



Roma Tre

Dipartimento di Architettura

Dottorato Architettura Città Paesaggio

ciclo XXXVIII

tesi dottorale

Specchi deformanti

**L'architettura del museo e il problema
della rappresentazione dell'Altro**

Dottoranda: Cecilia Rosa

Tutor: prof.ssa Milena Farina

2026

Ai fratelli Rosa, Alberto e Alfredo.



René Magritte, *La Reproduction interdite* (*Not to Be Reproduced*), 1937.
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Abstract

Il progetto di ricerca nasce dall'osservazione dei fenomeni sociali e culturali che attualmente coinvolgono i principali musei dell'Occidente. Protagonisti della storia dell'architettura e della città, i musei si configurano come lo spazio nel quale la cultura occidentale si autodescrive e si autocelebra attraverso i linguaggi dell'architettura e per mezzo del significato attribuito agli oggetti esposti. Tuttavia, in questo momento storico, sembra come se il museo occidentale stia assumendo le sembianze di un monumentale *specchio deformante* della nostra società: se da un lato infatti è indubbiamente il testimone della ricerca culturale, dall'altro appaiono sempre più sproporzionate e disturbanti le crepe legate alla crisi della cultura occidentale, soprattutto per quanto riguarda i musei etnografici, portatori, in quanto spazi di rappresentazione dell'*Altro*, di una complessità intrinseca, spesso radicata nei presupposti culturali del colonialismo. La tesi individua, sulla base della lunga tradizione dei *post-colonial studies* e delle recenti ricerche sulle pratiche decoloniali, l'esercizio del sapere classificatorio nella narrazione museale come problematico fulcro legato alla costruzione dell'alterità; su questo presupposto sembra necessario avviare una riflessione su come l'architettura del museo, inevitabilmente connessa a queste tematiche, si rapporti a questa conflittualità peculiare del nostro tempo. L'indagine, a partire da un'analisi storico-critica dell'evoluzione architettonica del museo e dalla costruzione di una cornice teorica multidisciplinare, si avvale di un metodo analitico-comparativo per analizzare un numero ristretto, ma significativo, di casi studio. L'obiettivo della ricerca è quello di individuare i meccanismi con cui l'architettura e il progetto museografico abbiano costruito narrazioni basate su specifici impianti valoriali e di delineare i tentativi architettonici di decostruzione della narrazione stessa.

The research project originates from the observation of the social and cultural dynamics currently affecting major Western museums. As key actors in the history of architecture and the city, museums constitute spaces in which Western culture represents and celebrates itself through architectural languages and through the meanings ascribed to displayed objects. However, in the present historical moment, the Western museum seems to embody a monumental and distorting mirror of contemporary society: while, on the one hand, it bears witness to cultural research, on the other the fractures associated with the crisis of Western culture are becoming increasingly disproportionate and unsettling. This phenomenon is particularly evident in ethnographic museums which, as spaces dedicated to the representation of alterity, embody an intrinsic complexity often rooted in the cultural premises of colonialism. Drawing on the long tradition of postcolonial studies and recent research on decolonial practices, this thesis identifies the exercise of classificatory knowledge within museum narratives as a problematic core underpinning the construction of otherness. On this basis, it becomes necessary to initiate a reflection on how museum architecture, inevitably intertwined with these issues, engages with this conflictual condition that is peculiar to our time. Building on a historical and critical analysis of the architectural evolution of the museum and on the construction of a multidisciplinary theoretical framework, the study adopts an analytical-comparative method to examine a limited yet significant set of case studies. The aim of the research is to identify the mechanisms through which architectural and exhibition design have constructed narratives grounded in specific value systems, as well as the architectural attempts to deconstruct those very narratives.

SPECCHI DEFORMANTI

L'architettura del museo e il problema della rappresentazione dell'Altro

PREMESSA: UN PROCESSO DI AUTOANALISI

INTRODUZIONE: CORNICE TEORICA E DISCIPLINARE, GLOSSARIO, STRUTTURA E METODOLOGIA

1. STATI DI INCERTEZZA: IL MUSEO IN BILICO

1.1. FORME E FIGURE DEL MUSEO OCCIDENTALE

1.1.1. Che cos'è un museo?

1.1.1.1. Guardarsi allo specchio

1.1.1.2. Soglia: il museo come «semiosfera»

1.1.1.3. Lo spazio dell'alterità

1.1.2. Che cosa rappresenta

1.1.2.1. Miglior attore protagonista

1.1.2.2. Strategie di sopravvivenza: le «petroarchitetture»

1.2. IL RITO DELL'ACCUMULO

1.2.1. La logistica dell'arte

1.2.2. Le matrici spaziali del collezionismo

1.2.3. *Le Musée Cannibale*

1.3. MONUMENTI ALL'IMPERIALISMO

1.3.1. Comunicazioni formali

1.3.2. Geografia delle sottrazioni

1.3.3. Cortocircuiti: i musei della restituzione

1.4. RIFLESSI DISTORTI

1.4.1. Il campo della protesta

1.4.2. *Zeitgeist*: Biennali e mostre temporanee

2. COSTRUIRE UNA STORIA

2.1. LA DIMENSIONE IMMATERIALE

2.1.1. Contro il diorama

2.1.2. La costruzione dell'alterità

2.1.3. «*Zum Bild das Wort*»

2.2. SPAZI SCOMODI: IL CASO QUAI BRANLY

2.2.1. Perché la Francia

2.2.1.1. L'altro Fantasma del Louvre

2.2.1.2. «Je suis au Louvre»

2.2.2. Parigi tra le due guerre: *objets en question*

2.2.3. Una difficile eredità

2.2.4. Musée du quai Branly: un immaginario univoco

2.2.4.1. Architettura | *alterità formale*

2.2.4.2. Museografia | *presente etnografico*

2.2.4.3. Comunicazione | *stato di natura*

2.3. MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA: *MAUVAIS SAUVAGE*

2.3.1. Perché il Messico

2.3.1.1. Architettura | *enfasi dimensionale*

2.3.1.2. Museografia | *reliquiario*

2.3.1.3. Comunicazione | *omissione*

2.4. MEXICA AL QUAI BRANLY

3. IL TRAVAGLIO DELLA DECOSTRUZIONE

3.1. IDENTITÀ E RAPPRESENTAZIONE

3.1.1. Conflittualità irrisolte: due esperienze

3.2. FUORI CONCORSO #1: IL MUSEO ANAHUACALLI

3.2.1. *Je suis l'autre*

3.2.1.1. Architettura | *elogio delle forme*

3.2.1.2. Museografia | *evocazione*

3.2.1.3. Comunicazione | *assenza*

3.3. FUORI CONCORSO #2: I MUSEI CIVICI DI REGGIO EMILIA

3.3.1. «Io sono Museo»

3.3.1.1. Architettura | *sovrascrivere*

3.3.1.2. Museografia | *riconoscersi*

3.3.1.3. Comunicazione | *slogan*

3.4. «THE MUSEUM WILL NOT BE DECOLONISED»

4. VERSO UN «PROGRAMMA DI DISORDINE ASSOLUTO»

4.1. UTOPIE / DISTOPIE

4.2. M (A) US (OL) EO

4.2.1. La permanenza del tipo

4.2.2. «Anche le statue muoiono»

4.2.3. «Le forme sono un'educazione alla libertà»

4.3. IMMAGINARE UN POST-MUSEO

4.3.1. Per una nuova definizione di museo etnografico

4.4. CONCLUSIONI

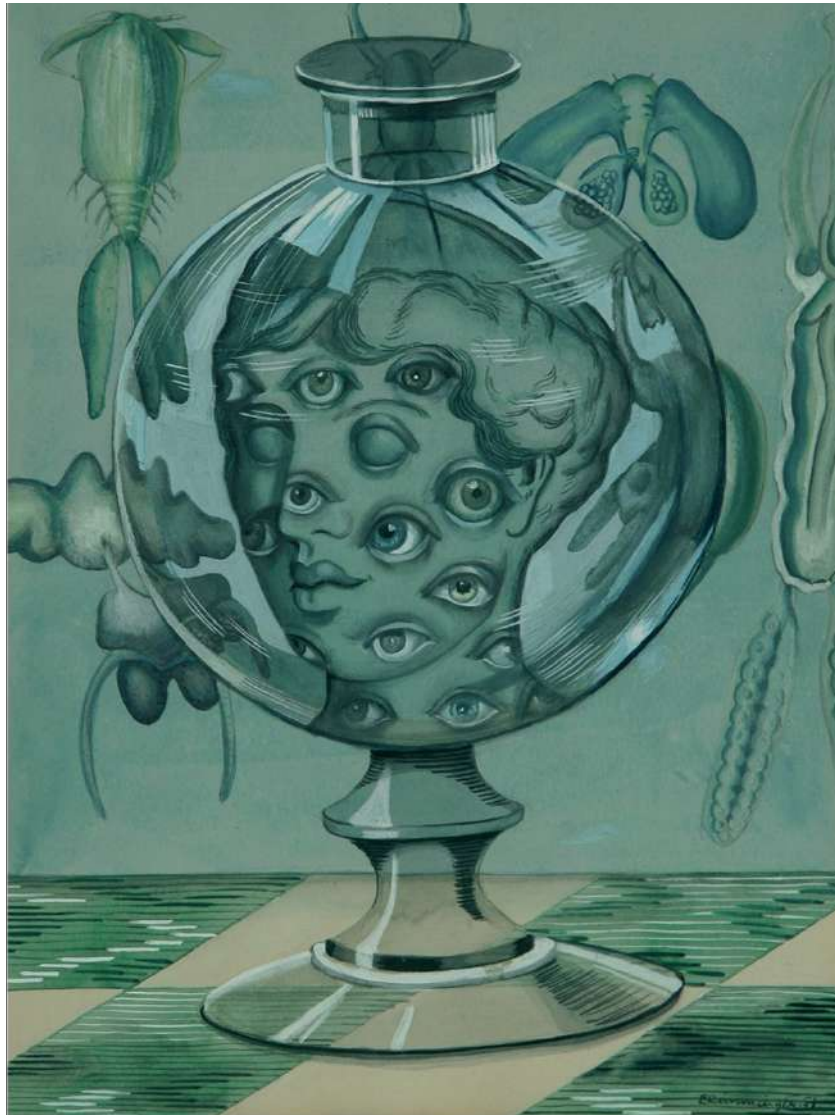
4.4.1. Dello spazio immaginifico

NB: Le citazioni bibliografiche in lingua straniera, in assenza di traduzioni ufficiali, sono riportate nel testo in versione originale in quanto corrispondono alle edizioni effettivamente consultate dall'autrice. Nelle note a piè di pagina è fornita la traduzione italiana a cura dell'autrice, elaborata anche con l'ausilio di strumenti di intelligenza artificiale.

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

Nulla di ciò che è umano mi è estraneo.

Publio Terenzio Afro, *Heautontimorùmenos*, 165 a.C.



Edith Rimmington, *Museum*, 1951. Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art.

A dire il vero, restare a contatto con il problema richiede la capacità di essere veramente nel presente, ma non come un evanescente anello di congiunzione tra passati terribili o idilliaci da un lato e futuri salvifici o apocalittici dall'altro: bisogna essere presenti nel mondo in quanto creature mortali interconnesse in una miriade di configurazioni aperte fatte di luoghi, epoche, questioni, significati.¹

Donna Haraway

PREMESSA

UN PROCESSO DI AUTOANALISI

Negli ultimi anni si ha la sensazione che i temi legati alla decolonizzazione del sapere nelle varie discipline e nelle arti, siano, in qualche modo, preponderanti nel dibattito culturale occidentale, in particolare per quanto riguarda le questioni inerenti al patrimonio culturale². La storica dell'architettura Itohan Osayimwese³, osservando l'aumento dell'attenzione su questi temi anche nel dibattito accademico, arriva a chiedersi: «Recent energy around struggles for social justice and their articulation in academic discourse is both inspiring and troubling. The new activity is inspiring because it heralds change in conditions that have long been static. But it is disturbing because it begs the question: *why now?*»⁴.

Il recente incremento, come si vedrà, di mostre e pubblicazioni che cercano di rileggere e reinterpretare la difficile eredità culturale del colonialismo può essere ricondotto ai fenomeni di protesta legati al Black Lives Matter del 2020 che, negli Stati Uniti e, conseguentemente, in Europa, si sono poste come un punto di non ritorno nello scenario culturale e accademico. Non solo: le vicende connesse alle restituzioni da parte dei Paesi occidentali di oggetti e manufatti sottratti durante il periodo coloniale hanno progressivamente trovato spazio, in anni recenti, tanto nelle cronache quanto, come avremo modo di approfondire, nelle pratiche artistiche. Inoltre, la spiccata interdisciplinarietà che caratterizza il tema ha fatto sì che vari campi del sapere siano stati coinvolti nel dibattito,

¹ HARAWAY D., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO, Roma 2019.

² Sul concetto di patrimonio culturale si fa riferimento alla Convenzione quadro del Consiglio d'Europa adottata a Faro nel 2005: «il patrimonio culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni costantemente in evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi».

³ Itohan Osayimwese è storica dell'architettura e dell'ambiente costruito e docente universitaria di History of Art and Architecture and Urban Studies presso la Brown University (USA).

⁴ «La recente energia intorno alle lotte per la giustizia sociale e alla loro articolazione nel discorso accademico è al tempo stesso stimolante e preoccupante. La nuova attività è stimolante perché preannuncia un cambiamento in condizioni che sono state a lungo statiche. Ma è inquietante perché pone la domanda: *perché ora?*» (Osayimwese, 2021 p. 17; le parole «*why now?*» sono in corsivo nel testo originale).

dall'antropologia alla sociologia, dalle scienze politiche alla museologia; dibattito, questo, che, come si vedrà, ha finora coinvolto l'ambito disciplinare dell'architettura in maniera più limitata. Assistiamo infine a uno spostamento fisico delle istanze decoloniali «with an increasing presence in European cities of populations with a migratory background, the struggle of decolonization, once primarily located outside of Europe, has today moved within its borders»⁵.

L'interesse per le tematiche legate ai processi di decolonizzazione non è, tuttavia, un fenomeno recente: già a partire dagli anni Settanta del Novecento si diffondono, infatti, in ambito filosofico e letterario i cosiddetti *postcolonial studies*, soprattutto (per evidenti ragioni storiche) nei Paesi anglosassoni e francofoni; dalla seconda metà degli anni Ottanta poi, i *postcolonial studies* si sono gradualmente espansi fino a influenzare anche i campi disciplinari che interessavano il patrimonio culturale, come ad esempio gli *heritage studies* e i *cultural studies*⁶. Oggi, la rinnovata attenzione per questi temi, che trae i propri fondamenti culturali nella “tradizione” dei *postcolonial studies*, ha una matrice profondamente sociale e politica⁷:

[...] la situazione attuale è ora letta come un momento di riconfigurazione, sia a livello teorico che delle pratiche culturali: come vedremo anche nell'ambito del patrimonio culturale e dei musei, l'attività dei movimenti e delle associazioni non accademiche sta ora assumendo un ruolo trainante, consentendo un'evoluzione della teoria postcoloniale più efficace nell'analisi e nel contrasto all'attuale contesto sociopolitico. (Guermandi 2021, p. 129)

L'«attuale contesto sociopolitico» europeo è, purtroppo, innegabilmente segnato dalla violenza e dall'incertezza⁸: alle devastanti guerre che imperversano alle porte orientali del continente si somma il sintomatico e preoccupante dibattito sul piano di riarmo europeo, mentre l'ascesa dei nazionalismi in tutto l'Occidente aumenta le preoccupazioni per le questioni legate alle disuguaglianze sociali e alla crisi climatica. Occuparsi di decolonizzazione sembrerebbe quasi una questione secondaria, oltre che un'apparente “moda accademica”⁹.

⁵ «Con la crescente presenza nelle città europee di popolazioni con un background migratorio, la lotta di decolonizzazione, un tempo principalmente situata al di fuori dell'Europa, si è oggi spostata all'interno dei suoi confini». (Petti 2020, <https://www.e-flux.com/announcements/320831/decolonizing-architecture-modernism-and-demodernization/>)

⁶ Cfr. Guermandi 2021, pp. 124-125: «Il processo di decolonizzazione ha trovato un impulso decisivo sul piano culturale con l'avvio, a partire dagli anni Settanta, dei *postcolonial studies*. A parte le opere degli anni Cinquanta di critica radicale del colonialismo, elaborate da intellettuali come Frantz Fanon e Aimé Césaire, il testo fondativo degli studi postcoloniali è considerato *Orientalism* che Edward Said, critico americano di origini palestinesi, pubblicò nel 1978. [...] Dagli anni Ottanta in poi, i *postcolonial studies*, dapprima circoscritti all'ambito letterario, si sono via via allargati a comprendere l'intero ambito delle scienze storiche e sociali, facendo ricorso agli strumenti metodologici forniti dai più diversi campi disciplinari».

⁷ Cfr. Osayimwese 2021, *art.cit.* p. 31.

⁸ Questa porzione del testo è stata scritta nel marzo 2025.

⁹ Attualmente, la proliferazione dei *postcolonial studies* all'interno delle istituzioni accademiche occidentali potrebbe apparire come una tendenza che vede l'applicazione del lessico postcoloniale e decoloniale in maniera quasi meccanica e talvolta acritica. Alcune tra le analisi più sofisticate indicano inoltre come il campo si sia progressivamente istituzionalizzato e svuotato di radicalità, diventando un linguaggio accademico riconoscibile più che uno strumento critico vivo. Lo studioso americano Neil Lazarus, ad esempio, in *The Postcolonial Unconscious* (2012), argomenta come la categoria “postcoloniale” abbia smesso di essere una categoria storica dopo gli anni Settanta, criticando l'ossessione del campo per il passato a scapito del presente. Tuttavia, l'incremento e la diffusione di movimenti sociali che, come si vedrà, hanno caratterizzato il dibattito sociale e culturale degli ultimi anni, costituiscono un fenomeno che difficilmente può essere

Eppure, il pensiero decoloniale che, nelle parole di uno dei suoi pensatori più radicali, sarebbe un «programma di disordine assoluto»¹⁰, può dimostrarsi un'arricchente modalità di lettura e di analisi intersezionale¹¹ del presente, oltre ad essere a tutti gli effetti un'istanza espressa dai movimenti sociali:

Commençons en reprenant la citation de Fanon: la décolonisation qui «se propose de changer l'ordre du monde est un programme de désordre absolu». Désordre signifie ici rupture avec un ordre qui n'a amené, et ne continue d'amener, que chaos, destruction, dépossession, extraction, exploitation et une division racialisée entre les vies qui comptent et les vies qui ne comptent pas. Le capitalisme racial et l'impérialisme, avec la complicité des États, ont fabriqué un monde irrespirable et inhabitable pour des milliards d'êtres humains et non humains. [...] «Décoloniser» est un verbe qui indique une action.¹² (Vergès 2023, p. 32)

Questa tesi di dottorato nasce dall'osservazione di questi fenomeni culturali e politici e si pone come obiettivo quello di indagare e registrare le conseguenze innescate da questo ambito del dibattito culturale sulla disciplina architettonica, in particolare, come si vedrà in maniera estesa, sul dispositivo del museo inteso come maggior istituzione culturale della nostra società, come custode del patrimonio materiale e immateriale ma anche, e soprattutto, come espressione plastica, attraverso i linguaggi dell'architettura, della società stessa. La scelta del termine "dispositivo" rimanda al concetto espresso da Michel Foucault, ripreso e analizzato da Giorgio Agamben¹³:

Ciò che io cerco di individuare con questo nome, è, innanzitutto, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi [...] Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati. (Foucault in Agamben 2006, p. 6)

ignorato dalle indagini accademiche: «Chi scrive è convinta che gli studi post e decoloniali contro i quali, anche recentemente, si sono scagliati esponenti di alcuni settori dell'accademia occidentale, costituiscano, anche per il settore del patrimonio culturale, una strumentazione critica fra le più efficaci soprattutto se coniugati con le recenti pratiche "dal basso" che movimenti e comunità vanno sperimentando in un nuovo attivismo che riguarda anche patrimonio e musei» (Guermandi 2021, pp. 16-17).

¹⁰ Fanon 2007, pp. 3-4.

¹¹ Con questo termine si fa riferimento al concetto introdotto negli anni Ottanta dalla giurista, docente universitaria e attivista statunitense Kimberlé Williams Crenshaw (Canton, 5 maggio 1959) per descrivere come le diverse forme di oppressione, discriminazione o disuguaglianza si intersecano e si sovrappongono contemporaneamente nella vita delle persone marginalizzate.

¹² «Cominciamo riprendendo la citazione di Fanon: la decolonizzazione che "si propone di cambiare l'ordine del mondo è un programma di disordine assoluto". Disordine significa qui una rottura con un ordine che non ha portato, e non continua a portare, altro che caos, distruzione, espropriazione, estrazione, sfruttamento e una divisione razzializzata tra vite che contano e vite che non contano. Il capitalismo razziale e l'imperialismo, con la complicità degli Stati, hanno creato un mondo irrespirabile e invivibile per miliardi di esseri umani e non umani. [...] "Decolonizzare" è un verbo che indica un'azione».

¹³ «Riassumiamo brevemente i tre punti: a) È un insieme eterogeneo, che include virtualmente qualsiasi cosa, linguistico e non-linguistico allo stesso titolo: discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, proposizioni filosofiche ecc. Il dispositivo in sé stesso è la rete che si stabilisce tra questi elementi. b) Il dispositivo ha sempre una funzione strategica concreta e si iscrive sempre in una relazione di potere. c) Come tale, risulta dall'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere.» (Agamben 2006, p. 7)

Nessuno dei due filosofi fa riferimento al museo come un dispositivo; eppure, possiamo affermare che il museo interessa e coinvolge tanto l'architettura quanto le istituzioni pubbliche, poggia le sue fondamenta su basi scientifiche e culturali, è regolamentato da normative, ed è espressione sia del sapere sia dei rapporti di potere. Nel mettere in relazione questi elementi, potremmo dunque accogliere per il museo occidentale tale definizione.

L'istituzione museo, com'è noto, è un prodotto della cultura e della società che oggi definiamo come "europea"¹⁴ e, come tale, ne riflette qualità e punti critici; ragionare sul museo da un punto di vista, per l'appunto, europeo significa parlare di un argomento che ci riguarda in maniera diretta, vuol dire interrogarsi sull'immagine che il museo restituisce di noi stessi. Non è un caso, infatti, che la letteratura occidentale in materia museologica non sia solamente ampia, ma anche trasversale in diversi ambiti disciplinari.

Parlare di decolonizzazione (in questo caso di decolonizzazione del museo), invece, dallo stesso punto di vista europeo, non è un'operazione altrettanto lineare:

Infatti, se in nessun ramo delle scienze umane si può considerare trascurabile il coinvolgimento dello studioso nelle circostanze storiche e sociali in cui opera, neppure si può trascurare che gli europei e i nordamericani che hanno studiato l'Oriente, l'hanno fatto in primo luogo in quanto europei e nordamericani, e solo secondariamente in quanto studiosi senza altra specificazione. Essere europei o nordamericani non è in alcun modo un dato inerte, privo di conseguenze, neppure per il cultore delle scienze umane [...] (Said 2013, pp. 20-21)

È innegabilmente vero che la prospettiva occidentale, in quanto immersa nelle circostanze storiche e sociali in cui opera, non possa essere neutrale; in effetti, addentrarsi in questioni non pertinenti rispetto alla propria collocazione sociale e culturale può costituire un nodo problematico. L'obiettivo di questa trattazione, tuttavia, non è quello di appropriarsi di battaglie culturali e politiche altrui, né quello di esaminare le conseguenze di una storia tanto lunga quanto complessa come quella che riguarda il colonialismo occidentale; il proposito di questa tesi vorrebbe altresì essere quello di indagare le narrazioni culturali innescate dal dispositivo architettonico che più rappresenta l'Occidente, quello del museo: una sorta dunque di "auto indagine" del punto di vista occidentale, un processo di ripensamento che potrebbe essere utile per vedere le cose che abbiamo sempre visto sotto un'altra lente, quella del pensiero decoloniale, in grado di mettere a fuoco stereotipi razzisti e visioni banalizzanti che permeano la nostra società.

Al tempo stesso, è fondamentale sottolineare che il rischio di appropriazione culturale e politica non dovrebbe essere utilizzato come una discolpa per non incaricarsi di affrontare le tematiche legate alla decolonizzazione, né gli stessi motivi dovrebbero giustificare una rinuncia a problematizzare le forme più consolidate della nostra vita sociale; al contrario, la consapevolezza di una prospettiva, per così dire, "privilegiata"

¹⁴ Con tale affermazione non si vuole sottovalutare la diffusione dei musei negli Stati Uniti d'America che, a partire dalla fine del XVIII secolo, ha dato vita a istituzioni di enorme rilevanza come, ad esempio, la Smithsonian Institution, ma si intende sottolineare come l'Europa (nello specifico l'Europa occidentale) sia effettivamente il luogo fisico di nascita del museo per come lo intendiamo oggi, da cui, come vedremo, si diffonderà in specifiche aree del mondo.

rispetto a un insieme di criticità può favorire una riflessione collettiva che coinvolga tutti¹⁵, indipendentemente dalla posizione occupata in questo complesso dibattito:

[...] la decolonizzazione rappresenta un atto di esorcismo, sia per il colonizzato che per il colonizzatore. Deve costituire un processo di liberazione da entrambe le parti: dalla dipendenza, nel caso dei colonizzati, e dalle percezioni, rappresentazioni e istituzioni imperialiste e razziste che, purtroppo, sono rimaste con noi fino ad oggi, nel caso dei colonizzatori... La decolonizzazione è completa solo quando è intesa come un processo complesso, che coinvolge sia il colonizzatore che il colonizzato. (Nehrez in hooks 2024, p. 9)

Il problema della rappresentazione dell'Altro e della sua storia si rivela, dunque, centrale; l'utilizzo manipolatorio della cultura materiale, integrato con i linguaggi dell'architettura, come avremo modo di approfondire, ha fatto sì che il museo si possa definire non solo con la nota formula di "macchina per vedere" ma anche, con un'inversione del soggetto agente, una "macchina per raccontare", ovvero un dispositivo capace di costruire narrazioni e significati: un luogo non solo rappresentativo dunque, ma anche, e soprattutto, di rappresentazione. Il museo ci racconta così, attraverso il suo idioma polifonico fatto di architettura, museografia e apparato comunicativo, una storia a senso unico, un racconto ininterrotto in cui il visitatore non è chiamato a partecipare, ma solo ad ascoltare.

In un periodo storico in cui si assiste in Italia a gravissime formulazioni pubbliche quali «Solo l'Occidente conosce la Storia»¹⁶ e in cui trovano spazio celebrazioni bipartisan dell'Occidente come presunta civiltà culturalmente "superiore" rispetto al resto del mondo, sembra necessario avviare una riflessione che, seppur incompleta e limitata, possa aprire domande e porre interrogativi sulle modalità in cui ci rapportiamo con l'Altro. È doveroso sottolineare che non è nelle intenzioni di questa tesi quella di "demonizzare" la società di cui facciamo parte¹⁷, né quella di polarizzare la civiltà occidentale come portatrice di colpe inespugnabili, piuttosto quella di provare

¹⁵ «D'altra parte, Jürgen Osterhammel ha scritto che il colonialismo è un soggetto sfaccettato da considerare come nazionale e globale, "a phenomenon of colossal vagueness" che necessita di essere trattato da più angolazioni "with a central focus on both perpetrators and victims". (Falcucci 2025, p. 32)

¹⁶ Questa frase apre la sezione dedicata alla Storia contenuta nella bozza delle Nuove indicazioni per la scuola dell'infanzia e primo ciclo di istruzione pubblicate sul sito del Ministero dell'Istruzione e del Merito nel marzo del 2025. Il testo prosegue in questo modo, strumentalizzando il pensiero di Marc Bloch (storico, militare e partigiano francese vissuto a cavallo tra Otto e Novecento) e utilizzando un tono paternalistico e banalizzante verso le non meglio specificate «altre civiltà»: «Ha scritto Marc Bloch: "I greci e i latini, nostri primi maestri, erano popoli scrittori di storia. Il cristianesimo è una religione di storici. [...] è nella durata, dunque nella storia, che si svolge il gran dramma del Peccato e della Redenzione". Altre culture, altre civiltà hanno conosciuto qualcosa che alla storia vagamente assomiglia, come compilazioni annalistiche di dinastie o di fatti eminenti succedutisi nel tempo; allo stesso modo, per un certo periodo della loro vicenda secolare anche altre civiltà, altre culture, hanno assistito a un inizio di scrittura che possedeva le caratteristiche della scrittura storica. Ma quell'inizio è ben presto rimasto tale, ripiegando su sé stesso e non dando vita ad alcuno sviluppo; quindi non segnando in alcun modo la propria cultura così come invece la dimensione della Storia ha segnato la nostra.»

¹⁷ Nel 2024, il giornalista e saggista italiano Federico Rampini ha pubblicato il volume *Grazie, Occidente. Tutto il bene che abbiamo fatto* (Mondadori), con l'esplicita finalità di contrastare quella che l'autore definisce una sistematica demonizzazione della civiltà occidentale, imputabile, nella sua prospettiva, agli ambienti intellettuali, accademici e progressisti, nonché ai movimenti ambientalisti e pacifisti. L'opera, tuttavia, si presta a una serie di rilievi critici che ne mettono in luce i limiti sia sul piano argomentativo che su quello storiografico. In primo luogo, il testo assume i caratteri di un'apologia acritica dello sviluppo capitalistico occidentale, presentando il livello di benessere materiale raggiunto dalle società occidentali come un dato storicamente neutro, svincolato dalle condizioni strutturali che ne hanno reso possibile

a cambiare punto di vista e, nei limiti di una tesi di dottorato circoscritta al proprio ambito disciplinare, di tentare un esercizio di allenamento di riflessione critica.

Nel contesto attuale, la cultura europea è sempre più chiamata a ridefinire il proprio ruolo all'interno di un sistema geopolitico profondamente mutato. Le tensioni globali, le trasformazioni nei rapporti con gli Stati Uniti e le nuove dinamiche di sicurezza mondiale hanno contribuito a mettere in discussione assetti politici e simbolici che per decenni erano stati considerati relativamente stabili. Parallelamente, l'ascesa di nuove potenze, la ridefinizione delle sfere di influenza e le crisi multilaterali hanno reso evidente la fragilità dell'ordine internazionale fondato dopo la Seconda guerra mondiale.

In questo quadro, anche le istituzioni culturali europee – e in particolare i musei – si trovano coinvolte, direttamente o indirettamente, in processi di rinegoziazione identitaria e politica. Le narrazioni storiche, i dispositivi espositivi e le politiche di rappresentazione non possono più essere considerate neutrali, ma si collocano all'interno di un contesto globale segnato da conflitti simbolici, da rivendicazioni postcoloniali e da un crescente interrogarsi sui rapporti di potere tra Nord e Sud del mondo. In tal senso, la riflessione proposta mira a sottrarsi tanto a derive nazionalistiche quanto a letture apologetiche, nella convinzione che un confronto analitico e quanto più possibile scevro di posizioni aprioristiche possa costituire un'opportunità per ripensare il ruolo dei musei europei come spazi di mediazione culturale, di responsabilità storica e di apertura critica verso il mondo contemporaneo.

Un'ultima riflessione riguarda la questione di genere, oggi imprescindibile. Come si osserverà, i casi studio di musei realizzati analizzati in questa trattazione sono stati progettati esclusivamente da uomini, o comunque da atelier e gruppi di progettazione a conduzione prevalentemente maschile. Sebbene il testo faccia ampio riferimento a studiose e autrici, l'assenza di architetture tra i progetti realizzati presi in considerazione non è frutto di una scelta intenzionale, ma riflette una condizione strutturale che, pur mostrando consistenti e incoraggianti segnali di cambiamento negli ultimi decenni, resta ancora caratterizzata da una netta prevalenza maschile. Tale squilibrio risulta ulteriormente accentuato dalla specificità del perimetro di indagine, circoscritto, come si vedrà, a una singola tipologia museale e dal periodo storico in cui si collocano gli esempi considerati, alcuni dei quali non recentissimi. L'esclusione di progettiste dalla selezione dei casi studio risponde dunque a una carenza oggettiva –

l'emergenza. Rampini omette sistematicamente di interrogarsi sui meccanismi attraverso cui tale presunta "superiorità" sia stata prodotta e riprodotta: il colonialismo, la tratta atlantica degli schiavi, le pratiche estrattiviste e il consumo tendenzialmente illimitato di risorse naturali, processi che la storiografia critica ha invece ampiamente documentato come costitutivi, e non accidentali, del modello di sviluppo occidentale. Questa lacuna non è soltanto storiografica, ma metodologicamente rilevante: ignorare le condizioni di possibilità di un fenomeno significa precludersi qualsiasi comprensione adeguata di esso. In secondo luogo, l'autore liquida le posizioni critiche verso l'Occidente come espressione di un "lavaggio del cervello collettivo", ricorrendo a una retorica che, paradossalmente, riproduce la stessa semplificazione ideologica che intende denunciare, arrivando ad omettere qualsiasi considerazione delle conseguenze sistemiche del modello celebrato, ovvero la crisi climatica, le devastazioni ambientali, le disuguaglianze socioeconomiche persistenti e le profonde asimmetrie di potere che strutturano i rapporti tra Nord e Sud globale. La pubblicazione e la diffusione di questo volume costituiscono pertanto un esempio paradigmatico di una tendenza culturale più ampia: quella dell'appiattimento delle complessità storiche e sociali a vantaggio di narrazioni consolatorie, capaci di offrire risposte univoche e semplificate a problemi strutturalmente articolati.

tanto semplice nella sua constatazione quanto significativa nelle sue implicazioni – di esempi disponibili all'interno del corpus considerato.

Quando crolla una civiltà e l'uomo diventa una belva, chi ha il compito di difendere gli ideali? Sono i cosiddetti "intellettuali". Sarebbe troppo bello essere "intellettuali" in tempi pacifici e diventare codardi quando c'è pericolo.¹

Fernanda Wittgens

INTRODUZIONE

CORNICE TEORICA E DISCIPLINARE

Le indagini accademiche sulle diverse forme di decolonizzazione della società, come già osservato, hanno coinvolto, in anni recenti, numerosi ambiti disciplinari² a partire dalla storia, dalla sociologia e dalla filosofia³, come ci si aspetterebbe, fino alla letteratura⁴, la geografia, gli studi ambientali e climatici⁵ e le teorie queer e femministe⁶ e, in particolare negli ultimi anni, soprattutto gli studi museologici e sul patrimonio⁷. Le indagini più recenti stanno inoltre rimarcando come perfino gli strumenti tecnologici più avanzati, come ad esempio le intelligenze artificiali, conservino pregiudizi e automatismi discriminatori paradigmatici della nostra società⁸.

¹ WITTGENS F., *Lettera dal carcere di San Vittore alla madre*, Milano 1944, citata da P. FALGUIÈRES, *L'arte della mostra. Per un'altra genealogia del "white cube"*, in P. DUBOÏ, *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan & Levi Editore, Monza 2016.

² Si precisa che, nelle note a seguire, gli autori menzionati saranno indicati solamente a titolo esemplificativo e non in maniera esaustiva, considerata la complessità e l'ampiezza del panorama dei *postcolonial studies*.

³ Nel campo degli studi umanistici, oltre ai già citati Edward Said (Gerusalemme 1935 – New York 2003, scrittore, critico e docente di Letteratura inglese alla Columbia University) e Frantz Fanon (Fort-de-France 1925 – Bethesda 1961, psichiatra, antropologo, filosofo e saggista), e ad altri pionieri come Aimé Césaire (Basse-Pointe, 1913 – Fort-de-France 2008, poeta, scrittore e politico), si annoverano diversi studiosi delle generazioni successive quali Gayatri Chakravorty Spivak (Calcutta 1942, filosofa, docente alla Columbia University), Homi Kharshedji Bhabha (Bombay 1949, filosofo e docente ad Harvard), Dipesh Chakrabarty (Calcutta 1948, storico e docente universitario), Achille Mbembe (Otlé 1957, filosofo, africanista, storico e professore universitario) e Pascal Blanchard (1964, storico, documentarista e saggista francese).

⁴ Tra gli altri, Albert Chinualumogu Achebe (Ogidi 1930 – Boston 2013, scrittore, saggista, poeta e critico letterario, autore di *Things fall apart*, 1958) e Ngugi wa Thiong'o (Kamiriithu 1938, scrittore, poeta e drammaturgo, autore di *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature*, 1986).

⁵ Come, ad esempio, Doreen Barbara Massey (Manchester 1944 – Londra 2016, geografa, docente di Geografia alla Open University), Kathryn Yusoff (geografa e docente di Geografia Umana al Queen Mary University of London) e Malcom Ferdinand (saggista e ingegnere ambientale presso l'University College of London).

⁶ Tra le altre, María Cristina Lugones (Buenos Aires 1944 – New York 2020, filosofa, attivista e docente universitaria) e Silvia Federici (Parma 1942, sociologa, filosofa, attivista e docente universitaria).

⁷ Si rimanda alla bibliografia completa.

⁸ Tra gli altri, Ruha Benjamin (1978, sociologa, saggista e docente presso Princeton University) e Teresa Numerico (filosofa, saggista, docente presso l'Università degli Studi Roma Tre).

Il dibattito, seppur in maniera meno diffusa, ha coinvolto anche i settori disciplinari che riguardano l'architettura⁹, interessando in particolare, forse per la sua affinità con le discipline umanistiche, la storia dell'architettura.

Nella seconda metà degli anni Settanta viene pubblicato *Colonial Urban Development*¹⁰, scritto da Anthony D. King¹¹, che individua, nei contesti postcoloniali, la cosiddetta «terza cultura coloniale», ovvero il risultato dell'interazione tra la società metropolitana e la cultura locale dominante preesistente; King pone così le basi per una successiva teorizzazione degli spazi delle culture globali, dell'urbanistica e del colonialismo, considerandoli come elementi integranti dell'economia mondiale, esplorando al contempo il rapporto tra edifici, città e identità. Successivamente, a partire dalla fine degli anni Novanta, la storica dell'architettura Sibel Bozdogan¹² ha avviato una riflessione sulla concezione della storia dell'architettura stessa, decentralizzando il discorso da una chiave eurocentrica senza scadere in rivendicazioni identitarie¹³; negli stessi anni viene pubblicata anche la raccolta *Postcolonial Spaces(s)*¹⁴, che introduce per la prima volta una prospettiva intersezionale, aprendo così le questioni legate a fenomeni di esclusione a più categorie sociali. A seguito di queste indagini, studiose come Esra Ackan¹⁵ hanno poi contribuito al dibattito sulla decolonizzazione nell'architettura, evidenziando l'importanza di considerare le interazioni culturali e le implicazioni politiche nelle pratiche architettoniche globali¹⁶. Sempre nei primi anni del XXI secolo è stata pubblicata l'antologia *Colonial Modern. Aesthetics of the Past – Rebellions for the Future*¹⁷, che indaga il rapporto tra modernismo architettonico e colonialismo, collegando estetica, politiche di controllo, produzione spaziale e questioni identitarie, mentre di più recente stampa è la raccolta di saggi *Race and Modern Architecture. A Critical History from the Enlightenment to the Present*¹⁸, che esplora come il tema della “razza”, intesa come concezione della differenza umana che è stata in grado di stabilire gerarchie di potere e dominio tra

⁹ La disamina che segue non ha la pretesa di essere un elenco completo ed esauriente di tutte le ricerche accademiche nel campo disciplinare dell'architettura che hanno avuto come oggetto questioni legate ai *postcolonial studies*, ma si propone di delineare un quadro generale della cornice teorica pertinente al presente studio; non viene infatti menzionato, ad esempio, il filone di ricerca che, in anni recenti e in particolare in America Latina, riguarda il recupero delle tecniche indigene nella gestione di territori fragili e/o minacciati dai cambiamenti climatici e dalle attività umane.

¹⁰ KING A. D., *Colonial Urban Development. Culture, social power and environment*, Routledge, Londra (UK) 1976.

¹¹ Anthony D. King (1935-2022) è stato un sociologo, urbanista e docente universitario britannico.

¹² Sibel Bozdogan (1954) è storica, teorica dell'architettura moderna e docente universitaria di origini turche, specializzata sulle aree geografiche della Turchia e del Medio Oriente.

¹³ Vedi Bozdogan, 1999.

¹⁴ NALBANTOĞLU G.B., WONG C.T. (a cura di), *Postcolonial Space(s)*, Princeton Architectural Press, New York 1997.

¹⁵ Esra Ackan (Ankara, 1968), docente presso il Dipartimento di Architettura e direttrice dell'Institute for Comparative Modernities presso la Cornell University.

¹⁶ Vedi Ackan, 2014.

¹⁷ AVERMAETE T., KARAKAYALI S., VON OSTEN M. (a cura di), *Colonial Modern. Aesthetics of the Past – Rebellions for the Future*, Black Dog Publishing, Londra (UK) 2010.

¹⁸ CHENG I., DAVIS II C. L., WILSON M. O., *Race and Modern Architecture. A Critical History from the Enlightenment to the Present*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (USA) 2020.

l'Europa e l'Altro, sia stato un elemento fondativo del discorso architettonico moderno dall'Illuminismo europeo a oggi. Nel 2024 viene infine pubblicato il volume *Décoloniser l'architecture*¹⁹, scritto da Mathias Rollot²⁰, che tenta di ridisegnare i confini della disciplina esplorando come l'architettura, storicamente associata all'ordine e alle dimostrazioni di potere, possa essere trasformata in uno strumento di resistenza ai sistemi di dominio esistenti.

In aggiunta a produzioni puramente accademiche, il gruppo di ricerca artistica DAAR²¹, che nel 2023 ha vinto il Leone d'Oro per la miglior Partecipazione Nazionale alla 18ª Biennale di Venezia *The Laboratory of the future* a cura di Lesley Lokko, si colloca tra ricerche teoriche e pratiche artistiche in un campo disciplinare fluido che chiama in causa arte, architettura, pedagogia e politica. Negli ultimi due decenni, DAAR ha perseguito sia pratiche di intervento diretto in edifici e infrastrutture coloniali esistenti in diversi contesti, sia ricerche storiografiche e volte a esaminare criticamente come l'architettura si rapporta con il colonialismo, in particolare nel territorio palestinese.

Un approccio che potremmo definire affine per lo sguardo rivolto ai territori sottoposti a diverse forme di colonizzazione, è quello di Forensic Architecture²², un gruppo di ricerca interdisciplinare composto da architetti, giornalisti, avvocati e artisti che ha esplorato un nuovo campo accademico, quello della cosiddetta "architettura forense", teso alla produzione e alla presentazione di prove spaziali all'interno di contesti legali, politici e culturali per ricostruire episodi di violenza coloniale (e non solo) e violazioni dei diritti umani.

Il presente contributo non ha la pretesa di collocarsi tra lavori di tale levatura, ma intende, seguendo alcune tracce di queste riflessioni, inserirsi nel discorso relativo alla decolonizzazione dell'architettura. In particolare, si propone di affrontare come tali tematiche coinvolgano il museo, analizzando un numero circoscritto ma rappresentativo di casi studio, con l'obiettivo di osservare e registrare le tendenze emergenti nel panorama contemporaneo, traendone, come vedremo, delle riflessioni conclusive sul progetto museografico e di architettura. Se, da un lato, il dibattito sulla decolonizzazione del patrimonio culturale si sta facendo sempre più impellente (anche sotto forma di attivismo) e se è vero, dall'altro, che anche l'architettura nei suoi aspetti disciplinari e teorici sia direttamente coinvolta in tale dibattito, il museo, inteso come dispositivo spaziale rappresentativo della società occidentale²³ e, al tempo stesso, come "contenitore" di tale patrimonio, può configurarsi come un fertile campo di indagine ancora in parte inesplorato. Nello specifico e come si avrà modo

¹⁹ Vedi Rollot, 2024.

²⁰ Mathias Rollot è architetto, ricercatore e maître de conférences presso l'École nationale supérieure d'architecture di Grenoble.

²¹ DAAR è l'acronimo di Decolonizing Architecture Art Research. Il gruppo è composto da Sandi Hilal, visiting professor presso Lund University e Alessandro Petti, docente di Architecture and Social Justice presso il Royal Institute of Art in Stockholm; DAAR ha istituito un programma post-laurea presso il Royal Institute of Art di Stoccolma che comprende corsi sulla storia dell'architettura coloniale.

²² Forensic Architecture nasce a Goldsmith (University of London) nel 2010. Nel 2024, il Consiglio europeo della ricerca ha valutato l'architettura forense come "una svolta scientifica (definita come un'opera rivoluzionaria che ha portato a un cambiamento profondo dei paradigmi esistenti o a nuovi metodi che aprono un nuovo filone di ricerca)". Il direttore è Eyal Weizman (1970), architetto e docente di Spatial and Visual Cultures presso il medesimo ateneo.

²³ «L'idea di museo ha un ruolo centrale e di tale importanza nella definizione di cultura occidentale e nel modo di concepirla, che si tende a dimenticare come questo concetto sia, non soltanto relativamente nuovo, ma anche complesso e fragile». (Schubert 2004, p. 17)

di approfondire, questa tesi di dottorato si prefigge di indagare le relazioni che si instaurano tra il progetto di museografia e il patrimonio culturale esposto e come lo spazio museografico, attraverso queste relazioni, possa generare diversi livelli di significato dati dalla specifica percezione che lo spazio museale innesca nel visitatore.

Un'ultima riflessione riguarda, infine, l'inevitabile scollamento tra gli studi accademici e la pratica museale, tema, questo, effettivamente riscontrabile nel concreto e già individuato da Giovanni Pinna²⁴, che, nell'ultimo dei suoi saggi, descrive la museologia accademica come, di fatto, inapplicabile:

Si tratta di una museologia sostanzialmente autoriflessiva, che idealizza l'istituzione museale, produce allettanti teorie di difficile realizzazione che mal si adattano all'azione dei musei che agiscono sul terreno e sono condizionati dalla comunità o dai poteri che li hanno creati. [...] la museologia accademica, teorica, incide debolmente sulla gestione, sull'organizzazione e sulla produzione culturale dei musei. (Pinna 2024, p. 9)

Naturalmente, questa tesi non si occupa di museologia nel suo significato più ampio, intesa come indagine estesa sul museo come istituzione in un determinato contesto sociale²⁵, ma si concentra sugli aspetti più concreti della pratica museale, approfondendo, come già sottolineato, le questioni museografiche²⁶, ovvero l'architettura dei musei, gli apparati espografici e il rapporto di questi con il visitatore. Lungi dal proporsi come un manuale operativo o un repertorio di strategie progettuali per la realizzazione di mostre e musei, la presente ricerca intende aprire uno spazio di riflessione critica sulla progettazione architettonica e museografica, collocandola all'interno del più ampio dibattito contemporaneo relativo ai processi di decolonizzazione del museo occidentale. A tal fine, l'indagine prende in esame progetti realizzati, privilegiando dunque l'analisi di applicazioni concrete come terreno di verifica e di interrogazione delle categorie teoriche in gioco.: «The question is, how do we ascertain whether the ergonomic engineering of the human body in the parkour of the museum's architecture, actually affects the scope and scale of hermeneutic unfolding?»²⁷.

La scelta di non indirizzare la ricerca verso un esito applicativo deriva da due fattori principali: il primo, di natura disciplinare, riguarda l'impossibilità nel fornire soluzioni progettuali che risulterebbero come minimo incongrue in quanto aprioristiche rispetto ad eventuali casi concreti; il secondo è invece legato al complesso rapporto tra museo e potere. Sarebbe ingenuo considerare l'architettura museale come un ambito completamente avulso dalle dinamiche politiche, come si avrà modo di approfondire nel corso della trattazione, e altrettanto semplicistico immaginare l'architetto come una figura dotata di totale libertà d'azione. Tale libertà, al contrario, è

²⁴ Giovanni Pinna (Torino, 1939) è un paleontologo e museologo italiano. Ha collaborato con grandi musei internazionali e ha fondato l'International Committee for Historic House Museum. Dirige la rivista italiana *Nuova museologia*.

²⁵ Per la definizione di "museologia" vedi Desvallées e Mairesse, 2016, pp. 67-70.

²⁶ «La museografia si distingue dalla scenografia intesa come l'insieme delle tecniche di allestimento di uno spazio, così come è differente dall'architettura di interni. Certamente la scenografia e l'architettura sono parte della museografia, cosa che avvicina il museo ad altri metodi di visualizzazione, ma prende in considerazione anche altri elementi, come il pubblico, la comprensione del messaggio e la conservazione del patrimonio». (Desvallées e Mairesse, 2016, p. 67)

²⁷ «La domanda è, come stabilire se l'ingegneria ergonomica del corpo umano, inscritta nel *parkour* dell'architettura museale, incida effettivamente sull'ampiezza e sulla portata del dispiegamento ermeneutico?» (Deliss in Hæckel 2020, p. 61)

prerogativa – o perlomeno dovrebbe esserlo – della ricerca accademica, il cui obiettivo, in questo caso, è quello di sollevare interrogativi e stimolare riflessioni critiche. In definitiva, la complessità delle relazioni tra architettura museale, potere e istanze decoloniali richiede un approccio critico e non prescrittivo, capace di accogliere la pluralità dei contesti e delle prospettive. L'obiettivo della tesi, dunque, è quello di interrogare le modalità con cui il museo, attraverso il progetto architettonico e museografico, può farsi spazio di trasformazione e negoziazione culturale.

GLOSSARIO

Ma cosa vorrebbe dire effettivamente “decolonizzare” l'architettura? Tra i lavori menzionati, emergono diversi approcci, da una rilettura critica della storia dell'architettura, alla ridefinizione della disciplina fino a forme di ricerca sperimentali e multidisciplinari²⁸.

Leggendo la definizione del vocabolario Treccani, la decolonizzazione è un processo che riguarda la «dissoluzione dell'assetto coloniale» imposto a un Paese da una potenza coloniale²⁹. Tale processo riguarderebbe dunque, in parole povere, il colonizzato e non il colonizzatore.

In un saggio³⁰ scritto una ventina d'anni fa, il filosofo Nicola Emery³¹ parla di «decolonizzazione dello spazio» in riferimento alla crisi climatica, che già ai tempi si prospettava rovinosa, indicando come «aporetica» l'idea di uno sviluppo di uso illimitato delle risorse; per Emery, infatti, la scala dello sviluppo dello spazio abitativo contemporaneo si rivela problematica in quanto l'architettura è intesa come colonizzatrice dell'ecosistema, sviluppandosi proporzionalmente al massimo sfruttamento delle risorse. Il filosofo teorizza dunque, come via d'uscita dall'aporia, un «*capovolgimento sul piano dei valori*³²»:

Ma questa svolta sul piano dei valori dovrebbe realizzarsi necessariamente anche sul piano delle configurazioni spaziali.

²⁸ All'interno di questo dibattito si colloca anche un filone di studi che, nei Paesi segnati dall'esperienza coloniale, analizza il recupero e la valorizzazione dei saperi e delle tecniche tradizionali delle popolazioni indigene, sia nella gestione e tutela del territorio, sia nei metodi costruttivi orientati alla mitigazione e all'adattamento ai cambiamenti climatici. Un esempio significativo è costituito dai *Traditional Ecological Knowledge* (TEK), vale a dire l'insieme di conoscenze, pratiche e valori sviluppati dalle comunità indigene attraverso una prolungata interazione con i propri ecosistemi. Il concetto di TEK, pur non privo di tensioni interpretative, è stato formalizzato negli Stati Uniti, in ambito antropologico e di gestione delle risorse naturali, tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, per poi diffondersi progressivamente in altri campi disciplinari, dall'ecologia alla conservazione della biodiversità e alle politiche di adattamento climatico.

²⁹ «decolonizzaziõne s. f. [der. di colònia, con il pref. de-, sul modello del fr. *décolonisation*]. – Il fenomeno storico della dissoluzione dell'assetto coloniale imposto alla quasi totalità dell'Africa, a buona parte dell'Asia e a territori delle Americhe. Con riferimento a singoli paesi, indica sia il processo inverso a quello della colonizzazione, attraverso il quale un territorio sottoposto a regime coloniale acquista l'indipendenza politica, sia il processo con cui uno stato ex-coloniale, che abbia ottenuto l'indipendenza politica, tende a raggiungere un'autonomia più completa sottraendosi a ingerenze economiche e tecnologiche da parte del paese ex-colonizzatore». (<https://www.treccani.it/vocabolario/decolonizzazione/?search=decoloni%C5%BC%C5%BCazi%C3%B3ne%2F>)

³⁰ Vedi Emery, 2007.

³¹ Nicola Emery (Lugano, 1958), è filosofo, saggista e docente di filosofia ed estetica presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio.

³² In corsivo nel testo originale.

In altri termini, l'habitat, lo spazio di vita dell'uomo, non dovrebbe più essere disegnato dalle esigenze proprie di una fase di *colonizzazione*, rivelatasi appunto fatalmente aporetica. [...] *Si tratta di disegnare il territorio nel suo necessario transitare in direzione di una fase di climax, una situazione di riduzione dell'impatto entropico.* (Emery 2007, pp. 177-178)

Anche in questo caso, dunque, seppur riferito alle questioni legate all'impatto ambientale, è lo stesso spazio colonizzato a doversi decolonizzare attraverso un processo di ribaltamento valoriale. Potremmo quindi applicare questo approccio al museo di cui intendiamo indagare? Non è certo del suo impatto ambientale di cui vogliamo discutere, bensì, come si vedrà poi nello specifico, del suo impianto valoriale, espresso dai linguaggi dell'architettura e dalle modalità di esposizione degli oggetti, e che, avendo "colonizzato" gli spazi museali, sembra esigere questo necessario «capovolgimento», che potremmo ricollegare, come vedremo, al già citato «disordine assoluto». Da qui in avanti, con il termine "decolonizzazione" intenderemo, dunque, il tentativo di un cambiamento radicale dei presupposti culturali che hanno caratterizzato le narrazioni implicite ed esplicite, gli immaginari e i mondi figurativi costruiti dal museo occidentale, ovvero «lo smantellamento delle strutture di potere e organizzazione della conoscenza affermatesi in età coloniale e tuttora sottese alle gerarchie di razza, di genere e di collocazione geopolitica»³³.

In questa introduzione sono stati menzionati molti studi teorici e alcune pratiche sperimentali; l'architettura però, com'è noto, non è fatta (solo) di parole ma, come sappiamo, essenzialmente di progetti. Mentre le ricerche accademiche si susseguono, infatti, la pratica progettuale degli architetti sembrerebbe in ritardo su come reinterpretare i temi legati alla decolonizzazione, nonostante i tentativi, ad esempio, della 18ª Biennale di Venezia curata da Leslie Lokko, in cui le questioni connesse alla decolonizzazione e alla decarbonizzazione sono stati al centro della mostra³⁴. Riflettendo su questi due aspetti, inevitabilmente interconnessi tra loro, possiamo facilmente sostenere come, nonostante l'architettura e il ciclo di produzione edilizia contribuiscano in maniera significativa agli effetti innescati dalla crisi climatica, le pratiche per ridurre l'impatto ambientale delle costruzioni siano oggi comunemente adottate – con diversi gradi di efficacia e di efficienza – tanto nei processi progettuali quanto negli ordinamenti legislativi dei paesi occidentali; non possiamo, tuttavia, affermare altrettanto per i temi in oggetto di questa tesi, probabilmente a causa di priorità legate a emergenze più concrete e immediate.

In un famoso testo pubblicato su Domus il 13 ottobre 2020³⁵, Jacques Herzog, *guest editor* della rivista in quell'anno, rispondendo a una lettera ricevuta da David Chipperfield, evidenziava le implicazioni sociali, e le conseguenti difficoltà materiali, dell'esercizio della professione di fronte alle criticità del presente:

Caro David,

mi chiedi cosa dovremmo fare noi architetti riguardo alla catastrofe ambientale che indubbiamente è ormai prossima. Alle disuguaglianze sociali. Alla povertà. All'esaurimento delle risorse di questo pianeta. Riguardo alla pandemia, che

³³ Marini Clarelli 2014, p. 37.

³⁴ Cfr. Lokko 2023. Vedi par. 1.4.2. *Zeitgeist: Biennali e mostre temporanee*.

³⁵ <https://www.domusweb.it/it/architettura/2020/10/13/jacques-herzog-lettera-da-basilea.html>

ci ha posti in una condizione quasi surreale, difficile da descrivere. Quando tutto ciò è gestito da leader politici, il cui cinismo e le cui azioni insensate farebbero impallidire i fratelli Marx.

Caro David, la risposta è: niente.

Sai indicare un momento della storia dell'architettura in cui un architetto abbia contribuito alle questioni fondamentali della società? Gli architetti hanno sempre tenuto compagnia ai potenti del mondo. Hanno costruito palazzi, templi, stadi, intere città. La maggior parte, assecondando lo spirito dei tempi e raramente come espressione di progresso e cambiamento.

Leggendo queste parole, sembrerebbe che per gli architetti non ci sia spazio di azione: se un'archistar³⁶ come Herzog manifesta una tale difficoltà nell'assimilazione di queste tematiche, possiamo solo immaginare l'entità degli impedimenti per qualsiasi altra o altro progettista. Tuttavia, è lo stesso Herzog, nello stesso testo, a parlare di un «contributo tangibile», seppur limitato: i singoli progetti, secondo l'architetto svizzero possono effettivamente influenzare «la politica reale». Lo spazio di azione è, dunque, seppur limitato dalle contingenze, quello del progetto: «Tutto ciò che ci resta è l'architettura stessa. Almeno questo, perché richiede un'azione fisica»³⁷.

Nonostante il carattere intrinsecamente intersezionale e multidisciplinare delle questioni legate ai temi decoloniali, in cui, come abbiamo visto, si intrecciano disuguaglianze sociali, problemi ambientali e questioni di genere, questa tesi di dottorato, pur non trascurando le più ampie implicazioni del dibattito, è circoscritta all'interno del proprio campo disciplinare, quello dell'architettura, e si concentra proprio sui progetti di musei intesi, come vedremo, come strumenti di narrazione o di contro-narrazione. Va comunque sottolineato che lo spazio del museo, proprio perché aperto al pubblico e attraversato da diverse soggettività, si configura come quello che potremmo definire uno “spazio intersezionale”, inteso come un luogo, come si avrà modo di approfondire, dove si sovrappongono e si intrecciano differenti gradi di criticità e di conflittualità e differenti sistemi di significato e di potere. Per spazio intersezionale si intende, dunque, un luogo non monodimensionale, in cui si relazionano la produzione estetica e quella culturale, la memoria collettiva e quella individuale, le politiche identitarie e quelle istituzionali, le logiche economiche e quelle simboliche. Dal punto di vista puramente spaziale e architettonico, lo spazio intersezionale del museo è il luogo fisico in cui diversi corpi si muovono, si incontrano, si riconoscono o riscontrano diversi gradi di esclusione:

La domanda di giustizia sociale passa dai musei e chiede loro di dismettere la postura elitaria che ne è stata la cifra. [...] In che modo questo sciame intersezionale di istanze politiche sta trasformando gli spazi fisici, e prima ancora quelli concettuali, del museo? (Cimoli in Irace 2024, p. 97)

Un'ultima precisazione riguarda la terminologia adottata. Perché parliamo di “decolonizzazione” invece di utilizzare termini come, ad esempio, “questioni postcoloniali”? Come abbiamo visto, per decolonizzazione si

³⁶ Cfr. Lo Ricco, Micheli 2003, p. 8.

³⁷ *Ibidem*.

intende un sovvertimento di un dato sistema di principi imposti da un agente esterno; per parlare di postcolonialismo, invece, dovremmo intendere l'idea di un "dopo". Ma l'idea di un processo temporalmente terminato risulta quanto mai estranea agli avvenimenti e ai movimenti di protesta che stanno avendo luogo nel mondo. Non ci addentreremo in questa sede, per ovvi limiti disciplinari, nell'analizzare le forme di neocolonialismo economico e politico, ma è comunemente noto come queste dinamiche plasmino ancora oggi i rapporti internazionali: un esempio paradigmatico sono i drammatici fenomeni migratori verso l'Europa, di cui tutti conosciamo l'entità e la gravità, e che si inseriscono a pieno titolo in questo complesso quadro. Il colonialismo, che dunque prende varie forme (culturale, economica, sociale, ambientale...) è un fenomeno che non si è affatto concluso con lo sfaldamento degli imperi coloniali europei nella seconda metà del Novecento:

Quando parliamo di società postcoloniali, non stiamo parlando di società in cui il colonialismo semplicemente è finito. Non possiamo intendere il post- in senso temporale, come "successivo a", dopo la conclusione del periodo storico noto come colonialismo, semplicemente per il fatto che il colonialismo è un passato che non passa. Cambia forme e modalità di espressione, cambia linguaggi e luoghi di azione, ma la sua potenza non si è ancora esaurita. [...] Piuttosto quel post- nella mia immaginazione evoca il concetto di "postumo", a rimarcare quanto il colonialismo storico sia in qualche modo sopravvissuto alla sua stessa morte, lasciando una pesante eredità e nuove forme di colonialità non solo sul piano economico e politico, ma anche culturale – una colonialità "mutante", per così dire, che acquisisce diverse forme e si incarna in diversi dispositivi e linguaggi, a seconda dell'epoca in cui si esprime, ma che rimane un tratto fondante della nostra cultura di appartenenza. (Grechi 2021, pp. 21-22)

STRUTTURA E METODOLOGIA

Questa tesi di dottorato si articola in quattro capitoli.

Il primo capitolo *Stati di incertezza. Il museo in bilico* si propone di delineare un quadro introduttivo su che cosa sia un museo e su che cosa rappresenti nella società occidentale, soprattutto dal punto di vista dell'architettura. All'inizio del capitolo viene circoscritto il campo della ricerca ad una specifica, ma significativa, tipologia di museo, quella dei musei etnografici o antropologici, oggi più comunemente definiti come musei "delle culture" o "delle civiltà". Dopo un breve riepilogo storico critico, questa parte della tesi indaga gli aspetti che hanno portato a quella che si potrebbe delineare come l'attuale "crisi" istituzionale del museo occidentale, oltre ad analizzare i possibili motivi per i quali le pratiche di decolonizzazione dello spazio e del patrimonio si configurino come necessarie nel contesto contemporaneo.

La seconda parte si intitola *Costruire una storia*. Dopo una prima introduzione su come la percezione dello spazio museale possa costituire veicolo di significati e su come alcune visioni sociali e politiche abbiano plasmato le relazioni tra l'Occidente e l'Altro, questo capitolo si serve di un metodo analitico-comparativo che prende in esame due casi studio indicativi, con l'obiettivo di comprendere le modalità attraverso le quali l'architettura del museo e la museografia possano costruire una narrazione orientata su specifici impianti valoriali. Per quanto riguarda la scelta dei casi studio, questo capitolo prende in esame due musei, uno in un paese colonizzatore ovvero il Musée du quai Branly – Jacques Chirac di Parigi, mentre l'altro in un paese che ha subito il colonialismo, ossia il

Museo Nacional de Antropología di Città del Messico. Sono inoltre specificate all'inizio del capitolo le motivazioni con cui è stata operata la selezione dei casi proposti. I casi studio del secondo capitolo sono affiancati da tavole grafiche (una per ogni museo), composte da giustapposizioni di diversi tipi di immagini, con un duplice obiettivo: provare a restituire un immaginario legato al museo e analizzare i processi associativi innescati nel visitatore dal progetto architettonico e museografico.

Il terzo capitolo, *Il travaglio della decostruzione*, parte da una breve indagine sui più recenti tentativi di decostruire l'impianto valoriale del museo sulla base delle istanze decoloniali, attraverso la riorganizzazione della collezione permanente e la rimodellazione dello spazio architettonico. Tuttavia, sebbene queste prove di decolonizzazione, rappresentate dall'Africa Museum di Tervuren e dal MUCIV di Roma, si collochino a pieno titolo all'interno del dibattito, risulteranno evidenti, come si vedrà, conflittualità spaziali irrisolte. A seguito di questa introduzione verranno quindi presi in analisi due casi studio che si collocano al di fuori del dibattito stesso ma che, nonostante questa specificità, individuano possibili modalità e strategie: il Museo Anahuacalli di Città del Messico e i Musei Civici di Reggio Emilia. A differenza di quanto fatto nel secondo capitolo, i casi del terzo non sono accompagnati da tavole grafiche. La molteplicità e la polifonia delle associazioni visive che questi musei attivano rendono il metodo comparativo-per-immagini inadeguato a questo contesto: anziché intercettare una memoria collettiva, esso tenderebbe inevitabilmente a sovrapporre ad essa l'immaginario soggettivo dell'autrice, compromettendo la tenuta analitica dello strumento.

L'obiettivo principale dell'ultima parte della tesi, *Verso un «programma di disordine assoluto»*, consiste, infine, nel sintetizzare e integrare le riflessioni sviluppate nei capitoli precedenti, offrendo una visione d'insieme coerente. Questa sezione intende infine delineare possibili direzioni future per il dibattito, nel tentativo di aprire eventuali nuovi spunti di analisi e approfondimento critico.

L'indagine si fonda su un approccio di tipo qualitativo, che combina l'analisi bibliografica e documentaria con l'osservazione diretta. Il criterio principale con cui sono stati scelti tutti i casi studio è la loro rilevanza dal punto di vista architettonico e museografico. Tutti i musei discussi come casi di studio sono stati visitati personalmente dall'autrice, al fine di verificare *in situ* le caratteristiche spaziali, allestitive e narrative delle esposizioni. Si è scelto di concentrare l'analisi principalmente sui musei dell'Europa occidentale (fatta eccezione per i casi messicani) per diverse ragioni. In primo luogo, tale area geografica rappresenta, come si avrà modo di approfondire, il luogo di origine del museo nella sua concezione moderna. In secondo luogo, si è ritenuto metodologicamente più appropriato studiare un sistema culturale e istituzionale che l'autrice, come già anticipato nella *Premessa*, può analizzare dall'interno. Inoltre, i musei etnografici dell'Europa occidentale riflettono in modo significativo le dinamiche del colonialismo estrattivista sviluppatesi tra Ottocento e Novecento, offrendo così un importante campo di indagine per comprendere l'interazione tra pratiche museali e storia coloniale³⁸.

³⁸ «Da tempo i musei “occidentali”, e in particolare quelli etnografici considerati come “contact zones”, ovvero spazi di incontro per eccellenza, si trovano al centro di una discussione riguardo le modalità di acquisizione ed esposizione delle collezioni. È stato notato come molte di esse siano risultato di violenze e vere e proprie “rapine” ai danni degli abitanti delle ex colonie, dei loro governi e, più in generale, delle comunità “indigene”». (Falcucci 2005, p. 10)

Infine, si è deciso di escludere i musei statunitensi, che pure potrebbero rientrare nella categoria d'analisi, in quanto prevalentemente gestiti da enti privati e spesso organizzati come vere e proprie aziende; tale struttura gestionale introduce variabili che potrebbero influenzare in diverse modalità i programmi curatoriali.

La complessità oggi è il grande tema: oggi chi semplifica fa un pessimo affare [...]. È come la Natura, e non si può semplificare la Natura: se la si semplifica, si deve perdere la biodiversità.¹

Italo Rota

1. STATI DI INCERTEZZA: IL MUSEO IN BILICO

1.1. FORME E FIGURE DEL MUSEO OCCIDENTALE

1.1.1. *Che cos'è un museo?*

L'etimologia del termine «museo» deriva dal *Mouseion*, luogo di culto consacrato alle Muse, fondato da Tolomeo I Soter intorno al 280 a.C. presso la Biblioteca di Alessandria d'Egitto. Il *Mouseion* accoglieva una comunità di studiosi che, in stretta collaborazione con la Biblioteca, si dedicavano allo studio critico dei testi e alla loro traduzione in greco. Non disponiamo di testimonianze sufficienti per affermare con certezza che esso ospitasse anche proto-collezioni di carattere botanico o zoologico; ciò che, invece, è certo è che il *Mouseion* divenne il principale centro culturale e scientifico del mondo ellenistico.

A partire dal XVII secolo, il termine venne utilizzato in Europa per indicare genericamente dei luoghi dove venivano conservate collezioni d'arte o reperti archeologici, fino ad assumere il significato che attualmente gli attribuiamo. Tuttavia, se oggi chiedessimo a più persone di definire cosa sia un museo, difficilmente otterremmo una sola risposta. Negli ultimi decenni, infatti, il ruolo sociale del museo, soprattutto in Occidente, si è evoluto e ha gradualmente superato la funzione di semplice “contenitore” di oggetti; oggi un museo può accogliere diversi usi, assumere diverse forme, promuovere diversi tipi di esperienze: «E non mancano molte altre possibili definizioni del nuovo museo: spazio relazionale, spazio dell'iperconsumo, accumulatore tipologico, recinto, monumento, logo... Insomma, una chimera»².

In effetti, demarcare con precisione l'identità dei musei non è una questione di facile risoluzione, neanche per gli addetti ai lavori; com'è noto, la lunga e controversa discussione all'interno dell'ICOM³ sulla definizione di museo ha acceso, negli ultimi anni, un dibattito a scala internazionale. L'episodio più eclatante si è verificato in occasione dell'Assemblea Straordinaria dell'ICOM tenutasi a Kyoto nel 2019, durante la quale venne avanzata una proposta di definizione il cui obiettivo era tenere in considerazione i temi legati all'inclusività e alla giustizia sociale:

¹ ROTA I. (a cura di), *Io sono museo. The museum is an extension of the brain*, catalogo dei Musei Civici di Reggio Emilia a cura di Italo Rota, Forma Edizioni, Firenze 2021.

² Pezzini 2011, p.3.

³ L'ICOM (*International Council of Museums*), nata nel 1946 e associata all'UNESCO, è la più importante organizzazione internazionale non governativa che rappresenta i musei e i suoi professionisti, cfr. Pinna 2025.

«Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures»⁴. Tali parole innescarono un vero e proprio terremoto istituzionale, con tanto di dimissioni a catena ai vertici dell'ente e rinvio delle votazioni; ad opporsi alla nuova formula furono soprattutto i rappresentanti, non a caso, dei Paesi europei, tra cui Francia, Italia, Spagna e Germania, che ritennero la definizione inadeguata e «troppo ideologica»⁵.

La proposta [...] cercava di allineare il ruolo del museo al contesto geopolitico del XXI secolo, caratterizzato dalla crisi ambientale e dalle crescenti disuguaglianze economiche e sociali. Riconoscendo la necessità di fare riferimento non più alla sola tradizione scientifica occidentale, ma a una pluralità di visioni e di sistemi di conoscenza, la nuova definizione richiama la priorità del processo di decolonizzazione e allargava lo sguardo a concezioni derivate da tradizioni indigene [...]. (Guermandi 2021, p. 167)

La discussione venne dunque riavviata nell'Assemblea di Praga nel 2022, durante la quale si arrivò ad una nuova definizione impostata su orientamenti decisamente più conservatori: «A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage»⁶.

Ci sarebbero vari aspetti da analizzare sulle profonde differenze tra queste due brevi frasi; infatti, se la definizione di Kyoto individuava il museo come un'arena per il dialogo «polifonico» (e quindi interculturale), accogliendo nuovi usi degli spazi museali, la formula definitiva, al contrario, pone l'accento sulla funzione primigenia del museo, ovvero quella di contenere e conservare al suo interno il «patrimonio materiale e immateriale» dell'umanità. Inoltre, mentre nella prima proposta si sottolineava l'importanza del dibattito critico sul passato e sul futuro (termini, peraltro, declinati al plurale), la «permanenza» dell'istituzione pone il museo

⁴ Si riporta di seguito la definizione completa: «Museums are democratizing, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing» [«I musei sono spazi di democrazia, inclusivi e polifonici che promuovono un dialogo critico sul passato e sul futuro. Riconoscendo e affrontando i conflitti e le sfide del presente, essi custodiscono manufatti ed esemplari per la società, salvaguardano memorie diverse per le generazioni future e garantiscono pari diritti e pari accesso al patrimonio a tutte le persone. I musei non hanno scopo di lucro. Sono partecipativi e trasparenti, e lavorano in attiva collaborazione con e per diverse comunità per raccogliere, preservare, ricercare, interpretare, esporre e accrescere la comprensione del mondo, con l'obiettivo di contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'uguaglianza globale e al benessere planetario»]. Cfr. anche Guermandi 2021, pp. 166-168.

⁵ Cfr. <https://www.finestresullarte.info/musei/rinviata-decisione-sulla-nuova-definizione-di-museo>

⁶ Di seguito il testo completo: «A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing». Fonte: <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition> [Traduzione ufficiale: «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». Fonte: <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/>]

Agreeing on the importance of museums



Defining what a museum is



@freeze_magazine, Instagram.

stesso in una condizione, per così dire, di immutabile fissità. Ma, com'è evidente, l'aspetto più paradigmatico della dicitura adottata a Praga è l'eliminazione della parola «*spaces*»: secondo l'ICOM, dunque, i musei, ancor prima di essere luoghi fisici, sono in primo luogo «istituzioni» astratte definite da ordinamenti e apparati legislativi ben precisi.

Naturalmente, per un architetto, il museo è, prima di ogni cosa, uno *spazio*. Uno spazio che, a causa della presenza delle collezioni, è generalmente chiuso e introverso, un luogo per contenere ed esporre oggetti che, attraverso il progetto curatoriale e museografico, assumono dei significati talvolta al di là dei presupposti per i quali sono stati prodotti. Ma è anche, com'è evidente e come si avrà modo di approfondire, un luogo ad altissimo grado di rappresentatività, la raffigurazione plastica di un sistema valoriale espresso da una determinata società e comunicato attraverso le forme e i linguaggi dell'architettura, un enorme *specchio* all'interno del quale il visitatore trova riflessa la propria immagine.

1.1.1.1. *Guardarsi allo specchio*

La metafora del museo come specchio della società non è certamente nuova. Già all'inizio degli anni Trenta del secolo scorso, Georges Bataille⁷, in quello specifico clima culturale rappresentato da Parigi tra le due guerre⁸, scriveva così sulle pagine della celebre rivista *Documents*⁹:

Lo sviluppo dei musei ha chiaramente superato le speranze anche più ottimistiche dei fondatori. Non solo l'insieme dei musei del mondo rappresenta oggi un colossale accumulo di ricchezze, ma soprattutto l'insieme dei visitatori dei musei del mondo rappresenta senza alcun dubbio il più grandioso spettacolo di un'umanità liberata dalle preoccupazioni materiali e votata alla contemplazione. Bisogna tener conto del fatto che le sale e gli oggetti d'arte non sono che un contenente il cui contenuto è formato dai visitatori [...]. Il museo è lo specchio colossale nel quale l'uomo si contempla finalmente sotto tutte le facce, si trova letteralmente ammirevole e si abbandona all'estasi espressa in tutte le riviste d'arte. (Bataille in Grechi 2021, pp. 44-45).

Per Bataille, dunque, il museo (che fa tutt'uno con gli oggetti esposti, dai quali non può essere scisso) è un luogo in cui la «contemplazione» delle opere e di ciò che rappresentano viene ancora prima dell'esposizione delle opere stesse: si tratta di uno spazio concepito più per l'uomo che per gli oggetti, un palcoscenico, dunque, su cui va in scena la rappresentazione delle dinamiche sociali e soprattutto, come si vedrà, dei rapporti di potere¹⁰.

⁷ Georges Albert Maurice Victor Bataille (1897 - 1962) è stato uno scrittore, antropologo e filosofo francese.

⁸ Vedi par. 2.2.2. *Parigi tra le due guerre: "objets en question"*.

⁹ *Documents* è stata una rivista sperimentale di studi e immagini, punto di incontro fra antropologia, arte e letteratura, pubblicata fra il 1929 e il 1930, fondata dal filosofo francese Georges Bataille con Carl Einstein e Georges Henri Rivière (fondatore del Musée national des arts et traditions populaires di Parigi, le cui collezioni si trovano oggi al MUCEM di Marsiglia).

¹⁰ Cfr. Grechi 2021, Pinna 2025.

Questa attitudine simbolica del museo ha fatto sì che la storia dell'architettura occidentale, a partire dall'Ottocento, sia, effettivamente, costellata di episodi museali eclatanti che hanno nel tempo, per così dire, "attestato" lo *Zeitgeist* delle diverse fasi storiche.

Oltre che un catalogo di architetture epocali, la storia del museo moderno, da Schinkel in poi, è uno *specchio fedele*¹¹ del massimo livello di relazione possibile tra l'architettura e la società che la produce, luogo di produzione di sistemi spaziali simbolici e rappresentativi, nodi monumentali intorno ai quali era spesso organizzata la sequenza stessa degli spazi urbani. (Ciorra, Suma 2008, p. 43)

Naturalmente, oltre all'intento puramente rappresentativo, non si può non registrare un proposito di autocelebrazione: dai musei che nel XIX secolo hanno contribuito materialmente ai processi di costruzione ideologica delle nazioni europee, fino ai grandi distretti museali che oggi si diffondono nei Paesi emergenti non occidentali (spesso come espressione di governi autoritari), i musei hanno costituito, e costituiscono tutt'oggi, come si vedrà, edifici di importanza cruciale dal punto di vista politico e geopolitico, con le grandi istituzioni culturali come strumento di canalizzazione dei flussi del turismo di massa.

Quello che oggi chiamiamo comunemente museo, com'è noto, è un'invenzione occidentale, figlia del pensiero enciclopedico sette-ottocentesco e dell'evoluzione del collezionismo privato umanistico e rinascimentale, storicamente espressione dei ceti e delle classi dominanti. La crisi della cultura occidentale, segnata dal declino del suo primato simbolico e dall'emergere di prospettive postcoloniali e globali, mette in discussione le fondamenta stesse dell'istituzione museale: la sua pretesa universalità, i criteri di selezione e gerarchia delle opere, il rapporto asimmetrico con le culture "altre".

Museums, like all civic institutions, reflect the times in which they exist, and we live in contested times. Today, museums are political battlegrounds: they are sites of cultural wars, urban and development agendas, environmental protests, geopolitical agreements, labour force organising, the laundering of reputations, the productions of social meaning and, occasionally, the collecting research and display of art and other cultural artefacts. [...] The future of the major cultural institution is uncertain. What is the architecture of institutional uncertainty?¹² (Kafka 2023, p.7)

Lo «specchio colossale» inizia, dunque, a restituirci un'immagine, per così dire, "distorta"¹³, in cui le deformazioni legate ai mutamenti valoriali e all'introduzione di nuove epistemologie diventano sempre più

¹¹ Corsivo dell'autrice citante.

¹² «I musei, come tutte le istituzioni civiche, riflettono i tempi in cui esistono, e noi viviamo in tempi di contestazione. Oggi i musei sono campi di battaglia politici: sono luoghi di guerre culturali, di programmi urbani e di sviluppo, di proteste ambientali, di accordi geopolitici, di organizzazione sindacale, di riciclaggio di reputazioni, di produzione di significato sociale e, occasionalmente, di raccolta, ricerca ed esposizione di opere d'arte e altri manufatti culturali. [...] Il futuro della principale istituzione culturale è incerto. Qual è l'architettura dell'incertezza istituzionale?»

¹³ «[...] the Eurocentric perspective of knowledge operates like a mirror that distorts what it reflects. This is to say, the image we find in that mirror is not entirely an illusion». [«(...) la prospettiva eurocentrica della conoscenza opera come uno specchio che distorce ciò che riflette. Vale a dire, l'immagine che troviamo in quello specchio non è del tutto un'illusione»]. (Quijano in Falcucci 2025, p. 9)

evidenti, sproporzionate, disturbanti; il museo contemporaneo sembra, quindi, assumere le sembianze di un imponente *specchio deformante*, una grande superficie alterata che riflette la nostra immagine, enfatizzandone criticità e nodi non risolti: un mutamento radicale le cui inevitabili ricadute spaziali e architettoniche sono l'oggetto di questa indagine.

I musei, al contempo vetrine e specchi delle nostre società secolarizzate e plasmate da rivoluzioni di ogni tipo (politiche, industriali, sociali, delle mentalità), attraverso gli oggetti che espongono e i loro allestimenti ne esprimono le curiosità, i saperi, i gusti e le passioni; ne esprimono anche le nuove credenze collettive [...]. I musei sono, in poche parole, istituzioni emblematiche di quella che possiamo chiamare la modernizzazione del mondo, che ha coinciso in parte con la sua occidentalizzazione, e anche delle resistenze che incontra. Sotto questo aspetto il museo è un fenomeno mondiale [...]. (Pomian 2021, p. XVI vol. I)

1.1.1.2. *Soglia: il museo come «semiosfera»*

«Hai mai sognato di entrare in un quadro? Ora puoi farlo con questa mostra che dal 2017 ha avuto più di 5.000.000 di visitatori!»¹⁴. Con queste parole, uno dei siti internet che promuovono la vendita di un'esperienza immersiva “a tema Van Gogh”, ci invita ad «unirci alla lista d'attesa» per l'acquisto dei biglietti. Negli ultimi anni, in effetti, nuove forme di fruizione culturale hanno interessato i musei e gli spazi espositivi; il progressivo sviluppo delle tecnologie legate alle realtà virtuali e immersive, la diffusione degli NFT¹⁵ nel mercato dell'arte, la distanza fisica tra visitatore e museo imposta dalla pandemia da Covid-19 (e il conseguente dibattito intorno alla digitalizzazione del patrimonio culturale) hanno contribuito a sviluppare riflessioni intorno alla presunta “smaterializzazione” dell'oggetto d'arte e, di conseguenza, dello spazio fisico del museo.

Molti segnali, infatti, ci dicono che la strada dell'ipermuseo è giunta al traguardo e che la scena attuale si caratterizza per un ulteriore spostamento di frontiera, dall'eccesso di architettura alla sua quasi scomparsa. Da una parte, dunque, la disseminazione e proliferazione del dispositivo museale, dall'altra l'annuncio della sua dissoluzione come luogo fisico e la sua ricreazione nel “metaverso” e nell'artefatto digitale. (Irace 2024, p. 20)

Parallelamente, con l'affermarsi di esperienze museali di natura sempre più “spettacolare”, spesso realizzate anche in assenza delle opere originali, nuovi paradigmi spaziali ed espositivi si sono affacciati sul

¹⁴ Cfr. <https://vangoghexpo.com/rome/> [visitato il 06/10/2025].

¹⁵ Gli NFT (*Non-Fungible Token*, ovvero “gettone non intercambiabile”) sono una forma di certificazione digitale basata sulla tecnologia *blockchain* che serve a garantire unicità, autenticità e proprietà di un'opera (o di una sua versione digitale). Quando un artista “lega” un'opera d'arte a un NFT, sta creando una versione digitale unica (o un certificato digitale) che può rappresentare diverse cose: un'opera d'arte nativa digitale (creata al computer, con software o intelligenze artificiali); una riproduzione digitale di un'opera fisica (per esempio, un quadro o una scultura già esistente); oppure un certificato di proprietà o autenticità associato a un oggetto fisico. L'NFT, in pratica, non è l'opera stessa, ma il registro di proprietà e autenticità legato a essa. Sebbene, a partire dal 2020, l'introduzione degli NFT nel mercato dell'arte abbia creato grandi aspettative, gli ultimi anni registrano un costante calo di volumi, vendite e partecipazione.

panorama del dibattito museologico e architettonico: «Perché il negativo del White Cube¹⁶, il suo radicale opposto, la Black Box, esercita esattamente lo stesso ruolo, ma al buio [...]. La Black Box si fonda sui meccanismi della proiezione cinematografica e il cinema ha portato con sé un altro elemento che era proibito nel White Cube: il suono»¹⁷. Quindi, se già il novecentesco White Cube di O'Doherty¹⁸ aveva come scopo quello di “annullarsi”¹⁹ per favorire la fruizione dell'opera d'arte, nella Black Box l'architettura arriva persino a scomparire: alla smaterializzazione dell'arte corrisponderebbe, dunque, la scomparsa dello spazio espositivo, ridotto a una buia sala proiezioni priva di connotazioni.

The architectural absence of these experiences speaks to a broader move towards a more green-based environment, but is also possible that these immersive experiences will proliferate only until VR headsets achieve more mainstream popularity, at which point we will have Van Gogh experience at home²⁰. (Kafka 2023, p. 11)

Tuttavia, a distanza di pochissimi anni dalla pandemia di Covid-19 e dall'avvento degli NFT, la preconizzata smaterializzazione dell'arte e, di conseguenza, dello spazio, non sembra essersi, per ora, realizzata. Al momento, l'attrazione nei confronti degli oggetti e dell'architettura non è diminuita: il costante (o, in certi casi, crescente) flusso di visitatori nei grandi poli museali del mondo e le accese diatribe politiche intorno alle restituzioni²¹ ne sono testimonianza più eloquente.

L'accrescimento culturale, la funzione educativa, l'intrattenimento e il diletto possono ugualmente essere forniti dal teatro, dalla musica, dalla letteratura. Ciò che contraddistingue il museo è la presenza delle collezioni. Esiste un'interdipendenza fra l'essere umano e la cultura materiale da lui prodotta. [...] Vi è un fascino che gli artefatti esercitano su di noi come, ad esempio, la loro durata che ci pone a contatto con “l'altro” il “diverso” da noi. (Greco 2022, pp. 21-23)

La collezione, dunque, è il fulcro significativo intorno al quale si imposta lo spazio del museo. Il confine stabilito dalle mura dell'edificio rappresenta la soglia fisica oltre la quale gli oggetti esposti assumono diversi sensi

¹⁶ Il «White Cube» a cui si Bartolomeu Mari Ribas (Ibiza – Spagna, 1966, filosofo e promotore culturale, direttore del MACBA di Barcellona dal 2008 al 2015) fa riferimento è lo spazio espositivo bianco e asettico teorizzato nella celebre raccolta di saggi *Inside the White Cube, L'ideologia dello spazio espositivo*, scritti negli anni Settanta da Brian O'Doherty.

¹⁷ Mari' Ribas B. in Guccione 2012, p. 35.

¹⁸ Brian O' Doherty (1928-2022) è stato un critico d'arte, artista, scrittore e accademico irlandese-americano. Alcuni tra gli scritti più significativi sullo spazio espositivo e sulla sua percezione sono stati pubblicati sulla rivista *Artforum* tra il 1976 e il 1981. Vengono tradotti e pubblicati in Italia a partire dal 2012 con il titolo *Inside the White Cube, L'ideologia dello spazio espositivo*.

¹⁹ «Una galleria è costruita in base a leggi rigorose, come quelle che presiedevano all'edificazione di una chiesa medievale. Poiché il mondo esterno deve restare fuori, in genere le finestre sono sigillate; i muri sono dipinti di bianco; il soffitto diventa fonte di luce. [...] Qui l'arte è libera di “vivere la sua vita”» (O' Doherty, *op. cit.*, p. 22).

²⁰ «L'assenza architettonica di queste esperienze riflette una tendenza più ampia verso un ambiente maggiormente conservazione ambientale, ma è anche possibile che queste esperienze immersive proliferino solo fino a quando i visori VR non diventeranno di uso comune — momento in cui potremo avere una “Van Gogh experience” direttamente a casa».

²¹ Vedi par. 1.3.3. *Cortocircuiti: i musei della restituzione*.

a seconda dell'orizzonte valoriale in cui sono inseriti. È possibile, dunque, definire il museo come una *semiosfera*²², un confine che racchiude dei significati e all'interno del quale, attraverso l'architettura, il progetto museografico e le scelte curatoriali, vengono espressi specifici contenuti culturali.

Una cultura, una semiosfera, ha bisogno, per consistere e sopravvivere nel tempo, di forme di autodescrizione. È evidente che il museo è una delle istituzioni deputate a questo tipo di compito. In questo senso è uno spazio organizzato in modo strategico che manifesta i valori profondi che caratterizzano l'universo semantico di una società o di una sua parte, la sua specificità [...]. Gli oggetti che esso accoglie e conserva sono *semiofori*²³ [...], e cioè portatori di significato in senso specifico: isolati dalle forme di vita in cui abitualmente circolavano o erano stati concepiti e realizzati, essi non sono soltanto «segni di sé stessi», ma anche dell'insieme culturale più vasto di cui fanno parte. (Pezzini 2011, p.14)

Per quanto riguarda le prospettive decoloniali che attualmente interessano il patrimonio e i musei, i manufatti esposti si trovano al centro del dibattito, diventando oggetto di contese sociali e politiche e rappresentano plasticamente le criticità legate alle esposizioni del contemporaneo. Queste riflessioni, naturalmente, non riguardano indiscriminatamente tutte le tipologie di museo; ci sono spazi, come vedremo, più problematici di altri. Quando un museo accoglie, infatti, un'opera concepita per essere esposta o che comunque è stata ideata all'interno delle logiche del mercato dell'arte, l'esposizione di tale opera non genera, di norma, tensioni significative; l'eventuale conflittualità potrebbe riguardare, in quel caso, le scelte curatoriali o museografiche. Diverso è il caso di oggetti prodotti per scopi che non riguardano la pura contemplazione estetica, ma sono manufatti d'uso o di culto, o addirittura resti umani²⁴: in questo caso si innesca un attrito di fondo tra opera, spazio e visitatore che sta emergendo con forza nel dibattito contemporaneo intorno al ruolo e ai limiti del museo. Logicamente, questa dicotomia tra opere concepite per essere esposte e oggetti d'uso che diventano reperti museali non è così marcata: esistono, ad esempio, manufatti appositamente commissionati dai colonizzatori agli artisti nativi, oppure fatti da artisti europei in territori colonizzati, che hanno inevitabilmente subito le influenze locali; questi oggetti rappresentano la complessità dei rapporti umani, che, com'è ovvio, non è possibile ridurre ad un mero dualismo. Tuttavia, com'è noto, la maggior parte degli oggetti esposti nei musei etnografici proviene dall'esercizio di determinati rapporti di forza, che fin troppo spesso si possono ricondurre a dinamiche coloniali.

La ricerca si focalizza, dunque, su una tipologia museale specifica: quella dei musei che ambiscono a rappresentare la complessità antropologica dell'uomo e delle sue pratiche di vita, riconducibili, nella definizione più diffusa, alla categoria dei "musei etnografici" e che «fin dalla loro comparsa, intrisa di un brodo culturale profondamente coloniale, [...] hanno costruito e presentato le culture "altre", portando alle estreme conseguenze

²² Cfr. Pezzini 2011.

²³ In corsivo nel testo originale.

²⁴ Le criticità legate all'esposizione di resti umani, seppur provenienti da civiltà molto lontane nel tempo, costituisce uno dei filoni di ricerca portato avanti da Christian Greco, direttore del Museo Egizio di Torino, oltre a costituire uno dei nodi non risolti della museologia contemporanea. A tal proposito cfr. anche Guermandi 2021 e Vergès 2023.

l'illuminismo enciclopedico del secolo precedente, con la sua illusione di poter controllare e possedere il (sapere del)²⁵ mondo [...]»²⁶.

1.1.1.3. Lo spazio dell'alterità

I cosiddetti musei etnografici²⁷ faticano oggi a definire una propria identità istituzionale. Una delle prime difficoltà, emblematicamente, riguarda la sua stessa denominazione: in molti casi, l'epiteto "etnografico" è stato progressivamente sostituito da espressioni più ampie e meno caratterizzanti, quali "della/e civiltà", "della/e cultura/e" o "della/e società". In effetti, lo stesso termine "etnografia" «est quelque peu désuet et inadéquat car son étymologie suggère une description prétendument objective des peuples»²⁸. La nomenclatura resta, in ogni caso, estremamente eterogenea e comprende varianti come "museo antropologico", "museo del folclore", "museo delle arti e tradizioni popolari" o "museo delle arti africane/asiatiche/ecc.", fino alle formulazioni più generiche di "museo dell'uomo" o, addirittura, "del mondo". Nei primi decenni del secolo scorso, non era affatto inusuale incontrare collezioni etnografiche in quelli che venivano chiamati "musei delle colonie" o "musei coloniali". L'esempio che più rappresenta questa crisi di autodefinizione è il caso del Musée du Quai Branly di Parigi (di cui si avrà modo di parlare lungamente²⁹), progettato da Jean Nouvel e inaugurato nel 2006, e che raccoglie manufatti provenienti da tutto il mondo, in particolare dalle ex colonie e dai territori francesi d'oltremare: per sottrarsi dall'impaccio di trovare un nome che non evocasse pregiudizi razziali o toni paternalistici, si scelse di chiamare il Museo con il toponimo del tratto di riva della Senna su cui è stato costruito l'edificio, per l'appunto quai Branly, a cui è poi stato aggiunto, in una consuetudine tutta francese, il nome del presidente della Repubblica che ne ha promosso la costituzione, Jacques Chirac.

Un altro emblematico caso riguarda il Museo Missionario Etnologico, all'interno dei Musei Vaticani, fondato nel 1925 da Papa Pio XI, e oggi rinominato, a partire dal 2019, Museo Etnologico *Anima Mundi*; questo cambio di nome rappresenta un significativo riposizionamento identitario: la parola «missionario» rimanda, infatti, all'attività evangelizzatrice della Chiesa, con tutto il bagaglio coloniale³⁰ che essa implica. Il nuovo nome rimuove

²⁵ Tra parentesi nel testo originale.

²⁶ Grechi 2021, p. 102.

²⁷ Per ragioni di chiarezza espositiva, pur nella consapevolezza che si tratti di un termine in larga parte superato dalla più recente critica museologica, in questa trattazione si farà uso dell'espressione «museo etnografico» come termine "ombrello" per designare un sistema di spazi profondamente complesso e articolato.

²⁸ «è piuttosto obsoleto e inadeguato, poiché la sua etimologia suggerisce una descrizione apparentemente oggettiva dei popoli» (Wastiau in Gonseth, Hainard, Kaehr 2002, pp. 95-96).

²⁹ Vedi par. 2.2 *Spazi scomodi: il caso Quai Branly*.

³⁰ Per quanto riguarda i musei missionari, di cui quello Vaticano è senz'altro il più rilevante in Europa per vastità e importanza delle collezioni, sebbene sia difficile parlare esplicitamente di acquisizioni coloniali, questa tipologia museale rappresenta una categoria ibrida e problematica. Nati con una funzione esplicitamente celebrativa dell'espansione della fede cattolica nel mondo, questi musei hanno di fatto raccolto oggetti che i missionari prelevavano o ricevevano in dono, in contesti di profonda asimmetria di potere, nel corso dei processi di evangelizzazione, a loro volta indissolubilmente intrecciati con il colonialismo europeo: «Il Vaticano ha a lungo insistito sul fatto che la base della sua collezione etnografica derivasse da "doni" a papa Pio XI che, nel 1925, organizzò una grande mostra nei giardini vaticani per



Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn. *Ethnologisches Museum Berlin III* 2003.

quella connotazione e adotta un registro più universalista, con lo scopo di suggerire un museo non più della missione cristiana verso l'Altro, ma dell'umanità intera; lo stesso Papa Francesco, all'inaugurazione del nuovo allestimento dirà, in riferimento al visitatore extraeuropeo, che «qui dovrà anche sentire che la “sua” arte ha lo stesso valore ed è curata e custodita con la stessa passione che si riserva ai capolavori del Rinascimento o alle immortali sculture greche e romane, che richiamano ogni anno milioni di persone. Qui troverà uno spazio speciale: lo spazio del dialogo, dell'apertura all'altro, dell'incontro»³¹.

Per museo etnografico, si intende, dunque, un ampio spettro di luoghi e spazi espositivi; nonostante le articolazioni organizzative dell'ICOM prevedano un comitato specificamente dedicato a questa tipologia, ovvero l'ICME (International Committee for Museums and Collections of Ethnography), non esiste una definizione ufficiale di questa particolare sottocategoria di museo, ma rientra nella controversa formula più generale di cui abbiamo già parlato. Come si potrebbe quindi definire in maniera più specifica un organismo che fa esso stesso fatica ad autodeterminarsi?

L'antropologo francese Jean-Loup Amselle individua una stretta relazione biunivoca tra lo sviluppo dei musei etnografici e lo studio dell'antropologia, per molto tempo intriso di colonialismo e supposta superiorità culturale³²:

Ormai da tempo l'antropologia e il museo si sono legati tra loro in diverse maniere. Le gallerie espositive dei musei etnografici, ormai ribattezzati musei della civilizzazione o musei della società, sono riempite con gli oggetti provenienti dalle grandi spedizioni etnografiche intraprese tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Tra i propositi di queste spedizioni vi è stata la volontà di raccogliere elementi di ogni sorta, che si trattasse di tradizioni orali, miti o manufatti materiali. [...] Ma d'altro canto, il museo etnografico stesso esercita un'influenza considerevole sulla maniera di concepire e praticare l'antropologia. (Amselle 2017, p. 21)

Ciò che potrebbe, in effetti, unificare questi spazi museali, eterogenei per denominazione, origine e contenuto, è proprio l'intento di raccontare ed identificare l'Altro; la narrazione museale, in questi spazi, avviene attraverso oggetti che non sono stati prodotti per essere esposti in una vetrina ed è composta sulla base di categorie culturali ed epistemologiche estranee alla cultura rappresentata, basate su un'impostazione classificatoria del sapere tipica del pensiero illuminista: «La stessa volontà classificatoria dell'Occidente verso le etnie, le loro conformazioni fisiche, le loro usanze ed i loro prodotti caratteristici assunse – sulla base delle scienze post illuministiche occidentali e dei loro metodi – un approccio quasi “entomologico” e disumanizzante, per cui le etnie e le culture d'Africa e d'Asia vennero raggruppate per sorte di “specie e sottospecie”, secondo una logica da studio

celebrare la portata globale della chiesa, i suoi missionari e la vita delle popolazioni indigene evangelizzate. [...] Alcuni ricercatori oggi si chiedono giustamente se i popoli indigeni fossero davvero in grado di acconsentire a tali “doni” date le dinamiche di potere dell'epoca. L'argomento resta aperto. Attualmente, il Museo Etnologico conserva oltre 80mila opere e manufatti, tra reperti preistorici provenienti alle testimonianze delle grandi tradizioni spirituali asiatiche, dalle produzioni dei popoli africani a quelle degli abitanti dell'Oceania e dell'Australia». (Ballerini 2023)

³¹ Fonte: <https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2019/10/18/0805/01673.html>

³² Cfr. anche Guermandi, 2021.

«The Völkertafel or Tableau of Nationalities is a classic document in the history of national characterization in Europe. Produced in the early eighteenth century in the Austrian region of Styria, it depicts European nationalities exemplified by men in representative garb, arranged on an axis running west to east, from Spaniard to a Levantine identified indiscriminately as “Turk or Greek”. The national columns form a matrix intersecting with rows of geographical, social and moral characteristics of the nationalities in question sometimes factual, mainly jocular or sarcastic. The Völkertafel is now in the Austrian ethnological museum (Österreichisches Museum für Volkskunde) at Vienna».

[«La Völkertafel, o Tavola delle Nazionalità, è un documento classico nella storia della caratterizzazione nazionale in Europa. Realizzata all'inizio del XVIII secolo nella regione austriaca della Stiria, raffigura le nazionalità europee rappresentate da uomini in abiti tradizionali, disposti su un asse che va da ovest a est, dallo spagnolo al levantino identificato indiscriminatamente come “turco o greco”. Le colonne nazionali formano una matrice che si interseca con righe di caratteristiche geografiche, sociali e morali delle nazionalità in questione, a volte fattuali, perlopiù scherzose o sarcastiche. La Völkertafel è ora conservata presso il Museo Etnologico Austriaco (Österreichisches Museum für Volkskunde) di Vienna»].

(Leerssen 2007, p. 76)

Stirische Beschreibung der in Europa- bekannten Völkern und ihren Eigenschaften sein.										
Namen.	Spanier.	Frankosch.	Italiän.	Teutischer.	Engländer.	Schweiz.	Polack.	Unger.	Muskowit.	Türk oder Griech.
Sitten.	Hochmüthig.	Leicht sinig.	Hinderhältig.	Offenherzig.	Behaglich.	Hart und Groß.	Bäurisch.	Unfrey.	boßhaft.	Übermüthig.
Und Eigenschaften.	Hunderbarthig.	Und gesprächig.	Scherzhaltig.	Ganz Gut.	Lieb-reich.	Graus-sam.	Hochwilder.	Allehraußambt.	Gut Ungerisch.	Lung Teüfel.
Verstand.	Klug und Weis.	Geistlich.	Scharfsinnig.	Witzig.	Immunlich.	Hartknäutig.	Geringlichtent.	Nochweniger.	Gut Nichts.	Oberflüch.
den Eigenschaften.	Männlich.	Kindlich.	Dieckertwill.	Über Althut.	Weiblich.	Unertendlich.	Müllmüthig.	Stuhbegierig.	Unertlichfroh.	Härtlich.
Wissen schaft.	Schneitgelehr.	In Kriegsachen.	Geistlichen Rechte.	Weltlichen Rechte.	Welt Weis.	Großen Künsten.	In Unrichtig.	Ladewischsprach.	Geistlichen Sprache.	Politikus.
der Kleidung.	Schneit.	Unbedandig.	Licht sam.	Nicht alles Nach.	Fransischschon.	Von Löder.	Lang Röchig.	In Särbig.	Müllböthig.	Weiber Art.
Intelligenz.	Hochmüthig.	Unbedandig.	Geistlich.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.
Lieben.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.
Krankheiten.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.
Ihr Land.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.
Kriegs Tugenden.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.
Gottesdienst.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.
für ihren herrn.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.
haben überflüssig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.
Vertrauen.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.
Wissen haben.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.
Ihr Leben Ende.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.	Unbedandig.

La cosiddetta Tavola delle Nazioni (Völkertafel). Autore sconosciuto. Österreichisches Museum für Volkskunde, Vienna, 1725 circa.

Breve descrizione dei popoli d'Europa e delle loro caratteristiche

	Spagnolo	Francese	Italiano	Tedesco	Inglese	Svedese	Polacco	Ungherese	Russo	Turco o Greco
Comportamento	Altezzoso	Frivolo	Subdolo	Sincero	Gradevole	Alto e forte	Maleducato	Sleale	Maligno	"Come il tempo d'aprile"
Carattere e personalità	Splendido	Amichevole e loquace	Geloso	Abbastanza buono	Amabile	Crudele	Ancora più crudele	Il più crudele	Proprio come l'ungherese	Diavolo bugiardo
Intelletto	Saggio e prudente	Cauto	Perspicace	Ingegnoso	Raffinato	Ostinato	Trascurabile	Più trascurabile	Nessuno	"Lassù in alto"
Qualità	Virile	Infantile	Opportunista	Sempre presente	Femminco	Imperscrutabile	Regolare	Sanguinario	Infinitamente rozzo	Tenero
Scienze	Teologia	Arte militare	Diritto canonico	Giurisprudenza	Geografia	Arti liberali	Lingue	Latino	Greco	Politica ingannevole
Abito nazionale	Decente	Variabile	Onorevole	Imita tutto	Alla moda francese	Cuoio	Con lunga veste	Multicolore	Pelliccia	Effeminato
Vizi	Vanaglorioso	Fraudolento	Lussurioso	Dissipatore	Irrequieto	Superstizioso	Ingordo	Traditore	Ancora più traditore	Il più traditore
Preferenze	Onore e gloria	Guerra	Oro	Bevande	Divertimenti	Cibi squisiti	Nobiltà	Rivolte	Mischie	Narcisismo
Malattie	Stitichezza	Sifilide	Peste	Podagra	Consunzione	Idropisia	Dissenteria	Epilessia	Pertosse	Astenia
I loro paesi	Fertile	Ben coltivato	Ameno e gradevole	Buono	Fertile	Montuoso	Ricco di foreste	Ricco di frutta e oro	Ghiacciato	Piacevole
Virtù belliche	Valoroso	Astuto	Cauto	Invincibile	Eroi del mare	Intrepido	Impetuoso	Tumultuoso	Laborioso	Pigro
Religiosità	Eccellente	Buona	Un po' meglio	Molto pio	Variable come la luna	Fervente nella fede	Crede a ogni cosa	Attivo	Un infedele	Uguale tale
Riconoscono come loro sovrano	Un monarca	Un re	Un patriarca	Un imperatore	Ora l'uno ora l'altro	Libero governo	Un eletto	Uno qualsiasi	Un volontario	Un tiranno
Abbondano di	Frutti	Merci	Vino	Cereali	Pascoli	Miniere	Pellicce	Tutto	Api	Cose delicate e molli
Passatempi	Giocare	Ingannare	Chiacchierare	Bere	Lavorare	Mangiare	Litigare	Bighellonare	Dormire	Ammalarsi
Controparti nel mondo animale	Elefante	Volpe	Lince	Leone	Cavallo	Bue	Orso	Lupo	Asino	Gatto
Decesso	Nel letto	In guerra	In monastero	Nel vino	In acqua	Sulla terra	Nella stalla	Sotto la sciabola	Nella neve	Nella frode

linneano e quasi per *taxa*, ad assimilarle – più che ad aspetti della diversa espressione umana – ad aspetti delle scienze di studio animale, aspetto che spiega la presenza di tali manufatti proprio nelle collezioni di “storia naturale” molti musei europei»³³.

Che si tratti di società rurali prossime nel tempo e nello spazio o di culture geograficamente e culturalmente lontane, il museo etnografico rappresenta per eccellenza il luogo in cui si costruisce e si mette in scena l’alterità dell’Occidente rispetto alle civiltà estranee al paradigma del progresso tecnologico e industriale. Non è un caso che i primi musei etnografici europei, il Museum für Völkerkunde di Vienna (oggi Weltmuseum Wien³⁴, fondato nel 1876) e il Musée d’Ethnographie du Trocadéro di Parigi (aperto nel 1878), siano nati come sezioni autonome rispettivamente dell’austriaco Naturhistorisches Museum e del francese Musée d’Histoire Naturelle. Le culture colonizzate dai Paesi europei non solo venivano considerate come appartenenti ad un ambiente altro, per l’appunto quello “naturale”, ma, in virtù di questa categorizzazione, si consolidò nel corso del tempo il cortocircuito temporale per cui le stesse venivano considerate “primitive”, nonostante condividessero pienamente il tempo storico con l’osservatore occidentale³⁵. A rafforzare questo distorto racconto contribuirono indubbiamente anche le Esposizioni Universali e coloniali che si susseguirono in Europa a partire dalla costruzione del Crystal Palace di Londra nel 1851, molte delle quali comprendevano, com’è noto, zoo umani completi di ricostruzioni delle forme abitative delle popolazioni colonizzate, “esponendo” persone e pratiche di vita come se fossero esotici oggetti d’importazione: «Gli Altri coloniali venivano così inseriti in una narrazione, all’interno della quale i ruoli erano chiari e funzionali a identificare e costruire la differenza, per poi rappresentarla attraverso i loro stessi corpi»³⁶. Le Esposizioni Universali costituirono laboratori di rappresentazione del mondo dal punto di vista dell’Occidente³⁷, anticipando e legittimando la formazione dei musei etnografici moderni e alimentando una visione gerarchica delle culture altre attraverso la lente dell’evoluzionismo e del progresso scientifico e tecnologico: «*Passages* e grandi magazzini di Parigi sono certo, come le Esposizioni, i luoghi in cui la folla, divenendo spettacolo a se stessa, trova lo strumento spaziale e visivo per un’autoeducazione dal punto di vista del

³³ Martinelli 2025, p. 118. Cfr. anche Falcucci 2025, p. 70: «Gli oggetti venivano raccolti ed esposti in quanto venivano attribuiti loro significati, valori, proprietà; in tal senso più che un tentativo di conoscenza dei territori colonizzati, ci si trovava davanti a un’esposizione della conoscenza che gli europei credevano di avere di quei luoghi e quei popoli».

³⁴ «L’Esposizione Universale di Vienna del 1873 aveva come motto *Kultur und Erziehung* (“Cultura e Istruzione”). Furono rappresentati in modo esteso molti paesi orientali e l’Impero Ottomano; Vienna si poneva come ideale cerniera tra Oriente e Occidente. Nel 1876 venne fondato il *Weltmuseum* (“museo del mondo”), una delle più grandi raccolte etnografiche esistenti, coerentemente alla politica di Francesco Giuseppe di rendere Vienna una capitale moderna e un nuovo centro del mondo. L’odierna riflessione sulla decolonizzazione dei musei ci mette di fronte alla necessità di ricostruire i contesti e le narrazioni. La scelta di un anno o di un periodo ci permette di vedere rappresentati nello stesso spazio culture materiali, prodotti e rapporti con la natura diversi» (Rota 2021, p. 85)

³⁵ Vedi par. 2.1.2 *La costruzione dell’alterità*

³⁶ Grechi 2021, p. 68.

³⁷ «Con l’intensificarsi delle esposizioni universali e nazionali, l’instaurarsi di nuovi rapporti tra madrepatria e colonie, le nuove conquiste, le nuove conquiste territoriali e l’acuirsi della competizione tra potenze europee, si cominciarono a organizzare spedizioni scientifiche rigorose, e gli oggetti da “curiosità” divennero “reperi”, ovvero prove tangibili da utilizzare a sostegno di tesi scientifiche (e politiche). Si verificò così un ambizioso tentativo di formulare, attraverso l’osservazione di questi manufatti, una vera e propria “conoscenza universale” di popoli lontani e della loro storia, condensata nelle sue manifestazioni materiali». (Falcucci 2025, p. 70).

capitale»³⁸. Si potrebbe dunque aggiungere che i musei etnografici, custodendo manufatti di civiltà che non hanno seguito percorsi di sviluppo di tipo capitalistico, raccolgano l'eredità e le testimonianze storiche di forme di vita che sono state in larga misura marginalizzate o erose tanto dall'espansione capitalistica quanto dall'imperialismo coloniale – processi che possono essere letti, in ultima analisi, come due facce della stessa medaglia. Si aggiunga che, proprio attorno a questi oggetti, si è sviluppato, a partire dalla fine dell'Ottocento, un fiorente mercato di manufatti etnografici che ha di fatto prolungato, sul piano commerciale, la stessa logica estrattiva del colonialismo. Ancora oggi, Parigi è il centro mondiale di questo commercio, con un rilevante numero di gallerie specializzate e con grandi eventi e fiere internazionali come l'annuale *Parcours des mondes*³⁹.

Oggi i musei etnografici, come eredi di una visione del mondo ormai in crisi, rappresentano uno dei nodi irrisolti della cultura occidentale. Attraverso i frequenti cambiamenti di denominazione, le mostre temporanee e i rinnovati programmi curatoriali, traspare la scomodità con cui questa istituzione tenta di riposizionarsi e ridefinirsi; scomodità che resta tuttavia evidente nei linguaggi dell'architettura e nelle esposizioni permanenti, spesso ancora ancorate a paradigmi interpretativi non aggiornati.

Anomalo e anacronistico:

si tratta di lavorare con una collezione

che appartiene a un altro tempo

che appartiene ad altre persone

che è profondamente connessa alle storie

del commercio e del colonialismo europei

che è contestata e continuerà ad esserlo

il cui potenziale di referenzialità è lungi dall'essere esaurito

la cui restituzione è irrinunciabile. [...] (Deliss in Grechi 2021, p. 33)

Il racconto dell'Altro, originariamente rivolto solamente a un pubblico europeo, entra in crisi in una società post-globalizzata e sempre più multipolare e multietnica, specialmente per quanto riguarda le ex potenze coloniali: in Paesi come la Francia o il Regno Unito, i visitatori dei musei, sia per motivi migratori o più semplicemente turistici, provengono da tutto il mondo. La cultura di appartenenza del visitatore e dell'oggetto esposto potrebbero, quindi, coincidere; non è detto, però, che il visitatore si senta rappresentato dalle modalità narrative del museo. Ma è possibile definire da chi sia composto il pubblico dei musei?

Il fotografo Thomas Struth nella serie *Audiences*⁴⁰ ritrae una sequenza di visitatori della Galleria dell'Accademia di Firenze (FIG. 1) che, con lo sguardo rivolto verso l'alto e la bocca semiaperta, osservano il David

³⁸ Tafuri 2007, p. 77.

³⁹ Vedi <https://www.parcours-des-mondes.com/>; cfr. anche <https://www.ilsole24ore.com/art/parcours-des-mondes-l-arte-etnica-ponte-l-hudson-e-senna-AHWODGIC>

⁴⁰ La serie fotografica *Audiences* è stata realizzata dal fotografo tedesco Thomas Struth (1954) nel 2004 a seguito dell'invito da parte dell'allora Direttrice della Galleria dell'Accademia Franca Falletti, cfr.

<https://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/audiences/index.html>



FIG. 1. Thomas Struth, *Audience 5* (Galleria Dell'Accademia), Florenz, chromogenic print, 2004.

di Michelangelo. Il punto di vista è quello dell'opera: l'artista si nasconde infatti dietro il basamento della statua, fotografando, in un moto uguale e contrario rispetto al modo in cui vengono scattate le foto nei musei, ciò che ogni capolavoro "vede" ogni giorno, ovvero una variopinta massa di persone in contemplazione.

Il cambio del punto di vista ci induce a non identificarci con i protagonisti delle foto. Visti da un'altra angolazione, i visitatori risultano quasi fuori luogo: hanno abiti e scarpe comode, cappelli e macchine fotografiche al collo e sembrano quasi recitare la parte del turista occidentale stereotipato inserito nei tragitti predeterminati del turismo di massa. Lo spazio altero e monumentale della Galleria è un palcoscenico che nulla ha in comune con i suoi attori. Ma chi sono questi figuranti? Chi sono i visitatori dei musei?

Chi è lo Spettatore, detto anche Osservatore o colui che percepisce? Non ha un volto, è soprattutto una schiena. Si piega in avanti e scruta, è un po' goffo. Ha l'atteggiamento di chi indaga cercando di celare la propria perplessità. Lui – sono certo che si tratti più spesso di un uomo che di una donna – è arrivato con l'arte moderna quando è sparita la prospettiva. Sembra sia stato generato dal quadro e, come una sorta di Adamo percettivo, torna più volte al contemplarlo. Lo Spettatore appare un po' stupido: non è né voi né me. Sempre a disposizione, accorre sbalordito davanti a ogni nuova opera che richieda la sua presenza. (O'Doherty 2017, p. 38)

Per Brian O' Doherty, dunque, il modo in cui percepiamo lo spazio e le opere è tutto ciò che rimane di noi una volta entrati in un museo. «Lo Spettatore», infatti, spogliato di tutti suoi connotati personali, non si identifica con qualcuno in particolare, «non è né voi né me», è una creatura altra e non meglio definita, è un "lui" generico. O' Doherty ci tiene a specificare soltanto che è più probabile che si tratti di un uomo piuttosto che di una donna, nel tentativo, forse, di rendere «l'Osservatore» un'entità ancora più astratta e universale.

L'idea che i musei siano frequentati da soggetti indefiniti e indefinibili viene riproposta nel saggio della studiosa Kübra Gümüşay⁴¹, *Lingua e essere*, che si occupa delle relazioni tra linguaggio e discriminazione. Gümüşay, per rappresentare in maniera quanto più accessibile i processi discriminatori nelle società occidentali, paragona la lingua a un museo, nel quale agli «innominati», vale a dire i visitatori, che costituiscono lo standard e la normalità, si contrappongono i «nominati», gli «abitanti» delle teche, ossia l'umanità che differisce dalla norma: in una parola, l'*altro*. È emblematico come, per chiarire le dinamiche della discriminazione, il parallelismo tra museo e il linguaggio risulti immediatamente comprensibile: chi visita il museo, oltre ad avere libertà di movimento nello spazio (possibilità preclusa agli «abitanti» delle teche), non solo ha il privilegio di non avere nome (e quindi di potersi autodeterminare) ma ha anche la possibilità di connotare l'altro, di etichettarlo, di apporre una didascalia nella sua teca: «D'altra parte, dare il nome a qualcosa (nuove specie botaniche e animali, villaggi e laghi, gruppi umani) che si pretende di aver "scoperto" significa prenderne possesso, reclamarne l'appartenenza a un orizzonte nazionale, ad esercitare potere su di essa»⁴².

⁴¹ Kübra Gümüşay (1988) è un'autrice ed attivista turco-tedesca. Si occupa di politica, femminismo e antirazzismo. Nel 2018, *Forbes* l'ha inserita nella sua classifica dei trenta under 30 in Europa nella categoria Media & Marketing.

⁴² Falcucci 2025, pp. 37-38.

A pensarci bene, però, lo «Spettatore» che immaginiamo gironzolare tra le teche dei musei non è del tutto privo di caratteristiche: nelle foto di Struth compaiono principalmente persone bianche; O' Doherty afferma che probabilmente è di sesso maschile; Gümüşay sostiene che egli è tutto ciò che nella nostra società può essere considerato “normale”.

La presa di coscienza rispetto alla collocazione della propria storia personale nella dinamica di sfruttamento fa spesso affiorare verità profonde: all'improvviso, il museo non sembra più così universale. Anzi, fatto ancora più sconvolgente: *quella definizione di universale non comprende te*⁴³. [...] L'affermazione secondo cui il museo universale sarebbe uno spazio neutro per tutti non è così fondata, in quanto l'attribuzione di neutralità e universalità si basa su una prospettiva bianca euro-americana. [...] La nozione di universalità si estende anche all'immagine che i musei hanno del proprio pubblico, come entità generica e astratta. [...] E qui sta il cuore dell'alienazione sperimentata da chiunque abbia un'identità diversa da quella di un immaginario “essere umano generico”. (Raicovich 2022, pp. 38-39)

La «schiena» che osserva le opere d'arte ha, quindi, un volto sorprendentemente ben definito: è inserito nel sistema sociale, può permettersi l'accesso ai beni culturali, non è povero, è istruito, è un uomo, è bianco, è occidentale, è eterosessuale, non ha forme di disabilità. Saremmo abituati a pensare al museo come uno spazio aperto a tutti ed inclusivo, eppure, il cortocircuito che nei musei etnografici si crea quando «nominati» e «innominati» “coincidono”, insieme a una nuova sensibilità critica ormai diffusa anche nei visitatori europei, mette a nudo l'inconsistente pretesa di imparzialità di questi spazi.

1.1.2. *Che cosa rappresenta?*

Che i grandi poli museali contemporanei si configurino come dispositivi autocelebrativi, attrattori turistici e nuove centralità urbane appare oggi indiscutibile: «An often-repeated truism in that museums are the cathedrals of our time. This is usually meant as a glib expression of the fact that they are among the most important structures erected today, enjoying pride of place in our cities and absorbing more time, resources, and attention than other buildings».⁴⁴ Il valore simbolico dell'edificio museale ha contribuito, nel corso della storia dell'architettura, soprattutto nella seconda metà del Novecento, a fare del museo un campo di sperimentazione formale e linguistica. A partire dall'Ottocento, l'architettura museale europea ha progressivamente assunto il compito di tradurre in forma costruita, dapprima, i valori identitari e nazionali, e successivamente una concezione più ampia e astratta di cultura.

La funzione del museo quale custode di opere preziose e di oggetti significanti ha determinato una densificazione semantica delle sue superfici: la facciata, intesa come “membrana” della semiosfera, si è caricata nel

⁴³ In corsivo nel testo originale.

⁴⁴ «Un luogo comune spesso ripetuto è che i musei siano le cattedrali dei nostri tempi. Questa affermazione viene solitamente intesa come un modo conciso per sottolineare il fatto che essi figurano tra le strutture più importanti costruite oggi, occupano una posizione di rilievo nelle nostre città e assorbono più tempo, risorse e attenzione rispetto ad altri edifici». (Rose 2024, p. 11)

tempo di un alto grado di rappresentatività, rendendo enfatico il confine tra spazio interno ed esterno. L'accesso al museo, in questo senso, si configura come un rito di passaggio, un dispositivo spaziale di soglia che separa la dimensione urbana e quella della contemplazione culturale. Nel dialogo tra museo e città, l'involucro architettonico svolge una funzione eminentemente comunicativa, mentre la configurazione spaziale interna ha mostrato, nel tempo, una minore propensione al mutamento, conservando schemi tipologici relativamente più stabili rispetto alla continua sperimentazione delle facciate e dell'impianto urbano; una sorta di "lobotomia" koolhaasiana⁴⁵ in cui conosciamo, però, le funzioni interne, la quali sono rimaste, nel corso della storia, quasi del tutto immutate.

Il museo si presenta in tal modo come un edificio intrinsecamente dissociato: relativamente *tradizionale* nella sua struttura funzionale, che lo vede come un *contenitore* piuttosto indifferente alla diversità degli oggetti che accoglie – oggetti rispetto ai quali non è in grado di offrire soluzioni allestitivo *individuali* – esso concentra tutte le sue potenzialità innovative sul piano della forma, configurandosi come il risultato di una prestazione espressiva dal forte carattere sperimentale⁴⁶. (Purini 2008, p. 11)

La storia dell'architettura è stata quindi costellata da episodi museali eclatanti, edifici-manifesto o «*starchitectures*»⁴⁷ che, negli ultimi due secoli, hanno testimoniato e rappresentato specifici periodi storici e panorami culturali.

1.1.2.1. Miglior attore protagonista

Non rientra tra gli obiettivi della presente ricerca la ricostruzione storica dell'architettura museale – ambito su cui esiste ormai un'ampia e consolidata letteratura critica – né tantomeno la riduzione, in poche pagine, di una vicenda tanto estesa quanto complessa e stratificata. L'intento è piuttosto quello di proporre una lettura selettiva e interpretativa di alcuni episodi architettonici emblematici che, nel corso del tempo, hanno contribuito a definire il museo come dispositivo culturale: da un lato espressione della società che lo ha generato, dall'altro strumento di rappresentazione del potere, sia nel contesto europeo sia in quello della città globalizzata contemporanea.

Ai fini di questa analisi risulta dunque centrale indagare il rapporto tra l'immagine architettonica dell'edificio, il suo involucro e le relazioni instaurate con la città. Nessuno dei musei presi in esame ha infatti ricercato un dialogo linguistico diretto con il contesto urbano; al contrario, facendosi espressione plastica di

⁴⁵ Com'è noto, nel pensiero di Rem Koolhaas, in particolare nel suo celebre libro *Delirious New York* (1978), la "lobotomia" indica la totale disconnessione tra l'involucro esterno di un edificio e la sua organizzazione interna; in estrema sintesi si tratta di una strategia fondamentale della metropoli contemporanea che permette di far convivere usi radicalmente diversi in un unico "involucro" monumentale, svincolando l'architettura dalla necessità di far coincidere forma e funzione.

⁴⁶ Corsivi nel testo originale.

⁴⁷ Kafka 2023, p. 8.

concetti astratti quali il Potere, la Nazione o, più in generale, la Cultura, ciascuno di essi ha instaurato una relazione “di contrasto” – anche sul piano dimensionale – con il tessuto circostante.

Questo *excursus* non mira dunque a fornire una trattazione esaustiva né a compilare un mero repertorio di edifici già ben noti, ma punta a individuare momenti chiave in grado di rimarcare il mutevole rapporto tra architettura, identità collettiva e potere simbolico. La selezione proposta, pur non aspirando all’originalità, è essa stessa storicizzata e consapevole del modo in cui le tappe fondamentali di questa vicenda si sono intrecciate con le trasformazioni sociali e culturali del proprio tempo. In tale prospettiva, e con l’obiettivo di analizzare l’architettura nella sua forma più autonoma e libera da vincoli preesistenti, saranno presi in considerazione esclusivamente musei costruiti *ex novo* (l’Altes Museum di Berlino, il Centre Pompidou di Parigi, la Neue Staatsgalerie di Stoccarda e il Guggenheim di Bilbao) pur riconoscendo come numerose istituzioni museali abbiano trovato sede, nel tempo, in edifici preesistenti – spesso di natura monumentale – situati nei centri storici delle principali città europee. Questa breve trattazione parte da un periodo storico relativamente recente, la prima metà del XIX secolo; iniziare dall’Ottocento non è una scelta arbitraria ma storiograficamente necessaria: è il momento, infatti, come si vedrà in maniera più approfondita nei paragrafi successivi, in cui il museo diventa simultaneamente istituzione pubblica e dispositivo di narrazione nazionale attraverso un linguaggio architettonico perlopiù codificato.

Costruito tra il 1823 e il 1831 sulla parte settentrionale dell’isola della Spree a Berlino, l’Altes Museum, progettato da Karl Friedrich Schinkel, costituisce il primo museo⁴⁸ “d’autore” che esprime, per mezzo dell’architettura, un intento politico di strutturare un pezzo di città – l’Isola dei Musei, per l’appunto – oltre a «l’idea più generale di trasformazione della capitale prussiana in una “nuova Atene”»⁴⁹. Massima espressione del neoclassicismo tedesco, il museo schinkeliano, nella sua austera monumentalità, si mostra come un grande quadrilatero il cui fronte principale è caratterizzato da una «stoà ionica»⁵⁰ che nasconde la celebre loggia di accesso. Un grande piazzale antistante, il Lustgarten – un “giardino” privo di qualunque tipo di arbusti o alberature – permette al visitatore di ammirarne l’equilibrio proporzionale nel suo insieme. All’interno, gli archetipi spaziali del museo di derivazione illuminista – la stanza, la galleria e la rotonda centrale (quest’ultima concepita come esplicito richiamo ideologico al Pantheon di Roma) – sono disposti secondo un rigoroso ordine razionale e simmetrico attorno a due cortili interni, di cui la rotonda rappresenta il fulcro figurativo e simbolico dell’edificio (FIG. 2), secondo una composizione che diventerà poi una sorta di *topos* architettonico⁵¹.

L’Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel costituisce uno dei casi più significativi di quello che è stato comunemente definito il “secolo d’oro dei musei”, periodo in cui, in Europa, e in particolare in Germania, l’istituzione museale si consolidò come spazio pubblico destinato alla formazione e alla rappresentazione dell’identità culturale nazionale.

⁴⁸ Cfr. Ciorra in Biraghi, Ferlenga 2012.

⁴⁹ Biraghi 2008, p. 27.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cfr. Martì Aris, 1990.

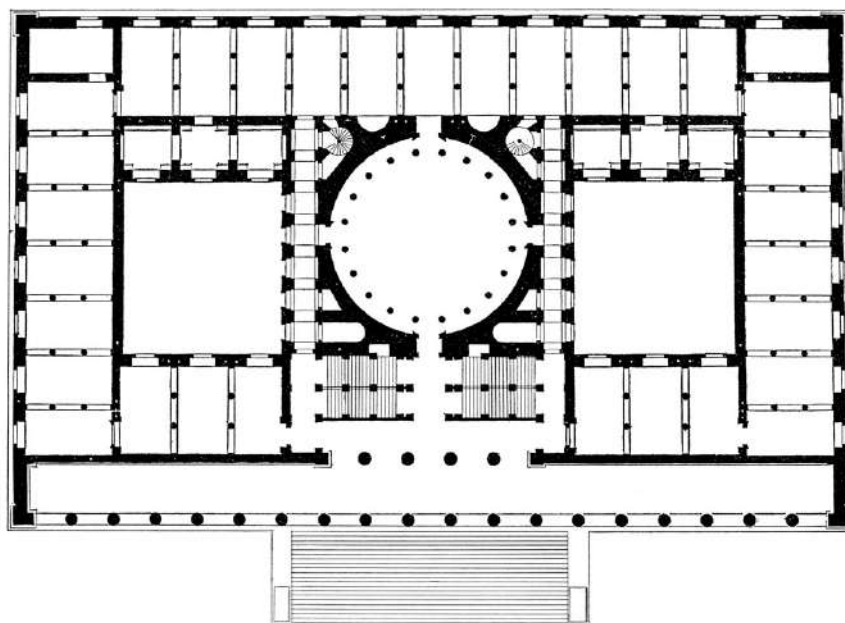


FIG. 2-3. K. F. Schinkel, Altes Museum, Berlino (1823 – 1831).

[...] Schinkel trasse il suo iniziale entusiasmo per il Gotico non da Berlino o Parigi, ma dalla sua esperienza diretta delle cattedrali italiane. Tuttavia, dopo la sconfitta di Napoleone nel 1815, questo gusto romantico fu largamente eclissato dalla necessità di trovare un'espressione appropriata per il trionfo del nazionalismo prussiano. La combinazione di idealismo politico e valore militare sembra aver richiesto un ritorno al Classicismo; in ogni caso fu questo lo stile che collegò Schinkel non solo a Gilly, ma anche a Durand, nella creazione dei suoi capolavori a Berlino [...]. (Frampton 2008, p.8)

In tale contesto, dunque, l'adozione del linguaggio architettonico neoclassico, oltre a interpretare lo *Zeitgeist* generale del tempo, rispose all'esigenza di instaurare una corrispondenza simbolica tra l'edificio e le collezioni che esso accoglieva, per lo più costituite dai reperti provenienti dalle campagne archeologiche promosse dagli Stati dell'Europa nord-occidentale nell'area mediterranea e nell'Europa meridionale, un processo oggi frequentemente interpretato come forma di «colonialismo informale»⁵². Appartengono alla stessa stagione culturale e architettonica, infatti, anche i progetti monacensi di Leo Von Klenze, tra cui la Gliptoteca (1816 – 1830), i Propilei antistanti – costruiti circa vent'anni dopo a memoria della guerra d'indipendenza greca – fino al magniloquente Walhalla di Ratisbona (1819 – 1842), ispirato al Partenone⁵³. I rimandi formali non corrispondono, dunque, solamente a una semplice volontà di richiamare le opere esposte, ma interpretano uno specifico disegno politico di costruzione ideologica della nazione, basato sull'insensata idea di un legame culturale e identitario tra l'antichità classica e gli Stati dell'Europa occidentale del XIX secolo.

Il sogno romantico di un'affinità tra Grecia e Germania si era d'altronde tradotto in un legame effettivo nel 1832, allorché Otto, secondogenito di Ludwig [Ludovico I di Baviera, *nda*], era salito al trono del nuovo regno ellenico. Sembra concretizzarsi in tal modo l'idea di una relazione culturale e razziale tra Greci e Tedeschi che genera presso

⁵² «La competizione tra le potenze europee sul piano coloniale, strettamente connessa, in quegli stessi decenni, alla costruzione delle identità nazionali, vedrà la ricerca archeologica quale arena privilegiata nella conquista dei resti della civiltà greco-romana considerati, nella visione politica e intellettuale del tempo, quale radice comune della civiltà occidentale. [...] l'obiettivo non fu quindi quello della conquista territoriale, quanto piuttosto quello dell'acquisizione e del controllo sulle testimonianze materiali del passato. E in particolare in quel passato riconducibile all'epoca greco-romana, poi allargato a comprendere le grandi civiltà mesopotamiche e i territori connessi ai racconti biblici. Civiltà di cui le potenze europee si autocelebrarono come legittime eredi, con buona pace dei millenni di storia intercorsi fra lo svolgersi di quelle vicende storiche e l'Europa del XIX secolo. [...] Così, mentre col procedere degli anni gli orizzonti di conquista delle potenze occidentali si ampliarono sempre di più, l'archeologia si incaricò di una lettura che, incurante di forzature e mistificazioni, fosse in grado di interpretare le rovine di territori sempre più vasti come tappe della stessa lineare storia di civilizzazione che dall'Oriente aveva trovato un punto di arrivo nei Paesi dell'Europa occidentale e che, a distanza di qualche millennio, le potenze europee, invertendo il percorso, si incaricavano di riportare nei territori colonizzati [...]. Al servizio di questa rincorsa ai siti dell'antichità, per meglio organizzare il sistematico controllo sui resti materiali e simbolici del passato classico, fu costituito un nuovo strumento: le Scuole o Accademie archeologiche. [...] il ruolo di questi organismi fu duplice: da un lato costituirono – in senso politico, diplomatico e culturale – l'avamposto dell'espansione coloniale, ma nello stesso tempo, attraverso la loro attività di ricerca, scavo, esplorazione sul terreno, servirono a imporre modalità di esercizio della conoscenza e di costruzione del sapere proprie della cultura occidentale». (Guermandi 2021, pp. 36-39)

⁵³ «In questa prospettiva, la storia della Grecia è chiamata a rendere intellegibile il destino della Germania, aiutando a immaginare il futuro. Le forme greche antiche – letterarie o plastiche –, intese come prodotto di uno stadio di sviluppo dell'umanità superiore a quello della civilizzazione, vale a dire quello della vera cultura spirituale, sarebbero state predisposte da una sorta di armonia prestabilita a servire come migliore espressione dello spirito tedesco moderno». (Pomian 2021, p. 254, vol. II)

alcuni studiosi dell'epoca la fantasiosa ipotesi di una comune radice "ariana" dei due popoli (ipotesi riattualizzata dal nazismo più di un secolo dopo). (Biraghi 2008, p.31)

La potenza comunicativa dell'Altes e degli altri musei circostanti⁵⁴ non ha smesso di trasmettere, attraverso la sua architettura, un certo tipo di influenza anche in tempi recenti. Nel 2019, all'indomani dell'apertura della James-Simon-Galerie (FIG. 4-5), progettata da David Chipperfield Architects⁵⁵ con lo scopo di dotare l'Isola dei Musei di un nuovo ingresso monumentale e di tutti gli abituali spazi del consumo che caratterizzano i musei contemporanei⁵⁶, non si è indugiato a parlare dell'esile colonnato rivestito in pietra come i "nuovi Propilei della Museumsinsel"⁵⁷ o del completamento dell'"acropoli culturale" voluta da Federico Guglielmo IV di Prussia. L'edificio, inoltre, costituisce non solo l'ingresso pubblico all'Isola, ma dà accesso, nel piano basamentale, anche a quella che viene ufficialmente chiamata la *Archäologische Promenade*⁵⁸, ovvero un percorso ipogeo, ancora in fase di realizzazione, che conetterà quattro dei cinque musei dell'Isola. Il nome sembrerebbe alludere ad un vero e proprio percorso archeologico in un'area di scavi; tuttavia, queste nuove gallerie sotterranee ospiteranno, in realtà, mostre temporanee sui reperti archeologici conservati negli stessi musei dell'Isola.

Dopo una prima proposta in ferro e vetro rigettata dall'amministrazione nel 1999, la stoà di Chipperfield sceglie quindi di rievocare, senza rinnegarlo, il grave linguaggio neoclassico degli edifici circostanti attraverso una monumentalità sì astratta e smaterializzata, ma al tempo stesso austera e carica di enfasi, portando qualcuno ad associare il sottile colonnato della Galerie persino ad alcune architetture speeriane⁵⁹.

But there is something too cool about the colonnade, too detached from both context and history. It hasn't quite transcended the neuroses about the architecture of empire and totalitarianism. It might have been possible a few years ago to detach architecture from history but, with the resurrection of the far-right, a slight shiver runs down your back as you stand before those endless matchstick columns, a sense that these stark, attenuated elements of

⁵⁴ In ordine temporale: Neues Museum (1843 – 1855) di Friedrich August Stüler; Alte Nationalgalerie (1867-1876) di Friedrich August Stüler e Johann Heinrich Strack; Bode-Museum – ex Kaiser-Friedrich-Museum (1897 – 1904) di Ernst Eberhard von Ihne; Pergamonmuseum (1910 – 1930) di Alfred Messel e Ludwig Hoffmann.

⁵⁵ La fase progettuale della James-Simon-Galerie è iniziata 1999 e si è conclusa nel 2007. Il museo, inaugurato nel 2019, rientra nel Masterplan dell'Isola dei Musei coordinato da David Chipperfield, autore peraltro del celebre restauro del Neues Museum, gravemente danneggiato dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, sull'Isola stessa. L'Isola dei Musei è stata riconosciuta dall'UNESCO come Patrimonio dell'Umanità nel 1999.

⁵⁶ La James-Simon-Galerie è un edificio multifunzionale che ospita una varietà di spazi, tra cui foyer, negozi e bookshop, una caffetteria, un auditorium, sale destinate a mostre temporanee e ambienti di servizio. L'assenza di aree dedicate alle esposizioni permanenti, unita alla preminenza delle funzioni distributive e di servizio, ha portato parte dell'opinione pubblica a definirla ironicamente «un guardaroba costato 134 milioni di euro» (<https://ilgiornaledellarchitettura.com/2019/08/27/berlino-varcando-i-propilei-di-david-chipperfield/>)

⁵⁷ <https://www.tribune.com/progettazione/architettura/2019/07/berlino-pronta-la-james-simon-galerie-progettata-da-david-chipperfield/>

⁵⁸ <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/museumsinsel-berlin/about-us/museumsinsel-master-plan/>

⁵⁹ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jul/08/david-chipperfield-james-simon-gallery-berlin-museum-island>

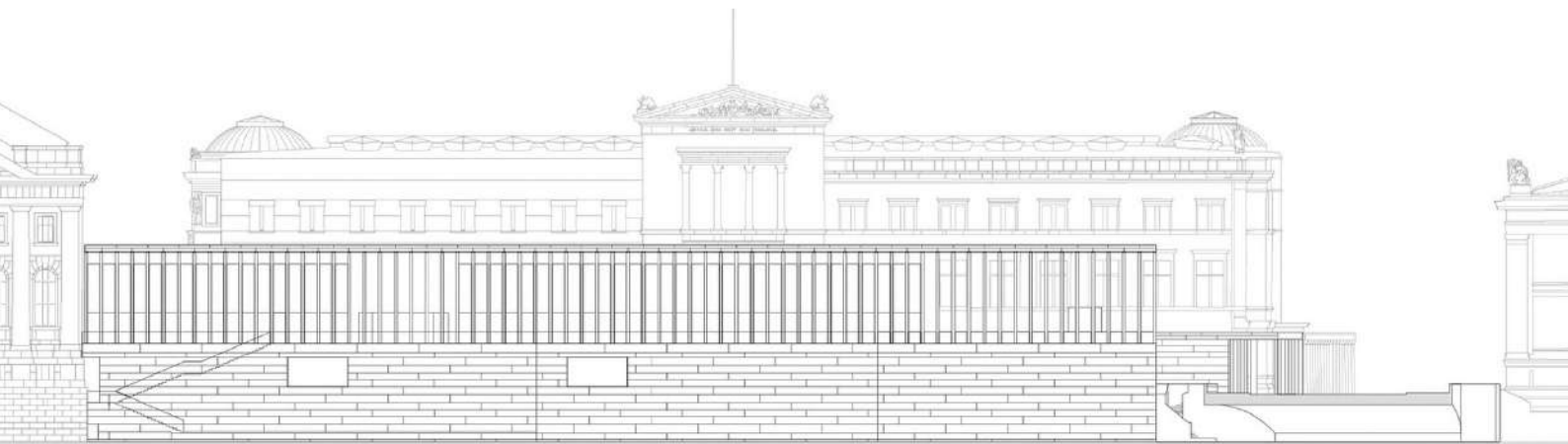


FIG. 4-5. David Chipperfield Architects, James-Simon-Galerie, Berlino (1999 – 2019).
ph. Ute Zscharnt.

reconstituted stone have been stripped of detail but not of the architectural memories that weave the building into Berlin's difficult history⁶⁰. (Heathcote, 2019)

A poche centinaia di metri dall'Altes Museum e dalla James-Simon-Galerie, il discusso Humboldt Forum ha aperto al pubblico nel 2021 tra numerose proteste e contestazioni (FIG. 6-7) legate alla presenza, al suo interno, di collezioni composte da oggetti provenienti da territori extraeuropei e acquisiti durante il, seppur relativamente breve, periodo coloniale tedesco⁶¹. L'apertura di un museo etnografico negli stessi mesi in cui si diffondevano le crescenti proteste derivate dai moti del *Black Lives Matter*⁶² e le dimissioni di Bénédicte Savoy⁶³ dal comitato consultivo dell'Humboldt Forum avvenute nel luglio 2017, alimentarono le polemiche che si concentrarono anche, e soprattutto, sull'immagine stessa dell'edificio. Il museo nasce, infatti, sulle ceneri del Palast der Republik, sede centrale della DDR costruita tra il 1974 e il 1976 e demolita, nonostante partecipate proteste popolari, tra il 2006 e il 2008. Il Palast sorgeva a sua volta sull'antico Stadtschloss Berlin, trasformato in residenza barocca alla fine del Seicento dall'architetto e scultore Andreas Schlüter; dalla seconda metà dell'Ottocento, lo Schloss divenne dapprima residenza imperiale degli Hohenzollern, fino ad ospitare poi importanti eventi e raduni del partito nazista durante il Terzo Reich: un edificio, dunque, dalla forte carica simbolica, emblema del potere autoritario e dell'imperialismo militare tedesco. Venne gravemente danneggiato dai bombardamenti durante la Seconda guerra mondiale e demolito, infine, nel 1950.

Già dalla Caduta del Muro viene ventilata l'ipotesi di ricostruire il castello barocco fino al 2008, quando l'architetto italiano Franco Stella vince il concorso internazionale per l'Humboldt Forum con un progetto di ricostruzione dello Schloss di Schlüter quasi integralmente "com'era dov'era"; l'unico elemento che denuncia la propria contemporaneità è l'anonimo prospetto estradossato sulla Spree, composto da pannelli prefabbricati in cemento le cui bucatore seriali compongono una facciata caratterizzata da un ritmo solenne e austero, ma al tempo stesso priva dell'eleganza propria delle proporzioni schinkeliane. Quella che dallo stesso Stella viene definita come "la facciata moderna"⁶⁴, che vuole porsi in contrasto con la sobria esuberanza barocca dello Schloss ricostruito,

⁶⁰ «Ma c'è qualcosa di troppo freddo in questo colonnato, troppo distaccato dal contesto e dalla storia. Non è riuscito a superare del tutto le nevrosi legate all'architettura dell'impero e del totalitarismo. Qualche anno fa sarebbe stato possibile distaccare l'architettura dalla storia, ma con la rinascita dell'estrema destra, un leggero brivido percorre la schiena guardando quelle infinite colonne a forma di fiammifero, con la sensazione che questi elementi spogli e attenuati di pietra ricostituita siano stati privati dei dettagli, ma non dei ricordi architettonici che intrecciano l'edificio alla difficile storia di Berlino».

⁶¹ Già a partire dal XVI secolo si registrarono tentativi di espansione coloniale da parte dei diversi Stati tedeschi, ma fu solo nel 1884, in concomitanza con la spartizione dell'Africa, che prese forma un vero e proprio impero coloniale tedesco. In tale occasione, l'Impero germanico rivendicò numerosi territori rimasti disponibili, con l'obiettivo di costituire il terzo impero coloniale per estensione, dopo quelli britannico e francese. L'esperienza coloniale tedesca ebbe tuttavia breve durata: con lo scoppio della Prima guerra mondiale, nel 1914, l'Impero perse rapidamente il controllo dei propri possedimenti, invasi dalle potenze alleate nelle prime settimane di conflitto.

⁶² Vedi par. 1.4.1. *Il campo della protesta*

⁶³ Storica dell'arte e specialista in materia di restituzioni, Savoy (Parigi, 1972) ha rinunciato al proprio incarico all'interno dell'istituzione perché in disaccordo con la riluttanza dei vertici del museo nell'affrontare criticamente la violenza coloniale dietro l'appropriazione degli oggetti proprietà dell'Humboldt Forum.

⁶⁴ Fonte: <https://www.franco-stella.eu/castello-di-berlino-humboldt-forum.html>



FIG. 6. Franco Stella, Humboldt Forum, Berlino (2008 – 2021).



FIG. 7. Proteste di fronte all'Humboldt Forum, Berlino (2021).

sembrerebbe, a dire il vero – tanto quanto la replica del castello – una reazionaria rinuncia a collocarsi nel proprio tempo.

La scelta di ripristinare un edificio “fuori dal tempo”, peraltro carico di un tale portato simbolico, mostra uno spirito nostalgico e un mal dissimulato nazionalismo⁶⁵ che entrano visibilmente in conflitto con l’attuale dibattito sulla decolonizzazione del patrimonio e dei musei, rifiutando fermamente l’introduzione di linguaggi contemporanei in un luogo, quello della *Museumsinsel*, tra i più rappresentativi della cultura tedesca. L’architettura si fa dunque carico di incarnare un sistema valoriale ormai anacronistico, dando “nuova” forma alla residenza della casata reale degli Hohenzollern, il cui coinvolgimento nell’espansione coloniale si concretizzò in particolare attraverso le politiche dell’imperatore Guglielmo II e del governo imperiale durante il suo regno. Gli oggetti trafugati e sottratti in contesti coloniali sono dunque esposti in un edificio che sembra, non ironicamente, una “rievocazione storica” dell’imperialismo militare, creando un cortocircuito temporale e culturale che oggi appare difficilmente superabile⁶⁶.

L’Isola dei Musei berlinese, nella quale neanche un Ipermuseo⁶⁷ è riuscito a mettere piede, rimane ancorata ad un’enfatica monumentalità premoderna. In questo contesto, il “mostro sacro” rappresentato dall’Altes Museum, nel rigore formale perfettamente inserito nel suo tempo ma che non esclude la sperimentazione spaziale – evidente soprattutto nella celebre loggia di accesso – costituisce, ancora oggi, l’edificio più “innovativo” dell’intero complesso (FIG. 3).

Ma è nel punto di confine tra greco e romano che Schinkel mostra la completa libertà delle proprie risorse progettuali: un doppio scalone che, alla sommità, termina in un loggiato limitato da una balaustra metallica; spazio di mediazione fra esterno e interno, punto di osservazione e di scambio tra architettura e città che – nello straordinario disegno prospettico che prefigura l’edificio reale – rivela in pieno un intento pittoresco *moderno*⁶⁸. (Biraghi 2008, p. 28)

Sebbene il salto cronologico tra l’Altes Museum e il Beaubourg possa apparire eccessivo, il Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou (1971 – 1977) di Parigi costituisce il secondo capitolo di questo resoconto.

⁶⁵ «Il Fördverein Berliner Schloss (l’associazione che ha promosso la ricostruzione del castello) non ha mai brillato per correttezza politica, mosso da uno spirito spiccatamente nazionalista e da una malcelata volontà di vendetta nei confronti del recente passato comunista, reo della demolizione dell’amato oggetto; ha ingaggiato maestranze, dal primo architetto all’ultimo stuccatore, che fossero diligenti esecutrici del suo desiderio di *grandeur*; ha trattato l’architettura come una vuota arte d’intrattenimento e uno strumento di auto-rappresentazione cui il concetto tradizionale di *venustas* calza a pennello. È certo che di questa bellezza classico-popolare in molti si rallegreranno, innalzando peana alla perduta, magica Berlino finalmente rinata, redivivo teatro di un tempo che fu e di cui nessuno peraltro può avere memoria. Non sanno che Alexander von Humboldt la odiava e smaniava, fra una spedizione e l’altra, di poterla lasciare, trattenuto dal ricatto del monarca regnante, pronto a tagliargli fondi e protezione ad ogni mancato rientro a casa». (Petretto, 2020)

⁶⁶ Il dibattito sulla ricostruzione filologica dell’Humboldt Forum si concentrò anche intorno alla controversa ipotesi di ripristino della cupola aggiunta da Friedrich August Stüler a metà dell’Ottocento, su disegno di Schinkel: l’epigrafe incisa sul tamburo riportava, infatti, una dichiarazione di superiorità del Cristianesimo sulle altre religioni; un’affermazione, dunque, «un tempo dichiaratamente antisemita, oggi semplicemente inconcepibile nel tempio delle culture del mondo» (Petretto, 2020). La cupola, completa di iscrizione, venne infine ricostruita grazie a finanziamenti privati.

⁶⁷ Vedi paragrafi successivi.

⁶⁸ In corsivo nel testo originale.

Tra i due edifici si interpone infatti più di un secolo di storia e di trasformazioni architettoniche, due conflitti mondiali e l'affermazione di visioni del mondo profondamente diverse. È necessario sottolineare come, tuttavia, l'Europa abbia potuto ritrovare un interesse per i musei paragonabile a quello del "secolo d'oro", solamente a partire dalla seconda metà del Novecento; nei primi decenni del XX secolo, il Movimento Moderno ha, infatti, concentrato molte delle sue attenzioni, con le dovute eccezioni e senza facili generalizzazioni, sul tema della casa e della residenza collettiva. Logicamente, non mancarono le sperimentazioni: nel '39 Le Corbusier ipotizza un Museo a crescita illimitata, disegnando una galleria continua a spirale quadrata sollevata su pilotis e accostando lo schizzo allo schema di sviluppo della conchiglia di un Nautilus. Allo stesso modo, dall'altro lato dell'Atlantico e qualche anno più tardi, Wright progetterà uno dei musei più famosi al mondo basati sull'idea del museo come percorso, il Solomon R. Guggenheim Museum di New York. Già in questa prima fase del Novecento crolla, così, la sintassi spaziale ottocentesca di derivazione illuminista fatta di stanze, gallerie e rotonde gerarchicamente ordinate, per lasciare spazio a un nuovo paradigma spaziale e, soprattutto, urbano: «Naturalmente gli architetti del Movimento Moderno non possono certo accettare la divisione tra involucro e contenuto che caratterizza il tipo ottocentesco [...], il museo modernista non ha facciata e si gloria, all'esterno, dell'esibizione monumentale della propria macchina espositiva»⁶⁹.

Guerre e distruzioni convogliarono gli sforzi delle amministrazioni e degli architetti sulla ricostruzione delle città e delle infrastrutture devastate dai conflitti: bisognerà aspettare, eccetto casi specifici⁷⁰, la fine degli anni Sessanta perché i governi europei tornino a occuparsi dei musei; ed il primo degli edifici che inaugura questa nuova stagione, che sarà caratterizzata anche dai cosiddetti "effetti" – "effetto Beaubourg", effetto Bilbao" ... – è proprio il Centre Georges-Pompidou⁷¹.

Con l'edificio di Piano e Rogers, – un grande parallelepipedo fuori scala i cui prospetti sono composti da un complesso, seppur ordinato, garbuglio di tubazioni colorate ed elementi strutturali – il museo cede alla flessibilità degli spazi e alla multifunzionalità, mutando da immacolato tempio di contemplazione ad animato luogo di produzione culturale.

a massima adattabilità spaziale garantita dalla macchina espositiva consente una continua rotazione delle mostre: i paradigmi spaziali del museo, rispetto alle sperimentazioni dei maestri del Movimento Moderno,

⁶⁹ Ciorra 1991, p. 10.

⁷⁰ «Il patrimonio di musei architettonicamente rilevanti della prima metà del Novecento, si può dire fino agli anni '60 compresi, si riduce quindi a una lista relativamente corta: i lavori dei maestri; i prodotti dell'attivismo di alcune istituzioni private e accademiche nordamericane; le grandi macchine museali newyorkesi (quella singolare opera stratificata e collettiva che è il MoMA e il Whitney di Marcel Breuer); qualche raro esempio europeo di rilievo; gli interni dei maestri italiani degli anni '50. Un caso a parte è quello di Louis Kahn, che realizza negli anni '50 e '60 una serie stupefacente di progetti per istituzioni espositive e culturali». (Ciorra in Biraghi, Ferlenga 2012, p. 635)

⁷¹ L'idea del progetto del Beaubourg nasce da André Malraux, ministro della cultura francese dal 1959 al 1969, che ipotizza un nuovo Museo del XX secolo per rilanciare il Musée National d'Art Moderne situato nel Palais de Tokyo, allora in condizioni di trascuratezza. Allo stesso tempo, Georges Pompidou, primo ministro tra il 1962 e il 1968 e dal '69 presidente della Repubblica, ipotizzava una nuova sede per la Biblioteca Nazionale di Francia nel plateau Beaubourg. Si decide di coniugare i due progetti in un unico edificio nell'area ipotizzata per la biblioteca nel quartiere del Marais a Parigi, non lontano dal grande vuoto urbano lasciato dalla demolizione del mercato storico di Les Halles iniziata nel '71.

subiscono un'ulteriore trasformazione, aprendosi a diverse possibili configurazioni secondo una logica già prefigurata dal progetto del Fun Palace di Cedric Price nella prima metà degli anni Sessanta, di cui il Beaubourg può essere considerato, in certa misura, un esito che ne raccoglie l'eredità. La commistione delle funzioni – spazi espositivi permanenti e temporanei, biblioteca, centro audio-visivo – rende il museo parigino capace di accogliere simultaneamente centinaia di visitatori, divenendo così un dispositivo pienamente rispondente alla logica e alle esigenze della società di massa: «Nel 1972, il Beaubourg – Loft Platonico – aveva proposto degli spazi in cui “tutto” era possibile. La flessibilità che ne derivava fu smascherata come l'imposizione di una media teorica a spese sia del carattere che della precisione: era *l'entità a prezzo dell'identità*. Perversamente, la sua pura dimostratività gli precludeva l'autentica neutralità realizzata senza sforzo dal grattacielo americano»⁷².

Con il Beaubourg prende avvio anche quella “spettacolarizzazione” dell'architettura museale – enfatizzata dalla piazza dolcemente inclinata antistante il prospetto principale, che lo rende una sorta di “palcoscenico” (FIG. 8) – che sarà propria anche degli “episodi” successivi: «Altra acquisizione cruciale del “dopo Beaubourg” è la consapevolezza che l'edificio museo ha ormai acquisito uno status di libertà creativa assoluta, lanciato alla caccia del consenso, svincolato sia dal dovere di organizzare un percorso razionale tra le collezioni che da quello di un inserimento urbano congruo e non troppo traumatico»⁷³.

Il Centre Georges-Pompidou segna dunque il passaggio dalla costruzione identitaria della nazione, propria del museo ottocentesco, alla costruzione di un'egemonia culturale ed economica veicolata attraverso l'architettura stessa. La società che il nuovo museo celebra e rappresenta non è solo la società di massa ma anche, e soprattutto, quella dei consumi, propria del modello capitalistico occidentale.

Si configura così ciò in cui propriamente consiste l'«effetto Beaubourg»: non un semplice uso delle sue multifunzioni da parte della massa dei visitatori, bensì – letteralmente – una loro *consumazione*; «ipermercato della cultura», attraverso di esso si fornisce alla massa un «oggetto da consumare, una cultura da divorare, un edificio da manipolare». Ecco allora che l'aspetto estetico da «inceneritore» dell'edificio di Rogers e Piano risulta pienamente funzionale al suo fine ultimo [...], il massimo del suo successo coincide infatti con la massima *trasformazione* dei suoi contenuti⁷⁴. (Biraghi 2009, p. 342)

Ha inizio, dunque, a partire dal Beaubourg, un'*accelerazione* della storia dell'architettura del museo europeo, contrassegnata da una produzione intensiva di nuovi poli culturali, realizzati in rapida successione e caratterizzati da una marcata sperimentazione formale e da un'esuberanza linguistica senza precedenti. Il museo diviene, in questo modo, la tipologia più rappresentativa della società europea a cavallo tra gli anni Settanta del XX secolo e l'inizio del XXI.

⁷² Koolhaas 2006, p.17. Corsivi nel testo originale.

⁷³ Ciorra in Biraghi, Ferlenga 2012, p. 636.

⁷⁴ Corsivi nel testo originale.



FIG. 8. R. Piano, R. Rogers, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Parigi (1971 – 1977).
Spettacolo pirotecnico sulla facciata in occasione della chiusura per restauri, ottobre 2025.

Negli anni in cui il cantiere del Centre Georges-Pompidou volge al termine, «in un paese come la Germania, ancora in fase di ricostruzione e dove si continua a considerare l'architettura rappresentazione e riflesso delle istituzioni»⁷⁵, James Stirling (associato a Michael Wilford a partire dal 1971) progetta una sequenza di tre musei⁷⁶, di cui la Neue Staatsgalerie di Stoccarda (1977 – 1983) non solo è l'unico realizzato, ma costituisce il culmine di una ricerca formale – fatta di colte giustapposizioni di frammenti e di espliciti, quanto eterogenei, rimandi alla storia dell'architettura – che si materializza in una composizione finale ricca di “complessità e contraddizioni”, così come può esserlo una collezione di oggetti d'arte⁷⁷: «figurativa e astratta, monumentale e informale, tradizionale e high-tech»⁷⁸. Il Museo progettato dal duo britannico reinterpreta in forma ludica la composizione planimetrica dell'illustre icona schinkeliana, ribaltandone i significati: mentre la rotonda centrale costituiva il fulcro delle sale espositive dell'Altes, nella Galleria di Stoccarda, lo spazio cilindrico “perde” la sua copertura, diventando uno spazio urbano di passaggio servito da un percorso iscritto nella rotonda scoperta. Anche la stoà berlinese viene rimossa, per fare spazio ad un'eccentrica facciata ondulata in ferro e vetro, «lasciando una versione moderna di una rovina»⁷⁹ (FIG. 9).

L'edificio, elevato su un imponente basamento che ne accoglie il parcheggio e caratterizzato da un sistema di scale e rampe esterne che lo attraversano da parte a parte, ha un carattere profondamente urbano: «fra le occasioni che offre, la *flânerie*, la sosta, la contemplazione *panoptica* della città circostante»⁸⁰. Anche il materiale ne contraddistingue fortemente l'immagine esterna: eleganti conci in pietra marrone organizzati per fasce orizzontali sono accostati a componenti metallici dai colori sgargianti ed elementi smaterializzati in vetro. Alcune porzioni lapidee del basamento sono volutamente rimosse e disposte in modo disordinato: l'effetto è quello di una breccia aperta nel muro, che tuttavia non cede, rivelando come la pietra assolve una funzione puramente di rivestimento e non strutturale.

E ancora: dietro l'aura di architettura «importante», «nobile», «magniloquente» (seria o faceta che sia), la Galleria di Stoccarda – attraverso lo squarcio nel muro – mostra un frammento della sua *verità*, ovvero precisamente quello che il basamento contiene: il parcheggio delle automobili. [...] A Stoccarda, ciò che la rovina disvela è il carattere consueto

⁷⁵ Moneo 2005, p. 15.

⁷⁶ Prima del museo di Stoccarda, Stirling e Wilford elaborano il progetto di concorso per il Museo d'arte del Nordrhein-Westfalen a Düsseldorf nel 1975 e, nello stesso anno, il progetto di concorso per il Museo Wallraf-Richartz di Colonia. Ma, in quegli anni, la coppia britannica non è l'unica a progettare nuovi musei in Germania: «In pochi anni le città tedesche si riempiono di “nuovi musei” di grande impatto architettonico e di sorprendente successo pubblico. A Stoccarda, Francoforte, Mönchengladbach, per citare solo i primi episodi, James Stirling, Richard Meier, Hans Hollein e molti altri costruiscono alcuni tra gli edifici museali più importanti della seconda metà del secolo» (Ciorra in Biraghi, Ferlenga 2012, p. 637). Solo pochi anni prima, nel '68, viene inoltre inaugurata la Neue Nationalgalerie di Berlino ad opera di Mies van der Rohe.

⁷⁷ Cfr. Biraghi, 2009.

⁷⁸ Stirling in Curtis 2006, p. 606. Corsivi nel testo originale.

⁷⁹ Curtis, *ibidem*. Corsivo nel testo originale.

⁸⁰ Biraghi 2009, p. 205. Corsivi nel testo originale.

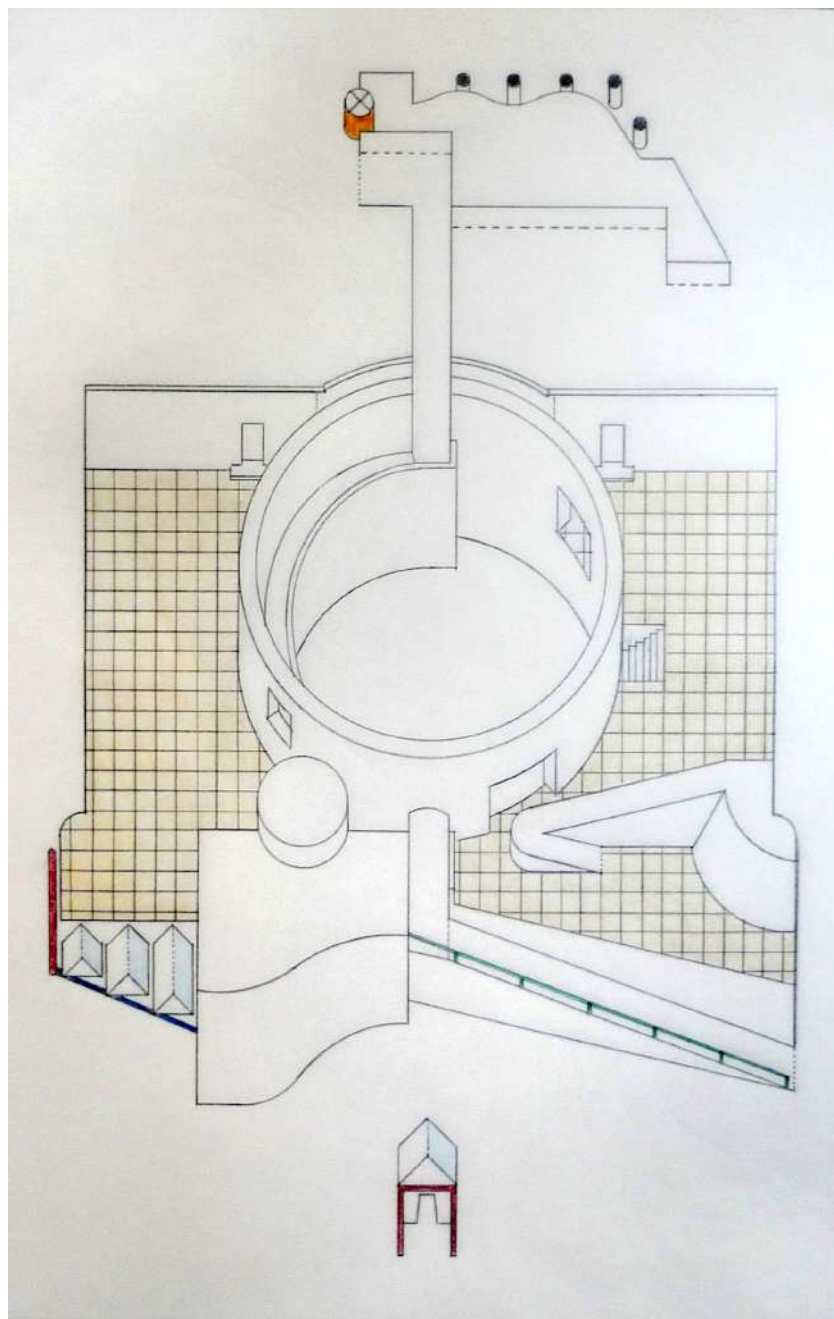


FIG. 9. J. Stirling, M. Wilford, Neue Staatsgalerie, Stoccarda (1977 – 1983).

e prosaico, è l'*attualità* del museo, il suo appartenere – al di là di ogni mera apparenza – *al suo tempo*⁸¹. (Biraghi 2009, p. 207)

La Neue Staatsgalerie si protende, dunque, verso lo spazio urbano, alludendo all'idea di museo come un pezzo di città – letteralmente – attraversabile, composto dall'allegoria delle forme e delle figure della città stessa. All'interno, invece, la forza metaforica e comunicativa dell'architettura cede il passo a sale espositive per lo più ordinarie, lontane dagli spazi dilatati e trasformisti del Pompidou e che Rafael Moneo non esiterà a definire persino «tristi, per non dire volgari»⁸². La «banalità» dello spazio espositivo denuncia, tuttavia, la volontà di sottolineare la presenza urbana del museo come unico vero scopo dell'edificio, relegando la funzione espositiva ad un ruolo, per così dire, secondario. A dire il vero, senza sostanziali acquisizioni nella collezione, la Galleria di Stoccarda, a un anno dall'apertura, aumenta il volume dei biglietti venduti di ben cinquanta volte, aprendo la strada, insieme al Beaubourg, a quello che verrà chiamato, nei decenni successivi, il tanto discusso «effetto Bilbao»⁸³.

L'esperienza tedesca innesca una reazione a catena che si riverbera in tutto l'Occidente e in particolare in Europa: il successo economico della Galleria di Stoccarda dimostra come il museo, attraverso la potenza comunicativa dell'architettura, sia diventato un dispositivo essenziale per «creare consenso, attirare visitatori e “promuovere” la città in un nuovo tipo di competizione globale»⁸⁴. Con la caduta del Muro di Berlino e la fine della Guerra Fredda, un rinnovato ottimismo pervade la società europea – e, più in generale, quella occidentale – alimentando un sentimento da «fine della storia»⁸⁵ che consacra il museo, in particolare quello d'arte contemporanea, come monumento della democrazia liberale e del sistema capitalistico, visti come punto di arrivo e forma definitiva del modello societario.

Un nuovo rapporto tra arte ed economia di mercato si consolida, inoltre, negli ultimi due decenni del XX secolo: «è infine l'arte, che ha assunto un potente ruolo comunicativo, a determinare più di ogni altro linguaggio o attività umana le tematiche profonde che muovono la società. Tutto ciò è esaltato da una forte simbiosi tra arte e mercato»⁸⁶. Inizia, dunque, all'inizio degli anni Novanta, una nuova «corsa agli armamenti» culturali, fatta di

⁸¹ Corsivi nel testo originale.

⁸² Moneo 2005, p. 41.

⁸³ Cfr. Ciorra in Biraghi, Ferlenga 2012.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 638.

⁸⁵ Il concetto di «fine della storia» viene teorizzato dal politologo statunitense Francis Fukuyama (Chicago, 1952), che ne offre una prima formulazione nel saggio *The End of History?* (1989) e una versione compiuta nel volume *La fine della storia e l'ultimo uomo* (1992). In estrema sintesi, Fukuyama sostiene che la diffusione della democrazia liberale, dell'economia capitalista e, più in generale, dello stile di vita occidentale rappresenti il punto di arrivo dello sviluppo umano e, quindi, la forma definitiva di società e di governo: tutte le alternative ideologiche – in particolare i modelli autoritari – sarebbero fallite o superate. Per il politologo, la «fine della storia» non coincide con la «fine degli eventi», ma con l'assenza di ideologie capaci di sostituire il modello liberaldemocratico. Questa visione ottimista e fortemente occidentalista è stata successivamente messa in discussione da eventi come l'11 settembre 2001, dalle tensioni geopolitiche e dalle crisi ambientali ed economiche. Fukuyama ha poi sviluppato e ampliato la sua riflessione in opere come *La grande distruzione* (1999) e *L'uomo oltre l'uomo* (2002), dedicate rispettivamente al disordine sociale e alle sfide etiche della biotecnologia.

⁸⁶ Purini 2002, p. 128.

architetture spettacolari, monumentalità espressive, edifici “griffati” dalle «archistar»⁸⁷ e inquiete ricerche di originalità formale; si può affermare, senza paura di sbagliare, che il Guggenheim di Bilbao (1991 – 1997) progettato da Frank O. Gehry sia l’interprete principale di questa stagione culturale e architettonica⁸⁸.

I Musei dell’Iperconsumo – gli Ipermusei – sono divenuti i veri poli della città globale, nuclei riceventi ed emittenti, presenze assolute che si pongono come entità aggressive in competizione reale con le città che li ospitano e di cui rischiano, come a Bilbao, di offuscare l’identità. [...] Apparizioni urbane spettacolari, edifici / logo dalla straordinaria violenza visiva, gli Ipermusei si configurano oggi come realtà eterotopiche dal profilo tipologico ibrido e mutante, nelle quali una serie di funzioni si incrociano e si attraversano costruendo la scenografia per i riti collettivi di un tempo libero divenuto ormai produttivo. (Purini 2002, p. 128)

Il concorso per il Guggenheim di Bilbao viene annunciato nel 1991; sei anni dopo, il Museo, «un’architettura grandiosa e stupefacente, barocca e futuribile allo stesso tempo, sorprendente per la capacità di organizzare efficacemente sia le relazioni urbane che i grandi spazi espositivi»⁸⁹, aprirà i battenti al pubblico, sconvolgendo tanto gli equilibri della cittadina basca quanto il dibattito su quello che verrà poi definito come l’«effetto Bilbao»⁹⁰ (FIG. 10). Non ci soffermeremo sulle controverse conseguenze economiche e sociali di un fenomeno che è stato già ampiamente analizzato e descritto⁹¹ – seppur ancora di stretta attualità –, non è negli intenti di questa ricerca. Ciò che, invece, è interessante sottolineare è l’estremizzazione del rapporto tra museo e città che, “annunciato” dalla Galleria di Stirling e Wilford, trova il suo apice nei «musei-scrigno»⁹² realizzati negli anni Novanta, nell’importanza costituita «dalla tematica dell’involucro, della pelle, del rivestimento, magari facendola risalire a Gottfried Semper»⁹³, come dispositivo di massima separazione fisica e linguistica tra edificio e città. L’Ipermuseo recupera il suo carattere introverso tipico del museo ottocentesco, esasperandone la forza espressiva in una eterogeneità figurativa che ha pochi precedenti nella storia dell’architettura: a questa libertà

⁸⁷ Cfr. Lo Ricco, Micheli, 2003.

⁸⁸ Sono tantissimi gli esempi di musei che rientrano, a vario titolo e con le dovute distinzioni, in questa “stagione”: in primo luogo, i numerosi musei di Richard Meier sparsi tra Europa e Stati Uniti (High Museum of Art di Atlanta 1980 – 1983, The Getty Center di Los Angeles 1984 – 1997, Museo d’Arte Contemporanea di Barcellona 1987 – 1995, Museo dell’Ara Pacis di Roma 1995 – 2006), il Wexner Center di Peter Eisenman in Ohio (1983 – 1989), il Kiasma di Helsinki di Steven Holl (1992 – 1998), il Museo dell’Acropoli di Atene di Bernard Tschumi (1989 – 2009), lo Jüdisches Museum di Daniel Libeskind a Berlino (1993 – 2001, aperto, emblematicamente, ancor prima di ospitare una collezione), il Groninger Museum di Alessandro Mendini, Michele de Lucchi, Philippe Starck e Coop Himmelb(l)au (1994), il MAXXI di Roma di Zaha Hadid (1998 – 2010), solo per citarne i principali.

⁸⁹ Ciorra in Biraghi, Ferlenga 2012, p. 640.

⁹⁰ Per «effetto Bilbao» si intende la riqualificazione economica e culturale di una città o di un territorio attraverso la realizzazione di un’opera architettonica iconica, nella maggior parte dei casi un museo. Il termine compare per la prima volta nel 2002, in un articolo dell’architetto e critico Witold Rybczynski su “The Atlantic Monthly”, dal titolo *The Bilbao Effect*.

⁹¹ Vedi bibliografia completa.

⁹² «È attraverso questo museo-scrigno che si fabbricano le nuove forme della merce. [...] esso costruisce il mondo della merce postmoderno considerato come tempio del feticismo. [...] Il museo contemporaneo considerato contemporaneamente come contenitore e come contenuto dà dunque vita a un oggetto ibrido materiale e concettuale: il tempio della merce e la merce come idolo». (Amselle 2017, p. 91)

⁹³ Purini 2008, p. 128.



FIG. 10. F. Ghery, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao (1991 – 1997). Ph: Mauritius Images GmbH / Alamy

formale assoluta si contrappongono interni che, al contrario, sono per lo più dei classici «white cube», più o meno dilatati o più o meno rettilinei. Guardando un Ipermuseo dall'esterno sappiamo benissimo in quale capitale europea ci troviamo: molto spesso l'edificio ne è diventato icona agendo, al tempo stesso, come attrattore – per l'appunto – di *iper*-turisti e come innesco di processi di *museificazione* dei centri storici⁹⁴. All'interno dell'Ipermuseo, invece, potremmo essere ovunque: «Poiché il mondo esterno deve restare fuori, in genere le finestre sono sigillate; i muri sono dipinti di bianco; il soffitto diventa fonte di luce. [...] Qui l'arte è libera di “vivere la sua vita”»⁹⁵.

La completa aderenza tra museo e sistema economico introduce, però, un'importante innovazione funzionale proprio nello spazio interno del museo, che, pur attraversando diverse fasi linguistiche e figurative, fino a questo momento aveva mantenuto un programma funzionale relativamente “tradizionale” di contenitore di oggetti. Sebbene già a partire dal Beaubourg vengano introdotte ulteriori funzioni culturali, quali ad esempio auditorium e biblioteche (consolidando il rapporto secolare tra collezione di libri e collezione d'oggetti, come si avrà modo di approfondire⁹⁶), la vera “innovazione” tipologica degli Ipermusei, con evidenti ricadute spaziali tutt'altro che transitorie, riguarda gli spazi dedicati al consumo.

L'estensione all'architettura museale delle logiche economiche fondate sul profitto e sull'immagine ha una tale risonanza da indurre a una sua trasformazione tipologica: se il rapporto spazio espositivo - servizi fissato dal modello ottocentesco era pari a 9:1, nel museo contemporaneo si è trasformato in 1:2, come conseguenza dell'inserimento di un apparato di funzioni nuove (*bookshop*, caffetterie, ristoranti, *fast-food*, *nursery*, mediateche, negozi per *gadget*), che nel proporre al pubblico numerose occasioni di consumo e interattività appaiono sempre più simili ai grandi centri commerciali⁹⁷. (Suma 2008, p. 61)

Tuttavia, nei primi anni del XIX secolo, in Europa, le tendenze architettoniche che hanno caratterizzato la stagione del «*Bilbao effect*» si esauriscono neanche troppo lentamente. La storia, in effetti, «non finisce»; anzi, nuove incertezze politiche, sociali ed economiche diffondono diverse inquietudini in Occidente: l'11 settembre 2001, il terrorismo, le invasioni statunitensi in Afghanistan e in Iraq, la crisi finanziaria globale del 2008, gli effetti della catastrofe ambientale man mano sempre più evidenti, si ripercuotono anche sull'immagine (e sulle finanze) dei musei. Sebbene la Tate Modern di Londra (1995 – 2000) progettata da Herzog & De Meuron sia quasi coeva del Guggenheim di Bilbao, l'approccio è, per così dire, opposto e «sembra già risentire dello *Zeitgeist* del cupo inizio

⁹⁴ «Se il messaggio è incluso nel packaging, ciò significa che il museo-scrigno diviene una merce ad alto valore aggiunto destinata ad assicurare ogni sorta di promozione. [...] la promozione della città in seno alla quale questo museo-scrigno è edificato, dal momento che queste costruzioni non acquistano significato che nel contesto della competizione all'interno del mercato del turismo che si fanno l'un l'altra, a livello nazionale, europeo o mondiale, le diverse città. La città museificata diviene a sua volta una sorta di scrigno che mira più di tutto a ottenere l'agognata nomina di capitale culturale d'Europa allo scopo di massimizzare i suoi guadagni in termini di destinazione turistica. Ogni città museificata diviene così una sorta di piattaforma museale destinata all'accoglienza di una massa di turisti-consumatori di prodotti artificiali di lusso». (Amselle 2017, p. 92)

⁹⁵ O'Doherty 2012, p. 22.

⁹⁶ Vedi par. 1.2 *Il rito dell'accumulo*.

⁹⁷ Corsivi nel testo originale.

del terzo millennio»⁹⁸. Il magistrale recupero di una centrale elettrica sul Tamigi, realizzato con una coerenza formale essenziale e misurata, riscuote, a dire il vero, un successo analogo al Museo di Gehry, pur senza innescare un vero e proprio “effetto Tate”.

Iniziano, tuttavia, significative sperimentazioni sul vasto patrimonio edilizio a disposizione nelle città europee: dal raffinato Kolumba Museum di Peter Zumthor a Colonia (1997–2007), all’approccio di minima intrusione – corrispondente, però, a una massima esaltazione spaziale – adottato da Lacaton & Vassal nel Palais de Tokyo a Parigi (2009–2012), fino all’austero e misurato Musée cantonal des Beaux-Arts di Barozzi Veiga a Losanna (2011–2019) – che tuttavia conserva solo pochi frammenti dell’antica struttura ferroviaria preesistente. Si lavora, inoltre, su importanti ampliamenti dei musei europei, spesso con inserimenti in contesti storici o vincolati: oltre ai già citati “propilei della *Museumsinsel*” e all’ampliamento della stessa Tate (2005 – 2012) a firma sempre di Herzog & De Meuron – i quali progettano un’enigmatica piramide scomposta in continuità materica con i laterizi della centrale elettrica –, Christ & Gantenbein, già autori del recupero e dell’ampliamento dello Swiss National Museum di Zurigo a partire dal 2000 (intervento che ancora riflette l’eco formale della stagione degli Ipermusei), realizzano tra il 2010 e il 2016 l’ampliamento del Kunstmuseum di Basilea, anch’esso ideato come un monolite scalfito rivestito in mattoni grigi.

Tutti questi progetti, nella loro eterogeneità, condividono un approccio linguistico caratterizzato da una sorta di intransigenza figurativa e, dopo l’esuberanza sperimentale degli anni Novanta, da un certo “ritorno” a tematiche meno insolite (FIG. 11): «La rielaborazione dei temi tradizionali della facciata si traduce in edifici dal carattere rigoroso e seriale: un’architettura della norma che esprime nell’anonimato il valore di opera collettiva e sembra porsi in alternativa a quella dell’eccezione caratteristica del passaggio al nuovo millennio»⁹⁹. Non sono solamente i Paesi del nord Europa a registrare questa nuova attitudine, ma anche un Paese mediterraneo come la Spagna, nelle realizzazioni museali, esprime un determinato tipo di ordine compositivo¹⁰⁰:

⁹⁸ Ciorra in Biraghi, Ferlenga 2012, p. 641.

⁹⁹ Darò, Farina, Graviglia 2018, p. 5.

¹⁰⁰ Tra i paesi mediterranei, l’Italia, da questo punto di vista, costituisce, com’è noto, un caso a parte: è già a partire dagli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale, infatti, che i maestri italiani della museografia – Franco Albini e Franca Helg, Carlo Scarpa, BBPR – operano in edifici storici e monumentali, scrivendo una tra le pagine più suggestive della storia dell’architettura italiana. Tuttavia, non mancano gli episodi – più o meno riusciti ma, al tempo stesso, molto eterogenei dal punto di vista del linguaggio architettonico –, di recuperi a scopo museale (o ampliamenti) nella prima decade del Duemila quali, ad esempio, il Museo MACRO di Roma (2000 – 2010) da parte di Odile Decq, il Museo MADRE di Napoli (2003 – 2005) a firma di Álvaro Siza o il Museo del Novecento di Milano (2008 – 2010) su progetto di Italo Rota e Fabio Fornasari, per citarne alcuni. In Italia, dunque, questo “ritorno” alle tematiche compositive, per così dire, tradizionali, sembrerebbe meno evidente. Le motivazioni sarebbero da indagare; forse, l’influenza dei maestri del secondo dopoguerra, l’onda lunga della Tendenza Italiana e l’eccezionalità del patrimonio edilizio collocano l’Italia, con le dovute eccezioni, al di fuori di questo fenomeno. Costituisce, tuttavia, un caso emblematico il progetto vincitore per l’ampliamento del MAXXI di Roma del 2022, vinto da un raggruppamento capeggiato dallo studio italo-francese LAN, con sede a Parigi: l’edificio si presenta come un parallelepipedo conciso e sobrio, più in continuità con il tessuto urbano circostante che con l’edificio di Zaha Hadid: questo atteggiamento svela, da una parte, un dialogo difficile, se non impossibile, con l’Ipermuseo preesistente, dall’altro un atteggiamento progettuale che riflette tanto la poetica formale di LAN quanto la tendenza generale dell’architettura europea dei primi anni Duemila.

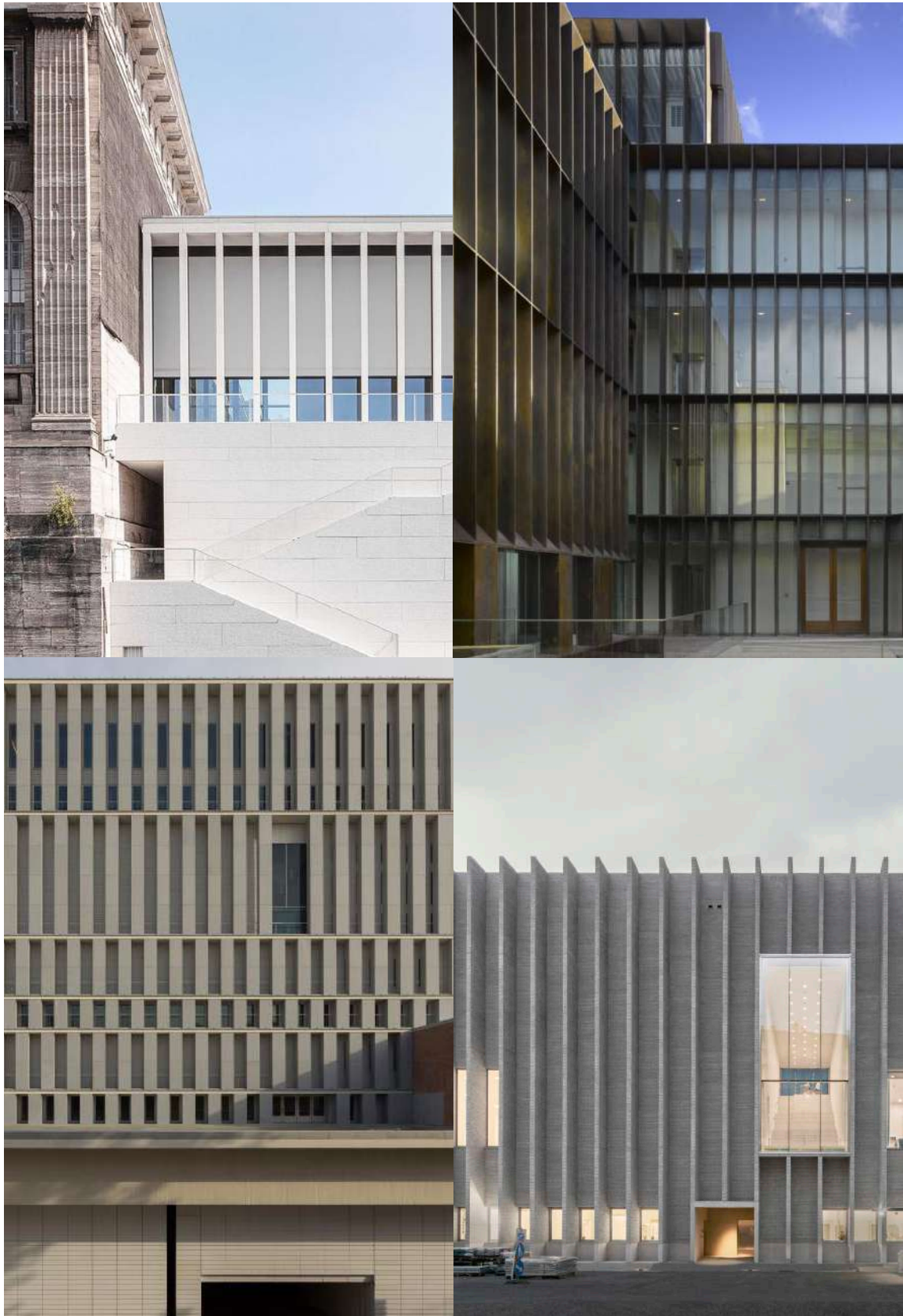


FIG. 11. In senso orario:
 David Chipperfield Architects, James-Simon-Galerie, Berlino (1999 – 2019);
 Francisco Mangado, Museo Arqueológico de Álava, Vitoria (2000 – 2009);
 Barozzi-Veiga, Musée cantonal des Beaux-Arts, Losanna (2011 – 2019);
 Mansilla e Tuñón, Museo de Colecciones Reales, Madrid (2000 – 2023).

Il Museo Archeologico di Álava di Francisco Mangado (2000 – 2009) o il Museo delle Collezioni Reali progettato da Mansilla e Tuñón (dal 2000)¹⁰¹ sono tra gli esempi più riusciti di questa tendenza, con evidenti riscontri internazionali. È quest'ultimo caso forse il più chiaro nei suoi risultati e nelle sue connotazioni: la volontà di continuità con l'architettura classica settecentesca di Filippo Juvarra e Giovanni Battista Sacchetti per il Palazzo Reale di Madrid, la sua relazione simbolica con un'istituzione come la corona spagnola, e la distanza con le realizzazioni precedenti degli stessi architetti, confermata dai pesanti rivestimenti in pietra, segnano un evidente cambio di orientamento. Ecco il ritorno, con vesti più astratte, eleganti, sofisticate, di un'architettura "disciplinata" e "disciplinante", in grado di riproporre il senso mitico e rassicurante delle istituzioni: la chiesa, la scuola, l'università, il museo, il governo, lo stato... e di celare il più grande paradosso tra una dichiarata "razionalità" dell'ordine architettonico e il principio di autorità retorica dei maestri, della storia, o dell'architetto stesso. (Martín Blas in Darò, Farina, Graviglia 2018, pp. 71-72).

1.1.2.2. Strategie di sopravvivenza: le Petroarchitetture

La fine di quella potremmo definire "indisciplina" formale dei musei, da un lato risponde, come già accennato, ad una tendenza linguistica diffusa che, in quegli anni, investe il mondo dell'architettura europea; dall'altro coincide, più prosaicamente, con una generale ma significativa riduzione dei finanziamenti pubblici per la costruzione di nuovi musei¹⁰². In questo scenario sono le fondazioni private, spesso legate al mercato del lusso e dell'alta moda, a finanziare la costruzione di nuovi musei, come la parigina Fondation Louis Vuitton (2008 – 2014) – un tardivo Ipermuseo – di Frank O. Gehry, o importanti e costosi recuperi, come, ad esempio, la Fondazione Prada di Milano (2008 – 2015) progettata da OMA, la François Pinault Collection con le due sedi di Venezia (Punta della Dogana, 2007 – 2009) e di Parigi (Bourse De Commerce, 2016 – 2021) entrambe ad opera di Tadao Ando, e, infine, il recentissimo e monumentale "trasloco" della Fondation Cartier, sempre nella capitale francese, dall'edificio smaterializzato di Montparnasse di Jean Nouvel (1991 – 1994) alla nuova sede in Place du Palais-Royal, a pochi passi dal Louvre, in un magniloquente edificio haussmaniano del 1855, recuperato dallo stesso Nouvel. In questo edificio, completamente svuotato al suo interno, Nouvel realizza, attraverso cinque imponenti piattaforme mobili, una sorta di reinterpretazione del Fun Palace di Cedric Price, evidenziando come le grandi fondazioni legate al mondo della moda siano oggi in grado di intraprendere operazioni architettoniche e museografiche di tale complessità economica e tecnica difficilmente sostenibili dalle amministrazioni pubbliche: «In France, a 2018 survey found that the annual acquisition budget of the Centre Pompidou, which is a national museum subsidised

¹⁰¹ La Galería de las Colecciones Reales verrà poi inaugurata nel 2023, a distanza di oltre vent'anni dal concorso; il cantiere è stato infatti rallentato da una combinazione di fattori, tra cui vincoli archeologici, difficoltà strutturali, instabilità politica ed economica.

¹⁰² Cfr. Kafka, 2023.

by France's Ministry of Culture, is below €2 million. In comparison, a single artwork acquired by the Pinault Foundation has found to have cost more than €10 million»¹⁰³.

Tuttavia, se si esclude l'edificio di Gehry, anche in questi musei privati permane una ricerca formale che, pur sostenuta da ingenti investimenti economici, rimane lontana dagli sfarzi architettonici che hanno caratterizzato il decennio precedente. Emblematica è la torretta preesistente, parte dell'ex complesso industriale della Fondazione Prada di Milano, rivestita in foglia d'oro da Rem Koolhaas, che rappresenta un gesto dal forte portato simbolico: non solo svela, ironicamente, l'identità della committenza, ma la dissonanza tra un rivestimento così pregiato e il carattere "minore" della torretta in cemento testimonia, in maniera altrettanto sagace, anche i processi contraddittori legati alla *museificazione* che, in questo decennio, interessa il patrimonio costruito nelle città.

Mentre la stagione degli Ipermusei nell'Europa occidentale sembra essersi definitivamente conclusa (e con essa anche la frenetica costruzione di edifici museali), in altre parti del mondo, il museo rappresenta «the last surviving natural habitat of the global starchitect»¹⁰⁴. Quello che siamo soliti chiamare "quartiere dei musei" o "distretto culturale" – di cui la *Museumsinsel* berlinese rappresenta l'antenato più illustre – si sta gradualmente configurando come una parte essenziale nella costruzione della città globale contemporanea, soprattutto in Cina¹⁰⁵ e negli Stati del Golfo. Dal West Kowloon Cultural District di Hong Kong, che ha come simbolo il colossale "museo-schermo" M+ a firma di Herzog & De Meuron – inaugurato nel 2021, ai grandi musei sulla Corniche di Doha progettati da Ieoh Ming Pei (Museo d'Arte Islamica, 2005 – 2008) e da Jean Nouvel (Museo Nazionale del Qatar, 2003 – 2019), fino al celebre e controverso distretto museale sull'Isola Saadiyat ad Abu Dhabi che, da piccolo porto di pescatori, si prepara a diventare il distretto museale più importante degli Emirati Arabi Uniti e su cui è prevista una sequenza di macrostrutture griffate, tra cui ben due satelliti delle più importanti istituzioni museali al mondo: il Louvre di Jean Nouvel (2007 – 2017), il Guggenheim di Frank O. Gehry (2011, in corso di realizzazione), lo Zayed National Museum (2013 – 2025) progettato da Foster + Partners e il Museo di Storia Naturale di Mecanoo (2020 – 2025). All'interno del masterplan iniziale, concepito all'inizio degli anni Duemila, figuravano anche il Museo Marittimo a firma di Tadao Ando e il Performing Art Centre di Zaha Hadid Architects: questi ultimi due progetti, tuttavia, sembrano, ad oggi, naufragati.

L'Ipermuseo europeo ha, dunque, trovato un ambiente favorevole alla sua sopravvivenza, arrivando a superare la sua stessa versione degli anni Novanta, grazie a budget pressoché illimitati, basati anche sullo

¹⁰³ «In Francia, un sondaggio del 2018 ha rilevato che il budget annuale per acquisizioni del Centre Pompidou, che è un museo nazionale sovvenzionato dal Ministero della Cultura francese, è inferiore a 2 milioni di euro. In confronto, una singola opera d'arte acquisita dalla Fondazione Pinault è risultata costare più di 10 milioni di euro». (Kafka 2023, p. 11)

¹⁰⁴ «l'ultimo habitat naturale superstite dell'archistar globale» (Heathcote 2023, p. 52).

¹⁰⁵ «Dagli anni Ottanta del Novecento i musei sono diventati dunque il cardine dell'agenda politica del governo cinese, che a livello ministeriale come locale li incentiva in tutti i modi. La stampa cinese parla di "febbre da museo". Se nel 1978 vi erano 365 musei in Cina, l'obiettivo del piano quinquennale 2011-15, raggiunto con oltre due anni di anticipo, era di arrivare a 3400 musei». (Fontanarossa 2022, pp. 293-294)

sfruttamento di forza lavoro a bassissimo costo, impiegata, come hanno dimostrato varie inchieste¹⁰⁶, soprattutto nelle succursali museali sull'Isola Saadiyat. Ciò che nell'Europa occidentale di oggi sarebbe semplicemente impossibile, prende forma, invece, in quelli che oggi chiamiamo i Petrostati:

Ici je voudrais évoquer ce que je propose d'appeler la «pétroarchitecture», qui réalise dans le présent l'esquisse d'un futur où la technologie est reine. Déjà présente dans les pétromonarchies, elle fascine, est réalisable et fait désormais modèle. Elle est non seulement le fruit du capitalisme fossile et de tout ce qu'il permet de réaliser, mais aussi de l'extraction de ressources (sable par exemple) et d'une force de travail surexploitée. La pétroarchitecture rêve de réalisations monumentales et impressionnantes où l'acier, le verre, le végétal et le béton se mêlent pour produire du spectaculaire, du sensationnel, des tours qui se perdent dans les nuages, des îles artificielles, des forêts «primitives» entièrement reconstituées, des papillons au vingt-sixième étage, des arbres suspendus, des drones qui vous apportent votre salade¹⁰⁷. (Vergès in Rollot 2024, pp. 13-14)

È interessante sottolineare come le Petroarchitetture museali vengano commissionate ad architetti appartenenti allo *star system* occidentale, già autori di celebri Ipermusei in Europa e negli Stati Uniti, intesi come detentori di una sorta di “*know-how*” delle megastrutture della cultura. Ed è altrettanto interessante notare anche come il linguaggio utilizzato in questi nuovi musei sia spesso frutto di libere interpretazioni di tematiche appartenenti alle tradizioni edilizie locali, sintetizzate in grandi gesti architettonici: il progetto per il Louvre di Abu Dhabi trova ispirazione, nella sua immensa cupola, dal tema della *mashrabiyya* islamica – idea già indagata nell'Institut du monde arabe di Parigi – realizzata però con settemila tonnellate di ferro e pannelli modulabili (FIG. 12); il vicino Guggenheim di Gehry, con i suoi enormi camini strombati, dovrebbe attingere all'architettura locale delle torri del vento; il museo di Foster, composto da colossali “ali di falco” cerca di «combinare una forma contemporanea altamente efficiente con elementi del design e dell'ospitalità tradizionali arabi»¹⁰⁸. Anche Doha non si sottrae agli edifici «indigenizzati»¹⁰⁹: Nouvel, per il Museo Nazionale del Qatar, progetta una smisurata rosa del deserto, mentre Pei, per il Museo di Arte Islamica, trae ispirazione dalla moschea Ibn Tulun (che si trova, però, al Cairo, in Egitto). Si potrebbe ipotizzare che la reinterpretazione di questi temi in chiave stereotipata rispecchi una volontà di attenzione al contesto; ipotesi che, tuttavia, stride con la colossale scala – e con il devastante impatto

¹⁰⁶ Un rapporto di Human Rights Watch del 2015 testimonia gli abusi subiti dai lavoratori (molti dei quali migranti) nei cantieri dell'isola di Saadiyat ad Abu Dhabi (<https://www.hrw.org/report/2015/02/10/migrant-workers-rights-saadiyat-island-united-arab-emirates/2015-progress-report>). Le pessime condizioni lavorative degli operai sono state inoltre approfonditamente descritte in un reportage del New York Times del maggio 2014: <https://www.nytimes.com/2014/05/19/nyregion/workers-at-nyus-abu-dhabi-site-faceharsh-conditions.html>

¹⁰⁷ «Qui vorrei evocare quella che propongo di chiamare “petroarchitettura”, che realizza nel presente la bozza di un futuro in cui la tecnologia è regina. Già presente nelle petro-monarchie, affascina, è realizzabile e costituisce ormai un modello. Non è solo il frutto del capitalismo fossile e di tutto ciò che esso permette di realizzare, ma anche dell'estrazione di risorse (ad esempio la sabbia) e di una forza lavoro sfruttata in maniera eccessiva. La petroarchitettura sogna realizzazioni monumentali e impressionanti in cui acciaio, vetro, vegetazione e cemento si mescolano per produrre qualcosa di spettacolare, sensazionale, torri che si perdono tra le nuvole, isole artificiali, foreste “primitive” interamente ricostruite, farfalle al ventiseiesimo piano, alberi sospesi, droni che ti portano l'insalata».

¹⁰⁸ Fonte: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Il-Museo-Nazionale-Zayed-aprira-il-dicembre-ad-Abu-Dhabi-nellala-di-falco-disegnata-da-Foster>

¹⁰⁹ Cfr. Amselle, 2017.

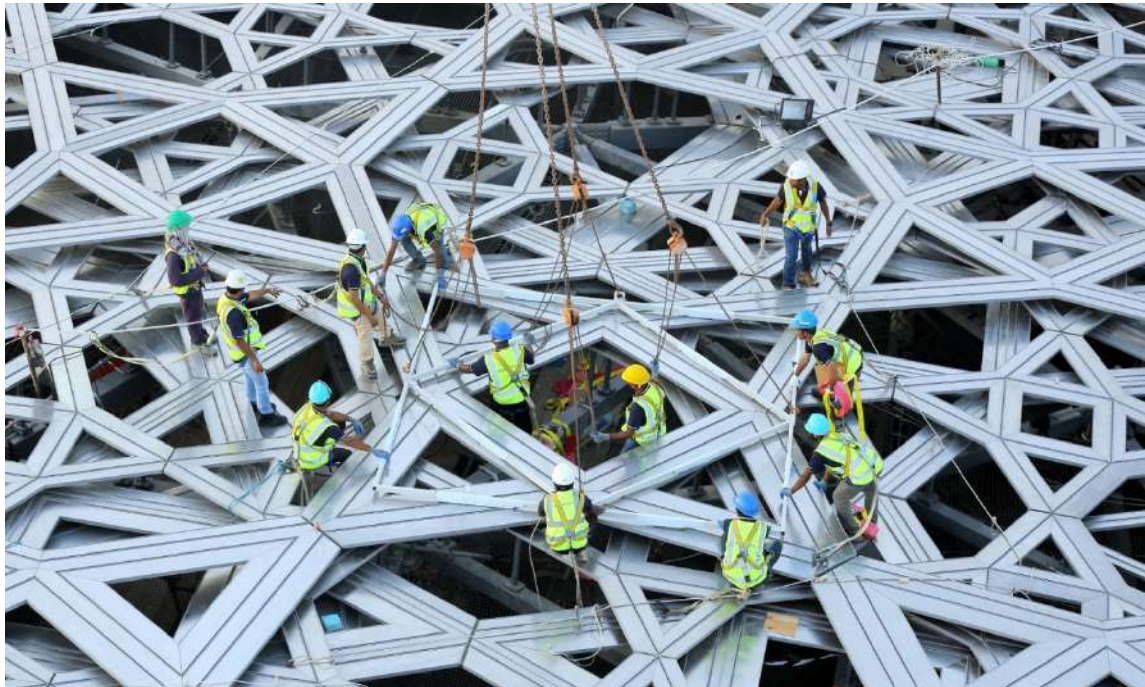


FIG. 12. Jean Nouvel, Louvre Abu Dhabi, Emirati Arabi, (2007 – 2017).

paesaggistico e ambientale – di questi interventi. Se, inoltre, ipotizzassimo un processo inverso, in cui un architetto non occidentale costruisse un museo in Europa ispirandosi, ad esempio, all'architettura greca, romana o rinascimentale, o più semplicemente all'architettura vernacolare, probabilmente parleremmo di processi di appropriazione culturale o di un atteggiamento progettuale anacronistico.

È più plausibile, invece, che tali scelte rispondano a un disegno politico di legittimazione culturale sulla scena internazionale, spesso promosso da governi autoritari di Paesi in cui i diritti umani rivestono un ruolo secondario, ma che dispongono delle risorse economiche necessarie per stipulare accordi culturali di grande portata con i Paesi occidentali, come nel caso delle intese raggiunte per l'apertura delle nuove sedi del Louvre e del Guggenheim negli Emirati Arabi Uniti. In questo modo si tenta di smentire il luogo comune secondo cui i Paesi del Golfo sarebbero ricchi di denaro ma poveri di cultura¹¹⁰, adottando però un modello di gestione culturale di matrice essenzialmente occidentale, nel tentativo di entrare nel redditizio circuito globale dell'iper-turismo culturale per un élite sociale selezionata che può permettersi di viaggiare e soggiornare nelle Petro-monarchie. Questo processo si manifesta attraverso la realizzazione di vasti distretti museali – spesso concepiti come leve di valorizzazione fondiaria, costituendo *asset* immobiliari prima ancora che culturali –, popolati da nuove forme di Ipermuseo progettate da architetti di fama mondiale, i cui nomi costituiscono di per sé una garanzia di successo. Le cosiddette Petroarchitetture possono dunque essere lette come un prodotto di sintesi tra l'intento politico-identitario del museo ottocentesco e la funzione attrattiva per il turismo di massa – seppur, in questo caso, più elitaria e ristretta – propria dell'Ipermuseo di fine Novecento; di quest'ultimo conservano l'esuberanza formale, in uno strano mix di costosissime soluzioni ipertecnologiche accostate, però, al recupero di tematiche generiche quanto stereotipate dell'architettura “tradizionale” locale. Tuttavia, a differenza delle strutture ottocentesche e degli Ipermusei, le Petroarchitetture costituiscono veri e propri strumenti di *place making* a scala territoriale, costruendo l'identità e l'attrattività di un luogo spesso creandola *ex novo* o trasformando radicalmente quella preesistente.

All these districts represent attempts to make the city itself an exhibit, a commodification of architecture via the indisputable metrics of visitor numbers and tourist dollars. That this is occurring on reclaimed coastal sites in the rapidly expanding capitals of the petro-states is of little surprise, lending cultural legitimacy to cities where museums are understood as trophy assets. The hyper-authentic aura of the artefact is harnessed to imbue the alienated and otherwise anonymous global metropolis with a kind of modern magic, with the buildings usurping the role of relics

¹¹⁰ La rapidità con cui paesi come gli Emirati Arabi Uniti, il Qatar o l'Arabia Saudita hanno costruito infrastrutture culturali imponenti come musei, fondazioni e università, ha alimentato l'accusa di “cultura acquistata”, ovvero l'idea che senza un substrato autentico si stia importando cultura occidentale piuttosto che esprimerne una propria. Inoltre, le tradizioni culturali preislamiche e islamiche della penisola arabica sono state a lungo poco studiate e poco diffuse nel dibattito internazionale, contribuendo all'errata impressione di un vuoto culturale. Questo presunto “vuoto” ha spesso giustificato processi di urbanizzazione basati su operazioni di *tabula rasa* urbanistica (cfr. ELSHESHTAWY Y., *Dubai: Behind an Urban Spectacle*, Routledge 2009); tuttavia, alcune analisi sottolineano come le Petromonarchie stiano negoziando attivamente tra tradizione e modernità nella costruzione di nuove identità culturali nazionali, smontando l'idea che si tratti di semplice importazione di modelli occidentali (cfr. COOKE M., *Tribal Modern: Branding New Nations in the Arab Gulf*, University of California Press 2014).

while the materials they are built with destroy everything that makes the planet inhabitable: *Salvator Mundi* indeed.¹¹¹
(Heathcote 2023, p. 54)

Un'ultima riflessione riguarda la tipologia dei musei presi in considerazione in questi paragrafi: eccetto l'Altes, che è un museo archeologico, gli esempi riportati sono tutti musei d'arte, principalmente di arte contemporanea. Il museo etnografico, eccetto casi specifici che si vedranno più avanti, non è stato oggetto, nel corso degli anni, di grande sperimentazione spaziale o linguistica: il caso dell'Humboldt Forum ne è l'esempio più emblematico. Il museo d'arte moderna e contemporanea, invece, nel corso della storia, è stata diretta espressione architettonica del proprio tempo, così come la collezione che ospita al suo interno; al contrario, molti musei etnografici in Europa sono ospitati in edifici otto-novecenteschi, spesso neoclassici – come, ad esempio, il Museo Nacional de Antropología di Madrid – incarnando l'immagine delle categorie anacronistiche su cui il museo stesso è stato impostato. Quello che è certo è che i musei etnografici non hanno fatto la storia dell'architettura; ed è proprio questo carattere di anacronismo, legato ad una visione coloniale e razzista dell'antropologia, che oggi li pone al centro del dibattito museologico. Non è un caso che, in un paese come l'Ungheria, governato ininterrottamente dal 2010 e fino al 2026 dal sovranista Viktor Orbán, il nuovo Museo Etnografico, inaugurato nel 2022 sul progetto dello studio ungherese Napur Architects (che, nel concorso internazionale, ha sorpassato nomi di rilievo come BIG o Zaha Hadid Architects), rappresenti il fulcro della riqualificazione del parco Városliget a Budapest (FIG. 13). Affiancato dalla Casa della Musica di Sou Fujimoto (2022), il Museo Etnografico di Budapest si presenta come un grande edificio lineare parzialmente ipogeo, le cui estremità si sollevano da terra a formare un'imponente linea curva; la nuova Galleria Nazionale progettata da SANAA (2015), che avrebbe dovuto far parte del "distretto", non è ancora stata realizzata. Lo scopo di legittimazione culturale attraverso l'architettura delle archistar non è molto diverso da quello delle Petro-monarchie del Golfo; tuttavia, la scelta di porre al centro un museo etnografico, progettato peraltro da uno studio ungherese al di fuori dello *star system* globale, nasconde un intento di costruzione identitaria di matrice nazionalista, che ribadisce, ancora una volta, il potere comunicativo e politico dell'architettura del museo.

[...] the emphasis was instead on anthropology and the search for the racial roots of the Magyars. Lauded Hungarian ethnographers and adventurers acquired and brought back fetishes and shamanistic accoutrements from Central Asia and beyond, attempting to trace the migrations of myth, ritual and race. The biggest building at Budapest's new museum district is now its behemoth of an ethnographic museum by Napur Architects. Not, you might have

¹¹¹ «Tutti questi distretti rappresentano tentativi di trasformare la città stessa in un'esposizione, una mercificazione dell'architettura misurata attraverso parametri indiscutibili come il numero di visitatori e gli introiti turistici. Il fatto che ciò avvenga su terreni costieri riconquistati nelle capitali in rapida espansione dei petrostati non sorprende: si tratta di un modo per conferire legittimità culturale a città in cui i musei sono considerati beni-trofeo. L'aura iper-autentica dell'opera viene sfruttata per infondere nella metropoli globale, altrimenti alienata e anonima, una sorta di magia moderna, con gli edifici che usurpano il ruolo delle reliquie, mentre i materiali con cui sono costruiti distruggono tutto ciò che rende il pianeta abitabile: *Salvator Mundi*, davvero».

thought, the most globally seductive of collections, yet one which ties neatly into Viktor Orbán's etno-nationalist agenda¹¹². (Heathcote, *ibidem*)

¹¹² «[...] l'attenzione era invece rivolta all'antropologia e alla ricerca delle radici razziali dei Magiari. Etnografi e avventurieri ungheresi acclamati acquisirono e riportarono reperti e strumenti sciamanici dall'Asia centrale e oltre, cercando di ricostruire le migrazioni del mito, del rito e della razza. L'edificio più grande del nuovo distretto museale di Budapest è ora il colosso del Museo Etnografico progettato da Napur Architects. Non esattamente la collezione più seducente a livello globale, eppure essa si inserisce perfettamente nell'agenda etno-nazionalista di Viktor Orbán».

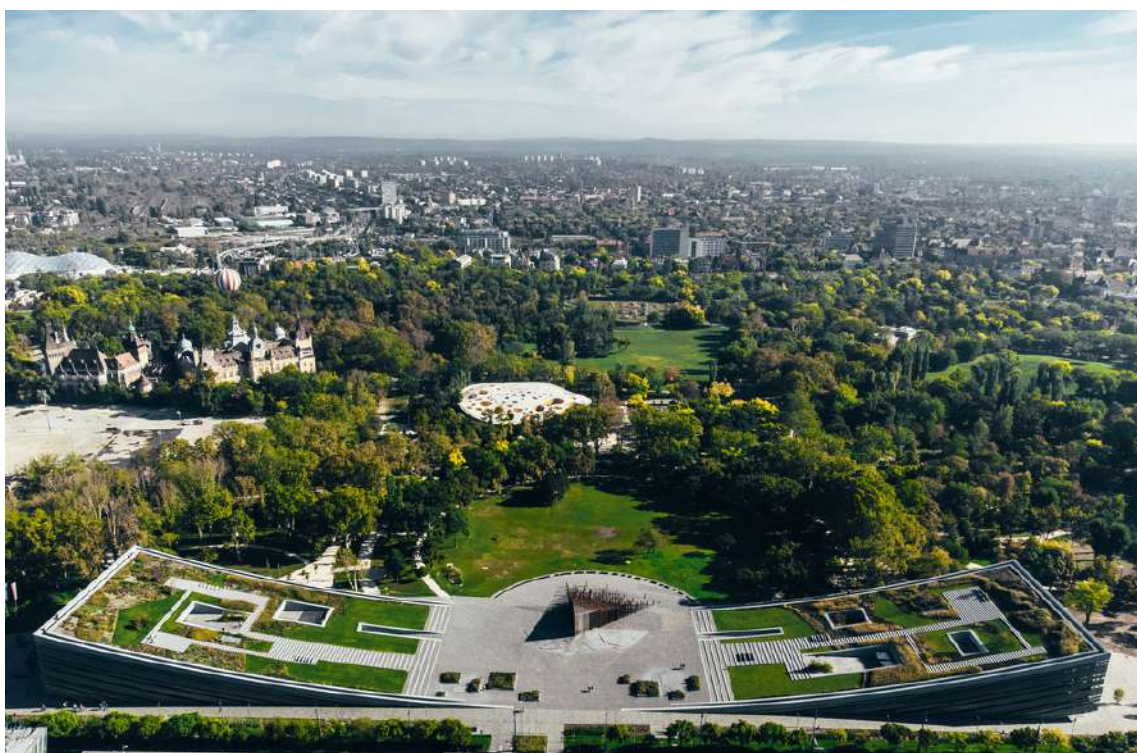


FIG. 13. Napur Architects, Museo Etnografico, Budapest, (2022).
Sullo sfondo, la Casa della Musica di Sou Fujimoto (2022).

I musei sono Junkspace bigotto; non v'è aura più solida della santità. Per accogliere i convertiti che hanno attratto, i musei trasformano su vasta scala spazio «cattivo» in spazio «buono»; meno trattato è il legno di quercia, più grande è il centro di profitto. Monasteri gonfiati fino a raggiungere la scala del centro commerciale: l'espansione è l'entropia del terzo Millennio, diluisciti o muori. Impegnato a rispettare soprattutto i morti, nessun cimitero oserebbe ricomporre con tanta noncuranza i cadaveri in nome dell'opportunità del momento [...].¹

Rem Koolhaas

1.2 IL RITO DELL'ACCUMULO

1.2.1. La logistica dell'arte

Sebbene le iniziative museali più ambiziose si concentrino ormai al di fuori dell'Europa, nel Vecchio Continente sta emergendo una nuova questione legata alla gestione dei depositi museali, divenuti sempre più saturi all'interno delle grandi istituzioni culturali.

Nell'estate del 2023, lo scandalo legato al licenziamento di Peter Higgs, curatore delle antichità greche e romane del British Museum di Londra, minò profondamente la credibilità della maggiore istituzione culturale britannica; Higgs, infatti, venne accusato² di aver compiuto sistematici furti dagli immensi depositi del museo, rubando oltre duemila oggetti – tra monili, pietre e piccoli gioielli – per poi rivenderli in rete³, anche a prezzi irrisori. Si aprì dunque un dibattito sulla sicurezza di tali depositi, le cui implicazioni ebbero una risonanza internazionale: la Grecia, infatti, colse la palla al balzo per ribadire la richiesta di restituzione dei contesi “marmi di Elgin”, ribaltando sull'istituzione britannica le accuse paternalistiche, da questa più volte rivolte in passato, di non disporre di strutture adeguate alla conservazione e l'esposizione dei pezzi⁴. Si discusse inoltre sulla difficoltà oggettiva di controllare e catalogare i circa otto milioni di oggetti posseduti dal Museo inglese e, soprattutto, sull'effettiva necessità di possederli; di questi, infatti, solamente l'1% è esposto nelle sale.

¹ KOOLHAAS R., *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006.

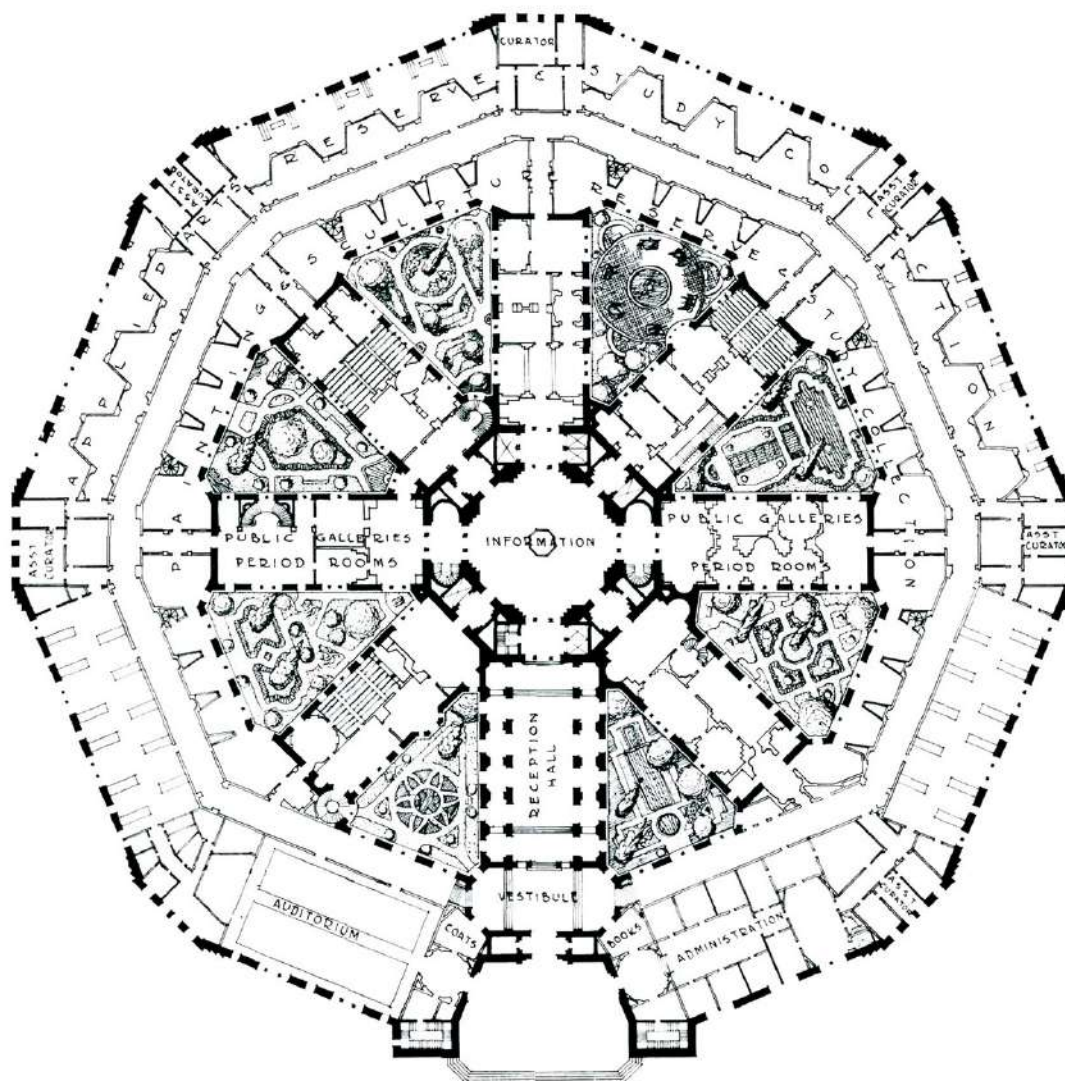
² Nel momento in cui viene redatto questo testo (ottobre 2025), è in corso un processo giudiziario che vede Peter Higgs come imputato.

³ I furti furono scoperti perché un commerciante danese, resosi conto di aver acquistato su eBay a partire dal 2016 circa settanta oggetti provenienti dagli archivi del museo, contattò ripetutamente il British Museum per denunciare l'accaduto. Il Museo inizialmente rispose che indagini interne non avevano rilevato nessun illecito, fino a quando non furono avviate inchieste giornalistiche e giudiziarie sulla fuga di oggetti dai depositi che portarono ad una serie di dimissioni a catena e, solo nel 2023, al licenziamento di Higgs.

⁴ Vedi par 1.3.3. *Cortocircuiti: i musei della restituzione*.



Frans Francken II, *Collezione d'arte e di curiosità*, 1636 ca., Wien, Kunsthistorisches Museum.



Clarence S. Stein, *A Museum of Tomorrow: Main Floor* (1929), Clarence S. Stein papers, #3600.
Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library.

Il progetto di Clarence S. Stein per il *Museum of Tomorrow* adotta un impianto planimetrico radiale centrato attorno a un nucleo principale, con l'obiettivo di separare chiaramente le funzioni destinate al pubblico da quelle riservate agli studiosi pur mantenendo una connessione organica tra esse. Gli ambienti riservati allo studio e all'approfondimento sono posizionati sulla circonferenza, mentre le gallerie pubbliche sono collocate al centro dell'edificio.

Il British Museum, naturalmente, non è l'unico museo ad avere questo tipo di sproporzione tra oggetti esposti ed oggetti posseduti. I più grandi musei di oggi, in Occidente, custodiscono, infatti, collezioni gigantesche che da tempo hanno superato la capacità dei loro edifici, in cui lo spazio espositivo rappresenta solamente la punta dell'iceberg di questa enorme macchina culturale. La suddivisione tra spazio espositivo e deposito non è nata, tuttavia, insieme al museo: è nel 1864, infatti, che John Edward Gray, allora curatore delle collezioni zoologiche del British Museum, ipotizzò una separazione fisica, con spazi rispettivamente dedicati, tra la collezione esposta per il grande pubblico e la collezione conservata per studiosi e scienziati⁵. Nei primi anni di vita (a cavallo tra XVIII e XIX secolo), infatti, gli spazi dei neonati musei europei erano sufficienti per ospitare le rispettive collezioni, ma già dalla metà dell'Ottocento iniziarono a riempirsi di bottini coloniali, rendendo necessaria la predisposizione di spazi di stoccaggio, che, nel corso degli anni e con diverse modalità di acquisizione, non hanno mai smesso di essere "riforniti", se non addirittura coadiuvati da apposti fabbricati esterni.

Oggi, i depositi rappresentano il nuovo campo di indagine tipologica dei musei europei. A fronte, infatti, di una sensibile riduzione della costruzione di nuovi edifici rispetto agli sfarzi edilizi degli anni Novanta, alcune delle sperimentazioni architettoniche più interessanti degli ultimi anni hanno riguardato proprio la possibilità di rendere accessibili e, in certi casi, monetizzabili queste immense collezioni nascoste. A partire dal più ridotto progetto pioniere dello Schaudapot (2012 – 2016) Vitra di Herzog e de Meuron a Weil am Rhein, fino ai più recenti e più grandi Depot Boijmans Van Beuningen (2017 – 2021) di MVRDV a Rotterdam e al V&A East Storehouse (2025) di Londra a firma di Diller Scofidio+Renfro, il tema del deposito aperto ha trovato diverse modalità di espressione formale e spaziale. Sebbene concepiti come strutture satelliti funzionalmente subordinate ai musei di riferimento, tali depositi tendono progressivamente ad assumere una propria autonomia formale e simbolica, configurandosi come nuove presenze riconoscibili nel paesaggio urbano. Privi del tradizionale linguaggio monumentale del museo da cui "derivano", si propongono come architetture più accessibili e, per così dire, *user friendly*, a volte oggetto di appropriazione collettiva, come nel caso della denominazione popolare attribuita dai cittadini di Rotterdam al Depot Boijmans Van Beuningen, ribattezzato "l'insalatiera dell'Ikea"⁶ (FIG. 14).

In ogni caso, ciò che condividono questi progetti è la ricerca di nuove forme di fruizione culturale: al loro interno, l'estetica da "magazzino" e gli spazi dilatati consentono, infatti, l'accostamento di una grande quantità e varietà di oggetti, permettendo così una modalità di visita completamente diversa rispetto alle esposizioni a cui siamo solitamente abituati, in cui l'"aura" dell'opera è generalmente garantita da un adeguato spazio per ogni pezzo esposto e in cui le categorizzazioni curatoriali organizzano l'esposizione. Nei nuovi depositi prende forma, al contrario, l'accostamento apparentemente disordinato di diverse forme e figure a cui ci hanno abituato internet e i social media, in una sorta di «Museo Immaginario» che André Malraux aveva preconizzato già nel secondo dopoguerra:

⁵ Cfr. Rapacki 2023.

⁶ Cfr. *ibidem*.

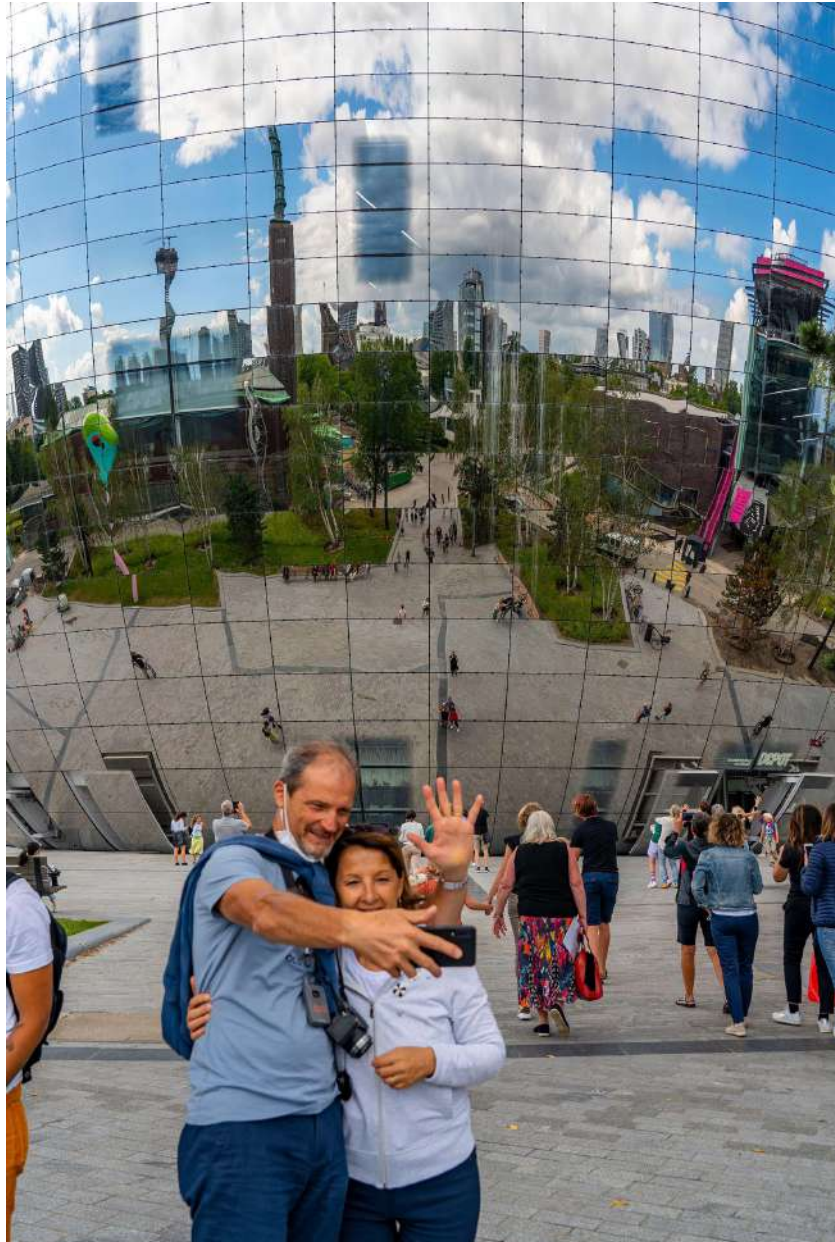


FIG. 14. MVRDV, Depot Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, (2017 – 2021).
Ph: Jochen Tack / Alamy Stock Photo.

In 1947, French writer and later culture minister André Malraux had published his book, *Le Musée Imaginaire*, a reflection on the transformative effect of photographic reproduction on the accessibility of artworks and cultural objects. Malraux argued that where once objects had been anchored to their localities and intended functions, new media made possible ever-changing, movable museums in book form – “museums without walls” – which collapsed time and space through the juxtaposition of images. This dream of a non-hierarchical museum “as a transparent, infinitely available constellation of objects, images and ideas would become a persuasive one in the postwar era” [...].⁷ (Rapacki, 2023)

Inizia così a dissolversi la storica separazione otto-novecentesca tra i diversi tipi di pubblico, a favore di una fruizione dell’opera che appare non più mediata da una narrazione curatoriale; tuttavia, una volta privati di qualsiasi apparato interpretativo, gli oggetti esposti risultano spesso muti, accessibili nella loro piena intelligibilità ai soli conoscitori della storia dell’arte. Il simulato disordine con cui i manufatti sono distribuiti nello spazio cela, in realtà, scelte espositive tutt’altro che casuali; se l’allestimento ambisce a evocare la promiscuità democratica del grande magazzino, nel quale ogni oggetto godrebbe di una medesima dignità, sottratto alla gerarchia imposta dal progetto museografico, i pezzi di maggiore pregio sono nondimeno collocati in posizioni privilegiate o all’altezza dell’occhio, secondo criteri di enfasi selettiva che ne smentiscono la premessa. Ne risulta un’esposizione che vorrebbe essere paratattica nella forma, ma che rimane profondamente ipotattica nella sostanza.

Anche lo spazio espositivo perde la propria aura di autorevolezza, assumendo talvolta l’aspetto informale di quello che potrebbe sembrare uno dei grandi luoghi di lavoro del settore logistico, fatto di scaffali metallici, pannellature scorrevoli, carrelli trasportatori e montacarichi a vista. Nel caso del V&A East Storehouse, ad esempio, se non fosse per il grande vuoto centrale – che tenta di restituire un’enfasi spaziale tipica dell’architettura museale – sarebbe difficile distinguere il Museo da un semplice luogo di stoccaggio. Anche le opere sono esposte all’interno di imballaggi parzialmente aperti e accompagnate da etichette con codici a barre, come se fossero costantemente pronte per il trasporto, pur non dovendo in realtà essere trasferite da nessuna parte (FIG. 15-16). Gli stessi addetti si aggirano per il museo vestiti con abiti da lavoro e scarpe antinfortunistica, mentre la manutenzione viene volutamente messa in scena: il personale spolvera le opere e fa pulizie durante gli orari di visita mentre grandi finestre si aprono sui laboratori di restauro in piena attività.

A questa apparente “democratizzazione” della fruizione delle collezioni corrisponde, tuttavia, una nuova forma di rappresentazione del potere del museo stesso: la smisurata quantità di oggetti resi “panotticamente” visibili al visitatore diventa il fulcro dell’esperienza, mettendo in scena, in questi nuovi magazzini-monumento, lo spettacolo del rito dell’accumulazione *ad infinitum*. Sebbene il numero di oggetti appartenenti a una collezione sia, in linea teorica, finito, quella di un museo – salvo rare eccezioni – resta sempre potenzialmente aperta a nuove

⁷ «Nel 1947 lo scrittore e futuro ministro della cultura francese André Malraux aveva pubblicato *Le Musée Imaginaire*, una riflessione sull’effetto trasformativo della riproduzione fotografica sull’accessibilità delle opere d’arte e degli oggetti culturali. Malraux sosteneva che, mentre un tempo gli oggetti erano ancorati al loro luogo d’origine e alla loro funzione, i nuovi media rendevano possibile la creazione di musei mobili e mutevoli sotto forma di libri — “musei senza pareti” — che annullavano tempo e spazio attraverso la giustapposizione delle immagini. Questo sogno di un museo non gerarchico, “una costellazione trasparente e infinitamente disponibile di oggetti, immagini e idee”, sarebbe diventato particolarmente persuasivo nel dopoguerra” [...].».



FIG. 15-16. Diller Scofidio + Renfro, V&A East Storehouse, Londra, (2025).
Foto dell'autrice.

acquisizioni⁸. Gli otto milioni di manufatti custoditi dal British Museum sfuggono a una reale quantificazione e superano di gran lunga le possibilità di gestione umana di un patrimonio tanto vasto; di fatto, è l'accumulo stesso a generare valore, oltre, naturalmente, al pregio dei singoli oggetti di punta.

Non amo troppo i musei. [...] Davanti a me si sviluppa nel silenzio uno strano disordine organizzato. Sono preso da un orrore sacro. Il mio passo si fa religioso. La mia voce cambia, diventa un poco più alta che se fossi in chiesa, ma meno forte di quanto non mi accada nella vita. Presto non so più che cosa sia venuto a fare in queste solitudini cerate, che ricordano il tempio e il salone, il cimitero e la scuola [...]. Quale fatica, mi dico, quale barbarie! Tutto ciò è disumano. Non è puro. Questo avvicinamento di meraviglie, indipendenti e nemiche, e tanto più nemiche quanto più si assomigliano, è paradossale. [...] L'orecchio non sopporterebbe dieci orchestre insieme. Lo spirito non può seguire molte operazioni distinte, non ci sono ragionamenti simultanei. Ma ecco che qui l'occhio [...] nell'istante in cui percepisce, si trova obbligato ad ammettere un *ritratto* e una *marina*, una *cucina* e un *trionfo*, dei personaggi negli stati e posizioni più diversi, e non solo, ma deve accogliere nello stesso sguardo armonie e modi di dipingere incomparabili tra loro [...] L'uomo moderno, estenuato dall'enormità dei suoi mezzi tecnici, è impoverito dallo stesso eccesso delle sue ricchezze.⁹ (Paul Valéry in Eco 2016, p. 169)

Ma quali sono le origini di questa frenesia collezionistica? L'accumulazione di oggetti in forma di collezione affonda le proprie radici in epoche remote, ben precedenti alla nascita del museo per come lo intendiamo oggi. Nel corso del tempo, il collezionismo europeo – affermatosi come pratica per così dire strutturata, come si vedrà, a partire dal Quattrocento in Europa – ha progressivamente dato origine a specifici spazi “proto-museali”, ponendo le basi per la configurazione del museo moderno.

1.2.2. Le matrici spaziali del collezionismo

Collezionare oggetti è un esercizio trasversale che accompagna l'uomo sin dall'antichità, assumendo forme e significati diversi a seconda dei contesti culturali e delle epoche; ciò che tuttavia accomuna queste attività è il valore simbolico attribuito agli oggetti, custodi di molteplici significati: «*Homo sapiens* è un essere collezionista, perché la sua vita sociale e psichica, intellettuale ed emotiva è in gran parte determinata da credenze che presuppongono la realtà dell'invisibile. Le collezioni si formano e funzionano, dunque, nel quadro di uno scambio tra il visibile e l'invisibile e dipendono dalla natura attribuita a quest'ultimo»¹⁰.

Accumulare opere d'arte, reperti, tassidermie con la finezza meticolosa del collezionista, determinando un'ossessiva ridondanza composta con un ordine cartesiano. L'effetto è quello di una spaesante sovrabbondanza che riflette le condizioni visive della realtà. Una pluralità di materiali diversi accostati e fatti reagire poeticamente (*Passagen-Werk* di Walter Benjamin), mescolati con libertà e visione per far emergere la complessità dell'andirivieni fra sguardo

⁸ Cfr. Eco 2016.

⁹ Corsivi nel testo originale.

¹⁰ Pomian 2007, p. 15.

storico e presente. La contaminazione di oggetti, di epoche, di punti di vista, diviene fonte di pensiero, apre scenari inconsci e personali. Dinnanzi a questa *mise en place* lo spettatore viene ingaggiato in un gioco delle responsabilità tra chi impagina la narrazione e chi la attraversa, o ne viene attraversato, cercandovi la propria interpretazione. (Rota, 2021, p. 91)

In innumerevoli sepolture antiche in tutto il mondo, i corpi dei defunti venivano spesso accompagnati da corredi funebri, composti dai più diversi oggetti: dalle tombe principesche celtiche della prima età del ferro, che contenevano carri, armi e persino forme di mobilio, ai sepolcri dei faraoni egizi, ricolmi di tesori spesso saccheggiati, fino alle tombe imperiali cinesi del I secolo a.C. come, ad esempio, il mausoleo dell'imperatore Qin Shi Huang nel quale fu rinvenuto il famoso Esercito di Terracotta. Al di là delle diverse motivazioni che hanno spinto alcuni gruppi di persone a seppellire un insieme di manufatti insieme al defunto, ciò che accumuna queste eterogenee forme di ritualità è la "consegna" di tali oggetti a una dimensione *altra*, nella quale non potranno più essere utilizzati, se non in forme che trascendono l'esperienza terrena. Da questo specifico punto di vista, i corredi funebri possono paradossalmente essere considerati una particolarissima forma di collezione: «Il vaso sepolto che accompagnava un arcaico rituale funerario e l'automobile di lusso stivata in un garage elvetico hanno in comune anche un'altra caratteristica, quella di aver perso, almeno temporaneamente, la loro funzione d'uso. In queste circostanze l'utilità sembra bandita per sempre, perché l'unica funzione da garantire è appunto quella di offrirsi allo sguardo»¹¹. Forse non è un caso che tutti gli oggetti rinvenuti nelle antiche tombe, se si escludono quelli trafugati, siano poi stati esposti nei musei, spesso nella configurazione con cui furono ritrovati, o che siano le tombe stesse – dal momento che non possono essere spostate – a diventare luoghi espositivi, come nel caso del mausoleo dell'imperatore Qin Shi Huang o delle più vicine necropoli etrusche dell'Italia centrale.

Naturalmente, nell'antichità, l'accumulo di oggetti rituali all'interno delle sepolture non ha costituito l'unica forma di collezionismo; nell'antica Roma, ad esempio, collezionare opere d'arte aveva un ruolo sia pubblico che privato: nello spazio urbano, infatti, l'ostentazione della statuaria greca era espressione di potenza e ricchezza dell'Impero¹², mentre Vitruvio nel libro VI del *De Architectura*, descrive le caratteristiche della «*pinacotheca*» nella *domus* romana come quello spazio della casa in cui «si riconoscono valori peculiari legati alla funzione collezionistica»¹³.

In Europa, durante il Medioevo, sono due le modalità principali con cui vengono collezionati oggetti: da un lato, il culto delle reliquie che, conservate in chiese e cattedrali e spesso accompagnate dal "tesoro" del santo, dimostrano il «gusto medievale per l'accumulazione»¹⁴; dall'altra sono conventi e monasteri a conservare raccolte di manoscritti, talvolta accostati a oggetti sacri e «reperti naturali inconsueti, che contribuirono a formare un

¹¹ Fontanarossa 2022, p. 20.

¹² Cfr. Christilli, Greco 2021 e Greco 2022.

¹³ Basso Peressut 2015, p. 99.

¹⁴ Eco 2016, p. 170.

collezionismo dello stupore e della meraviglia»¹⁵; questo legame tra raccolta di libri e collezione di oggetti più o meno insoliti (*mirabilia*) si consolida poi negli studioli rinascimentali (detti anche *cabinet of curiosities* o, più semplicemente, *cabinet*, “gabinetti”), che tra Quattro e Cinquecento si diffondono nei palazzi nobiliari e presso le corti europee, di cui lo splendido Studiolo (1473 – 1476) di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino è uno dei rari esempi ancora esistenti. Lo Studiolo di Urbino, così come quello di Guidobaldo da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Gubbio – smontato e venduto, dopo varie vicissitudini, al MET di New York nel 1939, dov’è attualmente riconfigurato in forma di *period room*¹⁶ – è uno spazio raccolto e introverso dedicato allo studio, caratterizzato da boiserie intarsiate che riproducono sia paesaggi immaginari, sia armadiature in cui sono raffigurati libri, trattati scientifici, strumenti astronomici, strumenti musicali e altri oggetti. Se gli studioli conservatisi fino ad oggi sono un numero assai ridotto, i dipinti che raffigurano questi spazi sono molteplici: *Sant’Agostino nello studio* di Vittore Carpaccio (1502), le versioni di *San Gerolamo nello studio* di Jan van Eyck (1440 – 1441), di Antonello da Messina (1475), del Ghirlandaio (1480) e di Lucas Cranach il Vecchio (1526): «In questi ambienti, immaginari ma evidentemente riferiti a realtà concrete, gli elementi che appaiono sono sempre gli stessi: la finestra (visibile o invisibile) da cui la luce entra per illuminare il tavolo su cui lo studioso lavora tra libri e oggetti di varia provenienza, gli stipi e mensole che fanno da repositori»¹⁷.

È in questo periodo che, con l’arrivo degli europei nelle Americhe e con la diffusione delle esplorazioni geografiche, giungono in Europa una molteplicità di oggetti insoliti, manufatti di altre culture, ma anche minerali, fossili, animali e piante – i cosiddetti *naturalia et artificialia* – che eruditi e studiosi si affrettano a collezionare, allestendo quelle che oggi vengono chiamate *Wunderkammer* – “camera delle meraviglie” – di cui ci rimangono solamente alcune incisioni, soprattutto secentesche, come la collezione milanese Settala, il museo ed erbario napoletano di Ferrante Imperato (FIG. 17) o il museo di Ole Worm a Copenaghen.

Alla curiosità segue la meraviglia. Il grande esito della prima dell’ottimismo umanistico è la scoperta dell’America. Meraviglioso è tutto ciò che si vede nel Nuovo Mondo [...]. Torna anche un’altra costante del collezionismo: spostare un oggetto dal suo contesto, reinventandolo per un uso diverso. Il collezionismo fa sempre dei ready-mades, anzi si può dire che lo spaesamento dell’oggetto, resecato dalle sue radici, sia una condizione ideale per affluire nuovi sensi di lettura. (Lugli 2005, p. 21)

¹⁵ Christillin, Greco 2021, p. 37.

¹⁶ La *period room* (“stanza d’epoca”), è un tipo di esposizione museologica che riproduce in maniera generica il design e l’arte decorativa di una determinata epoca storica con lo scopo di rievocarne l’atmosfera attraverso la riproduzione fittizia di ambienti interni. La *period room*, solitamente, non rappresenta un ambiente specifico, piuttosto cerca di ricreare un’ambientazione, anche attraverso l’inserimento di mobili o elementi originali dell’epoca rappresentata. Il caso dello Studiolo di Gubbio è emblematico per raccontare le dinamiche insite nel collezionismo: nato come un piccolo spazio per accogliere al suo interno libri, strumenti e curiosità di varia provenienza, esso stesso si è trasformato, nel tempo, da spazio espositivo “embrionale”, in una merce collezionabile e in un singolare oggetto da esposizione all’interno di uno dei più importanti musei del mondo. Intanto, a Gubbio, è stata allestita nel Palazzo Ducale una copia fedele dello studiolo in scala 1:1.

¹⁷ Basso Peressut 2015, p. 101.



FIG. 17. Il museo di Ferrante Imperato, Napoli, 1599.



FIG. 18. National Museum of Natural History - Division of birds.
Smithsonian Institute, Washington DC - USA. Ph: Chip Clark.

«Come spiegare questa frenesia, questo furore assassino? A che scopo conservare cento, venti o dieci modelli di una stessa specie quando per soddisfare il pubblico sarebbe sufficiente un solo esemplare?»

Christophe Boltanski, *King Kasai. Una notte coloniale nel cuore dell'Europa*, 2023.

Le raffigurazioni di questi spazi sono principalmente prospettive centrali di interni, in cui lo spazio “scompare” e le pareti, così come il soffitto, sono completamente ricoperti oggetti: scaffali ricolmi di libri, pietre, conchiglie, minerali, strani artefatti, reperti archeologici, strumenti, scheletri di varia natura, insetti, animali in tassidermia e, naturalmente, il reiterato coccodrillo impagliato ancorato al soffitto¹⁸. Dietro questi dispositivi spaziali, ancora privati e aperti ad una stretta cerchia di eruditi, c’è il tentativo di organizzare e sistematizzare una collezione eterogenea, composta da oggetti dalle più disparate provenienze, attraverso i quali, si cerca comprendere, prima delle categorizzazioni illuministiche, le logiche del mondo e della natura: «È anche, inevitabilmente, un modo di pensare il mondo [...]. Si potrebbe quindi affermare che collezionare è un metodo per produrre conoscenza»¹⁹.

L’architettura e l’allestimento fungono da dispositivi tangibili di questo procedimento di “messa in ordine”: la creazione dello spazio espositivo, la composizione dei suoi elementi, la risoluzione, anche in termini di necessità pratiche, dei temi formali (misure e proporzioni), tecnici (illuminazione e climatizzazione), qualificano il valore di un ambiente esteticamente risolto nel rapporto fra spazio e oggetti in esposizione, come manifestazione concreta della riflessione teorica sulla sistematizzazione – ancorché non scientifica – dei saperi. (Basso Peressut 2015, pp. 102-103)

Se in queste numerose raffigurazioni secentesche prevale la vista di un singolo ambiente colmo di oggetti riservato esclusivamente allo studioso, tra il XVI e il XVIII secolo si diffondono, presso i palazzi nobiliari europei, gallerie di pittura e statuaria come spazi istituzionali e cerimoniali di celebrazione delle signorie, come, ad esempio, la Galleria degli Uffizi²⁰ (1560 circa) di Giorgio Vasari o la Galleria degli Antichi²¹ (1583-84) a Sabbioneta di Vincenzo Scamozzi; da uno spazio a pianta centrale privato si passa dunque ad una forma longitudinale, in cui prende vita, per la prima volta un *percorso espositivo* lineare, che, seppur in forma ridotta, ammette l’accesso di un pubblico

¹⁸ Il “*crocodile on a ceiling*” (così rinominato dall’artista inglese Theo Eshetu in un’installazione al MUDEC di Milano del 2024) è un tema ricorrente non solo nelle Wunderkammer cinque-secentesche, ma anche nei luoghi di culto europei: «Un coccodrillo impagliato è appeso alla crociera di ingresso della chiesa di Santa Maria delle Grazie presso Mantova, un altro nella cappella detta appunto “del Lagarto” della cattedrale di Siviglia. Un mostro domato è messo bene in vista a spaventare altri mostri, con chiara funzione apotropaica, accompagnato da leggende sulla sua malvagità e dalle fasi, naturalmente miracolose, della sua cattura» (Lugli 2005, p. 22)

¹⁹ Obrist 2014, p. 57.

²⁰ Come è noto, la Galleria degli Uffizi non nacque originariamente come museo: l’edificio fu voluto da Cosimo I de’ Medici con l’intento di riunire in un’unica sede le tredici principali magistrature fiorentine (dette per l’appunto, *uffici*), allora distribuite in diversi palazzi della città. È nel 1581 che Francesco I, figlio di Cosimo, decide di chiudere e adibire la loggia dell’ultimo piano a galleria personale dove raccogliere la sua magnifica collezione di dipinti quattrocenteschi, contemporanei di cammei, medaglie, pietre dure, statue antiche e moderne, di oreficerie, bronzetti, armature, miniature, strumenti scientifici e rarità naturalistiche, ma anche ritratti della famiglia Medici e di uomini illustri. La collezione venne poi resa visitabile su richiesta, facendo così degli Uffizi uno dei più antichi musei d’Europa.

²¹ La Galleria degli Antichi di Scamozzi, diversamente dagli Uffizi, viene progettata appositamente per esporre la collezione di Vespasiano Gonzaga, che comprendeva statue antiche, reperti archeologici e armature. Si tratta di uno dei primissimi esempi di gallerie edificate sia a scopo espositivo, ma anche e soprattutto celebrativo: «Più ancora che la stanza, lo studiolo o la sala, la galleria è concepita come uno spazio collettivo e celebrativo, dove l’atto della messa in mostra si coniuga con ricevimenti e eventi pubblici legati al ruolo sociale del proprietario del palazzo (dunque su un gradino sociale più elevato dei casi precedenti) e al suo “esporsi” alla dimensione pubblica più che a quella privata». (Basso Peressut 2015 p. 104)

selezionato. Molto nota è una raffigurazione del 1676 del Museo Kircheriano, fondato presso il Collegio Romano nel 1651 dall'elettico ed erudito padre gesuita Athanasius Kircher per accogliere la sua vastissima ed eterogenea collezione²²: «Il più grande museo è, naturalmente, il mondo e il primo collezionista Dio stesso e l'Arca di Noè è considerata e rappresentata nel Seicento da autori come Kircher, il primo e più completo museo di storia naturale»²³ (FIG. 19). In questa rappresentazione è interessante notare come gli spazi dilatati, le riproduzioni cosmologiche sui soffitti e i modelli di obelischi posti al centro dello spazio, evocano quasi uno spazio urbano²⁴ in cui le persone passeggiano discettando di questioni filosofiche o scientifiche: «La valenza di *publica utilitas* è sottolineata dalla dicitura *musaeum* posta sull'antiporta della sede del Museo Kircheriano [...]»²⁵, introducendo così una forma embrionale di dimensione collettiva degli spazi espositivi (FIG. 20).

Tra Cinque e Settecento, dunque, in Europa «le gallerie venivano usate così spesso per esposizioni di statuaria che galleria divenne sinonimo di museo, prima in Francia poi in Italia»²⁶; il dispositivo tipologico della galleria garantisce, infatti, la fruizione di una sequenza ordinata di opere a cui è associato un movimento cerimoniale e nel quale tutti i pezzi esposti beneficiano delle stesse condizioni di luce, che generalmente proviene dalla parete opposta, oppure – come poi avverrà in molti spazi museali ottocenteschi – in forma zenitale, filtrata dall'alto.

Tuttavia, è a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo che il rito accumulatorio che contraddistingue le pratiche collezionistiche dà vita a nuove forme di fruizione museale e, di conseguenza, a nuove tipologie di spazi. Le gallerie in cui, attraverso il possesso e l'esposizione di oggetti, si celebra la potenza del nobile o del regnante, si saturano man mano di opere d'arte. Come per quanto accadeva nelle *Wunderkammer*, le pareti scompaiono, completamente ricoperte dall'accumulo di tele e quadri accostati tra loro; a separare due vedute o due ritratti, infatti, ci sono solo imponenti cornici: non una singola porzione di intonaco rimane visibile. A differenza dei *cabinet* cinquecenteschi,

²² «[...] apprendiamo che nella collezione raccolta da Kircher al Collegio Romano v'erano statue antiche, oggetti pagani di culto, amuleti, idoli cinesi, tabelle votive, due tavole con le cinquanta incarnazioni di Brahma, iscrizioni sepolcrali romane, lucerne, anelli, sigilli, fibbie, armille, pesi, campanelle, pietre e fossili, in particolare con immagini prodotte da natura, apparato di oggetti esotici *ex variis orbis plagis collectum*, contenente cinture di indigeni brasiliane, ornate con i denti delle vittime divorate, uccelli esotici a altri animali imbalsamati, libro malabarico in foglie di palma, artefatti turchi, bilancia cinese, armi barbare, frutti indiani, un piede di mummia egizia, feti da quaranta giorni a sette mesi, scheletri di aquile, upupe, gazze, tordi, scimmie brasiliane, gatto con topo, talpa, istrice, rana, camaleonte, tarantola, testa di ippopotamo, corno di rinoceronte, cane mostruoso in vaso sotto soluzione balsamica, ossa di giganti, strumenti musicali e matematici, progetti di esperimenti sul moto perpetuo, automi e altri dispositivi sul modello delle macchine di Archimede ed Erone, coclee, dispositivo catottrico ottagonale che moltiplica un modellino di elefante "sino a restituire l'immagine di un branco di elefanti che sembrava raccolto da tutta l'Asia e da tutta l'Africa", macchine idrauliche, telescopi e microscopi con osservazioni microscopiche di insetti, globi, sfera armillare, astrolabi, planisferi, orologi solari, idraulici, meccanici, magnetici, lenti, clessidre, strumenti per misurare temperatura e umidità, pitture e immagini varie di precipizi montuosi, anfratti delle valli, labirinti boscosi, onde spumeggianti, voragini marine, colli, prospettive architettoniche, rovine, monumenti antichi, battaglie, stragi, duelli, trionfi, palazzi, misteri biblici, commenti poetici delle storie, effigi degli dei». (Eco 2016, pp. 203-204)

²³ Lugli 2005, p. 21.

²⁴ Cfr. Basso Peressut 2015.

²⁵ Fontanarossa 2022, p. 85.

²⁶ Pevsner in Basso Peressut (a cura di) 1985, p. 41.



FIG. 19. *L'Arca di Noè*, da A. Kircher, *Arca di Noë*, 1675.

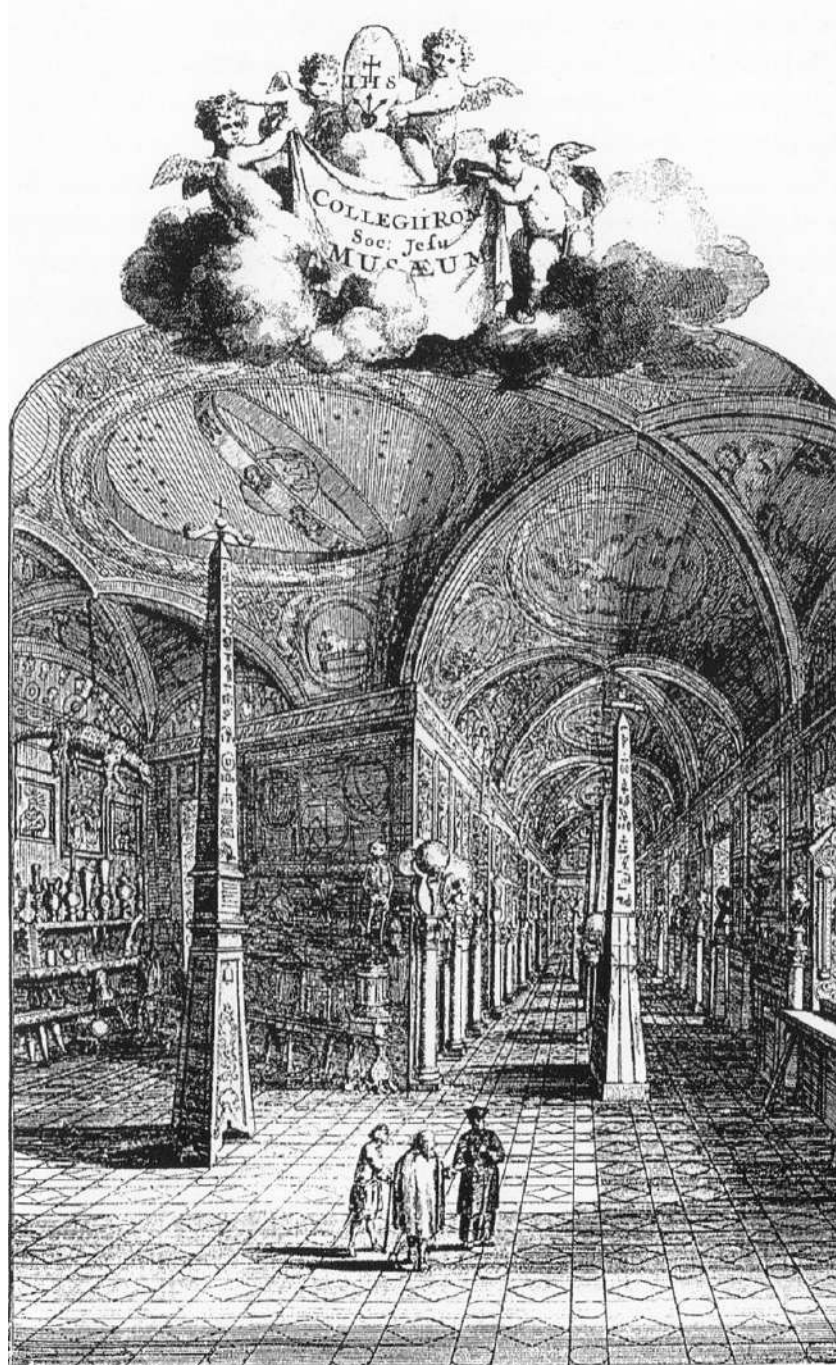


FIG. 20. Museo kircheriano al Collegio Romano, Roma.
Raffigurazione in *Turris Babel*, Amsterdam, 1679.

«In primo piano un religioso - quasi certamente Kircher - saluta due gentiluomini. Prima ancora di scorgere questo piccolo gruppo, però, ciò che salta agli occhi sono due obelischi egizi - modelli in scala ridotta - ricoperti di geroglifici, ciascuno sormontato da un globo coronato a sua volta da una croce. A sinistra, in un vestibolo più largo del corridoio sul quale si apre, sotto tre dipinti di genere manifestamente sacro (anche se non riusciamo a identificare i personaggi raffigurati) e sotto un grande armadillo sospeso al soffitto, alcuni vasi sono sistemati su una mensola; altre due mensole, a livelli inferiori, accolgono, insieme a qualche altro vaso, alcuni oggetti impossibili da identificare, mentre sul pavimento troviamo due zanne d'elefante e una grande conchiglia. Sempre nel vestibolo, lungo un muro perpendicolare al precedente, sono allineate alcune urne funerarie, una delle quali sostiene uno scheletro; al di sopra vediamo quelli che sembrano strumenti astronomici: uno gnomone e una sfera. Sulla volta del vestibolo è raffigurata la Terra circondata dai segni zodiacali e dalle stelle. A destra, all'altezza del vestibolo vediamo una finestra con un termometro e quelli che paiono altri strumenti scientifici. [...] Tra i primi due obelischi c'è un globo terrestre. Al di sopra della veduta del museo, tra le nuvole, due angioletti dispiegano un drappo con l'iscrizione: «COLLEGII ROM. SOC. Jesu MUSEUM». Più in alto ancora, altri due angioletti reggono uno scudo con il trigramma del Cristo. [...]

Posizionato quasi al centro dell'immagine raffigurante il museo di Kircher, lo scheletro umano, assente dalle raffigurazioni delle altre collezioni italiane, introduce il tema della vanità, del carattere effimero dell'esistenza umana che viene così contrapposta alla lunghissima persistenza del sapere sacro trasmesso dagli obelischi, reinnalzati dalle loro stesse rovine e cristianizzati. [...] Il museo di Kircher appare così come un tempio della *curiositas* in tutti i sensi che l'epoca attribuiva a questo termine: desiderio di vedere e sapere ogni cosa, desiderio di penetrare i misteri, desiderio di acquisire un potere magico sulle cose».

però, gli spazi si dilatano fino a diventare grandi sale – in quello che verrà poi definito *salon style*²⁷ –, da un lato per accogliere un maggior numero di opere, dall'altro per consentire una contemplazione, per così dire, collettiva, anticipando gli spazi illuministi di quello che sarà il museo pubblico moderno (FIG. 21): «La tipologia della galleria rappresenta, dal punto di vista dell'architettura, un momento di cerniera tra i primi spazi in cui il collezionismo privato si era “messo in mostra” (studioli, *cabinet* e sale) e il sistema di spazi che si andranno a consolidare, alla fine del Settecento, nella tipologia architettonica del museo pubblico»²⁸.

L'accumulazione di oggetti, opere d'arte e forme di vita (FIG. 18) – e l'esposizione degli stessi – ha quindi contribuito a dare forma alle matrici spaziali che, ancora oggi, caratterizzano l'esperienza museale: la stanza, la galleria, la grande sala (o salone). Come già accennato, nel corso del XIX secolo, l'età d'oro dei musei, questi nuclei tipologici tipici del collezionismo privato – con l'aggiunta della rotonda come spazio simbolico – vennero accostati tra loro per dare forma ai grandi musei neoclassici dell'Ottocento, sulla base delle teorie illuministe e degli studi tipologici di Jean-Nicolas-Louis Durand²⁹. Agli inizi del Novecento – con lo sviluppo delle avanguardie storiche –, tuttavia, si assiste ad un cambiamento radicale: dall'esposizione dell'accumulo si passa a dare importanza all'opera singola, attraverso il dispositivo di “straniamento” del *white cube*. Questo nuovo paradigma fa sì che l'accumulo di oggetti ed opere d'arte giudicate non significanti in un determinato luogo o momento storico venga relegato nei depositi e che l'esposizione degli oggetti sia decisa in base a drastiche selezioni curatoriali.

Con l'avvento del XX secolo, la modalità di esposizione museale ha subito un grande cambiamento [...] Come osserva O'Doherty, la pennellata brumosa e sfocata di Claude Monet caratterizza l'avvio di una nuova e decisa epoca della storia dell'arte in cui l'aspetto primario non era più la profondità verticale delle raffigurazioni, bensì la superficie orizzontale dipinta. [...] Finalmente molti dipinti sono stati appesi a una parete da soli, o con soli pochi altri accanto, rendendo superfluo il dispositivo separatore della cornice. [...] La galleria d'arte si è trasformata in una cornice, in uno spazio artistico modernista dominato dall'incontro fra spettatore e opera singola. Per questo motivo sono stati ridotti al minimo altri indizi visivi presenti nello spazio; il risultato è stato lo spazio pulito e spoglio che oggi conosciamo come *white cube*, cubo bianco. (Obrist 2014, pp. 42-44)

²⁷ «Nel Settecento e nell'Ottocento, infatti, i dipinti erano appesi gli uni accanto agli altri a ranghi serrati, dal pavimento al soffitto, con le cornici dorate che quasi si toccavano; quelli che erano esposti più in alto sulle pareti erano spesso inclinati verso il basso per consentire al visitatore di vederli. Questa modalità di esposizione fu detta *salon style*, dal nome dei *salons* accademici in cui aveva avuto origine, e consentiva ai visitatori di vedere decine di tele su ogni parete, ponendo l'accento sulle scuole tassonomiche di pittura e sulle affinità del soggetto. [...] Ciascun dipinto doveva avere una cornice ben visibile per marcare i confini rispetto a tutti gli altri quadri sulla parete». (Obrist 2014, pp. 42-43)

²⁸ Basso Peressut 2015, p. 126.

²⁹ «Il modello museale di Durand, unanimemente considerato per tutto il secolo punto di riferimento imprescindibile nella progettazione museale, deriva la sua esemplarità dalla capacità di sintesi che esso offre fra la tradizione degli spazi dell'esposizione che si sono venuti evolvendo in Europa tra Cinquecento e Settecento e le domande sociali riferite a una nuova istituzione culturale. Durand coglie e depura gli elementi comuni alla tradizione delle architetture per il collezionismo privato, fornendo una risposta semplice e unitaria alle istanze legate alla costruzione e diffusione dei musei pubblici: la sala e la galleria come luoghi del percorso espositivo e la rotonda come fulcro dell'intera composizione». (Basso Peressut 2015, p. 114)



FIG. 21. David Teniers il Giovane, *La raccolta dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo di Asburgo, governatore dei Paesi Bassi*, 1650 ca. Madrid, Museo del Prado.

1.2.2. *Le Musée Cannibale*

Se, nel caso delle opere d'arte o delle antichità, l'accumulo di oggetti rappresenta un «veicolo di rappresentazione dell'invisibile»³⁰ o, più banalmente, un'espressione di potere e ricchezza, nel caso delle collezioni naturalistiche e – soprattutto – etnografiche, la questione si presenta come più delicata e complessa. Come già sottolineato, le collezioni etnografiche nascono come raccolte di manufatti che non sono stati prodotti per uno scopo contemplativo e che, in estrema sintesi, sono appartenuti a qualcun altro. Le modalità di appropriazione di questi oggetti nel corso della storia – e in particolare in contesti coloniali – sono state spesso (se non sempre) caratterizzate da squilibrati rapporti di potere e da processi estrattivi ed espropriativi contraddistinti da diverse forme di violenza: «[...] si va a visitare un museo proprio perché esso è per definizione *vorace*³¹. È tale perché nasce dalla collezione privata, e la collezione privata nasce da una rapina, da un bottino di guerra»³². In queste collezioni, tuttavia, oltre ad oggetti d'uso, hanno preso man mano posto anche ossa umane e parti anatomiche. Il collezionismo, per così dire, “corporeo”, affonda le proprie radici nella pratica medievale della conservazione e ostensione delle reliquie dei santi; tuttavia, già a partire dal Cinquecento, questo particolare genere di raccolta iniziò ad includere anche parti del corpo di comuni mortali, nel tentativo di comprendere l'anatomia e di catalogare tutto ciò che in qualche modo esulava dalle morfologie corporee considerate come conformi: «Dal Rinascimento in avanti le meraviglie non sono più quelle dei paesi lontani (che a poco a poco, almeno alla fine del XV secolo, non saranno più leggendari ma reali), gli oggetti curiosi o le reliquie dei santi, bensì quelle del corpo umano e dei suoi recessi sino ad allora segreti»³³.

La nascita dei musei etnografici in Europa, derivata, come già accennato, dalle raccolte di storia naturale, è un processo graduale che si sviluppa tra la fine del XVIII e il XIX secolo, in parallelo con l'espansione coloniale e con l'affermarsi dell'antropologia come disciplina scientifica. In questo contesto, la collezione di reperti e resti anatomici provenienti dalle popolazioni extraeuropee contribuì a consolidare la narrazione coloniale e a legittimare ideologicamente la presunta superiorità razziale dell'uomo occidentale.

Dalla metà dell'Ottocento, l'accumulo di materiali extraeuropei conseguente alle conquiste coloniali e alle esplorazioni geografiche portò infatti alla costituzione o ampliamento di molti musei in cui trovava espressione l'equiparazione tra “preistorico” e “selvaggio”. I reperti maggiormente funzionali a questa narrazione, a sostegno di un'incoercibile differenza fra le diverse razze umane, erano i crani: iconica prova delle somiglianze fra le popolazioni preistoriche e quelle dei “selvaggi”, metonimia di una alterità, non solo fisica, ma intellettuale delle altre “razze” rispetto a quella europea, macabro trofeo che sarà espunto dalle esposizioni museali solo a partire dalla Seconda Guerra Mondiale. E assieme, definitiva riduzione delle popolazioni “altre” a oggetto dello sguardo europeo.

³⁰ Fontanarossa 2022, p. 21.

³¹ Corsivo dell'autrice citante.

³² Eco 2016, p. 170.

³³ Eco *ibidem*, p. 201.

Il processo di costruzione della disciplina antropologica conobbe nel museo uno strumento fondamentale per sistematizzare i materiali provenienti dalle colonie [...] fondamentalmente riconducibili a un racconto teleologico che vedeva, come ultimo e migliore anello della catena del progresso umano, la “razza” bianca. (Guermandi 2021, p. 47)

Un caso emblematico di questo atteggiamento – e della morbosa quanto disturbante curiosità legata al corpo dell’altro – è rappresentato dalla dolorosa vicenda umana di Saartjie Baartman, nata nell’attuale Sudafrica nel 1789 da una famiglia di etnia *khoikhoi*³⁴. La donna fu venduta come schiava in giovane età e portata in Europa, dove, a causa di una grave forma di steatopigia – patologia che comporta una crescita ipertrofica delle masse adipose dei glutei e delle cosce – fu costretta a esibirsi nei *freak show* e negli zoo umani in Gran Bretagna e Francia, dove venne ribattezzata come la «Venere ottentotta», subendo reiterate e gravi umiliazioni. Morì all’età di venticinque anni a causa di una malattia infettiva ma il suo corpo non smise di essere trattato come un oggetto da esposizione: lo scheletro, i genitali e il cervello di Saartjie Baartman vennero, infatti, esposti al Musée de l’Homme di Parigi fino al 1974, per poi tornare in Sudafrica – non senza questioni legali e dibattiti – solamente nel 2002, dove fu finalmente seppellita. Una statua raffigurante il suo corpo, come se non bastasse, fu allestita all’Università di Città del Capo fino al 2018, quando ripetute proteste studentesche portarono alla rimozione della statua dalla biblioteca e all’allestimento, all’interno del campus, di una sala tematica dedicata alla sua storia con un’adeguata contestualizzazione storica.

Questo bizzarro rapporto tra corpo umano ed esposizione dello stesso venne messo in luce, tra il 2002 e il 2003, in un’illuminante mostra allestita al Musée d’ethnographie de Neuchâtel (MEN) dal titolo *Le Musée Cannibale*³⁵. L’esposizione aveva come scopo quello di evidenziare «la natura predatoria del rapporto tra il sapere etnografico, il museo e il terreno di ricerca»³⁶, l’idea cioè di “nutrirsi dell’altro” attraverso la raccolta, la classificazione e l’esposizione di culture materiali diverse. Il percorso espositivo era articolato in sezioni che giocavano con la metafora del banchetto e della predazione museale, dalla “cucina” del museo, con oggetti in sacchetti e casse pronte al consumo, fino alla “sala da pranzo” in cui lo spettatore stesso diventava parte del rito di consumazione. Il titolo della mostra fa inoltre riferimento alla visione stereotipata occidentale che, per lungo tempo, ha inquadrato pratiche e rituali come forme di usanze crudeli e “primitive”: «Il Buon Selvaggio e il Cannibale Pagano sono in effetti un’unica figura, descritta da un’occidentale distante secondo due differenti schemi interpretativi; le raffigurazioni dell’Uomo Primitivo possono essere osservate secondo queste due differenti angolazioni, a seconda che si voglia riconoscere in lui un “fratello” o un “diverso”»³⁷; è chiaro che, nel caso dei musei etnografici, l’impostazione narrativa si basi sulla costruzione dell’altro, lontano e diverso dal visitatore.

³⁴ I *khoekhoen* o *khoikhoi*, o semplicemente *khoi*, sono un gruppo etnico dell’Africa sudoccidentale. I *khoikhoi* furono anche noti come *ottentotti*, termine dispregiativo che deriva da *hottentots* e che nel dialetto olandese del Capo sta per “balbuziente”, denominazione dovuta ad alcuni suoni caratteristici delle lingue *khoisan* parlate da questa etnia.

³⁵ La mostra è stata curata da Marc-Oliver Gonseth, Jacques Hainard e Roland Kaehr.

³⁶ Grechi 2021, p. 119.

³⁷ Price 2015, p. 16.

Il museo etnografico, «réfrigérateur d'âmes»³⁸, è dunque definito “cannibale” in quanto, pur essendo un’istituzione creata dall’uomo, si nutre simbolicamente (e letteralmente) di altri esseri umani, trasformandoli in oggetti di conoscenza e di esposizione, mantenendo al contempo la percezione dell’altro come entità distinta da sé. In questa prospettiva, i depositi rappresentano il ventre insaziabile di una macchina che fagocita e conserva alterità. L’associazione con il cannibalismo si estende anche al processo di astrazione operato dal museo: così come il cannibale, assimilando una parte dell’altro, se ne appropria integralmente, allo stesso modo il museo, attraverso il possesso e la mostra di un singolo manufatto (o parte del corpo), pretende di rappresentare un’intera cultura, in una sineddoche che riduce la complessità dell’umano a frammento simbolico: « Substitution de la partie au tout et appropriation constituant quelques-uns des traits caractéristiques du cannibalisme, aspects qui, paradoxalement, spécifient aussi la démarche muséale »³⁹.

Nelle parole di uno dei curatori della mostra viene infine messo in evidenza il paradosso per cui il tentativo di raccontare l’uomo si riduce, di fatto ed inevitabilmente, ad escluderne le forme vitali: «Il punto focale degli studi etnografici rimane il genere umano, così come esso viene rappresentato da questi oggetti. È quindi in qualche modo paradossale che il progetto del sapere etnografico si sviluppi in assenza di esseri umani, un fatto, questo, che favorisce la sostituzione di complicate logiche teoriche con una rassicurante e ricca rappresentazione della materialità»⁴⁰.

1.3 MONUMENTI ALL’IMPERIALISMO

1.3.1. Comunicazioni formali

«It is well-known that Europeans have buildings for keeping antiquities – stones covered with paintings and inscriptions, and other such objects are carefully preserved there and shown to the inhabitants of the country, as well to travellers... Such institutions bring great renown to the countries that have them»¹. Con queste parole, nel 1831, Al-Tahtawi, studioso egiziano e consigliere del Wālī d’Egitto Muhammad ‘Ali Pascià, riportava le conoscenze apprese in Europa sul ruolo dei musei nella costruzione della nazione moderna; parole che, sebbene possano sembrare appartenere a un passato remoto, anticipano in realtà la lunga e complessa vicenda museale egiziana², culminata nella costruzione del Grand Egyptian Museum a ridosso della piana di Giza e nella sua

³⁸ «frigorifero di anime» (Deliss in Vergès 2023, p. 19).

³⁹ «La sostituzione della parte con il tutto e l’appropriazione sono alcune delle caratteristiche del cannibalismo, aspetti che, paradossalmente, contraddistinguono anche la pratica museale». (Dias in Gonseth, Hainard, Kaehr 2002, p. 27)

⁴⁰ Gonseth in Grechi 2021, p. 119.

¹ «È risaputo che gli europei hanno edifici dove conservano le antichità: pietre decorate con pitture e iscrizioni e altri oggetti simili vengono conservati con cura e mostrati agli abitanti del paese, così come ai viaggiatori... Tali istituzioni portano grande fama ai paesi che le possiedono» (Elfar, Elmetwaly, Rashed 2022, pp. 3-4).

² Vedi <https://ilgiornaledellarchitettura.com/2025/11/03/il-museo-piu-grande-simboli-e-nazionalismo-legitto-si-celebra/>

inaugurazione in pompa magna nel novembre 2025. Sebbene il linguaggio del magniloquente edificio progettato nel 2002 dallo studio irlandese Heneghan Peng Architects possa risultare fin troppo celebrativo del disegno politico³ che ne ha promosso la realizzazione, il GEM si colloca pienamente all'interno delle dinamiche, di derivazione occidentale e non prive di contraddizioni, che vedono i grandi complessi museali come dispositivi narrativi del potere politico e come promotori dell'*overtourism* a sostegno di ingenti flussi economici: «Bisogna riconoscere che questa emblematica istituzione della civiltà occidentale (il museo) ha sempre suscitato l'interesse di ogni regime politico al potere [...]. La politica ha interferito sempre e a tutti i livelli nel funzionamento del museo, influenzando direttamente e indirettamente l'immagine del luogo neutrale e oggettivo che questa istituzione offre al grande pubblico»⁴.

Il linguaggio architettonico del nuovo museo del Cairo non si sottrae a questa narrazione celebrativa, anzi ne diviene il principale strumento simbolico: la figura della piramide viene costantemente reiterata, tanto nella morfologia complessiva dell'edificio quanto nei suoi apparati decorativi e nel disegno degli spazi aperti. Tuttavia, questi rimandi figurativi, per quanto fin troppo letterali, non devono sorprendere: considerando la piramide smaterializzata di Ieoh Ming Pei (FIG. 23), realizzata poco più di un decennio prima come nuovo ingresso del Louvre e oggi simbolo indiscusso del Museo parigino, si potrebbe quasi leggere nel progetto egiziano un tentativo di riappropriazione formale di una delle figure iconiche più universalmente riconosciute, in un Paese che, forse più di ogni altro, ha subito continue e ingenti spoliazioni. Il Louvre di Parigi, in effetti, contiene circa cinquantamila reperti archeologici dell'Antico Egitto, molti dei quali di grande valore; la campagna d'Egitto (1798 – 1801) condotta da Napoleone, nonostante il fallimento militare, diede, infatti, avvio all'egittologia (e all'egittomania) grazie a una spedizione scientifica, composta da circa 160 studiosi di varie discipline, aggregatasi all'esercito francese⁵. Nonostante quasi tutti i reperti raccolti durante la campagna napoleonica – tra cui l'importantissima stele di Rosetta – finirono sotto il controllo inglese e furono, di conseguenza, trasportati al British Museum (FIG. 24), la consistente collezione egizia del Louvre venne a formarsi grazie a spedizioni archeologiche successive, donazioni e acquisti di privati e viaggiatori, che portarono a Parigi un patrimonio inestimabile.

Sembra dunque meno criptica la scelta di Pei di utilizzare la figura piramidale per progettare il nuovo ingresso del Louvre nel 1983; l'architetto cino-statunitense reinterpreta⁶, infatti, le tombe dei faraoni attraverso

³ A soli 30 km dal Museo, l'aeroporto internazionale Sphinx, aperto ai voli commerciali dal 2018, rientra infatti, insieme al GEM, nel progetto a scala territoriale *Egypt Vision 2030* voluto da Abdel Fattah al-Sisi per riqualificare l'altopiano di Giza e stimolare, per così dire, una nuova "egittomania", incanalando verso Giza, come tappa intermedia, anche i flussi turistici diretti sul Mar Rosso.

⁴ Mairesse in Pinna 2024, p. 9.

⁵ Al seguito di Napoleone si recarono in Egitto fisici, matematici, astronomi, geografi, geologi, naturalisti, pittori, disegnatori, letterati, linguisti. Gli appunti degli studiosi confluirono nella raccolta di volumi *Description de l'Egypte*, che ebbe grande diffusione e contribuì a generare un grande interesse dei Paesi occidentali per l'Antico Egitto, fenomeno che venne poi chiamato come "egittomania".

⁶ È doveroso specificare che questa lettura del significato formale della Piramide del Louvre rispecchia l'opinione personale dell'autrice. Pei, infatti, non ha mai dichiarato esplicitamente un riferimento diretto alle piramidi di Giza – nonostante la sua architettura ne condivida le proporzioni – ribadendo, invece, l'universalità e la stabilità della forma piramidale e l'effetto di contrasto con l'architettura storica parigina: «Formally, it is the most compatible with the architecture of the Louvre..., it is also one of the most structurally stable of forms, which assures its transparency, as it is constructed of glass and steel, it signifies a break with the architectural traditions of the past. It is a work of

una trasfigurazione materica e concettuale che rende attraversabile visivamente e fisicamente oggetti scultorei da sempre percepiti come enigmatici e impenetrabili. Storicamente, l'individuazione dell'ingresso nelle piramidi di Giza ha sempre costituito un rompicapo per archeologi e studiosi; al Louvre, è la piramide stessa a diventare il monumentale accesso del Museo, posizionata nel centro esatto della Cour Napoléon.

È uno spazio comprensibile che usa, nella maniera più sfarzosa, il linguaggio architettonico dell'adiacente centro commerciale. Ma tale piramide ha anche un intrinseco elemento parodistico, come si addice a un'opera creata nel primo fiorire del postmodernismo architettonico. Intende forse avvalorare l'opinione diffusa per cui tutti i musei sono tombe piene di corredi funerari? O vuole farsi beffe dell'ambizione imperiale, non solo di Napoleone ma dello stesso Louvre? Con la sua spettrale trasparenza potrebbe persino rappresentare una parodia del proprio archetipo architettonico. (Storrie 2017, p. 16)

Il portato simbolico di questa operazione è significativo: al di là della sua collocazione storica in piena postmodernità, è difficile non leggere una volontà di conquista formale di una figura che, nell'immaginario collettivo, appartiene a tutt'altro contesto e che, evidentemente, era impossibile trasportare a Parigi – come invece è avvenuto per l'obelisco del tempio di Luxor, posizionato nella vicina place de la Concorde⁷. Com'è anche difficile non scorgere l'eco dell'imperialismo napoleonico e della campagna d'Egitto, così ampiamente ritratta nei dipinti orientalisti dell'epoca⁸ (FIG. 22), in cui le piramidi di Giza fanno da sfondo alle imprese dell'esercito francese.

Se da una parte è vero che la citazione e il prestito formale sono pratiche costitutive del fare progettuale e che la storia dell'architettura è fatta di infiniti rimandi figurativi appartenenti a universi formali altri, è al tempo stesso anche vero che la figura della piramide, nella sua forma più essenziale e pura è, nell'immaginario generale, indissolubilmente legata alla civiltà egizia e ai paesaggi desertici a ridosso del Nilo. Senza voler intentare un processo alle intenzioni dell'architetto, si può tuttavia affermare che il progetto commissionato dall'allora presidente della Repubblica François Mitterrand a Ieoh Ming Pei abbia saputo toccare corde profonde

our time» (Formalmente, è la forma più compatibile con l'architettura del Louvre... È anche una delle forme strutturalmente più stabili, che ne garantisce la trasparenza, poiché è costruita in vetro e acciaio, e rappresenta una rottura con le tradizioni architettoniche del passato. È un'opera del nostro tempo). Fonte: <https://www.archdaily.com/88705/ad-classics-le-grande-louvre-i-m-pe>

⁷ L'obelisco di place de la Concorde, risalente al XIII secolo a.C., proviene dal tempio di Luxor (l'antica Tebe), nell'Alto Egitto. Fu regalato nel 1830 da Muhammad 'Ali Pascià a Carlo X di Francia insieme all'obelisco gemello, entrambi posizionati all'ingresso del tempio, come segno di riconoscimento verso l'archeologo ed egittologo francese Jean-François Champollion per aver contribuito a decifrare i geroglifici egizi. In cambio, il Wālī d'Egitto ricevette un orologio in rame (tutt'ora conservato nella Cittadella del Cairo) che, tuttavia, non ha mai funzionato. Per il trasporto dell'obelisco venne impiegato un ingente dispiegamento di uomini e mezzi, oltre alla costruzione di un'apposita nave; una volta giunto a Parigi lungo la Senna nel 1833, Luigi Filippo I decise di collocare l'obelisco al centro della place de la Concorde a Parigi, sostituendo una statua equestre dedicata a Luigi XVI, decapitato proprio in quel luogo durante la Rivoluzione francese, e che era stata distrutta nel 1830. Il secondo obelisco, invece, non venne mai trasportato in Francia; la Repubblica francese, tuttavia, rinunciò al suo possesso soltanto nel 1981, più di un secolo più tardi, restituendone definitivamente la proprietà all'Egitto.

⁸ Cfr. <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/ritratto-napoleone-in-egitto-battaglia-delle-piramidi-opere-arte>



FIG. 22. François-Louis-Joseph Watteau, *La battaglia delle piramidi*, 1798-99.
Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.



FIG. 23. Le Grand Louvre, I.M. Pei - inaugurazione: 1988.



FIG. 24. Pyramid Cakes, British Museum Cafè, dicembre 2025. Foto dell'autrice.

dell'inconscio francese⁹, riecheggiando la pretesa di universalità¹⁰ che da sempre caratterizza l'impostazione di uno dei musei più importanti del mondo, oltre a celebrare la *grandeur* della Repubblica francese.

Le Louvre offrait un panorama sans pareil au visiteur du XIX^e siècle qui, en une journée, pouvait contempler les plus admirés des peintres européens aussi bien que des objets venus d'Égypte et d'ailleurs. [...] Le Louvre devint le modèle du « musée universel » et, dès la fin du XVIII^e siècle, le dépositaire pour l'humanité tout entière d'une collection dont la gloire se reflétait sur la nation. Seul un grand pays, une grande nation, un grand État pouvait posséder un tel musée. Le génie français se confondait avec le génie universel. Le British Museum, qui avait ouvert quelques années auparavant, n'acquiesça pas le même rayonnement car le Louvre bénéficia de l'éclat de l'empire napoléonien que même des Anglais, ennemis de Napoléon, reconnurent.¹¹ (Vergès 2023, p. 89)

Si è già fatto riferimento a come, nel XIX secolo nell'Europa nordoccidentale i musei abbiano avuto un ruolo cruciale nella costruzione dell'identità nazionale e di come l'estrattivismo archeologico sulle coste del Mediterraneo e nel Vicino Oriente abbia costituito una forma di "colonialismo informale": «L'archeologia era divenuta disciplina cruciale fin dalla prima metà dell'Ottocento al servizio del processo di *nation building* [...] E alla costruzione dei miti delle origini l'archeologia, appunto, si incaricherà di fornire le prove "scientifiche". Prove che troveranno strumento di espressione privilegiato nel museo [...]»¹². Si è inoltre sottolineato come questo ruolo di rappresentazione plastica della celebrazione nazionale, in molti contesti, non sia del tutto immutato, come nel caso delle Petroarchitetture nelle monarchie del Golfo. In questo senso, il potere comunicativo dei grandi musei e il loro stretto legame con le dinamiche del potere politico restano pressoché invariati nel tempo: essi continuano a essere luoghi in cui si mette in scena una narrazione del mondo che, lungi dall'essere neutrale, riflette una precisa visione ideologica e culturale; questo processo avviene certamente nei regimi autoritari ma anche in contesti liberali e democratici.

Grazie al loro potere evocativo, all'autorevolezza che deriva dalla funzione di diffusione della cultura, e alla capacità di manipolare la storia proponendo oggetti la cui fisicità è comunemente ritenuta garanzia di verità, i musei hanno avuto un ruolo centrale nelle politiche culturali attuate dalle dittature, poiché una profonda manipolazione del

⁹ Vivant Denon, direttore del Louvre dal 1802 al 1815 (in quegli anni denominato Musée Napoléon), aveva seguito Napoleone nella campagna d'Egitto, scrivendo e pubblicando il diario di viaggio dal titolo *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* (1802). Nella prefazione, dedicata a Napoleone, si legge: «Unire il fulgore del vostro nome allo splendore dei monumenti dell'Egitto significa collegare i fasti gloriosi del nostro secolo ai tempi favolosi della storia. Quando si saprà che vi accompagnai in una delle vostre più memorabili spedizioni, l'Europa riceverà la mia opera con avido interesse. Non ho trascurato nulla per renderla degna dell'eroe cui volevo offrirla». (cfr. Pinna 2024, p. 38)

¹⁰ Vedi par 2.2.1.1 *L'altro fantasma del Louvre*

¹¹ «Il Louvre offriva al visitatore del XIX secolo un panorama senza eguali: in una sola giornata, egli poteva ammirare i pittori europei più celebrati così come oggetti provenienti dall'Egitto e da altre parti del mondo. [...] Il Louvre divenne il modello del "museo universale" e, già alla fine del XVIII secolo, il depositario, per l'intera umanità, di una collezione la cui gloria si rifletteva sulla nazione. Solo un grande Paese, una grande nazione, un grande Stato poteva possedere un simile museo. Il genio francese si confondeva con il genio universale. Il British Museum, aperto pochi anni prima, non raggiunse la stessa fama, poiché il Louvre beneficiava dello splendore dell'impero napoleonico, splendore che persino alcuni inglesi, nemici di Napoleone, riconobbero».

¹² Guermandi 2021, p. 34

significato del patrimonio culturale e una falsa comunicazione sono intrinseche ai regimi totalitari. Questa attenzione delle dittature verso il patrimonio deriva dalla consapevolezza che attraverso la manipolazione dei significati simbolici degli oggetti, dei monumenti e dei documenti è possibile costruire modelli di società funzionali al potere, inventare memorie, modificare identità collettive, costruire nuove storie che traducano la schiavitù in obbediente condivisione. Azioni che non sono del tutto estranee alle società democratiche. (Pinna 2024, p. 11)

È necessario, tuttavia, aggiungere una considerazione: il museo, come già accennato e come si avrà modo di approfondire ulteriormente, è, innegabilmente, un'invenzione occidentale, nello specifico, è una creatura essenzialmente europea. Se l'Europa, a partire dalla fine del Settecento, ha progressivamente elaborato diverse tipologie di museo, rispondenti a visioni culturali, politiche e sociali interne, al di fuori del Vecchio Continente l'istituzione museale è spesso stata un prodotto d'esportazione, introdotto – quando non imposto – come strumento di controllo culturale¹³. Il caso dell'Egitto risulta, da questo punto di vista, emblematico: fin dalla metà dell'Ottocento, il Paese si è visto costretto a dotarsi di musei per contrastare la dispersione del patrimonio archeologico e frenare l'uscita incontrollata dei reperti verso l'Europa. Oggi, con l'inaugurazione del Grand Egyptian Museum, il più grande museo al mondo dedicato ad un'unica civiltà, l'Egitto sembra quasi voler ribaltare quella logica coloniale, riaffermando, non senza criticità, la propria centralità nella narrazione della storia e nel controllo della memoria materiale del passato.

1.3.2. Geografia delle sottrazioni

Sebbene la presente ricerca si sia finora concentrata prevalentemente su aspetti legati alla storia dell'architettura, del museo e del suo significato simbolico, risulta comunque opportuno affiancare a tali considerazioni l'analisi di dati quantitativi, i quali, per loro natura, costituiscono ciò che più si avvicina a un criterio di oggettività. Il primo dato a cui associare una quantità è il numero di musei esistenti al mondo.

¹³ «Almeno dalla seconda metà dell'Ottocento, per lo più su impulso degli stessi governi coloniali, furono costituiti musei anche nelle colonie, destinati a ospitare i materiali – soprattutto archeologici o di storia naturale – ordinati attraverso criteri classificatori ed espositivi propri delle rispettive discipline europee. In questo modo i Paesi colonizzati vennero doppiamente espropriati del loro passato, ricostruito dallo sguardo occidentale anche in casa propria. [...] Così in Indonesia, gli olandesi, attraverso la Batavian Society, l'Associazione di Arti e Scienze fondata a Giacarta sotto l'egida della Corona olandese [...], promossero gli scavi del tempio buddista di Borobudur, istituirono un museo a Giacarta in cui furono raccolti reperti provenienti dalle missioni archeologiche ed etnologiche, oltre che dai doni e lasciti dei membri della società, alcuni dei quali appartenenti alle élite indonesiane. Il museo fu ingrandito più volte, alcune delle collezioni trasferite in Olanda, a Leiden, e dal 1868 è ospitato in un edificio dalle forme rigorosamente neoclassiche, ora divenuto il Museo Nazionale dell'Indonesia». (Guermanni 2021, pp. 43-44). Il museo come strumento di controllo culturale imposto dalle potenze coloniali ai territori occupati è ripreso anche nel saggio *Imagined Communities* (1983) del filosofo irlandese Benedict Anderson; con riferimento al sud-est asiatico, Anderson analizza come gli Stati moderni – soprattutto quelli coloniali – abbiano costruito le basi delle “comunità immaginate” attraverso strumenti amministrativi e culturali. In particolare, il censimento, la mappa e il museo agiscono come dispositivi per classificare, controllare e legittimare identità collettive e confini territoriali. I musei costruiti dalle potenze coloniali, secondo il filosofo, hanno scopi ben precisi: istituzionalizzano la memoria culturale e storica; selezionano oggetti e artefatti per raccontare una storia coerente della nazione o della cultura; esibiscono le culture locali come “folklore” sotto controllo dell'autorità imperiale, consolidando narrazioni di potere e dominazione culturale.

Abbiamo già visto come il Novecento abbia assistito ad un'accelerazione nella costruzione dei musei; lo storico e saggista francese Krzysztof Pomian riporta nel suo enciclopedico saggio diviso in tre volumi *Il museo. Una storia mondiale* (2021) un breve quanto esplicativo elenco in cui, con il passare dei decenni, risulta chiara la crescita in costante aumento dei musei:

1470-1520 1 museo

1520-1620 da 1 a 10

1620-1790 da 10 a 100

1790-1870 da 100 a 1000

1870-1960 da 1000 a 10 000

1960-2010 da 10 000 a 85 000.¹⁴

Ma dove sono collocate queste strutture? Un report¹⁵ redatto dall'UNESCO nel 2021 conta circa 104 000 musei in tutto il mondo, circa ventimila istituzioni in più rispetto a quelli contati da Pomian. Di questi, quasi il 72% si trova in Occidente (di cui il 29,5% in Europa occidentale – oltre allo 0,02% della Santa Sede, l'11% in Europa orientale e il 31,2% negli Stati Uniti d'America), il 17,5% circa si trovano in Asia e Stati del Pacifico, l'8,4% in America Latina e nei Caraibi, solamente lo 0,8% in tutto il continente africano, lo 0,7% nei Paesi della penisola arabica e lo 0,2% in Israele. Sebbene non sia possibile conoscere il numero preciso dei musei nel mondo in quanto le fonti variano da paese a paese – «i musei si ribellano alle statistiche»¹⁶ – questi dati sono già abbastanza eloquenti, soprattutto per quanto riguarda l'Africa «dove non raggiungono il migliaio, di cui 300 in Sudafrica»¹⁷, mentre Europa e Stati Uniti coprono poco meno dei $\frac{3}{4}$ della totalità dei musei mondiali. Per dare un'idea, Parigi e Londra – che insieme contano circa 330 musei, con circa 130 nella capitale francese e quasi 200 in quella inglese – ospitano una quota di musei pari a circa $\frac{1}{3}$ delle strutture presenti su tutto il continente africano.

A questi divari numerici corrispondono altri tipi di scompensi; secondo un report¹⁸ del 2018 commissionato dal presidente della Repubblica francese Emmanuel Macron e redatto dall'accademico senegalese Felwine Sarr e dalla storica dell'arte francese Bénédicte Savoy (già citata nella vicenda dell'Humboldt Forum di Berlino), «over

¹⁴ «Queste date indicano gli interi decenni, e i numeri servono solo a dare un ordine di grandezza. In realtà nel 1620 esistevano meno di dieci musei, e nel 1790 non raggiungevano davvero il centinaio. La statistica retrospettiva dei musei è ancora più incerta delle altre; non conviene quindi applicare coefficienti agli ordini di grandezza. La storia quantitativa dei musei ne risulta dunque molto semplificata e approssimativa. Tuttavia, anche con questi limiti, ci dà occasione di trarre conclusioni non banali. La crescita è stata molto diseguale. [...] Significa un museo ogni tre anni, poi dieci all'anno, cento all'anno e 1400 all'anno. Sembra proprio che la crescita sia in accelerazione. Nel corso dei secoli dunque si sarebbe verificato un cambio di marcia; o, in alternativa, un rinnovamento delle forze sociali attivamente impegnate nella creazione di musei, divenute perciò molto più potenti. Tale fattore andrebbe allora collegato a un altro: quello dell'estensione spaziale delle aree in cui i musei vengono fondati». (Pomian 2021, p. 5)

¹⁵ UNESCO Report: *Museums around the world in the face of COVID-19. Annex 3: Number of Museums in the World*, UNESCO, 2021, pp. 53-68. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000376729_eng

¹⁶ Pomian 2021, p. 3.

¹⁷ Fontanarossa 2022, p. 17.

¹⁸ *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics* https://www.about-africa.de/images/sonstiges/2018/sarr_savoy_en.pdf

90% of the material cultural legacy of sub-Saharan Africa remains preserved and housed outside of the African continent. Whereas any other regions of the world represented in Western Museum collections are still able to hold on to a significant portion of their own cultural and artistic heritage, this is not the case in sub-Saharan Africa which has been able to retain almost nothing»¹⁹.

Mentre in Europa i principali musei del continente si dotano di “sedi succursali” o di depositi visitabili a causa della crescita ipertrofica delle acquisizioni, in altre zone del mondo, come l’Africa, il dispositivo del museo risulta ancora un corpo estraneo, difficile da inserire nei diversi contesti sociali sia per motivi economici che per ragioni culturali; peraltro, nel caso emblematico dell’Africa, la scarsa distribuzione geografica dei musei coincide con l’assenza del patrimonio materiale storico. L’Europa imperialista ha così impostato con le ex colonie africane un rapporto a senso unico, depredandone risorse e materie prime tanto quanto la cultura materiale, creando, com’è ovvio, inevitabili asimmetrie e disuguaglianze; lo fa ben notare con poche ma evocative parole Clémentine Deliss²⁰, nel suo *Manifesto per il diritto di accesso alle collezioni coloniali sequestrate in Europa Occidentale* (2018), in cui evidenzia come le collezioni coloniali o etnografiche rimangano, per dinamiche politiche e sociali, di fatto inaccessibili alle comunità a cui sono state sottratte: «Allez acquérir un visa pour venir voir votre patrimoine | à Paris, à Berlin, à Bruxelles ou à Londres!»²¹.

1.3.3. Cortocircuiti: i musei della restituzione

In un passaggio del documentario di Mati Diop *Dahomey* (2024), un’assemblea di giovani beninesi discute sul significato simbolico e culturale della restituzione, avvenuta del 2021 – durante la chiusura dei musei imposta dalla pandemia di Covid-19 – di ventisei oggetti trafugati nel 1892 dall’antico regno di Dahomey (odierno Benin) durante la guerra di colonizzazione e successivamente conservati in prima battuta al Musée d’Ethnographie du Trocadéro di Parigi, successivamente al Musée de l’Homme e, infine, al Musée du quai Branly. Tra questi manufatti, vennero riconsegnate tre statue reali antropo-zoomorfe di particolare valore simbolico e artistico²², che erano di fatto entrate a far parte dell’immaginario collettivo francese; non solo Le Corbusier ne riprodusse le figure

¹⁹ «oltre il 90% del patrimonio culturale materiale dell’Africa subsahariana rimane conservato e custodito al di fuori del continente africano. Mentre tutte le altre regioni del mondo rappresentate nelle collezioni dei musei occidentali sono ancora in grado di conservare una parte significativa del proprio patrimonio culturale e artistico, questo non è il caso dell’Africa subsahariana, che non è riuscita a conservare quasi nulla».

²⁰ Clémentine Deliss (Londra, 1960) è una critica d’arte e antropologa britannica naturalizzata francese. Curatrice di diverse esposizioni, direttrice di musei e autrice di varie pubblicazioni, tra cui *The Metabolic Museum* (2020), i suoi interessi sono focalizzati sugli studi postcoloniali.

²¹ «Ottieni subito un visto per venire a vedere il tuo patrimonio | a Parigi, a Berlino, a Bruxelles o a Londra!» (Deliss in Vergès 2023, p. 19)

²² Si tratta di tre statue risalenti al XIX secolo, raffiguranti i sovrani del regno del Dahomey – re Glèlè, re Ghézo e re Béhanzin. Le sculture, di dimensioni prossime a quelle del corpo umano, presentano i re sotto forma di esseri ibridi, in cui tratti umani si fondono con attributi animali, a simboleggiare la loro forza, il loro potere e la loro natura semi-divina.

in vari schizzi e disegni, ma l'immagine della statua del re Glèlè venne addirittura proiettata nel padiglione Philips all'Expo di Bruxelles, progettato nel 1958 dallo stesso Le Corbusier e Iannis Xenakis²³.

Durante il dibattito riportato nel documentario, uno dei partecipanti afferma: «How many people in Benin are assured of three meals a day? If we want people in Benin, from now on, to develop the habit of visiting museums, it's good for economy, sure, but we have to boost workers' purchasing power, so that the working and middle classes can afford it, so that the lady selling *talé-talé* outside can educate herself first to pass it on to the little boy she's raising at home, so he gets into the habit of visiting museums»²⁴. Questi oggetti trafugati sono dunque stati restituiti dalla Francia alla popolazione da cui provengono (sebbene siano solo 26 su circa 7000 manufatti), ma la maggior parte dei beninesi, per ragioni economiche e di costume culturale, difficilmente riuscirà a visitare i musei. Eppure, anche il governo beninese si sta lasciando affascinare dal dispositivo globale del *museum district*, progettato per la città di Cotonou²⁵, oltre a tre grandi nuovi musei, la cui costruzione è programmata nei prossimi cinque anni, nelle principali città del Paese²⁶ per incrementare l'industria turistica e facilitare il rimpatrio dei manufatti.

In effetti, per far sì che gli oggetti depredati possano tornare nei luoghi di origine, l'Occidente, nel corso delle diatribe che di volta in volta hanno caratterizzato il dibattito sulle restituzioni, ha spesso imposto ai paesi interessati, come *conditio sine qua non*, di dotarsi di strutture "adeguate" alla conservazione e all'esposizione degli oggetti. Il caso forse più noto è la *querelle* tutta europea tra Gran Bretagna e Grecia sul possesso dei cosiddetti "marmi di Elgin"²⁷, prelevati dall'Acropoli di Atene a partire dal 1801 nell'arco di un decennio, sulla base di una presunta autorizzazione rilasciata dalle autorità ottomane, che allora controllavano l'attuale territorio greco, per essere poi trasferiti nel Regno Unito, al British Museum di Londra. Le prime richieste di restituzione da parte della Grecia vennero formalizzate già a partire dall'indipendenza greca nel 1832, dando il via a una lunghissima diatriba²⁸, non ancora conclusa, che ha portato, a cavallo del nuovo millennio, al concorso su inviti per la

²³ Cfr. Mengin (a cura di) 2019.

²⁴ «Quante persone in Benin possono contare su tre pasti al giorno? Se vogliamo che la gente in Benin, d'ora in poi, sviluppi l'abitudine di visitare i musei, è un bene per l'economia, certo, ma dobbiamo aumentare il potere d'acquisto dei lavoratori, in modo che le classi lavoratrici e medie possano permetterselo, in modo che la signora che vende *talé-talé* lì fuori possa istruirsi per trasmetterlo al bambino che sta crescendo a casa, in modo che anche lui prenda l'abitudine di visitare i musei».

²⁵ Il distretto museale di Cotonou è noto come Le Quartier Culturel et Créatif, che ospiterà Musée d'Art Contemporain de Cotonou, un parco di sculture, un istituto culturale franco-beninese, un'arena per concerti, gallerie commerciali e un villaggio dedicato a promuovere l'artigianato e il patrimonio locale.

²⁶ La Maison de la Mémoire et de l'Esclavage nella città costiera di Ouidah, il Musée des Rois et des Amazones du Danhomè (Murad) ad Abomey e il Musée International du Vodun, situato nella capitale Porto-Novo.

²⁷ «Questa dicitura informale indica una raccolta di un centinaio di sculture e frammenti scultorei di marmo prelevati dal sito dell'Acropoli di Atene da uomini che lavoravano per Thomas Bruce, settimo conte di Elgin, celeberrimo con il nome di lord Elgin. Oggi sono più noti come "marmi del Partenone", nonostante anche questa sia un'espressione impropria». (Herman 2022, p. 19). La denominazione "marmi del Partenone", adottata dal British Museum per ragioni di visibilità e prestigio, è definita impropria in quanto i reperti lapidei provengono da diversi edifici, non solo dal Partenone.

²⁸ «Una delle conseguenze dell'estrema longevità di questa diatriba è che entrambe le parti hanno avuto a disposizione molto tempo per mettere a punto le proprie argomentazioni e poter così rivendicare la moralità delle proprie posizioni. Quella dei greci si può in genere condensare in un "Sono stati indebitamente sottratti, dunque restituitemeli", mentre quella del British Museum si può riassumere con "Sono

costruzione del nuovo Museo dell'Acropoli di Atene, progettato da Bernard Tschumi e inaugurato nel 2009. La decisione di costruire il nuovo Museo dell'Acropoli fu motivata anche dal desiderio di dimostrare la capacità della Grecia di offrire condizioni adeguate all'eventuale restituzione dei Marmi del Partenone. Per decenni, infatti, la Gran Bretagna aveva giustificato il proprio rifiuto sostenendo che la Grecia non disponesse di spazi espositivi idonei alla loro conservazione e valorizzazione. Tuttavia, una volta inaugurata la nuova struttura, il British Museum non ha esitato a invocare il principio di "universalità" delle collezioni come nuovo fondamento della propria posizione: secondo questa visione, in quanto «museo universale»²⁹, il British permetterebbe una fruizione dei Marmi più ampia e internazionale di quella che potrebbe assicurare il Museo greco. Attualmente il dibattito è ancora aperto e, come si è visto, coinvolge tanto la politica internazionale e la diplomazia quanto l'architettura e il suo *star system*.

Un altro degli argomenti spesso utilizzati dal Regno Unito per difendere la propria posizione su questa questione è che, nel caso dell'Acropoli di Atene, «non fu versata una sola goccia di sangue nelle operazioni relative alla rimozione dei marmi»³⁰, seppure sia «difficile non connettere la vicenda con il senso di supremazia fortemente radicato nelle politiche coloniali ottocentesche di alcuni paesi europei»³¹. Tuttavia, in moltissimi casi come, ad esempio, «alcuni famigerati saccheggi compiuti dalle forze imperialiste: gli assalti a Ségou (1890) e ad Abomey (1892), nell'Africa occidentale, da parte dei francesi, ma anche le conseguenze di quelli inglesi a Magdala (1868), a Kumasi (1874) e a Benin City (1897)»³² le depredazioni furono caratterizzate da gravi episodi di violenza, se non addirittura da massacri e stragi, come nel caso dell'eccidio a Benin City³³, nell'attuale Nigeria³⁴, commesso dall'esercito inglese. I saccheggi perpetrati in questo terribile episodio fecero sì che quelli che vengono

stati acquisiti legalmente e oggi sono essenziali per le nostre collezioni". Una contrapposizione di questo tipo – spesso definita "posizione negoziale" – significa di solito che nessuna delle due parti è disposta a cedere, in ogni caso non abbastanza perché si arrivi a una soluzione». (Herman 2022, pp. 28-29)

²⁹ Nel 2002, diciannove direttori di altrettante istituzioni museali europee e statunitensi – tra cui il British Museum, il Louvre e il Metropolitan Museum, firmarono una controversa dichiarazione sul "museo universale" – *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums* – che cerca di giustificare il ruolo dei cosiddetti musei universali, in cui alcuni oggetti di valore universale possono essere conservati in musei internazionali perché lì la loro fruizione, protezione e valorizzazione raggiungono il massimo impatto per la conoscenza globale, anche se ciò limita la restituzione al paese d'origine.

³⁰ Christillin, Greco 2021, p. 75.

³¹ *Ibidem*.

³² Herman 2022, p. 56.

³³ «[...] a seguito della Conferenza di Berlino, a partire dal 1884 i grandi potentati europei si erano spartiti le rispettive aree di influenza in Africa, e il regno del Benin cercò di contrastare le ambizioni britanniche, bloccando l'accesso verso l'interno della Nigeria. La tensione si acuì quando nove inviati inglesi, contravvenendo a quanto aveva loro intimato il sovrano del Benin, entrarono nel paese durante una cerimonia religiosa, momento in cui ritualmente non era concesso l'ingresso ai forestieri: gli inviati subirono un agguato e rimasero per la maggior parte uccisi. Questo evento scatenò la reazione britannica, etichettata come spedizione punitiva: la capitale, Benin City, venne conquistata e rasa al suolo, ponendo fine all'indipendenza del regno. Le perdite di vite inglesi furono soltanto otto, mentre quelle tra i civili africani ammontarono a decine di migliaia. I soldati portarono via tutti gli oggetti preziosi; alcuni di questi furono successivamente venduti e, attualmente, sono conservati in circa cinquanta musei europei e nordamericani». (Christillin, Greco 2021, pp. 73-74)

³⁴ Da non confondersi con quello che è attualmente lo stato del Benin (antico Dahomey), il Regno del Benin, oggi scomparso e conosciuto anche come Regno di Edo, ebbe origine nella zona a ovest del delta del fiume Niger. Di tale regno rimane ai giorni nostri lo Stato di Edo, che fa parte della Repubblica Federale della Nigeria e ha per capitale Benin City.

comunemente chiamati i “bronzi del Benin” – e che in realtà sono un complesso insieme di migliaia di opere, composto da placche e sculture metalliche, corna d’elefante, oggetti cerimoniali ecc. – finissero sparsi in decine di musei europei (tra cui, naturalmente, il British Museum, che detiene una parte molto consistente della collezione), diventando, in qualche modo, il simbolo internazionale del sopruso coloniale; non stupisce come, negli sviluppi storici di questa vicenda, la costruzione di un nuovo museo sia, come di consueto, al centro della diatriba sulla restituzione dei “bronzi”, che, fino a pochi anni fa, non aveva avuto esiti concreti.

La situazione si evolve nel 2020, quando il governo nigeriano annuncia di voler costruire proprio a Benin City, nello stato federale di Edo, il MOWAA (Museum of West African Art), con l’obiettivo di predisporre al rimpatrio dei “bronzi”; la decisione, supportata anche dal crescente dibattito sulle restituzioni dei bottini coloniali, genera un discreto entusiasmo in Europa, tanto che varie istituzioni culturali del Vecchio Continente, tra cui lo stesso British Museum³⁵, decidono di supportare politicamente ed economicamente l’opera. Il progetto viene affidato a quella che allora sembrava l’*archistar* perfetta, David Adjaye: figlio di diplomatici ghanesi e naturalizzato britannico – per di più insignito di varie onorificenze dalla corona inglese – Adjaye, prima delle accuse di reati a sfondo sessuale che travolsero la sua carriera nel 2023, era un professionista perfettamente inserito nello *star system* architettonico occidentale. Le sue origini africane – seppur non nigeriane – e la sua formazione europea funzionarono tanto da legittimazione quanto da “assicurazione” sulla buona riuscita del progetto. Promotore dell’identità culturale africana in Occidente (si pensi al celebrato progetto dello Smithsonian National Museum of African American History and Culture a Washington DC del 2016), pur essendosi trasferito definitivamente nel Regno Unito all’età di nove anni, Adjaye incarnava una perfetta figura di sintesi tra appartenenza culturale africana ed esperienza architettonica e museale di derivazione occidentale.

Sul sito internet di Adjaye Associates si legge: «Inspired by the heritage and history of Benin, the MOWAA Institute establishes the infrastructure to support the identity of the African continent as the keeper and re-imaginer of a new relationship with patrimonial artifacts»³⁶; l’edificio, completato nel 2025, è composto da un grande parallelepipedo a un unico piano, le cui facciate, caratterizzate da andamenti curvilinei e da grandi aperture a semicerchio, sono realizzate prevalentemente in terra battuta locale (FIG. 25). Anche in questo caso, il progetto è inserito nel Benin City Cultural District insieme ad altri edifici a vocazione culturale, alcuni dei quali progettati dallo stesso Adjaye. L’impiego di materiali e riferimenti formali locali, combinati però con un elevato livello di sofisticazione tecnologica rivela una fascinazione per l’idea dell’«edificio indigenizzato», strategia che, inserita all’interno di un distretto museale di nuova fondazione, non appare troppo distante dall’approccio adottato da Jean Nouvel ad Abu Dhabi e Doha. Ma se le monarchie del Golfo hanno invaso le proprie città di grattacieli e strutture

³⁵ Vedi: <https://www.britishmuseum.org/blog/major-new-archaeology-project-site-new-museum-benin>. In questa pagina del sito, appare il render di un edificio diverso rispetto a quello realizzato, che è il MOWAA Institute; il MOWAA che appare in queste immagini, sempre progettato da Adjaye, è un edificio museale facente parte del distretto culturale di Benin City non ancora realizzato.

³⁶ «Ispirato al patrimonio e alla storia del Benin, l’Istituto MOWAA crea l’infrastruttura per sostenere l’identità del continente africano come custode e interprete di un nuovo rapporto con i manufatti patrimoniali», vedi: <https://www.adjaye.com/work/edo-museum-of-west-african-art-emowaa-pavilion/>



FIG. 25. David Adjaye, Museum of West African Art, Benin City (2020 – 2025).

avveniristiche, nei contesti urbani dell’Africa occidentale – come Cotonou o Benin City – spesso caratterizzati, senza facili generalizzazioni, da una rapida crescita non pianificata e dalla presenza diffusa di insediamenti informali, l’introduzione dei *museum district* sembra accentuare le disuguaglianze sociali e spaziali, evidenziando il divario tra infrastrutture di élite e tessuti urbani preesistenti.

Ad ogni modo, bastò il solo annuncio dell’opera, nel 2020, ad innescare le prime proteste sulla legittimità del museo di possedere i “bronzi”. Questi oggetti, infatti, nel 1897, erano stati sottratti dalle truppe britanniche all’Oba, sovrano dell’antico Regno del Benin, figura politica che oggi continua a esistere nello Stato federale nigeriano come rappresentante della popolazione di Edo; il governo centrale, dunque, in linea teorica, non risultava come legittimo proprietario dei “bronzi”, i quali, tuttavia, stavano iniziando a tornare in Nigeria grazie a una serie di restituzioni – da Germania, Paesi Bassi e USA – innescate anche dall’entusiasmo per la costruzione del MOWAA. Nel 2023, dopo vari dibattiti, il presidente nigeriano Muhammadu Buhari decise di lasciare la proprietà dei bronzi all’Oba, Ewuare II, il quale scelse di non renderli accessibili al pubblico, ma di conservarli in diverse collezioni private, anche al di fuori del suolo nazionale: per l’Oba e per i suoi sostenitori, infatti, l’idea di esporre le opere all’interno del nuovo museo fu percepita come un affronto all’eredità culturale della popolazione del Benin. Naturalmente, in Europa, non mancarono le proteste per questa scelta; alcune di queste sfociarono, come, ad esempio, in Germania, in sterili polemiche e strumentalizzazioni a sfondo razzista³⁷.

Il MOWAA ha dunque dovuto ricalibrare la propria missione, spostando l’attenzione dalla celebrazione dell’eredità artistica del popolo Edo a una più ampia valorizzazione dell’arte dell’Africa occidentale. A complicare ulteriormente la situazione è poi intervenuta la nomina del nuovo governatore dello Stato di Edo, Monday Okpebholo, il quale – in netto contrasto con il suo predecessore – si è dichiarato fermamente contrario alla costruzione del Museo, facendo leva sugli elevati costi dell’opera (l’equivalente di circa 25 milioni di \$, di cui circa 2 milioni spesi direttamente dalle autorità locali) e sulla dubbia legittimità delle concessioni del suolo pubblico, sul quale erano inizialmente previste alcune strutture sanitarie.

Queste vicende hanno portato all’interruzione dell’evento di presentazione del MOWAA, nel novembre 2025, da parte di un gruppo di manifestanti sostenitori del governatore e dell’Oba, alcuni dei quali armati di bastone, costringendo gli organizzatori a rimandare l’evento³⁸. Comunque sia, la parte più consistente dei “bronzi del Benin” si può ancora ammirare a Londra, al British Museum che, per ora, non ha avviato processi di restituzione nei confronti della Nigeria, né ipotizzato forme di prestito a lungo termine.

Sembrerebbe che, in questo contesto sociale e culturale, il museo, seppur «indigenizzato» nel linguaggio, appaia come un dispositivo quantomeno alieno, percepito come uno strumento – più o meno esplicitamente imposto dall’Occidente – finalizzato alla gestione e alla conservazione di un patrimonio che lo stesso Occidente ha

³⁷ Vedi: <https://www.ilpost.it/2023/05/19/destra-tedesca-bronzi-benin/>

³⁸ Vedi: <https://www.ilpost.it/2025/11/10/mowaa-benin-city-apertura/> e <https://www.theartnewspaper.com/2025/11/10/opening-museum-of-western-african-art-nigeria-delayed-protests>

sottratto indebitamente, oltre ad essere spesso considerato un'ingente spesa superflua rispetto a bisogni locali percepiti come più urgenti.

Il museo è un luogo ben strano; e tuttavia, noi la sua stranezza non la percepiamo più. Per noi, infatti, nati nella società moderna, la presenza dei musei è un dato acquisito. Dimentichiamo però che una frazione importante della popolazione mondiale ne ignora persino l'esistenza, e che anche da noi il museo è relativamente recente: lo dimentichiamo al punto di non renderci conto, fatta eccezione per gli storici, della difficoltà di accettare i principî che stanno alle fondamenta stesse del museo, e della portata dei rivolgimenti delle categorie mentali, delle strutture sociali, delle istituzioni politiche e dei mezzi tecnologici che dovettero verificarsi affinché il museo potesse imporsi. (Pomian 2021, p. IX vol. I)

Naturalmente, non tutti i musei per le restituzioni costruiti in Africa sono stati caratterizzati da un tale grado di conflittualità. A Dakar, ad esempio, il Musée des Civilisations Noires, inaugurato nel 2018 dall'allora presidente del Senegal Macky Sall e la cui costruzione era stata ipotizzata già a partire dagli anni Sessanta³⁹, è stato finanziato con 34,6 milioni di dollari dalla Cina, con l'obiettivo di consolidare la propria influenza economica e politica nel continente. Il Museo, un enorme edificio circolare in cemento e vetro dal sapore postmoderno, prenderebbe spunto formale dalle capanne tonde ad *impluvium* tipiche della Casamance, nel sud del Senegal; rimangono irreperibili informazioni sui nomi delle/dei progettiste/i. Privo di percorsi permanenti, le sue esposizioni dovrebbero basarsi⁴⁰ principalmente su politiche di partnership con musei europei, soprattutto francesi. Sebbene la costruzione di questo Museo non abbia generato forti tensioni sociali, l'ingerenza cinese e la "dipendenza" dalle istituzioni europee mettono in luce, ancora una volta, un cortocircuito economico e culturale facilmente interpretabile come una forma di neocolonialismo e di *soft power* esercitato dalle potenze occidentali sulle ex colonie attraverso il possesso di questi oggetti: «Il dominio imposto dai regimi coloniali è terminato decenni fa, ma un potere smisurato, sia simbolico che materiale, continua a riprodurre questo meccanismo nell'esposizione e nella monetizzazione del patrimonio culturale di un'altra nazione»⁴¹.

³⁹ Nel 1966, il primo presidente del Senegal, nonché poeta, panafricanista ed esponente della corrente culturale conosciuta come negritudine, Léopold Sédar Senghor, proclamò di fronte all'Assemblea Nazionale di Dakar che il Senegal sarebbe diventato la capitale temporanea delle civiltà nere, auspicando la costruzione di un museo che celebrasse la diaspora africana.

⁴⁰ «Gli oggetti sottratti assumono così lo status di "patrimonio assente": un'assenza estremamente fisica, come ben testimoniano le sale vuote del Musée des Civilisations Noires di Dakar. Inaugurato il 6 dicembre 2018 (grazie anche a un finanziamento di oltre 34 milioni di dollari dalla Cina) potrebbe ospitare circa 20.000 opere, candidandosi a ricevere quelle che l'Europa e gli Stati Uniti potrebbero restituire al continente, configurandosi così come una vera e propria "galleria delle restituzioni"». (Falcucci 2025, p. 11)

⁴¹ Raicovich 2022, p. 57.

1.4 RIFLESSI DISTORTI

1.4.1. *Il campo della protesta*

Nel diffusissimo volume *A history of architecture on the comparative method* (1896), Sir Banister Fletcher suddivide l'architettura mondiale in "stili storici" e "stili non storici"¹, riportando questa categorizzazione nell'illustrazione *Tree of architecture*, che apre il testo (FIG. 26). In questa immagine, il tronco principale dell'albero, che rappresenta l'architettura greca, romana e romanica, sostiene tutte le diramazioni degli stili europei, intesi, proprio come i rami di un albero, in continua crescita ed evoluzione. L'architettura non europea è invece rappresentata come rami singoli più bassi senza propagazioni, come se fosse priva di sviluppi storici e comunque subordinata all'architettura europea, che invece occupa la sommità della chioma.

Con la sensibilità contemporanea, una tale rappresentazione ci appare quantomeno semplicistica e infondata, oltre che chiaramente anacronistica; tuttavia, pur considerando che lo storico britannico elaborò tale schema nel quadro più ampio della storia degli stili architettonici, si potrebbe ipotizzarne una certa validità se riferito non all'architettura nel suo insieme, bensì alla sola tipologia museale. La storia dell'architettura dei musei in Europa ha attraversato, come si è visto, diverse "stagioni" progettuali; al di fuori dell'Occidente, invece, è difficile riscontrare un'evoluzione comparabile sul piano stilistico, se non in tempi molto recenti e per lo più attraverso opere firmate da architetti pienamente inseriti nel sistema culturale occidentale. Del resto, il museo è a tutti gli effetti un'invenzione europea, diffusasi poi nel corso del Settecento anche negli Stati Uniti e, solo a partire dalla seconda metà del Novecento, nel resto del mondo. Il primo museo pubblico dell'età moderna², in effetti, nasce a Roma nel 1471, quando il pontefice Sisto IV depositò nel palazzo municipale del Campidoglio un gruppo di statue pagane in bronzo considerate emblemi della città, donandole di fatto al popolo romano e dando vita a quelli che oggi sono i Musei Capitolini. Questo gesto, fortemente simbolico, costituì da un lato un atto di memoria collettiva, volto a riaffermare l'identità della città attraverso il legame con la Roma antica; dall'altro, rappresentò soprattutto «una legittimazione del papato, istituzione ormai non solo religiosa, in chiave di erede politico e culturale dell'Impero Romano»³.

Come si è visto, il museo in quanto luogo di rappresentazione identitaria, sociale e politica dell'Occidente e come *specchio deformante* che riflette tanto le strutture di potere quanto le dinamiche di esclusione insite nella società, negli ultimi anni è divenuto teatro di molteplici proteste e dimostrazioni politiche di vario tipo. I musei, com'è oramai evidente, sono, di fatto, spazi tutt'altro che imparziali: «[...] nessun museo è neutrale, né mai lo è stato. Fin dalla loro nascita, i musei hanno rispecchiato un immenso squilibrio di potere e di ricchezza»⁴.

¹ Cfr. Ackan 2016.

² Cfr. Pomian 2021 e Christillin, Greco 2021.

³ Christillin, Greco 2021, p. 39.

⁴ Raicovich 2022, p. 53.

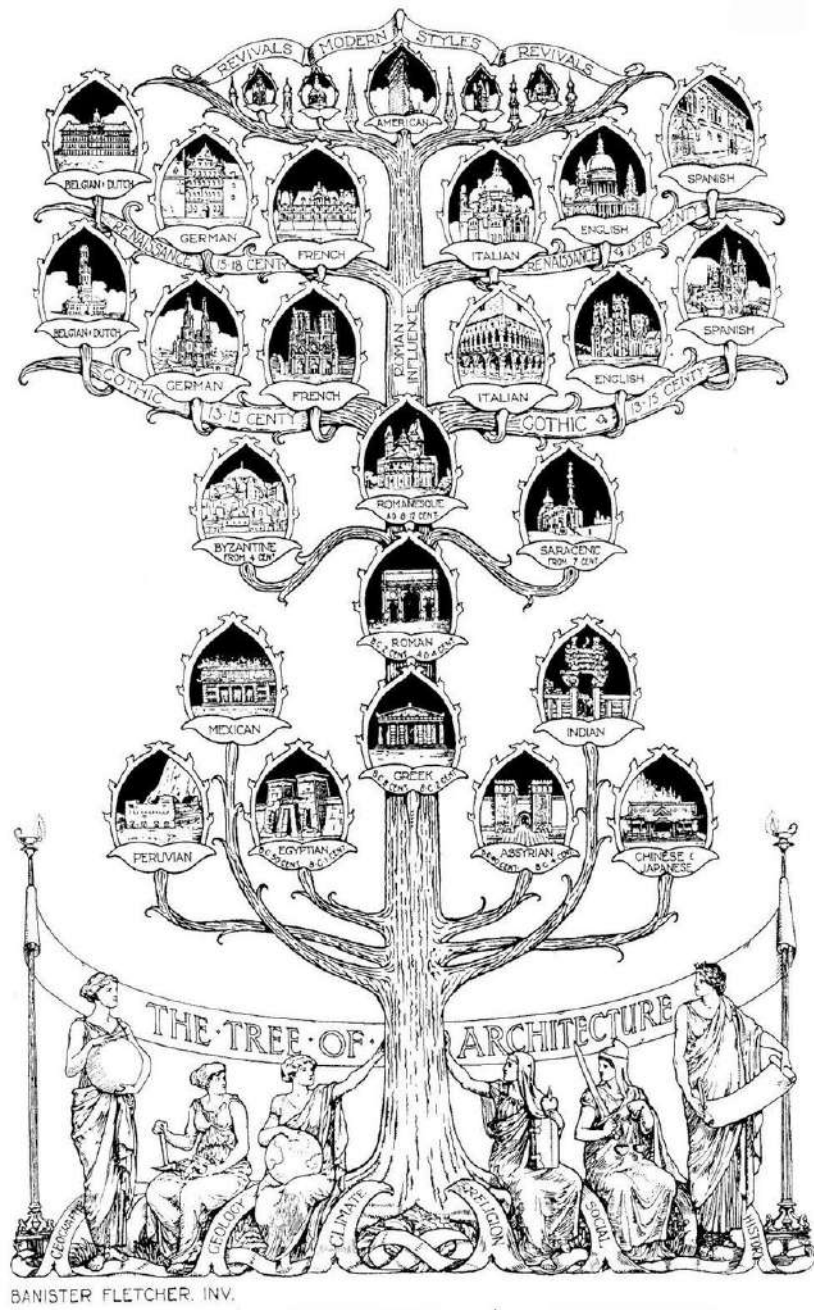


FIG. 26. Banister Fletcher, *Tree of Architecture*, 1896.

Tra il 2022 e il 2023, gruppi di attivisti appartenenti ai movimenti ambientalisti quali Just Stop Oil, Ultima Generazione ed Extinction Rebellion hanno compiuto una serie di azioni dimostrative all'interno di musei come la National Gallery⁵ di Londra o il Museo del Belvedere di Vienna, utilizzando gli spazi espositivi delle grandi istituzioni museali come luoghi di visibilità internazionale per portare avanti la propria protesta contro l'immobilismo dei governi di fronte al collasso climatico e trasformando la protezione delle opere d'arte in una metafora della necessità di tutelare gli ecosistemi.

Sempre nel 2022 esce il documentario sulla vita dell'artista Nan Goldin *All the Beauty and the Bloodshed*, diretto da Laura Poitras, che racconta le iniziative di protesta nei musei da parte del gruppo di advocacy PAIN (Prescription Addiction Intervention Now, fondato dalla stessa Goldin nel 2017) che rappresenta le vittime di OxyContin – antidolorifico oppioide distribuito negli USA a partire dalla fine degli anni Novanta – contro la famiglia Sackler, proprietaria della casa della casa farmaceutica statunitense Purdue Pharma, per aver omesso i pesantissimi effetti collaterali del medicinale, tra cui la tolleranza al farmaco stesso e la dipendenza. A seguito di queste proteste i più grandi musei del mondo (tra gli altri la National Portrait Gallery di Londra, la Tate di Londra, il MET di New York, il Louvre di Parigi) hanno rimosso le targhe di dedica alla famiglia Sackler, storicamente grande finanziatrice delle più importanti istituzioni culturali del mondo.

Non solo: proteste più circoscritte hanno riguardato i diritti dei lavoratori – come nel caso della costruzione della sede di Abu Dhabi del Guggenheim, che nel 2015 portò decine di persone tra artisti e manifestanti a occupare l'atrio del Museo di New York – e le questioni di genere, come il blitz del movimento femminista Femen al Musée d'Orsay di Parigi nel 2020, seguito al rifiuto dell'ingresso a una visitatrice ritenuta dal personale del Museo non adeguata dal punto di vista dell'abbigliamento.

Le azioni dimostrative hanno coinvolto anche i musei etnografici: nel 2020, l'attivista Emery Mwazulu Diyabanza, membro del collettivo panafricano *Unity, Dignity, Courage*, ha cercato di sottrarre oggetti dal Musée du quai Branly per restituirli alla comunità di appartenenza, registrando e pubblicando in rete i suoi atti dimostrativi. Come già accennato, anche l'inaugurazione dell'Humboldt Forum di Berlino è stata contrassegnata da proteste e contestazioni da parte di movimenti che sostenevano il rimpatrio degli oggetti sottratti durante il colonialismo.

Le forme di dissenso che si manifestano negli spazi museali, più ancora che nei luoghi governativi, hanno la capacità di far emergere dinamiche profonde e strutturali dei rapporti sociali. Contestare un museo significa quindi mettere in discussione i criteri di rappresentazione, le gerarchie simboliche e i meccanismi di inclusione ed esclusione che modellano la vita collettiva. In questo senso, la conflittualità in questi spazi rivela con particolare efficacia le asimmetrie di potere, le tensioni sociali e le narrazioni dominanti che attraversano la società, rendendole

⁵ Naturalmente, azioni dimostrative che coinvolgono opere d'arte che, per vari motivi, sono considerate come simboliche, non sono nuove nella storia dell'arte. Un esempio emblematico riguarda la *Venere allo Specchio* – o *Venere Rockeby* – (1647-48) di Diego Velázquez: nel 1914, infatti, l'attivista femminista Mary Richardson – soprannominata in seguito a quest'evento Mary the Ripper (Mary l'accoltellatrice) – aveva danneggiato con un coltello l'opera come forma di protesta contro l'arresto di Emmeline Pankhurst, leader del movimento delle suffragette. Nel novembre 2023, gli attivisti di Just Stop Oil, facendo esplicito riferimento a quest'episodio, hanno infranto il vetro del quadro con dei piccoli martelli rompivetro come atto di dissenso contro il governo britannico in merito alle licenze per la ricerca e lo sfruttamento di giacimenti di combustibili fossili, principale causa della crisi climatica.

visibili proprio là dove solitamente appaiono più naturali e normalizzate: «Forse più che uno spazio *sicuro*, il museo è un luogo *rassicurante*, in cui un altissimo livello di controllo costruisce una certa illusione di sicurezza, non solo in riferimento agli oggetti, alle persone e agli spazi ma anche, anzi più ancora, alle narrazioni, e alle epistemologie che lo sostengono»⁶.

Com'è noto, quest'ultima ondata di manifestazioni politiche affonda le proprie radici nei movimenti che, a seguito dell'omicidio di George Floyd (preceduto dalle uccisioni di altri cittadini afroamericani) da parte della polizia statunitense nel maggio 2020 a Minneapolis, hanno riacceso le proteste del movimento Black Lives Matter, fondato negli USA nel 2013. Le azioni dimostrative hanno riattivato fenomeni di *urban fallism*, che già nel 2015 avevano portato alla rimozione della statua di Cecil Rhodes⁷ nel campus dell'Università di Cape Town in Sudafrica e in quello di Oxford, nel Regno Unito. Dagli Stati Uniti, le proteste contro il razzismo sistemico si sono presto diffuse anche in Europa: nel 2020 la statua di Edward Colston, mercante britannico di schiavi tra Sei e Settecento, venne gettata dai manifestanti nel porto di Bristol, per poi essere esposta, una volta recuperata, l'anno successivo al museo cittadino M Shed, posta in orizzontale con ammaccature, graffi e scritte, come testimonianza delle proteste. Anche il British Museum si è visto costretto a rimuovere la statua del suo stesso fondatore, Sir Hans Sloane, a causa dei suoi legami con la schiavitù, e a riporlo in un armadio: Sloane aveva infatti finanziato, nello stesso periodo di Colston, parte della sua collezione con i proventi dello sfruttamento della manodopera schiavizzata nelle piantagioni di zucchero in Giamaica. Fenomeni analoghi si sono poi verificati in tutto il mondo, dall'Europa al Canada alle ex colonie europee. Al di là delle polemiche scaturite intorno a quella che viene chiamata *cancel culture*⁸, questi movimenti hanno contribuito a risignificare e ad attualizzare queste statue come simbolo di una visione della storia ormai difficilmente accettabile: «Questa iconoclastia rivela invece la maturità dei movimenti antirazzisti che uniscono le lotte del presente a un'acuta coscienza della necessità di rielaborare il passato e inscrivere la memoria del colonialismo, della schiavitù, del razzismo nel tessuto culturale politico delle nostre società»⁹.

Nel dibattito museologico e culturale sul patrimonio, il Black Lives Matter ha, inevitabilmente, costituito un punto di non ritorno e ha intercettato un filone critico che già da anni si interrogava sulla necessità di rinnovamento delle modalità espositive e narrative: «Analogamente ad altre discipline umanistiche, anche la

⁶ Grechi 2021, p. 17. Corsivi nel testo originale.

⁷ Cecil Rhodes (1853 – 1902) è stato un imprenditore e politico britannico. Sostenitore di ideologie razziste, costruì la sua immensa fortuna attraverso lo sfruttamento coloniale delle ricchezze dell'Africa Meridionale. I suoi atteggiamenti coloniali hanno gettato le basi per l'apartheid che in Sudafrica è durato fino al 1991. A lui fu intitolata la colonia britannica della Rhodesia, una regione oggi compresa tra Zimbabwe e Zambia.

⁸ «Quella che è stata definita *cancel culture* ha suscitato inevitabilmente le critiche dell'opinione pubblica più conservatrice: l'abbattimento o il danneggiamento delle statue è stato definito come un vandalismo iconoclasta teso a rimuovere il passato. In realtà, seppure i monumenti presi di mira riguardino personaggi vissuti secoli fa, la storia cui rimandano è ben presente nelle nostre società, incardinata nelle disuguaglianze e nei pregiudizi razzisti che la attraversano quotidianamente. Storia pienamente contemporanea, ma rimasta inascoltata, per secoli». (Guermandi 2021, p. 171)

⁹ Traverso in Guermandi 2021, pp. 171-172

museologia ha subito negli anni dieci di questo secolo la “svolta post-critica”, che ha enfatizzato la dimensione personale ed emotiva nonché l’insofferenza per le pratiche tradizionali, concentrandosi sui mutamenti prodotti nella relazione tra il museo e i visitatori dalle nuove tecnologie dell’informazione e dalle crescenti istanze partecipative»¹⁰.

1.4.2. *Zeitgeist: Biennali e mostre temporanee*

Sebbene i fenomeni di *urban fallism* abbiano interessato i simboli del razzismo sistemico e del colonialismo nello spazio urbano, musei ed esposizioni in Europa non sono potuti rimanere indifferenti al portato culturale di tali e tanti movimenti.

La già citata Biennale di Architettura di Venezia del 2023, intitolata *The Laboratory of the Future* e curata da Lesley Lokko, ha individuato come tematiche principali della mostra internazionale le questioni legate alla decolonizzazione e alla decarbonizzazione. Nelle parole di Lokko sembrerebbe che sia stata una matrice quasi identitaria ad impostare e a orientare le scelte curatoriali: «Per la prima volta in assoluto, i riflettori sono puntati sull’Africa e sulla diaspora africana, quella cultura fluida e ingarbugliata di persone di origine africana che oggi attraversa il globo»¹¹. L’anno successivo, la Biennale d’Arte, curata dal brasiliano Adriano Pedrosa e dal titolo *Stranieri ovunque – Foreigners Everywhere*, ha di fatto spostato l’asse eurocentrico, esplorando il tema degli artisti che sono essi stessi stranieri, immigrati, esiliati o rifugiati, con particolare attenzione a coloro che si sono spostati tra il Sud e il Nord del mondo. La mostra celebra dunque “stranieri”, outsider, queer e indigeni, mettendo in luce le prospettive di artisti provenienti da tutto il mondo.

Se il museo può essere considerato lo specchio della società, è altrettanto vero che, oltre a rifletterne storture e criticità, esso intercetta anche le nuove tendenze artistiche e i più recenti orientamenti curatoriali. Negli ultimissimi anni una serie di mostre temporanee si è susseguita nei principali musei europei, affrontando in forme diverse temi legati alla decolonialità. Tra queste, *Entangled Pasts, 1768–Now. Art, Colonialism and Change*, inaugurata alla Royal Academy di Londra nel febbraio 2024, ha indagato il ruolo dell’arte nella costruzione delle narrazioni del passato coloniale e nella definizione di possibili futuri. Nell’estate dello stesso anno il Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig di Vienna ha presentato *Avant-Garde and Liberation. Contemporary Art and Decolonial Modernism*, una riflessione sul rapporto tra modernismi non europei e questioni contemporanee quali razzismo, neocolonialismo e identità postcoloniali, mostrando come questi linguaggi possano generare nuovi immaginari liberatori. Sempre nel 2024, al MUDEC di Milano la mostra *EXPOSURE. Arte, culture, moda dentro e fuori la vetrina* ha esplorato criticamente il dispositivo espositivo della vetrina, soffermandosi in particolare sui musei etnografici e sull’effetto “neutralizzante” della teca, che tende a isolare i manufatti privandoli del loro contesto culturale e del loro uso originario. Parallelamente, alla Schirn Kunsthalle di Francoforte *Casablanca Art School. A Postcolonial*

¹⁰ Marini Clarelli 2014, p.37

¹¹ Lokko 2023, p. 33.

Avant-Garde 1962–1987 ha ricostruito l'esperienza della Scuola di Casablanca, uno dei movimenti più innovativi del Marocco post-indipendenza. A cavallo tra il 2024 e il 2025, il Museo Rietberg di Zurigo ha presentato *In dialogo con il Benin: arte, colonialismo, restituzione*, dedicata al valore storico e culturale dei Bronzi del Benin e alle attuali discussioni sulla loro restituzione. Nello stesso periodo il MAAT di Lisbona ha inaugurato *Black Ancient Future*, focalizzata sulle sperimentazioni artistiche dell'ultima generazione di artisti della diaspora africana. Infine, il Centre Pompidou di Parigi ha scelto di chiudere la sua programmazione prima dell'inizio dei lavori di restauro con *Paris Noir. Artistic Circulations and Anti-Colonial Resistance, 1950–2000*, una mostra che restituisce centralità alle voci e alle visioni di 150 artisti afrodiscendenti attivi a Parigi nel secondo dopoguerra, ridefinendo il ruolo della diaspora nella storia dell'arte europea.

Quanto appena descritto rappresenta solo una selezione delle esperienze espositive che, negli ultimi anni, hanno contribuito a porre al centro del dibattito contemporaneo la necessità di ripensare la vicenda coloniale europea. Questo sforzo riflessivo ha aperto la strada a un ripensamento generale sulla percezione dell'altro e sulle strutture del sé, mettendo in discussione paradigmi duraturi e consolidati. Le mostre temporanee si rivelano spesso strumenti particolarmente sensibili nel cogliere le istanze del proprio tempo che trovano espressione nell'arte; molte tra queste, infatti, si sono svolte all'interno di musei di arte moderna e contemporanea. Nei musei etnografici, al contrario, custodi di patrimoni antichi e organizzati secondo categorie epistemologiche anacronistiche, la manifestazione dello *Zeitgeist* risulta spesso più problematica e sfuggente. Eppure, le nuove tendenze stanno progressivamente rimodulando sia gli orientamenti artistici e curatoriali sia le strutture fisiche dei musei, cercando di scardinare e decostruire narrazioni consolidate e modalità espositive tradizionali. Prima di addentrarsi nell'analisi di tali processi di decostruzione concettuale e spaziale, è tuttavia indispensabile comprendere in che modo il dispositivo museale abbia storicamente contribuito a costruire e legittimare tali narrazioni. È a questa indagine che è dedicato il capitolo seguente.

Come catalizzatore del cambiamento, l'architettura ha la capacità sottile, eppure forte, di dar forma alle nostre esperienze quotidiane [...]. Quando l'esperienza sensoriale si intensifica, entrano in gioco le dimensioni psicologiche.¹

Steven Holl

Indeed, some contemporary museum buildings have been designed around the stories they are designed to tell.²

2. COSTRUIRE UNA STORIA

2.1 LA DIMENSIONE IMMATERIALE

2.1.1. Contro il diorama

Nel primo capitolo si è fatto riferimento alla presenza delle collezioni come tratto distintivo del museo rispetto agli altri luoghi della cultura³. Si è inoltre visto come questi gruppi di oggetti, intesi come «semiofori»⁴, costituiscano un veicolo di significati attribuiti ai manufatti da chi possiede la collezione stessa. La narrazione di tali valori, all'interno dei musei, è affidata alla complessa relazione che si instaura tra opera e visitatore; le modalità con cui l'opera viene percepita da parte di chi entra in un museo assumono dunque un ruolo centrale nella costruzione della narrazione culturale, poiché è attraverso tale dinamica interpretativa che i significati depositati negli oggetti vengono attualizzati e resi – più o meno – condivisibili.

[...] Per una volta l'oggetto d'analisi diventa attivo; i nostri sensi sono sotto accusa. Il modernismo sottolinea il fatto che nel Novecento l'"identità" è incentrata sulla percezione, un tema a cui già filosofia, fisiologia e psicologia hanno dedicato sforzi notevoli. In effetti, come l'Ottocento era ossessionato dai *sistemi*, il Novecento lo è dalla *percezione*, che media tra oggetto e idea e li include entrambi. Una volta che l'opera d'arte "attiva" viene inclusa nell'arco percettivo, vengono chiamati in causa i sensi, e poiché sono questi ultimi a raccogliere i dati che confermano l'identità, essa diventa problematica⁵. (O'Doherty 2012, pp. 51-52)

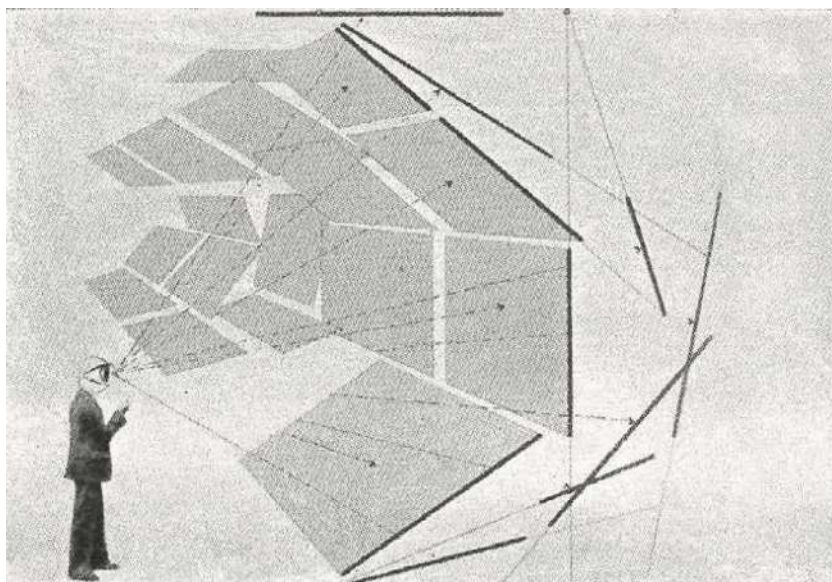
¹ HOLL S., *Parallax. Architettura e Percezione*, Postmedia books, Milano 2004.

² «In effetti, alcuni edifici museali contemporanei sono stati progettati attorno alle storie che sono destinati a raccontare». RYAN, M.L., *et al.*, *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Ohio State University Press, Columbus 2016.

³ Cfr. Greco 2022.

⁴ Letteralmente "portatori di significato", cfr. Fontanarossa 2022, Pezzini 2011, Pomian 2007.

⁵ Corsivi nel testo originale.



Herbert Bayer, Schema per la disposizione delle fotografie per la mostra di architettura moderna tedesca a Parigi, 1930.

Se, come fa notare O'Doherty, il Novecento è il secolo della percezione, le nuove forme di fruizione museale, che trovano espressione nel dispositivo spaziale della *black box* – a cui abbiamo fatto accenno nei paragrafi precedenti – non sembrano rinnegare questo concetto; anzi, le più recenti tecnologie multimediali ed esperienze immersive portano alle estreme conseguenze la centralità del ruolo della percezione sensoriale negli spazi espositivi del XXI secolo.

All'interno di un museo tutto è percezione; in effetti, si visita un museo principalmente per *guardare*: ammirare l'edificio, osservare le collezioni, leggere le didascalie. Si può affermare che il rapporto tra opera e visitatore venga dunque mediato da tre elementi principali, ovvero l'architettura, il progetto museografico (o allestimento) e l'apparato infografico e didascalico; queste tre componenti, nel loro insieme, compongono il dispositivo narrante del museo, mediando la relazione tra opera e visitatore.

Come è stato già sottolineato nel primo capitolo, il linguaggio architettonico dei musei assume, nella maggior parte dei casi, un certo grado di rappresentatività: forme e materiali si caricano di rimandi significanti, volti a simboleggiare concetti astratti o istanze politiche. Nel 1946, Walter Gropius, parlando di musei, scriveva: «L'edilizia rappresenta il soddisfacimento delle necessità pratiche. L'architettura interpreta la componente emozionale della vita dell'uomo. Un edificio museale deve certamente essere qualche cosa di più di un mero ricettacolo per le collezioni; ci attendiamo che risponda a contenuti più elevati e che abbia una sua intrinseca espressione monumentale in grado di rappresentare l'orgoglio civile e culturale della collettività»⁶. Quella che Gropius chiama «componente emozionale» dell'architettura è forse l'aspetto più caratterizzante del progetto di un edificio museale, ma al tempo stesso è anche quello più difficile da codificare, proprio perché riferito alla percezione soggettiva del visitatore: «L'atmosfera parla alla nostra percezione emotiva, ovvero alla percezione che funziona più rapidamente perché è quella di cui l'essere umano necessita per sopravvivere. Qualcosa dentro di noi ci dice subito se una cosa ci piace o se dobbiamo tenercene lontani, senza ogni volta dover stare a riflettere a lungo su una situazione. Comprensione immediata: commozione immediata o immediato rifiuto»⁷. Ci sono tuttavia degli aspetti oggettivi che è possibile prendere in considerazione e che fanno riferimento al linguaggio architettonico, inteso come sistema complesso di elementi attraverso cui l'architettura comunica valori e intenzioni: proporzioni e geometrie, materiali e cromie, rimandi formali, configurazioni spaziali, utilizzo della luce... Tutte queste componenti, a seconda del progetto, sono in grado di costruire un sistema di segni capace di trasmettere significati complessi ed evocare universi figurativi. Tra il 1999 e il 2001, ad esempio, circa 350 000 persone⁸ visitarono il Jüdisches Museum di Daniel Libeskind a Berlino ancor prima che fossero esposte le collezioni permanenti, con il solo intento di lasciarsi affascinare dall'edificio, ricercando nell'esperienza spaziale quei fattori evocativi e perturbanti che l'architettura intenzionalmente attivava. Il Museo si presentava dunque come un contenitore

⁶ Gropius in Basso Peressut 1985, p. 101.

⁷ Zumthor 2008, p. 13.

⁸ Fonte: <https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building>

ancora vuoto che, pur in assenza di oggetti, riusciva attraverso il solo spazio costruito ad alludere alla storia tragica della Shoah⁹.

Si è già avuto modo di sottolineare come il vero campo di sperimentazione architettonica abbia principalmente interessato i musei di arte moderna e contemporanea piuttosto che i musei etnografici; alcuni tra i musei etnografici più importanti d'Europa, come il Weltmuseum di Vienna, il Museo Nazionale Etnografico di Praga o il Tropenmuseum di Amsterdam sono infatti ancora collocati in edifici ottocenteschi. I musei etnografici in epoca moderna e contemporanea, salvo casi "reazionari" come l'Humboldt Forum di Berlino, hanno quindi dovuto elaborare nuovi linguaggi e spazialità, il cui approfondimento è l'oggetto di questo capitolo.

La pelle dell'edificio costituisce dunque un involucro allegorico, dove la soglia segna il passaggio a una dimensione *altra*, nella quale prende forma la narrazione di una storia. Il progetto museografico costituisce il *medium* di questo racconto, negoziando tra la scala dell'edificio e quella dell'opera, ridefinendo e ricalibrando lo spazio interno secondo le proporzioni umane, "avvicinando" l'opera al visitatore e permettendone la fruibilità. La disposizione delle opere, la tipologia dei supporti, le modalità di illuminazione e, più in generale, l'insieme delle scelte espositive determinano traiettorie interpretative e gerarchie di attenzione. Proprio riguardo alla non neutralità di tali scelte, già nel 1938 Giulio Carlo Argan osservava che: «Una sistemazione museografica non è un problema di ambientamento, ma il risultato di una condizione critica. È facile paragonare il collocamento di un quadro in una galleria all'edizione di un'opera di poesia»¹⁰.

Come già accennato, a partire dai primi decenni del Novecento si afferma in Occidente il dispositivo museografico del *white cube*¹¹: in questa tipologia di spazi, l'architettura cerca di annullarsi, affidando l'esperienza percettiva completamente all'opera. A distanza di un secolo, il *white cube* sembra essersi affermato come lo spazio perfetto per l'esposizione delle opere d'arte e come emblema architettonico della presunta neutralità e universalità del museo, non senza criticità.

Nei musei, il *white cube*, che conferisce potenza e autorevolezza alle opere esposte al suo interno, sintomo di neutralità estetica in sé, è diventato un paradigma centrale nelle logiche espositive, convincendo nuove generazioni di esperti e di pubblico del progresso artistico articolato in modo lineare [...] Il museo, rivendicato come spazio "neutrale", serve anche ad allontanare (se non privare) il pubblico dai diritti e dalle responsabilità civili. Lo spazio neutro, infatti, pone in un atteggiamento di rispetto, neutralizzando, o almeno tentando di farlo, le critiche e persino l'azione politica, mentre afferma la propria supremazia. (Raicovich 2022, pp. 49-50)

⁹ Per questo museo Daniel Libeskind progetta una serie di grandi vuoti verticali che attraversano l'edificio per tutta la sua altezza. Non sono spazi climatizzati né illuminati artificialmente: la loro funzione non è pratica, ma simbolica. Attraverso questi vuoti, l'architettura cerca di dare forma alla sensazione di assenza e di lacerazione prodotta dalla Shoah, rendendo percepibile il vuoto lasciato dalla disumanizzazione e dall'annientamento della vita.

¹⁰ Argan citato da Falguières in Duböy 2016, p. 32.

¹¹ Cfr. O'Doherty 2012 e Obrist 2014.

Tuttavia, se il *white cube* rappresenta lo spazio espositivo privilegiato per le opere d'arte, lo stesso paradigma non è stato adottato con pari sistematicità per gli oggetti antropologici ed etnografici. Con poche eccezioni, infatti, il museo etnografico – ancora a lungo legato, fino a tempi recenti, a logiche classificatorie e a categorie interpretative di matrice ottocentesca – ha esitato ad applicare questo modello di neutralità spaziale ai manufatti esposti. Al contrario, ha continuato a modulare ambienti e dispositivi museografici secondo presupposti scientifici e culturali differenti, come si vedrà, privilegiando approcci che miravano a contestualizzare, ordinare o rappresentare in forma narrativa le culture esposte, piuttosto che a isolarne gli oggetti in uno spazio astratto. Si può affermare che l'antitesi del *white cube* sia rappresentata dal dispositivo museografico del diorama. Nei musei etnografici, così come in quelli di storia naturale, il diorama – affermatosi tra la fine dell'Ottocento e il Novecento – mirava a ricostruire ambientazioni naturali, culturali o sociali mediante scenografie tridimensionali altamente verosimili, spesso percepite dal pubblico come oggettive, benché si trattasse di allestimenti interpretativi. Mentre il *white cube*, neutralizzando il contesto spaziale, coinvolge attivamente il visitatore nel processo percettivo e lascia che sia l'opera a generare un'esperienza estetica ed evocativa, il diorama, osservato perlopiù attraverso una superficie vetrata, come una finestra su un altrove, persegue un'illusione di realtà e di fedeltà mimetica. Tale pretesa di oggettività produce però un effetto di cristallizzazione: le culture rappresentate appaiono come entità statiche e immutabili, spesso ridotte a immagini stereotipate e semplificate. Anche la natura, ritratta con l'utilizzo di animali in tassidermia, sembra voler rappresentare il fermo immagine dello stato ideale di una natura che non ha subito l'intervento umano, e che quindi deve essere preservata come un nostalgico ricordo (Fig. 27). In realtà, come fa notare Donna Haraway in un celebre saggio del 1984 dal titolo *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936*, la "natura" rappresentata nei diorami è sempre mediata da interessi umani, in particolare patriarcali, coloniali e antropocentrici, e la cui visualizzazione è resa possibile dalla morte della natura stessa.

The animals in the dioramas have transcended mortal life, and hold their pose forever, with muscles tensed, noses aquiver, veins in the face and delicate ankles and folds in the supple skin all prominent. No visitor to a merely physical Africa could see these animals. This is a spiritual vision made possible only by their death and literal re-presentation. Only then could the essence of their life be present. Only then could the hygiene of nature cure the sick vision of civilized man. Taxidermy fulfills the fatal desire to represent, to be whole; it is a politics of reproduction.¹² (Haraway 1984, p. 25)

In tempi più recenti, numerosi musei hanno iniziato a reinterpretare criticamente questo tipo di riproduzioni, proprio in risposta alle visioni stereotipate che esse veicolavano, in particolare riguardo alle comunità

¹² «Gli animali nei diorami hanno trasceso la vita mortale e mantengono per sempre la loro posa, con i muscoli tesi, i nasi vibranti, le vene sul volto e le caviglie delicate e le pieghe della pelle morbida tutte evidenti. Nessun visitatore dell'Africa "meramente fisica" potrebbe osservare questi animali in questo modo. Questa è una visione spirituale resa possibile solo dalla loro morte e dalla loro letterale ri-presentazione. Solo allora l'essenza della loro vita può essere presente. Solo allora l'igiene della natura può guarire la visione malata dell'uomo civilizzato. La tassidermia soddisfa il fatale desiderio di rappresentare, di essere completi; è una politica della riproduzione».



FIG. 27. Amie Siegel, *Panorama*, 2023. Pittsburgh (USA), Carnegie Museum of Art.

indigene e colonizzate¹³. Come vedremo, in Europa e in particolare nella Francia del primo dopoguerra, processi culturali e movimenti artistici hanno contribuito a ridefinire la considerazione dei manufatti etnografici, estetizzandoli e trattandoli come opere d'arte; tale approccio ha portato, di conseguenza, a nuove e più stratificate modalità di rappresentazione museografica, che combinano la dimensione visiva e artistica con quella etnografica. A dire il vero, già nel 1941, Giuseppe Pagano, allora direttore di *Casabella-Costruzioni*, in un editoriale dedicato al tema delle esposizioni, nel quale rivendicava la centralità del ruolo dell'architetto, individuava nel diorama un dispositivo inadeguato alla rappresentazione museografica; la posta in gioco non era soltanto estetica ma riguardava una questione di autonomia disciplinare e di legittimità culturale del progetto espositivo. Vale la pena sottolineare come, in quegli stessi anni in Italia, si andavano delineando i presupposti teorici e operativi che avrebbero dato avvio alla stagione dei maestri della museografia del secondo dopoguerra¹⁴: «Se lo scenografo è di manica larga e si adagia sui luoghi comuni delle presentazioni più banali (i soliti sfoggi di “diorami” o di vetrine ben rimpinzate di nastri tricolori o di triviali cumuli di prodotti, “artisticamente” addobbati) allora è facile andar d'accordo col solito commendatore che si atteggia a competente; ma quando l'artista è un uomo che sa il fatto suo e pretende di ottenere un risultato che raggiunga il valore di un'opera d'arte allora è inevitabile l'urto, talvolta vivacissimo, tra “l'ordinatore competente” e l'artista»¹⁵.

L'ultimo veicolo comunicativo è costituito dall'apparato infografico; naturalmente, le modalità attraverso cui il museo comunica verbalmente possono essere molteplici: dal nome istituzionale alle campagne di comunicazione sui social network, fino alle singole didascalie che accompagnano gli oggetti esposti. In questa tesi, tuttavia, tale dimensione testuale verrà considerata in maniera più limitata. Sebbene l'infografica rappresenti, infatti, la terza componente essenziale della narrazione museale – in quanto forma di comunicazione immediata tra l'opera e il visitatore e, al contempo, dispositivo capace di orientare e circoscrivere l'interpretazione – essa costituisce anche l'elemento più facilmente modificabile, poiché soggetto a scelte curatoriali contingenti e a frequenti aggiornamenti. Questa sua natura intrinsecamente sostituibile ne riduce la stabilità rispetto agli altri strumenti di mediazione. Per tali ragioni, e in coerenza con i confini disciplinari della presente ricerca, l'analisi si concentrerà principalmente sui primi due aspetti: l'architettura e il progetto museografico, intesi come forme di narrazione implicita.

2.1.2. La costruzione dell'alterità

Sul *Dizionario italiano* di De Mauro, alla voce «museo etnografico», si legge: «esposizione di manufatti risalenti a civiltà primitive o antiche, o di oggetti relativi alle arti e alle tradizioni popolari»¹⁶. In questa definizione

¹³ Cfr. <https://www.nytimes.com/2019/03/20/arts/design/natural-history-museum-diorama.html#>

¹⁴ Cfr anche. Falguières in Duboÿ, 2016.

¹⁵ Pagano 1941, p. 2.

¹⁶ <https://dizionario.internazionale.it/parola/museo-etnografico>

sintetica emerge quanto già rilevato nel primo capitolo: il museo etnografico raccoglie oggetti appartenenti a società ritenute distanti dall'idea di progresso propria dell'Occidente moderno e che, in virtù questa connotazione, vengono configurate come comunità *altre* rispetto al pubblico per il quale la narrazione museale è costruita. Ciò avviene indipendentemente dalla collocazione spazio-temporale delle società rappresentate, la cui alterità è inscritta non tanto in un dato cronologico o geografico, quanto nel modo in cui sono culturalmente percepite e interpretate.

La rappresentazione, all'interno dei musei, di civiltà che hanno subito processi coloniali mediante oggetti sottratti o, come si è visto, attraverso l'esposizione di resti umani, risulta inevitabilmente problematica. Mentre le esposizioni dedicate alla preistoria o alle tradizioni popolari si riferiscono a comunità più o meno distanti nel tempo ma in genere geograficamente prossime, nel caso delle società colonizzate la distanza è innanzitutto spaziale. Tuttavia, tali culture vengono frequentemente collocate anche *fuori* dal tempo storico, relegate a un passato indifferenziato e astorico, spesso, per l'appunto, qualificato come "primitivo": «[...] l'alterità esotica riveste un ruolo pregnante anche nella questione della "contemporaneità", poiché il presente trasformato in passato, o la negazione della contemporaneità (*denial of coevalness*) [...] è alla base della filosofia di taluni musei»¹⁷.

Il punto focale di questa criticità risiederebbe, in virtù di queste "distanze", nell'identificare l'*altro* attraverso categorie scientifiche e culturali che, semplicemente, non gli appartengono o che gli sono estranee. Nel celebre *Discorso sul colonialismo* (1950), Aimé Césaire scrive che l'Europa:

[...] avrebbe fatto meglio a tollerare, al suo fianco, prospere e dinamiche, intere e non mutilate, tutte le civiltà extraeuropee; sarebbe stato meglio lasciarle sviluppare e fiorire, invece che farci ammirare, debitamente etichettate, le loro membra sparse. [...] in sé il museo non è niente, non significa niente, non può dir niente, laddove un beato compiacimento avvelena la vista [...] No, nel bilancio della conoscenza, il peso di tutti i musei del mondo non riuscirà mai a pesare quanto una scintilla di simpatia umana. (Césaire citato da Cimoli in Irace 2024, p. 103)

Nelle parole dell'intellettuale della Martinica, oltre a una chiara presa di posizione contraria al museo come istituzione, traspare la tematica di come l'Occidente abbia «debitamente etichettato» le altre culture. Il verbo «etichettare» mostra come al rito di accumulazione tipico del museo occidentale corrisponda un preciso intento classificatorio. Tale impulso, che, come già accennato, affonda le radici nell'Illuminismo e nello sviluppo del pensiero enciclopedico tra Sette e Ottocento, ha condizionato profondamente l'organizzazione museologica e le strategie museografiche in Europa: «Nei musei etnografici, l'impulso tassonomico nei confronti dell'opera e il tentativo di catalogare e organizzare gli oggetti dentro scatole di carattere etnico hanno trovato una loro traduzione nelle classificazioni cristallizzate dell'antropologia, in quel suo lato da "collezione di farfalle" [...]»¹⁸.

La rappresentazione dell'altro si è dunque caricata, nel corso della storia, di visioni distorte e stereotipate, spesso intrise di pregiudizi razziali, che hanno trovato espressioni anche in alcuni movimenti artistici a cavallo tra

¹⁷ Amselle 2017, p. 27.

¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

Otto e Novecento in Europa, tra cui la corrente pittorica orientalista e il primitivismo, inevitabilmente legate all'espansione coloniale e all'imminente dissoluzione dell'Impero Ottomano¹⁹. Queste due correnti culturali²⁰ non possono, infatti, essere compresi pienamente se separati dal contesto coloniale in cui si sono sviluppati: entrambi partecipano alla costruzione di un'immagine dell'"altro" funzionale alle gerarchie di potere occidentali, trasformando culture, corpi e oggetti in dispositivi estetici e simbolici al servizio dell'immaginario coloniale.

Si arriva così a ciò che c'è di più essenziale nelle eterotopie. Esse sono la contestazione di tutti gli altri spazi [...]. È in questo modo che, almeno nei progetti umani, hanno funzionato per un certo tempo le colonie, soprattutto nel XVIII secolo. Certo queste colonie avevano, com'è noto, una grande utilità economica, ma venivano attribuiti loro anche valori immaginari, dovuti probabilmente al prestigio proprio delle eterotopie. [...] Con la colonia si ha un'eterotopia abbastanza ingenua da realizzare un'illusione. (Foucault 2011, pp. 25-27)

Facendo riferimento a questi due specifici stili, può essere utile soffermarsi brevemente²¹ su due quadri piuttosto noti che ritraggono figure femminili e che, sovrapponendo lo sguardo coloniale a quello patriarcale e androcentrico²², consentono di cogliere in forma esemplificativa gli stereotipi e i luoghi comuni che hanno permeato l'immaginario occidentale degli ultimi due secoli e che continuano a produrre effetti nel presente.

Il primo quadro è *La danza dell'almée* (1863, FIG. 28) di Jean-Léon Gérôme (1824 – 1904), pittore e scultore francese, presidente onorario della *Société des Peintres Orientalistes Français* – società artistica fondata nel 1893 per promuovere l'orientalismo – ed esponente di spicco dell'École nationale supérieure des beaux-arts di Parigi. In questo quadro, Gérôme ritrae una danzatrice egiziana (un'*almée*, per l'appunto) al centro di un piccolo auditorio composto di soli uomini seduti o in posizione di riposo in un caffè del Cairo. L'*almée* esprime tutta la sua sensualità nella posa della danza e nelle vesti morbide che ne lasciano intravedere il corpo, la cui pelle, rispetto alle altre figure, è sorprendentemente bianca, come se, per raccontare l'idea di bellezza femminile, sia possibile fare

¹⁹ Sebbene Said [1978] collochi le radici dell'orientalismo, inteso come rappresentazione occidentale del Medio Oriente e dell'Asia spesso basata su stereotipi esotici o paternalistici, alla fine del Settecento con la spedizione napoleonica in Egitto, il progressivo indebolimento politico dell'Impero Ottomano nel corso dell'Ottocento – la cosiddetta "questione d'Oriente" – contribuì ad alimentare nell'immaginario europeo l'idea di un Oriente decadente, arretrato e incapace di autogovernarsi.

²⁰ Naturalmente, l'intento di questo lavoro non è quello di semplificare né di banalizzare fenomeni culturali complessi quali l'orientalismo e il primitivismo, che interessarono non solo le arti visive ma anche la letteratura, la filosofia, l'antropologia e, più in generale, le scienze umane. L'obiettivo è piuttosto quello di concentrarsi su alcuni aspetti circoscritti delle pratiche di rappresentazione artistica, al fine di metterne in luce le implicazioni visive, simboliche e culturali.

²¹ In questa sede non si intende svolgere un'analisi approfondita di queste due opere dal punto di vista storico-artistico o critico, ambito che esula dagli obiettivi disciplinari della presente ricerca. L'intento è invece quello di evidenziare alcuni aspetti già di per sé manifesti, mostrando come tali correnti culturali abbiano contribuito a consolidare semplificazioni e pregiudizi nell'immaginario occidentale.

²² Cfr. anche Belmonte 2021, p. 36: «Fotografie che ritraggono guerrieri in pose rigide e codificate dallo sguardo dei colonizzatori, e giovani donne, i cui corpi esibiti diventano metafora della conquista dell'Africa, costrette a rispondere alle fantasie di un immaginario erotico fondato sulla tradizione iconografica orientalista, giunsero in Italia seguendo le leggi di un nascente mercato fotografico coloniale che, come nel caso del mercato editoriale, risentiva dello straordinario interesse riscosso dai temi africani e coloniali».

riferimento solamente ai connotati occidentali²³; tuttavia, il quadro potrebbe restituire anche una sensazione di costrizione: grandi fucili sono appesi al muro dietro gli spettatori, mentre la loro posizione sembrerebbe impedire alla danzatrice un'eventuale "evasione"²⁴. Nonostante questi elementi, l'atmosfera generale del quadro sembra dominata da una calma meridiana, quasi da una sorta di torpore, accentuato dalle tonalità calde delle cromie: «Concomitant with portraying Oriental Muslim women as submissive or lascivious, Western artists started to highlight the theme of lassitude in their Orientalist paintings as well to justify their presence. To show the East as a land of sluggishness and lack of energy, images that depicted the stereotypes of Eastern stagnant and primitive life were becoming popular»²⁵. I viaggiatori europei finirono per considerare queste danze come una parte imprescindibile della loro esperienza in Medio Oriente, così come evidenziato nel famosissimo saggio *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978) di Edward Said, in cui viene riportato l'incontro avvenuto in Egitto tra Gustave Flaubert e la famosa cortigiana Kuchuk Hanem, che incarnava l'ideale orientalista di sensualità esotica e sottomissione femminile:

Non è di consenso che si tratta, allorché dall'incontro di Flaubert con una cortigiana egiziana nasce lo stereotipo letterario della donna orientale destinato ad avere grande fortuna; ella non parla mai di sé, non esprime le proprie emozioni, la propria sensibilità o la propria storia. È Flaubert a farlo per lei. Egli è uno straniero di sesso maschile e di condizione relativamente agiata, e tale posizione di forza gli consente non solo di possedere fisicamente Kuchuk Hanem, ma anche di descriverne e interpretarne l'essenza, e di spiegare al lettore in che senso ella fosse "tipicamente orientale". (Said 2013, pp. 15-16)

Così come i pittori orientalisti trassero ispirazione dalle atmosfere culturali del Medio Oriente, allo stesso modo il primitivismo trovò terreno fertile nel contesto del colonialismo europeo e nella circolazione dei manufatti provenienti dai territori colonizzati, in particolare dall'Africa e dall'Oceania²⁶. Uno dei quadri più famosi del celebre pittore francese Paul Gauguin (1848 – 1903) – praticamente coevo di Gérôme – è *Lo spirito dei morti veglia* (*Manao tupapau*), del 1892 (FIG. 29). Sebbene i due quadri siano distanti di poco meno di trent'anni, la pittura di Gauguin è ben lontana dallo stile accademico di Gérôme: il quadro raffigura la giovane tahitiana Teha'amana, con la quale il pittore ebbe una relazione in uno dei suoi soggiorni nella Polinesia francese; la ragazza, prona su un letto disfatto senza vesti e avvolta dall'oscurità, è vegliata da un demone. Sebbene il titolo del dipinto non faccia esplicito

²³ La carnagione chiara della danzatrice non è un dettaglio accessorio, piuttosto è la spia di un'operazione ideologica precisa. Gérôme non sta, infatti, ritraendo una donna reale, bensì sta costruendo un oggetto del desiderio maschile europeo che si serve dell'ambientazione orientale come cornice esotica, ma che rimane fondamentalmente ancorato ai canoni estetici e alle fantasie erotiche del proprio pubblico.

²⁴ Cfr. Zeiny, Md Yusof, 2016.

²⁵ «Parallelamente alla rappresentazione delle donne musulmane orientali come sottomesse o lascive, gli artisti occidentali iniziarono a enfatizzare anche il tema della languidezza nei loro dipinti orientalisti, così da giustificare la propria presenza. Per mostrare l'Oriente come una terra di inerzia e di mancanza di energia, divennero popolari immagini che raffiguravano gli stereotipi di una vita orientale stagnante e primitiva». (Zeiny, Md Yusof 2016, pp. 132-133).

²⁶ «In questo lungo *fil rouge* la storica dominanza degli occidentali arriva ad oggi ed al paternalistico approccio verso l'arte "primitiva", dove è la cultura occidentale a sostenere di essere capace di cogliere valenze estetiche nei prodotti delle altre culture, senza attivare processi inversi» (Martinelli 2025, p. 126).



FIG. 28. Jean-Léon Gérôme, *La danse de l'almée*, 1863.
Dayton (USA), The Dayton Art Institute.

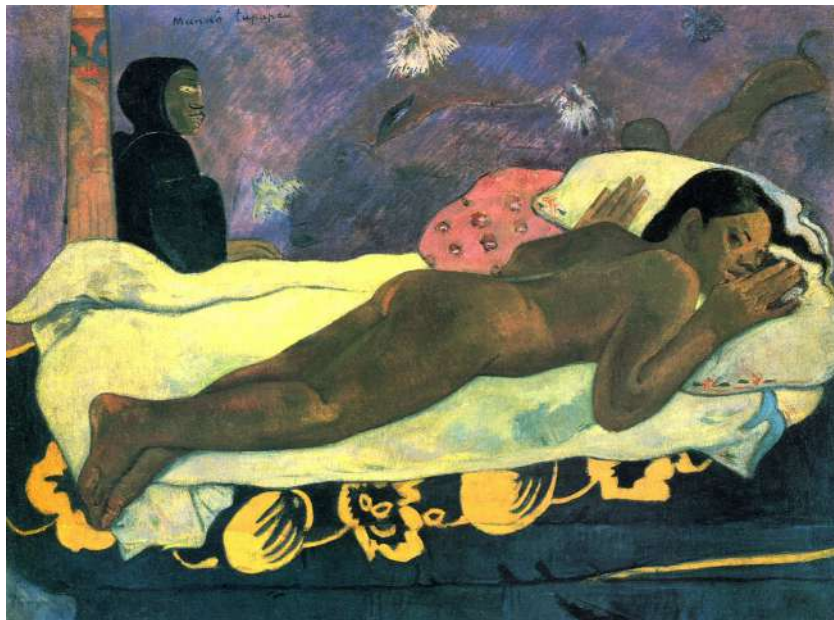


FIG. 29. Paul Gauguin, *Lo spirito dei morti veglia (Manao tupapau)*, 1892.
Buffalo (USA), Albright-Knox Art Gallery.

riferimento alla sessualizzazione del soggetto, piuttosto alla paura che la giovane donna nutra per il buio, risulta difficile non considerare la spasmodica ricerca del pittore francese di forme di vita da lui intese come incontaminate e ancestrali, lontane dalla modernità e, in virtù di questa distanza, animate da una presunta forza primigenia e vitale. Non si intende, in questa sede, operare una critica sistematica in chiave femminista della figura di Gauguin, la cui complessità meriterebbe ben più approfondite dissertazioni, peraltro già ampiamente ed accuratamente avviate in vari scritti²⁷ e mostre²⁸, quanto piuttosto soffermarsi sugli immaginari che questo dipinto contribuisce ad attivare e consolidare, e che sollecitano, quasi inevitabilmente, una riflessione sulle dinamiche di sguardo e di costruzione dell'alterità. In uno dei suoi numerosi ed illuminanti saggi, *Black looks: race and representation* (1992), la scrittrice ed attivista statunitense bell hooks, facendo riferimento al primitivismo artistico di fine Ottocento, analizza tendenze primitiviste a lei contemporanee espresse per mezzo della romanticizzazione del possesso del corpo altrui. Tale dinamica interpretativa sembrerebbe efficace per descrivere la postura del pittore francese nei confronti delle donne tahitiane, e consente al tempo stesso di coglierne la persistenza nelle forme contemporanee dell'immaginario visivo.

L'attuale crisi d'identità dell'Occidente, specialmente quella vissuta dalla gioventù bianca, si attenua quando il "primitivo" viene recuperato *attraverso* un'attenzione alla diversità e al pluralismo che suggerisce che l'Altro può fornire alternative vivificanti. [...] Gli incontri con l'Alterità sono chiaramente contrassegnati come quelli più eccitanti, intensi e minacciosi. L'escapata è rappresentata dalla combinazione di piacere e pericolo. [...] È proprio quell'anelito nei confronti del piacere che ha portato l'Occidente bianco a creare una fantasia romantica del "primitivo" e la ricerca concreta di un vero e proprio paradiso primitivo, sia esso un paese o un corpo, un continente scuro o una carne scura, percepita come la perfetta incarnazione di quella possibilità.²⁹ (hooks 2024, pp. 43-45)

Naturalmente, sarebbe riduttivo affermare che il pensiero occidentale si sia attestato esclusivamente su tali categorie. Come in ogni ambito della ricerca, i processi di costruzione del sapere risultano ben più complessi di quanto appaiano a una lettura semplificata. Pensatori come l'antropologo tedesco Franz Boas (1858 – 1942) o l'antropologo francese Claude Lévi-Strauss (1908 – 2009) contribuirono infatti a mettere in crisi il comparativismo evoluzionista e le gerarchie implicite tra le culture, proponendo modelli di interpretazione fondati sulla pari dignità dei sistemi culturali e sulla ricerca delle strutture profonde del pensiero umano, avviando così una critica sostanziale all'eurocentrismo e all'evoluzionismo ottocentesco³⁰.

²⁷ La figura di Paul Gauguin è stata ampiamente riletta dalla critica femminista e postcoloniale, che ha messo in luce come la rappresentazione delle donne tahitiane nelle sue opere non sia il frutto di un innocente esotismo, ma l'espressione di uno sguardo maschile e coloniale che intreccia desiderio, potere e dominio simbolico. Tra i saggi più significativi, l'opera della storica e critica britannica Griselda Pollock, *On Gauguin* (2024): la lettura intersezionale di Pollock rivela come razza e genere abbiano influenzato l'immaginario coloniale e svela il modo in cui il discorso razzista strutturi l'arte e la storia dell'arte.

²⁸ Cfr. <https://www.nytimes.com/2019/11/18/arts/design/gauguin-national-gallery-london.html>

²⁹ Corsivi nel testo originale.

³⁰ Cfr. Christillin, Greco 2021.

Tuttavia, queste correnti artistiche, inserite all'interno di più ampi contesti culturali, hanno inevitabilmente contribuito a plasmare l'immaginario condiviso e la memoria collettiva e, di conseguenza, anche l'istituzione museale, intesa come specchio della società e come dispositivo di rappresentazione. Il museo, infatti, attraverso i propri strumenti – architettura, progetto museografico e comunicazione verbale – partecipa attivamente alla costruzione e alla trasmissione delle immagini dell'alterità. In questo capitolo si intende dunque indagare le modalità attraverso cui l'alterità ha trovato espressione all'interno di queste tre componenti, attraverso l'analisi di due casi studio specifici. Prima di procedere all'esame dei singoli casi, risulta tuttavia necessario soffermarsi brevemente sui rapporti tra museo e memoria collettiva, nonché sulle modalità di rappresentazione dell'immaginario costruito dal dispositivo museale.

2.1.3. «*Zum Bild das Wort*»

Come già accennato, il museo svolge un ruolo centrale nella costruzione e nella trasmissione della memoria collettiva. Ma cosa si intende per memoria collettiva di una società? Il termine fu teorizzato all'inizio del XX secolo dal filosofo e sociologo francese Maurice Halbwachs (1877 – 1945), come estensione del concetto di memoria individuale inserita all'interno di un contesto sociale.

Il sociologo francese sviluppa la tesi del carattere socialmente condizionato della memoria, ovvero il concetto che non ne esista alcuna al di fuori delle strutture di cui gli uomini, inseriti nella società stessa, si servono per fissare e ritrovare i loro ricordi. La memoria individuale, quindi, si struttura in una determinata persona in virtù della sua partecipazione a processi comunicativi: è una funzione del suo coinvolgimento nei diversi gruppi sociali, dalla famiglia fino alla comunità religiosa e a quella nazionale. La memoria vive e si mantiene nella comunicazione, e se questa si interrompe, se spariscono i quadri di riferimento, la conseguenza è l'oblio; il suo processo, quindi, procede in maniera ricostruttiva, e il passato viene di continuo riorganizzato nel presente. [...] Ne deriva, logicamente, che la memoria non ricostruisce solo il passato, ma organizza anche l'esperienza del presente e del futuro; il significato conferito al passato non si fissa dunque in maniera naturale, ma è una creazione culturale, e la cultura materiale che si è preservata dalle generazioni precedenti viene piegata alle esigenze dello scorrere del tempo. (Christillin, Greco 2021, pp. 9-10)

La memoria collettiva di una società sarebbe, dunque, indissolubilmente legata agli apparati comunicativi che organizzano il passato comune di una collettività, plasmato di volta in volta sulle condizioni contestuali del presente. In questo senso, il dispositivo museale è effettivamente un grande sistema espressivo, la cui funzione principale è, in un certo senso, quella di comunicare e trasmettere forme di sapere.

I processi attraverso cui l'apparato narrativo museale “risveglia” la memoria collettiva di una società o di una sua porzione si differenziano in racconti verbali e narrazioni implicite; queste ultime comprendono, come già sottolineato, l'architettura e la museografia, ma anche il taglio curatoriale o la scelta dei pezzi da esporre (o da non esporre). Una delle possibili modalità di relazione tra museo e memoria è quella che riguarda i processi associativi della mente innescati dalle “immagini” restituite dal museo: forme, cromie, atmosfere, ambientazioni e così via.

Nel 1929, lo storico e critico d'arte tedesco Aby Warburg moriva prematuramente a seguito di un improvviso attacco cardiaco; in quegli anni, Warburg si stava dedicando al celebre *Bilderatlas Mnemosyne*, una sequenza di tavole composte da montaggi di immagini che permettono di rendere visibili i processi di trasmissione e continuità di temi e figure dall'antichità – orientale e greco-romana – fino all'età contemporanea, rimasto, purtroppo incompiuto. L'enorme fascino di quest'opera, seppur non finita, risiede nell'intento di dimostrare «l'autonomia semantica delle immagini: *zum Bild das Wort*, “la parola all'immagine”, è uno dei motti di Warburg»³¹. Lo studio dei processi associativi della memoria che si innescano guardando un'immagine o una forma e che, coinvolgendo l'immaginario collettivo, portano alla luce i legami nella storia dell'arte, affonda le proprie radici nello sviluppo delle indagini antropologiche che Warburg aveva approfondito tra il 1895 e il 1896, durante un viaggio in New Mexico, dove era entrato in contatto con alcune popolazioni native.

[...] In un appunto del 1923, Warburg stesso dà le ragioni del suo viaggio: «Davanti alla storia dell'arte estetizzante, provai un vero e proprio moto di disgusto. Mi parve che la trattazione puramente formale delle immagini finisse col generare solo uno sterile gioco di parole; a meno che le immagini non vengano intese come un prodotto umano biologicamente necessario, a metà fra la religione e la pratica artistica». Questa necessità biologica delle immagini, come un prodotto sospeso a metà fra religione e pratica artistica, può essere una buona formula per caratterizzare il progetto di Warburg. Nel New Mexico, egli cercava materiale di comparazione per costruire una fondazione antropologica della risposta estetica, o una storia naturale dell'arte, basata sull'individuazione di un nocciolo espressivo forte delle immagini, che possa costituire un filo continuo dall'arte “primitiva” a quella “civilizzata” [...] (Settis, 2012)

È opportuno precisare che l'obiettivo di questa tesi non è quello di analizzare in modo approfondito l'opera e la figura di Aby Warburg, né di proporre nuove interpretazioni critiche: un simile compito andrebbe ben oltre le competenze e l'ambito di questo lavoro, oltre a eccedere i suoi limiti disciplinari. L'intento è piuttosto quello di provare a individuare una modalità capace di descrivere l'immaginario costruito dal museo, un immaginario intimamente connesso alla memoria collettiva, alla rielaborazione del passato e alla veicolazione di immagini.

I due casi studio presentati in questo capitolo saranno pertanto accompagnati da due tavole (TAV.1 e TAV.2), una per ciascun esempio, che, liberamente ispirate all'opera dello storico dell'arte tedesco, intendono mettere in luce rimandi formali e relazioni di senso tra la narrazione museale e la memoria collettiva. La costruzione di tali processi associativi si colloca, come già precisato nella *Premessa* che apre questa tesi, all'interno di una prospettiva occidentale, più specificamente europea. Non si tratta dunque di una metodologia oggettiva o universalmente valida, ma di un approccio inevitabilmente condizionato dal contesto culturale e sociale di riferimento. Se un certo grado di soggettività è inerente al metodo – dal momento che le associazioni tra le immagini sono composte a partire dalla percezione del visitatore –, le singole immagini selezionate rinviano

³¹ Cfr. *La Rivista di Engramma*, ISSN 1826-901X *Mnemosyne Atlas* on line [2004, 2012] 2024:

https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=4089#MnemosyneITA

tuttavia a esperienze artistiche e avvenimenti che appartengono quanto più possibile a un patrimonio collettivo condiviso.

Le due tavole sono organizzate per fasce verticali; le immagini di partenza, collocate nella parte superiore del foglio, sono sempre fotografie del museo, dei suoi spazi e degli oggetti conservati, da cui poi derivano le immagini di associazione che fanno riferimento a quella che si intende come memoria collettiva. La progressione orizzontale delle fasce, da sinistra verso destra, corrisponde invece a un avvicinamento graduale del visitatore: dallo spazio esterno all'edificio, fino all'interno, popolato di oggetti e persone. Ogni tavola grafica è seguita da un elaborato successivo che riporta le didascalie delle singole immagini; naturalmente, gli accostamenti non sono spiegati in maniera esplicita, ma sono pensati per essere intuibili attraverso le assonanze figurative tra le immagini stesse. Com'è evidente, non si tratta di un sistema chiuso; la tavola è, infatti, per sua natura uno strumento aperto, una sorta di bacheca, da cui staccare e attaccare immagini, foto, quadri, riferimenti, suscettibile di essere integrato, ampliato o modificato al variare delle condizioni e degli avvenimenti.

Se pensiamo che ogni opera del genio umano sia legata alla cultura che l'ha prodotta, allora ogni esposizione, anche quella più "etnografica", sarà sempre un tradimento. Se invece intendiamo l'arte come un valore universale, perché fa leva su emozioni e valori condivisi da tutta l'umanità, il problema non si pone e l'oggetto può vivere una sua vita indipendentemente dal luogo in cui si viene a trovare. In Africa sarebbero liberi di utilizzare delle sculture del Cellini nelle danze rituali.³²

Marco Aime

2.2 SPAZI SCOMODI: IL CASO QUAI BRANLY

2.2.1. *Perché la Francia*

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, gli imperi coloniali europei, soprattutto per quanto riguarda Inghilterra e Francia, raggiunsero la loro massima espansione: «In un secolo, fra il 1815 e il 1914, i territori coloniali di controllo diretto dei Paesi europei si ampliarono fino a raggiungere l'85% della superficie terrestre, senza considerare quei territori in cui si esercitò il così detto "colonialismo informale"»³³. Naturalmente, il colonialismo europeo non è un fatto storico circoscritto agli ultimi due secoli; la prima fase dell'espansione coloniale si sviluppò, infatti, a partire dall'approdo di Cristoforo Colombo nelle Americhe nel 1492 fino alla fine del XVIII secolo: questa fase riguardò soprattutto Spagna, Portogallo e Olanda e innescò, a partire dal Cinquecento e per ben quattro secoli, fenomeni disumani come la tratta atlantica di persone prelevate in particolare dall'Africa occidentale e schiavizzate nelle colonie e nei vicereami.

Com'è noto, entrambe le fasi del colonialismo sono state caratterizzate da stragi, saccheggi e depredazioni di patrimonio, processi estrattivi e sfruttamento di risorse. La seconda fase imperialista, tuttavia, si caratterizzò per una maggiore aggressività di conquista territoriale rispetto al colonialismo mercantile: all'indomani della Prima guerra mondiale l'impero britannico copriva, infatti, quasi un quarto delle terre emerse, costituendo il più vasto impero della storia dell'umanità³⁴, mentre la Francia arrivò, negli stessi anni, a governare circa un decimo della superficie terrestre³⁵.

Non è forse un caso che i due musei "universali" più importanti e antichi³⁶ d'Europa – e, si potrebbe sostenere, del mondo – ovvero, il British Museum e il Louvre, siano situati rispettivamente a Londra e a Parigi.

³² AIME M. in Amselle J.L., *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Meltemi, Milano 2017.

³³ Guermandi 2021, p. 32. Su quello che si definisce come "colonialismo informale" vedi par. 1.1.2.1 *Miglior attore protagonista*.

³⁴ Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Impero_britannico

³⁵ Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Impero_coloniale_francese

³⁶ Il British Museum venne fondato nel 1753, con un atto del parlamento inglese; il suo fondatore fu il medico, naturalista e collezionista britannico Sir Hans Sloane, già citato in merito ai fenomeni di iconoclastia del 2020 nel primo capitolo; Sloane aveva infatti deciso di donare

Ciò potrebbe giustificare la scelta di considerare, in questa sede, casi studio sia inglesi sia francesi; tuttavia, si è deciso di concentrarsi in prima istanza su un esempio francese, il Musée du quai Branly di Parigi, per molteplici ragioni.

In primo luogo, sul territorio britannico non esiste un museo etnografico che, per estensione, finalità, specificità e peculiarità architettoniche e museografiche, possa essere considerato comparabile al quai Branly. La storia di quest'ultimo, così come delle sue collezioni, è inoltre stratificata e complessa e, come si vedrà, rappresentativa sotto diversi punti di vista: il quai Branly è infatti un discendente diretto dal Musée d'ethnographie du Trocadéro, inaugurato a Parigi già nel 1879, tra i primi musei etnografici al mondo.

In secondo luogo, proprio a Parigi, come si avrà modo di approfondire, nel breve periodo compreso tra le due guerre mondiali, si sviluppò un peculiare dibattito culturale che coinvolse artisti, intellettuali, etnologi, antropologi, architetti e museologi, centrato sul significato artistico ed estetico degli oggetti etnografici e archeologici, che si scontrò con i principi classificatori del sapere illuminista ed enciclopedico, sviluppandosi in particolare in Francia alla fine del Settecento.

Infine, la scelta di concentrare l'analisi sul contesto francese trova ulteriore fondamento nella storia stessa del Louvre, il quale, pur essendo successivo al suo "omologo" britannico, si configura come il primo esempio compiuto di museo dichiaratamente "pubblico"³⁷. In nome dell'universalismo dell'arte e dell'idea, tipicamente rivoluzionaria, secondo cui le opere dovessero appartenere al popolo piuttosto che a un sovrano o a un'élite nobiliare, il processo di formazione delle collezioni venne legittimato attraverso pratiche sistematiche di spoliazione e appropriazione, sia in ambito nazionale che internazionale. Tali dinamiche, che saranno analizzate nel paragrafo seguente, rivelano come il museo pubblico si sia costituito non soltanto come spazio di accesso democratico al sapere e all'arte, ma anche, come già accennato, come strumento di potere simbolico e politico.

2.2.1.1. *L'altro fantasma del Louvre*

Il Louvre è attualmente il museo più visitato al mondo. Con circa 8,9 milioni di presenze nel 2023³⁸, il museo parigino è riuscito a mantenere negli anni questo primato, raggiungendo nuovamente livelli di affluenza

la sua vasta collezione alla nazione inglese, purché ne garantisse la conservazione. Nello statuto del museo del 1759 si fa riferimento al concetto di pubblico: sebbene il diritto di accesso delle collezioni dovesse essere garantito *in primis* a studiosi ed eruditi, si decise di estendere quanto più possibile la fruizione del museo ai visitatori comuni. In questo modo, già nel 1762, oltre diecimila persone visitarono le sale del British Museum, il cui imponente edificio neoclassico, progettato da Sir Robert Smirke nel 1823, fu oggetto di un celebre intervento da parte di Sir Norman Foster nel 2000, che progettò la Queen Elizabeth II Great Court. Per quanto riguarda il Louvre, invece, si rimanda al paragrafo successivo.

³⁷ «La Rivoluzione aveva portato in Francia la libertà, l'uguaglianza, e la fraternità, e per la prima volta aveva stabilito il concetto di patrimonio nazionale e della sua funzione identitaria attraverso la collettivizzazione delle opere d'arte, dei libri e dei monumenti. Come logica conseguenza, essa aveva posto le basi per lo sviluppo di una politica culturale dettata dallo Stato e rivolta indistintamente a tutti i cittadini, ben diversa dalle concessioni elitarie dei principi; una politica che prevedeva da un lato la tutela del patrimonio storico e artistico, dall'altro la diffusione del significato attraverso le istituzioni pubbliche, musei, archivi e biblioteche». (Pinna 2024, p. 27)

³⁸ Cfr. Vergès 2023; cfr. <https://www.old.unina.it/-/1342006-il-louvre-di-parigi-e-il-museo-piu-visitato-al-mondo>;
cfr. <https://www.theartnewspaper.com/2024/03/17/museum-visitor-numbers-recover-from-pandemic-related-falls>.

comparabili a quelli precedenti alla pandemia, nonostante i recenti episodi di furti³⁹ e scioperi da parte del personale⁴⁰. Non elencheremo, in questa sede, i capolavori assoluti esposti al Louvre, universalmente molto noti, ma ci concentreremo brevemente su alcune peculiarità di questo museo, legate in primo luogo alla sua fondazione nel 1793 da parte del governo rivoluzionario come *Muséum des Arts*, ribattezzato tre anni dopo come *Muséum Central des Artes*: «Il museo, l'ha ricordato Georges Bataille, nasce insieme alla ghigliottina; la Rivoluzione francese produce, infatti, le condizioni favorevoli alla nascita di un nuovo programma museologico che trasforma in modo radicale le pratiche del collezionismo e le posizioni del soggetto»⁴¹. Il Palazzo del Louvre, antica residenza reale di Francia situata sulla *rive droite* della Senna, divenne dunque, nei turbolenti anni della Rivoluzione, il simbolo architettonico della liberazione dalla tirannia e l'appropriazione dei beni appartenuti alla nobiltà da parte del popolo rivoluzionario. Il Louvre si distingue, dunque, dagli altri musei universali – come, ad esempio, il British Museum – per i principi rivoluzionari sulla base dei quali venne istituito il museo⁴² e che funzionarono, paradossalmente, da giustificativo per le depredazioni compiute dagli eserciti napoleonici in tutta Europa e, in particolare, in Italia⁴³: «*Ses origines sont impeccables, il est l'enfant de la Révolution française et des Lumières. Une partie de sa collection provient pourtant de vastes saisies et de vols mais ces derniers ont été accomplis au nom de principes révolutionnaires, ce qui le distingue des autres musées universels*»⁴⁴.

Il 27 luglio del 1798, mentre Napoleone è già ripartito per la campagna d'Egitto, un'enfatica sfilata imperiale (FIG. 30), al grido di «Rome n'est plus dans Rome / Elle est toute à Paris!»⁴⁵, attraversò il centro della capitale francese, mostrando alla popolazione i manufatti artistici e scientifici sottratti in Italia: molti di questi tesori, alcuni dei quali furono restituiti non senza complicate vicissitudini⁴⁶, sono ancora oggi nei musei parigini, in particolare al Louvre, comprese le opere sottratte anche ad altre nazioni. È dunque evidente come il Louvre sia diventato il simbolo dell'accumulazione accentratrice dell'imperialismo francese, specchio di una supremazia culturale espressamente ricercata attraverso il possesso delle opere, finalmente “liberate” dai despoti europei e giunte in una terra di libertà.

³⁹ Cfr. <https://www.nationalgeographic.it/la-rocambolesca-storia-dei-furti-al-louvre-dal-caso-della-gioconda-ai-gioielli-di-napoleone>

⁴⁰ Cfr. <https://it.euronews.com/cultura/2025/12/17/sciopero-al-louvre-ancora-una-giornata-di-protesta-per-i-dipendenti-del-museo>

⁴¹ Demma 2018, p. 11.

⁴² «Il Louvre è stato spesso indicato come primo museo aperto al pubblico. Anche se in realtà l'istituzione di musei pubblici lo precede di molti decenni, il Louvre ha indubbiamente caratteristiche diverse: non nasce, infatti, dal gesto liberale di un sovrano illuminato ma, sulla spinta della Rivoluzione Francese, trae origine dalla statalizzazione delle raccolte reali e dalla confisca dei beni di proprietà ecclesiastica e dei patrimoni appartenuti agli *émigrés*, cioè a quegli aristocratici legati all'*ancien régime* che avevano dovuto lasciare il paese infiammato dalla rivolta». (Fiorio 2011, p. 53)

⁴³ Cfr. Vergès 2023 e Pinna 2024.

⁴⁴ «Le sue origini sono impeccabili, è figlio della Rivoluzione francese e dell'Illuminismo. Una parte della sua collezione proviene tuttavia da ingenti sequestri e furti, ma questi ultimi sono stati compiuti in nome dei principi rivoluzionari, il che lo distingue dagli altri musei universali». (Vergès 2023, p. 87)

⁴⁵ «Roma non è più a Roma / Tutta Roma è a Parigi!» (Vergès 2023, p. 96)

⁴⁶ Cfr. Vergès 2023 e Pinna 2024.

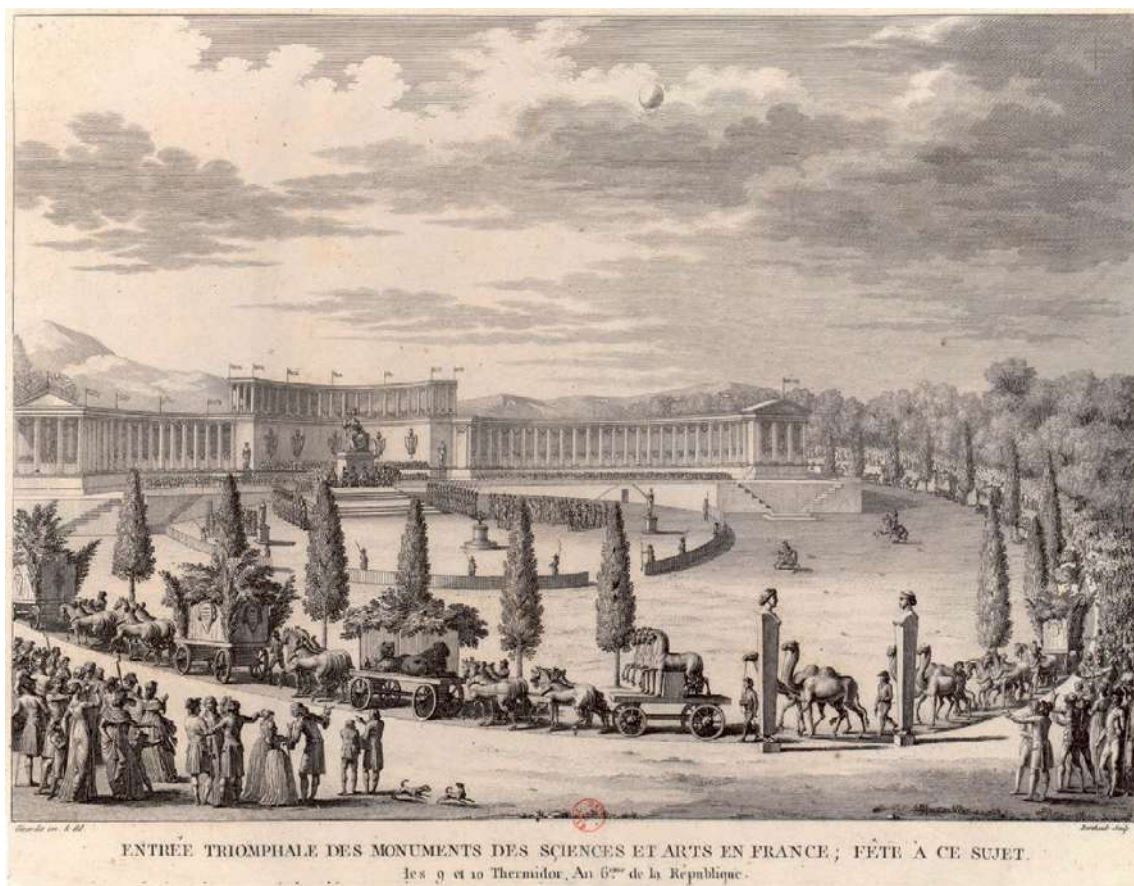


FIG. 30. Ingresso a Parigi del corteo delle opere oggetto delle spoliazioni napoleoniche dopo la prima Campagna d'Italia. Di Pierre-Gabriel Berthault - old print reproduced in "Les conditions d'acquisition de la collection Gazola de poissons fossiles du Monte Bolca (Éocène, Italie) par le Muséum national d'Histoire naturelle" GEODIVERSITAS • 2019 • 41 (2) Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, Paris., Pubblico dominio, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=76575456>. Buffalo (USA), Albright-Knox Art Gallery.

Ricerca di autorevolezza per la Nazione, rincorsa all'egemonia culturale come premessa all'egemonia politica, dispregio del vinto, pasto cannibalico, glorificazione personale e passione collezionistica si mescolarono nelle istituzioni politiche e nei personaggi che determinarono la giustificazione e la pratica dei prelievi perpetrati dalla Francia della Rivoluzione e del Primo Impero. Questi saccheggi rendono il Louvre di oggi la più evidente dimostrazione che i grandi musei imperiali sono nati dalle ceneri delle culture di altri popoli e sono stati alimentati dai loro patrimoni. (Pinna 2024, p. 20)

Nell'immaginifico film *Francofonia* (2015) di Aleksandr Sokurov, il «fantasma invadente» di Napoleone si aggira in un Louvre buio e senza visitatori, conversando con il regista; lo spettro dell'imperatore, mentre contempla i tesori del museo, pronuncia affermazioni dal tono simbolico e velatamente ossessivo, svelando una sua mania imperialista e accumulatoria: «Ogni artefatto è stato portato qui da me. Tutto. Tutto. Perché andare in guerra, allora? Perché? Per questo, per l'arte. Ecco tutto. Sono andato in guerra per l'arte».

Oggi il Louvre si compone di ben tre sedi, in quella che potremmo definire come una “rete del museo globale” composta da una sede centrale e da articolazioni satellitari: quella centrale di Parigi, arricchita e ampliata con il progetto del Grand Louvre – che ha avuto la Piramide di Pei come protagonista del complesso sistema di interventi – il Louvre di Lens (progettato da SANAA ed inaugurato nel 2012), il cui raffinato e diafano edificio si perde nel paesaggio di una regione un tempo caratterizzata dall'industria mineraria, e il Louvre di Abu Dhabi, a cui si è già accennato nel primo capitolo. Le tre sedi del Louvre, considerate in una prospettiva comparativa dal punto di vista architettonico, risultano particolarmente rappresentative delle diverse stagioni progettuali che hanno segnato il passaggio dal XX al XXI secolo. La piramide parigina ha infatti aperto la strada alla stagione delle architetture iconiche degli Ipermusei che, a partire dagli anni Novanta, hanno progressivamente costellato le città europee. L'edificio di Lens, pur rimanendo rigorosamente ancorato al linguaggio peculiare degli architetti giapponesi, riflette invece quella che può essere definita una “fine dell'indisciplina” formale, caratteristica dell'avvio del nuovo millennio in Europa e volta a decentrare le istituzioni culturali anche in zone periferiche. Infine, la grande cupola progettata da Jean Nouvel per il Louvre Abu Dhabi si è imposta come emblema di quelle architetture che, come discusso nel primo capitolo, sono state definite Petroarchitetture⁴⁷.

2.2.1.2. «Je suis au Louvre»

Nel documentario intitolato *You hide me* (1970), diretto dal regista ghanese Nii Kwate Owoo, due persone afrodiscendenti visitano la porzione dei vasti depositi sotterranei del British Museum in cui venivano conservate le collezioni di arte africana. I due protagonisti aprono diversi pacchi e scatoloni, rivelando i singoli manufatti. Una voce fuoricampo fa notare come, seppur intenzionalmente trafugate con l'uso della violenza, le collezioni

⁴⁷ Vedi par. 1.1.2.2. *Strategie di sopravvivenza: le «Petroarchitetture»*.

etnografiche, in Occidente, non godano della stessa dignità artistica riservata alle altre opere, nello specifico per quanto riguarda il British Museum⁴⁸.

La maggior parte di queste collezioni fu acquisita durante il periodo coloniale. Gli oggetti furono portati in Europa da ufficiali, mercanti e missionari e dagli specialisti della colonizzazione: gli etnografi. [...] Molti di questi [oggetti] sono ancora sottochiave e conservati nelle scatole e nelle buste di plastica che vedete in queste stanze. Gli etnografi furono mandati nelle colonie per raccogliere artefatti oppure oggetti qualsiasi realizzati dagli africani. Gli europei non hanno mai portato le proprie opere d'arte in Africa. [...] Queste collezioni venivano esibite in modo tale da stabilire una gerarchia culturale. Gli artefatti greci, romani, egizi ed assiri ricevettero posizioni di spicco all'interno dei musei mentre gli oggetti dell'Africa venivano accatastati in stanze ristrette, se non nascosti. Lo scopo di queste collezioni etnografiche era stabilire, per l'uomo bianco, quali fossero le civiltà migliori e quali quelle primitive.

Questo atteggiamento, com'è ovvio, non riguarda solamente il British Museum. In un articolo pubblicato su Internazionale nel febbraio 2026⁴⁹, l'autrice e curatrice britannica Lou Stoppard racconta di come gli eventi catastrofici legati alla crisi climatica stiano mettendo a dura prova la conservazione delle opere nei musei occidentali e di come le collezioni etnografiche siano spesso considerate genericamente meno preziose rispetto a quelle provenienti da contesti occidentali. In riferimento alle devastanti alluvioni che hanno colpito lo stato dell'Iowa negli ultimi decenni e, in particolare, nel 2008, Stoppard scrive di come l'ordine di evacuazione dal dipartimento d'arte dell'università dell'Iowa abbia seguito un criterio basato sul valore economico delle opere, dando la precedenza alle collezioni di arte occidentale: «Nel frattempo la curatrice era preoccupata per la collezione di arte africana, precolombiana e dei nativi americani, considerata meno preziosa dal punto di vista economico rispetto ai lavori di artisti occidentali e quindi più in basso nell'elenco delle priorità. Non solo molte di quelle opere erano finemente decorate con fragili piume o intagli delicati, ma erano anche esempi insostituibili di un patrimonio culturale. Non meritavano anche loro di essere salvate?»⁵⁰.

Anche in Francia, l'inserimento delle collezioni di provenienza extraeuropea all'interno del Louvre non costituì affatto un processo lineare né privo di controversie; al contrario, sin dagli anni Venti del Novecento si sviluppò un dibattito⁵¹ circa l'opportunità di collocare tali oggetti all'interno del tempio dell'arte "liberata", o se mantenerli invece in spazi e istituzioni separate, come, ad esempio, il Musée de l'Homme. A dire il vero, alcuni

⁴⁸ Nel British Museum, organizzato secondo un criterio geografico, le collezioni africane sono collocate integralmente al piano interrato, indipendentemente dal periodo storico o dall'area di provenienza. Questo livello non ospita altri nuclei espositivi, mentre i piani superiori accolgono, com'è noto, collezioni ampie e diversificate. Se ai manufatti egizi, mesopotamici, greci e romani sono riservati spazi ampi e fortemente enfatici, i reperti africani sono invece allestiti in ambienti relativamente anonimi, accessibili solo in modo intenzionale poiché collocati al di fuori del percorso di visita principale. Le scelte spaziali del museo riflettono così una gerarchia di valori che attribuisce agli oggetti un diverso peso artistico e simbolico.

⁴⁹ <https://www.internazionale.it/magazine/lou-stoppard/2026/02/26/li-salvi-chi-puo>

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cfr. Dias in Gonseth, Hainard, Kaehr 2002.

manufatti etnografici avevano fatto ingresso al Louvre sotto Re Carlo X nel 1827⁵², per poi essere nuovamente trasferiti in altri musei parigini a partire dal 1905. Un punto di svolta arrivò nel 2000, con l'inaugurazione del Pavillon des Sessions du Louvre per volere dell'allora presidente della Repubblica francese Jacques Chirac. Il Pavillon, considerato come un prodromo del Musée du quai Branly – inaugurato solo sei anni dopo – non sarebbe mai stato aperto senza il contributo di Jacques Kerchache (1942 – 2001), controverso⁵³ collezionista e mercante d'arte francese vicino a Chirac, specializzato in quelle che vennero definite come «arti primarie»⁵⁴. La collezione, composta da circa centoventi sculture, venne allestita in un ambiente di circa 1400 mq, nella parte sud del palazzo del Louvre, l'ala Denon; nonostante questa sia la porzione più visitata del museo, il Pavillon non era di immediata accessibilità e si presentava come uno spazio fisicamente e visivamente isolato rispetto al percorso espositivo principale. Benché collocato al piano terra, esso risultava infatti separato dagli ambienti adiacenti ed era raggiungibile esclusivamente dal piano superiore mediante un corpo scala-ascensore. La fruizione di questo spazio si configurava pertanto come un atto intenzionale e difficilmente vi si accedeva in modo casuale. L'arte non occidentale entrò dunque finalmente al Louvre, ma le venne riservato uno spazio che, seppur elegantemente progettato, risultò, per così dire, “secondario”.

Il progetto museografico, affidato allo studio francese Wilmotte & Associés, fu sorprendentemente concepito come un *white cube* (FIG. 31): lo spazio espositivo è, infatti, composto da un unico ambiente

⁵² Cfr. Pomian 2021, vol. II.

⁵³ «He regularly travelled great distances to acquire pieces directly from their makers or from local go-betweens in both Africa and Southeast Asia, and from 1965 until 1980 he ran a gallery in the rue de Seine. One of his first large sales exhibitions there, in 1967, centred around *Mahongwe m'bweti* reliquary figures which he had found in Gabon, in a dried-up well where they had been dumped by missionaries in the 1930s. The Gabonese embassy in Paris got wind of the exhibition and lured Kerchache to Gabon, where he was arrested and imprisoned for a short period after being charged with art smuggling. The *m'bweti* were confiscated, handed over to the embassy, and then mysteriously disappeared, never reaching the Gabonese national collections. During the 1970s Kerchache developed a new ambition: the documentation of all aesthetically important tribal art worldwide. His well-to-do parents supported this enterprise, which involved visits to public and private collections around the world. The hefty and authoritative standard work *L'Art africain* is a result of that documentation project. A venomous review in an anthropological journal characterized this book as a beefed-up sales catalogue, primarily aimed at increasing the market value of pieces which were selected from the private collections of his clients». [Egli viaggiò regolarmente su lunghe distanze per acquisire opere direttamente dai loro creatori o da intermediari locali, sia in Africa sia nel Sud-est asiatico, e dal 1965 al 1980 gestì una galleria in rue de Seine. Una delle sue prime grandi mostre di vendita, organizzata nel 1967, era incentrata sulle figure-reliquiario *m'bweti* Mahongwe, da lui rinvenute in Gabon all'interno di un pozzo prosciugato, dove erano state gettate da missionari negli anni Trenta. L'ambasciata gabonese a Parigi venne a conoscenza dell'esposizione e attirò Kerchache in Gabon, dove fu arrestato e brevemente incarcerato con l'accusa di traffico illecito di opere d'arte. Le *m'bweti* furono confiscate, consegnate all'ambasciata e successivamente scomparvero misteriosamente, senza mai entrare a far parte delle collezioni nazionali gabonesi. Nel corso degli anni Settanta Kerchache sviluppò una nuova ambizione: la documentazione di tutta l'arte tribale esteticamente rilevante a livello mondiale. I suoi facoltosi genitori sostennero tale impresa, che comportò visite a collezioni pubbliche e private in tutto il mondo. La monumentale e autorevole opera *L'Art africain* è il risultato di questo progetto di documentazione. Tuttavia, una recensione particolarmente polemica apparsa su una rivista antropologica definì il volume come un catalogo di vendita potenziato, volto principalmente ad accrescere il valore di mercato delle opere selezionate dalle collezioni private dei suoi clienti]. (Corbey 2000, p. 3)

⁵⁴ La definizione di «arti primarie», coniata da uno dei collaboratori di Kerchache, fu oggetto di aspre contestazioni da più parti; tale espressione, infatti, pur evitando l'uso esplicito dell'aggettivo «primitivo», continuava implicitamente a richiamare una visione stereotipata di presunta “arretratezza” artistica, posta in opposizione al progresso occidentale. Inoltre, essa tendeva a omogeneizzare, sotto un'unica categoria, manufatti eterogenei per provenienza geografica, contesto culturale e funzione, provenienti da diverse aree del mondo. (Cfr. Corbey 2000 e Clemente 2008).



FIG. 31-32. Wilmotte & Associés, Pavillon des Sessions au Louvre, Parigi (2000).

volumetricamente articolato e privo di divisioni interne e i cui cambiamenti definiscono le diverse aree geografiche di provenienza degli oggetti⁵⁵. Le opere, disposte liberamente nello spazio, sono collocate su basamenti isolati, distanziati tra loro, secondo un allestimento che privilegia la fruizione individuale dell'oggetto e ne enfatizza la presenza plastica. La luce, prevalentemente artificiale e controllata, isola con un'illuminazione d'accento ciascuna opera, accentuandone i caratteri formali. Questa impostazione richiama consapevolmente la galleria d'arte moderna, rifiutando i paradigmi ottocenteschi canonici dei musei etnografici, in cui prevale il valore scientifico dell'oggetto piuttosto che quello estetico e artistico. Tuttavia, in questo *white cube* popolato da figure estranee all'orizzonte figurativo occidentale, i supporti espositivi assumono una propria carica espressiva, fungendo da mediatori tra l'astrattezza dello spazio e l'intensità formale delle sculture. Realizzati in metallo scuro e sospesi grazie a un articolato sistema di sottosquadri, i basamenti sono stati calibrati con estrema precisione sulle singole opere, fino a configurarsi quasi come una naturale estensione delle stesse, definendone con chiarezza i confini all'interno del bianco e neutro contesto del *white cube* (FIG. 32).

Nelle settimane che precedettero l'inaugurazione del Pavillon des Sessions, nella capitale francese comparvero dei manifesti pubblicitari che sponsorizzavano l'apertura del nuovo spazio espositivo; nel cartellone compariva la bellissima statua in legno dipinta di blu proveniente dall'isola di Malo, nello stato insulare di Vanuatu (nell'Oceano pacifico meridionale), e risalente agli inizi del XIX secolo. La scultura antropomorfa era accompagnata da quattro semplici parole: «Je suis au Louvre» (FIG. 33), come se fosse lei stessa ad esprimere una sorta di intenzionalità⁵⁶, decretando finalmente l'ingresso dell'arte non occidentale all'interno dell'istituzione museale più importante al mondo.

Nel dicembre del 2025, dopo alcuni mesi di chiusura, il Pavillon des Sessions ha riaperto i battenti, con una rinnovata identità; come riflesso del dibattito culturale intorno alla decolonizzazione del patrimonio, lo spazio è stato ribattezzato la Galerie des Cinq Continents, includendo, così, anche l'Europa; il percorso espositivo è stato riorganizzato per tematiche "universali"⁵⁷ e ha incluso anche opere appartenenti all'eredità artistica europea, con lo scopo di creare un dialogo figurativo tra le diverse culture rappresentate. Il progetto di allestimento, integrato dallo stesso Wilmotte, ha mantenuto le caratteristiche museografiche dell'impostazione originale grazie ai caratteri di indeterminatezza del *white cube*. Per facilitarne l'accesso, la Porte del Lions, adiacente alla Galleria, è stata riadattata per accogliere un maggior numero di visitatori. In un video di France 24⁵⁸, il nuovo progetto

⁵⁵ Cfr. <https://www.wilmotte.com/projets/louvre-arts-premiers/>

⁵⁶ Cfr. Dias in Gonseth, Hainard, Kaehr 2002.

⁵⁷ «The Gallery of Five Continents explores major universal themes – the representation of power, forms of the sacred, views of the world and humanity's relationship with the natural elements – all fundamental concepts which each culture has interpreted in its own way. These common threads reveal formal and symbolic connections between objects which hail from far-flung places and time periods». [La Galleria dei Cinque Continenti esplora i grandi temi universali – la rappresentazione del potere, le forme del sacro, le visioni del mondo e il rapporto dell'umanità con gli elementi naturali – tutti concetti fondamentali che ogni cultura ha interpretato a modo suo. Questi fili conduttori rivelano connessioni formali e simboliche tra oggetti provenienti da luoghi e periodi storici molto distanti tra loro]. Fonte: <https://presse.louvre.fr/the-gallery-of-five-continents-opens-its-doors/>

⁵⁸ <https://www.france24.com/en/video/20251203-new-gallery-opens-at-the-louvre-with-130-works-from-louvre-and-quai-branly>



FIG. 33. Campagna pubblicitaria *Je suis au Louvre* («Sono al Louvre») per il Pavillon des Sessions, Parigi 2000.

espositivo viene raccontato come «a gallery that challenges the idea of borders and leans into humanity's unanswered questions, all the while avoiding the traps of exoticism and orientalism [...] and inviting visitors to build their own narratives»⁵⁹.

2.2.2. Parigi tra le due guerre: «objets en question»

Ad una prima lettura, l'approccio museografico di Wilmotte potrebbe apparire quasi “rivoluzionario”: lontano dai diorami e dalle ricostruzioni antropologiche che hanno a lungo caratterizzato le esposizioni etnografiche, il progetto adotta un linguaggio sobrio e raffinato che mette in risalto i valori formali e figurativi dei manufatti, trattandoli secondo modalità tradizionalmente riservate alle opere d'arte; tuttavia, il progetto di Wilmotte non nasce dal nulla ma va letto e interpretato all'interno del contesto culturale francese.

Come sottolineato in un'interessante mostra allestita – verrebbe da dire, non a caso – al Musée du quai Branly nella prima metà del 2025, dal titolo *Objets en question. Archéologie, ethnologie, avant-garde*⁶⁰, nella Parigi tra le due guerre si sviluppò un articolato dibattito sul significato artistico e culturale degli oggetti antropologici ed archeologici⁶¹. Molte di queste riflessioni furono promosse da riviste d'avanguardia, tra cui *Cahiers d'art* (1926-1965), *Minotaure* (1933-1939), e *Documents* (1929-1930), diretta dal già citato George Bataille (FIG. 34-36). Sulle pagine di questi periodici scrissero personalità come Pablo Picasso⁶², Georges Henri e Thérèse Rivière, André Breton, Michel Leiris, Charles Ratton, Joan Miró e Brassaï. In questo panorama culturale ebbe un ruolo – naturalmente – anche Le Corbusier, che nel 1935 organizzò nel suo appartamento parigino e in quello del gallerista e mercante d'arte Louis Carré nell'Immeuble Molitor, al 24 di rue Nungesser et Coli, una mostra dal titolo *Les Arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui* (FIG. 37-39): concepita come una sintesi visiva e concettuale tra modernità, arte “primitiva” e vita quotidiana, Le Corbusier, in collaborazione con Carré, propose un dialogo inedito tra

⁵⁹ «una galleria che mette in discussione l'idea di confine e si confronta con le domande irrisolte dell'umanità, evitando al contempo le insidie dell'esotismo e dell'orientalismo [...] e invitando i visitatori a costruire le proprie narrazioni».

⁶⁰ «Oggetti in questione. Archeologia, etnologia, avanguardia», curata da Alexandre Farnoux, Polina Kosmadaki, Philippe Peltier e Effie Rentzou.

⁶¹ Cfr. Moriel Journal in Mengin 2019.

⁶² «This is a story, one of many possible narratives, of primitive art in Paris... and therefore in France. Where shall we set the opening scene? A nearly sacred tradition places it in front of exhibit cases in the Trocadéro Museum of Ethnography, with the young Pablo Picasso playing the starring role. That encounter between artist and African masks in the dust and clutter of an anthropology museum triggers a decisive turn in the history of art as we know it. Its emblematic image is *Les Femmes d'Alger*, and its legacy is nothing less than a revolutionary, and multifaceted, reconceptualization of artistic creativity that is to dominate the entire twentieth century». [«Questa è una storia, una delle tante possibili narrazioni, dell'arte primitiva a Parigi... e quindi in Francia. Dove ambientare la scena iniziale? Una tradizione quasi sacra la colloca davanti alle teche del Museo Etnografico del Trocadéro, con il giovane Pablo Picasso a interpretare il ruolo principale. Quell'incontro tra l'artista e le maschere africane, nella polvere e nel disordine di un museo di antropologia, innesca una svolta decisiva nella storia dell'arte come la conosciamo. La sua immagine emblematica è *Les Femmes d'Alger*, e la sua eredità non è altro che una rivoluzionaria e multiforme riconcettualizzazione della creatività artistica che dominerà l'intero XX secolo». (Price 2007, p. 3)

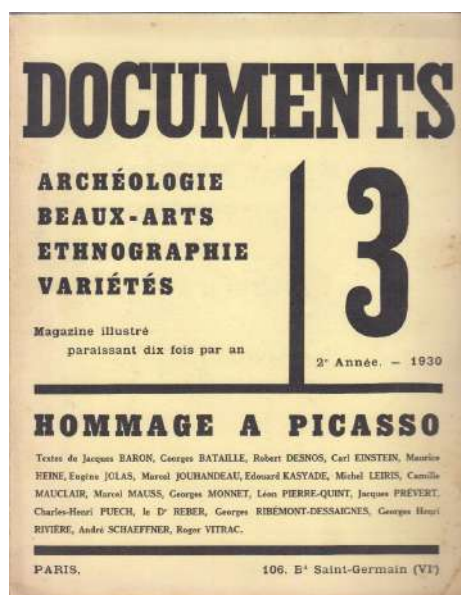
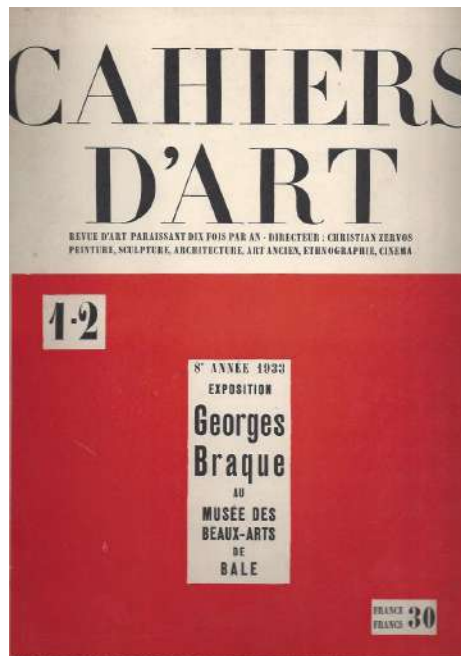


FIG. 34, 35, 36. Copertine delle riviste *Cahiers d'art* (1926-1965), *Minotaure* (1933-1939) e *Documents* (1929-1930).

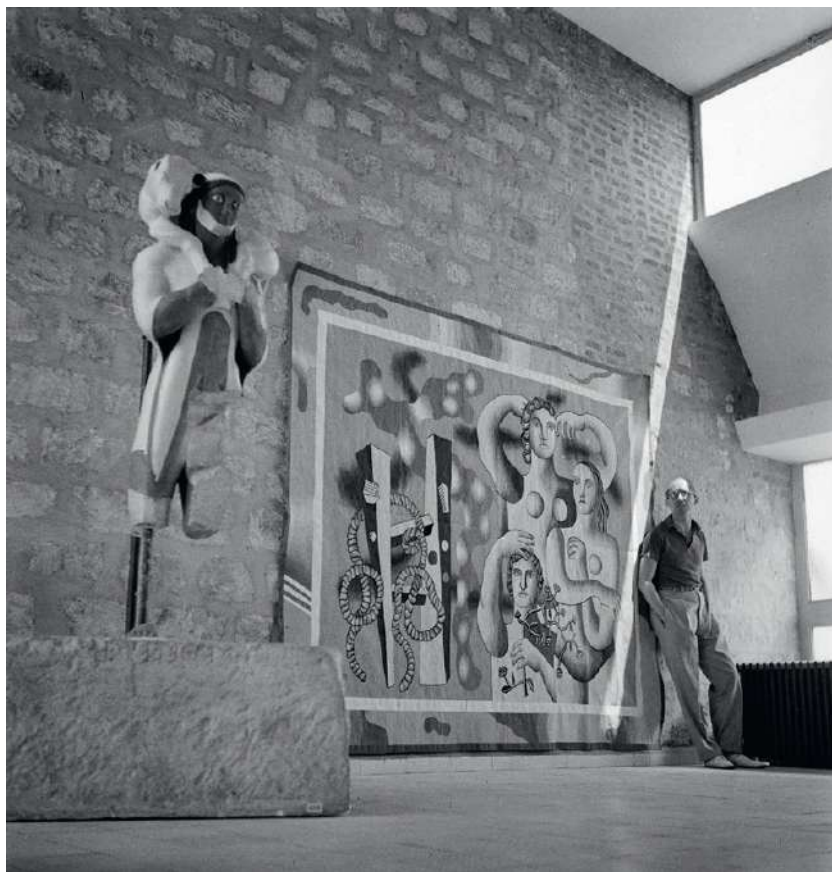


FIG. 37. Le Corbusier nel suo studio in rue Nungesser-et-Coli durante la mostra *Les Arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui*, luglio 1935. Ph. Gaston Paris. Collezione Roger-Viollet.

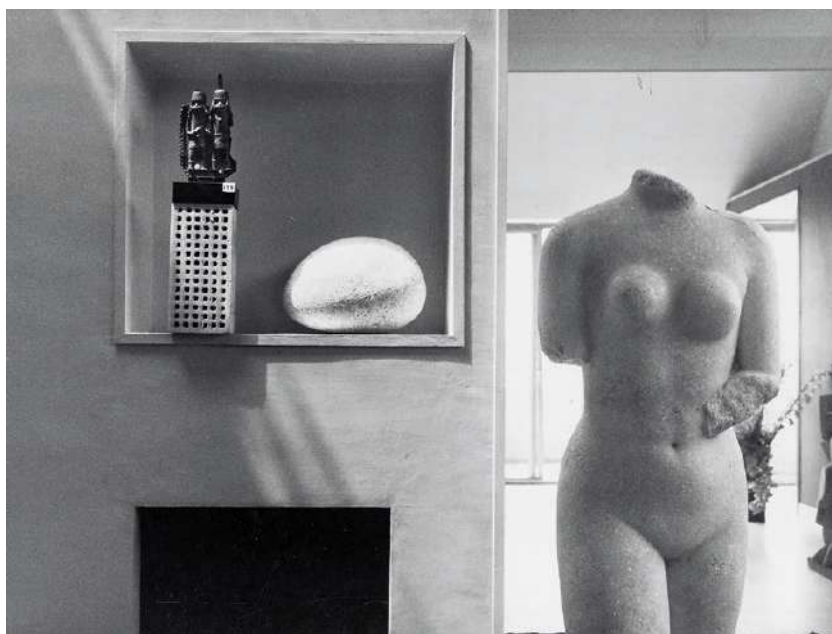


FIG. 38. Nicchia del soggiorno dell'appartamento di Le Corbusier in rue Nungesser-et-Coli, mostra *Les Arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui*, luglio 1935. Ph. Albin Salaün.

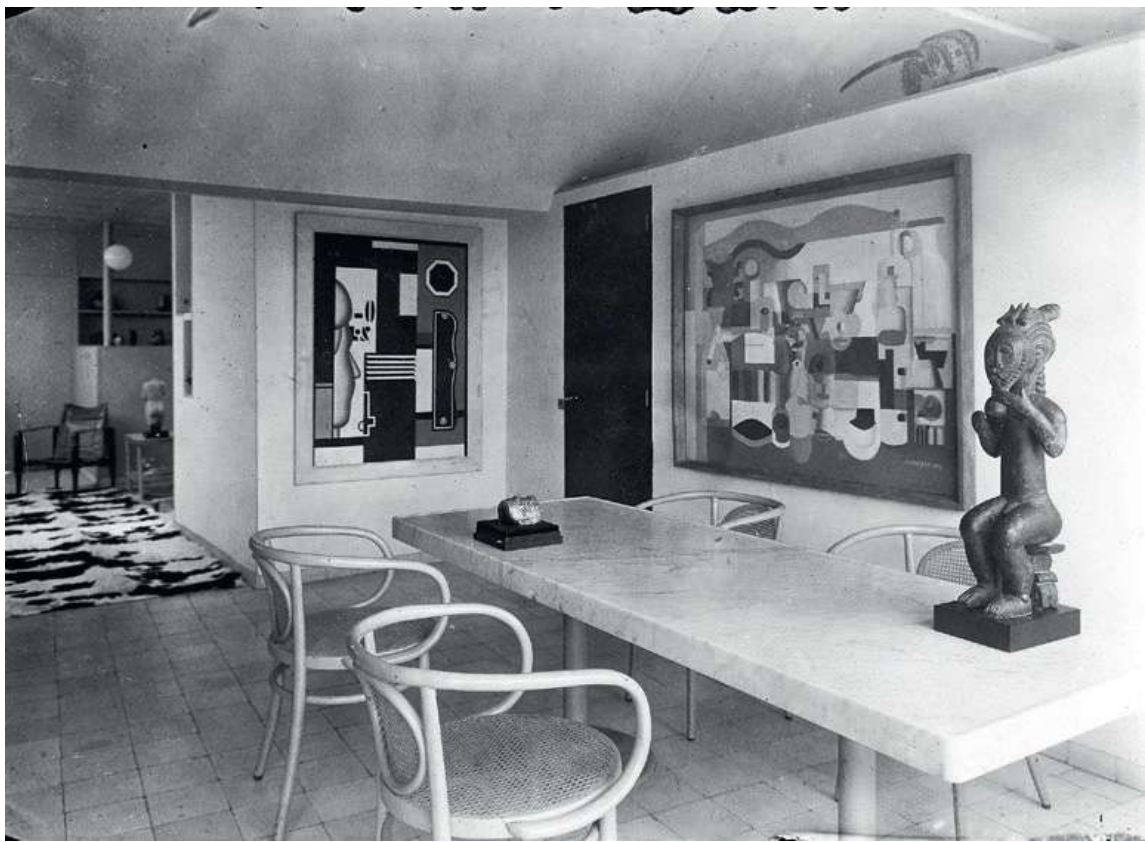


FIG. 39. Appartamento di Le Corbusier, luglio 1935. Ph. Albin Salaün. MQB, fondo Louis Carré.

Sulle pareti:

- Fernand Léger, *Composizione con profilo*, olio su tela, 1926, Von der Heydt Museum, Wuppertal;
- Le Corbusier, *Natura morta con numerosi oggetti*, olio su tela, 1923, Fondazione Le Corbusier (FLC 175).

Sul tavolo:

- Maschera, giada, arte Maya, Messico (inv. Carré n. 12);
- Statua di uomo seduto baoulé, legno, Costa d'Avorio.

oggetti extraeuropei ed opere d'arte⁶³, ponendo questi manufatti in relazione con la modernità artistica e l'abitare contemporaneo; un gesto che contribuì a minare l'ordine cronologico e geografico della narrazione storica, favorendo la percezione di questi oggetti alla stregua delle opere d'arte inserite nell'architettura moderna⁶⁴: «La technique des groupements est en quelque sorte une manifestation de la sensibilité moderne dans la considération du passé, de l'exotisme et du présent. Reconnaître les “séries”, créer à travers temps et espace des “unités”, rendre palpitante la vue des choses où l'homme inscrit sa présence»⁶⁵.

Chiaramente, anche la corrente artistica del Surrealismo, sviluppatasi nel fertile terreno culturale della capitale francese del primo Novecento, contaminò in maniera irreversibile le modalità di relazione con gli oggetti; nell'infografica della mostra *Objets en question* si legge:

Che siano riportati da viaggi, raccolti durante missioni scientifiche, soprattutto in contesti coloniali, o trovati nei mercatini delle pulci, gli oggetti possono avere molteplici significati. Interagiscono tra loro a formare costellazioni. Questi oggetti possono essere resti, documenti o opere d'arte e non rientrano in una categoria o in un inventario specifico. Mentre gli artisti d'avanguardia, in particolare i surrealisti, trassero ispirazione da queste nuove prospettive per rivalutare il proprio processo creativo, archeologi, etnologi e curatori di musei li hanno sfruttati come un'opportunità per mettere in discussione i quadri convenzionali delle loro conoscenze e pratiche.

Com'è ovvio, queste sperimentazioni artistiche e museografiche furono incentivate da scoperte archeologiche e missioni etnografiche, come, ad esempio, la celebre spedizione Dakar-Gibuti (1931-1933)⁶⁶, che, grazie a ingenti finanziamenti, attraversò ben 14 paesi africani, riportando in Francia più di «3.600 oggetti, 6mila esemplari naturalistici, 370 manoscritti, 70 ossa umane, quasi 6mila fotografie, 15mila schede di indagini tematiche, senza contare le 250 registrazioni sonore e i 3.600 metri di pellicola»⁶⁷.

I musei ebbero infine un ruolo centrale all'interno di questo dibattito; in particolare, come si vedrà nel paragrafo successivo, il Musée d'Ethnographie du Trocadéro di Parigi svolse una funzione determinante nella sperimentazione museografica attraverso le figure di Paul Rivet e Georges Henri Rivière.

⁶³ Il fulcro dell'installazione era costituito da un calco in gesso della statua del Moscoforo dell'Acropoli di Atene dipinto da Le Corbusier, oltre a un esemplare appartenente ai “bronzi del Benin” e a una ceramica peruviana Chimú, accostate ad opere contemporanee, tra cui un grande arazzo di Fernand Léger.

⁶⁴ Cfr. Mengin, 2019.

⁶⁵ «La tecnica dei raggruppamenti è, in un certo senso, una manifestazione della sensibilità moderna nel modo di considerare il passato, l'esotismo e il presente. Riconoscere le “serie”, creare “unità” attraverso il tempo e lo spazio, rendere vibrante la visione delle cose in cui l'uomo iscrive la propria presenza». (Le Corbusier citato da Lecomte in Mengin 2019, p. 133)

⁶⁶ La spedizione fu guidata dall'etnologo francese Marcel Griaule e raccontata dallo scrittore Michel Leiris nel suo libro *L'Afrique fantôme* (1934). Alla spedizione partecipò, tra gli altri, il museologo Georges Henri Rivière, che avrà un ruolo fondamentale nella riorganizzazione del Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Nell'aprile del 2025, il quai Branly ha ospitato una mostra dal titolo *Mission Dakar-Djibouti (1931-1933): contre-enquêtes*, curata da Gaëlle Beaujean, Didier Houénou, Hugues Heumen, Sisay Sahile Beyene, Daouda Keita, Aimé Kantoussan, Mame Magatte Thiaw, Julien Bondaz e Claire Bosc-Tiessé. La mostra si propone di indagare il contesto coloniale che ha dato vita a questa vasta impresa, con una riflessione da parte dei ricercatori attraverso la lente della decolonizzazione.

⁶⁷ Fonte: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Mostre/Colonialismo-controinchieste-sulla-missione-DakarGibuti>

2.2.2. Una difficile eredità

Il Musée du quai Branly riunisce due nuclei collezionistici principali provenienti da altrettante istituzioni parigine: circa 250.000 oggetti etnologici dal Musée de l'Homme e circa 25.000 manufatti dall'allora Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, oggi ribattezzato Cité nationale de l'histoire de l'immigration. Parallelamente, a partire dal 1997, il museo ha avviato una significativa campagna di acquisizioni; secondo i dati pubblicati sul sito istituzionale⁶⁸, le collezioni superano oggi le 300.000 unità (oltre ad altrettante testimonianze documentali e fotografiche), delle quali solo circa 3.700 sono attualmente esposte al pubblico.

Per comprendere le ragioni profonde che hanno condotto all'apertura del Musée du quai Branly e ne hanno determinato la morfologia architettonica e museografica, risulta utile ripercorrere, seppur sinteticamente, la complessa e stratificata storia museale delle due istituzioni dalle quali provengono le collezioni etnografiche confluite nel museo.

Come già accennato, il Musée d'Ethnographie du Trocadéro fu uno tra i primi musei etnografici d'Europa; nel 1878, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi, il Palais de l'Industrie sugli Champs-Élysées aveva ospitato una mostra temporanea del Muséum ethnographique des Missions scientifiques, che presentava oggetti provenienti da viaggi e campagne esplorative. Questa mostra diede la spinta per istituire un nuovo museo etnografico, la cui assenza nella capitale francese aveva già fatto dire Eugène Viollet-le-Duc che «depuis longtemps, le monde savant, en Europe, s'étonnait, non sans motifs, de ne point trouver à Paris un musée ethnographique»⁶⁹.

In effetti, gli studi etnografici non avevano trovato posto all'interno dell'istituzione scientifica più autorevole della capitale francese, il Muséum national d'histoire naturelle⁷⁰, fondato nel 1793, che era solito cedere manufatti etnografici a favore di altre istituzioni cittadine. Il nuovo museo, il cui primo direttore fu Ernest-Théodore Hamy (medico, antropologo ed etnologo francese), venne dunque alloggiato nell'eclettico Palais du Trocadéro (FIG. 40), costruito per l'Esposizione Universale del 1878. Di fatto, fu proprio Hamy che, a partire dal 1872, classificò e sistematizzò le collezioni di anatomia umana, etnologia e preistoria, dando forma alla collezione del futuro Museo, fondato ufficialmente nel 1879. La museografia delle gallerie del Trocadéro fu concepita come un'implementazione spaziale del sistema di classificazione scientifica degli oggetti sviluppato a Hamy: «Mais il tient à ce que la scénographie s'adresse autant au grand public qu'aux spécialistes. [...] les objets sont disposés dans vitrines ou arrangés dans des panoplies, ou sur des mannequins, ainsi que dans des reconstitutions de scènes de vie quotidienne et des dioramas»⁷¹. Nonostante un iniziale e significativo successo di pubblico, agli inizi del

⁶⁸ <https://collections.quaibrnaly.fr/>

⁶⁹ «Da tempo il mondo erudito, in Europa, si stupiva, non senza motivo, di non trovare un museo etnografico a Parigi». (Viollet-le-Duc citato da Laurière e Peltier-Caroff in Mengin 2019, p. 180).

⁷⁰ Cfr. Bahuchet in Gonseth, Hainard, Kaehr 2002.

⁷¹ «Tuttavia, egli teneva al fatto che la scenografia fosse rivolta tanto al grande pubblico quanto agli specialisti. [...] gli oggetti erano disposti in vetrine oppure organizzati in panoplie, o collocati su manichini, così come inseriti in ricostruzioni di scene di vita quotidiana e in diorami» (Laurière e Peltier-Caroff in Mengin 2019, p. 183).



FIG. 40. Gabriel Davioud e Jules Bourdai, Palais du Trocadéro, Parigi (1878 - demolito 1935).



FIG. 41. Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau e Léon Azéma, Palais de Chaillot, Parigi (1935-37).

Novecento il museo, a causa di persistenti difficoltà finanziarie, conobbe una fase di progressivo abbandono e degrado, che culminò nelle dimissioni di Hamy nel 1908.

La situazione non migliorò finché, nel 1928, Paul Rivet (medico ed etnologo francese) e Georges-Henri Rivière (museologo francese), in qualità di vicedirettore, non assunsero la guida dell'istituzione, in concomitanza con la grande diffusione delle missioni etnologiche e scientifiche nelle colonie francesi. Sotto la direzione di Rivet e Rivière e grazie a una visione più aperta e culturalista della disciplina antropologica⁷², le mostre temporanee divennero un nuovo campo di sperimentazione museografica. È il 1932 quando viene inaugurata la mostra *Bronzes et Ivoires du royaume du Bénin*⁷³, destinata a cambiare i paradigmi della museografia francese: su proposta di Rivière, tutte le informazioni didattiche vennero posizionate in una sala separata per non interferire visivamente con i 150 pezzi esposti. All'interno della mostra, venne addirittura allestita quella che venne chiamata la *salle du Trésor* (FIG. 42), una stanza dalle dimensioni ridotte in cui tredici pezzi selezionati in base a criteri estetici e figurativi – e privi di etichette – furono posizionati in nicchie sovrapposte da luci d'accento dedicate, creando uno spazio a metà tra una *wunderkammer* e un *white cube* ante litteram. La *salle du Trésor*, concepita dallo scultore lituano Jacques Lipchitz – collaboratore di Le Corbusier per Villa Mandrot a Le Pradet – dimostrava lo stretto legame tra il Musée d'Ethnographie du Trocadéro e il panorama artistico e culturale parigino a cui si è già accennato: sia Rivet che Rivière scrivevano su *Documents* e *Cahiers d'art*, oltre a frequentare tanto le spedizioni etnografiche quanto i circoli intellettuali parigini: «L'objectif était en effet, afin de satisfaire “le point de vue esthétique qui est celui de tant d'amateurs des arts primitifs”, de créer, pour “certaines pièces particulièrement remarquables au point de vue artistique, un petit royaume où elles jouissent du privilège de l'extraterritorialité, allégées de l'appareil et du classement scientifique pour le plaisir de nos yeux”»⁷⁴. Il fascino del Musée d'Ethnographie du Trocadéro e delle sue collezioni non aveva lasciato indifferente neanche Le Corbusier che, nel 1935, scrisse a Rivet, proponendosi come museografo per il Musée du Trocadéro; Rivet, tuttavia, rifiutò, rigettando l'offerta dell'architetto per la «présentation plastique» e la «création d'une atmosphère pour presque chaque objet»⁷⁵ e rivendicando il proposito «più austero»⁷⁶ e scientifico del Museo.

Nel 1935, il Palais du Trocadéro chiuse i battenti e venne demolito per far posto al Palais de Chaillot (FIG. 41), il nuovo edificio costruito per l'Esposizione Universale del 1937, progettato da Léon Azéma, Louis-Hippolyte Boileau e Jacques Carlu. Nel 1938 furono inaugurati due musei nelle ali gemelle dell'edificio, il Musée National

⁷² «L'humanité est un tout indivisible, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps» [«L'umanità è un tutto indivisibile, non solo nello spazio, ma anche nel tempo».] (Paul Rivet citato da Bahuchet in Gonseth, Hainard, Kaehr 2002, p. 59). Cfr anche Laurière e Peltier-Caroff in Mengin 2019.

⁷³ In riferimento a quelli che vengono chiamati “Bronzi del Benin” vedi cap. 1, par 1.3.3 *Cortocircuiti: i musei della restituzione*.

⁷⁴ «L'obiettivo era infatti quello di soddisfare “il punto di vista estetico di tanti amanti delle arti primitive”, creando, per “alcuni pezzi particolarmente notevoli dal punto di vista artistico, un piccolo regno in cui godessero del privilegio dell'extraterritorialità, liberi dall'apparato e dalla classificazione scientifica, per il piacere dei nostri occhi”». (Rivière citato Mourel Journal in Mengin 2019, p. 166).

⁷⁵ «Presentazione plastica» e «creazione di un'atmosfera per quasi tutti gli oggetti» (Le Corbusier citato da Mourel Journal in Mengin 2019, p. 159).

⁷⁶ *Ibidem*.



FIG. 42. *Salle du Trésor* al Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1934.

des Arts et Traditions Populaires, diretto da Rivière, e il Musée de l'Homme, diretto da Rivet e da Jacques Soustelle, etnologo francese esperto di popolazioni native messicane. Il nuovo Musée de l'Homme si propose di modificare radicalmente il rapporto tra le varie discipline, integrando anche le collezioni preistoriche, paleontologiche e di antropologia fisica, con criteri scientifici e divulgativi dai connotati antirazzisti; approccio, questo, che costrinse Rivet all'esilio durante l'occupazione nazista della Francia.

Car s'il s'affirme comme musée colonial, le discours qu'il adresse au public, dans le contexte politique troublé de la fin des années 1930, s'infléchit, prend une tonalité antiraciste, contrepied de l'antisémitisme, et réfute la supériorité de la "race aryenne". Expliquant les origines de l'homme et restituant le parcours des grandes migrations, il montre la diversité physique, la variété culturelle et linguistique au sein de l'espèce humaine affirmée dans son unité, et combat les stéréotypes sur des populations fréquemment qualifiées de primitives ou d'arriérées⁷⁷. (Laurière e Peltier-Caroff in Mengin 2019, p. 199)

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, Rivet riprese il suo ruolo nell'istituzione fino al '49 con Claude Lévi-Strauss come vicedirettore del Museo. Nei due decenni successivi il Museo continuò a dare risalto all'approccio artistico verso gli oggetti mantenendo quasi intatto il suo prestigio. Tuttavia, alla fine degli anni Settanta, a seguito dei processi di decolonizzazione e alla dissoluzione dell'impero coloniale francese, il Museo iniziò un'inarrestabile fase di declino, fino alla sua chiusura nel 2004 e al trasferimento delle collezioni etnografiche al Musée du quai Branly. L'attuale Musée de l'Homme, riaperto nel 2015, è organizzato secondo esposizioni che illustrano l'evoluzione della specie umana, la diversità culturale e sociale e i legami biologici che uniscono l'umanità nel tempo e nello spazio.

Pochi anni prima della costruzione del Palais de Chaillot, in occasione dell'Esposizione coloniale del 1931, venne inaugurato a Parigi il Palais de la Porte Dorée (FIG. 43-44), progettato dall'architetto francese Albert Laprade. L'Esposizione, che registrò 33 milioni di presenze⁷⁸, si estendeva sui 110 ettari del Bois de Vincennes, un grande parco alberato a est della capitale francese. Fu concepita come un enorme parco a tema etnoantropologico (FIG. 45) rappresentativo della Francia d'oltremare, nel quale vennero impiegate oltre mille persone nel ruolo di indigeni figuranti in abiti tradizionali e in cui si sviluppava un insieme di padiglioni temporanei che riproducevano, spesso in forma scenografica, architetture ispirate alle colonie: templi indocinesi, kasbah nordafricane, moschee, villaggi africani, pagode e case su palafitte (FIG. 46).

[...] la comparsa di padiglioni dedicati a terre lontane e a forme di civiltà "altre", e quindi configurati con eclettiche strumentazioni formali (genericamente etichettate come orientaliste) riferite alle rispettive culture architettoniche e

⁷⁷ «Pur affermandosi come museo coloniale, il discorso che esso rivolge al pubblico, nel contesto politico turbato della fine degli anni Trenta, subisce una flessione e assume una tonalità antirazzista, ponendosi in controtendenza rispetto all'antisemitismo e confutando la presunta superiorità della "razza ariana". Spiegando le origini dell'uomo e ricostruendo il percorso delle grandi migrazioni, il museo mette in luce la diversità fisica e la varietà culturale e linguistica all'interno della specie umana, affermata nella sua unità, e combatte gli stereotipi riferiti a popolazioni frequentemente qualificate come primitive o arretrate».

⁷⁸ Fonte: Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration.



FIG. 43. Albert Laprade, Palais de la Porte Dorée, Parigi 1931.



FIG. 44. Cartolina dell'Exposition Coloniale Internationale - Paris 1931 / Musée des Colonies
Collection Musée national de l'histoire de l'Immigration.

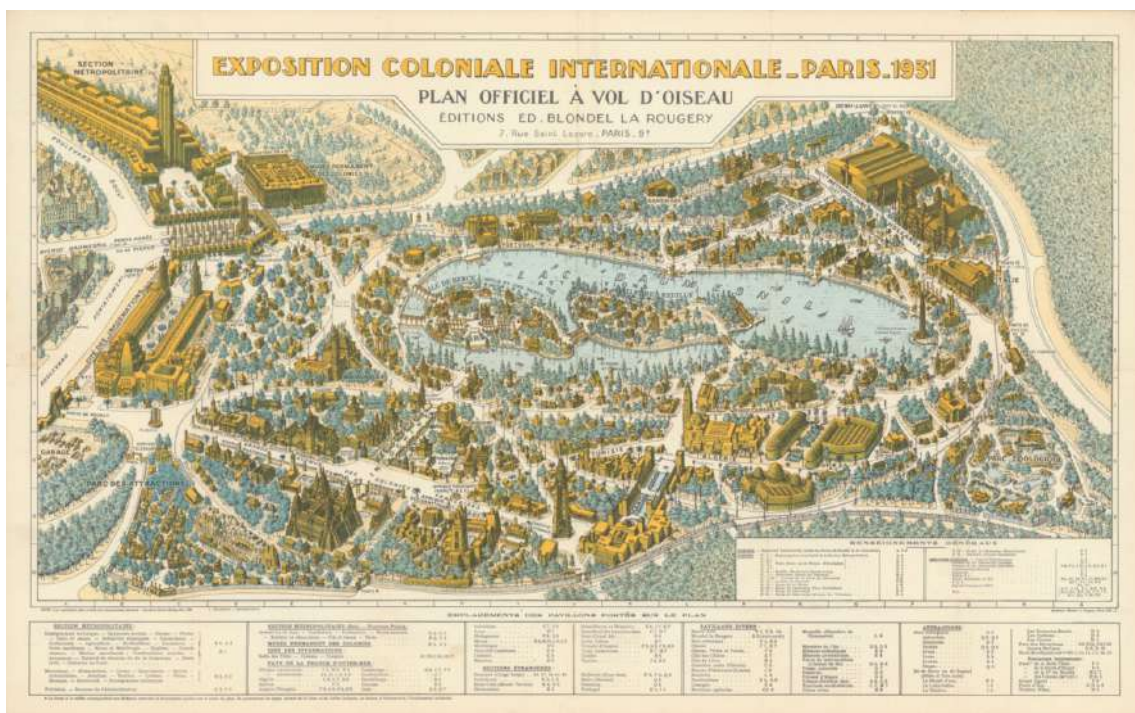


FIG. 45. *Exposition Coloniale Internationale Paris 1931 - vista a volo d'uccello.*
David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, Stanford Libraries.



FIG. 46. Parata presidenziale (Presidente Gaston Doumergue) per l'inaugurazione dell'Esposizione Coloniale Internazionale del 1931, di fronte ai templi di Angkor, alla presenza di truppe provenienti dalle varie colonie e possedimenti francesi.
Collection Musée national de l'histoire de l'Immigration.

artistiche, unitamente alle installazioni, o messa in scena, di vere e proprie ambientazioni abitative di popolazioni eufemisticamente definite «puramente naturali», corredate di tutto punto e animate dalla presenza di gruppi umani (persino in assetto tribale) e di animali dei paesi d'origine, aveva generato una spirale di interessi o di pura curiosità, non di rado morbosa, da parte del pubblico europeo, alimentandone però la sciovinista convinzione di una indiscutibile superiorità della civiltà occidentale. Sindrome, questa, esaltata proprio in seno alle esposizioni dallo stridente contrapporsi di questi esotici inserti architettonici, spesso ai limiti del fantastico ma anche del caricaturale, con il contesto ridondante di positivi segni o anche di feticci della modernità [...]. (Sessa 2009, p. 282)

All'Esposizione parteciparono, Belgio, Italia (con un padiglione progettato da Armando Brasini), Giappone, Portogallo, Stati Uniti e Paesi Bassi, il cui padiglione, tuttavia, prese fuoco⁷⁹ a causa dei materiali infiammabili utilizzati in queste architetture effimere. In effetti, l'unico edificio permanente era il Palais de la Porte Dorée che, dopo la chiusura dell'evento, divenne il Musée des Colonies.

L'edificio presenta una composizione simmetrica e rigorosa in stile Art Déco; sulla facciata principale, un esile porticato squadrato di ordine gigante protegge un monumentale bassorilievo di circa 1200 mq, scolpito da Alfred Janniot, che celebra la ricchezza coloniale; l'opera rappresenta infatti, in forma allegorica, decine di donne e uomini, raffigurati secondo visioni esotizzanti, intenti a lavorare per arricchire la Francia. Le figure sono immerse in una natura lussureggiante e ricca di animali e sono accompagnate dai prodotti che i Paesi occupati forniscono alla potenza colonizzatrice (FIG. 47-48).

Aucun savoir scientifique ou technologique n'est accordé aux colonisées représentées, pas une page de livre, pas une ébauche d'écriture, pas une construction: iels semblent seulement capables de travail manuel. Or, nombreux sont les savoirs qui ont été soit pillés et appropriés par les colons, soit interdits car ils menaçaient leur pouvoir. [...] La façade du palais est, pouvons-nous dire, une image fidèle de la plantation, de ce système qui modernise l'exploitation et offre le modèle d'une organisation autoritaire, hiérarchisée et raciste⁸⁰. (Vergès 2021, p. 75)

⁷⁹ Nel testo intitolato *Premier bilan de l'Exposition coloniale Paris* (Primo bilancio dell'Esposizione coloniale di Parigi), redatto da Paul Eluard e André Breton e firmato da Yves Tanguy, Georges Sadoul, Louis Aragon, Adré Thirion, Maxime Alexandre, Pierre Unik, René Char Benjamin Péret, René Crevel e Georges Molikine, si legge: «Dans la nuit du 27 au 28 juin 1931, le pavillon des Indes Néerlandaises a été entièrement détruit par un incendie. "Et d'un!" sera tenté d'abord de s'écrier tout spectateur conscient du véritable sens de la démonstration impérialiste de Vincennes. On s'étonnera peut-être que ne passant pas pour avoir le souci de la conservation des objets d'art, nous ne nous en tenions pas à ce premier réflexe. C'est, qu'en effet, de même que les adversaires des nationalismes doivent défendre le nationalisme des peuples opprimés, les adversaires de l'art qui est le fruit de l'économie capitaliste, doivent lui opposer dialectiquement l'art des peuples opprimés». [«Nella notte tra il 27 e il 28 giugno 1931, il padiglione delle Indie Orientali Olandesi fu completamente distrutto da un incendio. "Fuori uno!" potrebbe essere tentato di esclamare qualsiasi spettatore consapevole del vero significato della manifestazione imperialista di Vincennes. Può sembrare sorprendente che, non essendo noti per la nostra preoccupazione per la conservazione delle opere d'arte, non cediamo semplicemente a questa reazione iniziale. Infatti, proprio come gli oppositori del nazionalismo devono difendere il nazionalismo dei popoli oppressi, così anche gli oppositori dell'arte, che è il prodotto dell'economia capitalista, devono contrapporre dialetticamente ad essa l'arte dei popoli oppressi.»] Fonte: Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration.

⁸⁰ «Alla colonizzata rappresentata non viene riconosciuto alcun sapere scientifico o tecnologico, né una pagina di libro, né uno schizzo scritto, né una costruzione: sembrano capaci solo di lavoro manuale. Eppure, molti saperi sono stati saccheggianti e appropriati dai coloni, oppure proibiti perché minacciavano il loro potere. [...] La facciata del palazzo è, possiamo dire, un'immagine fedele della piantagione, di quel sistema che modernizza lo sfruttamento e offre il modello di un'organizzazione autoritaria, gerarchica e razzista».



FIG. 47-48. Dettagli del bassorilievo scolpito da Alfred Janniot.

La manifesta celebrazione architettonica dell'impero coloniale francese ha fatto sì che il Musée des Colonies si configurasse come un luogo di conflitto già a partire dalla sua inaugurazione. Nel 1931 fu infatti organizzata una contro-mostra a Parigi intitolata *La Vérité sur les colonies* (*La Verità sulle colonie*) da parte della Lega contro l'imperialismo e l'oppressione coloniale – organizzazione legata all'Internazionale Comunista – e promossa da esponenti del surrealismo, tra i quali André Breton. La mostra aveva come obiettivo quello di contrastare la visione edulcorata dell'esposizione ufficiale, esponendo foto e manifesti che rivelavano il razzismo e la brutalità coloniale; fu visitata da circa cinquemila persone, un numero irrisorio se posto a confronto con i visitatori dell'Esposizione.

Nei decenni a seguire, il Museo cambiò nome diverse volte, sintomo di un'irrequietezza legata alla dissoluzione dell'impero coloniale e all'emergere di nuove istanze culturali: già nel 1935 fu ribattezzato Musée de la France d'Outre-Mer, denominazione mantenuta fino al 1960, quando divenne Musée des Arts Africains et Océaniens. Nel 1990 assunse il nome di Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO), che conservò fino al 2003, anno in cui le collezioni furono trasferite al Musée du quai Branly. Da allora, e fino al 2007, l'istituzione prese il nome di Mission de préfiguration de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, per assumere infine la denominazione definitiva di Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration.

Il passaggio da un'istituzione indissolubilmente legata all'imperialismo coloniale ad un centro dedicato alla storia dell'immigrazione in Francia rende la problematicità del Museo fin troppo evidente.

Nel caso della Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration, si può osservare una sorta di *gap* tra l'architettura e l'allestimento di un museo originariamente dedicato alle colonie e, in seguito, alla tematica dell'immigrazione, la quale è da considerarsi piuttosto un tema postcoloniale. A causa dell'incapacità di farsi pienamente e consapevolmente carico di questa eredità coloniale, vale a dire, di rappresentare ed esporre la colonizzazione francese in quanto tale, il visitatore sperimenta una sorta di malessere derivante dalla giustapposizione di queste due problematiche. (Amselle 2017, p. 30)

Nel giugno del 1983 il Monument à la mission Marchand, situato nelle immediate vicinanze del Palais de la Porte Dorée lungo l'avenue Daumesnil, fu preso di mira da un attentato con esplosivo. L'azione fu rivendicata dall'Alliance Révolutionnaire Caraïbe, un gruppo che denunciava il museo e il monumento come simboli di sfruttamento coloniale: il Monument à la Mission Marchand rappresentava, infatti, la spedizione militare francese in Africa centrale alla fine del XIX secolo, nota come Missione *Congo-Nil*, guidata dal comandante Jean-Baptiste Marchand. La sua statua, divelta dall'esplosione, non è più stata ripristinata.

Nel 2010, un gruppo di famiglie provenienti dalle ex colonie francesi – e non solo – occuparono per quattro mesi l'ampio atrio del Museo per chiedere la regolarizzazione del loro status di immigrati, o secondo la locuzione francese, di *sans-papiers* (letteralmente, “senza documenti”). È emblematico come queste persone abbiano scelto di occupare proprio il Museo in cui, in molti casi, sono conservati manufatti provenienti dai loro stessi Paesi d'origine. Tale gesto mette in luce un cortocircuito rappresentativo di alcune società occidentali, nelle quali gli oggetti “altri” risultano spesso più accettabili e legittimati delle persone cui appartengono le storie e le culture che

essi rappresentano. All'inizio del 2011, la direzione del Museo – che già si configurava come Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration – mise in atto uno sfratto esecutivo delle persone migranti, giustificando tale decisione con la necessità di ripristinare il buon funzionamento delle sale espositive.

En blâmant les sans-papiers d'entraver la bonne marche du musée, la direction du musée disait vrai, d'une certaine façon, car le musée ne pouvait accepter leur présence que sous la forme d'artefacts, d'images, de sons ou de textes qui éloigneraient le public de la réalité de leur présence physique, de leurs corps avec leurs besoins - bouger, aller aux toilettes, manger, dormir, rire et de l'exploitation dont iels sont l'objet et qui permet la visite du musée (iels le nettoient et l'extraction de richesses de leurs pays participe au financement des institutions de l'État français)⁸¹. (Vergès 2023, p. 44)

Il quai Branly raccoglie dunque una stratificata eredità carica tanto di sperimentazioni museografiche e dibattito artistico quanto di violenza coloniale, pregiudizi razziali e disuguaglianze sociali; questo complesso intreccio avrà, come si vedrà, ripercussioni significative sull'architettura e sull'organizzazione espositiva del museo progettato da Jean Nouvel, che, proprio in virtù di questo contesto, elaborerà un *unicum* nella storia dell'architettura del museo etnografico.

2.2.4. Musée du quai Branly: un immaginario univoco

Il Musée du quai Branly, inaugurato a Parigi nel giugno 2006, fu istituito per volere di Jacques Chirac, presidente della Repubblica francese dal 1995 al 2007⁸². Come per il Pavillon des Sessions, il collezionista francese Jacques Kerchache – a cui è dedicata la reading room del Museo – ebbe un ruolo fondamentale nella costruzione dell'istituzione; già nel 1990, Kerchache aveva infatti redatto un manifesto per la promozione dell'arte extraeuropea, intitolato *Pour que le chefs-d'oeuvre du monde entier naissent libres égaux* (*I capolavori del mondo nascono liberi e uguali*), che ebbe un notevole peso tanto nell'apertura del Pavillon al Louvre quanto del quai Branly⁸³.

Il complesso panorama culturale e sociale parigino ha fatto sì che il Musée du quai Branly non si sia mai pienamente configurato come un museo etnografico in senso tradizionale, privilegiando la valorizzazione della dimensione artistica delle collezioni rispetto alla loro contestualizzazione scientifica e antropologica. Come già accennato, sotto questo punto di vista, un fatto particolarmente significativo fu, come spesso accade per i musei etnografici, la scelta del nome⁸⁴: le proposte iniziali includevano *Musée des Civilisations et des Arts Premiers* – secondo

⁸¹ «Incolpando i *sans-papiers* di ostacolare il buon funzionamento del museo, la direzione aveva in un certo senso ragione, poiché il museo non poteva accettarne la presenza se non sotto forma di artefatti, immagini, suoni o testi che allontanassero il pubblico dalla realtà della loro presenza fisica, dei loro corpi con i loro bisogni – muoversi, andare in bagno, mangiare, dormire, ridere – e dallo sfruttamento di cui sono oggetto, e che rende possibile la visita al museo (sono sempre loro ad essere impiegati per le pulizie e l'estrazione delle ricchezze dai loro Paesi contribuisce al finanziamento delle istituzioni dello Stato francese)».

⁸² Come già accennato, il nome completo è Musée du quai Branly – Jacques Chirac.

⁸³ Cfr. Corbey 2000, Pezzini 2011 e Pinna 2007.

⁸⁴ «La querelle avait gagné jusqu'à la sémantique puisque l'on n'a pas su nommer ces collections. Evidemment, il ne pouvait plus s'agir d'art nègre, ni d'art exotique selon la formule d'Apollinaire, ni d'art ethnique, ni d'art tribal, comme disent couramment les Anglo-Saxons. La

una dicitura fortemente contestata, coniata dall'entourage di Kerchache⁸⁵ –, *Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations*, fino alla più semplice formulazione *Musée des Arts et des Civilisations*⁸⁶; mentre la prima dicitura risultava come un'espressione primitivista socialmente più accettabile, la seconda e la terza denominazione non sembravano sufficienti a identificare le collezioni perché troppo generiche e indefinite. Al di là dei differenti livelli di problematicità di ciascuna denominazione, è tuttavia fondamentale sottolineare come in tutte e tre sia presente l'idea di *museo d'arte*, seppur affiancata al termine «civilisations», che ne segnala, in modo più o meno esplicito, la vocazione etnografica. Oggi, il sottotitolo del museo, necessario a chiarirne la natura, è *musée des arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques*.

Quai Branly è nato dallo slogan «Un museo per le arti non occidentali» – un sintagma carico di questioni critiche. Non a caso, al momento di battezzarlo, per evitare le polemiche, alla fine si è preferito farlo con un toponimo, il nome del lungo fiume su cui è collocato. [...] ad ogni modo, è mantenuta l'individuazione del contenuto del museo in termini di «arti non occidentali». Esse, si dice, hanno acquisito, nel corso del XX secolo, un posto cruciale nelle collezioni dei musei: questa evoluzione è avvenuta in particolare grazie agli artisti *fauves* e ai cubisti; sotto l'impulso di scrittori e critici, da Apollinaire a Malraux, e nel solco dei lavori di grandi antropologi come Claude Lévi-Strauss. (Pezzini 2011, p. 110)

Tale orientamento, seppur innovativo dal punto di vista museologico nel panorama europeo, ha tuttavia sollevato numerose critiche⁸⁷, secondo cui l'impostazione museologico-estetica ha finito per neutralizzare, sul piano discorsivo ed espositivo, l'origine coloniale delle raccolte del Musée de l'Homme e di quello che, al momento del trasferimento delle collezioni, era il Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie.

Spostando il piano da quello etnografico a quello artistico, il museo eclissò il tema del colonialismo come primo motore della costituzione della collezione permanente: la diversità culturale servì a tradurre sul piano del “dialogo delle culture” un'eredità, quella coloniale, che si volle superata, pur se, nei mesi precedenti all'apertura del museo, le

notion d'arts lointains, proposée par Félix Fénéon en 1920, était jolie. Mais il y a longtemps que le méridien zéro ne passe plus par Paris et que l'idée de lointain est devenue toute relative. Celle d'arts primitifs était trop connotée, presque péjorative. Les notions d'arts primordiaux d'André Malraux ou d'arts sauvages convenaient mal. Alors on a parlé successivement d'un musée des Arts et des Civilisations, puis d'un musée des Arts premiers mais la collection recèle certains objets de civilisations islamiques ou orientales qui ne relèvent pas de cette catégorie». [«La polemica aveva raggiunto anche la semantica, poiché nessuno sapeva come chiamare queste collezioni. Naturalmente non poteva più trattarsi di arte negra, né di arte esotica secondo la formula di Apollinaire, né di arte etnica, né di arte tribale, come dicono comunemente gli anglosassoni. Il concetto di arti lontane, proposto da Félix Fénéon nel 1920, era accattivante. Ma era da tempo che il meridiano zero non passava più per Parigi e che l'idea di lontananza era diventata del tutto relativa. Quella di arti primitive era troppo caratterizzante, quasi peggiorativa. I concetti di arti primordiali di André Malraux o di arti selvagge non erano adeguati. Si è quindi parlato successivamente di un museo delle Arti e delle Civiltà, poi di un museo delle Arti primarie, ma la collezione comprende oggetti di civiltà islamiche o orientali che non rientrano in questa categoria»]. (Chaslin 2008, p. 170)

⁸⁵ Vedi par. 2.2.1.2. «*Je suis au Louvre*».

⁸⁶ Cfr. Pinna 2007.

⁸⁷ Cfr. Price 2007, Clemente 2008, Pinna 2011, Guermandi 2021, Amselle 2017.

periferie parigine furono incendiate dalla rivolta degli immigrati di seconda e terza generazione. (Guermandi 2021, p. 146).

Naturalmente, il quai Branly, a partire dalla sua apertura, è stato al centro del dibattito sulle restituzioni e sulle forme di accesso al patrimonio da parte delle comunità da cui provengono gli oggetti esposti. Le profonde forme di esclusione e di disuguaglianza che questo museo ha rappresentato e ancora rappresenta per molte persone sono ancora più evidenti nelle parole di Aminata Traoré, ex ministro della cultura e del turismo del Mali, che in occasione dell'apertura del Museo disse:

Le Musée du quai Branly est bâti, de mon point de vue, sur un profond et douloureux paradoxe à partir du moment où la quasi-totalité des Africains, des Amérindiens, des Aborigènes d'Australie, dont le talent et la créativité sont célébrés, n'en franchiront jamais le seuil compte tenu de la loi sur l'immigration choisie. Il est vrai que des dispositions sont prises pour que nous puissions consulter les archives via l'Internet. Nos œuvres ont droit de cité là où nous sommes, dans l'ensemble, interdits de séjour. A l'intention de ceux qui voudraient voir le message politique derrière l'esthétique, le dialogue des cultures derrière la beauté des œuvres, je crains que l'on soit loin du compte. Un masque africain sur la place de la République n'est d'aucune utilité face à honte et à l'humiliation subies par les Africains et les autres peuples pillés dans la cadre d'une certaine coopération au développement.⁸⁸

Ad ogni modo, inquadrando il museo come istituzione artistica e superando le categorie classificatorie e tassonomiche proprie dei musei etnografici occidentali, Jean Nouvel, come vedremo, concepì il quai Branly secondo paradigmi spaziali innovativi per l'architettura museale etnografica, rendendo, da questo momento in poi, il museo etnografico turisticamente attraente al pari dei grandi musei d'arte, come peraltro confermato dal successo di pubblico già dai primi anni di apertura⁸⁹. La buona riuscita del Musée du quai Branly ha inoltre spianato la strada all'apertura di altri due musei etnografici nelle principali città francesi, entrambi firmati da *archistar*: il MuCEM (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) di Marsiglia, progettato da Rudy Ricciotti e inaugurato nel 2013 e il Musée des Confluences di Lione, disegnato da Coop Himmelb(l)au e aperto nel 2014. Questa rete francese di musei etnografici dalle vesti architettoniche contemporanee costituisce un caso unico in Europa, seppur non sia scevro di nodi critici e di contraddizioni sul piano della costruzione dell'alterità: «[...] ciò che hanno in comune questi tre musei della società, ciò che essi riproducono, in modo a prima vista generoso, è una visione egemonica esercitata sulle culture altre. [...] i musei della società francesi, benché pretendano di

⁸⁸ «Il Musée du quai Branly è costruito, a mio avviso, su un profondo e doloroso paradosso, dal momento che quasi tutti gli africani, i nativi americani e gli aborigeni australiani, il cui talento e la cui creatività sono qui celebrati, non ne varcheranno mai la soglia a causa della legge sull'immigrazione selettiva. È vero che sono state prese misure per consentirci di consultare gli archivi via Internet. Le nostre opere hanno diritto di cittadinanza dove a noi è vietato soggiornare. A coloro che vorrebbero vedere il messaggio politico dietro l'estetica, il dialogo tra le culture dietro la bellezza delle opere, temo che siamo lontani dal raggiungerlo. Una maschera africana in Place de la République non serve a nulla di fronte alla vergogna e all'umiliazione subite dagli africani e dagli altri popoli saccheggianti nell'ambito di una certa cooperazione allo sviluppo». (Traoré citato da Pinna 2007, p. 146)

⁸⁹ <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Quai-Branly-cest-%C3%A0-dire-Chirac>

distinguersi attraverso un'architettura futurista dai vecchi musei etnografici, riscontrano maggiore difficoltà a sottrarsi agli oneri legati a una disciplina antropologica della quale sono l'esatto *riflesso*»⁹⁰.

2.2.4.1. Architettura | alterità formale

Il progetto di Jean Nouvel fu selezionato nel 1999 come esito di un concorso internazionale a cui parteciparono, tra gli altri, Renzo Piano, Peter Eisenman con Felice Fanuele e Tadao Ando con Jean-Michele Wilmotte e Masakazu Bokura.

Descrivere le caratteristiche dell'edificio di Nouvel in poche formule non è affatto semplice. Si tratta, infatti, di un'architettura composita, articolata in elementi disomogenei giustapposti tra loro, in cui ogni prospetto è differente dall'altro e la forma stessa dell'edificio è difficilmente riconducibile a riferimenti geometrici semplici: ne consegue una figurazione complessa, seppur fatta di grandi gesti architettonici, come se il quai Branly fosse l'esito di un'affannosa ricerca di originalità e di singole soluzioni *ad hoc* differenti per ogni situazione. Lo stesso Nouvel, nel commentare il proprio progetto, arriverà a dire: «C'est le bâtiment le moins directement lisible que j'aie construit»⁹¹.

Sul sito dell'Atelier Jean Nouvel, alla pagina relativa al quai Branly⁹², la genesi progettuale del Museo viene descritta attraverso un testo dal linguaggio celebrativo ed enfatico, carico di metafore a tratti oscure e non prive di sfumature primitiviste, in cui viene posto l'accento sulla "stranezza" dell'edificio, sul suo carattere misterioso e simbolico:

C'est un musée bâti autour d'une collection. Où tout est fait pour provoquer l'éclosion de l'émotion portée par l'objet premier; où tout est fait, à la fois, pour le protéger de la lumière et pour capter le rare rayon de soleil indispensable à la vibration, à l'installation des spiritualités. C'est un lieu marqué par les symboles de la forêt, du fleuve, et les obsessions de la mort et de l'oubli. C'est l'asile où sont accueillis les travaux censurés ou méprisés, conçus naguère en Australie ou en Amérique. C'est un endroit chargé, habité, celui où dialoguent les esprits ancestraux des hommes qui, découvrant la condition humaine, inventaient dieux et croyances. C'est un endroit unique et étrange. Poétique et dérangeant.⁹³

⁹⁰ Amselle 2017, pp. 104-105. Corsivo dell'autrice citante.

⁹¹ «È l'edificio meno immediatamente comprensibile che abbia mai costruito». (Nouvel citato da Chaslin 2008, p. 172)

⁹² <https://www.jeannouvel.com/projets/musee-du-quai-branly/>

⁹³ «Questo è un museo costruito attorno a una collezione specifica, dove tutto è progettato per evocare una risposta emotiva all'oggetto primario, per proteggerlo dalla luce, ma anche per catturare quel raro raggio di luce essenziale per farlo vibrare e risvegliarne la spiritualità. In un luogo abitato da simboli di foreste e fiumi, da ossessioni di morte e oblio, è un rifugio per opere censurate e scartate provenienti dall'Australia e dalle Americhe. È un luogo carico di dialoghi tra gli spiriti ancestrali degli uomini che, scoprendo la loro condizione umana, hanno inventato divinità e credenze. È un luogo unico e strano, poetico e inquietante».

Da questa breve introduzione emerge subito un attributo fondamentale di questa architettura, ovvero la sua estraneità al contesto e la volontà esplicita di fare riferimento ad orizzonti figurativi alieni e poco riconoscibili all'occhio occidentale.

Il suo distacco dalla città non è solo formale, ma anche fisico e spaziale. Il corpo principale del Museo si distanzia dai margini del lotto – un grande quadrangolo incurvato lungo la Senna sulla *rive gauche*, tra Pont d'Iéna e Pont de l'Alma – ancorandosi solamente, sul lato corto occidentale, ai caseggiati post-haussmanniani preesistenti tramite una sequenza di edifici minori paralleli e connessi tra loro (FIG. 49).

Arrivando dal lungofiume, l'edificio è poco visibile: una grande vetrina urbana lunga 200 m e alta 12 – soluzione simile a quella adottata una decina di anni prima sempre a Parigi per la Fondation Cartier di Montparnasse – nasconde e protegge il Museo dalla città, costituendo una monumentale soglia fisica tra una dimensione urbana e minerale a un mondo *altro* (FIG. 50).

[...] da un punto di vista figurativo è semplice ed efficace l'immagine di un visitatore che, in pieno caos urbano, ad un certo punto varchi la soglia di una sorta di altrove e, piacevolmente spaesato, si avvicini alla scoperta dell'alterità culturale racchiusa nel museo dopo averne apprezzato all'esterno quella naturale, avere dunque il tempo di neutralizzare la propria competenza abituale per poterne acquisire una più appropriata alla visita. (Pezzini 2011, p. 116)

Questo grande schermo vetrato, che lascia intravedere la variegata foresta disegnata da Gilles Clément⁹⁴, è in continuità visiva e fisica con il muro vegetale ideato dal biologo francese Patrick Blanc che copre gli edifici dell'amministrazione del museo, arrivando in questo modo a creare sul lungofiume una cortina vegetale tra la città e il Museo (FIG. 51).

Come in una sorta di esplorazione geografica, il Museo inizia a ad emergere una volta oltrepassata la "foresta": il visitatore scopre dunque un imponente edificio-ponte che attraversa longitudinalmente il giardino e segue la leggera curvatura del lotto, il cui "ventre" è caratterizzato da un'articolata superficie poligonale sospesa a 10 m di altezza su grandi pilastri circolari. La facciata a nord verso la Senna è caratterizzata da una sequenza irregolare di volumi che aggettano dal filo della facciata, definito da un reticolo vetrato (FIG. 52-53). Il lato opposto, verso rue de l'Université, relazionandosi con tessuto urbano più ordinario – e affacciandosi a sud – perde invece di espressività ed è connotato da un sistema di pesanti persiane mobili e da una breccia verticale che guarda la Tour Eiffel (FIG. 54). Ciò che tiene insieme e unifica questa eterogenea sequenza di facciate sono le scelte cromatiche, caratterizzate dalle tonalità calde; il colore predominante è, infatti, un rosso vino, quasi bordeaux, accostato, nella

⁹⁴ «Il discorso che tengo a proposito del giardino del museo del quai Branly si riferisce a un certo aspetto del Giardino planetario [...] Ciò riguarda la diversità culturale (non soltanto la diversità naturale) che trova analogamente le sue origini nel meccanismo d'isolamento geografico delle civiltà, le une in rapporto alle altre. Ciò che qui mi interessa è poter avvicinare l'attitudine rispettosa delle civiltà animiste verso gli esseri naturali, e l'attitudine moderna dell'ecologia che porta alle stesse necessità: proteggere il nostro ambiente e ogni essere che vi si trova». (Clément intervistato da Manuel Orazi su Domus online, 28 agosto 2006)

<https://www.domusweb.it/it/architettura/2006/08/28/jean-nouvel-musee-du-quai-branly.html>

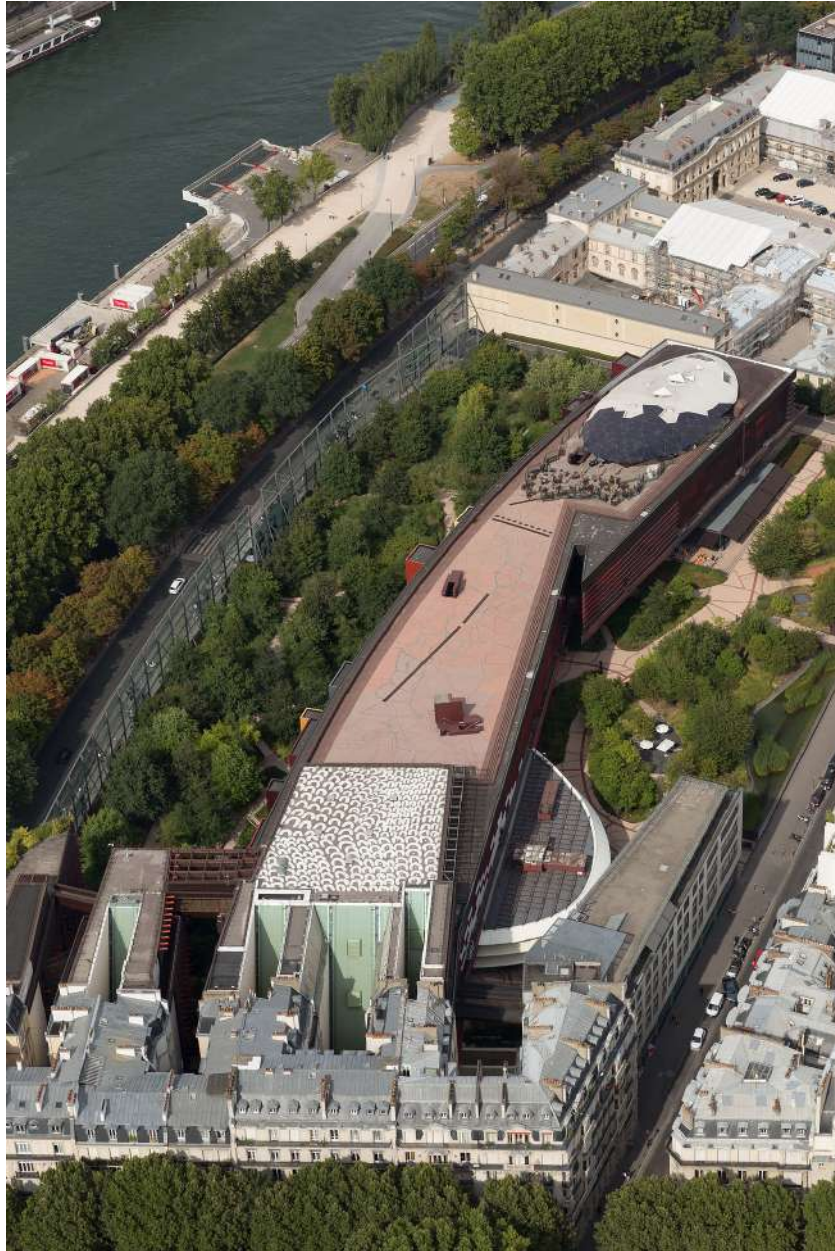


FIG. 49. Musée du quai Branly Jacques Chirac.
ph: William Crochot.

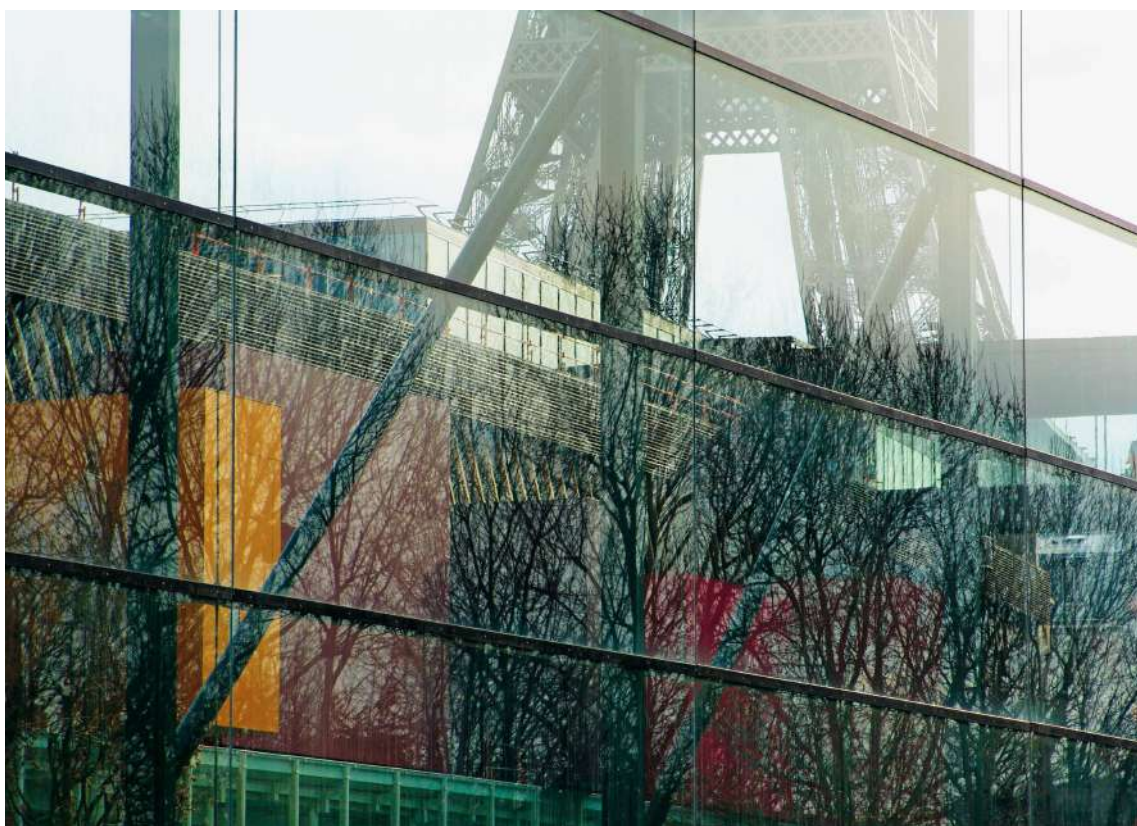


FIG. 50. Musée du quai Branly Jacques Chirac.
ph: Atelier Jean Nouvel.



FIG. 51. Musée du quai Branly Jacques Chirac.
ph: Atelier Jean Nouvel.



FIG. 52-53. Musée du quai Branly Jacques Chirac.
ph: Atelier Jean Nouvel.



FIG. 54. Musée du quai Branly Jacques Chirac.
ph: Atelier Jean Nouvel.

facciata nord, ai diversi colori delle “scatole” estradossate: ocra, marrone, sabbia, giallo, arancione e così via; solamente uno di questi trenta solidi è grigio-azzurro. L'unico elemento che si distingue da questi toni caldi è la Galerie Jardin del piano terra, un grande volume dalle curve organiche che, attaccato alla testata dell'edificio come se fosse una conchiglia o una concrezione salina, si compone di scaglie bianche che si avvolgono a spirale per segnalare l'ingresso al Museo.

Sebbene Nouvel abbia fatto dell'utilizzo dei colori accesi una delle sue molteplici cifre espressive – si pensi solamente al cosiddetto Kilometro Rosso di Bergamo, progettato e realizzato negli stessi anni del quai Branly, o alla Serpentine Gallery (2009 – 2010), o al Théâtre de l'Archipel (2005 – 2011) a Perpignan – il contrasto con i toni freddi della città e con le sobrie facciate parigine è fin troppo evidente. La ricerca, inoltre, di forme inconsuete e il ricorso a soluzioni morfologiche – a tratti anche sgraziate – di carattere organico in totale difformità rispetto al contesto urbano, contribuiscono a rendere il quai Branly un oggetto tutt'altro che familiare per il visitatore. Attraverso cromie che richiamano ambienti e paesaggi lontani e per mezzo dell'accostamento di diverse forme volutamente insolite, negando il suo rapporto con la città circostante, Nouvel crea un monumento all'alterità culturale, arrivando persino al tentativo di negazione degli elementi costruttivi dell'architettura, con l'intento di dare forma ad un oggetto indecifrabile ed ermetico.

La première caractéristique de cette réalisation est dans l'absence de toute lisibilité ou «vérité» structurelle, de toute architectonique. Dès l'origine, l'architecte avait souhaité en exclure les escaliers, les structures apparentes, les ossatures de façade, faux plafonds, projecteurs, vitrines et cartels, et ce qu'il appelait les «actuelles contingences occidentales» pour en faire «un endroit unique et étrange, poétique et dérangent».⁹⁵ (Chaslin 2008, p. 173)

Naturalmente, il Museo di Nouvel, con il suo gigantismo architettonico e la sua esuberanza formale, si colloca a pieno titolo, anche dal punto di vista cronologico, nella stagione progettuale degli Ipermusei; tuttavia, questa semplice classificazione storica sembra non bastare per inquadrarlo nella sua complessità. La grande innovazione di questo progetto consiste, infatti, nell'applicare il linguaggio e la spazialità dell'Ipermuseo ad un museo etnografico, sperimentazione, questa, generalmente riservata ai musei d'arte. Il trattamento delle collezioni non come oggetti etnografici, ma come opere d'arte, e il superamento delle categorie illuministiche e classificatorie tipiche del pensiero ottocentesco hanno, dunque, “legittimato”, per questo museo, un'inedita libertà espressiva delle forme. Tale espressività ha ricercato i propri riferimenti estetici nel panorama figurativo dell'arte non occidentale, caratterizzato da morfologie inusuali per lo sguardo europeo. In questo senso, se da un lato il quai Branly è a tutti gli effetti un Ipermuseo, dall'altro si può sostenere che esso sia segnato da un tentativo di “corrispondenza” tra contenuto e contenitore, caratteristica propria, invece, del museo ottocentesco, nel quale l'architettura neoclassica dichiarava alla città la stessa natura delle collezioni archeologiche attraverso il proprio linguaggio formale.

⁹⁵ «La prima caratteristica di questa realizzazione è l'assenza di qualsiasi leggibilità o “verità” strutturale, di qualsiasi elemento architettonico. Fin dall'inizio, l'architetto aveva voluto escludere scale, strutture a vista, ossature di facciata, controsoffitti, proiettori, vetrine e cartelli, e ciò che definiva le “attuali contingenze occidentali” per renderlo “un luogo unico e strano, poetico e inquietante”».

Inoltre, a differenza degli Ipermusei, in cui lo “scollamento” tra l’esuberanza formale dei prospetti e la “regolarità” spaziale del *white cube* si configura come una caratteristica peculiare di molti esempi di quella stagione, nel quai Branly il grande ponte sospeso corrisponde effettivamente allo spazio espositivo, al Museo vero e proprio, che non si compone di spazialità classiche fatte di stanze o gallerie, ma di un’unica e imponente aula longitudinale.

Una volta superata la soglia d’ingresso, un grande foyer conduce il visitatore a intraprendere un percorso di ascesa al piano principale per mezzo di una lunga rampa bianca che si snoda nello spazio per circa 160 m; il percorso si articola attorno alla torre ovoidale in vetro che accoglie una vastissima collezione di strumenti musicali (chiamata La Réserve des Instruments de Musique) e che attraversa in altezza tutti i piani dell’edificio. Questa lunga rampa, dolcemente inclinata e che il visitatore percorre attraversando lo spazio, sembra quasi un percorso di preparazione a quello che viene definito Le Plateau des Collections, la sala espositiva; prima di accedervi, il percorso di accesso si restringe in un passaggio «stretto e oscuro come quello della nascita»⁹⁶.

Il visitatore approda così in una sala longitudinale dalle proporzioni monumentali, lunga circa 200 m e alta 21 (FIG. 55); se si escludono i tre mezzanini che si impostano a circa metà dell’altezza e su cui vengono ospitate mostre temporanee o specifici nuclei collezionistici, lo spazio espositivo del Museo, distribuito su circa 5300 mq, non subisce grandi variazioni e tende a restituire un’immagine unificata dell’esposizione. L’asse longitudinale della sala è attraversato da un sinuoso «canyon-corrimano»⁹⁷ dalle forme organiche e rivestito in cuoio, che innerva tutto lo spazio espositivo; questo elemento, denominato La Rivière (FIG. 56), costituisce l’unico sistema di separazione verticale della grande aula e consiste in un dispositivo tattile didascalico e multimediale. L’altezza delle pareti de La Rivière, significativamente inferiore a quella del soffitto e di poco superiore al livello dell’occhio umano, non compromette la percezione dello spazio unitario. Le colorazioni dalle tonalità calde che caratterizzano l’esterno vengono riproposte anche all’interno, connotando tanto il manufatto architettonico quanto l’esperienza museale.

2.2.4.1. Museografia | presente etnografico

L’importanza del colore in questo progetto è rimarcata anche nell’organizzazione scientifica delle collezioni; gli oggetti sono infatti suddivisi per continenti ma senza separazioni spaziali fisiche tra un nucleo e l’altro, superando il sistema classificatorio ottocentesco, a cui, in molti casi, corrispondeva anche una suddivisione spaziale. Il visitatore-*flâneur* è dunque libero di fruire dello spazio senza un percorso preordinato, orientandosi solo in base al colore delle pavimentazioni: ocra per l’Africa, arancione per l’Asia, rosso per l’Oceania e azzurro per le Americhe – unica tonalità fredda. Lo spazio espositivo è quindi composto di un’unica grande sala senza suddivisioni interne, uno spazio continuo privo di barriere fisiche preposto, teoricamente, al «dialogo tra le culture»⁹⁸. In questo confronto tra continenti, manca – naturalmente – l’Europa, che si pone piuttosto come

⁹⁶ Nouvel citato da Pezzini 2011, p. 120.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 121.

⁹⁸ Cfr. Amselle 2017 e Guermandi 2021.



FIG. 55. Musée du quai Branly Jacques Chirac.
Pianta del *Plateau des Collections*.
Credits: Atelier Jean Nouvel.



FIG. 56. Musée du quai Branly Jacques Chirac.
ph: Atelier Jean Nouvel.

mediatore di questo «dialogo» e come ente ordinatore nella gestione del patrimonio dell'*altro*: «[...] scegliendo di rappresentare solo le culture extraeuropee (escludendo quelle europee presenti, invece, nelle collezioni ereditate), il museo ripropose quella separazione fra culture di serie A (quelle europee), deputate a interpretare la diversità di tutte le altre, rappresentate attraverso una serie di oggetti per lo più legati al passato, senza riferimenti alla contemporaneità»⁹⁹.

Il progetto museografico, in effetti, restituisce una sensazione di dimensione atemporale in cui galleggiano i manufatti. Se è certamente vero che ogni oggetto etnografico esposto in un museo finisca per essere decontestualizzato e privato del suo utilizzo, in questo caso specifico, questo aspetto sembra ancora più accentuato, a partire dall'utilizzo della luce. Già dal foyer e lungo la rampa, ci si accorge come le luci siano generalmente soffuse e come l'ambientazione risulti nel complesso scura e poco illuminata; arrivando sul Plateau, lo spazio si apre considerevolmente, ma l'atmosfera generale non cambia molto. I singoli pezzi sono illuminati da luci d'accento che fanno sì che le forme emergano dalla cupezza della sala, restituendo una dimensione sacrale ma ricreando al tempo stesso un'aura misteriosa e impenetrabile dei manufatti. I volumi estradossati sul prospetto nord si rivelano essere delle piccole *wunderkammer*, in cui lo spazio ridotto permette al visitatore di entrare in contatto con oggetti più piccoli e preziosi; anche in queste stanze, la luce d'accento sulle opere prevale su quella d'ambiente. Si potrebbe quasi affermare, ironicamente e con le dovute differenze tra i due architetti, che Nouvel è come se avesse realizzato le aspirazioni di Le Corbusier, quando nel 1935, come già accennato, scrisse a Paul Rivet per intervenire sulla museografia del Musée d'Ethnographie du Trocadéro, proponendo la «création d'une atmosphère pour presque chaque objet»¹⁰⁰.

Questo scenario non è nulla di più lontano da un *white cube*, in cui le pareti sono bianche, la luce è diffusa e lo spazio è privo di connotazioni; sia Wilmotte al Louvre che Nouvel al quai Branly, secondo la scia del dibattito culturale francese, hanno privilegiato una lettura estetizzante del manufatto, decontestualizzando oggetti d'uso per assumerli come opere d'arte; tanto al Pavillon des Sessions quanto al quai Branly, le opere godono di un loro spazio figurativo che ne garantisce la fruizione; in nessuno dei due casi, infatti, il progetto museografico è impostato sulla figurazione dell'accumulo. Tuttavia, mentre Wilmotte progetta lo spazio secondo le rigorose regole delle gallerie d'arte – e più precisamente del *white cube* –, Nouvel ricerca una forma di ricostruzione di un generico contesto attraverso una forte caratterizzazione architettonica e museografica, che finisce tuttavia per assumere sfumature di tipo primitivista. Attraverso l'utilizzo di cromie intense, di una luce soffusa, di serigrafie sulle vetrate che riproducono una giungla impenetrabile, lo spazio espositivo del quai Branly si configura come un ambiente immersivo e fortemente connotato, che colloca le opere in una dimensione atemporale e simbolicamente distante dal contesto occidentale contemporaneo, relegando gli oggetti in un eterno “presente etnografico” (FIG. 57-58).

⁹⁹ Guermandi 2021, p. 145.

¹⁰⁰ «la creazione di un'atmosfera per quasi ogni oggetto» (Le Corbusier citato da Morel Journal in Mengin 2019, p. 159).



FIG. 57. Musée du quai Branly Jacques Chirac.
ph: Atelier Jean Nouvel.



FIG. 58. Musée du quai Branly Jacques Chirac.
ph: Marianna Tedeschini.

Il “presente etnografico” è un tempo verbale storicamente utilizzato nei resoconti etnografici classici, che consiste nel descrivere la cultura e la popolazione oggetto della propria ricerca utilizzando sempre il tempo presente, collocando così l’alterità in un ordine temporale diverso da quello del soggetto parlante. Scegliendo di dare dell’alterità una rappresentazione eternamente al presente (che in realtà è sempre un passato), l’antropologia rappresenta la popolazione e la cultura in questione come se non fossero dentro il fluire storico, come tutte le popolazioni e le culture, ma congelati in una identità statica [...]. (Grechi 2021, p. 118)

Se il progetto museografico di Wilmotte è stato facilmente riorganizzato secondo i nuovi paradigmi culturali, il Museo di Nouvel utilizza un linguaggio che fa riferimento a una visione specifica dell’*altro*, rendendo permanente il senso di alterità. Si è già fatto riferimento alla presunta neutralità politica del *white cube*¹⁰¹; eppure, nell’assumere che i manufatti siano effettivamente testimonianze artistiche, Wilmotte progetta un autentico spazio dedicato all’arte, senza riferimenti figurativi *altri*, collocando altresì le opere in uno spazio totalmente riconoscibile per il visitatore occidentale.

L’arte, dunque, nel caso del quai Branly, non è solamente arte, ma è un’arte “primaria”, “primitiva”, “primigenia” o “ancestrale” a seconda delle accezioni. L’antropologa e saggista statunitense Sally Price¹⁰² ha tentato, nel corso delle sue ricerche, di stilare un elenco di definizioni della cosiddetta “arte primitiva” che superasse le visioni stereotipate e razziste che fin troppo spesso hanno connotato e connotano il pensiero occidentale. Secondo la studiosa, quindi, è possibile classificare l’arte primitiva come:

Qualsiasi tradizione di arte visiva prodotta da esseri umani adulti e mentalmente equilibrati che sia regolarmente messa a confronto con i disegni delle scimmie, dei bambini e dei malati di mente. [...]

Qualsiasi forma d’arte capace di evocare negli osservatori occidentali immagini di rituali pagani: in particolare di cannibalismo, possessione spiritica, riti di fecondità forme divinatorie basate sulla superstizione.

Qualsiasi tradizione artistica successiva al medioevo per la quale le targhe esplicative dei musei non riportino gli autori dei pezzi esposti. (O il suo corollario: qualsiasi tradizione artistica successiva al medioevo per la quale le targhe dei musei forniscano la data degli oggetti esposti in secoli invece che in anni). [...]

Qualunque tradizione artistica per la quale il valore di mercato di un oggetto aumenta automaticamente di dieci o più volte quando esportato dall’originario contesto culturale. (Price 1992, p. 5)

Queste brevi descrizioni sono illuminanti delle dinamiche culturali tra gli oggetti etnografici e lo spettatore occidentale. Ci sarebbe molto da dire su ognuna di queste frasi, soprattutto sul modo in cui le didascalie dei musei spesso descrivono questo genere di oggetti¹⁰³. Tuttavia, in questa sede, si ritiene opportuno sottolineare un aspetto

¹⁰¹ Vedi par. 2.1.1. *Contro il diorama*.

¹⁰² Sally Price (Boston, 1943) è un’antropologa statunitense, nota soprattutto per i suoi studi sulla cosiddetta “arte primitiva” e sul suo ruolo nell’immaginario degli spettatori occidentali.

¹⁰³ «Quando diciamo “è un Picasso”, attribuiamo a quel quadro un valore dovuto alla fama dell’artista. Lo studio dell’arte si incentra sulla vita e l’opera di individui che hanno un nome e sulla successione storica di distinti movimenti artistici. Nella stragrande maggioranza dei casi, invece, l’artista primitivo viene considerato anonimo, un individuo privo di individualità, che rappresenta idee collettive, ispirate da

in particolare, ovvero le modalità con cui i processi di astrazione, decontestualizzazione ed estetizzazione immettano i manufatti etnografici a pieno titolo nel mercato dell'arte occidentale. L'apertura del quai Branly, infatti, ebbe un effetto travolgente sul giro di affari dell'arte "primitiva" nelle gallerie parigine al di là della Senna, innescando una vera e propria "corsa" agli acquisti.

De fait, l'inauguration a, le 20 juin, coïncidé avec une extraordinaire inflation de la valeur marchande de ce type d'objets. On comptait une douzaine d'expositions parallèles dans les galeries parisiennes, et cinq ventes aux enchères, à commencer l'avant-veille par la plus spectaculaire d'entre elles, celle de la collection des marchands Vérité, père et fils, qui avait permis de disperser cinq cent quatorze lots à des prix jamais atteints: quarante-trois millions d'euros au total, dont 5,9 pour un masque Fang du Gabon.¹⁰⁴ (Chaslin 2008, p. 170)

2.2.4.1. Comunicazione | stato di natura

Attraversando La Rivière, sulle cui pareti è riprodotto parte del sistema infografico del Museo, è a mala pena leggibile nella penombra una frase un po' sbiadita sull'origine della raccolta delle collezioni: «Explorer-Collecter. Les collections du musée du quai Branly sont le résultat d'événements historiques qui furent parfois pacifiques, parfois violents. Deux installations proposent une mise en perspective historique, une réflexion sur le phénomène complexe de la collecte qui est toujours le reflet d'une époque et d'une pensée»¹⁰⁵.

Come già accennato, la vocazione estetizzante del progetto museografico caratterizza l'esperienza museale, sorvolando sulle modalità di acquisizione e sulla storia degli oggetti, nel tentativo di ricreare un sistema immersivo attraverso l'architettura e la museografia. Tralasciando il sistema didascalico dei singoli oggetti, che può essere facilmente integrato o modificato – ma che comunque fornisce poche informazioni riguardo la storia dei manufatti – questo intento è veicolato anche per mezzo delle denominazioni con cui sono stati connotati alcuni dispositivi permanenti del Museo.

Come ricorda lo stesso Nouvel: «C'est un lieu marqué par les symboles de la forêt, du fleuve [...]»¹⁰⁶. La Rivière, letteralmente "il Fiume", «un espace tactile sur la manière dont les hommes perçoivent et représentent l'espace: à regarder et à toucher»¹⁰⁷, costituisce la colonna vertebrale di questo spazio, per così dire, "informe",

forze al di fuori di lui (quindi prive di sviluppi storici). Infatti, parliamo di arte dogan, di scultura yoruba, di pitture aborigene. Poiché si sa nulla di un autore, la sua opera viene generalmente considerata il prodotto di una cultura». (Aime in Amselle 2017, p. 11)

¹⁰⁴ «Infatti, l'inaugurazione, avvenuta il 20 giugno, ha coinciso con uno straordinario aumento del valore di mercato di questo tipo di oggetti. Si contavano una dozzina di mostre parallele nelle gallerie parigine e cinque aste, a cominciare da quella più spettacolare, tenutasi il giorno prima, della collezione dei mercanti Vérité, padre e figlio, che aveva permesso di vendere cinquecentoquattordici lotti a prezzi mai raggiunti prima: quarantatré milioni di euro in totale, di cui 5,9 per una maschera Fang del Gabon».

¹⁰⁵ «Esplorare-collezionare. Le collezioni del museo del quai Branly sono il risultato di eventi storici che furono talvolta pacifici, talvolta violenti. Due installazioni propongono una prospettiva storica, una riflessione sul complesso fenomeno del collezionismo, che è sempre il riflesso di un'epoca e di un modo di pensare».

¹⁰⁶ «È un luogo abitato da simboli di foreste e fiumi [...]» – <https://www.jeannouvel.com/projets/musee-du-quai-branly/>

¹⁰⁷ «Uno spazio tattile che esplora il modo in cui gli esseri umani percepiscono e rappresentano lo spazio: qualcosa da guardare e toccare». – <https://www.quaibranly.fr/fr/les-espaces/le-plateau-des-collections-et-la-rampe>

strutturando anche l'organizzazione delle sezioni geografiche. L'immagine del fiume – che, in questo caso, data la colorazione, potremmo immaginare come un fiume fangoso – potrebbe certamente evocare la prossimità della Senna; tuttavia, il rapporto con il fiume parigino è completamente negato tanto dalla “foresta” esterna, quanto dalle serigrafie che riproducono temi vegetali sui vetri. Questo Fiume di cuoio racchiuso e compresso in un'architettura che non dialoga con la città, rappresenta, con ogni probabilità, un fiume *altro*. Nel celeberrimo romanzo di Joseph Conrad *Cuore di tenebra* del 1899, il fiume Congo assume un ruolo centrale nella narrazione come veicolo di una discesa all'interno dell'oscurità dell'animo umano.

Risalire quel fiume era come viaggiare all'indietro nel tempo, verso i primordi del mondo, quando la vegetazione ricopriva tumultuosa la terra e i grandi alberi regnavano sovrani. Un corso d'acqua deserto, un enorme silenzio, una foresta impenetrabile. L'aria era calda, spessa, pesante, torbida. Nessuna gaiezza nello splendore abbagliante del sole. L'ampia via fluviale si stendeva in lunghi tratti deserti che andavano a perdersi entro cupe lontananze. Su argentei banchi di sabbia ippopotami e alligatori prendevano il sole fianco a fianco. Talvolta le acque, allargandosi, scorrevano in mezzo a una folla di isolette boschive. Su per quel fiume ci si smarriva come in un deserto, e a ogni momento, cercando un canale navigabile, si andava a dar di cozzo contro qualche bassofondo, così che alla fine veniva fatto credersi in preda a un sortilegio e tagliati fuori per sempre da tutto ciò che c'era conosciuto un tempo – chissà dove – lontano lontano – in un'altra esistenza forse. C'erano dei momenti in cui uno rivedeva improvvisamente il proprio passato, come accade talvolta quando non si ha un attimo di tempo da dedicare a se stessi; ma lo si rivedeva sotto l'aspetto di un sogno agitato e rumoroso, ricordato con stupore frammezzo alle potenti realtà di quel prodigioso mondo di piante, di acque e di silenzio. (Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*, 1899)

Sempre Sally Price, nel suo saggio del 2007 *Paris Primitive*, arriverà a dare la definizione di *Art of darkness* per le modalità di esposizione dei manufatti al quai Branly, rimarcando il parallelismo tra il romanzo di Conrad e le categorie culturali stereotipate come il “primitivo”, che evocano spazi simbolicamente oscuri nel quai Branly.

Questo Fiume museale “scorre” all'interno di quello che, come già sottolineato, viene chiamato il Plateau des Collections. La parola *plateau*, in francese, può avere diverse accezioni: indica, innanzitutto, una superficie orizzontale rialzata, che può essere un “vassoio” o un “palcoscenico”, ma che, nel suo significato geografico, vuol dire “altopiano”: «Il campo metaforico adottato per denominare lo spazio dell'esposizione è geografico (l'*altopiano* delle collezioni, il *fiume*, l'*orientamento*...), il percorso del visitatore è dunque un viaggio. Nella semiotica del mondo naturale, lo spazio geografico è in genere complesso [...] con le specifiche culture che vi si insediano. Qui naturalmente esso è molto semplificato [...]»¹⁰⁸. Questi continui riferimenti, visivi e linguistici, ad ambienti e paesaggi naturali, sembrano richiamare uno “stato di natura” delle popolazioni rappresentate che, all'interno dello spazio controllato e regolamentato del museo occidentale, viene “addomesticato” e reso visibile al visitatore europeo, portando all'interno del museo stesso una reminiscenza di natura che il colonialismo, tramite i suoi processi estrattivi e di sfruttamento, ha contribuito a distruggere.

¹⁰⁸ Pezzini 2011, p. 124. Corsivi nel testo originale.

Mais c'est aussi un désordre qui renvoie à la mise en ordre du monde par la colonisation. L'ethnologie, la botanique et la géographie sont chargées d'arranger cette indistinction, de créer des catégories, elles-mêmes classées selon des hiérarchies. La colonie devient une colossale entreprise d'appropriation de la faune, de la flore, des êtres humains, des rivières, des forêts, des montagnes. Rien ne doit échapper au regard et à la mainmise des colons. Il faut nommer, prescrire, agencer, distinguer selon des normes qui renforcent une épistémologie et imposent des binarités rigides sur des mondes ayant des conceptions complexes du vivant. La colonisation est un projet de maîtrise, de possession, de transparence.¹⁰⁹ (Vergès 2021, p. 71)

Questo tema dell'“addomesticazione” e del “riordinamento” di uno stato naturale o comunque percepito come “caotico” emerge anche nella denominazione de *La Réserve des Instruments de Musique*, ovvero la “Riserva degli strumenti musicali”, la grande torre vetrata che attraversa verticalmente l'edificio e ospita decine di apparecchi sonori. Il termine “riserva” possiede un forte valore simbolico: da un lato rimanda a un'idea generica di protezione e tutela, dall'altro evoca il concetto di riserva come spazio in cui un ambiente naturale o una popolazione umana o animale viene preservata da minacce di estinzione. Resta tuttavia ambiguo da che cosa, concretamente, questi strumenti debbano essere protetti, considerando che, per assenza fisica dei musicisti, non vengono più suonati. Si potrebbe ipotizzare che siano sottratti al “caos” dell'espressione musicale e artistica, nel cui confronto l'ordine precostituito del museo li immobilizza e, in ultima analisi, li riduce al silenzio.

In definitiva, il quai Branly si configura come un monumento all'alterità culturale. Il visitatore parigino, o più in generale occidentale, non riconoscendosi in alcun riferimento formale o figurativo e attraversando un'architettura che giunge a negare gli stessi elementi che la costituiscono, fatica a immedesimarsi con l'Altro, senza ritrovare in esso alcuna forma di rispecchiamento, se non attraverso riferimenti stereotipati legati all'immaginario collettivo. Analogamente, il visitatore extraeuropeo, pur vedendosi rappresentato, difficilmente riconoscerà aspetti della propria esperienza culturale, al di là degli oggetti stessi, decontestualizzati e immersi in un'ambientazione che con ogni probabilità risulta estranea ai contesti di origine¹¹⁰.

¹⁰⁹ «Ma è anche un disordine che rimanda alla riorganizzazione del mondo attraverso la colonizzazione. L'etnologia, la botanica e la geografia hanno il compito di sistemare questa indistinguibilità, di creare categorie, a loro volta classificate secondo gerarchie. La colonia diventa un'impresa colossale di addomesticamento della fauna, della flora, degli esseri umani, dei fiumi, delle foreste, delle montagne. Nulla deve sfuggire allo sguardo e al controllo dei coloni. È necessario rinominare, prescrivere, organizzare, distinguere secondo norme che rafforzano un'epistemologia e impongono rigide dicotomie su mondi che hanno concezioni complesse del vivente. La colonizzazione è un progetto di controllo, di possesso, di trasparenza».

¹¹⁰ Vedi Tav. 1.

L'antropologo e storico Ángel María Garibay diceva ai suoi studenti: «Se ti interessa l'antichità messicana, cerca e conosci l'indio vivo». Intendeva dire che le antiche culture non sono morte, ma continuano ad esistere negli indigeni di oggi.¹¹¹

Guadalupe Nettel

2.3 MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA: MAUVAIS SAUVAGE

2.3.1. *Perché il Messico*

A Città del Messico c'è uno tra i musei etnografici più importanti al mondo. A dire il vero, non si può parlare di un museo etnografico vero e proprio, perché al suo interno accoglie ed espone ingenti e preziosissime collezioni archeologiche – che peraltro costituiscono la maggiore attrazione del museo – oltre a una serie di manufatti etnografici che fanno riferimento al Messico odierno. Nonostante il “primato” delle collezioni archeologiche, si optò per la denominazione di Museo Nacional de Antropología (MNA), probabilmente per sottolinearne una dimensione identitaria, richiamando le testimonianze del passato e del presente delle comunità native¹¹² preispaniche. La scelta di prendere in considerazione questo Museo che, com'è evidente, si colloca al di fuori del contesto europeo, può essere ricondotta a una molteplicità di fattori: il primo fra tutti, come già accennato, è l'importanza stessa dell'istituzione su scala mondiale. Il Museo ospita, infatti, la più vasta collezione al mondo di arte e reperti precolombiani provenienti dalle principali civiltà mesoamericane, con decine di migliaia di oggetti esposti: «Pensiamo intanto a quella meraviglia che è il Museo Nazionale di Antropologia di Città del Messico, dove su due piani sovrapposti vengono messe in parallelo le vicende delle stesse popolazioni prima e dopo la cristianizzazione»¹¹³; il secondo fa riferimento alla sua collocazione politica e geografica. Il Messico, infatti, è uno di quei Paesi che ha subito il colonialismo spagnolo nella prima fase di questo processo, quella, per così dire, “mercantile” e che va dall'approdo di Cristoforo Colombo fino all'indipendenza del Paese, avvenuta tra il 1810 e il 1821 durante la Guerra d'indipendenza del Messico. Mentre alcuni tra i Paesi che sono stati oggetto della seconda fase del colonialismo, ovvero quella “imperialista”, e che hanno raggiunto l'indipendenza solamente nella seconda

¹¹¹ NETTEL G., *La Tenochtitlan sotterranea*, in *The Passenger. Per esploratori del mondo. Messico*, 2023, p. 107.

¹¹² In riferimento a questo termine, è necessario sottolineare come termini quali “nativo” o “indigeno” in questo testo non siano riferiti semplicemente alle popolazioni originarie di uno specifico luogo; se così fosse, in effetti, anche i popoli europei dovrebbero essere definiti come tali (cfr. Guermandi 2021). Queste parole, infatti, ben lontane da delineare qualsivoglia caratteristica antropologica, riguardano solamente i gruppi sociali che hanno subito processi di colonizzazione: «Ma quali sono le caratteristiche che uniscono i popoli indigeni del mondo? [...] credo ora più che mai che la parola “indigeno” rappresenti una categoria politica, e non culturale o identitaria. [...] un popolo indigeno è una nazione senza stato, vittima del colonialismo», (Yasnaya in *The Passenger. Per esploratori del mondo. Messico*, 2023, p. 54).

¹¹³ Verde 2022, p. 64.

metà del secolo scorso, stanno faticosamente dotandosi di musei negli ultimissimi decenni (soprattutto in Africa¹¹⁴), il Messico, resosi indipendente da più di due secoli, ha utilizzato, come si vedrà, l'apertura di questo Museo etnografico come modalità di costruzione identitaria della nazione. Infine, la scelta del Museo Nacional de Antropología come caso studio di questa trattazione fa riferimento all'architettura di questo edificio e al portato simbolico delle sue forme e del suo linguaggio.

Aperto nel 1964 in un periodo di profondo nazionalismo, i suoi progettisti hanno inteso reimmergersi nella storia del Messico per meglio proiettarsi nel futuro. Questo museo incentrato sulle civiltà preispaniche e, al contempo, sulle etnie attuali è così rimasto come una sorta di modernismo simboleggiato dalla sua architettura e dagli affreschi realizzati negli anni Sessanta del secolo scorso. [...]

È allora legata alla storia di un museo, tra le altre cose, l'importanza rivestita dalla collezione permanente o dall'architettura per la vicenda di quest'ultimo, nella misura in cui questo stesso museo è anche soggetto a quello che definirei un obbligo di contemporaneità. (Amselle 2017, pp. 30-31)

Situato nella foresta urbana di Chapultepec, nel quadrante ovest di Città del Messico, il Museo Nacional de Antropología, è la più famosa istituzione culturale del Paese: tappa obbligata per tutti i circuiti del turismo di massa, il Museo ha da sempre registrato cifre da record, arrivando a 3 milioni di visitatori nel 2024¹¹⁵ e ad oltre 5 milioni di presenze nel 2025¹¹⁶. Il progetto del Museo è dell'architetto messicano Pedro Ramírez Vázquez¹¹⁷ (coadiuvato da Rafael Mijares e Jorge Campuzano), autore, tra gli altri, degli edifici istituzionali più significativi della capitale: la torre di Tlateloco (1965), lo Stazio Azteco (1966), la nuova Basílica de Santa María de Guadalupe (1976), il Palazzo di Giustizia San Lazaro (1980). Un architetto, per così dire, istituzionale, artefice dell'autorappresentazione architettonica dello Stato messicano.

Sebbene sia stato costruito relativamente di recente, il MNA ha una lunga storia alle sue spalle. Il Museo inizia, infatti, a prendere forma alla fine del Settecento, quando il viceré della Nuova Spagna Antonio María de Bucareli y Ursúa decide di depositare la collezione dello studioso italiano Lorenzo Boturini, attivo nelle colonie americane dell'impero spagnolo, nella Reale e pontificia università del Messico, a cui si aggiungeranno in seguito varie sculture, tra cui la famosa Piedra del Sol¹¹⁸ (FIG. 59). Nel 1825, pochissimi anni dopo la guerra che portò all'indipendenza del Messico nel 1821, fu istituito per la prima volta il Museo nazionale messicano da parte del

¹¹⁴ Vedi par. 1.3.3. *Cortocircuiti: i musei della restituzione*.

¹¹⁵ Fonti: <https://elpais.com/mexico/2024-11-08/el-museo-nacional-de-etnologia-registra-la-mayor-asistencia-en-su-historia.html> e <https://www.inah.gob.mx/boletines/con-mas-de-tres-millones-de-asistentes-el-museo-nacional-de-etnologia-supera-su-record-de-visitas>

¹¹⁶ Fonte: <https://mexiconewsdaily.com/culture/national-museum-of-anthropology-best-year/>

¹¹⁷ Pedro Ramírez Vázquez (Città del Messico, 1919-2013) è stato un architetto, urbanista, designer, scrittore, editore e funzionario pubblico messicano.

¹¹⁸ La Piedra del Sol, conosciuta anche come "Pietra di Tenochtitlan", è un monolite azteco custodito presso il Museo Nacional de Antropología di Città del Messico. Di forma circolare, presenta un diametro di circa 3,60 metri e un peso di 25 tonnellate. Fu rinvenuta il 17 dicembre 1790, nei pressi del lato meridionale della piazza principale di Città del Messico (Zócalo), nelle vicinanze del Palazzo Nazionale. Per molti studiosi si tratta di un calendario; tuttavia, non si ha certezza di dove fosse collocata né del modo in cui venisse utilizzata.



FIG. 59. Piedra del Sol, Museo Nacional de Antropología.
Foto dell'autrice.

presidente Guadalupe Victoria. A metà degli anni Venti del Novecento il Museo, trasferitosi nel 1865 nell'ex edificio della zecca per volere di Massimiliano d'Asburgo, aveva già accolto più di 250.000 visitatori. Nel 1940 la collezione fu spostata nel castello di Chapultepec e nel settembre 1963 iniziò il cantiere del MNA. Solamente diciannove mesi dopo, il Museo Nacional di Antropología aprì i battenti al pubblico, diventando uno dei poli museali più importanti al mondo.

Di fronte all'ingresso del Museo fu posizionata, in occasione della sua inaugurazione, la statua colossale del dio azteco Tláloc¹¹⁹ – un monolite di circa 168 tonnellate di circa 7 m di altezza e 4,5 di larghezza risalente al 300 d.C. circa – rinvenuta nella cittadina di Coatlinchán¹²⁰ (FIG. 60). All'inizio del film *Museo – Folle rapina a Città del Messico* (2018), diretto dal regista messicano Alonso Ruizpalacios, una lunga sequenza di immagini di repertorio ripercorre il trasferimento della statua; nella linea narrativa del film, che racconta l'assurda storia vera di due ragazzi che nel 1985 portarono a compimento il furto di pezzi dal valore inestimabile all'interno del Museo per poi restituirli di persona, è ben presente il tema dell'ingiusta appropriazione dei manufatti mesoamericani che si ripercuote, anche in tempi recenti, sulle popolazioni native; mentre Tláloc viene preparato per il difficoltoso trasporto, una voce fuori campo ci tiene a sottolineare come «la gente era arrabbiata e triste, ma lo portarono via lo stesso».

Il trasporto di Tláloc fu un'impresa tanto costosa quanto complicata, che richiese un notevole sforzo ingegneristico (FIG. 61-62): fu costruita una piattaforma *ad hoc* lunga 24 m e larga 6, dal peso complessivo di 250 tonnellate. Nel suo tragitto da Coatlinchán a Città del Messico fu necessario recidere più di trecento cavi e oltre cinquanta linee elettriche per favorirne il passaggio; al suo ingresso nella capitale, che avvenne a tarda notte nell'aprile del 1964, una folla di migliaia di persone attendeva nella piazza del Zócalo il convoglio di Tláloc. Nel documentario *La piedra ausente* (“La pietra assente”) di Sandra Rozental (2013), che racconta la vicenda della statua, vengono riportate alcune testimonianze secondo cui il corteo, al suo ingresso in città, fu preceduto e seguito da abbondantissime piogge torrenziali, molto inusuali per la stagione; nonostante ciò, il dio della pioggia non prese neanche una goccia.

Ad ogni modo, nel film emerge soprattutto come la popolazione di Coatlinchán si oppose strenuamente alla rimozione della statua che, prima del trasporto, era conficcata nel terreno in orizzontale e sulla quale erano solite arrampicarsi le persone, come se fosse parte del paesaggio naturale delle campagne che circondano il piccolo centro abitato. Dopo che i cittadini assalirono i mezzi inviati dal governo con armi di fortuna, l'allora presidente López Mateos incaricò l'esercito di scortare i lavori. Fu lo stesso architetto Ramírez Vázquez, come emissario istituzionale del governo, a convincere poi la cittadinanza a cedere Tláloc in cambio della realizzazione di alcuni

¹¹⁹ Tláloc, il cui nome deriva da «*Tlālli-octli*», ovvero «Nettare della terra» in lingua azteca, è un'importante divinità venerata in alcune civiltà mesoamericane, tra cui le popolazioni atzeche, teotihuacan e tolteche. Secondo le cosmogonie preispaniche, il culto di Tláloc è legato alla pioggia e alle questioni riguardanti la fertilità.

¹²⁰ Coatlinchán è una cittadina messicana situata nello stato federale del Mexico nella municipalità di Texcoco. Si trova a circa un'ora di macchina dalla capitale messicana.



FIG. 60. Tláloc a Coatlinchán.

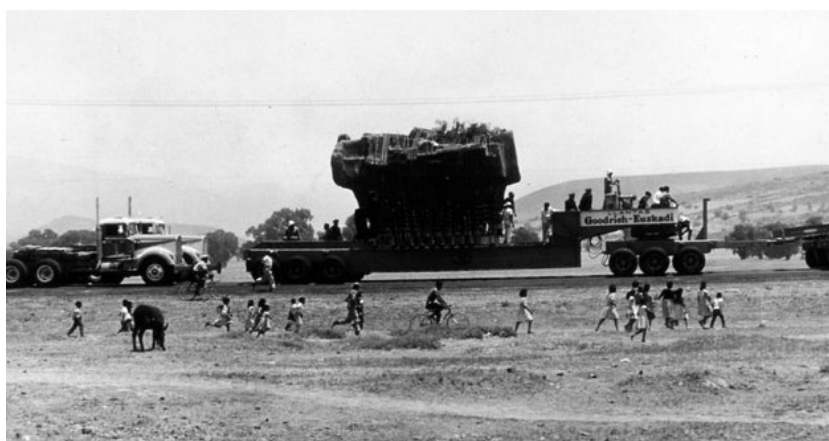
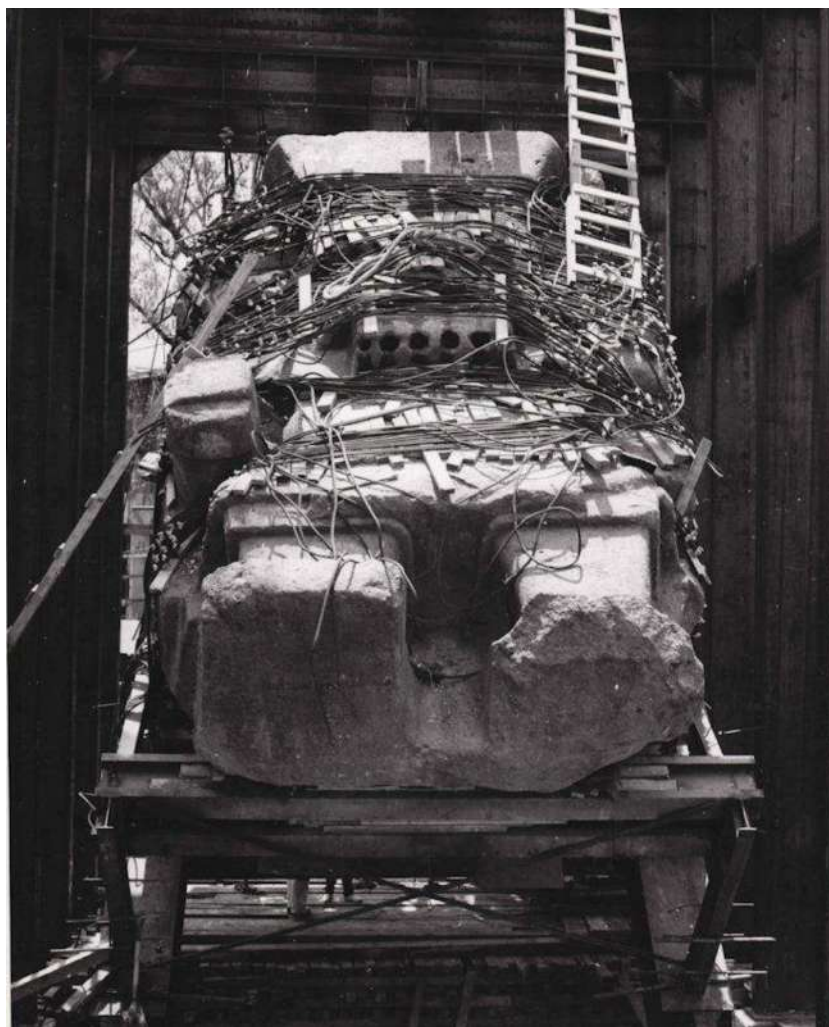


FIG. 61-62. Foto storiche del trasporto di Tlálóc (1964).

lavori pubblici essenziali¹²¹ – come se non fosse già tra gli obblighi di un’amministrazione – e di una copia dell’idolo. La popolazione locale era inoltre solita riferirsi alla statua con il nome di Chalchiuhtlicue, la dea delle acque, e non con l’epiteto maschile di Tláloc; un’anziana donna di Coatlinchán, nel corso del documentario, afferma commossa: «Per come la vedo, è stata posizionata in un luogo secco e triste. Lei non è felice lì. Dovrebbero restituirla. Purtroppo, non è possibile».

Oggi Tláloc (o Chalchiuhtlicue?) accoglie una moltitudine di turisti provenienti da tutto il mondo per visitare il Museo, mentre, al centro di Coatlinchán, una riproduzione in scala 1:1 della statua della divinità ricorda ai passanti la vera provenienza del monolite. Su una targa sbiadita posta sotto la statua originale all’ingresso del Museo si legge: «Este monolito fue encontrado en las estribaciones del pueblo de Coatlinchán, Estado de México, cuyos habitantes la donaron generosamente a este museo en 1964»¹²².

2.3.1.1. Architettura | *enfasi dimensionale*

L’inaugurazione del Museo fu un evento nazionale; nell’annunciarne l’apertura, l’allora presidente López Mateos utilizzò toni enfatici dalle sfumature nazionaliste: «que la grandeza de ayer nos inspire en la libertad para la grandeza del México eterno»¹²³. L’architetto Ramírez Vázquez fece altrettanto: «sentimos orgullosamente nacional este museo porque su contenido y su contenido han sido elaborados ayer y hoy por manos mexicanas»¹²⁴.

L’intento di celebrare la nazione messicana, di esaltarne gli aspetti fondativi e tradizionali¹²⁵ e, implicitamente, di “risarcire” le civiltà sterminate dalla Conquista spagnola (intese come detentrici di un’autentica identità nazionale¹²⁶) permane nella vocazione attuale del Museo: «En este importante recinto se albergan los testimonios arqueológicos y antropológicos forjados por múltiples grupos culturales durante cientos de años de historia; a su vez, rinde un homenaje a los pueblos indígenas del México de hoy a través de un nutrido acervo que

¹²¹ L’accordo tra i cittadini di Coatlinchán prevedeva, in cambio della statua, la pavimentazione di alcune strade, una scuola elementare, un centro sanitario e strutture di approvvigionamento per l’acqua potabile (Rosas Rivera 2020).

¹²² «Questo monolito è stato trovato ai piedi della città di Coatlinchán nello stato del Messico, i cui abitanti lo hanno donato generosamente a questo museo nel 1964».

¹²³ «che la grandezza di ieri ci ispiri nella libertà per la grandezza del Messico eterno». (Rosas Rivera 2020, p. 564)

¹²⁴ «Siamo orgogliosi di questo museo perché il suo contenuto è stato realizzato ieri e oggi da mani messicane». (*Ibidem*)

¹²⁵ Per quanto riguarda l’aggettivo “tradizionale” si rimanda all’accezione dell’antropologo francese Jean-Loup Amselle: «La sfera dei fatti precoloniali offre all’antropologo una zona di comodo rifugio che gli consente di tenersi a distanza dalle turbolenze dell’epoca contemporanea. [...] La scelta di società precoloniali come oggetto di studio si basa in effetti sul postulato implicito della relativa autonomia di quelle società nel periodo preso in considerazione. [...] Il tocco da maestro di ogni lavoro antropologico diventa dunque l’analisi degli aspetti tradizionali della società studiata, perché è in questo senso che va la domanda accademica. I periodi coloniale e postcoloniale raramente vengono riconosciuti come tali e trattati teoricamente, tranne in qualche lavoro che colpisce per la sua originalità. E poiché nel mondo di oggi è sempre più difficile pretendere di essersi imbattuti in una società tradizionale, si produce uno slittamento di senso, dove il termine “tradizionale” viene a indicare il periodo precoloniale di questa o quella società.» (Amselle, 2012, p. 12)

¹²⁶ «L’idea iniziale di dotare la nazione messicana di un museo degno del suo popolo e delle sue tradizioni culturali derivava dalla necessità di esporre nella maniera più semplice e chiara le profonde, vaste ed antiche radici della messicanità; in questo modo veniva compiuta l’importante funzione di mostrare e rendere partecipi tutti i popoli del grande progresso culturale raggiunto da quel mondo preispanico che oggi costituisce il Messico» (Romano in Nannicini 1970, p. 9.)

rescata los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y tradiciones que son patrimonio intangible de la nación y legado que pertenece a toda la humanidad».¹²⁷

Tuttavia, gli intenti celebrativi ed apologetici del Museo risultano evidenti anche e soprattutto nel gigantismo dell'architettura. A differenza del quai Branly, il MNA si compone, infatti, di una giustapposizione di geometrie semplici e regolari, la cui eccezionalità è data però dalle proporzioni ciclopiche dell'edificio. Dal piazzale antistante l'atrio, nelle vicinanze di Tláloc, è già possibile intravederne le dimensioni, sebbene il corpo di fabbrica sia immerso tra i grandi alberi di Chapultepec. Un grande masso lapideo sospeso sul quale sono scolpite le figure simboliche dell'aquila con il serpente (icone azteche¹²⁸ che connotano anche la bandiera nazionale) segnala l'entrata al Museo. La mole dell'edificio non è tuttavia realmente apprezzabile finché che non si accede alla corte centrale.

Superato l'ampio ingresso, il percorso museale si articola, infatti, attorno a un imponente cortile centrale, coperto da una monumentale pensilina rettangolare, la cui superficie – superiore ai 4.000 m² – la colloca tra le coperture sospese più estese al mondo (FIG. 63). Questo elemento, configurato in realtà come un tronco di piramide rovesciata con la base maggiore rivolta verso l'alto, si impone visivamente per le sue dimensioni e per la sua capacità di dominare lo spazio delle corte, superando l'altezza dei volumi delle sale espositive che la circondano. La pensilina è sorretta al centro da *El Paraguas*, una colonna monumentale in cemento armato dal diametro di 3 metri (FIG. 64). Considerando l'intera composizione strutturale, l'altezza complessiva della colonna raggiunge i 28 metri – punto in cui si impernano i tiranti della grande copertura – sebbene la percezione diretta del visitatore si limiti ai primi 12 metri, punto di imposta della pensilina stessa. Più che un semplice elemento strutturale, *El Paraguas* assume un ruolo simbolico e rappresentativo, non solo per la sua monumentalità ma anche grazie ai rilievi scultorei in bronzo, intitolati *Imagen de México*, realizzati da José Chávez Morado¹²⁹, che ne rivestono la superficie trasformandola in un supporto narrativo della storia e dell'identità nazionale. Nel punto di innesto tra la colonna e la pensilina, un sistema di fontana a “ombrello” genera un flusso continuo d'acqua che si riversa sulla pavimentazione del cortile, introducendo un elemento sensoriale che modula la percezione dello spazio e rafforza il carattere cerimoniale del vuoto centrale. Nel suo complesso, il cortile coperto costituisce non solo un fulcro distributivo, ma anche un potente dispositivo simbolico, in cui architettura, arte e paesaggio artificiale concorrono a costruire un'immagine monumentale e identitaria del Museo.

Icona del modernismo messicano, l'edificio reinterpreta alcuni temi spaziali ricorrenti nell'architettura precolombiana attraverso la composizione di forme concise e simmetriche dalle proporzioni colossali, nel tentativo

¹²⁷ «In questo importante edificio sono ospitati i reperti archeologici e antropologici creati da molteplici gruppi culturali durante centinaia di anni di storia; allo stesso tempo, rende omaggio ai popoli indigeni del Messico di oggi attraverso una ricca collezione che recupera gli usi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze e le tradizioni che sono patrimonio intangibile della nazione e un'eredità che appartiene a tutta l'umanità». - https://mna.inah.gob.mx/el_museo.php#la_institucion

¹²⁸ Il termine “azteco”, di derivazione spagnola, ha, nel corso dei secoli, sostituito il nome originario dell'omonima popolazione, ovvero i *Mexica*, da cui ha origine il nome stesso del Paese.

¹²⁹ José Chávez Morado (1909-2002) è stato un artista messicano associato al cosiddetto movimento artistico del Muralismo messicano, appartenente alla generazione successiva a quella di Diego Rivera e Clemente Orozco.

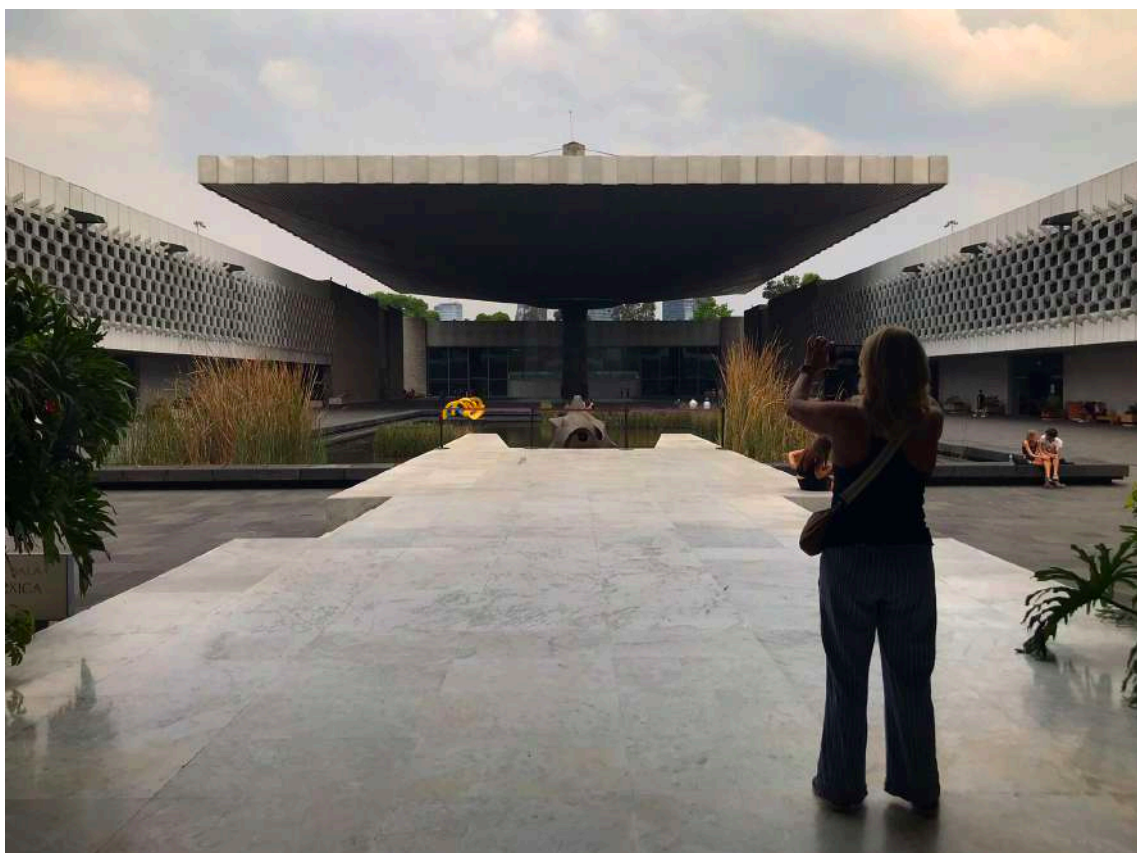


FIG. 63. Museo Nacional de Antropología.
Foto dell'autrice.

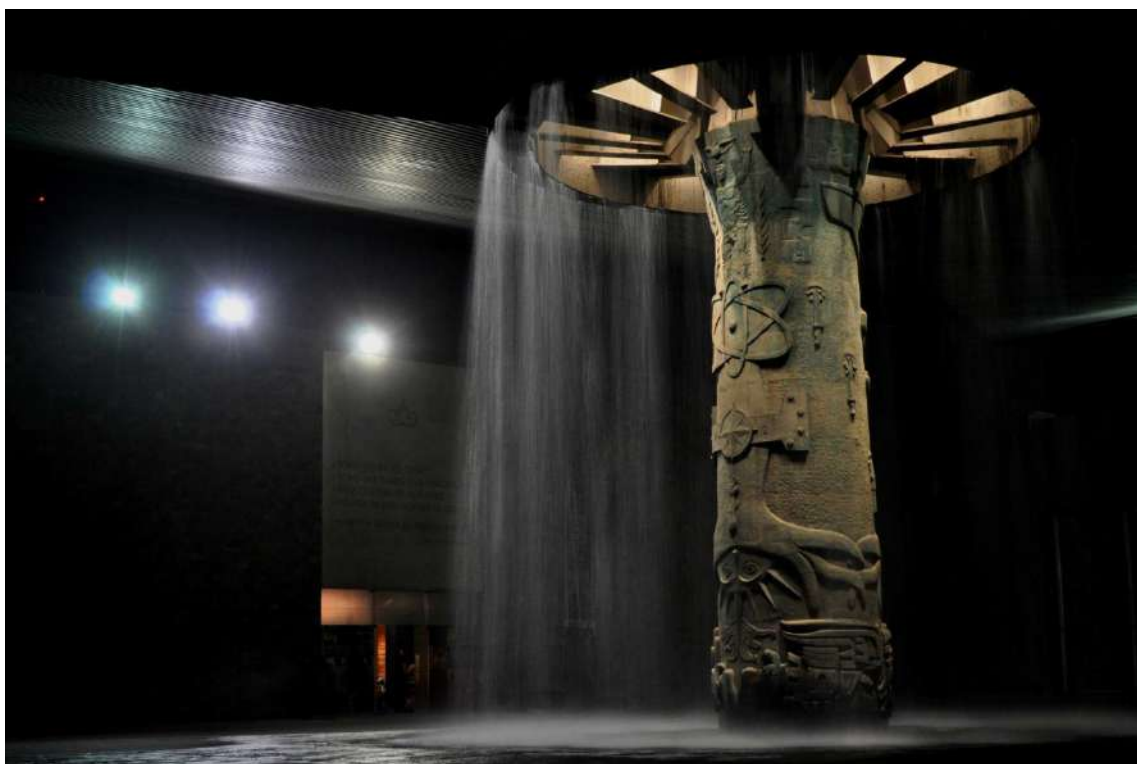


FIG. 64. Museo Nacional de Antropología, *El Paraguas*.
ph: Lugares INAH.

di rievocare la solennità dei monumenti preispanici, utilizzando tuttavia il linguaggio della modernità, oltre a complesse sculture in acciaio e calcestruzzo armato.

To achieve these aims, it was necessary to search for and re-evaluate the nearly forgotten tradition of Mexican architecture, reaching back to its pre-Hispanic past: once these constant elements of tradition were established, our purpose became that of preserving and continuing them, even though their formal solution might not be so adopted. We do much the same thing when we respect and adhere to certain unchanging spiritual norms of our grandfathers without necessarily keeping their manner of dress. [...]

The broad, open spaces typical of pre-Hispanic architectural ensembles in Mexico, whether situated in a valley or on a plateau, are one such reflection of the profound respect landscape has inspired in man and of his communion with the natural world. Pre-Hispanic architects in Mesoamerica never created a structure that conflicted with its surroundings.¹³⁰ (Ramírez Vázquez 1968, p. 15)

La composizione planimetrica, impostata intorno al grande vuoto del cortile, si ispira al cosiddetto Quadrilatero delle Monache, un celebre complesso architettonico a corte organizzato su due livelli ubicato nell'area archeologica di Uxmal, antica città maya nella penisola dello Yucatán (FIG. 65-66). Il richiamo a questo edificio, dal forte carattere simbolico, torna anche negli apparati decorativi dei prospetti sulla corte: così come il Quadrilatero delle Monache si presenta privo di ornamenti al piano terra mentre il piano superiore è decorato con diversi bassorilievi (tra cui quelli raffiguranti il dio Quetzalcóatl, il “serpente piumato”¹³¹), le lisce pareti di pietra del piano terra del Museo entrano in contrasto con i “serpenti” metallici che schermano le grandi vetrate del piano superiore, segnalando in maniera chiara la distinzione tra sale archeologiche al piano terra e sale etnografiche al piano primo (FIG. 67-68). Le sale del piano terra, ognuna dedicata a una popolazione specifica, non comunicano tra loro, obbligando così il visitatore ad ammirare ripetutamente la grande corte monumentale. Di fronte alla sala azteca, sul lato corto del cortile opposto all'ingresso, una vasca d'acqua rievoca l'antico lago Texcoco¹³², ormai prosciugato, sul quale sorgeva la capitale azteca Tenochtitlan, oggi Città del Messico.

¹³⁰ «Per raggiungere questi obiettivi, è stato necessario ricercare e rivalutare la tradizione quasi dimenticata dell'architettura messicana, risalendo al suo passato preispanico: una volta stabiliti questi elementi costanti della tradizione, il nostro scopo è diventato quello di preservarli e continuarli, anche se la loro soluzione formale poteva non essere adottata. Facciamo più o meno la stessa cosa quando rispettiamo e aderiamo a certe norme spirituali immutabili dei nostri nonni senza necessariamente mantenere il loro modo di vestire. [...] Gli ampi spazi aperti tipici dei complessi architettonici preispanici del Messico, situati in una valle o su un altopiano, riflettono il profondo rispetto che il paesaggio ha ispirato nell'uomo e la sua comunione con il mondo naturale. Gli architetti preispanici della Mesoamerica non hanno mai creato una struttura che fosse in contrasto con l'ambiente circostante».

¹³¹ Quetzalcóatl è il nome azteco del dio serpente piumato dell'antica Mesoamerica, fra le divinità più importanti per molte civiltà messicane e centro-americane.

¹³² Il drenaggio del lago Texcoco, abitato da diverse popolazioni nel corso della storia e sul quale i Mexica avevano fondato la propria capitale costruendo dighe e isole artificiali, è iniziato a partire dalla Conquista spagnola ed è durato fino al secolo scorso. La lotta intrapresa contro il lago, del quale rimangono solo alcuni lacerti, non solo ha completamente snaturato le condizioni ambientali del luogo, ma ad oggi la capitale messicana risente delle conseguenze del prosciugamento del bacino, tra cui lo sprofondamento di alcune porzioni di suolo nel centro storico e (secondo quella che potrebbe sembrare una caustica legge del contrappasso) i fenomeni di siccità durante la stagione secca, dovuta in parte anche alla crisi climatica.

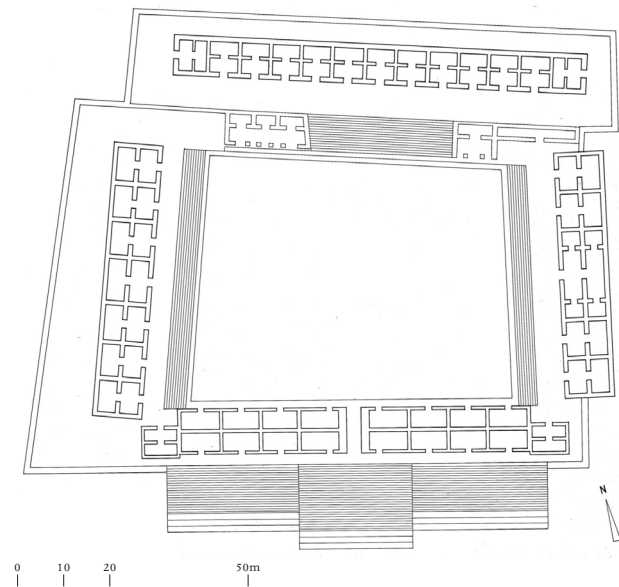


FIG. 65. Uxmal, Cuadrángulo de las Monjas.
Credits: Hidden Architecture.

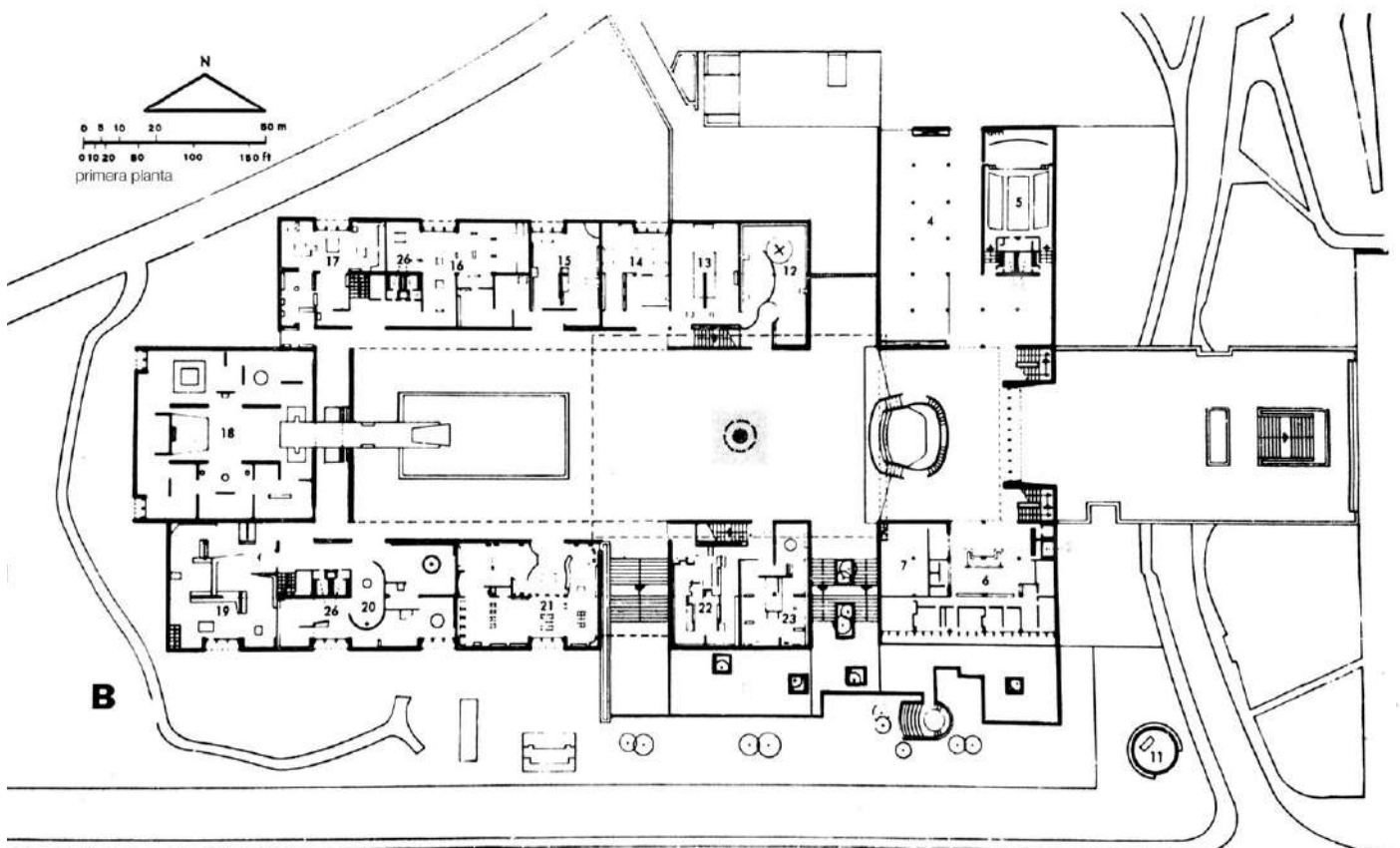


FIG. 66. Pedro Ramírez Vázquez, Museo Nacional de Antropología.
Pianta del piano terra, 1964.

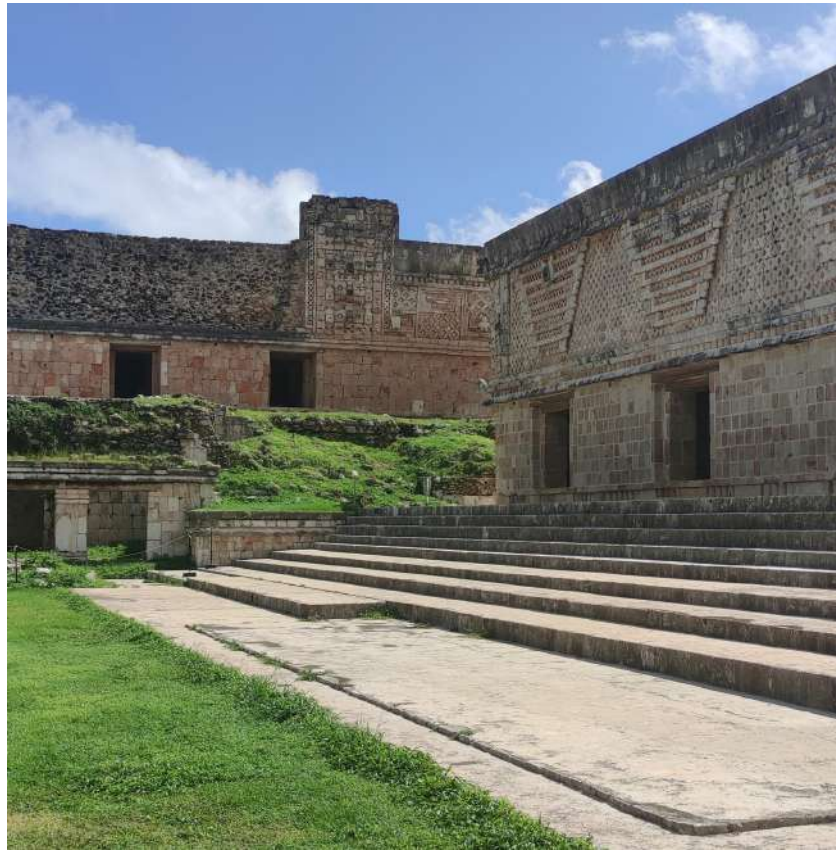


FIG. 67. Uxmal, Cuadrángulo de las Monjas.
ph: Hidden Architecture.



FIG. 68. Museo Nacional de Antropología.
ph: James Florio photography.

Alla monumentalità delle forme fa eco la scelta dei materiali di rivestimento: pietre grige per le pavimentazioni, marmi grigi e bianchi ma anche alluminio e vetro come denuncia di modernità e simbolo di ricchezza economica. Materiali e forme parlano dunque la lingua della monumentalità internazionale e occidentale, nell'intento di creare un tempio del nazionalismo messicano.

El mármol como símbolo de poder y privilegio se ha vinculado con los grandes proyectos del imperio. La forma básica del Museo Nacional de Antropología buscó imponer su propio centro cultural como centro absoluto al configurarse como cuerpo.

Es muy revelatorio cómo funciona el poder en México en un momento de modernización de los años sesenta mediante la imposición de la blancura como poder y memoria. El pasado prehispánico se llenó de blanquitud, un blanqueamiento cultural en un exceso de luz, un nacionalismo en pulcritud cuya materialidad es el mármol.

Aunque las piedras recuperen su color seguirán siendo blancas.

Los Museos Nacionales son la creación del mito de poder, como imposición cultural, transculturación, aculturación, mestizaje y los procesos de metamorfosis, transformación y cambio. El nacionalismo es un colonialismo porque al ser una imposición ideológica somete.¹³³ (Rosas Rivera 2020, p. 569)

2.3.1.2. *Museografia* | *reliquiario*

Con 45.000 mq totali e 22 sale di mostra permanente, il MNA, ospita migliaia e migliaia di oggetti¹³⁴. Al piano terra, le sale sono caratterizzate da due altezze principali (3,5 nella parte prossima all'ingresso e 8 m verso il bosco esterno) equivalenti in termini di superficie, mentre al piano superiore le sale sono tutte di 3,5 m con affacci sulle doppie altezze del piano inferiore. Le porzioni della sezione archeologica connotate dalle doppie altezze sono gli spazi più caratterizzanti; la sala azteca, ad esempio, la più importante del Museo per la rilevanza dei reperti esposti, ha un'altezza costante di otto metri.

Since the prime purpose of the museum was educational, various psychological factors had to be considered in the creation of interior and exterior space. [...] The low-ceilinged portion of each room serves as an introductory section in which background data and a summary of the exhibit are presented; the other section, double in height, makes it

¹³³ «Il marmo, simbolo di potere e privilegio, è stato associato ai grandi progetti dell'impero. La forma essenziale del Museo Nazionale di Antropologia cercava di imporre il proprio centro culturale come centro assoluto, configurandosi come un corpo unico. È molto rivelatore il modo in cui ha funzionato il potere in Messico in un momento di modernizzazione degli anni Sessanta attraverso l'imposizione del bianco come potere e memoria. Il passato preispanico si è riempito di bianchezza, un imbiancamento culturale in un eccesso di luce, un nazionalismo nella pulizia la cui materialità è il marmo. Anche se le pietre recuperano il loro colore, rimangono bianche. I Musei Nazionali sono la creazione del mito del potere, come imposizione culturale, transculturazione, acculturazione, meticcio e processi di metamorfosi, trasformazione e cambiamento. Il nazionalismo è un colonialismo perché, essendo un'imposizione ideologica, sottomette».

¹³⁴ Le fonti ufficiali del museo non specificano il numero esatto di oggetti (esposti e in deposito) posseduti dall'istituzione. Fonti non ufficiali parlano di addirittura 600.000 manufatti.

possible to use striking large-scale displays to dramatize the cultural achievements of a particular epoch.¹³⁵ (Ramírez Vázquez 1968, p. 29)

Nelle sale archeologiche al piano terra, i reperti esposti, proprio perché prodotti da diverse popolazioni, sono molto eterogenei tra loro per dimensione, materiale, fattura, figurazione, cromie ecc. Se si escludono però gli oggetti più grandi, come, ad esempio, la *Piedra del Sol*, le imponenti teste olmeche o le ricostruzioni di porzioni architettoniche in scala 1:1, le dimensioni dell'edificio possono risultare talvolta sproporzionate rispetto agli oggetti, in particolare in corrispondenza delle doppie altezze. Se da un lato, infatti, l'enfasi spaziale e la sua carica allegorica hanno come scopo quello di osannare la nazione messicana, dall'altro il gigantismo delle proporzioni percepito dal visitatore già a partire dal cortile, crea una considerevole distanza tra l'architettura e l'esposizione dei reperti più piccoli. La maggior parte di questi oggetti viene infatti esposta in vetrine che potremmo definire canoniche, con un allestimento complessivamente ordinario che con difficoltà dialoga con la mole dell'edificio.

All'interno delle sale, le grandi superfici lapidee dalle tinte scure contribuiscono, insieme a un'illuminazione d'ambiente piuttosto soffusa, proveniente dagli alti soffitti, a creare un'atmosfera tetra, interrotta solamente dalle grandi vetrate sul suggestivo bosco di Chapultepec. Nei giardini che circondano il piano terra, repliche degne di un set cinematografico riproducono porzioni architettoniche di templi e monumenti precolombiani immersi nella vegetazione, nel tentativo di rappresentare anche ciò che non può essere rimosso e trasportato fisicamente.

Una moltitudine di reperti riguardanti il controverso rapporto di queste popolazioni con il culto della morte si susseguono nelle diverse sale, in particolare nella sala azteca: il Disco di Mictlāntēcutli (detto anche *Disco de la Muerte*, che raffigura un grande teschio circondato da una raggiera di pietra), pietre sacrificali, urne funerarie in ossidiana, resti ossei umani e animali, i vasi zoomorfi Cuauhxicalli (utilizzati per deporre cuori umani), la statua di Coatlicue (la mostruosa "dea serpente" raffigurata con un teschio sul ventre), i coltelli cerimoniali, i crani mixtechi ricoperti di tessere colorate etc. L'illuminazione d'accento, inoltre, dal carattere talvolta drammatico, contribuisce ad esaltare il carattere enigmatico, ma al tempo stesso inquietante, di questi oggetti (Fig. 69-70).

In effetti, è abbastanza noto come alcune tra le popolazioni precolombiane praticassero forme di ritualità che contemplavano sacrifici umani e animali. Per fare un esempio, nel 2015 è stata rinvenuta nel centro di Città del Messico, nei pressi del Templo Mayor, una tra le strutture che più simboleggia questo peculiare rapporto con la morte, ovvero il *tzompantli*, un enorme altare piramidale composto di crani umani¹³⁶. Possiamo facilmente immaginare come questo evento abbia contribuito a consolidare nell'immaginario collettivo l'idea (già

¹³⁵ «Poiché lo scopo principale del museo era educativo, nella creazione degli spazi interni ed esterni è stato necessario tenere conto di vari fattori psicologici. [...] La parte con soffitti bassi di ogni sala funge da sezione introduttiva in cui vengono presentati i dati di base e una sintesi della mostra; l'altra sezione, a doppia altezza, consente di utilizzare suggestivi display di grandi dimensioni per drammatizzare le conquiste culturali di una particolare epoca».

¹³⁶ «Un soldato di Hernán Cortés, Andrés Tapia, racconta di aver contato 136mila teschi, e frate Diego Durán 80mila. Sono cifre sicuramente esagerate ma danno la misura del timore reverenziale che la macabra struttura doveva provocare» (Villoro in *The Passenger. Per esploratori del mondo. Messico*, 2023, pp.13-14).



FIG. 69. Museo Nacional de Antropología.
Disco di Mictlāntēcutli (detto anche *Disco de la Muerte*).



FIG. 70. Museo Nacional de Antropología.
Sala México.

ampiamente diffusa) di popolazioni di fatto dedite a diverse forme di violenza. Fuori dalla sala azteca, una serie di cerchi lapidei, i famosi canestri del misterioso gioco mesoamericano della *pelota*¹³⁷, ricorda inoltre al visitatore che, presso queste popolazioni, si poteva persino essere sacrificati semplicemente giocando a palla. Ciò che più viene associato alla spensieratezza, ovvero il gioco o lo sport, qui assume tinte scure e perturbanti.

Il visitatore contemporaneo, in particolare quello occidentale, che, per effetto dell'immaginario in cui è inserito, è portato a confrontarsi con il binomio oppositivo *civile-selvaggio*, difficilmente riesce a stabilire una relazione empatica con le civiltà qui rappresentate. In questo spazio espositivo risulta infatti difficile individuare punti di contatto, instaurare un dialogo interpretativo o avviare processi di immedesimazione. La costruzione del senso di alterità è talmente forte che persino il mito primitivista del "buon selvaggio", ravvisabile invece, ad esempio, in talune rappresentazioni estetizzanti del quai Branly, viene meno. L'atmosfera cupa e le proporzioni spaziali contribuiscono a rendere il visitatore un corpo estraneo all'interno dell'architettura, mentre la forte enfasi rappresentativa dello spazio e l'estensione del percorso espositivo producono un'esperienza percettiva dominata dal distacco, amplificata da un diffuso senso di sopraffazione e dalla cosiddetta *museum fatigue*.

Al piano superiore, in quella che viene chiamata la sezione etnografica del Museo, sono invece "conservati" i discendenti di chi è sopravvissuto alla strage dei nativi, gli *indios* di oggi. Questa parte del Museo, non solo è connotata da un'altezza più bassa e da spazialità meno monumentali ma ha una superficie calpestabile sensibilmente più ridotta.

Questa parte dell'esposizione, storicamente molto meno frequentata di quella archeologica, fu pensata per preservare la cultura e le usanze di una complessa moltitudine di comunità costantemente marginalizzate¹³⁸. Ma se l'intento iniziale era quello di integrare gli *indios* nella costruzione dell'identità nazionale, la scelta letterale di "musealizzare i vivi" e cristallizzarli nel tempo (nello stesso edificio che ospita gli oggetti delle popolazioni sterminate dai *conquistadores*) ci restituisce un'immagine, se non inquietante, come minimo disturbante. Il progetto museografico si compone, infatti, (oltre alle classiche vetrine espositive colme di oggetti d'uso comune) di posticce

¹³⁷ Il *juego de pelota* in spagnolo, *pitz* in lingua Maya e *ullamalitzli* in Nahuatl è una pratica sportiva dal carattere rituale risalente al 1500 a.C. praticata nel Centroamerica. Nel corso dei secoli ne sono esistite tantissime versioni. Non sono note le regole specifiche con cui veniva praticata presso le singole popolazioni prima dell'arrivo dei colonizzatori europei né quando e come il "gioco" comportasse pratiche sacrificali.

¹³⁸ In questa sede non si vuole riportare la storia delle comunità indigene messicane, lunga e complessa, ma solamente sottolineare come la marginalizzazione delle comunità native in Messico persista come un'eredità storica, caratterizzata da povertà strutturale, esclusione sociale e limitato accesso a servizi sanitari e educativi. Le comunità native del Messico sono state, infatti, progressivamente marginalizzate a partire dalla conquista spagnola nel XVI secolo, con effetti profondi che si sono stratificati nei secoli successivi fino ai giorni nostri. Dall'inizio della colonizzazione spagnola nel Cinquecento, i popoli indigeni furono infatti sottomessi politicamente, espropriati delle terre e incorporati in un sistema di lavoro coercitivo che li ridusse a servitù per l'estrazione di risorse e la produzione agricola. La missione evangelizzatrice, inoltre, trasformò la vita culturale e religiosa, imponendo il cattolicesimo e scoraggiando le pratiche tradizionali. L'indipendenza del 1821 portò poca protezione ai popoli indigeni: le leggi liberali miravano alla privatizzazione delle terre comuni, erodendone ulteriormente il tessuto comunitario e spingendo molte popolazioni native verso la povertà. Il risultato fu una marginalizzazione territoriale e sociale che perdura ancora oggi in molte aree rurali, nonostante i tentativi della riforma agraria post-rivoluzionaria nella prima metà del Novecento di restituire i terreni agricoli alle popolazioni native.

scenografie e antiquati diorami che, abitati da una serie di manichini vestiti in abiti tradizionali, dovrebbero riprodurre scene di vita quotidiana – quali il mercato, la preparazione dei cibi o i rituali religiosi – delle diverse comunità native odierne. Mentre le sezioni archeologiche costruiscono una narrazione museale in cui il senso di alterità si fonda sulla rappresentazione di culture percepite come “selvagge” e violente – pur capaci, al contempo, di produrre quelli che oggi riconosciamo come preziosissimi capolavori – le sale etnografiche sottolineano la distanza tra forme di vita rurali, considerate arretrate, e la società messicana contemporanea; quest’ultima, grazie all’impiego di ingenti risorse economiche e all’uso di tecnologie avanzate, ha potuto dar vita a un museo di grande prestigio e dimensioni monumentali, mentre le comunità native sono rappresentate come dedite alla produzione di tessuti, ceramiche e altri oggetti tradizionali (FIG. 71-72). La logica sottesa a questa scelta espositiva non è dissimile da quella che governa il grande bassorilievo della Porte Dorée a Parigi, dove le civiltà colonizzate sono raffigurate secondo un’analoga economia della rappresentazione secondo cui nessun nativo è ritratto, ad esempio, nell’atto di leggere o di scrivere. La pochezza di questa porzione dell’allestimento, in cui gli *indios* sembrano vivere in una dimensione spazio-temporale lontanissima dal progresso capitalista, sottolinea la dissonanza tra la potenza retorica dell’architettura e la realtà sociale di queste popolazioni, eredi della parte più autentica dell’identità nazionale che tanto ha voluto celebrare la costruzione di questo colossale edificio.

Attualmente, le comunità discendenti dalle civiltà preispaniche in Messico costituiscono poco meno del 20% della popolazione totale (stimata a circa 129 milioni di persone nel 2022), mentre il 60% circa dei messicani è costituita da persone di discendenza mista tra coloni europei, soprattutto spagnoli, e indigeni. Sebbene il Messico riconosca alcune decine di lingue indigene oltre allo spagnolo, la società si identifica principalmente come “meticcias”, lasciando spesso le popolazioni native ai margini dello sviluppo economico e sociale. Delle 68 lingue native riconosciute dal governo federale messicano, 23 sono parlate da meno di duemila persone e sono considerate a rischio di estinzione¹³⁹. Ci si chiede dunque come sia possibile rappresentare 129 milioni di persone per mezzo di scenografie fisse e come si possa restituire una varietà culturale in continuo cambiamento e ibridazione incasellandola in categorie precostituite e, soprattutto, fissandola nel tempo come se fosse statica.

Se il piano terra conserva i resti di popolazioni e culture estinte, l’esigenza di musealizzare comunità ancora viventi solleva interrogativi più complessi. Se queste comunità non fossero storicamente marginalizzate e sottoposte a pressioni economiche, sociali e culturali, ci sarebbe realmente bisogno di conservare i loro usi, costumi e saperi in uno spazio separato dalla vita quotidiana, ossia all’interno di un museo?

La pratica museale, in questo senso, non si limita a documentare il passato, ma si confronta con le implicazioni etiche e politiche del presentare culture viventi come oggetti da preservare, rendendo evidente come la marginalizzazione e la vulnerabilità siano fattori determinanti nella costruzione stessa dello spazio museale: «El

¹³⁹ Fonte: *The Passenger. Per esploratori del mondo. Messico*, Milano, Iperborea, 2023.



FIG. 71-72. Museo Nacional de Antropología, sezione etnografica.
ph: Yazmín Ortega Cortés

Museo Nacional de Antropología como cuerpo relicario contiene nuestros restos y ruinas materiales y las significa en un discurso único como unión de fragmentos»¹⁴⁰.

Nel 2024 parte della sezione etnografica ha subito un processo di riorganizzazione. Il nuovo allestimento è stato inaugurato a gennaio 2025 alla presenza della neoeletta presidente del Messico Claudia Sheinbaum: il progetto curatoriale, che ha coinvolto esponenti delle comunità native, si è concentrato sulla ri-tematizzazione delle sale nel tentativo di superare una musealizzazione esotizzante ormai inattuale¹⁴¹. Rispetto ad una suddivisione puramente geografica, si è scelto quindi di prediligere gli aspetti culturali quali le lingue, la produzione tessile e le festività. Durante la cerimonia di riapertura, che ha avuto luogo nel cortile monumentale del Museo, Sheinbaum ha voluto sottolineare come il portato culturale delle popolazioni native sia un aspetto fondativo dell'identità nazionale¹⁴², riconfermando il Museo come fondamentale luogo di negoziazione e di affermazione politica e sociale. In effetti, sarebbe ingenuo non collocare la riorganizzazione dello spazio etnografico nel più ampio contesto politico del Messico: le elezioni di Andrés Manuel Lopez Obrador (presidente dal 2018 al 2024) e di Claudia Sheinbaum nel '24 hanno infatti interrotto una serie di esecutivi di matrice conservatrice e tradizionalista durata quasi vent'anni. Il riallestimento risponde, naturalmente, anche alle necessità di aggiornamento che un Museo come il MNA deve rispettare per rimanere all'interno delle logiche del turismo di massa. Il nuovo allestimento, tuttavia, non sembra rispondere a pieno all'«obbligo di contemporaneità»¹⁴³ che oggi si richiede ai musei etnografici, riproponendo installazioni museografiche ancora caratterizzate da diorami e ricostruzioni etnografiche anacronistiche e ricadendo nell'insolubile contraddizione tra la complessità della vita e la staticità della rappresentazione della vita stessa: «A visit to the galleries confirms the reinauguration event was all style and no substance, and that the reinstalled displays take serious liberties in how they portray Indigenous heritage. [...] Based on what is today available on the museum's second floor, Indigenous and Afro Mexican communities remain sadly absent from the MNA's curatorial script, as a visitor will not be able to identify them, recognise them or even tell them apart from fictionalised versions in movie excerpts»¹⁴⁴.

¹⁴⁰ «Il Museo Nazionale di Antropologia, in quanto corpo reliquiario, contiene i nostri resti materiali e le nostre rovine e dà loro un senso in un discorso unico come unione di frammenti». (Rosas Rivera 2020, p. 566)

¹⁴¹ Cfr. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Una-revolucion-etnografica-en-el-Museo-de-Antropologia-20240311-0129.html>

¹⁴² «Es decir, esta reinauguración es parte de esta transformación que vive en nuestro país, que sienta sus bases en lo que llamamos el humanismo mexicano, que tiene dos grandes pilares: un pilar en la grandeza cultural que viene de los pueblos originarios, en esa grandeza cultural que no surgió con el descubrimiento de América o con la llegada de los españoles, sino que aquí en este territorio había culturas y había naciones mucho antes, que son las que permanecen en los mexicanos y las mexicanas, pero además, al reconocer a los pueblos vivos y a los pueblos originarios de hoy no solamente como parte de la Constitución sino como parte de la historia y de la resistencia» («Vale a dire, questa reinaugurazione fa parte della trasformazione che il nostro paese sta vivendo, una trasformazione che poggia le sue fondamenta su ciò che chiamiamo umanesimo messicano. Questo concetto ha due grandi pilastri: il primo è la grandeza culturale che deriva dai popoli originari, una grandeza che non è nata con la scoperta dell'America o con l'arrivo degli spagnoli, ma che esisteva già in questo territorio, dove vi erano culture e nazioni molto prima di quegli eventi, e che continua a vivere nei messicani e nelle messicane. Inoltre, si tratta di riconoscere i popoli vivi e i popoli originari di oggi non solo come parte della Costituzione, ma anche come parte della storia e della resistenza»). Fonte: <https://www.milenio.com/cultura/reinauguran-salas-renovadas-museo-nacional-antropologia>

¹⁴³ Cfr. Amselle 2017.

¹⁴⁴ «Una visita alle gallerie conferma che l'evento di re-inaugurazione è stato tutto stile e nessuna sostanza, e che le mostre reinstallate si prendono serie libertà nel modo in cui rappresentano il patrimonio indigeno. [...] Sulla base di ciò che è oggi disponibile al secondo piano

2.3.1.3. Infografica | omissione

L'apparato infografico, soprattutto al piano terra, si concentra molto sugli aspetti analitici e scientifici: grafici, schemi, linee del tempo, mappe che localizzano la provenienza degli oggetti, foto e ricostruzioni in 3D si accompagnano a testi esplicativi a carattere divulgativo, senza tralasciare, come già accennato, approfondimenti sui temi più controversi, come il culto della morte, le pratiche sacrificali e il *juego de pelota*.

Nessuno spazio tematico viene dedicato alla Conquista spagnola e allo sterminio sistematico subito nel corso dei secoli da queste popolazioni. Hernán Cortés espugnò Tenochtitlan nel 1521; fu a partire da quegli anni che il massacro capillare delle popolazioni indigene, tramite uccisioni e trasmissioni di malattie, portò alla morte del 95% della popolazione indigena non solo in Messico, ma in tutto il continente americano¹⁴⁵. Una quantità di persone difficile da immaginare ha perso la vita in quello che da più studiosi è stato definito come il più grave – in termini numerici – genocidio della storia dell'umanità¹⁴⁶. Si pensi, solamente a titolo esemplificativo, a quella che fu poi chiamata la “mattanza di Cholula”, durante la quale i soldati spagnoli guidati da Cortés, massacrarono in poche ore circa seimila aztechi, la maggior parte dei quali civili inermi. Integrando l'apparato infografico con questo genere di episodi, di cui è tristemente costellata la storia della Conquista¹⁴⁷, si sarebbe forse garantito un equilibrio narrativo tra la pratica del sacrificio umano tra le popolazioni mesoamericane e gli stermini e le violenze che hanno caratterizzato il colonialismo e i processi di cristianizzazione.

Al piano superiore, la maggior parte delle installazioni etnografiche è accompagnata da display e didascalie interpretative sugli aspetti della vita quotidiana e delle usanze rappresentate. Non traspare nulla, invece, sulle forme di disuguaglianze e discriminazioni a cui sono sottoposte, anche nei tempi più recenti, le comunità native. Un esempio emblematico di questi processi è costituito dal cosiddetto Tren Maya¹⁴⁸, ambizioso progetto

del museo, le comunità indigene e afro-messicane rimangono tristemente assenti dal programma curatoriale del MNA, poiché un visitatore non sarà in grado di identificarle, riconoscerle o persino distinguerle dalle versioni romanzate negli estratti dei film». - <https://www.theartnewspaper.com/2025/04/01/museo-nacional-antropologia-mexico-city-ethnographic-galleries-claudia-sheinbaum-renovation>

¹⁴⁵ «Le malattie portate dagli Europei, molto più rapide degli eserciti, si diffusero in America da tribù a tribù, fino a sterminare probabilmente il 95% della popolazione indigena precolombiana» (Diamond 1998, p. 55).

¹⁴⁶ Nel suo celebre testo *American Holocaust: Columbus and the Conquest of the New World* (edito nel 1993), lo storico statunitense David Stannard (1941) sostiene che, a causa di malattie, violenze, schiavitù e dislocazioni forzate, nel continente americano morirono circa 100 milioni di persone nel corso di quattro secoli. Qualche anno prima, nel 1982, esce anche il saggio dello storico bulgaro Tzvetan Todorov (1939-2017) *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*; in questo testo il genocidio dei nativi americani viene definito come il più grande della storia dell'umanità.

¹⁴⁷ «I rimanenti indiani nella piazza, gettati nel più profondo terrore dagli spari e dai cavalli – che non avevano mai visto prima –, cercarono di fuggire verso i campi abbattendo un muro. [...] Se la notte non fosse avanzata, pochi degli indiani sarebbero stati risparmiati. Sei o settemila giacevano morti e molti di più avevano gravi ferite o mutilazioni. [...] E certo non fu merito nostro, perché le nostre forze erano così deboli: fu per grazia del volere di Dio Onnipotente». (Testimonianze dirette dei soldati di Francisco Pizarro del massacro della città inca di Cajamarca nel 1532 in J. Diamond, *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni*, 1998).

¹⁴⁸ Un anaconda metallico che percorre la penisola dello Yucatán; una serpe lunga poco più di 1500 chilometri che si morde la coda. Questo sarà il Treno maya. E in ognuno dei cinque stati del Sudest (Tabasco, Chiapas, Quintana Roo, Yucatán, Campeche) attraverserà villaggi, rovine antichissime e impenetrabili foreste brulicanti di vita selvaggia, ancora e ancora, a tutta velocità, con le viscere piene di operai, turisti,

infrastrutturale e turistico messicano, inaugurato a fine 2023, che collega le principali destinazioni turistiche e siti archeologici della penisola dello Yucatán e della regione Maya. Il passaggio del treno ha eroso habitat naturali e zone rurali abitate dalle comunità native, che si sono invece schierate in difesa del territorio contro «l'incalcolabile impatto ambientale – tra disboscamenti selvaggi, ecosistemi compromessi, terreni espropriati, popolazioni sfollate»¹⁴⁹.

Il Museo Nacional de Antropología si presta, in ultima analisi, a essere letto come un colossale mausoleo dedicato alle popolazioni indigene: uno spazio che evoca un passato presentato come irrimediabilmente concluso, e che condivide con l'architettura funeraria la monumentalità e la solennità del linguaggio. Mentre la memoria del grande lago abitato di Texcoco è mestamente richiamata da una fontana, i gruppi sociali discendenti dalle popolazioni native, storicamente impegnati in una quotidiana lotta per la sopravvivenza, vengono rappresentati come fissi e immutabili. In questo contesto, le loro tradizioni e i loro costumi sono presentati come esotici, arretrati o primitivi, descrivendo eredi di società considerate incivili o violente, e, in seguito, storicamente marginalizzate: una condizione che il museo non problematizza, ma perpetua. Ne deriva una narrazione museale in cui l'identità indigena, pur centrale nella costruzione simbolica della storia messicana, viene cristallizzata nei confini dello spazio espositivo e mostrata come immutabile, contribuendo così a consolidare un'immagine stereotipata e fossilizzata di alterità culturale.¹⁵⁰

2.4. MEXICA AL QUAI BRANLY

Nel 2024 – più precisamente da aprile ad ottobre – è stata allestita una grande mostra dal titolo *Mexica. Des dons et des dieux au Templo Mayor*¹⁵¹ nella Galerie Jardin al Musée du quai Branly di Parigi. L'esposizione, realizzata in collaborazione con l'INAH (Istituto Nacional de Antropología e Historia di Città del Messico, associato al MNA), è stata costruita intorno ai ritrovamenti archeologici che, a partire dalla fine degli anni Settanta¹⁵², sono emersi nel centro di Città del Messico: i resti di quello che venne poi chiamato Templo Mayor – e che costituiva il centro culturale e religioso della civiltà Mexica (erroneamente chiamata azteca dagli spagnoli) e della sua capitale

mercanzie. E una volta partito, dicono, porterà il progresso ovunque passerà» Alemán D., *Stop that train*, in *The Passenger. Per esploratori del mondo*. Messico, 2023, p. 54.

¹⁴⁹ <https://ilmanifesto.it/dal-tren-maya-al-corredor-infrastrutture-sulla-pelle-degli-indigeni>

¹⁵⁰ Vedi TAV. 2.

¹⁵¹ *Mexica. Doni e divinità al templo Mayor*. Curatore generale: Leonardo López Luján, Direttore del progetto Templo Mayor, Museo del Templo Mayor INAH, Mexico. Curatori associati: Fabienne De Pierrebouurg, Responsabile delle collezioni americane – Musée du quai Branly Jacques Chirac; Steve Bourget, Responsabile delle collezioni americane – Musée du quai Branly Jacques Chirac; Aline Hémond, Professoressa di antropologia presso Département d'anthropologie, CNRS, Université Paris-Nanterre (EREA). Progetto museografico: Agence NC.

¹⁵² Nel 1978, alcuni operai edili della Compagnia Elettrica, effettuando alcuni scavi per la sistemazione della rete di distribuzione dell'elettricità, rinvennero casualmente un enorme monolite circolare raffigurante la dea della luna Coyolxauhqui. Questo ritrovamento diede il via a una campagna di scavi che dura ormai da quasi mezzo secolo.

Tenochtitlan – si collocano, infatti, nei pressi della Cattedrale metropolitana, nel pieno centro dell'attuale capitale messicana.

La mostra, a partire dal nome *Mexica* – che sottolineava la volontà di restituire una panoramica quanto più possibile autentica sulla complessa cultura di questa civiltà sviluppatasi nell'arco dei tre secoli precedenti alla Conquista – si concentrava sugli aspetti religiosi e, in particolare, sulle offerte rituali alle divinità rinvenute nei pressi del Templo Mayor. Sebbene la sezione iniziale dell'esposizione presentasse in modo rigoroso e quasi scientifico la cosmogonia e l'ordinamento dell'universo secondo i Mexica, la parte centrale era dominata dai rinvenimenti legati alle pratiche di sacrificio umano e animale. Questi costituivano l'asse portante della narrazione espositiva, contribuendo a costruire un racconto fortemente concentrato su tale dimensione rituale, che, pur suscitando inevitabile interesse e curiosità, tendeva anche a sollecitare nel visitatore contemporaneo un senso di inquietudine e sospetto verso le civiltà mesoamericane.

A differenza di quanto avviene al MNA, tuttavia, nella mostra *Mexica* sono stati introdotti specifici dispositivi di mediazione tra il pubblico e l'esposizione dei resti umani. Una parete di separazione, corredata da un avviso esplicativo, informava i visitatori della presenza di materiali potenzialmente sensibili, in particolare i resti di un bambino. Tuttavia, tale cautela risultava in parte contraddetta dall'esposizione, nella sala principale, di un'ampia quantità di ossa umane, inclusi teschi, e animali, presentate in vetrine concepite per alludere ad un contesto di scavo archeologico. Sulla parete di fondo, una sagoma nera della piramide del Templo Mayor rievocava la forma della struttura andata distrutta. Anche in questo caso, l'illuminazione soffusa contribuiva a costruire un'atmosfera cupa, ulteriormente accentuata dalle pareti rosse nella parte dell'esposizione che introduceva, in maniera divulgativa, la pratica del sacrificio.

Una sezione di transizione tra la sala centrale e la parte conclusiva della mostra era dedicata al colonialismo e ai soprusi sistematici subiti da queste popolazioni a partire dall'arrivo degli europei. Piccole rappresentazioni figurative dell'epoca illustravano le modalità attraverso cui i coloni esercitarono la violenza sulla popolazione indigena. Chiaramente, la messa in scena di tali episodi non raggiungeva, sul piano scenografico, l'impatto della sezione dedicata alle offerte sacrificali; tuttavia, il colonialismo veniva presentato come snodo cruciale tra la magnificenza e la potenza politico-sociale dell'impero azteco e la condizione di marginalità delle comunità contemporanee, rappresentate nella parte finale del percorso espositivo.

In questa ultima porzione della mostra, i curatori si sono concentrati sulla permanenza dell'importanza delle offerte rituali nelle comunità contemporanee, mostrando video di sacrifici cerimoniali di vegetali e pollame nei culti sincretici odierni; la riproduzione di un colorito altare in scala 1:1, seppur privo di manichini, rievocava i diorami del primo piano del MNA (FIG. 73).

Questa esposizione ha messo in luce come sia il quai Branly sia il MNA stiano tentando di confrontarsi con le questioni più problematiche legate alla rappresentazione dell'Altro negli spazi museali, introducendo dispositivi di mediazione, avvisi e cornici interpretative volte a problematizzare la visione esotizzante o stereotipata delle culture extraeuropee. Tuttavia, la centralità attribuita al culto della morte come asse portante del percorso

espositivo, pur accompagnata da alcuni accorgimenti critici, non è riuscita complessivamente a scardinare il persistente senso di alterità che continua a caratterizzare i musei etnografici.

In particolare, la reiterata enfasi sulle pratiche sacrificali tendeva a riprodurre una narrazione che privilegiava l'eccezionale e il perturbante rispetto alla complessità storica, sociale e politica delle società rappresentate, rafforzando implicitamente una distanza simbolica tra visitatore e cultura rappresentata. A ciò si aggiunge il fatto che la collezione permanente, in questi musei, continua a costituire il vero dispositivo narrativo del museo, orientando la lettura delle mostre temporanee e inscrivendole in un quadro interpretativo più ampio che, nonostante le intenzioni dichiarate, fatica ancora a superare i paradigmi tradizionali dell'etnografia espositiva: «Nel caso del Mqb [Musée du quai Branly, *nda*], quest'obbligo di contemporaneità si traduce nell'organizzazione di mostre temporanee dedicate sia ad artisti contemporanei del Sud [...] che a temi specifici [...] o di seminari ai quali partecipano le star degli studi postcoloniali. In tal modo, si pensa di controbilanciare l'aspetto congelato della collezione di opere di "arte primaria" con un approccio che si concentra sulla parte più calda delle culture meridionali contemporanee – il postcolonialismo – anche se tali esposizioni e interventi sono arbitrariamente "primitivizzati"»¹⁵³.

¹⁵³ Amselle 2017, p. 33.



FIG. 73. Musée du quai Branly, mostra *México*.
Foto dell'autrice.

Quella terra non aveva più nulla di terrestre. Noi siamo abituati a contemplare la forma ormai doma di un mostro soggiogato, ma laggiù – laggiù ci si trovava alla presenza di qualcosa di mostruoso e di libero, qualcosa che non aveva niente di terrestre. E gli uomini...no, non erano inumani. [...] Quella gente urlava, saltava, piroettava, faceva smorfie orrende; ma ciò che dava i brividi era precisamente il senso della loro umanità – non diversa dalla nostra – il senso di una remota parentela tra noi e quel tumulto selvaggio appassionato.¹

Joseph Conrad

*Everything passes, except the past.*²

3. IL TRAVAGLIO DELLA DECOSTRUZIONE

3.1. IDENTITÀ E RAPPRESENTAZIONE

Nei capitoli precedenti si è visto come la criticità principale legata agli spazi espositivi dei musei etnografici riguardi, in diverse modalità, la costruzione del senso di alterità tra il visitatore e le culture rappresentate. La percezione dell'Altro, spesso veicolata da visioni che ricalcano luoghi comuni e stereotipi, coinvolge, inevitabilmente, la sfera identitaria tanto del visitatore quanto del soggetto rappresentato. Si è già fatto riferimento, nel primo capitolo, al saggio di Kübra Gümüşay *Lingua e essere* e al parallelismo che la scrittrice individua tra il linguaggio e il museo; attraverso questa metafora emerge il dualismo tra chi ha la libertà di autodeterminarsi – i visitatori del museo – e coloro che invece «hanno ricevuto un nome»³, ovvero i soggetti rappresentati nelle vetrine. Questi ultimi vengono infatti nominati e classificati non come individui, bensì come collettività, catalogati secondo categorie che tendono a ridurre e semplificarne la complessità storica, sociale e identitaria. Sebbene la studiosa, per costruire questa analogia, faccia riferimento a un museo generico, sembra, a dire il vero, particolarmente calzante nel caso del museo etnografico, in cui è effettivamente rappresentata l'identità e la cultura di gruppi di persone distinti da quello che si pensa possa essere il visitatore generico. La problematicità legata all'identificazione

¹ CONRAD J., *Cuore di tenebra*, Einaudi, Torino 1999.

² Entrando e uscendo dall'Africa Museum di Tervuren, i visitatori si confrontano con una citazione, scritta in varie lingue, che recita: «Tutto passa, tranne il passato». Questa frase rimanda a un progetto più ampio del Goethe-Institut di Bruxelles (2019), dedicato all'esplorazione dell'eredità coloniale in Belgio, Francia, Italia, Portogallo e Spagna (vedi bibliografia).

³ Gümüşay 2021, p. 56.

dell'Altro, senza che esso possa contribuire alla sua stessa definizione, affonda le sue radici nell'impianto classificatorio e tassonomico, tipico del pensiero ottocentesco, che ha strutturato, nel corso del tempo, la museologia delle esposizioni a carattere scientifico e antropologico, «come se l'umanità si potesse misurare con un compasso e una bilancia»⁴.

Volendo provare a tracciare una genealogia di questa attitudine che si fa discorso e potere, potremmo collocarla all'incrocio fra due processi, strettamente connessi. Da un lato la straordinaria esposizione di oggetti e corpi altri (considerati mostruosi, devianti o "diversi") che si sviluppa nei *Freak Show*, nelle Esposizioni Universali, nei giardini antro-po-zoologici, nei musei, e che contribuisce a delineare [...] un approccio fondativo dell'identità europea moderna che tra '800 e '900 organizza e comprende la realtà nei termini di un sistema visuale classificatorio di conoscenza [...]. Dall'altro la costruzione della differenza attraverso un processo che agisce all'interno di tutti i dispositivi sopra citati e che identifico con il termine *mostrazione*: quel complesso insieme di pratiche attraverso le quali l'identità di un oggetto o di un soggetto mostrato viene definita tramite le modalità della sua stessa esposizione. Si tratta di un mostrare che al contempo agisce, di un'azione che viene compiuta attraverso l'atto stesso della rappresentazione: un atto essenzialmente performativo che svela l'articolazione di posizioni di potere dissimulate, naturalizzate e rese trasparenti dalla presunta oggettività della messa in scena.⁵ (Grechi 2021, pp. 47-48)

Lo spazio di manovra per la decostruzione di tale struttura ideologica dovrebbe dunque misurarsi nella capacità di annullare il senso di alterità all'interno degli spazi espositivi di tipo etnografico, disinnescando quei dispositivi narrativi che contribuiscono a riprodurre una distanza simbolica tra osservatore e osservato. Ciò implica, in particolare, una separazione più netta tra la narrazione museale e le categorie identitarie, spesso impiegate in modo essenzializzante e riduttivo, se non strumentale.

Tale esigenza appare tanto più urgente se collocata nel contesto storico contemporaneo, segnato dall'ascesa dei nazionalismi e dei sovranismi, nonché dalla normalizzazione di guerre e conflitti come elementi strutturali della politica globale. In questo quadro, il museo non può limitarsi a un ruolo descrittivo o celebrativo, ma è chiamato ad assumere una funzione critica, capace di problematizzare le rappresentazioni dell'Altro e di contribuire alla costruzione di spazi di riconoscimento reciproco piuttosto che di separazione culturale. Tenuto conto dell'utilizzo tendenzioso e manipolatorio del passato e del patrimonio come forma di legittimazione culturale da parte delle dittature europee nel secolo scorso⁶, appare quanto più necessario separare il patrimonio dal concetto di nazione⁷ e da qualsiasi celebrazione identitaria.

Nel lungo saggio curato da Manfred Beller e Joep Leerssen intitolato *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey* (2007) si indagano, nel campo delle letterature comparate, le modalità con cui la rappresentazione dei gruppi etnici o nazionali viene veicolata attraverso

⁴ Boltanski 2024, p. 14.

⁵ Corsivi nel testo originale.

⁶ Cfr. Guermandi 2021, Pinna 2025.

⁷ Cfr. Christillin Greco 2021.

stereotipi categorizzati: «The tendency to attribute specific characteristics or even characters to different societies, races or “nations” is very old and very widespread. The default value of humans’ contacts with different cultures seems to have been ethnocentric, in that anything that deviated from accustomed domestic patterns is “Othered” as an oddity, an anomaly, a singularity. Such ethnocentric registrations of cultural difference have tended to stratify into a notion that, like persons, different nations each have their specific peculiarities and “character” - although that term is itself historically more complex than one might think at first»⁸.

La sensibilità contemporanea ci impone, dunque, un diverso sguardo critico: si è già lungamente affrontato nei capitoli precedenti come l’astrazione e la rappresentazione delle altre culture nascondano dinamiche di violenza e come mostre temporanee e biennali, grazie anche alla velocità dei processi che le caratterizza, stiano cercando di svelare tali disequilibri, rendendosi interpreti del presente. Ma cosa succede quando è l’esposizione della collezione permanente a subire un ripensamento sulla base dei nuovi presupposti culturali derivanti dal dibattito sulle questioni legate alla decolonizzazione dei musei?

Naturalmente, la riorganizzazione e il riallestimento di una collezione permanente non è un affare da poco: i tempi sono relativamente lunghi, i costi sono generalmente alti e anche l’edificio stesso può dover subire delle modifiche o addirittura degli ampliamenti. Può succedere inoltre che sia il museo stesso a presentarsi come “problematico”: come già sottolineato nel primo capitolo, molti musei delle capitali europee hanno fatto parte integrante dei processi di *nation-building*, rappresentando plasticamente, anche attraverso il linguaggio dell’architettura, un certo tipo di ideologia o pensiero politico. Cosa succede, dunque, quando i nuovi programmi curatoriali entrano letteralmente “in conflitto” con l’architettura? È dunque il progetto a dover fare da tramite, a dover tradurre le nuove istanze in spazio, mediando con i linguaggi del museo attraverso nuove relazioni e nuove attribuzioni di senso.

Il est paradoxal de voir aujourd’hui des musées dont l’esthétique d’exposition se trouve en porte-à-faux avec l’architecture historique du bâtiment qui les abrite. De somptueux écrans sont construits sans claire raison d’être, pour des expositions dont l’ethos n’a pas encore émergé. Cela va parfois de pair avec la globalisation des musées ethnographiques (quelque part une réapparition du concept «Le monde moins l’Europe») retenant l’attention des Etats qui semblent vouloir à tout prix affirmer leur universalisme en même temps qu’ils continuent de rassembler toutes leurs altérités en des «temples des contemplations».⁹ (Wastiau in Gonseth, Hainard, Kaehr 2002, p. 97)

⁸ «La tendenza ad attribuire caratteristiche specifiche, o addirittura un carattere proprio, a società, razze o “nazioni” diverse è antichissima e ampiamente diffusa. Il modo predefinito con cui gli esseri umani entrano in contatto con culture diverse sembra essere stato di tipo etnocentrico: tutto ciò che si discostava dai modelli domestici consueti veniva “alterizzato” come stranezza, anomalia, singolarità. Queste registrazioni etnocentriche della differenza culturale hanno teso a stratificarsi nell’idea che, analogamente alle persone, le diverse nazioni possiedano ciascuna le proprie peculiarità e il proprio “carattere” – sebbene questo termine sia, dal punto di vista storico, più complesso di quanto possa sembrare a prima vista». (Leerssen 2007, p. 17)

⁹ «È paradossale vedere oggi musei la cui estetica espositiva è in contrasto con l’architettura storica dell’edificio che li ospita. Sono stati costruiti sontuosi scrigni senza una chiara ragion d’essere, per mostre il cui *ethos* non è ancora emerso. Ciò va talvolta di pari passo con la globalizzazione dei musei etnografici (in qualche modo una ricomparsa del concetto “Il mondo meno l’Europa”) che attira l’attenzione

3.1.1. *Conflittualità irrisolte: due esperienze*

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, il dibattito coinvolge il nostro tempo nel senso ampio del termine: il progetto di architettura, con i suoi ritardi fisiologici dovuti a una molteplicità di fattori¹⁰, sta faticosamente, e solo ultimamente, accogliendo tali istanze.

La portata culturale della riorganizzazione delle collezioni rappresenta un passaggio fondamentale nel processo di consolidamento del dibattito culturale e nell'affermazione del museo stesso nella rete globale della cultura: la riorganizzazione o la revisione dell'esposizione permanente di un museo può corrispondere sia ad una semplice necessità di aggiornamento rispetto a canoni museografici anacronistici o inattuali, ma anche e soprattutto ad un più generico mutamento dell'opinione pubblica o del dibattito culturale nei confronti di determinati argomenti. L'esigenza di rinnovamento porta con sé, naturalmente, anche forti ragioni economiche: sono infatti gli oggetti "di spicco" delle collezioni di proprietà dei musei a decretare il prestigio dei musei stessi, ad attirare flussi turistici di massa e, di conseguenza, a generare introiti; nello specifico caso dei musei etnografici, la rinuncia alla contemporaneità o all'attrattiva del visitatore può comportare, quindi, persino una ridotta crescita economica, soprattutto se l'involucro architettonico non è "attraente" come potrebbe risultare, ad esempio, quello del quai Branly.

Alla luce di questi aspetti, in tempi recenti alcune istituzioni museali europee hanno dunque avviato processi di revisione curatoriale: abbiamo già accennato nel primo capitolo al Musée d'ethnographie de Neuchâtel e alla portata culturale della «museologia di rottura»¹¹ preconizzata dai curatori del Museo svizzero già a partire dagli anni Ottanta. Ci sono tuttavia due esperienze su cui vale la pena soffermarsi, seppur brevemente, per il grado di conflittualità che si innesca tra i nuovi progetti curatoriali e l'architettura esistente: l'Africa Museum di Tervuren in Belgio e il Museo delle Civiltà di Roma (MUCIV).

Partiamo dal Belgio. Nel 1897, l'Esposizione Universale di Bruxelles diede al re del Belgio Leopoldo II l'occasione di promuovere le sue personali ambizioni coloniali¹²; il sovrano fece infatti allestire nella sua tenuta di

degli Stati che sembrano voler affermare a tutti i costi il loro universalismo, continuando al contempo a riunire tutte le loro alterità in "templi della contemplazione».

¹⁰ Diversi fattori contribuiscono al percepito "ritardo" dell'architettura museale e dei riallestimenti delle collezioni permanenti rispetto all'evoluzione del dibattito culturale e accademico. Un primo elemento è la naturale dilatazione temporale che caratterizza i processi trasformativi degli edifici esistenti, decisamente più lenti rispetto alla rapidità con cui vengono concepite e realizzate le mostre temporanee. Un secondo fattore, di maggiore impatto, può essere individuato nella progressiva, anche se non universalmente diffusa, riduzione dei finanziamenti pubblici destinati alle istituzioni museali in Europa, con le dovute differenze tra i vari Paesi (cfr. Kafka 2023, p. 6). Infine, un ulteriore elemento è rappresentato dagli indirizzi politici che, in alcuni casi, vengono "imposti" o "suggeriti" dai governi alle principali istituzioni museali del continente. Sebbene in molti Paesi europei i processi di nomina dei direttori museali siano regolati da procedure trasparenti, è difficile ignorare l'influenza che la politica può esercitare sugli orientamenti culturali dei grandi musei, vista la loro funzione di rappresentanza e rilevanza strategica.

¹¹ Grechi 2021, p.125.

¹² Nel 1885, in seguito alla Conferenza di Berlino, il Congo divenne una colonia personale del re Leopoldo II del Belgio con il nome di Stato Libero del Congo. Attraverso un'abile rete di società private e missioni "umanitarie", Leopoldo riuscì a ottenere il controllo di un vastissimo territorio, che amministrò come proprietà privata, imponendo un regime di sfruttamento brutale, in particolare per l'estrazione di gomma e avorio. Le violenze sistematiche – lavoro forzato, mutilazioni, esecuzioni e carestie – provocarono milioni di morti e suscitarono, a partire

caccia a Tervuren, a una decina di km dalla capitale, uno zoo umano composto dalla riproduzione di tre villaggi congolesi abitati da duecentosessantasette persone, fatte venire appositamente dai villaggi del Kasai, dell'Alto Congo e di Boma¹³. Queste persone simularono per due mesi la loro vita quotidiana, cantando e danzando ad orari prestabiliti; un cartello all'ingresso invitava i visitatori a «non dare da mangiare agli indigeni, ci pensiamo già noi». Sette di queste persone esposte morirono per forme influenzali causate dell'estate belga, quell'anno particolarmente umida e piovosa. Leopoldo II, per paura di contrarre malattie tropicali, non si recò mai a Tervuren durante l'esposizione, tantomeno mise mai piede in Congo, dove le atrocità commesse dai colonizzatori hanno portato alcuni studiosi, nei decenni successivi, a parlare addirittura di genocidio o di olocausto congolese¹⁴, sebbene non esista un consenso unanime su tale definizione.

Lo zoo umano si rivelò, in ogni caso, un successo di pubblico: una linea di tram di collegamento con il centro di Bruxelles – ancora oggi funzionante – era stata appositamente inaugurata per facilitare l'arrivo dei visitatori. Il monarca decise, dunque, di ordinare la costruzione di un nuovo edificio per rendere l'esposizione permanente incaricando l'architetto francese Charles Girault, già autore del Petit Palais parigino, e commissionandogli un edificio dalla figurazione simile ma più grande, dando così avvio alla costruzione di quello che sarà il Musée du Congo. Nonostante i due edifici condividano l'impianto simmetrico in pianta e prospetto, il Museo belga mostra uno stile neoclassico più austero e celebrativo rispetto all'elegante espressività del Petit Palais. Per il Museo di Leopoldo, Girault fece anche ricorso a spazi più monumentali ed enfatici, come la Rotonda centrale, segnalata in facciata da una grande cupola (Fig. 74). Leopoldo, tuttavia, non riuscirà mai a vedere l'edificio completato e morirà nel dicembre del 1909, qualche mese prima della sua apertura.

dai primi anni del Novecento, una forte mobilitazione internazionale da parte di giornalisti, missionari e attivisti. Di fronte allo scandalo internazionale e alle pressioni politiche interne ed esterne, Leopoldo II fu costretto nel 1908 a cedere il controllo del Congo allo Stato belga, che lo trasformò in una colonia ufficiale con il nome di Congo Belga.

¹³ Lo zoo umano di Tervuren è tra i più famosi nella storia del colonialismo europeo; tuttavia, com'è noto, non fu l'unico. Ne vennero allestiti, infatti, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, decine in tutta Europa, come già ricordato nel secondo capitolo. Anche l'Italia non si sottrasse: durante la Mostra Eritrea, allestita nell'ambito dell'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892, un gruppo di persone provenienti dalla prima colonia italiana fu esibito all'interno di un villaggio ricostruito secondo gli stereotipi coloniali dell'epoca. Secondo diverse testimonianze, l'inverno palermitano – quell'anno eccezionalmente rigido – rese particolarmente difficili le condizioni di permanenza delle persone esibite, che lamentarono la scarsità di cibo e di indumenti adeguati: «La richiesta di smettere i tradizionali abiti abissini, che avrebbe fatto decadere l'efficacia della loro presenza nell'esposizione, non trova una spiegazione esclusivamente nel processo di *mimicry*, quale tentativo di imitare la cultura dominante, ma nella contingenza del freddo inverno palermitano, che – in contraddizione con l'immagine orientalista di una Sicilia dal clima sempre mite, divulgata dagli stessi organizzatori – quell'anno registrò qualche nevicata. Agli abissini a Palermo era richiesto di personificare degli stereotipi sedimentati nell'immaginario italiano e di interpretarli senza variazioni». (Belmonte 2021, p. 116)

¹⁴ Dean Pavlakis, Ned Blackhawk, Ben Kiernan, Benjamin Madley e Rebe Taylor (contributori del *Cambridge World History of Genocide* del 2023) considerano la questione se ciò che accadde nello Stato Libero del Congo possa essere definito genocidio, inserendo il caso in un quadro più ampio di genocidi ottocenteschi e discutendo i criteri interpretativi degli storici. Adam Hochschild, nel suo celebre *A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa* (1998) descrive le uccisioni e le morti di massa nel Congo come di «proporzioni genocidarie», sebbene egli non impieghi il termine *genocidio* in senso giuridico classico. Georges Nzongola-Ntalaja, accademico congolese, ha descritto gli abusi di quel periodo come un «olocausto del Congo» e ha analizzato ampiamente gli effetti demografici e sociali della dominazione leopoldiana.

Come spesso accade in questi casi, il Museo cambierà nome più volte. Da Musée du Congo divenne, già nel 1910, Musée du Congo belge, come riflesso della trasformazione, avvenuta due anni prima, da possedimento personale di Leopoldo II (chiamato Stato Libero del Congo) in una colonia ufficiale dello Stato (Congo belga, per l'appunto). Nel 1952, un decreto reale aggiunse l'aggettivo «Royal», accentuando il legame istituzionale con la monarchia belga, diventando così il Musée Royal du Congo belge. In seguito all'indipendenza del Congo nel 1960, il museo assunse il nome Musée Royal de l'Afrique centrale, ampliando il focus geografico oltre il solo Congo per includere studi sull'Africa centrale in generale. Venne infine ribattezzato Africa Museum nel 2018, dopo una profonda trasformazione durata cinque anni. La scelta di questo nome ha sollevato non poche polemiche¹⁵; la maggior parte dei manufatti proviene, infatti, dal Congo e non dall'Africa in generale. Questo aspetto, di fatto, non solo costituisce una generalizzazione che non tiene conto della diversità culturale dei Paesi africani, ma, soprattutto, non pone l'accento sulla storia coloniale del Museo.

Fino al 2013, il Museo si presentava come uno spazio decadente e obsoleto che non rinunciava a fare mostra della sua disdicevole storia.

Tutto era vecchio, di un'altra epoca. Effigi di funzionari commerciali stavano accanto a reliquie di guerra. Su una pedana c'era persino una mitragliatrice Maxim, un'arma automatica in grado di sparare seicento colpi al minuto, considerata un'opera d'arte, come un ready-made di Marcel Duchamp. Questi trofei polverosi erano immersi in una luce gialla diffusa da vecchie lampadine a incandescenza. Animali impagliati, divorati dalle tarme, posavano con le fauci spalancate davanti a diorami dai colori sbiaditi. Come quei predatori dal manto screpolato, l'intero edificio era accostabile a una specie in via di estinzione. (Boltanski 2024, p. 38)

Nel 2013, il Museo chiude dunque al pubblico per un profondo progetto di trasformazione che coinvolge tanto l'assetto curatoriale quanto l'architettura e la museografia. L'obiettivo è duplice: superare le impostazioni coloniali storiche dell'istituzione e adeguare il complesso architettonico alle nuove e diverse forme di fruizione museale. Dal punto di vista curatoriale, uno degli intenti è stato quello di reinterpretare criticamente la storia coloniale, integrando nella mostra permanente un'introduzione sulla storia dell'istituzione e zone tematiche dedicate all'Africa centrale che integrano materiali storici, testimonianze e nuovi contributi interpretativi. Un elemento centrale di questo nuovo progetto narrativo ha riguardato l'introduzione di opere di artisti contemporanei, in particolare africani o con radici africane, chiamati a interagire con le collezioni storiche.

Per quanto riguarda l'architettura, il progetto di ampliamento e adeguamento è stato affidato a un gruppo multidisciplinare guidato da Stéphane Beel Architects con Michel Desvigne per il paesaggio e Arup per le strutture, a seguito di un concorso bandito nel 2006. Il progetto si compone di due interventi principali: il restauro dell'edificio di Girault e un ampliamento che accoglie le funzioni museali tipiche del nuovo millennio – biglietteria, centro visitatori, bookshop, ristorante, laboratori, auditorium, sale riunioni – lasciando in questo modo più spazio per le collezioni permanenti all'interno del vecchio edificio.

¹⁵ Cfr. <https://restitutionmatters.org/news-item/the-africamuseum-genesis-of-a-criticized-transformation>

Il confronto con il Museo leopoldiano ha certamente rappresentato una sfida ideologica e architettonica. L'ampliamento di Beel sembra infatti prendere quanto più possibile le distanze dal Museo, non solo sul piano fisico ma anche su quello linguistico e simbolico; collocato in una posizione laterale a circa un centinaio di metri dall'edificio principale, il nuovo volume appare come una sorta di fantasma architettonico: come se non volesse comparire in quel contesto, l'edificio si configura infatti come una grande scatola di acciaio e vetro che rifugge qualsiasi ornamento o vezzo di monumentalità e che entra in immediato contrasto con i materiali lapidei e gli apparati decorativi dell'edificio di Girault (Fig. 75). Il nuovo edificio, inoltre, non sembra voler assumere esplicitamente neanche il ruolo di ingresso principale del museo; dall'esterno, infatti, i due volumi appaiono come entità autonome e non connesse: al visitatore resta celato il grande passaggio sotterraneo che li collega – il quale si svela solo una volta entrati – e che sfocia in un ampio scavo nel cortile interno del Museo leopoldiano. Il collegamento ipogeo, lungo circa 100 m – e che dovrebbe in qualche modo simboleggiare il fiume Congo per la presenza di una piroga in legno lunga 10 m – costituisce una sorta di percorso di preparazione per il visitatore prima di entrare in contatto con la collezione (FIG. 76-77).

L'ingresso, prima dell'ampliamento, si collocava nella Rotonda, al centro dell'edificio e all'incrocio delle gallerie. Nelle nicchie laterali di questo spazio circolare, quattro statue in bronzo dorato ad opera dello scultore Arsène Matton – che non è stato possibile rimuovere per motivi legati alla tutela dell'edificio – rappresentano in maniera allegorica i benefici della colonizzazione del Congo¹⁶: «Anche senza il busto d'avorio, Leopoldo continua a infestare questo luogo monumentale»¹⁷. Oggi queste statue sono coperte da veli semitrasparenti ideati dagli artisti Aimé Mpane e Jean Pierre Müller, sui quali sono stampate immagini contemporanee con lo scopo di fornire nuove letture interpretative, ma anche e soprattutto di nascondere queste rappresentazioni simboliche integrate nell'architettura.

Anche il progetto museografico gioca sui contrasti: l'idea di base è quella di integrare il sistema espositivo con innesti contemporanei; le vetrine perimetrali originali sono infatti state conservate e restaurate, mentre al centro delle sale i museografi Niek Kortekaas e Johan Schelfhout hanno ideato delle piattaforme espositive per completare il racconto con nuove interpretazioni critiche (FIG. 78).

Nonostante l'esplicita intenzione di decolonizzazione dell'istituzione, l'AfricaMuseum sembra non riuscire a scrollarsi di dosso la sua pesante eredità culturale. Sebbene buona parte dell'esposizione sia accompagnata da specifiche informazioni sulla provenienza degli oggetti e molti manufatti problematici siano stati rimossi dal percorso di visita¹⁸, l'organizzazione curatoriale rispecchia ancora un'impostazione classificatoria,

¹⁶ «The four are personifications of Belgium: Belgium bringing well-being to the Congo; Belgium bringing security to the Congo; Slavery (representing Belgium releasing the Congolese from Arab slavery); and Belgium bringing civilization to the Congo». [«Le quattro statue sono personificazioni del Belgio: il Belgio che porta benessere al Congo; il Belgio che porta sicurezza al Congo; la Schiavitù (che rappresenta il Belgio che libera i congolesi dalla schiavitù araba); e il Belgio che porta la civiltà al Congo»]. (Shelby 2025, p. 12)

¹⁷ Boltanski 2024, p. 108.

¹⁸ Dopo la riapertura dell'AfricaMuseum di Tervuren nel dicembre 2018, una delle scelte museografiche più discusse è stata la rimozione di alcune statue coloniali dalla sequenza principale del percorso espositivo e la loro collocazione in spazi differenti, non perché definitivamente eliminate, ma perché giudicate inadeguate al nuovo orientamento critico del museo. Tra le opere rimosse dalle sale principali ci sono statue



FIG. 74. Charles Girault, Musée du Congo, 1910.



FIG. 75. Stéphane Beel Architects, ampliamento AfricaMuseum, 2018.
ph: Stéphane Beel Architects.

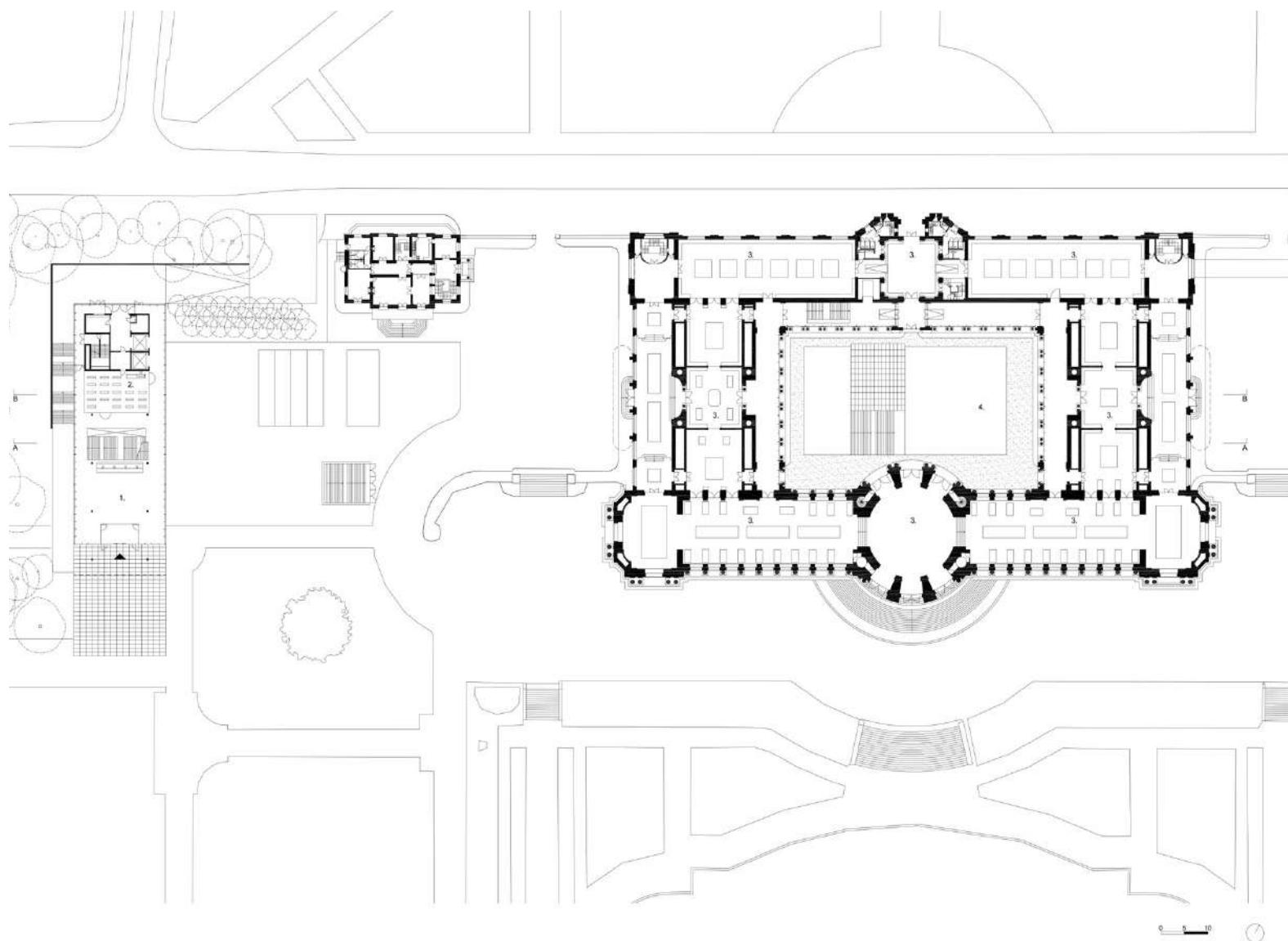


FIG. 76. Stéphane Beel Architects, ampliamento dell'AfricaMuseum, pianta del piano terra.
Credits: Stéphane Beel Architects.

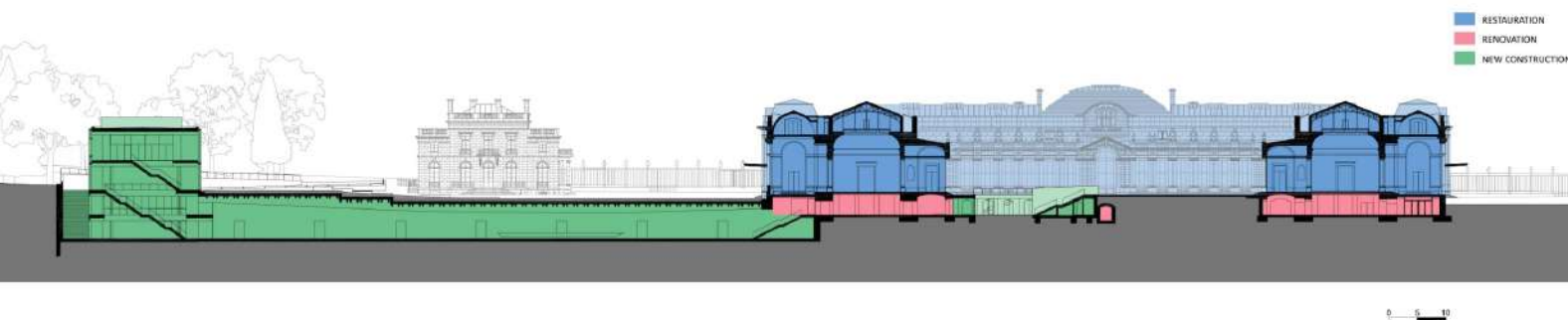


FIG. 77. Stéphane Beel Architects, ampliamento dell'AfricaMuseum, sezione principale.
Credits: Stéphane Beel Architects.



FIG. 78. Niek Kortekaas e Johan Schelfhout , progetto museografico AfricaMuseum.
Foto dell'autrice.

seppur più ampia ed aperta, e una volontà di raccontare l'Altro che fa fatica a creare punti di contatto con il visitatore, senza peraltro approfondire in maniera adeguata la storia del colonialismo belga.

Infatti, se da un lato il Museo è stato riorganizzato cercando di coinvolgere persone appartenenti alle comunità rappresentate, al contempo questo processo ha comunque costituito un terreno di conflitto: ad esempio, Tine Geunis – ex dipendente del Museo a capo del dipartimento che sovrintendeva alle attività educative – si è dimessa nel 2024 lamentando che l'AfricaMuseum non stessee dando sufficiente spazio alla violenta storia della colonizzazione belga¹⁹, indicando una frattura con la direzione curatoriale e istituzionale del museo. Non solo: negli anni successivi alla sua riapertura, molte critiche²⁰ si sono concentrate sulla reale efficacia di tale processo di decolonizzazione; le preoccupazioni di organismi internazionali come, ad esempio, gruppi di esperti delle Nazioni Unite sul trattamento delle persone di discendenza africana che, nel 2019, hanno giudicato che il museo «non fosse andato abbastanza lontano nel rimuovere la propaganda coloniale»²¹, si sono unite alle istanze di attivisti e movimenti della società civile che, nel 2024, hanno portato avanti campagne per la restituzione di artefatti coloniali tramite azioni dimostrative nelle sale del Museo²².

Tuttavia, la criticità principale risiede forse nell'architettura stessa del museo, «a place where racism is literally built into the building, in the form of carvings and murals of eroticized Africans on the walls»²³. Sebbene gli interventi di arte contemporanea, come nel caso delle coperture delle statue allegoriche, mettano in gioco nuove relazioni spaziali, l'edificio leopoldiano, attraverso il suo linguaggio enfatico e carico di rimandi simbolici all'imperialismo belga, sovrasta tutta l'esperienza museale; persino il suo stesso ampliamento fa di tutto per non per non entrarci in relazione: evita di affiancarlo, si colloca a distanza, quasi a sottrarsi allo sguardo, lo tocca di nascosto solamente con un dito, come chi esita a comparire in una fotografia accanto a una figura ormai problematica. Uno spazio inospitale, dunque, che non riesce a nascondere la violenza del colonialismo belga dietro

considerate apertamente razziste o rappresentative di un'estetica coloniale offensiva, come *L'homme-léopard* di Paul Wissaert (1913), raffigurata in modi stereotipati e caricaturali. Queste statue sono state spostate in una sala sotterranea o in aree laterali del museo, dove vengono esposte con un cartello esplicativo che indica che non trovano più posto nella collezione permanente in quanto non rispondono ai criteri della nuova narrazione critica. Il giornalista Christophe Boltanski, nel suo saggio sull'Africa Museum *King Kasai* (2024), descrive così il gruppo di statue allestite in una delle sale laterali adiacenti al passaggio sotterraneo: «A questo punto ho soltanto domande. Una delle risposte possibili è davanti ai miei occhi, in questa cripta trasformata in ripostiglio, in questo strano purgatorio a metà tra la discarica e la vetrina, fra la tomba e il trono. Né gettate via né conservate in buono stato, le decine di sculture racchiuse qui dentro si collocano in un fragile limbo. Questa accozzaglia, e può sembrare paradossale, è una delle prime cose che si vedono arrivando a Tervuren. Nascoste e al contempo esibite, relegate negli abissi e situate all'inizio della visita. "Statue in deposito" si legge sul muro, come se la loro sistemazione fosse solo provvisoria. Espressione di un dubbio? Frutto di un compromesso precario? Non sono l'unico a brancolare nel buio». (Boltanski 2024, p. 40).

¹⁹ Cfr. <https://www.belganewsagency.eu/africamuseum-director-addresses-diversity-and-colonial-history-concerns-from-employees>

²⁰ Cfr. https://www.washingtonpost.com/world/europe/this-belgian-museum-needed-a-five-year-overhaul-to-make-it-less-racist/2019/03/14/ef09a106-020e-11e9-958c-0a601226ff6b_story.html

²¹ Cfr. <https://www.ohchr.org/en/statements-and-speeches/2019/02/statement-media-united-nations-working-group-experts-people-african?LangID=E&NewsID=24153>

²² Cfr. <https://www.brusselstimes.com/1265515/activists-stage-action-at-africamuseum-to-demand-return-of-stolen-artefacts>

²³ «un luogo dove il razzismo è letteralmente incorporato nell'edificio stesso, sotto forma di incisioni e murales di africani erotizzati sulle pareti». (Birnbaum 2019)



King Kasai, AfricaMuseum, Tervuren.

«King Kasai si erge di fronte a me in una posa classica, con la zampa posteriore destra in avanti, come se camminasse. Provvisto di nuove zanne, era stato imbalsamato secondo il vecchio metodo, con la paglia, un'intelaiatura di sostegno, pasta di legno e qualche filo di ferro. Anche lui ha dovuto essere restaurato, come l'edificio che lo ospita. La testa cedeva; la schiena si crepava; le orecchie erano bucate. [...]

Mi preparo a passare la notte davanti a un elefante ucciso per il beneficio e l'edificazione del genere umano, ossia per me i miei simili».

Christophe Boltanski, *King Kasai. Una notte coloniale nel cuore dell'Europa*, 2023.

al suo linguaggio enfatico e celebrativo. «The artistic interventions in AfricaMuseum do destabilize the overarching original colonial narrative, but the coloniality remains in reconfigured forms of domination and control. Mpane, Müller, Ntakiyica, and Tsimba's work make the sincere interrogation of the space. But no matter how powerful their work is, the palatial architecture remains»²⁴.

Molto diverso è, invece, il caso di Roma. Lo scenario museale italiano di derivazione coloniale, infatti, non è connotato, come nel caso del Belgio, da un grande museo nazionale rappresentativo della vicenda coloniale italiana: «Il panorama museale italiano è caratterizzato da un'estrema frammentazione [...]. Anche per quanto riguarda il colonialismo non sarebbe possibile cogliere le specificità nazionali, né tantomeno l'impatto che esso ebbe sulla coscienza degli italiani, se ci si limitasse all'analisi dell'unico museo "nazionale", il Museo Coloniale (poi Museo dell'Africa italiana) di Roma, emanazione del Ministero delle Colonie»²⁵. L'ex Museo Coloniale, inaugurato da Benito Mussolini nel 1923 e, dopo alterne vicissitudini²⁶, chiuso definitivamente all'inizio degli anni Settanta, cambiò più volte sede senza mai identificarsi con un edificio simbolicamente rappresentativo del passato coloniale italiano. Nonostante questa specificità – o forse grazie ad essa – ha reso possibile una sperimentazione curatoriale e museografica originale attorno alle collezioni coloniali italiane.

Nel 2016, a seguito di un complesso riassetto delle strutture del Ministero della Cultura italiano, viene istituito il Museo delle Civiltà, con l'obiettivo di aggregare e coordinare sotto un'unica amministrazione varie collezioni museali nazionali precedentemente distinte molto eterogenee tra loro: sono infatti state acquisite le collezioni del Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini²⁷, del Museo d'arte orientale "Giuseppe Tucci", del Museo delle arti e tradizioni popolari, del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo, le raccolte mineralogiche e cartografiche ISPRA e gli oggetti provenienti dall'ex Museo Coloniale di Roma. A tenere insieme questa incredibile varietà di materiali è, secondo l'équipe curatoriale guidata da Andrea Viliani²⁸ a partire dal 2022, la matrice ideologica del pensiero positivista, tassonomico, eurocentrico e coloniale, caratteristico del XIX e del XX secolo, con cui gli oggetti sono stati acquisiti, catalogati e raccontati.

²⁴ «Gli interventi artistici all'AfricaMuseum destabilizzano la narrativa coloniale originaria, ma la colonialità permane in forme riconfigurate di dominio e controllo. Le opere di Mpane, Müller, Ntakiyica e Tsimba pongono un'interrogazione sincera dello spazio. Ma per quanto potente sia la loro opera, l'architettura sontuosa rimane». (Shelby 2025, p. 16)

²⁵ Falcucci 2025, p. 39.

²⁶ A partire dal 1923, le raccolte conobbero un progressivo incremento fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale, raggiungendo un totale di circa 12.000 oggetti. Nel 1935 il Museo fu trasferito dal Palazzo della Consulta a una sede più ampia in via Aldrovandi; nel 1940, in seguito alla proclamazione dell'Impero dell'Africa italiana, assunse la nuova denominazione di Museo dell'Africa Italiana. Negli anni successivi rimase chiuso per un lungo riordino inventariale e riaprì nel 1947, al termine del conflitto, nello stesso anno in cui l'Italia rinunciava formalmente a tutte le colonie, fatta eccezione per il protettorato sulla Somalia. La chiusura definitiva avvenne all'inizio degli anni Settanta. Già nel 1956, tuttavia, sotto la vigilanza del Ministero degli Affari Esteri, le collezioni erano state trasferite all'Istituto Italiano per l'Africa. Infine, nel 2017, esse sono confluite nel Museo delle Civiltà, sotto la competenza del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

²⁷ Istituito nel 1876 a Roma, il Museo Pigorini viene così presentato dal suo stesso fondatore «un nuovo museo destinato a rappresentare nella Capitale del regno quante e quali siano state le civiltà primitive dell'Italia, ponendovi di seguito per le opportune comparazioni ciò che si potesse raccogliere relativamente alle civiltà coeve dei paesi stranieri. E raccomandai al Ministero di non trascurare quello che producono barbari e selvaggi viventi». (Pigorini in Falcucci 2025, p. 78)

²⁸ Andrea Viliani (1973) è storico dell'arte e curatore, già direttore del Museo Madre di Napoli e del Centro di Ricerca Castello di Rivoli.

Il Museo delle Civiltà è collocato in due monumentali edifici simmetrici nel quartiere EUR di Roma, il Palazzo delle scienze e Palazzo delle tradizioni popolari, entrambi affacciati su piazza Guglielmo Marconi che, nel progetto originario dell'E42, veniva chiamata piazza Imperiale. Il Palazzo delle Scienze venne realizzato a partire dal 1938 e ultimato nel 1943, su progetto degli architetti Luigi Brusa, Gino Cancellotti, Eugenio Montuori e Alfredo Scalpelli (con Piacentini e Piccinato nella commissione di concorso), mentre il progetto del Palazzo delle tradizioni popolari venne eseguito nel 1938 dagli architetti Massimo Castellazzi, Pietro Morresi e Annibale Vitellozzi; i due edifici speculari, i cui fronti verso la piazza sono caratterizzati da basamenti porticati che sorreggono loggiati colonnati monumentali, sono collegati da una quinta architettonica a colonne che fa da fondale alla piazza (FIG. 79). Le scelte architettoniche per questi due progetti, come per tutto l'EUR in generale, sono state orientate «verso una sempre più accentuata “classicità”, fondata sull'uso di determinati materiali (travertino, marmo, granito) su elementi architettonici ben definiti (l'arco e la colonna), sulle proporzioni, sulle simmetrie specchiate»²⁹. Com'è noto, l'EUR nasce per volere del regime fascista con l'obiettivo costruire la sede dell'Esposizione universale di Roma, dal cui acronimo ha poi assunto il nome, prevista per il 1942 ma che non ebbe mai luogo a causa dell'inizio della Seconda guerra mondiale; naturalmente, l'architettura rispecchia gli intenti celebrativi del regime e le sue ambizioni coloniali: «In effetti, l'E42 si trasforma da semplice esposizione, che al termine delle manifestazioni dovrebbe divenire un moderno quartiere modello, in nuovo complesso monumentale della Roma fascista e imperiale, città proiettata verso il mare Mediterraneo, che l'Italia intende dominare»³⁰.

Sebbene gli edifici che oggi ospitano il MUCIV abbiano, nel corso del tempo, accolto anche collezioni diverse oltre a quelle previste originariamente, la ricerca curatoriale, artistica e museologica che il Museo sta portando avanti entra in forte contrasto con i presupposti ideologici su cui sono stati progettati e costruiti i due Palazzi e l'intero quartiere. Sarebbe interessante soffermarsi più ampiamente sulle modalità con cui la direzione del Museo stia progressivamente riprogrammando il riallestimento di tutte le raccolte, con uno sguardo critico sui grandi temi del presente e con una sensibilità intersezionale e multidisciplinare³¹; tuttavia, in questa sede, si

²⁹ Ciucci 1989, p. 189.

³⁰ *Ibidem*, p. 181.

³¹ A partire dalle collezioni etnografiche e preistoriche dell'ex Museo Pigorini (e si noti l'emblematico accostamento delle due tipologie di oggetti), il Museo sta portando avanti diversi filoni di ricerca. Uno dei nodi centrali riguarda il ripensamento della preistoria, non più intesa come semplice fase arcaica e lineare dell'umanità, ma come campo di riflessione sulle molteplici temporalità, sulle forme di coesistenza tra specie e sulle relazioni ecologiche. In questo senso, il museo assume la categoria dell'Antropocene come cornice teorica per mettere in discussione l'idea di un'umanità separata dalla natura, evidenziando invece interdipendenze, responsabilità ambientali e continuità tra culture materiali del passato e crisi ecologiche del presente. Parallelamente, le collezioni etnografiche vengono riallestite attraverso una critica dell'alterità: non più come rappresentazione dell'“altro” in termini esotici o statici, ma come campo di relazioni storiche, politiche e culturali. Questi approcci si intrecciano con una sensibilità antispecista, che problematizza la centralità dell'umano e apre il discorso museale alle relazioni tra esseri umani, animali, ambienti e sistemi di sfruttamento, su cui viene posto l'accento in relazione alle collezioni mineralogiche ISPRA. Un elemento chiave di questa trasformazione è l'inserimento sistematico di interventi di arte contemporanea, che non funzionano come semplici apparati decorativi, ma come strumenti critici capaci di attivare nuove letture delle collezioni. Le opere dialogano con gli oggetti storici, ne mettono in crisi le cornici interpretative tradizionali e introducono prospettive plurali, spesso legate a pratiche decoloniali, ecologiche e femministe.



FIG. 79. Palazzo delle Scienze e delle Tradizioni Popolari, Roma.
ph: Museo delle Civiltà.

approfondiranno le forme con cui i curatori stanno rimaneggiando la difficile eredità dell'ex Museo Coloniale di Roma.

Il progetto³² di riconfigurazione critica delle collezioni coloniali italiane prende il nome di Museo delle Opacità e ha come obiettivo quello di affrontare il passato coloniale italiano e la sua eredità museale. Mentre manufatti e documenti abbandonati nei depositi per più di cinquant'anni sono in corso di catalogazione, con l'intento di ricostruirne storia e provenienza, le nuove sale museali mettono in scena, attraverso installazioni di arte contemporanea che dialogano con i reperti storici, una narrazione critica del colonialismo italiano, sollevando il velo di opacità su una vicenda, fatta di violenza e soprusi, troppo spesso rimossa in un processo collettivo di deresponsabilizzazione. Tuttavia, il termine opacità riveste un ulteriore significato: il diritto all'opacità, infatti, teorizzato dal poeta e saggista Édouard Glissant riguarda il diritto di ognuno di noi a non subire la riduzione della propria identità da parte degli altri a categorie preformate, il diritto universale a non essere classificati in parametri che non provengano da processi di autodeterminazione.

Quanto alla mia identità, provvederò da solo. Non la costringerò cioè entro alcuna essenza, attento anche a non confonderla in alcun amalgama. Ma accetto che essa mi sia a tratti oscura senza disagio, sorprendente senza spossamento. [...] Posso quindi concepire l'opacità dell'altro per me, senza rimproverargli la mia opacità per lui. Non mi è necessario «comprenderlo» per sentirmi solidale con lui, per amare quello che fa. [...] Come conciliare la radicalità inerente ad ogni politica con l'interrogarsi necessario ad ogni relazione? Unicamente intendendo come sia impossibile ridurre chichessia ad una verità ch'egli non abbia generato da sé. Cioè nell'opacità del suo tempo e del suo luogo. [...] Rivendichiamo per tutti il diritto all'opacità. (Glissant 2019, pp. 204-206)

Il Museo delle Opacità non è un'esposizione permanente, ma si compone di due "episodi" temporanei: il primo è iniziato nel giugno 2023 e si è concluso nel maggio 2025, mentre il secondo, inaugurato contestualmente alla chiusura del primo, si prevede che rimanga aperto fino al riallestimento definitivo delle collezioni coloniali. Questi due allestimenti – temporanei proprio perché espressione di un processo *in fieri* – fanno mostra della ricerca che il Museo sta portando avanti, intendendo l'istituzione non più come un contenitore di risposte certe ma piuttosto come un catalizzatore di nuove domande, a cui si tenta di rispondere senza la pretesa di individuare indicazioni univoche e cercando di superare, attraverso il concetto di opacità, il senso di alterità che genericamente contraddistingue questi spazi.

Il Museo delle Opacità #1. *Documentare la complessità del passato coloniale, ricercarla nel presente, condividerla per il futuro* (al quale si era introdotti già a partire dall'atrio) è stato allestito nei tre mezzanini del Palazzo delle scienze, sopra gli spazi che già ospitavano le collezioni Pigorini su Arti e Culture Americane e Asiatiche, Arti e Culture Africane e Arti e Culture Oceaniche, non ancora riorganizzate. Dalle ampie e luminose sale sottostanti, caratterizzate da principi museografici ormai datati, si sale in spazi interstiziali più bui, compressi e articolati, permettendo così al visitatore di percepire fisicamente l'ingresso in una nuova dimensione narrativa. Luci

³² Curatela: Andrea Viliani, Gaia Delpino, Rosa Anna Di Lella e Matteo Lucchetti. Progetto di allestimento: Dolores Lettieri.

d'accento, infografica e rapporti spaziali tra le diverse opere sono calibrati per rendere il percorso una progressiva scoperta, interpretando così, attraverso l'arte, diversi temi: dalle appropriazioni coloniali alle cancellazioni di storie e comunità, dal rapporto tra arte e propaganda al problema delle restituzioni, con artisti contemporanei³³ di varie provenienze geografiche e disciplinari (FIG. 80).

Il *Museo delle Opacità #2. Agricolture e architetture coloniali*, invece, l'attenzione è posta sulla relazione fra agricolture e architetture coloniali, sfruttamento delle risorse, architetture e propaganda in aree come Eritrea, Somalia, Libia ed Etiopia. Il percorso espositivo utilizza circa cento tra opere e documenti per analizzare come le istituzioni coloniali italiane abbiano modellato ambienti, economie e immagini culturali. Accanto ai materiali storici, il progetto incorpora installazioni e opere contemporanee³⁴, con l'intento di creare un dialogo tra passato e urgenze legate all'attualità (FIG. 81). Anche in questo caso, l'allestimento – sebbene più contenuto rispetto al precedente – è collocato in uno spazio interstiziale al primo piano, assumendo la forma di una presenza laterale e quasi marginale rispetto al percorso principale. Questa scelta spaziale non appare neutra, ma contribuisce a costruire un dispositivo narrativo che si inserisce in modo obliquo nella trama espositiva complessiva e che si insinua all'interno di una narrazione più consolidata e prevedibile. Lo spazio interstiziale diventa così non solo un luogo fisico, ma anche una metafora epistemologica, in cui il discorso curatoriale si apre a letture alternative.

Il ripensamento critico del MUCIV ha suscitato complessivamente un numero di polemiche sensibilmente inferiore rispetto a quanto osservato nel caso di Tervuren. Diversi fattori contribuiscono a spiegare questa differenza. In primo luogo, l'impostazione metodologica della ricerca museale, basata su un approccio partecipativo, interdisciplinare e riflessivo, ha favorito un confronto più consapevole con le collezioni e con la complessità storica dei materiali. In secondo luogo, gioca un ruolo l'aspetto architettonico e spaziale: sebbene il quartiere dell'EUR sia nell'immaginario collettivo strettamente associato al ventennio fascista, il colonialismo italiano costituisce ancora, nella coscienza pubblica, un capitolo largamente caratterizzato da amnesia storica e rimozione collettiva³⁵, il che ha reso meno evidente la necessità di un confronto diretto e polemico con il patrimonio espositivo rispetto al contesto belga. Naturalmente, anche nel caso del MUCIV si è sollevata qualche critica, a partire da dibattuto intorno al ruolo dell'arte contemporanea in un museo etnografico³⁶ e all'osservazione

³³ Tra gli altri Theo Eshetu, Luca Guadagnino, Wissal Houbabi, Malak Yacout.

³⁴ «[...] L'opera *Rights to Seeds, Rights of Seeds* (letteralmente, “*Diritti ai semi, diritti dei semi*”, 2024) di Cooking Sections è stata installata in dialogo con la raccolta di semi e prodotti agricoli coloniali delle collezioni dell'ex Museo Coloniale, di cui è presentato accanto all'opera un display di approfondimento insieme a una selezione dei barattoli originali contenenti i relativi semi. L'intervento degli artisti mira a preservare una collezione vivente ed eterogenea di sementi contadine contemporanee coltivate da generazioni di agricoltori dell'Italia meridionale e selezionate per la loro resistenza a siccità e stress termico. [...] L'installazione *Ente di Decolonizzazione: Ceneri* di DAAR – Sandi Hilal e Alessandro Petti, è presentata al MUCIV-Museo delle Civiltà quale intervento conclusivo della *Research Fellowship* di DAAR, ri assemblando in una nuova articolazione architettonica anche due vetrine dell'ex Museo Coloniale originariamente utilizzate per esporre oggetti sottratti durante le occupazioni coloniali». –

Cfr. https://www.museodellecivilta.it/riallestimenti/museodelleopacita2_agricoltureearchitetturecoloniali/

³⁵ Vedi Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente?*, Biblioteca Neri Pozza, Vicenza 2005 e Luca Guadagnino, *Inconscio Italiano*, 2011.

³⁶ Cfr. <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Al-MuCiv-gli-interventi-di-artisti-e-specialisti-privi-di-competenze-antropologiche-non-funzionano>



FIG. 80. Museo delle Opacità #1.
ph: Giorgio Benni.



FIG. 81. Museo delle Opacità #2.
ph: Giorgio Benni.

del fatto che il Museo, nonostante il successo di critica anche internazionale³⁷, sia sostanzialmente poco visitato dal pubblico più ampio: «Ma forse il problema è proprio questo. Siamo diventati incapaci di sostenere l'opacità? Preferiamo la trasparenza luccicante di un centro congressi – dove tutto è merce e superficie – alla densità problematica di un museo che ci chiede di riflettere? Non frequentare il MUCIV è un peccato capitale. Non solo perché ci perdiamo opere di una bellezza sconvolgente, ma perché rinunciamo a uno strumento fondamentale per decifrare il presente. In un'epoca dominata dalla semplificazione binaria dei social media, dove tutto deve essere bianco o nero, *like* o *dislike*, amico o nemico, abbiamo un disperato bisogno di palestre per il pensiero complesso. Abbiamo bisogno di luoghi che ci educino alla sfumatura, all'intreccio, alla non-comprensione immediata»³⁸.

Come emerge dall'analisi dei due esempi precedenti, la decostruzione degli impianti ideologici, epistemologici e spaziali propri del museo etnografico costituisce un processo tutt'altro che lineare. Si tratta, al contrario, di un'operazione complessa e travagliata, priva di percorsi definiti o soluzioni preconfezionate: il caso di Tervuren ha mostrato i limiti di un progetto non completamente risolto, segnato da un elevato grado di conflittualità, mentre il MUCIV di Roma, attraverso le sue esposizioni, ha evidenziato la profondità e la complessità delle questioni coinvolte, rendendo impossibile identificare strategie semplicistiche per affrontare il problema dell'alterità.

Ci si interroga, quindi, sulla possibilità di individuare contesti in cui l'alterità possa essere mediata o attenuata all'interno degli spazi museali, in istituzioni o esperienze collocate al di fuori dei dibattiti più accesi sulle responsabilità coloniali o etnografiche. In tali situazioni, infatti, la distanza da polemiche storicamente radicate può offrire margini di azione più ampi, permettendo di elaborare narrazioni alternative che possano essere reinterpretate alla luce di una riflessione critica sull'alterità. I prossimi paragrafi esploreranno, sotto questa prospettiva, due casi studio possibilmente significativi: il Museo Anahuacalli di Città del Messico e i Musei Civici di Reggio Emilia.

Come si è già avuto modo di sottolineare, affrancare la narrazione museale da categorie identitarie fondate su stereotipi e pregiudizi, rappresenta oggi la sfida dei musei etnografici; questo spostamento comporta una conseguenza di ordine epistemologico: il museo etnografico non dovrebbe più fare affidamento, nel proprio sistema espositivo, su una memoria collettiva troppo spesso intrisa di semplificazioni e banalizzazioni. Si apre piuttosto la necessità di interpellare anche la memoria personale del visitatore, oltre a quella collettiva, innescando processi di avvicinamento e di immedesimazione che tendano a ridurre, o quantomeno a problematizzare, la distanza tra chi osserva e le culture rappresentate. Perché il visitatore possa riconoscersi o riconoscere una parte

³⁷ «Nel dibattito internazionale sulle trasformazioni del museo contemporaneo, il Muciv-Museo delle Civiltà di Roma si afferma sempre più come un laboratorio di ricerca e sperimentazione. La sua partecipazione, il 14 gennaio, al simposio «New Architectures, New Museums» alla Fondation Cartier pour l'art contemporain di Parigi ne è una conferma significativa. Il museo romano è stato infatti selezionato come uno dei tre casi studio globali, accanto al Metropolitan Museum of Art di New York e al Musée du Quai Branly-Jacques Chirac». – <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Il-Muciv-come-caso-studio-al-simposio-sul-rapporto-tra-museo-e-architettura> e <https://www.fondationcartier.com/en/programme/events/symposium/new-architectures-new-museums>

³⁸ Senaldi, 2026.

di sé nello spazio museale, i dispositivi di mediazione tra oggetto e fruitore – l'architettura, la museografia, la comunicazione – devono necessariamente costruire nuove forme di relazione. Non si tratta più, in altri termini, di trasmettere un sapere codificato sull'Altro, ma di creare le condizioni affinché l'incontro con l'Altro diventi un'esperienza riflessiva, capace di interrogare il visitatore sulla propria stessa posizione culturale.

È in questo quadro che la graficizzazione ispirata all'*Atlas Mnemosyne* di Aby Warburg, adottata per i casi studio del capitolo precedente, non trova applicazione nei casi qui di seguito analizzati. Non perché il metodo warburghiano riproduca di per sé stereotipi, ma perché esso fa leva sui processi associativi propri della memoria collettiva: una dimensione che, come si è visto, non è più sufficiente – e talvolta è persino controproducente – quando l'obiettivo è raccontare l'Altro. Gli immaginari costruiti dai due casi studio, il Museo Anahuacalli e i Musei Civici di Reggio Emilia, si configurano infatti come polisemici e polifonici, refrattari a ogni rappresentazione univoca: sono essi stessi dispositivi di memoria. Non si tratta, dunque, di una rinuncia alla rappresentazione; piuttosto di un'impossibilità metodologica di ricondurre tali complessità a un sistema sintetico fondato su nessi associativi preordinati. Ne deriva un riposizionamento del progetto architettonico e museografico: da struttura ordinatrice della memoria a campo aperto di negoziazione dei significati, in cui la rappresentazione dell'Altro si configura come pratica critica, situata e continuamente ridefinibile.

Confesso che la durata nel tempo non mi interessa.
L'unica cosa che cerco e che mi dà piacere è la vita delle
forme nello spazio, nell'istante stesso in cui si stabiliscono
le loro relazioni armoniche, concrete e tangibili.³⁹

Diego Rivera

3.2. FUORI CONCORSO #1: IL MUSEO ANAHUACALLI

3.2.1. *JE SUIS L'AUTRE*

Come il lettore ricorderà, si è lungamente parlato di un altro importante museo a Città del Messico, ovvero il Museo Nacional de Antropología, con il quale l'Anahuacalli condivide non solo il luogo, ma anche l'anno di inaugurazione, il 1964, e la tipologia di collezione, vale a dire oggetti appartenenti alle culture precolombiane. Risulta quindi di particolare interesse provare a delineare una comparazione, facilitata dai suddetti parallelismi, tra le due narrazioni, completamente diverse, costruite dai due musei. Le coordinate spazio-temporali del Museo Anahuacalli lo hanno inoltre reso, in una certa misura, "immune" ai ripensamenti radicali che stanno investendo il museo occidentale contemporaneo. Ciò avviene in un paese collocato, anche simbolicamente e geograficamente, tra Nord e Sud globali⁴⁰, dove il dibattito museologico critico sta solo recentemente emergendo, come si è osservato nel caso del Museo Nacional de Antropología. A differenza di quest'ultimo, tuttavia, l'Anahuacalli ha cercato di preservare nel tempo l'impianto originario del progetto, espressione diretta della volontà e della visione del celebre pittore messicano Diego Rivera, mantenendo sostanzialmente intatta la struttura concettuale e formale della sua proposta museale.

Il Museo Anahuacalli sorge sul Pedregal de San Ángel, un ecosistema endemico formatosi da una colata lavica del vulcano Xitle qualche millennio fa in quella che oggi è la parte sud di Città del Messico. Questa eruzione ha dato forma a un enigmatico paesaggio composto da un'ondivaga distesa nera costellata da una vegetazione peculiare (foreste di cactus, felci, orchidee, eucalipti) e da una fauna volante e strisciante, molto meno manifesta, che si nasconde tra le pietre. Queste formazioni basaltiche solide, chiamate *malpaisés* (letteralmente, "terre cattive", così chiamate dai *conquistadores* perché incoltivabili), esprimono la violenza dei vulcani del Messico centrale e, al tempo stesso, l'incredibile fascino che questi paesaggi hanno esercitato nell'immaginario collettivo messicano; si pensi solamente a San Juan Parangaricutiro, una piccola cittadina nello stato federale di Michoacán, sommersa dal fiume lavico provocato dal vulcano Parícutín nel 1943, della quale sono rimaste intatte solo alcune parti della chiesa, tra cui l'altare, oggi meta di pellegrinaggi (FIG. 82).

Sul Pedregal de San Ángel, rimasto inviolato fino agli inizi del Novecento, sono stati realizzati due tra i più significativi progetti urbanistici e architettonici della capitale: i Giardini Pedregal, ideati nel 1945 da un gruppo di

³⁹ RIVERA D., *Palabras ilustres 1886-1921*, Museo Estudio Diego Rivera, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México 2007, p. 115.

⁴⁰ Con l'espressione «Nord e Sud globale» non si vuole ridurre a una semplificazione binaria la complessità del mondo, né riproporre stereotipi o giudizi ingiustamente consolidati, bensì solamente indicare le disuguaglianze in termini economici e sociali tra i vari Paesi.



FIG. 82. Il *malpaís* di San Juan Parangaricutiro.

investitori, tra cui Luis Barragán (oggi uno dei quartieri residenziali più ricchi della città) e la Ciudad Universitaria dell'UNAM⁴¹, il campus della più grande università dell'America Latina, che ha visto la partecipazione di quasi tutti gli architetti moderni attivi a Città del Messico negli anni Cinquanta⁴².

Anche Diego Rivera, affascinato da questo *malpais*, decise di costruirvi una personalissima e quasi utopica Città delle Arti (progetto⁴³ poi ridimensionato), che oggi chiamiamo Museo Anahuacalli. Del progetto originario, oltre al Museo, rimane la grande piazza antistante, concepita come uno spazio per le arti performative, per le festività e per le celebrazioni rituali; secondo il progetto di Rivera, sarebbero dovute sorgere anche botteghe artigiane e spazi per l'arte, l'architettura, la danza e la musica. La Città delle Arti, nelle intenzioni del pittore, non era dunque concepita un luogo di rappresentazione etnografica e folcloristica, bensì come uno spazio di produzione culturale e di espressione artistica: «El pintor siempre expresó su deseo de construirle a ese acervo una morada con arquitectura nacida del suelo mexicano por su expresión, por el material y por su temática amplia. En su visión nacionalista, Rivera siempre destacó las expresiones de la vida cotidiana del mexicano»⁴⁴.

L'ideazione del progetto iniziò più di trent'anni prima della sua inaugurazione, nel 1933; Rivera concepì questa iniziativa come il proprio lascito alla collettività della sua attività artistica e di collezionista di oggetti preispanici appartenenti a diverse civiltà⁴⁵. Il processo di costruzione fu lungo e difficoltoso, anche a causa della scarsità di finanziamenti; nonostante tutte le energie impiegate, Rivera morirà nel 1957 senza vedere il completamento dell'edificio. Dopo la sua morte, l'amica Dolores Olmedo Patiño si assunse i costi e l'impegno di portare a termine il progetto, compresi i quattro edifici bassi intorno alla piazza. Con il supporto della figlia del

⁴¹ Universidad Nacional Autónoma de México. All'interno del campus, l'Espacio Escultórico, una grande scultura circolare dentata di 120 m di diametro, composta da sessantaquattro prismi in cemento, circonda un frammento di suolo lavico vergine, mettendone in risalto sia la forza espressiva sia il suo equilibrio fragile. L'Espacio Escultórico, voluto dall'UNAM e inaugurato nel 1979, è un'opera collettiva realizzata da un gruppo che comprendeva vari artisti, tra i quali Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián e Federico Silva.

⁴² Tra gli altri: Enrico del Moral, Mario Pani, Felix Candela, Juan O' Gorman, Pedro Ramírez Vázquez.

⁴³ «Un Museo dell'Arte Messicana in Azione, composto da nove sale. Una grande sala espositiva permanente. Un'enorme piazza, di mille metri di lato, con un palcoscenico al centro, dove sarebbero stati presentati spettacoli di danza e teatro e celebrazioni indigene e civili, in modo da concentrare tutte le feste popolari delle diverse parti del Paese. Intorno a questa piazza, portici dal tetto piatto, in stile preispanico, avrebbero ospitato botteghe di artigiani situate nei quattro punti cardinali, secondo le regioni del Paese. Intorno alla piazza sorgessero musei di architettura, musica e danza, oltre a concerti, teatri sperimentali e cinema. In questi luoghi si terrebbero laboratori gratuiti per gli artisti» vedi <https://museoanahuacalli.org.mx/ciudad-de-las-artes/que-es/>

⁴⁴ «Il pittore ha sempre espresso il desiderio di costruire una sede per questa collezione, con un'architettura che nascesse dal suolo messicano nella sua espressione, nei suoi materiali e nella sua ampia tematica. Nella sua visione nazionalista, Rivera ha sempre enfatizzato le espressioni della vita quotidiana messicana». Ramírez Vázquez in Ortíz 2008, p. 4.

⁴⁵ Rivera, affascinato dalle qualità artistiche espresse dalle culture preispaniche, collezionò, nel corso della sua vita, circa sessantamila tra oggetti e reperti provenienti da diverse civiltà preispaniche, tra cui Aztechi, Maya, Teotihuacani, Zapotечи, Mixtechi e altri ancora. Le modalità con cui questi oggetti sono entrati in suo possesso non sono chiarissime; è probabile che molti di questi reperti siano stati acquistati, scambiati o addirittura raccolti dal pittore stesso durante personali "campagne archeologiche". Al tempo, infatti, l'acquisto di reperti archeologici era ancora consentito dalla legge; è bene però ricordare che questi metodi di acquisizione non sono così differenti dalle modalità con cui sono nate le collezioni di alcuni tra i più importanti musei del mondo, molti dei quali nascono dalla collezione privata di una singola persona. Lo stesso nucleo di origine della collezione del Museo Nacional de Antropología nasce dalla personale raccolta dell'erudito italiano Lorenzo Boturini, giunto in Messico nel 1736 per studiare i popoli precolombiani.

pittore, l'architetta Ruth Rivera⁴⁶, dell'architetto Juan O' Gorman⁴⁷ e del poeta, scenografo e museografo Carlos Pellicer, che presero parte al progetto già negli anni precedenti alla morte dell'artista, il Museo Anahuacalli aprì le sue porte al pubblico nel 1964; un lavoro collettivo, dunque, che vide coinvolte alcune tra le più importanti personalità artistiche del Novecento messicano.

3.2.1.1. Architettura | *elogio delle forme*

Il nome Anahuacalli, in lingua nahuatl, significa “casa circondata dalle acque”, anche se, in realtà, esistono varie interpretazioni sull'accezione di questo toponimo; Ruth Rivera, in un saggio del 1965, definirà il suolo del Pedregal un «Oceano Vulcanico»⁴⁸, richiamando la dimensione geologica e simbolica del paesaggio in cui il museo si inserisce. Il riferimento all'acqua potrebbe riguardare la forte presenza di sorgenti; infatti, sebbene questo *malpaís* possa sembrare un luogo arido, la zona di riserva ecologica allo stato selvatico che circonda il Museo, di circa 28000 mq, è in realtà ricca di affioramenti d'acqua⁴⁹.

Il paesaggio circostante, fatto di rocce nere e di vegetazione endemica, costituisce un elemento fondamentale nell'ideazione del progetto. Se i progetti del Giardino del Pedregal e del campus dell'UNAM cercano diverse soluzioni per rapportarsi con il suolo lavico, basate principalmente sul contrasto tra architettura e terreno⁵⁰, il museo Anahuacalli sembra emergere direttamente dal suolo, “rivendicando” un profondo senso di appartenenza

⁴⁶ «Su hija Ruth, que estudió arquitectura en el Instituto Politécnico Nacional, fue una profesionista brillante que entendió las tendencias de su época y las aprovechó al máximo para plasmar en el Anahuacalli las ideas de su padre con un tratamiento contemporáneo. Ruth fue el intérprete genético del propósito de Diego Rivera de mantener viva para todas las generaciones su visión del pasado. Así, el edificio refleja el encuentro de la solución plástica con la fuerza creativa de sus volúmenes y espacios en la presencia renovada del origen geológico con que se construyó el edificio». [«Sua figlia Ruth, che studiò architettura all'Istituto Politecnico Nazionale, fu una brillante professionista che comprese le tendenze del suo tempo e le sfruttò al meglio per tradurre le idee del padre in un'interpretazione contemporanea presso l'Anahuacalli. Ruth incarnava l'intento di Diego Rivera di mantenere viva la sua visione del passato per tutte le generazioni. Pertanto, l'edificio riflette la convergenza di soluzioni artistiche con la forza creativa dei suoi volumi e spazi, nella rinnovata presenza delle origini geologiche da cui è stato costruito».] (Ramírez Vázquez in Ortíz 2008, p. 6).

⁴⁷ Juan O' Gorman (1905 – 1982) è stato un pittore e architetto messicano, noto soprattutto per i suoi disegni a mosaico a decorazione delle facciate degli edifici. Nell'arco della sua carriera, miscelò le due tendenze presenti nell'architettura messicana del XX secolo: da un lato un razionalismo spinto fino al purismo, dall'altro una sorta di nazionalismo legato alla tradizione preispanica. Negli anni Venti del Novecento progetta e costruisce la celebre coppia di case studio collegate da un ponte per Diego Rivera e Frida Kahlo secondo i principi del funzionalismo dell'architettura moderna lecorbuseriana. In seguito, O' Gorman entrerà in contatto con l'architettura organica di Wright, rinunciando al modernismo e progettando la sua stessa casa, oggi demolita, come un'architettura organica, simbolica e monumentale, concepita come opera totale che intrecciava arte, mitologia preispanica e visione ideologica.

⁴⁸ Ruth Rivera citata da Juan Rafael Coronel Rivera in Ortíz 2008, p. 84.

⁴⁹ Al piano terra del Museo è in effetti presente un pozzo che conduce a una piccola piscina, la cui presenza testimonia la presenza di una sorgente. Il visitatore può scendere all'interno del pozzo, decorato con figure di Tláloc.

⁵⁰ Nel caso della maggior parte degli edifici della Ciudad Universitaria e delle case progettate da Cetto, Artigas o Attolini nei Giardini del Pedregal, l'accento è posto sul contrasto tra l'architettura moderna e la natura selvaggia del terreno. L'architettura è, infatti, inserita con precisione sopra il paesaggio roccioso, creando un dialogo visivo tra le linee pulite e geometriche delle costruzioni e la natura incontaminata e selvaggia che le circonda. I giardini di Barragán a El Pedregal instaurano invece un confronto più mediato con il suolo, modellando delicatamente il terreno e innestando nelle rocce scalini e recinti.

al luogo: in effetti, le fondazioni dell'edificio poggiano direttamente sul secondo strato di lava del sottosuolo, ribadendo così la coerenza formale e simbolica del progetto.

Rivestito della stessa pietra vulcanica estratta dal sito, il Museo si configura come uno strano tempio le cui forme rimandano all'universo figurativo preispanico senza intenti di parodia, in un libero *pastiche* di apparizioni formali che solo un artista può comporre senza porsi troppe questioni critiche (FIG. 83-86): «Rivera intentó algo tan desmedido que pocos profesionales del proyecto y de la construcción hubiesen aspirado a hacer. En cambio, Diego simplemente lo llevó a cabo: se decidió a marcar un rumbo propio para nuestra arquitectura, rumbo que permanece hoy casi inexplorado y olvidado. Es una arquitectura académica, simbólica, exótica, decimonónica y valentísima»⁵¹.

Seppur totalmente alterata nei rapporti proporzionali, la composizione generale del volume richiama i *teocalli* mesoamericani, ovvero le strutture terrazzate piramidali in cima alle quali erano collocati dei templi, come, ad esempio, i famosi *teocalli* di Cholula o di Chichén Itzá⁵²: «En la llamada (por él mismo) “pirámide del Pedregal” o pirámide de Diego Rivera”, se puso en juego una ideología romántica que además moviliza a la comunidad»⁵³. A dire il vero, sembra che Rivera avesse ipotizzato per il coronamento dell'edificio un elemento molto più leggero ed effimero rispetto al tetto realizzato, ispirato alla *palapa*, una struttura aperta costruita in rami e foglie di palma diffusa nell'America centrale. Tuttavia, O' Gorman, che realizzò la copertura dopo la morte del pittore, optò per una soluzione più rigida e massiva, probabilmente per questioni legate alla deperibilità del materiale vegetale⁵⁴.

Oggi potremmo considerare l'Anahuacalli quasi come un'architettura postmoderna *ante litteram*, fatta di richiami molteplici, senza alcun principio ordinatore se non quello dell'equilibrio figurativo – seppur possa risultare, ai nostri occhi, a tratti persino sgraziato – o addirittura, come un “capriccio” dal sapore piranesiano nel suo rimando alle rovine archeologiche:

[...] se inspiró notoriamente en la obra del artista italiano Giambattista Piranesi, que había cobrado fama en el siglo XVIII por sus extraordinarios grabados que mostraban ruinas romanas. En los grabados de Piranesi, como lo ha señalado Juana Gutiérrez, se muestra siempre una contraposición entre la naturaleza y los edificios: la campiña romana apenas emerge de las marismas para dar lugar a una vegetación chaparra y desordenada. Hay seres que

⁵¹ «Rivera tentò qualcosa di così audace che pochi professionisti della progettazione e della costruzione avrebbero potuto aspirare. Diego, invece, lo realizzò e basta: decise di tracciare la propria rotta per la nostra architettura, una rotta che oggi rimane pressoché inesplorata e dimenticata. Un'architettura accademica, simbolica, esotica, ottocentesca e incredibilmente coraggiosa». (Guzmán Urbiola in Ortíz 2008, p. 41)

⁵² In un celebre dipinto dal pittore statunitense di origine tedesca Emanuel Leutze del 1848, intitolato *Storming of the Teocalli by Cortez and His Troops*, è ben visibile, nel disordine della battaglia, il tempio in cima al Templo Mayor al centro di Città del Messico (al tempo Tenochtitlan) distrutto dalle truppe spagnole.

⁵³ «Nella cosiddetta (da lui stesso chiamata) “piramide di Pedregal” o “piramide di Diego Rivera”, è stata messa in gioco un'ideologia romantica che mobilita anche la comunità». (González Mello in Ortíz 2008, p. 19)

⁵⁴ Cfr. Ortíz 2008.



FIG. 83. Diego Rivera *et alii*, Museo Anahuacalli, 1964.
ph: Rafael Gamó.



FIG. 84. Area archeologica di Xochicalco, 700 - 900 d.C. circa

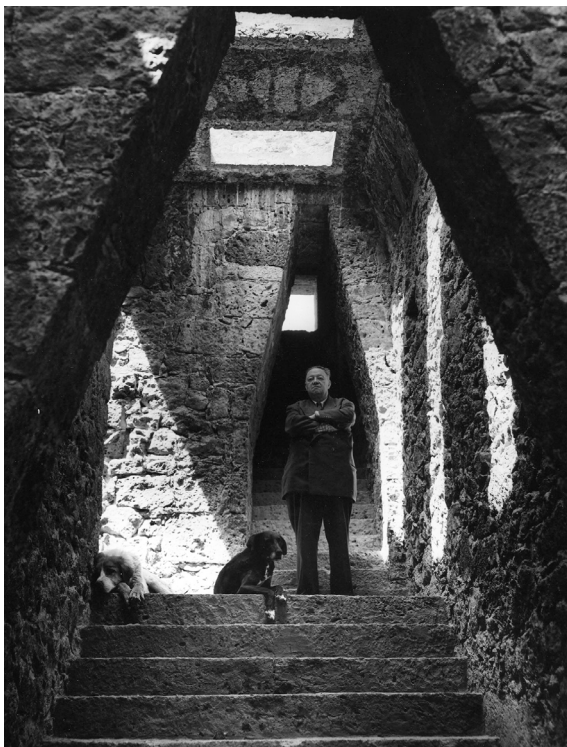


FIG. 85. Diego Rivera all'interno del Museo Anahuacalli.



FIG. 86. Uxmal, Cuadrángulo de las Monjas.
ph: Hidden Architecture.

habitan esa zona primitivamente, como si fueran otros tantos vegetales. Los edificios, al ascender, van mostrando el camino del progreso que divide a la civilización de la cultura.⁵⁵ (González Mello in Ortíz 2008, p. 19)

I riferimenti figurativi di Rivera non si rifacevano solo al passato ma incorporavano anche le tendenze a lui contemporanee, come, ad esempio, le sperimentazioni sull'architettura organica di Wright – che Rivera aveva conosciuto di persona – e con cui O' Gorman era entrato in contatto visitando la Casa sulla Cascata nel 1939; episodio, questo, che avrà grande influenza sull'opera dell'architetto messicano⁵⁶.

Se trataba de edificar un espacio para la vida, un espacio que lograra ser significativo: un templo. ¿Qué mejor que hacerlo con arquitectura prehispánica actualizada? De nueva cuenta, entroncaban ahí las ideas de Wright con los intereses de Rivera. Ya se vio cómo Wright ponderó y valoró las arquitecturas de cada lugar donde construyó. Sus otros dictados, se dijo también, iban dirigidos a entender las arquitecturas locales. La finalidad nunca fue reproducirlas en otros tiempos, con otros materiales, sistemas constructivos y en otras realidades económicas y sociales, sino a partir de su entendimiento, lograr modernizarlas y lo más importante: hacer evolucionar esa arquitectura local.

Existen un par de bocetos realizados por Rivera que parecen las primeras plantas que esquematizó para su futuro templo. Olvidaba la racionalidad y privilegiaba lo simbólico.⁵⁷ (Guzmán Urbiola in Ortíz 2008, p. 34)

Sebbene la facciata sia perfettamente simmetrica, l'accesso al piano terra non è posto al centro dell'edificio, ma leggermente spostato verso est, così come la scala interna è leggermente disallineata rispetto all'asse di simmetria, forse con l'intento di ricreare le leggere imperfezioni che talvolta caratterizzano le stratificazioni degli edifici antichi e delle rovine archeologiche. L'ingresso è segnalato da una piccola porta trapezoidale – quasi un pertugio rispetto alle dimensioni della facciata – che ricorda alcune aperture nelle rovine maya dell'area archeologica di Uxmal, nello Yucatán. Il prospetto si configura dunque come enigmatico e pressoché impenetrabile: sono assenti tanto un foyer quanto uno spazio di accoglienza o di orientamento⁵⁸. Al contrario, il

⁵⁵ «[...] si ispirò notoriamente all'opera dell'artista italiano Giambattista Piranesi, che era diventato famoso nel XVIII secolo per le sue straordinarie incisioni che raffiguravano rovine romane. Nelle incisioni di Piranesi, come ha sottolineato Juana Gutiérrez, è sempre presente un contrasto tra la natura e gli edifici: la campagna romana emerge appena dalle paludi per lasciare spazio a una vegetazione bassa e disordinata. Ci sono esseri che abitano quella zona in modo primitivo, come se fossero altrettanti vegetali. Gli edifici, salendo, mostrano il cammino del progresso che divide la civiltà dalla cultura».

⁵⁶ Cfr. Guzmán Urbiola in Ortíz 2008 e Duana Plata 2020.

⁵⁷ «L'obiettivo era costruire uno spazio per la vita, uno spazio che avesse un significato: un templo. Quale modo migliore per farlo se non con un'architettura preispanica rivisitata? Ancora una volta, le idee di Wright si intersecarono con gli interessi di Rivera. Abbiamo già visto come Wright considerasse e valorizzasse l'architettura di ogni luogo in cui costruiva. I suoi altri principi guida, si è detto, erano orientati alla comprensione dell'architettura locale. L'obiettivo non fu mai quello di riprodurla in altre epoche, con altri materiali, sistemi costruttivi e in altre realtà economiche e sociali, ma piuttosto, sulla base della sua comprensione, di modernizzarla e, soprattutto, di far evolvere quell'architettura locale. Ci sono un paio di schizzi realizzati da Rivera che sembrano essere i primi progetti che abbozzò per il suo futuro templo. Ignorò la razionalità e privilegiò il simbolico».

⁵⁸ L'Anahuacalli, così come la riserva naturale che lo circonda, è racchiuso da un recinto che lo separa dalla città. La biglietteria e gli spazi di accesso e servizio sono distaccati dall'edificio principale e si collocano in un fabbricato minore lungo il perimetro del lotto a ridosso della strada. Il visitatore quindi, una volta superato l'ingresso, attraversa l'ampio piazzale e può così ammirare la facciata nel suo complesso.

visitatore che accede all'Anahuacalli viene immediatamente proiettato in una diversa dimensione percettiva e simbolica, nella quale è necessario un tempo di adattamento per tentare di orientarsi. Si potrebbe affermare, in effetti, che l'esperienza dell'ingresso non corrisponda affatto a quella che ci si aspetterebbe da un museo.

Lo spazio del piano terra è assimilabile a una grotta labirintica composta da una foresta di colonne e muri che nascondono la struttura portante in cemento armato. Il pian terreno è concepito come un antro buio, illuminato solamente dalle vetrine bianche incastonate nella muratura e da un sistema di finestre strette e lunghe, tamponate da lastre di pietra tecalli⁵⁹ così sottili da risultare traslucide. L'impressione è quella di entrare in un sottosuolo enigmatico, in uno scavo archeologico e di scoprire, dunque, oggetti e forme inaspettate. La complessità spaziale, che si compone di una sequenza di stanze di diverse dimensioni, nega la simmetria del prospetto, sebbene ne mantenga la matericità; tutte le pareti interne sono, infatti, rivestite nella stessa pietra lavica degli esterni. Il visitatore, dunque, non compie soltanto un passaggio fisico da uno spazio aperto, inondato dalla schietta luce messicana, a un ambiente interno oscuro e avvolgente; egli attraversa anche una soglia cognitiva ed esperienziale. La configurazione spaziale intricata e non immediatamente leggibile lo colloca, di fatto, in una condizione di sospensione delle proprie certezze e categorie interpretative consolidate, inducendolo a un atteggiamento di apertura, curiosità e disponibilità alla scoperta (FIG. 87-88).

Percorrendo le scale, la caratterizzazione spaziale e le condizioni di luce cambiano totalmente; salendo i gradini, infatti, si emerge dalle cavità terrene del piano terra passando in ambienti più ampi e luminosi con finestre che si aprono sull'intorno fino a conquistare la vista del paesaggio del Pedregal dalla terrazza all'ultimo piano. Questa scelta rispecchia l'organizzazione tematica del museo: il piano terra è infatti dedicato i rituali di sepoltura e al mondo sotterraneo mentre i livelli superiori, riguardano, salendo, la vita quotidiana e, infine, la sfera celeste e le divinità. Ai quattro lati dell'edificio, a pianta quadrangolare, si dispongono altrettante sale più ridotte che si ripetono in tutti piani e che, simboleggiando i quattro elementi naturali, costituiscono la rappresentazione fisica dell'equilibrio cosmico e naturale.

Il museo è articolato in ventitré sale di dimensioni variabili. Lo spazio più monumentale è costituito dalla sala centrale a doppia altezza al primo piano (FIG. 89), corrispondente alla grande finestra della facciata principale. Tutti gli altri ambienti mantengono proporzioni più contenute – quasi domestiche – e un'illuminazione significativamente più ridotta rispetto a questo spazio centrale. Questa configurazione produce un effetto di sorpresa: il visitatore si trova improvvisamente immerso in un ambiente dalle proporzioni e dalla luminosità inattese, un vero e proprio spazio della meraviglia, ulteriormente accentuato dal contrasto con il piano terra, oscuro e labirintico.

⁵⁹ La pietra tecalli è una varietà di alabastro onice (detto anche "onice messicano"), una pietra calcarea traslucida, di colore chiaro con venature, utilizzata fin dall'epoca preispanica in Messico per sculture di vario tipo. Il termine *tecalli* deriva dal nahuatl e significa letteralmente "casa di pietra" (*te*l = pietra, *calli* = casa), e in epoca coloniale venne adottato per indicare questo materiale particolarmente apprezzato per la sua luminosità e lavorabilità.

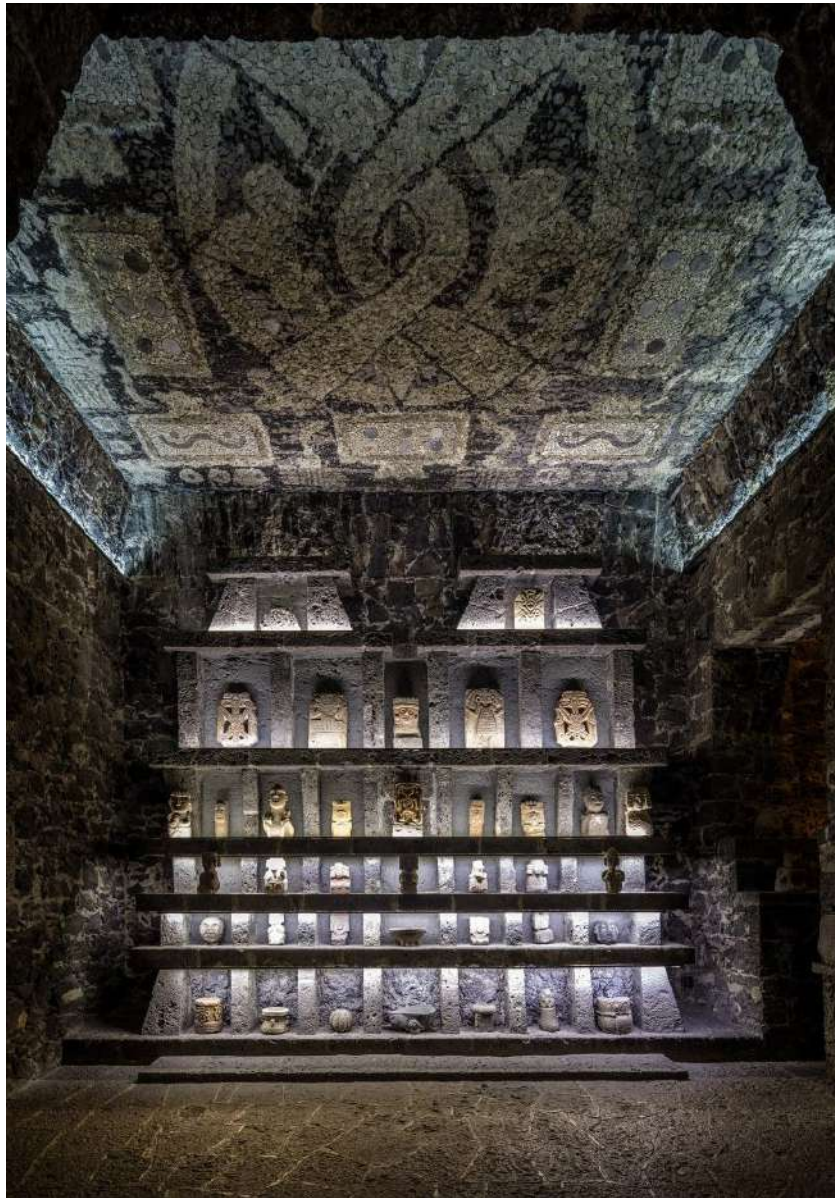


FIG. 87. Museo Anahuacalli, Altar de arte prehispánico.
ph: Museo Diego Rivera-Anahuacalli.

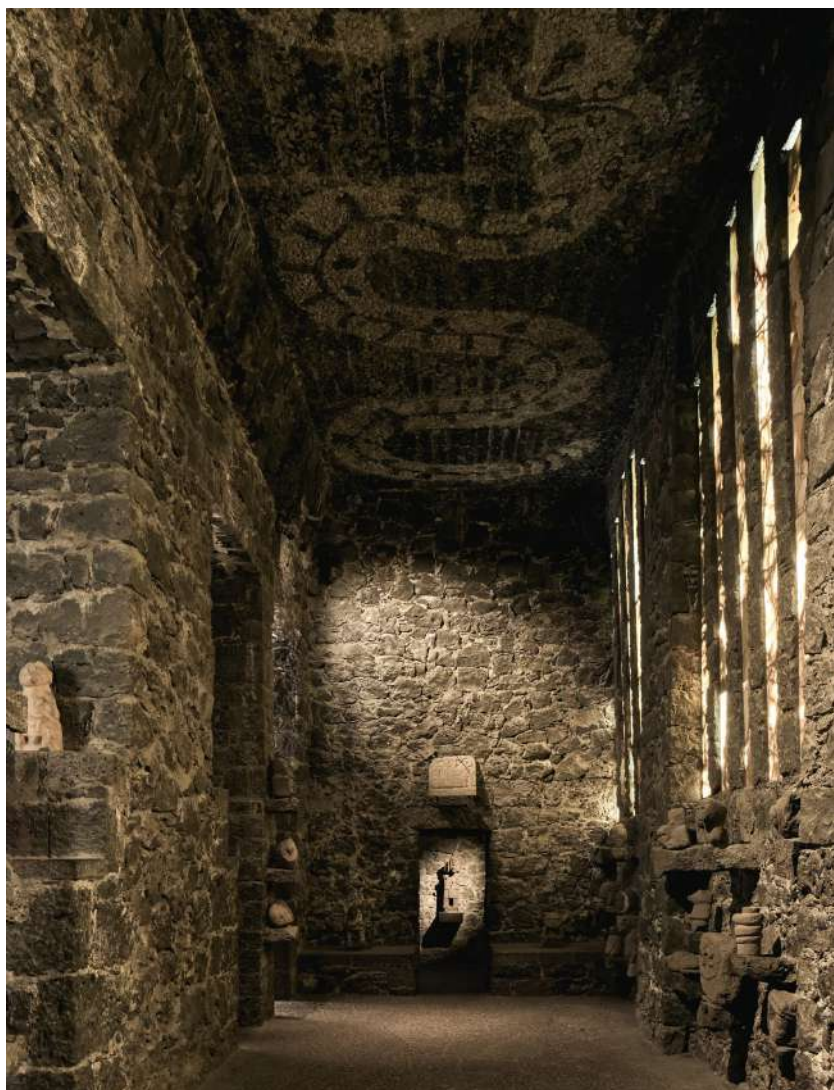


FIG. 88. Museo Anahuacalli, piano terra.



FIG. 89. Museo Anahuacalli, sala centrale.

Ognuna delle sale è decorata con mosaici su pavimenti e soffitti composti da O' Gorman e dallo stesso Rivera, che contribuiscono a creare un ambiente evocativo e totalizzante. Le opere musive, ricche di complessi rimandi formali e simbolici che intrecciano la cosmogonia preispanica con gli ideali politici dei due artisti, dialogano con lo spazio circostante: al piano terra, più oscuro, i mosaici si presentano in bianco e nero, mentre al primo e al secondo piano, più luminosi, sono caratterizzati da colori più accesi.

Il Museo, nel 2021, è stato oggetto di un raffinato ampliamento su progetto dello studio messicano Taller Mauricio Rocha, con lo scopo di realizzare spazi espositivi per la collezione non esposta nell'edificio originale⁶⁰ oltre a spazi destinati a mostre temporanee, biblioteca, laboratori e attività pubbliche (FIG. 90-91). L'intervento si inserisce in continuità con la vocazione del progetto originale, estendendo funzionalmente e concettualmente l'esperienza museale senza alterarne l'identità architettonica.

L'ampliamento consiste in un sistema di nuovi padiglioni in pietra lavica e cemento che si inseriscono nel paesaggio del Pedregal con un linguaggio sobrio e materico, in un dialogo armonico con l'edificio di Rivera. L'intervento non si pone in competizione con la monumentalità del museo storico, ma si configura piuttosto come una sua estensione organica, dando luogo a un esito profondamente diverso e più integrato rispetto alle problematiche relazioni instaurate dall'ampliamento dell'AfricaMuseum di Tervuren. Se è vero, da un lato, che l'intenzione originaria alla base dei due musei è radicalmente differente – l'Anahuacalli non nasce, infatti, come un museo coloniale, circostanza, questa, che ha indubbiamente facilitato l'inserimento dei nuovi volumi – dall'altro è il linguaggio stesso dell'architettura, con la sua apertura semantica e spaziale, a consentire maggiori margini di manovra progettuale e interpretativa. A dire il vero, l'Anahuacalli e l'AfricaMuseum condividono la condizione di oggetti, in qualche modo, intangibili, non sovrascrivibili e che non presuppongono aggiunte architettoniche in diretta continuità con la fabbrica storica; tuttavia, il Museo di Rivera si configura quasi come un oggetto surrealista, una sorta di *divertissement* o di *cadavre exquis* che, a differenza di Tervuren, rifugge intenti identitari e nazionalisti, seppur celebrando le forme espressive della cultura precolombiana.

Come già sottolineato nel capitolo precedente, anche il progetto del Museo Nacional de Antropología ha attinto all'architettura preispanica; tuttavia, i due progetti messicani utilizzano, in qualche modo, due processi inversi: se il MNA adotta il linguaggio della modernità mantenendo le proporzioni monumentali delle aree archeologiche mesoamericane e rinunciando a riferimenti formali espliciti, l'Anahuacalli si appropria di rimandi formali dichiarati, ma utilizzando proporzioni meno monumentali, potremmo quasi dire a una scala umana. Questa scelta dimensionale fa sì che nel caso dell'Anahuacalli il senso di alterità sia meno accentuato; non si ha, infatti, l'impressione di accedere a uno spazio monumentale ed enfatico, bensì di essere immersi in una dimensione narrativa ed esperienziale, costruita attraverso il corpo dell'architettura.

Con la sensibilità contemporanea, l'architettura dell'Anahuacalli può apparire quasi postmoderna, evocando l'idea di una libera ricomposizione di forme che potrebbe ricordare un "luna park" architettonico. Tuttavia, a differenza di contesti come il quai Branly, dove l'accostamento di figurazioni eterogenee costruisce

⁶⁰ La collezione di Rivera comprende circa 60.000 oggetti. Nell'edificio dell'Anahuacalli sono esposti solamente 2.000 manufatti.

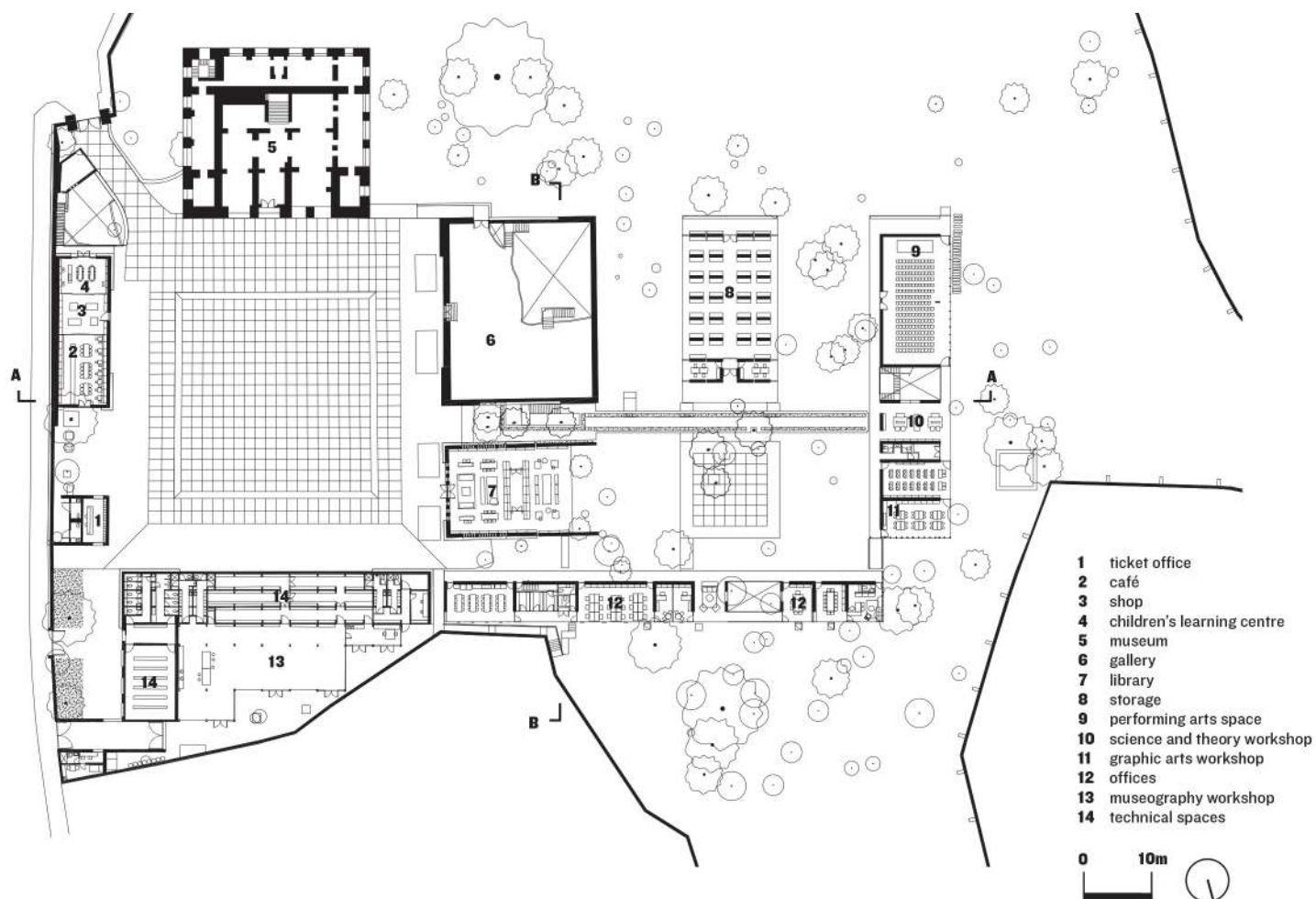


FIG. 90. Taller Mauricio Rocha, ampliamento Museo Anahuacalli, 2021. Pianta del piano terra.
 Credits: Taller Mauricio Rocha.



FIG. 91. Taller Mauricio Rocha, ampliamento Museo Anahuacalli, 2021.
 ph: Onnis Luque.

un'immagine complessiva difficile da decifrare, il progetto di Rivera attiva processi di riconoscimento formale e associazione simbolica in cui l'architettura richiama riferimenti noti e, quindi, riconoscibili.

Como contrapunto a las distintas tendencias de la época empezó a cobrar cuerpo la defensa de una arquitectura tectónica, con el dominio de la técnica como punto fundamental pero alejada ya de la doctrina funcionalista o del *pobrimo arquitectónico* planteado por O' Gorman casi treinta años atrás. Se habló entonces de una *arquitectura realista*, que rehuía del barroquismo prehispánico así como del abstraccionismo promovido por las corrientes de las artes plásticas de la época. Como temor a la "expresión pura" y a la sobre-simplificación de formas del *Estilo Internacional* que asustaban a algunos por su falta de humanidad y sensibilidad, se propuso entonces el realismo como tendencia reconciliadora.⁶¹ (Canales Gonzáles 2013, p. 97)

3.2.1.2. Museografia | evocazione

Come già accennato, l'esposizione è organizzata secondo un percorso ascensionale sui tre livelli principali dell'edificio secondo macrocategorie culturali che rispecchiano la cosmogonia preispanica: al piano terra, dedicato all'inframondo, prevalgono i temi della morte e del sottosuolo; al primo piano, associato alla terra, sono affrontati gli aspetti della vita quotidiana; l'ultimo livello, infine, rappresenta la sfera divina e celeste: «Dante in a Mesoamerican version»⁶².

All'interno di ogni macro-sezione il progetto museografico non è impostato secondo criteri cronologici, geografici o etnografici, ma solo per risonanze formali tra gli oggetti. Di conseguenza, le vetrine e i supporti espositivi non sono allestiti per civiltà specifiche, né tendono a ricostruire fedelmente e in maniera scientifica il contesto dell'oggetto. In questo museo non trovano spazio rappresentazioni che puntano ad essere oggettive, tantomeno potrebbero trovare collocazione i diorami del MNA o di tanti altri musei etnografici: «El enfoque era consecuente con sus ideas de no estudiar nuestro pasado tan sólo etnográficamente, sino actualizándolo y devolviendo su esencia a las fiestas y a los ritos cívicos y prácticos, así como vivos»⁶³.

Sebbene Rivera, nel corso della sua vita, abbia raccolto un'ampia e pregevole collezione, il Museo Anahuacalli non può vantare opere preziose come quelle conservate al Museo Nacional de Antropología; tuttavia, l'esposizione di molti reperti, soprattutto al primo piano, afferenti alla vita quotidiana delle persone fa sì che il visitatore possa riconoscere dei punti di collegamento tra la propria vita e quella delle antiche civiltà autoctone. Ciò che emerge non sono, infatti, le pratiche rituali o gli aspetti religiosi, spesso oscuri e inconcepibili per il

⁶¹ «In contrapposizione alle diverse tendenze dell'epoca, cominciò a delinearsi la difesa di un'architettura tectonica, che avesse come punto fondamentale la padronanza della tecnica, ma già lontana dalla dottrina funzionalista o dalla *pobrería arquitectónica* proposta da O' Gorman quasi trent'anni prima. Si parlava allora di un'*arquitectura realista*, che rifuggiva dal barocco preispanico e dall'astrattismo promosso dalle correnti delle arti visive dell'epoca. Per timore della "pura espressione" e dell'eccessiva semplificazione delle forme nell'*International Style*, che spaventava alcuni per la sua percepita mancanza di umanità e sensibilità, il realismo venne proposto come tendenza conciliatrice». Corsivi nel testo originale.

⁶² Cano 2022.

⁶³ «L'approccio era coerente con le sue idee di non studiare il nostro passato solo dal punto di vista etnografico, ma di attualizzarlo e restituirne l'essenza alle feste e ai riti civici e pratici, così come quelli viventi». (Guzmán Urbiola in Ortíz 2008, p. 38)

visitatore estraneo alla cultura mesoamericana, piuttosto le forme della vita di tutti i giorni: vasellame, stoviglie, giocattoli, statuette zoomorfe, ci restituiscono la percezione di popolazioni che, semplicemente, conducevano la propria vita. L'esposizione, quindi, seppur priva di quelli che potremmo definire "capolavori", coinvolge il visitatore nel richiamare oggetti d'uso che fanno parte del quotidiano di tutta l'umanità e che Le Corbusier avrebbe chiamato *objets-types*, ovvero oggetti progettati secondo la scala e i bisogni fondamentali dell'essere umano, i quali, grazie a questa caratterizzazione funzionale, assumono invariabilmente forme simili e riconoscibili.: «They are not very numerous; they are very similar for all mankind, since man has been made out of the same mould from the earliest time known to us»⁶⁴.

Il progetto museografico costituisce un tutt'uno con l'edificio; vetrine e supporti espositivi non si presentano come elementi autonomi rispetto all'architettura, ma come sue articolazioni strutturali, assumendo la forma di mensole estradossate realizzate nello stesso materiale della muratura oppure di incassi scolpiti nello spessore delle pareti. La raffinatezza del dettaglio risiede nel trattamento delle superfici delle vetrine incassate, rivestite con intonaco bianco e illuminate, come se sotto la pelle dell'edificio si celasse una materia viva, capace di generare luce e intensificare il dialogo tra architettura e manufatto (FIG. 92-93).

I reperti, alcuni dei quali realizzati nello stesso materiale dell'edificio, sono esposti fuori dalle vetrine e appaiono quasi come parte integrante dell'organismo architettonico, o, inversamente, come se fosse l'architettura stessa a nascere dai manufatti (FIG. 94). Questa impostazione si colloca in netto contrasto con i principi della museografia classica del rapporto figura-fondo, ampiamente adottati invece al Museo Nacional de Antropología⁶⁵; in quest'ultimo caso, pur con l'intento di valorizzare le qualità formali e materiali delle opere, molte delle quali di straordinaria fattura, si accentua ulteriormente la separazione tra edificio e oggetto, rafforzando la decontestualizzazione del manufatto rispetto al suo contesto originario.

La complessità delle civiltà preispaniche emerge, inoltre, non solo attraverso la selezione dei manufatti esposti, ma anche mediante le modalità con cui questi entrano in relazione reciproca. Disposti talvolta in sequenze seriali, gli oggetti sembrano voler illustrare le molteplici varianti formali e funzionali di uno stesso tipo, restituendo una sensazione di apertura e di indefinitezza. Tali serie appaiono idealmente estendibili all'infinito, evitando la cristallizzazione dei manufatti in un tempo statico e suggerendo, al contrario, la possibilità di trasformazione e continuità degli usi all'interno delle civiltà rappresentate (FIG. 95).

Al primo piano, nella grande sala a doppia altezza, i disegni a grande scala del pittore messicano si accostano ai reperti, quasi a voler creare un ideale collegamento diacronico tra le diverse culture materiali prodotte dall'uomo, riducendo così la distanza tra il visitatore e l'Altro. In linea con la volontà espressa da Rivera per l'Anahuacalli, gli spazi museali accolgono inoltre ogni anno mostre di arte contemporanea, integrando la

⁶⁴ «Non sono molto numerosi; sono molto simili per tutta l'umanità, poiché l'uomo è stato creato dallo stesso stampo sin dai tempi più remoti a noi noti». Le Corbusier, *The decorative art of today*, The Architectural Press: London, 1987, p. 72.

⁶⁵ A titolo esemplificativo, la maschera di Camazotz, il dio pipistrello, realizzata tra il 200 a.C. e il 200 d.C. da un artista anonimo nell'ambito della cultura zapoteca, nell'attuale stato federale di Oaxaca, è uno splendido manufatto in giada verde lucida. L'opera è esposta su un fondale rosso: il distacco tra i due colori complementari ne esalta cromie e dettagli.



FIG. 92-93. Museo Anahuacalli, sale piani superiori.
Foto dell'autrice.



FIG. 94. Museo Anahuacalli, esterno.
Foto dell'autrice.



FIG. 95. Museo Anahuacalli, dettaglio dell'allestimento.
Foto dell'autrice.

collezione permanente in un dialogo continuo tra passato e presente. L'Anahuacalli non punta, dunque, a rievocare un passato che spesso è difficile conoscere – «il passato è un paese straniero. Lì tutto si svolge in modo diverso»⁶⁶ – ma vuole piuttosto esprimere l'essenza di un luogo attraverso forme prive di riferimenti temporali determinati. L'approccio estetizzante potrebbe, a prima vista, sembrare assimilabile ai presupposti culturali che hanno guidato la progettazione del quai Branly di Parigi; sussiste, tuttavia, una differenza fondamentale, che fa riferimento all'estraneità dell'edificio e dell'universo estetico costruito dal museo rispetto al contesto: mentre il quai Branly si pone come un monumento all'alterità culturale, l'Anahuacalli rivendica, attraverso la celebrazione delle forme e l'utilizzo della materia, la profonda appartenenza al luogo, un'affiliazione quasi sentimentale che non crea alterità, al contrario, nei confronti del visitatore, si pone come *medium* interpretativo tra il paesaggio e la collezione.

3.2.1.3. Comunicazione | assenza

L'infografica, all'Anahuacalli è quasi del tutto assente. In questo museo, infatti, nato per volere di un artista, non c'è intento tassonomico o classificatorio, solo una libera celebrazione e giustapposizione delle forme dell'espressione umana. La quasi totale assenza di un apparato didascalico fa in modo che gli oggetti parlino una lingua muta, evocando, attraverso l'espressività delle forme, diverse narrazioni possibili, anche immaginifiche. Nel racconto della vita di queste civiltà scomparse, Rivera non ricrea, dunque, un racconto dettagliato che inevitabilmente orienterebbe la narrazione, ma apre un orizzonte polisemico, in cui ogni visitatore può riconoscere aspetti diversi della narrazione stessa ed entrare in contatto con il mondo figurativo di ogni persona attraverso vie inaspettate.

Come nel caso del Museo Nacional de Antropología, il racconto della Conquista e dello sterminio delle popolazioni indigene è totalmente mancante. Ma, al tempo stesso, manca qualunque tipo di ricostruzione storica. Consultando l'Enciclopedia Treccani alla voce "storia", risulta subito evidente l'ambivalenza insita nel significato del termine stesso, che si esprime nell'opposizione tra realtà oggettiva e percezione soggettiva: «il greco Erodoto (V sec. a.C.) introdusse il termine ἱστορία per indicare sia l'attività di ricerca sia i suoi esiti. Caratteristico del concetto di s. è la sua ambiguità semantica, in quanto esso indica tanto le *res gestae* (gli "eventi"), quanto l'*historia rerum gestarum* (il "racconto degli eventi")»⁶⁷. L'Anahuacalli, dunque, non sceglie uno specifico "racconto degli eventi", ed è proprio questo uno degli aspetti che lo contraddistingue da un generico museo etnografico. Rinunciando al racconto, si rifiuta al tempo stesso qualunque tipo di apparato identitario; gli oggetti costituiscono solamente forme nello spazio, come potrebbe avvenire in un qualunque *white cube*; a differenza della galleria d'arte, però, l'Anahuacalli instaura al contempo un intenso rapporto tanto con l'esterno quanto con la materialità dei reperti.

⁶⁶ *The past is a foreign country: they do things differently there* («Il passato è un paese straniero. Lì, tutto si svolge in modo diverso») è la frase con cui si apre il romanzo *The go between* (L'età incerta, 1953) dello scrittore inglese L.P. Hartley.

⁶⁷ <https://www.treccani.it/enciclopedia/storia/?search=storia%2F>

Naturalmente, oggi risulterebbe problematico o addirittura inconcepibile sottacere le informazioni scientifiche riguardanti gli oggetti o tralasciare gli aspetti che riguardano le modalità di acquisizione delle opere; tuttavia, la pressoché totale assenza di informazioni non si configura, in questo caso, come una rinuncia al racconto, piuttosto come un puro elogio delle forme e del loro potere evocativo che lascia libero spazio all'interpretazione soggettiva.

Quizá uno de los aspectos interesantes relativos a la colección del Anahuacalli es que continúa sin ofrecer una explicación satisfactoria sobre qué corresponde a una civilización, a una secuencia cronológica, a una selección por culturas. Resalta entonces que posiblemente la museografía iniciada por Carlos Pellicer con la supervisión de Diego Rivera y en la que participó activamente su gran amigo Alfonso Caso, agrupó las piezas siguiendo criterios diferentes a los arqueológicos e históricos. [...] Cualquier obra humana posee cualidades que el ojo puede reconocer. Es factible que no las entendamos, que incluso nos parezcan aberrantes o monstruosas porque no siguen los cánones de nuestra cultura o de aquello a lo que estamos acostumbrados. Sin embargo, hay valores que se pueden considerar universales como el ritmo, la simetría y la proporción.⁶⁸ (Uriarte Castañeda e Lang Uriarte in Ortíz 2008, p. 72)

Rivera, dunque, e il suo nutrito gruppo di lavoro, riesce a creare un manufatto architettonico in cui l'annullamento dell'alterità si concretizza nella piena appartenenza al luogo, generando un *continuum* tra oggetto esposto, architettura e paesaggio. In questo senso, l'architettura stessa funge da *medium*, interponendosi tra il reperto e l'ambiente circostante e stabilendo relazioni tra forma, materia e contesto naturale; ciò avviene non solo attraverso l'uso coerente del materiale, ma anche e soprattutto mediante la celebrazione di un universo di forme che non mira a fornire spiegazioni, bensì a stimolare la curiosità del visitatore e ad aprire nuove prospettive di comprensione e relazioni con le culture rappresentate, nel difficilissimo tentativo di contemplare la complessità dell'umano: «[...] lo cierto es que este recinto goza de una calidad multidimensional y de una complejidad tal, que no es sino reflejo del vasto intelecto de su creador»⁶⁹.

⁶⁸ «Forse uno degli aspetti più interessanti della collezione Anahuacalli è che non riesce ancora a offrire una spiegazione soddisfacente di cosa costituisca una civiltà, una sequenza cronologica o una selezione basata sulle culture. È quindi sorprendente che la museografia avviata da Carlos Pellicer, sotto la supervisione di Diego Rivera e con la partecipazione attiva del suo caro amico Alfonso Caso, abbia raggruppato i pezzi secondo criteri diversi da quelli archeologici e storici. [...] Ogni creazione umana possiede qualità che l'occhio umano può riconoscere. Potremmo non comprenderle, o addirittura apparire aberranti o mostruose perché non conformi alle norme della nostra cultura o a ciò a cui siamo abituati. Tuttavia, ci sono valori che possono essere considerati universali, come il ritmo, la simmetria e la proporzione».

⁶⁹ «La verità è che questo luogo vanta una qualità multidimensionale e una complessità tale da non essere altro che il riflesso del vasto intelletto del suo creatore». (Jordán 2021, p. 2)

I problemi che l'opera d'arte propone ai suoi interpreti hanno l'aspetto di contraddizioni quasi assillanti. L'opera d'arte è un tentativo verso l'unico; s'afferma come un tutto, come un assoluto; e, nello stesso tempo, fa parte di un sistema di relazioni complesse.⁷⁰

Henri Focillon

3.3. FUORI CONCORSO #2: I MUSEI CIVICI DI REGGIO EMILIA

3.3.1. «IO SONO MUSEO»

Reggio Emilia è un comune dell'Italia settentrionale che non raggiunge i 175.000 abitanti⁷¹. Rispetto agli esempi già citati, che si collocano in grandi città e capitali, i Musei Civici rappresentano senza dubbio un esempio, per così dire, "minore" e meno inserito all'interno dei grandi flussi turistici internazionali che interessano i grandi musei del mondo. Eppure, probabilmente proprio in virtù di questa sua collocazione geografica relativamente marginale e della possibilità di instaurare un rapporto diretto e continuativo tra istituzione e progettista dato dalla dimensione di prossimità che caratterizza queste realtà, Reggio Emilia ha rappresentato il contesto ideale per una sperimentazione museografica e museologica di lungo periodo, sviluppatasi progressivamente tra il 2005 e il 2021.

I Musei Civici di Reggio Emilia, analogamente al Museo delle Civiltà di Roma, custodiscono un patrimonio eterogeneo che testimonia la complessità e la stratificazione culturale del territorio. Le collezioni comprendono un'importante raccolta di mosaici di epoca romana, l'eclettico complesso di materiali appartenenti alla collezione di Lazzaro Spallanzani (composta prevalentemente da reperti zoologici e tassidermie, ma anche da dipinti e arredi), il Museo "Gaetano Chierici" di paleontologia, nonché raccolte etnografiche, zoologiche, botaniche, anatomiche, archeologiche, scultoree, documentarie e fotografiche. Nel loro insieme, queste sezioni configurano un articolato racconto del territorio e delle sue relazioni storiche, culturali e scientifiche con l'esterno.

L'incarico di riorganizzazione architettonica e museografica fu affidato ad Italo Rota, il quale, nel corso degli anni, sviluppò una ricerca museologica condivisa con i curatori e la direzione del Museo, in un costante dialogo tra riflessione teorica e prassi progettuale. Profondamente radicato nel suo tempo, l'architetto milanese ha saputo reinterpretare le collezioni storiche attraverso uno sguardo critico e contemporaneo, traducendo tali riflessioni in scelte museografiche e spaziali, sperimentando nuove forme di produzione della conoscenza attraverso una sequenza di mostre temporanee⁷² – come sta, ad esempio, facendo il MUCIV – che, coinvolgendo

⁷⁰ FOCILLON H., *Vita delle forme*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002.

⁷¹ Fonte: <https://demo.istat.it/app/?a=2025&i=D7B>

⁷² Verso il Nuovo Museo, Installazione 1, *L'amore ci dividerà. Prove generali di un museo* (2010); Verso il Nuovo Museo, Installazione 2, *Gli oggetti ci parlano* (2012); Verso il Nuovo Museo, Installazione 3, *For inspiration only* (2014); Verso il Nuovo Museo, Installazione 4, *Red Gallery* /

la cittadinanza, hanno costituito i prodromi della riorganizzazione permanente: «Dal 2010 al 2017 il lungo lavoro interno di analisi e interpretazione tra collezioni/temi sollecitati/contemporaneità ha avuto cinque importanti occasioni di confronto con la comunità»⁷³.

In questo momento contrassegnato da uno spartire in continua espansione fra il collettivo e il personale, il museo è uno dei nervi scoperti: esso assolve alla missione di revisione, riconsiderazione, riesame, rilettura, ripensamento del passato attraverso la tonificazione e il rin vigorimento delle collezioni. Immaginare un museo dove intraprendere, manomettere la propria storia in una versione planetaria, non partendo da un contemporaneo impraticabile distorto da visioni aberrate dalle consuetudini, liberato dal feticismo degli oggetti, e dai valori riconosciuti a questi in piena libertà e con un briciolo di utopia. (Rota 2021, p. 141)

3.3.1.1. Architettura | sovrascrivere

I Musei Civici («Musei Civici e non Museo Civico: il Museo di Reggio è plurale ed è civico»⁷⁴) sono collocati in quello che oggi si chiama Palazzo dei Musei, la cui sobria facciata principale si affaccia sulla grande piazza dei Martiri del 7 luglio del 1960, nel centro storico della cittadina. La storia di questo edificio si estende per oltre otto secoli: utilizzato come palazzo imperiale a partire dal 1195, divenne sede vescovile e, successivamente, nel 1256, convento francescano. Nel corso del Settecento subì ingenti trasformazioni, che ancora oggi ne definiscono la configurazione architettonica. In epoca napoleonica fu adibito a caserma e a stalla per cavalli, per poi accogliere, in seguito, alcune sedi scolastiche dedicate alla fisica e alla chimica. La vocazione scientifica che ne derivò rese il Palazzo la sede ideale per ospitare le prime donazioni di collezioni private a carattere scientifico.

Palazzo San Francesco, sede dei Musei Civici di Reggio Emilia, è quello che si può definire una *Bausubstanz*, una sostanza costruita, che si è ben strutturata, definita, densificata per stratificazioni e giustapposizioni nei secoli [...]. Il Palazzo, nonostante questo meccanismo evolutivo, appartiene a quella categoria di manufatti che ci restituiscono all'apparenza un'organicità unitaria scevra di uno spiccato temperamento o funzionalismo proprio. Ma l'apparente compattezza della facciata pubblica corrisponde a un interno complesso e articolato, un organismo la cui vera essenza è un territorio di stanze, *roomscape*. (Grassi in Rota 2021, p. 181)

L'intervento architettonico di Italo Rota sull'edificio storico (che si compone di un corpo di fabbrica articolato intorno a due corti, di cui, quella centrale, molto più estesa dell'altra) ha riguardato principalmente interventi di rifunzionalizzazione degli spazi ai primi due livelli, già a vocazione museale, e il recupero integrale del terzo piano, con un ampliamento di circa 1.800 mq di superfici espositive. Sia al piano terra che al piano superiore gli interventi architettonici hanno conservato le caratteristiche tipologiche, storiche e strutturali

Wonderful collection (2016); *Verso il Nuovo Museo, Installazione 5, Tutto quadra / Tutto tondo* (2016); *Lo scavo in Piazza. Una casa, una strada, una città* (2017); *On the road: Via Emilia 187 a.C. >> 2017* (2017).

⁷³ Farioli in Rota 2021, p. 244.

⁷⁴ Macellari in Rota 2021, p. 253.

dell'edificio, con operazioni raffinate e misurate. Il terzo livello, precedentemente inutilizzato, è stato invece riconvertito in un *white cube* destinato a funzioni contemporanee, accogliendo aree per esposizioni temporanee e laboratori.

Gli interventi architettonicamente più rilevanti riguardano i due corpi scala principali: nello scalone monumentale che collega i primi due livelli – reminiscenza architettonica di quando l'edificio era una scuola – Rota restaura le parti mancanti con «concessioni all'invenzione»⁷⁵, innestando le lacune degli affreschi originali con interventi contemporanei, mentre la seconda scala di connessione all'ultimo piano, progettata *ex novo*, è concepita come una scultura bianca connotata da un delicato gioco di luci colorate (FIG. 96-97).

Sebbene gli aspetti più rilevanti e strutturanti del progetto riguardino la dimensione museografica, gli interventi sull'edificio si configurano come soluzioni puntuali e *site-specific*, calibrate sulle singole parti del palazzo, senza dar luogo a un gesto unitario immediatamente riconoscibile. Tale apparente frammentarietà, tuttavia, non va intesa come mancanza di coerenza progettuale: al contrario, essa contribuisce alla costruzione di un'atmosfera sospesa e onirica, composta da una sequenza di apparizioni eterogenee.

Il progetto architettonico rinuncia deliberatamente a un macro-intervento trasformativo – probabilmente in ragione dei vincoli di tutela e del rispetto dell'immagine storica dell'edificio – e si affida invece a una costellazione di micro-azioni spaziali, differenziate ma reciprocamente risonanti. Queste annotazioni puntuali, pur nella loro varietà formale e semantica, concorrono a definire un universo unitario, caratterizzato da una lingua architettonica polifonica, capace di tenere insieme memoria, immaginazione e linguaggi contemporanei.

3.3.1.2. Museografia | riconoscersi

Probabilmente sollecitato dall'eterogeneità della collezione, Rota progetta un allestimento composito e diversificato, caratterizzato da una forte densità di riferimenti e citazioni alla tradizione museografica. Infatti, sebbene in questo Museo siano presenti tanto il diorama quanto il *white cube*, ogni sezione della mostra permanente si fonda su una consapevole messa in discussione dei paradigmi museografici classici, attraverso un processo di rielaborazione che ne problematizza i presupposti e ne destabilizza le convenzioni.

Questo atteggiamento critico si accompagna a una dimensione ludica esplicita: l'allestimento non si limita a citare forme e dispositivi consolidati, ma ci “gioca” manipolandoli e trasformandoli in strumenti narrativi aperti, capaci di attivare nuove modalità di percezione e interpretazione. In tal modo, la museografia non si configura come un apparato neutro di mediazione, bensì come un campo sperimentale, in cui il sapere è costruito attraverso inediti accostamenti, scarti e ambiguità. Rota manifesta il proprio anelito alla complessità nell'elaborazione del concetto di *installazione*, che egli descrive come un processo di esplicitazione della non linearità:

⁷⁵ Grassi in Rota 2021, p. 186.

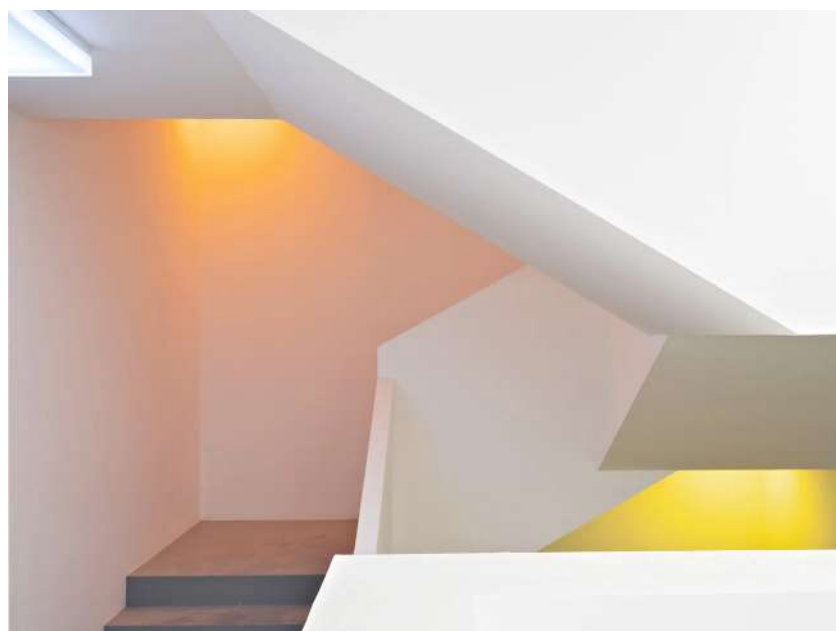
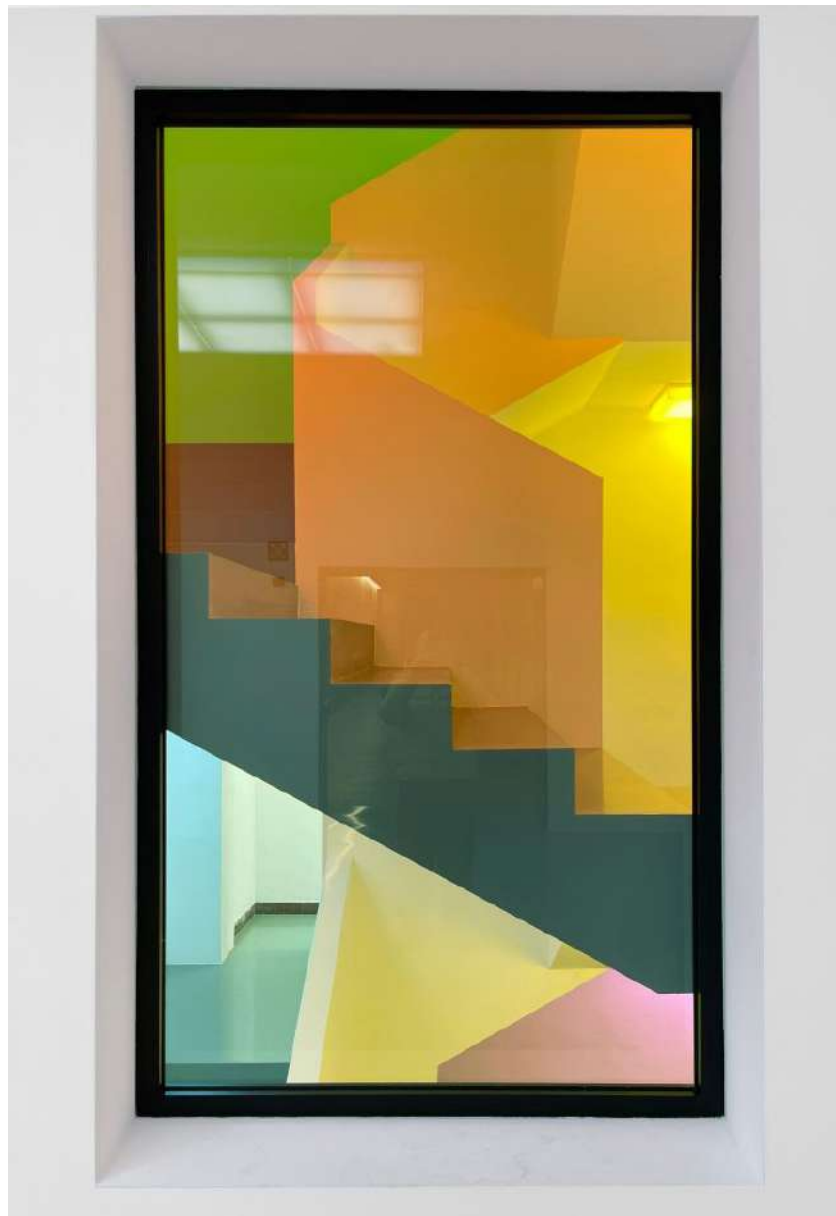


FIG. 96-97. Italo Rota, Musei Civici di Reggio Emilia.
ph: Musei Civici di Reggio Emilia.

È dunque un lavoro di esplicitazione della complessità, che si fa chiaro osservando la non linearità dell'installazione. Le mostre di Scarpa, i mondi di Castiglioni, per quanto intricati e labirintici, risultano sempre essere delle storie con un capo e una coda, un inizio e una fine. Il verbo da usare, nell'approccio a queste mostre, è *vedere*.

Nell'installazione, invece, si *penetra*, e lo si fa con il proprio corpo. Lo spettatore si trasforma in *viewer*, cioè in un occhio con l'aggiunta di altri sensi. Penetrare la mostra diviene quindi un'immersione, un'immersione spettacolare, nel quale il visitatore è *sperimentato*, attraverso i suoi sensi, attraverso la mente, con un effetto mnemonico, che poi rimarrà a visita conclusa.⁷⁶ (Rota 2013, p. 74)

Pur potendo non condividere pienamente il giudizio espresso da Rota nei confronti delle mostre di Scarpa o Castiglioni, la distanza che Rota sottolinea rispetto ai modelli espositivi novecenteschi implica una diversa concezione epistemologica dell'atto espositivo. Mentre la mostra tradizionale si configura come un dispositivo di *visione* ordinata, orientata da un inizio e una fine, l'*installazione* viene intesa come un campo esperienziale nel quale il corpo del visitatore diventa componente attiva del processo conoscitivo. L'«effetto mnemonico» di cui Rota parla non è dunque un semplice ricordo sensoriale, ma la traccia di un sapere costruito attraverso l'esperienza, una conoscenza che si sedimenta per associazioni e risonanze piuttosto che per sequenze lineari. In questo senso, l'installazione si pone come una forma di epistemologia spaziale: un dispositivo che produce pensiero attraverso la disposizione delle cose nello spazio e la relazione corporea con esse. Tale concezione trova un parallelo nel metodo del *Mnemosyne Atlas* di Aby Warburg⁷⁷; a Reggio Emilia, infatti, Rota decide di organizzare gli oggetti non secondo una progressione cronologica o tipologica tradizionale, ma attraverso accostamenti analogici, formali, simbolici ed emotivi. Questo dispositivo rimanda alla logica warburghiana delle *Bilderreihen* (serie di immagini), in cui il senso nasce dalla tensione tra le immagini più che dalla loro classificazione scientifica. Il riferimento a Warburg emerge anche nella centralità attribuita alla memoria culturale come campo dinamico e stratificato, fatto di sopravvivenze (*Nachleben*), ritorni e migrazioni delle forme. Gli oggetti, come le immagini nell'atlante warburghiano, non sono presentati come testimonianze chiuse di un'epoca, ma come nodi di una rete diacronica di significati, capaci di attivare risonanze tra passato e presente.

La maniera in cui Rota descrive lo studio di Freud e le sperimentazioni di Warburg ci porta a comprendere le logiche secondo cui concepisce le sue installazioni: gli spazi e gli oggetti presentati non aspirano allo status di sistema concluso ed esauriente, quanto di insieme organizzato per parti apparentemente incoerenti, che rimanda al suo stesso processo di formazione. [...] La *installation art* nel senso in cui è intesa da Rota lavora soprattutto per frammenti e indizi, volti a innescare processi irripetibili per ciascun visitatore. (La Rocca in Rota 2013, p. 31)

Il percorso espositivo si apre nell'atrio dei Mosaici, che costituisce l'ingresso e la biglietteria del Museo, sulle cui pareti è allestito un accumulo di opere musive geometriche di epoca romana; adiacente a questo piccolo atrio c'è il cosiddetto studiolo – lo spazio di accoglienza per le scolaresche – che, in coerenza con il proprio nome,

⁷⁶ Corsivi nel testo originale.

⁷⁷ Cfr. Rota 2009 e 2013.

accoglie opere di vario genere che introducono all'eterogeneità delle collezioni. Da queste prime due sale si accede alle gallerie che accolgono le collezioni sette-ottocentesche di Lazzaro Spallanzani e di Gaetano Chierici: ampi complessi zoologici, botanici, anatomici ed etnografici che, in sintesi, restituiscono un'imponente impresa di classificazione del mondo, quasi una tassonomia universale "sotto formalina". La dimensione esperienziale di questi ambienti risulta, a tratti, perturbante: una sequenza pressoché interminabile di animali tassidermizzati, campioni anatomici conservati in barattolo e manufatti etnografici provenienti da differenti aree geografiche è esposta secondo i criteri classificatori della museografia ottocentesca e collocata all'interno delle vetrine e degli arredi originali, mantenuti sin dall'acquisizione delle collezioni. Vecchi scaffali in legno ricoprono tutte le pareti, mentre dal soffitto pendono una serie di creature acquatiche imbalsamate: «Mi trovo per avere una serie non indifferente di pesci. Quelli che sono della grandezza di un uomo si appenderanno alla volta del Gabinetto, e della stanza contigua. Gli altri, che non son pochi, converrà riporli un armadio»⁷⁸ (FIG. 98).

Al termine di questo spazio ricoperto da una patina anacronistica, un grande portale scultoreo in legno naturale costituisce il dispositivo fisico di passaggio da una narrazione lineare e classificatoria a un nuovo approccio museologico, enfatizzando il contrasto tra le vecchie sale museali e la nuova esposizione. Percorrendo lo scalone monumentale si raggiunge il percorso espositivo che si snoda nella sequenza quadrangolare di stanze intorno al cortile principale e che racconta il territorio di Reggio Emilia.

Rota e i curatori decidono di abbandonare una disposizione degli oggetti puramente cronologica, componendo un racconto diacronico che, tramite la giustapposizione di oggetti di diverse epoche, compone la storia del territorio mettendo in contatto passato e presente: «Gli oggetti preistorici sono connessi con altri provenienti dalle collezioni etnografiche, paleontologiche, librerie, artistiche e fotografiche, nonché oggetti quotidiani contemporanei»⁷⁹.

L'abbandono della cronologia come unica modalità di racconto, la scoperta che ogni oggetto ha un tempo multiplo e aprendosi a temporalità differenti può innescare relazioni diverse e attivare i nuovi significati che "fermentano" – per dirla con Benjamin – nelle opere del passato dà inizio a una visione dinamica tra passato/presente/futuro contro l'idea di un unico "nastro trasportatore della storia"⁸⁰. (Farioli in Rota 2021, p. 244)

Un primo elemento che introduce immediatamente il visitatore a un'esperienza museale inedita è il corpo impagliato di una lupa, la cui testa fuoriesce dalla vetrina rivolgendo il capo direttamente verso lo spettatore (FIG. 99). Con questo gesto apparentemente semplice, Rota sovverte uno dei dispositivi fondativi della museografia, ovvero la vetrina come strumento di separazione fisica e simbolica tra opera e visitatore, neutralizzando così il distanziamento tra oggetto e soggetto. L'integrità della vetrina, tradizionalmente intoccabile, viene qui

⁷⁸ Lettera di Lazzaro Spallanzani a Niccolò Spallanzani, Pavia 1781. Frase riportata all'interno del Museo.

⁷⁹ Grassi in Rota 2021, p. 186.

⁸⁰ L'espressione «nastro trasportatore della storia» fa riferimento a una frase di Cristiana Collu con cui ha descritto l'approccio diacronico del progetto espositivo alla Galleria Nazionale di Roma *Time is out of Joint* inaugurato nel 2016. Cfr. Collu C. (a cura di) *Time is out of Joint. Il progetto espositivo. La Galleria Nazionale – Roma*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020.



Fig. 98. Musei Civici di Reggio Emilia, collezione Spallanzani-Chierici.
Foto dell'autrice.



FIG. 99. Italo Rota, Musei Civici di Reggio Emilia.
Foto dell'autrice.

ironicamente incrinata, trasformando un elemento di controllo visivo in un mezzo di relazione, di coinvolgimento e di perturbazione percettiva. In tal modo, il progetto inaugura fin dall'ingresso una postura critica nei confronti dell'ordine espositivo consolidato, aprendo a una modalità di fruizione consapevolmente destabilizzante.

In questa esposizione vengono intercettati molti dei temi su cui si interroga la museologia contemporanea; oltre al superamento del tradizionale approccio cronologico – problema già esplorato da Cristiana Collu nel riallestimento della Galleria Nazionale con *Time is out of Joint* negli stessi anni – e alla desacralizzazione del dispositivo della vetrina⁸¹, Rota si confronta anche con la complessa questione dell'esposizione dei resti umani, tema su cui riflettono da tempo istituzioni di rilievo, come, ad esempio, il Museo Egizio di Torino, sotto la direzione di Christian Greco⁸². Per l'esposizione dei resti umani provenienti dall'antica necropoli di Chiozza, Rota progetta un dispositivo espositivo che oltrepassa l'altezza dello sguardo umano, celando parzialmente gli scheletri alla vista diretta. La loro presenza è tuttavia resa percepibile attraverso un soffitto specchiante che, in combinazione con una luce soffusa, instaura una distanza percettiva ed etica tra il visitatore e i reperti. Tale soluzione museografica non solo tutela la dimensione di rispetto nei confronti dei resti umani, ma invita a una riflessione sulla mediazione dello sguardo nei confronti del corpo dell'altro.

I temi legati al dibattito e alle problematichità del contemporaneo non si esauriscono nel solo ambito del dibattito museologico. Nell'installazione *Crash*, collocata lungo il percorso espositivo, l'accostamento di oggetti eterogenei ricostruisce la vicenda di una civiltà terramaricola dell'Età del Bronzo, insediatasi nella Pianura Padana e costretta, in seguito al progressivo esaurimento delle risorse naturali, ad abbandonare il proprio territorio. L'allestimento, attraverso questa narrazione archeologica reinterpretata, attiva nel visitatore un'inevitabile riflessione critica sui modelli di sviluppo contemporanei e sulle analogie tra le dinamiche di collasso ambientale del passato e quelle del presente.

Una lunga sezione è dedicata alla via Emilia e alla cinturazione romana del territorio; articolatissime vetrine in forma di microarchitetture espongono reperti romani in dialogo con le foto della celebre mostra del 1986 *Esplorazioni sulla via Emilia* ideata da Luigi Ghirri; l'esposizione aveva coinvolto fotografi come Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Guido Guidi e Mimmo Iodice proponeva un'indagine sul paesaggio antropizzato lungo il tracciato dell'antica strada consolare, che ancora oggi infrastruttura e caratterizza il territorio padano (FIG. 100).

Il racconto dei tre secoli del Ducato Estense si sviluppa, infine, attraverso una sequenza di ampi saloni, in cui lo spazio si apre e si fa progressivamente più luminoso, mentre le pareti, ornate da raffinati rivestimenti, contribuiscono a creare un'atmosfera ironicamente solenne. In questo contesto, Rota gioca consapevolmente con il dispositivo del diorama: nell'allestimento dedicato alla Mappa di Cantino (FIG. 101), ad esempio, sono gli esploratori europei a entrare idealmente nella scena, sostituendo le popolazioni indigene tradizionalmente rappresentate, in un gesto di ribaltamento semantico che interroga criticamente le narrazioni coloniali della

⁸¹ Cfr. 2024. Antonelli C. (a cura di), 2024.

⁸² Cfr. Christillin Greco 2021 e *Alla ricerca della vita* – podcast del Museo Egizio di Torino, <https://open.spotify.com/show/4DGBGTGaXOol0eL4GLEZYI?si=f859199e380a427b>



FIG. 100. Italo Rota, Musei Civici di Reggio Emilia.
ph: Musei Civici di Reggio Emilia.



FIG. 101. Italo Rota, Musei Civici di Reggio Emilia.
Diorama della Mappa di Cantino.

modernità. Anche in questo caso, il dispositivo fisico della vetrina viene messo scherzosamente in discussione: alcuni elementi della composizione “sfondano” il tetto della teca, riposizionato più in alto, invadendo lo spazio circostante e suggerendo ancora una volta come la netta separazione tra visitatori e oggetti esposti sia un paradigma tutt’altro che neutro, aperto a un ripensamento critico.

L’intera esposizione è attraversata da inserimenti sonori e cinematografici che ampliano la dimensione percettiva del percorso e riconnettono i nuclei tematici a contesti di senso più ampi. Attraverso questi dispositivi multimediali, l’allestimento mette in dialogo differenti linguaggi dell’espressione artistica, sottolineando la natura interdisciplinare e riflessiva della pratica museografica contemporanea.

La sala più significativa, tuttavia, è quella che viene chiamato *Archivio dei Beni Comuni*, ovvero un grande diorama, lungo circa venti metri, che si configura come un glossario visivo delle collezioni e dei temi del museo: uno spazio nel quale opere d’arte, fotografie, documenti, tassidermie, manufatti di arte industriale e oggetti provenienti da diverse culture si intrecciano per illustrare e rendere percepibile il metodo di lavoro dell’istituzione. Le immagini tratte dalla serie *Ersatz Lights* di Olivo Barbieri, realizzate in contesti geografici eterogenei, evocano la dimensione planetaria entro cui gli oggetti del museo idealmente si collocano e dialogano (FIG. 102-104). Se il dispositivo del diorama, nella sua accezione classica, vorrebbe restituire in maniera oggettiva una visione statica e cristallizzata di un gruppo sociale o di un ambiente naturale, questo grande allestimento, sospeso tra esposizione museale e installazione artistica, mette in relazione dinamica la scala locale e quella globale: la storia della città e del suo museo si apre così al confronto con manufatti e testimonianze provenienti da ogni parte del mondo, creando un continuo scambio tra capolavoro e documento, tra memoria e tempo presente, cercando di annullare le barriere tra saperi e discipline. L’installazione, intitolata *Io sono Museo*, genera un processo di immedesimazione tra il visitatore e gli oggetti esposti, invitandolo a riconoscere frammenti della propria esperienza all’interno della vetrina. L’obiettivo non è la restituzione oggettiva di un sapere, ma la messa in scena di una relazione interpretativa tra soggetto e museo: l’esposizione si configura così come uno spazio in cui le categorie tradizionali di autore, opera e pubblico si sfumano per lasciare posto a un’esperienza conoscitiva aperta, plurale e polifonica.

Questi musei azzardano nuove mappature multitemporali della storia e della produzione artistica, svincolate dalle cornici nazionali e disciplinari, abbandonando quell’inclusività globale che risucchia tutto dentro una medesima narrazione. Una metafora adatta a descrivere il risultato di queste attività è la “costellazione”, evocata da Walter Benjamin per evocare il progetto marxista di aggregare gli eventi in modi nuovi, alterando tassonomie, discipline, media e convinzioni. (Bishop 2017, p. 64)

3.3.1.3. Comunicazione | slogan

L’apparato comunicativo elaborato per il riallestimento dei Musei Civici si configura come un sistema complesso e integrato, concepito per estendere i principi museografici alla dimensione testuale, visiva e digitale della narrazione. La comunicazione non è dunque pensata come un elemento accessorio o didascalico, ma come parte integrante del progetto museografico. Il sistema infografico assume la forma di una mediazione culturale



FIG. 102. Italo Rota, Musei Civici di Reggio Emilia, Archivio dei Beni Comuni.
ph: Musei Civici di Reggio Emilia.

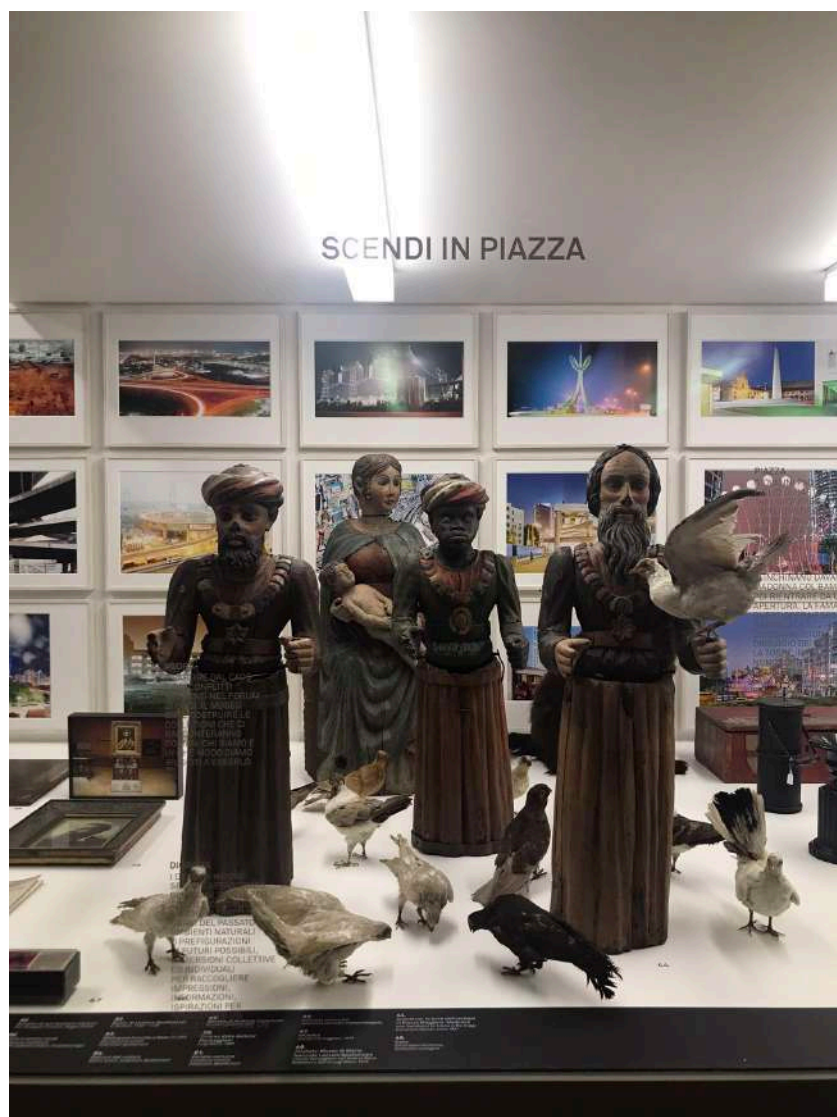


Fig. 103. Italo Rota, Musei Civici di Reggio Emilia, Archivio dei Beni Comuni.
Foto dell'autrice.



Fig. 104. Italo Rota, Musei Civici di Reggio Emilia, Archivio dei Beni Comuni.
Foto dell'autrice.

narrativa, più che informativa: non vi è la volontà di oggettivare i contenuti, ma piuttosto di facilitare interpretazioni e connessioni interdisciplinari, nel tentativo di proporre una lettura non gerarchica del sapere, suggerendo domande e interrogativi sul nostro tempo.

Il sistema infografico si sviluppa su due livelli comunicativi distinti ma complementari. Il primo è costituito dai testi esplicativi dedicati agli oggetti, concepiti come narrazioni interpretative più che come semplici didascalie: essi accompagnano il visitatore nella comprensione del contesto storico e simbolico delle opere, suggerendo prospettive di lettura piuttosto che imporre una visione univoca. Il secondo livello è invece formato da una sequenza di brevi enunciati, talvolta affini a un linguaggio pubblicitario dal sapore *pop*, composti da citazioni, richiami storici, allusioni letterarie, slogan o modi di dire. Questi interventi testuali, disseminati lungo il percorso ampliano il campo semantico dell'esposizione, collegando gli oggetti esposti a questioni e sensibilità proprie del presente, facendo mostra della ricerca curatoriale sottesa al progetto espositivo. Nel caso, ad esempio, del grande diorama *Io sono Museo*, la narrazione didascalica è accompagnata da una serie di *inviti* rivolti direttamente allo spettatore:

Gli apparati didascalici sui vetri riprendono alcuni lemmi di un nuovo possibile glossario della museologia, ma sono gli imperativi in evidenza a dichiarare in modo più forte le urgenze della nuova missione del Museo nel chiamare in causa direttamente il visitatore: USAMI, SII RESPONSABILE, SCENDI IN PIAZZA, ACCETTA LE SFIDE, AIUTAMI A NON SBAGLIARE, VOLA ALTO...

Il visitatore si conferma protagonista nel chiaro invito a ispirarsi alla proposta allestitiva per ulteriori possibili connessioni di senso, la dichiarazione iniziale perde ogni autoreferenzialità. Io sono Museo diventa l'orgogliosa rivendicazione di ognuno al termine del suo percorso di visita. (Farioli in Rota 2021, p. 248)

La dimensione ludica e sperimentale dell'allestimento – l'assenza di un percorso univoco, la libertà interpretativa lasciata al visitatore, la giustapposizione di reperti eterogenei – rispecchia la visione di Rota del Museo, non come un luogo di sintesi definitiva, ma piuttosto come uno spazio di pensiero in movimento, in cui il sapere si costruisce per montaggio, per attrito e per analogia, secondo una logica che potremmo definire, come già accennato, warburghiana nel suo essere fondata sulla connessione libera e sulla risonanza tra forme, tempi e linguaggi diversi. L'annullamento dell'alterità operato da Rota non avviene per assimilazione, ma attraverso la messa in discussione ironica dell'epistemologia museografica tradizionale, fondata invece sulla distanza e sulla gerarchia tra osservatore e oggetto. Al contrario, il visitatore è continuamente coinvolto nel dispositivo espositivo, chiamato a immedesimarsi e a riconoscersi negli oggetti e nei rapporti di contiguità che essi generano. In questo modo, l'esperienza museale si trasforma in un processo relazionale, in cui la conoscenza nasce dall'interazione, dall'empatia e dalla partecipazione sensoriale, piuttosto che dalla pura contemplazione.

L'architettura di Italo Rota non sembra avere paura di sfidare e accogliere il corpo di chi l'abiterà. Anzi, guarda alla sua misura, ai sensi che stimola, alla percezione improvvisa e sincopata dai suoi frammenti, alla sua memoria profonda come a una potenzialità da sfruttare al meglio, come a una risorsa a cui appoggiarsi per ampliare le visioni

che l'hanno generata. Gli spazi sono pensati per essere abitati e vissuti da adulti consapevoli, da persone mature capaci di aver voglia di scoprire e di mettere in discussione attraverso la materia febbrile dell'architettura, ma insieme di essere coscienti che è bello e possibile giocare con le cose e con gli ambienti che incontriamo. (Molinari 2008, p. 70)

*The master's tools will never dismantle the master's house.
They may allow us to temporarily beat him at his own game,
but they will never enable us to bring about genuine change.*⁸³

Audre Lorde

3.4. «THE MUSEUM WILL NOT BE DECOLONISED»⁸⁴

Come si è avuto modo di sottolineare, i processi di decostruzione dell'impianto valoriale e della struttura spaziale di musei etnografici o coloniali hanno delineato traiettorie tutt'altro che lineari. Questi tentativi hanno portato alla luce una serie di conflittualità tuttora irrisolte, evidenziando come la ridefinizione del codice genetico di tali istituzioni rappresenti una delle sfide più complesse che animano il dibattito contemporaneo intorno alle questioni museologiche.

Il museo, in quanto istituzione nata da pratiche di accumulo predatorio e di rappresentazione dell'alterità attraverso il possesso, l'esibizione e la categorizzazione degli oggetti e delle vite altrui, e configurarsi fin dalle origini come dispositivo di potere e di legittimazione simbolica, difficilmente potrà essere davvero "decolonizzato". Un ribaltamento valoriale completo risulta infatti problematico, poiché le stesse logiche che soggiacciono alla sua esistenza – l'atto di collezionare, ordinare e mostrare – rimandano a strutture epistemiche e politiche profondamente radicate nel pensiero coloniale. Una possibilità, come si è avuto modo di osservare, potrebbe consistere nel rendere espliciti e visibili i processi di revisione, facendo del museo stesso il luogo in cui si mettono in scena e si interrogano criticamente i tentativi di ripensamento dei paradigmi e di risemantizzazione del proprio delle collezioni.

Allo stesso tempo, l'analisi di alcune pratiche, più o meno "inconsapevoli", che si sviluppano a partire da presupposti differenti rispetto a quelli propri delle istanze dichiaratamente decoloniali, può offrire prospettive di lettura alternative. Tali esperienze aprono la possibilità di nuove riflessioni, che restano aperte, sul progetto architettonico e museografico e, più in generale, sulla ridefinizione di questa tipologia di spazi. In particolare, esse mettono in luce le potenzialità del museo come luogo capace di annullare la distanza data dall'alterità, favorendo forme di relazione e di immedesimazione tra opera e visitatore.

Per quanto riguarda il progetto architettonico, emerge la possibilità di concepire spazi immersivi, strutturati come universi di forme polifoniche, nei quali il corpo del visitatore condivida la stessa dimensione spaziale dell'oggetto esposto, eliminando ogni gerarchia percettiva e rinunciando allo spazio monumentale come

⁸³ «Gli strumenti del padrone non smantelleranno mai la casa del padrone. Potremo forse servircene per batterlo provvisoriamente sul suo stesso terreno, ma non ci permetteranno mai di portare un cambiamento reale». LORDE A., *Sorella outsider. Scritti politici*, Gruppo di ricerca Ippolita (a cura di), traduzione di Margherita Giacobino, Meltemi, Milano 2022, p. 119.

⁸⁴ «The Museum Will Not Be Decolonised» è un video-saggio del 2017 scritto e narrato da Sumaya Kassim. Il video analizza criticamente le sfide incontrate durante la mostra *The Past Is Now* al Birmingham Museum and Art Gallery, che mirava a decolonizzare le proprie collezioni, esplorando le difficoltà di modificare le narrazioni coloniali all'interno delle istituzioni museali:

<https://www.arwaaburawa.co.uk/work/the-museum-will-not-be-decolonised>

espressione di potere. Sul piano museografico, si delinea invece la capacità di costruire relazioni inedite tra gli oggetti, e tra questi e lo spettatore, favorendo una lettura dinamica e non lineare delle collezioni. L'apparato comunicativo, infine, è chiamato a rinunciare alla pretesa di definire l'Altro o di offrire risposte univoche, orientandosi piuttosto verso la generazione di riflessioni e interrogativi capaci di mettere in discussione le categorie consolidate e di riattivare un dialogo costante con i temi che caratterizzano il contemporaneo.

In questa prospettiva, le tre dimensioni – architettonica, museografica e comunicativa – sono chiamate a dialogare in modo integrato, concorrendo alla costruzione di uno spazio immersivo non nell'accezione multimediale, ma fondato sulle forme e sul linguaggio dell'architettura e della museografia. Ne dovrebbe derivare una narrazione quanto più possibile non univoca, capace di aprirsi a immaginari polisemici e complessi, nei quali ciascun visitatore possa riconoscere una parte di sé, entrare in relazione, provare a immedesimarsi, scevro dalla pretesa di capire l'Altro e di inquadrarlo in categorie precostituite.

Altri diranno che il museo è un'istituzione intrinsecamente conservatrice e che è più urgente concentrare gli sforzi sul cambiamento sociale. Ma non si tratta di fare una scelta tra due alternative. I musei sono espressione collettiva di quello che consideriamo importante nell'ambito della cultura e offrono uno spazio per riflettere sui nostri valori e poterne discutere; senza riflessione, non può esserci alcun passo in avanti ponderato. [...]

La subordinazione neoliberista della cultura al valore economico è svilente non solo per le istituzioni museali ma anche per tutto quanto ruota intorno alle discipline umanistiche, i cui sistemi di valutazione devono sempre di più giustificarsi attraverso la misura dei guadagni derivati dai sussidi, dell'impatto economico, e delle menzioni come indice di influenza. Sembra venir meno la capacità di inventare un sistema di valori alternativo: la tecnocrazia, involontariamente favorita dal poststrutturalismo, ha smantellato gran parte del vocabolario con cui si esprimeva il valore della cultura e delle discipline umanistiche, rendendo ancor più pressante il compito di definire efficacemente tale valore in termini non economici. Eppure, possiamo e dobbiamo lottare affinché la cultura e le discipline umanistiche siano considerate importanti e straordinarie di per sé, come qualcosa che esiste al di fuori del linguaggio della contabilità e del valore d'uso; gli atti immaginativi che esse generano devono essere custoditi nelle istituzioni che abbiamo creato per proteggerli. (Bishop 2017, pp. 68-72)



Kiyan Williams, *Ruins of empire II or The earth swallows the master's house*, esposta a New York, marzo 2024
ph: Charlie Rubin, The New York Times/Contrasto

Ci sono piatti, ma non appetito
Fedi, ma non scambievole amore
da almeno trecento anni.

C'è il ventaglio – e i rossori?
C'è la spada – dov'è l'ira?
E il liuto, non un suono all'imbrunire.

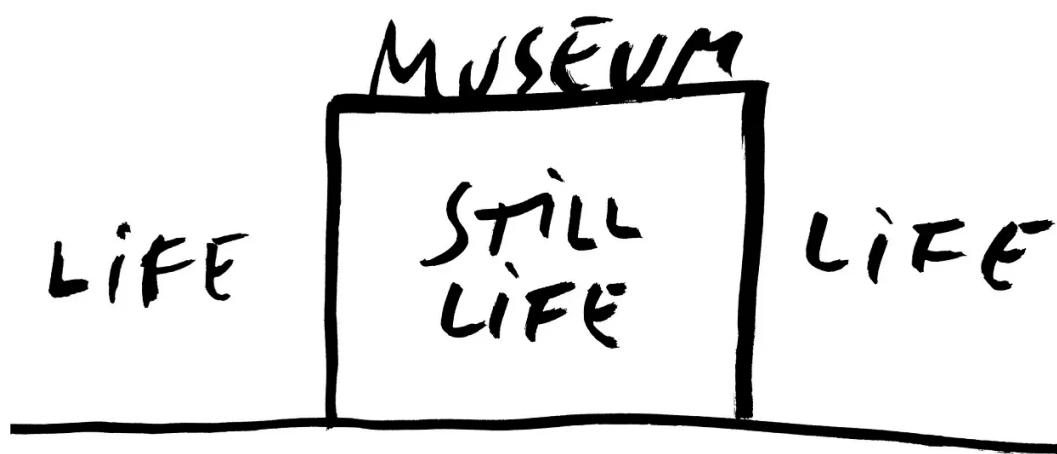
In mancanza di eternità hanno ammassato
diecimila cose vecchie.
Un custode ammuffito dorme beato
con i baffi chini sulla vetrina.

Metalli, creta, una piuma d'uccello
trionfano in silenzio nel tempo.
Ride solo la spilla d'una egiziana ridarella.

La corona è durata più della testa.
La mano ha perso contro il guanto.
La scarpa destra ha sconfitto il piede.

Quanto a me, credete, sono viva.
La gara col vestito non si arresta.
E lui quanta tenacia mi dimostra!
Vorrebbe viver più della mia vita!

Wisława Szymborska, *Museo*, 1962.



Dan Perjovschi, *The Medellín Drawing*, 2015.

La storia dell'arte è una storia di profezie. Può essere scritta solo a partire dal punto di vista di un presente direttamente attuale, poiché ogni età possiede la propria nuova, benché non ereditabile, ossessione di interpretare proprio le profezie che l'arte delle epoche passate racchiudeva in sé.¹

Walter Benjamin

4. VERSO UN «PROGRAMMA DI DISORDINE ASSOLUTO»

4.1 UTOPIE / DISTOPIE

Nel capitolo precedente sono stati individuati alcuni temi che coinvolgono il progetto di architettura e quello museografico, mostrando come entrambi possano contribuire alla rinegoziazione delle modalità di rappresentazione e di costruzione del sapere espositivo. Tuttavia, tali operazioni potrebbero apparire, secondo alcuni orientamenti critici, non pienamente sufficienti a svelare le dinamiche di potere, le asimmetrie e le forme di violenza simbolica che si celano all'interno delle rappresentazioni museali.

In seno al dibattito delineato nei capitoli precedenti, sono stati presi in esame studi accademici e museologici, nonché mostre, biennali, progetti architettonici e interventi di riallestimento, che testimoniano la varietà e la complessità delle riflessioni in corso. Parallelamente, anche il mondo dell'arte contemporanea ha rivolto la propria attenzione al ruolo del museo occidentale, elaborando visioni più o meno radicali che mettono in luce le forme latenti di violenza insite nei dispositivi espositivi e ipotizzano un ripensamento profondo dell'istituzione museale, fino a immaginarne, in alcuni casi, la scomparsa come forma istituzionale: «Attraverso i musei e le varie piattaforme museali in via di realizzazione in tutto il mondo, è dunque il capitalismo a magnificarsi e mettersi in scena. [...] Il museo appare quindi a tal punto colpito da infamia che ci si potrebbe domandare se non sia la forma museale in sé, in quanto luogo di reclusione delle opere, a dover scomparire»².

Com'è noto, il pensiero foucaultiano ha rappresentato un passaggio fondamentale nella filosofia europea contemporanea, influenzando profondamente le riflessioni sullo spazio e sulle relazioni tra potere e sapere. Teorizzando il concetto di eterotopia alla fine degli anni Sessanta, Michel Foucault ha posto le basi per una serie di letture interdisciplinari – letterarie, filosofiche, artistiche e utopiche – che hanno ridefinito il modo di intendere le istituzioni culturali. In particolare, nel saggio *Des espaces autres* (1967), Foucault identifica i musei e le biblioteche come eterotopie tipiche della modernità:

In generale si può dire che in una società come la nostra ci sono delle eterotopie che sono delle eterotopie del tempo che si accumulano all'infinito: i musei, le biblioteche, per esempio. Nel XVII e XVIII secolo i musei e le biblioteche erano istituzioni singolari, espressioni del gusto di ciascuno. Invece l'idea di accumulare tutto, l'idea di fermare in qualche

¹ BENJAMIN W., Appendice a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di E. Ganni, Einaudi, Torino 2011.

² Amselle 2017, p. 96 e p. 106.

modo il tempo o, piuttosto, di farlo depositare all'infinito in un certo spazio privilegiato, l'idea di costituire l'archivio generale di una cultura, la volontà di rinchiudere in un luogo ogni tempo, ogni epoca, ogni forma e ogni gusto, l'idea di costruire uno spazio per ogni tempo, come se questo spazio potesse essere definitivamente fuori dal tempo, questa è un'idea tutta moderna: il museo e la biblioteca sono delle eterotopie proprie della nostra cultura. (Foucault 2011, pp. 20-21)

Tale visione ha costituito il fondamento implicito di molte sperimentazioni artistiche critiche del tardo Novecento e del Duemila, che hanno messo in discussione il museo come spazio neutro della memoria, rivelandone invece il carattere selettivo e ideologico.

Uno degli esperimenti fondativi di queste indagini è rappresentato dalla seminale mostra *Mining the Museum* di Fred Wilson, allestita tra il 1992 e il 1993 presso la Maryland Historical Society di Baltimora. L'intervento è oggi riconosciuto come uno dei primi e più influenti esempi di pratica curatoriale critica applicata alle collezioni storiche. Attraverso la riorganizzazione degli oggetti appartenenti al museo, Wilson ha reso visibili narrazioni sistematicamente rimosse o marginalizzate, in particolare quelle legate alla storia della schiavitù, del razzismo strutturale e delle disuguaglianze sociali negli Stati Uniti, mettendo in crisi l'apparente neutralità del dispositivo museale e rivelandone le implicazioni politiche ed epistemologiche.

Tra le esperienze artistiche che più radicalmente hanno messo in discussione la funzione epistemologica e istituzionale del museo, il lavoro di Walid Raad occupa un ruolo centrale. Con il progetto *The Atlas Group* (1989 – 2004), l'artista elabora un archivio fittizio dedicato alla storia recente del Libano, composto da documenti, fotografie e testimonianze in parte inventate, attraverso cui mette in crisi lo statuto di verità dell'archivio e, per estensione, dell'istituzione museale stessa. Tale riflessione prosegue in *Scratching on Things I Could Disavow* (dal 2007), in cui Raad indaga la nascita di nuovi musei d'arte araba nel contesto mediorientale, trasformando l'analisi dell'istituzione in una messa in scena immaginaria del potere culturale globale. In entrambi i casi, l'artista propone una "museografia della sparizione", in cui la crisi dell'oggettività si traduce in pratica estetica e conoscitiva, facendo del museo un luogo mentale, instabile e produttivo di interrogativi piuttosto che di certezze.

Ali Cherri, artista e regista libanese, sviluppa con *Taxonomy of Fallacies. The life of dead objects* (2016) una riflessione critica sul rapporto tra pratiche museali, archeologia e potere coloniale. L'artista costruisce una tassonomia volutamente instabile accostando oggetti archeologici, reperti naturali, manufatti museali, modelli anatomici, fotografie, documenti coloniali e opere d'arte contemporanea. Questa giustapposizione smaschera le false neutralità dei sistemi di classificazione occidentali, in particolare quelli legati all'archeologia, all'antropologia e alle scienze naturali, storicamente intrecciati con il colonialismo.

Se una buona parte delle indagini artistiche si è concentrata sulle narrazioni legate alle collezioni, fino ad ipotizzare, in taluni casi, persino "un museo senza oggetti"³, alcune esperienze più radicali hanno immaginato la

³ La politologa e attivista francese Françoise Vergès, nel suo libro *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée* (2023), descrive il suo coinvolgimento in un progetto volto a trasformare in realtà il sogno del Partito Comunista dell'isola della Riunione di creare un museo anticolonialista, svanito dopo che il partito aveva abbandonato le sue richieste di autonomia negli anni '80 a seguito di una dura repressione. Insieme al poeta e professore Carpanin Marimoutou, ha lavorato a una proposta per un "museo senza oggetti" dove, invece delle narrazioni

fine dell'istituzione per mezzo della dissoluzione dell'architettura. L'opera *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología* (2012) dell'artista messicano Eduardo Abaroa, ad esempio, si configura come una provocatoria opera visiva e concettuale sul destino delle istituzioni museali e sul loro legame con l'eredità coloniale. Presentata come installazione e progetto architettonico immaginario, questo lavoro descrive – con una precisione ironicamente ingegneristica – la distruzione completa del Museo Nacional de Antropología di Città del Messico attraverso modelli, disegni tecnici, testi e materiali audiovisivi, costruendo una sorta di manuale utopico di distruzione museale.

Nel 2019, l'artista e designer cinese John Zhang concepisce l'opera *The British Museum of Decolonized Nature* come una speculazione critica e utopica sul ruolo delle istituzioni museali nell'era postcoloniale. Il progetto prende avvio dalla collezione di storia naturale del British Museum, una delle più estese e simbolicamente cariche d'Europa, problematizzando le sue origini coloniali e i processi di estrazione e appropriazione del sapere che ne hanno costituito il fondamento. Attraverso dettagliate ricostruzioni 3D, scenari futuri e narrazioni visive ipotetiche, Zhang immagina un museo in cui le specie naturali, le culture non occidentali, gli oggetti e i paesaggi non sono più esposti come elementi inerti da osservare, ma come entità agenti, dotate di voce e memoria proprie. Il museo viene dunque svuotato dei suoi elementi canonici e invaso da diverse forme di vita che si appropriano dello spazio e, a loro, volta lo colonizzano.

Com'è evidente, gli esempi fin qui richiamati rappresentano solo una parte delle ricerche artistiche che, in modi diversi, hanno interrogato la crisi o la fine del museo occidentale così come lo conosciamo. L'elenco proposto non mira, dunque, a essere esaustivo, ma intende piuttosto mettere in luce come numerosi sforzi utopici e speculativi si siano concentrati sull'immaginare la dissoluzione o la trasformazione radicale dell'istituzione museale.

Tuttavia, un tale livello di radicalità, per quanto teoricamente fecondo e concettualmente stimolante, non può costituire l'esito conclusivo di questa trattazione. Il museo rimane, infatti, un'istituzione strutturante della società occidentale, tanto nella gestione del patrimonio quanto nella produzione culturale e urbana: la sua presenza modella il tessuto delle città europee e incide sulla definizione stessa della memoria collettiva. Rinunciare al museo, o desistere dall' esporre le collezioni, significherebbe rinunciare a una parte costitutiva al luogo simbolico in cui una cultura si osserva, si rappresenta e si interroga sul proprio riflesso; significherebbe abbandonare l'idea di guardarsi, di osservarsi, di interrogarsi; vorrebbe dire, in ultima analisi, rinunciare al nostro *specchio*, per l'appunto.

francesi sulla civilizzazione del territorio dell'Oceano Indiano, i réunionesi potessero organizzare mostre e dibattiti sul risarcimento, la restituzione e l'impatto negativo dell'“universalismo” sulla loro cultura.

Soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro (*grabmal*) e il monumento (*denkmal*). Il resto tutto ciò che è al servizio di uno scopo, deve essere escluso dal mondo dell'arte.⁴

Adolf Loos

4.2. M (A) US (OL) EO⁵

Si è già fatto riferimento, nel corso di questa disamina e in particolare nel primo capitolo, a come il museo costituisca, in qualche modo la “cattedrale del nostro tempo”⁶: «Se la fede ha costruito cattedrali al di là di ogni logica economica, l'ideologia del mercato costruisce luoghi per lo spettacolo del consumo al di là di ogni logica della necessità»⁷. Questa definizione ben si adatta alla monumentalità che spesso caratterizza gli edifici museali, come si è avuto modo di sottolineare; ciò che tuttavia distingue la funzione museale da quella religiosa è la sua capacità di appropriarsi di una moltitudine di edifici altri, anche molto eterogenei tra loro, ma che spesso rivestono una certa importanza nel tessuto urbano.

Si può quindi affermare che l'identità del museo contemporaneo deriva maggiormente dal suo ruolo nella topografia monumentale della città che non dalla sua continuità tipologica [...]. Un tipo, quello del museo, che comunque mostra fin dal suo apparire un elevato grado di indefinitezza, una forte disposizione ad alloggiarsi in edifici nati per altri scopi, una tendenza a privilegiare, come nei Musei vaticani, agli Uffizi, a Sabbioneta, localizzazioni già esistenti e di alto valore urbano. (Ciorra 1991, p. 7)

In effetti, sono molti gli esempi, in Europa, in cui la funzione museale, soprattutto per quanto riguarda l'arte contemporanea, si è appropriata di spazi, per così dire, “illustri” e di importanti nodi urbani: tra le riconversioni più diffuse, palazzi e residenze nobiliari si sono trasformate oggi in musei d'arte o di storia (tra gli altri, Palazzo Reale a Milano, Palazzo Ducale a Venezia, Palazzo Barberini a Roma, Palazzo Abatellis a Palermo, ma anche l'Hermitage di San Pietroburgo e, come si è visto, il Louvre di Parigi); fortezze e edifici militari (come, ad esempio, l'Arsenale di Venezia o la Tower of London); stazioni, infrastrutture industriali e spazi produttivi (le

⁴ LOOS A., *Parole nel vuoto* [1910], Adelphi, Milano 2013.

⁵ È bene sottolineare come sebbene la parola *museo* sia contenuta all'interno del termine *mausoleo*, la somiglianza è puramente casuale, poiché le due parole hanno origini etimologiche distinte. Come già sottolineato, il termine *museo* deriva dal latino *museum*, a sua volta dal greco *Μουσείον* (*Mouseion*), cioè “luogo consacrato alle Muse”: nella Grecia antica indicava un tempio, un luogo di studio o di ispirazione artistica e intellettuale (come il celebre Museion di Alessandria). *Mausoleo*, invece, proviene dal latino *mausolēum* e dal greco *Μαυσωλεῖον* (*Mausōleion*), nome del monumentale sepolcro di Mausolo, satrapo di Caria del IV secolo a.C., il Mausoleo di Alicarnasso (ricordato tra le Sette Meraviglie del mondo antico). Nonostante l'assonanza tra i due termini, dunque, *museo* e *mausoleo* appartengono a campi semantici diversi: l'uno legato al culto della conoscenza e delle arti, l'altro alla memoria e alla morte.

⁶ Vedi par. 1.1.2. *Che cosa rappresenta?*

⁷ Gregotti 2002, p. 132

ricconversioni più celebri sono senz'altro il Musée d'Orsay a Parigi, la Tate Modern di Londra, ma anche il Ruhr Museum a Essen, l'Hangar Bicocca di Milano o le Miniera di sale di Wieliczka nei pressi di Cracovia); ospedali e strutture assistenziali (il Museo degli Innocenti a Firenze o il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid); ma anche strutture religiose, in tutto o in parte, come chiese, conventi o monasteri – alcuni possono comprendere parti sconsacrate, mentre altri integrano parti di strutture sacre nel percorso museale complessivo (per esempio, il Convento di Cristo a Tomar o il Museo di Sant'Agostino a Genova, solo per citarne alcuni).

La funzione museale non interessa solamente edifici dai connotati estetici o architettonici particolarmente caratterizzanti, ma anche complessi edilizi talmente difficili da riutilizzare che, una volta terminata la loro funzione, non possono che essere mostra di sé stessi e di ciò che hanno rappresentato, come ad esempio la Reggia di Versailles, oggi una colossale *period room* della vita dell'aristocrazia francese prerivoluzionaria visitata da milioni di turisti ogni anno.

Questo aspetto può connotare anche edifici dal passato molto più tormentato, come complessi carcerari – ad esempio l'ex Carcere “Le Nuove” di Torino – o luoghi della vergogna collettiva come i campi di concentramento nazisti, (uno su tutti, l'Auschwitz-Birkenau State Museum, fondato nel 1947 e riconosciuto dall'UNESCO come *World Heritage Site* nel 1979), in cui la presenza della violenza del passato è talmente soverchiante che l'esigenza diventa quella di musealizzare il trauma, di congelare l'Olocausto in una sorta di angoscioso diorama il cui fine ultimo è quello di preservarne e conservarne la memoria. In questi casi si parla di musei-memoriali, luoghi del ricordo istituzionalizzato che svolgono una funzione testimoniale piuttosto che espositiva⁸.

Nessun edificio, dunque, è al sicuro dai processi di musealizzazione. Persino l'abitare può essere musealizzato: dalle case di collezionisti (tra i più famosi, il Sir John Soane Museum di Londra), alle case di artisti (dalla casa-museo di Giorgio de Chirico a Roma alla Casa Azul di Frida Kahlo a Città del Messico), fino alle case di scrittori o personaggi celebri (come, ad esempio, la casa di Sigmund Freud a Vienna o quella di Anna Frank ad Amsterdam). In queste case il mobilio è inutilizzabile, letti e divani sono “transennati”, gli oggetti d'uso sono riposti – eccetto quelli più rappresentativi – e la vita è genericamente assente; le case museo costituiscono il fermo immagine della vita di una o più persone, evidenziandone sia l'aspetto che più le ha rese celebri sia le piccole abitudini quotidiane e scardinando così l'intimità e la riservatezza dello spazio domestico⁹. Fenomeni analoghi

⁸ «I musei consacrati allo sterminio degli ebrei, al genocidio armeno, alle due guerre mondiali, alle città quasi rase al suolo e cancellate dalla faccia della terra come Varsavia, Coventry, Stalingrado, Dresda, i campi di concentramento e di sterminio musealizzati, i villaggi distrutti, insieme a tutti i loro abitanti (Oradour-sur-Glane, Lidice), i luoghi di esecuzione di massa...tutti questi esempi mostrano un approccio empatico alla storia, che è, se non opposto, perlomeno complementare al culto degli eroi, in quanto afferma il diritto di ogni vittima ad avere un volto e un nome, e a veder riconosciuta la propria sofferenza. Questi musei mostrano e condannano, anche, l'altra faccia dell'inventività dell'uomo, quella che consiste nel trasgredire qualsiasi norma nella ricerca di mezzi per uccidere e far soffrire i propri simili». (Pomian 2021, p. XIII vol. I)

⁹ «This is also the case when the residence of a famous individual is converted into a museum. Such sites freeze historical time in a historical place, where mundane artifacts ostensibly left in their original location offer access to the life-story of the famous resident. The rhetoric of authenticity reigns supreme. Such sites overlay the domestic with greatness and veneration: artifacts are relics suffused with their association with their famous owner». [«Questo accade anche quando la residenza di un personaggio famoso viene trasformata in un museo. Tali luoghi congelano il tempo storico in un luogo storico, dove oggetti comuni, apparentemente lasciati nella loro collocazione originale, offrono

interessano anche le forme dell'abitare collettivo, in particolare in presenza di architetture celebri. Ne sono esempi le visite guidate organizzate all'interno dell'Unité d'Habitation di Le Corbusier a Marsiglia, ma anche la sorte toccata al complesso residenziale londinese Robin Hood Gardens di Alison e Peter Smithson: una porzione del complesso, demolito a partire dal 2024, è oggi conservata presso il già citato V&A East Storehouse come testimonianza materiale di un'idea di abitare e di comunità.

Che siano edifici particolarmente rilevanti o complessi che per varie ragioni non sono più utilizzabili, la funzione museale si configura, in questo preciso periodo storico, come un naturale e fisiologico processo di rifunzionalizzazione; persino la celeberrima Santa Sofia, ad Istanbul è stata ufficialmente un museo dal 1935 al 2020¹⁰ – periodo durante il quale l'uso del complesso come luogo di culto era severamente proibito – o la splendida Sainte-Chapelle di Parigi, attualmente sconsacrata e utilizzata come museo-monumento.

Il museo si delinea così come l'edificio più rappresentativo della cultura occidentale: un'istituzione che nobilita gli altri edifici, li rende visitabili, conferisce loro una funzione pubblica. A sostegno di questa ipotesi, vale la pena osservare come, attualmente, i processi di trasformazione e di cambio di destinazione d'uso sembrano non riguardare i musei stessi, come se per essi valgano altri tipi di regole. Come si è visto, anche le cattedrali possono diventare musei; tuttavia, il contrario non accade: i musei non diventano cattedrali. Essi sembrano destinati a rimanere irrevocabilmente tali, incapaci di accogliere qualsiasi altra forma d'uso che non sia quella espositiva con i suoi "annessi". La funzione museale, in questo senso, non è soltanto la forma di utilizzo che nobilita e, in qualche modo, legittima l'edificio stesso: è anche l'unica che sembra sottrarsi, per natura, a qualsiasi forma trasformazione o cambiamento: «La stranezza del museo riguarda il suo carattere paradossale: esso è al contempo inutile e indispensabile. Inutile perché non soddisfa alcuna necessità vitale, non produce nulla di cui non si possa fare a meno; indispensabile perché una società moderna non si può concepire senza musei; privarla di essi sarebbe come notificarne la condanna a morte, e scatenare, se non una rivolta, quantomeno delle resistenze»¹¹.

4.2.1. La permanenza del tipo

I processi di rifunzionalizzazione o di riadattamento di edifici esistenti con il fine di accogliere nuove attività umane non costituiscono certo una novità nella storia dell'architettura, anzi: «L'esperienza storica mostra

accesso alla storia della vita del famoso residente. La retorica dell'autenticità regna sovrana. Questi luoghi rivestono la sfera domestica di grandezza e venerazione: gli oggetti sono reliquie intrise del loro legame con il loro illustre proprietario».] (Ryan 2016, p. 194)

¹⁰ Nel 2020, a seguito delle pressioni del presidente turco Recep Tayyip Erdoğan e di certi settori della politica turca, la Alta Corte amministrativa turca (Consiglio di Stato) ha annullato all'unanimità il decreto del 1934 emanato da Mustafa Kemal Atatürk che aveva istituito Santa Sofia come museo, sostenendo che l'edificio fosse proprietà originariamente assegnata come *waqf* (bene religioso islamico). Il 10 luglio 2020, immediatamente dopo la sentenza, il presidente Erdoğan emanò un decreto presidenziale che trasferì la gestione dell'edificio alla Direzione degli Affari Religiosi (Diyanet) e lo riaprì ufficialmente come moschea, con invito alla preghiera islamica, pur mantenendo l'accesso anche per visitatori non musulmani. La decisione suscitò critiche da parte di governi, autorità religiose e organizzazioni internazionali, in particolare UNESCO, che esprime "profondo rammarico" per il cambiamento di status senza consultazioni preventive, dato che Hagia Sophia è parte del sito iscritto come patrimonio mondiale.

¹¹ Pomian 2021, p. IX vol. I.

con chiarezza che la forma è più duratura di qualsiasi sua utilizzazione. Sono innumerevoli gli edifici e i luoghi che, nel corso del tempo, hanno subito cambiamenti radicali nella loro utilizzazione, senza che la struttura formale ne venisse alterata»¹².

A dire il vero, però, come sottolineato nel paragrafo precedente, l'utilizzo di uno spazio a scopo museale sembra tanto fagocitante e, per così dire, "onnivoro", quanto irreversibile, a causa del suo carattere di permanenza.

In effetti, in Europa, sono davvero pochissimi gli esempi di musei che sono stati trasformati in altro; nella quasi totalità dei casi, inoltre, lo smantellamento di un edificio museale è derivato dallo spostamento delle collezioni in una nuova sede con la stessa funzione. Come si è visto nel primo capitolo¹³, il numero di musei, a partire dall'Ottocento non è mai diminuito, anzi è cresciuto in maniera quasi esponenziale.

Questa peculiarità, naturalmente, sembra essere tipica del nostro tempo e non è detto che in futuro tale condizione non possa cambiare; ad ogni modo, queste considerazioni consolidano la necessità di indagare sul dispositivo museale in quanto parte strutturante della condizione attuale della nostra società.

[...] l'uso che si attribuisce all'architettura ha un carattere contingente e può modificarsi anche se la forma resta sostanzialmente inalterata. Tale persistenza di determinate strutture formali è il fondamento del tipo.

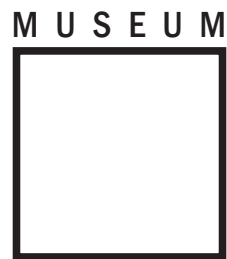
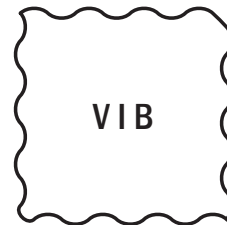
Tuttavia è anche vero che, nel corso di determinati cicli storici, si consolidano dei nessi tra forme e usi, in modo tale che, in un certo periodo, determinate forme si trovano insistentemente legate ad alcune attività concrete. È stato giustamente osservato che a quelle famiglie di forme chiamiamo tipi architettonici corrispondono tendenzialmente attività determinate, al punto che uno dei compiti che si possono attribuire all'analisi tipologica è quello di classificare queste corrispondenze, analizzandone il significato. Ciò che però non va dimenticato è che queste corrispondenze si producono storicamente; esse cioè non sono fisse ed immutabili, ma si trasformano con il mutare dei parametri di riferimento dell'architettura. (Martí Arís 2006, p. 76)

Se è vero che in determinati periodi storici «si consolidano dei nessi tra forme e usi», è però anche vero che l'uso museale ci appare di una consistenza liquida, prendendo la forma del contenitore che occupa – dalla casa all'impianto produttivo – e costituendo quella che potrebbe apparire come la tappa finale dei cambiamenti funzionali dell'edificio. Anche le architetture concepite originariamente come musei sembrano oggi difficilmente riconvertibili ad altri usi, a meno che non emergano, in futuro, altre forme di utilizzazione altrettanto "liquide" e adattabili.

Il museo potrebbe condividere questa condizione di permanenza del tipo che, attualmente, ci appare come definitiva e irreversibile, con i complessi cimiteriali o i luoghi di sepoltura. Questi spazi, infatti, nel corso della storia, raramente hanno assunto nuove funzioni. Anche se, a dire il vero, quando il luogo di sepoltura è molto antico o lontano nel tempo, anch'essi possono venire musealizzati, come, ad esempio le necropoli preistoriche o etrusche; anche i cimiteri monumentali nelle città spesso non sfuggono a visite o a gite turistiche.

¹² Martí Arís 2006, p. 76.

¹³ Vedi par. 1.3.2. *Geografia delle sottrazioni*.



A dire il vero, museo e cimitero non condividono solo la permanenza del tipo, ma anche una dimensione di sospensione che vorrebbe essere fuori dal tempo, così come espresso da Foucault nella formulazione del concetto di “eterotopia”. La dimensione atemporale, la volontà di conservare la memoria di un luogo o di un gruppo di persone, l’affidamento di uno spazio (o di un oggetto) a quello che dovrebbe essere un uso o una collocazione definitiva è un tratto peculiare tanto degli spazi sacri o sepolcrali quanto di quelli espositivi.

Il senso di una tale configurazione non è dissimile da quella di un edificio sacro: al pari delle verità religiose, l’opera d’arte non deve essere «intaccata dal tempo e dalle vicissitudini». In questo apparire fuori o al di là del tempo è implicito che le opere appartengono già ai posteri, vale a dire è garanzia di un buon investimento. Tuttavia questa condizione ha strani effetti sulla vita presente che, dopo tutto, si svolge nel tempo. «L’arte esiste in una specie di eternità dell’esposizione e benché vi si distinguano diverse caratteristiche “di periodo” (il tardomodernismo), non conosce tempo. Questa eternità fa della galleria uno status comparabile al limbo; per accedervi bisogna essere già morti».

Per capire la portata di questa modalità espositiva bisogna guardare ad altre categorie di ambienti costruiti in base a principi simili. Questa sala dell’eterna esposizione affonda le radici non tanto nella storia dell’arte quanto piuttosto in quella della religione [...]. Le camere funerarie dell’antico Egitto, per esempio, forniscono un sorprendente termine di paragone. Anch’esse erano concepite per eliminare la consapevolezza del mondo esterno, erano spazi in cui l’illusione di una presenza eterna doveva essere protetta dallo scorrere del tempo.¹⁴ (McEvelley in O’Doherty 2012, pp. 15-16)

Il parallelismo tra museo e cimitero naturalmente non è nuovo nell’immaginario collettivo. Celebre è la definizione di Tommaso Marinetti nel Manifesto del Futurismo, pubblicato nel 1909: «Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti!». Com’è noto, Marinetti auspicava alla distruzione delle testimonianze del passato come passaggio necessario per la costruzione di un futuro tecnologico e avveniristico; sicuramente non immaginava quante opere futuriste, esaurito quel periodo storico, sarebbero finite nei musei qualche decennio più tardi.

E tuttavia, su un punto la sua intuizione conserva una certa validità: gli oggetti custoditi nei musei – soprattutto quelli nati per scopi pratici estranei alla dimensione espositiva – risultano separati dalle forme di vita originarie nelle quali erano stati concepiti e utilizzati. Allo stesso modo in cui la funzione espositiva si appropria di spazi che hanno terminato o esaurito la funzione per cui erano stati ideati e costruiti, così musei accolgono oggetti d’uso non più utilizzati. In questo modo, il museo può essere letto come un doppio luogo della sospensione: accoglie oggetti e spazi che hanno perso la loro funzione vitale, offrendo loro una seconda esistenza, ma anche fissandoli in una condizione di immobilità simile, per molti versi, a quella che contraddistingue il cimitero.

¹⁴ Il testo è estrapolato dall’introduzione alla raccolta di saggi di O’Doherty *Inside the White Cube* (vedi bibliografia). Le porzioni di testo virgolettate sono citazioni dello stesso O’Doherty all’interno della raccolta.

Come la parola “museo” si nasconde in “mausoleo”, così il museo nasconde il mausoleo e i suoi occupanti, i morti. [...] I cimiteri che qui descrivo crescono come delle collezioni: una volta iniziati, possono estendersi all’infinito, con inventari e cataloghi che necessitano di costante aggiornamento. Anche la collezione è una sorta di *memento mori* in cui gli oggetti sono destinati ad anticipare e ad abbracciare la morte [...].¹⁵ (Storrie 2017, p. 105)

4.2.2. «Anche le statue muoiono»

Nel 1953 viene presentato al Festival di Cannes il documentario francese *Les statues meurent aussi*¹⁶, un cortometraggio sul ruolo del colonialismo occidentale nel processo di screditamento culturale delle espressioni artistiche africane. Censurato per quasi dieci anni dal Centre National de la Cinématographie¹⁷ per i suoi contenuti ant imperialisti, il film riflette sia sul procedimento “mortifero” che converte oggetti d’uso o culturali in opere d’arte, sia sulle improbabili relazioni generate dai processi associativi da parte dei visitatori occidentali:

L’arte ne**a¹⁸. La osserviamo come se questa trovasse la sua ragion d’essere nel piacere che ci provoca; le intenzioni del ne**o cui dà forma, le emozioni del ne**o che l’arte trattiene, tutto questo ci sfugge. [...] Colonizzatori del mondo, noi vogliamo che tutto ci parli, gli animali, i morti, le statue: ma queste statue sono mute. Possiedono bocche e non parlano, hanno occhi e non ci vedono. [...] E poi a loro volta muoiono, classificate, etichettate, conservate nel vetro delle teche, e delle collezioni, fanno il loro ingresso nella storia dell’arte, paradisi di forme dove si stabiliscono le più misteriose parentele. Possiamo riconoscere la Grecia in un cranio africano vecchio di duemila anni.

Il film coglie con largo anticipo due aspetti, tra loro interconnessi, che oggi potremmo definire centrali nel dibattito contemporaneo. Il primo, già anticipato nel primo capitolo, riguarda la problematicità legata alla fruizione dell’opera da parte del pubblico occidentale, da parte del «colonizzatore», da parte di chi ha deciso di conservare quegli oggetti non più utilizzabili, di trasmutarli, quindi, in opere d’arte da ammirare. Come sottolinea Marco Aime¹⁹, infatti, «[...] la maggior parte di quegli oggetti ispiratori, maschere e statuette africane, sono diventati “arte” nel momento in cui sono arrivati nelle collezioni e nei musei europei o americani»²⁰. Come già osservato, il visitatore si trasforma dunque in un “interprete” dell’oggetto, cercando riferimenti – dove forse non ce ne sono – e riportando alle proprie categorie culturali forme e figurazioni sconosciute.

¹⁵ Corsivo nel testo originale.

¹⁶ *Anche le statue muoiono* (*Les statues meurent aussi*), di Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet, Francia, 1953.

¹⁷ Oggi rinominato Centre national du cinéma et de l’image animée, è un ente amministrativo pubblico francese posto sotto l’autorità del Ministero della Cultura.

¹⁸ Com’è noto, l’utilizzo di questo termine, oggi considerato offensivo e discriminatorio, era in quegli anni comunemente utilizzato in Occidente nelle declinazioni dei singoli idiomi. Si è scelto di censurare tale parola, pur snaturando l’impostazione e la traduzione del testo, perché oggi, nell’opinione di chi scrive, l’utilizzo di tale termine non può essere giustificato in alcun contesto.

¹⁹ Marco Aime (Torino, 1956) è antropologo, africanista, scrittore e docente di antropologia culturale presso l’Università di Genova.

²⁰ Aime, prefazione a Amselle, 2017.

La seconda riflessione, spostando il focus dal visitatore all'oggetto esposto, si concentra sulla condizione dell'oggetto stesso, strappato alla funzione per cui era stato prodotto, alla sua "vita" nelle mani dell'uomo, e recluso a una condizione di "inattività". Questo aspetto fa teorizzare ad Amselle quella che lui stesso definisce la «condizione detentiva» delle opere, arrivando a paragonare il museo a una prigione in cui i visitatori giocano il ruolo di guardie, intese etimologicamente come persone che compiono l'atto di "guardare", e aprendo a ben più ampie riflessioni:

Tale sfasamento, questo spazio di voyeurismo a posteriori getta in un profondo dramma estetico lo spettatore, che osserva, attraverso lo spioncino della porta della cella e con gli occhi della guardia carceraria, l'opera d'arte situata nel posto in precedenza occupato da prigioniero.

La sostituzione, all'interno delle celle e nei corridoi del carcere, dei corpi detenuti con le opere d'arte non è forse un atto di forza volto ad anestetizzare la violenza inerente al mondo carcerario, procedendo così a un'estetizzazione che sarà al contempo un'anestesia del mondo? (Amselle 2017, pp. 78-79)

Queste brevi considerazioni si inseriscono nel discorso, affrontato nei capitoli precedenti, sulla narrazione innescata da specifici *display* museali che tendono ad annullare la complessità e a costruire un'interpretazione semplificata dell'Altro; non solo questo racconto può essere imbevuto di pregiudizi ideologici, ma la stessa gestione del patrimonio²¹ altrui secondo canoni occidentali rispecchia talvolta, come si è visto anche in seno al dibattito sulle restituzioni²², gli stessi preconcetti. Si pensi, a titolo esemplificativo, ai totem in cedro rosso scolpiti dalle popolazioni native della Columbia Britannica, in Canada, come, ad esempio, i Kwakiutl²³: grandi pali decorati e dipinti, alcuni dei quali alti anche decine metri, ideati per essere collocati all'aperto. Alcuni di questi totem, concepiti per deteriorarsi naturalmente nel corso degli anni, sono stati conservati all'interno di musei (principalmente canadesi e statunitensi) con l'intento di conservarne forme e cromie, negandone così la natura. Anche la stessa collocazione nei giardini dei musei pregiudica e altera il significato sociale dell'oggetto, condannandolo in qualche modo alla "morte delle statue" di cui sopra.

Provate a passeggiare per il British Museum: vedrete oggetti privati di ogni vitalità riassembleati come sul ponte di qualche astronave alla *Predator* [...]. Nella conversione di pratiche rituali in puri oggetti estetici, gli ideali delle culture precedenti diventano strumento di un'ironia oggettiva e si ritrovano trasformati in artefatti. In questo senso, il realismo capitalista non è semplicemente un particolare tipo di realismo; è più il realismo in sé per sé. (Fisher 2018, p. 30)

²¹ Cfr. Guermandi, 2021.

²² Vedi capitolo 1.

²³ I Kwakiutl, detti anche Kwakwaka'wakw (pronuncia italiana: quaquaka uacv), sono un popolo di nativi americani risiedenti nell'attuale Columbia Britannica (Canada).

4.2.3. «Le forme sono un'educazione alla libertà»

Riprendendo i punti essenziali delle riflessioni precedenti, è possibile affermare come, all'interno dei musei, la "morte delle statue" rappresenti una condizione di criticità tanto complessa quanto il senso di alterità analizzato nei capitoli precedenti, elementi che spesso concorrono a definire la specifica natura dei musei etnografici. Se lo sradicamento dell'oggetto dal suo contesto originario costituisce una circostanza in molti casi irreversibile, si è tuttavia osservato come il progetto museografico possa intervenire per mitigare o mediare tale distanza, radicando nuovamente l'opera nello spazio architettonico e nel contesto paesaggistico, oppure generando nuove relazioni e letture interpretative all'interno della collezione. In questa prospettiva, il rapporto tra opera e spazio assume un valore decisivo, caricandosi di significati che travalicano la dimensione puramente espositiva. È proprio in questa relazione che le forme possono, metaforicamente, "tornare a vivere": «Lo spazio è il luogo dell'opera d'arte, ma non basta dire ch'essa vi prende posto, perché in realtà lo tratta secondo i suoi bisogni, lo definisce, ed anche lo crea tal quale le è necessario. Lo spazio dove si muove la vita è un dato al quale questa si sottomette, lo spazio dell'arte è materia plastica e mutevole»²⁴.

Da questo specifico punto di vista, sembrerebbe possibile stabilire un collegamento con la lezione dei maestri italiani della museografia del secondo dopoguerra. Architetti come BBPR, Carlo Scarpa e Franco Albini avviarono una serie di sperimentazioni senza precedenti nella storia dell'architettura e dell'allestimento, volte a ribaltare le categorie tradizionali della storiografia artistica, affidando il racconto non alla didascalia o alla narrazione lineare, ma alle forme stesse e alla loro capacità di instaurare nuove relazioni con lo spazio e con il pubblico.

È questo il motivo per cui lo studio degli allestimenti e dei musei ideati dagli italiani dopo il 1945 si rivela cruciale. Nulla di quello che hanno prodotto "quadra" con le ordinarie categorie storiografiche. Allo scenario ben definito dell'avvento trionfale del *white cube* negli Stati Uniti dagli anni trenta agli anni cinquanta, essi oppongono una serie di sperimentazioni di tutt'altra complessità. Sono senza dubbio "formalisti", ed è per questo che rifiutano l'alibi filologico e l'eclettismo. Ma qui il formalismo non è la neutralizzazione di quanto non pertiene al puro gioco delle forme, il ripiegarsi di ogni arte sulla sfera epurata delle sue determinazioni essenziali. Si tratta al contrario di affermare il carattere vitale della forma. La "vita delle forme" che il museo espone inaugura uno inedito spazio di libertà. Apre a quell'al di fuori dell'arte che è la storia, la città oltre il museo, e il campo della politica: i luoghi della realizzazione dell'individuale. Le forme sono un'educazione alla libertà. (Falguières in Duboÿ 2016, pp. 40-42)

Gli allestimenti museografici italiani del secondo dopoguerra riescono a «dimostrare la vita delle forme»²⁵ grazie a una maestria nella progettazione degli spazi e dei supporti espositivi tale da condurre l'opera a un livello di massima esaltazione visiva, pur consentendo al contempo di «lasciar trasparire in filigrana i segni interpolati,

²⁴ Focillon 2002, p. 28.

²⁵ *Ibidem*, p. 35.



Margherita di Brabante (1313 ca.) di Giovanni Pisano.
Supporto espositivo telescopico di Franco Albini (1949). Palazzo Bianco, Genova.

«L'*architecture ensevelie* di Albini possiede un proprio linguaggio. Protetta dal mondo esterno, in essa il dialogo fra l'eleganza tecnologica [...] e le forme esalta una dimensione irreal: la dimensione, per l'esattezza, dell'astrazione come "immagine sospesa"».

Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana*. 1944-1985.

ridotti a rispettose glosse interlineari di frammenti di testo pazientemente ricostruiti»²⁶. In un clima caratterizzato dall'urgenza di ricostruire non solo le città, ma anche l'identità culturale nazionale, dopo vent'anni di dittatura fascista e le distruzioni del conflitto mondiale, gli architetti e i museografi di questa stagione si confrontano con gli spazi espositivi e con le opere antiche attraverso uno sguardo critico profondamente ancorato al proprio tempo. In questo approccio, la tradizione non è oggetto di semplice restauro o celebrazione, ma diventa materia di interpretazione attiva.

Non si può percepire l'opera antica che dal punto di vista dell'oggi, la storia dell'arte non è che contemporanea. È l'idea condivisa da tutti i protagonisti di questa rivoluzione museologica, che si tratti di architetti, direttori di musei, storici o teorici del restauro. Franco Albini dichiara per esempio nel 1945: «Il fine del museo appare quello di far comprendere al visitatore che le opere che egli ammira, antiche o moderne, appartengono alla sua cultura, all'attualità della sua vita». (Falguières in Duboÿ 2016, pp. 37)

4.3. IMMAGINARE UN POST-MUSEO

Avviandosi alla conclusione di questa indagine, si impone la necessità di ricomporre le linee di riflessione sviluppate nel corso di questa tesi. Alla luce del dibattito contemporaneo, sono state individuate due criticità principali che interessano gli spazi espositivi a carattere etnografico.

La prima direttrice di riflessione riguarda, come più volte sottolineato, la necessità di attenuare, se non di annullare, il senso di alterità che connota in modo peculiare questo tipo di musei. Riconfigurare la percezione dell'Altro non più come figura estranea o contrapposta, ma come parte di un processo di immedesimazione e di interiorizzazione condivisa, può favorire l'elaborazione di una riflessione collettiva sulle criticità del presente. Tali questioni, infatti, in una prospettiva multidisciplinare e intersezionale, non riguardano esclusivamente le rappresentazioni museali, ma si estendono ai meccanismi culturali e sociali che strutturano e coinvolgono tutta la società.

La seconda considerazione concerne la necessità di attualizzare le collezioni storiche ed etnografiche, favorendone il dialogo con il presente e sottraendole tanto al cosiddetto "presente etnografico" quanto a quella condizione di sospensione temporale o di atemporalità che spesso i musei condividono con gli spazi sepolcrali. Su questo punto, la lezione dei maestri italiani della museografia del secondo dopoguerra offre ulteriori spunti di particolare fecondità: quello che potremmo chiamare come il principio della "vita delle forme" si pone, infatti, come controparte e superamento simbolico della "morte delle statue", proponendo una visione dinamica e relazionale del rapporto tra opera, spazio e "tempo espositivo".

Come si è avuto modo di osservare, le proposte radicali elaborate nel corso del dibattito museologico contemporaneo sono numerose. Tra queste, si distingue quella del politologo e filosofo camerunense Achille Mbembe, il quale, nel tentativo di superare la condizione di alterità e di esclusione che spesso si manifesta negli

²⁶ Tafuri 2002, p. 65.

spazi museali, elabora il concetto di “antimuseo”. Tale visione sembra porsi in netta contrapposizione alla definizione ufficiale dell’ICOM, che riconosce nel museo, innanzitutto, un’*istituzione* piuttosto che uno *spazio*²⁷.

L’antimuseo non è affatto un’istituzione, ma è la figura di un luogo altro, quello dell’ospitalità radicale. In quanto luogo di rifugio, l’antimuseo si concepisce anche come luogo di riposo e di asilo senza condizioni per tutti i rifiuti dell’umanità e i “dannati della terra”, i testimoni di quel sistema sacrificale che è stata la storia della nostra modernità, una storia che il concetto di archivio stenta a contenere. (Mbembe citato da Cimoli in Irace 2024, p. 103).

Leggendo le potenti riflessioni di Mbembe, tornano alla mente gli episodi di occupazione della Cité nationale de l’Histoire de l’Immigration di Parigi da parte di gruppi di persone migranti tra il 2010 e il 2011²⁸, e il conseguente sfratto esecutivo disposto dalla direzione del Museo. L’episodio risulta emblematico della contraddizione che attraversa molte istituzioni di questo tipo: in un museo dedicato ai processi migratori dalle ex colonie alla Francia, vi è spazio per la rappresentazione dei popoli migranti, ma non per la presenza reale e politica dei corpi delle persone che di quelle storie sono protagoniste.

Tuttavia, pur condividendo la visione espressa da Mbembe, la riflessione che qui si intende proporre non mira tanto all’elaborazione di uno spazio in opposizione al museo – l’“antimuseo”, per l’appunto – quanto piuttosto all’ipotesi di una evoluzione dell’istituzione museale, di un *Post-Museo* capace di ridefinire le proprie categorie, le modalità di produzione della conoscenza e le forme di relazione con il pubblico e con la società. Ciò non implica, naturalmente, l’esclusione del tema dell’accoglienza; al contrario, comporta il suo pieno riconoscimento all’interno di un processo critico che prende atto del codice genetico della cultura occidentale, la quale, non potendo rinunciare al museo né sostituirlo con spazi completamente altri, appare chiamata a ripensarlo e farlo evolvere in forme nuove, più consapevoli e inclusive.

Des tableaux, des sculptures retiennent mon regard. Je suis curieuse de la manière dont sont imaginées des formes d’exposition, de ce qu’elles révèlent et cachent, des textes qui les accompagnent, des objets qu’elles montrent, de l’architecture des musées, de ce que la boutique et le café offrent, de la disposition des salles ou du contenu des visites guidées. Dans le musée universel, j’identifie les euphémismes, les absences, les formulations qui dissimulent, effacent, marginalisent, et j’admire des tableaux. C’est au cours de ces visites que j’ai puisé l’idée du post-musée, cette utopie émancipatrice qui éveillerait les sens, laisserait se déployer l’imagination et le rêve, où l’on pourrait s’enthousiasmer des créations collectives ou individuelles, des rituels et des gestes qui offrent d’autres manières d’appréhender le monde humain et non humain.²⁹ (Vergès 2023, p. 31)

²⁷ Vedi par. 1.1.1. *Che cos’è un museo?*

²⁸ Vedi par. 2.2.3. *Una difficile eredità.*

²⁹ «Dipinti e sculture catturano il mio sguardo. Sono curioso di come vengono concepiti i formati espositivi, cosa rivelano e cosa nascondono, i testi di accompagnamento, gli oggetti che espongono, l’architettura dei musei, cosa offrono il negozio e la caffetteria, la disposizione delle sale e il contenuto delle visite guidate. Nel museo universale identifico eufemismi, assenze, formulazioni che nascondono, cancellano, emarginano e, nel frattempo, ammiro i dipinti. È stato durante una di queste visite che ho iniziato a pensare a un post-museo, questa utopia

4.3.1. Per una nuova definizione di museo etnografico

Sebbene, come si è osservato, il museo etnografico fatichi ancora oggi a definire una propria identità – a partire dalla scelta della propria denominazione³⁰ – alla luce delle riflessioni sviluppate nel corso di questa indagine si intende proporre una ridefinizione concettuale di tale tipologia museale. Il punto di partenza è costituito dalle considerazioni di Achille Mbembe, il quale, richiamandosi al titolo dell'opera forse più emblematica sul tema del colonialismo, *I dannati della terra* di Frantz Fanon, pone l'accento sulle dinamiche di violenza che hanno attraversato la modernità coloniale e sulle persone rappresentate nei musei come «testimoni di quel sistema sacrificale che è stata la storia della nostra modernità».

Il museo etnografico potrebbe dunque essere ridefinito come: *il museo che conserva le memorie materiali delle culture, delle civiltà o dei gruppi sociali che lo sviluppo economico di tipo capitalista, l'imperialismo coloniale e l'estrattivismo intensivo delle risorse* (intesi come sistemi tra loro interdipendenti e che si autoalimentano l'un l'altro) *hanno contribuito a emarginare o a far estinguere*. Si potrebbe azzardare a ribattezzare il museo etnografico come il *Museo del Capitalocene*, prendendo in prestito una celebre definizione coniata dallo storico dell'ambiente, geografo e sociologo statunitense Jason W. Moore e ripresa dalla filosofa, biologa e accademica statunitense Donna Haraway³¹: tale denominazione, esplicitando definitivamente l'imbarazzo legato alle modalità di acquisizione delle collezioni, sposterebbe l'accento dalla disciplina etnografica di catalogazione dell'umanità ai processi che hanno determinato la raccolta – quasi sempre impropria – di tali oggetti. Il concetto di Capitalocene, per questi studiosi, identifica infatti il capitalismo globale come principale motore della devastazione ecologica, dello sfruttamento delle risorse e della subordinazione dei corpi umani e non umani.

Naturalmente, tale proposta può apparire, a prima vista, eccessivamente radicale; tuttavia, quello che si immagina come il *Post-Museo* è chiamato a riconoscere la complessità del reale, a rendere trasparenti i processi che ne determinano le narrazioni e a costruire relazioni significative tra la vita e le sue forme di rappresentazione. È doveroso sottolineare come le riflessioni qui avanzate, ancora parziali e in via di definizione, non intendono proporre verità assertive, ma piuttosto delineare percorsi di ricerca aperti, suscettibili di ulteriori sviluppi e trasformazioni nel tempo.

emancipatrice che risvegliasse i sensi, permettesse all'immaginazione e ai sogni di prendere vita, un luogo dove poter godere delle creazioni collettive o individuali, dei rituali e dei gesti che offrono altri modi di comprendere il mondo umano e non-umano».

³⁰ Vedi par. 1.1.1.3. *Lo spazio dell'alterità*.

³¹ Cfr. MOORE J. W., *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Ombre corte, Bologna 2017 e HARAWAY D., *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, in "Environmental Humanities", vol. 6, n. 1 (2015), pp. 159–165.

*Change your eyes and you will look at the same thing differently; nothing will be the way it was before.*³²

Italo Rota

4.4. CONCLUSIONI

Si è più volte evidenziato come la rappresentazione dell'Altro all'interno dei musei etnografici si fondi su categorie precostituite, eredità del pensiero classificatorio ottocentesco che ha storicamente strutturato questi spazi.

Toutes les expositions «ethnographiques», et ceci de tous les temps, ont également eu une esthétique particulière, que ce soit celle des curés, des militaires ou des scientifiques qui en furent les premiers auteurs. Quoi que l'on fasse, et quel que soit le degré de scientificité de l'exposition, non seulement les objets ne «représenteront» toujours rien mais ils seront utilisés pour exercer une influence sur un public, pour véhiculer des idées, construire des faits, instiller une vision du monde.³³ (Wastiau in Gonseth, Hainard, Kaehr 2002, p. 96)

A partire da questa constatazione, è possibile delineare un'ulteriore prospettiva conclusiva, che si affianca alle riflessioni precedenti, relativa al problema della costruzione dell'identità dell'Altro attraverso il dispositivo museale. Come già accennato richiamando le analisi di Glissant³⁴ e Gümüşay³⁵, ciò che appare oggi necessario è smantellare le logiche classificatorie e tassonomiche che da oltre due secoli configurano i sistemi di esposizione e di organizzazione spaziale delle collezioni. È in questo senso che si può parlare, seguendo le parole di Frantz Fanon, di un «programma di disordine assoluto»: un principio metodologico che, nel contesto museale, si traduce nella volontà di sovvertire le gerarchie cognitive e formali della rappresentazione etnografica. Tale «disordine» assume, dunque, un valore epistemico e politico, in quanto introduce complessità, accosta oggetti e culture differenti, innesca relazioni non gerarchiche e, soprattutto, rinuncia definitivamente a definire l'Altro come categoria fissa o identità prescritta, liberandosi una volta per tutte dalle strutture di pensiero che, sotto le apparenze della neutralità scientifica, hanno perpetuato stereotipi e pregiudizi razziali.

La decolonizzazione, che si propone di mutare l'ordine universale, è, come si vede, un programma di disordine assoluto. Ma non può essere il risultato di un'operazione magica, di una scossa naturale o di un'intesa amichevole.

³² «Cambia i tuoi occhi e guarderai la stessa cosa in modo diverso; nulla sarà più come prima», ROTA I., *Installation exhibit. Creating worlds through objects*, Electa, Milano 2009.

³³ «Tutte le esposizioni "etnografiche", in ogni epoca, hanno sempre posseduto una propria estetica specifica, che si trattasse di quella dei sacerdoti, dei militari o degli scienziati che ne furono i primi autori. Qualunque cosa si faccia, e indipendentemente dal grado di scientificità dell'esposizione, gli oggetti non "rappresenteranno" mai nulla di per sé, ma saranno sempre utilizzati per esercitare un'influenza sul pubblico, per veicolare idee, costruire fatti e instillare una visione del mondo».

³⁴ Vedi par. 3.1.1. *Conflittualità irrisolte: due esperienze*

³⁵ Vedi par. 1.1.1.3. *Lo spazio dell'alterità*

La decolonizzazione, com'è noto, è un processo storico: vale a dire che non può essere capita, non trova la sua intelligibilità, non si fa trasparente a sé stessa se non proprio in quanto discerne il movimento storicizzante che le dà forma e contenuto. [...]

La decolonizzazione non passa mai inosservata poiché poggia sull'essere, modifica sostanzialmente l'essere, trasforma spettatori colpiti d'inessenzialità in attori privilegiati, colti in modo quasi grandioso dal fascio della storia. Introduce nell'essere un ritmo suo, portato dai nuovi uomini, un nuovo linguaggio, una nuova umanità. La decolonizzazione è veramente la creazione di uomini nuovi. (Fanon 1962, pp. 3-4)

4.4.1. Dello spazio immaginifico

Alcune delle riflessioni sviluppate nei paragrafi precedenti, come è evidente, trascendono i confini strettamente disciplinari entro cui si colloca la presente ricerca, ossia quelli del progetto di architettura e di museografia. Tali digressioni rispondono tuttavia alla natura intrinsecamente multidisciplinare e complessa del discorso museologico, che richiede l'intreccio costante di differenti prospettive. Pur nella consapevolezza di non aver potuto affrontare in modo esaustivo tale complessità, l'intento è stato quello di offrire un quadro di riferimento capace di suscitare ulteriori spunti di riflessione, aprendo il campo a letture e interpretazioni altre.

Rimane infine la necessità di concludere questi ragionamenti con un'ultima considerazione sullo spazio, luogo fisico e concettuale in cui si manifestano, si condensano e si misurano le tensioni che attraversano il museo contemporaneo.

Nel corso di questa ricerca si è potuto osservare come non esistano, in ambito architettonico e museografico, soluzioni univoche o modelli prestabiliti. Gli spazi, i soggetti, gli oggetti, i paesaggi e le storie costituiscono infatti una materia viva e in continua trasformazione, rispetto alla quale ogni tentativo di fornire composizioni definitive o formule universali risulta inevitabilmente riduttivo. Dal *white cube* al dispositivo del diorama, dall'accumulo enciclopedico di reperti allo straniamento prodotto dall'allestimento dell'oggetto singolo, dall'estetizzazione dei manufatti al principio della "vita delle forme"; le soluzioni possono essere molteplici, eppure nessuna si presenta come universalmente valida.

Più che di *soluzioni*, sembra dunque opportuno parlare di *approcci*. In questa prospettiva, il *Post-Museo* può essere concepito come uno spazio immaginifico e luogo della meraviglia, in cui la costruzione del sapere si fonda sull'esperienza e sull'emozione, non sulla classificazione. Tale visione richiama, per certi aspetti, l'atteggiamento visionario dei musei pre-illuministi, come, ad esempio, il Museo Kircheriano, inteso non tanto come repertorio didattico, quanto come strumento di educazione alla complessità del mondo.

In questo contesto, il progetto architettonico e museografico assumono un ruolo decisivo: essi hanno il potere di modellare esperienze, di rendere gli spazi immersivi non attraverso dispositivi multimediali, ma mediante la costruzione di universi di forme poliglote e polisemiche; in conclusione, un dispositivo di «educazione alla libertà», un catalizzatore di nuovi interrogativi piuttosto che un contenitore di risposte certe, non più limitato alla trasmissione didascalica di nozioni, ma orientato alla formazione di uno sguardo critico che possa permettere di «restare a contatto con il problema» della rappresentazione dell'Altro.

Problema è una parola interessante. Una delle sue varianti inglesi – *trouble* – rivela legami particolari: deriva da *troubler*, un verbo francese del tredicesimo secolo che significa «rimescolare», «rendere opaco», «disturbare». Ci ritroviamo a vivere sulla Terra in tempi confusi, torbidi e inquieti. L'obiettivo è diventare capaci di articolare una risposta accanto a chi, della nostra specie, è troppo sicuro di sé e del mondo. Questi tempi confusi e inquieti traboccano di dolore e di gioia, hanno degli schemi ricorrenti e assai ingiusti di dolore e di gioia, in cui assistiamo non solo alla morte cruenta e superflua dell'esistere e del progredire, ma anche a una necessaria rinascita. L'obiettivo è generare parentele – fare *kin* – attraverso le connessioni inventive: pratica necessaria per imparare a vivere bene e a morire bene, l'uno con l'altro, in un presente così denso. Il nostro compito deve essere fare disordine e creare problemi, scatenare una risposta potente dinanzi a eventi devastanti, ma anche placare le acque tormentate e ricostruire luoghi di quiete. In tempi così critici, molti di noi hanno la tentazione di credere che il problema coincida con la costruzione di un avvenire sicuro, con l'idea di evitare che accada qualche evento che incombe minacciosamente sul domani, con la necessità di sgomberare il passato e il presente in modo da creare futuri per le generazioni a venire. Per restare a contatto con il problema non è necessario avere un rapporto di questo tipo con quel tempo che di solito chiamiamo «futuro». A dire il vero, restare a contatto con il problema richiede la capacità di essere veramente nel presente, ma non come un evanescente anello di congiunzione tra passati terribili o idilliaci da un lato e futuri salvifici o apocalittici dall'altro: bisogna essere presenti nel mondo in quanto creature mortali interconnesse in una miriade di configurazioni aperte fatte di luoghi, epoche, questioni e significati. (Haraway 2019, p. 13)



Mason Jackson, *Illustrated London News*, 1864.
The sarcophagus of Seti I at Sir John Soane's Museum.

Bibliografia

- ABAROA E., *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología*, Museo Amparo / Athénée Press, Puebla (MX) 2017.
- ABU DHABI DEPARTMENT OF CULTURE & TOURISM, *Louvre Abu Dhabi. Le Guide du Musée*, Éditions Skira Paris, Paris (FR) 2018.
- ACKAN E., *Postcolonial Theories in Architecture* [2014], in Haddad E. e Rifkind D. (a cura di), "A Critical History of Contemporary Architecture. 1960-2010", Routledge, New York 2016, pp. 115-136.
- AGAMBEN G., *Che cos'è un dispositivo?*, Edizioni Nottetempo, Milano 2006.
- ALETAS Y., *Outre-mer: la persistance du système colonial?*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 466 «Colonialités» (2025, autunno), pp. 88-91.
- AMSELLE J.L., *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi* [2016], Meltemi, Milano 2017.
- AMSELLE J.L., *Contro il primitivismo* [2010], Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- AMSELLE J.L., *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- ANDERSON B., *Comunità immaginate. Origini e forma dei nazionalismi* [1983], Laterza, Bari 2018.
- ANTONELLI C. (a cura di), *MUDEC United. A Tribute to visions, outer worlds and friendships. Exposure*, issue n. 02, MUDEC-Museo delle Culture, Milano 2024.
- ANTONELLI P., *Broken Nature*, XXII Triennale di Milano, catalogo della mostra a cura di Paola Antonelli, Milano 2019.
- ARGAN G. C., *Problemi di museografia: la mostra d'arte italiana all'esposizione del centenario di San Paolo degli arch. F. Albini F. Helg*, in "Casabella-continuità: rivista internazionale di architettura", n. 207 (1955, settembre - ottobre), pp. 64-67.
- BALLERINI A.L., *I Musei Vaticani riaprono le collezioni etnografiche africane e americane*, in "Exibart" (2023, 20 marzo) - <https://www.exibart.com/musei/i-musei-vaticani-riaprono-le-collezioni-etnografiche-africane-e-americane/>
- BASSO PERESSUT L., *Spazi e forme dell'esporre tra cabinet e museo pubblico*, in "La Rivista di Engramma", n. 126, (2015, aprile), pp. 98-124.
- BASSO PERESSUT L., (a cura di), *I luoghi del museo. Tipo e forma tra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, Roma 1985.
- BASSO PERESSUT L., *Musei Architetture 1990 2000*, Federico Motta Editore, Milano 1999.
- BASSO PERESSUT L., *Polarità museali*, in "Area. Esporre", n.65, (2002, novembre-dicembre), pp. 2-5.
- BASSO PERESSUT L., *Il "museo di domani"*, in "Area. Esporre", n.65, (2002, novembre-dicembre), pp. 84-89.
- BASSO PERESSUT L. (a cura di), *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.
- BELLER M., LEERSSEN J. (a cura di), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey*, Rodopi-Brill, Amsterdam 2007.
- BELMONTE C., *Arte e colonialismo in Italia. Oggetti, Immagini, Migrazioni (1882 -1906)*, Marsilio Editore, Venezia 2021.

- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1935]. *Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000.
- BENNET T., *Museum, field, colony*, in "Journal of Cultural Economy", n. 2, (2009, marzo) 99-116.
- BERTONI C. (a cura di), *Museum stuff? Inside the fences of culture*, in "Between", vol. XIV, n. 28, (2024, novembre) https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/6438/6174?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR2bxAoCHYN5YUH0XdipuCBW7fA3Bq4szPxBsgwUD-C9XHsTnBHt8HoRVVw_aem_J5vLNgDEL7aA4hcc7B5bdQ
- BEZOMBES D. (a cura di), *Le Grand Louvre. Histoire d'un projet*, Éditions du Moniteur, Parigi (FR) 1994.
- BIRAGHI M., *Storia dell'architettura contemporanea I 1750-1945*, Einaudi, Torino 2008.
- BIRAGHI M., *Storia dell'architettura contemporanea II 1945-2008*, Einaudi, Torino 2009.
- BIRAGHI M., FERLENGA A. (a cura di), *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, vol. 1, Einaudi, Torino 2012.
- BIRNBAUM M., *Belgium's Africa Museum reopens, as country confronts its violent colonial past*, in "The Washington Post" (2019, 15 marzo) - https://www.washingtonpost.com/world/europe/this-belgian-museum-needed-a-five-year-overhaul-to-make-it-less-racist/2019/03/14/ef09a106-020e-11e9-958c-0a601226ff6b_story.html
- BISHOP C., *Museologia radicale. Ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?* [2013], disegni di Dan Perjovschi, Johan e Levi, Monza 2017.
- BOLTANSKI C., *King Kasai. Una notte coloniale nel cuore dell'Europa*, Add Editore, Torino 2024.
- BODO S., CIMOLI A.C., (a cura di), *Il museo necessario. Mappe per tempi complessi*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio (VA) 2023.
- BONFANTI E., PORTA M., *Città, museo e architettura* [1973], Hoepli, Milano 2009.
- BORCHI R., *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Milano 2020.
- BONITO OLIVA A., *Il museo e la morte del pubblico*, in "I musei dell'iperconsumo", Convegno Internazionale a cura dell'Accademia di San Luca e della Triennale, Milano 2002 in "Area. Esporre", n.65, (2002, novembre-dicembre), p. 134.
- BOZDOGAN S., *Architectural History in Professional Education: Reflections on Postcolonial Challenges to the Modern Survey*, in "Journal of Architectural Education", n.4, vol.52 (1999, maggio), pp. 207-215.
- BUCCI F., *Musei del "Mondo Novo"*, in "Area. Esporre", n. 65, (2002, novembre-dicembre), pp. 118-121.
- CANO J.C., *Museo Anahuacalli extension in Mexico City, Mexico by Taller Mauricio Rocha*, in "The Architectural Review", n. 1490, (2022, 13 aprile) - <https://www.architectural-review.com/buildings/museo-anahuacalli-extension-in-mexico-city-mexico-by-taller-mauricio-rocha>
- CANALES GONZÁLES A.F., *La modernidad arquitectonica in México.; una mirada a través del arte y los medios impresos*, [tesi di dottorato], Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Superior de Arquitectura, 2013.
- CHAMBERS I., DE ANGELIS A., IANNICIELLO C., ORABONA M. (a cura di), *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, Ashgate Publishing Limited, Farnham (UK) 2014.
- CHASLIN F., *Jean Nouvel Critiques*, Infolio éditions, Gollion (CH) 2008.
- CHRISTILLIN E., GRECO C., *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Einaudi, Torino 2021.
- CIMOLI A.C., *Lo sguardo di Thérèse Rivière al Musée de l'Homme di Parigi. Le "tecniche del corpo" per il capovolgimento del paradigma coloniale (1928-1946)*, in "Opus incertum", n. 9 (2023, 13 dicembre), pp. 18-27.

- CIORRA P. (a cura di), *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: musei*, Electa, Milano 1991.
- CIORRA P., TCHOU D. (a cura di), *Museums. Next generation*, Electa Mondadori, Milano 2006.
- CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1989.
- CLEMENTE P., *Grotte, foreste e artisti primitivi, nel museo di Quai Branly a Parigi*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 94 (2008), pp. 49-56.
- COLIVA A., *Un museo dell'arte italiana? Idea praticabile ma a certe condizioni*, in "Il Sole 24 ore" (2024, 27 febbraio), p. 17.
- COLOMBO M.E., *Musei e cultura digitale. Fra narrativa, pratiche e testimonianze*, Editrice Bibliografica, Milano 2020.
- CONRAD J., *Cuore di tenebra* [1899], Einaudi, Torino 1999.
- CORBEY R., *Arts premiers in the Louvre*, in "Anthropology today", vol. 16, n. 4, (2000, agosto), pp. 3-6.
- CRICONIA A., *L'architettura dei musei*, Carocci editore, collana "Biblioteca di architettura, urbanistica e design", Roma 2014.
- CUOMO A. (a cura di), *Architettura Arte Museo. Atti del Convegno-Seminario abitare l'arte organizzato dal Dottorato in Composizione Architettonica Facoltà di Architettura di Napoli*, Gangemi Editore spa, Roma 2004.
- CURTIS W. J. R., *L'architettura moderna dal 1900* [1982], Phaidon, New York 2006.
- DARÒ M., FARINA M., GRAVIGLIA F. (a cura di), *Nuove architetture urbane*, in "i Quaderni di U3 - rivista di studi urbani", n.18, (2018, luglio-settembre), Quodlibet.
- DE CARLO G., *Le arance del mio amico iraniano*, in "I musei dell'iperconsumo", Convegno Internazionale a cura dell'Accademia di San Luca e della Triennale, Milano 2002 in "Area. Esporre", n.65, (2002, novembre-dicembre), p. 136.
- DE ROUX E., *Quai Branly : batailles pour un musée*, in "Le Monde" (2006, 20 giugno) - https://www.lemonde.fr/la-une/article/2006/06/20/quai-branly-batailles-pour-un-musee_785806_3208.html
- DELISS C., *The Metabolic Museum*, Hatje Cantz Verlag GmbH & Co Kg, Berlino 2020.
- DELL'ORSO S., *Musei e territorio. Una scommessa italiana*, Mondadori Electa, Milano 2009.
- DEMMA A., *Il museo come spazio critico. Artista-Museo-Pubblico*, Postmedia Books, Milano 2018.
- DESVALLÉES A., MAIRESSE F. (a cura di), *Concetti chiave di Museologia* [2010], Armand Colin Editore, Parigi (FR) 2016.
- DE SMET C., *Le Corbusier, penseur du musée*, Flammarion, Parigi (FR) 2019.
- DI GENOVA A., *Forestieri su un pianeta attraversato da guerre*, in "Il Manifesto" (2024, 13 aprile), *Alias Domenica*, p. 2.
- DIAMOND J., *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni* [1997], Einaudi, Torino 1998.
- DUANA PLATA M., *La influencia de Frank Lloyd Wright en la arquitectura orgánica de Juan O' Gorman*, [tesi di posgrado], Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020.
- DUBOÏ P., *Carlo Scarpa, L'arte di esporre*, Johan e Levi, Monza 2016.
- DUFFY E., *Gallery redraw*, in "The Architectural Review", n. 1501 «Museums» (2023, maggio), p. 16.
- ECO U., *Come si fa una tesi di laurea* [1977], Bompiani, Milano 2011.
- ECO U., *La vertigine della lista* [2009], Bompiani, Milano 2016.

- EDELMANN F., *L'esotismo architettonico al servizio dell'etnologia e del mercato dell'arte*, in "Domus" (2006, 28 agosto) - <https://www.domusweb.it/it/architettura/2006/08/28/jean-nouvel-musee-du-quai-branly.html>
- ELFAR M., ELMETWALY H., RASHED M., *The story of the Egyptian Museum in Asbakeya*, in "Shedet Issue" n.9 (2022) pp. 1-9.
- ELSHAHEH M., *Monument to Egyptology*, in "The Architectural Review", n. 1501 «Museums» (2023, maggio), p. 76.
- EMERY N., *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2007.
- EMILIANI A. (a cura di), *Capire l'Italia. I musei*, Touring Club Italiano, Milano 1980.
- FABBRIZI F. (a cura di), *Museo oltre museo*, Altralinea Edizioni, Firenze 2025.
- FALCUCCI B., *L'impero nei musei. Storie di collezioni coloniali italiane*, Pacini Editore, Pisa 2025.
- FALCUCCI B., *Musei per raccontare il colonialismo*, in "Dinamopress" (2021, 9 aprile) - <https://www.dinamopress.it/news/musei-raccontare-colonialismo/>
- FANON F., *I dannati della terra*, [1961] Einaudi, Torino 2007.
- FÈDOROV N., *Viaggi in un altro mondo. Il museo, il suo significato, la sua missione*, in "Not Nero Edition" (2020, 15 dicembre) - <https://not.neroeditions.com/viaggi-in-un-altro-mondo/>
- FISHER M., *Realismo capitalista* [2009], NERO Editions, Roma 2018.
- FIORIO M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano 2011.
- FOCAULT M., *Utopie eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006.
- FOCILLON H., *Vita delle forme seguito da Elogio della mano* [1943], Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002.
- FONTANAROSSA R., *Collezionisti e musei. Una storia culturale*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2022.
- FORNASARI F., *Notizie dal lato oscuro del museo. Depositi tra memoria e visibilità*, in *Anche le statue muoiono* a cura di G. Grechi e S. Lombardi, in "Roots and Routes, Research on visual culture" (2021 gennaio – aprile) n. 35 - <https://www.roots-routes.org/notizie-dal-lato-oscuro-del-museo-deposito-tra-memoria-e-visibilita-di-fabio-fornasari/>
- FOTA A., *What's Wrong With This Diorama? You Can Read All About It*, in "New York Times" (2019, 20 marzo) - <https://www.nytimes.com/2019/03/20/arts/design/natural-history-museum-diorama.html#>
- FRAMPTON K., *Storia dell'architettura moderna. Quarta edizione* [1980], Zanichelli, Bologna 2008.
- GALLI A., *Reggio Emilia, il Palazzo dei Musei*, in "Interni Magazine" (2021, 11 aprile) - <https://www.internimagazine.it/design/progetti/reggio-emilia-il-palazzo-dei-musei-1/>
- GAMAL M., *Reclaiming the Narrative: A New Generation of Museums in West Africa*, in "Archdaily" (2025, 5 ottobre) - https://www.archdaily.com/1034631/reclaiming-the-narrative-a-new-generation-of-museums-in-west-africa?ad_source=search&ad_medium=projects_tab&ad_source=search&ad_medium=search_result_all
- GLISSANT E., *Poetica della relazione. Poetica III* [1990], traduzione di Enrica Restori, Macerata, Quodlibet, 2019.
- GONSETH M., HAINARD J., KAEHR R. (a cura di), *Le Musée Cannibal. Textes réunis et édités par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kaehr*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel (CH) 2002.
- GRECHI G., *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis Eterotopie, Milano 2021.

- GRECHI G., LOMBARDO S., *Anche le statue muoiono*, in "Roots and Routes, Research on visual culture" (2021 gennaio – aprile) n. 35 - <https://www.roots-routes.org/anno-11-n-35-gennaio-aprile-2021-anche-le-statue-muoiono/>
- GRECO C., *Museo*, Treccani Libri, Roma 2022.
- GREGOTTI V., *Stati di crisi*, in "I musei dell'iperconsumo", Convegno Internazionale a cura dell'Accademia di San Luca e della Triennale, Milano 2002 in "Area. Esporre", n.65, (2002, novembre-dicembre), p. 132.
- GUCCIONE M. (a cura di), *Come sarà il museo del futuro?*, MAXXI, Roma 2012.
- GUERMANDI M.P., *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*, Castelvecchi Editore, Roma 2021.
- GUERMANDI M.P., *Se il patrimonio culturale irrita i sovranisti*, in "Left" (2020, 20 settembre) - <https://left.it/2020/09/20/172902/>
- GUERMANDI M.P., *Le storie degli altri. Decolonizzare i musei e non solo*, in "93%. Materiali per una politica non verbale" (2023, giugno) - <https://novantatrepercento.it/035-02-le-storie-degli-altri-decolonizzare-i-musei-e-non-solo/>
- GÜMÜŞAY K., *Lingua e essere*, Fandango Libri, Roma 2021.
- HÆCKEL J.J. (a cura di), *Everything Passes Except the Past. Decolonizing Ethnographic Museums, Film Archives, and Public Space*, Goethe-Institut Brussels, Sternberg Press, London (UK) 2021.
- HARAWAY D., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* [2016], NERO Editions, Roma 2019.
- HARAWAY D., *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936*, in "Social Text", n. 11 (Winter 1984-1985), pp. 20-64.
- HEATHCOTE E., *Can David Chipperfield's new gallery in Berlin reconcile past and present?*, in "Financial Times" (2019, luglio) - <https://www.ft.com/content/f6daf546-aa07-11e9-b6ee-3cdf3174eb89>
- HEATHCOTE E., *Typology. Museum district*, in "The Architectural Review", n. 1501 «Museums» (2023, maggio), p. 51.
- HERMAN A., *Restituzioni. Il ritorno a casa dei tesori trafugati*, Johan & Levi Editore, Monza 2022.
- HICKS D., *Are museum obsolete?*, in "The Architectural Review", n. 1501 «Museums» (2023, maggio), p. 65.
- HIGGINS C., *Il museo dei musei*, in "Internazionale" (2025, marzo) - <https://www.internazionale.it/magazine/charlotte-higgins/2025/03/20/il-museo-dei-musei>
- HIGGINS C., *"The ghosts are everywhere": can the British Museum survive its omni-crisis?*, in "The Guardian" (2025, 16 gennaio) - <https://www.theguardian.com/culture/2025/jan/16/the-ghosts-are-everywhere-can-the-british-museum-survive-its-omni-crisis>
- HOLL S., *Parallax. Architettura e percezione* [2000], Postmedia books, Milano 2004.
- HOOKS B., *Sguardi neri. Nerezza e rappresentazione* [1992], Meltemi, Milano 2024.
- HOOKS B., *Le vernaculaire noir: de l'architecture en tant que pratique culturelle*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 466 «Colonialités» (2025, autunno), pp. 137-141.
- ICOFOM STUDY SERIES, *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*, Vol. 49, Issue 2 – 2021 - https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/05/2021_ISS_49_2.pdf
- IRACE F. (a cura di), *Musei possibili. Stora, sfide, sperimentazioni*, Carocci editore, collana "Frecce", Roma 2024.

- JORDÁN X., *La Anahuacalli de Diego: Permanencia en la Transformación*, in “La Cúpula, revista cultural del periódico El Heraldo de México” (2021, 10 ottobre), pp. 2-3.
- KAFKA G., *Follow the money*, in “The Architectural Review”, n. 1501 «Museums» (2023, maggio), pp. 6-12.
- KOOLHAAS R., *Countryside. A report*, catalogo della mostra a cura di Rem Koolhaas e AMO, New York 2020.
- KOOLHAAS R., *Junkspace* [2001], Quodlibet, Macerata 2006.
- LAMBERT L., *Fifty shades of white(ness): introduction*, in “The Funambulist” (2023, 22 giugno) - <https://thefunambulist.net/magazine/fifty-shades-of-whiteness/fifty-shades-of-whiteness-introduction>
- LAMBERT L., *Introduction: colonialism as a continuous process. Architecture ad a spatial apparatus*, in “The Funambulist” (2017, 27 febbraio) - <https://thefunambulist.net/magazine/10-architecture-colonialism/introduction-colonialism-continuous-process-architecture-spatial-apparatus-leopold-lambert>
- LATIF DAHIR A., CHAMBERS V., *Meet the African Artists Driving a Cultural Reinassance*, in “The New York Times” (2023, 16 novembre) - <https://www.nytimes.com/interactive/2023/11/16/world/africa/african-artists-ruth-carter-mr-eazi.html>
- LEERSSEN J., *Imagology: On using ethnicity to make sense of the world*, in “Revue Iberic@l, Revue d’études ibériques et ibéro-américaines”, n. 10 (autunno 2016) pp. 13-31.
- LEONE A., *A che punto siamo con la restituzione delle opere d’arte alle ex colonie?*, in “Artribune” (2022, 10 giugno) - <https://www.artribune.com/dal-mondo/2022/06/restituzione-opere-arte-ex-colonie/>
- LONGO A.Y., *Crypto-arte radicale? Sul significato politico degli NFT nell’arte contemporanea*, in “Not Nero Edition” (2022, 15 novembre) - <https://not.neroeditions.com/crypto-arte-radicale/>
- LO RICCO G., MICHELI S., *Lo spettacolo dell’architettura. Profilo dell’archistar*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- LOKKO L. (a cura di), *The Laboratory of the Future*, catalogo della Biennale di Architettura 2023 a cura di Lesley Lokko, Venezia 2023.
- LUGLI A., *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2005.
- MACKENZIE J.M., *Museums and empire. Natural history, human cultures an colonial identities*, Manchester University Press, Manchester (UK) 2009.
- MARANI P.C., PAVONI R., *Musei, Trasformazione di un’istituzione dall’età moderna al contemporaneo*, Marsilio Editore, Venezia 2006.
- MARINELLI S., *Queerizzare lo spazio. Multispecismo e architettura*, in “Machina” (2022, 14 gennaio) - <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/queerizzare-lo-spazio>
- MARINI CLARELLI M.V., *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi. Nuova edizione* [2011], Carocci Editore, collana Studi Superiori, Roma 2014.
- MAROTTA A., *Typology: Museums*, in “The Architectural Review” (2012, 19 dicembre) - https://www.architectural-review.com/essays/typology/typology-museums?utm_source=WordPress&utm_medium=Recommendation&utm_campaign=Recommended_Article
- MARTÌ ARIS C., *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Milano 1990.
- MARTINELLI M., *Visione coloniale e decolonizzazione dell’etnografia*, in “Archivio per l’Antropologia e la Etnologia” n. 155 (2025), pp. 117-138.

- MARTORE P., *Quanto la militanza fa bene ai musei?*, in "Il Manifesto" (2022, 2 ottobre) Alias Domenica, p.12.
- MÁRQUEZ CECILIA F., LEVENE R., *Museo de Quai Branly*, in "El Croquis - Jean Nouvel 1994/2002" (2002), pp. 202-213.
- MASCOLO M., *Le traslocazioni della bellezza*, in "Il Manifesto" (2024, 23 giugno) Alias Domenica, p.12.
- MATTIOLA C., *Decolonizzare il museo. Tate Modern e Brooklyn Museum fra nuovo istituzionalismo e attivismo*, in "ABside. Rivista di Storia dell'Arte", n. 2 (2020), pp. 107-129.
- MAURO E., SESSA E. (a cura di), *La città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni*, Grafill, Palermo 2009.
- MEIJER-VAN MENSCH L., *Rivelare il passato coloniale nei musei*, in "Goethe Institut" (2021, novembre) - <https://www.goethe.de/ins/it/it/kul/gsz/ta/22500702.html>
- MENGIN C. (a cura di), *Le Corbusier et les arts dits «primitifs»*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Parigi (FR) 2019.
- MOHAMED B., *Healing the museum*, in "The Architectural Review", n. 1501 «Museums» (2023, maggio), p. 71.
- MOLINARI L., ALEBBI V., (a cura di), *Italo Rota. Projects, Works, Visions. 1997-2007*, Skira Editore, Milano 2008.
- MOLLARD M., *Interview. François Vergès*, in "The Architectural Review", n. 1501 «Museums» (2023, maggio), p. 61.
- MONEO R., *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Mondadori Electa, Milano 2005.
- MONTANARI T., TRIONE V., *Contro le mostre*, Einaudi, Torino 2017.
- NANNICINI G. (a cura di), *Il Museo Nazionale di Antropologia di Città del Messico*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1970.
- OBRIST H. U., *Fare una mostra*, UTET, Milano 2014.
- O'DOHERTY B., *Inside the White Cube, L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi Editore, Monza 2012.
- OLTERMANN P., *Una storia incompleta*, in "Internazionale", n. 1479 (2022, 23 settembre) - <https://www.internazionale.it/magazine/philip-oltermann/2022/09/22/una-storia-incompleta>
- OSAYIMWESE I., *From Postcolonial to Decolonial Architectural History: A Method*, in "Kritische berichte: Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften", n.3 (2021) pp. 16-38.
- ORTÍZ G. (a cura di), *El Anahuacalli de Diego*, Banco de México, Ciudad de México 2008.
- PAGANO G., *Parliamo un po' di esposizioni*, in "Casabella-Costruzioni", n. 159-160 (1941, aprile-marzo), allegato alla rivista.
- PALLASMAA J., *Frammenti. Collage e discontinuità nell'immaginario architettonico*, a cura di Matteo Zambelli, Giavedoni Editore, Pordenone 2012.
- PARRY R., PAGE R., MOSELEY A., *Museum Threshold. The design and media of arrival*, Routledge Research in Museum Studies, New York 2018.
- PETRETTO F., *Humboldt Forum Berlino, i vestiti nuovi dell'imperatore*, in "Il Giornale dell'Architettura" (2020, 22 dicembre) - <https://ilgiornaledellarchitettura.com/2020/12/22/humboldt-forum-berlino-i-vestiti-nuovi-dellimperatore/>
- PEZZINI I., *Semiotica dei nuovi musei*, Editori Laterza, Bari 2011.

- PINNA G., *Un museo senza nome*, in "Museologia scientifica", vol. 1 (2007), pp. 141-147.
- PINNA G., *Exhibit. I musei e la mostra del potere*, LUISS University Press, Roma 2025.
- PINNA G., *Museo Contemporaneo*, Treccani Libri, Roma 2025.
- PIVA A. (a cura di), *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Marsilio, Venezia 1993.
- POMIAN K., *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo* [1987], Il Saggiatore, Milano 2007.
- POMIAN K., *Il museo. Una storia mondiale* [2020], 2 voll., Giulio Einaudi Editore, Torino 2021.
- POMMIER E. (a cura di), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre le 3,4 et 5 juin 1993*, Klincksieck, Musée du Louvre, Parigi (FR), 1995.
- PRATI C., *Jean Nouvel*, EdilStampa, collana "I quaderni de l'Industria delle Costruzioni", Roma 2007.
- PRICE S., *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, The University Chicago Press, Chicago (USA) 2007.
- PRICE S., *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale* 1992 [1989], Giulio Einaudi Editore, Torino.
- PURINI F., CIORRA P., SUMA S., *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Libria, Melfi 2008.
- PURINI F., *Gli ipermusei*, in "I musei dell'iperconsumo", Convegno Internazionale a cura dell'Accademia di San Luca e della Triennale, Milano 2002 in "Area. Esporre", n.65, (2002, novembre-dicembre), p. 128.
- RAICHOVICH L., *Lo sciopero della cultura. Arte e musei nell'epoca della protesta*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio (VA) 2022.
- RAPACKI K., *Out of storage*, in "The Architectural Review", n. 1501 «Museums» (2023, maggio), p. 99.
- RIYAHY Y., *Decolonizzare il patrimonio, istruzioni per l'uso*, in "Exibart" (2022, 18 gennaio) - <https://www.exibart.com/libri-ed-editoria/decolonizzare-il-patrimonio-istruzioni-per-luso/>
- ROLAND C., *Au centre, l'Afrique*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 466 «Colonialités» (2025, autunno), pp. 12-13.
- ROLAND C., DE VILLEPIN A., *Poétique du divers*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 466 «Colonialités» (2025, autunno), pp. 30-31.
- ROLLOT M., *Décoloniser l'architecture*, prefazione di Françoise Vergès, postfazione di Émeline Curien, Le Passager clandestin, Lorient (FR) 2024.
- ROSAS RIVERA M. A., *El poder y la memoria. La recuperación del Templo Mayor en 1978 y el debate por la destrucción de su "arquitectura colonial"* [tesi di dottorato], Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020.
- ROSE J., *Building culture. Sixteen Architects on How Museums are Shaping the Future of Art, Architecture, and Public Space*, Princeton Architectural Press, New York (USA) 2024.
- ROSE J., *The Museum After Spectacle*, in "Architectural Record", (dicembre 2024), pp. 49-51.
- ROTA I., *Cosmologia Portatile. Disegni, scritti, mappe, visioni*, a cura di Francesca La Rocca, Quodlibet Habitat, Macerata 2013.
- ROTA I. (a cura di), *Io sono museo. The museum is an extension of the brain*, catalogo dei Musei Civici di Reggio Emilia a cura di Italo Rota, Forma Edizioni, Firenze 2021.

- ROTA I., *Installation exhibit. Creating worlds through objects*, Electa, Milano 2009.
- ROUSSEAU F. (a cura di), *Les présents des passés douloureux. Musées d'histoire et configurations mémorielle. Essais de muséohistoire*, Michel Houdiard Éditeur, Parigi (FR) 2012.
- RYAN M.L. et al., *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Ohio State University Press, Columbus (USA) 2016.
- SAID E.W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* [1978], Feltrinelli, Milano 2013.
- SASSI R., *L'Humboldt Forum è fuori dal tempo*, in "Goethe-Institut" (2021, febbraio) - <https://www.goethe.de/ins/it/it/kul/gsz/22124067.html>
- SCHUBERT K., *Museo. Storia di un'idea. Dalla rivoluzione francese a oggi* [2000], Il Saggiatore, Milano 2004.
- SENALDI M., *Uno dei più straordinari tra i musei di Roma non ha quasi mai visitatori*, in "Artribune" (2026, 7 gennaio) - <https://www.artribune.com/arti-visive/2026/01/muciv-roma-museo/>
- SETTIS S., *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, in "La Rivista di Engramma", n. 100, (2012, settembre-ottobre) - https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139
- SHELBY K., *From Africa Palace to AfricaMuseum*, in "Arts", n. 14-168 (2025, 8 dicembre), pp. 1-19.
- STOPPARD L., *Li salvi chi può*, in "Internazionale" (2026, 27 febbraio) - <https://www.internazionale.it/magazine/lou-stoppard/2026/02/26/li-salvi-chi-puo>
- STORRIE C., *Delirious Museum. Un viaggio dal Louvre a Las Vegas*, Johan & Levi Editore, Monza 2017.
- SUCCI S., *L'arte o la vita? Una genealogia del vandalismo nell'arte, dal situazionismo alla zuppa sui Girasoli di Van Gogh*, in "Not Nero Edition" (2022, 8 novembre) - <https://not.neroeditions.com/larte-o-la-vita/>
- TAFURI M., *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico* [1973], introduzione di Franco Purini, Editori Laterza, Roma-Bari 2007.
- TAFURI M., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.
- THOMAS D. (a cura di), *Museums in Postcolonial Europe. Edited by Dominic Thomas*, Routledge (Taylor&Francis Group), London and New York 2010.
- TIBOL R., *Sobre el Museo del Anahuacalli*, in "Artes de México", n. 69 (2004), pp. 12-14.
- UNESCO DIGITAL LIBRARY, *UNESCO Report: Museums around the world in the face of COVID-19*, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000376729_eng
- VALENTINO P. A. (a cura di), *L'immagine e la memoria. Indagine sulla struttura del Museo in Italia e nel mondo*, Civita Associazione, Leonardo Periodici, Roma 1992.
- VAZQUEZ P. R. et al., *The National Museum of Anthropology Mexico. Art, Architecture, Archaeology, Anthropology*, Harry N. Abrams Inc, New York 1968.
- VERDE S., CON CONTI P., *Voltare pagina. Se i musei sfidano le crisi globali*, Baldini+Castoldi, Milano 2022.
- VERGES F., VRAINOM S., *De la violence coloniale dans l'espace public. Visite de triangle de la Porte Dorée a Paris*, Shed publishing, Parigi (FR) 2021.
- VERGES F., *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, La Fabrique éditions, Parigi (FR) 2023.
- VILLARI E. (a cura di), *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, Carocci editore, Roma 2014.
- WERNER P., *Museo S.p.A. La globalizzazione della cultura*, Johan & Levi Editore, Monza 2009.

ZEINY E., MD YUSOF N., *The Said and Not-Said: New Grammar of Visual Imperialism*, in “GEMA Online Journal of Language Studies”, 125 Volume 16(1), (2016, febbraio), pp. 125-141.

ZUMTHOR P., *Atmosphère*, Mondadori Electa S.p.A., Milano 2008 (I ed. 2006).

Sitografia

110 Histories of 100 Worlds in 1 Object, <https://100histories100worlds.org/>

Alla ricerca della vita – podcast del Museo Egizio di Torino,
<https://open.spotify.com/show/4DGBGTGaXOol0eL4GLEZYI?si=f859199e380a427b>

Association of Critical Heritage Studies, <https://www.criticalheritagestudies.org/>

Africa Museum, *Restitution policy of the Royal Museum for Central Africa*,
https://www.africamuseum.be/en/about_us/restitution

Contradizioni, culture materiali e tradizioni in trasformazione, rivista online del Museo delle Civiltà di Roma,
<https://www.contradizioni.it/>

DAAS – Decolonizing Architecture Advanced Studies, <https://www.daas.academy/about/>

Decolonize Our Museums, <https://decolonizeourmuseums.tumblr.com/>

Decolonize This Place, <https://decolonizethisplace.org/>

Entangled Pasts, 1768–now. Art, Colonialism and Change,
<https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/entangled-pasts>

Forensic Architecture, <https://forensic-architecture.org/>

ICOM Italia, *Definizione di Museo*, <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/>

Museo delle Civiltà, *Il programma 2022 del Museo delle civiltà*, <https://www.museodellecivilta.it/area-stampa/>

Museums for climate action, <https://www.museumsforclimateaction.org/>

Pascal Blanchard: *Pourquoi la France est incapable d'avoir un Musée de la colonisation?*,
https://www.youtube.com/watch?v=a6CRIWRhwh8&ab_channel=Th%C3%A9%C3%A2treduRond-Point

Settler Colonial City Project – Decolonizing Architectural Past and Futures,
<https://settlercolonialcityproject.org/Decolonizing-Architectural-Pasts-and-Futures>

The Museum will not be decolonised, <https://vimeo.com/302162709>

The Times and British Museum debate: Who owns the past?,
https://www.youtube.com/watch?v=1uC6Ac-sRAM&ab_channel=TheTimesandTheSundayTimes

Filmografia

Anche le statue muoiono (Les statues meurent aussi), Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet, Francia, 1953.

Black Panther (Black Panther), Ryan Coogler, USA, 2018.

Dahomey (Dahomey), Mati Diop, Francia, Senegal, 2024.

Damiana Kryygi (Damiana Kryygi), Alejandro Fernández Mouján, Argentina, 2015.

Fragments for Venus (Fragments for Venus), Alice Diop, Francia, Italia, 2025.

Francofonia (Francofonia, le Louvre sous l'Occupation), Aleksandr Sokurov, Francia, Germania, 2015.

I figli degli uomini (Children of men), Alfonso Cuarón, USA, UK, 2006.

Inconscio italiano, Luca Guadagnino, Italia, 2011.

La piedra ausente, Sandra Rozental, Messico, 2013.

Museo – folle rapina a Città del Messico (Museo), Alonso Ruizpalacios, Messico, 2018.

Tutta la bellezza e il dolore - All the Beauty and the Bloodshed (All the Beauty and the Bloodshed), Laura Poitras, USA, 2022.

You hide me (You hide me), Nii Kwate Owoo, Ghana, Regno Unito, 1970.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare innanzitutto la mia tutor, la prof.ssa Milena Farina, per la fiducia accordatami nel tempo e, in particolare, nel corso di questi tre anni, nonché per il costante sostegno, la disponibilità e i preziosi consigli.

Grazie anche a tutti i docenti del Collegio del Dottorato in Architettura Città Paesaggio del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre per l'aiuto, i suggerimenti e le indicazioni ricevute nel corso di questo percorso; desidero inoltre ringraziare tutte le persone che, in ambito accademico e non solo, mi hanno generosamente dedicato tempo, attenzione e confronto.

Grazie alle mie valutatrici, la prof.ssa Giulia Menzietti e la prof.ssa Maria Bonaria Urban, per la serietà e la precisione con cui hanno esaminato questa tesi.

Grazie ai miei numerosi amici, a chi mi ha incoraggiata, stimolata, ascoltata e fatta ragionare, e a chi, in diversi modi, mi ha dimostrato affetto e vicinanza.

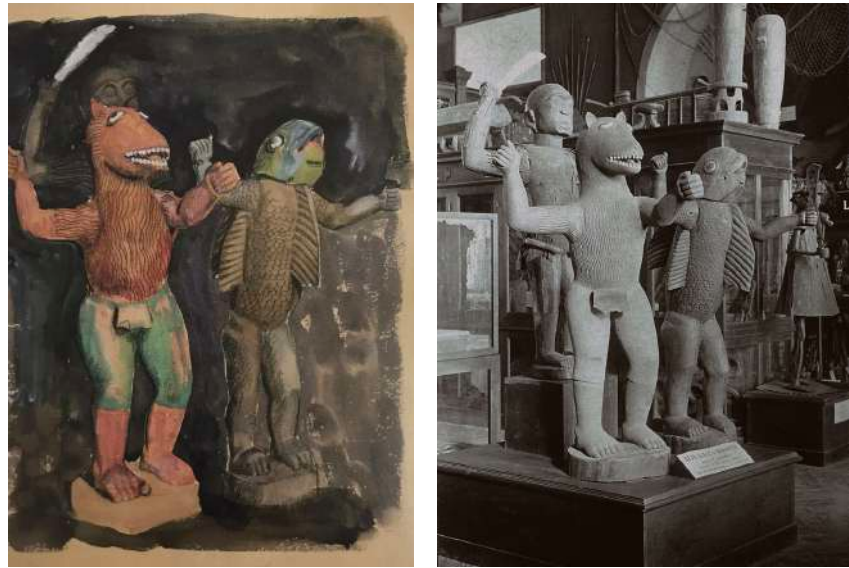
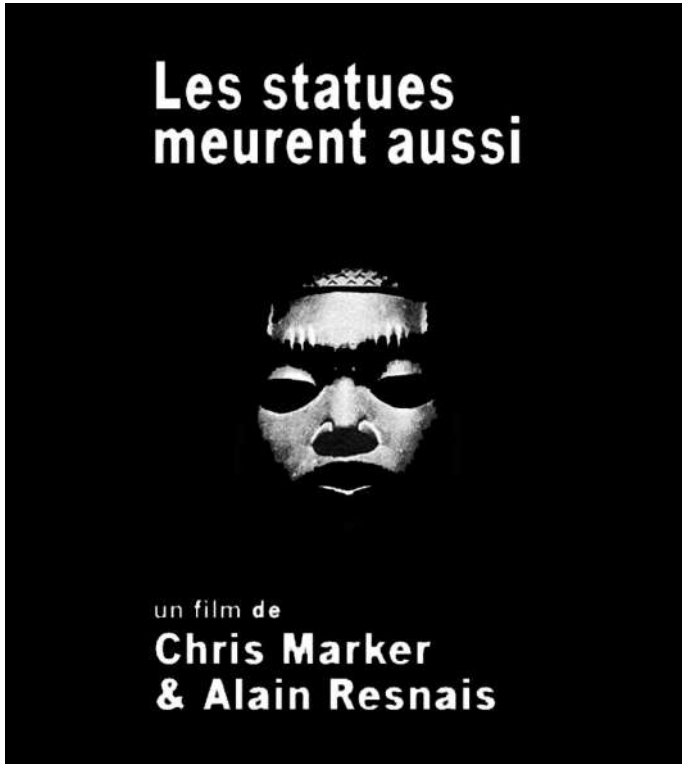
Ringrazio la mia premurosa famiglia – nel senso ampio del termine – per il sostegno incondizionato.

Grazie infine a Simone, per tutto. E per aver dedicato quel poco tempo libero all'attenta lettura di questo lavoro.



TAVOLA 1

Musée du quai Branly



INTERNO/ESTERNO

Gilles Clément,
giardino del Musée du quai
Branly, 1999 - 2006.
ph. Atelier Jean Nouvel.

INTERNO/ESTERNO

Vetrofanie prospetto nord
Musée du quai Branly,
ph. Cecilia Rosa.

Henri Rousseau, *Paesaggio esotico*, Parigi 1910.

Patrick Blanc, muro vegetale
Musée du quai Branly,
1999-2006.
ph. Marianna Tedeschini.

ARCHITETTURA

Vista del prospetto nord
Musée du quai Branly, 1999 - 2006.
ph. Atelier Jean Nouvel.

Dettaglio Tavola «n°1 *Savage Tribes*»
in *The Grammar of Ornament*,
Owen Jones, Londra 1856.

Dettaglio dell’arazzo dell’artista
ghanese El Anatsui,
Freedom, 2021.

MUSEOGRAFIA

Dettaglio dell’allestimento
Musée du quai Branly, 1999 - 2006.
ph. Marianna Tedeschini.

Poster del documentario
Les statues meurent aussi (“Anche le statue muoiono”),
di Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet,
Francia 1953.

Dettaglio dell’allestimento
Musée du quai Branly, 1999 - 2006.
ph. Marianna Tedeschini.

Spedizione Dakar-Djibout, maschere, Dogon, 1931.
Fondi Marcel-Griaule, Bibliothèque Éric-de-Dampierre,
MAE, Université Paris Ouest Nanterre La Défense,
Francia.

OGGETTI

Musée du quai Branly, esposizione delle tre statue dei re
(da sinistra verso destra: re Glèlè, re Ghézo, re Béhanzin)
provenienti dal regno del Dahomey - attuale Benin,
saccheggiate durante l’invasione delle truppe coloniali
francesi nel 1892.

Le Corbusier,
«statuaire d’art africaine»,
disegno realizzato nel 1890 al
Musée d’Ethnographie
du Trocadéro di Parigi,
Fondation Le Corbusier.

Fotografia scattata nel 1895
raffigurante le tre statue
dei re del Dahomey
al Musée d’Ethnographie
du Trocadéro di Parigi,
Musée du quai Branly.

Proiezione della fotografia
della statua del re Glèlè
nel padiglione Philips
all’Esposizione Universale di
Bruxelles del 1958.

Frame del documetario *Dahomey* di Mati Diop
(Francia, Senegal, Benin, 2024),
che documenta la restituzione al Benin di ventisei oggetti trafugati
del Regno di Dahomey durante la guerra di colonizzazione e
conservati al Musée du quai Branly di Parigi.
Nell’immagine, il “disallestimento” della statua del re Glèlè nel
Musée du quai Branly per la predisposizione al trasporto.

VISITATORI

Il Presidente francese Jacques Chirac
saluta il Capo Laukalbi di Tanna
delle Isole Vanuatu (ex colonia francese)
e suo nipote Jerry Napat
durante l’inaugurazione
del Musée du quai Branly,
20 giugno 2006, Parigi.

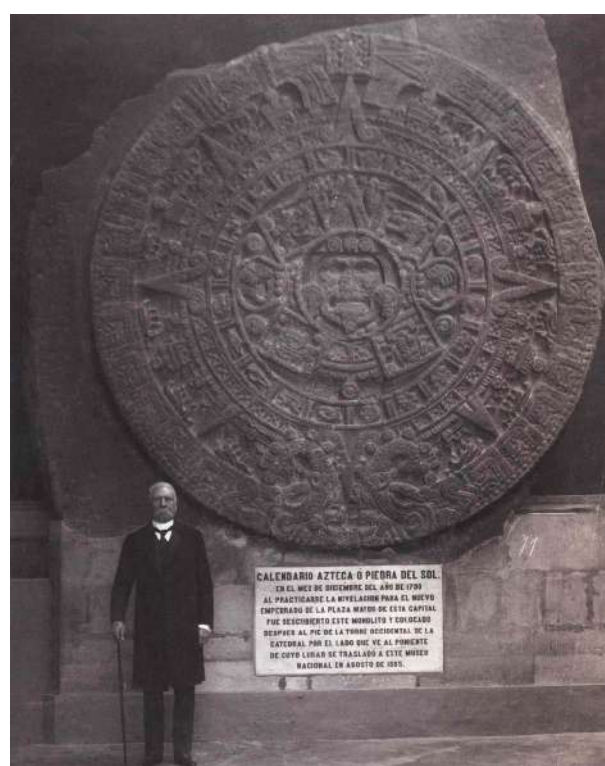
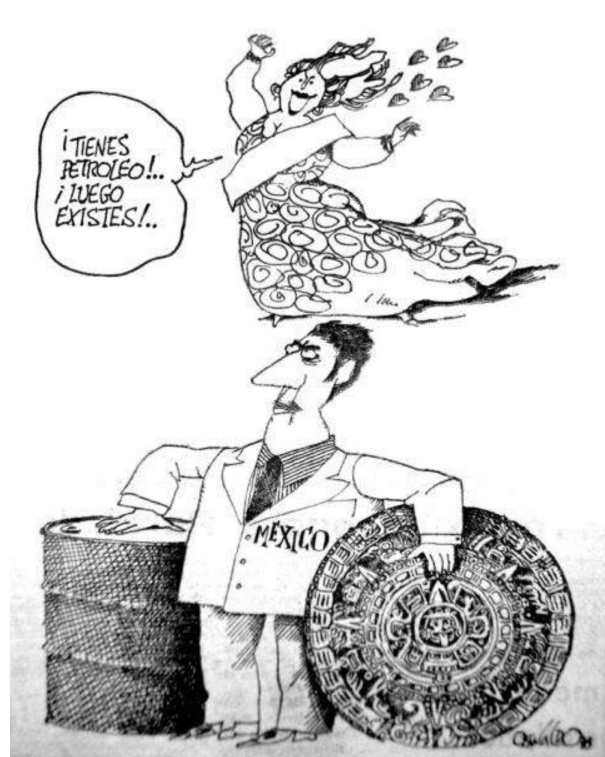
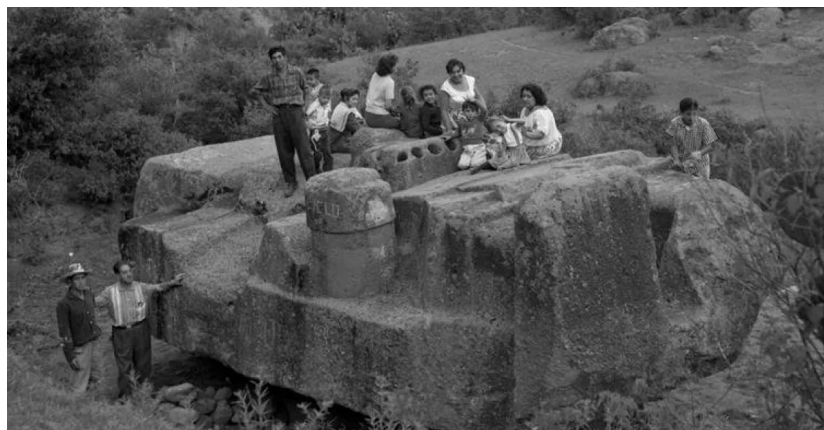
Foto scattata nel 1895 nella *Salle d’Océanie* al
Musée d’Ethnographie du Trocadéro di Parigi,
Musée du quai Branly.

Azione dimostrativa dell’attivista congolese
Mwazulu Diyabanza, Musée du quai Branly,
giugno 2020.



TAVOLA 2

Museo Nacional de Antropología



ESTERNO/INGRESSO Statua colossale monolitica di Tlaloc (167 tonnellate), divinità azteca della pioggia posta all'ingresso del MNA.	ARCHITETTURA Vista del cortile centrale dal primo piano. ph: James Florio Photography.	MUSEOGRAFIA Teschio umano azteco ricoperto di giada. 1200-1520 d.C.	MUSEOGRAFIA Diorama in scala 1:1 delle sale etnografiche, allestimento del 2025.	OGGETTI <i>Escultura con rostro de la muerte</i>, 200 - 900 d. C. circa ph: Cecilia Rosa.	OGGETTI <i>Piedra del Sol</i>, 1480 d.C. circa. ph: Cecilia Rosa.	OGGETTI Maschera funeraria di giada di Pakal il Grande, con occhi di ossidiana. Palenque, VII secolo d.C.
La statua di Tlaloc nel luogo del rinvenimento, nel burrone di Santa Clara a San Miguel Coatlinchan a circa 30 km da Città del Messico., EFE/INAH.	Cuadrángulo de las Monjas, area archeologica di Uxmal (MX), IX-X sec d.C ph: Hidden Architecture.	Estratto del codice Magliabechiano (folio 70r), XVI secolo d. C. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.	Un gruppo di indigeni messicani provenienti dalla costa del Pacifico costruisce un'abitazione tradizionale all'interno delle sale etnografiche del MNA, 1964.	<i>Tzompantli</i> presso il Templo Mayor a Città del Messico, fine XV - inizio XVI secolo circa. ph: Wolfgang Sauber.	Vignetta caricaturale disegnata Oswaldo Sagastegui, pubblicata nel maggio del 1978. La frase riportata nel disegno “Hai il petrolio, quindi esisti” fa riferimento al discorso pronunciato dal presidente del Messico José López Portillo nel 1977, all'inizio della sua legislatura: «Los países pueden dividirse entre los que tienen y los que no tienen petróleo. Nosotros lo tenemos». [«I paesi si possono dividere in quelli che hanno petrolio e quelli che non ce l'hanno. Noi ce l'abbiamo»].	Frame dal film <i>Museo - folle rapina a città del Messico</i> di Alonso Ruizpalacios (2018). Il film racconta l'assurda storia vera di due studenti di veterinaria che rapinarono il MNA nel 1985, sottraendo più di cento tra le opere più preziose del Museo, tra cui la maschera di Pakal.
La statua viene trasportata al Museo Nacional de Antropología a Città del Messico scortata dall'esercito a causa delle proteste degli abitanti di Coatlinchan, aprile 1964.	Gran Juego de Pelota, area archeologica di Chichén Itzá, IX secolo d.C. ph: The British Museum.	Nicolas Eustache Maurin, <i>Fernand Cortès s'opposent a des sacrifices humains</i>, 1850. Museo de America, Madrid.	Un villaggio congolese ricostruito durante l'esposizione coloniale di Tervuren, in Belgio, nel 1897.	<i>Proyecto de demolición: Museo Nacional de Antropología</i>. Eduardo Abaroa, 2017.	Locandina del film <i>Museo - folle rapina a città del Messico</i> di Alonso Ruizpalacios (2018). Sullo sfondo, la statua colossale di Tlaloc.	
Il convoglio fa il suo ingresso a Città del Messico con una parata trionfale a notte inoltrata; oltre 25000 persone attendevano il passaggio della statua a Zócalo, la piazza centrale della capitale, aprile 1964.		Frame dal film <i>Apocalypto</i> di Mel Gibson, 2006.	La presidente del Messico Claudia Sheinbaum inaugura con una cerimonia ufficiale il riallestimento delle sale etnografiche.	Il presidente del Messico Porfirio Díaz posa davanti alla <i>Piedra del Sol</i>, 1910.		