999/04/21/arts/culture-s-power-houses-the-museum-becomes-an-engine-of-urban-redesign.html>.

Muschamp, Herbert, *The Miracle in Bilbao*, in “The New York Times”, 7 settembre 1997. Fonte: The New York Times, <https://www.nytimes.com/1997/09/07/magazine/the-miracle-in-bilbao.html>.

Museo delle Civiltà (MUCIV), *Animali, Vegetali, Rocce e Minerali: la Collezione ISPra > Verso un museo multispecie*, in *Collezioni*. Fonte: MUCIV, <https://www.museodellecivilta.it/collezioni-ispra/>.

Museo delle Civiltà (MUCIV), *Museo delle Civiltà*, in *Chi siamo*. Fonte: <https://www.museodellecivilta.it/muciv/>.

Museo delle Civiltà (MUCIV), *Preistoria*, in *Collezioni*. Fonte: MUCIV, <https://www.museodellecivilta.it/preistoria/>.

Pedrosa, Adriano, *How 'Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic' Rewrote Art History*, in “Frieze”, n. 200, 31 gennaio 2019. Fonte: <https://www.frieze.com/article/how-postwar-art-between-pacific-and-atlantic-rewrote-art-history>.

Pompidou, Georges, *Lettre à Edmond Michelet*, 13 dicembre 1969, p. 3. Fonte: Institut Georges Pompidou, <https://www.georges-pompidou.fr/georges-pompidou/portail-archives/lettre-edmond-michelet-au-sujet-du-projet-beaubourg>.

Pro Loco Roma, *Museo delle civiltà*, in [prolocoroma.it](http://prolocoroma.it). Fonte: <https://www.prolocoroma.it/museo-delle-civilta/>.

Queering the Museum (QTM), *About QTM*. Fonte: Queering the Museum, <https://queeringthemuseum.org/about/>.

Redazione, *Il partito di estrema destra tedesco NPD cambia nome: ora è "Die Heimat"*, in "Il Mitte", 4 giugno 2023. Fonte: <https://ilmitte.com/2023/06/il-partito-di-estrema-destra-tedesco-npd-cambia-nome-ora-e-die-heimat/>.

Research Center for Material Culture (RCMC), *Research Center for Material Culture*, in *About*. Fonte: RCMC, <https://www.materialculture.nl/en/about>.

Ronchi, Giulia, *Andrea Lissoni è il nuovo direttore della Haus der Kunst di Monaco*, in "Artribune", 22 ottobre 2019. Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/10/andrea-lissoni-nuovo-direttore-haus-der-kunst-monaco/>.

Salfiti, Jad, *As he takes the helm of Berlin's Haus der Kulturen der Welt, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung discusses cultural boycotts, racism in Germany and 'curatorial justice'*, in "The Art Newspaper", 12 maggio 2023. Fonte: <https://www.theartnewspaper.com/2023/05/12/bonaventure-soh-bejeng-ndikung-haus-der-kulturen-der-welt-in-berlin>.

Scherer, Bernd, *Time War Technology: An Amalgam of Power*, in *Re-Narrating History*, in "100 Years of Now Journal", 18 dicembre 2015. Fonte: 100 Years of Now Journal, <https://journal.hkw.de/en/zeit-krieg-technik-ein-amalgam-der-macht/index.html>.

Schipani, Stefania, De Simone, Costante, *Cambiamenti climatici*, in "Lessico del XXI secolo". Fonte: Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cambiamenti-climatici\\_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/cambiamenti-climatici_(Lessico-del-XXI-Secolo)).

Silini, Gabriele, *Il nuovo direttore della HKW, celebre casa della cultura di Berlino, è un camerunense di 44 anni*, in "Berlino Magazine", 21 luglio 2021. Fonte: <https://berlinomagazine.com/2021-il-nuovo-direttore-della-hkw-celebre-casa-della-cultura-di-berlino-e-un-camerunense-di-44-anni/>.



Sito ufficiale di Berlino, *Haus der Kulturen der Welt*. Fonte: <https://www.berlin.de/en/attractions-and-sights/3560514-3104052-house-of-the-cultures-of-the-world.en.html>

Sommariva, Elena, *Haus der Kunst. As long as it lasts*, intervista a Chris Dercon, in “Domus”, 16 marzo 2006. Fonte: <https://www.domusweb.it/it/architettura/2006/03/16/haus-der-kunst-as-long-as-it-lasts.html>.

Stonewall Group, *List of LGBTQ+ terms*. Fonte: Stonewall, <https://www.stonewall.org.uk/list-lgbtq-terms>.

Terranova, Fabrizio, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, trailer, 2016. Fonte: <https://earthlysurvival.org/>.

The Japan Foundation, *As it prepares to reopen with a newly renovated building, Berlin's House of World Cultures is broadening its vision and role*, intervista a Bernd M. Scherer, 21 maggio 2007. Fonte: [https://performingarts.jpf.go.jp/E/pre\\_interview/0705/1.html](https://performingarts.jpf.go.jp/E/pre_interview/0705/1.html).

The Japan Foundation, *Cultivating friendship and ties between Japan and the world*, brochure online. Fonte: The Japan Foundation, [https://www.jpf.go.jp/e/about/outline/ourwork/pdf/JF\\_Brochure\\_en.pdf](https://www.jpf.go.jp/e/about/outline/ourwork/pdf/JF_Brochure_en.pdf).

Trahn, Quynh, *Rethinking Art with Curator Okwui Enwezor*, intervista a Okwui Enwezor, in “Friends Of Friends”, 20 settembre 2017. Fonte: <https://www.friendsoffriends.com/art/rethinking-art-with-curator-okwui-enwezor/>.

Tropenmuseum, *A Building Full Of Stories*, in *Exhibitions*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/building-full-stories>.

Tropenmuseum, *Afterlives of Slavery*, 3 ottobre 2017. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/afterlives-slavery>.

Tropenmuseum, *History Tropenmuseum*, in *Themes*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/themes/history-tropenmuseum>.

Tropenmuseum, *Is the climate changing our culture?*, in *Things That Matter*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/things-matter/climate-changing-your-culture>.

Tropenmuseum, *Museum of world cultures*, in *About Tropenmuseum*. Fonte: <https://www.tropenmuseum.nl/en/about-tropenmuseum>.

Tropenmuseum, *Our Colonial Inheritance*, in *Exhibitions*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/our-colonial-inheritance>.

Tropenmuseum, *What do you think about this?*, in *What a Genderful World Exhibition*. Fonte: Tropenmuseum, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/what-genderful-world/what-do-you-think-about>.

Truong, Nicolas (intervista di), *Achille Mbembe: La restitution des œuvres est l'occasion pour la France de réparer et de réinventer sa relation avec l'Afrique*, in "Le Monde", 28 novembre 2018. Fonte: [https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/11/28/achille-mbembe-la-restitution-des-uvres-est-l-occasion-pour-la-france-de-reparer-et-de-reinventer-sa-relation-avec-l-afrique\\_5390009\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/11/28/achille-mbembe-la-restitution-des-uvres-est-l-occasion-pour-la-france-de-reparer-et-de-reinventer-sa-relation-avec-l-afrique_5390009_3232.html).

UN Women, *Intersectional feminism: what it means and why it matters right now*, 1° luglio 2020. Fonte: UN Women, <https://www.unwomen.org/en/news/stories/2020/6/explainer-intersectional-feminism-what-it-means-and-why-it-matters>.

Valacchi, Maria Chiara, *Il museo è una responsabilità civile e politica*, intervista ad Andrea Villani, in "Elle Decor", 23 agosto 2023. Fonte: <https://www.elledecor.com/it/arte/a44864099/il-museo-e-una-responsabilita-civile-e-politica/>.

Williams, Sam, *After Allegations of Mismanagement, Haus der Kunst in Munich Has a New Director. Can He Fix the Museum?*, in "ArtNews", 24 ottobre 2019. Fonte: <https://www.artnews.com/art-news/news/haus-der-kunst-andrea-lissoni-controversies-13462/>.