



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e conservazione
dei beni artistici
Percorso contemporaneo

Tesi di Laurea

**Narrazioni LGBTQIA+ nei
musei: sei casi studio per
un'analisi in prospettiva *queer***

Relatrice

Prof.ssa Stefania Ventra

Correlatrice

Prof.ssa Caterina Paparello

Laureanda

Zoe Longhi

Matricola 832727

Anno Accademico

2022 / 2023

Sommario

Introduzione	4
1. Il museo inclusivo: focus sulle tematiche <i>queer</i>.....	7
1.1 «Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità...»	12
1.1.1 Alcuni esempi di progetti in favore di una maggiore inclusione sociale	18
1.2 Il museo <i>queer-inclusive</i>	22
1.3 Le lacune nella letteratura e la domanda di ricerca.....	31
1.3.1 <i>Queering the objects</i>	32
1.3.2 L'apparato didascalico e la sua evoluzione.....	37
1.3.3 Domande di ricerca.....	38
2. Museologia <i>queer</i> in Italia: due esempi per un approccio innovativo.....	40
2.1 La Fondazione Querini Stampalia: uno spazio in continua evoluzione con la contemporaneità	44
2.1.1 Evoluzione del progetto di riscrittura dell'apparato didascalico	45
2.1.2 Allestimento e comunicazione delle opere nella Sala Mitologica.....	49
2.1.3 Ulteriori proposte della Fondazione Querini Stampalia	57
2.2 Parità di genere e non solo nella mostra <i>Futuro Agenda 2030</i> a Montebelluna. 60	
2.2.1 L'allestimento dell'Obiettivo cinque e la sua evoluzione	61
2.2.2 I reperti archeologici e le specie animali nel discorso LGBTQIA+	69
3. Museologia <i>queer</i> oltre i confini della penisola italiana	72
3.1 Una nuova prospettiva per sedici opere della collezione Thyssen-Bornemisza	72
3.1.1 La Spagna e la comunità LGBTQIA+	72
3.1.2 <i>Amor diverso</i> : le opere attraverso una prospettiva LGBTQIA+	73
3.2 <i>Desire, love, identity</i> : storie LGBTQIA+ attraverso spazio, tempo e cultura	83
3.2.1 Il Regno Unito e la situazione LGBTQIA+	83
3.2.2 <i>Desire, love, identity: follow the LGBTQ history trail</i>	85
3.3 <i>Queer Stories</i> nella collezione online del Rijksmuseum.....	96

3.3.1 I Paesi Bassi e la situazione LGBTQIA+	96
3.3.2 <i>Queer and Pride</i> al Rijksmuseum.....	97
3.4 <i>Queer Art</i> al PMA: comprendere il passato, apprezzare il presente e dare forma al futuro.....	108
3.4.1 Gli USA e la situazione LGBTQIA+	108
3.4.2 L'impegno del PMA attraverso il gruppo QRLAC e il progetto <i>Queer(ing) Art</i>	109
4. Analisi e confronto in risposta alle domande di ricerca.....	119
4.1 Mantenimento del contesto originario e del valore storico-artistico dell'opera	120
4.2 Perdita e guadagno dell'opera d'arte con un approccio <i>queer</i>	124
4.3 Trattamento di medesimi soggetti iconografici in progetti diversi.....	126
4.4 Visibilità della tematica LGBTQIA+	128
4.5 Coinvolgimento della comunità LGBTQIA+	130
Conclusione	133
Appendice	145
Bibliografia.....	174
Sitografia.....	185
Indice delle immagini	192

Introduzione

La tesi si focalizza sull'analisi di alcuni musei con collezioni permanenti antiche e moderne, attualmente impegnati nell'adozione di una museologia più inclusiva nei confronti della comunità LGBTQIA+.

Lo scopo principale della ricerca consiste nell'analizzare le proposte di questi musei, valutando se i progetti in corso siano autenticamente validi, di qualità e ben pensati, oppure se si tratti di strategie fallaci o di *rainbow washing*.

Le domande che hanno guidato il lavoro di tesi sono le seguenti: *Viene mantenuto il valore storico-artistico e il contesto originario nell'apparato didattico? La tematica LGBTQIA+ è visibile indipendentemente dalla scelta di seguire un percorso specifico, o è relegata solo a chi opta per tale itinerario? Esiste un coinvolgimento attivo della comunità LGBTQIA+? Se ci sono soggetti iconografici che si ripetono tra i vari percorsi, vengono trattati similmente? Quanto perde e quanto guadagna l'opera d'arte nel momento in cui la sua comunicazione al pubblico varia in questo senso?*

Il primo capitolo offre un'introduzione generale al tema, partendo dal ruolo sociale del museo fino alla delineazione di una museologia *queer*. Nel paragrafo 1.3 vengono specificate le domande e le problematizzazioni che hanno stimolato la ricerca, che verrà effettivamente avviata nel secondo capitolo. Qui saranno esaminati due casi studio italiani: la Fondazione Querini Stampalia di Venezia e il Museo di Archeologia e Scienze Naturali di Montebelluna.

Nel terzo capitolo verranno presentati esempi di istituzioni estere, tra cui il Museo Thyssen-Bornemisza a Madrid, il British Museum a Londra, il Rijksmuseum ad Amsterdam e il Philadelphia Museum of Art a Philadelphia. La ricerca si concluderà con un confronto tra i vari progetti, che avverrà nel quarto capitolo. Attraverso le domande iniziali, intendo evidenziare i punti di forza e le eventuali criticità di ciascun progetto, al fine di confrontarli e formulare delle linee guida che possano risultare efficaci per i musei che mirano all'inclusività e alla rappresentazione di voci prevalentemente assenti. La scelta di analizzare e confrontare due musei locali insieme a quattro importanti istituzioni estere è dovuta al fine di riflettere su modelli provenienti dall'esterno, dove tematiche di tale portata vengono affrontate da un periodo più prolungato rispetto all'Italia. Al contempo, ciò ci consente di valutare in modo critico tali progetti, riconoscendo che il fatto che questi argomenti sono

stati esaminati a lungo non garantisce automaticamente un'applicazione ottimale delle conoscenze acquisite, e quindi non si possono considerare come paradigmi assoluti.

Prima di iniziare, desidero fare alcune specifiche in merito al linguaggio adottato, che ritengo possano contribuire a una migliore comprensione della ricerca.

Ho scelto di utilizzare la sigla LGBTQIA+¹, che attualmente rappresenta la dicitura più inclusiva tra quelle disponibili, consapevole del fatto che non tutte le persone si sentano rappresentate da questo acronimo e che alcuni possano sentirsi sminuiti dall'essere associati a un +. Per citare le parole di Amy K. Levin: «While we value the unwieldy and that which is not easily classified, we prefer to use a term that acknowledges exclusions rather than to pretend that completeness is possible».²

In secondo luogo, l'uso del termine *queer*, in passato adottato come una parola denigrante nei confronti della comunità LGBTQIA+, viene qui utilizzato per riferirsi a tutto ciò che sfida la 'norma', includendo le persone la cui identità non si conforma a categorie o etichette fisse.

Desidero concludere sottolineando che, nella scrittura, ho cercato, quando possibile, di utilizzare riformulazioni impersonali (es. le persone che hanno visto, le persone che frequentavano ...), sostantivi generici (es. il pubblico o i pubblici), oppure lo sdoppiamento che accosta forme maschile e femminile (es. i visitatori e le visitatrici) per usare un linguaggio più ampio possibile.³ Tuttavia, in alcuni casi, ho anche utilizzato il maschile sovra esteso.⁴

¹ LGBTQIA+: lesbica, gay, bisessuale, transessuale, queer e/o gender questioning, intersessuale, asessuali e il + per includere le altre espressioni del genere e della sessualità non menzionate.

Per approfondire: < <https://www.treccani.it/magazine/atlane/societa/LGBTQIA.html> >.

² J. G. Adair, A. K. Levin, *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, New York 2020, p. 13. Traduzione mia: «Pur apprezzando l'ingombrante e ciò che non è facilmente classificabile, preferiamo usare un termine che riconosca le esclusioni piuttosto che pretendere che la completezza sia possibile».

³ La linguista Vera Gheno preferisce usare il termine *linguaggio ampio* invece di *linguaggio inclusivo*, poiché quest'ultimo implica una dinamica di inclusione ed esclusione. Gheno sottolinea che le persone escluse non devono essere oggetto di inclusione senza poter partecipare attivamente al processo decisionale; esse devono essere coinvolte pienamente nel processo insieme a coloro che già detengono il potere decisionale. La linguista riprende la lezione del dott. Fabrizio Acanfora sulla convivenza delle differenze, più che l'inclusione di queste.

⁴ Cfr. *La neutralità di genere nel linguaggio*, a cura di Parlamento europeo, Strasburgo 2018.

Un'ultima precisazione necessaria riguarda il concetto di 'pubblico', che utilizzato al singolare rappresenta «un'entità falsamente monolitica e unitaria che è bene sgretolare e ricategorizzare, laddove possibile, in sottogruppi che siano funzionali a logiche di analisi, strategie di intervento e politiche specifiche».⁵ Questo significa che non si può trattare il pubblico come un'unica massa omogenea, ma piuttosto come una molteplicità di gruppi diversificati, ciascuno con esigenze specifiche. Pertanto, quando possibile, è preferibile parlare di 'pubblici', un termine che riflette la diversità e l'inclusività di tali gruppi.

⁵ A. Bollo, *50 sfumature di pubblico e la sfida dell'audience development*, in *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, a cura di F. De Biase, Milano 2014, pp. 163-177. Cfr. *I pubblici dei musei. Conoscenze e politiche*, a cura di A. Bollo, Milano 2008.

1. Il museo inclusivo: focus sulle tematiche *queer*

Originariamente i musei – dal greco *mouseion* – erano considerati i templi dedicati alle Muse, luoghi in cui venerare e contemplare artefatti e opere d'arte. Durante l'epoca romana, il termine si trasforma nella forma latina *museum* e inizia ad essere utilizzato in relazione a luoghi di discussione filosofica, come l'accademia o la biblioteca. Durante il Rinascimento italiano, si sviluppa lo studiolo come uno spazio riservato al pensiero, alla lettura, alla scrittura e alla contemplazione, destinato alle persone colte e nobili. Oltre ai libri, questi ambienti ospitavano anche monete, piccole sculture, bronzetti e gemme, contribuendo così a definire sempre di più il concetto di collezionismo. Nel XVI secolo nasce la *Wunderkammer* ('camera delle meraviglie'), termine utilizzato per indicare una raccolta eclettica di oggetti, spesso rari e bizzarri, che spaziavano dalle antichità alle curiosità naturali, assemblata da sovrani, nobili e appassionati di scienze. Queste camere esibivano una vasta gamma di oggetti, divisi in due categorie principali: gli *artificialia*, che includevano manufatti di varie epoche e provenienze come dipinti, reliquie e arredi, e i *naturalia*, che comprendevano reperti naturali come animali imbalsamati, pietre preziose, esemplari di piante. Le *Wunderkammern* hanno contribuito a plasmare il concetto moderno di museo, poiché hanno combinato un interesse per le meraviglie del mondo con un desiderio di conoscenza sistematica. Tuttavia, a differenza dei musei moderni, le *Wunderkammern* non erano organizzate in base a criteri scientifici o storici e non erano accessibili al pubblico in generale, ma erano spazi riservati a una cerchia ristretta di persone.⁶

Inizialmente, infatti, i luoghi di cultura erano accessibili solo all'élite nobiliare e agli accademici, ma a partire dal XVIII secolo nasce l'idea del museo come istituzione pubblica, aperta a tutti e tutte. Ad esempio, in Italia, nel 1734, per la prima volta, si decise di aprire al pubblico la collezione dei Musei Capitolini.⁷

Perciò, da grandi collezioni d'élite, i musei sono diventati nel tempo istituzioni educative per i pubblici. Si sono sempre evoluti e adattati – lentamente e inconsciamente – a seconda delle circostanze, dei cambiamenti socioculturali,

⁶ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Torino 2018, pp. 2-47.

⁷ A. Chinnery, *Temple or Forum? On New Museology and Education for Social Change*, in «Philosophy of Education», 2012, p. 270.

ambientali ed economici perché la società di per sé non rimane mai statica.⁸ Ne è un esempio l'Anacostia Community Museum (ACM), fondato nel 1967, come Anacostia Neighborhood Museum, con l'obiettivo di preservare e condividere la ricca storia e cultura della comunità afroamericana del quartiere di Anacostia a Washington D.C. L'ACM ha adottato un approccio innovativo alla curatela e allo sviluppo dei programmi, focalizzato sulla partecipazione della comunità, grazie anche al direttore John Kinard, un noto pastore e attivista del Movimento per i diritti civili, che ha coinvolto attivamente i giovani della comunità nella creazione e pianificazione del museo. Questo approccio ha ispirato l'istituzione di musei comunitari in tutto il paese, che si sono dedicati a raccontare storie spesso trascurate o sottovalutate dalle istituzioni culturali tradizionali.⁹

L'accessibilità del museo, concetto radicato nei secoli con antecedenti negli anni Trenta, è un dibattito ancora attuale e aperto. Il *Codice Etico ICOM per i Musei*¹⁰ è stato preceduto dall'Office International des Musées (OIM) e dal suo periodico «Museion», grazie ai quali si assistette all'affermarsi della moderna museografia, con il museo visto come centro di produzione e diffusione culturale anziché solo luogo di conservazione. Importante fu la decisione dell'OIM di riunire un comitato di esperti a Ginevra nel 1927 proprio per discutere il ruolo educativo dei musei. L'incontro portò alla deliberazione che l'idea del museo come luogo dedito unicamente alla conservazione avrebbe dovuto essere sostituita da quella di un museo il cui obiettivo è svolgere un ruolo educativo e partecipare alla vita pubblica. In merito, fondamentale fu il numero di «Museion», pubblicato nel 1930, che fu dedicato alla concezione moderna del museo. Per metterla in pratica, si avvertiva la necessità di fornire ordine e sistematicità a tutte le proposte fatte in diverse sedi e da diverse figure professionali e quindi venne pubblicato questo numero, che fa riferimento a esperienze pionieristiche negli Stati Uniti e nel Regno Unito, dove erano già

⁸ R. R. Janes, R. Sandell, *Museum Activism*, New York 2019, p. 1.

Cfr. *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Giuseppe Saragat (Roma 4-5-6 dicembre 1971), A.A.V.V., Roma 1971.

⁹ *Anacostia Community Museum*, <<https://anacostia.si.edu/about-us>>.

¹⁰ È un codice che fissa gli standard minimi di condotta e prestazione per i musei e i loro personale; stabilisce valori e principi condivisi dalla rete museale internazionale. È stato adottato nel 1986 e rivisto nel 2004.

stati prodotti numerosi materiali sul tema.¹¹ Il numero dedicato fu interamente gestito dall'Office des Musées del Belgio, rappresentata da Jean Capart, direttore dal 1926 dei Musei Reali d'Arte e Storia di Bruxelles, e Jean Lameere, segretario dell'OIM. L'analisi dettagliata degli aspetti legati alla gestione museale è preceduta da un'ampia dissertazione sulla definizione di concezione moderna del museo e sulle fondamentali ragioni etiche e culturali che sottendono alla loro indispensabile funzione sociale. In merito, Capart sottolineò come l'Europa, a differenza dell'America, aveva perso la sua antica funzione educativa mantenendo solo quella conservativa; evidenziò, quindi, la necessità di abbracciare i principi innovativi emersi negli Stati Uniti per mantenere l'importanza educativa del museo e rispondere alle esigenze del pubblico, lamentando un possibile allontanamento dell'utente e un decadimento morale e culturale. Lameere, a sua volta, ribadì l'importanza del museo come istituzione educativa e di accoglienza per un pubblico sempre più diversificato, suggerendo una riorganizzazione degli spazi espositivi per soddisfare le esigenze di visitatori generici ed esperti.¹²

In quegli anni, in Italia si sviluppò una corrente di pensiero che riteneva che i musei dovessero principalmente concentrarsi sulla conservazione, relegando le attività educative a un ruolo secondario, se non marginale. Tuttavia, questo non è il punto focale della situazione nazionale dell'epoca. La vera questione risiedeva nel motivo per cui il regime desidera avvicinarsi al popolo. I mezzi per raggiungere questo obiettivo non differivano significativamente da quelli adottati altrove, con un'accentuata politica delle grandi esposizioni: si proponeva di incentivare la frequentazione dei musei e dei luoghi d'arte attraverso agevolazioni materiali come l'ingresso gratuito, aperture serali e l'uso libero delle macchine fotografiche. Si promuovevano anche campagne pubblicitarie e si sfruttava la radio per raggiungere un vasto pubblico. Tuttavia, questo sforzo fu finalizzato a "andare verso il popolo" per esaltare la patria e la razza, come evidenziato dall'importanza politica attribuita da Bottai alla frequenza del pubblico nei musei. Questo periodo storico è importante perché tale orientamento verso l'utenza emerge per la prima volta nello stato italiano,

¹¹ Per esempio, nel 1925 a New York è stato pubblicato un trattato di otto pagine dal titolo *Code of Ethics for Museum Workers*.

¹² P. Dragoni, 'La concezione moderna del museo' (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, in «Il capitale culturale», vol. 14, 2016, pp. 25-51.

anche se è evidente che sia motivato da obiettivi propagandistici e di indottrinamento politico.¹³

Nel 1937, circa dieci anni dopo la prima conferenza sul ruolo educativo del museo e tre anni dopo il convegno di Madrid, l'OIM, seguendo la linea dei suoi lavori precedenti e l'impegno di Capart per migliorare i servizi museali a fini sociali, organizza un nuovo incontro internazionale previsto per il 1939. L'obiettivo era elaborare un terzo volume del trattato di museografia focalizzato sulle tematiche socioeducative; tuttavia, a causa della guerra, il convegno non venne realizzato.¹⁴

Nonostante le buone premesse, il dibattito persiste anche negli anni a venire. Nel 1971 Duncan F. Cameron (1930 – 2006), uno dei più influenti *museum leaders* del ventesimo secolo ed ex direttore del Brooklyn Museum, scrisse l'articolo *The Museum: the Temple or the Forum*, ancora oggi particolarmente rilevante. Nel testo, Cameron evidenziava come, in quegli anni, i musei stessero vivendo un periodo di crisi identitaria, incapaci di capire chi o cosa fossero, rendendo confusionario anche il loro ruolo all'interno della società.¹⁵ Descrisse i musei come dei templi, i cui principali obiettivi erano collezionare, conservare ed esporre le opere:

«We created great art museums that reflected the heritage of bourgeois and aristocratic culture to the exclusion of popular or folk culture. But, even given these faults or limitations, those segments of society with the power to do so at least created museums that were the temples within which they enshrined those things they held to be significant and valuable. The public generally accepted the idea that if it was in the museum, it was not only real but represented a standard of excellence. If the museum said that this and that was so, then that was a statement of truth. The museum, at least for a time, was the place where you could go to compare your own private perceptions of reality with the so-called objective view of reality that was accepted and approved in your society».¹⁶

¹³ P. Dragoni, *Accesible à tous: la rivista «Museion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni Trenta del Novecento*, in «Il capitale culturale», vol. 15, 2015, pp. 194-202.

¹⁴ *Ivi*, p. 205.

¹⁵ D. F. Cameron, *The Museum, a Temple or the Forum*, in «Curator», XVI/1, 1971, p. 11.

¹⁶ *Ivi*, p. 17. Traduzione mia: «Abbiamo creato grandi musei d'arte che riflettevano il patrimonio della cultura borghese e aristocratica, escludendo la cultura popolare o folkloristica. Ma, anche a fronte di questi difetti o limiti, i segmenti della società che avevano

Cameron credeva però che i musei dovessero avere un ruolo diverso, che identificava nel *forum*: luoghi di confronto, sperimentazione e dibattito riguardanti le questioni sociali, politiche e morali della contemporaneità, la cui abilità sta nello stimolare il dialogo, educare la comunità e promuovere un cambiamento sociale.¹⁷ Come sottolinea Janet Marstine, studiosa e consulente di etica museale, nei musei « [...] things are more than just things; museum narratives construct national identity and legitimize groups».¹⁸ Proprio per questo motivo, i luoghi di cultura non possono svolgere solamente un ruolo passivo nei confronti dei visitatori, ma devono anche assumersi la responsabilità di essere educatori, come afferma Robert Sullivan¹⁹, direttore associato del *Public Programs* al Museo nazionale di Storia naturale al Smithsonian Institution. Egli afferma che i musei, in quanto istituzioni culturali e educative, svolgono un ruolo fondamentale come agenti di cambiamento. Attraverso la selezione e la conservazione di artefatti, opere e documenti, definiscono ciò che è ritenuto valido come testimonianza del passato e del presente, influenzando di conseguenza la società: «Through their presentation and interpretation of this evidence, museums define not only what is memorable but also how it is to be remembered».²⁰

La crisi identitaria di cui parla Cameron ancora non si è risolta, anche se molti musei stanno cercando di diventare sempre più *forum*, e meno templi, abbracciando il loro ruolo di educatori. Nonostante l'articolo sia stato scritto più di mezzo secolo fa, è interessante notare come Cameron avesse già

il potere di farlo creavano almeno dei musei che erano i templi in cui racchiudevano le cose che ritenevano significative e preziose. Il pubblico generalmente accettava l'idea che se era nel museo, non solo era reale ma rappresentava uno standard di eccellenza. Se il museo diceva che questo o quello era così, allora era una dichiarazione di verità. Il museo, almeno per un certo periodo, è stato il luogo in cui si poteva confrontare la propria percezione privata della realtà con la visione oggettiva e soi-disant della realtà che era accettata e approvata dalla società».

¹⁷ Chinnery, *Temple or Forum? On New Museology and Education for Social Change*, cit., p. 269.

¹⁸ J. Marstine, *New Museum Theory and Practice: an introduction*, New Jersey 2006, p. 2. Traduzione mia: «le cose sono più che semplici oggetti; le narrazioni museali costruiscono l'identità nazionale e legittimano i gruppi».

¹⁹ « [...] museums are moral educators and must speak with confidence and competence on such ethical issues as gender and race equity» in R. Sullivan, *Evaluating the Ethics and Consciences of Museums*, in *Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*, a cura di G. Anderson, Lanham 2012, p. 257.

²⁰ Sullivan, *Evaluating the Ethics and Consciences of Museums*, cit., pp. 257-258. Traduzione mia: «Attraverso la presentazione e l'interpretazione di queste prove, i musei definiscono non solo ciò che è memorabile, ma anche come deve essere ricordato».

denunciato una situazione museale critica, ancora oggi irrisolta, ossia il rivolgersi solo a una determinata fetta della comunità, che di conseguenza porta a una mancanza di inclusività, argomento che verrà ripreso nel dettaglio nel prossimo sottoparagrafo.

«Museums and art galleries, like the majority of other established cultural institutions, must institute reform and create an equality of cultural opportunity. Society will no longer tolerate institutions that either in fact or in appearance serve a minority audience of the elite. As public funds in support of these institutions increase, the public will demand its right to more than it has now. [...] Museums must build the collections that will tell us tomorrow who we are and how we got there. After all, that's what museums are all about».²¹

1.1 «Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità...»

Il 24 agosto 2022, a Praga, durante l'Assemblea Generale Straordinaria di ICOM, è stata approvata la nuova definizione di museo:

«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».²²

Eseguendo un confronto con la precedente definizione²³, entrata in vigore a Vienna nel 2007, possiamo notare numerosi cambiamenti e l'introduzione di alcuni elementi ricorrenti nel dibattito museologico.

²¹ Cameron, *The Museum, a Temple or the Forum*, cit., pp. 23-24. Traduzione mia: «I musei e le gallerie d'arte, come la maggior parte delle altre istituzioni culturali consolidate, devono attuare una riforma e creare un'uguaglianza di opportunità culturali. La società non tollererà più istituzioni che, di fatto o in apparenza, servono un pubblico minoritario di élite. Man mano che i fondi pubblici a sostegno di queste istituzioni aumenteranno, il pubblico chiederà di avere diritto a più di quanto ha ora. [...] I musei devono costruire le collezioni che domani ci diranno chi siamo e come ci siamo arrivati. Dopotutto, è questo il senso dei musei».

²² *Museo*, in ICOM, Praga 2022, <<https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/>>.

²³ «Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed

Nel primo periodo si riprendono le caratteristiche identitarie e le funzioni del museo – universalmente riconosciute – con delle piccole modifiche, tra cui l’inserimento del concetto di ‘interpretazione’, che mira a sottolineare il lavoro di studio, descrizione, rielaborazione e mediazione dei significati del patrimonio culturale che viene comunicato al pubblico. Nel secondo, invece, troviamo delle nuove parole chiave, che rispecchiano le esigenze della società contemporanea:

- *l’accessibilità e l’inclusività;*
- *la promozione e il rispetto della diversità e della sostenibilità;*
- *l’adozione di un comportamento etico e professionale nello svolgere le proprie funzioni;*
- *la partecipazione della comunità e la condivisione delle proprie conoscenze e competenze;*
- *la promozione di un’offerta ampia e diversificata, che permetta di educare, svagarsi, riflettere e condividere.²⁴*

Nonostante la nuova definizione ICOM sia recente, le questioni sopra riportate sono presenti nel dibattito museologico e nella coscienza dei professionisti museali già da molti anni. Ad esempio, il 27 ottobre 2005 è stata sottoscritta la *Convenzione di Faro* dal Consiglio d’Europa, che riconosce l’accesso all’eredità culturale come un diritto di qualsiasi individuo. Nell’art. 1, tra gli obiettivi della Convenzione, si enuncia il ruolo dell’eredità culturale nella costruzione di una società pacifica e democratica, nei processi di sviluppo sostenibile e nella promozione della diversità culturale. Quindi già all’epoca si era sottolineata l’importanza che l’eredità culturale fosse accessibile a tutti e tutte e che debba rappresentare la diversità culturale.²⁵ Di fondamentale importanza per la nuova definizione di museo è stata anche la 25° Conferenza Generale di ICOM a Kyoto nel 2019, durante la quale è stato affrontato il tema *Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition*. La conferenza ha fornito un’opportunità per discutere di come i musei possano meglio soddisfare le

immateriali dell’uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto».

²⁴ *Approvata a Praga la nuova definizione di museo ICOM*, in ICOM, 24 agosto 2022, <<https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-scelta-la-proposta-finale-che-sara-votata-a-praga-2/>>.

²⁵ *Convegno quadro del consiglio d’Europa sul valore dell’eredità culturale per la società*, a cura di Consiglio d’Europa, Faro 2005.

nuove aspettative della società e contribuire alla costruzione di un futuro sostenibile.²⁶

Consapevoli che il cambiamento non accade da un giorno all'altro, i teorici si domandano se questo possa effettivamente avvenire o meno.

Da una parte si trova la posizione più scettica, di coloro che pensano che il museo non possa cambiare, per i quali: gli allestimenti verranno sempre organizzati secondo un punto di vista evoluzionistico; le opere provenienti da culture non occidentali verranno sempre viste attraverso valori culturali occidentali; le nuove tecnologie verranno utilizzate per distrarre il visitatore dal riflettere sull'autenticità e l'autorità del museo; per trattare tematiche più sensibili verranno realizzate mostre temporanee, in modo che non vengano apportati cambiamenti a lungo termine all'interno del museo stesso; i curatori prenderanno sempre le decisioni più importanti, lasciando poca autonomia ai servizi educativi e prestando poca attenzione alle volontà dei pubblici; i *visitor studies* rimarranno quantitativi, e non diventeranno qualitativi, perché i risultati verranno usati per offrire delle statistiche a chi finanzia e gestisce l'istituzione e non per dimostrare come i visitatori possano essere attivi all'interno del museo.

Si parla, quindi, di un museo che anziché comunicare diverse prospettive e punti di vista, preferisce continuare a generare un consenso generale tra il suo pubblico, senza mai prendere una vera e propria posizione in relazione a questioni più sensibili.²⁷

Dall'altra parte, ci sono altri teorici che credono che il museo possa cambiare e che pian piano lo stia facendo. Si tratta di studiosi che credono nell'affermarsi del cosiddetto *post-museum*, concetto coniato da Eileen Hooper-Greenhill nella monografia *Museums and the Interpretation of Visual Culture*.²⁸ Il *post-museum* cerca una collaborazione attiva con la sua comunità, riconoscendo che chi visita non è un semplice consumatore passivo; infatti, al posto di parlare a un pubblico di massa, ascolta e risponde di conseguenza ai bisogni di gruppi

²⁶ *Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition*, atti della 25° conferenza generale ICOM (Kyoto 2019), Kyoto 2019, p. 11.

²⁷ Marstine, *New Museum Theory and Practice: an introduction*, cit., p. 26.

²⁸ E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londra 2000.

Eileen Hooper-Greenhill è direttore della ricerca del dipartimento dei *Museum Studies* all'Università di Leicester e direttore del *Research Centre for Museums and Galleries*.

diversificati, incoraggiandoli a diventare partecipanti attivi all'interno del discorso museale. Il *post-museum* non evita di trattare questioni ostiche, ma si impegna a esporre i conflitti e le contraddizioni, cercando il confronto e il dialogo. L'istituzione guarda gli oggetti museali a partire da diversi punti di vista e riconosce che il loro significato cambia con il tempo e il contesto; inoltre, cerca di delineare connessioni con ciò che conserva per i posteri e le questioni sociali al centro del dibattito pubblico contemporaneo, in modo da avere una rilevanza sociale.²⁹ Vuole essere un luogo in cui si combattono le disuguaglianze sociali, a favore di una maggiore comprensione, per questo rappresenta identità multiple e in continuo cambiamento.³⁰

Studiosi e curatori che credono nel *post-museum* vogliono condividere il loro potere con la comunità, iniziando un dialogo sempre più aperto e costruendo relazioni con persone che devono ancora lottare per i propri diritti.³¹ È interessante notare come non ci sia più solo l'opera d'arte al centro dell'interesse di queste istituzioni, ma la stessa persona diventa protagonista degli obiettivi del museo: lavorare per e con tutti e tutte a prescindere dalle differenze.³²

Anche Richard Sandell, professore alla *School of Museum Studies* all'Università di Leicester e co-direttore del *Research Centre for Museums and Galleries*, sottolinea come effettivamente i nuovi musei cerchino un contributo più attivo da parte della comunità e una maggiore partecipazione ai processi decisionali.³³

Il concetto di inclusione, che viene promosso sia dalla nuova definizione di museo di ICOM che dall'idea di *post-museum*, viene ripreso anche nella pubblicazione *Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society*, in cui si afferma che i musei sono istituzioni che «[...] seek to represent the natural and cultural diversity of humanity, playing an essential role in the protection, preservation and transmission of heritage».³⁴

²⁹ Janes, Sandell, *Museum Activism*, cit., p. 48.

³⁰ Marstine, *New Museum Theory and Practice: an introduction*, cit., p. 19.

³¹ *Ivi*, p. 27.

³² P. Samis, M. Michaelson, *Creating the Visitor-Centered Museum*, Londra 2016.

³³ R. Sandell, *Museums, Society, Inequality*, Londra 2002.

³⁴ *Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society*, Parigi 2015, p. 7. Traduzione mia: «[...] cercano di

Nella *Prefazione* la direttrice generale dell'UNESCO Irina Bokova – in carica dal 2009 al 2017 – evidenzia l'importanza dei musei come spazi per l'educazione, il dialogo e il rispetto per se stessi e gli altri, offrendo l'opportunità di accrescere la creatività e l'immaginazione³⁵. Anche Richard Sandell evidenzia il ruolo fondamentale e soprattutto determinante dei musei nei confronti dell'opinione pubblica:

« [...] heritage sites and galleries are entangled with human rights in ways that are often unacknowledged and poorly understood. Through their displays and exhibitions, their interpretation, promotional activities, educational programmes, events, tours and other forms direct engagement with visitors, they construct, publicly present and disseminate narratives that have implications for the ways in which human rights are experienced, continually sought and fought for, realized and refused».³⁶

Proprio per questo motivo le istituzioni culturali dovrebbero avere l'obbligo di supportare l'avanzamento dei diritti umani per tutti e tutte, anche se spesso non si rendono conto del potere che possiedono nel contribuire a processi più ampi, come il cambiamento sociale e politico.

Nel 1998, in *Museum ad Agents of Social Inclusion*, Sandell sottolinea come i musei a suo avviso rappresentino un'esclusione istituzionalizzata, dal momento in cui favoriscono l'accesso a un'élite ben precisa – sia da un punto di vista dei pubblici, che da un punto di vista lavorativo: a chi si riconosce nell'essere uomo cis, bianco, abile ed etero. Di conseguenza il museo non racconta le storie degli altri gruppi di persone, che in questo modo non si sentono coinvolti e presi in considerazione. Il museo che fallisce nel raccontare

rappresentare la diversità naturale e culturale dell'umanità, svolgendo un ruolo essenziale nella protezione, nella conservazione e nella trasmissione del patrimonio».

³⁵ *Ivi*, p. 5.

³⁶ R. Sandell, *Museums, Moralities and Human Rights*, Londra 2017. Traduzione mia: «[...] i siti e le gallerie del patrimonio sono legati ai diritti umani in modi spesso non riconosciuti e poco compresi. Attraverso le loro esposizioni e mostre, l'interpretazione, le attività promozionali, i programmi educativi, gli eventi, le visite e altre forme di coinvolgimento diretto con i visitatori, essi costruiscono, presentano pubblicamente e diffondono narrazioni che hanno implicazioni per i modi in cui i diritti umani sono vissuti, continuamente ricercati e combattuti, realizzati e rifiutati».

le altre 'minoranze', non solo nega loro l'accesso, ma trasmette anche un'immagine che rafforza i pregiudizi e le pratiche discriminatorie.³⁷

In *Museums, Moralities and Human Rights*, Sandell si occupa proprio di indagare come le istituzioni culturali abbiano la possibilità di «reinforce, challenge or potentially reconfigure prevailing normative ideas about right and wrong, good and bad, fairness and justice». Un museo normalmente prende determinate decisioni attraverso le narrazioni che costruisce, ad esempio quali gruppi sociali sono inclusi o quali sono esclusi o emarginati, in che modo vengono rappresentati, e queste scelte poi contribuiscono a plasmare valori sociali, riflessioni e idee in chi visita l'istituzione.³⁸

Il museo, quindi, non è solo luogo di conoscenza, incontro e dialogo; può e deve accogliere, come missioni primarie, anche la giustizia sociale e l'agire per il cambiamento. Solo in questo modo potrà effettivamente avere un ruolo rilevante ed essere considerato come tale dai suoi pubblici.³⁹

Ci si domanda, quindi, come possa il museo contribuire a riconfigurare i confini tra coloro che hanno pieni diritti e possono esercitarli, e coloro che invece devono combattere ogni giorno per ottenerli, come possa essere più inclusivo. A riguardo Sandell scrive che il museo, nel rappresentare le storie e le culture di gruppi minoritari, potrebbe «affirm community identity, generate increased self-esteem amongst individuals and help to promote tolerance and understanding within the wider society».⁴⁰

Kevin Coffee, museologo e archeologo, afferma che, per considerare l'inclusione come un obiettivo generale del museo, bisognerebbe innanzitutto studiare la specificità della diversità sociale all'interno del proprio territorio

³⁷ R. Sandell, *Museum as Agents of Social Inclusion*, in «Museum Management and Curatorship», 17/4, 1998, pp. 407-408. Traduzione mia: «rafforzare, sfidare o potenzialmente riconfigurare le idee normative prevalenti su ciò che è giusto e sbagliato, buono e cattivo, equità e giustizia». Nonostante la scrittura di questo articolo risalga a una ventina di anni fa, le sue parole sono ancora oggi attuali e lo conferma ICOM, che nel 2020 ha dedicato l'*International Museum Day* (18 maggio) ai temi della diversità e l'inclusione nell'ottica di musei per l'uguaglianza.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ R. R. Janes, R. Sandell, *Museum Activism*, cit., p. 47.

⁴⁰ Sandell, *Museum as Agents of Social Inclusion*, cit., pp. 410-411. Traduzione mia: «affermare l'identità della comunità, generare una maggiore autostima tra gli individui e contribuire a promuovere la tolleranza e la comprensione all'interno della società in generale».

per meglio comprendere il ruolo potenziale del museo in riferimento alla società che lo circonda.⁴¹

In tempi più recenti, la tematica dell'inclusione ritorna anche durante la Giornata Internazionale dei Musei 2020, il cui tema era proprio *Musei per l'eguaglianza: diversità e inclusione*. La volontà era stimolare i musei a pensare a un contributo più concreto per la promozione dell'inclusione, il contrasto di fenomeni di emarginazione e il superamento di stereotipi, in modo da raggiungere pubblici multipli, che solitamente non si sentono rappresentati.⁴² Si dimostra, quindi, come i musei stanno effettivamente lavorando come «[...] agents of social regeneration to deliver positive social outcomes to defined audiences, often through direct contact and ongoing project work with small groups of people who are considered to be disadvantaged, socially excluded, or living in poverty». Lo scopo del museo non è semplicemente quello di creare un pubblico particolare, ma piuttosto di dimostrare il suo potenziale e la sua capacità nel contribuire direttamente alla lotta contro l'esclusione sociale.⁴³

1.1.1 Alcuni esempi di progetti in favore di una maggiore inclusione sociale

Di seguito si menzionano alcune pratiche museali volte all'inclusione sociale e alla convivenza di diversi pubblici⁴⁴, proposte da musei che hanno sentito il bisogno di rivolgersi alle proprie comunità, e non solo a una piccola parte, dimostrandosi così agenti di cambiamento. Si evidenzia che alcuni di questi progetti sono stati temporanei e non hanno comportato cambiamenti tangibili nella museologia e nella museografia. Tuttavia, i casi seguenti ci offrono l'opportunità di osservare come le istituzioni culturali stiano avanzando verso

⁴¹ K. Coffee, *Cultural inclusion, exclusion and the formative roles of museums*, in «Museum Management and Curatorship», 23/3, 2008, p. 271.

⁴² Per approfondire la giornata: <<https://im.d.icom.museum/past-editions/2020-museums-for-equality-diversity-and-inclusion/>>.

⁴³ Sandell, *Museum as Agents of Social Inclusion*, cit., pp. 412-413. Traduzione mia: «[...] agenti di rigenerazione sociale per fornire risultati sociali positivi a un pubblico definito, spesso attraverso il contatto diretto e il lavoro di progetto continuo con piccoli gruppi di persone considerate svantaggiate, socialmente escluse o che vivono in povertà».

⁴⁴ Si parla di 'pubblici', poiché non si può considerare un unico e monolitico gruppo, dato che esso è composto da diverse categorie di utenti. Inoltre, questo termine riflette l'inclusività che i musei stanno attivamente perseguendo.

il cambiamento, stimolando la riflessione e adottando posizioni su tematiche sociali rilevanti.

Uno dei temi più divisivi all'interno dell'opinione pubblica degli ultimi tempi sono le politiche migratorie; un tema così polarizzante che, tra il 2016 e il 2017, il risultato di diverse elezioni politiche sia in Europa che negli Stati Uniti d'America, con la conseguente salita al potere di Donald Trump, è stato determinato anche dal modo in cui i candidati proponevano di risolvere la questione, andando a rafforzare politiche anti-migratorie e anti-rifugiati.⁴⁵

Nel 2017, ad esempio, a seguito dell'ordine esecutivo del presidente Donald Trump che vietava a cittadini provenienti da sette stati a maggioranza musulmana di entrare negli Stati Uniti, il MoMA di New York – contrario a questa decisione – fece sentire la sua voce attraverso una grande protesta.

Mise in esposizione opere d'arte contemporanea provenienti dall'Iran, Iraq e Sudan, i cui cittadini erano stati banditi, modificando così l'allestimento della collezione permanente al quinto piano, interrompendo la narrazione che andava dal modernismo occidentale alla Seconda Guerra mondiale.

Vicino ad ogni opera si poteva leggere la seguente didascalia:

«This work is by an artist from a nation whose citizens are being denied entry into the United States, according to a presidential executive order issued on January 27, 2017. This is one of several such artworks from the Museum's collection installed throughout the fifth-floor galleries to affirm the ideals of welcome and freedom as vital to this Museum, as they are to the United States».⁴⁶

Si è trattato di una grande presa di posizione da parte del museo che fino ad allora non aveva mai deciso di rimuovere dipinti di importanti artisti, quali

⁴⁵ Janes, Sandell, *Museum Activism*, cit., p. 47.

⁴⁶ J. Farago, *MoMa takes a stand: art from banned countries comes center stage*, in «The New York Times», 3 febbraio 2017. Traduzione mia: «L'opera è di un artista proveniente da una nazione ai cui cittadini è stato negato l'ingresso negli Stati Uniti, in base a un ordine esecutivo presidenziale emesso il 27 gennaio 2017. Questa è una delle numerose opere d'arte della collezione del Museo installate nelle gallerie del quinto piano per affermare gli ideali di accoglienza e libertà che sono vitali per questo Museo e per gli Stati Uniti».

Picasso, Matisse, Boccioni, Picabia, e molti altri, in favore di artisti raramente esposti nelle principali istituzioni.⁴⁷

Sempre inerente all'argomento delle politiche migratorie, ma con un progetto completamente diverso, si menziona l'iniziativa *Altri Sguardi*, proposta a Palazzo Grassi a Venezia. Si tratta di un progetto di mediazione culturale rivolta a persone rifugiate e migranti, avviato nel 2019. L'obiettivo è quello di condividere le proprie esperienze e storie, vivendo il museo come un luogo di incontro tra individui diverse. L'idea è di creare un dialogo tra le opere d'arte, i visitatori e i mediatori, col fine di generare nuove prospettive e connessioni. Dopo una serie di incontri per conoscere le opere del palazzo e capire come sviluppare interpretazioni personali, il percorso prevede la presentazione della collezione a chi visita l'istituzione attraverso la rilettura e la riflessione dei lavori selezionati.⁴⁸

Altre tipologie di ostacoli alla fruizione possono essere poste dalle barriere architettoniche, che colpiscono persone con disabilità fisiche e/o mentali, coinvolgendo anche coloro che sono affetti da malattie. Fra i nuovi obiettivi del museo, ispirati alla nuova definizione dell'ICOM, figura anche l'accessibilità.⁴⁹ Questa non si limita solo a consentire ai visitatori di accedere al museo e spostarsi agevolmente al suo interno, ma include anche la possibilità di interagire con le opere d'arte.⁵⁰ Un esempio pratico è *Dance Well*, un progetto di danza inclusiva rivolto alle persone con Parkinson e alle loro famiglie, comprese quelle con un'età tra i quaranta e i settanta anni, promosso dai Musei Civici di Bassano Del Grappa e attivo dal 2015.⁵¹ La cornice artistica è uno degli elementi distintivi di questo progetto, che si differenzia da palestre o ambienti di riabilitazione, diventando una fonte di ispirazione. Questo progetto ha dimostrato di rispondere efficacemente alle esigenze di questa

⁴⁷ Si nota come ci sia sempre l'esclusione di qualcuno in favore di qualcun altro. In questo caso importanti artisti provenienti da paesi quali Iran, Iraq, Sudan, non avevano mai avuto la stessa importanza di artisti occidentali in un Museo così riconosciuto come il MoMa.

⁴⁸ *Altri Sguardi*, <<https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/altri-sguardi-2021>>.

⁴⁹ Cfr. nuova definizione ICOM soprariportata.

⁵⁰ Per approfondire l'argomento dell'accessibilità: A. M. Miglietta, *Il museo accessibile: barriere, azioni e riflessioni*, in «Museologia scientifica», no. 11, 2017, pp. 11-30; M. C. Ciaccheri, F. Fornasari, *Il museo per tutti. Buone pratiche di accessibilità*, Molfetta 2022; *Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale*, a cura di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2008.

⁵¹ Per approfondire: <<https://www.dancewell.eu/it/>>.

comunità, migliorandone il benessere fisico e psicologico e creando un senso di appartenenza. Danzare nei musei è considerato un atto politico che coinvolge attivamente i pubblici, in particolare un gruppo specifico, e favorisce il senso di comunità, trasformando il museo in un luogo di significato. Inoltre, il progetto ha intersecato il suo percorso con *Migrant Bodies Moving Borders*, un'iniziativa volta a includere persone rifugiate e migranti, invitati a partecipare alle lezioni del progetto e a condividere esperienze con i membri della comunità locale. Ciò evidenzia come forme di fruizione partecipata nei musei possano promuovere iniziative politiche a favore delle minoranze e del benessere sociale. Questi progetti si estendono oltre i confini fisici dei musei, generando un vero cambiamento sociale e innovando l'inclusione artistica e politica nelle comunità locali.⁵² Si tratta di un approccio inclusivo che non si basa esclusivamente sulle opere d'arte, ma coinvolge l'istituzione stessa; a differenza di progetti successivi, in cui le opere d'arte sono parte integrante, qui i ballerini di *Dance Well* ritrovano il piacere e la bellezza del movimento corporeo circondati da dipinti, sculture e installazioni.

In relazione a un altro gruppo spesso emarginato e invisibilizzato, quello dei *clochard*, va menzionato il progetto *Hidden Danish Stories*, promosso dal *Danish Welfare Museum*, situato nel vecchio ospizio per poveri e lavoratori di Svendborg, a partire dal 2016. Il museo conserva oggetti databili dal 1872 al 1974, quando l'istituzione era ancora in uso, che permettono di avere una visione della vita all'interno di questi luoghi, fatta da storie di persone senza fissa dimora, di abuso di alcol, stigmatizzazione, abbandono e abuso fisico. Tuttavia, non si conosce nulla dell'aspetto emotivo delle persone che frequentavano questo luogo ed è proprio ciò che il museo vuole indagare. Il progetto prevedeva di connettere tra di loro storie di povertà e vulnerabilità attraverso il tempo. Dal momento che le persone povere dell'epoca non sono più vive per raccontare ciò che hanno provato, il museo ha deciso di collaborare con un'organizzazione di persone senza fissa dimora, in modo che potessero far sentire la propria voce. Il risultato del progetto ha previsto la creazione di dodici piccoli documentari, che forniscono all'utente informazioni riguardanti la povertà, il non possedere una casa e la

⁵² S. Franco, G. Giannachi, *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, Venezia 2021, pp. 61-69.

vulnerabilità che ciò comporta attraverso un punto di vista non solo storico-sociale, ma anche emotivo.⁵³

I progetti citati rappresentano solo una piccola frazione di buone pratiche che si stanno gradualmente sviluppando in numerosi musei, a supporto e sostegno di diverse comunità e argomenti. È importante notare che i progetti temporanei sono più facilmente realizzabili poiché non comportano modifiche permanenti all'interno del museo. Tuttavia, ciò che serve sono cambiamenti duraturi che effettivamente apportino un'impronta significativa. In ogni caso, questi esempi permettono di mettere in luce come tali istituzioni possano – e debbano – promuovere la diversità, diventare inclusive e coinvolgere attivamente tutte le comunità di riferimento.

1.2 Il museo *queer-inclusive*

A seguito di questa premessa generale, la ricerca si focalizza ora sull'inclusione e la valorizzazione della comunità LGBTQIA+ all'interno dei musei. Numerosi studi evidenziano l'assenza di temi e storie *queer* nei musei e come questa esclusione abbia un impatto negativo sulle persone LGBTQIA+, sulle loro famiglie e sui loro sostenitori.⁵⁴ Ad esempio, in un'analisi condotta da Joe Heimlich e Judy Koke⁵⁵, i partecipanti hanno sottolineato l'importanza di includere la comunità LGBTQIA+ nelle istituzioni culturali. A partire dalle proprie esperienze, hanno fornito spunti su ciò che i musei dovrebbero fare e a cosa dovrebbero prestare attenzione quando si parla di comunità *queer*. Dallo studio è emerso che i partecipanti non si sentono rappresentati nel contesto e nel contenuto delle istituzioni culturali dal momento in cui manca un legame personale con gli oggetti esposti.⁵⁶

⁵³ J. W. Rasmussen, *Revealing hidden stories at the Danish Welfare Museum: a collaborative history*, in *Museums and Social Change. Challenging the Unhelpful Museum*, a cura di A. Chynoweth et al., Londra 2020, pp. 49-62.

Per vedere il prodotto finale: <<http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/>>.

⁵⁴ N. Sullivan, C. Middleton, *Queering the Museum*, New York 2020, p. 18.

⁵⁵ Joe E. Heimlich è professore presso la School of Environment and Natural Resources della Ohio State University e ricercatore associato presso l'Institute for Learning Innovation di Edgewater. Judy Koke è vicedirettrice del settore Istruzione e programmi pubblici presso la Art Gallery of Ontario di Toronto e ricercatrice e direttrice dello Sviluppo Professionale presso l'Institute for Learning Innovation.

⁵⁶ J. Heimlich, J. Koke, *Gay and Lesbian Visitors and Cultural Institutions: Do They Come? Do They Care? A Pilot Study*, in «Museums & Social Issues», 3/1, pp. 93-104.

In merito a questo sentimento di esclusione, il filosofo Charles Taylor spiega che una persona può subire un vero e proprio danno se la società in cui vive lo misconosce o non lo riconosce affatto.⁵⁷ Anche la storica dell'arte Anna Conlan sostiene che l'omissione di queste persone dai musei non porta semplicemente alla marginalizzazione, ma «it formally classifies certain lives, histories, and practices as insignificant, renders them invisible, marks them as unintelligible, and thereby casts them into the realm of the unreal».⁵⁸

È solo a partire dal ventesimo secolo che la società ha iniziato a cambiare il suo modo di approcciare la sessualità, il sesso e l'identità di genere; tuttavia, i musei e le gallerie hanno cominciato a trattare queste tematiche in maniera provocatoria e significativa solo dal 1990.⁵⁹ La mancata trattazione di questi temi non è dovuta a una assenza di materiali o documenti storici che narrano la sessualità, il sesso e l'identità di genere, così come non è dovuta alla mancanza di artisti *queer*. Alcuni dei musei più importanti, tra cui il British Museum di Londra, il Museo Archeologico Nazionale a Napoli e il Boston Museum of Fine Arts, possiedono da tanti secoli nelle loro collezioni opere rappresentanti atti sessuali, anche tra persone dello stesso sesso, che fino a poco tempo fa erano ancora nascoste ed emarginate.⁶⁰

Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, che è sede del cosiddetto *Gabinetto segreto*, conserva circa 250 reperti a soggetto erotico rinvenuti durante gli scavi archeologici di Ercolano (1738) e Pompei (1748). Fin da subito questi oggetti vennero separati dagli altri artefatti ritrovati, alimentando il mito di una Pompei lasciva e corrotta. All'inizio del XIX secolo, vennero nascosti in una stanza, alla quale solo poche persone potevano accedere; nacque così il *Gabinetto Segreto degli oggetti osceni*. A partire dal 2000 la collezione è stata riaperta al pubblico.⁶¹ Il ritrovamento di tali reperti ha

⁵⁷ C. Taylor, *The Politics of Recognition*, in *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, a cura di C. Taylor et al., Princeton 1994, p. 25.

⁵⁸ A. Conlan, *Representing Possibility: Mourning, Memorial and Queer Museology*, in *Gender, Sexuality and Museums*, a cura di A. K. Levin et al., New York 2010, p. 257. Traduzione mia: «classifica formalmente certe vite, storie e pratiche come insignificanti, le rende invisibili, le marchia come incomprensibili e le proietta così nel regno dell'irreale».

⁵⁹ S. Frost, *Secret Museum. Hidden Histories of Sex and Sexuality*, in «Museum & Social Issues», vol. 3, no. 1, Spring 2008, pp. 29-30.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Il Gabinetto segreto. Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, AA.VV., Milano 2019.

Gli "infami monumenti" del Gabinetto Segreto. Storia di una collezione, in «Sussidi del MANN».

sollevato una questione cruciale per i musei: come trattare lo studio e l'esposizione di oggetti sessualmente espliciti, generando diverse questioni morali, politiche e logistiche. L'istituzione del *Gabinetto segreto*, sia come luogo fisico sia come concetto⁶², ha introdotto un dualismo: da un lato, ha segnato le strategie espositive legate agli oggetti sessuali attraverso la loro emarginazione; dall'altro, ha garantito che tali oggetti fossero catalogati e studiati da individui considerati 'incorruttibili'. Sebbene il *Gabinetto segreto* abbia a lungo ostacolato l'esibizione di questi oggetti a un pubblico più ampio, esso ha al contempo fornito uno spazio per la preservazione di tali reperti preziosi. Oggi, quindi, il compito principale consiste nell'affrontare tali reperti nel modo più equo possibile, decostruendo l'approccio eteronormativo utilizzato finora e riconoscendo il loro valore e ruolo.⁶³

A questo proposito, James H. Sanders III, professore del Dipartimento di *Arts Administration, Education, and Policy* all'Ohio State University, nel suo articolo *Queering the Museums*, sottolinea come il museo sia stato storicamente utilizzato come strumento di eteronormatività. Questo processo egemonico normalizza l'eterosessualità come unico orientamento sessuale naturale possibile e presuppone che tutti e tutte siano eterosessuali 'per natura'.⁶⁴ Sanders invita storici dell'arte, critici, educatori e studiosi a reinventare il museo come un'istituzione responsabile e reattiva che rispetta e promuove i diritti umani attraverso le sue rappresentazioni.⁶⁵ Questo luogo dovrebbe essere il punto di partenza per un progressivo cambiamento sociale⁶⁶, che tuttavia potrebbe rischiare di essere interpretato come omonormatività. Quest'ultima rappresenta una politica che non contesta i presupposti eteronormativi dominanti, ma li sostiene, offrendo alle persone LGBTQIA+ un

⁶² Il *Gabinetto segreto* di Napoli non era l'unico esistente. Famoso è anche il *Secretum* del British Museum, ma ne sono esistiti molti altri conosciuti con il nome *secret museum*.

⁶³ J. Tyburczy, *Sex Museum. The Politics and Performance of Display*, Chicago 2016, pp. 26-29.

⁶⁴ *Eteronormatività*, in *European Institute for Gender Equality*.

Cfr. A. G. Yep, *The violence of heteronormativity in communication studies: Notes on injury, healing, and queer world-making*, in «Journal of homosexuality», 45, 2003, pp. 11-59; L. Berlant, M. Warner, *Sex in public*, in «Critical Inquiry», vol. 24, no. 2, p. 548.

⁶⁵ J. H. Sanders III, *Queering the Museums*, in «Culture Work. A Periodic Broadside for Arts and Culture Workers», vol. 11, no. 1, aprile 2007.

⁶⁶ Sanders III, *Queering the Museums*, cit., p. 4.

posto centrale che, in realtà, è solo superficiale.⁶⁷ Avviene anche nel momento in cui gli stessi membri della comunità LGBTQIA+ marginalizzano ed escludono persone all'interno della stessa.⁶⁸ L'obiettivo è quindi evitare di cadere nella trappola dell'omonormatività e di decostruire il paradigma dell'eteronormatività attraverso un approccio *queer*. In questo senso, Margaret Middleton, progettista di mostre e consulente a sostegno della pratica museale inclusiva, scrive che i musei hanno la responsabilità di opporsi alla narrativa dominante, «to choose queer inclusion».⁶⁹

A partire da queste dichiarazioni, si analizzano le possibili strategie che i musei possono adottare per introdurre l'inclusione *queer*. Si evidenzia che non esiste una tecnica migliore rispetto l'altra, ognuna di queste ha i suoi pregi e i suoi difetti riportati di seguito in modo sintetico.⁷⁰

Ad esempio, J. H. Sanders scrive che si potrebbe iniziare a tracciare «how museums are addressing shifting social attitudes and legal sanctions regarding queer subjects – research not only on late 20th and early 21st century curatorial practices, but also involving institutional employment policies, or trustee readings of representational responsibilities». Inoltre, propone ai curatori di iniziare a utilizzare «existing research in their writing, and in re-labeling public presentation of works by non-heterosexually identified artists in their collections».⁷¹ La sfida per i musei diventa quindi comprendere come portare alla luce storie represses e ignorate, scegliendo la terminologia più

⁶⁷ L. Duggan, *The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism*, in *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, a cura di R. Castronovo, D. D. Nelson, Durham 2004, pp. 175-194.

⁶⁸ Frequentemente, i progetti o le mostre che riguardano la comunità LGBTQIA+ si concentrano esclusivamente su uomini bianchi, cisgender e normodotati, escludendo donne lesbiche, persone transgender, persone intersessuali, persone con disabilità fisiche. È importante prestare attenzione affinché l'approccio all'inclusione non escluda altre categorie. Per approfondire il tema: A. Levin, *Unpacking Gender: Creating Complex Models for Gender Inclusivity*, in *Museums, Equality and Social Justice*, a cura di R. Sandell e E. Nightingale, Londra 2012, pp. 156-168.

⁶⁹ M. Middleton, *The Queer-Inclusive Museum*, in «exhibition», agosto 2017, p. 80.

⁷⁰ *Ibidem*; R. Sandell, *Museums, Moralities and Human Rights*, Londra 2017; R. Mills, *Theorizing the Queer Museum*, in «Museums & Social Issues», vol. 3, no. 1, Spring 2008, p. 43.

⁷¹ Sanders III, *Queering the Museums*, cit., p. 4. Traduzione mia: «come i musei affrontano i mutevoli atteggiamenti sociali e le sanzioni legali nei confronti dei soggetti queer - ricerche non solo sulle pratiche curatoriali della fine del XX e dell'inizio del XXI secolo, ma anche sulle politiche occupazionali istituzionali o sulle letture fiduciarie delle responsabilità di rappresentazione»; «ricerca esistente nei loro scritti e nella rietichettatura della presentazione pubblica di opere di artisti non eterosessuali nelle loro collezioni».

adatta per descriverle. A tal proposito, Mills sostiene la necessità di abbandonare la retorica dell'*outing*, superando la semplice identificazione dei soggetti *queer* nella storia e concentrandosi piuttosto sui 'perché' e i 'come' della storia LGBTQIA+. ⁷² Allo stesso tempo, però, Sandell sottolinea che le istituzioni dovrebbero spiegare le ragioni per cui «same-sex love and desire is far less likely to be openly acknowledged in museums and galleries than the heterosexual equivalent», nonostante il riferimento esplicito alla sessualità di un individuo possa sembrare non necessario e riduttivo. ⁷³

Oltre alle pratiche sopracitate, un'altra strategia è la realizzazione di eventi o mostre temporanee incentrate su questo argomento, uno strumento prezioso per mettere in evidenza l'identità di persone *queer*, la loro storia, i loro diritti e la lotta politica. ⁷⁴ A tal proposito si possono individuare due tipologie di mostre: quelle che si occupano di identità di genere e comunità LGBTQIA+ a 360°, con un approccio intersezionale, che tiene conto del fatto che le identità sono stratificate e complesse, quindi il genere e la sessualità di una persona non formano la sua identità in tutta la sua interezza perché vi sono anche altri aspetti, come l'etnia, la religione, il suo background; e le esibizioni che, invece, si concentrano sull'individuazione e il racconto di una singola identità, rivolto che può comunque essere utile per aumentare la consapevolezza e la conoscenza sull'argomento, eliminando stereotipi e utilizzando tutte le risorse affinché vi sia un ampio resoconto dell'identità in discussione. ⁷⁵

Questa strategia, oltre alle problematiche previste per ogni mostra, quali fondi economici e l'approvazione del consiglio, ha due criticità ben definite, che potrebbero promuovere un'idea sbagliata sull'argomento. *In primis*, il fatto che la mostra sia per sua natura temporanea potrebbe trasmettere il messaggio che si tratta di un tema poco importante per il museo, che si decide di affrontare

⁷² R. Mills, *Queer is Here? Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Histories and Public Culture*, in «History Workshop Journal», vol. 62, no. 1, 2006, p. 261.

⁷³ Sandell, *Museums, Moralities and Human Rights*, cit., p. 84. Traduzione mia: «l'amore e il desiderio tra persone dello stesso sesso hanno molte meno probabilità di essere apertamente riconosciuti nei musei e nelle gallerie rispetto all'equivalente eterosessuale».

⁷⁴ Middleton, *The Queer-Inclusive Museum*, cit., pp. 81-82.; Mills, *Theorizing the Queer Museum*, cit., p. 43.

⁷⁵ N. Robert, *Getting Intersectional in Museum*, in «Museums & Social Issues», vol. 9, no. 1, Spring 2014, p. 25; B. Truijens, *Gender and LGBTQ in museums. Approaches for including gender and LGBTQ identities into the displays and narratives of temporary exhibitions*, tesi di specializzazione, University of Leiden, 2016-2017, pp. 14-15.

solo in determinati momenti dell'anno, soprattutto se inaugurata durante il mese del *Pride*.⁷⁶ A tal proposito si potrebbe parlare di *rainbow washing* – un'attività sociale o di marketing, che mira a promuovere un'immagine LGBTQIA+ *friendly* con l'unico scopo di migliorare l'immagine pubblica di un'organizzazione o azienda e aumentare il suo consenso presso i pubblici.⁷⁷ A meno che il museo non adotti altri comportamenti volti a una maggiore inclusione, è probabile che i visitatori *queer* non si sentano rappresentati solamente da una mostra temporanea, dal momento che le tematiche trattate diventerebbero effimere, come l'esibizione stessa. Come evidenzia il curatore Oliver Winchester, le attività a durata limitata a malapena toccano la superficie dell'argomento; possono essere pensate e realizzate nel migliore dei modi, ma non raggiungeranno mai lo stesso livello di allestimenti permanenti o progetti duraturi.⁷⁸

In secondo luogo, mostre così specifiche su un singolo soggetto rendono le questioni affrontate ancora una volta ghezzanti, in quanto isolano gli artisti e le loro opere sulla base del loro genere o della loro sessualità, senza creare una vera e propria inclusione con il resto delle collezioni.

Al contempo, è necessario sottolineare che le mostre offrono una maggiore visibilità a chi non ne ha mai avuta; la curatrice Maura Reilly sottolinea proprio questo concetto, scrivendo che, nonostante molte persone sperino che non ci sia più la necessità di eventi focalizzati esclusivamente su un argomento, come in questo caso il genere e/o la sessualità, questo momento non è ancora stato raggiunto. La parola chiave è proprio 'visibilità', in quanto senza mostre di questa tipologia, numerosi artisti e opere d'arte sarebbero ancora esclusi ed emarginati.⁷⁹

Infine, va considerato che trattare determinati argomenti nelle mostre temporanee risulta più agevole a causa della loro natura transitoria. Invece, includerli in un allestimento permanente richiede un approccio

⁷⁶ Middleton, *The Queer-Inclusive Museum*, cit., pp. 81-82.

⁷⁷ Spesso queste attività vengono proposte durante il *Pride Month* o durante *LGBT History Month*, periodi in cui vengono organizzate numerose iniziative sull'argomento, che durante il resto dell'anno non viene trattato con un impegno costante.

Per approfondire l'argomento *rainbow washing* leggere il seguente articolo: <<https://www.thedailybeast.com/lets-stop-buying-the-lgbt-rainbow?ref=scroll>> (14 aprile 2017).

⁷⁸ O. Winchester, *A Book With its Pages Always Open*, in *Museums, Equality and Social Justice*, a cura di R. Sandell e E. Nightingale, Londra e New York 2012, p. 144.

⁷⁹ M. Reilly, *Curatorial Activism: towards an Ethics of Curating*, Londra 2018, pp. 27-28.

completamente diverso, che coinvolge molteplici fattori decisionali.⁸⁰ Ne è un esempio la mostra *UltraQueer – Espressioni Artistiche Metagender*, tenutasi nel 2022 a Palazzo Merulana a Roma. Il progetto aveva come obiettivo indagare la dimensione *queer* attraverso l'arte, valorizzando artisti e artiste appartenenti alla comunità LGBTQIA+, e promuovere la libertà espressiva di identità di genere e orientamento sessuale.⁸¹

Nel caso in cui non ci fosse la possibilità di organizzare mostre, un'alternativa potrebbe essere integrare narrazioni *queer* all'interno della collezione permanente⁸². Spesso i musei possiedono opere o artefatti che hanno un collegamento evidente con la comunità *queer*, e più in generale con la sessualità, ma, nonostante ciò, preferiscono omettere o nascondere questa connessione, spesso per non urtare la sensibilità di una ipotetica parte di visitatori. Si entra, quindi, nel campo della curatela *queer*, studiato ampiamente da Jennifer Tyburczy, e descritto nel seguente modo:

«Queer curatorship is simultaneously a mode for studying how museums place objects in normative sexual relationships through the curatorial citation and repetition of familiar arrangements, juxtapositions, and chronologies and a method for experimenting with object arrangements toward the cultivation of other sexual-social relationships».⁸³

Per i musei che non possiedono artefatti strettamente correlati al tema, una delle operazioni possibili sarebbe acquisire opere che possano rispondere ai bisogni della comunità *queer*. Nel caso in cui ciò non fosse possibile, la

⁸⁰ Tuttavia, non si dovrebbe usare questo come pretesto per l'inazione su questioni specifiche. Il Museo ha la capacità e la responsabilità di prendere posizione quando necessario; questo non implica necessariamente un intervento attraverso il suo allestimento, ma può iniziare ad agire adottando pratiche più immediate e meno impegnative.

⁸¹ *UltraQueer – Espressioni Artistiche Metagender*, catalogo dell'omonima mostra (Roma, Palazzo Merulana, 10 giugno 2022 – 3 luglio 2022), a cura di AA. VV.

<<https://www.palazzomerulana.it/events/ultraqueer-espressioni-artistiche-metagender/>>. La mostra è stata realizzata a cura di Twm Factory, in collaborazione con Circolo di Cultura Omosessuale Mario Mieli, Roma Pride e Medicina inclusiva.

⁸² Middleton, *The Queer-Inclusive Museum*, cit., pp. 82-83.

⁸³ Tyburczy, *Sex Museum. The Politics and Performance of Display*, cit., p. 199. Traduzione mia: «La curatela *queer* è contemporaneamente una modalità per studiare come i musei collocano gli oggetti nelle relazioni sessuali normative attraverso la citazione e la ripetizione curatoriale di disposizioni, giustapposizioni e cronologie familiari e un metodo per sperimentare la disposizione degli oggetti verso la coltivazione di altre relazioni sessuali e sociali».

soluzione alternativa potrebbe essere rendere *queer* opere interne alla collezione o eventualmente oggetti comuni e di uso quotidiano, come sostiene Robert Mills e come ha fatto la curatrice Jo Darbyshire nella mostra *The Gay Museum* al Western Australian Museum nel 2003.⁸⁴

L'esibizione è stata realizzata per raccontare anche la presenza di persone omosessuali e lesbiche nell'Australia Occidentale, narrazione mancante nella collezione permanente.⁸⁵ La curatrice aveva deciso di creare le condizioni per una riappropriazione e ri-codificazione *queer* degli oggetti, recuperati da collezioni di scienze naturali, antropologia, storia sociale e marittima, utilizzandoli in modo simbolico, ma anche ironico. In merito alla selezione di questi artefatti scrive: «Objects hold memories – our memories – and especially those to do with sex and place: touch, emotion, body, transience, fantasy and love. Unlikely objects, thrown together casually or juxtaposed with text, may evoke new meanings».⁸⁶ Per citare un esempio preciso, la curatrice aveva esposto un foglio del giornale *The Sunday Times*, con una pubblicità del 30 settembre 1973, che invitava le persone omosessuali a unirsi alla campagna contro la persecuzione morale e a partecipare ad un incontro a riguardo. La pubblicità era stata associata ad un testo scritto dal giornalista Damian Meyers, che parlava delle elezioni del 1996, durante le quali venne eletta la prima donna apertamente lesbica, Giz Watson, al parlamento.⁸⁷

Il vantaggio di questo approccio è che anche i musei, privi apparentemente di opere *queer*, possono esplorare tali temi attraverso artefatti già presenti nella collezione, attribuendo loro nuove interpretazioni, oppure utilizzando oggetti semplici e comuni, come un foglio di giornale.⁸⁸

La narrazione *queer* dovrebbe essere integrata nella narrativa più ampia del museo insieme agli altri contenuti trattati, senza essere isolata in un mondo a

⁸⁴ *The Gay Museum. An exhibition exploring the history of lesbian and gay presence in Western Australia*, catalogo della mostra (Perth, Western Australian Museum, 22 gennaio 2003 – 16 marzo 2003), a cura di J. Darbyshire.

⁸⁵ Middleton, *The Queer-Inclusive Museum*, cit., pp. 82-83; Mills, *Theorizing the Queer Museum*, cit., pp. 48-50; Sullivan, Middleton, *Queering the Museum*, cit., pp. 49-51.

⁸⁶ J. Darbyshire, *The Gay Museum. An exhibition exploring the history of lesbian and gay presence in Western Australia*, p. 3. Traduzione mia: «Gli oggetti contengono ricordi - i nostri ricordi - e soprattutto quelli che hanno a che fare con il sesso e il luogo: il tatto, l'emozione, il corpo, la transitorietà, la fantasia e l'amore. Oggetti improbabili, messi insieme casualmente o accostati a un testo, possono evocare nuovi significati».

⁸⁷ Ivi, p. 19.

⁸⁸ Mills, *Theorizing the Queer Museum*, cit., pp. 48-50.

parte per evitare interpretazioni unidimensionali. Ciò non implica che debba sostituire approcci più tradizionali, ma piuttosto che possa coesistere con questi.

Ulteriore sostegno che un museo può offrire alla comunità LGBTQIA+ è attraverso il suo supporto a livello museale, sia interno che esterno. Tra le pratiche che potrebbe attuare vi sono: inserire l'inclusione *queer* nella dichiarazione dei valori, aggiornare la politica delle collezioni in modo che nulla venga omesso e che gli artisti *queer* siano riconosciuti anche in quanto tali, accogliere persone *queer* all'interno del consiglio e del personale, adottare un linguaggio inclusivo nelle didascalie, nella segnaletica, sui social media e il sito web, ma anche tra lo staff e i pubblici.⁸⁹ Ad esempio, nel 2006 il Victoria & Albert Museum di Londra ha istituito un gruppo di lavoro LGBTQ, tutt'ora attivo, il cui obiettivo è far scoprire storie sconosciute o nascoste della comunità all'interno delle collezioni e facilitare la comprensione attraverso ricerche, dibattiti, eventi.⁹⁰

Anche Maura Reilly, curatrice di grande fama e attuale direttrice del Zimmerli Art Museum alla Rutgers University, nel famoso saggio *Curatorial Activism: towards an ethics of curating*, si domanda quali strategie si possano utilizzare per assicurare l'inclusione di più voci, e non più solo quelle di poche persone scelte. Tra le varie tattiche che descrive, la direttrice parla del revisionismo, che prevede una riscrittura del canone storico-artistico per includere coloro che sono stati rifiutati, dimenticati o omessi. In questo modo i curatori possono presentare una selezione più integrata e inclusiva di lavori e artisti in relazione a un determinato soggetto. Si tratta, quindi, di una strategia curatoriale rilevante, che però accetta come centrale il canone bianco, occidentale, maschilista; di conseguenza, l'altro rimarrà sempre subordinato al canone principale.⁹¹

Queste strategie diventano dei tentativi per raggiungere e coinvolgere pubblici sempre più numerosi, diversificare la gamma di identità esplorate e rappresentate all'interno delle collezioni, rispecchiando così la società nel suo

⁸⁹ Middleton, *The Queer-Inclusive Museum*, cit., p. 83.

⁹⁰ Per approfondire: <<https://www.vam.ac.uk/info/lgbtq>>.

⁹¹ Reilly, *Curatorial Activism: towards an Ethics of Curating*, cit., pp. 23-24.

insieme, decostruire l'eteronormatività e di conseguenza creare una maggiore consapevolezza ed empatia nei confronti dei contributi e delle storie di persone *queer* tra i visitatori eterosessuali e cisgender.⁹²

1.3 Le lacune nella letteratura e la domanda di ricerca

Dopo aver analizzato alcune delle strategie possibili per rendere il museo *queer inclusive*, ho delineato la domanda di ricerca basandomi sulle lacune che ho riscontrato all'interno della letteratura di settore.

Ho notato che la maggior parte della bibliografia sopra riportata⁹³ approfondisce esempi di buone pratiche, alcune delle quali descritte nel paragrafo precedente, principalmente nelle seguenti casistiche:

- all'interno di musei o gallerie d'arte con collezioni d'arte contemporanea;
- attraverso la realizzazione di mostre temporanee con opere di arte contemporanea.

Non si parla di musei di arte antica, moderna o archeologici che presentino progetti *queer* o che utilizzino le proprie collezioni permanenti per esplorare narrazioni in un'ottica *queer*.

Ho quindi cercato di approfondire come il passato possa connettersi con una questione così 'contemporanea'.⁹⁴ Le opere antiche si guardano per lo più da un punto di vista conservativo e artistico, ma in realtà possono spesso diventare occasioni di disvelamento, di riflessioni altre e attuali, che possono condurre il visitatore a molteplici direzioni di significato. Come afferma la curatrice Chiara Bertola, che si occupa del progetto *Conservare il futuro* per la Fondazione Querini Stampalia a Venezia:⁹⁵

⁹² Frost, *Secret Museum. Hidden Histories of Sex and Sexuality*, cit., p. 37; Middleton, *The Queer-Inclusive Museum*, cit., p. 80.

⁹³ M. Reilly, *Curatorial Activism: towards an Ethics of Curating*, Londra 2018; J. G. Adair, A. K. Levin, *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, New York 2020; N. Sullivan, C. Middlestone, *Queering the Museum*, New York 2020.

⁹⁴ Il dibattito sull'identità di genere e la comunità LGBTQIA+ è sicuramente contemporaneo, ma tali questioni erano già presenti nelle antiche civiltà, come nell'Antica Grecia dove la sessualità era molto più libera.

Per approfondire l'argomento: K. Dover, *L'omosessualità nella Grecia antica*, Milano 2020; G. Dall'Orto, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Milano 2015.

⁹⁵ *Conservare il futuro* è il programma di arte contemporanea della Fondazione Querini Stampalia, iniziato nel 1997 dalla curatrice Chiara Bertola.

«Negozicare la convivenza tra antico e contemporaneo non significa ritagliare all'interno del museo uno spazio nuovo, altro, ma arrivare a creare uno spazio nuovo a partire da quello vecchio, trasformando e traducendo le norme che regolano l'istituzione in qualcosa di più vero e vicino all'esperienza umana».⁹⁶

1.3.1 *Queering the objects*

Ho selezionato sei casi studio che condividono l'approccio di presentare ai propri pubblici una narrazione alternativa di alcune opere della collezione permanente, attraverso una prospettiva LGBTQIA+ (*queering the objects*). Le opere in questione spaziano dall'arte medievale a quella moderna poiché l'obiettivo è comprendere come un tema così attuale possa essere collegato a opere del passato, apparentemente distanti da esso.⁹⁷

L'obiettivo di questi progetti è rappresentare quella fetta di società altrimenti emarginata, se non inesistente, nelle collezioni dei musei, utilizzando le proprie opere e interpretandole al di fuori di un contesto strettamente storico-artistico. In questo modo si mira a stimolare nuove riflessioni, promuovere un confronto diretto con l'osservatore e, di conseguenza, favorire un maggior coinvolgimento.

⁹⁶ C. Bertola, *Conservare il futuro*, Venezia 2023, p. 29.

⁹⁷ I casi studio selezionati non rappresentano gli unici esempi che propongono un approccio simile, né sono necessariamente più validi o migliori rispetto ad altri. Sono stati scelti sulla base di conoscenze pregresse che avevo e della disponibilità di materiale online, un criterio fondamentale data l'impossibilità di visitarli di persona. Inoltre, è importante sottolineare che ogni museo è unico e possiede una propria identità, pur condividendo valori e obiettivi simili ad altri. In aggiunta, è cruciale considerare l'amministrazione e la gestione di ciascun museo, e quindi se è finanziato pubblicamente (totalmente o in parte) da governi e autorità locali o finanziato privatamente (totalmente o in parte) da benefattori, fondazioni, enti di beneficenza e società, come le banche. I finanziamenti pubblici possono essere diretti, e quindi provenienti dallo Stato e da altri enti pubblici per sostenere i beni e le attività artistico-culturali, oppure indiretti, che comprendono politiche di incentivazione fiscale a favore di elargizioni liberali, sponsorizzazioni, e altre forme di supporto che non coinvolgono trasferimenti di denaro diretti. Gli stanziamenti privati, invece, non sostituiscono quelli pubblici, ma piuttosto li integrano; le forme comuni di finanziamento privato includono sponsorizzazioni e contributi dalle fondazioni bancarie, regolate dal d.lgs. n. 42/2004 *Codice dei beni culturali e del paesaggio*. – R. Fusco, *Il finanziamento del patrimonio culturale in Italia: la complementarietà tra intervento pubblico e privato*, in *Diritto, economia e società. In ricordo di Luisa Cusina*, a cura di Dipses (Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali), Trieste 2018, pp. 109-136.

Questo suggerisce che il modo in cui un museo è finanziato e amministrato influisce significativamente sulle sue operazioni, sulla sua identità, sulla sua posizione e sul suo scopo. Dato il limitato accesso a informazioni specifiche e approfondite sui meccanismi di produzione e amministrazione di questi progetti, e quindi del contesto di partenza, dei vincoli imposti e delle decisioni prese, ho cercato di mantenere un approccio il più oggettivo possibile.

Tuttavia, è necessario fare un passo indietro e chiedersi quali sono i cambiamenti avvenuti nei musei d'arte. Attualmente le modalità di interpretazione disciplinare continuano a prevalere nella maggior parte dei musei, e quindi nelle narrazioni e negli allestimenti «la storia dell'arte, in senso stretto, ha un peso rilevante».⁹⁸ Questo influisce notevolmente sulla comunicazione museale, risultando poco accessibile a pubblici diversi, come dimostrano numerosi studi internazionali.⁹⁹

Le correnti di pensiero come la nuova museologia e il *post-museum*¹⁰⁰ hanno sottolineato l'importanza di coinvolgere le comunità e dare un ruolo attivo al visitatore nei processi di attribuzione di significato alle collezioni. Questo avviene attraverso processi di mutuo scambio all'interno di un paradigma costruttivista.

Alcune istituzioni stanno già lavorando per coinvolgere prospettive che includano anche punti di vista di persone non esperte in materia.¹⁰¹

Si sono però riscontrate a volte delle resistenze da parte di professionisti museali, in particolare storici dell'arte, in quanto si pensa che ciò comporti «una svalutazione della professionalità curatoriale, nonché del ruolo della disciplina storico-artistica quale unico paradigma per attribuire valore alle collezioni».¹⁰² Il timore, quindi, è che narrazioni non specialistiche possano snaturare l'oggetto, eliminando il suo valore storico-artistico e di conseguenza il motivo per cui viene conservato e studiato, ed eventualmente esposto e valorizzato.

L'obiettivo è trovare un approccio che permetta di attribuire significati diversi a un'opera senza trascurarne il contesto originale, trasformando «la ricerca

⁹⁸ N. Moolhuijsen, *Interpretare l'arte nei musei. Resistenze e prospettive di crescita*, in *Senza titolo. Le metafore della didascalìa.*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio 2020, p. 32.

⁹⁹ Per approfondire: T. Stylianou-Lambert, *Perceiving the art museum*, in *Museum Management and Curatorship*, 2009, vol. 24, no. 2, pp. 139-158; C. Whitehead, *Interpreting Art in Museums and Galleries*, Londra 2012.

¹⁰⁰ A. Dewdney, D. Dibosa, V. Walsh, *Post-Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*, Londra 2012. R. Mason, C. Whitehead, H. Graham, *One voice to Many Voices? Displaying Polyvocality in an Art Gallery*, in *Museums and communities: curators, collections, and collaboration*, a cura di W. Modest e V. Golding, Londra 2013, pp. 163-177. E. Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum*, New York 1994. P. Vergo, *The New Museology*, Londra 1989. D. Piraina, M. Vanni, *La nuova museologia: le opportunità nell'incertezza. Verso uno sviluppo sostenibile*, Torino 2020.

¹⁰¹ Si ripropone il progetto sopra menzionato *Altri Sguardi* di Punta della Dogana per citare un esempio.

¹⁰² Moolhuijsen, *Interpretare l'arte nei musei. Resistenze e prospettive di crescita*, cit. p. 33.

storico-artistica in veicolo di comprensione verso scenari più ampi, come temi e contesti socioculturali, creando connessioni con il presente». Ciò significherebbe considerare il punto di vista storico-artistico non più come esclusivo, ma come una cornice narrativa tra molteplici prospettive possibili.¹⁰³

Di solito, i musei giustificano l'assenza di contenuti LGBTQIA+ sostenendo la mancanza di oggetti appropriati per trattare il tema.¹⁰⁴ Tuttavia, lo sviluppo di una pratica museale *queer* può avvenire anche attraverso la reinterpretazione di oggetti esistenti perché potenzialmente tutti gli oggetti di una collezione possono essere utilizzati per esplorare la *queerness*. Gli approcci alla curatela *queer* non sono semplicemente definiti dall'esposizione di persone, soprattutto artisti, *queer* nella storia, ma devono anche includere la reinterpretazione della pratica museale con l'obiettivo di sfidare e sovvertire l'eteronormatività presente nelle collezioni attraverso nuove comprensioni e letture.¹⁰⁵

Come osserva la studiosa Andrea Witcomb, «objects are understood to be mute unless they are interpreted».¹⁰⁶ Ogni oggetto che entra in una collezione viene classificato e catalogato considerando la sua provenienza e il suo significato, ma questo approccio talvolta può limitare la visione dell'oggetto al di fuori di questi confini e in relazione ad altri temi. Gli oggetti non acquisiscono valore e significato solo in relazione alla collezione di riferimento e all'istituzione di appartenenza, ma anche da molti altri elementi, come i contesti di produzione e consumo, il loro uso pratico nella vita quotidiana, le immagini e i testi che li rappresentano, e molto altro.¹⁰⁷ Come afferma l'antropologo e sociologo Bruno Latour, gli oggetti non sono semplici questioni di fatto, ma sono «more interesting, variegated, uncertain, complicated, far reaching, heterogeneous, risky, historical, local, material and

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Sullivan, Middleton, *Queering the Museum*, cit, p. 49.

¹⁰⁵ Cfr. R. Mills, *Queer is Here? Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Histories and Public Culture*, in «History Workshop Journal», vol. 62, no. 1, 2006, pp. 253–263; M. Smith, *Remolding the museum. In Residence at the V&A*, in *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, a cura di J. G. Adair, A. K. Levin New York 2020, pp. 69-78.

¹⁰⁶ A. Witcomb, *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, New York 2003, p. 86.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 73. Traduzione mia: «Gli oggetti sono intesi come muti a meno che non siano interpretati».

Cfr. F. Cameron, *Object-oriented Democracies: conceptualising museum collections in networks*, in «Museum Management and Curatorship», vol. 23, no. 3, 2008, p. 238.

S. Byrne et al., *Networks, Agents, and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections*, in *Unpacking the Collection: Networks of Material and Social Agency in the Museum*, a cura di S. Byrne et al., New York 2011, pp. 3-26.

network» di quanto si pensi¹⁰⁸ e per questo motivo, come evidenziano Sullivan e Middleton, gli oggetti sono necessariamente aperti a molteplici interpretazioni.¹⁰⁹ Ciò significa che un oggetto, e quindi un'opera, può avere più narrazioni e prospettive di studio. Questo non implica che l'opera perda il suo valore storico-artistico e originale, ma piuttosto che cominci ad assumere anche prospettive differenti. Come sottolineato dalla storica dell'arte Anna Chiara Cimoli, attraverso il riferimento alla lezione di John Holden¹¹⁰, l'oggetto deve essere considerato, osservato e studiato per il suo potenziale polisemico con l'obiettivo di riflettere anche il presente. Questo approccio suggerisce la creazione di narrazioni minoritarie, lontane da quelle dominanti, che possano condurre il museo verso «pratiche inclusive e multivocali».¹¹¹

Per ottenere prospettive diverse diventa importante il concetto di interpretazione, di cui Freeman Tilden è considerato uno dei maggiori esperti.¹¹² Egli afferma che l'interpretazione del patrimonio è un'attività educativa il cui scopo è rivelare i messaggi e le relazioni attraverso l'uso di oggetti originali, esperienze dirette e strumenti illustrativi, e non di comunicare informazioni fattuali. Secondo lo studioso, l'interpretazione deve essere in grado di coinvolgere l'utente, essere stimolante e rivelatrice, distinguendosi dalla mera informazione pur contenendone sempre degli elementi. Tra i sei principi interpretativi di Tilden, i primi cinque sono particolarmente utili in questa sede:

1. «Tutti gli sforzi interpretativi devono essere relazionati alla personalità, all'esperienza o all'interesse del visitatore.
2. L'informazione non corrisponde all'interpretazione, ma tutte le interpretazioni contengono informazioni.

¹⁰⁸ B. Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik, or how to make things public*, Cambridge 2005, p. 11. Traduzione mia: «più interessanti, variegati, incerti, complicati, di ampia portata, eterogenei, rischiosi, storici, locali, materiali e di rete».

¹⁰⁹ Sullivan, Middleton, *Queering the Museum*, cit, p. 52.

¹¹⁰ J. Holden, *Capturing Cultural Value. How culture has become a tool of government policy*, Londra 2004.

¹¹¹ M. C. Ciaccheri, *Ruolo ed evoluzione delle didascalie museali: potenzialità e sfide di un'esperienza interpretativa*, in *Senza titolo. Le metafore della didascalia*, M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio 2020, p. 23.

¹¹² Freeman Tilden (1883-1980) è stato tra i primi studiosi a scrivere i principi e le teorie riguardanti l'interpretazione del patrimonio. Ha lavorato insieme al *National Park Service* degli Stati Uniti.

Ha scritto F. Tilden, *Interpreting Our Heritage: Principles and Practices for Visitor Services in Parks, Museums, and Historic Places*, Chapel Hill 1977.

3. L'interpretazione è un'arte che coniuga arti differenti indipendentemente dal soggetto materiale. Ogni arte è in qualche modo insegnabile.
4. L'interpretazione non equivale all'istruzione, ma piuttosto alla provocazione.
5. L'interpretazione dovrebbe mirare a presentare un insieme piuttosto che una parte». ¹¹³

Esistono varie evidenze di una crescente accettazione dell'adozione di molteplici interpretazioni, anche se, al momento, l'inclusione di ulteriori – e non tradizionali – prospettive è principalmente limitata a esposizioni, programmi e progetti temporanei.¹¹⁴ Come afferma Chiara Bertola, un'istituzione culturale deve assumersi la responsabilità di «conservare e continuare a rendere vivo (acceso) il senso di un'opera nel presente, ridando espressione ai valori che essa veicola». ¹¹⁵

Nonostante le opere appartengano al passato, possono e devono essere traghettate e riscritte nel presente per dar vita a nuovi significati, interpretazioni e prospettive.¹¹⁶ Al di là del valore storico-artistico e culturale di ciascun artefatto, spesso condizionato dall'eteronormatività, si aprono nuove prospettive di studio e osservazione che raramente vengono considerate. Un'opera può, quindi, essere associata a numerosi temi che apparentemente potrebbero avere poco a che fare, o addirittura nulla, con essa.

Questi collegamenti concettuali ricordano il lavoro dell'*Atlante di Mnemosyne*¹¹⁷ dello storico dell'arte Aby Warburg, il quale sosteneva che la memoria culturale occidentale non fosse scandita da un ordine cronologico di immagini del passato, bensì dalla carica energetica di queste immagini, che al momento più propizio si risvegliava nel presente, creando nuove associazioni

¹¹³ Ciaccheri, *Ruolo ed evoluzione delle didascalie museali: potenzialità e sfide di un'esperienza interpretativa*, cit., p. 17.

Traduzione di M. C. Ciaccheri dei principi di Tilden, riassunti da J. A. Veverka, *The Interpretative Training Handbook*, Edinburgo 2011, pp. 70-71.

¹¹⁴ Sullivan, Middleton, *Queering the Museum*, cit, p. 64.

¹¹⁵ Bertola, *Conservare il futuro*, cit., p. 24.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 39, 49.

¹¹⁷ Per approfondire: <<https://warburg.sas.ac.uk/>>.

col passato. Anche lo storico dell'arte e filosofo Didi-Hubermann sottolinea come l'immagine non inquadri semplicemente un momento preciso del passato, ma è composta da molteplici temporalità complesse, che formano anacronismi.¹¹⁸

In conclusione, si può affermare che l'approccio *queering the museum* incoraggia i pubblici e l'istituzione stessa a esplorare e reinterpretare le collezioni permanenti «with a fresh eye», scoprendo molteplici possibilità di lettura.¹¹⁹ Inoltre, consente di integrare le narrazioni sui diritti umani LGBTQIA+ nell'esperienza museale tradizionale.¹²⁰

1.3.2 L'apparato didascalico e la sua evoluzione

I seguenti capitoli si concentreranno principalmente sull'analisi delle opere coinvolte, sia quelle tradizionali del museo sia quelle con una prospettiva *queer*. Per didascalia, o descrizione, si intende un messaggio testuale su uno specifico supporto nella sede museale o sull'apposita pagina online, nonché un messaggio orale tramite l'audioguida in riferimento a un oggetto esposto nella collezione permanente del museo con lo scopo di fornirne informazioni e/o interpretazioni ai pubblici.

Questo strumento di mediazione è nato all'interno del collezionismo privato per fornire informazioni, come provenienza e valore degli artefatti, agli eruditi e ai nobili che avevano accesso alle opere. Con l'apertura dei musei al pubblico si è resa necessaria l'aggiunta di brevi testi per permettere ai visitatori di comprendere autonomamente ciò che vedevano.¹²¹ Negli ultimi anni, le didascalie sono state orientate sempre più a chi visita¹²², passando dal fornire informazioni accademiche, spesso difficili da comprendere per il pubblico generale, a modelli più dialogici, narrativi e plurivocali, accessibili a chiunque.¹²³ Le didascalie non sono più solo strumenti informativi, ma anche

¹¹⁸ G. Didi-Hubermann, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007, p. 18.

¹¹⁹ A. Horn, *Queering the Museum*, catalogo della omonima mostra (Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, 4 novembre 2010 – 30 gennaio 2011), Birmingham 2010.

¹²⁰ Sandell, *Museums, Moralities and Human Rights*, cit., p. 156.

¹²¹ I. Shaffner, *Wall Text*, in *What Makes a Great Exhibition?*, a cura di Paula Marincola, Philadelphia 2006, pp. 154-167.

¹²² C. Whitehead, *Interpreting Art in Museums and Galleries*, Londra 2012.

¹²³ Ciaccheri, *Ruolo ed evoluzione delle didascalie museali: potenzialità e sfide di un'esperienza interpretativa*, cit., pp. 19-20.

interpretativi, in grado di spiegare, guidare e provocare, coinvolgendo attivamente chi visita, come suggerito da Tilden, Hein e Hooper-Greenhill.¹²⁴

Questo approccio è utile per avvicinare il pubblico non esperto al museo e all'arte. Tuttavia, anche le informazioni più accademiche e disciplinari, come quelle storico-artistiche, se comunicate in modo appropriato e accessibile, possono risultare interessanti e coinvolgenti e devono essere presenti per soddisfare anche le esigenze del pubblico più esperto. Si potrebbe quindi cercare un equilibrio tra informazioni sul valore storico-artistico dell'opera e interpretazioni più suggestive, capaci di suscitare interesse, dialogo e riflessioni in qualsiasi tipo di pubblici.

1.3.3 Domande di ricerca

Sulla base di queste considerazioni, le domande di ricerca che hanno orientato il lavoro e l'analisi dei progetti sono le seguenti:

- Viene mantenuto il valore storico-artistico e il contesto originario nell'apparato didascalico?
- Quanto perde e quanto guadagna l'opera d'arte nel momento in cui la sua comunicazione al pubblico varia in questo senso?
- La tematica LGBTQIA+ è visibile indipendentemente dalla scelta di seguire un percorso specifico, o è relegata solo a chi opta per tale itinerario?
- Esiste un coinvolgimento attivo della comunità LGBTQIA+?
- Se ci sono soggetti iconografici che si ripetono tra i vari percorsi, vengono trattati similmente?

La ricerca consiste nell'analizzare i progetti museali, concentrandosi in particolare sulle prospettive *queer* di alcune delle opere coinvolte rispetto alla loro narrazione originale.

Dalla seconda metà degli anni Novanta, l'accento nel marketing si sposta verso la comprensione delle esigenze della domanda stessa, promuovendo una gestione delle relazioni e delle interazioni per generare valore sia per i

¹²⁴ Cfr. F. Tilden, *Interpreting Our Heritage: Principles and Practices for Visitor Services in Parks, Museums, and Historic Places*, Chapel Hill 1977. E. Hooper-Greenhill, *Museum, Media, Message*, New York 1995. E. Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum*, New York 1994. G. E. Hein, *Learning in the Museum*, New York 1998.

consumatori che per gli altri attori coinvolti. Da ciò nasce il cosiddetto marketing esperienziale, sulla scia dell'economia delle esperienze. Questo approccio si riflette anche nei musei analizzati, che offrono prodotti – come i progetti *queer* – basati sulla domanda attuale e ricercata della rappresentazione delle persone LGBTQIA+. Esperienzialità, interattività, dinamicità e *storytelling* emergono come elementi cruciali per un rapporto innovativo con i pubblici, che si possono trovare anche nei prossimi casi studio.¹²⁵

L'obiettivo è quindi valutare se tali approcci siano effettivamente validi, e se si possano utilizzare in combinazione con altre pratiche più tradizionali¹²⁶, oppure se siano principalmente finalizzati al marketing e quindi riconducibili al concetto di *rainbow washing*.

¹²⁵ M. Cerquetti, A. Mattiacci, M. Montella, *Marketing*, in *Economia e gestione dell'eredità culturale. Dizionario metodico essenziale*, a cura di M. Montella, Vicenza 2016, pp. 155-160.

¹²⁶ Non compete a questo contesto stabilire quale sia l'approccio migliore. L'obiettivo è semplicemente quello di valutare se queste alternative possano essere valide e adottate anche da altri musei, senza l'intento di eliminare altri approcci consolidati.

2. Museologia *queer* in Italia: due esempi per un approccio innovativo

Nel 2022 l'organizzazione non governativa internazionale denominata ILGA¹²⁷ ha posizionato l'Italia come 34° tra i quarantanove Stati europei partecipanti alla classifica che valuta la sicurezza, l'uguaglianza e la libertà delle persone LGBTQIA+; ciò significa che la situazione italiana non favorisce l'uguaglianza e il rispetto, ma vede ancora numerose discriminazioni e violazioni dei diritti umani¹²⁸, a causa anche della mancata approvazione del DDL Zan¹²⁹: un disegno di legge che mirava a promuovere misure di contrasto alla violenza nei confronti di donne, persone disabili e LGBTQIA+.

Come riportato nel *Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex People in Italy*, durante l'anno 2022 si sono verificati numerosi accanimenti contro persone LGBTQIA+, così come sono stati pronunciati molti discorsi d'odio, anche da parte di politici, soprattutto dopo le elezioni di settembre 2022. Episodi di violenza domestica sono continuati ad aumentare, in particolar modo nei confronti di giovani ragazzi e ragazze. L'associazione 'Non Una Di Meno' ha identificato 112 omicidi di persone lesbiche e transessuali solo nel 2022.¹³⁰ Si tratta di dati agghiaccianti che permettono di capire come persistano ancora molti ostacoli da superare per giungere a una società più tollerante e aperta.

In un contesto in cui le istituzioni politiche non si adoperano per delegittimare la discriminazione, l'odio e la violenza, ma al contrario sembrano assecondarle¹³¹, entrano in gioco la cultura e l'educazione, come propulsori di

¹²⁷ ILGA-Europe è un'organizzazione internazionale non governativa che unisce oltre 700 organizzazioni provenienti da 54 paesi in Europa e Asia centrale. Tra le varie attività, costruisce collaborazioni strategiche con alleati LGBTQIA+ nel settore privato e alleanze con movimenti per l'uguaglianza e la giustizia sociale. Si occupa anche di gestire il *Rainbow Map & Index*, uno strumento di benchmarking annuale, che classifica 49 paesi in Europa in base alle leggi e politiche sull'uguaglianza LGBTQIA+.

Per approfondire il lavoro di ILGA Europe: <<https://www.ilga-europe.org/>>.

¹²⁸ *Italy* in ILGA-Europe, <<https://rainbow-europe.org/#8640/0/0>>.

¹²⁹ Per approfondire il disegno di legge Zan: <<https://www.sistemapenale.it/it/scheda/ddl-zan-profilo-penalistici-testo-senato>>, (20 luglio 2021).

¹³⁰ *Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex People in Italy*.

¹³¹ Le elezioni parlamentari del 2022 sono state vinte dal partito Fratelli d'Italia, con Giorgia Meloni come attuale Presidente del Consiglio, conosciuta per le sue opinioni anti-LGBT. Più in generale, il governo attuale si oppone ai diritti LGBTQIA+ e difende il valore della famiglia

un cambiamento che parte dal basso, dalle persone stesse. A tal proposito, Nicole Moolhuijsen, esperta del ruolo sociale del museo e delle questioni di genere/LGBTQIA+ nelle istituzioni culturali, afferma come sia aumentata la rilevanza di tematiche quali genere, sessualità e affettività, nella vita dei singoli individui, soprattutto tra giovani ragazzi e ragazze; per questo motivo, è necessario creare dei servizi che possano tutelare la libertà e il benessere di ciascuno. Se all'interno delle scuole è più difficile apportare delle novità simili, in quanto fortemente vincolate dallo Stato, le istituzioni culturali potrebbero adoperarsi per tali cambiamenti, avendo più libertà d'azione. Moolhuijsen si domanda, quindi, «[...] Cosa accadrebbe se anche solo un terzo di queste organizzazioni includesse l'educazione al genere e alla sessualità nella propria progettualità? Probabilmente ciò non cambierebbe gli esiti degli iter legislativi ma potrebbe fare la differenza nella vita di molti».¹³²

Luoghi culturali come musei, biblioteche, archivi e università permettono di raggiungere diverse fasce di pubblico, con cui instaurare una relazione di scambio reciproco, di confronto e condivisione in merito a questi temi, grazie anche alla collaborazione con numerose associazioni LGBTQIA+. Il visitatore abituale potrà così imparare e approfondire questioni quali sessualità, identità di genere, diritti civili e inclusione, e la comunità LGBTQIA+ si sentirà più coinvolta e rappresentata da queste istituzioni.

A tal fine, al *Kick-off Meeting: i gruppi di lavoro di ICOM Italia* tenutosi online lo scorso 13 dicembre, Moolhuijsen ha presentato il nuovo gruppo di lavoro *Genere e Diritti LGBTQ+*.¹³³ La ricercatrice dichiara che la missione del gruppo è «[...] sostenere le istituzioni culturali, e le persone che lavorano con la

tradizionale. Dopo aver aiutato ad affossare il DDL Zan, il governo Meloni ha come oggetto di contrasto la Strategia Nazionale LGBT+ 2022-2025, varata dall'ex governo Draghi. Inoltre, fanno spesso discutere le dichiarazioni contro la comunità LGBTQIA+ da parte di alcuni membri del governo.

¹³² N. Moolhuijsen, *In Italia c'è un museo che indaga la diversità di genere: la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, «Che Fare» (rivista online), 12 luglio 2022, <<https://www.che-fare.com/almanacco/politiche/comunita/genere-identita-museo-fondazione-querini-stampalia-venezia/>>.

¹³³ In questa occasione, ICOM Italia ha presentato ufficialmente i gruppi di lavoro, illustrando i progetti e gli obiettivi prefissati di ciascuno. I gruppi coprono una vasta gamma di argomenti che interessano il dibattito museologico attuale, sia nazionale sia internazionale, e hanno il compito di attuare un piano strategico volto a «favorire lo scambio di esperienze, conoscenze e competenze fra i professionisti del Museo e del patrimonio culturale». <<https://www.icom-italia.org/kick-off-meeting-i-gruppi-di-lavoro-di-icom-italia/>> (13 dicembre 2023).

cultura, a promuovere attività di ricerca, di divulgazione e di advocacy, sul genere, la sessualità e le differenze in chiave *queer*, dove per *queer* si intende al di là di una prospettiva binaria».¹³⁴

Il gruppo si è formato con l'obiettivo di assistere i musei italiani nel confrontarsi con le sfide della contemporaneità, un compito che altre istituzioni culturali, al di fuori della Penisola, stanno già affrontando attraverso la valorizzazione della «fluidità del passato e del presente».

Per l'anno in corso il gruppo di lavoro si è prefissato i seguenti obiettivi: redigere una bibliografia, sitografia e riferimenti istituzionali; organizzare eventi di divulgazione e formazione online; creare partnership con istituzioni, reti, enti di ricerca nazionali e internazionali. Per il 2025, invece, oltre a continuare con le linee operative del 2024, prevede di organizzare un evento di formazione e divulgazione in presenza e di realizzare una mappatura di buone pratiche sul territorio nazionale.¹³⁵

Oltre alle future iniziative promosse da ICOM Italia, e in particolare dal gruppo di lavoro precedentemente citato, esistono già alcune istituzioni che si occupano di questi temi tramite la realizzazione di eventi, convegni, mostre temporanee o percorsi tematici. Ad esempio, in occasione della mostra fotografica¹³⁶ dedicata all'artista visuale Zanele Muholi¹³⁷, a maggio 2023, il MUDEC di Milano ha organizzato *Teens Queer Voice*. Due giornate di laboratori per adolescenti tra i 15 e i 18 anni, il cui scopo era riflettere sulle tematiche affini al lavoro dell'artista, ossia razzismo e violenza sui corpi *queer*.¹³⁸

Sempre a Milano, un altro progetto è stato *Distretto X: Sguardi Plurali sull'Identità di Genere*, curato dal ricercatore Samuele Briatore e sviluppato dal

¹³⁴ Discorso di presentazione del gruppo di lavoro a cura N. Moolhuijsen, dal minuto 1:35:00 a 1:40:00. < <https://youtu.be/dOk75mfAJn0>>.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Muholi. A visual activist*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC – Museo delle Culture di Milano, 31 marzo – 30 luglio 2023), a cura di B. Giacchetti, Milano 2023.

La mostra era composta da oltre sessanta autoritratti in bianco e nero, che indagano temi quali razzismo, eurocentrismo, femminismo e politiche sessuali.

¹³⁷ Zanele Muholi (Umlazi, 19 luglio 1972) è un'artista, fotografa e attivista visiva. È tra le fondatrici di *Inkanyiso*, una piattaforma dedicata all'attivismo visivo e *queer*, e di *Forum for the Empowerment of Women*. La sua arte si intreccia con la difesa della comunità LGBTQIA+ in Sud Africa e oltre.

¹³⁸ N. Moolhuijsen, *Le istituzioni culturali italiane per i diritti LGBTQ+*, «AgenziaCULT» (rivista online), 3 novembre 2023, < <https://www.agenziacult.it/letture-lente/politiche-per-la-cultura/le-istituzioni-culturali-italiane-per-i-diritti-lgbtq/>>.

Comune in collaborazione con la Fondazione Scuola dei Beni e delle Attività Culturali.¹³⁹ Scopo principale del progetto era coinvolgere la comunità LGBTQIA+ del territorio per creare nuove letture sul tema dell'identità di genere e dell'orientamento sessuale all'interno di cinque musei milanesi. Attraverso il confronto e il raccontarsi, è stata creata una narrazione che propone prospettive diverse, inedite e soggettive di alcune opere presenti nelle collezioni¹⁴⁰, come è accaduto con la scultura *Angelo* di Lucio Fontana¹⁴¹:

«Conoscevo Lucio Fontana principalmente per le sue tele tagliate. Per questo rimasi stupito nello scoprire che quel piccolo angelo in ceramica in mostra a Casa Boschi Di Stefano era proprio suo, di Lucio Fontana, che è stato anche un grande ceramista. Quella massa quasi informe di ceramica dorata mi ha colpito proprio per la sua approssimativa raffigurazione umana, che cerca disperatamente di trovare la sua forma e la sua essenza addirittura angelica. In me evoca una metafora della faticosa e, a volte, lacerante ricerca di sé stessi che noi gay facciamo fino al coming out e oltre. Ma rappresenta inoltre la forza del cambiamento, che pur attraverso mille contraddizioni e contorsioni anche molto dolorose, è l'essenza della vita. Una vita che si arricchisce di senso nella lotta per un qualcosa in cui si crede – la libertà, nel mio caso – con tutte le lacerazioni, nell'anima e nel corpo, che questa può comportare».¹⁴²

In merito al progetto, lo storico dell'arte Sergio Cortesini scrive che interpretare il patrimonio culturale attraverso il proprio vissuto, in questo caso quello di persone *queer*, non intende «opporsi antagonisticamente ai discorsi della storiografia d'arte»; piuttosto, permette all'utente di percepire le opere attraverso punti di vista alternativi, che le arricchiscono di significato¹⁴³. Condivido l'importanza di esprimere le proprie sensazioni riguardo a un

¹³⁹ Per approfondire il progetto: S. Briatore, *Musei e Intersezionalità. Nuove sfide culturali e la riflessione italiana di Distretto X: Sguardi Plurali sui Musei*, in «AG. AboutGender. International Journal of Gender Studies», 11 (22), 2022, pp. 28-63.

Distretto X: Sguardi plurali sui musei: riflessioni sulle identità di genere, a cura di S. Briatore, Milano 2020.

¹⁴⁰ Dal progetto è nato il catalogo *Distretto X: Sguardi plurali sui musei: riflessioni sulle identità di genere*, composto da interpretazioni personali di alcune opere, fornite dalle persone partecipi all'attività, utilizzato come alternativa alla visita tradizionale dei musei coinvolti.

¹⁴¹ *Angelo*, Lucio Fontana, 1956 circa, ceramica, Milano, Casa Museo Boschi Di Stefano.

¹⁴² Y. Guaiana, *Coming Out*, in *Distretto X: Sguardi plurali sui musei: riflessioni sulle identità di genere*, cit., p. 71.

¹⁴³ S. Costantini, *Per una museologia empatica*, in *Distretto X: Sguardi plurali sui musei: riflessioni sulle identità di genere*, cit, p. 12.

determinato tema, poiché le opere d'arte sono veicoli che possono suscitare emozioni e riflessioni personali e per questo motivo diverse in ognuno di noi. Tuttavia, è fondamentale che le didascalie non si basino esclusivamente su interpretazioni soggettive ma includano anche un contesto adeguato, storico e originale.

Va precisato che entrambi i progetti non sono stati inclusi tra i casi studio selezionati poiché non soddisfano i criteri di ricerca essendo temporanei. Tuttavia, permettono di evidenziare come anche in Italia vi sia una crescente attenzione verso tali tematiche. Ciò è dimostrato anche dai numerosi festival *queer*, per lo più cinematografici, che giocano un ruolo determinante per veicolare riflessioni sull'identità di genere e l'orientamento sessuale; tra le rassegne più famose ci sono *Florence Queer Festival*¹⁴⁴ a Firenze e il *Gender Bender*¹⁴⁵ a Bologna.

Ritornando a parlare dei musei italiani, diversi di loro stanno rivalutando i propri ordinamenti e allestimenti, modalità di comunicazione, coinvolgimento di pubblici sempre più ampi e stanno cercando di aprirsi attraverso un approccio intersezionale, come vedremo nei prossimi paragrafi. I due casi studio, che verranno esaminati rispettivamente nel capitolo 2.1 e 2.2, sono la Fondazione Querini Stampalia a Venezia e il Museo di Storia Naturale e Archeologia a Montebelluna.

Queste due realtà culturali rispecchiano i criteri principale della tesi: in entrambi i casi sono state selezionate alcune opere antiche, appartenenti alla collezione permanente, come strumenti per affrontare ed esplorare le tematiche legate alle identità LGBTQIA+.

2.1 La Fondazione Querini Stampalia: uno spazio in continua evoluzione con la contemporaneità

La Fondazione Querini Stampalia, in Campo Santa Maria Formosa a Venezia, è tra le più antiche fondazioni culturali in Italia. Essa si costituisce al 1869 in seguito alla volontà dell'ultimo discendente della casata, Giovanni Querini

¹⁴⁴ Per approfondire visitare il seguente link: <<https://www.florencequeerfestival.it/>>.

¹⁴⁵ Per approfondire visitare il seguente link: <<https://genderbender.it/>>.

Stampalia (1799 – 1869), desideroso che i suoi beni divenissero d'uso pubblico.¹⁴⁶

La Fondazione oggi possiede una vasta collezione archivistica, libraria e di opere d'arte, che in parte espone agli utenti attraverso la casa museo del secondo piano e la Biblioteca del primo piano. Al terzo piano ospita numerose esposizioni temporanee e, dal 2018, espone le collezioni della Cassa di Risparmio di Venezia, affidate alla Fondazione da Intesa Sanpaolo.

La missione della Fondazione, delineata dal lascito del 1868, è:

«[...] essere luogo di confronto, attento ai cambiamenti; comunicare ai veneziani, specialmente alle nuove generazioni, e al mondo il segno di Venezia; raccogliere intorno a esso le forze vive della contemporaneità¹⁴⁷.»

Questi obiettivi sono perfettamente rappresentati nel piano di riscrittura delle didascalie della casa museo al secondo piano, avvenuto nel 2021.

2.1.1 Evoluzione del progetto di riscrittura dell'apparato didascalico

Il progetto, coadiuvato da ICOM, ha inizio nel 2015 con l'analisi dei visitatori del Museo, avvenuta tramite somministrazione di questionari, il cui scopo era tracciare un profilo ben delineato dei pubblici della Fondazione.¹⁴⁸

Dall'indagine è emersa una grande distanza tra gli argomenti proposti negli apparati didascalici del museo e l'accessibilità di questi da parte degli utenti. In particolar modo, lamentavano una difficile e faticosa lettura dei contenuti, che erano troppo descrittivi e le informazioni storico-artistico poco coinvolgenti.¹⁴⁹ In aggiunta, si è riscontrato un maggior interesse nei confronti

¹⁴⁶ *Giovanni Querini Stampalia (5.5.1799-25.5.1869)*, a cura di G. Busetto e A. Fancello, Venezia, 1989.

G. Q. Stampalia, *Testamento in data 11 dicembre 1868 e codicillo in data 17 dicembre 1868 del conte Giovanni Querini Stampalia: in atti del veneto notajo Daniele Gaspari*, in «Statuto», Venezia, 2017.

¹⁴⁷ *Fondazione Querini Stampalia. Museo*, catalogo del museo, a cura di S. Bossi, B. Trevisan, Venezia, 2018, p. 10.

¹⁴⁸ La ricerca è stata di tipo qualitativo e si è basata sulla raccolta di interviste a direzione, staff, volontari e visitatori.

¹⁴⁹ Cfr. A. K. Kjeldsen, M. N. Jensen, *When words of wisdom are not wise A study of accessibility in museum exhibition texts*, in «Nordisk Museologi», vol. 1, 2015, p. 91-111.

di un taglio più sociale e legato alla vita veneziana, e non solo a un'interpretazione storico-artistica delle opere.¹⁵⁰

Nel 2016, in collaborazione con l'Università Ca' Foscari di Venezia, agli utenti viene proposto un ulteriore questionario, volto a comprendere gli argomenti di maggiore coinvolgimento e a stilare una mappatura dei pubblici, la quale fornisce un quadro completo del percorso seguito da chi visita il museo con aree calde, ossia le più frequentate, e aree fredde con punti smarrimento e discontinuità.¹⁵¹ I risultati dell'indagine confermano il bisogno di comunicare e valorizzare il patrimonio della casa museo, concentrandosi principalmente su una maggiore accessibilità e inclusione dei pubblici, attraverso l'inserimento degli oggetti «in contesti narrativi aperti in grado di suggerire interpretazioni differenti».¹⁵²

A seguito dei risultati, nel 2017, è stato organizzato un primo corso – a cui poi ne seguiranno altri due nel 2018 e nel 2020 –, che si focalizzava sulla didascalia come strumento di mediazione e interpretazione dell'opera.¹⁵³

Grazie alle competenze ottenute dal corso e in funzione dei risultati derivati dall'analisi dei visitatori, del nuovo percorso museale e della missione della Fondazione, si è sentita la necessità di rivedere l'intero apparato didascalico della casa museo¹⁵⁴, che all'epoca era costituito da fogli di sala plastificati, all'interno di tasche trasparenti attaccate a muro, le quali tuttavia erano poco visibili e accessibili al pubblico.

Nella riscrittura dell'apparato didascalico la Fondazione ha posto maggiore attenzione alle diverse velocità che caratterizzano l'esperienza di osservazione degli artefatti e degli spazi da parte dell'utente¹⁵⁵; a seconda delle differenze di

¹⁵⁰ M. Calcagno, *Organizzare il cambiamento nei musei: il caso della Fondazione Querini Stampalia*, in *Senza titolo. Le metafore della didascalia.*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio, 2020, p. 64.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 65. L'indagine ha portato alla produzione di 410 mappature del piano terra, 400 dell'area Scarpa fino all'ingresso del Museo e 150 interviste.

¹⁵² B. Trevisan, *Ripensare le didascalie di un museo. L'esperienza della Fondazione Querini Stampalia.*, in *I professionisti della cultura del lavoro. Archivi, biblioteche e musei in Friuli-Venezia Giulia e in Italia*, atti del seminario DIUM-MAB (Udine 2021), a cura di L. Borean e D. Brunetti, Udine, 2022, pp. 45-46.

¹⁵³ I corsi sono stati curati da M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli e N. Moolhuijsen, in collaborazione con l'Università di Ca' Foscari di Venezia, ICOM Triveneto, AbCittà e We Exhibit. Ampia è stata l'adesione, che ha visto la partecipazione di circa centocinquanta persone.

¹⁵⁴ *Senza titolo. Le metafore della didascalia.*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio 2020, pp. 7-8.

¹⁵⁵ Cfr. S. Bitgood, *Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies*, Edinburgo 2011.

tempo, è stata modulata qualitativamente e quantitativamente la comunicazione, che è stata riarrangiata nella seguente modalità: ogni sala possiede un totem fisso con una lettura di gruppo dedicata al tema legato alla stanza; da esso sono estraibili due tipologie di schede di sala, che possono essere lette individualmente lungo il percorso: le didascalie, contenenti le informazioni di tutte le opere presenti (artista, datazione, tecnica, ...), e quelle denominate 'Scopri di più', ossia brevi e curiosi approfondimenti di alcune opere, molte delle quali sono di artisti minori.¹⁵⁶ Si tratta di una scelta insolita, visto che i musei tendono a valorizzare le opere più maestose che possiedono, tenendo spesso in secondo piano quelle sconosciute ai più.

Si è anche deciso di diminuire notevolmente i caratteri a disposizione della scrittura delle didascalie per non affaticare il visitatore¹⁵⁷ e di abbandonare la sola descrizione storico-artistica in favore di storie dal carattere sociale, riprese dalle fonti conservate in Biblioteca e nell'archivio, in cui passato e presente si intrecciano continuamente.¹⁵⁸

La conservatrice del museo, Babet Trevisan, che ha coordinato e gestito il processo, ha commentato sottolineando la difficoltà da parte delle storiche dell'arte dell'Istituzione nel riscrivere le didascalie attraverso una narrazione mirata alla «sintesi senza banalizzare, non dare nulla per scontato e lavorare sul coinvolgimento emotivo di ognuno». Il lavoro è stato svolto attraverso la stesura di un piano interpretativo, dove per ogni sala è stato selezionato il tema principale, le opere e gli artisti da approfondire, curiosità particolari, storie secondarie da valorizzare e il messaggio che si voleva comunicare a chi visita. I temi sono stati scelti a partire da una riflessione sulla città veneziana e sulla attualità, evidenziando tematiche quali il benessere, l'istruzione, il ruolo della donna, la moda, questioni di genere e altro, raccontando anche la storia degli 'invisibili', ovvero coloro che vivevano nel palazzo Querini, ma erano spesso trascurati, come il cuoco, la servitù, le dame di compagnia.

T. Roppola, *Designing for the Museum Visitor Experience*, New York 2014.

¹⁵⁶ A. C. Cimoli, "C'è il ventaglio – e i rossori?". *Il processo di riscrittura delle didascalie alla Fondazione Querini Stampalia*, «AgenziaCULT» (rivista online), 5 ottobre 2022, <<https://www.agenziacult.it/letture-lente/patrimonio-quo-vadis/ce-il-ventaglio-e-i-rossori-il-processo-di-riscrittura-delle-didascalie-alla-fondazione-querini-stampalia/>>.

¹⁵⁷ Cfr. B. I. Gilman, *Museum Fatigue*, in «The Scientific Monthly», vol. 2, 1916.

¹⁵⁸ Come scrive la studiosa Monica Calcagno in *Senza titolo. Le metafore della didascalia*, l'obiettivo è valorizzare la connessione tra la Fondazione Querini Stampalia e la città, p. 69.

Grazie alle ricerche d'archivio, sono state raccolte numerose informazioni utili, che hanno permesso di «incrociare numerosi dati, di andare oltre le supposizioni e di mettere in fila spaccati di vita quotidiana e relazioni interpersonali utili alla stesura delle nuove didascalie».¹⁵⁹

Nella prima sala del museo, *I Querini di Santa Maria Formosa*, viene comunicato all'utente il processo di riscrittura dell'apparato didascalico, esplicitando il metodo e gli obiettivi della scelta effettuata (fig. 1), con le seguenti parole:

«Restituire la complessità di un museo è una sfida importante e stimolante. Le nuove didascalie che vi proponiamo sono il risultato di una riflessione che mira a rendere questo luogo più inclusivo».¹⁶⁰

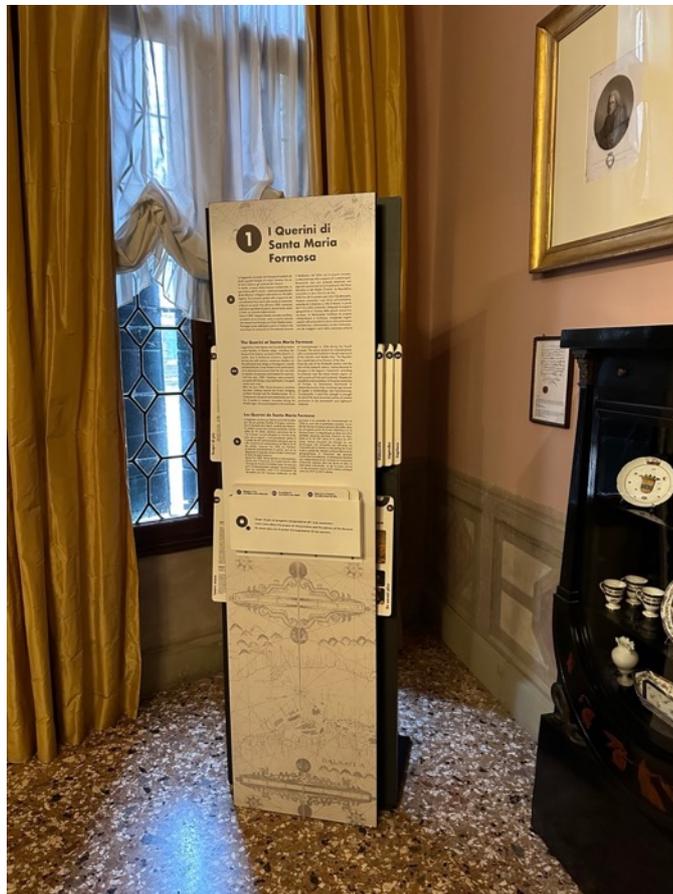


Figura 1. Totem introduttivo della sala *I Querini di Santa Maria Formosa*.

Grazie al totem introduttivo l'utente può immediatamente comprendere che la missione del museo è focalizzata sull'approfondimento di figure e temi

¹⁵⁹ Trevisan, *Ripensare le didascalie di un museo. L'esperienza della Fondazione Querini Stampalia*, cit., pp. 51-52.

¹⁶⁰ Per leggere l'intera didascalia si può consultare l'Appendice 2.1.1.

considerati marginali, con l'obiettivo di diventare un luogo più inclusivo e sensibile alle questioni contemporanee, in linea con la visione originaria di Giovanni Querini Stampalia.

2.1.2 Allestimento e comunicazione delle opere nella Sala Mitologica

La stanza che interessa in particolar modo l'indagine è la Sala Mitologica perché all'interno di essa si è scelto di parlare proprio dei temi della diversità di genere e di orientamento sessuale.

Coinvolta come consulente per questo progetto, Moolhuijsen afferma in un suo articolo che si sono ispirati al British Museum¹⁶¹, istituzione che offre ai suoi visitatori la possibilità di seguire un percorso LGBTQIA+ attraverso la scoperta di alcune delle opere esposte, caso che sarà analizzato nel capitolo 3.2. Altrettanto importante e soggetta ad osservazione è stata anche la progettualità del National Trust¹⁶², un'organizzazione finalizzata alla conservazione del patrimonio nei territori dell'Inghilterra, del Galles e dell'Irlanda del Nord.

L'articolo continua descrivendo l'esigenza da parte del gruppo di lavoro della Querini di affrontare apertamente temi quali sodomia, travestitismo, amore tra persone dello stesso sesso, con l'obiettivo di dar loro maggiore visibilità. Temi che per l'appunto sono stati affrontati nella Sala Mitologica, luogo ideale date le opere esposte.

Nel totem della Sala Mitologica (fig. 2), chi visita ha fin da subito accesso a delle informazioni riguardanti una Venezia di Sei e Settecento, sconosciuta ai più, la cui fama era di essere una città libertina, «dove comportamenti fuori dalle convenzioni comuni, piaceri privati e costumi disinvolti sono accettati e ritenuti funzionali al controllo dell'ordine e dell'equilibrio delle classi sociali».¹⁶³

Viene, quindi, spiegata la categoria dei libertini, che comprendeva prostitute, ateisti, bestemmiatori, giocatori e amanti dello stesso sesso. Per lo Stato

¹⁶¹ Moolhuijsen, *In Italia c'è un museo che indaga la diversità di genere: la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, cit., <<https://www.chefare.com/almanacco/politiche/comunita/genere-identita-museo-fondazione-querini-stampalia-venezias/>>.

¹⁶² Per approfondire la progettualità messa in atto: *Prejudice and Pride. LGBTQ heritage and its contemporary implications.*, a cura di R. Sandell, R. Lennon, M. Smith, Leicester 2018.

¹⁶³ Per leggere la didascalia introduttiva nel totem della Sala Mitologica, si può consultare l'Appendice 2.1.2.

quest'ultima "libertà" era in realtà la più sovversiva, visto che non prevedeva la procreazione; per cui, nel 1418 si istituisce il Collegio contro la sodomia, che condannava al rogo chi aveva una relazione con una persona appartenente allo stesso sesso.

Verso la fine del Settecento, un caso simile tocca la famiglia Querini, in quanto l'ambasciatore Sebastiano Mocenigo – nipote della moglie del senatore Andrea Querini e candidato alla carica di doge – viene accusato di frequentare altri uomini e di conseguenza condannato a passare alcuni anni in prigione.¹⁶⁴

La didascalia introduttiva si conclude con le seguenti parole:

«La sala racconta come genere e sessualità venivano affrontati nella cultura veneziana di Sei e Settecento e nei miti classici che ne ispirarono l'arte. Una prospettiva per cogliere come le diversità nella sfera amorosa e sessuale siano parte della storia occidentale».



Figura 2. Totem con apparato didascalico della Sala Mitologica.

Nella scheda 'Scopri di più' di questa sala troviamo l'approfondimento delle seguenti opere: la serie de *Le dodici Sibille* di un anonimo veneto, *Cefalo e Procri*

¹⁶⁴ T. Scaramella, *Un doge infame. Sodomia e nonconformismo sessuale a Venezia nel Settecento*, Venezia 2021.

di Luca Giordano, *Il Bacchanale* di Nicolò Frangipane, *La Giustizia e la Pace* del Padovanino, e tre tele di Sebastiano Ricci.

Confrontando i vecchi fogli di sala e le attuali didascalie, si può osservare che prima venivano trattate più opere rispetto a quelle sopra menzionate.¹⁶⁵ Come afferma Angela Munari¹⁶⁶, bibliotecaria della Fondazione, si è deciso di fare una selezione scegliendo opere che, nel momento di riscrittura delle didascalie, sembravano essere più idonee al processo. L'obiettivo non era rendere il museo *queer*, ma offrire a chi lo visita degli input diversi rispetto a una tradizionale visione delle opere in una delle sale. Per questo sono stati selezionati dei dipinti che grazie all'iconografia mitologica permettevano di evidenziare determinate connessioni con il tema.

Di seguito esaminerò alcune di queste opere, confrontando la loro didascalia attuale con quella passata, in modo da constatare i cambiamenti avvenuti.

Appena si entra in sala, una delle prime opere visibili sulla propria destra è *La Giustizia e la Pace* del Padovanino (fig. 3), la cui didascalia riporta il seguente testo:

«Nel Seicento l'arte barocca rappresenta dei ed eroi antichi, spogliandoli spesso del loro valore simbolico originario. È il caso del pittore Padovanino, che ripropone attraverso metafore e allegorie alcuni episodi biblici, giocando con la corporeità e l'erotismo femminili. Il bacio sensuale tra la Giustizia e la Pace è una citazione del Salmo 84 della Bibbia, così come l'accostamento dei corpi nell'opera *Misericordia e Verità*».

Il pittore ritrae il soggetto allegorico della Giustizia e della Pace, immortalandole nell'atto del bacio con una rappresentazione marcatamente sensuale. Questo particolare rende possibile una prospettiva diversa, portando a riflettere sul tema dell'erotismo femminile nel dipinto. La didascalia precedente, invece, si concentrava in generale sulla tipologia di

¹⁶⁵ Oltre alle opere sopracitate, si approfondivano anche le seguenti, che tutt'oggi si trovano nella stessa Sala: il soffitto e le sue decorazioni, *L'uomo precipitato dai vizi* di Pietro Liberi, *Milone da Crotone* di Francesco Maffei.

¹⁶⁶ Conversazione orale con Angela Munari in merito al progetto, avvenuta il 10 gennaio 2024 in Fondazione Querini Stampalia.

pittura dell'artista e non forniva informazioni sul dipinto in sé, men che meno menzionava la sensualità omoerotica del dipinto¹⁶⁷:

«Le tele allegoriche sono una testimonianza della produzione classicistica dell'artista, uno dei grandi protagonisti della pittura veneziana di inizio Seicento. Tipici di questa fase del Padovanino il timbro cromatico squillante, ispirato al giovane Tiziano, e l'accentuazione della bidimensionalità delle figure».

Considerando la limitazione dei caratteri, il gruppo di lavoro ha scelto di fornire informazioni di carattere *queer* anziché storico-artistiche. Il messaggio risultante è facilmente comprensibile e offre informazioni che l'osservatore può effettivamente apprezzare guardando l'opera. Rispetto alla precedente didascalia, questo approccio rende l'opera più accessibile, soprattutto per chi non è esperto di storia dell'arte e potrebbe avere difficoltà a comprendere termini tecnici o riferimenti artistici specifici. Tuttavia, è possibile che un visitatore appassionato di arte desideri maggiori dettagli riguardo all'opera stessa.

¹⁶⁷ Le didascalie complete, sia del nuovo apparato descrittivo, sia di quello vecchio, si possono consultare all'Appendice 2.1.3.



Figura 3. Alessandro Varotari detto il Padovanino, *La Giustizia e la Pace*, 1640 ca, Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

Proseguendo con l'analisi, l'opera *Cefalo e Procri* di Luca Giordano (fig. 4) è stata utilizzata come pretesto per parlare del rito del travestimento e dello scambio delle vesti tra gli sposi, un momento tipico nell'antica Grecia, che rappresentava lo scambio delle anime e dei corpi, così come della stessa natura maschile e femminile. Infatti, «[...] Per la donna vestire abiti maschili costituisce la possibilità di superare i limiti sociali, come nel caso del mito della bella Procri, che gelosa del marito, lo raggira assumendo sembianze maschili. Cefalo cede all'inganno e, solo dopo, Procri si svela». La precedente didascalia dell'opera, invece, descriveva la scena rappresentata da Giordano, il quale ritrae il preciso momento in cui Procri, affiancata dal cane Lelape, consegna il dardo fatale a Cefalo. Si evidenziava come il pittore abbia giocato con il chiaroscuro per accentuare la drammaticità dell'avvenimento, consentendogli di ottenere un effetto di grande realismo. Anche in questo caso, ci troviamo di

fronte a due interpretazioni completamente distinte, prive di qualsiasi connessione tra di loro¹⁶⁸, per cui valgono le riflessioni soprariportate.



Figura 4. Luca Giordano, *Cefalo e Procri*, 1660-1670 ca, Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

L'ultima opera che desidero analizzare è *Il Baccanale* di Nicolò Frangipane (fig. 5), uno dei temi più cari all'artista, che divide la sua produzione in tre filoni – i soggetti comici e bizzarri, i temi religiosi e le allegorie; queste sono le informazioni che venivano fornite al visitatore con il precedente apparato didascalico. Oggi, invece, l'attenzione è data ai rapporti tra persone dello stesso sesso, argomento scelto per l'iconologia dei baccanali, che erano feste del culto orfico-dionisiaco e poi successivamente in onore di Bacco, spesso votate alla frenesia sessuale. Nella didascalia si sottolinea come in passato diverse civiltà non discriminavano le relazioni tra persone dello stesso sesso, anzi miti classici, quali Apollo e Giacinto, Zeus e Ganimede, Dioniso e Prosimno lo confermano. Si parla infine di pederastia, ossia la relazione

¹⁶⁸ Le didascalie complete, sia del nuovo apparato descrittivo, sia di quello vecchio, si possono consultare all'Appendice 2.1.4.

sessuale tra un giovane e un adulto che nell'Antica Grecia era considerata uno dei riti di passaggio all'età adulta.¹⁶⁹



Figura 5. Nicolò Frangipane, *Il Baccanale*, XVI sec., Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

Confrontando le didascalie antecedenti con quelle prodotte secondo il nuovo approccio di scrittura, possiamo notare un completo rinnovo del contenuto e della modalità comunicativa.¹⁷⁰ Basandosi sui dati emersi dall'analisi dei pubblici, e quindi sui desideri e sulle necessità da loro espressi, si è optato per un linguaggio semplice, con frasi brevi e poco articolate, senza utilizzare termini troppo specifici e di difficile comprensione.¹⁷¹ Inoltre, come afferma in un'intervista Angela Munari, «si è provveduto a sgomberare il campo da equivoci semantici, evitando l'uso anacronistico di alcuni sostantivi. Un esempio su tutti l'uso improprio di "omosessualità"». ¹⁷² La scelta accurata dei

¹⁶⁹ Le didascalie complete, sia del nuovo apparato descrittivo, sia di quello vecchio, si possono consultare all'Appendice 2.1.5.

¹⁷⁰ In merito alla comunicazione nei musei, si segnala *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, a cura di C. Da Milano, E. Sciacchitano, Roma 2015.

¹⁷¹ In linea con quanto scritto nelle *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, a cura di C. Da Milano, E. Sciacchitano, Ministero della Cultura (nel 2015 ancora Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo), Roma 2015, pp. 54-58.

¹⁷² N. Moolhuijsen, V. Gravano, *Didascalie di genere: l'esperienza della Fondazione Querini Stampalia. Intervista a Marigusta Lazzari e Angela Munari*, «Roots-Routes» (rivista online),

termini nelle didascalie dimostra l'attenzione e la precisione da parte del gruppo di lavoro nel garantire la più corretta redazione, lasciando all'utente il compito di «collegare i punti fra passato e presente riconsiderando gli stereotipi e le sfide sociali attuali in un quadro più ampio».¹⁷³

Sebbene un'opera antica possa far scaturire riflessioni e connessioni con temi della contemporaneità, è essenziale notare che non sempre se ne può parlare utilizzando vocaboli di recente coniazione. Ad esempio, durante la realizzazione dei dipinti o nei secoli vissuti dalla famiglia Querini, la parola "omosessualità" non era ancora stata coniata¹⁷⁴; pertanto, si fa ricorso al concetto di "sodomia".

Per quanto riguarda la modalità di trattazione degli argomenti, si è privilegiata una prospettiva sociale rispetto alla precedente pura contestualizzazione storico-artistica. Nelle nuove descrizioni, infatti, non si trovano riferimenti delle precedenti perché è stato cambiato completamente il punto di vista della narrazione. La Fondazione ha deciso di approfondire tematiche quali schemi di potere tra i generi, il travestitismo, la sodomia, l'erotismo femminile e l'attrazione e il conflitto degli opposti, senza integrare un'interpretazione storico-artistica delle opere.

Bisogna considerare che le didascalie sono estremamente concise e hanno un limite di caratteri, una decisione che riguarda l'intero apparato informativo del museo. Di conseguenza, anziché offrire un approccio sia storico-artistico sia storico-sociale in maniera poco dettagliata, in questa sala è stata scelta una presentazione mirata esclusivamente all'approccio *queer*.

Le nozioni fornite sono brevi e mirano a suscitare l'interesse dell'utente, coinvolgendolo in un'interazione con l'opera che si discosta completamente dall'approccio tradizionale dei musei. Questi approfondimenti invitano il pubblico a riflettere lungo tutto il percorso, consentendo loro di tornare a casa

<<https://www.roots-routes.org/didascalie-di-genere-lesperienza-della-fondazione-querini-stampalia-intervista-a-marigusta-lazzari-e-angela-munari-a-cura-di-nicole-moolhuijsen-e-viviana-gravano/>>.

¹⁷³ Moolhuijsen, *In Italia c'è un museo che indaga la diversità di genere: la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, cit., <<https://www.chefare.com/almanacco/politiche/comunita/genere-identita-museo-fondazione-querini-stampalia-venezias/>>.

¹⁷⁴ Il termine 'omosessualità' deriva dalla parola tedesca *Homosexualität*, coniata dal letterato ungherese Karl-Maria Kertbeny nel 1869. Venne utilizzato per la prima volta in un *pamphlet* anonimo contro l'introduzione di una legge che puniva gli atti sessuali tra persone di sesso maschile in Prussia.

con nuove conoscenze sui temi sociali dell'epoca, facilmente collegabili anche alla nostra contemporaneità. Come ha sottolineato Munari: «La cultura deve far pensare. L'obiettivo non è essere esaustivi, ma far riflettere e fornire degli spunti al visitatore».¹⁷⁵

2.1.3 Ulteriori proposte della Fondazione Querini Stampalia

Dopo aver esaminato l'intervento permanente di riscrittura delle didascalie, è importante menzionare anche altre iniziative promosse dalla Fondazione, che si distinguono dal progetto precedente per la loro natura temporanea.

Successivamente alla riscrittura dell'apparato didascalico, la Fondazione Querini ha voluto ampliare il proprio intervento nella casa museo sempre attraverso una prospettiva *queer*. Durante un incontro con Angela Munari, ha affermato che il gruppo di lavoro sentiva la necessità di esplorare ulteriormente tematiche trattate nella sala Mitologica, andando oltre al mero mito, proponendo anche nuovi argomenti.

Di conseguenza, molto spontaneamente, è nata l'idea di una visita della casa museo attraverso una narrazione *queer*, dove per *queer* si intende proprio tutto ciò che è 'strambo' e che nella Venezia dell'epoca dei Querini poteva essere considerato anormale.¹⁷⁶

Pertanto, il 5 maggio 2023 la Fondazione ha proposto l'iniziativa *Alla Queerini: tour queer al Museo*, promossa attraverso il seguente testo:

«Un tour al museo per scoprire come la sessualità nelle sue diverse dimensioni si è espressa nella storia di Venezia. Una visita guidata, ma non solo: un dialogo a più voci che prende spunto dalle opere d'arte e dalle fonti conservate in Fondazione e le mette in relazione con le trasformazioni sociali del presente. Qual è il ruolo dei musei rispetto alle discussioni sui diritti LGBTQIA+? Come indagare genere e sessualità nelle istituzioni culturali? Domande che animano il dibattito internazionale e stanno generando numerose sperimentazioni».¹⁷⁷

¹⁷⁵ Conversazione orale con Angela Munari in merito al progetto, avvenuta il 10 gennaio 2024 in Fondazione Querini Stampalia.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ <<https://www.querinistampalia.org/it/eventi/queerini-tour-queer-al-museo/>>.

I relatori e le relatrici della visita guidata sono stati Manuel Meneghel, guida turistica e fondatore di Venezia Libertina¹⁷⁸, la ricercatrice Nicole Moolhuijsen, la bibliotecaria e storica della Fondazione Angela Munari, e infine il ricercatore Tommaso Scaramella.¹⁷⁹ L'incontro è stato costruito sulla base dei profili di studio e di lavoro delle guide, in modo da fornire al pubblico informazioni, suggestioni e racconti di una Venezia libertina, al di fuori degli schemi tradizionali.

Partendo da una panoramica generale sulla famiglia Querini Stampalia, la casa museo e la Venezia del periodo, i relatori hanno affrontato una vasta gamma di argomenti, tra cui la struttura familiare patriarcale, il ruolo delle donne, i Bravi, la sodomia e molte altre tematiche.

Oltre alle informazioni iniziali fornite agli utenti per contestualizzare la Fondazione e il suo passato, la visita si discosta completamente da un tour tradizionale che solitamente coinvolge tutti i piani e le aree del palazzo. In questa occasione, infatti, i visitatori interessati sono stati esclusivamente sul secondo piano della casa museo, dove alcune sale hanno fornito il contesto per esplorare le tematiche precedentemente menzionate.

Durante il colloquio privato con Angela Munari è emerso il fatto che la visita guidata è stata organizzata solamente in quell'occasione, nonostante l'intenzione iniziale fosse quella di proporla anche in altri momenti. Tuttavia, a causa di tempo mancante non è stato possibile; l'obiettivo ora è di riproporre la visita in futuro, riflettendo adeguatamente sulle sollecitazioni avute dagli utenti che hanno partecipato in modo da migliorare ciò che è necessario.¹⁸⁰

Lo scopo finale è offrire il *Queer tour* come una valida alternativa alla tradizionale visita guidata, consentendo al visitatore di optare per un

¹⁷⁸ Venezia Libertina è un progetto di Manuel Meneghel, che permette di esplorare la città di Venezia oltre i tradizionali stereotipi, con l'obiettivo di conoscere storie inedite e particolari. Per approfondire ulteriormente:

<<https://venezialibertina.com/progetto-veneziam-libertina/>>.

¹⁷⁹ Esperto di storia della sessualità in età moderna, Scaramella è autore di *Un doge infame. Sodomia e nonconformismo sessuale a Venezia nel Settecento*, Venezia 2021.

¹⁸⁰ Le sollecitazioni avute sono state per lo più in merito ai contenuti. Avendo avuto gruppi composti da un pubblico misto, il gruppo di lavoro aveva deciso di trattare i temi nel modo più semplice possibile. Tuttavia, alcuni visitatori più esperti si aspettavano delle informazioni più specifiche.

approccio di visita innovativo e di entrare così in contatto con una prospettiva storico-sociale della casa museo.¹⁸¹

Un'ulteriore proposta della Fondazione al suo pubblico, soprattutto al settore dei professionisti museali, è il corso online *Musei e trasformazioni sociali. Processi, pratiche e sfide per organizzazioni in ascolto*, curato da Maria Chiara Ciaccheri, Anna Chiara Cimoli e Nicole Moolhuijsen.¹⁸² Articolato in tre moduli svolti tra settembre e novembre 2023¹⁸³, il corso si è prefissato di comprendere e affrontare alcune delle sfide legate al tema più ampio della diversità all'interno delle istituzioni culturali e le opportunità offerte dei musei.

I temi approfonditi sono stati i seguenti:

- *Decolonizzare lo sguardo*, durante il quale si è esaminato il posizionamento dei musei in relazione alla storia coloniale e al fenomeno della migrazione contemporanea;
- *Musei fluidi. Interpretare la diversità di genere e la sessualità attraverso il patrimonio culturale*, finalizzato a riflettere sulle azioni possibili delle istituzioni culturali riguardo alla diversità di genere, sessuale e affettiva;
- *Progettare una strategia per l'accessibilità museale*, incentrato sull'aumentare la consapevolezza e la conoscenza riguardo all'accessibilità museale.

L'obiettivo generale era di condividere strumenti e approcci aggiornati che potessero essere utilizzati nell'ambito della professione dei partecipanti.¹⁸⁴

La Fondazione continua a dimostrarsi portavoce del cambiamento della società verso una maggiore inclusione e una rivisitazione in chiave attuale del

¹⁸¹ Conversazione orale con Angela Munari in merito al progetto, avvenuta il 10 gennaio 2024 in Fondazione Querini Stampalia.

¹⁸² Il corso si è tenuto online nei seguenti giorni: 22-23 settembre il primo modulo *Decolonizzare lo sguardo*, a cura di Anna Chiara Cimoli; 20-21 ottobre il secondo modulo *Musei fluidi. Interpretare la diversità di genere e la sessualità attraverso il patrimonio culturale*, a cura di Nicole Moolhuijsen e Viviana Gravano; 17-18 novembre il terzo modulo *Progettare una strategia per l'accessibilità museale*, a cura di Maria Chiara Ciaccheri.

¹⁸³ Il corso *Musei e trasformazioni sociali. Processi, pratiche e sfide per organizzazioni in ascolto* è alla sua terza edizione.

¹⁸⁴ Gli argomenti trattati in modo specifica e gli incontri svolti sono visibili nel programma al seguente link: <<https://www.querinistampalia.org/wp-content/uploads/2023/06/Q23-corso-Musei-e-trasformazioni-PROGRAMMA-A4.pdf>>

proprio patrimonio, diventando così esempio per altre istituzioni. Infatti, come scrive Moolhuijsen in merito all'istituzione, «il processo di cambiamento affrontato dalla Fondazione Querini Stampalia per reinterpretare il proprio patrimonio» può «dare fiducia rispetto al fatto che anche le abitudini più consolidate possano cambiare».¹⁸⁵

2.2 Parità di genere e non solo nella mostra *Futuro Agenda 2030* a Montebelluna

Il Museo di Storia Naturale e Archeologia di Montebelluna, in provincia di Treviso, è stato istituito come museo civico in Villa Biagi nel 1984 con l'obiettivo di esporre al pubblico materiale naturalistico, mineralogico e archeologico della zona, rinvenuto dal gruppo speleologico "Gruppo Naturalistico Bellona".

Il museo civico comprende la sezione archeologica, che espone oggetti rinvenuti nell'area del montebellunese e nelle zone limitrofe, datati dalla Preistoria all'Età Romana, e la sezione naturalistica, che contiene reperti di zoologia, botanica, mineralogia e geo-paleontologia per lo più provenienti dal territorio regionale, ma anche dal resto del mondo.¹⁸⁶

Nel novembre 2022 il museo ha inaugurato la mostra *Futuro Agenda 2030*, un innovativo spazio espositivo e didattico sui temi dell'Agenda 2030 e dell'economia circolare, il cui obiettivo è il dialogo, il confronto e anche la sperimentazione sui temi inerenti all'Agenda.¹⁸⁷ Nonostante si tratti di una

¹⁸⁵ Moolhuijsen, *In Italia c'è un museo che indaga la diversità di genere: la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, cit.,

<<https://www.che-fare.com/almanacco/politiche/comunita/genere-identita-museo-fondazione-querini-stampalia-venezias/>>.

¹⁸⁶ M. Celi, *Guida del Museo di storia naturale e archeologia di Montebelluna*, Montebelluna 2004. Per maggiori informazioni: <<https://www.museomontebelluna.it/esplora-museo/>>.

¹⁸⁷ L'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile è un programma d'azione scritto nel 2015 dai governi dei paesi membri dell'ONU, che si pone 17 obiettivi da percorrere, e raggiungere, entro il 2030.

Gli obiettivi affrontati all'interno della mostra *Futuro Agenda 2030* sono solo alcuni: Obiettivo 13 – Lotta al cambiamento climatico e Obiettivo 7 – Energia pulita e accessibile, nella sezione 1; Obiettivo 14 – Vita sott'acqua, nella sezione 2; Obiettivo 12 – Consumo e produzioni responsabili, nella sezione 3; Obiettivo 5 – Parità di genere, nella sezione 4; Obiettivo 15 – Vita sulla terra e Obiettivo 11 – Città e comunità sostenibili, nella sezione 5; Obiettivo 4 – Istruzione di qualità, nella sezione 6.

mostra temporanea, questo caso interessa la presente ricerca per l'allestimento dell'*Obiettivo cinque – Parità di genere*¹⁸⁸, che viene così descritto:

«Gli indicatori archeologici di genere posti in dialogo con le collezioni zoologiche del museo e con la cultura *queer* introducono una riflessione sui concetti di sesso e genere con un focus sugli stereotipi e i diritti civili».¹⁸⁹

Un colloquio con la curatrice per la parte archeologica, Emanuela Gilli, e il curatore per la sezione naturalistica, Giorgio Vaccari, mi ha permesso di acquisire una visione più completa del progetto e della sua evoluzione.¹⁹⁰

2.2.1 L'allestimento dell'Obiettivo cinque e la sua evoluzione

Rispetto ad oggi, l'allestimento iniziale dell'Obiettivo cinque era molto più piccolo e confinato in un angolo (fig. 6). Era composto prevalentemente da patrimonio archeologico, in particolare da una tomba di famiglia di età romana contenente dieci individui, di cui sette erano donne, caratteristica che si dà per certa grazie al nome scritto fuori dai vasi ossuari e alle analisi effettuate sulle ossa.¹⁹¹ Si trattava quindi di un interessante spaccato di famiglia a preponderanza femminile, probabilmente perché i mariti erano morti in guerra, che rappresentava una sorta di matriarcato. Questa visione aveva permesso alla curatrice di affrontare la questione delle differenze storiche, sociali e culturali tra uomo e donna.

Oltre alla sezione archeologica, c'era anche una piccola vetrina contenente animali appartenenti alla collezione naturalistica, attraverso i quali si narrava la questione del sesso in natura da un punto di vista biologico.

L'allestimento si concludeva con una parte di esposizione interattiva, composta da alcune scatole che richiama i diversi generi possibili, al di là

¹⁸⁸ L'Obiettivo 5 per esteso è *Raggiungere l'uguaglianza di genere ed emancipare tutte le donne e le ragazze*, il che significa raggiungere la parità di genere tra uomo e donna all'interno di alcuni ambiti, come istruzione, cure mediche, lavoro, politica, economia e molto altro.

Per approfondire *Fatti e cifre* e i *Traguardi*: <<https://unric.org/it/obiettivo-5-raggiungere-luguaglianza-di-genere-ed-emancipare-tutte-le-donne-e-le-ragazze/>>.

¹⁸⁹ Si nota che il Museo ha scelto di discutere dell'Obiettivo cinque non solo in merito alla parità di genere tra uomo e donna, come se ne parla effettivamente all'interno dell'Agenda 2030, ma più in generale dei diritti civili di tutte le persone, anche quelle che non si identificano nella categoria binaria di maschio e femmina, e che fanno parte della comunità LGBTQIA+. <<https://www.museomontebelluna.it/esplora-museo/2030-2/>>.

¹⁹⁰ Colloquio avvenuto il 14 dicembre 2023 negli uffici del Museo di Montebelluna.

¹⁹¹ *Tomba n. 304 di Posmon.*

della sola visione binaria di maschile e femminile; l'utente poteva scegliere un tappo colorato e inserirlo nel contenitore che più rappresentava la sua identità.



Figura 6. Allestimento originale dell'Obiettivo 5.

Come sottolineano Gilli e Vaccari, l'esposizione dell'Obiettivo cinque nella sua prima fase era stata realizzata senza avere strumenti appropriati e le giuste competenze. Infatti, non sono mancate difficoltà con il pubblico, soprattutto con i genitori di bambini, che si trovavano al museo per motivi scolastici. In particolar modo, aveva creato disagio l'uso dei termini relativi all'identità di genere nelle scatole della parte interattiva dell'esposizione¹⁹² e un albo illustrato per bambini e bambine dal titolo *La nudità che male fa?*¹⁹³, nella cui copertina era rappresentata una bambina rannicchiata senza vestiti. A seguito delle critiche, il museo ha deciso di autocensurare l'allestimento per evitare possibili denunce (fig. 7). La censura era avvenuta oscurando l'allestimento

¹⁹² I termini coinvolti erano i seguenti: *female* (persona che presenta un'identità di genere uguale alle caratteristiche del sesso femminile); *male* (persona che presenta un'identità di genere uguale alle caratteristiche del sesso maschile); *gender fluid* (persona la cui identità di genere cambia continuamente, muovendosi fra generi diversi); *transgender* (persona che presenta un'identità di genere diversa dalle caratteristiche del sesso biologico); *agender* (persona che non sente di appartenere a nessun genere).

¹⁹³ R. Haine, *La nudità che male fa?*, Pesaro 2021.

Il libro si ispira alla filosofia *body positive* spiegata ai bambini; celebra i corpi di ogni colore, forma e dimensione, volendo dimostrare come ognuno sia unico a modo suo e come tutti i corpi, nonostante le differenze, siano straordinari.

attraverso un paravento mobile; in questo modo, con visitatori più adulti, si poteva togliere e far vedere e conoscere l'obiettivo.



Figura 7. Paravento che copriva l'exhibit interattivo sull'identità di genere.

A marzo 2022, i due curatori hanno partecipato al corso *Musei e trasformazioni sociali. Processi, pratiche e sfide per organizzazioni in ascolto*, in particolare al modulo *Musei fluidi. Interpretare la diversità di genere e la sessualità attraverso il patrimonio culturale*, a cura di Nicole Moolhuijsen e Viviana Gravano, proposto da Fondazione Querini Stampalia.¹⁹⁴ Le competenze acquisite durante il corso e la consulenza di Nicole Moolhuijsen hanno fornito loro gli strumenti per ragionare e riflettere meglio sull'Obiettivo cinque e di conseguenza sull'allestimento, che è stato rinnovato così come lo si può vedere oggi. Se prima occupava solo un piccolo angolo, oggi comprende gran parte della parete sinistra nella sala grande dello spazio espositivo.

¹⁹⁴ I due curatori hanno partecipato alla seconda edizione del corso. In questo seminario, si sono susseguiti i seguenti incontri: nella prima giornata, *Riconoscere gli stereotipi di genere* di V. Gravano, *L'attivismo di genere nei musei fra trasformazioni e resistenze* di N. Moolhuijsen, *Decostruire stereotipi per aprire immaginari. Narrazioni e rappresentazioni per educare al genere attraverso l'albo illustrato* di E. Fierli, *Narrazioni partecipate, sguardi e emozioni: letture LGBTQIA+ e l'esperienza milanese* di S. Briatore; nella seconda giornata, *Venezia Sodomissima e la sfida di una Venezia oltre gli stereotipi* di M. Meneghel, *Queer heritage and its social possibilities* di R. Sandell e C. Cuzzola, *Possibilità e sfide del museo queer* di N. Moolhuijsen, V. Gravano e V. Pagliarini.

Il tema delle differenze di genere viene affrontato in maniera scientifica, ma allo stesso tempo divulgativa, connettendo la storia del museo all'attualità. La parte introduttiva della sezione prevede una spiegazione generale dell'Obiettivo cinque, attraverso una serie di dati statistici sulla situazione attuale in merito alla parità di genere¹⁹⁵ e i traguardi da raggiungere¹⁹⁶ (fig. 8). Di seguito, alcuni pannelli didascalici, di dimensioni più piccole rispetto al precedente, si concentrano sui seguenti temi: parità di genere, gli stereotipi di genere, il sesso e il genere.¹⁹⁷ L'intento è di spiegare e approfondire i temi principali dell'allestimento di questa sezione, attraverso l'utilizzo di un linguaggio di facile comprensione, in modo che qualsiasi tipologia di pubblici possa capire senza difficoltà i contenuti proposti. Nulla viene dato per scontato e i termini o i concetti più complessi vengono spiegati in modo chiaro e accessibile. L'obiettivo dell'allestimento viene enunciato dal museo stesso nel pannello *Parità di genere – Stereotipi di genere*:

«Questo allestimento è un percorso di approfondimento culturale sul genere attraverso le collezioni del museo. I valori del progetto affondano le radici nelle politiche europee per l'inclusione e nella democrazia».

Viene esplicitata la volontà del museo di approfondire il concetto di genere, nell'ottica di decostruire il costrutto sociale del binarismo, in quanto rischia di cancellare i diritti di persone che non si identificano come uomini o come donne.

Dopo la fase introduttiva, si procede con la trattazione degli argomenti attraverso una parte della collezione naturalistica (fig. 8).¹⁹⁸ La sezione espone

¹⁹⁵ Alcuni dei dati statistici riportati sono i seguenti: ancora 40 anni affinché donne e uomini siano rappresentati egualmente nei ruoli della leadership politica nazionale al ritmo attuale; più di una donna su 4 ha subito violenza fisica dal proprio partner almeno una volta nella vita; nel 2019, le donne rappresentano il 39% dell'occupazione totale. Si nota che toccano diversi ambiti, dalla politica al lavoro, dalla violenza alla salute sessuale e riproduttiva.

¹⁹⁶ I traguardi inseriti nel pannello sono: 5.1 Porre fine a ogni forma di discriminazione nei confronti di donne e ragazze; 5.2 Eliminare ogni forma di violenza nei confronti di donne e bambine; 5.3 Eliminare ogni pratica abusiva come il matrimonio combinato, le spose bambine e le mutilazioni genitali femminili; 5.4 Riconoscere e valorizzare la cura e il lavoro domestico; 5.5 Garantire piena partecipazione femminile e pari opportunità ad ogni livello decisionale in ambito politico, economico e della vita pubblica; 5.5 Garantire accesso universale alla salute sessuale e riproduttiva.

¹⁹⁷ Le didascalie complete si possono consultare all'Appendice 2.2.1.

¹⁹⁸ Le didascalie complete si possono consultare all'Appendice 2.2.2.

diverse specie animali sopra a dei piedistalli colorati con uno sfondo di immagini di natura che formano un mosaico. Gli animali vengono descritti da un punto di vista riproduttivo e di accoppiamento che varia a seconda delle specie. Ad esempio, il 90% degli uccelli è monogamo, a differenza del 90% dei mammiferi che non lo è; si può parlare di poliginia, che vede i maschi più forti accoppiarsi con tante femmine diverse, oppure di poliandria, come nel caso delle api, in cui le regine si accoppiano con più maschi. Alcuni animali, come chioccioline e lombrichi, sono ermafroditi, ciò significa che possiedono sia organi sessuali maschili sia femminili. Altra stima interessante è che almeno 1500 specie di esseri viventi abbiano rapporti con animali dello stesso sesso, spesso per irrobustire le relazioni sociali nei gruppi. Tra questi animali troviamo i gabbiani, i topi e le giraffe.

Questi comportamenti ci consentono di comprendere che per molte specie l'accoppiamento abbraccia la semplice dimensione del piacere, contrastando la storica visione della sessualità finalizzata unicamente alla riproduzione, e che può verificarsi attraverso relazioni non monogame e tra individui dello stesso sesso.¹⁹⁹

Si prosegue poi con un approfondimento sul sesso biologico dell'essere umano, che di fatto non risulta essere sempre binario alla nascita; infatti, l'1,7% di bambini può nascere con caratteristiche genetiche, ormonali e anatomiche che non rientrano nella tradizionale classificazione di maschile e femminile. Le persone intersessuali spesso vengono sottoposte a interventi chirurgici fin dalla tenera età con lo scopo di conformare la loro fisionomia a ciò che la società crede più naturale, creando in loro dei traumi fisici, psicologici e sociali.²⁰⁰

¹⁹⁹ Una parte della bibliografia utilizzata per redigere le didascalie su questi temi è la seguente: T. Birkhead, *Promiscuità. Una storia evolutivistica della competizione spermatica e del conflitto sessuale*, Milano 2002; C. Darwin, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, 1871; A. Pilastro, *Sesso ed evoluzione. La straordinaria storia evolutiva della riproduzione sessuale*, Milano 2008; J. Diamond, *Il terzo scimpanzè. Ascesa e caduta del primate Homo Sapiens*, Milano 2006; M. B. Rasotto, *La vita del mare. Forza e fragilità degli organismi marini*, Bologna 2012. Inoltre, sono stati consultati diversi articoli dal portale italiano *Pikaia*, che si occupa di divulgazione degli studi evolutivistici.

²⁰⁰ L'Italia è uno dei tanti paesi europei che finora non ha introdotto una legislazione che proibisca interventi medici e chirurgici sui minori intersessuali quando questi non sono necessari dal punto di vista medico e potrebbero essere evitati o posticipati fino a quando l'individuo sia in grado di prendere una decisione personale in merito. Per approfondire l'argomento: *A long way to go for LGBTI equality*, Lussemburgo 2020, pp. 51-56.

Si sottolinea anche come la medicina abbia avuto una visione maschio-centrica per troppo tempo, trascurando aspetti importanti per prevenire e curare le malattie delle donne e di persone intersessuali; fondamentale è che la gestione della salute si basi sulla consapevolezza delle differenze di genere.²⁰¹



Figura 8. Parte introduttiva e sezione naturalistica dell'Obiettivo 5 - Parità di genere.

Si continua il percorso espositivo passando alla sezione archeologica, in cui sono stati esposti dei reperti provenienti da corredi funerari rinvenuti in due tombe a cremazione – nn. 118 e 276 della necropoli di Montebelluna-Posmon – risalenti a due famiglie di Montebelluna di 2500 anni fa. I corredi funerari sono particolarmente utili perché permettono di capire il rango della famiglia, che in entrambi i casi è benestante, e soprattutto permettono di raccontare la vita degli uomini e delle donne dell'epoca, collegandosi al discorso dell'identità di genere come costruito culturale e sociale.

Questa sezione è stata soggetta a numerosi cambiamenti nel corso del tempo: dopo la prima fase che vedeva esposti dieci vasi ossuari appartenenti a una famiglia della zona, l'allestimento si è ridotto a due corredi funerari interi, uno femminile e l'altro maschile; inoltre, per renderlo ancora più evidente erano stati ripresi i particolari dell'uomo e della donna dalla situla figurata in bronzo

²⁰¹ Per approfondire l'argomento: V. Raparelli, D. Coen, *Quella voce che nessuno ascolta. La via della medicina di genere alla salute per tutti*, Firenze 2023; A. Viola, *Il sesso è (quasi) tutto. Evoluzione, diversità e medicina di genere*, Milano 2022.

della tomba n. 244 di Montebelluna-Posmon.²⁰² La vetrina però risultava essere troppo legata al tema archeologico ed era faticoso cogliere il messaggio che si voleva lasciare al visitatore: la visione binaria del genere è un costrutto culturale e sociale e come si è costruito, lo si può decostruire. Gli stessi mediatori esprimevano la loro fatica nel far cogliere questa riflessione ai pubblici, che non era così immediata.

Grazie ad un gruppo di discussione estivo, gestito dall'esperta Moolhuijsen, che invitava gli adolescenti al museo per conversare sul tema LGBTQIA+, è emerso il consiglio di rinnovare l'allestimento archeologico per renderlo più contemporaneo.

Quindi, l'operazione successiva della curatrice Gilli è stata rappresentare nel migliore dei modi il processo di creazione del costrutto di identità e la sua conseguente decostruzione (fig. 9).

La curatrice decide di utilizzare una vetrina più piccola rispetto alla precedente e vi inserisce solo i reperti archeologici essenziali per la narrazione:

- Oggetti assolutamente maschili, ossia le armi (n. 1 ascia; n. 2 coltello in ferro; n. 3 punta di lancia in ferro), che simboleggiano il potere e il ruolo di campo della famiglia, nonché quello di guerriero-cacciatore;
- Oggetti assolutamente femminili, rappresentanti il lavoro della filatura (n. 5 la fusaiola; n. 6 l'ago), che avveniva nel *gineco*, parte della casa riservata alle donne; ci sono anche ornamenti personali, ossia gioielli, che rappresentano la ricchezza della famiglia (n. 7 bracciali in bronzo; n. 8 anelli, perle e pendagli), che però non si è sicuri che appartenessero al 100% solo a donne.
- Oggetti utilizzati da entrambi i sessi, ossia le fibule in bronzo (n. 4), aghi di sicurezza per fermare i tessuti. Questo ci dimostra come in alcuni contesti, tra cui il lavoro e il ruolo nella società, ci fosse già un costrutto identitario preciso e differenziato tra uomo e donna, ma ad esempio nell'ambito degli ornamenti alcuni reperti, come le fibule e qualche gioiello, venivano utilizzati da entrambi.

²⁰² A. R. Serafini, L. Zagherro, *L'attesa della signora. Le filatrici sulla situla della tomba 244 di Montebelluna*, in «Il dono di Altino. Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli», a cura di G. C. Marrone, G. Gambacurta e A. Marinetti, Venezia, dicembre 2019, pp. 57-71.

Nel muro dietro la vetrina è stato creato un *collage* di volti, rappresentanti personaggi *queer*, come i contemporanei Vladimir Luxuria e Caster Semenya, o antichi personaggi come Ermafrodito (fig. 9). Intermezzate a queste icone si possono vedere alcune parti della figura femminile in rosa e di quella maschile in azzurro provenienti dalla situla della tomba n. 244, che la curatrice ha ripreso dal precedente allestimento; sceglie proprio queste figure per evidenziare il costruito di identità binaria e biologica, rafforzata in questo caso dai colori che la società pensa come rappresentativi per i due sessi, che viene però decostruito attraverso la loro scomposizione nel muro.

La didascalia sottostante la vetrina archeologica spiega ciò che il visitatore sta osservando da un punto di vista storico-archeologico²⁰³; infatti, è stata inserita anche l'immagine intera delle due figure appartenenti alla situla per mostrare la loro forma originale perché come afferma la curatrice Gilli, è assolutamente fondamentale mantenere e raccontare l'identità storica-culturale di questi reperti.



Figura 9. Sezione archeologica dell'Obiettivo 5.

²⁰³ Le didascalie complete si possono consultare all'Appendice 2.2.3.

Questo allestimento permette alla curatrice di approfondire il tema della cultura e identità di genere; infatti, nell'apparato didascalico, attaccato alla parete, il visitatore può leggere il seguente²⁰⁴:

«I concetti di “uomo” e “donna” sono categorie sociali, non biologiche. Nel corso del tempo diverse culture hanno attribuito a questi concetti caratteristiche differenti. La cultura occidentale ha infatti consolidato una serie di aspettative e di norme che definiscono l'idea di mascolinità e femminilità. Queste caratteristiche non hanno però alcun fondamento biologico ma definiscono ruoli, diritti e doveri. Da questa prospettiva il significato di “essere uomo” e di “essere donna” è un concetto relativo che varia nel tempo e da una società all'altra».

Il percorso si conclude con un breve approfondimento sulla strategia europea per l'uguaglianza, sottolineando come l'impegno sulle tematiche LGBTQIA+ sia vincolato da una serie di provvedimenti che gli Stati Membri devono adottare.²⁰⁵

Durante la visita si nota una grande attenzione riservata alla cura dei dettagli: le descrizioni adottano un linguaggio semplice e accessibile, spiegando i temi trattati attraverso esempi, dati statistici ed esplicando termini difficili.²⁰⁶

Significativa è anche la presenza di saggi rivolti agli adulti e di albi illustrati per i più piccoli, offrendo così l'opportunità ai visitatori interessati di approfondire ulteriormente gli argomenti affrontati nella mostra.²⁰⁷

2.2.2 I reperti archeologici e le specie animali nel discorso LGBTQIA+

All'interno dell'allestimento archeologico troviamo una serie di reperti provenienti da corredi funerari, di cui viene descritta la loro origine e storia nella didascalia di fronte alla vetrina stessa (fig. 10). Durante il colloquio, la curatrice Gilli ha ammesso l'importanza di narrare *in primis* l'origine storico-archeologica di questi artefatti, che poi entra in aiuto per la riflessione

²⁰⁴ Le didascalie complete si possono consultare all'Appendice 2.2.4.

²⁰⁵ La didascalia completa può essere consultata all'Appendice 2.2.5.

²⁰⁶ In linea con quanto scritto nelle *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, a cura di C. Da Milano, E. Sciacchitano, Ministero della Cultura (nel 2015 ancora Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo), Roma 2015, pp. 54-58.

²⁰⁷ Alcuni dei libri proposti sono: *Questioni di un certo genere. Le identità sessuali, i diritti, le parole da usare: una guida per saperne di più e parlarne meglio*, a cura di A. Cavallo et al., Milano 2021. D. Werner, *La grande avventura dei diritti delle donne. Dalla preistoria a oggi*, Milano 2018.

sull'identità di genere perché i racconti sono strettamente connessi.²⁰⁸ È solo grazie alla connotazione storico-culturale di questi reperti che si è potuta improntare una considerazione sul costruito dell'identità binaria.



Figura 10. Didascalia della vetrina della sezione archeologica.

I reperti esposti si trovavano già in precedenza in questo spazio espositivo perché erano stati utilizzati per la mostra inaugurata nel 2020: *Sapiens: da cacciatore a cyborg. Archeologia di un territorio e visioni dal passato*.²⁰⁹ L'obiettivo della mostra era ripercorrere le tappe fondamentali della nostra specie, ossia quella 'sapiens', utilizzando le tracce archeologiche scoperte nel corso dei secoli.

Grazie al catalogo, si nota come i reperti sopracitati abbiano svolto un ruolo molto simile a quello che hanno in questa mostra; infatti, sono stati utilizzati come pretesto per parlare di genere, in quanto aiutano gli archeologi ad avere un'idea sul sesso del defunto, «grazie ad associazioni ricorrenti tra oggetti di abbigliamento e ornamento ed indicatori di attività che sono tradizionalmente caratteristiche degli uomini o delle donne».²¹⁰

Nell'attuale mostra, il tema è stato quindi ripreso e ulteriormente ampliato per approfondire il costruito dell'identità binaria, dato che gli oggetti esposti rappresentano il simbolo di una civiltà divisa tra uomini e donne. Il valore storico-artistico degli artefatti, esplicitato anche nella precedente mostra,

²⁰⁸ Colloquio avvenuto il 14 dicembre 2023 negli uffici del Museo di Montebelluna.

²⁰⁹ *Sapiens: da cacciatore a cyborg. Archeologia di un territorio e visioni dal passato*, catalogo della mostra *Sapiens: da cacciatore a cyborg* (Montebelluna, Museo di storia naturale e archeologia, 2020 – 2021), a cura di E. Gilli, Montebelluna 2021.

²¹⁰ *Ivi*, p. 42.

persiste, mentre si aggiunge una riflessione che si discosta dai soliti punti di vista.

Per quanto riguarda la parte naturalistica, le specie animali esposte – prima della mostra – si trovavano nei depositi naturalistici oppure nelle aule didattiche e alcuni di queste venivano usate in funzione dei contenuti e delle sperimentazioni dei singoli laboratori. Di conseguenza, non avevano una narrazione precisa perché venivano utilizzate per diverse attività. L'impianto espositivo sulla sessualità degli animali è stato creato appositamente per questa mostra, anche se il tema era già stato trattato precedentemente in laboratori ad hoc per le scuole secondarie di II grado e in alcune iniziative per ragazzi e adulti in determinate festività, come San Valentino o la Giornata della Donna.

Da anni, infatti, il museo dimostra un forte interesse per le questioni trattate in questo capitolo e si adopera per promuovere consapevolezza e conoscenza a riguardo. In questa prospettiva, l'istituzione non intende limitarsi alla discussione di tali argomenti solo all'interno di questa esposizione; pertanto, sta valutando le modalità più opportune per continuare a educare su questi temi, con l'obiettivo di estendere il percorso effettuato all'interno del museo stesso.

3. Museologia *queer* oltre i confini della penisola italiana

In questo capitolo esplorerò diversi progetti legati al tema LGBTQIA+ proposti da musei al di fuori dell'Italia.

Dovendo selezionare solo alcuni casi studio, ho preferito optare per musei in paesi europei. Tuttavia, ho incluso anche un esempio dagli Stati Uniti, dato che una buona parte di bibliografia sul tema è statunitense.

È importante evidenziare che ciascuno di questi paesi presenta livelli diversi di avanzamento nei diritti e nel rispetto della comunità LGBTQIA+, un elemento che può riflettersi, seppur non necessariamente, nelle istituzioni culturali del luogo.²¹¹ Pertanto, in ogni paragrafo, ho incluso alcune informazioni sulla situazione *queer* nel paese in questione, seguendo la stessa prassi utilizzata precedentemente per l'Italia.

3.1 Una nuova prospettiva per sedici opere della collezione Thyssen-Bornemisza

3.1.1 La Spagna e la comunità LGBTQIA+

Riferendoci sempre alla classifica stilata dall'organizzazione ILGA, la Spagna ha occupato la quarta posizione su quarantanove Stati europei partecipanti, evidenziando un notevole contrasto con l'Italia, la quale, rispetto al paese spagnolo, è ancora molto lontana dall'ottenere gli stessi diritti.²¹²

Nonostante la Spagna sia un paese modello per quanto concerne i diritti della comunità LGBTQIA+²¹³, è piuttosto difficile trovare delle istituzioni culturali che offrano delle attività simili a quelle analizzate in questa sede. La ricerca condotta è stata molto lunga, ma alla fine è arrivata al Museo Nazionale Thyssen-Bornemisza, che rispecchia i criteri dell'analisi alla perfezione.

²¹¹ «L'esperienza quotidiana delle persone LGBTIQ varia significativamente da un paese all'altro». *Comunicazione della commissione al parlamento europeo, al consiglio, al comitato economico e sociale europeo e al comitato delle regioni – Unione dell'uguaglianza: strategia per l'uguaglianza LGBTIQ 2020-2025*, Bruxelles 2020, p. 2.

²¹² *Spain* in ILGA-Europe, <<https://rainbow-europe.org/#8661/0/0>>.

Per approfondire ulteriormente:

Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex People in Spain, gennaio-dicembre 2022; *Discrimination in the European Union – Factsheets Spain* in Eurobarometer survey, settembre 2019.

²¹³ Come dimostrano i dati riportati nella bibliografia sopra riportata.

3.1.2 *Amor diverso*: le opere attraverso una prospettiva LGBTQIA+

La Fondazione della collezione Thyssen-Bornemisza è una fondazione pubblica, nata nel 1988, responsabile della gestione del museo nazionale e della conservazione delle sue opere, acquisite dallo Stato spagnolo nel 1993.

La collezione venne iniziata da Heinrich Thyssen-Bornemisza, che acquistò le sue prime opere verso la fine degli anni Venti del '900 con lo scopo di creare una collezione simile a quelle dei grandi musei tedeschi, in particolar modo all'*Alte Pinakothek* di Monaco. Nel 1932 comprò Villa Favorita a Lugano, dove fece costruire una galleria d'arte per i suoi dipinti.

Dopo la sua morte la collezione passò al figlio Hans, che acquistò numerosi altri capolavori e aprì al pubblico la galleria. Negli anni Ottanta, volendosi assicurare che la collezione rimanesse intatta dopo la sua morte, decise di portare le opere in Spagna, dove venne creata la Fondazione, che tuttora se ne occupa, e venne aperto il museo.²¹⁴

Uno dei principali obiettivi del museo oggi è promuovere e valorizzare la collezione organizzando eventi, mostre e programmi, che si rivolgano a pubblici diversi, garantendo loro qualità e innovazione.²¹⁵

Poiché il museo si impegna ad essere accessibile a una vasta gamma di pubblici²¹⁶, mette a disposizione la possibilità di esplorare la collezione attraverso un tour a tema LGBTQIA+, intitolato *Amor diverso* e così descritto nel sito:

«Inclusive Love views artworks from a new perspective different to that offered by traditional historiography to date. It surveys the collection through some of the themes, icons and people related to the sensibilities, culture and experiences of the LGBT community (lesbian,

²¹⁴ La collezione permanente comprende un periodo che va dalla fine del XIII secolo fino agli anni Ottanta del XX secolo. *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura antigua*, catalogo del museo, Madrid 2009; *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura moderna*, catalogo del museo, Madrid 2009.

²¹⁵ <<https://www.museothyssen.org/en/about-us/history>>.

²¹⁶ La visione dell'istituzione è di essere un museo di tutti, dove il pubblico si senta incluso. Per raggiungere questo obiettivo si è prefissato di avere un servizio accessibile e diverso attraverso sia proposte fisiche sia digitali. Tra i valori si trova quello dell'inclusione, che mira a generare una programmazione ampia, rivolta a tutto il pubblico, impegnandosi nell'accessibilità e nel dare visibilità a tutti i punti di vista e alle iniziative significative attuali. <<https://www.museothyssen.org/transparencia/mision-valores-normativa/vision>>.

gay, bisexual and transsexual) which have always been present in art, though their presence has been invisible throughout the ages».²¹⁷

Si tratta di un itinerario composto da 16 capolavori della collezione permanente, collocati nelle sale che afferiscono al proprio periodo cronologico.²¹⁸ Pertanto, l'utente è invitato a seguire il percorso museale prestabilito, caratterizzato da un'impostazione cronologica, alla scoperta delle opere in questione. In questo modo, il fruitore ha comunque l'opportunità di vedere l'intera collezione, e non le sole opere che compongono l'itinerario LGBTQIA+. Inoltre, nel caso in cui desiderasse approfondire opere al di fuori del tour, può farlo grazie ai QR code posizionati nelle vicinanze delle opere stesse. Si può pertanto affermare che nonostante il percorso *Amor diverso* sia composto da un numero limitato di opere, questo non precluda la possibilità di esplorare l'intera collezione.

La prima parte dell'itinerario in questione si concentra su otto opere realizzate dagli antichi maestri, in un arco di tempo che va dal Cinquecento fino alla fine del XIX secolo, e offre uno sguardo su identità e desideri che all'epoca sfidavano le norme predefinite, sia da un punto di vista sensuale sia sociale. L'altra parte del tour comprende opere del XX secolo, selezionate per evidenziare l'evoluzione delle società moderne e le significative rivendicazioni in ambito sessuale, emotivo e sociale.

L'itinerario è stato realizzato nel 2017 da Ignacio Moreno Segarra, storico dell'arte ed esperto di studi di genere e di femminismo, e da María Bastarós, scrittrice e storica dell'arte, in collaborazione con il Dipartimento di educazione del museo.

Prima di iniziare l'analisi di questo percorso tematico, ho il dovere di sottolineare che le seguenti considerazioni si basano sul tour virtuale della

²¹⁷ *Inclusive Love*, in Museo Thyssen-Bornemisza,

<<https://www.museothyssen.org/en/visit/thematic-tours/inclusive-love>>.

Traduzione mia: «Inclusive Love guarda alle opere d'arte da una prospettiva nuova, diversa da quella offerta finora dalla storiografia tradizionale. La collezione viene indagata attraverso alcuni temi, icone e personaggi legati alla sensibilità, alla cultura e alle esperienze della comunità LGBT (lesbiche, gay, bisessuali e transessuali) che sono sempre stati presenti nell'arte, sebbene la loro presenza sia stata invisibile nel corso dei secoli».

²¹⁸ La collezione è distribuita su tre livelli e la visita tradizionale comincia dal secondo piano con la pittura antica, dove si trovano le opere analizzate di seguito, per poi continuare al primo piano, dove a partire dalla sala 29 inizia la pittura moderna, e si conclude al piano terra con le opere del XX secolo.

collezione²¹⁹ e sulla pagina inerente all'itinerario LGBTQIA+²²⁰, non avendo avuto la possibilità di visitare il museo di persona.

Il percorso *Amor diverso*, così come molti altri itinerari tematici offerti dal museo, può essere effettuato dal visitatore tramite audioguida, attraverso una guida stampata o leggendo le didascalie nell'apposita pagina sul sito internet.²²¹

Ho preso in esame alcune opere che appartengono alla prima parte del percorso, in quanto rispecchiano i criteri di studio della tesi: si tratta, infatti, di capolavori antichi, realizzati in un contesto sociale diverso da quello odierno, osservati attraverso una prospettiva differente – quella LGBTQIA+ – rispetto a quella originaria, pensata dall'artista in sé.

Il percorso inizia con una particolare attenzione sulla figura di San Sebastiano, in quanto icona per la comunità LGBTQIA+. Si approfondisce la storia del santo, il quale aveva lavorato come arciere per l'imperatore Diocleziano, ma che dopo la conversione al cristianesimo iniziò a diffondere la nuova fede e a distruggere i simboli pagani; queste azioni lo portarono alla morte per mano dei suoi compagni arcieri che gli scagliarono delle frecce. Si prosegue descrivendo la sua evoluzione iconografica: inizialmente era rappresentato come un uomo maturo con in mano gli strumenti e la palma del martirio; ma tra il XIII e il XIV secolo cominciò ad essere raffigurato come un ragazzo adolescente, il cui aspetto virile eclissava le qualità morali e protettive del santo. Questo cambiamento fu in parte dovuto dalla cerchia di artisti che circondarono Cosimo I de' Medici, i quali contribuirono a far nascere un'arte vicina alle idee dell'Accademia neoplatonica di Ficino, la quale non ripudiava i riferimenti omoerotici che riprendeva dall'antichità.

A seguito di questo approfondimento storico-artistico sulla figura del santo, la prima opera menzionata nel percorso è proprio *Ritratto di un giovane uomo come San Sebastiano* di Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano), realizzato nel 1533 circa e situato al primo piano nella sala sette (fig. 11). L'opera viene descritta fin da subito da un punto di vista iconografico, confrontandola con un'altra

²¹⁹ Per vedere il Museo attraverso il tour virtuale:

<<https://www.museothyssen.org/en/thyssenmultimedia/virtual-tours/collection>>.

²²⁰ Si veda *supra*, nota 217.

²²¹ *Inclusive Love*, catalogo del percorso tematico, a cura di I. M. Segarra, M. Bastarós.

Inclusive Love, in Museo Thyssen-Bornemisza,

<<https://www.museothyssen.org/en/visit/thematic-tours/inclusive-love>>.

versione del santo, sempre appartenente alla collezione, dipinta dal Maestro de la Leyenda de la Magdalena.²²² Si procede la narrazione sottolineando l'influenza del maestro Pontormo, evidenziata dalla storica dell'arte Janet Cox-Rearick²²³, specializzata nelle opere di Bronzino. La menzione a Pontormo consente di esplorare la relazione tra i due artisti, descritta anche da Vasari²²⁴; alcuni pittori ritenevano che il rapporto tra i due trascendesse il semplice legame artistico per assumere connotazioni più profonde e forse oltre il piano platonico. Infine, si esamina effettivamente il carattere omoerotico dell'opera, constatato anche da Cox-Rearick. In un articolo che tratta specificatamente quest'opera, la cui analisi ha contribuito alla stesura della didascalia del dipinto per *Amor diverso*, Cox-Rearick scrive che oltre ad alcuni elementi tradizionali della rappresentazione del santo – la raffigurazione a mezzo busto e parzialmente nudo – si aggiungono aspetti più innovativi; ad esempio, l'aspetto marmoreo del corpo che contrasta con il volto adolescenziale e delicato. Non sono presenti gli attributi tipici del santo, come l'aureola, la palma del martirio e lo sguardo rivolto verso Dio. La storica parla di un carattere omoerotico dell'opera evidenziato dalle frecce – una trafigge il corpo e l'altra è tenuta nella mano, quasi a toccare il corpo – e anche dal volto androgino, in contrasto con il resto del fisico.²²⁵

«In Cox-Rearick's opinion, this Saint Sebastian has an ambiguous, part-religious and part-homoerotic meaning that is established not only by the erotic interpretation that was becoming fashionable in scholarly circles but also by the details of the picture. Particularly significant details are the arrows, which this author compares to those of Cupid in

²²² *San Sebastiano*, attribuito a Maestro de la Leyenda de la Magdalena, 1480 ca., Madrid, Museo Nazionale Thyssen-Bornemisza.

È interessante notare la scelta di confrontare due iconografie diverse di San Sebastiano, poiché ciò consente ai visitatori di comprendere meglio le differenze tra le due versioni. Tuttavia, l'opera citata del Maestro de la Leyenda non è esposta, rendendo il confronto non immediato per chi visita il museo, a meno che non cerchi l'immagine sulla collezione online del museo.

²²³ Janet Cox-Rearick (1930-2018) è stata una storica dell'arte specializzata nel Rinascimento italiano, con una particolare attenzione per le opere del Bronzino e di Pontormo. Ha redatto il catalogo di Pontormo: J. Cox-Rearick, *The drawings of Pontormo*, Cambridge 1963.

²²⁴ Il legame tra i due artisti viene descritto da Vasari in *Vita di Iacopo da Pontormo pittore fiorentino*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568.

A p. 495, Vasari scrive «Ma sopra ogni altro fu da lui sempre sommamente amato il Bronzino che amò lui parimente come grato e conoscente del beneficio da lui ricevuto.»

²²⁵ J. Cox-Rearick, *A 'St. Sebastian' by Bronzino*, in «The Burlington Magazine», vol. 129, no. 1008, marzo 1987, pp. 155-162.

other paintings by Bronzino and which the artist uses as an emblem of the blend of humanistic Christianity and Apollonian classicism that is embodied particularly well by the figure of Saint Sebastian».²²⁶

Se confrontiamo la narrazione dell'opera effettuata nel percorso *Amor diverso* con quella originale proposta dal museo notiamo dei punti di vista molto differenti tra di loro.²²⁷ Difatti, se nel primo caso si è data maggior importanza all'iconografia del santo, alla sua evoluzione e agli aspetti omoerotici presenti nell'opera di Bronzino, la descrizione fornita dal museo si concentra sulla vita di Bronzino, sulla sua relazione lavorativa con Pontormo e i problemi di attribuzione di questa opera. Non c'è alcun tipo di menzione riguardo la connotazione omoerotica del dipinto, e non si fa riferimento a una ipotetica relazione amorosa tra i due artisti. Si può, quindi, affermare che la descrizione del museo è puramente storico-artistica: vengono fornite numerose informazioni sui lavori svolti in collaborazione con Pontormo, che però non appartengono alla collezione e quindi il visitatore non può vedere e fare un confronto corretto. Inoltre, la sezione in cui si commenta l'attribuzione del dipinto può risultare di difficile comprensione per un pubblico non specializzato, privo degli strumenti necessari per apprenderla appieno. Approfondire il contesto dietro l'attribuzione di un'opera potrebbe suscitare interesse, ma diventa di scarso valore per l'utente se le opere e gli artisti di riferimento non sono disponibili per un confronto, essendo parte di altre collezioni. Al contrario, tale approfondimento potrebbe risultare prezioso per gli esperti in storia dell'arte desiderosi di esplorare le vicende nascoste dietro il dipinto. Per quanto concerne la descrizione effettuata durante il percorso tematico, invece, si può notare che viene mantenuta una prospettiva storico-artistica, dato che si descrive il soggetto da un punto di vista iconografico e si parla dell'influenza lavorativa di Pontormo. Alla prospettiva storico-artistica,

²²⁶ *Inclusive Love*, catalogo del percorso tematico, a cura di I. M. Segarra, M. Bastarós, p. 3. Traduzione mia: «Secondo Cox-Rearick, questo San Sebastiano ha un significato ambiguo, in parte religioso e in parte omoerotico, stabilito non solo dall'interpretazione erotica che stava diventando di moda negli ambienti accademici, ma anche dai dettagli del quadro. Particolarmente significativi sono le frecce, che l'autore paragona a quelle di Cupido in altri dipinti del Bronzino e che l'artista utilizza come emblema della commistione tra cristianesimo umanistico e classicismo apollineo che è incarnata particolarmente bene dalla figura di San Sebastiano».

²²⁷ Le didascalie complete, sia del percorso *Amor diverso*, sia quella ufficiale del museo, si possono consultare all'Appendice 3.1.1.

si aggiunge una riflessione sugli aspetti omoerotici del dipinto e della figura in generale del santo.



Figura 11. Bronzino, *Ritratto di un giovane uomo come San Sebastiano*, 1533 ca., Madrid, Museo Nazionale Thyssen-Bornemisza.

Dalla figura di San Sebastiano l'approfondimento viene spostato ad Ercole, e in particolar modo alle vicende alla corte di Onfale, visto che il museo possiede l'omonimo dipinto realizzato da Hans Cranach nel 1537, esposto nella sala nove (fig. 12). L'episodio si inserisce in modo coerente nel contesto del percorso tematico perché rappresenta una delle descrizioni più famose del travestitismo nell'antichità:²²⁸ dopo aver ucciso Ifito, come punizione, Ercole viene mandato alla corte della regina Onfale di Lidia come schiavo. Per

²²⁸ Cfr. con *Cefalo e Procri* di Luca Giordano della Fondazione Querini Stampalia. Entrambe le opere affrontano il tema del travestitismo.

deriderlo, Onfale lo fa vestire con abiti femminili e gli fa svolgere lavori, quali l'intreccio di cesti e la filatura della lana; nel mentre, la regina porta gli attributi dell'eroe stesso: la mazza, l'arco e la pelle di leone.²²⁹ Si continua poi con un *excursus* sull'omosessualità nelle versioni greca e romana di Ercole, esponendo diverse teorie sul perché Ercole indossasse la tunica color zafferano, destinata alle donne. Tra queste, Nicole Leroux riporta l'usanza del travestimento durante le festività dionisiache, quando le donne assumevano sembianze maschili e andavano a caccia, mentre gli uomini si vestivano con abiti femminili.²³⁰

A seguito di una generale introduzione dell'episodio e dell'eroe, la narrazione prosegue concentrandosi sull'opera in questione. Nella realizzazione del dipinto, Cranach si ispira all'interpretazione moralizzante dell'episodio di Seneca e Cesare Ripa: «a misogynous and moralistic warning against women who exercise authority, as they can cause men to take leave of their senses».²³¹ L'opera viene poi descritta iconograficamente: Ercole è seduto su una panca, affiancato da tre dame di corte, completamente sottomesso alle norme femminili, nonostante famosa sia la sua forza. Una di loro lo sta vestendo con abiti femminili, mettendogli un berretto in testa, mentre un'altra lo aiuta ad avvolgere il filo. L'espressione divertita delle dame di compagnia è in netto contrasto con quella dell'eroe, sottomesso e rassegnato alla sua punizione. Se confrontiamo questa didascalia con quella proposta dal museo, in realtà, non vi sono molte differenze.²³² Viene riportato in maniera più dettagliata l'episodio della vita dell'eroe, sottolineando come l'atmosfera nel dipinto sia fredda e distante. La descrizione iconografica dell'opera è uguale a quella narrata dal percorso tematico. Infine, si menzionano altre versioni dell'opera prodotte dall'artista e l'ispirazione tratta dalle tavole con il medesimo soggetto realizzate dal padre, Lucas Cranach il Vecchio.

²²⁹ L'episodio viene descritto da Ovidio nelle *Heroides* (Eroidi) attraverso la voce di Deianira che scrive una lettera al marito Ercole.

²³⁰ Nicole Loraux (1943-2003) era una filologa e storica della Grecia antica. Importanti su questo tema sono i saggi: N. Loraux, *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari 1991; N. Loraux, *Grecia al femminile*, Roma-Bari 1993.

²³¹ *Inclusive Love*, cit., p. 4.

²³² Le didascalie complete, sia del percorso *Amor diverso*, sia quella ufficiale del museo, si possono consultare all'Appendice 3.1.2.

In questo caso, l'utente si torva di fronte a un significativo episodio mitologico che rovescia i tradizionali ruoli di potere, in quanto Onfale assume gli attributi dell'eroe, simboleggiando così il controllo della donna sull'uomo, come evidenziato in entrambe le didascalie. Inoltre, si tratta anche di una delle più celebri descrizioni di travestitismo nell'antichità, il che mette in luce come temi di questo genere abbiano sempre fatto parte della nostra storia²³³. È rilevante notare che la didascalia si concentra sul tema del travestitismo, senza menzionare il transgenderismo o la transessualità, poiché queste ultime sono concetti più recenti e l'introduzione di essi potrebbe creare problemi di anacronismo. Anche se nella didascalia tradizionale questi due temi non sono trattati in maniera esaustiva come nel percorso tematico, vengono comunque accennati.



Figura 12. Hans Cranach, *Ercole alla Corte di Onfale*, 1537, Madrid, Museo nazionale Thyssen-Bornemisza.

Nella sala 20, invece, viene approfondito il dipinto *Ragazzo con turbante e mazzolino di fiori* di Michael Sweerts, realizzato nel 1658-1661 (fig. 13).²³⁴

²³³ Cfr. A. Eppinger, *Hercules cinadeus?: The effeminate hero in Christian polemic*, in *TransAntiquity. Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*, a cura di D. Campanile, F. Carlà-Uhink, M. Facella, New York 2017, pp. 202-214.

²³⁴ Per maggiori informazioni sull'artista: R. Kultzen, *Michael Sweerts, Brussels 1618 – Goa 1664*, Amsterdam 1996.

Fin da subito si evidenziano alcune caratteristiche omoerotiche dell'opera, come l'androginia della figura, la sensualità degli abiti orientali e il mazzo di fiori, che potrebbe essere interpretato come un invito sessuale.²³⁵ Però, si sottolinea come non esistano documenti o testimonianze che associno il pittore, o comunque il soggetto, all'omosessualità. In ogni caso, due esperti dell'artista, Thomas Röske e Albert Blankert, parlano di una componente omoerotica nelle sue opere, soprattutto nelle scene dei lottatori. Si continua, poi, fornendo alcune informazioni sulla sua vita e la sua formazione, che culmina con la protezione di papa Innocenzo X. Si conclude indicando come, dal Cinquecento in poi, scompaiono pian piano le rappresentazioni di uomini in senso erotico, anche se «Sweerts' bathers and wrestlers are certainly so striking for their sensuality devoid of any message that they have led different generations of historians to speculate about the artist's possible homosexuality».²³⁶

Nella didascalia offerta dal percorso museale, invece, il visitatore riceve approfondimenti più ampi riguardanti la carriera e la produzione generale di Sweerts, per poi concentrarsi sull'analisi dell'opera in sé. Viene esposto il problema dell'attribuzione, originariamente creduta essere opera di Francesco de Rosa. Successivamente, si esplora il soggetto del dipinto, al centro di numerosi dibattiti a causa dei tratti delicati e del turbante che cela i capelli, rendendo difficile definire con precisione il sesso del soggetto. Fino al 1958, il dipinto era intitolato *Figura con turbante*. Si prosegue con un esame del mazzo di fiori, che alcuni studiosi suggeriscono essere una rappresentazione dell'olfatto, dato che l'artista aveva realizzato due serie sui cinque sensi, oggi disperse. Altri studiosi, tuttavia, affermano che il mazzolino è semplicemente un elemento decorativo.

Possiamo osservare che, nella descrizione fornita dal museo, le informazioni sono orientate maggiormente verso il contesto storico-artistico e la figura del

²³⁵ Sul carattere omoerotico dell'opera si cita: D. Flower, *The Mastery of Michael Sweerts, 1618-1664*, in «The Hudson Review», vol. 56, no. 1, primavera 2003, p. 177.

²³⁶ *Inclusive Love*, catalogo del percorso tematico, a cura di I. M. Segarra, M. Bastarós, p. 9. Traduzione mia: «I bagnanti e i lottatori di Sweerts colpiscono certamente per la loro sensualità priva di qualsiasi messaggio, tanto da indurre diverse generazioni di storici a ipotizzare una possibile omosessualità dell'artista».

pittore. Il tratto che sicuramente unisce le due didascalie è l'accento posto sull'androginia della figura.²³⁷



Figura 13. Michiel Sweerts, *Ragazzo con turbante e mazzolino di fiori*, 1658-1661, Madrid, Museo nazionale Thyssen-Bornemisza.

Queste sono solo alcune delle opere incluse nel tour *Amor diverso*, selezionate in base ai criteri di ricerca. Anche se ci limitiamo a queste, emerge una variazione nell'approccio narrativo, che tuttavia non è così radicale come nel caso della Fondazione Querini Stampalia, ad esempio. Nonostante si evidenzino un'interpretazione fortemente influenzata dalla prospettiva LGBTQIA+, che collega le opere a temi quali la sodomia, l'androginia, il travestitismo e

²³⁷ Le didascalie complete, sia del percorso *Amor diverso*, sia quella ufficiale del museo, si possono consultare all'Appendice 3.1.3.

l'omoerotismo, le didascalie del percorso tematico mantengono comunque un approccio storico-artistico. Difatti, esse forniscono informazioni sul soggetto del dipinto e sull'artista, sebbene a volte in misura minore rispetto alle descrizioni fornite dal museo. Inoltre, propongono confronti e presentano interpretazioni di studiosi rilevanti sul tema. Pertanto, si può affermare che l'approccio adottato è misto: l'analisi storico-artistico non esclude la prospettiva *queer*, e viceversa.

3.2 *Desire, love, identity*: storie LGBTQIA+ attraverso spazio, tempo e cultura

3.2.1 Il Regno Unito e la situazione LGBTQIA+

Nella classifica fornita dall'ILGA, il Regno Unito occupa la diciassettesima posizione. Sebbene ci sia spazio per miglioramenti, questa posizione suggerisce un godimento di diritti più avanzato per le persone *queer* rispetto a molti altri paesi.²³⁸

Molto significativo è il ruolo delle istituzioni culturali all'interno della nazione, che si sono poste in prima linea nella lotta contro la discriminazione nei confronti della comunità LGBTQIA+.

Dal 2017, in occasione del cinquantesimo anniversario dalla parziale depenalizzazione dell'omosessualità in Inghilterra e in Galles²³⁹, numerose realtà culturali hanno adottato iniziative per promuovere una maggiore inclusione delle persone *queer* attraverso mostre, percorsi tematici, pubblicazioni e anche acquisizioni di opere realizzate da artisti LGBTQIA+.²⁴⁰ A tal proposito, fondamentale è stato il progetto *Prejudice and Pride*²⁴¹, nato dalla collaborazione tra il National Trust²⁴², custode del patrimonio culturale

²³⁸ *United Kingdom* in ILGA-Europe, < <https://rainbow-europe.org/#8666/0/0>>.

Per approfondire ulteriormente: *Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex People in United Kingdom*, gennaio-dicembre 2022; *National LGBT Survey – Summary Report*, Government Equalities Office, luglio 2018.

²³⁹ *Sexual Offences Act 1967*. L'atto permetteva relazioni omosessuali tra due adulti consenzienti sopra i ventuno anni.

²⁴⁰ Z. Clayton, D. Hoskin, *Activists on the inside*, in *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, a cura di J. G. Adair, A. K. Levin, New York 2020, p. 57.

²⁴¹ *Advancing LGBTQ equality through cultural institutions*, Research Impact Report, a cura di Research Centre for Museums and Galleries, University of Leicester, 2020.

J. Dodd, S. Plumb, et al., *Prejudice and Pride. An analysis of visitor engagement and response*, Leicester 2018.

²⁴² Per approfondire l'operato:

e naturale in Inghilterra, Galles e Irlanda del Nord, e il Research Centre for Museums and Galleries²⁴³ (RCMG) dell'Università di Leicester, che da anni si occupa di incentivare le organizzazioni culturali ad essere più ambiziose e impattanti nel promuovere società eque ed inclusive.

Il progetto mirava a stimolare nuove idee e pratiche in un campo ancora oggi impegnativo e spesso controverso, proponendo e analizzando diversi casi studio, tra cui Kingston Lacy e Felbrigg Hall. Il prodotto finale dell'indagine si è sviluppato nella pubblicazione *Prejudice and Pride: LGBTQ heritage and its contemporary implications*.²⁴⁴

Oltre a questo progetto, nel 2020 è stato fondato il Queer Heritage and Collections Network, con lo scopo di aumentare la consapevolezza, l'accesso e l'*engagement* con il patrimonio LGBTQIA+.²⁴⁵ Con oltre settanta partecipanti attivi, questa organizzazione sostiene le gallerie, le biblioteche, gli archivi e i musei impegnati nello sviluppo di un *public program* che vede al centro anche le storie e le tematiche LGBTQIA+. Tra i suoi progetti, il Network ha anche sviluppato la *LGBTQ+ Good Practice Guide*, una guida composta da dieci semplici passi per raggiungere una programmazione sempre più inclusiva.²⁴⁶

Attraverso i materiali forniti dal progetto *Prejudice and Pride* e dal Queer Heritage and Collections Network, si possono scoprire numerosi musei inglesi che offrono un vero e proprio sostegno alla comunità LGBTQIA+.

Tra i più famosi si menziona il Victoria and Albert Museum, che vanta il cosiddetto *LGBTQ Working Group*, composto da alcune persone dello staff interessate al tema, che si occupa di facilitare la comprensione e la valorizzazione delle storie LGBTQIA+ all'interno del contesto museale attraverso la ricerca, il *public program*, il confronto e il dibattito.²⁴⁷ Ad esempio, per l'ultimo sabato del mese, il gruppo di lavoro propone ai pubblici un tour tematico, attraverso una selezione di opere appartenenti alla collezione

<<https://www.nationaltrust.org.uk/who-we-are/about-us/about-the-national-trust-today>>.

²⁴³ Per approfondire l'operato: <<https://le.ac.uk/rcmg>>.

²⁴⁴ R. Lennon, R. Sandell, R. Smith, *Prejudice and Pride: LGBTQ Heritage and its contemporary implications*, Leicester 2018.

²⁴⁵ <<https://queerhcn.org/about-us/>>.

²⁴⁶ *LGBTQ+ Good Practice Guide for UK Galleries, Libraries, Archives and Museums*, a cura di Dan Vo.

²⁴⁷ Z. Clayton, D. Hoskin, *Activists on the inside*, cit., pp. 57-68; *Out in the Museum*, blog del V&A LGBTQ Working Group, <<https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/out-in-the-museum>>.

permanente, con l'obiettivo di esplorare storie nascoste sull'identità di genere e la sessualità attraverso lo spazio, il tempo e la cultura.

Un altro museo di grande importanza, non solo per la ricchezza delle opere in suo possesso, ma soprattutto per la vasta affluenza che registra e di conseguenza la visibilità che può offrire alla tematica, è il British Museum. Di seguito esaminerò le forme attraverso le quali si esprime il sostegno che il museo in questione offre alla comunità LGBTQIA+.

3.2.2 *Desire, love, identity: follow the LGBTQ history trail*

Il British Museum, istituito nel 1753 e aperto al pubblico nel 1759, si è affermato come il primo museo nazionale con una collezione permanente che abbraccia tutti i campi della conoscenza umana:

«The Museum is driven by an insatiable curiosity for the world, a deep belief in objects as reliable witnesses and documents of human history, sound research, as well as the desire to expand and share knowledge».²⁴⁸

Come menzionato prima, il 2017 è stato un anno importante per il Regno Unito, vista la celebrazione del cinquantesimo anniversario della parziale depenalizzazione dell'omosessualità.²⁴⁹

Il museo ha deciso di festeggiare questo traguardo realizzando la prima grande mostra a tema *queer*, denominata *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories* (fig. 14), curata da Stuart Frost, *Head of Interpretation and Volunteers* del museo, e Laura Phillips, *Head of Community Partnership*. Per realizzare l'esposizione, i due si sono lasciati ispirare dal libro *A Little Gay History: Desire and Diversity across the World*, scritto da Richard Parkinson, il quale ha analizzato quaranta oggetti della collezione, dall'antichità al presente, attraverso una prospettiva *queer*.²⁵⁰

²⁴⁸ <<https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story>>. Traduzione mia: «Il Museo è guidato da un'insaziabile curiosità per il mondo, da una profonda fiducia negli oggetti come testimoni e documenti affidabili della storia umana, da una solida ricerca e dal desiderio di espandere e condividere la conoscenza».

²⁴⁹ Si veda *supra*, nota 239.

²⁵⁰ R. B. Parkinson, *A Little Gay History: Desire and Diversity across the World*, New York 2013. Richard B. Parkinson (1963) è un accademico, professore di egittologia. Fino al 2013 è stato curatore del Dipartimento dell'Antico Egitto e Sudan al British Museum.



Figura 14. Entrata alla mostra *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories*.

La mostra era composta da una sezione che si concentrava sulla storia europea, in particolar modo l'antica Grecia e Roma, e un'altra che esponeva oggetti contemporanei, acquisiti di recente, che avevano una stretta relazione con la sfera LGBTQIA+. In aggiunta, avevano anche creato un percorso, tra le sale del museo, che metteva in luce delle opere della collezione permanente, reinterpretate da un punto di vista *queer*.²⁵¹

Oltre ai due curatori, il progetto è stato seguito dall'*interpretation team* del museo, che si occupa prevalentemente della creazione del piano interpretativo delle mostre temporanee e delle gallerie permanenti, da un gruppo formato da personale dell'istituzione e da membri di organizzazioni LGBTQIA+ di Londra, e non solo. Prezioso e fondamentale, infatti, è stato anche l'aiuto di alcuni consulenti museali esterni, come Richard Sandell, che ha sostenuto il gruppo di lavoro dalla proposta iniziale fino alla creazione delle didascalie, assicurandosi che tutto fosse espresso in modo accurato e sensibile.²⁵²

Nonostante quest'opera sia di fondamentale importanza, nel 1999 James M. Saslow pubblicò un altrettanto importante libro sull'omosessualità nelle arti visive attraverso lo spazio e il tempo: J. M. Saslow, *Pictures and Passions. A history of homosexuality in the visual arts*, New York 1999.

²⁵¹ S. Frost, *Interpreting LGBTQ Histories*, in «Legacy. The Magazine of the National Association for Interpretation», 2018, pp. 10-11; *Advancing LGBTQ equality through cultural institutions*, cit., pp. 50-51.

Per vedere l'itinerario del 2017: <https://youtu.be/HEiKqcorm_M?si=_5Jswl3ilJ5aT4Qq>.

²⁵² *Advancing LGBTQ equality through cultural institutions*, cit., pp. 50-51; Frost, *Interpreting LGBTQ Histories*, in «Legacy. The Magazine of the National Association for Interpretation», cit., p. 10.

Sempre in questa occasione, durante il fine settimana del *Pride*, il museo ha esposto per la prima volta la bandiera arcobaleno, appesa sul punto più alto dell'edificio.

George Benson, *Assistant Collections Manager* del museo, ha scritto a riguardo:

«The Museum can connect you to someone you never knew existed, and the Rainbow Flag can do just the same. Just as numismatists, archaeologists, Egyptologists and the generally curious can find like-minded people at the British Museum, a gay, lesbian, bisexual, transgendered or queer person can find solidarity with a fellow flag flyer. Just by seeing the flag and the Museum together, even for just a weekend, can have an enormously supportive effect on anyone, LGBTQ or straight, because it's about society accepting who you are and accepting who you love».²⁵³

Quello che inizialmente era stato concepito come un itinerario temporaneo tra le sale del museo riscontrò un notevole successo tra i pubblici, portando alla decisione di rendere permanente il percorso tematico, *Desire, love, identity*, con l'obiettivo di continuare a raccontare le nuove storie degli oggetti selezionati. A tal fine, è stato registrato un commento audio²⁵⁴ con le voci degli attori Simon Russell Beale e Fiona Shaw, fruibile gratuitamente su piattaforme come Spotify o Apple Music; in aggiunta, è stata realizzata anche una scheda di percorso²⁵⁵ scaricabile dal sito, che fornisce una narrazione più concisa rispetto all'audioguida.

Nel 2019, il museo ha introdotto i *volunteer-led LGBTQ tour*, ossia visite guidate condotte da persone *queer* che condividono le proprie storie e commentano oggetti non inclusi nell'itinerario già predisposto e offerto dall'istituzione.²⁵⁶

²⁵³ G. Benson, *A symbol of pride: raising the rainbow flag*, in «The British Museum Blog», 3 luglio 2017, <<https://www.britishmuseum.org/blog/symbol-pride-raising-rainbow-flag>>. Traduzione mia: «Il Museo può mettervi in contatto con qualcuno che non sapevate esistesse, e la Bandiera Arcobaleno può fare lo stesso. Proprio come i numismatici, gli archeologi, gli egittologi e i curiosi in generale possono trovare persone che la pensano come loro al British Museum, una persona gay, lesbica, bisessuale, transessuale o queer può trovare solidarietà in un compagno di bandiera. Il solo fatto di vedere insieme la bandiera e il Museo, anche solo per un fine settimana, può avere un effetto di enorme sostegno su chiunque, LGBTQ o etero, perché si tratta di una società che accetta chi sei e accetta chi ami».

²⁵⁴ Per ascoltare l'audioguida:

<<https://open.spotify.com/intl-it/album/3IT9DK6yAoAWLWZ9fv8TPF>>.

²⁵⁵ *Desire, love, identity. Follow the LGBTQ history trail*, The British Museum.

²⁵⁶ <<https://www.britishmuseum.org/support-us/volunteer>>;

Dan Vo, coordinatore dei tour LGBTQ del Victoria and Albert Museum, evidenzia come le visite proposte dal British Museum offrano ai visitatori LGBTQIA+ un senso di identità e appartenenza, dimostrando che sono accettati, benvenuti e celebrati: «[...] my belief that LGBTQ+ people belong in museums and cultural spaces has been bolstered. Our stories exist across place, time and culture. [...] Queer stories are embedded within the collection of every major UK museum and gallery, but the uniquely vast and comprehensive collection at the British Museum offers the opportunity to find a staggering number of fascinating LGBTQ stories».²⁵⁷

Si prosegue ora focalizzandosi sul percorso tematico *Desire, love, identity*, di cui si esamineranno alcune narrazioni. Anche in questo caso, vista l'impossibilità di andare a visitare il museo, l'analisi si basa sui materiali trovati online: l'audioguida del tour, la scheda di percorso, il sito e l'applicazione ufficiale del museo.

L'audioguida del tour consiste in una breve introduzione al progetto e il commento di quindici oggetti esposti tra le sale del museo, contrassegnati dal logo (fig. 15), che le identifica come appartenenti all'itinerario.

La scheda di percorso, invece, è composta da un elenco delle opere dell'itinerario, per ognuna delle quali si fornisce una didascalia concisa in prospettiva unicamente *queer*, e una mappa, in cui si evidenzia la loro locazione; offre anche la possibilità di scoprire tre oggetti in particolare, nel caso in cui il visitatore sia di fretta, ma abbia comunque voglia di approfondire

<<https://www.britishmuseum.org/events/desire-love-identity-lgbtq-tour-british-museum>>.

²⁵⁷ D. Vo, *Love is love: uncovering LGBTQ stories*, in «The British Museum Blog», 21 agosto 2019, <<https://www.britishmuseum.org/blog/love-love-uncovering-lgbtq-stories>>. Traduzione mia: «[...] la mia convinzione che le persone LGBTQ+ appartengano ai musei e agli spazi culturali è stata rafforzata. Le nostre storie esistono in ogni luogo, tempo e cultura. [...] Le storie queer sono presenti nelle collezioni di tutti i principali musei e gallerie del Regno Unito, ma la collezione del British Museum, unica nel suo genere per vastità e completezza, offre l'opportunità di trovare un numero impressionante di affascinanti storie LGBTQ».

il progetto.²⁵⁸ Non esiste un ordine preciso da seguire, anche se quello proposto dall'audioguida e dalla scheda di percorso è il più efficace.



Figura 15. Logo dell'omonimo itinerario che contrassegna le opere in questione.

Fin dai primi minuti dell'audioguida, emerge come il museo, composto da numerose collezioni provenienti da tutto il mondo, abbia la capacità di narrare storie di amore e desiderio tra persone dello stesso sesso, così come storie sull'identità di genere, che attraversano diverse culture. Tuttavia, si riconosce che non tutte le prospettive LGBTQIA+ sono rappresentate allo stesso modo, infatti si sottolinea il predominio del punto di vista maschile e la conseguente limitazione a una visione parziale della diversità di esperienze.

Inoltre, il visitatore viene informato sull'impegno del museo nell'utilizzare un linguaggio consono, che riflette l'epoca e il contesto delle opere, dal momento in cui molte etichette o categorie LGBTQIA+ sono più recenti rispetto ai capolavori stessi, e quindi risultano inappropriate.²⁵⁹

Dopo la descrizione di una decina di oggetti si inizia a parlare del momento che ha segnato la svolta per il museo, ossia l'acquisizione nel 1999 della *Warren Cup* (fig. 16), una coppa romana in argento con due scene omoerotiche, risalente al 5-15 d.C.²⁶⁰ Si parla di svolta perché è proprio grazie a questo

²⁵⁸ *Desire, love, identity. Follow the LGBTQ history trail*, The British Museum.

²⁵⁹ *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories*, audio transcripts, pp. 4-5.

²⁶⁰ Per approfondire l'artefatto: D. Williams, *The Warren Cup*, Londra 2006; J. Pollini, *The Warren Cup: Homoerotic Love and Symposial Rhetoric in Silver*, in «The Art Bulletin», vol. 81, no. 1, marzo 1999, pp. 21-52; J. R. Clarke, *The Warren Cup and the Contexts for Representations of Male-to-Male Lovemaking in Augustan and Early Julio-Claudian Art*, in «The Art Bulletin», vol. 75, no. 2, giugno 1993, pp. 275-294; Parkinson, *A Little Gay History: Desire and Diversity across*

artefatto che fu richiesto a Richard Parkinson di scrivere un percorso online LGBTQIA+ del museo, che poi porterà alla stesura del famoso libro *A Little Gay History: Desire and Diversity Across The World*.²⁶¹

Come narra l'audioguida, questa coppa è unica e straordinaria proprio per la sua decorazione, che raffigura due scene di sesso tra un uomo maturo e un giovane ragazzo. Nell'antichità, sia per i greci che per i romani, le relazioni tra uomini erano infatti comuni.

La coppa appartiene alla sfera della ristorazione, per questo probabilmente veniva utilizzata durante i pasti con lo scopo di mostrare agli ospiti la propria ricchezza e il proprio status; scene simili, infatti, le troviamo anche in altre stoviglie sopravvissute.

L'oggetto fu acquistato dal collezionista americano Warren, ma dopo la sua morte, a causa dell'esplicita rappresentazione, fu difficile trovare acquirenti fino a quando non giunse al British Museum.²⁶²

Leggendo la didascalia presente nell'applicazione ufficiale del museo, si può osservare come in realtà non esistano sostanziali differenze tra le due descrizioni.²⁶³ Anche in questo caso viene approfondita l'iconografia della coppa, riprendendo la descrizione dettagliata di entrambe le scene fornita dall'audioguida dell'itinerario *Desire, love, identity*, e si discute di come in antichità i rapporti omosessuali fossero accettati, tanto da essere spesso raffigurati su oggetti di varia tipologia, affreschi e edifici.

the World, cit., p. 51; J. M. Saslow, *Pictures and Passions. A history of homosexuality in the visual arts*, New York 1999, pp. 51-52.

²⁶¹ Frost, *Interpreting LGBTQ Histories*, cit., p. 10; Parkinson, *A Little Gay History: Desire and Diversity across the World*, New York 2013.

²⁶² *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories*, audio transcripts, pp. 36-39.

La prima volta che venne offerta al museo declinarono la proposta di acquistarla; in una seconda occasione, si decisero a comprarla, risultando essere l'acquisto più costoso fatto fino a quel momento.

²⁶³ Le didascalie complete, sia dell'opera in riferimento al percorso *Desire, love, identity*, sia quella ufficiale del museo, si possono consultare all'Appendice 3.2.1.



Figura 16. Warren Cup, 5 - 15 d.C., Londra, British Museum.

Nonostante le relazioni sessuali tra uomini fossero accettate, quelle tra donne erano considerate un grande tabù nell'antichità, poiché sfidavano l'idea dell'uomo come dominante, forte e virile.²⁶⁴ Per questo motivo è difficile trovare artefatti che rappresentino rapporti sessuali tra donne. L'itinerario offre comunque al visitatore la possibilità di esplorare anche questo tema attraverso un *hydria* risalente al 450 a.C., proveniente dall'antica Grecia (fig. 17).²⁶⁵ Il vaso per l'acqua è adornato con la rappresentazione di quattro figure femminili, di cui una seduta e tre in piedi. La donna seduta è inclinata in avanti, concentrata su un cartiglio aperto. Un'osservazione ravvicinata svela dei puntini che compongono sedici linee di scrittura, suscitando la curiosità su chi possa essere questa figura. In realtà, una scena molto simile è riscontrabile in un altro vaso, esposto in un museo ad Atene, in cui è inciso il nome Saffo, che ci riporta immediatamente alla celebre poetessa greca. Gli storici credono, pertanto, che anche in questo caso si tratti di una rappresentazione di Saffo,

²⁶⁴ Per approfondire il tema: S. Boehringer, *Female Homosexuality in Ancient Greece and Rome*, Londra 2021.

²⁶⁵ La didascalia completa dell'opera in riferimento al percorso *Desire, love, identity*, e quella proposta dalla collezione online, si possono consultare all'Appendice 3.2.2.

figura particolarmente rilevante per esplorare il tema dell'amore e della sessualità femminile. Attraverso le sue opere, la poetessa dava voce al desiderio e all'amore femminile in una società dominata da uomini. La sua enfasi sull'intimità femminile contribuì a diffondere l'idea che fosse lesbica, tanto che nel XIX secolo il termine utilizzato per gli abitanti di Lesbo, luogo in cui era nata, iniziò ad essere usato per parlare di relazioni tra donne. Tuttavia, la storia ci presenta anche altre interpretazioni della poetessa, come ad esempio il suo essere simbolo di conoscenza e del sapere classico durante il Rinascimento. Ciò che è certo è che rimarrà sempre una figura enigmatica.²⁶⁶ La didascalia dell'opera nella collezione online del museo la descrive in dettaglio da un punto di vista meramente iconografico; solo nei commenti del curatore si evidenzia la somiglianza con un vaso ad Atene, la cui figura seduta è etichettata con il nome Saffo; questa somiglianza ha portato all'identificazione della figura femminile presente nell'*hydria* appartenente al museo inglese con la poetessa di Lesbo.²⁶⁷

²⁶⁶ *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories*, audio transcripts, pp. 48-52.

Per approfondire la figura di Saffo e l'iconografia si veda: Parkinson, *A Little Gay History: Desire and Diversity across the World*, cit., p. 44; Saslow, *Pictures and Passions. A history of homosexuality in the visual arts*, cit., pp. 19-21.

²⁶⁷ <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1885-1213-18>.



Figura 17. *Hydria with Sappho and Attendants*, 450 a.C., Londra, British Museum.

Queen of the Night (fig. 18) è un'altra opera presente lungo il percorso ed è una delle tre consigliate per una visione veloce nel caso di limitato tempo a disposizione. Questo pannello in argilla cotta è databile circa al 1800-1700 a.C. La rappresentazione vede una figura femminile nuda, rappresentata con ali e artigli di uccello, che indossa un copricapo associato alle divinità mesopotamiche e tiene in mano una verga e un anello della giustizia. Per questi attributi alcuni studiosi l'hanno identificata come *Ishtar*, dea dell'attrazione sessuale e della guerra. La sua figura permette di trattare il tema dell'identità di genere perché secondo la mitologia, aveva il potere di cambiare, o comunque assegnare, il genere alle persone; inoltre, alcuni membri del suo culto erano uomini, che lei però aveva reso femminili, e che facevano cose proibite per deliziarla. L'audioguida continua sottolineando come vi siano numerosi esempi di divinità in altre culture che sfidano il

costrutto sociale del binarismo di genere²⁶⁸; tra questi, ad esempio, c'è *Maya ruler*²⁶⁹, una stele rappresentante un re Maya in cui troviamo sia attributi maschili sia femminili, che non solo fa parte della collezione, ma anche del percorso tematico. Confrontando questa descrizione con quella fornita dall'applicazione ufficiale del museo si notano delle differenze.²⁷⁰ Nel secondo caso, infatti, l'utente ascolta una didascalia principalmente storico-artistica, che si concentra sull'analisi dell'iconografia senza menzionare l'iconologia, aspetto che nel primo caso costituisce il pretesto per esplorare il tema dell'identità di genere.

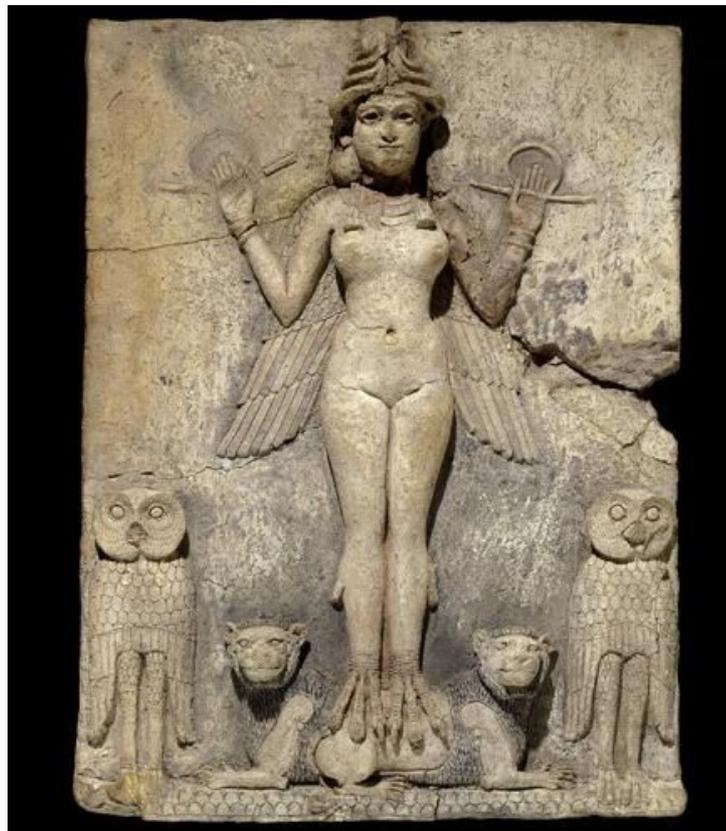


Figura 18. *Queen of the Night*, 1800-1700 a.C., Londra, British Museum.

Come abbiamo già visto nel sopracitato museo spagnolo²⁷¹, anche presso il British Museum si possono trovare numerose rappresentazioni del San

²⁶⁸ *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories*, audio transcripts, pp. 25-27.

²⁶⁹ *Maya stela* (400-800) è una stele raffigurante un sovrano Maya, che in passato era stato identificato in una donna; come si evince dalla didascalia breve del percorso, è vestito come una giovane divinità del mais, che combina il genere maschile e femminile.

²⁷⁰ Le didascalie complete, sia dell'opera in riferimento al percorso *Desire, love, identity*, sia quella ufficiale del museo, si possono consultare all'Appendice 3.2.3.

²⁷¹ Si veda *supra*, paragrafo 3.1.

Sebastiano. Nel contesto di *Desire, love, identity*, è stata selezionata una xilografia raffigurante il martirio del santo (fig. 19).²⁷²

Anche in questo caso, la narrazione è costituita da una prima spiegazione dell'iconografia e dell'iconologia del san Sebastiano, patrono delle vittime della peste; procede, poi, declinandosi in una prospettiva *queer*, dimostrando, come nel corso degli anni, soprattutto in tempi recenti, il santo abbia assunto una nuova dimensione come icona gay. Si parla quindi di una serie di scrittori, registi e artisti che hanno contribuito alla nuova simbologia del san Sebastiano, trasformandolo in una sorta di «tormented pin-up».²⁷³

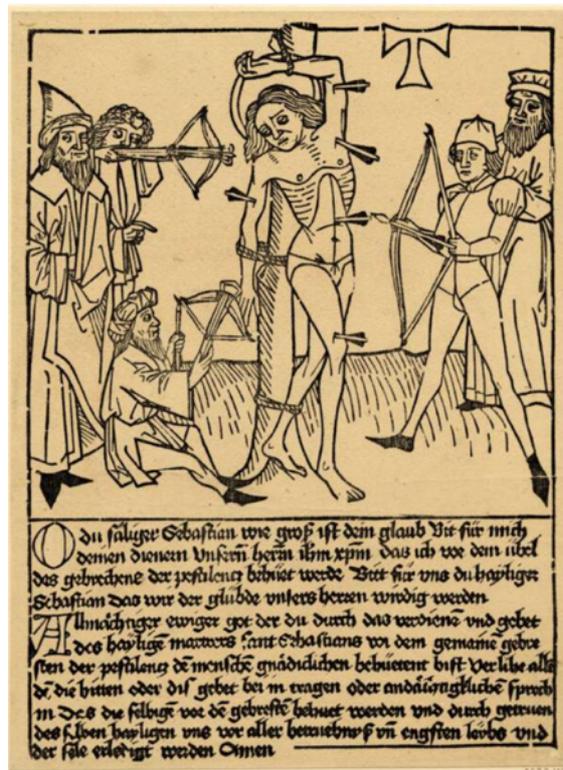


Figura 19. *San Sebastiano*, 1470-75, Londra, British Museum.

Questi esempi ci consentono di osservare come un'opera non resti mai confinata al suo contesto originario, ma piuttosto si continui ad attualizzare nel tempo, mutando significato in base alle evoluzioni, alle novità e agli avvenimenti contemporanei.

²⁷² La didascalia completa dell'opera in riferimento al percorso *Desire, love, identity*, si può consultare all'Appendice 3.2.4.

²⁷³ Cfr. con didascalia del *ritratto di un giovane uomo come San Sebastiano* del Museo Thyssen-Bornemisza.

Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories, audio transcripts, pp. 53-55.

Nel percorso *queer* del British Museum si osserva una certa somiglianza con quello del Museo Thyssen-Bornemisza; in entrambi i casi, infatti, le didascalie redatte per la visita alternativa non escludono informazioni storico-artistiche sulle opere. Anche qui si può parlare di un approccio misto; tuttavia, come nel museo spagnolo, le descrizioni risultano essere un po' troppo lunghe, soprattutto se confrontate con quelle tradizionali presenti nell'applicazione ufficiale del British Museum. La capacità del museo deve stare anche nel bilanciare le due prospettive, fornendo le informazioni più importanti rimanendo all'interno di un numero limitato di caratteri per fare in modo che l'utente rimanga concentrato.

3.3 *Queer Stories* nella collezione online del Rijksmuseum

3.3.1 I Paesi Bassi e la situazione LGBTQIA+

I diritti LGBTQIA+ nei Paesi Bassi sono da anni riconosciuti e perseguiti, non a caso nella classifica ILGA si posizionano al quattordicesimo posto. La presenza di misure antidiscriminatorie fin dal 1993 e l'introduzione del matrimonio tra persone dello stesso sesso nel 2001 sono importanti segnali di un impegno duraturo per la tutela della comunità LGBTQIA+. ²⁷⁴

Nonostante la positività della situazione, la rappresentazione di una narrazione LGBTQIA+ nelle istituzioni culturali è spesso assente, un dato che indica come la sfida verso una maggiore inclusione e condivisione sia ancora persistente. ²⁷⁵ Alcuni musei stanno cercando di migliorare in questo ambito grazie anche all'aiuto di IHLIA LGBTI Heritage, il centro internazionale di documentazione sulla cultura lesbica, gay, bisessuale, trans e *queer* più ampio in Europa, che si trova proprio ad Amsterdam. Attraverso la sua collezione, comprendente pubblicazioni, riviste, documentari, poster e oggetti della comunità *queer*, supporta le istituzioni culturali verso un cambiamento che porti all'inclusività e all'accessibilità. ²⁷⁶

²⁷⁴ Netherlands in ILGA-Europe, <<https://rainbow-europe.org/#8651/0/0>>.

Per approfondire ulteriormente: *Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex People in Netherlands*, gennaio-dicembre 2022; *Discrimination in the European Union – Factsheets Netherlands* in Eurobarometer survey, settembre 2019.

²⁷⁵ N. Moolhuijsen, *Queer identities and heritage: current developments and hopes for the future*, in «Roots-Routes» (rivista online), <<https://www.roots-routes.org/queer-identities-and-heritage-current-developments-and-hopes-for-the-future-by-nicole-moolhuijsen/>>.

²⁷⁶ Il precursore di IHLIA è stato *Homodock* (centro di documentazione sull'omosessualità all'Università di Amsterdam) fondato nel 1978; nel 1999 si è fuso con i *Lesbian Archives* di

A Eindhoven, il Van Abbemuseum, museo di arte moderna e contemporanea, è diventato un museo leader nella promozione dell'inclusione *queer*. Il progetto *Queering the Collection* è iniziato nel 2015 in collaborazione con IHLIA LGBTI Heritage e da quel momento numerose sono state le attività organizzate a riguardo. Tra queste molto interessanti sono il *Queer Glossary*, un dizionario di termini afferenti alla sfera *queer*, continuamente aggiornato, in modo che il visitatore possa indagare i significati delle parole che non conosce. *Qwearing the Collection*, invece, prevede che chi visita possa indossare delle giacche con immagini e informazioni relative alle opere in esposizione da un punto di vista *queer*; oltre alla giacca, si può mettere anche una sciarpa ricoperta dalla terminologia inerente alla comunità LGBTQIA+ e i significati di ogni parola, in modo che si possano leggere immediatamente nel caso non si conoscano. Si propongono, poi, attività di discussione, come il *Queer Book Club*, mostre, eventi e workshop per avere un dialogo continuo e proficuo con la comunità *queer*.²⁷⁷

Un ulteriore esempio è rappresentato dall'Amsterdam Museum, ossia il museo storico della città, che propone *Queer Gaze Tours*. L'obiettivo di queste visite è scoprire la città attraverso le storie della comunità LGBTQIA+ utilizzando opere e oggetti appartenenti alla collezione.²⁷⁸

Nel paragrafo successivo, tuttavia, vorrei approfondire il Rijksmuseum, museo statale della città di Amsterdam, che offre diverse modalità di interazione con il tema LGBTQIA+ rispecchiando i criteri interessati.

3.3.2 *Queer and Pride* al Rijksmuseum

Il Rijksmuseum, il museo nazionale dei Paesi Bassi, vanta un'ampia collezione di opere, che copre 800 anni di storia olandese, dal 1200 al presente.

Il museo ha aperto le sue porte per la prima volta nel 1800 a Huis Ten Bosch ma successivamente, sotto il regno di Luigi Napoleone Bonaparte, è stato trasferito nella nuova capitale, Amsterdam, nel Palazzo Reale. Nel 1876 è iniziata la costruzione di un nuovo edificio che avrebbe ospitato la collezione,

Amsterdam e Leeuwarden, diventando così l'archivio e la biblioteca *LGBTI* attuale. Per approfondire: <<https://ihlia.nl/en/>>.

²⁷⁷ A. Rensma, D. Neugebauer, O. Lundin, "A museum can never be queer enough": *The Van Abbemuseum as a testing ground for institutional queering*, in *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, a cura di J. G. Adair, A. K. Levin, New York, 2020, pp. 280-284.

²⁷⁸ Per approfondire: <<https://www.amsterdammuseum.nl/en/guided-tours/queer-gaze-rondleidingen/3448>>.

ufficialmente aperto nel 1885. Oggi il museo si presenta come un luogo in cui «everything comes together to tell a single chronological story: the story of Dutch art and history from the Middle Ages up through the 20th century. [...] More than ever, the modern Rijksmuseum is a museum of and for everyone».²⁷⁹

La dichiarazione del museo di essere «di e per tutti e tutte» sottolinea il suo impegno verso l'inclusività, compresa anche quella nei confronti della comunità LGBTQIA+.²⁸⁰

Durante un'approfondita analisi dell'istituzione, avvenuta attraverso ricerche online data l'impossibilità di visitare fisicamente la collezione, sono emerse una serie di attività legate al tema *queer*.

Queste iniziative sono raccolte all'interno della pagina *Queer & Pride* all'interno del sito ufficiale del museo, in cui sono elencate le opportunità attraverso cui celebrare la comunità LGBTQIA+: «Book the special tour, discover more about our stories on sexuality and gender, or take a dive into our online collection».²⁸¹

La prima possibilità che il museo offre è un tour guidato, denominato *A pink history*, della collezione permanente attraverso una prospettiva *queer*, che viene così descritto:

«How have perceptions of same-sex love changed – and how are they reflected in art? Explore art from the Rijksmuseum collection to discover more about views on homosexuality in the Netherlands over the centuries: from the past to the present, from hidden love to public

²⁷⁹ <<https://www.rijksmuseum.nl/en/about-us/what-we-do/history>>. *Rijksmuseum Guide*, guida al museo, Amsterdam 2017. *Rijksmuseum in Detail*, catalogo del museo, Amsterdam 2016.

Traduzione mia: «tutto si riunisce per raccontare un'unica storia cronologica: la storia dell'arte e della storia olandese dal Medioevo fino al XX secolo. [...] Il Rijksmuseum moderno è più che mai un museo di e per tutti».

²⁸⁰ Il museo, in quanto luogo che connette le persone, la storia e l'arte, si impegna a far sentire rappresentato ci lo abita, applicando il *Diversity & Inclusion Code* sulla base delle cinque P: *programs, partners, personnel, public e products*.

<<https://www.rijksmuseum.nl/en/about-us/what-we-do/inclusivity>>.

²⁸¹ <<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/queer-and-pride>>. Traduzione mia: «Prenotate la visita speciale, scoprite di più sulle nostre storie di sessualità e genere o fate un tuffo nella nostra collezione online».

celebrations of diversity, and from Sodom and Gomorrah to the pink triangle. A fascinating and confronting tour».²⁸²

Tuttavia, la visita guidata è disponibile solo in un determinato periodo dell'anno, durante la settimana del *Pride* e il *Queer History Month*; di conseguenza, il visitatore non ha la possibilità di usufruire di questo servizio nel momento che più preferisce.²⁸³

Oltre alla visita guidata, il museo offre diverse opzioni per esplorare le connessioni tra la sua collezione permanente e l'ambito *queer*, che sono comodamente accessibili dal sito internet e possono essere svolte in qualsiasi momento.

Queer Stories è la pagina del museo che racchiude tutte le altre proposte fruibili attraverso la collezione online. Queste attività possono svolgere un ruolo di supporto anche durante una visita in loco all'istituzione, consentendo ai visitatori di esplorare in autonomia e in maniera approfondita le connessioni *queer* presenti nelle opere d'arte.²⁸⁴

Una delle prime proposte è *Queer layers*, che potrebbe tradursi in italiano come 'strati *queer*'. In questa sezione del sito sono disponibili tre brevi video in cui Arnout van Krimpen, guida turistica del museo, approfondisce uno strato, o meglio ancora, una storia tra le tante che un'opera d'arte può raccontare in chiave LGBTQIA+.

²⁸² *Ibidem*. Traduzione mia: «Come è cambiata la percezione dell'amore tra persone dello stesso sesso e come si riflette nell'arte? Esplorate le opere d'arte della collezione del Rijksmuseum per scoprire le opinioni sull'omosessualità nei Paesi Bassi nel corso dei secoli: dal passato al presente, dall'amore nascosto alle celebrazioni pubbliche della diversità, da Sodoma e Gomorra al triangolo rosa. Un tour affascinante e stimolante».

²⁸³ <<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/guided-tours/a-pink-history>>.

²⁸⁴ <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer>>.

Uno dei dipinti analizzati è *Merry Family* (1668) di Jan Steen, esposto nella *Gallery of Honour* (fig. 20).²⁸⁵ Arnout utilizza l'opera come punto di partenza per discutere il costrutto di genere e la sua relazione con l'abbigliamento. Il dipinto rappresenta una famiglia felice a tavola con in primo piano una bambina che versa da bere a un bambino, il quale indossa un abito lungo.²⁸⁶ Nel XVII secolo non c'era una distinzione netta tra i vestiti da femmina o da maschio; si trattava semplicemente di abiti per bambini. Questo tema viene collegato a una vicenda più recente di un negozio di abbigliamento olandese che ha deciso di non promuovere più vestiti per maschi o femmine, bensì vestiti per bambini in generale, senza differenziazione di genere. Questa scelta ha suscitato diverse critiche, poiché alcuni sostenevano che si perdesse la propria identità. Analizzando il dipinto e il particolare del bambino, il visitatore può vedere come nulla sia realmente perso, ma anzi, come la storia torni a ripetersi.²⁸⁷



Figura 20. *Merry Family*, Jan Steen, 1668, Amsterdam, Rijksmuseum.

²⁸⁵ Jan Steen: *painter and storyteller*, a cura di H. P. Chapman *et al.*, Amsterdam 1997.

²⁸⁶ M. F. Durantini, *The child in seventeenth-century Dutch painting*, Michigan 1983.

²⁸⁷ <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/a-story-about-the-merry-family>>.

In un altro video, il protagonista della storia è uno scrittoio risalente al 1780-1790 circa (fig. 21). Nella parte inferiore è decorato con una rappresentazione di Saffo, una poetessa dell'antica Grecia. Nei suoi poemi Saffo parla spesso della bellezza e del desiderio delle donne, motivo per cui molti la considerano come la madre di tutte le lesbiche. La sua provenienza da Lesbo la rende a tutti gli effetti una lesbica. Arnout prosegue raccontando di come, qualche tempo fa, un gruppo di persone omofobe provenienti da Lesbo cercò di denunciare la comunità internazionale delle lesbiche con l'obiettivo di recuperare il termine nella esclusiva accezione di abitante di Lesbo. Non riuscirono a vincere, quindi il termine 'lesbica' continua ad essere utilizzato oggi per parlare di una donna omosessuale.²⁸⁸



Figura 21. *Secretary*, 1780-1790 ca, Amsterdam, Rijksmuseum.

Con l'omonimo titolo della visita guidata, la pagina *A pink history* offre un'analisi in prospettiva *queer* di una decina di opere della collezione

²⁸⁸ Cfr. didascalia con *Hydria* del *British Museum*. Entrambe le opere hanno come soggetto la poetessa Saffo.
<<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/a-story-about-sappho>>.

permanente del museo. Queste sono le stesse che l'utente potrebbe approfondire durante la visita guidata nella settimana del *Pride*. L'impostazione della pagina online è particolarmente interessante: cliccando su una delle opere proposte, l'utente accede immediatamente alla pagina dedicata ad essa, in cui viene fornita una didascalia con le informazioni storico-artistiche necessarie e una breve descrizione. Sopra l'immagine dell'opera sono presenti diverse icone con un più raffigurato e un breve titolo; cliccando su di esse, si aprono ulteriori finestrelle che approfondiscono il tema. Questo approccio consente all'utente di selezionare e leggere in base al proprio interesse, offrendo un'esperienza più personalizzata.

In questa pagina si torna a esaminare il sopramenzionato scrittoio risalente al 1780-1790 circa, decorato con grandi placche in ceramica *jasperware*, raffiguranti Amore e Psiche e la poetessa Saffo (fig. 21).²⁸⁹ I punti di approfondimento, in questo caso, sono i seguenti:

1. Si inizia parlando proprio del modello dello scrittoio, che era molto popolare nei Paesi Bassi all'epoca, motivo per cui ne esistono diversi esemplari. Anche se, nello specifico, questo mobile è insolito per le placche di ceramica *jasperware*, realizzate dalla fabbrica di Josiah Wedgwood in Inghilterra.
2. Nella placca di ceramica in basso a sinistra è rappresentata la poetessa Saffo, nata intorno al 630 a.C. nella città di Mitilene, capitale dell'isola Lesbo.
3. Si prosegue narrando la vita della poetessa, che per un periodo si allontanò dall'isola, per poi farvi ritorno e aprire una sorta di scuola privata per ragazze aristocratiche.
4. Ci si focalizza poi sulla poesia di Saffo, dalla quale emerge una certa intimità con altre donne, rendendola una sostenitrice dell'amore tra donne e associando la parola lesbica, che letteralmente significa 'dell'isola di Lesbo', a una donna omosessuale.
5. Si conclude sottolineando che nel XVIII secolo decorazioni più classiche divennero comuni nell'arte e nell'artigianato. Pertanto, il ritratto di

²⁸⁹ La didascalia completa dell'opera in riferimento a *A historic lesbian icon* si può consultare all'Appendice 3.3.1.

Saffo dovrebbe essere considerato un'espressione di interesse per la poesia classica rispetto alla sessualità omosessuale.²⁹⁰

Se si confronta la didascalia proposta da questa pagina di approfondimento *queer* con la descrizione dell'opera disponibile sul sito del museo e nell'applicazione ufficiale emergono notevoli differenze.²⁹¹ La didascalia fornita dal sito è molto concisa e fornisce solo alcune informazioni sulla tipologia dello scrittoio e sulla modalità di realizzazione. L'altra didascalia, invece, inserisce l'opera in un contesto molto più ampio, quello *queer*, svelando ulteriori dettagli sull'iconografia e sull'iconologia. Pertanto, il visitatore ha accesso a informazioni più approfondite attraverso quest'ultima didascalia.

Ulteriore opera in esame è *Abraham sees Sodom in flames* (1520-1525 circa) di Dirck Vellert (fig. 22), il cui tema associato è l'origine della sodomia.²⁹² La breve descrizione della piccola vetrata menziona l'iconografia dell'oggetto, ossia la biblica città di Sodoma che sta andando a fuoco mentre Abramo, la grande figura in primo piano, assiste alla scena. La descrizione prosegue specificando che oggi il termine 'Sodoma', così come 'Gomorra', viene utilizzato per indicare un luogo in cui le persone adottano un comportamento depravato e cattivo.

Le sei finestre di approfondimento, invece, affrontano i seguenti temi:

1. Nel primo punto, si parla della vetrata decorata in sé, evidenziando come questa tipologia fosse utilizzata per conferire più colore e narrazione alle ampie finestre di case e edifici pubblici. Inoltre, si menziona anche l'artista Dirck Vellert, attivo ad Amsterdam e Antwerp, sottolineando come scene di questo tipo fossero spesso ideate da artisti di spicco come lui.
2. Nel secondo punto, emerge la funzione di questa tipologia di vetrata, e in particolar modo della sua iconografia. Scene di questo tipo, infatti, avevano uno scopo istruttivo; agivano come monito per ricordare i

²⁹⁰ <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/pride-secretaire-image-sappho>>.

²⁹¹ La didascalia dell'opera fornita dal sito e dall'applicazione del museo si può consultare all'Appendice 3.3.1.

²⁹² Per ulteriori approfondimenti sull'iconografia: *The luminous image: painted glass roundels in the Lowlands, 1480-1560*, a cura di T. B. Husband *et al.*, New York 1995, pp. 105-107.

doveri e la giusta via a chi le osservava, altrimenti la storia avrebbe seguito la sorte di Sodoma.

3. Si prosegue con l'analisi del termine 'sodomia', che deriva proprio dalla città biblica Sodoma, i cui abitanti erano corrotti, immorali e si erano macchiati di atti proibiti da Dio. Per questo motivo, la rabbia di Dio si scatenò sulla città, distruggendola con la punizione del fuoco eterno.
4. È proprio la storia di Sodoma e Gomorra che ha portato alla nascita del termine 'sodomia' nella sua accezione di omosessualità maschile e rapporto sessuale anale. Il corrispondente olandese *mietje*, utilizzato ancora oggi come insulto nei confronti delle persone omosessuali, deriva da *sodomiet* o *sodomite*.
5. Dopo aver analizzato la derivazione del termine, si descrive il soggetto iconografico che vede la rappresentazione di Abramo in due istanze: in primo piano mentre osserva la città bruciare e sullo sfondo mentre prega due angeli di cercare dieci persone giuste che possano salvare la città.
6. Si conclude con la descrizione dell'ultima scena presente nella vetrata, raffigurante Lot e le sue figlie nel momento in cui quest'ultime tentano di ubriacare il padre al fine di avere un rapporto sessuale con lui e rimanere incinte.²⁹³

²⁹³ <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/pride-abraham-sodom-in-flames>>.

Si nota come l'opera viene accuratamente descritta a partire dal suo contesto originale attraverso un punto di vista storico-artistico, per poi sviluppare la tematica *queer* ad essa legata.²⁹⁴



Figura 22. *Abraham sees Sodom in flames*, Dirck Vellert, 1520-1525 circa, Amsterdam, Rijksmuseum.

Ritornando alle iniziative proposte dal museo, si prosegue con *10 things...*, un'attività che vede l'istituzione impegnata a raccontare dieci elementi essenziali riguardanti opere d'arte o temi più generali, di cui il visitatore potrebbe non essere a conoscenza o che potrebbe aver dimenticato.

Per quanto riguarda il tema *queer*, il museo ha presentato tre itinerari online, ciascuno con una tematica differente.

10 x homosexuality through the ages fornisce dieci esempi storici di uomini e donne omosessuali per illustrare come gli atteggiamenti nei confronti della sessualità varino a seconda della cultura e dell'epoca. Si inizia nell'antica Grecia con Saffo e Antinoo, per poi proseguire tra il XVI e il XVIII secolo con personalità di rilievo quali Enrico III di Francia, la regina svedese Cristina, Filippo I duca d'Orleans e Federico il Grande. Si conclude con alcuni esempi

²⁹⁴ La didascalia completa dell'opera in riferimento a *The origine of Sodomie* si può consultare all'Appendice 3.3.2.

olandesi, tra cui le scrittrici Betje Wolff e Aagje Deken, l'artista Willem Arondéus, lo scrittore Gerard Reve e infine la politica Ien Dales. Di ognuno di questi personaggi viene fornita una breve descrizione della vita, dell'omosessualità e del ruolo che hanno svolto.²⁹⁵

10 things to know about Wolff and Deken, invece, racconta l'intima relazione tra le due scrittrici, i cui ritratti appaiono in due bicchieri appartenenti alla collezione del museo, che vengono descritti in dettaglio.²⁹⁶

L'ultimo percorso proposto è *10 x queering the Rijksmuseum*, che presenta dieci opere della collezione evidenziandone il collegamento con la comunità LGBTQIA+.²⁹⁷

Infine, per la serie *Rijksmuseum Unlocked*, il museo ha prodotto anche un video a tema *queer*, intitolato *Free to love*, in cui la guida Arnout van Krimpen porta lo spettatore in una visita digitale, alla scoperta di alcune opere presenti anche nel *Pink Tour*, che si tiene durante il Pride.²⁹⁸ La guida inizia il percorso affermando che il museo è il luogo in cui può approfondire la sua identità olandese e si pone la domanda su cosa possa trovare in quanto persona appartenente alla comunità LGBTQIA+. La prima opera presentata è *Abraham sees Sodom in flames*²⁹⁹, di cui fornisce a grandi linee la stessa descrizione presente sopra. Continua con l'opera *Jupiter, Disguised as Diana, Seducing the Nymph Callisto* di Jacob de Wit, che affronta il tema del travestitismo: Giove si veste come Diana e seduce Callisto, la quale si concede pensando a un amore lesbico.³⁰⁰ Viene menzionato anche il famoso dipinto *The Milkmaid* di Johannes Vermeer, che ha una connotazione sessuale: all'epoca le donne utilizzavano il *lollepot*, un tipo di braciere in pietra, per scaldare la parte inferiore del corpo e spesso lo mettevano sotto il vestito per preservare il calore; si diceva che in

²⁹⁵ < <https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/homosexuality-through-the-ages>>.

²⁹⁶ *Goblet with the Portrait of Betje Wolff*, David Wolff, 1786 ca.

Goblet with the Portrait of Agatha Deken, anonimo, 1785-1795 ca.

Recent Acquisitions: Women in the Rijksmuseum Collection, a cura di M. Boom et al., in «The Rijksmuseum Bulletin», no. 71, Amsterdam 2023, pp. 73-75.

<<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/ten-things-wolff-and-deken>>.

²⁹⁷<<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/queering-rijksmuseum-en>>.

²⁹⁸ <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/pink-history>>.

²⁹⁹ Si veda *supra*, note 293-294.

³⁰⁰ *Jupiter, disguised as Diana, seducing the Nymph Callisto*, Jacob de Wit, 1727, olio su tela.

questo modo si scaldassero anche le parti intime della donna; infatti, il termine *lollepot* si associò alle donne omosessuali.³⁰¹ Infine, il dipinto *Portrait of William II, King of the Netherlands* permette di raccontare le minacce che il re aveva ricevuto, ovvero l'intenzione di rivelare i suoi incontri omosessuali se non avesse concesso determinate politiche.³⁰²

Il museo presenta un'ampia offerta che mette in evidenza il tema *queer*, attraverso diverse tipologie di attività. Ognuna di queste iniziative mira a favorire il dialogo, il confronto e, soprattutto, a promuovere una maggiore comprensione e condivisione delle storie della comunità LGBTQIA+.

Ritengo che il museo dovrebbe rendere il tour guidato *A Pink History* un'opzione regolare tra le altre visite tematiche offerte ai pubblici, anziché proporlo solo durante il *Pride*. Limitare questa esperienza a un periodo specifico dell'anno è ingiusto nei confronti della comunità LGBTQIA+, che dovrebbe sentirsi rappresentata in modo adeguato tutto l'anno. Fortunatamente, il museo offre ulteriori opportunità per esplorare il tema LGBTQIA+ oltre al percorso guidato, i cui contenuti sono accessibili sul sito ufficiale. Questo consente all'utente di accedervi comodamente tramite il proprio cellulare durante la visita, senza dover utilizzare ulteriori strumenti. Inoltre, anche coloro che non possono visitare il museo hanno la possibilità di apprendere qualcosa di nuovo ovunque si trovino.

Per concludere, nell'apposita pagina online, il museo scrive che nei prossimi anni continuerà a raccontare storie *queer* e ad accrescere la conoscenza di queste attraverso la ricerca e il *public program*, con la speranza di creare dialogo e promuovere un senso di coesione.³⁰³

³⁰¹ *The Milkmaid*, Johannes Vermeer, 1660 ca., olio su tela.

³⁰² *Portrait of William II, King of the Netherlands*, Jan Adam Kruseman, 1839, olio su tela.

³⁰³ <<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/queer-and-pride>>.

3.4 *Queer Art* al PMA: comprendere il passato, apprezzare il presente e dare forma al futuro

3.4.1 Gli USA e la situazione LGBTQIA+

Gli Stati Uniti, essendo una repubblica federale composta da cinquanta Stati, presentano una varietà di normative e approcci alla tutela dei diritti della comunità LGBTQIA+, con differenze significative tra le giurisdizioni statali. Nonostante il quadro generale sia migliorato nel tempo, con importanti passi avanti – dal 2003 gli Stati che ancora consideravano reato la sodomia hanno reso legale l'attività sessuale tra persone dello stesso sesso, e nel 2015 a tutti gli Stati viene concessa la licenza di riconoscere ed effettuare matrimoni tra persone dello stesso sesso – persistono ancora discriminazioni e variazioni nelle regolamentazioni a livello statale. Ad esempio, nonostante non ci siano barriere legali nella libertà di espressione della propria sessualità e della propria identità di genere a livello federale, molti Stati adottano delle proprie regole e leggi per limitare le informazioni di questo tipo, soprattutto nelle scuole.³⁰⁴

Per questo motivo, la cultura e i musei possono svolgere un ruolo cruciale nel promuovere la comprensione e il rispetto per la comunità LGBTQIA+. Come scrive la Western Museums Association, i musei sono luoghi in cui gli individui possono riunirsi per dialogare, riflettere, comunicare chi siamo e sentirsi parte di una comunità. In quest'ottica è fondamentale che i musei riconoscano e sostengano persone *queer*, impegnandosi concretamente in ogni aspetto che riguarda l'istituzione.³⁰⁵

Negli Stati Uniti le realtà che lottano insieme e per la comunità LGBTQIA+ sono numerose, come ad esempio la LGBTQ+ Alliance, parte della American Alliance of Museums, le cui iniziative sono un modello significativo di come i professionisti museali lavorino per rendere i musei più accoglienti, inclusivi e sicuri³⁰⁶. Fondamentale è stato il progetto *Welcoming Guidelines for Museums*,

³⁰⁴ *United States of America* in ILGA Database, <<https://database.ilga.org/united-states-of-america-lgbti>>.

³⁰⁵ La *Western Museum Association* è un'organizzazione no-profit che si occupa dei musei e dei professionisti offrendo supporto, servizi, materiali in diversi ambiti. In merito al tema LGBTQIA+, ha stilato una lista di risorse utili ai professionisti museali, che viene costantemente aggiornata: <<https://westmuse.org/articles/lgbtq-resources-museums-professionals>>.

³⁰⁶ <<https://www.aam-us.org/professional-networks/lgbtq-alliance/>>.

ossia la creazione di linee guida pratiche per implementare i cambiamenti necessari riguardo questo tema nelle istituzioni culturali.³⁰⁷

Inoltre, esistono anche molti musei specifici, come la GLBT Historical Society³⁰⁸, il primo e più antico museo LGBTQIA+ negli Stati Uniti, e il più recente The American LGBTQ+ Museum³⁰⁹, che svolgono un ruolo importante nel preservare e raccontare le storie e le culture LGBTQIA+. Queste istituzioni contribuiscono a rendere visibili e accessibili le storie *queer* attraverso mostre e programmi di vario tipo, collaborando a stretto contatto con la comunità.

Per quanto riguarda i musei d'arte, molti di questi hanno sviluppato progetti che coinvolgono artisti *queer* o espongono opere d'arte contemporanee che affrontano tematiche strettamente legate alla *queerness*. Un esempio è l'iniziativa *Living Histories. Queer views and old masters* alla Frick Collection, il cui obiettivo è esplorare la collezione di dipinti degli antichi maestri attraverso nuove modalità.³¹⁰ È stato esposto il lavoro di quattro artisti, i quali hanno presentato ciascuno un'opera realizzata in dialogo con i capolavori della collezione, enfatizzando le questioni di genere, tradizionalmente escluse dalle narrazioni dell'arte moderna europea.

Nonostante l'apertura delle istituzioni culturali a questi temi, il compito di trovare musei che rispecchino i criteri della tesi è risultato difficile. Difatti, la maggior parte dei musei negli USA possiede collezioni di arte contemporanea e i progetti LGBTQIA+ prevedono l'esposizione di artisti *queer* o opere contemporanee *queer*.

Dopo numerose ricerche, ho individuato un museo in particolare che soddisfa le esigenze della tesi: il Philadelphia Museum of Art, che fornisce al visitatore una prospettiva *queer* di alcune opere – sia antiche sia contemporanee – della collezione permanente.

3.4.2 L'impegno del PMA attraverso il gruppo QRLAC e il progetto *Queer(ing) Art*

Il Philadelphia Museum of Art è uno dei più antichi musei d'arte del paese con una collezione che comprende oltre 200.000 oggetti, testimonianza della

³⁰⁷ Per approfondire le *Welcoming Guidelines for Museums*: <<https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2019/05/2019-Welcoming-Guidelines.pdf>> (2019).

³⁰⁸ <<https://www.glbthistory.org/museum-about-visitor-info>>.

³⁰⁹ <<https://americanlgbtqmuseum.org/about/>>.

³¹⁰ A. Ng, X. F. Salomon, S. Truax, *Living Histories: Queer Views and Old Masters*, New York 2023.

storia di generazioni di collezionisti e curatori di Philadelphia. Dal 1876, il museo è aperto al pubblico con l'obiettivo di «preserve, enhance, interpret, and extend the reach of its great collections in particular, and the visual arts in general, to an increasing and increasingly diverse audience as a source of delight, illumination, and lifelong learning».³¹¹

Il museo aspira a essere accessibile a tutti e tutte; per questo motivo, l'inclusione rappresenta una colonna portante dell'iniziativa strategica denominata *Equity Agenda*, la quale riflette l'impegno dell'istituzione nei confronti di comunità storicamente sottorappresentate, dedicandosi in particolar modo alle persone della città.³¹²

L'istituzione si impegna attivamente nell'inclusione grazie al suo gruppo *Queer Representation in Art Learning Community (QRALC)*, composto da membri del personale del museo. Questo gruppo si dedica a far emergere la narrativa LGBTQIA+ nelle opere della collezione. In merito, Tara Contractor, assistente curatrice della sezione dei dipinti europei, scrive: «This kind of work is important because it disproves the idea that queerness is some kind of new trend. Looking closely at art can help us to excavate and celebrate queer histories».³¹³

Fondato nel 2022 da Lily F. Scott, QRALC si pone come obiettivo di mettere in luce l'arte *queer*, che viene definita come il lavoro di un artista *queer*, un'opera raffigurante un tema o un'idea *queer*, oppure un soggetto adottato dalla comunità LGBTQIA+.

Scott mette in evidenza come il termine *queer* abbia una storia travagliata: se oggi viene utilizzato come un termine ombrello per descrivere diversi tipi di identità e sessualità all'interno della comunità, in passato veniva usato in maniera dispregiativa fino a quando la stessa comunità se ne è riappropriata.

³¹¹ *Philadelphia Museum of Art: Highlights*, New Haven 2023.

<<https://philamuseum.org/about/our-history>>. Traduzione mia: «conservare, valorizzare, interpretare ed estendere la portata delle sue grandi collezioni, in particolare, e delle arti visive in generale, a un pubblico sempre più eterogeneo, come fonte di piacere, illuminazione e apprendimento permanente».

³¹² <<https://philamuseum.org/about/equity-agenda>>.

³¹³ L. F. Scott, *Progress & Pride: Queer Representation in Art at the PMA*, 30 giugno 2023, <<https://blog.philamuseum.org/progress-pride-queer-representation-in-art-at-the-pma/>>. Traduzione mia: «Questo tipo di lavoro è importante perché smentisce l'idea che la *queerness* sia una sorta di nuova tendenza. Osservare da vicino l'arte può aiutarci a scavare e a celebrare le storie *queer*».

QRLAC specifica, quindi, che adottando questo termine, vuole riconoscere e rispettare la sua storia, celebrando le persone che ne fanno parte.

Tra le attività del gruppo, molto importante è l'identificazione e l'organizzazione dei dati dell'arte *queer* nella collezione. Il gruppo, che si occupa di questo compito, studia e analizza come si possa descrivere al meglio la *queerness* nelle collezioni, valutando la terminologia e comunicando le esigenze del gruppo a chi poi si occupa del linguaggio istituzionale.

Lo scopo principale è rendere l'arte *queer* facilmente individuabile ai pubblici e nel farlo adottano la seguente strategia:

«No words are perfect, not least because it can be tricky to apply contemporary understandings of sexuality onto people who lived in the past. Ideologies about human sexuality and the terms used to describe it change over time. We cannot know how closely historic queer artists would have identified with contemporary terms, but these terms can nonetheless help us understand, celebrate, and connect with their lives and their art».³¹⁴

Il museo simboleggia il suo impegno nel celebrare e valorizzare la comunità LGBTQIA+, issando la bandiera del *Progress Pride* sulla terrazza est dell'edificio. Inoltre, QRLAC incoraggia tutto il personale del museo ad approcciarsi all'arte *queer* con sguardo critico, offrendo loro conferenze e tour riservati in ambito LGBTQIA+.

Ma oltre allo staff interno, il gruppo organizza molte attività anche per i pubblici, proponendo degli strumenti che possano fare la differenza durante la visita, come la guida stampata, *Queer Art*, contenente un elenco di quindici opere «by queer artists and/or depict queer subject» della collezione; la guida può essere ritirata gratuitamente agli ingressi del museo.³¹⁵

Queste opere però richiedono molto più contesto rispetto alla breve dicitura nella guida stampata; pertanto, il gruppo QRLAC che si dedica alla collezione

³¹⁴ *Ibidem*. Traduzione mia: «Nessuna parola è perfetta, anche perché può essere difficile applicare la comprensione contemporanea della sessualità a persone vissute nel passato. Le ideologie sulla sessualità umana e i termini usati per descriverla cambiano nel tempo. Non possiamo sapere quanto gli artisti queer storici si sarebbero identificati con i termini contemporanei, ma questi termini possono comunque aiutarci a capire, celebrare e connetterci con le loro vite e la loro arte».

³¹⁵ La guida è visionabile e scaricabile al seguente link: <https://cdn.sanity.io/files/f23a1pgq/pma_production/a337208595c29470f34a342e2b9bd0274abc55e6.pdf>.

online ha pubblicato delle didascalie con una prospettiva *queer* sulle pagine delle relative opere nel sito, in modo da condividere queste informazioni anche con chi non può visitare il museo.³¹⁶

Invece, per chi visita la collezione, è disponibile un'audioguida, *Queer(ing) Art*, contenente commenti e narrazioni in prospettiva *queer* del personale del museo, sia membri della comunità LGBTQIA+ sia alleati devoti. Le opere commentate sono poco più di una quindicina e alcune di queste appartengono all'elenco della guida stampata sopracitata. A differenza di una visita guidata tradizionale, *Queer(ing) Art* è stata realizzata da e per la comunità LGBTQIA+ e resa completamente gratuita, in modo che chiunque possa usufruirne. Il tour presenta il punto di vista dei membri dello staff del museo, i quali per alcune opere propongono la loro riflessione personale.³¹⁷

Di seguito verranno approfondite alcune delle opere appartenenti alla guida stampata e all'audioguida, che appartengono a diversi secoli, dal XV al XX; tuttavia, ne sono state esaminate alcune che tra il XV e il XVII secolo, in quanto rispecchiano maggiormente i criteri di questa ricerca.

L'opera *Jupiter and Callisto*, attribuita all'artista fiammingo Karel Philips Spierincks (fig. 23), è stata inclusa nella guida stampata *Queer Art*, nella riscrittura della didascalia di alcune opere nella collezione online e nell'audioguida *Queer(ing) Art*.³¹⁸

La didascalia sul sito è stata di recente cambiata dal gruppo che si occupa della collezione online di QRLAC. Oltre alle informazioni storico-artistiche di base, l'utente può approfondire il dipinto dal punto di vista iconografico: a sinistra Giove, trasformatosi in Diana, seduce la ninfa Callisto; mentre, a destra sullo sfondo, Giunone prende per i capelli la povera ninfa, al posto di arrabbiarsi con lo spregevole marito. Si continua approfondendo la fama del soggetto, che nel XVII secolo attirava molti artisti e acquirenti, affascinati dal vedere scene

³¹⁶ <<https://philamuseum.org/collection/curated/queer-art-collection>>.

³¹⁷ Per ascoltare l'audioguida utilizzare il seguente link:

<<https://app.smartify.org/it-IT/tours/queering-art?tourLanguage=en-GB>>.

³¹⁸ Le didascalie complete dell'opera in riferimento alla pagina del sito e all'audioguida si possono consultare all'Appendice 3.4.1.

erotiche tra donne.³¹⁹ Pertanto, si evidenziano come temi principali della descrizione il travestitismo di Giove e l'amore omoerotico tra le due donne.³²⁰ Nell'audioguida, la coordinatrice del programma Delphi e educatrice museale, Ari Gutierrez-Sanchez offre un commento personale sull'opera, che risulta essere comunque diverso da quello della didascalia del sito, nonostante entrambi adottino un approccio *queer*. Anche in questo caso, il dipinto viene descritto iconograficamente, tuttavia poi, la professionista si concentra sulla scena che vede protagonista Giunone che cerca di portare via con la violenza Callisto. Giunone viene ritratta come la moglie gelosa che cerca di rovinare la vita a Callisto e la ninfa come colpevole della tentazione di Giove. Essendo la professionista museale una donna transgender commenta « [...] it feels like there's this angle of transness or gender as transgression or gender as deception, and seeing this man shifting into his daughter for this situation just to woo a woman just to encroach on her space, it reminds me of a lot of the discourse around trans women being predatory and enforcing this mentality that trans women are men in disguise».³²¹

³¹⁹ In relazione a questo, potremmo considerare anche il concetto di *male gaze*, un'altra questione rilevante che avrebbe potuto essere menzionata per contrastare questa prospettiva, che rimane molto attuale.

³²⁰ <<https://philamuseum.org/collection/object/59195>>.

³²¹ Cfr. Con l'opera *Jupiter, disguised as Diana, seducing the Nymph Callisto* di Jacob de Wit del Rijksmuseum. <<https://app.smartify.org/it-IT/tours/queering-art?tourLanguage=en-GB>> Traduzione mia: «[...] mi sembra che ci sia questa angolazione della transessualità o del genere come trasgressione o del genere come inganno, e vedere quest'uomo che si trasforma in sua figlia in questa situazione solo per corteggiare una donna, solo per invadere il suo spazio, mi ricorda molti dei discorsi sulle donne trans che sono predatrici e che rafforzano questa mentalità secondo cui le donne trans sono uomini sotto mentite spoglie».

Non c'è stata la possibilità di confrontare questa opera con una didascalia più tradizionale poiché sul sito ufficiale è disponibile solo quella già citata. È interessante notare come questa descrizione, che è stata inserita nel sito come unica didascalia possibile, fornisca all'utente una visione dell'opera che comprende sia l'aspetto storico-artistico grazie alla sua descrizione iconografica, sia una prospettiva che approfondisce la dimensione *queer* dell'opera, evidenziata dai temi trattati nel mito.



Figure 23. *Jupiter and Callisto*, Karel Philips Spierincks, primi XVII secolo, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

L'opera *San Sebastiano curato da Sant'Irene* di Luca Giordano (fig. 24), invece, viene esaminata solo all'interno dell'audioguida con un commento della fondatrice di QRLAC, Lily F. Scott.³²² Inizialmente, Scott approfondisce la storia del santo, in particolare la sua condanna a morte per mano dell'imperatore Diocleziano, il quale aveva scoperto il suo essere cristiano, e la sua guarigione da parte di Sant'Irene dopo essere stato trafitto dalle frecce. Successivamente, si concentra sull'erotizzazione del corpo del santo,

³²² La trascrizione del commento dell'audioguida e la didascalia dell'opera nel sito si possono leggere nell'Appendice 3.4.2.

Cfr. con le opere raffiguranti San Sebastiano al Museo Thyssen-Bornemisza e British Museum.

rappresentato come un giovane attraente e poco vestito, con una contorsione innaturale del corpo. Il commento prosegue esplorando la narrazione omoerotica del santo, che a partire dal XIX secolo comincia ad avere sempre più popolarità tra uomini *queer*, come Oscar Wilde. Nel corso degli anni '90 il santo viene associato all'HIV e all'AIDS, in quanto santo delle malattie, soprattutto quelle che comportano ferite al corpo. In questo periodo, sant'Irene viene considerata specchio della comunità lesbica, che all'inizio dell'epidemia negli Stati Uniti corre in aiuto delle persone affette da queste malattie.³²³

Anche in questo caso, quindi, il commento è molto personale ed esamina il cambiamento della figura del santo nel corso del tempo e in contesti culturali specifici. Differisce molto dalla didascalia nella pagina di riferimento del sito, che non è stata modificata dal gruppo della collezione online di QRLAC. In questo caso, si descrive il soggetto e si parla di come l'iconografia del santo fosse spesso rappresentata nei dipinti napoletani, soprattutto a seguito della peste del 1656.³²⁴



Figure 24. *San Sebastiano curato da Sant'Irene*, Luca Giordano, 1665 circa, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

³²³ <<https://app.smartify.org/it-IT/tours/queering-art?tourLanguage=en-GB>>.

³²⁴ <<https://philamuseum.org/collection/object/104396>>.

Altro tema che viene affrontato all'interno dell'audioguida è l'androginia attraverso la scultura *Autumn as Bacchus* del 1770-1790 (fig. 25).³²⁵

Nel commento, Danny Sargent (they/them), supervisore della guida del museo, condivide la propria esperienza personale, raccontando della prima volta in cui ha visto l'opera, appartenente a un gruppo di quattro statue, e della confusione riguardo al genere della figura. La scultura raffigura Bacco, con un braccio che copre il petto, l'anca leggermente sollevata, lineamenti delicati e un corpo poco muscoloso, con una vite piccola e fianchi più larghi, caratteristiche che creano un'immagine androgina. Sargent sottolinea che, da lontano, le caratteristiche sessuali non sono evidenti, ma anche da vicino l'androginia è molto pronunciata; se non fosse per il titolo della statua difficilmente si riuscirebbe a dire a quale genere appartiene.³²⁶ Conclude affermando che in quanto persona trans non binaria si identifica con alcuni degli aspetti che Bacco rappresenta, come la libertà di espressione.³²⁷

Nella didascalia del sito non viene menzionata l'androginia della statua, ma vengono fornite alcune informazioni storico-artistiche riguardanti l'iconografia, l'attribuzione e gli acquirenti dell'opera.³²⁸

³²⁵ La trascrizione del commento dell'audioguida e la didascalia dell'opera nel sito si possono consultare nell'Appendice 3.4.3.

³²⁶ Come afferma il prof. Massimo Fusillo «Dioniso è il dio ambiguo e androgino per eccellenza, rappresentato in genere come un adolescente nudo e femminile, dai lunghi riccioli e dalla sensualità morbida [...]». Di conseguenza, la rappresentazione tradizionale di Bacco con tali attributi rende difficile discernere il suo sesso, specialmente quando è velato da abiti, contribuendo così a configurarlo come una figura androgina.

Per approfondire il tema: M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti»*, Bologna 2006.

M. Bettini, *Maschile/Femminile. Genere e ruoli delle culture antiche*, Roma-Bari 1993.

³²⁷ Saslow, *Pictures and Passions. A history of homosexuality in the visual arts*, cit., pp. 37-42.

< <https://app.smartify.org/it-IT/tours/queering-art?tourLanguage=en-GB>>.

³²⁸ < <https://philamuseum.org/collection/object/45637>>.

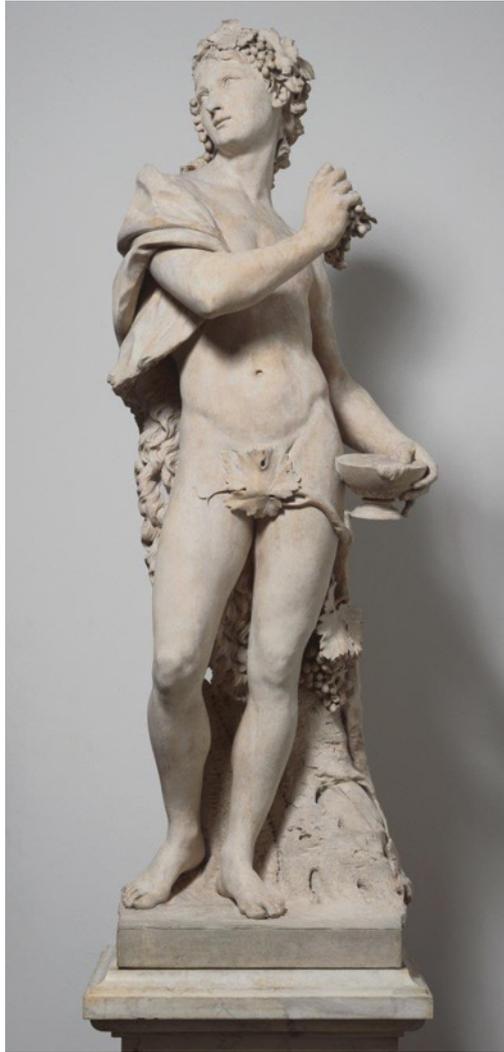


Figure 25. *Autumn as Bacchus*, artista sconosciuto, 1770-1790, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Esaminando queste opere emerge chiaramente che, sia nelle nuove didascalie della collezione online, limitate alle opere nella guida stampata, sia nell'audioguida *Queer(ing) Art*, le informazioni storico-artistiche sono ridotte al minimo. Sebbene si descriva l'opera da un punto di vista iconografico, si forniscono poi interpretazioni più personali e critiche rispetto alle tradizionali didascalie. Questo approccio è notevole perché evidenzia come diverse persone possano percepire un'opera in modo unico e soggettivo.

Attraverso l'interpretazione personale dello staff del museo vengono evidenziate tematiche importanti e connessioni più profonde con la comunità LGBTQIA+.

Questa metodologia favorisce un'esperienza più inclusiva e arricchente per l'utente che, per sua natura, già percepisce e interpreta le opere a seconda del proprio bagaglio culturale e degli strumenti che possiede.³²⁹

Riconoscendo quindi l'importanza della prospettiva individuale, il museo funge da portavoce autentico della comunità LGBTQIA+:

«Just as queer people have always been around, so too have the queer stories that are embedded within humanity's visual culture. Simply put, queer art exists from all times and all places, and the Philadelphia Museum of Art's collection is no exception. In thinking about and discussing LGBTQ+ (art) history, we're acknowledging a part of history that has been historically erased, bringing marginalized stories into the mainstream. [...] By shining a light on these queer artists and stories, we can better understand the past, appreciate the present, and shape the future».³³⁰

³²⁹ Si richiama il primo principio di F. Tilden, poichè l'interpretazione dell'opera d'arte può stabilire connessioni tra essa e il quadro personale di valori e significati di chi osserva.

³³⁰ L. F. Scott, *Progress & Pride: Queer Representation in Art at the PMA*, cit., <<https://blog.philamuseum.org/progress-pride-queer-representation-in-art-at-the-pma/>>.

Traduzione mia: «Così come le persone queer sono sempre esistite, anche le storie queer sono state inserite nella cultura visiva dell'umanità. In poche parole, l'arte queer esiste in tutti i tempi e in tutti i luoghi, e la collezione del Philadelphia Museum of Art non fa eccezione. Pensando e discutendo della storia (dell'arte) LGBTQ+, riconosciamo una parte della storia che è stata storicamente cancellata, portando le storie emarginate nel mainstream. [...] Illuminando questi artisti e queste storie queer, possiamo comprendere meglio il passato, apprezzare il presente e plasmare il futuro».

4. Analisi e confronto in risposta alle domande di ricerca

In questo capitolo mi dedicherò al confronto dei sei casi studio, basandomi sulle domande di ricerca che hanno guidato il lavoro.

Prima di entrare nei dettagli, è opportuno ricordare i criteri iniziali con cui sono stati selezionati i progetti:

- I musei di riferimento devono possedere collezioni permanenti che includano opere d'arte antica e moderna.
- Tra le molteplici attività dedicate all'inclusione LGBTQIA+, i musei devono presentare una narrazione *queer* relativa a specifiche opere della propria collezione.
- I progetti devono avere una durata significativa o essere permanenti. Le mostre di breve durata non rientrano nell'interesse della tesi. L'unica eccezione fatta è stata la mostra *Futuro Agenda 2030* di Montebelluna poiché è stata utilizzata la propria collezione per l'allestimento ed è attiva già da due anni; quindi, la sua durata è notevolmente più lunga di una mostra temporanea normale.
- Le opere, sottoposte a questa nuova prospettiva *queer*, devono appartenere all'arte antica o a quella moderna. Lo scopo è proprio quello di analizzare delle opere che non sono state originariamente create con l'intento di trattare temi inerenti alla comunità LGBTQIA+; tuttavia, grazie al soggetto iconografico, alla personalità dell'artista, a una rivendicazione della comunità *queer* o a interpretazioni personali, tali opere si prestano ad affrontare questi temi.

Di seguito, riporto le domande di ricerca, che hanno guidato l'analisi dei casi studio, alle quali verrà data una risposta attraverso il confronto dei progetti selezionati:

- Viene mantenuto il valore storico-artistico e il contesto originario nell'apparato didascalico?
- Quanto perde e quanto guadagna l'opera d'arte nel momento in cui la sua comunicazione al pubblico varia in questo senso?
- Se ci sono soggetti iconografici che si ripetono tra i vari percorsi, vengono trattati similmente?

- La tematica LGBTQIA+ è visibile indipendentemente dalla scelta di seguire un percorso specifico, o è relegata solo a chi opta per tale itinerario?
- Esiste un coinvolgimento attivo della comunità LGBTQIA+?

Ogni domanda avrà un suo paragrafo, in cui verrà svolto il confronto tra i casi studio e verranno delineati eventuali punti di forza e limiti.

4.1 Mantenimento del contesto originario e del valore storico-artistico dell'opera

Questo specifico ambito è già stato trattato e analizzato all'interno dei paragrafi di riferimento di ogni museo. Durante l'analisi sono state confrontate le descrizioni con prospettiva *queer* insieme alle didascalie originali del museo, cercando di valutare se tale prospettiva riuscisse a preservare il contesto originario e il valore storico-artistico delle opere.

Ogni museo si è approcciato alla questione con modalità diverse. È difficile quantificare quanto del contesto originario e del valore storico-artistico sia stato mantenuto, specialmente considerando che non si conoscono le riflessioni interne e le decisioni prese a riguardo di ogni museo.

Tra i casi studio approfonditi direttamente con alcune professioniste del gruppo di lavoro dedicato alla prospettiva *queer* delle opere vi sono la Fondazione Querini Stampalia e il Museo di Montebelluna. Il dialogo con le persone coinvolte nei progetti mi ha permesso di acquisire una comprensione più approfondita delle scelte che hanno guidato la redazione delle didascalie con questo nuovo approccio.

Per quanto riguarda la Fondazione Querini Stampalia³³¹, le decisioni prese in merito al rinnovamento dell'apparato didascalico sono state influenzate dall'analisi dei pubblici, che ha manifestato un interesse predominante nel conoscere meglio gli abitanti della casa museo e nel considerare la visita da un punto di vista più storico-sociale. Inoltre, essendo uno degli obiettivi principali della Fondazione, stimolare chi visita a leggere tutte le didascalie presenti nella casa museo, si è scelto di ridurre notevolmente il numero di

³³¹ L'analisi si trova al capitolo 2.1.

caratteri utilizzati rendendo necessaria un'ulteriore selezione degli argomenti trattati in uno spazio così limitato.³³²

Nel caso della Sala Mitologica, che è stata oggetto di questo studio, l'idea di collegarla a tematiche *queer* è stata suggerita proprio dagli stessi quadri esposti, rappresentanti scene mitologiche che si prestavano bene ad esplorare tali argomenti. A causa dello spazio limitato, non si trova una prospettiva storico-artistica come accadeva nelle precedenti didascalie, ma solo la narrazione dei temi *queer* coinvolti dalle opere, che fungono da stimolo per il visitatore. Un ulteriore motivo della mancata presenza del carattere storico-artistico è la decisione di rendere le didascalie più accessibili ai pubblici, in quanto molte persone lamentavano una complessità del linguaggio fortemente storico-artistico utilizzato in passato, che spesso risultava poco comprensibile. Tuttavia, è da riconoscere l'impegno e una particolare attenzione da parte della Fondazione nell'utilizzare un linguaggio consono all'epoca e al contesto di realizzazione delle opere; quindi, anche se si affrontano temi attuali, lo si fa con un linguaggio adeguato.

Molto interessante è l'approccio adottato dalla Querini: innanzitutto, perché ha preso in considerazione le richieste dei visitatori per comprendere meglio ciò che avrebbero desiderato sapere sulle opere e sulla casa museo; e soprattutto perché ha integrato le questioni *queer* direttamente nell'apparato didascalico fornito ai pubblici. Questo non è solo un percorso alternativo, come avviene negli altri casi studio, ma fa parte effettiva dell'ordinamento e dell'allestimento della Sala Mitologica.

Tuttavia, è importante notare che la scelta storico-sociale e l'accessibilità del linguaggio si sono basate su un pubblico medio, non esperto nel campo dell'arte; di conseguenza, coloro che sono interessati alla storia dell'arte potrebbero sentirsi 'esclusi', non potendo avere maggiori informazioni sul contesto d'origine delle opere.³³³

Per quanto riguarda invece la mostra *Futuro Agenda 2030*³³⁴, l'approccio adottato è stato molto diverso. La curatrice Gilli ha sottolineato l'importanza di preservare il contesto originale e il valore storico-artistico degli artefatti

³³² Cfr. B. I. Gilman, *Museum Fatigue*, in «The Scientific Monthly», vol. 2, 1916.

³³³ Si ritorna nuovamente al concetto che spesso quando si cerca di includere un gruppo, automaticamente se ne esclude un altro.

³³⁴ L'analisi si trova al capitolo 2.2.

esposti. Questa considerazione è essenziale per consentire a chi visita di comprendere appieno il collegamento *queer* integrato nella narrazione dell'Obiettivo 5. Nella sezione archeologica sono presenti informazioni cruciali sul contesto e il valore storico-archeologico degli elementi esposti, informazioni che erano già disponibili nella mostra precedente, come attestato dal catalogo. Nella narrazione complessiva, se non fosse stato specificato che gli artefatti archeologici presentati in passato venivano usati o solo da donne o solo da uomini, anche se in alcuni casi da entrambi, non sarebbe stato possibile affrontare il tema del costruito dell'identità di genere e, di conseguenza, non si sarebbe potuta tentare una decostruzione di questo concetto.

In questo caso, quindi, le due dimensioni coesistono traendo beneficio l'una dall'altra.

Passando ora al terzo capitolo, il primo museo trattato è stato il Museo Thyssen-Bornemisza³³⁵, le cui didascalie tradizionali sono di natura storico-artistica con una certa lunghezza. Spesso includono una descrizione iconografica del dipinto in questione, informazioni sull'artista che riguardano sia la sua arte sia la sua vita, i suoi maestri e le relazioni con altri pittori. Nel confronto con le descrizioni presenti nel percorso *Amor diverso* si nota che queste mantengono una prospettiva storico-artistica, anche se in misura minore rispetto alle altre didascalie del museo. Le informazioni che vengono riportate in entrambi i casi sono la descrizione dell'iconografia del dipinto e dettagli sulla vita dell'artista, seppur in modo più sintetico in *Amor diverso*, in cui ci si concentra principalmente sugli aspetti della vita e della formazione rilevanti per l'approccio *queer*. In questo modo, viene dato più spazio alla prospettiva LGBTQIA+ del dipinto rispetto al contesto storico-artistico, che non viene eliminato, ma semplicemente ridotto.

Il visitatore può beneficiare di entrambi i punti di vista e acquisire il maggior numero di informazioni e conoscenze possibili; tuttavia, le didascalie risultano essere estremamente lunghe. Nonostante il numero limitato di opere coinvolte, ritengo che possa risultare difficile per un visitatore mantenere l'attenzione fino alla fine del percorso.³³⁶

³³⁵ L'analisi si trova al capitolo 3.1.

³³⁶ Cfr. B. I. Gilman, *Museum Fatigue*, in «The Scientific Monthly», vol. 2, 1916.

Il British Museum adotta un approccio simile al museo spagnolo precedentemente citato.³³⁷ All'interno dell'audioguida, la narrazione relativa al percorso *Desire, love, identity* ha una prospettiva *queer*, affrontando attraverso essa specifiche tematiche senza però trascurare il carattere storico-artistico dell'opera. Si cerca di fornire le informazioni più rilevanti, che spesso corrispondono a quelle disponibili nelle descrizioni dell'applicazione ufficiale del museo o sul sito internet. In alcuni casi, come per la *Warren Cup*, la prospettiva storico-artistica è stata approfondita maggiormente nell'audioguida del percorso tematico rispetto alle altre descrizioni possibili.³³⁸ Questo approccio consente di mantenere un equilibrio tra la prospettiva *queer* e quella storico-artistica, offrendo una comprensione completa e approfondita delle opere d'arte esposte. Considerando entrambi gli approcci, un problema ricorrente è la lunghezza della narrazione che rispetto alle didascalie tradizionali, è notevolmente aumentata. In questo caso, diversamente da quello spagnolo, il percorso con la narrazione completa è disponibile attraverso l'audioguida che fornisce le informazioni verbalmente, riducendo così la necessità di lettura. Tuttavia, la concentrazione richiesta al visitatore rimane significativa.

Il museo che offre maggiori opportunità per esplorare il tema *queer* è sicuramente il Rijksmuseum, che propone una varietà di attività e modalità.³³⁹ Per esempio, nel video *Free to love* si adotta un approccio completamente *queer*, focalizzandosi esclusivamente su questo aspetto senza fornire particolari informazioni storico-artistiche sull'opera. Questo è dovuto alla brevità del video, che limita la quantità di informazioni che possono essere trasmesse. D'altra parte, l'attività *A Pink History* offre un'analisi più approfondita di una decina delle opere presenti nella collezione del museo sul sito web. Per ogni opera, viene fornita un'analisi iniziale da una prospettiva *queer*, ma tramite finestrelle che si possono aprire cliccandovi sopra, si ottengono ulteriori informazioni che non solo riguardano tale ambito, ma anche aspetti storico-artistici dell'opera, dell'artista, dell'iconografia e della funzione delle opere o delle scene rappresentate. In questo modo, le didascalie offrono una visione più completa e approfondita su entrambi gli aspetti, consentendo ai pubblici

³³⁷ L'analisi si trova al capitolo 3.2.

³³⁸ Si veda Appendice 3.2.

³³⁹ L'analisi si trova al capitolo 3.3.

di esplorare la tematica *queer* con il contesto storico-artistico delle opere esposte.

Ritengo che le varie modalità di approccio adottate dall'istituzione siano molto stimolanti in quanto offrono agli utenti diverse attività possibili: dalla visione del video, all'approfondimento *queer* di singole opere della collezione, fino alla visita guidata. Tuttavia, una criticità del museo è rappresentata dal fatto che il tour guidato viene offerto solo durante il *Pride*, e non come un'alternativa regolare alle visite guidate proposte dall'istituzione con una certa frequenza.

Infine, il Philadelphia Museum of Art presenta una situazione leggermente diversa rispetto agli altri musei analizzati.³⁴⁰ Nell'audioguida del tour *Queer(ing) Art*, le opere coinvolte vengono raccontate dal punto di vista personale dei membri dello staff, alcuni dei quali appartengono alla comunità LGBTQIA+. Queste voci interpretano l'opera selezionata in base al proprio bagaglio culturale e personale, prediligendo un'interpretazione soggettiva che si concentra sullo sviluppo di tematiche legate al mondo *queer*. Ciò non significa che la prospettiva storico-artistica e il contesto originale siano stati completamente eliminati, anzi prima di addentrarsi nel merito dell'interpretazione personale, i narratori introducono l'opera da un punto di vista iconografico. Inoltre, questo approccio non si limita a una narrazione *queer* delle opere, ma incorpora anche interpretazioni personali legate al tema in discussione.³⁴¹ È interessante notare la libertà che si dà agli interlocutori di esprimere le proprie opinioni, valorizzando così voci che spesso vengono trascurate. Questo approccio riflette il modo in cui un visitatore non esperto potrebbe interpretare un'opera d'arte in base alla propria esperienza.

4.2 Perdita e guadagno dell'opera d'arte con un approccio *queer*

Non credo che sia compito di questa sede determinare quale sia la scelta migliore tra quelle sopra presentate, ma questi esempi possono sicuramente aiutare a riflettere sul tema. L'approccio unicamente storico-artistico può certamente essere valido e interessante, purché sia accessibile a qualsiasi tipo di visitatore e non solo a chi studia storia dell'arte o a chi è appassionato del settore.

³⁴⁰ L'analisi si trova al capitolo 3.4.

³⁴¹ Ad esempio, si veda la didascalia dell'opera *Jupiter and Callisto* in Appendice 3.4.1.

Tuttavia, ritengo che la combinazione di due approcci diversi, come il carattere storico-artistico e la prospettiva *queer*³⁴², possa offrire maggiori vantaggi e spunti di riflessione, migliorando così l'esperienza complessiva del visitatore. In questo modo, l'utente può comprendere al meglio l'opera da un punto di vista iconografico e iconologico, ma allo stesso tempo ha anche la possibilità di riflettere secondo una prospettiva a cui magari non aveva mai pensato. Ciò che rende ancora più interessante questo approccio è il fatto che vengano trattati temi contemporanei attraverso opere d'arte antiche, che alcuni visitatori potrebbero considerare obsolete o meno interessanti rispetto a quelle contemporanee. L'affiancamento di temi contemporanei a queste opere antiche potrebbe suscitare nuovo interesse tra gli utenti e fornire nuovi stimoli, contribuendo così a rendere le opere d'arte più accessibili e pertinenti anche ai pubblici attuali.

È importante considerare che gli spazi e i caratteri limitati delle didascalie nei musei, nelle audioguide o nelle guide stampate richiedono scelte riguardo alle informazioni da includere. Sebbene non tutte le informazioni sull'origine dell'opera siano fornite, l'utente interessato può cercare ulteriori dettagli online o nei cataloghi. Tuttavia, è meno probabile che arrivi a riflettere su approcci alternativi, come le connessioni delle opere con il mondo LGBTQIA+, se tali prospettive non vengono presentate dall'istituzione stessa.

Il catalogo potrebbe essere lo strumento ideale per bilanciare entrambi gli approcci in modo equilibrato. Tuttavia, durante la visita al museo, il tempo a disposizione non è equivalente alla lettura di un catalogo; di conseguenza, ritengo che il museo debba essere in grado di fornire al visitatore una giusta dose di conoscenza, stimolo e riflessione in modo più immediato. Pertanto, credo che un approccio che consideri entrambe le prospettive possa essere un buon punto di partenza, anche se deve essere rivisto e migliorato rispetto agli esempi sopracitati, specialmente considerando la lunghezza eccessiva delle didascalie.

Come anticipato precedentemente, tra i casi studio analizzati non esiste un approccio migliore rispetto all'altro, poiché lo svolgimento del lavoro dipende anche da una serie di fattori, come le necessità e le priorità dell'istituzione, che

³⁴² Ho scritto prospettiva *queer* perché è il *focus* della tesi, ma il discorso è valido per qualsiasi altro tipo di prospettiva, come etnografica, sociale, antropologica, e così via.

non sono state analizzate in questa sede. Tuttavia, ritengo che i musei menzionati si siano impegnati appieno e con le risorse a loro disposizione per fare del loro meglio nella creazione di questi progetti. Ognuno di essi ha affrontato la sfida con approcci diversi, cercando di bilanciare la presentazione delle opere d'arte con prospettive storico-artistiche e tematiche *queer* in modo da offrire un'esperienza ricca e stimolante per i visitatori. Queste iniziative non solo contribuiscono a rendere la storia e l'arte più accessibili a una varietà di pubblici, ma sottolineano anche l'importanza di una rappresentazione diversificata nelle istituzioni culturali per riflettere accuratamente la ricchezza e la complessità della società.

4.3 Trattamento di medesimi soggetti iconografici in progetti diversi

Tra i soggetti analizzati ci sono alcuni che ricorrono in più progetti, come il san Sebastiano, la poetessa Saffo e il mito di Giove e Callisto.

Nel percorso *Amor Diverso* del Museo Thyssen-Bornemisza san Sebastiano viene descritto in maniera dettagliata dal punto di vista della sua evoluzione iconografica, che ha assunto caratteri sempre più legati all'omoerotismo. Nonostante al British Museum la descrizione del santo sia notevolmente ridotta rispetto a quella del museo spagnolo, il contenuto è simile e si evidenzia come sia stato trasformato in una sorta di "*tormented pin-up*". Il dipinto coinvolto al Philadelphia Museum of Art rappresenta San Sebastiano curato da Sant'Irene, un'iconografia diversa rispetto agli altri due musei, ma anche in questo caso si parla della sua connessione con il mondo LGBTQIA+, a partire dal diciannovesimo secolo quando ha iniziato ad avere un ruolo di icona tra le persone omosessuali e protettore delle persone con malattie, come l'HIV e l'AIDS.

È interessante notare come tutte e tre le opere che coinvolgono il santo siano tra di loro diverse: nel museo spagnolo è stato scelto un ritratto rappresentante un giovane come il santo, al British Museum è coinvolta una xilografia raffigurante il suo martirio e infine, a Philadelphia la scena vede il santo essere curato da Sant'Irene. Nonostante il soggetto e la tecnica utilizzata siano

differenti tra di loro, si nota come il fulcro del discorso e della prospettiva *queer* sia lo stesso in tutti e tre i musei, anche se con sfumature diverse.³⁴³

Un altro soggetto ricorrente è la poetessa Saffo, che si trova rappresentata in un vaso per l'acqua al British Museum, e come decorazione in uno scrittoio appartenente al Rijksmuseum. In entrambi i casi vengono raccontati i pochi dettagli noti sulla sua vita, per poi concentrarsi sul suo essere un'icona lesbica, dato i poemi che scriveva e il conseguente collegamento della sua figura al termine 'lesbica'.³⁴⁴

Infine, il mito di Giove e Callisto si ripete al Rijksmuseum e al Philadelphia Museum of Art. Nel primo caso, l'accento è posto sul tema del travestitismo, poiché Giove si traveste da Diana per sedurre Callisto, la quale si lascia coinvolgere in questo presunto amore lesbico. Al contrario, al Philadelphia Museum of Art l'interpretazione data è personale e diversa. Gutierrez-Sanchez descrive l'iconografia dell'opera e quindi l'amore lesbico tra la falsa Diana e Callisto ma poi si concentra sulla scena secondaria del dipinto, in cui Giunone, moglie di Giove, porta via di forza Callisto e la incolpa per l'accaduto; questo mette in luce come spesso si tenda a colpevolizzare la vittima e non il carnefice. Riprende poi il tema del travestitismo di Giove, evidenziando lo stereotipo secondo il quale le donne transgender sono in realtà uomini sotto mentite spoglie e sono viste come predatrici.³⁴⁵

Il tema del travestirsi è stato raccontato anche in altri musei, come alla Fondazione Querini Stampalia e al Museo Thyssen Bornemisza, attraverso altri soggetti come Cefalo e Procri nel primo caso ed Ercole e Onfale nel secondo.³⁴⁶

Ciò dimostra come numerosi soggetti iconografici antichi possano essere interpretati per parlare di questi temi in maniera fluida e naturale, senza forzature, confermando come le opere d'arte antiche possano stimolare discussioni e riflessioni su questioni attuali.³⁴⁷

³⁴³ Si veda *infra*, Appendice 3.1.1, 3.2.4, 3.4.2.

³⁴⁴ Si veda *infra*, Appendice 3.2.2., 3.3.1.

³⁴⁵ Si veda *infra*, Appendice 3.4.1, e *supra* paragrafo 3.3.

³⁴⁶ Si veda *infra*, Appendice 2.1.4, 3.1.2.

³⁴⁷ Cfr. Moolhuijsen, *Interpretare l'arte nei musei. Resistenze e prospettive di crescita*, cit., p. 33. Witcomb, *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, cit., p. 86.

4.4 Visibilità della tematica LGBTQIA+

Ogni progetto offre una visibilità diversa alla tematica LGBTQIA+, che può essere distinta in due categorie.

Nel primo caso, come evidenziato dal Museo di Montebelluna e dalla Fondazione Querini Stampalia, le questioni legate alla comunità LGBTQIA+ e alla *queerness* sono integrate nel percorso museale. Di conseguenza, gli utenti possono entrare in diretto contatto con tali tematiche, a prescindere dalla propria consapevolezza in merito a questa offerta. L'apparato didascalico comunica esplicitamente al visitatore le questioni LGBTQIA+: la Fondazione Querini attraverso totem e schede di sala con approfondimenti nella Sala Mitologica, mentre la mostra *Futuro Agenda 2030* mediante diversi pannelli alle pareti dell'allestimento dell'Obiettivo 5.

Nel secondo caso, invece, il visitatore deve scegliere di seguire lo specifico percorso LGBTQIA+ utilizzando gli appositi strumenti per esplorare questo tema, come accade nel British Museum, nel Museo Thyssen-Bornemisza, nel Rijksmuseum e nel Philadelphia Museum of Art. In questo caso, vi sono due ulteriori distinzioni.

Al British Museum l'itinerario è ben segnalato ai pubblici tramite logo del percorso inserito vicino alle opere coinvolte. Grazie a questo metodo, anche chi non è conoscenza del tour tematico può essere stimolato dalla dicitura del logo e quindi chiedere maggiori informazioni a riguardo.

L'approccio del Museo Thyssen-Bornemisza, del Rijksmuseum e del Philadelphia Museum of Art è, invece, differente. Infatti, le opere coinvolte nel percorso non sono direttamente segnalate; quindi, il visitatore che non è a conoscenza di questa opportunità avrà difficoltà a scoprirne l'esistenza, a meno che non si informi sul sito o non chieda direttamente informazioni al personale.

Sia per il British Museum sia per gli ultimi tre musei, l'utente non viene direttamente esposto alle tematiche LGBTQIA+, a meno che non scelga di seguire l'itinerario, poiché tali questioni non sono integrate nell'apparato didascalico del museo, ma sono fornite attraverso descrizioni aggiuntive

Ciaccheri, *Ruolo ed evoluzione delle didascalie museali: potenzialità e sfide di un'esperienza interpretativa*, cit., p. 23.

online o cartacee, reperibili sul sito web o all'ingresso, spesso accompagnate da un'audioguida che approfondisce ulteriormente i temi.

Indubbiamente, il primo caso, che coinvolge la Fondazione Querini Stampalia e il Museo di Montebelluna, presenta un vantaggio significativo rispetto agli altri quattro casi studio. Poiché il tema LGBTQIA+ è integrato nel percorso museale, l'utente è inevitabilmente esposto a tali questioni. Non si tratta di un percorso opzionale; il visitatore si trova di fronte a queste tematiche, decidendo se esplorarle ulteriormente o proseguire per il percorso senza approfondire, a seconda dei propri interessi. In ogni caso, ad un certo punto del percorso, l'utente si trova di fronte a questi argomenti, quindi diventa consapevole della loro presenza, della loro esistenza e soprattutto dell'impegno del museo su tali temi.

Inoltre, le istanze LGBTQIA+ non sono subordinate ad altre tipologie di prospettive più tradizionali perché sono state contemplate all'interno dell'ordinamento e dell'allestimento della collezione permanente.

La criticità degli altri quattro casi studio risiede nel fatto che il percorso è facoltativo e i tour con le guide sono spesso ridotti alla settimana del *Pride*. Ciò implica che l'utente seguirà tali itinerari solo se è genuinamente interessato ed è consapevole della loro esistenza. È quindi essenziale che i musei svolgano un efficace lavoro di pubblicizzazione di queste opportunità, che non prevedono un costo aggiuntivo e il cui materiale è disponibile online o al museo; essendo facilmente accessibile, l'utente potrebbe essere stimolato a seguire il percorso, nonostante possa non essere particolarmente interessato al tema.

Poiché uno degli obiettivi di questi musei è promuovere l'inclusività e valorizzare tali tematiche, ritengo che sarebbe opportuno aumentarne la visibilità, anche semplicemente seguendo l'esempio del British Museum, collocando il logo del percorso vicino alle opere coinvolte. Questo approccio consentirebbe anche a un visitatore non informato di scoprire l'esistenza di questo specifico itinerario mentre esplora il museo.

Un aspetto positivo comune a tutti i casi studio è che l'utente, anche se si è recato al museo specificatamente per il tour guidato o il percorso tematico, ha

la possibilità di esplorare l'intera istituzione, dato che le opere coinvolte fanno parte della collezione permanente.

Il passo successivo dovrebbe essere l'integrazione della prospettiva *queer* nelle didascalie tradizionali del museo per le opere che lo consentono grazie ai soggetti rappresentati o ad altri tipi di connessioni.

4.5 Coinvolgimento della comunità LGBTQIA+

Per quanto riguarda l'implicazione e/o la collaborazione diretta con la comunità LGBTQIA+ del paese ospitante il museo³⁴⁸, sono emersi principalmente due approcci.

Il primo ha coinvolto la consulenza di un professionista esperto nel campo. In entrambi i casi studio italiani la collaborazione con l'esperta Nicole Moolhuijsen è stata fondamentale per garantire una rappresentazione e comunicazione ottimale delle tematiche *queer*. Particolarmente interessante è stata l'iniziativa del Museo di Montebelluna, che ha proposto un workshop guidato da Moolhuijsen, a cui hanno partecipato ragazzi e ragazze, riflettendo su tali tematiche. Da questo laboratorio sono emerse numerose idee e riflessioni, successivamente prese in considerazione dalla curatrice e dal curatore della mostra.

Anche il British Museum si è avvalso del lavoro di un consulente esterno, in particolar modo di Richard Sandell, per l'organizzazione della mostra *Desire, love, identity*.

Lo stesso ha fatto il Museo Thyssen-Bornemisza, il cui percorso tematico è stato realizzato da Ignacio Moreno Segarra, storico dell'arte ed esperto di studi di genere e di femminismo, e da María Bastarós, scrittrice e storica dell'arte.

Il secondo approccio vede coinvolto in particolare il Philadelphia Museum of Art, che possiede il gruppo di lavoro *queer*, QRLAC, composto sia da membri della comunità LGBTQIA+ sia da devoti alleati, con l'obiettivo di promuovere politiche museali che migliorino l'inclusività e la valorizzazione delle tematiche *queer*.

QRLAC si è occupato del progetto *Queer(ing) Art*, per il quale non è stata coinvolta la comunità LGBTQIA+ in generale del paese, ma il gruppo di lavoro

³⁴⁸ Per approfondire il concetto di collaborazione: M. Haviland, *Encounters and the Axes of Collaboration*, in «International Journal of Heritage Studies», vol. 23, no. 9, 2017, pp. 886-890.

del museo, all'interno del quale sono presenti anche membri della comunità *queer*.

Non ho trovato informazioni in merito alla collaborazione della comunità LGBTQIA+ all'interno del Rijksmuseum e del Museo Thyssen-Bornemisza. Tuttavia, dall'anno scorso, anche il museo olandese possiede un gruppo di lavoro *queer*, il quale sta sviluppando un programma di ricerca per rendere sempre più visibili storie *queer* all'interno della collezione. Inoltre, collabora con alcune realtà, tra cui WINQ, la più grande rivista *queer* nei Paesi Bassi, e COC Nederland, un'associazione che rappresenta gli interessi della comunità LGBTQIA+ dello stato, allo sviluppo di ulteriori programmi sulla storia LGBTQIA+.

Si può notare come nessuno di questi musei abbia coinvolto direttamente la comunità LGBTQIA+ in modo ampio; alcuni hanno collaborato con consulenti esperti nel campo, altri hanno coinvolto membri *queer* del personale, ma non è stata fatta una vera e propria *call to action* rivolta alla comunità. Solo il British Museum, durante l'organizzazione della mostra *Desire, love, identity* ha coinvolto la comunità LGBTQIA+ di Londra.

Ritengo che la collaborazione in forma partecipata della comunità LGBTQIA+ del paese siano fondamentali per adottare l'approccio più appropriato alle tematiche. Ciò non significa che debbano scrivere le didascalie o dare una nuova interpretazione alle opere, ma chi meglio dei diretti interessati può evidenziare le proprie esigenze? I progetti sono stati realizzati senza un dialogo preliminare con la comunità su ciò che conta per loro, in che modo avrebbero potuto rappresentarli, e così via.³⁴⁹

Nonostante le intenzioni inclusive di questi musei, è stata comunque impostata una visione di un determinato gruppo, anziché prevedere un confronto con la comunità LGBTQIA+. In un certo senso, si può parlare di un processo di esclusione non intenzionale, contraddittorio rispetto agli obiettivi dei progetti stessi.

La collaborazione, invece, offre l'opportunità di riflettere criticamente sulle strutture di potere e privilegi che ancora caratterizzano le istituzioni oggi.

³⁴⁹ Come evidenziato anche da N. Sullivan e C. Middleton in *Queering the Museum*, pp. 83-106.

Questo tipo di collaborazione può fungere da stimolo per aprire nuovi orizzonti e, soprattutto, guidare nella direzione giusta.

Conclusione

Partendo dall'assunto che la missione e la funzione sociale di ogni museo sono determinate da aspetti quali identità, gestione amministrativa, collezione e tanti altri³⁵⁰, e considerando che è auspicabile che i musei coinvolgano attivamente la comunità LGBTQIA+ del loro contesto nazionale al fine di comprenderne i bisogni³⁵¹, si suggeriranno delle direttive per promuovere una maggiore inclusione e rappresentazione delle persone *queer* all'interno dei musei, partendo dall'approccio narrativo precedentemente menzionato.

Prima di proseguire, vorrei anche sottolineare che l'analisi effettuata nei precedenti capitoli presenta alcuni limiti principali, poiché non ho avuto l'opportunità di visitare direttamente i casi studio esteri che ho esaminato e di seguire personalmente il percorso *queer* proposto. Nonostante mi sia documentata accuratamente attraverso le informazioni disponibili sui siti ufficiali dei rispettivi musei, che mi hanno permesso di approfondire le conoscenze in merito ai progetti trattati³⁵², non ho avuto la possibilità di esplorare e analizzare le decisioni prese in merito dai professionisti museali coinvolti, come avvenuto per i casi studio della Fondazione Querini Stampalia e del Museo di Montebelluna.

Inoltre, l'analisi si concentra solo su una piccola selezione delle opere presenti all'interno di questi percorsi, offrendo così solo una visione parziale del tema trattato nel complesso.

³⁵⁰ Sarebbe un errore pensare che un approccio utilizzato in un museo possa essere applicato tale e quale in un'altra istituzione senza considerare gli aspetti sopracitati e tanti altri.

³⁵¹ Si veda il discorso sul concetto della collaborazione nel cap. 4.

³⁵² Importante è anche il ruolo del museo nel web, in quanto si presenta come un'ulteriore possibilità per preparare al meglio una futura visita, consente di approfondire i temi affrontati durante l'itinerario, informa gli utenti di eventuali attività, permette a fruitori remoti di accedere alle collezioni anche se non è loro intenzione visitare il museo, offre nuove modalità di interazione con la collezione, come ingrandire le opere, ruotare gli oggetti, fare confronti, e molto altro. Come proposto dal progetto MINERVA, per 'utente' si intende «colui, professionista o no, specialista o no, che utilizza in modo casuale, saltuario, finalizzato, sistematico l'applicazione web culturale pubblica. Egli è portatore di esigenze estremamente variabili che dipendono sia dal proprio profilo culturale, sia dalle proprie aspirazioni di crescita culturale, sia infine dalle proprie curiosità, anche momentanee». Di conseguenza un sito web di qualità per un museo deve essere incentrato sull'utente e rispondere alle sue esigenze, garantendo facile accessibilità.

Manuale per l'interazione con gli utenti del Web culturale, a cura di P. Feliciati, M. T. Natale, MINERVA EC Working Group, Roma 2009, pp. 22, 104-105.

Cfr. *Manuale per la qualità dei siti Web pubblici culturali*, a cura di F. Filippi, Roma 2004.

In base a quanto evidenziato nel primo capitolo, sebbene esistano delle eccezioni, molti musei considerano la programmazione LGBTQIA+ come un'aggiunta spesso realizzata in maniera superficiale o limitata a mostre temporanee. Infatti, come osservato nel secondo e terzo capitolo, sono pochi i musei che hanno rivisto le loro collezioni permanenti offrendo ai pubblici anche una narrazione *queer*. Dall'analisi effettuata si possono individuare tre metodi principali di lavoro.

Il primo modello prevede un'integrazione della narrazione *queer* all'interno del percorso museale effettivo; questo approccio è stato adottato nella sala Mitologica della Fondazione Querini e nella sezione dell'Obiettivo 5 della mostra *Futuro Agenda 2030* al Museo di Montebelluna. Si nota, quindi, che viene coinvolta solo una parte limitata della collezione permanente e non si include tutto il museo in generale.

Un aspetto positivo di questo modello è che la narrazione *queer* è incorporata nel percorso museale, ponendo le tematiche discusse sullo stesso piano di altri argomenti trattati. Non esiste una narrazione predominante a cui la tematica *queer* è subordinata, ma le questioni trattate hanno tutte la stessa importanza. Tuttavia, questo modello presenta anche dei limiti. In questi casi, la narrazione *queer* tende a prevalere sull'approccio storico-artistico più tradizionale, che rimane presente solo in minima parte. Questo limite ha in sé un dualismo: può risultare più coinvolgente per un pubblico privo di preconcoscenze storico-artistiche, poiché offre la possibilità di apprendere e approfondire tematiche attuali con un linguaggio adeguato e semplice. D'altra parte, i visitatori più esperti, che cercano un'analisi approfondita delle opere, potrebbero rimanere delusi dal fatto che gli aspetti storico-artistici delle opere sono trattati in modo molto limitato. Attraverso una scelta di questa tipologia, si osserva che l'istituzione trascura la sua missione educativa in senso tradizionale, che include anche diffondere la conoscenza storico-artistica.

Il secondo modello, invece, propone un'alternativa al percorso museale tradizionale offrendo all'utente un itinerario separato che presenta alcune opere della collezione permanente attraverso una prospettiva *queer*. A differenza del primo modello, questo approccio non è integrato nel percorso museale principale ma costituisce un'opzione aggiuntiva che i visitatori possono scegliere di seguire o meno. Di conseguenza, l'approccio storico-

artistico rimane invariato nel percorso museale principale, mentre l'approccio *queer* è presente solo nell'itinerario tematico, offerto all'utente come contenuto alternativo e differenziato, che può essere scelto o meno a seconda dell'interesse di chi visita.³⁵³ Tuttavia, questa modalità comporta una subordinazione delle tematiche LGBTQIA+ a una narrazione tradizionale dominante, anziché una integrazione sullo stesso piano come avviene nel primo modello.

Essendo le opere coinvolte solo una piccola parte dell'intera collezione del museo, l'itinerario opzionale offre un equilibrio tra l'approccio storico-artistico e quello *queer* grazie a didascalie realizzate *ad hoc* più dettagliate e all'uso di audioguide, a differenza del primo modello che proponeva una narrazione per lo più *queer*. Va però considerato che la lunghezza delle didascalie potrebbe disincentivare l'utente dall'approfondire le tematiche. Inoltre, il fatto che l'itinerario sia opzionale implica che i visitatori devono essere consapevoli della sua presenza per poterlo seguire; di conseguenza, è cruciale lavorare sulla comunicazione mirata, inserendo delle indicazioni più specifiche in modo che la loro esistenza sia resa nota a tutti i pubblici.³⁵⁴

L'ultimo modello, invece, è dato dal Rijksmuseum, che offre una serie di attività legate alle tematiche *queer* all'interno della collezione online del museo, con visite guidate disponibili solo durante il *Pride* o il *Queer Month*. Non si discosta particolarmente dal secondo modello, in quanto si tratta sempre di una subordinazione della narrazione *queer* a una tradizionale dominante. Solo che in questo caso specifico l'approccio alle tematiche LGBTQIA+ si trova per lo più nella collezione online e non propone un percorso tematico simile a quelli precedenti, bensì approfondisce da un punto di vista *queer*, ma in modi differenti (come video, storie, approfondimenti a tendina), alcune delle opere del museo.

Questi ultimi due modelli hanno il vantaggio di consentire ai pubblici di visitare il museo, seguendo un approccio storico-artistico tradizionale e, allo stesso tempo, di approfondire anche specifiche opere attraverso una

³⁵³ Si rimanda al concetto di marketing esperienziale. Si vuole offrire a chi visita un valore aggiunto rispetto alla visita tradizionale, che in questo caso è proprio il percorso alternativo, con l'obiettivo di soddisfare i bisogni dei pubblici.

³⁵⁴ Si veda come esempio il British Museum, *supra* paragrafo 3.2.

prospettiva *queer*; quindi, alcuni dei capolavori avranno una doppia prospettiva, a differenza del primo modello che fornisce una visione per lo più *queer* delle sezioni coinvolte.

Pur riconoscendo l'importanza fondamentale di affrontare tematiche spesso censurate o trascurate per promuovere una società migliore, la possibilità di scegliere se seguire questi percorsi consente ai pubblici di decidere se approfondire tali argomenti o meno. Questa flessibilità, che non si trova nel primo modello, è particolarmente significativa per coloro che potrebbero essere più interessati a un approccio storico-artistico durante la visita al museo, piuttosto che ad una prospettiva *queer*.

Gli approcci narrativi discussi si rivelano una strategia valida poiché rappresentano una pratica duratura che non richiede cambiamenti strutturali, prestiti di opere o altre complicazioni associate alle mostre temporanee. Inoltre, si tratta di percorsi flessibili poiché le opere coinvolte possono essere aggiornate nel tempo, se ne possono aggiungere così come rimuovere. Anche le informazioni didascaliche possono essere modificate per rispondere alle esigenze e ai cambiamenti dei tempi; infatti, avvalendosi di strumenti come guide stampate, pagine web e audioguide risulta più semplice la gestione, l'aggiornamento e il miglioramento delle informazioni fornite. Richiede invece più impegno dover modificare le didascalie vere e proprie del percorso museale, soprattutto se si utilizzano mezzi di comunicazione come totem e pannelli, come per il primo modello.

Queste ultime due strategie ribaltano gli scenari a cui l'utente è abituato, senza però eliminare approcci più tradizionali. Se resa accessibile a qualsiasi tipo di utente, la prospettiva storico-artistica è essenziale in un museo d'arte perché consente di far conoscere opere e artisti di un determinato contesto, contribuendo a comprendere il nostro passato. Allo stesso tempo, è anche importante esplorare temi spesso evitati ma parte integrante della vita umana, per cui le opere possono diventare un punto di partenza di discussione e riflessione.

Non credo che gli esempi citati siano casi di *rainbow washing* perché si nota un impegno evidente nella riscrittura delle didascalie e una sincera volontà di aprire il museo a una comunità esclusa nelle narrazioni più tradizionali. Inoltre, la missione di tutte le istituzioni analizzate evidenzia un impegno nei confronti di una maggiore inclusività e accessibilità, come indicato anche dalla

nuova definizione di museo dell'ICOM³⁵⁵, che ha un risvolto effettivo in questi progetti.

Si nota anche come queste istituzioni si siano avvalse di consulenti esterni o di gruppi di lavoro *queer* per rappresentare la comunità LGBTQIA+.

Altri pregi che ritengo giusto evidenziare, sono: *in primis* che, dal punto di vista dell'allestimento, non si prevedono grandi modifiche nell'esposizione, in quanto le opere coinvolte rimangono all'interno delle loro sale d'origine. In secondo luogo, il linguaggio delle didascalie utilizzato è consono all'epoca di realizzazione delle opere, accessibile a un pubblico non esperto, e il più inclusivo possibile.³⁵⁶

Dopo aver delineato i tre modelli principali analizzati nei casi studio, si deve riconoscere che questi non sono perfetti e in generale approcci di questa tipologia potrebbero comportare dei rischi, di cui bisogna essere consapevoli per prevenire determinate criticità. In primo luogo, l'interpretazione delle opere d'arte da una prospettiva *queer* potrebbe comportare forzature interpretative o generalizzazioni eccessive, rischiando di trascurare il contesto storico e culturale dell'opera stessa. Non tutte le opere antiche o moderne sono adatte a essere analizzate attraverso una prospettiva di questa tipologia. È importante evitare collegamenti forzati o troppo personali che, pur offrendo informazioni su questioni attuali e significative, potrebbero compromettere l'integrità del messaggio ufficiale che il museo si impegna a trasmettere. È importante che la comunità possa esprimere le proprie sensazioni sul tema, e allo stesso tempo, è fondamentale che le didascalie non siano esclusivamente basate su interpretazioni personali ma includano sempre un adeguato contesto originale e storico per preservare l'integrità dell'opera.

In secondo luogo, la mancanza di una adeguata contestualizzazione storico-artistica delle opere in questione potrebbe rendere l'approccio *queer* superficiale o distante dalla realtà in cui l'opera è stata prodotta. In questo caso, è cruciale evidenziare chiaramente il legame che l'opera ha con il tema, evitando di dare nulla per scontato.

³⁵⁵ Si veda *supra*, nota 22.

³⁵⁶ L'inclusività nella lingua italiana potrebbe risultare difficile, rispetto a lingue come l'inglese che caratterizzate dal genere neutrale, ma non è impossibile. In merito, si consigliano gli scritti della linguista di Vera Gheno e *La neutralità di genere nel linguaggio*, a cura di Parlamento europeo, 2018.

Si ribadisce che non tutte le opere d'arte possono essere interpretate tramite una prospettiva *queer*, così come non tutte possono essere analizzate con l'obiettivo di evidenziare altre tematiche sensibili come il colonialismo, ad esempio. Tuttavia, per le opere che lo consentono, è importante offrire ai pubblici questa visione con adeguate contestualizzazioni storiche, culturali e sociali.

Inoltre, è necessario fare attenzione a non cadere nell'anacronismo: l'applicazione di concetti attuali e terminologia contemporanea su opere d'arte antiche o moderne risulta storicamente scorretta, poiché il concetto di identità di genere e di orientamento sessuale non veniva concepito come lo intendiamo oggi. È quindi fondamentale rispettare le conoscenze storiche che abbiamo su questi temi e presentarle da un punto di vista storico, considerando la possibile evoluzione nel tempo.³⁵⁷ A tal fine, l'uso di un linguaggio consono all'epoca di realizzazione dell'opera risulta utile, come suggerito in tutti i casi studio analizzati.

Bisogna considerare anche che un'altra possibile criticità potrebbe derivare dall'eliminazione totale della prospettiva storico-artistica dell'opera. Come evidenziato nel primo modello, l'adozione della prospettiva *queer* ha spesso oscurato il contesto storico-artistico dell'opera stessa. Ciò comporta una mancata contestualizzazione adeguata dell'opera, rendendo il collegamento *queer* potenzialmente estraneo rispetto al suo contesto originale. Inoltre, l'assenza di un approccio più storico-artistico potrebbe escludere una parte del pubblico interessato esclusivamente a questo tipo di analisi.

Pertanto, ritengo sia opportuno trovare un equilibrio tra le due prospettive per garantire una visione completa e bilanciata dell'opera.

È importante notare che il ruolo primario di un museo è la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale, con un approccio fondamentale basato sull'analisi storico-artistica delle opere presenti nelle collezioni. Tuttavia, ciò non implica automaticamente l'esclusione di altre prospettive di interpretazione. È essenziale che il museo sia aperto a varie modalità di analisi, comprese quelle che riflettono le esperienze dei gruppi emarginati che l'istituzione si impegna a rappresentare.

³⁵⁷ Si prenda come esempio la didascalia dell'opera *Ritratto di un giovane uomo come San Sebastiano* di Bronzino che analizza l'evoluzione iconografica del santo e la sua conseguente ascesa a icona gay.

Pertanto, oltre a mantenere un approccio storico-artistico fondamentale, il museo dovrebbe essere inclusivo e aperto a una varietà di punti di vista nell'esplorare e interpretare le opere d'arte.

L'intento dell'approccio *queer*, infatti, è di decostruire l'eteronormatività nella comunicazione delle opere e fornire un'alternativa valida agli approcci più tradizionali, riconoscendo l'esistenza della comunità LGBTQIA+ e mettendo in primo piano la loro voce e la loro storia attraverso l'arte. Ritengo che sia sempre più essenziale che queste storie siano incluse e rappresentate nel modo migliore attraverso l'allestimento permanente poiché come afferma Carol Duncan «controllare un museo significa proprio controllare la rappresentazione di una comunità e alcune delle sue verità più alte e autorevoli».³⁵⁸

Difatti, *queering the museum* è una strategia che, unita ad altre, mette in discussione lo *status quo*, concorre a rendere il museo centro di cittadinanza e di educazione all'inclusione.³⁵⁹

Questi progetti non possono essere considerati perfetti per i motivi precedentemente citati, ma costituiscono piuttosto dei punti di partenza per introdurre questa narrativa nei musei. Attraverso miglioramenti opportuni, tali iniziative potrebbero diventare sempre più efficaci nel loro intento. È importante riconoscere che i rischi e le criticità possibili non devono rappresentare un ostacolo al cambiamento, bensì devono essere considerati come avvertimenti per agire in modo da mitigare tali eventualità.

Per agevolare l'attuazione di queste strategie, il museo potrebbe istituire un gruppo apposito composto da diverse figure professionali, tra cui tecnici conoscitori della storia degli oggetti e della collezione (ad esempio storici dell'arte o archeologi), consulenti esperti nel campo della comunicazione e della didattica museale, studiosi esperti di tematiche *queer*. Questo approccio permetterebbe di garantire un equilibrio tra il valore storico-artistico dell'opera e la promozione di narrazioni che evitino l'eteronormatività o l'omonormatività. Pur potendo inizialmente generare alcuni conflitti, il

³⁵⁸ C. Duncan, *Art Museums and the Ritual of Citizenship*, in *Interpreting Objects and Collections*, a cura di S. Pearce, Londra 1994, p. 286.

³⁵⁹ Questa speranza è in realtà valida per tutte le persone che si sentono escluse, emarginate e non rappresentate dalle istituzioni culturali.

confronto tra diverse professionalità dovrebbe essere considerato un vantaggio; infatti, un tale approccio consentirebbe di sviluppare progetti veramente funzionali da molteplici punti di vista, soddisfacendo le esigenze dell'istituzione stessa ma anche quelle dei vari pubblici. A tal proposito, l'essenza di una visita soddisfacente all'istituzione culturale richiede una profonda comprensione delle necessità e delle aspettative degli utenti, oltre a un'attenzione diligente al contesto. Implementare le migliori pratiche per garantire l'accessibilità al patrimonio culturale implica non solo la sua diffusione a pubblici più vasti, ma anche la promozione di una partecipazione attiva, che può essere facilitata tramite l'interazione diretta con gli utenti, ad esempio mediante l'utilizzo di questionari.³⁶⁰

Inoltre, sarebbe estremamente utile condividere con i pubblici i documenti e i riferimenti bibliografici utilizzati nella redazione di tali narrazioni. Questo non solo per soddisfare gli utenti interessati a ulteriori approfondimenti, ma anche per coloro che manifestano una maggiore propensione critica e desiderano ribadire determinati punti di vista. Spesso si dà per scontato tutto ciò che viene comunicato dal museo in quanto fonte credibile. Tuttavia, ritengo che fornire questo tipo di risorse possa aumentare la credibilità delle informazioni divulgate.

Rimane importante sottolineare che l'esistenza di percorsi dedicati alle tematiche *queer* è già un passo positivo e dimostra l'impegno dell'istituzione nei confronti della comunità LGBTQIA+. Tuttavia, attraverso questo approccio, le loro istanze rimangono sempre subordinate a una narrazione dominante e tradizionale che potrebbe essere rivista e allargata per includere tali tematiche, senza necessariamente eliminare i contesti storico-artistici, come accaduto nel primo modello analizzato in queste conclusioni, ma piuttosto rivedendoli e ampliandoli ad altre prospettive.

³⁶⁰ Cfr. L. Solima, *Il museo in ascolto. Nuove strategie di comunicazione per i musei statali*, Roma 2012.

Audience Development: mettere i pubblici al centro delle organizzazioni culturali, a cura di C. Da Milano, A. Gariboldi, Milano 2019.

L'*audience development* è un insieme di teorie e pratiche per le istituzioni culturali che mirano a rendere più accessibile il contenuto culturale ai pubblici, soddisfare le esigenze dei pubblici esistenti e potenziali, instaurare relazioni durature con gli utenti.

Considerando attentamente i rischi sottolineati, che non devono rappresentare un ostacolo al progresso, ritengo che il passo successivo per i musei esaminati, in particolare quelli menzionati nel terzo capitolo, dovrebbe essere l'integrazione della prospettiva *queer* anche nell'apparato di comunicazione tradizionale. Questo permetterebbe a qualsiasi visitatore di accedere a tali informazioni senza la necessità di partecipare a itinerari specifici.³⁶¹

Tuttavia, a questo punto si pone un ulteriore problema, derivante dalla limitata estensione delle didascalie, che tendono ad avere spazi brevi e caratteri limitati per mantenere la chiarezza e l'attenzione dell'utente. Se, tuttavia, si desidera aggiungere ulteriori prospettive alle opere, in quanto queste si prestano anche ad altre interpretazioni di cui il museo dovrebbe farsi portavoce, il rischio è che lo spazio a disposizione si esaurisca rapidamente o che i temi vengano trattati superficialmente.

Pertanto, ritengo che un approccio ideale, anche se richiede un'adeguata valutazione dell'efficacia, sia una completa transizione dagli apparati didascalici fisici a QR code, posizionati a fianco alle opere.³⁶² Questo metodo, già adottato da numerosi musei, consente l'accesso a informazioni aggiuntive rispetto a quelle fornite sui tradizionali pannelli didascalici, che dovrebbero contenere solo didascalie essenziali con i seguenti dati: autore, titolo, anno, materiale e provenienza.³⁶³

Credo che questo approccio possa essere efficace perché, mediante la scansione del QR code, gli utenti potrebbero accedere a una vasta gamma di contenuti, ciascuno dei quali potrebbe rappresentare una diversa prospettiva sull'opera (storico-artistica, archeologica, *queer*, colonialista, antropologica, storico-sociale, femminista, ambientale, ecc.), in linea con gli aspetti che l'opera stessa suscita. È importante ribadire che non si dovrebbero creare connessioni forzate; se un'opera non offre spunto per affrontare un determinato argomento, non c'è motivo di introdurlo forzatamente solo perché è un tema di cui l'istituzione dovrebbe parlare.

³⁶¹ Come ha fatto la Fondazione Querini Stampalia nella Sala Mitologica, *supra* paragrafo 2.1, o il Museo di Montebelluna, *supra* paragrafo 2.2.

³⁶² *Migliorare il racconto museale. Approfondimenti per la redazione di didascalie e pannelli*, a cura di Mibac, Roma 2019, p. 31.

³⁶³ *Ivi*, p. 18.

Naturalmente, questo approccio richiederebbe un impegno considerevole da parte del museo, in termini di tempo e di risorse, poiché la redazione di didascalie richiede una certa quantità di lavoro. Tuttavia, la transizione sarebbe agevolata dall'utilizzo di materiale preesistente come punto di partenza per lo sviluppo di prospettive diverse. L'obiettivo sarebbe sempre quello di fornire didascalie concise che, tuttavia, consentano un adeguato approfondimento, incoraggiando così il visitatore a esplorare diverse prospettive.

In questo modo, il museo dimostrerebbe un vero impegno verso le tematiche di cui vuole farsi portavoce, mettendo in primo piano tutte le prospettive senza favorirne una in particolare. Non verrebbe più privilegiata una narrazione predominante; al contrario, tutte le prospettive sarebbero eguali, in quanto presentate tramite titoli che chiariscono l'argomento trattato, il quale verrà poi approfondito in una finestra separata nel momento in cui l'utente avrà selezionato ciò che desidera conoscere meglio.

Il visitatore avrebbe così la possibilità di selezionare gli argomenti che più lo interessano e di approfondirli a suo piacimento, anziché essere costretto a seguire una singola narrazione che potrebbe non coinvolgerlo. Credo che personalizzare il proprio percorso all'interno di un museo, in base ai propri interessi, rappresenti una stimolante modalità di avvicinamento alle collezioni, che potrebbe contribuire ad incrementare il numero di visite nel tempo.

Indubbiamente, l'attuazione di questo cambiamento sarebbe un processo complesso e richiederebbe tempo per essere implementato. Tuttavia, ritengo che questo approccio possa offrire significativi vantaggi, anche se è essenziale valutarne attentamente l'efficacia.

Prendendo come punto di partenza l'importanza di coinvolgere e ascoltare la comunità LGBTQIA+ per comprendere appieno le loro esigenze e determinare il ruolo che un'istituzione museale potrebbe svolgere per soddisfarle, sarebbe altresì interessante indagare su quale approccio i pubblici potrebbero percepire come più coinvolgente. In un'ottica di inclusione e rappresentatività, ritengo che il metodo precedentemente descritto possa rivelarsi promettente e sarebbe pertanto interessante sperimentarlo all'interno di un museo per valutare se un tale grado di coinvolgimento decisionale possa effettivamente attrarre pubblici più ampio e far sentire qualsiasi tipo di utente rappresentato.

L'obiettivo di tale approccio, e della cultura in generale, deve essere educare i pubblici, stimolare la riflessione e favorire il dialogo, senza nascondere ed escludere argomenti rilevanti per la comunità. Per questo motivo, il museo non può rimanere neutrale di fronte alle disuguaglianze, ma deve prendere posizione e farsi portavoce di istanze che rappresentino tutte le persone.

Come afferma il museologo G. H. Rivière:

«Il successo di un museo non si misura dal numero di visitatori che riceve, ma dal numero di visitatori a cui ha insegnato qualcosa. E non si misura dal numero di oggetti che mostra, ma dal numero di oggetti che potrebbero essere percepiti dai visitatori nel loro ambiente umano. Non si misura dalla sua estensione, ma dalla quantità di spazio che il pubblico avrà potuto ragionevolmente percorrere per trarne un reale vantaggio. Questo è il museo». ³⁶⁴

Infine, aggiungo che il successo di un museo si misura anche dalla sensazione di benvenuto, rappresentazione e valorizzazione che ogni utente prova; quindi, riprendendo le parole della LGBTQ Alliance dell'American Alliance of Museums, «make museums welcoming». ³⁶⁵

³⁶⁴ G. H. Rivière, *La Muséologie*, Parigi, 1989, p. 7.

³⁶⁵ *Welcoming Guidelines for Museums*, American Alliance of Museums, 2019, <<https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2019/05/2019-Welcoming-Guidelines.pdf>>, p. 6.

Appendice

CAPITOLO 2.1:

2.1.1 – Totem introduttivo della sala *I Querini di Santa Maria Formosa*

Restituire la complessità di un museo è una sfida importante e stimolante. Le nuove didascalie che vi proponiamo sono il risultato di una riflessione che mira a rendere questo luogo più inclusivo. Abbiamo ascoltato le necessità dei diversi pubblici, svolto ricerche interdisciplinari e lavorato in collaborazione con le università e le industrie creative del territorio. La casa museo della Fondazione Querini Stampalia racconta aspetti culturali della Repubblica di Venezia, intrecciandoli alla storia della famiglia e alle curiosità sulle opere e sui personaggi vissuti in questo luogo.

Come si viveva in questa dimora? Quali altre figure, oltre ai nobili di casa, abitavano il palazzo? Come si esprimeva la diversità di genere nella venezianità del XVII – XVIII Secolo?

La passeggiata nella storia di Venezia inizia in queste sale, a partire dalle vicende di una delle sue più antiche famiglie.

2.1.2 – Totem introduttivo della Sala Mitologica

La «Libertà libertina»

Nel Sei e Settecento Venezia ha fama di città libertina in tutta Europa, dove comportamenti fuori dalle convenzioni comuni, piaceri privati e costumi disinvolti sono accettati e ritenuti funzionali e controllo dell'ordine dell'equilibrio delle classi sociali. Nella categoria «dei libertini» si collocano prostitute, amanti dello stesso sesso, ma anche giocatori, bestemmiatori e ateisti. Tra tutte le «libertà libertine», la Stato individua però nella sodomia la più destabilizzante, perché mette in crisi soprattutto la procreazione. Si istituisce allora nel 1418, nell'ambito della magistratura giudiziaria del Consiglio dei Dieci, il Collegio contro la sodomia. Le relazioni tra persone dello stesso sesso vengono punite con la condanna al rogo. Alcuni intellettuali ritengono, tuttavia, che nulla sia contro Natura se esiste in Natura. Alla fine del Settecento, quando ormai la giustizia è sempre più tollerante verso i comportamenti sessuali privati, un caso di libertinismo tocca da vicino anche la famiglia Querini. L'ambasciatore Sebastiano Mocénigo, nipote della moglie del senatore Andrea, viene accusato di illecite frequentazioni maschili e condannato a sette anni di carcere. La sua candidatura a doge viene così

stroncata. La sala racconta come genere e sessualità venivano affrontati nella cultura veneziana di Sei e Settecento e nei miti classici che ne ispirarono l'arte. Una prospettiva per cogliere come le diversità nella sfera amorosa e sessuale siano parte della storia occidentale.

2.1.3 – *La Giustizia e la Pace, il Padovanino, 1640 ca., Venezia, Fondazione Querini Stampalia*

Nuova didascalia dell'opera nella Sala Mitologica:

Nel Seicento l'arte barocca rappresenta dei ed eroi antichi, spogliandoli spesso del loro valore simbolico originario. È il caso del pittore Padovanino, che ripropone attraverso metafore e allegorie alcuni episodi biblici, giocando con la corporeità e l'eroticismo femminili. Il bacio sensuale tra la Giustizia e la Pace è una citazione del Salmo 84 della Bibbia, così come l'accostamento dei corpi nell'opera *Misericordia e Verità*.

Vecchia didascalia dell'opera nella Sala Mitologica:

Le tele allegoriche sono una testimonianza della produzione classicistica dell'artista, uno dei grandi protagonisti della pittura veneziana di inizio Seicento. Tipici di questa fase del Padovanino il timbro cromatico squillante, ispirato al giovane Tiziano, e l'accentuazione della bidimensionalità delle figure.

2.1.4 – *Cefalo e Procri, Luca Giordano, 1660-1670 ca., Venezia, Fondazione Querini Stampalia*

Nuova didascalia dell'opera nella Sala Mitologica:

Nell'antica Grecia il rito del travestirsi implica non solo lo scambio delle vesti tra i novelli sposi, ma soprattutto lo scambio delle anime e dei corpi. Per la donna vestire abiti maschili costituisce la possibilità di superare i limiti sociali, come nel caso del mito della bella Procri, che gelosa del marito, lo raggira assumendo sembianze maschili. Cefalo cede all'inganno e, solo dopo, Procri si svela.

Vecchia didascalia dell'opera nella Sala Mitologica:

La scena ritrae la consegna del dardo fatale di Procri a Cefalo sotto lo sguardo attento di Lelape, il cane straordinario che non si lasciava sfuggire alcuna preda. Giordano imprime intensa drammaticità ai personaggi ritratti giocando col chiaroscuro che gli consente di ottenere un effetto di grande realismo. L'opera si può forse datare al sesto decennio.

2.1.5 – *Il Baccanale*, Nicolò Frangipane, XVI sec., Venezia, Fondazione Querini Stampalia

Nuova didascalia dell'opera nella Sala Mitologica:

Per molte civiltà i comportamenti sessuali non discriminano i rapporti tra persone dello stesso sesso. I miti classici lo dimostrano con le storie d'amore tra Zeus e Ganimede, Apollo e Giacinto, Dioniso e Prosimno. Quest'ultimo promette al giovane Dioniso di accompagnarlo agli Inferi alla ricerca della madre in cambio di un amplesso. La pederastia tra maestro e allievo costituisce nell'antica Grecia uno tra i tanti rituali di passaggio del giovane all'età adulta.

Vecchia didascalia dell'opera nella Sala Mitologica:

Il *Baccanale* rientra in uno dei temi cari a Frangipane, che divide sostanzialmente la sua produzione artistica in tre filoni: i soggetti comici e bizzarri, i temi religiosi e le allegorie.

CAPITOLO 2.2:

2.2.1 – Didascalie introduttive dell'Obiettivo 5

Parità di genere

Obiettivo 5 propone il tema della parità di genere, ovvero l'uguaglianza nei diritti di tutte le persone a tutti i livelli di partecipazione. In particolare l'obiettivo è focalizzato sulla condizione femminile poiché, nonostante i progressi fatti negli ultimi anni, donne e ragazze continuano a subire discriminazioni e violenze in ogni parte del mondo. Nel dibattito pubblico il concetto di 'parità di genere' viene però talvolta utilizzato perpetuando degli stereotipi sul ruolo delle donne nella società, tanto che neanche i contenuti dell'Obiettivo 5 riescono a scardinare del tutto una visione della donna legata naturalmente alla gestione della famiglia e alla cura delle persone.

Stereotipi di genere

Un altro stereotipo riguarda l'idea che tutte le persone si identifichino come uomini o donne. La visione binaria del genere rischia di cancellare i diritti delle persone Trans (le cui identità di genere non concordano con il sesso assegnato alla nascita), non-binarie (che non si riconoscono nello schema binario maschile-femminile) e intersessuali (in cui coesistono caratteri maschili e femminili). Ciò avviene purtroppo quotidianamente, anche attraverso atti di micro-aggressione per mezzo del linguaggio. Questo allestimento è un percorso di approfondimento culturale sul

genere attraverso le collezioni del museo. I valori del progetto affondano le radici nelle politiche europee per l'inclusione e nella democrazia.

Sesso...

In biologia il sesso indica l'insieme dei caratteri genetici, fisici e biologici specifici all'interno di una stessa specie. I caratteri più comuni e dominanti sono il maschile e il femminile, ma non sono gli unici, sia negli animali sia negli esseri umani.

... genere

Genere è una parola che assume molteplici significati a seconda dei contesti. Nella grammatica di alcune lingue (come il tedesco) si distinguono tre generi: maschile, femminile e neutro. Nel linguaggio comune, 'genere' indica l'insieme dei caratteri per cui una cosa è simile ad altre o differisce da altre (es. un genere di vita che mi piace, frequentare persone di ogni genere e sorta ecc.). Nelle scienze sociali la parola genere viene utilizzata con un accento identitario per indicare un insieme di espressioni e comportamenti sentiti dagli esseri umani. L'identità di genere dipende da fattori comportamentali, psichici, anatomo-funzionali e ambientali, interpretati dall'individuo a seconda del contesto storico e culturale.

2.2.2 – Didascalie della sezione naturalistica

Sesso negli animali: accoppiamento e riproduzione

Dal punto di vista evolutivo, l'accoppiamento fra maschi e femmine favorisce la continuità della specie grazie alla riproduzione. La riproduzione sessuale coinvolge la fusione delle rispettive cellule sessuali (spermi e uova) per dare origine a un nuovo individuo con una nuova variabilità genetica. In molte specie vige la scelta sessuale femminile: in pesci e uccelli le femmine dall'aspetto poco appariscente selezionano i maschi più vistosi e colorati. Circa il 90% degli uccelli è monogamo, al contrario del 90% dei mammiferi che non lo è. La poliginia vede i maschi più grandi e forti accoppiarsi con più femmine. Nelle api osserviamo invece un esempio di poliandria con le regine che si accoppiano con più maschi. Chioccioline e lombrichi sono ermafroditi simultanei, in cui il singolo individuo possiede sia organi sessuali maschili sia femminili. Molti pesci sono ermafroditi: l'orata maschio diventa femmina dopo un paio d'anni, mentre nel pesce del genere *Gomphosus* accade il contrario. L'accoppiamento fra maschi e femmine non è sempre indispensabile: negli insetti stecco e nei pitoni, femmine partenogenetiche depongono uova non fecondate dalle quali nascono altre femmine. Altra particolarità: nel cavalluccio marino è il maschio a rimanere "incinto" e a "partorire". Recentemente si è scoperto che in molte specie l'accoppiamento è legato anche alla dimensione del piacere. Infine, si stima che

almeno 1500 specie di esseri viventi, come i gabbiani, i topi e le giraffe abbiano rapporti con animali dello stesso sesso che spesso hanno il significato di irrobustire le relazioni sociali nei gruppi.

Sfumature nell'essere umano

In *Homo sapiens* il sesso si fonda sul DNA, sugli organi genitali e sul quadro ormonale generale. Vi sono però molte sfumature. Fino all'1,7% dei bambini nasce con caratteristiche genetiche, ormonali e anatomiche che non rientrano nella tradizionale classificazione di maschile e femminile. Il sesso biologico non è sempre binario alla nascita. L'Alto commissariato delle Nazioni Unite per i diritti umani definisce le persone intersessuali dotate di un corpo che «non corrisponde alla definizione tipica dei corpi maschili o femminili». Nonostante i corpi intersessuali non necessitino il più delle volte di cure mediche, i bambini con queste variazioni vengono spesso sottoposti a interventi chirurgici e altre terapie allo scopo di conformare la loro fisionomia alle attese della società. L'eccessiva medicalizzazione sui corpi intersex in età pediatrica ha portato a conseguenze traumatiche sul benessere fisico, psicologico e sociale di molti individui. Secondo alcune stime, la percentuale delle persone intersessuali è simile a quella delle persone con i capelli rossi. Nell'uomo moderno il sesso si esprime dunque in diverse sfumature.

Rivedere gli approcci

Sulla base degli studi e dei dati acquisiti negli anni, si ritiene che la sessualità sia il risultato di molteplici fattori: genetici, ormonali, immunitari, ambientali e psicologici. La sfera sessuale è una dimensione complessa da esplorare con un approccio sistemico e fluido che tiene conto del singolo individuo prima ancora del suo essere maschio o femmina. La gestione della salute deve invece basarsi sulla consapevolezza delle differenze sessuali. Troppo a lungo, la medicina ha avuto una visione maschio-centrica, con il risultato di trascurare gli aspetti fondamentali per prevenire, diagnosticare e curare le malattie delle donne. La medicina di genere studia le diversità esistenti fra uomini e donne nella manifestazione delle malattie e nell'approccio terapeutico per curarle. La medicina del futuro sarà sempre di più una "medicina delle differenze": di sesso, genere, etnia di appartenenza, età e stile di vita.

2.2.3 – Didascalie della vetrina della sezione archeologica

Reperti dai corredi funerari delle tombe a cremazione nn. 118 e 276 della necropoli di Montebelluna-Posmon, dove erano sepolti rispettivamente un uomo e una donna (tomba 118) e due donne e un uomo adulti più due infanti (1-4 anni) dal sesso non determinabile (tomba 276), come ci dice lo studio antropologico dei resti umani

cremati. Questi oggetti sono stati selezionati perché ci raccontano le vite degli uomini e delle donne vissute a Montebelluna 2500 anni fa secondo i codici sociali e culturali della civiltà dei Veneti antichi.

1. Ascia in ferro con tracce di tessuto mineralizzato

Montebelluna, località Posmon, tomba 118, VI sec. a.C

2. Grande coltello in ferro con fodero decorato a traforo

3. Punta di lancia in ferro

4. Fibule in bronzo (del tipo definito "Certosa")

Montebelluna, località Posmon, tomba 276, V sec. a.C.

5. Fusaiola in terracotta

6. Ago in bronzo

7. Bracciali in bronzo

8. Anelli in bronzo, perle in pasta vitrea, pendagli in bronzo

Montebelluna, località Posmon, tomba 276, V sec a.C

I reperti nn. 1, 2, 3 si riferiscono senza dubbio ai defunti di sesso maschile. L'ascia simbolo del potere e del ruolo di capo famiglia esercitato dal maschio; mentre il grande coltello e le punte di lancia denotano il ruolo maschile di guerriero-cacciatore. Le due grandi fibule n. 4 ("aghi di sicurezza" usati per fermare i tessuti) si trovano in corredi sia maschili sia femminili. Appartenevano sicuramente ad una donna la fusaiola n. 5 (usata per appesantire il fuso per la filatura) e l'ago n. 6, strumenti legati all'attività femminile per eccellenza svolta nel *gineceo* (parte riservata alle donne) della casa: la lavorazione dei filati e dei tessuti. Gli ornamenti personali nn. 7-8 sono femminili e, come ai giorni nostri, indicano la ricchezza della famiglia; mentre le due fibule n. 4 erano accessori dell'abbigliamento usati sia dalle donne che dagli uomini.

2.2.4 – Didascalie a parete della sezione archeologica

Cultura e identità di genere

I concetti di "uomo" e "donna" sono categorie sociali, non biologiche. Nel corso del tempo diverse culture hanno attribuito a questi concetti caratteristiche differenti. La cultura occidentale ha infatti consolidato una serie di aspettative e di norme che definiscono l'idea di mascolinità e femminilità. Queste caratteristiche non hanno però alcun fondamento biologico ma definiscono ruoli, diritti e doveri. Da questa prospettiva il significato di "essere uomo" e di "essere donna" è un concetto relativo che varia nel tempo e da una società all'altra.

Identità non binarie

Genere X o terzo genere sono categorie che non si riconoscono nel binarismo di genere (uomo / donna o maschile / femminile). Le identità non binarie non sono un fenomeno nuovo, ma si possono trovare alcuni esempi nella storia e in culture differenti. La cultura *Two Spirit*: nelle culture dei nativi americani, le persone erano valutate per il loro contributo alla tribù, piuttosto che per la mascolinità o la femminilità. Le persone che avevano caratteristiche femminili e maschili, definite *Two spirit (Due spiriti)* dal 1990, erano considerate dotate dalla natura perché in grado di cogliere entrambi i lati di ogni cosa o situazione e rivestivano importanti ruoli cerimoniali.

2.2.5 – Didascalia ‘Alle origini della Strategia europea per l’uguaglianza’

“Un’Unione in cui ognuno possa essere sé stesso, amare chi desidera, senza paura di recriminazioni o discriminazioni. Perché essere sé stessi non è ideologia. È la propria identità. E nessuno potrà mai usurparla.”

Ursula von der Leyen (Presidente della Commissione europea) Stato dell’Unione 2020

Nel processo di affermazione della parità di genere è importante il ruolo delle istituzioni europee che pongono la parità di trattamento come principio fondamentale per la realizzazione di una società aperta, coesa, inclusiva e sostenibile. Negli anni l’impegno sulle tematiche LGBT+ è a rafforzandosi e si è concretizzato nell’adozione da parte dell’Unione Europa di provvedimenti vincolanti per gli Stati Membri.

I PRINCIPALI PROVVEDIMENTI

- Trattato sul funzionamento dell’Unione europea (TFUE): l’Unione mira in tutte le sue attività a combattere la discriminazione sulla base di diversi fattori, incluso l’orientamento prendendo gli opportuni provvedimenti.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:12012E/TXT>

- DIRETTIVA 2000/78/CE DEL CONSIGLIO del 27 novembre 2000: quadro generale per la parità di trattamento in materia di occupazione e di condizioni di lavoro. http://old.asgi.it/public/parser_download/save/direttiva.2000.78.pdf

- List of actions per promuovere l’uguaglianza LGBTI, adottata dalla Commissione europea nel 2016.

<https://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/358601.pdf>

- Risoluzione del Parlamento europeo del 14 febbraio 2019 sui diritti delle persone intersessuali (2018/2878(RSP)).

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:520191P0128&from=ES>

- Risoluzione del Parlamento europeo dell'11 marzo 2021 sulla proclamazione dell'Unione europea come zona di libertà per le persone LGBTIQ (2021/2557 (RSP)).

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:520211P0089&from=EN>

- Strategia europea per l'uguaglianza LGBTIQ 2020 – 2025.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX%3A52020DC0698>

- In Italia: STRATEGIA NAZIONALE LGBT + 2022-2025 per la prevenzione e il contrasto delle discriminazioni per orientamento sessuale e identità di genere.

<https://www.unar.it/portale/documents/20125/113907Strategia+nazionale+LGBT192B+2022+-rev+A.pdf/8f04f55a-ee93-9205>

CAPITOLO 3.1:

3.1.1 – *Ritratto di un giovane uomo come San Sebastiano*, Bronzino, 1533 ca., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Didascalia del percorso *Amor diverso*:³⁶⁶

Created by Bronzino at the height of the Renaissance, this Saint Sebastian is a good example of how depictions of the saint evolved towards physical embellishment. This evolution can be clearly seen if we compare Bronzino's work to that of the Master of the Magdalen Legend, executed around 1480 and also belonging to the collection. The earlier depiction is much more in keeping with medieval Christian iconographic tradition: the saint is standing, clothed, and bears the instruments of his martyrdom, the arrows. However, Bronzino's picture was painted to be shown privately in the homes of the nobility, who, like the artists of the period, practice and cultivated humanistic and Neoplatonic ideals. Works of this kind gave shape to the homoerotic interpretation of the Renaissance Saint Sebastian focused on his physical splendour. In the opinion of Janet Cox-Rearick, an art historian specialised in Bronzino's oeuvre, this is an early work executed by the artist while still under the influence of his master

³⁶⁶ *Inclusive Love*, catalogo del percorso tematico, a cura di I. M. Segarra, M. Bastarós, pp. 2-3.

Pontormo. The Renaissance biographer Giorgio Vasari described the two painters as inseparable and many scholars point out that although Pontormo adopted Bronzino – a practice that was not unusual among painters and apprentices – their relationship was much more than one of filial love. Bronzino, who lived with his master for years, benefiting from his trust and working in his studio, also had a poetic side and dedicated heartfelt sonnets to Pontormo when he died in 1557, calling him a ‘father’ and ‘friend’. Pontormo referred to him with pet names such a ‘Bro’ or ‘Bronzo’ in his private diary. In 1552, a few years before Pontormo passed away, Bronzino in turn adopted one of his own pupils, Alessandro Allori, showing that the system of artistic apprenticeship was also an outlet for homosocial affection, as we also find in the case of Donatello, who, according to spiteful tongues, chose his apprentices for their beauty; or Cellini, who in 1557 was accused of sodomy for being caught with his assistant, Fernando da Montepulciano, ‘in bed as if he were his wife’. Iconographically speaking, Bronzino’s Saint Sebastian belongs to a devotional type found chiefly in northern and central Italy in which the saint is depicted half-length and naked or wearing a loincloth, interceding for the plague stricken. It is significant that Florence was ravaged by plague between 1529 and 1530, and there is speculation whether this work may have been commissioned as an expression of gratitude when the outbreak died out. According to Cox-Rearick, these traditional aspects of the saint’s representation alternate with more novel ones such as the marble-like appearance of the saint’s body, in keeping with the interest in classical statuary at the time, which can be seen in Bronzino’s painting. The well-formed body contrasts with the ephebic, ambiguous and natural-looking face that has something of a portrait about it. The saint’s naturalness and physical intimacy appear to be related to, and foreshadow, certain ideals upheld by the Council of Trent (1545–1563), which established saints as intermediaries between men and God. Nevertheless, according to Cox-Rearick, this work goes further as it consciously (and ‘consciously’ should be stressed) represents homoerotic aspects. How can this homoerotic nature be accounted for? It is clear to this scholar that in Bronzino’s image the saint’s role as intercessor is eclipsed by secular and even erotic aspects. ‘The conventual attributes and gestures of Sebastian as intercessor are not present: he wears no halo, his gaze is not directed heavenward to God, and he carries no palm of martyrdom.’ Together with these absences, there is a very significant presence, that of the arrows: ‘The arrows [...] are not abstract symbols [...] but erotic emblems: one has penetrated his body, the other is casually, but suggestively, held against the pink drapery, the saint’s index finger curved around and almost touching the arrowhead. Furthermore, Sebastian is portrayed in intimate conversation with an observer, gesturing with his right hand to emphasise his words. Finally [...] Bronzino’s Sebastian has a portrait-

like, androgynous face, which contrasts provocatively with his sculptural torso.' In Cox-Rearick's opinion, this Saint Sebastian has an ambiguous, part-religious and part-homoerotic meaning that is established not only by the erotic interpretation that was becoming fashionable in scholarly circles but also by the details of the picture. Particularly significant details are the arrows, which this author compares to those of Cupid in other paintings by Bronzino and which the artist uses as an emblem of the blend of humanistic Christianity and Apollonian classicism that is embodied particularly well by the figure of Saint Sebastian.

Didascalia dell'opera nella pagina del Museo:³⁶⁷

Agnolo di Cosimo di Mariano Tori, known as Bronzino, was one of the leading artists of Florentine Mannerism. Born in Monticelli near Florence, he began his studies with Raffaellino del Garbo. Of crucial importance, however, was the period in Pontormo's studio where Bronzino continued his training and which would be fundamental for his subsequent development. Bronzino worked with Pontormo on the fresco decoration of the Chapterhouse at Galluzzo, which Vasari stated to be his first project. They later worked together in Florence, where Bronzino assisted his teacher in the Capponi chapel in Santa Felicità between 1526 and 1528. The first works attributed to the artist are closely related to Pontormo's style and some have been attributed to the latter, indicating the degree to which Bronzino assimilated his master's approach. This initial group, which features religious and mythological works of high technical merit, includes major compositions such as *The Holy Family with Saint Elizabeth and the Infant Saint John the Baptist* of around 1525–26 (National Gallery of Art, Washington) and *The Pietà with Mary Magdalen* (Uffizi, Florence) of 1529. Despite the echoes of Pontormo, these works reflect Bronzino's own artistic personality, evident in the treatment of the figures, which are more lifelike and emotionally expressive than those of his master. In the 1530s Bronzino is documented in Pesaro where he was in the service of the Duke of Urbino, collaborating with other artists on the *Villa Imperiale*. There he painted the portrait of Guidobaldo della Rovere, a work now in the Galleria Palatina in the Palazzo Pitti, Florence. Two years later, in 1532, Bronzino was again in Florence and it was at this point that he painted our panel. The oil entered the Thyssen-Bornemisza collection 1984, having been in a private collection in Rieti according to Federico Zeri. Zeri was the first expert to have shown an interest in this painting and seems to have studied it before it was cleaned. He considered it to be by Jacopino del Conte, an opinion that was not generally accepted.

³⁶⁷ <<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/bronzino/portrait-young-man-saint-sebastian>>.

The present panel has been related to an early work by Bronzino on which he collaborated with Pontormo: four tondi depicting the Evangelists painted for the funerary chapel of Ludovico Capponi in Santa Felicità in Florence. Vasari mentions this commission in the Lives, both in his life of Pontormo and of Bronzino. The issue of the attribution of these four compositions, which was clearly uncertain even in Vasari's day, has been the subject of study by recent authors. The tondo depicting Saint Matthew, attributed to Bronzino, is notably similar in concept to this young man. In these two works the two half-length figures emerge from dark backgrounds, their nude torsos swathed in drapery. Although the figure of Saint Matthew is arranged to form a pronounced diagonal created by the position of his shoulders and the forward slant of his head, the parallels between the two are still clearly evident. Jean Cox-Rearick related our work to a drawing in the Uffizi, Florence, which is also closely related to the Four Evangelists in the Capponi chapel. The drawing is a study for the figure of Saint Matthew in which the Evangelist has a pose similar to that of the present saint: arranged frontally with the body turned to the right, looking left and supporting the weight of the body on the left elbow, the torso partly covered by a cloak that allows it to be seen. The present painting has been dated 1533, at a time when Bronzino was defining his own artistic personality following his assimilation of Pontormo's teachings. The present work has more opaque colours than Pontormo's, while the solid forms seem to be located in space in an immobile manner, both stylistic features characteristic of Bronzino. Brock suggested that the painting was an allegorical portrait. - Mar Borobia

3.1.2 – *Ercole alla corte di Onfale*, Hans Cranach, 1537, Madrid, Museo nazionale Thyssen-Bornemisza

Didascalia del percorso *Amor diverso*:³⁶⁸

In contrast to the festive and comic tradition of Hercules in drag that was used by artists and writers from Ovid to Rubens to signify the excesses of love, we also find a moralising interpretation of Hercules in the oeuvre of Seneca and Cesare Ripa's *Iconologia*: or, *Moral Emblems*, which is the one Hans Cranach uses in this work. The abovementioned episode of Hercules at the court of Omphale, one of the most popular in the Renaissance, is thus used by Cranach as a misogynous and moralistic warning against women who exercise authority, as they can cause men to take leave of their senses. Cranach's work shows Hercules sitting on what appears to be a wooden bench, surrounded by three women of the court. The hero, known for his

³⁶⁸ *Inclusive Love*, catalogo del percorso tematico, a cura di I. M. Segarra, M. Bastarós, pp. 4-5.

strength, is radically subjugated to female norms. All three figures have been interpreted as ladies-in-waiting to the queen, as none of them wears distinctive clothing. Cranach places the hero in the foreground. Two of the women flank the demigod, while the third, standing with a spindle in her hand, frames the composition on the right and engages the spectator with her gaze. According to the story, one of the two women near Hercules was entrusted with dressing him as a woman, which is why she has placed a bonnet on his head, and the other with teaching him to spin, which is why she is helping him wind the yarn. The expression of amusement on their faces contrasts with his own – a mixture of resignation and embarrassment. Hans set the scene in a contemporary context by attiring the figures as ladies of the German court in rich velvet dresses and headdresses with gauze veils.

[Didascalia dell'opera nella pagina del Museo:](#)³⁶⁹

Hans Cranach here depicts an episode from the life of Hercules, who according to Greek legend murdered his friend Iphitus in a struggle for power and who was thus punished by Hermes, who sold him to the court of Queen Omphale where he had to remain as a slave for three years. The atmosphere in the painting is cool and distant, both with regard to the colour range and to the type of interaction between the figures. Cranach depicts Hercules seated on a wooden bench, surrounded by three courtly women and subjected to female rule, despite his celebrated physical strength. None of the women wears any distinctive item of dress or adornment for which reason it has been suggested that they are the queen's ladies-in-waiting. There are versions of this composition by Lucas Cranach the Elder, but this one has been attributed to his son Hans due to the date and to the presence of the initials "HC" and the monogram of a serpent. Other depictions of this subject by Hans Cranach include one formerly in the Kaiser Friedrich Museum, Berlin (lost in World War II), and various versions in which there are differences in the female figures surrounding Hercules. – MGA

In this horizontal composition Hans Cranach depicted an episode from the story of Hercules which is not particularly heroic in comparison to most of the hero's labours and exploits. This story had little repercussion in the classical world and the first examples date from the Hellenistic period then reappear in the Renaissance. Having completed his twelve labours, Hercules went to Oechalia where its king, Eurytus, had organised an archery competition whose winner would marry his daughter. Hercules was proclaimed the winner but the king, fearing an attack of madness by the

³⁶⁹<<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/cranach-hans/hercules-court-omphale>>.

demigod, refused to hand over his daughter. The angry Hercules abandoned Oechalia but stole the king's cattle. The monarch suspected him but his son Iphitus defended him and went in search of Hercules and the cattle. They met and in an attack of madness Hercules killed Iphitus. As punishment he was sold as a slave by Hermes to Omphale, Queen of Lydia, for a period of three years. At her court Hercules was dressed as a woman and spent his time at female tasks such as spinning and carding wool, and was also Omphale's lover. In addition, role reversal took place and Omphale dressed as Hercules with the lion's skin, club and bow. In general terms this subject symbolises women's control over men. Hans Cranach looked for his inspiration to his father's depictions of this subject. The present panel, which is signed with Hans Cranach's initials and dated 1537, was painted in the year of his death in Bologna on 9 October. The similarities with his father's style are evident in the physical types and the overall execution. Hercules, whose expression suggests that he is not happy with his predicament, is located in the foreground, seemingly seated on a wooden bench. The demigod is flanked by two women who bring their faces close to his, while a third, standing, closes the composition on the right, holding a spindle and making contact with the viewer through her gaze. According to the story, the two women next to Hercules had to dress him as a woman, for which reason the one on the left has placed a wimple on his head, and to teach him to spin, hence the thread that the one on the right passes to him. Like his father before him, Hans Cranach set the scene in a contemporary context, dressing the women in court dress with fine velvet dresses and their hair arranged with small headdresses and covered with delicate veils. Apart from the flesh tones and the bright orange-yellow of the figure on the right the chromatic range is dark and intense. Among the versions of this subject by Lucas Cranach the Elder is one that was in the Kaiser Friedrich Museum but was destroyed in World War II. There are also others in which the painter experimented with different arrangements of the figures grouped around Hercules. These versions include the two partridges hanging on the left against the green background and the inscription, both seen here. The partridges are a symbol of lust. - Mar Borobia

3.1.3 – *Ragazzo con turbante e mazzolino di fiori*, Michiel Sweerts, 1658-1661, Madrid, Museo nazionale Thyssen-Bornemisza

Didascalia del percorso *Amor diverso*:³⁷⁰

³⁷⁰ *Inclusive Love*, catalogo del percorso tematico, a cura di I. M. Segarra, M. Bastarós, pp. 8-9.

Borrowing a phrase from Oscar Wilde, we might sum up this painting as 'beauty that dares not speak its name'. There are undoubtedly certain elements in this work, certain clues, that do not go unnoticed to an eye accustomed to searching for cultural references: the androgyny of the sitter, the sensuality of the oriental robes and the bouquet of flowers he holds, which can be interpreted as a sexual invitation but, above all, the profound silence that emanates from it. It is a fitting silence, because there is no documentary evidence whatsoever to associate either the sitter or the painter with homosexuality, although leading specialists on Michiel Sweerts's oeuvre such as Thomas Röske and Albert Blankert speak of an ill-concealed homoeroticism in his works, especially those on wrestling themes. Certainly, Sweerts's life was not short of mystery or intriguing episodes. Born in Brussels in 1624 to a rich Flemish merchant, he was christened and raised as a Catholic, and the earliest known reference to him as an artist cites him as being in Rome in 1646 to study classical art. There, always guided by a marked individuality, he kept a reasonable distance from the Academy and its subjects and techniques as well as from the group of northern European expats, the so-called *bentvueghels* (*bamboccianti*) who portrayed street scenes and folk types. And so, combining classicism and anecdote, he ended up producing an art that stood out in a city full of talent – Bernini, Borromini, Velázquez and Lorrain were living there at the time – and was taken under the wing of Pope Innocent X, who made Sweerts a *cavalière*. In 1656 he returned to Belgium, which was still resonating with the execution of the famous sculptor Jérôme Duquesnoy the Younger, convicted of practicing sodomy with his young models. According to Claude J. Summers, the execution may have been a warning to the community of artists entrusted with creating Counter-Reformation art to avoid engaging in improper conduct. Around this time Sweerts converted to a more fervent immersion in his faith and decided to embark on a voyage to China as a missionary. After leaving the expedition in Turkey, he made his own way to the coasts of Goa (now an Indian state), at which point his life again becomes shrouded in mystery until his death in 1664. Speaking of Rubens, the scholar Daniela Hammer-Tugendhat has pointed out that art history established a pattern whereby the man is the artist and possesses the gaze, and the woman is the erotic object of his gaze; this, especially from the sixteenth century onwards, led to the disappearance of works portraying men erotically. Although male nudes were not unusual in Catholic countries – we find them, for example, in biblical allegories or history paintings – Sweerts' bathers and wrestlers are certainly so striking for their sensuality devoid of any message that they have led different generations of historians to speculate about the artist's possible homosexuality.

In addition to painting scenes of street life with picturesque characters inspired by his years in Rome, Sweerts also produced a few portraits as well as a series of half-length and bust-length elderly and young men and boys. These figures are depicted against a plain, dark background with the head turned to one side and the light entering from the left. Among the finest examples is *Boy in a Hat* in the Wadsworth Atheneum, Hartford. The present canvas does not form part of that series but the treatment of the light and modelling derives from the artist's experience in Italy. The canvas was first published and made known to the wider public when it was included in the exhibition entitled *Artists in Seventeenth-century Rome* held in London in 1955. At that point it was catalogued as a work by Sweerts and has been considered one of his most attractive works since that date. It was previously attributed to Francesco de Rosa, according to a label on the reverse. In the 20th century the painting first reappeared in Rome in 1955 in the collection of Andrea Burisi Vici, and Gaskell has suggested that it may have been in the Barberini collection, a proposal based on the style of the frame, which is typical of that collection, and the remains of an old inventory label on the reverse. However, Gaskell was unable to associate the painting with any work in 17th-century inventories of that collection. After it was auctioned in London and passed through two private collections it was acquired for the Thyssen-Bornemisza collection in 1981. *Boy in a Turban holding a Nosegay* has been associated with the group of paintings that Sweerts executed at the end of his Amsterdam period. The subject of the present painting and the sex of the figure have been the focus of debate and have given rise to different interpretations. The gentle, delicate features and the turban hiding the hair make it difficult to define the subject precisely, and the canvas was previously entitled *Figure in a Turban*. It was only in 1958, when the painting was included in an exhibition on Sweerts in Rotterdam, that the sitter was described as a boy, a reading that has been maintained in the present day. The fact that the boy is holding a nosegay has led to the suggestion that this is a representation of the sense of Smell. Sweerts executed two, now dispersed, series on the Five Senses. In one series, which uses a similar format to the present painting, five male figures in exotic dress hold objects and animals related to the senses. In the second series, which is smaller and now incomplete, young boys symbolise the senses through a snuffed-out candle, a musical score and a finger bandaged to protect a small wound. No other work by Sweerts or attributed to him can be associated with the present canvas and thus indicate the existence of a third series. However, objects

³⁷¹<<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/sweerts-michiel/boy-turban-holding-nosegay>>.

such as flowers, sweet-smelling vegetables and other scented materials were traditionally used in art to evoke the sense of smell. On the other hand, it has been suggested that the nosegay is simply a decorative element in the painting. Mahon and Sutton dated the canvas to the end of the painter's time in Italy, around 1654. However, Gaskell and Kultzen disagreed, and the latter dated it to the end of the 1650s, including it among Sweerts' portraits although considering that it might have an allegorical meaning. The image of this boy is conveyed with a great sense of volume through the modelling and the combination of colours chosen for the clothes. The large area of blue cloak, painted in a highly linear manner with regard to the application of the pigment and the construction of the folds, is contrasted with the pale yellow of the turban, the immaculate white of the shirt and the red of some of the flowers and the sash. The brilliant depiction of the turban and the skilled pose and modelling of the figure make this one of Sweerts' most successful paintings. - Mar Borobia

CAPITOLO 3.2

3.2.1 – *Warren Cup*, 5-15 d. C., Londra, British Museum

Didascalia dell'opera nel percorso *Desire, love, identity*:³⁷²

There are other Roman silver cups in the British Museum, and other museum collections around the world, but this one is unique. What makes it exceptional is its decoration. The bowl of the cup is decorated with two scenes of a man and a youth having sex. The detailed relief scenes are depicted with great naturalism, requiring extraordinary skill on the part of the maker. On one side, a younger male lowers himself down onto the lap of his older, bearded partner who wears a wreath in his hair. To the right a young boy, perhaps a servant, peers in towards them through a partially opened door. On the other side, two young males are engaged in sex. The rooms are well appointed with drapery – the musical instruments suggest a sophisticated and leisured setting. The same-sex scenes on the Warren Cup reflect a Roman representation of the Greek past, where a mature male lover (erastes) would often form a relationship with a younger man (eromenos). Although male same-sex relationships were also an accepted part of life in the Roman world, this more formalised Greek type of relationship did not exist. A Roman man was free to choose sexual partners of either gender. Male same-sex relationships were not unusual. But for Romans it was important that men were dominant both socially and sexually. The Warren cup is a luxury drinking vessel that belongs to the sphere of elite dining and

³⁷² *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories*, audio transcripts, pp. 36-39.

entertaining some 2,000 years ago. Wine accompanied the meal throughout and we can only imagine the atmosphere of such an occasion. The cup holds a fair slug of wine! Silver cups like this were intended to display the wealth, status and culture of their owners to their guests. It is easy to imagine the diners – both men and women – reclining on their couches with splendid cups like this gleaming in the lamplight and providing a conversation starter, allowing the hosts to demonstrate their knowledge and taste. Similar scenes of male lovemaking survive on other tablewares made in cameo glass for the wealthy or much cheaper mass-produced ceramics for the less well-off. This exquisite cup made in AD 10 is said to have been found at Bittir, close to Jerusalem, in the early 20th century. It seems likely that the cup was hidden during a period of unrest and never reclaimed by its owner. If the cup had not been hidden at a later date it would probably have been melted down and the silver reused. It was bought by the American art collector Edward Perry Warren, who lived in the south of England at Lewes. In the decades after Warren's death, at a time when homosexuality was still illegal in the UK, it was impossible to find a buyer for the cup. In 1953 the cup was sent to New York in an attempt to sell it there, but it was refused entry by US Customs and sent back to England. Shortly afterwards it was offered to the British Museum who declined the chance to purchase it. Fortunately, in 1999 the British Museum took up a second opportunity to acquire the Warren Cup, then the most expensive acquisition it had made, and it has been on public display ever since.

Didascalia dell'opera dall'applicazione ufficiale del Museo:

Questa piccola coppa in argento fu realizzata intorno all'anno 10. Si tratta di una coppa romana, ma è decorata con scene ispirata all'arte e alla cultura dell'antica Grecia. La coppa presenta due scene su entrambi i lati, ciascuna raffigurante due uomini durante un atto sessuale. I rapporti omosessuali maschili erano accettati nella Grecia antica, entro determinati parametri. Le relazioni tra ragazzi e uomini adulti facevano normalmente parte dell'educazione dei giovani. Anche nel mondo romano i rapporti omosessuali tra uomini erano normali, ma non esisteva il tipo di rapporto greco più formale. Per il maschio adulto romano era importante risultare sempre il partner dominante e attivo, in qualsiasi rapporto sessuale. Gli atti sessuali di ogni genere venivano spesso raffigurati nelle opere d'arte romane, su vetri, ceramica, lampade di terracotta e affreschi, in edifici sia pubblici che privati.

3.2.2 – *Hydra*, 450 a.C., Londra, British Museum

Evidence of actual female experiences and sexuality is difficult to find in ancient Greek and Roman objects. Classical art predominantly reflects male perspectives. Erotic acts between women were taboo in ancient Greece. They were rarely depicted or discussed - because they challenged male ideas about status, gender and sexuality. Intimate or sexualized images of women together in Greek art tend to pose questions, rather than offer definitive insights into genuine experiences. Yet women's lives and loves were surely more varied than the objects in this room and the male-dominated sources tell us. This ancient Greek water jar, from Rhodes around 450 BC, has been painted with four female figures, red against a black background. These show a seated woman and three female attendants. The woman in the chair bends forward and is looking at an open scroll. If you look closely you'll be able to see dots that represent sixteen lines of writing. The other three women look towards her. Who is she? This same scene is depicted on another jar, now in a museum in Athens. There the seated figure has been inscribed in Greek characters with Sappho's name. This makes it likely that the woman depicted on the British Museum's vase is Sappho, the Greek poet. There are countless images of Sappho in the British Museum's collection but, this is one of the earliest. Sappho's name has resonated throughout history, but given her fame, surprisingly little is known for certain about her life. Sappho is said to have lived around 630–570 BC in the town of Mytilene on the isle of Lesbos, in the eastern Aegean Sea. She was famed for her poetry in antiquity. And through her poetry, in a society that was otherwise dominated by men, she gave a voice to female love and desire – writing love poems to both men and women. Plato called her the tenth muse. Her poems only survive as tantalizing fragments, 'For as I look on you, My voice yields up no sound, My tongue silently shivers, My skin turns hot with fire, My eyes give me no sight, My ears pound their own sound, A sweat chills over me, A trembling seizes me, I'm paler than the reeds, And in my weakened state, I'm little short of death'.

The emphasis on female intimacy in her poetry has contributed to the widely held idea that Sappho was a lesbian, but history has given us many different Sapphos.

³⁷³ *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories*, audio transcripts, pp. 48-52.

During the Renaissance she was used as a symbol of classical erudition or learning. In the 19th century she was often depicted with a sexual allure intended to appeal to men. By the late 19th century her poetry had made the word for an inhabitant of Lesbos into a word for a woman who loves women. The historical Sappho remains enigmatic and elusive. But the brilliance of Sappho's poetry and its expression of female love and desire continue to inspire readers over two and half thousand years after her death. As she herself wrote prophetically:

'I declare That later on,
Even in an age unlike our own,
Someone will remember who we are'.

Didascalia dell'opera nella collezione online:³⁷⁴

Pottery: red-figured hydria (water-jar). Woman reading, and three attendants. The reader, seated in a chair to right, bends forward over a scroll, of which a portion unrolled shows dots representing sixteen lines of writing arranged *στοιχηδόν* (stoichedon – arranged vertically as well as horizontally, in a grid-like fashion). The women on either side of her stand to front looking inwards, and wear Doric chiton with apoptygma, tied; the one on left has left resting on hip, and holds up in right an object like a large plectrum or purse (?): she has a purple fillet wound thrice round her looped-up hair. The other holds up on her right a square box of wicker. The seated figure and the one on the extreme right wear sleeved chittoi and himation. The one on extreme right wears a radiate dotted sphendone and hold up in right a flower: all the three on right wear a dotted fillet with rays, wound twice around the hair. Over the seated figure hangs an embroidered cap with strings Good period but drawing a little careless. Purple rays, fillet and strings of cap. Eye in developed profile.

The scene closely resembles one on a hydria at Athens (Inv. no. 1260, Museo Ital, ii pl. 6), where the seated figure is labelled with the name 'Sappho'. This has led to the women depicted in the British Museum vase to be identified as the same person, both presumably the famous poet of Lesbos. Other images of Sappho on Greek vases, starting from the early 5th century BC, are less ambiguous, such as scenes with the poet Alkaios.

3.2.3 – *Queen of the Night*, 1800-1700 a. C., Londra, British Museum

Didascalia dell'opera nel percorso *Desire, love, identity*:³⁷⁵

³⁷⁴ <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1885-1213-18>.

³⁷⁵ *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories*, audio transcripts, pp. 25-27.

This very striking, baked clay panel is almost 4,000 years old. It shows a nude female figure wearing a headdress usually associated with Mesopotamian deities. She has the wings and talons of a bird of prey and holds a rod and ring of justice, symbols of her divinity. Research suggests she may be an embodiment of Ishtar, a goddess of sexual attraction and war. Ishtar had the power to 'change a man into woman and woman into man'. Ishtar was at the centre of a cult in ancient Mesopotamia, whose followers included a group of men called kurgarrus. In one epic poem they are described as people: 'Whose masculinity Ishtar has turned into femininity to make the people reverend, The carriers of dagger, razor, scalpel and fint blades, Who regularly do [forbidden things] to delight the heart of Ishtar'. Although their gender identity was regarded as in some way irregular, they were nevertheless still part of a divinely ordained world order of Mesopotamian state religion. Gender roles can vary widely between different societies and cultures. In some, for example, a third sex is recognised, along with an acceptance of diversity or fluidity. Ishtar was believed to have the power to change or assign gender. There are numerous examples of gods and goddesses in other cultures who challenge the idea that gender is fixed, or who combine gender attributes. The Mesoamerican Maya ruler who we meet elsewhere on this tour, is dressed as the youthful maize god, who combines both male and female aspects. In Hindu mythology gender is often fluid, with the divine transcending any rigid mortal categories of male and female. This is reflected, for example, in a statue of a dancing Shiva in the Museum which depicts the god with two differently shaped earrings, one masculine in style, the other feminine. You can see the figure of Shiva in the middle of the South Asia displays in Room 33. Ishtar is a fascinating deity who collapses boundaries and celebrates the ambiguous territory between genders. She says in one text: 'Though I am a woman I am a noble young man When I take my stand at the rear of battle, in truth I am the woman who comes and draws near, When I sit in the alehouse, I am a woman (but truly I am an exuberant man). When I am present at the place of quarreling, in truth I am a woman, a perfect pillar. When I sit by the door of the tavern, truly I am a prostitute who knows the penis. The friend of a man, the girlfriend of a woman'.

Didascalia dell'opera dall'applicazione ufficiale del Museo:

Questa placca d'argilla rappresenta un'antica dea mesopotamica. Potrebbe trattarsi di Ishtar, dea dell'amore sessuale e della guerra, oppure della dea Ereshkigal, sua sorella e rivale, che regnava nell'Oltretomba. È nota come "Regina della Notte". Questa placca è stata collocata probabilmente in un santuario in Mesopotamia, circa

4000 anni fa, durante il regno del re babilonese Hammurabi. In origine aveva colori vivaci e, basandoci sulle tracce di pittura rilevate sulla superficie, siamo riusciti a ricostruire come appariva all'epoca. La Regina della Notte indossa un'acconciatura con corna, caratteristica di altre divinità mesopotamiche. In origine la dea era dipinta di rosso e le sue lunghe ali erano nere, rosse e bianche. Erano appese dietro la schiena, possibilmente ad indicare che si tratta di una dea dell'Oltretomba. Tra le mani, la dea regge la bacchetta e l'anello di giustizia, entrambi i simboli mesopotamici di divinità. La dea si erge sulla schiena di due leoni. I suoi piedi sono artigli, o grinfie, simili a quelle dei gufi posti ai suoi lati. In basso, il motivo a scaglie rappresenta montagne o un terreno collinoso.

3.2.4 – *San Sebastiano, 1470-75, Londra, British Museum*

Didascalia dell'opera nel percorso *Desire, love, identity*:³⁷⁶

Saint Sebastian is believed to have been martyred around AD 288, during a period of Roman persecution of Christians. This print (and woodblock) shows him tied to a tree, his body pierced by five arrows, with archers standing on either side. Although he recovered from this particular ordeal, he was subsequently clubbed to death and his body thrown in a sewer. Not surprisingly perhaps, artists preferred to depict him tree-bound, usually stripped of armour and shot with arrows as in this 19th-century print taken from this 15th-century woodblock. From the 15th century onwards, St Sebastian was increasingly and frequently depicted as a paragon of male beauty with a toned body, often oblivious to the pain caused by his martyrdom. St Sebastian was the patron saint of plague victims. His idealized, nearly nude, healthy body emphasized his role as protector against the plague, resisting the effects of pestilence symbolized by the arrows. The Italian artist and writer Giorgio Vasari recorded that images of Saint Sebastian provoked inappropriate thoughts and feelings amongst female churchgoers, but he could equally have said the same of men. In more recent times, St Sebastian has become a gay icon. The playwright Oscar Wilde owned a Guido Reni painting of Saint Sebastian and described him as 'a lovely brown boy with crisp, clustering hair and red lips'. Wilde adopted Sebastian as his first name when he went into exile following his release from Reading jail, where he had served a sentence after a conviction for 'gross indecency'. St Sebastian features in Yukio Mishima's novel, *Confessions of a Mask* (1949). For Mishima, St Sebastian's martyrdom symbolized the erotic pleasure of pain. In *Confessions of a Mask*, the main character – a lightly disguised author – is aroused by a reproduction of a painting of Sebastian. More recently St Sebastian inspired Derek Jarman's film

³⁷⁶ *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories*, audio transcripts, pp. 53-55.

Sebastiane (1976) which explored the relationship between sexual and spiritual ecstasy. The now famous imagery of the saint – stripped, tied and shot with arrows – that Wilde, Mishima, Jarman and many others have responded to, developed during the later medieval period and the Renaissance. More recently the saint has even appeared on the front cover of a gay magazine. So now it's perhaps difficult to see this tragic image without also considering his transformation into something of a tormented pin-up.

CAPITOLO 3.3

3.3.1 – Abraham sees Sodom in flames, Dirck Vellert, 1520-1525 circa, Amsterdam, Rijksmuseum

Didascalia dell'opera in *The origins of Sodomy*³⁷⁷

The subject of this small stained-glass window is the biblical city of Sodom. Abraham, the large figure in the foreground, is shown watching the flames with which God is destroying Sodom. Nowadays the term 'Sodom and Gomorrah' (another biblical city) refers to a place where wicked and depraved behavior is practiced.

1. STAINED GLASS WINDOW: This type of window was used to add colourful, narrative accents to larger windows in homes and public buildings. Scenes of this kind were often designed by prominent artists such as the painter Dirck Vellert, who was based in Amsterdam and Antwerp.
2. INSTRUCTIVE: The scenes in this kind of window were in the first place intended to be instructive. They reminded people of their duties, and warned of what might happen if they strayed from the righteous path. This window was a warning against the debauchery described in the story of Sodom and Gomorrah.
3. SODOMY: The term 'sodomy' comes from the biblical story of the city of Sodom, whose inhabitants committed debauchery, vice and other acts forbidden by God. In doing so they called down the wrath of God, who destroyed the city with a 'rain of fire and brimstone'.
4. MIETJE: The story of Sodom and Gomorrah led to the term 'sodomy' becoming synonymous with 'unnatural' sexual acts such as oral and anal sex, and homosexuality. The Dutch term mietje, which is used even today as an insult to homosexuals, is derived from sodomiet, or sodomite.

³⁷⁷<<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/pride-abraham-sodom-in-flames>>.

5. MULTIPLE MOMENTS: Abraham is shown in the foreground looking at the burning city. This is the conclusion of the biblical tale: God's punishment of the city. But the picture also shows another point in the story: in the background on the right, you can see Abraham kneeling and begging the angels to search for ten righteous persons, in an attempt to save the city.
6. LOT AND HIS DAUGHTERS: Lot's daughters are shown getting Lot drunk. They were the only people God allowed to escape the city, but leaving would mean Lot's family line dying out. That's why they got their father drunk – in order to have sex with him. But isn't that also an immoral sexual act?

3.3.2 – *Secretary, 1780-1790 ca., Amsterdam, Rijksmuseum*

Didascalia dell'opera in *A historic lesbian icon*³⁷⁸

This writing desk is decorated with large jasperware ceramic plaquettes that mimic carved stone. The figures shown include Amor and Psyche, and also Sappho. Who was Sappho, and why is she considered a lesbian icon?

1. SECRETARY DESK: Many examples of this model of secretaire, decorated with various light-coloured woods, were made in the Netherlands. This furniture item is unusual because of the large plaquettes of so-called jasperware pottery that mimic carved stone. The plaquettes were produced in Josiah Wedgwood's factory in England.
2. SAPPHO: This is the Archaic Greek poet Sappho. Fellow writers and poets described her as 'sweet-voiced' and 'the honey-sweet glory of Lesbos'. Sappho was born around 630 BCE in the city of Mytiline, the capital of the Greek island Lesbos.
3. PRIVATE SCHOOL Following a coup on the island of Lesbos, Sappho remained abroad for some time, before returning in 581 BCE. The feminist classicist Page DuBois suggests it was only in the 19th century that the myth arose that Sappho set up a kind of private school for aristocratic girls after returning to Lesbos.
4. LESBIAN: The atmosphere of intimacy between Sappho and other females that she evokes in her poetry gave rise to her reputation as an advocate of love between women, and in turn to the word 'lesbian', which literally means 'from the island of Lesbos'.

³⁷⁸<<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/pride-secretaire-image-sappho>>.

5. CLASSICAL POETRY: In the 18th century, the use of classical decorations became fashionable in the arts and crafts. In this light, the portrait of Sappho should be seen as an expression of interest in classical poetry rather than lesbian sexuality.

Didascalia nella pagina del Museo³⁷⁹

Many desks of this type, veneered with light-coloured woods, were made in the Netherlands. This example is unusual for its large plaquettes of jasperware, a fine-grained pottery that imitates carved stone. The plaquettes came from the factory of Josiah Wedgwood in England. Wedgwood stoneware was very popular in the Netherlands. Perhaps this secretary served as a showpiece for Wedgwood's agent in Amsterdam.

CAPITOLO 3.4

3.4.1 – *Jupiter and Callisto*, attribuito a Karel Philips Spierincks, primi anni del XVII sec., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Didascalia dell'opera nella pagina del sito ufficiale del Museo:³⁸⁰

Two women embrace passionately, but all is not as it seems. The woman at left appears to be Diana, Roman goddess of the hunt, yet is actually the god Jupiter, who morphed into Diana's figure to seduce Callisto, one of her intimate female companions. In another scene, shown in the distance, Juno, Jupiter's wife, takes out her rage on the duped Callisto rather than on her deceitful husband. During the 1600s, the narrative of Jupiter and Callisto attracted the attention of male artists and art buyers. They were titillated by the opportunity to view erotic scenes of women with other women, with a winking nod to the "real" identity of Jupiter beneath his disguise. Women's writings from the same era reveal that some women identified with visual portrayals like this one for their own expressions of same-sex desire.

Trascrizione del commento dell'opera nell'audioguida *Queer(ing) Art*:³⁸¹

I am Ari Gutierrez-Sanchez. I'm the coordinator of Delphi programs and a museum educator.

This is Jupiter and Callisto, attributed to Karel Philips Spierincks in the early 1600s. Here we have Zeus disguised as Artemis, and he is wooing Callisto With the help of,

³⁷⁹ <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BK-1970-28>>.

³⁸⁰ <<https://philamuseum.org/collection/object/59195>>.

³⁸¹ <<https://app.smartify.org/it-IT/tours/queering-art?tourLanguage=en-GB>>.

Cupid and all the way over to the right, we have Callisto, being grabbed by Hera, by the hair, in retribution for, this unfortunate union. So in this case, Jupiter is disguising himself as his daughter Artemis to Woo the Nymph Callisto. Callisto was one of the followers of Artemis and in this situation, believing that Artemis is wooing her, she ends up laying with Zeus and eventually mothering his child. These followers of Artemis were plenty of women that just were entranced by her lifestyle, entranced by who she was. The part that honestly angers me about this piece that I'm really passionate about is looking all the way to the right. At how Juno is ripping Callisto from this scene. This is Zeus's transgression and yet Callisto has this force that in her eyes led to Jupiter's temptation. Juno being portrayed as this jealous wife rips her away and ends up destroying this life that she's built for herself. I would say it brings a great outrage to me, and especially as a trans woman, it feels like there's this angle of, Transness or gender as transgression or gender as deception, and seeing this man shifting into his daughter for this situation just to woo a woman just to encroach on her space. It reminds me of a lot of the discourse around trans women being predatory and enforcing this mentality that trans women are men in disguise. So it's, it's difficult to see, it's difficult to bite into, but I think it's a really important story. So I believe that in highlighting all of this queer art in the museum and celebrating it and analyzing it through a queer lens, we're understanding ourselves a little more, and we are truly creating a more expansive culture and view of the art that we have in the museum.

3.4.2 – *San Sebastiano curato da Santa Irene*, Luca Giordano, 1665 ca., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Trascrizione del commento dell'opera nell'audioguida *Queer(ing) Art*³⁸²

My name is Lily F. Scott and I am the Barra Fellow in American Art. The painting that we're looking at, which if you're coming from the Great stair Hall into the big blue room, will be directly on your right, is called Saint Sebastian Cured by Saint Irene, by Luca Giordano, who was a Italian baroque artist, and it is from the year 1665. So, Saint Sebastian was born around the year 250. He was a Roman soldier and a Christian. This was during a time in which Christianity was illegal and Christians were persecuted. He practiced his Christianity in secret, and when that was discovered and he refused to, uh, pay tribute to the Roman gods, he was condemned to death by the emperor. We see Sebastian after he has been killed for the first time because he is a saint with two deaths, and this is at the point where Saint Irene is healing him and bringing him back.

³⁸² <<https://app.smartify.org/it-IT/tours/queering-art?tourLanguage=en-GB>>.

And here we see an erotization of the body because of the way that Sebastian's body is presented, Unnaturally twisted, so that we see the entire front of his body...He's barely covered...Again, he is muscular and lithe. He is bound to the tree by his wrists. He is young and he is beautiful. So with this erotization came the homo-eroticization of the body. We start to see the queering of the Saint Sebastian narrative, even beginning in the Renaissance. So there's really not one single reason for this narrative developing. We have no reason to actually believe that Sebastian himself was queer, and to say so would be highly speculative. But beginning in the 19th century around the time of Oscar Wilde's popularity, we find the rediscovery of this narrative and the channeling of this narrative by many queer men. And then fast forward to the 1990s. We find that St. Sebastian is now becoming associated with HIV and AIDS. Sebastian is the saint of illnesses, particularly those which involve wounds to the body and it was said that he could intervene to help you recover. St. Sebastian, who was suffering a secret, who is tended to by St. Irene, who was then sometimes thought of as a mirror for the lesbian community during the beginnings of the HIV and AIDS epidemic in the United States, where the lesbian community actively worked to help those inflicted with HIV and AIDS. Just because this artwork in particular was created during a time in which we were not using the word queer or the phrase LGBTQIA, we are able to apply these contemporary ideas to the past because queerness and homosexuality and gender non-conformity have existed throughout time and space, so it's important to have flexibility with that and to be willing to open your mind to new narratives for understanding and thinking about art.

[Didascalia dell'opera nella pagina ufficiale del sito del Museo](#)³⁸³

Sebastian, a Roman soldier turned Christian, was stripped and shot with arrows for shielding Christian martyrs in defiance of the Emperor. He is shown here under the care of Saint Irene, who miraculously removed the arrows and healed his wounds. Sebastian's triumph over his affliction led him to become the saint who was invoked against dangers like the plague. He is often portrayed in paintings from Naples, such as this one, that were painted after the city's terrible plague of 1656. The shadowy forms in the central background are vestiges of an earlier Giordano work over which the artist painted this composition.

3.4.3 – *Autumns as Bacchus*, artista sconosciuto, 1770-1790, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

³⁸³ <<https://philamuseum.org/collection/object/104396>>.

Trascrizione del commento dell'opera nell'audioguida *Queer(ing) Art*³⁸⁴

Hi, my name's Danny. My pronouns are They/them and I am the museum drive supervisor here at the PMA. So walking into the room you see these four statues in the four corners of the room. We're looking at a statue of Autumn as Bacchus. He is sort of holding his arm in front of his chest. He's got a sort of crown of grapes and grape leaves. He's got a sort of a cape or a shawl over one shoulder and he appears to be holding a tureen and a bunch of grapes in one hand. It's part of a series, but I wanted to talk about Autumn as Bacchus because this is a piece that I'm always drawn to anytime I walk through this gallery. The first time I saw this piece from a distance I wasn't really sure if it was intended to be male or female. And that's something that always attracts me in a piece of art. Androgyny is always very intriguing to me as a non-binary person myself. And so the way that Bacchus is posed here when you see him from a distance he's got sort of like his hip cocked out and he's got his arm covering his chest so you really can't see a lot of defining secondary sex characteristics. All you see is this really beautiful face. They did not have to make him that pretty. He has almost sort of delicate features, not as overtly masculine as like compared to Saturn and again the way that he's posed. He's not extremely muscular. He doesn't have extremely broad shoulders. He's got sort of a smaller waist and wider hips. It's something that makes you take a second look. Generally you don't actually see Bacchus as depicted as pretty as he is here. I think he's usually more like obviously male. So that's another thing about this that intrigues me is the way that they've chosen to depict Bacchus here. But, he is the god of wine. I believe he's the god of theater. He's the god of general merriment. As a queer person, I sort of relate to some of those aspects that Bacchus represents, in that sort of like, freedom of expression. I think it's really important to have queer representation in art because it helps people relate to it on a very personal level. I think it's really special when I see art that depicts sort of gender non-conforming subjects. It's really exciting to me as a non-binary trans person.

Didascalia dell'opera nella pagina ufficiale del sito del Museo³⁸⁵

This stone statue was probably made as exterior decoration for a building. Representing a figure of a Roman god that also serves as an allegory of one of the Four Seasons (1938-24-1; 1938-24-2; 1938-24-4) and influenced by compositions by the French sculptor Augustin Pajou (1730–1809), the figure was attributed to Pajou for many years. The early history of the sculpture and its companions is uncertain. After

³⁸⁴ <<https://app.smartify.org/it-IT/tours/queering-art?tourLanguage=en-GB>>.

³⁸⁵ <<https://philamuseum.org/collection/object/45637>>.

it was rediscovered in France in 1922, it was acquired by Mr. and Mrs. Edward T. Stotesbury, who placed this figure and its companions in a loggia (a covered outdoor corridor) at their house, Whitmarsh Hall in Wyndmoor, just outside Philadelphia. One of the most magnificent residences ever built in the United States, the hall was designed in 1916 by Horace Trumbauer (American, 1868–1938) and unfortunately razed in 1980.

Bibliografia

Adair J. G., Levin A. K., *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, New York 2020.

Advancing LGBTQ equality through cultural institutions, Research Impact Report, a cura di Research Centre for Museums and Galleries, University of Leicester, 2020.

A long way to go for LGBTI equality, Lussemburgo 2020, pp. 51-56.

Anacostia Community Museum, <<https://anacostia.si.edu/about-us>>.

Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex People in Italy, gennaio – dicembre 2022.

Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex People in Netherlands, gennaio – dicembre 2022.

Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex People in Spain, gennaio – dicembre 2022.

Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex People in United Kingdom, gennaio – dicembre 2022.

Audience Development: mettere i pubblici al centro delle organizzazioni culturali, a cura di C. Da Milano, A. Gariboldi, Milano 2019.

Berlant L., Warner M., *Sex in public*, in «Critical Inquiry», vol. 24, no. 2, p. 548.

Bertola C., *Conservare il futuro*, Venezia 2023, p. 24, 29, 39, 49.

Bettini M., *Maschile/Femminile. Genere e ruoli delle culture antiche*, Roma-Bari 1993.

Birkhead T., *Promiscuità. Una storia evolucionistica della competizione spermatica e del conflitto sessuale*, Milano 2002.

Bitgood S., *Social Design in Museums: The Psychology of Visitor Studies*, Edinburgo 2011.

Boehringer S., *Female Homosexuality in Ancient Greece and Rome*, Londra 2021.

A. Bollo, *50 sfumature di pubblico e la sfida dell'audience development*, in *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, a cura di F. De Biase, Milano 2014, pp. 163-177.

Briatore S., *Musei e Intersezionalità. Nuove sfide culturali e la riflessione italiana di Distretto X: Sguardi Plurali sui Musei*, in «AG. AboutGender. International Journal of Gender Studies», 11 (22), 2022, pp. 28-63.

Byrne S. et al., *Networks, Agents, and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections*, in *Unpacking the Collection: Networks of Material and Social Agency in the Museum*, a cura di S. Byrne et al., New York 2011, pp. 3-26.

Calcagno M., *Organizzare il cambiamento nei musei: il caso della Fondazione Querini Stampalia*, in *Senza titolo. Le metafore della didascalia.*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio, 2020, pp. 59-72

Cameron D. F., *The Museum, a Temple or the Forum*, in «Curator», XVI/1, 1971, pp. 11-24.

Cameron F. R., *Object-oriented Democracies: conceptualising museum collections in networks*, in «Museum Management and Curatorship», vol. 23, no. 3, 2008, p. 238.

Celi M., *Guida del Museo di storia naturale e archeologia di Montebelluna*, Montebelluna 2004.

Cerquetti M., Mattiacci A., Montella M., *Marketing*, in *Economia e gestione dell'eredità culturale. Dizionario metodico essenziale.*, a cura di M. Montella, Vicenza 2016, pp. 155-160.

Chinnery A., *Temple or Forum? On New Museology and Education for Social Change*, in «Philosophy of Education», 2012, pp. 269-270.

Ciaccheri M. C., Fornasari F., *Il museo per tutti. Buone pratiche di accessibilità*, Molfetta 2022.

Ciaccheri M. C., *Ruolo ed evoluzione delle didascalie museali: potenzialità e sfide di un'esperienza interpretativa*, in *Senza titolo. Le metafore della didascalia*, M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio 2020, pp. 13-28.

Clarke J. R., *The Warren Cup and the Contexts for Representations of Male-to-Male Lovemaking in Augustan and Early Julio-Claudian Art*, in «The Art Bulletin», vol. 75, no. 2, giugno 1993, pp. 275-294.

Clayton Z., Hoskin D., *Activists on the inside*, in *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, a cura di J. G. Adair, A. K. Levin, New York 2020, p. 57.

Coffee K., *Cultural inclusion, exclusion and the formative roles of museums*, in «Museum Management and Curatorship», 23/3, 2008, p. 271 (261-279).

Comunicazione della commissione al parlamento europeo, al consiglio, al comitato economico e sociale europeo e al comitato delle regioni – Unione dell'uguaglianza: strategia per l'uguaglianza LGBTIQ 2020-2025, Bruxelles 2020, p. 2.

Conlan A., *Representing Possibility: Mourning, Memorial and Queer Museology*, in *Gender, Sexuality and Museums*, a cura di A. K. Levin et al., New York 2010, p. 257.

Convegno quadro del consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società, a cura di Consiglio d'Europa, Faro 2005, p. 4.

Costantini S., *Per una museologia empatica*, in *Distretto X: Sguardi plurali sui musei: riflessioni sulle identità di genere*, cit, p. 12.

Cox-Rearick J., *A 'St. Sebastian' by Bronzino*, in «The Burlington Magazine», vol. 129, no. 1008, marzo 1987, pp. 155-162.

Cox-Rearick J., *The drawings of Pontormo*, Cambridge 1963.

Dall'Orto G., *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Milano 2015.

Darwin C., *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, 1871.

Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories, audio transcripts, pp. 4-5, 25-27, 36-39, 48-55.

Desire, love, identity. Follow the LGBTQ history trail, The British Museum.

Dewdney A., Dibosa D., Walsh V., *Post-Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*, Londra 2012.

Diamond J., *Il terzo scimpanzè. Ascesa e caduta del primate Homo Sapiens*, Milano 2006

Didi-Hubermann G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007, p. 18.

Discrimination in the European Union – Factsheets Netherlands in Eurobarometer survey, settembre 2019.

Discrimination in the European Union – Factsheets Spain in Eurobarometer survey, settembre 2019.

Distretto X: Sguardi plurali sui musei: riflessioni sulle identità di genere, a cura di S. Briatore, Milano 2020.

Dodd J., Plumb S., et al., *Prejudice and Pride. An analysis of visitor engagement and response*, Leicester 2018.

- Dover K., *L'omosessualità nella Grecia antica*, Milano 2020.
- Duggan L., *The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism*, in *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, a cura di R. Castronovo, D. D. Nelson, Durham 2004, pp. 175-194.
- Dragoni P., 'La concezione moderna del museo' (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, in «Il capitale culturale», vol. 14, 2016, pp. 25-51.
- Dragoni P., *Accesible à tous: la rivista «Museion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni Trenta del Novecento*, in «Il capitale culturale», vol. 15, 2015, pp. 194-202.
- Duncan C., *Art Museums and the Ritual of Citizenship*, in *Interpreting Objects and Collections*, a cura di S. Pearce, Londra 1994, p. 286.
- Durantini M. F., *The child in seventeenth-century Dutch painting*, Michigan 1983.
- Eppinger A., *Hercules cinadeus?: The effeminate hero in Christian polemic*, in *TransAntiquity. Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*, a cura di D. Campanile, F. Carlà-Uhink, M. Facella, New York 2017, pp. 202-214.
- Eteronormatività*, in *European Institute for Gender Equality*.
- Farago J., *MoMa takes a stand: art from banned countries comes center stage*, in «The New York Times», 3 febbraio 2017.
- Fiorio M. T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Torino 2018, pp. 2-47.
- Flower D., *The Mastery of Michael Sweerts, 1618-1664*, in «The Hudson Review», vol. 56, no. 1, primavera 2003, p. 177.
- Fondazione Querini Stampalia. Museo*, catalogo del museo, a cura di S. Bossi, B. Trevisan, Venezia, 2018, p. 10.
- Franco S., Giannachi G., *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, Venezia 2021, pp. 61-69.
- Frost S., *Interpreting LGBTQ Histories*, in «Legacy. The Magazine of the National Association for Interpretation», 2018, pp. 10-11.
- Frost S., *Secret Museum. Hidden Histories of Sex and Sexuality*, in «Museum & Social Issues», vol. 3, no. 1, Spring 2008, pp. 29-30, 37.
- Fusillo M., *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti»*, Bologna 2006.

Giovanni Querini Stampalia (5.5.1799-25.5.1869), a cura di G. Busetto e A. Fancello, Venezia, 1989.

G. Q. Stampalia, *Testamento in data 11 dicembre 1868 e codicillo in data 17 dicembre 1868 del conte Giovanni Querini Stampalia: in atti del veneto notajo Daniele Gaspari*, in «Statuto», Venezia, 2017.

Gilman B. I., *Museum Fatigue*, in «The Scientific Monthly», vol. 2, 1916.

Gli "infami monumenti" del Gabinetto Segreto. Storia di una collezione, in «Sussidi del MANN».

Guaiana Y., *Coming Out*, in *Distretto X: Sguardi plurali sui musei: riflessioni sulle identità di genere*, cit., p. 71.

Haine R., *La nudità che male fa?*, Pesaro 2021.

Haviland M., *Encounters and the Axes of Collaboration*, in «International Journal of Heritage Studies», vol. 23, no. 9, 2017, pp. 886-890.

Heimlich J., Koke J., *Gay and Lesbian Visitors and Cultural Institutions: Do They Come? Do They Care? A Pilot Study*, in «Museums & Social Issues», 3/1, pp. 93-104.

Hein G. E., *Learning in the Museum*, New York 1998.

Holden J., *Capturing Cultural Value. How culture has become a tool of government policy*, Londra 2004.

Hooper-Greenhill E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londra 2000.

Hooper-Greenhill E., *Museum, Media, Message*, New York 1995.

Hooper-Greenhill E., *The Educational Role of the Museum*, New York 1994.

Horn A., *Queering the Museum*, catalogo della omonima mostra (Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, 4 novembre 2010 – 30 gennaio 2011), Birmingham 2010.

I pubblici dei musei. Conoscenze e politiche, a cura di A. Bollo, Milano 2008.

Il Gabinetto segreto. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, AA.VV., Milano 2019.

Il museo come esperienza sociale, atti del convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Giuseppe Saragat (Roma 4-5-6 dicembre 1971), AA.VV., Roma 1971.

Inclusive Love, catalogo del percorso tematico, a cura di I. M. Segarra, M. Bastarós, pp. 3, 9.

Jan Steen: painter and storyteller, a cura di H. P. Chapman *et al.*, Amsterdam 1997.

Janes R. R., Sandell R., *Museum Activism*, New York 2019, pp. 1, 47-48.

Kjeldsen A. K., Jensen M. N., *When words of wisdom are not wise A study of accessibility in museum exhibition texts*, in «Nordisk Museologi», vol. 1, 2015, p. 91-111.

Kultzen R., *Michael Sweerts, Brussels 1618 – Goa 1664*, Amsterdam 1996.

La neutralità di genere nel linguaggio, a cura di Parlamento europeo, Strasburgo 2018.

Latour B., *From Realpolitik to Dingpolitik, or how to make things public*, Cambridge 2005, p. 11.

Lennon R., Sandell R., Smith R., *Prejudice and Pride: LGBTQ Heritage and its contemporary implications*, Leicester 2018.

Levin A., *Unpacking Gender: Creating Complex Models for Gender Inclusivity, in Museums, Equality and Social Justice*, a cura di R. Sandell e E. Nightingale, Londra 2012, pp. 156-168.

Lewis G., *The organization of museums*, in *Manual of Curatorship. A guide to museum practice*, a cura di J. M. A. Thompson, 1992, pp. 47-56.

LGBTQ+ Good Practice Guide for UK Galleries, Libraries, Archives and Museums, a cura di Dan Vo.

Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale, a cura di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2008.

Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli, a cura di C. Da Milano, E. Sciacchitano, Roma 2015.

Loraux N., *Grecia al femminile*, Roma-Bari 1993.

Loraux N., *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari 1991.

Manuale per l'interazione con gli utenti del Web culturale, a cura di P. Feliciati, M. T. Natale, MINERVA EC Working Group, Roma 2009, pp. 22, 104-105.

Manuale per la qualità dei siti Web pubblici culturali, a cura di F. Filippi, Roma 2004.

Mason R., Whitehead C., Graham H., *One voice to Many Voices? Displaying Polyivocality in an Art Gallery*, in *Museums and communities: curators, collections, and collaboration*, a cura di W. Modest e V. Golding, Londra 2013, pp. 163-177.

Marstine J., *New Museum Theory and Practice: an introduction*, New Jersey 2006, p. 2, 19, 26-27.

Miglietta A. M., *Il museo accessibile: barriere, azioni e riflessioni*, in «Museologia scientifica», no. 11, 2017, pp. 11-30.

Middleton M., *The Queer-Inclusive Museum*, in «exhibition», agosto 2017, pp. 80-84.

Migliorare il racconto museale. Approfondimenti per la redazione di didascalie e pannelli, a cura di Mibac, Roma, pp. 18, 31.

Mills R., *Theorizing the Queer Museum*, in «Museums & Social Issues», vol. 3, no. 1, Spring 2008, pp. 41-52.

Mills R., *Queer is Here? Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Histories and Public Culture*, in «History Workshop Journal», vol. 62, no. 1, 2006, p. 261.

Moolhuijsen N., *Interpretare l'arte nei musei. Resistenze e prospettive di crescita*, in *Senza titolo. Le metafore della didascalia.*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio 2020, pp. 29-42.

Muholi. A visual activist, catalogo della mostra (Milano, MUDEC – Museo delle Culture di Milano, 31 marzo – 30 luglio 2023), a cura di B. Giacchetti, Milano 2023.

Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura antigua, catalogo del museo, Madrid 2009.

Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura moderna, catalogo del museo, Madrid 2009.

Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition, atti della 25° conferenza generale ICOM (Kyoto 2019), Kyoto 2019.

National LGBT Survey – Summary Report, Government Equalities Office, luglio 2018.

Ng A., Salomon X. F., Truax S., *Living Histories: Queer Views and Old Masters*, New York 2023.

Parkinson R. B., *A Little Gay History: Desire and Diversity across the World*, New York 2013, pp. 44, 51.

Philadelphia Museum of Art: Highlights, New Haven 2023.

Pilastro A., *Sesso ed evoluzione. La straordinaria storia evolutiva della riproduzione sessuale*, Milano 2008.

Piraina D., Vanni M., *La nuova museologia: le opportunità nell'incertezza. Verso uno sviluppo sostenibile*, Torino 2020.

Pollini J., *The Warren Cup: Homoerotic Love and Symposial Rhetoric in Silver*, in «The Art Bulletin», vol. 81, no. 1, marzo 1999, pp. 21-52.

Prejudice and Pride. LGBTQ heritage and its contemporary implications., a cura di R. Sandell, R. Lennon, M. Smith, Leicester 2018.

Questioni di un certo genere. Le identità sessuali, i diritti, le parole da usare: una guida per saperne di più e parlarne meglio, a cura di A. Cavallo et al., Milano 2021.

Raparelli V., Coen D., *Quella voce che nessuno ascolta. La via della medicina di genere alla salute per tutti*, Firenze 2023.

Rasmussen J. W., *Revealing hidden stories at the Danish Welfare Museum: a collaborative history*, in *Museums and Social Change. Challenging the Unhelpful Museum*, a cura di A. Chynoweth et al., Londra 2020, pp. 49-62.

Rasotto M. B., *La vita del mare. Forza e fragilità degli organismi marini*, Bologna 2012.

Recent Acquisitions: Women in the Rijksmuseum Collection, a cura di M. Boom et al., in «The Rijksmuseum Bulletin», no. 71, Amsterdam 2023, pp. 73-75;

Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society, Parigi 2015, pp. 5-7.

Reilly M., *Curatorial Activism: towards an Ethics of Curating*, Londra 2018, pp. 23-24, 27-28.

Rensma A., Neugebauer D., Lundin O., *"A museum can never be queer enough": The Van Abbemuseum as a testing ground for institutional queering*, in *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, a cura di J. G. Adair, A. K. Levin, New York, 2020, pp. 280-284.

Rijksmuseum Guide, guida al Museo, Amsterdam 2017.

Rijksmuesum in Detail, catalogo del Museo, Amsterdam 2016.

Rivière G. H., *La Muséologie*, Parigi, 1989, p. 7.

Robert N., *Getting Intersectional in Museum*, in «Museums & Social Issues», vol. 9, no. 1, Spring 2014, p. 25.

- Roppola T., *Designing for the Museum Visitor Experience*, New York 2014.
- Samis P., Michaelson M., *Creating the Visitor-Centered Museum*, Londra 2016.
- Sandell R., *Museum as Agents of Social Inclusion*, in «Museum Management and Curatorship», 17/4, 1998, pp. 407-413.
- Sandell R., *Museums, Society, Inequality*, Londra 2002.
- Sandell R., *Museums, Moralities and Human Rights*, Londra 2017.
- Sanders III J. H., *Queering the Museums*, in «Culture Work. A Periodic Broadside for Arts and Culture Workers», vol. 11, no. 1, aprile 2007.
- Sapiens: da cacciatore a cyborg. Archeologia di un territorio e visioni dal passato.*, catalogo della mostra *Sapiens: da cacciatore a cyborg* (Montebelluna, Museo di storia naturale e archeologia, 2020 – 2021), a cura di E. Gilli, Montebelluna 2021.
- Saslow J. M., *Pictures and Passions. A history of homosexuality in the visual arts*, New York 1999, pp. 19-21, 37-42, 51-52.
- Scaramella T., *Un doge infame. Sodomica e nonconformismo sessuale a Venezia nel Settecento*, Venezia 2021.
- Senza titolo. Le metafore della didascalia.*, a cura di M. C. Ciaccheri, A. C. Cimoli, N. Moolhuijsen, Busto Arsizio 2020.
- Serafini A. R., Zaghetto L., *L'attesa della signora. Le filatrici sulla situla della tomba 244 di Montebelluna*, in «Il dono di Altino. Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli», a cura di G. C. Marrone, G. Gambacurta e A. Marinetti, Venezia, dicembre 2019, pp. 57-71.
- Shaffner I., *Wall Text*, in *What Makes a Great Exhibition?*, a cura di Paula Marincola, Philadelphia 2006, pp. 154-167.
- Solima L., *Il museo in ascolto. Nuove strategie di comunicazione per i musei statali*, Roma 2012.
- Smith M., *Remolding the museum. In Residence at the V&A*, in *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, a cura di J. G. Adair, A. K. Levin New York 2020, pp. 69-78.
- Stylianou-Lambert T., *Perceiving the art museum*, in *Museum Management and Curatorship*, 2009, vol. 24, no. 2, pp. 139-158
- Sullivan N., Middleton C., *Queering the Museum*, New York 2020.

Sullivan R., *Evaluating the Ethics and Consciences of Museums*, in *Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*, a cura di G. Anderson, Lanham 2012, pp. 257-263.

Taylor C., *The Politics of Recognition*, in *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, a cura di C. Taylor et al., Princeton 1994, p. 25.

The Gay Museum. An exhibition exploring the history of lesbian and gay presence in Western Australia, catalogo della mostra (Perth, Western Australian Museum, 22 gennaio 2003 – 16 marzo 2003), a cura di J. Darbyshire, pp. 3, 19.

The luminous image: painted glass roundels in the Lowlands, 1480-1560, a cura di T. B. Husband et al., New York 1995, pp. 105-107.

Tilden F., *Interpreting Our Heritage: Principles and Practices for Visitor Services in Parks, Museums, and Historic Places*, Chapel Hill 1977.

Trevisan B., *Ripensare le didascalie di un museo. L'esperienza della Fondazione Querini Stampalia*, in *I professionisti della cultura del lavoro. Archivi, biblioteche e musei in Friuli-Venezia Giulia e in Italia*, atti del seminario DIUM-MAB (Udine 2021), a cura di L. Borean e D. Brunetti, Udine, 2022, pp. 45-46, 51-52.

Truijens B., *Gender and LGBTQ in museums. Approaches for including gender and LGBTQ identities into the displays and narratives of temporary exhibitions*, tesi di specializzazione, University of Leiden, 2016-2017, pp. 14-15.

Tyburczy J., *Sex Museum. The Politics and Performance of Display*, Chicago 2016, pp. 26-29, 199.

UltraQueer – Espressioni Artistiche Metagender, catalogo dell'omonima mostra (Roma, Palazzo Merulana, 10 giugno 2022 – 3 luglio 2022), a cura di AA. VV.

Vasari G., *Vita di Iacopo da Puntormo pittore fiorentino*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568.

Vergo P., *The New Museology*, Londra 1989

Viola A., *Il sesso è (quasi) tutto. Evoluzione, diversità e medicina di genere*, Milano 2022.

Werner D., *La grande avventura dei diritti delle donne. Dalla preistoria a oggi*, Milano 2018.

Whitehead C., *Interpreting Art in Museums and Galleries*, Londra 2012.

Williams D., *The Warren Cup*, Londra 2006

Winchester O., *A Book With its Pages Always Open*, in *Museums, Equality and Social Justice*, a cura di R. Sandell e E. Nightingale, Londra e New York 2012, p. 144.

Witcomb A., *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, New York 2003, p. 86.

Yep A. G., *The violence of heteronormativity in communication studies: Notes on injury, healing, and queer world-making*, in «*Journal of homosexuality*», 45, 2003, pp. 11-59.

Sitografia

10 things to know about Wolff and Deken, in Rijksmuseum, <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/ten-things-wolff-and-deken>>.

10 x homosexuality through the ages, in Rijksmuseum, <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/homosexuality-through-the-ages>>.

10 x queering the Rijksmuseum, in Rijksmuseum, <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/queering-rijksmuseum-en>>.

A historic lesbian icon, in Rijksmuseum, <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/pride-secretaire-image-sappho>>.

A pink history, in Rijksmuseum, <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/pink-history>>.

A pink history, tour guidato, in Rijksmuseum, <<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/guided-tours/a-pink-history>>.

A story about Sappho, in Rijksmuseum, <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/a-story-about-sappho>>.

A story about the Merry Family, in Rijksmuseum, <<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/a-story-about-the-merry-family>>.

About the National Trust today, <<https://www.nationaltrust.org.uk/who-we-are/about-us/about-the-national-trust-today>>.

Altri Sguardi, progetto di Palazzo Grassi a Venezia, 15 febbraio 2023, <<https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/altri-sguardi-2021>>.

Allen S., *Let's stop buying the LGBT Rainbow*, in «The Daily Beast» (rivista online), 14 aprile 2017, <<https://www.thedailybeast.com/lets-stop-buying-the-lgbt-rainbow>>.

Approvata a Praga la nuova definizione di museo ICOM, in ICOM, 24 agosto 2002, <<https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-scelta-la-proposta-finale-che-sara-votata-a-praga-2/>>.

Autumn as Bacchus, in Philadelphia Museum of Art,
<<https://philamuseum.org/collection/object/45637>>.

Benson G., *A symbol of pride: raising the rainbow flag*, in «The British Museum Blog», 3 luglio 2017,
<<https://www.britishmuseum.org/blog/symbol-pride-raising-rainbow-flag>>.

Boy in a turban holding a nosegay, in Museo Thyssen-Bornemisza,
<<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/sweerts-michiel/boy-turban-holding-nosegay>>.

Cimoli A. C., “*C’è il ventaglio – e i rossori?*”. *Il processo di riscrittura delle didascalie alla Fondazione Querini Stampalia*, «AgenziaCULT» (rivista online), 5 ottobre 2022, <<https://www.agenziacult.it/letture-lente/patrimonio-quo-vadis/ce-il-ventaglio-e-i-rossori-il-processo-di-riscrittura-delle-didascalie-alla-fondazione-querini-stampalia/>>.

Dance Well,
<<https://www.dancewell.eu/it/>>.

Desire, love, identity – an LGBTQ tour of the British Museum,
<<https://www.britishmuseum.org/events/desire-love-identity-lgbtq-tour-british-museum>>.

Desire, Love, Identity: exploring LGBTQ Histories, audioguida, The British Museum 2018,
<<https://open.spotify.com/intl-it/album/3IT9DK6yAoAWLWZ9fv8TPF>>.

Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories, The British Museum, 7 luglio 2017,
<https://youtu.be/HEiKqcorn_M?si=_5JSwl3ilJ5aT4Qq>.

Equity Agenda, in Philadelphia Museum of Art,
<<https://philamuseum.org/about/equity-agenda>>.

Florence Queer Festival,
<<https://www.florencequeerfestival.it/>>.

Gallucio A., *Disegno di legge Zan*, 20 luglio 2021,
<<https://www.sistemapenale.it/it/scheda/ddl-zan-profilo-penalistici-testo-senato>>.

Gender Bender,
<<https://genderbender.it/>>.

GLBT Historical Society Museum,
<<https://www.glbthistory.org/museum-about-visitor-info>>.

Hercules at the Court of Omphale, in Museo Thyssen-Bornemisza,
<<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/cranach-hans/hercules-court-omphale>>.

History, in Philadelphia Museum of Art,
<<https://philamuseum.org/about/our-history>>.

History, in Museo Thyssen-Bornemisza,
<<https://www.museothyssen.org/en/about-us/history>>.

History, in Rijksmuseum,
<<https://www.rijksmuseum.nl/en/about-us/what-we-do/history>>.

Hydria, in British Museum,
<https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1885-1213-18>.

IHLIA LGBTI Heritage,
<<https://ihlia.nl/en/>>.

ILGA Europe,
<<https://www.ilga-europe.org/>>.

Inclusive Love, in Museo Thyssen-Bornemisza,
<<https://www.museothyssen.org/en/visit/thematic-tours/inclusive-love>>.

Inclusivity, in Rijksmuseum,
<<https://www.rijksmuseum.nl/en/about-us/what-we-do/inclusivity>>.

Italy in ILGA-Europe,
<<https://rainbow-europe.org/#8640/0/0>>.

Jupiter and Callisto, in Philadelphia Museum of Art,
<<https://philamuseum.org/collection/object/59195>>.

Kick-off meeting: i gruppi di lavoro di ICOM Italia, 13 dicembre 2023,
<<https://www.icom-italia.org/kick-off-meeting-i-gruppi-di-lavoro-di-icom-italia/>>;
<<https://youtu.be/dOk75mfAJn0>>.

LGBTQ, in Victoria and Albert Museum,
<<https://www.vam.ac.uk/info/lgbtq>>.

LGBTQ+ Alliance, in American Alliance of Museums,
<<https://www.aam-us.org/professional-networks/lgbtq-alliance/>>.

LGBTQ+ Resources for museum professionals, in Western Museum Association,
<<https://westmuse.org/articles/lgbtq-resources-museums-professionals>>.

Moolhuijsen N., Gravano V., *Didascalie di genere: l'esperienza della Fondazione Querini Stampalia. Intervista a Marigusta Lazzari e Angela Munari*, in «Roots-Routes» (rivista online),

<<https://www.roots-routes.org/didascalie-di-genere-lesperienza-della-fondazione-querini-stampalia-intervista-a-marigusta-lazzari-e-angela-munari-a-cura-di-nicole-moolhuijsen-e-viviana-gravano/>>.

Moolhuijsen N., *In Italia c'è un museo che indaga la diversità di genere: la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, in «Che Fare» (rivista online), 12 luglio 2022, <<https://www.che-fare.com/almanacco/politiche/comunita/genere-identita-museo-fondazione-querini-stampalia-veneziah/>>.

Moolhuijsen N., *Le istituzioni culturali italiane per i diritti LGBTQ+*, in «AgenziaCULT» (rivista online), 3 novembre 2023,

<<https://www.agenziacult.it/letture-lente/politiche-per-la-cultura/le-istituzioni-culturali-italiane-per-i-diritti-lgbtq/>>.

Moolhuijsen N., *Queer identities and heritage: current developments and hopes for the future*, in «Roots-Routes» (rivista online),

<<https://www.roots-routes.org/queer-identities-and-heritage-current-developments-and-hopes-for-the-future-by-nicole-moolhuijsen/>>.

Mostra Futuro Agenda 2030,

<<https://www.museomontebelluna.it/esplora-museo/2030-2/>>.

Musei e trasformazioni sociali. Processi, pratiche e sfide per organizzazioni in ascolto, in Fondazione Querini Stampalia,

<<https://www.querinistampalia.org/wp-content/uploads/2023/06/Q23-corso-Musei-e-trasformazioni-PROGRAMMA-A4.pdf>>

Museo, in ICOM, Praga 2022,

<<https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/>>.

Museum for Equality: Diversity and Inclusion, in ICOM, 2020,

<<https://imd.icom.museum/past-editions/2020-museums-for-equality-diversity-and-inclusion/>>.

Museo Montebelluna,

<<https://www.museomontebelluna.it/esplora-museo/>>.

Netherlands in ILGA-Europe,

<<https://rainbow-europe.org/#8651/0/0>>.

Obiettivo 5: raggiungere l'uguaglianza di genere ed emancipare tutte le donne e le ragazze, in Centro Regionale di Informazione delle Nazioni Unite,

<<https://unric.org/it/obiettivo-5-raggiungere-luguaglianza-di-genere-ed-emancipare-tutte-le-donne-e-le-ragazze/>>.

Out in the Museum, blog del V&A LGBTQ Working Group,
<<https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/out-in-the-museum>>.

Portrait of a young man as Saint Sebastian, in Museo Thyssen-Bornemisza,
<<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/bronzino/portrait-young-man-saint-sebastian>>.

Propósito, misión, visión y valores, in Museo Thyssen-Bornemisza,
<<https://www.museothyssen.org/transparencia/mision-valores-normativa/vision>>.

Queer Art, guida del percorso tematico, in Philadelphia Museum of Art,
<https://cdn.sanity.io/files/f23a1pgq/pma_production/a337208595c29470f34a342e2b9bd0274abc55e6.pdf>.

Queer Art at the PMA, in Philadelphia Museum of Art,
<<https://philamuseum.org/collection/curated/queer-art-collection>>.

Queer Gaze Tour, progetto dell'Amsterdam Museum, 29 ottobre 2023,
<<https://www.amsterdammuseum.nl/en/guided-tours/queer-gaze-rondleidingen/3448>>.

Queer Heritage and Collections Network,
<<https://queerhcn.org/about-us/>>.

Queer(ing) Art, audioguida del percorso tematico, Philadelphia Museum of Art,
<<https://app.smartify.org/it-IT/tours/queering-art?tourLanguage=en-GB>>.

QUEERini: Tour Queer al Museo, Fondazione Querini Stampalia, 5 maggio 2023,
<<https://www.querinistampalia.org/it/eventi/queerini-tour-queer-al-museo/>>.

Research Centre for Museums and Galleries,
<<https://le.ac.uk/rcmg>>.

Queer and Pride, in Rijksmuseum,
<<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/queer-and-pride>>.

Queer stories, in Rijksmuseum,
<<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer>>.

Saint Sebastian cured by Saint Irene, in Philadelphia Museum of Art,
<<https://philamuseum.org/collection/object/104396>>.

Scott L. F., *Progress & Pride: Queer Representation in Art at the PMA*, 30 giugno 2023,
<<https://blog.philamuseum.org/progress-pride-queer-representation-in-art-at-the-pma/>>.

Skjulte Danmarks Historier,
<<http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/>>.

Spain in ILGA-Europe,
<<https://rainbow-europe.org/#8661/0/0>>.

United Kingdom in ILGA-Europe,
<<https://rainbow-europe.org/#8666/0/0>>.

United States of America in ILGA Database,
<<https://database.ilga.org/united-states-of-america-lgbti>>.

The American LGBTQ+ Museum,
<<https://americanlgbtqmuseum.org/about/>>.

The British Museum story,
<<https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story>>.

The origin of sodomy, in Rijksmuseum,
<<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/themes/queer/story/pride-abraham-sodom-in-flames>>.

UltraQueer – Espressioni Artistiche Metagender,
<<https://www.palazzomerulana.it/events/ultraqueer-espressioni-artistiche-metagender/>>.

Venezia Libertina, il Progetto,
<<https://venezialibertina.com/progetto-venezia-libertina/>>.

Virtual Tour, in Museo Thyssen-Bornemisza,
<<https://www.museothyssen.org/en/thyssenmultimedia/virtual-tours/collection>>.

Vo D., Love is love: uncovering LGBTQ stories, in «The British Museum Blog», 21 agosto 2019,
<<https://www.britishmuseum.org/blog/love-love-uncovering-lgbtq-stories>>.

Volunteer, in British Museum,
<<https://www.britishmuseum.org/support-us/volunteer>>;

Welcoming Guidelines for Museums, American Alliance of Museums, 2019,
<<https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2019/05/2019-Welcoming-Guidelines.pdf>>.

Indice delle immagini

Figura 1. Totem introduttivo della sala I Querini di Santa Maria Formosa

Figura 2. Totem con apparato didascalico della Sala Mitologica

Figura 3. Alessandro Varotari, detto il Padovanino, *La Giustizia e la Pace*, 1640 ca., Venezia, Fondazione Querini Stampalia

Fonte: Google immagini

Figura 4. Luca Giordano, *Cefalo e Procri*, 1660-1670 ca., Venezia, Fondazione Querini Stampalia

Fonte: Google immagini

Figura 5. Nicolò Frangipane, *Il Baccanale*, XVI sec., Venezia, Fondazione Querini Stampalia

Fonte: Google immagini

Figura 6. Allestimento originale dell'*Obiettivo 5*

Figura 7. Paravento che copriva l'*exhibit* interattivo sull'identità di genere

Figura 8. Parte introduttiva e sezione naturalistica dell'*Obiettivo 5 – Parità di genere*

Figura 9. Sezione archeologica dell'*Obiettivo 5*

Figura 10. Didascalia della vetrina della sezione archeologica

Figura 11. Bronzino, *Ritratto di un giovane uomo come San Sebastiano*, 1533 ca., Madrid, Museo Nazionale Thyssen-Bornemisza

Fonte: Collezione online del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Figura 12. Hans Cranach, *Ercole alla corte di Onfale*, 1537, Madrid, Museo Nazionale Thyssen-Bornemisza

Fonte: Collezione online del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Figura 13. Michiel Sweerts, *Ragazzo con turbante e mazzolino di fiori*, 1658-1661, Madrid, Museo Nazionale Thyssen-Bornemisza

Fonte: Collezione online del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Figura 14. Entrata alla mostra *Desire, love, identity: exploring LGBTQ histories*

Fonte: Google immagini

Figura 15. Logo dell'omonimo itinerario che contrassegna le opere in questione

Fonte: Sito ufficiale del British Museum

Figura 16. *Warren Cup*, 5 – 15 d.C., Londra, British Museum

Fonte: Collezione online del British Museum

Figura 17. *Hydra with Sappho and Attendants*, 450 a.C., Londra, British Museum

Fonte: Collezione online del British Museum

Figura 18. *Queen of the Night*, 1800-1700 a.C., Londra, British Museum

Fonte: Collezione online del British Museum

Figura 19. *San Sebastiano*, 1470-1475, Londra, British Museum

Fonte: Collezione online del British Museum

Figura 20. *Merry Family*, Jan Steen, 1668, Amsterdam, Rijksmuseum

Fonte: Collezione online del Rijksmuseum

Figura 21. *Secretary*, 1780-1790 ca., Amsterdam, Rijksmuseum

Fonte: Collezione online del Rijksmuseum

Figura 22. *Abraham sees Sodom in flames*, Dirck Vellert, 1520-1525 ca., Amsterdam, Rijksmuseum

Fonte: Collezione online del Rijksmuseum

Figura 23. *Jupiter and Callisto*, Karel Philips Sperincks, primi XVII secolo, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Fonte: Collezione online del Philadelphia Museum of Art

Figura 24. *San Sebastiano curato da sant'Irene*, Luca Giordano, 1665 ca., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Fonte: Collezione online del Philadelphia Museum of Art

Figura 25. *Autumn as Bacchus*, artista sconosciuto, 1770-1790, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Fonte: Collezione online del Philadelphia Museum of Art

Ringraziamenti

Ringrazio profondamente la relatrice, la professoressa Stefania Ventra, e la correlatrice, la professoressa Caterina Paparello, per la loro disponibilità e gentilezza, ma soprattutto per avermi stimolata e aiutata ad approfondire sempre di più l'argomento, spronandomi a non accontentarmi.

Ringrazio la Fondazione Querini Stampalia, in particolare la dott.ssa Babet Trevisan e la dott.ssa Angela Munari, e il Museo di Scienze Naturali e Archeologia di Montebelluna, in particolare la dott.ssa Emanuela Gilli e il dott. Giorgio Vaccari, per avermi accolta, seguita e per il prezioso dialogo condiviso.

È stato un piacere e un onore poter collaborare con loro.

Ringrazio col cuore la mia famiglia, i miei amici e le mie amiche, che mi sono sempre stati vicini, mi hanno aiutata e sostenuta durante il percorso universitario, dimostrando costante fiducia in me.

E infine, grazie Sara, sii sempre fiera e orgogliosa di te.

