Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)

In Economia e Gestione delle Arti e
delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il ruolo dei musei in Africa: il caso dell'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika

Relatore
Ch.ma Prof.ssa Maria Luisa Ciminelli

Correlatore
Ch. Prof. Daniele Goldoni

Laureanda
Veronica Gennari
Matricola 843272

Anno Accademico
2013 / 2014

Indice

Introduzione 5

Capitolo primo – *Storia del Museo: un quadro introduttivo* 14

Nascita ed evoluzione del museo in Europa 15

Capitolo secondo – *L'inizio della riflessione antropologica sui musei* 23

Il museo e l'oggetto 23

Qualche cenno sulla nascita e lo sviluppo dell'antropologia museale 27

Il Distacco dell'antropologia dal museo 33

Capitolo terzo – *Trasformazioni museali nella contemporaneità* 40

Un secolo di cambiamenti 40

La disamina di James Clifford sui musei 43

Le politiche dei musei etnografici degli ultimi decenni 46

Capitolo quarto – *Gli esiti della "Nouvelle Muséologie": il modello ecomuseale* 53

Nascita e sviluppo di una "Nouvelle Muséologie" 53

Il modello ecomuseale 59

Capitolo Quinto – *Il museo in Africa* 62
L'Africa coloniale 62
Il Museo europeo in Africa 66
Verso l'indipendenza: un breve excursus storico 70
La decolonizzazione dei musei africani (una nuova colonizzazione?) 77
Musei e comunità in Africa 82

Capitolo sesto – *L'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika* 90
I Berberi nella storia del Marocco 91
La Vallée de l'Ourika e le origini dell'Ecomuseo Berbero 97
La collezione della casa berbera 102
Le attività dell'Ecomusée, frutto di una filosofia museale 109
Due testimonianze per uno spunto di riflessione 113
Osservazioni: due pensieri a confronto 120

Conclusioni 126
Qualche spunto per il futuro 127

Bibliografia 130

Introduzione

L'elaborato nasce con l'intento di studiare e approfondire sotto un profilo antropologico la funzione del museo nella contemporaneità, inteso come sistema di valori e significati culturali e sociali in continua evoluzione. In particolare, si prenderà in considerazione il ruolo di tale istituzione nel panorama africano, proponendo l'analisi di un *case study* specifico: l'Ecomusée Berbère de la vallée de L'Ourika, realtà museale marocchina attiva nella riconsiderazione e diffusione del patrimonio berbero in stretta correlazione con la valorizzazione della cultura nazionale.

Nei primi quattro capitoli saranno poste le basi per una comprensione globale in merito alle pratiche museologiche che hanno caratterizzato la storia del museo in qualità di organismo culturale di stampo europeo. Un percorso storico-teorico sulle origini e l'evoluzione dell'istituzione museale sarà dunque necessario per arrivare allo studio del caso specifico. Non si potrebbe affrontare un discorso sul ruolo del museo in ambito africano, senza aver prima analizzato le cause che portarono all'origine di tale istituzione, né senza aver approfondito la funzione degli oggetti e la considerazione dei loro creatori all'interno di questo sistema culturale in continua trasformazione.

Successivamente ci inoltreremo nello specifico della tesi, rivolgendo l'attenzione alla storia dei musei in Africa e concentrandoci in particolare su quel rapporto di "illegittimità" che lega le realtà museali africane al sistema culturale dell'Occidente. Da qui proveremo dunque ad esaminare il loro ruolo nell'Africa del post indipendenza, nonché, in ultimo, cercheremo di capire come l'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika si situa all'interno del complesso contesto museale africano.

Partendo da questi presupposti, il primo capitolo servirà a delineare l'origine dell'istituzione-museo, nato ed evolutosi in Europa, già a partire dalla metà del XVII secolo, come luogo di conservazione ed esposizione di oggetti materiali. Divenuto pubblico, il museo garantì il rafforzamento del valore degli oggetti custoditi (*semiofori*) e delle gerarchie sociali, accrescendo il prestigio dei proprietari e delle collezioni. Quegli oggetti esotici che nel Cinquecento erano considerati appunto *exotica*, ovvero pezzi d'artigianato provenienti da popoli lontani, non occidentali, e che nei secoli successivi, fino a tutto l'Ottocento, persero la loro rilevanza venendo classificati come *miscellanies*, riottennero una denominazione prima scientifica, come "oggetti etnografici", e poi artistico-culturale, come "oggetti d'arte", a partire dall'invenzione tutta occidentale del Selvaggio ed infine del Primitivo, soprattutto quello africano.

Vedremo come le premesse di questa trasformazione si sedimentarono già nel Settecento, secolo di profondi cambiamenti sociali in Europa: dalla Rivoluzione Industriale, alla comparsa di una nuova classe

sociale, la borghesia, fino agli studi sull'uomo da parte degli illuministi, che posero le basi del pensiero ottocentesco. Dalle teorie creazioniste e degenerazioniste sposate dalla chiesa, fino a quelle evoluzioniste-razzialiste, tutte le ipotesi pseudo-scientifiche servirono ad impostare un discorso basato sull'esistenza delle razze e a giustificare un comportamento discriminatorio ed arbitrario nei confronti dei popoli studiati. Fu nel 1871, infatti, che E. Burnett Tylor, considerato il padre dell'antropologia moderna, delineò la prima definizione antropologica di cultura secondo la quale la forma più alta di civiltà corrispondeva al modello vittoriano mentre quella più bassa identificava la vita poco sviluppata del selvaggio. L'invenzione del primitivo contribuì, in effetti, ad incoraggiare la superiorità europea nei confronti dell'"altro", tramite l'affermazione dei valori legati al progresso economico e sociale, frutto di una visione evoluzionista vittoriana, dalla quale, tra l'altro, si sviluppò la disciplina antropologica, che ebbe tuttavia il merito di «reinserire i Selvaggi nella "marcia del progresso culturale"» (Ciminelli. 2008: 56).

Attorno ai musei si andò a formare quindi un florido mercato di antichità ed oggetti etnografici, battuti all'asta o mostrati durante le grandi esposizioni universali, e che solo nei primi anni del Novecento verranno considerati oggetti d'arte. I manufatti giungevano in Europa grazie alla raccolta di viaggiatori, militari o mercanti, che si recavano nei paesi non civilizzati e, seguendo le istruzioni di manuali, come le celebri *Notes and Queries in Anthropology*, venivano guidati nella scelta degli oggetti. Fu così che collezioni pubbliche e private si riempirono di oggetti, acquistati o saccheggiati ai paesi d'origine, da mettere in mostra e da ordinare secondo vari metodi classificatori.

Divenuto durante il XIX secolo l'istituzione fondamentale dello Stato-Nazione, il museo si costituì come il luogo simbolo dell'affermazione dell'Occidente sui popoli primitivi, partecipando alla spettacolarizzazione dell'"altro" che contribuì alla messa in vetrina di oggetti e talvolta alla riproduzione come messa in scena di momenti di vita, dei villaggi e degli uomini primitivi. Con l'interesse manifestato dalle avanguardie artistiche nei primi anni del Novecento che fecero esplodere la moda dell'*Art nègre*, l'oggetto etnografico verrà rivalutato e cambierà nuovamente il suo status divenendo opera d'arte. Vedremo come la critica d'arte sarà molto dura nei confronti dei creatori degli oggetti descrivendo le loro manifestazioni artistiche, pratiche inferiori fanciullesche e semplicistiche in rapporto alla magnificenza dell'arte occidentale. Tuttavia il museo etnografico verrà sostituito da quello d'arte, l'oggetto diverrà degno di far parte dei più grandi musei d'arte occidentali, contribuendo alla formazione di quel processo che porterà alla costruzione dell'Arte Primitiva.

Nel secondo capitolo, ripercorrendo le origini della riflessione antropologica sui musei, divenuti patria istituzionale dello studio etnografico, si metteranno in mostra le straformazioni museali nell'arco dei secoli Ottocento e Novecento, delineando la storia di quei personaggi, tra cui antropologi e studiosi, che parteciparono alla creazione dell'istituzione antropologica museale così come alla sua temporanea conclusione.

Innanzitutto, si osserverà l'importanza della collezione e dell'oggetto etnografico in rapporto al museo, come fenomeno studiato dalla disciplina antropologica, la quale contribuì nel corso dei secoli ad una definizione materiale di museo, in cui ben si radicarono i concetti di rappresentazione ed appropriazione dell'"altro". Faremo particolare riferimento al cosiddetto "Periodo del museo", in cui si inserì dalla metà dell'Ottocento fino ai primi del Novecento, il momento di massimo splendore dei musei antropologici. Vedremo quindi come l'impostazione assunta dall'antropologia nei confronti della cultura materiale sarà dettata da una serie di cambiamenti che interessarono la funzione dell'oggetto, dell'osservatore e del museo. L'oggetto verrà difatti ridefinito e ricontestualizzato lontano dalla sua storia e dal suo spazio, e nella distorsione dei suoi significati intrinseci si darà vita ad un processo di "oggettificazione", danneggiando inevitabilmente la memoria dei creatori e dei manufatti stessi. La natura dello spazio museale così concepito parteciperà a creare un vero e proprio "effetto museo" (Alpers 1995: 5) che tenderà ad isolare l'oggetto stesso divenuto, secondo Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1991, in Ciminelli 2008: 91), "frammento etnografico", una creazione della disciplina antropologica. L'oggetto verrà dunque osservato tramite i canoni della cultura occidentale, che lo sottopose ad un processo di estetizzazione, valutandolo attraverso una scala gerarchica estetico-economica che ne ridefinì le funzioni e ne marcò la proprietà.

Dati questi presupposti, la storia dei musei antropologici cominciò con le ricerche di Henri Lane Fox, noto come Pitt Rivers, che riuscì a portare l'antropologia museale nel contesto accademico, e con la fondazione del Peabody Museum of American Archaelogy and Ethnology, nel 1866 a Boston. Entrambi sostenitori dell'importanza della cultura materiale come strumento di conoscenza e ricerca, nel 1884 Pitt-Rivers donò la sua collezione etnografica all'università di Oxford, con la clausola che si mantenesse inalterata la sistemazione tipologica degli oggetti; mentre George Peabody diede nome al museo di Harvard, che riuscì a portare avanti diverse battaglie nell'ambito della comunità accademica bostoniana, tra le quali quella di dare vita, grazie allo studio della civiltà maya, al primo gruppo di professionisti per l'archeologia americana. Con Franz Boas, la figura chiave dell'antropologia accademica americana, verrà seriamente messo in crisi il ruolo del museo come patria dell'antropologia. Egli lavorò all'American Museum of Natural History e sostenne l'importanza della collezione come fenomeno ben studiato, in cui l'interesse per l'oggetto andava spostato dalla forma al suo significato intrinseco, profondamente convinto che bisognasse conoscere le società prima di concepire un allestimento (classificazione tribale delle collezioni). Era sua opinione infatti che gli oggetti raccolti non venissero pensati per un'esposizione, ma come testimonianze per un ampio studio sulle zone di origine. Queste pratiche museali che Boas voleva sviluppare vennero tuttavia contrastate da amministratori e funzionari dell'American Museum, che appoggiavano un'ideologia dominante gestendo i propri interessi. Abbastanza disilluso che la patria dell'antropologia potesse continuare ad essere il museo, il suo progetto di ricerca fallì proprio nel luogo in cui aveva sempre riposto fiducia.

Vedremo quindi come da Boas in avanti il museo cominciò a perdere l'interesse degli studiosi e degli antropologi, i quali si orientarono man mano su uno studio più diretto sul comportamento dei gruppi umani, dando vita alla ricerca sul campo. La prima corrente che andava contro l'ipotesi dell'oggetto come espressione della cultura di un popolo fu proprio la scuola di Boas, che virò verso uno studio psicologico-comportamentalista delle società. La seconda corrente veniva dall'Inghilterra e troverà in Radcliffe-Brown e Malinowski i suoi principali esponenti. Essi sposarono una posizione funzionalista, approcciandosi alle culture primitive in modo più propositivo. La famiglia Rockefeller e l'omonima fondazione filantropica, nonostante la sua natura contraddittoria (impostata secondo gli interessi dell'ideologia dominante) svolse un ruolo importante per lo sviluppo degli studi antropologici, da una parte poiché contribuì ad aprire la strada verso aree e continenti ancora inesplorati e dall'altra poiché favorì il concretizzarsi di un'antropologia di tipo socio-culturale, interessata all'osservazione dei sistemi sociali, che portarono alla fine dell'era museale, tanto da chiedersi se l'antropologia avesse ancora bisogno dei musei per esistere.

Il distacco dell'antropologia dall'ambito museale e dalla cultura materiale portò dunque l'attività museale ad uno stato di quiescenza, rischiando il declino e la dimenticanza degli oggetti etnografici. Fu solo nei primi anni del Novecento che le vecchie collezioni furono riportate in auge dalle avanguardie artistiche, conferendo agli oggetti non più un valore etnografico, ma ammirandoli secondo forme e canoni estetici. Gli oggetti non erano più "materia disciplinare" dell'etnologia (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 362), ma si affermarono come "arte primitiva", che, vedremo, verrà istituzionalizzata dai più grandi musei d'arte occidentale, tra cui il MoMA. Così nel capitolo terzo avremo modo di indagare come questi manufatti entrarono a far parte delle collezioni dei musei d'arte, posizionandosi all'interno di un "sistema arte-cultura" (Clifford 1988) definito dai meccanismi di selezione del mondo dell'arte occidentale, secondo il quale essi venivano scelti in base alla loro autenticità e continuità con le tradizioni. Le ricerche stesse si orientarono sempre di più verso gruppi umani ancora "non contaminati" da contatti esterni. Il concetto di autenticità cominciò dunque a regolamentare i canoni di apprezzamento del mondo dell'arte primitiva, che cominciò ad essere posizionata a fianco dei grandi capolavori dell'arte occidentale del Novecento. Tale visione nostalgica e tradizionalista dei popoli non occidentali, che sfruttava appunto la filosofia dell'autentico, non fece che spettacolarizzare nuovamente queste culture riducendo la loro esistenza ad un eterno presente e semplificando le loro creazioni secondo la formula arte primitiva autentica = arte tradizionale (Ciminelli 2008: 158).

Dopo quasi un secolo, tuttavia, l'antropologia cominciò ad interrogarsi sulle responsabilità del sistema etnografico-antropologico mettendo in discussione l'atteggiamento discriminatorio con il quale per secoli si erano definite le culture"altre". Primo fra tutti James Clifford che verso la fine degli anni ottanta cominciò una disamina sui musei etnografici identificandoli come "zone di contatto" (Clifford 1997), luoghi di scambi e scontri tra culture. L'antropologo si augurava infatti di delineare una tipologia di museo lontana dall'idea

di mero deposito di cultura materiale, in cui si potesse cominciare a ridiscutere quei concetti di “cultura”, “alterità” e “autenticità”. Osservando l’impossibilità del museo di andare a colmare quegli squilibri di potere ormai troppo sedimentati tra popolazioni occidentali e non occidentali, Clifford volle comunque rimarcare la necessità di un’apertura per dare riconoscenza a tutti quei gruppi etnici, che pur presenti nelle collezioni, venivano esclusi o semplificati dai racconti dei musei dell’Occidente, permettendo così una rivalutazione dei confini e una rinegoziazione delle relazioni. Nuove politiche museali cominciarono quindi a svilupparsi nell’ottica di una ridefinizione del museo come “agente” del patrimonio culturale materiale ed immateriale, consapevoli che il suo valore risiedeva non solo nella conservazione e nella salvaguardia del patrimonio, ma soprattutto nel sapere creare connessioni,scambi e relazioni tra comunità.

Nel suo ruolo di agente attivo, il museo deve oggi saper rispondere alle rivendicazioni culturali di quei popoli che, privati per secoli del proprio patrimonio, chiedono una ri-appropriazione degli oggetti materiali, o più semplicemente la possibilità di portare la propria voce all’interno delle dinamiche museali per riassegnare agli oggetti un legittimo significato. L’istituzione museale diviene in questo senso espressione della società e della sua mutevolezza, mentre le comunità diventano parti attive capaci di affermarsi nello spazio museale come sostenitori o oppositori. Questa nuova fase dei musei sta marcando sempre più lo sviluppo di una “museografia partecipativa” (Di Lella 2013: 106) nata proprio a seguito della relazione/scontro tra musei e popolazioni native, comunità regionali e globali. Il progressivo approccio dinamico, assunto dai musei negli ultimi anni, che ha dunque sostituito quella visione statica ed elitaria dei musei del passato, si colloca all’interno di un processo che li ha trasformati in zone di “frizione” (Kratz, Karp 2006: 1-2), contatto e attrito, capaci di affermarsi come realtà museali nel momento in cui sapranno mettere in discussione la propria missione socio-culturale guardando alle continue evoluzioni della contemporaneità.

Procedendo nella disamina sulla messa in discussione delle pratiche museologiche, il quarto capitolo mostrerà come, attraverso la trasformazione e l’estensione del concetto di patrimonio non più esclusivo di una museografia “alta”, si arriverà ad una nuova visione di museo e delle sue funzionalità, aprendosi gradualmente a politiche più democratiche che si discostavano da quelle tradizionali. Noteremo infatti che quei primi tentativi di trasformare l’istituzione museale, comparsi già verso fine Ottocento-inizi Novecento con la ricostruzione di un intero villaggio tipico scandinavo vicino a Stoccolma e l’ideazione di piccoli musei sull’identità locale in Germania, favorirono uno spostamento di interesse della museologia dall’attrattiva dell’“insolito” all’osservazione del “quotidiano”, riconoscendo nuovi aspetti sociali e culturali, mai presi in considerazione nell’ambito museologico. Dunque una lenta ma inarrestabile “rivoluzione” museale (De Varine 2005a: 51) si affacciò nel panorama culturale mondiale favorita da una serie di eventi storico-politici, come le indipendenze dal colonialismo, le battaglie per le minoranze etniche, le contestazioni degli anni settanta, che criticavano la concezione paternalistica della cultura proponendo lo sviluppo di nuove realtà

socio-culturali. I primi segni evidenti di questa rivoluzione si avvertirono in tutto il mondo, negli anni sessanta-settanta, dall'America Latina con il museo integrale, agli Stati Uniti con i *neighbourhood museum*, agli *open museum* scandinavi, ad alcune realtà africane che volevano incoraggiare l'incontro tra differenti etnie; senza dimenticare la preponderanza della Francia che più favorì la realizzazione di nuove realtà museali innovative e dinamiche con la nascita del movimento della *Nouvelle Muséologie.* Nel 1971 durante la Conferenza Generale ICOM (International Council of Museology) tenutasi in Francia emerse il ruolo decisivo del museo nella vita culturale delle società, tanto che si introdussero i concetti di "sviluppo sostenibile" e di "cooperazione", nonché fu utilizzato per la prima volta dal museologo Hugues de Varine il termine "ecomuseo", espressione che voleva indicare il rinnovato rapporto del museo con la natura e l'ambiente. L'anno seguente il museologo George H. Rivière esplicitò ulteriormente il significato di questa nuova realtà museale nell'ambito di un seminario ICOM associando ad esso le parole "territorio" e "comunità", che entravano a far parte di un più vasto concetto di patrimonio culturale.

Le prime forme ecomuseali si diffondono dunque per opera dei due studiosi a partire dagli anni settanta nel territorio francese, ma ben presto si allargano al contesto internazionale, dove altri nuovi modelli fanno la loro comparsa. Seppur con alcune varianti, i modelli museali, figli della Nuova Museologia, si basano tutti sull'interazione di tre parametri fondamentali: l'identità, l'ecologia e la partecipazione. Ai fini di questo elaborato esamineremo le nozioni generali del modello ecomuseale in rapporto al museo inteso nella sua forma tradizionale.

Terminate le premesse teoriche che ci consentiranno di comprendere più adeguatamente l'esistenza del museo in Africa, nel quinto capitolo cominceremo infatti ad indagare quel processo di cambiamento socio-culturale che gli stati del continente africano subirono a seguito della colonizzazione del territorio da parte delle potenze europee. Il 1885, anno del Congresso di Berlino, darà il via alla vera e propria "corsa all'Africa", di cui gli stati europei partecipanti si erano letteralmente spartiti ogni singola porzione di territorio. Spinti da interessi commerciali di grande profitto e da motivazioni politico-ideologiche ormai ben radicate nella mentalità ottocentesca, nonché da uno spirito missionario che acclamava la civilizzazione dei popoli selvaggi, gli europei si convinsero della necessità di colonizzare il continente africano. Continuando dunque un rapporto che era cominciato già nel Quattrocento, con le basi commerciali portoghesi sulle coste africane occidentali, le potenze europee imposero l'occupazione fisica dei territori, la sottomissione degli indigeni, lo sfruttamento della forza lavoro, ma soprattutto delle trasformazioni che modificarono drasticamente l'eredità socio-culturale di molte società africane.

L'attenzione sarà dunque rivolta al museo, istituzione culturale che in Africa si manifestò per la prima volta a partire dalla fine del XIX secolo come esplicita creazione coloniale. Esso contribuì dunque a legittimare le politiche imperialiste dei diversi stati europei, provvedendo alla costruzione di un'immagine spesso ingannevole, statica ed immutata dell'Africa e degli africani. L'appropriazione degli oggetti e dei significati

altrui, già evidenziata tramite i metodi di raccolta e di collezione dei manufatti africani che arrivavano in Europa o che restavano in mano alle amministrazioni coloniali, verrà dunque ulteriormente esplicitata tramite un utilizzo improprio della storia degli oggetti e dei loro creatori, che finì per essere riscritta all'interno dei musei coloniali e reinterpretata come racconto non indigeno. La museologia fu pertanto colpevole dell'oblio delle culture e delle tradizioni africane e le sue finalità furono destinate esclusivamente alla borghesia coloniale, la quale visitando i musei poteva farsi un'idea, seppur faziosa, degli africani. Questi ultimi restarono completamente al di fuori del sistema museale, perdendo sempre di più contatto con la propria cultura viva.

Dalla fine della seconda guerra mondiale cominciò tuttavia a diffondersi negli Stati Africani un vento di cambiamento, nato dai contatti dei soldati africani partiti a combattere per le nazioni europee durante la Seconda Guerra mondiale e dai gruppi ideologici indipendentisti che proclamavano la liberazione del popolo africano dal giogo del colonialismo e la riappropriazione di quei valori identitari e culturali che precedevano la colonizzazione. Erano le cosiddette "dispore nere" che in Africa si diffusero attraverso il panafricanismo e la *négritude* influenzando i movimenti anticoloniali in tutto il continente. Le tempistiche e le modalità furono assai differenti per ogni stato, ma nell'arco di un ventennio a partire dagli anni cinquanta-sessanta il continente Africano poteva dirsi libero dal controllo coloniale, ad esclusione del Sud Africa, che dovette aspettare gli anni novanta. All'indomani dell'indipendenza non fu facile ricostruire il continente africano e la promessa di un possibile ritorno al periodo che precedette la colonizzazione si rivelò del tutto inappropriata. I gruppi indipendentisti si arrogarono spesso il diritto di governare sugli stati, costituendo dei governi autoritari e dispotici. Si evidenziò innanzitutto una forte distanza socio-culturale tra l'élite al potere e la popolazione, nonché un'incuria nella gestione delle tante minoranze etniche che avevano da sempre distinto l'Africa. In molti casi i governi non fecero che favorire le disuguaglianze tra etnie, già fomentate durante il colonialismo, provocando guerre civili e scontri spaventosi. A livello sociale si contribuì a proclamare e sostenere una politica di africanizzazione che rispondeva ad una logica di legittimazione del potere e che vincolò l'insegnamento nelle scuole, così come la rivalutazione del patrimonio culturale degli ex musei coloniali.

I musei, all'interno del trasformato panorama africano della post indipendenza, divennero pertanto istituzioni statali nuovamente funzionali ad una strategia politica adottata dai governi dei neostati africani, i quali avevano puntato sul ritorno di una tradizione autentica africana. Il museo partecipò ad una "decolonizzazione" della cultura (Cafuri 2003b: 34) allo scopo di allontanarsi sempre più dalle origini e trasformarsi dunque nel luogo della memoria precoloniale. Vedremo dunque come l'errore commesso dagli stati africani sarà quello di ricadere nuovamente nella trappola della discontinuità storica, già utilizzata dalla politica coloniale, che andava a negare l'esistenza della storia appena vissuta. Oltre ad aver fatto propri i concetti di autenticità e tradizione, i governi nazionali avevano quindi portato avanti il vecchio

modello di museo etnografico promuovendo un concetto di nazione distante dalla conformazione eterogenea degli stati africani. il museo fu nuovamente responsabile dell'allontanamento dell'individuo dalla percezione del proprio patrimonio e dalla propria storia, tanto che tutt'oggi molti musei africani sono distanti dalla popolazione, che ne ignora l'utilità o ne dubita.

In un contesto come quello africano dove, oltre alla scarsa attrattiva dei musei, vi sono problematiche legate alla loro lontananza dai centri abitati, soprattutto se parliamo di aree archeologiche; o legate agli scarsi collegamenti e ai numerosissimi casi di furti di beni culturali; dove il coinvolgimento delle nuove generazioni, che non sono state rese coscienti del proprio passato, diviene fondamentale, sarà utile allora riflettere su nuove strade da intraprendere. Ricostruire un collegamento tra i musei e i gruppi sociali, è, effettivamente, uno dei primi obiettivi, che alcune realtà culturali africane stanno elaborando per respingere l'idea di museo come mero deposito di oggetti ormai lontani dalla popolazione e dalle nuove generazioni e destinati esclusivamente alle rotte del turismo di massa. Tra gli anni settanta ed ottanta, con il diffondersi della Nuova Museologia europea anche in Africa cominciò una graduale rivalutazione del ruolo del museo nella società, con l'affacciarsi di forme museologiche nuove e partecipative, e la progettazione di corsi tecnici formativi al fine di imparare a gestire collezioni e patrimonio culturale (PREMA – PREvenzione nei Musei Africani). Nel 1985 fu organizzato in Togo un incontro promosso dal West African Museum Programme, allo scopo di riunire numerosi professionisti africani per riflettere sulla complicata situazione museale e dedicarsi al tema dei *local and community-based museum*. Dunque da qui l'importanza della partecipazione attiva delle comunità, di una gestione museale organizzata, così come della necessità di un dialogo tra istituzioni nazionali e locali e una rivalutazione del patrimonio che si estende allo spazio fisico e naturale. Alcuni esempi significativi sono il Museo del Sahel di Gao, realtà locale maliana, sostenuta dal Museo Nazionale di Bamako, dal Museo di Brera e dall'Unesco, che concepì una mostra itinerante sulla popolazione Tamacheq alla quale parteciparono attivamente nell'allestimento le comunità dell'Adrar; o l'esempio di una comunità urbana autogestita come quella del District Six a Città del Capo, che dal 1994 si colloca come realtà esemplare nella riattualizzazione del territorio e nella decodificazione del passato, ridando vita ad un vecchio quartiere drammaticamente distrutto durante *l'Apartheid*.

Nell'ambito della discussione sulle nuove dinamiche museali all'interno del contesto africano, nel sesto e ultimo capitolo verrà presentato, come caso studio, l'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika: ecomuseo, nato nel 2007 e situato ad una quarantina di chilometri dalla città di Marrakech in Marocco. Il caso dell'Ecomusée vuole dunque essere una testimonianza viva e concreta della funzione del museo all'interno di una singola realtà africana. Esso si pone infatti come obiettivo primario quello di salvaguardare il patrimonio culturale, territoriale e comunitario delle popolazioni berbere marocchine, in particolare di quelle comunità berbere che vivono nella catena montuosa dell'Atlante in Marocco. Studieremo dunque questa realtà partendo dall'analisi del contesto storico, che dalle origini dei gruppi berberi andrà a

ripercorrere la storia del regno marocchino, fino al momento contemporaneo; in seguito ci inoltreremo nella descrizione dell'habitat che lo caratterizza, del villaggio dove risiede e della collezione ospitata all'interno di una casbah berbera ristrutturata, analizzando le attività e i progetti che vengono sviluppati. Le interviste proposte a due responsabili dell'Ecomusée, il fondatore e un collaboratore, serviranno a mettere in luce certe dinamiche in rapporto al contesto circostante e aiuteranno ad aprire interessanti spunti di riflessione.

Capitolo primo – *Storia del Museo: un quadro introduttivo*

«Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation»

Ho voluto iniziare questa discussione con la definizione di Museo redatta dall'ICOFOM, International COmmitee For Museology[1], la quale, rivista nel 2007 e ampliata in alcune sue parti fondamentali, prende in considerazione il museo e il suo ruolo nei confronti dell'umanità.

Una definizione che si rivolge dunque ai musei di tutto il mondo, così come dovrebbero essere considerati da ogni stato. Museo come luogo di raccolta, di apprendimento e di trasmissione di valori, non più solo materiali, ma immateriali. Dunque memorie, tradizioni, saperi, che sono il simbolo di ogni civiltà rappresentata e del territorio che queste trasformano. Museo come vera e propria casa dei popoli.

Come scrive Piero Clemente, presidente di Simbdea, Società Italiana per la Museografia e i Beni DemoEtnoAntropologici[2], e già professore di antropologia culturale all'Università di Firenze: «questa dichiarazione formale, che dava il giusto spazio all'inoggettuale vita e ai saperi umani sul mondo delle cose, ci è apparsa come la fine di una frattura nella nostra stessa immaginazione, che doveva distinguere il materiale dall'immateriale, tener fuori dal museo i saperi, i valori, le capacità di azione, i ricordi, la socialità e le feste, i simboli e i riti che stanno interconnessi alla vita materiale» (Clemente 2007: 22-23).

---

[1] L'International COmittee For Museology si sviluppa all'interno dell'ICOM (International Council of Museology): l'organizzazione internazionale dei musei fondata nel 1946, senza scopo di lucro, ai fini di preservare e comunicare il valore del patrimonio culturale mondiale, assicurandone la continuità. L'ICOFOM viene creato solo successivamente, nel 1977, con l'impegno di portare avanti la ricerca, lo studio e la diffusione delle pratiche museologiche contemporanee. Esso è costituito da diversi membri internazionali, esperti e professionisti del settore, che si occupano di analizzare il ruolo sociale e le funzioni specifiche dei musei e si incontrano annualmente in diverse parti del mondo per permettere uno scambio e una discussione significativi sui temi che riguardano la museologia. Cfr. http://www.icofom.com.ar/fr_index.htm.

[2] La Società Italiana per la Museologia e i Beni DemoEtnoAntropologici è un'associazione costituita nel 2001 per il volere di alcuni antropologi attivi nel mondo dei musei. Essa ha lo scopo di valorizzare promuovere e sviluppare il settore Demo-etno-antropologico integrandosi con il sistema nazionale dei beni culturali. I suoi principali propositi sono quelli di istituire una rete di collegamenti tra realtà museali nazionali e locali, fornire corsi di aggiornamento e professionalizzazione allo scopo di valorizzare il patrimonio culturale, essere un tramite tra le università, i musei demoetnoantropologici e il Ministero dei Beni Culturali per favorire la comunicazione e il dibattito.

La definizione dell'ICOFOM racchiude le idee che vorremmo prendere in considerazione, andando ad analizzare più specificatamente il ruolo del museo africano oggi: come il museo si presenta nell'ambito del panorama africano, qual è stata la sua lunga e tormentata storia, prima di giungere alla condizione odierna. Museo africano è infatti sinonimo di un'innumerevole varietà di testimonianze e di casi diversificati, che, come vedremo, sono per la maggior parte "figli illegittimi"[3] di uno scambio con l'occidente.

Nello specifico, dopo una riflessione più ampia sul continente africano, presenteremo il caso di un museo marocchino, l'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika: realtà museale attiva e dinamica nella riconsiderazione e diffusione del patrimonio berbero e nella valorizzazione della cultura marocchina.

E' tuttavia opportuno iniziare questo percorso attraverso la storia dei musei europei prima, ed africani poi, andando a ritrovare quali tipologie di musei sono nate e come si sono sviluppate nel corso dei secoli: partire dalle origini dunque, per comprenderne la loro identità oggi.

Nascita ed evoluzione del museo in Europa

Se già dalla metà del XVII secolo l'Europa vedeva la nascita dei musei – i gabinetti di curiosità e le Wunderkammer appartenenti a personalità di spicco del tempo, a nobili, o collezionisti privati di rarità, venivano infatti aperti al pubblico, seppur ancora ristretto[4] – in Africa bisognerà aspettare il XIX secolo prima che le amministrazioni coloniali comincino a definire luoghi di raccolta ed esposizione della storia e degli oggetti archeologici ed etnografici. Possiamo comunque già intuire che il museo africano sarà l'erede diretto di una tradizione occidentale, ovvero una "nostra invenzione"[5].

Come analizzato dall'antropologa Maria Luisa Ciminelli nel volume: *D'incanto in Incanto – Storia del consumo di* arte primitiva *in Occidente* (2008: 34), il museo, divenuto pubblico, garantì un rafforzamento del valore degli oggetti custoditi e delle gerarchie sociali. I neonati musei europei erano di fatto una

[3] Come avremo modo di capire nei prossimi capitoli, la nascita dei musei in Africa e la loro evoluzione nel corso dei secoli saranno strettamente legate alla presenza dell'uomo occidentale, il quale, a partire dal periodo coloniale controllerà in modo sistematico la vita politica e culturale del territorio africano. Da qui nascerà la loro illegittimità: la creazione dei musei sarà infatti un' operazione egemonica del tutto lontana dalla volontà delle popolazioni locali di mantenere vivo il proprio patrimonio, fu al contrario un modo per l'occidente di appropriarsi della cultura altrui.

[4] Nel 1638 Georg Christoph Stirn lascia una descrizione del Museum Tradescantianum di John Tradescant, che diventerà dopo alcuni passaggi di proprietà L'Ashmolean Museum di Oxford, primo museo pubblico in Inghilterra. In Italia una parziale "pubblicizzazione" delle collezioni era già avvenuta nel Cinquecento: Statuario Pubblico con le donazioni di Domenico e Giovanni Grimani (1523 e 1587) Cfr. Ciminelli (2008: 28-34).

[5] Mudimbe nel 1988 dedica un intero volume al concetto di "invenzione dell'Africa" da parte dell'occidente, facendo riferimento a tutte quelle forme di conoscenza del sapere africano reinterpretate e private dei loro veri significati. Quello che viene proposto è un intero viaggio filosofico per ricostruire il discorso sull'Africa.

dimostrazione della potenza della famiglia o del singolo che possedeva una certa collezione. L'apertura al pubblico esercitò da una parte una spinta positiva per eruditi ed artisti ai fini di studio e contemplazione dei preziosi oggetti, ma soprattutto ebbe il fine di accrescere il prestigio dei proprietari e dei *semiofori*[6] da essi posseduti, i quali, come afferma Krzysztof Pomian, una volta giunti in Europa, perdevano il loro valore d'uso e divenivano rappresentanti di quell'invisibile che era per l'occidente l'esotico, la lontananza e la diversità. Cominciata già con le prime scoperte geografiche, l'acquisto di *semiofori* divenne ancor più una pratica fondamentale per accedere e salire nella scala sociale, e il museo pubblico non fece che contribuire a questa tendenza.

Dobbiamo inoltre sottolineare come nel corso del Seicento e ancor più nel Settecento gli *exotica*, ovvero quegli oggetti artigianali provenienti da popolazioni lontane, extra-europee, prelevati a partire dalle prime scoperte geografiche, che nel Cinquecento avevano destato lo stupore e la meraviglia di artisti[7] e si erano aggiunti alle collezioni di rarità dei nobili signori, cominciarono a perdere d'interesse. Tali oggetti caddero in un limbo fino agli inizi del XIX secolo poiché non erano più considerati né oggetti d'arte, né oggetti etnografici, né avevano valore scientifico o naturalistico. Avevano perso di significato: da *semiofori* a cose di poco conto. Fu così che anche la disposizione e l'allestimento all'interno delle collezioni vennero modificati: nel British Museum, ad esempio, gli *exotica* venivano sistemati come "*miscellanies*" o assumevano dei termini generici e impropri. Destino ancora più crudele venne rivolto ai manufatti africani, che erano separati da quelli orientali o precolombiani. Da sempre infatti, le civiltà dotate di scrittura, come gli imperi precolombiani e orientali, venivano considerate dagli europei su un gradino più alto rispetto ai popoli privi di scrittura, che furono relegati alla base della scala gerarchica dominata dall'uomo bianco, poiché ritenuti primitivi e senza storia.

Il riposizionamento di tali oggetti inseriti all'interno di una scala gerarchica ha a che vedere con l'invenzione da parte dell'occidente del primitivo, soprattutto quello africano, in un percorso di disumanizzazione dell'altro che dal medioevo all'Ottocento va a giustificare "scientificamente" la superiorità dell'occidente e tutto il processo di colonizzazione. Come afferma l'antropologa Roberta Cafuri, in *Riconoscere la Diversità – Antropologia, Arte e Musei* (2008): «Questi stereotipi di disumanizzazione funsero da pretesti per le

[6] Krzysztof Pomian definisce gli oggetti da collezione come *Semiofori*, ovvero oggetti portatori di significato per una determinata società. Questi fungono da mediatori tra il mondo visibile e il trascendente, rappresentano il ponte tra i due mondi e da qui ne deriva il loro valore. Il *semioforo* si distingue per questo dalla *cosa* poiché quest'ultima rappresenta un oggetto dotato di utilità, mentre il primo è un portatore di significato: più un oggetto è carico di significato, meno sarà la sua utilità e viceversa. La collezione è secondo Pomian un fenomeno antropologico in cui è la gerarchia sociale che conduce necessariamente alla comparsa delle collezioni e alla determinazione di ciò che è carico di significato. Il semioforo può cambiare il suo status, non è permanente, ma cambia nel tempo all'interno dalla stessa società o da una società all'altra. Anche Igor Kopytoff, senza citare Pomian, fa riferimento ad una classe di oggetti "singolarizzati" che assumono all'interno di una società un valore culturale e simbolico oltre che economico. I vertici del potere di ogni società elevano dunque certi oggetti all'esclusività, rendendoli sacri ed omettendoli dalla mercificazione (Ciminelli 2008: 15-17).

[7] «Oggetti meravigliosi di ogni genere, ben più belli a vedersi che i miracoli» nelle parole di Albrecht Dürer (Cfr. Ciminelli 2008: 13).

potenze europee, per arrogarsi il diritto di dividersi e sfruttare il continente durante gli anni del colonialismo – e, come poi avremo modo di chiarire, continua – Naturalmente tali pregiudizi, non sono rimasti incontestati, ma gli stereotipi negativi sopravvivono anche all'indipendenza» (Cafuri 2008: 67).

Per l'Africa, dunque, il discorso si farà più complesso: non solo il "negro" rientrava nei *topoi* dell'*homo silvanus*, che nell'immaginario collettivo, sviluppatosi già dal medioevo, viveva nudo nella foresta, privo di ogni pudore e più simile alla scimmia nei comportamenti che all'uomo civilizzato, non solo era un barbaro,inumano, incivile e straniero, non solo, ancora, veniva accusato della peggior disumanizzazione, quella del cannibalismo, mito che in occidente veniva mantenuto vivo con la fabbricazione tutta europea di oggetti fittizi, come le cosiddette "forchette cannibaliche"[8], ma l'Africa era destinata ad essere per secoli la terra dell'inferiorità.

Come mette in luce l'antropologo Jean Loup Amselle, nel volume *L'arte africana contemporanea* (2005), la visione orrenda che l'immaginario occidentale si era costruito dell'uomo africano non derivava solamente dagli artefatti, dagli oggetti "neri" e mostruosi che facevano paura, ma anche dalla riflessione filosofica che a partire dal XVIII secolo prese vita in Europa, passando da Kant ad Hegel, arrivando agli inizi del Novecento. Jean Loup Amselle (2005: 65) racconta di un aneddoto citato da Edmund Burke nel 1757 su di un ragazzo operato agli occhi che, vedendo per la prima volta una donna nera, ne resta turbato, e commenta: «Come si può non essere colpiti dalle similitudini del racconto con quello narrato alcuni secoli dopo da Frantz Fanon, su di un ragazzino bianco che esclama: "Guarda, mamma, un negro! Ho paura!", e come non vedervi il tropo fondamentale ove si svolge la scena originaria della rappresentazione che l'Europa si fa dell'Africa?».

Dopotutto, la pelle nera degli africani si opponeva cromaticamente alla pelle dei bianchi, dove il nero era da sempre, nella credenza cristiana, simbolo del peccato. Parole come feticismo e mostruosità vennero riviste rispetto alle origini della loro etimologia, dove i primi *feitiços*[9] erano ancora oggetti culturalmente neutri (Mudimbe 1988: 33), mentre i fenomeni mostruosi, i *monstra* non sono in origine che "cose straordinarie", "prodigi", spiega Ciminelli (2008: 20). Tali concetti si modificarono nel tempo e vennero affibbiati all'Africa

[8] Le forchette cannibaliche vennero inventate dagli europei verso la fine dell'Ottocento per giustificare l'intramontabile credenza del cannibalismo, conosciuto e diffuso in Occidente già dai tempi di Erodoto. Spacciate come dei veri oggetti originari delle Fiji, queste grandi forchette venivano acquistate dai viaggiatori e portate da questi in occidente come testimonianza dell'esistenza e della pratica del cannibalismo nei paesi esotici. Il cannibalismo era, tra le tante connotazioni negative attribuite alle popolazioni conquistate, la forma più disumana con cui costruire l'immagine del selvaggio prima e del primitivo poi (Cfr. Ciminelli 2008: 39-40).

[9] Cfr. http://www.treccani.it/vocabolario/feticcio: «fetìccio s. m. [dal fr. *fétiche*, e questo dal port. *feitiço*, che è il lat. *facticius* (v. fattizio), propr. «(idolo) foggiato»]. – Termine che i primi viaggiatori portoghesi in Africa occidentale applicavano agli oggetti (idoli, amuleti) che, secondo le loro osservazioni, erano venerati dagli indigeni, e rimasto a indicare ogni oggetto inanimato, naturale o artificiale, cui viene tributato culto da popolazioni feticiste».

in tutto il loro valore più dispregiativo. «Soltanto nel diciottesimo secolo - scrive Valentine Yves Mudimbe (1988:33) – questi manufatti "brutti" e bizzarri saranno definiti come arte africana»[10].

La trasformazione degli *exotica* e dei loro creatori rientrerà dunque in un lungo processo di cambiamenti che dalla fine del Seicento fino a tutto l'Ottocento condizionerà la visione socio-economica ed intellettuale dell'Occidente. Il Settecento fu in particolare il secolo in cui si sedimentarono le premesse di questi cambiamenti: la Rivoluzione Industriale, nata in Inghilterra e diffusasi nel resto d'Europa, con le sue invenzioni tecnologiche e la conseguente comparsa di una nuova classe sociale, la borghesia, lo sviluppo di teorie economiche volte al progresso e la profonda disamina sull'uomo cominciata durante il secolo dei Lumi posero «le basi per quella radicale riconfigurazione dei saperi che si compirà nel secolo XIX» (Ciminelli 2008: 49). Da qui infatti la nascita, nell'Ottocento, dell'antropologia, disciplina che sposerà la visione evoluzionista vittoriana portando alla rivalutazione dei canoni culturali e sociali.

Nel XIX secolo i concetti di razza e di cultura erano ormai diffusi e discussi. Edward Burnett Tylor, considerato padre dell'antropologia moderna, si riferiva esplicitamente ai popoli esotici come "razze inferiori" e nel 1871 scrisse quella che fu ritenuta la prima definizione antropologica di cultura[11]. Secondo Tylor la parola cultura era sinonimo di civiltà, la cui forma ideale massima corrispondeva a quella vittoriana, società evoluta, progredita e moderna, mentre, per antitesi, considerava i popoli selvaggi civiltà rozze poiché arretrate e poco sviluppate.

Per capire come venne a crearsi una tale interpretazione degli *exotica* e dei loro creatori, bisognerà tornare indietro nei secoli, fino alla nozione aristotelica di *Scala Naturae*[12], ampiamente consolidata e rivisitata durante il Medioevo e il Rinascimento e giunta anche nelle opere dei naturalisti e zoologi del Settecento. Quest'ultima influenzerà infatti la visione del mondo già a partire dalla fine del XVII secolo, promuovendo un'idea di gerarchizzazione del mondo naturale, in cui risultò molto frequente l'assimilazione tra i popoli di pelle scura e le scimmie. Dal gesuita Athanasius Kircher (1675), che aveva ristretto la storia del diluvio universale ai soli uomini del Vecchio Continente, a Delisle de Sale che nel 1770 aveva sostenuto la discendenza dell'uomo dalle scimmie, avendo comunque rimarcato la differenza dell'uomo civilizzato dall'orango, nonché dai neri; fino a Edwars Tyson, il quale pubblicò il primo saggio di anatomia comparata (1699), in cui la parola *Pygmie*, con la quale aveva denominato gli oranghi, era: «(il)nome antico, spregiativamente applicato anche alle popolazioni africane» (Ciminelli 2008: 52).

[10] Il termine arte è inteso qui come creazione, a cui l'Occidente, prima tramite l'oggetto etnografico, poi tramite la valutazione artistica deve dare una denominazione.
[11] La definizione di Tylor appare nel saggio *Primitive Culture* del 1871.
[12] Modello classico di ordine del mondo in cui Aristotele ordinò ogni creatura ed oggetto esistente sulla terra su di una scala, alla cui base posizionò gli essere inanimati.

Lo stesso Charles Darwin non mancò a simili accostamenti riferendosi agli indigeni della Terra del Fuoco e, in particolar modo a partire dalle sue ricerche sull'origine delle specie e la discendenza dell'uomo[13] aveva preso vita un certo concetto di razza e di evoluzione delle razze, che ben si inserì nel contesto del mito del progresso vittoriano in opposizione al sottosviluppo di quei popoli selvaggi coevi, ma più simili a uomini preistorici. De Gobineau, Lapouge e Chamberlain affermarono nei loro saggi la superiorità della razza bianca rispetto a quella dei selvaggi e il conte di Buffon, che già un secolo prima di Darwin aveva intuito l'idea dell'evoluzione delle razze, aveva sostenuto la degenerazione di tutti i popoli del Nuovo Mondo (v. *infra*).

Tali considerazioni pregiudiziali sull'"altro" persistettero a lungo e continuarono ad influenzare il pensiero dominante anche quando i nascenti studi di genetica, nei primi anni del XX secolo, giunsero a dimostrare l'inconsistenza del concetto di razza. Questa scoperta, tuttavia, non condizionò nemmeno la stessa biologia e per quanto riguarda l'antropologia, nonostante tale disciplina si preoccupasse di conservare l'unità biologica del genere umano, si dimostrò comunque complice dell'ideologia razzialista diffusa e impiegò tempo prima di distaccarsi da quel comportamento discriminatorio e arbitrario nei confronti dei popoli studiati. Come sopra accennato, l'antropologia culturale evoluzionista, nata durante l'Ottocento, vedeva nella forma di cultura, quella vittoriana, un sinonimo di civiltà al suo stadio più alto, in contrapposizione alle forme arretrate di cultura delle popolazioni cosiddette selvagge. Rinnegate e disprezzate, queste ultime vennero dunque confinate nel fondo della scala sociale, dove assunsero il "ruolo" di popolazioni "primitive", non dissimili dagli uomini preistorici[14].

Anche la Chiesa, da sempre complice nell'affermazione della superiorità bianca, pur opponendosi alla teoria dell'evoluzione delle specie di Darwin, supportò la visione razzialista del mondo delineata dalle teorie scientifiche, portando avanti le sue tesi creazioniste e degenerazioniste[15] in cui l'unica possibilità data all'uomo primitivo, poiché inferiore, era quella di essere catechizzato. Nonostante sia la posizione

---

[13]Cfr. *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*, 1859 e *The descendent of man, and selection in relation to sex*, 1871.

[14] L'archeologo britannico John Lubbock, conosciuto per la suddivisione del periodo preistorico in Paleolitico e Neolitico, diffonde l'idea che la vita degli uomini preistorici non era così diversa da quella dei popoli selvaggi, nonostante questi ultimi fossero coevi ai popoli civilizzati (Ciminelli 2008: 54).

[15] Durante il XIX secolo la Chiesa appoggiò due teorie "scientifiche" che riguardavano l'uomo come essere naturale e sociale: la teoria creazionista e quella degenerazionista. Secondo il Creazionismo le specie naturali, animali e vegetali sono state create da un'entità soprannaturale, Dio, così come oggi le vediamo. Per il Creazionismo le specie sono dunque immutabili e l'uomo viene posto al vertice della *Scala Naturae* negando una qualsiasi derivazione di quest'ultimo con specie inferiori. Il C. si oppone infatti all'Evoluzionismo, che al contrario afferma l'effettiva evoluzione delle specie da stadi primitivi a forme differenziate e complesse in continuo cambiamento.
Il Degenerazionismo invece considerava il concetto di uomo sociale degenerato, propugnato da George-Louis Leclerc, conte di Buffon, il quale sosteneva la «degenerazione di tutte le specie animali del Nuovo Mondo» (Leclerc 1749, in Ciminelli 2008: 53), funzionale sia a livello teologico, che artistico-culturale. Il Degenerazionismo teologico portato avanti da Joseph de Mastre, dal vescovo Richard Wathely e molti altri, si opponeva all'evoluzione sociale dell'uomo dalla barbarie alla civiltà e considerava una parte della società, quella del Nuovo Mondo appunto, come degenerata e decaduta.

scientifica sia ecclesiastica fossero certamente connotate da una buona dose di razzismo, l'antropologia evoluzionista classica ha tuttavia avuto il merito, come sostiene Ciminelli, di: «reinserire i Selvaggi nella "marcia del progresso culturale"», dalla quale prima erano esclusi (2008: 56).

Gli *exotica* dimenticati torneranno a suscitare interesse divenendo prima "oggetti etnografici" classificati dall'antropologia evoluzionista e solo nel corso del Novecento oggetti d'arte, che affascinarono artisti e collezionisti al punto da creare un vero e proprio culto per l'*art nègre* e per quella che sarà universalmente conosciuta in Occidente come Arte Primitiva. Questa attenzione rivolta alla "cosa" come oggetto e non come arte, servì, verso la seconda metà dell'Ottocento, a giustificare e confermare il concetto di civiltà raggiunto dall'Inghilterra vittoriana, che poneva al centro dei propri valori, la tecnologia: indice del progresso e dell'evoluzione di un popolo. Tale atteggiamento si opponeva, secondo questa teoria, all'irrazionalità dei selvaggi. Così, si individuò un *metodo comparativo* (Ciminelli 2008: 57) che fu in grado di stabilire i livelli di sviluppo di ogni società in base agli oggetti ideati e prodotti. Le istruzioni su come raccogliere e analizzare tali oggetti comparivano spesso in manuali per viaggiatori diretti nei paesi non civilizzati, i cui primissimi esempi sono le celebri *Notes and Queries in Anthropology*[16].

Questo metodo di raccolta degli oggetti etnografici ebbe una tale preminenza da guidare la scelta di quegli oggetti destinati poi a divenire Arte Primitiva agli inizi del Novecento. In egual modo, si cercò di costruire una scala (Coombes 1994 cit. in Ciminelli 2008: 57) che andava dall'astrazione geometrica al realismo figurativo per quanto riguardava l'evoluzione artistica degli oggetti, che per ovvi motivi era classificata secondo l'ideale estetico del tempo, e relegava l'arte dei Selvaggi al decorativo e spesso alla degenerazione. Nonostante ciò, gli antropologi evoluzionisti riconobbero in questi popoli la presenza di una sensibilità estetica, che venne invece a lungo negata da parte degli storici dell'arte (Cfr. Ciminelli 2008: 59), i quali spesso si rifiutarono di convenire sul valore culturale ed artistico di certe creazioni di indiscutibile unicità, come nel caso dei bronzi del Benin[17].

Si deve inoltre aggiungere che Il metodo di scelta degli oggetti etnografici influenzò anche la disposizione e l'organizzazione espositiva delle collezioni all'interno di alcuni musei come il *Pitt Rivers Museum of*

[16] Le *Notes and Queries in Anthropology* , di cui la prima edizione risale al 1874, sono manuali di istruzioni sulla ricerca e la raccolta di oggetti etnografici da parte delle persone che raggiungevano i paesi cosiddetti non civilizzati. Questi facevano parte delle raccolte della British Association for the Advancement of Science e servivano a contribuire allo studio delle popolazioni locali, costituendo le prime testimonianze di ricerca "sul terreno", che poi divenne fondamentale con la ricerca compiuta da Bronislaw Malinowski a partire dal 1922.

[17] Per il caso dei bronzi del Benin e di altre antichità, tra cui quelle egizie: «l'elevato livello di civilizzazione riscontrato in Africa – cosa che la mentalità dell'epoca riteneva implausibile – indusse vari "scienziati" ad industriosi tentativi di reperirne un'origine Bianca» (Ciminelli 2008: 48). I bronzi giunsero in Inghilterra verso la fine dell'Ottocento e per decenni furono oggetto di dibattiti sulla loro origine: gli europei ritenevano impossibile che i popoli contemporanei africani avessero le capacità di realizzare tali meraviglie o fossero anche solo i diretti discendenti dei popoli che li realizzarono, all'arte africana venne a lungo associata la parola degenerata. Così si arrivò al riconoscimento della loro origina Nera, ma si consolidò l'idea della degenerazione delle popolazioni contemporanee stanziate sui territori del Benin, la cui arte restava convenzionale e decorativa (2008: 59).

Oxford[18], nel quale, il suo ideatore, Pitt-Rivers, aveva adottato un allestimento di tipo tipologico o comparativo, che ordinava gli oggetti secondo la loro forma esterna. L'allestimento più diffuso restava ad ogni modo quello geografico, basato su raggruppamenti razziali o culturali, mentre quello artistico venne scelto dai musei missionari, il cui intento era quello di dimostrare che anche i popoli più incivili, se istruiti secondo la dottrina cristiana, potevano acquisire capacità artistiche.

Attorno ai musei si andò dunque a sviluppare un florido mercato di antichità e oggetti etnografici, che oltre alla tradizionale donazione dei collezionisti privati e alle raccolte di viaggiatori, militari, mercanti e missionari, si popolavano grazie alla possibilità di acquistare questi oggetti alle aste, alcune fondate già nel corso del Settecento (Ciminelli 2008: 66), e nelle *World Fairs*[19], le grandi Esposizioni Universali che a partire da metà Ottocento celebravano la grandezza dello Stato-Nazione.

Dal prestigio del collezionista privato, all'istituzione fondamentale dello Stato-Nazione durante il XIX secolo, il museo diventerà il luogo principe dell'affermazione dell'Occidente sui primitivi e contribuirà, insieme alle Esposizioni Universali, a proseguire quel processo di spettacolarizzazione dell'"altro", cominciato già nelle corti cinquecentesche, attraverso la sistemazione degli oggetti nelle vetrine e la messa in scena di villaggi o paesaggi esotici tramite l'espediente del *diorama*[20]. Musei allestiti per soddisfare dunque la curiosità del visitatore europeo, che, in questo modo, aveva la possibilità di immaginare quei paesi lontani e i loro abitanti. Nel Novecento poi, il grande interesse suscitato da questi oggetti nelle avanguardie artistiche fa esplodere la moda per l'*art nègre*, che affascina artisti come Picasso, Vlaminck, Matisse, Derain, e altri ancora, i quali ne diventano i primi collezionisti.

Ma, ancora, le valutazioni da parte della critica d'arte restavano deludenti e, anche se si diffuse il termine arte nei confronti di tali oggetti, le critiche colpivano molto spesso i loro creatori, considerati ingenui e infantili[21]. L'arte negra rimase a lungo nell'immaginario generale come un'arte degenerata, «prodotto della "Terra della Paura" (…) pura espressione dell'emozione di una razza selvaggia» (Flam – Deutch 2003: 70), ma evidentemente, come fa notare Marianna Torgovnick, «l'elevazione dell'oggetto primitivo ad Arte [*High Art*] diventa una compensazione per la spoliazione delle culture; diviene, per i primitivi , un premio di consolazione» (1990: 89 cit. in Ciminelli 2008: 103). Si ribaltò dunque la valutazione degli oggetti all'interno

[18] La collezione venne donata nel 1884 all'università di Oxford da Augustus Henry Lane Fox che adottò il cognome Pitt-Rivers dopo la riscossione di un enorme possedimento. L'unica clausola fu quella di mantenere il nome Pitt Rivers e di rispettare il sistema espositivo da lui ideato, anche dopo la sua morte.

[19] La prima Esposizione Universale fu la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* del 1851, tenuta al Christal Palace di Londra.

[20] Espediente scenografico, già utilizzato nei musei di storia naturale per la riproduzione di paesaggi naturali, venne impiegato anche per la creazione di villaggi esotici, usufruendo di manichini e di tele dipinte come sfondo.

[21] Il curatore ed illustratore Marius De Zayas, che nel 1914 curò la prima esposizione statunitense di arte africana alla galleria 291 di New York, realizzò nel 1916 un diagramma che esemplificava lo sviluppo mentale delle razze in rapporto alla concezione della rappresentazione e del grado artistico raggiunto. Per De Zayas lo sviluppo mentale del negro era simile a quello di un bambino di razza bianca in fase di pubertà (Cfr. Ciminelli 2008:103).

delle collezioni, dall'interesse etnologico a quello artistico ed estetico. Sulla scia della creazione dell'arte primitiva, infatti, tramontò il successo del museo etnografico, per lasciare spazio a numerose esposizioni di oggetti d'arte, che videro New York come grande protagonista di questo nuovo processo. I musei d'arte, che ancora oggi possiedono la gran parte di arte africana ed extraeuropea, svolsero un ruolo decisivo nella costruzione dell'Arte Primitiva, insieme ovviamente a finanziatori, critici e curatori che legittimarono tale processo.

Capitolo secondo – *L'inizio della riflessione antropologica sui musei*

Dopo esserci soffermati sulla storia e la nascita dei musei etnografici in Europa, sarà bene comprendere quali dinamiche hanno coinvolto nello specifico il museo e l'oggetto, ovvero come l'antropologia ha a suo modo contribuito ad una definizione di museo materiale e quali questioni relative alla proprietà e alla collezione ne sono derivate.

Nel corso di questo capitolo ricorreremo spesso ai saggi contenuti nell'importante volume curato da George W. Stocking Jr., che rappresenta un testo di riferimento per ciò che concerne lo studio della cultura materiale e offre numerosi contributi sugli episodi fondamentali che diedero vita alla riflessione sull'antropologia museale, in particolar modo riferiti al cosiddetto "Periodo del museo[22]": momento in cui la ricerca antropologica cominciò ad essere finanziata da ricchi benefattori e in seguito da fondazioni private filantropiche e i musei divennero la "patria istituzionale" della disciplina antropologica. A partire dalle prime collezioni private, fino all'apertura di musei di carattere antropologico, questi furono luoghi di archivio, collezione ed esposizione degli oggetti raccolti, nonché luoghi di studio e approfondimento per il pubblico e per gli stessi antropologi, anche se, come vedremo, il rapporto tra antropologia e patria istituzionale sarà frequentemente messo in discussione a causa della natura stessa dell'istituzione-museo.

Il museo e l'oggetto

Come enunciato da Stocking nell'introduzione, il *mouseion*[23], il "luogo sacro alle muse", nella cultura moderna ha assunto per l'appunto un'accezione maggiormente materiale, legata dunque a ciò che è custodito. La ricerca antropologica sviluppata tra il XIX-XX secolo era ampiamente orientata verso gli oggetti e oltre ad una diffusa credenza che il sapere fosse incorporato nelle cose materiali, l'antropologia, «in

[22] Gli antropologi si riferiscono al periodo d'oro della nascita e sviluppo dei musei antropologici che va dal 1840 fino al 1890.

[23] Etimologicamente la parola museo deriva dal greco Μουσεῖον, che significa "luogo sacro alle muse". Il Museion fu la prima istituzione museale sorta ad Alessandria d'Egitto in età ellenica. Nato come luogo di culto, rappresentò in realtà un primo grande esempio di raccolta di libri (ospitava l'importantissima Biblioteca di Alessandria) e opere d'arte che permise lo studio e l'osservazione da parte di una forte comunità di studiosi, i quali svolgevano i propri studi rendendo grazie alle Muse. Questa idea di studio contemplativo ed enciclopedico in cui la conoscenza andava oltre i limiti del museo si rafforzò ancor di più durante il Rinascimento fino a tutto il XVII secolo: «*musaeum* was an epistemological structure which encompassed a variety of idea, images and institutions» (Findlen 2004: 23).

qualità di disciplina organizzata intorno al principio del cambiamento nel tempo e rivolta essenzialmente a gruppi che non avevano lasciato testimonianze scritte, possedeva una forte spinta intellettuale interna verso la collezione e lo studio di oggetti materiali» (Stocking, 2000b: 163). L'oggetto rappresentava dunque il modo più immediato per illustrare, ad esempio, lo sviluppo di una determinata popolazione. I musei antropologici vengono infatti descritti come: «istituzioni dedicate alla collezione, alla preservazione, all'esibizione, allo studio e all'interpretazione degli *oggetti* materiali – che, solitamente – sono gli oggetti degli "altri", di esseri umani la cui similarità o differenza è in qualche modo esperita come profondamente problematica da osservatori stranieri» (Stocking, 2000a: 34).

A partire da questa definizione, Stocking identifica sei dimensioni interconnesse alla dinamica museo-oggetto che determinarono in ambito antropologico delle problematiche specifiche legate come vedremo al discorso della proprietà, della collezione e dell'esposizione. Anche Clifford evidenzia, infatti, che l'atto di collezionare ed esporre è fortemente correlato alla formazione dell'identità occidentale e che la storia delle collezioni è centrale per comprendere come l'occidente, artefice della disciplina antropologica, abbia fatto proprio l'oggetto esotico e il suo significato (Clifford 1988: 320).

Le prime tre dimensioni di cui parla Stocking, oggettuale, visiva e spaziale, sono legate alla materialità, poiché riguardano rispettivamente l'oggetto, l'osservatore e lo spazio tridimensionale in cui i primi due si collocano. La tridimensionalità contraddistingue il museo dalla bidimensionalità dei testi. La quarta è legata invece al tempo e alla storia. Tali oggetti provengono per lo più dal passato e, dunque, l'osservatore, per poterne fruire, deve superare la barriera del tempo; per di più sono oggetti senza tempo, ormai al di fuori della storia, che vengono ri-contestualizzati all'interno del museo nel tentativo di ri-crearne il contesto originario. Come giustamente afferma Susan Vogel nel saggio *Sempre fedeli all'oggetto, a modo nostro*, l'osservatore è talmente distante dallo scenario d'origine, di chi ha prodotto l'oggetto e di chi ne ha usufruito, che sarà impossibile esibire l'oggetto restando fedeli alla sua natura e al suo tempo (Vogel 1995: 122). Questa tendenza resta, come ci fa notare François Lionnet, anche nel caso della messa in scena di oggetti appartenenti a culture contemporanee all'osservatore, in cui il museo partecipa alla trasformazione di tali oggetti (di uso quotidiano e non) cristallizzandoli in un non luogo e un non tempo. Scrive lo studioso: «A gently patronizing attitude is thus encouraged by the museum, and temporal as well as spatial distance is firmly established between the modern viewers and the objectified "traditional" culture (…) – aggiungendo oltre che – this anthropological gaze implies a denial of coevalness that situates the viewed and the living culture in another temporal framework: one that belies its statues as contemporary, evolving and dynamic, and thus reinforces the Western viewer's false sense of superiority» (Lionnet 2004: 93-94). La quarta dimensione porta dunque alla rivisitazione dei significati degli oggetti, i quali diventano delle "sopravvivenze" del passato (Stocking 2000a: 35).

Le collezioni e la successiva collocazione degli oggetti di altri popoli nei musei, come in parte abbiamo già avuto modo di notare, furono le dirette conseguenze di processi storici di vasta portata, come lo sviluppo economico, il propagarsi del sentimento nazionalista e, nello specifico, della dominazione degli imperi coloniali. Durante il colonialismo, il museo fu una delle istituzioni che più garantì le relazioni di potere instaurate dagli europei, divenendo l'archivio di oggetti materiali appartenuti ad altri popoli, ai quali erano stati espropriati, saccheggiati e rubati. Se escludiamo esponenti dell'antropologia americana ed inglese, come Boas, Radcliffe-Brown e Malinowski, negli ambienti in cui invece era ancora ampiamente diffusa una visione evoluzionista-razzialista[24] e poi diffusionista[25], tale considerazione dell'oggetto determinò una vera e propria "oggettificazione[26]", che ha inevitabilmente danneggiato la memoria dei creatori e degli oggetti stessi (Stocking 2000b: 164); d'altronde, l'antropologia era ancora concepita come: «uno studio del passato dell'uomo incorporato in oggetti materiali da collezionare, piuttosto che come uno studio basato sull'osservazione del comportamento umano nel presente» (Stocking 2000b: 199). La quinta dimensione identificata da Stocking è quindi correlata alla natura del museo, il quale rappresenta il cambiamento di luogo, tempo e significato di tali oggetti, che, a loro volta, esercitano un potere sull'osservatore anche perché risiedono all'interno di un determinato contesto culturale conferito dall'istituzione stessa. Siamo di fronte a quella che la storica dell'arte Svetlana Alpers (1995: 5) definisce "effetto museo", ovvero quella tendenza del museo a trasformare ogni oggetto di cultura materiale in un'opera d'arte (in senso lato), affine ai nostri canoni culturali. Questo vale per qualsiasi oggetto, da quelli naturalistici, a quelli etnografici, fino a quelli artistici come possono essere una statua greca o un quadro. Ciò che il museo impone, così anche come era sottinteso nelle primissime collezioni rinascimentali, è un isolamento dell'oggetto dal suo contesto originario, per far confluire l'interesse verso il suo aspetto puramente visivo. A tal proposito, Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1991 in Ciminelli 2008: 91) suggerisce l'utilizzo dell'espressione *frammento etnografico* rispetto a quella di *oggetto etnografico*, poiché questa include sia l'atto di produzione del frammento, sia quell'atteggiamento di chi, prelevando il frammento lo distacca dal suo contesto, per farlo poi etichettare ed apprezzare altrove. In un'intervista contenuta nella rivista Unesco *Museum International* (2002:61), Kirshenblatt-Gimblett precisa: «I suggest that ethnographic objects are "disciplinary artefacts". They are "created" by ethnographers, just as archaeological artefacts are "created" by archaeologists, not by Aztecs or Mesopotamians. Of course, in their earlier lives, such objects were made by others, but they were not yet ethnographic or archaeological or historical. Stone tools and clay pots do not begin their lives as ethnographic or archaeological objects, but that is what they can become thanks to ethnographers and

[24]Evoluzionismo razzialista: quell'ideologia che, pur seguendo la teoria darwiniana sull'evoluzionismo delle razze basato sullo sviluppo di queste da forme semplici a forme complesse, presupponeva la diversità biologica e scientifica tra le popolazioni, tanto da differenziarle in scale di valore che marcavano la superiorità di alcune rispetto alle altre.
[25]Diffusionismo: teoria che si oppone all'evoluzionismo come studio univoco della cultura e che ha come centro di interesse quello di analizzare i fenomeni culturali in termini di propagazione nello spazio da una cultura all'altra.
[26] «All museum collections involve the removal of objects from one context and their recontextualization as part of a collection and/or as part of a display in which new meanings are attributed» (Cfr. Bouquet: 2012: 123)

archaeologists and their disciplinary operations». In altri termini, come ogni altra disciplina, è creando i propri «"oggetti" epistemologici», che l'antropologia si è posta come sapere scientifico (Ciminelli 2008: 91).

Strettamente legata alla questione del potere dell'oggetto è la proprietà su quest'ultimo, sesta dimensione del museo etnografico come archivio di cultura materiale. Gli oggetti etnografici, che fossero saccheggiati, acquisiti tramite baratto o acquisto diretto, rientrarono da subito nei processi economici occidentali e in quanto proprietà culturali definirono la ricchezza e il prestigio individuale o della Nazione. Le spinte di tali processi determinarono la creazione di una scala gerarchica della cultura, attraverso la quale, gli oggetti venivano stimati rispondendo ad una valutazione estetico-economica, a tal punto da intendere gli artefatti come oggetti artistici a priori. Gli oggetti tradizionali finirono per perdere il proprio valore culturale, gli artigiani nativi diventarono artisti nel senso occidentale e l'oggetto, perdendo le sue funzioni, venne ripensato in termini estetici. Il processo di estetizzazione nei canoni occidentali, che la cultura materiale dei popoli nativi ha subito con la conseguente musealizzazione, porta ad una rivisitazione degli elementi tradizionali appartenenti alla cultura di questi popoli. Con il processo di acculturazione occidentale, gli oggetti vennero così distorti, svuotati in termini di valore simbolico e ridotti ad un'unica funzione.

Ebbene, le prospettive dimensionali, appena descritte, divennero le dirette conseguenze di un'impostazione assunta dall'antropologia nei confronti della cultura materiale, che per quanto differente tra le varie correnti di pensiero, partecipò a rendere il museo il luogo principe per la conservazione di oggetti tangibili. Sappiamo infatti che l'antropologia contribuì a lungo a garantire un discorso sulle popolazioni culturalmente inferiori e fu da sempre implicata nella ricerca sulla conoscenza delle culture "Altre". Il museo, in tale contesto, rappresentò un mezzo ideale per costruire un rapporto tra le discipline antropologiche e chi era disposto a finanziarle. La mediazione tra gruppi di potere, amministrazioni e istituzioni governative non fu mai semplice, e nella maggior parte dei casi gli antropologi si videro costretti ad appoggiare gli interessi di chi considerava i ritrovamenti di oggetti come un mero investimento. La storia dell'antropologia museale si dibatterà dunque dentro e fuori le istituzioni museali nella continua ricerca di appoggi politici, economici e sociali e sarà caratterizzata da una serie di personalità, scienziati, etnologi, antropologi, che dovranno confrontarsi direttamente con le forze museali tra attriti e avanzamenti nel settore. Quando poi l'era del museo antropologico terminò, cambiò di conseguenza anche la ricezione della cultura materiale in rapporto ai popoli indigeni e l'antropologia si volse ad uno studio improntato sui comportamenti sociali e culturali legati agli oggetti e i loro popoli.

Qualche cenno sulla nascita e lo sviluppo dell'antropologia museale

La storia dei musei antropologici comincia teoricamente già a partire dalle prime collezioni di *artificialia* e *naturalia* che dal Cinquecento popolavano i Gabinetti di Curiosità. Regnanti e nobili furono i primi a collezionare oggetti, parte delle cultura materiale di altri popoli; tuttavia, bisognerà aspettare qualche secolo perché la collezione acquisisca un vero e proprio carattere antropologico, nei luoghi ad esse dedicate. Abbiamo visto, tra l'altro, che durante il Settecento gli oggetti etnografici caddero nell'oblio a tal punto da risultare *miscellenea* anche nelle collezioni del primo grande museo nazionale, il British Museum. Nei primi anni dell'Ottocento, invece, già alcuni musei dall'approccio antropologico fecero la loro presenza in Europa. Tra questi, il National Museum in Danimarca, dove già era stato istituito il sistema delle "tre epoche" e che, nel 1840, aggiunse la sezione specificatamente etnografica; il Museo dell'Accademia delle Scienze di Pietrogrado, del 1836, il cui interesse antropologico derivava dallo studio delle genti di un impero interno e il *National* Museum of Ethnology di Leida[27] che già nel 1837 possedeva una collezione di oggetti provenenti dagli imperi d'oltreoceano. Oltre a questi, a partire dal 1839 nacque a Parigi, New York (1842) e Londra (1843) l' Ethnological Society, una delle prime associazioni che concentrava il suo studio sulla razza umana. Nonostante ciò, la vera e propria istituzione dell'antropologia museale comincerà solo a partire dalla fine dell'Ottocento, quando il Peabody Museum, museo interamente dedicato al materiale etnologico e preistorico, dal 1890 riuscì a trovare finanziamenti e a sviluppare un forte rapporto con il mondo accademico-universitario, che gli permise di portare avanti studi e ricerche sul campo. Di fatti, la storia dell'antropologia museale comincerà il suo corso a partire da personaggi che in Europa e nell' America del post Guerra di Secessione, portarono avanti ricerca sul campo, studio e investimenti, lottando spesso con forze politiche, sociali ed economiche a cui dover sottostare per poter sopravvivere. Certamente lo sviluppo di musei e istituzioni a carattere antropologico non si fermò al cosiddetto "Periodo dei musei", ma, anzi, la fortuna dell'antropologia museale si ampliò proprio negli anni a venire, interessando tutto il resto del XIX e XX secolo.

Primo fra i protagonisti significativi di quell'epoca: Henri Jane Fox, più noto come Pitt- Rivers[28], nome che cambiò per volontà testamentarie, a seguito di una cospicua donazione. A discapito di quello che si possa pensare sul profondo credo evoluzionista-conservatore di quest'ultimo, Pitt-Rivers fu comunque uno dei primi a portare l'antropologia museale nel contesto accademico. Egli si appassionò infatti fin da giovane alla raccolta di armi e in seguito di manufatti esotici provenienti da oltreoceano e cominciò a formare una

[27] Nel 1837 il viaggiatore Philip Franz von Siebold indirizzò una lettera al Re Guglielmo I nella quale raccomandava l'importanza di istituire un museo etnografico pubblico nel regno dei Paesi Bassi, donando una descrizione preziosa di quello che sarebbe divenuto il museo dalla seconda metà del Diciannovesimo secolo: «An ethnographic museum is a scientifically arranged collection of objects from different lands – mainly outside Europe – which both in their own right and in relation to other objects, further acquaint us with the people to whom they belong» (Siebold 1937 in Bouquet 2012: 63).

[28] Vedi primo capitolo.

prima collezione di oggetti comprati da viaggiatori o trovati tramite amici, sistemandoli secondo le affinità di forma e di funzione.

Oltre ad aderire all'evoluzionismo darwiniano, egli prese parte alla Royal Geographical Society e alla Ethnological Society, interessandosi sempre più al concetto di razza e restando sempre attivo nello studio e nella raccolta del materiale etnografico. Di fatti, fu il primo a dimostrare un vero e proprio interesse verso la cultura cosiddetta materiale, ovvero nei confronti delle collezioni di artefatti e oggetti esotici; le quali non erano mai state prese in considerazione da parte dell' Ethnological Society, per uno studio sistematico di più vasta portata (Chapman 2000: 58). Osservando le classificazioni fatte da alcuni personaggi come Von Siebold e Jomard[29], per la sistemazione del materiale secondo determinati parametri, Pitt-Rivers cominciò a mettere a punto un sistema comparato per allestire la propria collezione di artefatti che si rifaceva alla classificazione degli oggetti secondo classi, ordini, specie e varietà, criticando in particolare l'allestimento generico del British museum, nei confronti delle rarità esotiche.

Il lavoro di studio e ricerca archeologica ed etnologica dello studioso andò avanti, indirizzando sempre di più il suo interesse sullo studio dei resti umani e delle razze: dopo un viaggio in Irlanda si convinse della profonda inferiorità della razza irlandese sistemandola ideologicamente in un punto molto basso della gerarchia umana e prese inoltre in considerazione gli aborigeni australiani studiati dal biologo Thomas Huxley, come miglior esempio per conoscere le razze primitive attraverso quelle contemporanee dallo "sviluppo bloccato". Nonostante che più volte fosse scoraggiato per l'accoglimento delle sue idee museologiche, Pitt-Rivers per tutta la sua esistenza si dimostrò un sostenitore imperterrito dell'importanza della cultura materiale come strumento di conoscenza e di ricerca. Effettivamente rimarcò a lungo, sostenendo l'entusiasmo di James Hunt[30], che pur era uno studioso antidarwiniano, la rilevanza delle collezioni come strumenti di studio e ricerca e la necessità di essere supportati dall'Anthropological Society per istituire un museo etnografico esemplare. Nel 1874 egli riuscì nel suo intento e trasferì ufficialmente la sua collezione al South Kensington Museum. Le cose però non andarono bene, i disaccordi con le autorità del museo, che avevano relegato gli oggetti di Pitt- Rivers nel seminterrato, furono frequenti, e nel momento in cui gli fu ulteriormente vietato di estendere le sale della collezione per evitare una competizione con il British museum, decise rivolgersi alle università. Considerò allora Cambridge e Oxford e la scelta cadde sulla seconda, poiché questa si era già dimostrata propensa alla fondazione di un museo archeologico. Pitt-Rivers dettò allora le sue condizioni affinché la sistemazione della collezione e il nome restasse tale anche dopo la sua morte e suggerì all'università di nominare un lettore che tenesse corsi di

[29] Rispettivamente P. F. B.Von Siebolg: geografo e collezionista olandese che donò la sua collezione al *Rijskmuseum* di Leida e Edme-François Jomard: conservatore della Biblioteca Reale di Parigi dal 1928.

[30] James Hunt aveva dato vita ad una scissione all'interno dell' *Ethnological Society,* nel 1863, a causa delle sue idee antidarwiniane e del suo tentativo di mettere insieme scienza e ideologia politica razzialista. Era diventato leader degli antropologi, che tuttavia non erano ben visti dal mondo scientifico. Pitt-Rivers restò fedele alle proprie idee pur appoggiando Hunt nei fini scientifici di vasta portata e su certe questioni razzia liste.

antropologia, la cui scelta cadde poi su Edward Burnett Tylor, considerato all'epoca il maggior studioso di "cultura primitiva" (Chapman 2000: 76). Tuttavia anche ad Oxford la soddisfazione di Pitt-Rivers non fu mai completamente esaudita, egli rimproverava il fatto che Tylor non prestaste attenzione durante le sue lezioni all'importanza della cultura materiale, che era invece fondamentale per il credo di Pitt-Rivers.

Egli probabilmente si sentì più realizzato quando istituì nel 1883 quello che definì il suo "museo ideale"a Farnham (Chapman 2000: 78), mettendo insieme alcuni pezzi mai proposti ad Oxford, che fossero interessanti per una popolazione rurale. Ma certamente il pregio di una personalità instancabile come quella di Pitt-Rivers fu quello di dare vita ad una istituzione museale che andò oltre la sua morte: «il museo al quale questi aveva dato il nome di adozione, sopravvisse e crebbe. La sua donazione aveva posto, per la prima volta in l'Inghilterra, l'antropologia all'interno del quadro accademico» (Chapman 2000: 81).

Spostandoci verso il Nuovo Mondo, altro personaggio chiave, che permise lo sviluppo e l'accrescimento delle discipline legate all'ambito antropologico fu George Peabody, un giovane filantropo, arricchitosi con il commercio, che negli anni a seguito della Guerra Civile americana, aveva deciso di dotare Harvard e Yale, le due università di spicco in America, di musei di scienza e predisporre anche una somma di denaro per l'educazione.

Da sempre in contrasto con il conservatore anti-darwiniano Louis Agassiz, portavoce della società bostoniana di quel tempo, che tentò a lungo di impedire i progetti di Peabody o dei suoi assistenti, egli fu comunque in grado di dare il suo nome ad un museo di Harvard, il Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. Il museo già all'epoca dimostrava uno spiccato carattere antropologico ed era dedicato all'archeologia americana e all'etnologia, scienze tra di loro legate, ma che al tempo della fondazione nel 1866 non godevano ancora di grande appoggio da parte dell'élite americana e del mondo accademico-scientifico. Potremmo affermare, infatti, che il Peabody Museum e i suoi studi assumeranno una certa credibilità in ambito accademico, solo negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando le ricerche sul campo si spostarono dagli scavi archeologici dei primi uomini vissuti sul continente e sui ritrovamenti degli indiani d'America alle vestigia della Civiltà Maya in America Centrale.

Ma ancora prima di questo, la battaglia che l'antropologia museale americana dovette affrontare fu quella di una accettazione e legittimazione a livello culturale delle discipline come l'archeologia e l'etnologia, le quali, secondo una nuova visione portata avanti dal Peabody, sarebbero dovute rientrare in ambito scientifico, ovvero essere parte delle scienze naturali. Al contrario, sin dal Rinascimento l'archeologia e tutto ciò che concerneva gli studi sull'uomo venivano considerate parte delle discipline umanistiche e questa consuetudine continuò ad influenzare a lungo il mondo accademico. La fondazione del Peabody assunse quindi un'importanza notevole, dal momento in cui il museo si pose come punto di rottura del mutamento intellettuale in corso: «le sue prime decadi rifletterono le difficoltà di questo riorientamento

istituzionale e concettuale» (Hinsley 2000: 89). Di fatti, l'esitazione di Harvard nell'accettare la collezione di Peabody prima, e la svalutazione da parte dei centri culturali di Boston, capeggiati dalla presenza di Agassiz, sull'inappropriata educazione morale trasmessa alla popolazione civile attraverso lo studio di uomini primitivi, determinarono delle tensioni nella politica museale, che con difficoltà trovò fondi per le proprie ricerche. Il museo Peabody, d'altronde, era stato incaricato dal suo fondatore di occuparsi delle grandi questioni sullo sviluppo del regno animale e della razza umana e doveva dunque immergersi pienamente nel dibattito sull'evoluzione, di cui era già noto invece il conservatorismo della cerchia di Agassiz.

Grazie alla competenza del professore di anatomia comparata di Harvard, Jeffrey Wyman, noto oppositore darwiniano di Agassiz, il museo si dotò quindi di forti fondamenta scientifiche e affrontò, seppur con un budget limitato, le prime modeste esplorazioni in America, continuando comunque ad acquistare collezioni europee. Wyman fu spronato infatti da alcuni collaboratori affinché continuasse le ricerche in territorio americano, poiché, secondo Eduard Desor e altri ricercatori, i ritrovamenti americani non avevano nulla da invidiare a quelli europei. Dagli scavi di Wyman, dai suoi cumuli di conchiglie e dai frammenti di ossi ritrovati, il Peabody pose le fondamenta dell'archeologia americana e portò avanti grazie al suo credo evoluzionista la sfida dell'antropologia museale a porsi come scienza dell'umanità e non più una disciplina nata per edificare certi ritrovamenti della cultura cosiddetta alta. Tuttavia tale visione andò nuovamente a scontrarsi con la comunità economica-accademica di Boston, ancora convinta che solo le antichità classiche europee fossero degne di essere inserite nelle collezioni dei musei etnologici, mentre il vasellame e gli oggetti degli Indiani d'America non fossero di alcun rilievo. Per questo motivo il Peabody museum ebbe serie difficoltà ad ottenere finanziamenti e appoggi, anche da parte della stessa università di Harvard e fu spesso costretto a cercare i propri collaboratori all'interno di gruppi sociali ristretti, a volte non sempre competenti e che fossero disposti a vivere di poco.

Le dinamiche che avevano a lungo ostacolato lo sviluppo dell'antropologia si acquietarono verso il 1890, quando emerse un nuovo soggetto di indagine, rispettabilmente e culturalmente più degno per le élite bostoniane e americane: la civiltà maya. Fu così che nel 1889 Harvard nominò un comitato provvisorio al Peabody museum e procurò borse di studio per il dipartimento di antropologia; il museo aveva d'altronde trovato un soggetto più paragonabile alle antichità delle civiltà europee: «una civiltà del Nuovo Mondo degna del museo, degna di un investimento e degna di studio» (Hinsley 2000: 112). Nel 1891 Putnam, curatore del Peabody dopo Wyman, aveva istituito il primo dottorato di ricerca assunto da un suo studente, George Dorsey, il quale trasformò il museo nel primo caso museale votato esclusivamente all'antropologia, e a cui gli successe Franz Boas, figura guida dell'antropologia accademica americana. Il Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, aveva perciò dato vita, grazie allo studio della civiltà maya, al primo gruppo di professionisti per l'archeologia americana, accademicamente riconosciuti.

Anche Franz Boas è legato alla storia dell'antropologia museale, anzi, come afferma l'antropologo Ira Jacknis fu proprio lui ad introdurre «l'antropologia nel pieno di quel periodo che viene sovente indicato come l'"Era museale" di questa disciplina (1880 – 1920)» (Jacknis 2000: 117). Egli concentrerà nell'arco di un decennio la sua attività museale, quella all'American Museum of Natural History, che fu per lui primo e ultimo incarico museale, attraverso il quale svilupperà la propria concezione relativistica nei confronti dei differenti popoli e della loro cultura materiale, giungendo purtroppo a conclusioni deludenti per ciò che riguardava il ruolo del museo come patria dell'antropologia. Non è certo facile, di fatti, trovare un momento della storia in cui l'antropologia non abbia riscontrato problematiche con la sua patria istituzionale, il museo, anzi, ben più frequentemente studiosi, ricercatori e scienziati si scontrarono con ideologie conservatrici e amministrazioni che puntavano al guadagno, senza soffermarsi eccessivamente sulla rilevanza della ricerca sul campo e dell'allestimento delle collezioni. Lo stesso Boas, al momento delle sue dimissioni dal museo, nel 1905, lamenterà tali condizioni divenendo consapevole dei grossi limiti del metodo museale in antropologia.

Ma veniamo al 1896, anno in cui egli assunse finalmente un incarico all'American Museum, dopo diversi lavori svolti sotto l'ala protettrice di Frederic W. Putnam del museo Peabody. La prima premessa teorica di Boas in ambito antropologico fu quella di mettere a punto la sua idea di classificazione museale, che andrà a scontrarsi ideologicamente con quella più diffusa di Otis T. Mason, collaboratore dello United States National Museum di Washington. Quest' ultimo aveva concepito, per l'allestimento del museo, una classificazione tipologica evoluzionista, in cui gli oggetti erano sistemati in base alla loro forma esterna e alla loro funzione adattativa e utilitaristica. Boas era rimasto deluso, in particolare, della sistemazione degli oggetti della tribù della costa nordoccidentale americana, i quali apparivano un po' ovunque sparsi tra quelli di altre tribù. Secondo il suo parere, invece, le collezioni dovevano essere concepite come fenomeni ben studiati, in cui l'interesse per l'oggetto andava portato dalla forma al suo significato intrinseco. Egli era profondamente convinto che bisognasse conoscere le società nel loro complesso prima di poter concepire un allestimento. Scrisse in proposito, nel 1887, sulla rivista *Science*, di cui era stato collaboratore:

> «My view of the study of ethnology is this: the object of our science is to understand the phenomena called ethnological and anthropological, in the widest sense of those words, - in their historical development and geographical distribution, and in their physiological and psychological foundation» (Boas 1987: 139).

Boas sosteneva infatti che due oggetti del tutto simili nella forma appartenenti alla cultura materiale di popoli distinti potevano veicolare significati del tutto differenti tra loro e dunque, sistemandoli per deduzione nella stessa vetrina, si rischiava di compromettere la comprensione stessa dell'oggetto. Il suo metodo era invece di tipo induttivo e prevedeva lo studio della complessità dei caratteri che avevano influenzato la cultura materiale di un dato popolo:

> «One of the remarkable features of such problems is the occurrence of similar inventions in religions widely apart, and without having a common origin. One method of studying them – and this is Professor Mason's method – is to compare the phenomena, and to draw conclusions by analogy. It is the deductive method. The other method is to study phenomena arising from a common psychical cause among all tribes and as influenced by their surroundings: i.e., by tracing the full history of the single phenomenon. This is the inductive method. For this method of study, the tribal arrangement of museum specimens is the only satisfactory one, as it represents the physical and ethnical surroundings» (Boas 2004: 140).

L'"ideale boasiano" fu quindi quello di concepire una classificazione tribale delle collezioni (Jacknis 2000: 121) in cui si tentava di rappresentare l'insieme della cultura materiale di ciascun gruppo etnico esposto. Dopotutto, per Boas il museo era un'istituzione significativa e fondamentale per lo sviluppo della disciplina antropologica: egli credeva profondamente nella ricerca sul campo e nell'importanza della cultura materiale, che solo il museo poteva adeguatamente conservare e preservare. Solo i grandi musei potevano, a suo parere, garantire agli scienziati uno strumento per progredire nella ricerca. Egli lavorò a lungo,infatti, per istituire un rapporto di continuità tra musei ed università, convinto dell'importanza della formazione avanzata per quanto riguardasse la ricerca scientifica, e cercò, anche se ostacolato, di creare un museo in cui fosse possibile differenziare gli allestimenti a seconda della tipologia di pubblico.

Distingueva in proposito tre tipologie: un pubblico elementare destinato ad un'esposizione più semplice e improntata al divertimento, in cui Boas allestiva scene di vita delle tribù ed espedienti per attirare l'attenzione e rendere il percorso espositivo chiaro ed immediato; un pubblico di medio livello, per il quale a fini educativi, sarebbe stato meglio un piccolo museo e infine un pubblico avanzato, preparato e già formato, composto da ricercatori, professori, scienziati, ai quali il museo doveva servire appunto come base per la ricerca.

Era chiaro che Boas avesse a cuore in particolar modo la categoria di scienziati, per cui l'istituzione museale aveva una funzione ben più importante rispetto a tutti gli altri, anche perché era sua opinione che gli oggetti raccolti non venissero pensati nella prospettiva di un'esposizione, bensì come testimonianze di un ampio studio sulle zone di origine e sui popoli che li utilizzavano. Tuttavia questa non fu un'opinione assai condivisa nell'ambito museale, anzi, al contrario, c'era chi non credeva affatto nell'ambizione scientifica della ricerca sul campo, considerandola un mero espediente di raccolta di oggetti. L'istituzione museale purtroppo era soggetta a vincoli, economici ed ideologici, e Boas, che era solo un curatore, non poteva certo prendere decisioni senza prima consultare l'amministrazione e chi finanziava le spedizioni e gli allestimenti. Lo afferma anche Jacknis (2000: 125): «il museo è un'istituzione con ruoli per mecenati e consiglieri d'amministrazione, amministratori, curatori, assistenti scientifici, allestitori, custodi e visitatori» e spesso chi finanziava non era adeguatamente competente a comprendere quanto importante fosse la ricerca in ambito antropologico.

Boas cercò, infatti, durante il suo servizio all'American Museum di convincere quei mecenati più interessati alla ricerca e dunque anche più accondiscendenti. In un primo momento trovò nella figura del direttore del museo, Morris K. Jesup, un sostenitore. In quegli anni il museo si era dotato di numerosi curatori, che avevano assunto un'organizzazione accademica comprendendo curatori assistenti e associati, ma purtroppo molto presto Boas si scontrò con l'amministrazione, in disaccordo con la riorganizzazione del museo che egli intendeva e, per di più, ebbe screzi sia con Putnam, divenuto suo supervisore, che con Jesup, il quale smise di appoggiare le sue attività, anche a causa delle profonde differenze ideologiche tra di loro. Jesup aveva chiesto a Boas l'allestimento di una mostra che illustrasse il progresso delle società divise per etnie, da quelle primitive a quelle più avanzate, ma egli si rifiutò, vista la sua convinzione che non solo la società occidentale fosse l'unica detentrice di "civiltà".

Nel 1905 rassegnò quindi le sue dimissioni, abbastanza disilluso che la patria dell'antropologia potesse continuare ad essere il museo. Il suo tentativo di cambiare l'ideologia dominante, che considerava la cultura materiale costituita da soli oggetti funzionali alle esposizione dei musei, invece che nelle sue più complesse sfaccettature, fallì proprio in quello che egli aveva sempre creduto il luogo di maggior importanza per la ricerca.

Il Distacco dell'antropologia dal museo

Vista la difficoltà degli antropologi ad essere supportati da finanziamenti governativi, ci si appellò a ricchi benefattori, a finanziatori che potessero sostenere le spese delle ricerche sul campo, puntando sui loro interessi commerciali. In particolare, alcune fondazioni private filantropiche, come la *Rockefeller Foundation*[31], approfittarono della scarsa garanzia data dai governi, svolgendo un ruolo fondamentale nella riorganizzazione delle scienze umane, influenzando anche la disciplina antropologica.

All'interno di un susseguirsi ed un intrecciarsi di correnti antropologiche diverse, la cultura materiale si trovò al centro cruciale della discussione: da un credo evoluzionista, che vedeva nello studio dell'oggetto il

[31] La *Rockefeller Foundation* è un' organizzazione filantropica statunitense, oggi ancora attiva in diversi campi. Venne fondata nel 1913 da John D. Rockefeller e dal figlio John D. Rockefeller jr., proprietari della società petrolifera americana *Standard Oil,* «To promote the well-being of mankind throughout the world». Nei primi anni venti erano già stati istituzionalizzati gli ambiti a cui la Fondazione si sarebbe dedicata: il *Rockefeller Institute for Medical Research*, creato nel 1901 per promuovere la ricerca in campo medico e debellare malattie ed epidemie mortali, oggi parte della *Rockefeller University*; il *General Education Board*, fondato nel 1903 al fine di promuovere l'educazione negli Stati Uniti; il *Laura Spelman Rockefeller Memorial*, fondato nel 1918 e voluto dall'ultima moglie di R. per promuovere la ricerca scientifico-sociale; e la *Rockefeller Foundation*, nata appunto nel 1913, che incorporerà nel 1928 tutte le istituzioni Rockefeller per raggruppare le attività in un'unica organizzazione. Cfr. http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/our-history.

mezzo principale per comprendere il progresso socio-culturale delle società, a un diffusionismo storico che continuò da parte sua a rivolgere attenzione all'oggetto in quanto considerato unico mezzo per definire la cultura di un popolo; fino alla nascita di due tendenze che andavano controcorrente rispetto alle prime due, una americana e una inglese. La prima venne lanciata da Boas e dai suoi allievi, quando l'antropologo si rese conto, dopo le dimissioni dall'American Museum of Natural History di New York, di una controtendenza di interesse nello studio delle società primitive. Il museo con le sue collezioni ed allestimenti non poteva più essere il luogo principe delle ricerche antropologiche. Questo nuovo orientamento lo spinse ad allontanarsi da un approccio improntato sullo studio dell'oggetto materiale verso uno studio psicologico-comportamentista delle società. Il secondo movimento si sviluppò in Inghilterra e fu portato avanti da studiosi che furono centrali per la disciplina antropologica, come Radcliffe-Brown e Malinowski, i quali sposarono un atteggiamento funzionalista e si approcciarono alle culture primitive in maniera molto più positiva.

Nei primi anni dell'esperienza *Rockefeller*, l'antropologia americana e poco dopo quella britannica videro un'espansione e un rafforzamento notevoli. Grazie all'attività filantropica, che cercava di favorire il benessere dell'uomo, fu intensificata la ricerca accademica e venne indirizzato l'interesse verso le scienze sociali e l'osservazione diretta dell'uomo, piuttosto che sui materiali storici. La Fondazione si era infatti affidata al lavoro di tre scienziati, B. Rulm, E. R. Embree e E. Day, che riuscirono a convincere gli amministratori dell'importanza di tale approccio nello studio delle discipline scientifiche, nonostante il carattere "psicobiologico" e razzialista delle loro ricerche (Stocking 2000b: 166-167). L'orientamento dei circoli filantropici *Rockefeller* era caratterizzato dunque da posizioni che mediavano tra un razzialismo evoluzionista, il quale serviva spesso ad appoggiare un contesto più ampio di riforme politiche e sociali e un determinismo culturale che sosteneva un'antropologia più aperta e antirazzialista. Risulterà evidente, infatti, come l'antropologia fosse in qualche modo in balia di politiche che la fondazione *Rockefeller* aveva interesse ad appoggiare. Tutta l'ascesa della fondazione, avvenuta tra le due guerre mondiali, rappresentò un'influenza notevole per la crescita antropologica, che allo stesso tempo venne sempre direzionata e manovrata secondo altri fini. D'altronde le grandi fondazioni filantropiche, allo scopo di promuovere l'ideologia dominante, partecipavano alle scelte politiche sociali e culturali appoggiando spesso con le loro attività le amministrazioni statali e coloniali.

Nei primi anni trenta le ricerche boasiane poterono compiersi grazie al sostegno dato da Rockefeller al *National Research Council* e allo stanziamento di borse di studio ed insegnamento nelle discipline scientifico-biologiche che portarono ad un maggior consenso scientifico antirazzialista, inoltre le iniziative accolte dalla fondazione, grazie anche all'influenza dell'antropologo Clark Wissler, loro collaboratore, si aprirono verso uno studio culturale dell'uomo. Da una devozione verso la biologia umana, la fondazione *Rockefeller* si indirizzò gradualmente verso lo studio di un'antropologia culturale, al punto da destinare

maggiori finanziamenti e sempre più spazio a programmi di orientamento culturale. In effetti, quelle proposte di ricerche "psicobiologiche", legate alla dottrina razzialista, in cui si volevano indagare le capacità e i comportamenti umani, vennero ancora accolte dalla fondazione, ma furono sempre più integrate verso la nascente corrente del determinismo socioculturale e ambientale, che gli stessi funzionari rockefelleriani avevano appoggiato (Stocking 2000b: 173).

La fondazione *Rockefeller* riuscì oltretutto a portare anche a Sydney una cattedra di antropologia, osteggiata fino ad allora dal governo inglese e dall'amministrazione coloniale, secondo i quali non era consigliabile una formazione in tale disciplina. Incoraggiati dal finanziamento rockfelleriano, la cattedra venne quindi affidata ad uno dei principali esponenti dell'antropologia sociale funzionalista Alfred R. Radcliffe-Brown, il quale fu anche invitato a prendere visione delle istituzioni antropologiche americane, prima del suo insediamento. Successivamente a questo, le attenzioni rivolte al sostentamento di centri regionali dedicati alle scienze sociali secondo una politica mondiale, portarono gli aiuti finanziari rockefelleriani anche in Inghilterra, indirizzati in particolar modo alla London School of Economics. Qui la fondazione ebbe modo di adattare il proprio orientamento tradizionalmente "storico" ad un'antropologia funzionale. Tale appoggio favorì indirettamente le ricerche di antropologia culturale di Bronislaw Malinowski, altro esponente dell'antropologia funzionale inglese, che era stato nominato professore di etnologia alla School of Economic nel 1923. Oltre al sostegno di Rockefeller, Malinowski ricevette aiuto anche dal governo per tentare di applicare gli studi antropologici ai problemi pratici di amministrazione coloniale. A tal proposito, infatti, venne fondato il Bureau of African Languages and Literatures con il preciso scopo di promuovere l'educazione dei nativi tramite strumenti a loro affini, e, dunque, per trovare metodi educativi che potessero fermare le rivolte e i dissensi degli africani contro la colonizzazione.

Malinowski, su richiesta dei Rockefeller, venne invitato, come era successo per Radcliffe-Brown, a intraprendere un viaggio antropologico negli Stati Uniti, per visitare i luoghi di ricerca e conoscere le personalità più influenti nell'ambito della disciplina. In questa occasione bisogna riconoscere che l'esperienza di Malinowski, pur non avendo cambiato radicalmente la mentalità storica della scuola americana, fece comunque emergere un discreto successo tra gli studiosi rockefelleriani. Si può dire infatti che l'antropologo avesse comunque iniziato la disciplina verso un nuovo approccio antropologico, sollecitando lo studio comportamentale dei processi culturali del presente e ponendo «la vecchia disciplina antiquaria in stretta relazione con "interessi sociali viventi"» (Stocking 2000b: 178). Nel 1926, durante la *Hannover Conference*[32], Malinowski conquistò e stupì molti tra i funzionari della Fondazione, rimarcando che l'antropologia doveva effettivamente rivolgere il proprio interesse alle tensioni sociali ed economiche contemporanee. La filantropia rockefelleriana sembrava essersi aperta dunque verso una più ampia visione

[32] Conferenza organizzata dal *Social Research Science Council*, un centro che era finanziato dalla *Rockefeller Foundation*.

antropologica, e anche se proprio a partire dagli anni 1925-26 gli amministratori si defilarono temporaneamente dal concedere finanziamenti, Malinowski aveva comunque garantito un futuro alla corrente funzionalista.

Gli studi di Malinowski, si orientarono quindi verso il continente Africano, dove già il suo collega Seligman aveva cominciato alcune indagini. Lamentando la mancanza di orientamento per la ricerca sul campo da parte delle università inglesi, cercò allora finanziamenti attraverso il sistema dell'"antropologia pratica", ovvero un tipo di ricerca che permettesse di risolvere i problemi contemporanei, per sollevare quindi le amministrazioni coloniali dalle preoccupazioni di rivolte da parte di nativi. Malinowski cercò allora denaro tramite l'*African institute*, ben visto dal Colonial *Office,* e scrisse un report sulle condizioni delle ricerche ad Oldham, i cui rapporti con le istituzioni filantropiche erano noti, sottolineando in particolare i grandi interessi che la *Rockefeller Foundation* avrebbe ottenuto. Oltre a questo sollecitò ulteriormente insieme al proconsole coloniale la necessità di cominciare una sistematica ricerca al fine di proteggere la missione occidentale nella sua opera di occidentalizzazione dei nativi. Nonostante l'opposizione di alcuni esponenti della fondazione e la paura che le iniziative di Elliot Smith allo University College, contrarie al suo tipo di ricerca pratica, potessero ostacolare i suoi progetti, Malinowski e Oldham riuscirono ad ottenere il finanziamento dai Rockefeller e a consolidare la propria influenza.

Nel 1930, quando Radcliffe-Brown fu costretto a terminare la sua esperienza australiana in mancanza di fondi governativi, propose un programma alla fondazione *Rockefeller*, argomentando che «non esisteva nessun'altra scienza posta di fronte alla minaccia tanto orribile quale quella implicata dalla rapida scomparsa delle "forme inferiori di cultura" che sarebbero ben potute svanire completamente "entro la prossima generazione"» (Stocking 2000b: 182). Radcliffe-Brown, nella previsione di un grande progetto onnicomprensivo, aveva dunque puntato sull'urgenza di indirizzare la ricerca antropologica verso quelle popolazioni a rischio di estinzione, con la necessità di creare diversi centri di ricerca nel mondo per mappare i gruppi culturali. Malinowski in un primo momento ostacolò il progetto, nonostante Radcliffe-Brown si aspettasse un aiuto da parte sua per ottenere maggiori supporti; solo verso la fine si unì al collega per non perdere l'occasione di conquistare «la più grande torta antropologica mai concepita» (Radcliffe-Brown in Stocking 2000). Sia Oldham che Day favorirono la richiesta, ai fini di concepire un programma in antropologia culturale più unificato e, in questo modo, riuscirono a convincere la Fondazione, che riconobbe formalmente l'antropologia culturale come campo d'interesse da sviluppare. Prima però di dare qualsiasi riscontro, Leonard Outhwaite venne assunto per intervistare antropologi americani ed europei con lo scopo di fare una panoramica sulla situazione globale dell'antropologia. il piano di ricerca proposto da Day, che prevedeva un lavoro di dodici anni in cui sarebbero state analizzate ben trecento tribù, con un costo pari a cinque milioni di dollari, venne esaminato dopo il riscontro di Outhwaite, ma non ottenne il favore dei funzionari Rockefeller.

Agli inizi degli anni trenta, infatti, la crisi economica globale fece ridurre drasticamente i finanziamenti e la Fondazione *Rockefeller* decise di attuare un riorientamento della sua intera politica, limitando lo spazio dedicato all'antropologia. La stessa relazione di Outhwaite venne accantonata e il dipartimento di scienze sociali fu chiuso. La disciplina continuò a ricevere alcuni fondi, ma in modo indiretto tramite programmi generali che concedevano borse di studio postuniversitarie.

Come messo in luce da Stocking, molti critici videro nella politica adottata dalla *Rockefeller Foundation* una forma di appoggio ad una più ampia sfera di interessi e nelle sue attività filantropiche un modo per riflettere «l'ideologia dominante della società capitalista corporativa, o il tornaconto di classe dei suoi gruppi dominanti» (Stocking 2000: 188). Tutto era studiato in modo consapevole per sostenere il sistema sociale capitalistico e la struttura economica della società occidentale, e, frequentemente, le attività intraprese nei diversi campi del sapere venivano appoggiate allo scopo di riutilizzare il capitale in eccesso della fondazione, che in tal modo non veniva tassato dallo stato. Nell'ambito delle iniziative dedicate alla ricerca antropologica, era chiaro come, le decisioni prese, dipendessero da considerazioni politiche, economiche e sociali di carattere più generale, anche se, l'influenza positiva di alcuni funzionari rockefelleriani, come Wissler, Rulm o Day, spinse la fondazione ad appoggiare una diversa visione antropologica, favorendo l'ascesa delle posizioni boasiane e in seguito di quelle funzionaliste.

Malinowski aveva giustamente osservato, però, che l'antropologia era la disciplina meno autonoma tra tutte quelle dell'ambito accademico; essa dipendeva quasi completamente dal finanziamento di fondazioni o istituzioni governative e aveva ancora poco seguito. In un certo senso, la volontà di legarsi ai progetti filantropici della fondazione *Rockefeller* erano dovuti alla possibilità di creare un futuro più solido a livello di ricerca scientifica e accademica, che potesse avere un seguito tra i nuovi studenti. Nonostante tutto, a partire dal sostegno finanziario dell'antropologia sociale britannica in Africa, antropologi e benefattori della Fondazione condivisero un atteggiamento generale riguardo alla questione coloniale, che andò oltre le personali convinzioni di legittimità del sistema. Come affermato da Stocking (2000b: 192) infatti, «essi accettarono il sistema coloniale post-Versailles come storicamente "dato"».

L'antropologia coloniale si pose allora come mezzo per far avanzare efficacemente il sistema capitalistico e il benessere della società nelle colonie, con il fine di mantenere uno stato di conciliazione tra i coloni e le popolazioni indigene. Nel periodo in cui la fondazione *Rockefeller* appoggiò in modo più consistente le ricerche antropologiche, i filantropi, come Day, furono attratti dall'esotismo e dal sapere scientifico "esoterico" insiti nella disciplina, le cui ricerche, distaccatesi dallo studio univoco sugli oggetti, si spostarono ad una conoscenza più approfondita del comportamento umano. Ma al contempo, gli antropologi si trovarono a dover rapportarsi con una diffusa diffidenza da parte delle amministrazioni coloniali, le quali non comprendevano l'utilità delle ricerche antropologiche applicate ai problemi contemporanei e

soprattutto non ne riscontravano gli effetti. Negli anni ’30, dunque, tale perplessità, spinse la Fondazione a spostare il proprio interesse verso attività più pratiche e che avessero un effettivo risultato utilitaristico.

Riassumendo l’intera vicenda, non si può negare come il distacco dell’antropologia dalla cultura museale e lo sviluppo della ricerca sul campo non siano state il frutto della lunga attività promossa dalla *Rockefeller Foundation*. Quest’ultima garantì infatti numerosi finanziamenti, che, per quanto limitati in certi periodi, riuscirono ad assicurare l’esperienza sul campo a diversi antropologi nel periodo tra le due guerre. Attività che per altro furono sponsorizzate da poche altre istituzioni oltre alla Fondazione Rockefeller. Per ciò che riguardava il governo inglese, ad esempio, i finanziamenti destinati all’indagine antropologica furono sempre molto esigui, tanto che nelle colonie britanniche, l’utilità della ricerca convinse le amministrazioni solo nel momento in cui queste non avrebbero dovuto finanziare i progetti. Il riformatore coloniale Lord Hailey sostiene, per l’appunto, che fino alla fine degli anni trenta il denaro americano forniva il contributo maggiore in Africa (Stocking 2000b: 197). Negli Stati Uniti, invece, l’alternativa principale ai Rockefeller fu rappresentata dalla *Canergie Institution*, che però fu quasi sempre orientata verso studi archeologici. Il contributo Rockefelleriano, dunque, nonostante la sua natura contraddittoria, svolse un ruolo fondamentale per lo sviluppo degli studi antropologici: tramite i suoi finanziamenti contribuì innanzitutto ad aprire la strada della ricerca a due aree praticamente inesplorate dagli antropologi fino ad allora, l’Oceania e l’Africa e in particolare, ebbe il merito di appoggiare una nuova idea di studio antropologico, che spostava la sua attenzione dall’oggetto storico al comportamento umano. Nonostante gli interessi dei funzionari fossero, infatti, più spesso indirizzati verso l’archeologia e lo studio degli oggetti materiali, i programmi che la fondazione riuscì a portare avanti, garantirono un orientamento verso la ricerca attiva sul campo e le scienze sociali, in cui l’oggetto del passato non rappresentava più il tramite dei propri studi, né il museo ne era più la patria. Il luogo predisposto per le ricerche, divenne l’università; «l’oggetto antropologico – afferma Stocking – non ebbe più il vantaggio di costituire un denominatore comune di interesse intellettuale o un mezzo privilegiato di scambio nell’economia politica della ricerca antropologica» e vista la volontà di cambiamento verso ricerche comportamentali, «i funzionari della fondazione misero in chiaro, in diverse occasioni, di non essere interessati al lavoro museale del genere tradizionale, bensì ai vari fattori concernenti il comportamento dell’uomo nel presente» (Stocking 2000b: 199).

Nella prima metà del XX secolo, quindi, il concretizzarsi di un’antropologia di tipo socio-culturale, interessata all’osservazione dei sistemi sociali, portò alla fine dell’era museale. Se si esclude l’ininterrotto rapporto con l’archeologia, infatti, l’interesse per le collezioni museali e gli oggetti materiali andò scemando, portando all’indebolimento dell’intero sistema-museo: «la funzione di ricerca dei musei si era atrofizzata e lo status professionale dei curatori risultava drasticamente in declino. Le collezioni erano divenute sempre più inaccessibili ai ricercatori e spesso inadeguatamente curate» (Stocking 2000: 41).

Preso atto del progressivo allontanamento della cultura materiale, dunque, «un secolo dopo che l'antropologia era entrata nella sua "patria istituzionale" ci si poteva porre seriamente l'interrogativo: "Ma l'antropologia ha bisogno dei musei?"» (*ibidem*).

Capitolo terzo – *Trasformazioni museali nella contemporaneità*

«As discipline and pedagogy change, museums change»

Barbara Kirshenblatt-Gimblett

Un secolo di cambiamenti

Sebbene nei primi decenni del Novecento le sorti del museo etnografico fossero incerte e l'antropologia museale ormai ampiamente sorpassata, in realtà il museo non smise mai di intrattenere un rapporto con la disciplina antropologica, per quanto complicato.

Come abbiamo potuto osservare, questo rapporto si sviluppò tra metà e fine Ottocento, attraverso lo studio e il lavoro di diversi etnografi e antropologi che portarono i propri interessi sulla collezione etnografica e sull'oggetto/frammento di cultura materiale; con Boas in particolare si intensificò la tendenza a collocare questi oggetti in contesti specifici, classificati e sistematizzati, in cui le culture potevano essere viste nella loro autenticità, cristallizzata nell'atto di raccolta e collezione di tali oggetti (Clifford 1988: 263). I primi studi di Boas si concentrarono sull'idea che la cultura materiale potesse essere il mezzo ideale per un'analisi antropologica sulle popolazioni non occidentali e che il museo sarebbe stato il luogo per eccellenza di trasmissione di tali indagini.

Quando poi avvenne il distacco dell'antropologia dall'ambito museale e dalla cultura materiale, che lo stesso Boas aveva preannunciato, i musei persero la loro attrattiva sulla comunità scientifica e sul pubblico e, di conseguenza, anche la loro importanza come centri di ricerca antropologica. Gli oggetti etnografici, così importanti fino ad allora, rischiarono di venire quasi del tutto dimenticati, soprattutto per la loro condizione all'interno dei musei: «The generally low status of material culture within anthropology by the mid 1900s caused many collections to be consigned to obscure storage places or to otherwise disappear» (Kahn 2000: 57).

Nonostante l'apparente quiescenza dello stato museale, i musei avevano comunque continuato ad ospitare collezioni di oggetti etnografici appartenenti a culture "altre" e, già a partire dai primi decenni del Novecento, con l'avvento delle Avanguardie artistiche, avevano dato vita a una nuova considerazione di tali oggetti. Difatti, Picasso e gli altri artisti delle avanguardie, divenuti assidui frequentatori del museo etnografico al Trocadéro, e di mercatini di "bizzarrie" esotiche, conferirono a tali oggetti un interesse non-etnografico, ammirandoli da un punto di vista di forme e di fascino estetico. Gli artefatti, dunque, non

erano più esclusivamente testimonianze oggettive della cultura di una popolazione, «oggetti disciplinari» dell'etnografia (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 362), ma si affermarono come "arte primitiva". Agli occhi del modernismo trionfante, sostiene Clifford, gli oggetti tribali divennero in alcuni casi capolavori universali, giudicati secondo l'estetica occidentale (Clifford 1988: 263).

A questo punto fu scontato chiedersi quale fosse il luogo più "giusto" e appropriato in cui esporre tali manufatti/opere, vista la nascente estetica "universalista" (Ciminelli 2008). I confini tra scienza e arte si assottigliarono e divennero in certi casi interscambiabili, condizionando la struttura stessa dei musei antropologici e di belle arti. Accettata, infatti, l'estensione a tutte le società del mondo, dei concetti di cultura e di arte, un tempo rappresentativi della supremazia occidentale, l'"arte primitiva" cominciò ad entrare nelle collezioni dei musei d'arte. E all'interno di questo «sistema arte-cultura[33]» omnicomprensivo, che proveniva, seppur con sviluppi e cambiamenti, direttamente dalla definizione di Tylor, le collezioni nei musei vennero formate a partire da ciò che appariva tradizionale e continuativo, così come le ricerche antropologiche erano state in egual modo indirizzate verso lo studio di gruppi umani non "contaminati" o corrotti da influenze esterne (Clifford 1988: 266-269); l'ibrido, spiega Clifford, entrò più raramente a far parte di tale sistema, poiché non perfettamente "autentico". Il sistema lasciava intendere, dunque, che, per quanto il concetto di cultura avesse tralasciato le differenze elitarie, di cultura alta e bassa, e avesse considerato la pluralità delle testimonianze culturali, persisteva una visione ottocentesca, insita nel concetto di autenticità[34].

La "bellezza" dell'arte non occidentale comincerà ad essere apprezzata soprattutto a partire dalla metà del XX secolo, raggiungendo il culmine negli anni ottanta (Clifford 1988: 262). La riclassificazione degli oggetti da etnografici ad artistici venne quindi predisposta allo scopo di portare gli artefatti allo stesso livello di apprezzamento estetico degli oggetti d'arte occidentale. Il Museum of Modern Art (MoMA)di New York (fondato, tra l'altro, grazie ai finanziamenti della famiglia Rockefeller), fu uno dei primi esempi di museo d'arte in cui l'arte primitiva venne istituzionalizzata (Bouquet 2012: 136): già negli anni trenta, Alfred Barr, direttore del museo, cominciò a cercare diverse strategie di valorizzazione dell'arte moderna, includendo

[33] Nel capitolo "Sul collezionare arte e cultura", de *I frutti puri impazziscono*, Clifford (1988: 249-289) costruisce un diagramma per definire il sistema arte-cultura moderne, definito come "macchina per fabbricare l'autenticità". Riprendendo il quadrato semiotico di A. J. Greimas, egli classifica, infatti, gli oggetti, costruendo delle opposizioni binarie di arte/non-arte e cultura/ non-cultura. All'interno del sistema si verificano regolarmente degli spostamenti positivi o negativi in base ai meccanismi di selezione e apprezzamento del mondo dell'arte. L'antropologa Ciminelli (2011: 57-73), analizzando il sistema arte-cultura di Clifford, evidenzia, tuttavia, la mancanza di una dimensione all'interno del diagramma, quella della cultura occidentale moderna, che definisce tutti i parametri di movimento, ma è assente nell'ottica di una sua tematizzazione. L'opposizione arte-cultura da cui Clifford parte sottende, infatti, un'idea di arte appartenente alla *nostra* cultura (occidentale, moderna), che sovrintende ai meccanismi della "macchina" secondo un fondo etnocentrico (Bargna 2011: 9). In tal modo, afferma l'antropologa: «l'opposizione arte/cultura viene così a coincidere con quella noi/altri e la "macchina per fabbricare l'autenticità", si rivela la "macchina per fabbricare l'etnocentrismo"» (Ciminelli 2011: 71).

[34] Il concetto di autenticità (come vedremo oltre) fa riferimento ad un atteggiamento da parte dell'Occidente di cristallizzazione delle culture "altre", per giustificare la posizione di superiorità presa nei loro confronti.

anche una giustapposizione tra arte "primitiva" e arte occidentale moderna. Nel 1935 fu promossa la prima mostra di arte "primitiva" intitolata *African Negro Sculpture*; nel 1936 per la mostra *Cubism and Abstract Art*, i lavori di arte primitiva e quelli di arte pre-modernista erano accostati alle nuove opere delle avanguardie e nel 1941 per la mostra *Indian art in US*; l'arte nativa americana venne presentata in una modalità del tutto nuova, tramite espedienti scenografici ed atmosfere particolari, in cui gli artefatti vennero esaltati visivamente tramite l'allestimento, così da ridelineare i confini tra oggetto etnografico ed artistico. Lavorando sempre più verso un'estetizzazione di tali oggetti, nel 1946 Robert Goldwater mise in pratica le sue idee di "affinità", esplicitate nel volume *Primitivism in Modern Art* (1938), che proponeva di collegare visivamente gli oggetti, senza nessun riferimento culturale: «as a way of associating cultural objects that looked similar but entirely unrelated in indigenous function and meaning, to try to account for Western assimilation of these objects, once separated from their original context» (Bouquet 2012: 138). Come abbiamo detto, però, il culmine della formalizzazione dell'arte primitiva avvenne nel corso degli anni ottanta, precisamente nel 1984, con la mostra *"Primitivism" in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*[35], la quale confermò la capacità dell'occidente di convertire gli oggetti etnografici in splendide opere d'arte e, così facendo, di appropriarsi dell'"Altro".

Ciminelli (2008) evidenzia, tra l'altro, come già all'inizio del secolo XX, fosse assai diffuso tra gli esperti del settore il concetto di "arte primitiva autentica", che si ritrova nella formulazione di Rubin, nel catalogo della celebre mostra del MoMA del 1984: «Un oggetto autentico è un oggetto creato da un artista per il suo popolo e usato per scopi tradizionali. Così, lavori realizzati allo scopo di essere venduti a stranieri, come marinai, funzionari coloniali o etnologi, sarebbero da definirsi come inautentici» (Rubin 1984: 76 in Ciminelli 2008: 153). La teoria dell'autenticità dell'arte dei popoli primitivi, anche se rielaborata, continuerà ad essere promossa dall'Occidente per tutto il XX secolo, condizionando le pratiche di collezionismo e il mercato di Arte Primitiva anche ai nostri giorni. È bene ricordare che questa visione nostalgica e

[35] Come sostenuto dall'antropologa Ciminelli (2008: 129-135), la mostra del 1984 al MoMA, marcherà «l'apogeo dell'Arte Primitiva» .Furono esposte circa centocinquanta opere delle Avanguardie artistiche e più di duecento di arte tribale o primitiva (sinonimi), che vennero assimilate e confrontate secondo la logica delle affinità estetiche (cfr. https://www.moma.org); tuttavia, afferma Bouquet (2012: 138), «the lack of discussion of this appropriation, of colonialism and of the many living traditions from which these artefacts originated made the 1984 exhibition more conservative than those of 1941 and 1946». Il critico americano Thomas McEvilley attaccò duramente l'allestimento forviante della mostra e il curatore William Rubin, per il marcato "atto di appropriazione" di oggetti di culture altre, con lo scopo di esaltare una continuità con la storia dell'arte occidentale. Il critico lamentò la mancanza di date delle opere primitive, che invece erano presenti per quelle occidentali; inoltre criticò anche la mancanza di un contesto all'interno del quale situare gli oggetti esposti, a livello di contenuti, significati e intenzioni dei loro creatori, quando le opere risultavano invece funzionali esclusivamente ai fini della somiglianza con l'arte occidentale. McEvilley nella sua critica denunciava allora la mancanza effettiva di un dialogo e di un confronto tra culture, mettendo in luce, al contrario, una volontà di appropriazione e di assimilazione per giustificare la superiorità occidentale. La mostra newyorkese sarà uno degli esempi più inequivocabili della decontestualizzazione dell'arte tribale all'interno del museo; anche se, nonostante tutto, non sarà l'ultimo. Altre esposizioni di arte non occidentale e altri musei nati negli ultimi anni continueranno a garantire una sorta di neocolonialismo culturale nei confronti delle cosiddette *arts premiers* (vedi il caso del *Musée du Quais Branly* in Amselle (2007: 17-20) ; Féau (2008: 22-31); Ciminelli (2008: 33-37); Lusini 2008: 38-43).

tradizionalista è attualmente supportata anche dall'industria del turismo, che sfrutta la filosofia dell'autentico e dell'esotico per spettacolarizzare le culture "altre" (vedi nota 79). L'ideologia dell'autenticità, come esplicitato da Ciminelli, giustifica e presuppone un lungo processo di appropriazione dell'Altro da parte dell'Occidente attraverso la formula «arte primitiva autentica = arte tradizionale» (2008: 159), in cui si presuppone che la natura autentica, di un popolo o di una sua creazione, derivi da un contesto immutato, fermo nel tempo e nello spazio e privo di qualsiasi contaminazione esterna e, per questo, tradizionale. Tale assunto presuppone inoltre che l'arte primitiva sia una «creazione collettiva» (*ibidem*), in cui non importa l'identità del singolo. La negazione della coevità dei popoli primitivi e il loro collocamento in un"presente etnografico", elaborato dalla vecchia antropologia e proseguito dal sistema arte-cultura occidentale, sono dunque direttamente connessi alla «concettualizzazione della *tradizione* come forma culturale inalterata nel tempo, e di qui l'idea di una inesistente autenticità culturale "originaria"» (Ciminelli 2008: 158).

Dopo esattamente un secolo da quando Boas aveva esplicitato le proprie teorie sulla cultura materiale, a partire dalla seconda metà del Novecento e in particolare dagli anni ottanta, l'antropologia tornò con uno sguardo critico sulla questione museale, interrogandosi sulle responsabilità del sistema etnografico-antropologico e più in generale sull'atteggiamento della disciplina antropologica nei confronti delle culture "altre". James Clifford fu uno dei primi antropologi a criticare quella impostazione occidentale del rappresentare l'"altro", denunciando come la dottrina antropologica e il museo avessero posto le popolazioni native in una situazione di stallo, privandole della possibilità di trovare risposte alla modernità e al futuro (Scott 2012: 3). Clifford intraprese infatti la messa in discussione del diffuso concetto di cultura, concentrandosi sui processi della rappresentazione etnografica, già a partire da *The Predicament of culture* (1988); ma sarà in *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century* (1997), in cui tale concetto verrà rivisitato alla luce di processi interattivi di scambi tra frontiere: « Praticamente ovunque si volga lo sguardo – afferma l'antropologo – si scorgono all'opera processi umani di movimento e d'incontro complessi e di antica data» (Clifford 1997: 11).

La disamina di James Clifford sui musei

Nell'ambito di nuove politiche museali postcoloniali, Clifford indagava i musei etnografici, ex coloniali come "zone di contatto", «luoghi in cui s'incontrano visioni culturali e interessi comunitari differenti, tra i quali è necessario mediare» (Clifford 1997: 17). L'auspicio dell'antropologo, infatti, era quello di arrivare a delineare una tipologia di museo lontana dall'idea di mero deposito di cultura materiale, che fosse appunto

intesa come zona di contatto, incontro e confronto tra cose e persone (1997: 18). Clifford riprese l'espressione, dal libro *Imperial Eyes: Travel and Transcultural*, di Mary L. Pratt (1992), espandendo il concetto alla riflessione sui musei. Come egli riporta nel capitolo sette del volume *Routes* (1997), Pratt definiva una "zona di contatto" come «lo spazio di incontri coloniali, lo spazio in cui i popoli geograficamente e storicamente separati entrano in contatto l'uno con l'altro e stabiliscono relazioni correnti, che di solito implicano condizioni di coercizione, profonda ineguaglianza e conflittualità incontrollabile» (1997: 238). Nella sua visione Clifford formulava dunque una speranza in favore di una più diversificata e partecipata esperienza museale. Vedremo in seguito come queste critiche apriranno la strada a nuove politiche museali, maggiormente rivolte alla contemporaneità, che si svilupperanno anche a partire dalla revisione dei concetti di "cultura", "alterità e "autenticità", da sempre legati all'antropologia.

Per introdurre la sua idea di museo come "zona di contatto", Clifford parte da un episodio interessante avvenuto nel 1989, quando si trovava ad assistere come consulente all'incontro tra il personale del Portland Museum of Art, a Portland negli Stati Uniti, ed alcuni anziani rappresentanti dei Tlingit, tribù indiana nativa della costa nord-ovest americana, i cui manufatti erano presenti nella collezione Rasmussen, ospitata dal museo. L'incontro era stato voluto dal direttore del museo con il proposito di rinnovare la monotonia dell'allestimento etnografico della collezione. Dunque l'episodio rappresentò un tentativo di interazione tra un'istituzione museale occidentale e una popolazione indigena, che, senza essere previsto, si trasformò in qualcosa di molto più costruttivo di un semplice incontro. Tutti i presenti, infatti, si aspettavano dai Tlingit racconti approfonditi su ciascun oggetto, al fine di poter migliorare in modo più consapevole la loro sistemazione all'interno del museo: ma gli oggetti non furono che il tramite per raccontare storie e cantare canzoni. Clifford si rese conto che quegli oggetti, per gli anziani della tribù, non erano semplicemente arte, ma piuttosto "testimonianze", "storie", "legge" (Clifford 1997: 236) e, in quel momento, il museo simboleggiò, non solo il luogo della consultazione, seppur preziosa, con delle popolazioni native, ma divenne una "zona di contatto" (1997:238): uno scambio di reciprocità in cui la comunità Tlingit affidò la propria parola agli addetti del museo, poiché questi la trasmettessero al loro pubblico. «Nell'ambito di una storia di contatto in corso – afferma Clifford – veniva consegnato un messaggio attraverso una rappresentazione» (1997: 239).

Delineando il concetto di "zona di contatto", Clifford non tralascia però di sottolineare l'asimmetria di tale vincolo. Quello che si instaurò tra istituzione museale e popolazioni native al museo di Portland, infatti, non poteva essere un rapporto bilanciato, poiché le relazioni di potere in gioco partivano da considerazioni provenienti da contesti culturali ben diversi: «si esigeva una sorta di reciprocità, ma non uno scambio reciproco che potesse condurre a un incontro finale di menti, a un avvicinamento che cancellasse le discrepanze, gli attuali squilibri di potere delle relazioni di contatto» (Clifford 1997: 239). Il museo, infatti, doveva comunque rispondere a direttive e regolamentazioni, che impedivano uno scambio proporzionato.

La reciprocità d'altronde dovrebbe implicare rapporti corretti, che, tuttavia, non possono essere stabiliti a priori, poiché dipendono dalla singolarità di ogni caso specifico, che genera differenti posizioni di potere. Come scrive Pratt (1992), nelle zone di contatto, non si stabiliscono mai rapporti equilibrati ed equanimi; di fatto, le nozioni di scambio e giustizia reciproci hanno spesso costituito pretesti di scontro e lunghe trattative. Nonostante Clifford evidenzi la possibilità di una negoziazione democratica delle relazioni[36], frequenti sono gli esempi di veri e propri scontri e "guerre di frontiere" (Clifford 1997: 253).

Accadde ad esempio con la mostra *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, organizzata dal Glenbow Museum di Calgary in Canada, presa di mira e boicottata dalla tribù indiana dei Lubicon (ma anche da molti non nativi). La mostra, pianificata tra l'altro a ridosso delle Olimpiadi invernali, del 1988, era stata per buona parte finanziata dall'azienda petrolifera *Shell Oil*, la quale in quel momento stava effettuando trivellazioni proprio nella terra reclamata dai Lubicon. Clifford si concentra su alcune questioni di altrettanta portata, che ricadono sulla prerogativa dei grandi musei di allestire mostre su popolazioni viventi, senza chiedere loro il permesso e senza considerare quale miglior approccio di coinvolgimento si potrebbe stabilire con le comunità native. Anche l'esposizione *Into the Heart of Africa*, del Royal Ontario Museum, rappresentò una forte zona di contatto/conflitto, ampiamente criticata e denunciata «come colonizzazione razzista fatta con altri mezzi» (Clifford 1997: 256). Di fatti, quello che fu un allestimento ingenuo e senza mire offensive, che intervallava immagini e parole di missionari e funzionari coloniali (di stampo razzista), ad oggetti e manufatti africani, fu interpretato come una forte mancanza di rispetto nei confronti della comunità afrocanadese e della storia africana, eccessivamente distanziata nel tempo e nello spazio.

Nascono da queste valutazioni le controversie sul ruolo del museo, che ha oggi una funzione sempre più complessa nei confronti della rappresentazione dell'eterogeneità dei popoli mondiali. Difatti, Clifford spinge a riflettere su come tale istituzione possa rappresentare al meglio oggetti e culture viventi, senza mancare loro di rispetto, occupando una posizione chiara ed onesta all'interno delle vicende contemporanee e senza nascondersi dietro l'imparzialità. Tuttavia, non tralascia di evidenziare l'esistenza di forti strutture di potere a cui il sistema museale spesso si piega:

> «Finché i musei non andranno al di là della consultazione (che spesso avviene dopo che la visione del curatore sia saldamente fissata), finché non includeranno una più vasta gamma di esperienze storiche e priorità politiche nell'attuale programmazione delle esposizioni e nel controllo delle collezioni museali, essi saranno percepiti come puramente paternalistici da persone per cui quella del contatto con i musei è stata una storia di esclusione e

[36] Il museologo Jonathan Haas (1996: S6) sottolinea che il museo, sia nell'ottica di "strumento di oppressione coloniale", che in quella di "mezzo per un cambiamento sociale positivo", non potrà mai essere visto come un "agente passivo". Negli ultimi decenni l'apertura di molti musei verso culture differenti e gruppi etnici da sempre esclusi dai racconti dell'Occidente, ha permesso una rivalutazione dei confini tra istituzione museale e gruppi etnici interessati, i quali attraverso battaglie intellettuali ed etiche, svolte anche per vie legali, stanno tentando di allontanare quella secolare tendenza dell'essere impropriamente rappresentati all'interno dei musei.

> condiscendenza. In realtà potrebbe essere utopico immaginare i musei come spazi pubblici di collaborazione, controllo condiviso, traduzione complessa e onesto disaccordo. In realtà, l'attuale proliferazione di musei potrebbe riflettere il fatto che queste istituzioni, in quanto evolutesi storicamente, tendono a riflettere visioni comunitarie unificate piuttosto che storie discrepanti e in parte disomogenee » (Clifford 1997: 257-258).

Affrontare questi problemi ovviamente non è cosa facile, soprattutto poiché non è possibile identificare chi detiene maggiori qualifiche, esperienza, autorità, consapevolezza e conoscenza, per potersi arrogare il diritto di decidere dove e come collocare gli oggetti e parlare di storie vissute. La decisione dovrà quindi seguire una serie di contingenze politiche, di negoziati e di rappresentatività indirizzati alle diverse tipologie di pubblico; il museo non potrà più tralasciare la presenza ingente degli "altri", nella gestione e nell'interpretazione delle proprietà culturali. E in questo contatto di "trasculturazione", esso diviene parte di una realtà ibrida, che opera «in zone di confine tra diversi mondi, storie e cosmologie» (Clifford 1997: 263).

Le politiche dei musei etnografici degli ultimi decenni

Preso atto delle impellenti tematiche che denunciavano la ormai antiquata situazione dei musei, nuove politiche cominciarono gradualmente ad essere intraprese. Ci si dovette chiedere allora, quale aspettative attendersi dalla vecchia istituzione dell'antropologia rimasta ancorata al passato:

> «What however was to be done, when ethnology left the museum for the university? What was to be done with old collections, modes of displays, and the museums that continued to house them? Should this institutions be preserved as museums of themselves? As ethnology's heritage? Or, should the museum reinvent itself?». (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 7).

Innanzitutto si cercò di porre fine ai pregiudizi e alle ingiuste esibizioni della cultura materiale dei popoli non occidentali, in cui «museums were criticized for engaging in interpretative approaches that fixed non-Western cultures and peoples as temporally and geographically distant, exotic, others» (Kahn 2000: 57). Con il cambiamento della visione antropologica dalla tradizionale relazione con gli oggetti e con gli "altri", andò mutando anche l'idea di museo e di collezione: se il museo era stato fino a quel momento il custode di oggetti definiti dalla disciplina etnografica, «in reinventing themselves, museums have become agents of "heritage"» (Kirshenblatt- Gimblett 2004: 1).

In una situazione in cui la riconsiderazione del patrimonio tangibile, ma soprattutto intangibile, è all'ordine del giorno (pensiamo a quanto sancito dalla Convenzione Unesco del 2003 ai fini della salvaguardia del patrimonio immateriale)[37], il museo detiene oggi un ruolo ancora più delicato e fondamentale. Se fin dalla sua nascita, era stato infatti concepito come spazio di raccolta ed esibizione, archivio di oggetti esiliati dal loro contesto, rappresentanti di popolazioni considerate ferme nel tempo e nello spazio, oggi sappiamo che, in qualità di deposito della cultura materiale, il museo deve comunque mantenere un dialogo attivo e aperto allo scopo di trasmettere quel sapere immateriale insito negli oggetti conservati.

Tuttavia, risulta altrettanto vero che la volontà dell'Occidente di salvaguardare, archiviare e conservare le culture materiali ed immateriali, non sempre determina la giusta scelta per la valorizzazione del patrimonio. L'antropologa Kirshenblatt-Gimblett sostiene infatti che il cambiamento «is intrinsic to culture, and measures intended to preserve, conserve, safeguard, and sustain particular cultural practices are caught between freezing the practice and addressing the inherently processual nature of culture» (2004: 2): dunque la protezione delle culture, in certi casi, cristallizza e rallenta il processo di trasformazione, soprattutto perché «the division between tangible, natural and intangible heritage is arbitrary» (2004: 2-3). Parlare di salvaguardia oggi non significa soltanto adottare politiche di preservazione, ma lavorare su tale concetto, rielaborando la natura stessa dell'istituzione museale. Il museo deve sapere reinventarsi, sostiene Kirshenblatt-Gimblett, e lasciare spazio alle relazioni e alle connessioni culturali che si determinano a partire dal patrimonio custodito.

Per poter trasmettere e valorizzare tradizioni e oggetti dei popoli non occidentali, come ricordava Clifford (1988) occorre smettere di concepire il patrimonio culturale come una struttura fissa e atemporale, che, fin dalla visione ottocentesca di cultura, considerava le culture «come totalità, come rappresentazioni simboliche e materiali di "gruppi di individui", chiusi in se stessi» (Schneider 2011: 19), i quali finirono per essere tesaurizzati con i loro oggetti all'interno del museo e privati della propria storicità. Attraverso la concettualizzazione e la rivalutazione della storia di questi popoli, le istituzioni museali prendono coscienza della necessità di lasciare spazio a modi diversi di agire, nella visione rappresentativa di arte e cultura.

Quando si parla di confronti e di compresenza di pratiche museali con popolazioni native, spesso ci si rende conto di come l'oggetto in sé, l'oggetto materiale da possedere e da esporre, sia più funzionale alla collezione o all'allestimento di un museo, che non opportuno all'intera comunità da cui proviene. Ma se da quell'oggetto può ancora nascere una storia, un ricordo, una canzone e se i sentimenti e i significati riescono ad affiorare, superando la consueta esposizione, allora il rapporto tra istituzione museale e comunità indigene assumerà un diverso valore. Come nel caso del Portland Museum of Art, l'oggetto è importante per la tribù indiana nella misura in cui riesce a rievocare storie e tradizioni, se ha il potere

[37] Cfr. Convenzione per la Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale: http://www.unesco.it/cni/index.php/cultura/patrimonio-immateriale

dunque di trasformarsi in una «storia tribale in atto» (Clifford 1988: 284). Pertanto, «il posto "giusto"» (*ibidem*) degli artefatti nativi, non sempre viene contestato e rivendicato ai fini di una ri-appropriazione di tali oggetti, bensì anche nell'ottica di una più appropriata rappresentazione, in base ai significati e ai valori che questi simboleggiano. Clifford cita il caso degli Zuñi, che impedirono il prestito della statuetta rappresentante il dio della guerra, al Museum of Modern Art di New York, per la mostra del 1984, rivendicando la loro volontà di non esibire l'oggetto, poiché ogni sua esposizione è sacra e pericolosa.

Oggi, dunque, ai musei si chiede di rispondere alle rivendicazioni culturali di quei popoli privati per secoli del proprio patrimonio, o che reclamano la possibilità di portare la propria voce all'interno delle politiche museali occidentali. È per questo che da diversi decenni, in realtà già dalla fine degli anni sessanta ci dice Stocking (2000: 43), «hanno cominciato ad affacciarsi in particolare, come attori nel mondo dell'antropologia museale, gli "altri" non europei. I cui oggetti avevano tradizionalmente occupato le vetrine dei musei e le sale delle esposizioni». I museologi occidentali hanno messo sempre più sotto accusa quell'esotismo romantico, che aveva motivato tanta antropologia museale antiquata ed elitaria, e la nuova coscienza identitaria diffusasi tra i popoli non occidentali ha portato in diversi casi a reclamare l'appartenenza degli oggetti, tanto per il possesso fisico quanto per la possibilità di riassegnar loro un legittimo significato.

Il problema del rimpatrio è sempre stata una delle aree più complicate di negoziazione relativamente alle proprietà culturali e alle storie coloniali e resta ancor oggi una questione piuttosto spinosa, che continua a coinvolgere, anche il traffico illecito dei manufatti[38]. I furti legati agli oggetti archeologici ed artistici, infatti, in diversi paesi non occidentali, sono continuati ben oltre il periodo coloniale, nonostante che nel 1970 e poi nel 1995 si sia cercato di internazionalizzare e regolarizzare la difficile situazione. In Africa, ad esempio, non sempre servono leggi che disincentivino il saccheggio e gli scavi illegali, poiché ciò che è maggiormente difficoltoso da raggiungere è il controllo. Se in Mali è impossibile controllare, gli innumerevoli scavi illegali che vengono effettuati sul vasto territorio, in Nigeria[39] molte opere sono state addirittura rubate direttamente dai musei nazionali, spesso con l'aiuto del personale addetto (Appiah 2006: 1-2). Parlare di "proprietà patrimoniali" risulta altrettanto ostico, poiché, come delinea Il filosofo ghanese Kwame Anthony

[38] Stiamo parlando della *Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfert of Ownership of Cultural Property* del 1970; cfr. http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/1970-convention/text-of-the-convention/ e della Convenzione UNIDROIT del 1995, cfr. http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/1995-unidroit-convention/.

[39] L'archeologo Fabio Maniscalco (2006) delinea chiaramente la situazione legata ai furti archeologici e al fenomeno delle "archeomafie" che affligge la Nigeria, come molti altri paesi colpiti da crisi politico-economiche e da conflitti. L'interesse del mondo occidentale e del mercato dell'arte internazionale ha portato, infatti, ad un rafforzamento del commercio dei beni culturali di arte tribale e, di conseguenza, ad un incremento dell'esportazione di manufatti illegalmente esportati o addirittura falsificati. I beni vengono infatti prelevati dal territorio nigeriano, scavati illecitamente e nascosti grazie anche alla complicità dei villaggi autoctoni, che spesso abbandonano le attività agricole per dedicarsi al saccheggio archeologico, gestito, nella maggior parte dei casi, da bande criminali. L'archeologo evidenzia, tra l'altro, la debolezza del sistema normativo, internazionale e nazionale, che lascia scoperte molte aree di interesse (2006: 58, 65-71).

Appiah, in un articolo intitolato "Whose culture is it?", è difficile stabilire l'effettiva appartenenza degli oggetti culturali, anche alla luce di Convenzioni internazionali poco precise sulle diverse categorie di manufatti (Appiah 2006: 6-10). Clifford (1997) metteva in luce come il rimpatrio di oggetti tribali non fosse l'unico modo per affrontare i rapporti tra gruppi comunitari ed istituzionali, ma, al contempo, sosteneva che fosse «una strada possibile e giusta» correlata alla delega di controllo delle collezioni. In Nuova Zelanda i Maori[40], così come a poco a poco altre comunità native, sono riusciti ad acquisire un controllo sui propri oggetti, contenuti nelle collezioni museali, e possono dunque esercitare una giurisdizione su di essi[41].

I musei sono sempre più espressione della complessità e mutevolezza della società, diventando un mezzo per i gruppi sociali di esprimere, dichiarare e reclamare la propria esistenza all'interno della sfera pubblica e di legittimare la propria identità, storia e ruolo. In questo senso, il museo diviene un luogo molto più significativo e rilevante, per quelle comunità, che per secoli sono state presentate, insieme ai loro oggetti,

[40] A questo proposito è importante citare la mostra *Te Maori. Maori Art from New Zealand Collections*, organizzata da Douglas Newton, allora direttore del dipartimento di Arti primitive del Metropolitan Museum of Art di New York. L'esibizione era stata pensata nell'ottica di portare l'arte e la cultura maori fuori dai confini neozelandesi e, nello specifico, di farla conoscere al pubblico americano. Di fatti, negli anni ottanta, esclusi alcuni episodi precedenti, la cultura Maori era ancora poco conosciuta. I musei coinvolti furono il Metropolitan Museum of Art, il St. Louis Museum del Missouri e il M. H. de Young Museum of fine Arts di San Francisco, che esposero nel 1985. Vennero esposte 174 opere comprese in un periodo di tempo che andava dal Novecento, alla fine del XIX secolo e che illustravano le diverse modalità d'espressione, gli aspetti di vita religiosa e materiale delle tante tribù. Il progetto della mostra comportò lunghe trattative, poiché i *Taonga*, ovvero i tesori, le proprietà materiali e spirituali Maori, anche se conservati nei musei neozelandesi appartenevano ufficialmente alle tribù. La preoccupazione maggiore dei Maori derivava dalla paura che i curatori occidentali potessero utilizzare la loro arte come *marker* nazionale, mentre l'arte era intesa dalle tribù come modo per identificare loro stesse. Dopo lunghe negoziazioni, i rappresentanti delle tribù acconsentirono al progetto, con il vincolo di mandare una propria delegazione a New York, per collaborare all'allestimento dell'esposizione. L'evento segnò un momento molto importante della relazione tra Maori e *Pakeha* (uomo bianco occidentale) soprattutto dopo il lungo contenzioso che coinvolgeva ancora le due popolazioni a seguito delle ingiustizie territoriali formulate nel Trattato di Waitangi (1840). Cfr. Bataille-Benguigui 1985: 141.147.

[41] Si evidenzia innanzi tutto la forte rilevanza internazionale (nonostante il progetto venne rifiutato da alcuni Paesi sviluppati e approvato con sostanziali modifiche solo nel 2006) che assunse il Progetto di Dichiarazione delle Nazioni Unite sui Diritti dei Popoli Indigeni, già à metà degli anni ottanta, in cui all'art. 29 veniva sancito il diritto dei popoli indigeni alla tutela del proprio patrimonio e la possibilità di adottare misure speciali per quanto riguardava le conoscenze, i saperi, le tradizioni, ecc. (Zagato 2006: 75). Nonostante tale articolo sia stato eliminato, nella dichiarazione vigente (13 settembre 2007) permangono, ad ogni modo, articoli che tutelano la preservazione e la restituzione del patrimonio culturale, intellettuale e spirituale e che sostengono il diritto dei popoli ad essere risarciti «per mezzo di meccanismi efficaci» (art. 11) da parte degli Stati, nei casi in cui i beni siano stati prelevati in modo improprio e contro la volontà delle popolazioni stesse. inoltre si attesta il diritto dei popoli a «mantenere, controllare, proteggere e sviluppare la loro proprietà intellettuale su tale patrimonio culturale» (art. 31). Nonostante l'estrema difficoltà dell'ambito giuridico, la protezione del patrimonio culturale indigeno ha assunto negli anni sempre più rilevanza in ambito internazionale e tra gli esponenti delle comunità indigene, che cercano di sfruttare ogni opportunità che il sistema di tutela offre loro (cfr. Zagato 2006). Alcune comunità sono riuscite, ad esempio, ad ottenere il diritto di avvalersi di "marchi collettivi", indicati dalla Convenzione di Unione di Parigi per la Protezione della Proprietà Industriale, riveduta a Stoccolma nel 1967, attraverso il quale proteggere i propri beni e prodotti. Paesi come Canada e Nuova Zelanda fanno da tempo ricorso a tali certificazioni per identificare le opere degli autori indigeni, che per le comunità maori neozelandesi si estendono anche alle esibizioni e performance.

attraverso uno sguardo pregiudiziale e paternalistico, e ora desiderano un'appropriata rappresentatività da parte del museo, non necessariamente per essere viste dagli altri, ma per sé stesse[42] (Kratz, Karp 2006: 11).

I musei si trovano dunque, da alcuni decenni, in una nuova fase. Essi, infatti, non possono più continuare con politiche educative e didattiche, che rappresentino l'espressione di un'élite, di un racconto costruito per impostare il pensiero della maggioranza, ma devono sempre più rapportarsi con una platea di comunità, che, come già affermava Clifford e come rimarcano Corinne A. Kratz e Ivan Karp (2006: 1), non è omogenea, ma estremamente mutevole e diversificata:

> «Museums and other display and collecting institutions are surprisingly protean organizations. They have different and often multiple mandates and complex and contradictory goals. They experience conflicting demands made on them from a range of interested parties, including funders, audiences, government officials, professional communities, collectors and people who are represented in the museum display».

La disciplina museologica, negli ultimi trent'anni, è stata pertanto rivoluzionata da innumerevoli cambiamenti, provenienti direttamente dalle trasformazioni intrinseche alla società civile e dalle interazioni e conflitti che la globalizzazione ha generato. In tale contesto, gli obiettivi del museo sono diventati sempre più articolati, ma con la possibilità di allargare le proprie prospettive alla contemporaneità. Questi processi, positivi e negativi, hanno portato a quello che Kratz e Karp (2006: 1-2) definiscono «museums frictions», ovvero l'idea di museo come un luogo in continuo cambiamento di pratiche ed interazioni, come un sistema sociale all'interno di connessioni transnazionali ed internazionali.

Diverse tensioni emergono però nel momento in cui il museo ri-definisce se stesso e tenta di negoziare tra differenti progetti, che coinvolgano interessi partecipativi ed identitari: è il caso, ad esempio, del Museo del Barrio, a New York, fondato da artisti e attivisti portoricani verso la fine degli anni sessanta, allo scopo di creare un centro e un museo che rappresentasse la comunità portoricana. Negli anni novanta, con il progressivo cambiamento del quartiere, soggetto alla gentrificazione, i nuovi membri del museo hanno deciso di espandere gli orizzonti a tutta l'arte latino americana, promuovendo mostre di largo respiro anche in collaborazione con il MoMa; tuttavia, sono incappati nelle proteste delle comunità portoricane, che vedevano nella trasformazione un pericolo all'integrità e allo spirito dell'istituzione. Come spiegano Kratz e Karp, questo è solo uno dei tanti esempi in cui «the processes and imperatives to which museums and heritage organizations must adapt – including increasing community diversity and articulation with the international order, on one hand, and service to long-standing components of local communities, on the other – do not happen sequentially» (2006: 8).

[42]Ivan Karp (1992: 29) affermava, infatti, che: «per una comunità, la lotta per l'identità è vitale ed essenziale alla sopravvivenza: vita o morte sono per essa legate allo spazio sociale concesso o negato. Ma i musei stanno imparando che i membri delle comunità sono agenti attivi, i quali possono opporsi alle definizioni di spazio date dai musei e addirittura ridefinire spazi in modi sovversivi».

Risulta evidente, ad ogni modo, come, negli ultimi decenni i musei si battano per cercare di mantenersi simultaneamente comunitari, regionali e globali, interagendo con competitori e collaboratori. Molte realtà si sono aperte ad una visione più attiva e partecipata del museo[43]. Sempre di più le istituzioni culturali (a livello globale) mettono in pratica nuovi metodi di allestimento, di contestualizzazione del materiale etnografico[44] e nuove politiche di collaborazione e di supporto da parte dei popoli nativi, nell'ottica di riconsiderare la questione della rappresentazione delle culture e di ridiscutere la narrazione storica degli eventi. Le esibizioni temporanee sono divenute ormai manifestazioni centrali della politica museale, poiché offrono una miglior possibilità di affrontare tematiche passate in rapporto alla contemporaneità e contribuiscono a dinamizzare l'istituzione stessa, attirando maggiori riscontri da visitatori e sponsor.

Il sostegno nella curatela di mostre e nella collaborazione dell'allestimento da parte delle comunità aiuta i popoli indigeni ad entrare in contatto con episodi traumatici, legati al periodo passato della colonizzazione e dell'incontro con l'Occidente, e a provvedere ad una moltitudine di voci differenti. Il museo, dunque, da spazio immobile del patrimonio, si propone oggi come luogo di incontro interattivo tra culture, artisti e pubblico (Scott 2012: 4). Consideriamo ad esempio, la mostra curata da Anne Marie Bouttiaux nel 2010: *Persona, Masks of Africa: Identities Hidden and Revealed* al Museum of Central Africa of Tervuren in Belgio, che è riuscita a mettere in evidenza quelli che sono i cambiamenti delle maschere tra i Guru della Costa d'Avorio, cercando di trovare degli espedienti tramite l'allestimento che rendessero attive e "vive" le maschere, nonostante fossero dentro alle vetrine. La mostra, tra l'altro, era parte del progetto READ-ME[45], progetto europeo che si prefigge lo scopo di incoraggiare il dialogo tra musei e comunità della diaspora. In modo similare nell'esposizione itinerante del 2009, *Mami Wata: Arts for Water Spirits in Africa and its Diapora,* il curatore Henry Drewal ha tentato di creare un'esperienza multisensoriale che potesse attivare relazioni tra pubblico e i lavori esposti su Mami Wata, costruendo uno spazio interattivo per i visitatori. O ancora, l'esperienza di Nelson Graburn, il quale ai fini di progettare una mostra per L'Hearst Museum della Berkeley University of California, è riuscito a coinvolgere i nativi dell'Alaska, instaurando un rapporto fruttuoso e positivo di scambi culturali (Scott 2012: 4-5).

---

[43] Come suggerisce Rosa A. di Lella riprendendo Ames, la museografia partecipativa nasce in Canada «dalla relazione/scontro tra le istituzioni museali e le comunità native sulle modalità di rappresentazione delle culture native stesse, da una serie di contestazioni del pubblico dei musei alle operazioni culturali (mostre e altre manifestazioni), ai contenuti e alle scelte allestitive (cosa raccontare e come raccontare)» (2013: 106).

[44] Paul O'Neil parla di "curatorial turn", riferendosi a quella trasformazione avvenuta a partire dagli anni sessanta, nelle forme di curatela e nella produzione di mostre, in cui veniva "demistificato" il ruolo del museo, del collezionista e della produzione culturale di opere d'arte per allontanarsi dal «canonical model of monographic presentation» (O' Neil 2010: 1-4).

[45] READ-ME – Réseau européen des Associations de Diasporas & Musées d'Ethnographie, ovvero un progetto di cooperazione che riunisce quattro tra i più importanti musei etnografici europei: Muséè Royal de l'Afrique Centrale di Tervuren (Bruxelles), il Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma, l'Etnografiska Museet di Stoccolma, il Musée du quai Branly di Parigi. Il progetto si prefigge di promuovere i rapporti tra i musei e le comunità della diaspora, affrontando insieme nuove visioni museografiche. Cfr. http://www.pigorini.beniculturali.it/progetti-europei.html.

Possiamo affermare, quindi, che «il concetto dei musei come “istituzioni statiche” con responsabilità essenzialmente archivistiche [è stato] progressivamente rimpiazzato da un approccio “dinamico” volto a riflettere “gli interessi contemporanei”» (Stocking 2000: 45), ma in quanto zone di contatto/attrito in continua trasformazione, le istituzioni museali dovranno sempre persistere a porsi domande sul proprio ruolo all’interno della società, mettendo così in discussione la propria missione sociopolitica, oltre che culturale. Per costruire il museo, sostiene la ricercatrice per il progetto READ-ME al Museo Pigorini, Di Lella, citando Chambers, non basta allargare lo spazio ad altri soggetti, si deve fare qualcosa in più: si tratta di guardare agli episodi della contemporaneità come parte integrante della nostra storia (2013: 107).

Capitolo quarto – *Gli esiti della "Nouvelle Muséologie": il modello ecomuseale*

Nascita e sviluppo di una "Nouvelle Muséologie"

Nei precedenti capitoli abbiamo visto come il cambiamento del modello museale nel corso dei secoli sia stato influenzato innanzitutto dalla concezione di patrimonio culturale da parte della società, anche quando il termine di per sé non veniva ancora utilizzato. Durante il XIX secolo, infatti, il patrimonio culturale era generalmente concepito come l'insieme delle grandi opere, dei monumenti, degli eventi storici che rendevano grande la nazione (Cfr. Maggi, Murtas: 2004). Gli oggetti e le collezioni dei musei erano inoltre riservate ad una ristretta cerchia della società. Con il passare del tempo, la nozione di patrimonio ha subito importanti modifiche ed oggi si riferisce a «l'insieme delle vite e degli stili di vita delle comunità di uomini e donne» (Maggi, Murtas 2004: 1), includendo, dunque, all'aspetto materiale e oggettuale, anche quello immateriale legato alle tradizioni, ai modi di vivere e vestire, alle lingue e ai mestieri. Come giustamente sostiene Maurizio Maggi, responsabile dell'area di ricerca ambiente e sviluppo dell' IRES Piemonte, il fenomeno di trasformazione del concetto di patrimonio culturale ha portato, in un primo momento, all'inclusione di oggetti cosiddetti popolari e di realtà locali all'interno delle collezioni dei musei, in quella che era sempre stata concepita come museografia "alta"; successivamente si allargò la sfera del patrimonio anche al territorio fisico, che ospitava i beni, e alle tradizioni linguistiche, per poi includere finalmente ogni aspetto immateriale della cultura come elemento fondamentale del patrimonio museale. Dunque tale fenomeno potrà essere definito come un affrancamento progressivo dai parametri estetici e tradizionali di cultura e come un avvicinamento graduale agli aspetti legati non solo agli oggetti culturali, ma anche alla società e al territorio (Maggi 2001: 9). Vedremo quindi come l'evoluzione di tale concetto portò, durante gli anni sessanta e settanta del Novecento, ad una nuova visione di museo e delle sue funzionalità, che andarono gradualmente ad aprirsi a politiche più democratiche e all'utilizzo di mezzi e tecniche che si discostavano da quelli tradizionali.

Prima di affrontare tale discorso, è bene tuttavia ricordare come già tra Ottocento e Novecento sporadici episodi di trasformazione museale si affacciarono nel panorama europeo, rivalutando il patrimonio culturale, come mezzo fondamentale per raccontare la storia di una civiltà. Nel 1891 il linguista svedese Arthur Hazelius, rifacendosi al Villaggio lappone, ideato per l'Esposizione internazionale di Parigi del 1875, realizzò a Skansen, vicino a Stoccolma, la ricostruzione di un intero villaggio scandinavo tipico, attraverso la riproduzione fedele di scene di vita quotidiana e lavorativa e la costruzione di edifici e luoghi caratteristici, appartenenti al villaggio in diverse epoche. Nonostante l'evidente differenza con le realtà attuali più

dinamiche, il villaggio ricostruito fu precursore di forme museali che si distaccavano dalla tradizione, relazionandosi ad una nuova idea di patrimonio culturale. Divenuto museo permanente, il villaggio di Skansen fu infatti anticipatore dei cosiddetti *Open Museum*, ovvero musei all'aperto, che si diffusero soprattutto in Europa nordorientale, allo scopo di far conoscere gli stili di vita delle comunità locali. Successivamente, a partire dagli anni venti e trenta del Novecento, in Germania, nacquero gli *Heimatmuseum*, piccoli musei che mostravano aspetti dell'identità locale[46], particolarmente significativi e stimolanti per la gente del luogo. Come afferma Maggi, la nascita di simili realtà museologiche, maggiormente legate al patrimonio culturale locale, portò la disciplina ad un enorme cambiamento, marcando «un progressivo distacco da una museologia concentrata sul "curioso" e l'"insolito" in favore di un maggiore interesse per il "quotidiano"» (Maggi, Murtas 2004: 2). Anche dove ci si distaccava dal contesto rurale per mettere in luce il patrimonio ex industriale ed urbano, come nel caso dell'Inghilterra del secondo dopoguerra, si contribuiva ad ogni modo ad allargare quel concetto di patrimonio culturale, all'interno del quale vennero accettati e riconosciuti nuovi aspetti sociali, mai presi in considerazione nell'ambito della cultura.

L'episodio emblematico che aprì la strada ad un «nuovo paradigma di interpretazione della cultura» (Maggi, Murtas 2004: 2) avvenne in Francia nel 1962, anno in cui fu varata la legge Malraux sulla preservazione del patrimonio storico culturale. La legge fu significativa, poiché estese ulteriormente la concezione di patrimonio culturale, non solo attraverso l'identificazione di elementi nuovi, ma anche grazie alla considerazione di un patrimonio integrato in cui i vari elementi si relazionavano uno con l'altro senza essere isolati dal contesto. Essa attestava, infatti, che «ogni singolo bene culturale è circondato da una porzione di territorio che costruisce parte integrante del suo valore e del suo significato»(Maggi, Murtas 2004: 2) e stabiliva la costituzione di un *petit patrimoine*, che contribuì a mettere in moto amministratori e cittadini nella riscoperta di quel piccolo patrimonio locale, fonte, al pari delle grandi opere, di orgoglio nazionale. Fu proprio la Francia, il paese in cui, verso la metà degli anni sessanta, cominciarono a manifestarsi le prime forme museali innovative, sostenute da un nuovo tipo di critica museale, passata alla storia come *Nouvelle Muséologie*.

Hugues de Varine, uno dei principali ideatori del concetto di ecomuseo ed esponente del movimento della Nuova Museologia, insieme al suo maestro George H. Rivière, sostiene in realtà che fino alla metà degli anni settanta nessuno parlava ancora di "nuova museologia" e l'eco-museo non era che un fenomeno ristretto alla Francia e a poche realtà, ma, afferma: «there was a slow but a very obvious "revolution" within the museum world, due to a number of political as well as cultural factors» (De Varine 2005a: 51).

[46] Durante il regime nazista, questi musei, proprio a causa della loro natura folkloristica e popolare, vennero strumentalizzati e utilizzati come luoghi di propaganda e di affermazione della specificità nazionale tedesca (Maggi 2004); Cfr. anche Cruz-Ramirez, 1985."The Heimatmnseum: a perverted forerunner", in *Museum*, 1985, Vol.37, n.4: 242-244.

Questa lenta, ma ovvia rivoluzione museale risale già alla fine della seconda guerra mondiale, quando, aumentando gradualmente le dimensioni del pubblico, i professionisti del settore si videro costretti a rivedere quelle politiche museali che fino a quel momento avevano interessato una cerchia molto ristretta della società. Per molto tempo infatti, a partire dalla fine del Settecento fino alla metà del Novecento, il museo era stato concepito come luogo di conservazione della cultura, in cui gli oggetti collezionati erano stati precedentemente espropriati dal contesto d'origine e reinterpretati altrove, a disposizione di un mondo elitario, che nella maggior parte dei casi aveva trasformato il museo in un luogo di celebrazione nazionale. A partire dalla seconda metà del Novecento si percepì allora la volontà da parte dell'istituzione museale di «giocare un ruolo più incisivo nella vita culturale della società di appartenenza» (Maggi, Murtas 2004: 5), criticando quella concezione universalistica e paternalistica della cultura[47], che fino ad allora aveva posto in secondo piano l'importanza del contesto e delle culture locali in cui i beni culturali si erano spesso originati e formati.

Secondo De Varine (2005a), quindi, ciò che contribuì ad una controtendenza del sistema museologico fu favorito da diversi fattori critici a livello mondiale, che provenivano, sia dai sentimenti di riscoperta dell' identità da parte di tutti quei paesi, che, come molti stati africani, avevano appena ottenuto l'indipendenza e desideravano staccarsi dal potere coloniale; sia da tutti quei movimenti di protesta nati per la conquista dei diritti egualitari, tra i gruppi afro-americani, latino-americani e gli indiani d'America, i quali cercavano di opporsi all'oppressione sulle minoranze etniche. Attraverso questi movimenti, che interessarono anche l'Europa e gli Stati Uniti con la grande contestazione studentesca del 1968 e degli anni settanta, si criticava l'identificazione delle istituzioni culturali con un pubblico ristretto ed elitario e si cercava quindi di riscoprire i valori socio-culturali delle piccole comunità attraverso lo sviluppo di nuove istituzioni capaci di rinforzare l'identità comunitaria contro la standardizzazione delle culture.

Questi importanti cambiamenti, al contempo politici, sociali e culturali, portarono dunque ad una nuova consapevolezza da parte delle istituzioni locali, nazionali ed internazionali, determinando l'origine di una rinnovata educazione museologica. I primi segni evidenti di distacco dal tradizionale modello museale cominciarono attraverso la sperimentazione di progetti e forme innovative che, come spiega il museologo francese, si manifestarono in diverse parti del mondo a partire dalla metà degli anni sessanta: in Messico, ad esempio, nel settembre 1964, fu organizzata la settimana del museo, un evento politico, culturale e museologico di grande portata, che contribuì all'apertura di altri sei musei. Negli Stati Uniti nacquero i *Neighbourhood Museum*[48], ovvero musei creati nei sobborghi delle grandi città, allo scopo di offrire alle

[47] Il sistema dei musei maggioritari era, come scrive la professoressa Claudia Cancellotti (2011: 99): « frutto di progetti elaborati dalle élite politiche e culturali dominanti e basati sulla definizione ed imposizione dall'alto di contenuti e valori culturali egemonici». Il Museo tradizionale si imponeva dunque come «tempio di valori assoluti ed universali, metastorici perché ritagliati dal contesto della loro produzione e dai rapporti di potere ad essi soggiacenti» (*ibidem*).
[48] Cfr. Kinard, J. R., 1985. "The neighbourhood museum as a catalyst for social change", in *Museum*, 1985, Vol.37, n.4: 217-223.

comunità e ai gruppi etnici più svantaggiati l'opportunità di ripristinare un contatto con le tradizioni culturali, prendendo coscienza della propria storia e riflettendo sulle trasformazioni sociali in atto. De Varine considera anche l'esperienza del National Museum di Niamey in Niger, modello museale, commissionato dal Presidente della Repubblica e dal Presidente dell'Assemblea Nazionale del Niger, per favorire l'incontro culturale tra le differenti etnie. In Scandinavia, invece, l'ampia diffusione di *Open Museums* evidenziò la crescente consapevolezza identitaria delle piccole comunità locali; e in Svezia, la *Riksutsallningar*, l'Istituzione Nazionale per le esposizioni itineranti, fu creata al fine di promuovere il dialogo tra le comunità locali ed il resto del mondo. Ulteriore esempio fu la Francia, in cui si diffusero piccoli musei locali e realtà particolari come il museo all'aperto della Marqueze a sud ovest del paese. Vedremo come l'influenza francese, vista anche l'analisi compiuta dai due museologi De Varine e Rivière, nel corso del decennio successivo, sarà assolutamente centrale per l'avvio della nuova forma ecomuseale, oggi ormai diffusa in diverse aree del mondo.

In tale contesto, si sviluppò anche in ambito internazionale una crescente consapevolezza della necessità di rivedere le politiche socio-culturali e le strategie museali del vecchio sistema maggioritario e così, nei primi anni settanta, si teorizzarono quelle che furono le basi della nascente *Nouvelle Muséologie*. L'ICOM, che fino al decennio precedente non fu che un'organizzazione per i grandi musei d'arte e di storia europei e nordamericani, contribuì, insieme all'Unesco ed altre organizzazioni internazionali, ad individuare gli elementi fondanti per una nuova generazione di realtà culturali, locali e nazionali, basate sul sostegno alla società e sulla valorizzazione del territorio circostante, urbano e naturale. Nel 1971, durante la Conferenza Generale ICOM tenutasi in Francia, si cercò di far emergere il ruolo decisivo del museo nella vita culturale delle società: si decise quindi di modificare la definizione di museo, introducendo i concetti di "sviluppo[49]" e "cooperazione[50]" tra i musei e le istituzioni dei paesi sviluppati e del terzo mondo. I rappresentanti di Africa ed America Latina espressero inoltre la volontà di sviluppare un modello indipendente di museo, in grado di dimostrare la specificità dei gruppi culturali locali e del territorio in cui essi vivono. Oltre a questo, durante la stessa conferenza, fu utilizzato per la prima volta il termine"ecomuseo", espressione coniata da Hugues de Varine «per indicare un nuovo rapporto del museo con la natura e l'ambiente,in preparazione della Conferenza delle Nazioni Unite di Stoccolma nel 1972[51]» (De Varine 2005d: 2). Il termine venne esplicitato

[49] Si parla di sviluppo sostenibile nella misura in cui è dovere di ogni essere umano, dal singolo cittadino, ai governi locali e nazionali, saper gestire le risorse rinnovabili e non rinnovabili della terra e saper valorizzare il patrimonio naturale e culturale comune, poiché questi sono unici e non ripetibili (De Varine 2005c: 59).

[50] Cfr. Hugues de Varine-Bohan, 1971. *Cooperation*, in ICOM, vol. 24, n.1, 1971 (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6560741d.r=1971.langEN) e L. Cahen, 1971. *La cooperation entre musées du pays riche et musées du Tiers-Monde*, in ICOM, vol. 24, n. 3, 1971 (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65607437.r=1971.langEN).

[51] Il concetto ecomuseale sarà infatti strettamente correlato al campo ambientale, tanto che l'ecomuseo nasce proprio negli anni in cui si manifesta una presa di coscienza dell'importanza dell'ecologia e si sviluppa una nuova idea di paesaggio e territorio legato alla comunità.

ulteriormente dal museologo George H. Rivière, durante il seminario organizzato dall'ICOM nel 1972, il quale associò all'espressione ecomuseo, le parole territorio e comunità:

> «An ecomuseum is an instrument conceived, fashioned and operated jointly by a public authority and a local population (…)It is an expression of man and nature. It situates man in his natural environment. It portrays nature in its wildness, but also as adapted by traditional and industrial society in their own image (…) [It] is not self-enclosed: it receives and it gives» (Rivière 1980: 182-183)[52].

Non dimentichiamoci infatti che in Francia, Rivière aveva già sperimentato l'adattamento degli *Open Museum* scandinavi su alcune realtà del proprio territorio[53], con l'importante e sostanziale differenza di non ricreare un'ambientazione fittizia dei villaggi[54], ma di stabilirli là dove effettivamente erano nati, ricostituendo tutte le condizioni che potessero far interagire uomo e natura: « These new museums aimed to offer all-round education, not just dealing with cultural practices or architecture but also with the relations between man and his environment» (Hubert 1985: 186). Successivamente tra il 1971 e il 1974 un'ulteriore progetto fu portato avanti da Rivière, grazie anche al contributo di Hugues de Varine, allora presidente ICOM. In quegli anni prese forma, infatti, l'ecomusée Le Creusot Montceau-les Mines[55]: uno dei primi modelli di ecomuseo, basato sull'interazione delle comunità locali in una zona in parte agricola, in parte industriale della Francia, in cui il suffisso "eco" stava ad indicare la volontà della Comunità Creusot-Montceau[56], appena istituita, di interagire con l'ambiente naturale e sociale (Hebert 1985).

In linea con tali esperienze, nel 1972 l'Unesco e l'ICOM organizzarono un importante incontro con i direttori dei musei latinoamericani a Santiago del Cile, passato alla storia come *Risoluzione della Tavola rotonda sul ruolo e lo sviluppo dei musei nel mondo contemporaneo*, o più semplicemente come *Dichiarazione di Santiago*, la quale venne considerata il primo manifesto del movimento della Nuova Museologia, poiché il dibattito si orientò «vers le concept de musée devant l'évolution sociale, économique, culturelle et politique que subit la société presque partout dans le monde et vers les moyens de transformer certains

---

[52] La definizione di ecomuseo è ripresa dalla terza e ultima versione di George H. Rivière, rivista nel gennaio del 1980.
[53] Tra le esperienze più conosciute troviamo le Parc Naturel Regional D'Armorique che ospita l'Ecomusée du Niou, nell'isola bretone dell'Ouessant; l'Ecomusée des Monts d'Arrée, nella Bretagna nord-occidentale e il Parc Naturel Régional des Boucles de la Seine Normande che ospita l'Ecomusée de la Basse Seine.
[54] Gli *Open museum* scandinavi, per quanto abbiano contribuito ad un' evoluzione nel campo museale, dimostrarono i loro limiti nella costruzione parzialmente fittizia dei musei: le costruzioni e l'architettura del villaggio-museo erano ricreate molto spesso lontano dal loro contesto, le persone non erano gli effettivi abitanti di quel luogo, ma vi lavoravano soltanto, e la struttura stessa risultava quindi piuttosto passiva e poco dinamica. «Così facendo – afferma Maggi – esso crea una specie di non luogo, nel quale non esiste una vita sociale vera e propria ma solo la sua simulazione» (2004: 10).
[55] Dal sito dell'ecomuseo (Cfr. http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/) si legge: « Il a pour missions de recenser, d'étudier et de valoriser le patrimoine d'un territoire marqué depuis la fin du XVIIIe siècle par le développement d'activités industrielles majeures (…). Avec l'aide de la population locale, des collectivités, de chercheurs et d'entreprises, l'écomusée a sauvé, mis en valeur des sites patrimoniaux».
[56] Cfr. http://www.creusot-montceau.org/.

musées en institutions dynamiques tenant compte de cette mutation» (Hardoy 1973: 134). I primi tre punti della Dichiarazione evidenziarono infatti con chiarezza le responsabilità e le prospettive del nuovo museo: si contestavano innanzitutto «le concezioni elitarie ed esclusiviste della cultura, come della sua gerarchizzazione artificiosa in forme alte e basse d'espressione» (Cancellotti 2011: 100), si affermava inoltre la necessità di trasformare il sistema museale maggioritario, deposito di patrimoni culturali senza voce, in un "museo integrale", attivo e dinamico, sia nelle attività di conservazione ed esibizione, sia in quelle di condivisione e produzione della cultura,attraverso una valorizzazione partecipata. L'ideazione del concetto di museo integrale metteva in luce l'importante sfida che la società contemporanea stava lanciando alla museologia. Nel corso della Tavola Rotonda, il ruolo del museo emerse, infatti, come punto centrale della discussione: esso doveva essere agente attivo al servizio di tutti i membri delle comunità, incluse quelle più emarginate, anche nel contesto urbano, capace di promuovere la partecipazione di tutti i settori della società, attraverso un approccio critico.

A partire da questi fondamenti ideologici, nel 1985, il movimento della Nuova Museologia, originatosi come rivoluzione silenziosa, intrinseca alle singole realtà che stavano nascendo, venne ufficializzato attraverso la creazione del MINON – Mouvement International pour la Nouvelle Muséologie[57], un organismo affiliato all'ICOM con lo scopo di promuovere e sviluppare solidarietà e partecipazione tra le varie iniziative comunitarie, riunendo una serie di professionalità che si dedicano alla museologia attiva. La sua fondazione fu stabilita infatti durante il primo *workshop* internazionale tenutosi in Canada sulla Nuova Museologia e gli Ecomusei. Si tracciò dunque un nuovo modello museale fondato su tre parametri fondamentali: l'identità, ovvero la valorizzazione di tutte le comunità culturali che la museologia classica aveva sempre lasciato da parte; l'ecologia, ovvero l'adozione di un approccio ecologico e dinamico, che mettesse in luce l'interrelazione tra persone e ambiente; la partecipazione, allo scopo di rendere attivi e partecipi i membri delle comunità, dialogando con i professionisti del settore (Maure 2005: 69).

Due forze correlate l'una all'altra portarono dunque alla creazione, e in seguito allo sviluppo, di nuove realtà museali, che andavano dagli ecomusei nascenti, influenzati dal modello francese, al museo integrale sudamericano, ai *community museums* e gli *school museums* messicani, fino ai musei industriali, nati in seguito alla chiusura dei siti come progetti di rivalutazione del territorio. Da un lato, come abbiamo già detto, la lunga riflessione sulle pratiche museologiche e sul patrimonio culturale, giunte fino all'analisi di Rivière, erano riuscite ad aprire la strada verso una nuova museologia; dall'altro, la volontà di cambiare, non solo la struttura fisica, ma soprattutto gli obiettivi e i metodi che costituivano da ormai più di un secolo l'istituzione-museo, lo resero una realtà attiva, dinamica e mutevole, consapevole delle trasformazioni sociali. L'idea di museo che si sviluppò a partire da quei primi episodi di cambiamento mise in luce la

[57] Cfr. il sito: http://www.minom-icom.net/.

complessità del patrimonio culturale (Maggi 2006), che assumeva significato in relazione al territorio e alle comunità. Abbandonando, dunque, l'approccio riduzionista e immutabile della realtà museale, si prese coscienza del museo «come sistema complesso,in equilibrio instabile poiché in continua interazione con l'ambiente» (Pinna 2006: 1), e fu certamente più utile domandarsi, non cosa dovesse essere un museo, ma che cosa dovesse fare, quale ruolo dovesse assumere.

Il modello ecomuseale

> *"the "eco" prefix to ecomuseums means neither economy, nor ecology in the common sense, but essentially human or social ecology"*
> Hugues De Varine

Rispetto alle tante esperienze elaborate dalla *Nouvelle Muséologie* e dai movimenti di democratizzazione delle pratiche museali, l'ecomuseo si caratterizzò per l'attenzione primaria ad un patrimonio culturale diffuso e condiviso tra le comunità, non racchiuso tra quattro mura, ma disseminato nel territorio circostante. Nonostante sia difficile includere li concetto di ecomuseo in categorie ben precise e determinate, vista la diversità insita in ogni realtà socio-culturale, esistono tuttavia alcuni elementi strutturali che contraddistinguono tale esperienza dai musei tradizionali, specialmente quelli di tradizione etnografica. La definizione proposta da Rivière e De Varine, i padri fondatori dell'ecomuseo, indica una comparazione con i musei tradizionali in cui si mettono in luce le essenziali differenze, da cui poi deriveranno le successive interpretazioni da parte di numerosi museologi[58] (Cfr. Maggi, Murtas 2004: 7-9):

MUSEO	ECOMUSEO
Edificio	Territorio
Collezione	Patrimonio
Pubblico	Popolazione

Innanzitutto, è la struttura stessa del museo a cambiare, laddove il concetto di edificio non rappresenta più l'unico luogo deputato alle pratiche museali, ma questo si allarga all'intero territorio circostante, che

[58] Cfr. anche Corsane, G. 2005: 109-111 (par. *Key principals of ecomuseum ideal*). Corsane individua ventuno indicatori possibili per descrivere l'ecomuseo ideale suddivisi in tre categorie: "democratic and participatory nature of ecomuseums"; "what an ecomuseum includes and covers"; "what an ecomuseum can do and the approaches and the methods often used in ecomuseology".

contribuisce ad arricchire (e diviene esso stesso) il patrimonio del museo. In secondo luogo, infatti, il museo non sarà identificato esclusivamente tramite una collezione di oggetti, ma la collezione diventerà patrimonio, naturale e culturale, materiale ed immateriale, di cui l'ecomuseo deve essere in grado di riconoscere il valore. La forma ecomuseale è attenta in questo ad adottare politiche di sviluppo sostenibile, non solo in funzione di una gestione e di un consumo responsabile delle risorse rinnovabili e non rinnovabili, ma soprattutto attraverso una consapevolezza comune del valore di queste risorse. Tali responsabilità dovranno essere prese in carico, infatti, sia dai poteri governativi, che da ciascun cittadino parte della comunità, consapevoli che il patrimonio rappresenta un insieme di risorse in continua evoluzione, ma che allo stesso tempo deve essere protetto e preservato poiché nella maggior parte dei casi è unico e dunque non rinnovabile. La terza caratteristica interessa infatti la riscoperta di una dimensione locale, in cui l'ecomuseo non si rivolge ad un pubblico passivo, ma alla comunità, alla popolazione, cui è attribuito un ruolo partecipativo, educativo e stimolante. Scrive Maggi a tal proposito: «gli ecomusei sono nati quando ci si è resi conto che esisteva un bene comune, sinteticamente definibile come "patrimonio locale"»[59]. L'ecomuseo diviene dunque una realtà in cui le professionalità e i rappresentanti dei gruppi sociali, insieme agli amministratori e ai poteri locali contribuiscono a formare una rete collegata di identità, idee, valori ed attività.

Riprendendo le parole di Rivière (1985: 182-183), l'ecomuseo deve essere uno "specchio", uno strumento che stimola la consapevolezza delle comunità, che accresce la conoscenza di sé e della propria cultura e che incoraggia dunque allo sviluppo di una certa autostima, fondamentale per apprezzare anche gli altri, la quale, tuttavia, non deve mai riflettersi e chiudersi su se stessa, rischiando di trasformare il museo in una realtà che esalta esclusivamente il proprio orgoglio comunitario (Maure 2005: 60-70). Il museologo Marc Maure parla infatti di "finestra", più che di specchio, aperta alle interrelazioni con il mondo esterno. E in quanto specchio-finestra, aperta al dialogo, l'istituzione museale diviene un mezzo fondamentale per presentarsi ai visitatori, per farsi conoscere, per interagire con loro attraverso diverse attività. Secondo Rivière l'ecomuseo deve assumere infatti le responsabilità di centro di conservazione, di laboratorio di ricerca e di scuola, per valorizzare il proprio patrimonio, salvaguardando il passato ed aprendosi verso il futuro. Il visitatore deve quindi essere considerato un ospite con cui commisurarsi e non un semplice cliente, per evitare che la realtà museale si trasformi in una "vetrina" per turisti (Maure 2005).

Come sostenuto da De Varine (2005c: 60), l'ecomuseo rappresenta uno dei mezzi educativi più efficaci nel condurre le singole persone alla presa di coscienza della propria responsabilità nei confronti della

[59] Vedi www.ires.piemonte.it/pdf/gli-ecomusei-cosa-sono.pdf.

comunità, della società e dell'ambiente. Questo viene confermato anche dalla definizione dell'IRES[60], che parla di "patto" tra la comunità e l'istituzione e descrive appunto l'ecomuseo come: «un'iniziativa museale dietro cui sta un *patto* con il quale la comunità si impegna a *prendersi cura* di un *territorio*» (Maggi, Murtas 2004: 8). Il patto risulta quindi qualcosa di informale, ma generalmente condiviso da tutti i soggetti coinvolti, i quali, nel saper "prendersi cura" di un territorio, fatto di paesaggi naturali, di storie umane e relazioni vissute, devono conservarlo, tutelarlo e valorizzarlo, consapevoli della sua continua trasformazione. Oggi l'ecomuseo può favorire la conservazione e la promozione delle realtà più svantaggiate, colpite dagli effetti della globalizzazione, tra cui la standardizzazione della cultura. in questi casi il ruolo del museo contribuisce a garantire la diversità socio-culturale, soprattutto nelle aree rurali, o nelle zone urbane più sfavorite, concorrendo a mantenere in vita lo sviluppo territoriale, sociale, culturale ed anche economico di queste zone. Non si tratta in questo caso di mantenere immutato un patrimonio per salvaguardarlo dagli effetti del tempo, ma piuttosto «di avviare localmente (…) una riflessione collettiva e virtualmente infinita, sull'identità di un luogo a partire dalla conoscenza della sua storia e dall'analisi del rapporto tra passato e presente» (Cancellotti 2011: 103).

[60] IRES –Istituto Ricerche Economiche Sociali: Associazione no profit, fondata nel 1979, le cui principali attività si riferiscono alla promozione, progettazione e realizzazione di progetti incentrati sullo sviluppo economico-sociale con attenzione alle politiche sociali e i diritti di cittadinanza, al lavoro, al territorio e alle innovazioni tecnologiche.

Capitolo Quinto – *Il museo in Africa*

Giunti a questo punto, è bene rivolgere la nostra attenzione all'Africa, per delineare la storia dei musei nel panorama africano, concentrandoci, in particolare, su quella "relazione di illegittimità", su cui si avviò il sistema museale africano. Dovremmo quindi tornare alle origini, per comprendere più chiaramente la complessa e diversificata situazione dei musei africani oggi.

Cosa stava accadendo in Africa, mentre in Europa i manufatti etnografici andavano ad affollare le vetrine dei musei e delle esposizioni coloniali nelle capitali del vecchio continente? Come abbiamo precedentemente accennato, l'apparizione del museo in Africa vedrà la luce solamente a partire dalla fine del XIX secolo, quando il regime coloniale messo in atto dalle potenze europee verrà enormemente potenziato.

L'Africa coloniale

> *"Nonostante l'esperienza coloniale rappresenti, nella storia africana, poco più di un breve momento se considerata da un punto di vista contemporaneo, questo momento continua ad essere denso e controverso dal momento che, se non altro, si è tradotto in una nuova formazione storica e ha determinato la possibilità di tipi di discorso completamente nuovi sulle tradizioni e sulle culture africane"*
>
> Valentin Y. Mudimbe

Se dai primi avanzamenti di tipo commerciale, cominciati già a partire dal Quattrocento, gli europei avevano costruito una fitta rete di insediamenti costieri che garantiva loro un appoggio sicuro durante le navigazioni e buoni profitti a livello economico[61], che in taluni casi vedeva anche la partecipazione delle

[61]Dalla fine del XV secolo e per tutto il secolo successivo i Portoghesi, considerati i primi europei ad arrivare in terra africana, stabiliscono numerose basi commerciali in diverse zone della costa africana: arcipelago di Capo Verde (1444-45), isola di Sao Tomé (1500), Elmina (1471), Luanda (1576), Sofala (1505), l'isola di Mozambico (1507), Mombasa (1593). Se escludiamo l'Angola e il Mozambico, gli insediamenti erano costituiti da poche unità di residenti bianchi, la cui sopravvivenza dipendeva spesso dall'aiuto delle popolazioni locali. A partire dal XVII secolo altri paesi europei, quali Olanda, Danimarca, Francia e Inghilterra, manterranno insediamenti stabili, facendo tramontare il primato del

dirigenze africane, a partire dagli ultimi trent'anni dell'ottocento, le nazioni europee cominciarono una risalita del continente africano, dalle coste alle zone più interne, che nel giro di quarant'anni li portò a conquistare la quasi totalità del territorio[62]. Gli interessi commerciali giocarono senza dubbio il ruolo principe della sfrenata corsa all'Africa da parte dell'Europa: lo sfruttamento delle materie prime a basso costo, la possibilità di sbocchi commerciali e di investimenti ad alto profitto, benefici economici, dunque, esposti dai più illustri economisti del tempo che sollecitarono le scelte dei governanti europei. Di pari importanza le motivazioni politico-ideologiche, come affermano Giovanni Sabbatucci e Vittorio Vidotto (2008: 124): «Esse affondavano le loro radici in una mescolanza di nazionalismo e di politica di potenza, di razzismo e di spirito missionario». L'idea di progresso che aveva coinvolto non solo l'Inghilterra vittoriana, ma tutte le altre potenze, ed «il mito di vocazione imperiale delle singole nazioni – continuano gli storici – si legò a quello di una missione nel mondo della civiltà europea nel suo complesso» (2008: 125). Il paternalismo europeo nei confronti delle popolazioni "selvagge", ben esplicitato dal "fardello dell'uomo bianco" di cui parla Kipling, unito ad un'ideologia razzista di stampo positivista e al coinvolgimento della Chiesa, che sovvenzionava missioni religiose nella sua "umanitaria" funzione civilizzatrice degli uomini inferiori, andò a convincere sempre di più tutta l'opinione pubblica, che fino a metà ottocento era rimasta indifferente e considerava anzi le colonie un peso superfluo, sulla necessità di colonizzare l'intero continente africano.

I due storici mettono in evidenza, tra l'altro, che il coinvolgimento dell'opinione pubblica venne enfatizzato soprattutto grazie all'eco delle grandi esplorazioni che coinvolsero l'Africa a partire da metà Ottocento: «In questo interesse confluivano la prospettiva di grandi ricchezze nascoste nei territori da esplorare, la curiosità scientifico-geografica tipica della cultura del positivismo, la moda dell'esotismo presente in molta letteratura del secondo '800, l'alone romantico da cui erano circondate – grazie anche all'amplificazione che la stampa faceva delle loro imprese – le figure dei grandi esploratori» (Sabbattucci, Vidotto 2008: 124).

Portogallo sulle vie commerciali nell'oceano Atlantico e Indiano. I presidi servivano, in un primo momento, come base per l'acquisizione di oro attraverso il commercio, attività che si affievolirà poi con l'arrivo dell'oro meso-americano e peruviano nei primi decenni del Cinquecento. A partire dal Seicento infatti sarà lo schiavo la merce più ambita e la tratta negriera diventerà l'attività più competitiva per sovrani e compagnie mercantili (Calchi Novati, Valsecchi, 2005: 101-103).

[62]Il 1885, anno del Congresso di Berlino, rappresentò il momento culminante dell'espansione europea sul territorio africano. La conquista e spartizione dell'Africa era cominciata infatti intorno al 1876 e vide la massima stabilizzazione da parte degli Stati europei vent'anni dopo nel 1896. L'Africa era diventata un territorio molto ambito sul quale si palesarono i disegni e gli scontri politico-economici tra le varie potenze. Fu così, che nel 1885, il cancelliere tedesco Bismarck, occupato insieme alla Francia a mantenere le mire dell' Inghilterra, richiese un incontro tra gli stati europei (Germania, Francia, Gran Bretania, Italia, Belgio, Paesi Bassi, Spagna, Portogallo, Austria-Ungheria, Danimarca, Svezia, Russia, Turchia e Stati Uniti) e nel 1884 si aprì il Congresso Internazionale di Berlino, conclusosi nel 1885. Lo scopo della conferenza fu quello di regolamentare il commercio europeo in Africa, determinando la spartizione del territorio tra le potenze. In tale occasione nessuna rappresentanza africana fu invitata, ma tutto si giocò tra gli Stati europei per contenere la competizione imperialistica che aveva generato un vero e proprio *scramble for Africa*.

La corsa all'Africa prese vita: Inghilterra, Francia, Belgio, Portogallo, Spagna, Italia, Germania, Paesi Bassi, tutte le grandi nazioni concorsero alla spartizione geografica dell'Africa secondo un preciso progetto politico-economico che prevedeva anche lo stretto controllo della sfera sociale e culturale. Dopotutto, affermano Calchi Novati e Valsecchi (2005: 196): «Il colonialismo era diventato una componente della "grande politica" e nessuna potenza europea, grande o aspirante tale, poteva adattarsi tanto facilmente a restarne tagliata fuori». Dopo il 1885, anno del Congresso Internazionale di Berlino, il regolamento della spartizione dell'Africa aveva incrementato la conquista, così che molti territori furono annessi e unificati, sia attraverso l'occupazione fisica e la sottomissione, sia tramite accordi e compromessi. Non tutte le occupazioni passarono inosservate, al contrario, gli africani cercarono di difendere la propria indipendenza, seppur spesso, senza appartenere a degli Stati precostituiti. In certi casi la difesa fu così determinata da provocare lo scoppio di vere e proprie guerre tra indigeni ed Europei, come quelle combattute dalla Gran Bretagna nell'Asante, nel Sudan e nel Benin, o quelle francesi nella regione guineana e in Madagascar (Calchi Novati, Valsecchi, 2005: 191). Nonostante alcuni territori avessero resistito a lungo, a livello militare gli africani non potevano competere con le nuove armi e tecnologie belliche messe a punto durante l'Ottocento in Europa e dunque quest'ultima fu quasi sempre la causa della sconfitta africana; unica eccezione per l'Etiopia che 1896 registrò una vittoria memorabile sull'esercito italiano ad Adua (l'Etiopia diverrà colonia italiana solo nel 1936 sotto l'Italia fascista).

Al termine dell'espansione, quindi, la Francia dominava su Marocco (lasciando alla Spagna un piccolo territorio al nord), Algeria e Tunisia, su buona parte dell'Africa occidentale, inglobando Senegal, Mauritania, Sudan francese (attuale Mali), Gambia, Guinea francese (attuale Guinea), Alto Volta (attuale Burkina Faso), Costa D'avorio, Dahomey (attuale Benin) e possedeva anche una parte di Africa equatoriale: Medio Congo (attualmente Repubblica Democratica del Congo), Gabon, Ubangi-Chari (oggi Repubblica Centrafricana), Camerun e Chad, più il Madagascar. La Gran Bretagna si estendeva su Costa d'Oro (attuale Ghana), Nigeria, Uganda, Kenia, Tanganica (Tanzania), Nyasaland (oggi Malawi), Rhodesia del Nord e del Sud (rispettivamente Zambia e Zimbabwe), Beciuania (odierno Botswana) e L'Unione Sudafricana (attuale Sud Africa). Gli inglesi controllavano inoltre l'Egitto, il Sudan britannico (Sudan) e la Somalia britannica. Il Portogallo aveva ridotto i suoi territori ad Angola, Mozambico ed una piccola parte di Guinea, mentre l'Italia, dopo la sconfitta con l'Etiopia aveva ottenuto, favorita dagli Inglesi, Eritrea, una parte di Somalia e la Libia. il Belgio possedeva il Congo Belga (oggi Repubblica Democratica del Congo), ottenuto a seguito della Conferenza Internazionale di Berlino, mentre Olanda, Danimarca e Scandinavia, che avevano ricoperto ruoli significativi nelle prime fasi della colonizzazione, restavano ora senza nessun territorio (cfr. Iliffe 1995: 271).

In linea generale, in una prima fase dell'assoggettamento, le amministrazioni coloniali, vista la precarietà di alcuni territori e la minoranza numerica in cui si trovavano, cercarono di imporsi e di mantenere l'ordine, senza preoccuparsi dei metodi spesso brutali nei confronti delle popolazioni indigene. Tramite la

sottomissione e lo sfruttamento della forza lavoro, i coloni cercarono infatti di porsi in una posizione di dominio nei confronti di un popolo africano, che era enormemente più numeroso, soprattutto ai fini di spendere il meno possibile e ricavare il massimo rendimento dagli stati. Scrive Catherine Coquery-Vidrovitch: «Tenuto conto dello squilibrio delle forze in campo, era un fatto inevitabile: gli agenti coloniali erano pochissimi, vivevano in condizioni a volte molto difficili, erano isolati e scarsamente controllati, ma avevano tutti i poteri, mentre gli indigeni quasi nessuno» (2011:123). Seppur con modalità di gestione e amministrazione dei territori ben differenti, i primi funzionari coloniali erano dunque frequentemente uomini violenti e senza scrupoli che, lontano dall'opinione pubblica europea, si permettevano di valicare i loro ruoli, e che, anche quando la situazione nelle colonie si stabilizzò, continuarono a rappresentare un potere "straniero" e "impersonale"(Iliffe 1995: 268). Conformi a tale assoggettamento, i compiti principali delle amministrazioni coloniali si sviluppavano tutti in funzione di un ritorno economico per la madre patria: l'utilizzo di manodopera del luogo rappresentò la massima forma di sfruttamento, i lavoratori erano costretti ai lavori forzati, spesso senza nessuna retribuzione; nelle città venne introdotta la tassazione diretta poiché: «le tasse non erano viste soltanto come una fonte di entrate e una "garanzia di sottomissione", ma anche come una misura "educativa"che costringeva gli africani a garantire all'economia coloniale prodotti e manodopera» (Iliffe: 267); inoltre i funzionari si occupavano anche di amministrare la giustizia, ancora una volta per ampliare la propria influenza politica.

Bisogna tuttavia sottolineare che la situazione politico-amministrativa nelle colonie si contraddistinse a seconda dello stato europeo che la dominava: ogni nazione cercò, infatti, di garantire una linea politica che riproponesse una continuità con la storia del proprio paese. (Cfr. Calchi Novati, Valsecchi 2005: 209-212). L'amministrazione francese, ad esempio, tentò un'integrazione culturale unificata a tutte le sue colonie, sottomettendo gli africani ai valori dominanti della nazione, allo scopo di creare una Repubblica unita e centralizzata. La Francia favorì dunque uno smantellamento delle istituzioni politiche tradizionali ed indigene, formando gruppi dirigenti che dipendessero completamente dalla madre patria. Facevano eccezione quegli stati come Algeria e Marocco, che già possedevano un' istituzione statale ben consolidata e a cui la Francia dovette quindi adattarsi, abbandonando l'idea dell'assimilazione. La Gran Bretagna, al contrario, seppe tener conto delle diverse realtà politiche dei propri territori, favorendo in linea di massima un tipo di amministrazione indiretta (*indirect rule*) in cui vennero lasciate le dirigenze tradizionali, pur assicurando comunque un'unità al sistema. Diversamente dalla Francia, dove la segregazione razziale non fu mai particolarmente accentuata, le colonie inglesi furono spesso connotate da conservatorismo e discriminazione culturale e razziale. Il Portogallo, per quanto avesse instaurato un'ideologia spiritualista che prevedeva di non discriminare gli indigeni africani e i popoli asiatici e americani importati sul continente, prevedeva comunque un'amministrazione diretta delle colonie e una volontà di assimilazione culturale e sociale degli indigeni. Infine Il re Leopoldo II del Belgio, che aveva acquisito la sovranità diretta dello Stato Libero del Congo, concessagli dal parlamento belga, a seguito della Conferenza di Berlino, prese il

monopolio delle terre conquistate, intraprendendo uno sfruttamento spietato della popolazione e delle risorse[63].

La situazione cambiò in seguito alla seconda guerra mondiale, sia dal punto di vista governativo, in cui una sempre più ristretta cerchia di funzionari bianchi cercava di indirizzare i sovrani africani verso un governo ad esempio di quelli europei, sia dal punto di vista della società, la scolarizzazione elementare venne incrementata e fu stabilita una politica di prevenzione sanitaria diminuendo drasticamente il tasso di mortalità; più in generale possiamo affermare che i cambiamenti dovuti al dominio coloniale in bene o in male furono di così vasta portata da modificare drasticamente gran parte dell'eredità socio-culturale di molte società africane, in favore di un' occidentalizzazione. Il conflitto mondiale rappresentò al tempo stesso un'opportunità per gli africani di apertura verso un nuovo modo di pensare e permise anche contatti più diretti con altri popoli, che la censura coloniale aveva cercato di ostacolare. Da questi contatti, ci racconta Coquery-Vidrovitch (2011: 129), si propagarono quegli ideali come «il principio della "libertà dei popoli a disporre di se stessi" sancito dalla Carta Atlantica del 1941 e da quella delle Nazioni Unite del 1945; il marxismo dei gruppi studio comunisti nell'Africa occidentale francese; i movimenti panafricani di origine nera americana o antillana»; a partire dai quali prenderanno vita quei movimenti di ribellione intellettuale all'origine delle Indipendenze africane, di cui avremo modo di parlare in seguito.

Il Museo europeo in Africa

Questo il contesto da cui partire per parlare dell'istituzione classica europea, che molto contribuì all'assoggettamento dei popoli colonizzati: il museo. Tuttavia credo sia importante riflettere innanzitutto sulla questione della collezione, che Krzysztof Pomian, autore della definizione di *semioforo* in relazione agli oggetti di collezione, ha analizzato come «fenomeno antropologico che accomuna le società umane a partire dal Paleolitico superiore» (Ciminelli 2008: 15), costituita da oggetti naturali ed artificiali, protetti, esclusi da qualsiasi valore economico ed esposti ad un determinato pubblico, reale o virtuale. La collezione rappresenta dunque la mediazione tra il mondo visibile ed il trascendente ed è determinata da una gerarchia sociale.

[63] Leopoldo II del Belgio si arricchì grazie allo sfruttamento delle risorse naturali del paese, in particolare del caucciù, costringendo ai lavori forzati gran parte della popolazione indigena. «Le atrocità perpetrate contro la popolazione per organizzare la raccolta della gomma naturale suscitarono denunce e proteste in tutto il mondo, finché nel 1908 la pressione diplomatica di Gran Bretagna e USA indusse Leopoldo a trasferire l'amministrazione del territorio al governo del Belgio e nacque il Congo belga, con capitale Léopoldville» (cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/repubblica-democratica-del-congo/).

Anche l'etnologa Alessandra Cardelli Antinori, responsabile delle collezioni africane del Museo Nazionale preistorico ed etnografico Luigi Pigorini di Roma, ci fa notare che la collezione era un concetto già diffuso in Africa, in diversi stati. Ad esempio c'erano e ci sono tutt'ora testimonianze di collezioni regali appartenenti ad alcuni regni africani prima dell'avvento del colonialismo nel XIX secolo: gli oggetti del palazzo del re d'Abomey nell'antico Dahomey; In Ghana a Kumasi, il tesoro reale dell'Asantehene, conservato nella "casa di pietra"; a Foumban, Cameroun, le collezioni del sultano dei Bamoun (cfr. Cardelli Antinori 2002: 16). O ancora, come evidenzia Cafuri, nel volume *In scena la memoria – Antropologia dei musei e dei siti storici del Bénin*: «oggi come un tempo oggetti legati ai culti sono depositati nei saltuari o templi, mentre luoghi speciali della casa conservano gelosamente le reliquie del gruppo familiare» (Cafuri 2003b: 38). Lo stesso James Clifford ci ricorda che: «Sia pure in varia veste, la pratica del "raccogliere" attorno all'io e al gruppo – l'assemblaggio di un "mondo" materiale, la recinzione di un dominio soggettivo che non sia "altro" – è probabilmente, universale» (1988: 252).

Questo tipo di collezioni appena descritte, potremmo considerarle come una sorta di anticipazione dei musei, anche se non erano accessibili al pubblico o a tutti gli individui della società, se non in certe particolari circostanze: cerimonie, danze e riti. L'oggetto svolgeva comunque un'importante funzione per la società che lo custodiva, aveva un ruolo e un significato ben preciso. Ciò che Clifford ci aiuta a comprendere è proprio il fatto che il concetto di collezione si presenta in un modo del tutto diverso se guardiamo l'occidente, facendo notare, tra l'altro, che «non è di certo una nozione universale che il raccogliere implichi l'accumulazione di possessi, che l'identità sia concepita come una sorta di ricchezza (di oggetti, di conoscenze, di ricordi, di esperienza)» (Clifford 1988: 252). Se guardiamo l'evoluzione delle collezioni occidentali di arte primitiva, dalle camere delle meraviglie ai musei etnografici e poi a quelli d'arte, in cui l'oggetto etnografico viene estetizzato, scopriamo, dopotutto, una volontà di esaltare il prestigio di chi possiede e, andando avanti nei secoli, la volontà di auto legittimarsi nei confronti di popolazioni sfruttate e sottomesse, elevando, come già dicevamo, gli oggetti etnografici allo status di opere d'arte. E nel fare questo, l'occidente si appropria di significati e oggetti altrui, rielaborandoli completamente.

Ebbene, i primi musei istituiti nelle colonie africane non erano altro che una conferma del potere coloniale che tramite gli oggetti raccolti si legittimava, e divennero oltretutto «una via d'accesso privilegiata per l'espropriazione delle culture africane e uno spazio pubblico per riscrivere la storia dell'Africa» (Abungu, 2001: 28). La modalità di appropriazione di questi oggetti, appartenenti a tribù e società africane, era la stessa, sia per gli oggetti che arrivavano poi in occidente, con i loro fortunati viaggiatori, sia per quelli che restavano in Africa in mano alle amministrazioni coloniali.

Dal vecchio continente venivano infatti organizzate lunghe spedizioni, di viaggiatori, esperti e collezionisti ai quali spesso venivano affidati veri e propri manuali di istruzioni per la raccolta di questi manufatti, come le già citate *Notes and Queries*, o le anonime *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets*

ethnographiques, che, come racconta Sally Price nel volume *I primitivi traditi* (1992), comprendevano i criteri di scelta, di classificazione e documentazione, senza alcun accenno ad opposizioni legittime da parte degli indigeni o a problemi morali legati al prelevamento di tali oggetti. Le stesse testimonianze, riportate da Price, tratte dal resoconto di Michel Leiris[64] del 1934 su ciò che era accaduto durante la grande spedizione etnografica francese Dakar-Gibuti del 1931-33, la dice lunga su come si svolgevano realmente queste missioni (cfr. Price 1992: 103-111): i cosiddetti "permessi di cattura" altro non significavano che acquisto forzato, ricatto, furto ed inganno. Giovanna Parodi da Passano parla di violenza simbolica ed effettiva: «apertamente esercitata dagli etnologi nella loro condotta predatoria durante le "campagne-acquisti" degli oggetti destinati al museo» (2007a: 4), che, come l'autrice stessa afferma, non si può più far finta di non conoscere. Tale violenza diventerà di fatto una "violenza museale".

I bottini, poiché di questo si trattava, delle missioni etnografiche finirono dunque nei musei delle grandi capitali europee, musei etnografici, di storia naturale, di geologia, di zoologia, frutto della grandezza dell'impero coloniale in cui il bel mondo delle capitali, come Parigi, si riuniva, potendo così ammirare le collezioni di *art nègre* tanto in voga, e, nella maggior parte dei casi, rimanendo completamente all'oscuro sulle pratiche di raccolta degli oggetti esposti. Gli oggetti venivano spesso accolti come veri e propri trofei ed esposti per esaltare la grandezza della nazione (cfr. Ciminelli 2008: 70,72,75): un caso particolare è presentato da Roberta Cafuri quando, parlando del trono del re del Dahomey[65], che il generale Dodds aveva regalato al museo del Trocadéro di Parigi dopo aver sconfitto il regno, ci fa riflettere sul "ruolo di teatro" da attribuire al museo, che fu luogo della messa in scena delle culture delle popolazioni assoggettate, attraverso una classificazione funzionale al progetto politico coloniale (Cafuri 2003b: 19-20).

A conferma di questo, Cafuri scrive: «l'appropriazione del patrimonio culturale e dei siti archeologici indigeni fu un importante elemento nel tentativo di legittimare la conquista dei territori stranieri da parte degli Europei colonizzatori. Interpretare i siti archeologici dei paesi colonizzati dall'Occidente come elementi di una storia non indigena fu una premessa per la loro occupazione» (2003b: 20-21). E qui Cafuri riporta il caso del sito monumentale della Grande Zimbabwe, oggi patrimonio dell'umanità[66], che venne

[64] Michel Leiris (1901 – 1990), ex surrealista, viene introdotto da Rivet a Griaule, grazie al quale entra a far parte della spedizione che fu per la Francia una delle più importanti messe in atto, la Dakar-Gibuti, finalizzata alla raccolta di materiale etnografico/ *art nègre* per il Trocadéro, il museo etnografico parigino creato in occasione dell'Esposizione Universale del 1878 . Leiris, in qualità di segretario-archivista, partecipò attivamente alla spedizione e una volta tornato in Francia pubblicò sulla rivista surrealista *Minotaure*, il racconto del viaggio senza tralasciare gli aspetti più infami e imbarazzanti della raccolta di cui lui stesso si vergognò.

[65] Il trono fu fatto costruire da Behanzin (Abomey 1844 - Blida, Algeria, 1906): undicesimo e ultimo sovrano indipendente del regno del Dahomey in Bénin. Cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/behanzin_%28Dizionario-di-Storia%29/: «Figlio di Gle-Gle, salì al trono nel 1890, opponendosi all'occupazione francese della costa. Intervenuto militarmente, ottenne se non altro per trattato il versamento di un tributo annuale da parte degli occupanti. Tuttavia, temendo iniziative coloniali inglesi o tedesche, Parigi invase il Dahomey nel 1892, con il pretesto di porre fine a pratiche schiavistiche. Dopo strenua resistenza, B. diede alle fiamme la capitale, Abomey, animando una tenace guerriglia. Arresosi nel 1893, fu deposto e deportato in Martinica e poi in Algeria».

[66] Vedi il sito Unesco sul *World Heritage List*: http://whc.unesco.org/en/list/364.

ritenuto dai colonizzatori britannici, un sito eccessivamente complesso nella sua struttura e così benfatto da escluderne l'appartenenza ad un popolo africano, che non avesse ricevuto influenza da una "razza bianca civilizzata" (Russell, McNiven 1998: 287). Possiamo attestare dunque che la museologia fu principale colpevole della rivisitazione della storia delle popolazioni africane e dell'oblio delle loro culture e tradizioni, un silenzio culturale, che come potremo verificare in secondo momento, si protrarrà, in parte, anche dopo la decolonizzazione dell'Africa (Mairesse, Descallées, Deloche 2009).

È giunto quindi il momento di capire quali furono le motivazioni della costruzione di musei in Africa, per arrivare a comprendere il loro ruolo oggi. I manufatti che non vennero portati in occidente e che non vennero distrutti[67] furono concentrati nelle missioni religiose e nelle scuole[68] e in seguito, molti di questi oggetti finirono nei musei costruiti ad *hoc* per la borghesia europea, trasferitasi nelle colonie per amministrarle. Da una parte, le missioni religiose si presero carico degli oggetti etnografici allo scopo di studiare, attraverso un'ottica europea, le culture indigene e le loro pratiche sociali, così da entrare in contatto con le popolazioni stesse e riuscire ad indottrinarle (Lee 2000: 3-4). L'interesse era dunque quello di approfondire gli aspetti della religiosità indigena. Due esempi singolari a tal proposito furono il Moto Moto museum e il Choma museum, situati rispettivamente nel nord e nel sud dello Zambia, che possiedono tutt'oggi collezioni di oggetti raccolti da missionari appartenuti a quei gruppi etnici che le missioni dovevano convertire (Mizinga 2001: 40). Dall'altra, i manufatti vennero sistemati nelle vetrine dei nuovi musei etnografici voluti dalle amministrazioni coloniali, al fine di dare una panoramica sulle popolazioni indigene che vivevano lontano dalle città o nelle stesse zone occupate. In questo modo la borghesia europea si faceva un'idea, seppur faziosa e chiaramente di parte, su quelli che erano gli africani.

Dietro alla costruzione di questi musei vi era una precisa strategia, che partiva, come abbiamo visto, già dalla raccolta del materiale. Il museo serviva a contestualizzare ed etichettare gli oggetti esotici, da cui, come ben illustra Parodi da Passano (2007a: 8), «si ricavano più informazioni sui militari, gli amministratori o i missionari che li hanno raccolti che non sulle popolazioni che li hanno immaginati e creati». L'architettura di questi nuovi edifici, e gli stessi percorsi allestitivi erano influenzati dalla visione e dal gusto europeo. I musei si presentavano dunque come luoghi senza alcun riferimento alle culture che venivano messe in mostra (o in scena?), e, come succedeva a quell'epoca anche in Europa, più per giustificare e

[67] Uno dei cataloghi del Missionary Museum di Londra, pubblicato nel 1926, venne dedicato al tesoro del re Pomare di Tahiti, il quale, così come appare nel frontespizio, lo avrebbe consegnato ai missionari «either to be burnt, or sent to the society» (cfr. Ciminelli 2008: 115).

[68] Nei paesi esotici raggiunti dalle missioni evangeliche, erano frequenti anche volontarie consegne di oggetti e per lo più di idoli da parte degli indigeni convertiti dai missionari. Questi ultimi credevano, infatti, che la consegna dell'idolo corrispondesse ad una effettiva rinuncia da parte dell'indigeno delle proprie credenze (Ciminelli 2008: 116); «the surrendering of objects – scrive l'antropologo Richard Eves (1998: 49)– was considered a very significant act by the missionaries, indicating a certain willingness to become Christian and signifying a first step towards conversion». L'atto di resa era quindi per i missionari una manifestazione evidente del distacco degli indigeni dalle loro credenze, che venivano allontanate tramite la requisizione o la distruzione degli oggetti.

legittimare la condotta dei coloni; «i musei nacquero così senza legami con l'ambiente sociale circostante, da cui vennero infatti ignorati» (Kiethéga 1992 cit. in Cafuri 2002: 9).

Destinataria di questi luoghi non era la popolazione indigena, ma il racconto dei bianchi a cui raramente si frapponeva quello dei neri, destinatari erano uno spazio e un tempo completamente estranei al contesto di partenza. Cafuri riporta l'esempio del Africana Museum, la cui esposizione era incentrata su un racconto esclusivamente etnocentrico. La storia dei neri infatti compariva nella narrazione del Grand Trek, enorme movimento migratorio di Afrikaners con i loro domestici di colore, solo per illustrare gli effetti di tale avvenimento sulla comunità bianca (Cafuri 2006: 139). Fu il colonialismo, dunque, a segnare la distanza tra i musei e gli abitanti, così come fu altrettanto un disegno coloniale quello di trasformare l'intera Africa in un museo-vetrina, con l'intento di allontanare sempre più gli individui dalla propria cultura, poiché «separando il presente della memoria degli antenati rinchiusi nei musei, gli individui sarebbero stati docili e sottomessi una volta alienati dal proprio bagaglio culturale e trasformati radicalmente dall'insegnamento di una cultura loro estranea» (Cafuri 2006: 142).

Verso l'indipendenza: un breve excursus storico

> *"Se l'Africa coloniale – con la sua amministrazione degli spazi e dei corpi – non appartiene più al nostro tempo, appartiene tutt'ora al nostro immaginario, con le relative implicazioni per gli osservati e per gli osservatori"*
>
> Giovanna Parodi da Passano

La decisiva impostazione assegnata dal colonialismo al sistema culturale africano in generale, e nello specifico a quello museale, caratterizzato da un racconto del tutto improprio sulle società e culture africane, riuscì a colpire nel segno: essa, non solo contribuì a costruire un'immagine forviante del mondo cosiddetto esotico e primitivo in occidente, ma si radicò così profondamente nell'Africa colonizzata, da riuscire ad estirpare lo stesso bagaglio culturale che apparteneva agli africani. I musei coloniali avevano trasformato il visitatore in consumatore (Cafuri 2003b), allontanando così l'individuo stesso da una sua personale percezione delle cose. E al contempo, museificando la cultura africana, i coloni avevano allontanato i gruppi sociali dal loro patrimonio e dalle loro tradizioni.

Gli effetti del colonialismo dunque, dal punto di vista sia politico, sia socio-culturale, furono devastanti: da un lato, per il clima di sfruttamento e violenza che gli europei riuscirono a costruire, dall'altro, soprattutto poiché le conseguenze di quei fatti influenzarono l'Africa del post-colonialismo ripercuotendosi anche oggi.

Ma cerchiamo di dare un ordine alle cose, per comprenderne meglio gli sviluppi. Già a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale la colonizzazione stava subendo un inesorabile declino, che per molti stati africani vide le sue conclusioni tra gli anni '60 e '70 del Novecento. Nei primi anni '50, infatti, un fervente vento di libertà aleggiava tra i movimenti anticoloniali africani, presenti ormai in tutto il continente. L'apertura dell'Africa al mondo occidentale, attraverso la partecipazione dei soldati alle due guerre mondiali e al processo di modernizzazione che si stava compiendo aveva dato un'enorme spinta nel fomentare rivendicazioni di autonomia e indipendenza, che, tuttavia, nonostante la repressione, si erano già esternate fin dagli inizi del dominio europeo.

I gruppi indipendentisti erano capeggiati nella maggioranza dei casi da quella *élite* borghese di africani spesso collaboratrice dei governi coloniali, che sperava ora di guadagnare qualcosa prendendo il potere. Lo affermano Calchi Novati e Valsecchi (2005: 269): «il nazionalismo che accompagnerà l'Africa all'indipendenza decretando la fine del colonialismo partì comunque dalle trasformazioni intervenute con la colonizzazione e quindi dallo spazio di origine coloniale – e, proseguono – Per diventare una forza vincente, [esso] dovrà abbozzare un'intesa almeno tattica tra *élite* della collaborazione e *élite* della contestazione». Tuttavia, nonostante la provenienza ideologica e istituzionale di stampo europeo, questi gruppi, che si rifacevano alle idee del panafricanismo e della *négritude* (di cui parleremo *infra*), furono delle vere e proprie guide per la collettività africana, persuasa dalla possibilità di un ritorno ad uno stato precoloniale, che potesse ritrovare la propria diversità etnica, sociale ed istituzionale. I movimenti nazionalisti puntavano infatti ad una riappropriazione degli spazi e degli antichi valori tradizionali e, al di là della loro natura "occidentalizzante", condividevano con la società stessa un enorme bagaglio culturale fatto di rapporti, gerarchie, valori e tradizioni.

Di fronte a questo cambiamento in atto, gli stati europei cominciarono a modificare e rivedere i rapporti con le colonie, con modalità e intenzioni del tutto differenti: gli inglesi, ad esempio, che nel 1947 avevano concesso l'indipendenza all'India, furono i primi a concepire un graduale distacco dai territori africani, divenuti ormai un ingente peso economico per la madrepatria. Decisero quindi di decentrare alcune sedi amministrative degli stati posseduti in Africa, per lasciare il governo a partiti fedeli alla Gran Bretagna. L'Italia non affrontò la questione tramite uno scambiò diretto con le colonie, poiché la sorte dei suoi territori fu decisa a livello internazionale[69], la Francia e il Portogallo, invece, ostili all'abbandono del proprio impero coloniale, cercarono di migliorare il rapporto d'integrazione tra la madrepatria e gli indigeni, mentre

[69] Con il trattato di Parigi del 1947, a seguito della fine della Seconda Guerra mondiale, l'Italia fu privata di tutti i suoi possedimenti coloniali.

il Belgio di Leopoldo II, divenuto Congo Belga nel 1908, quando l'amministrazione fu ceduta all'amministrazione diretta del Belgio[70], restò l'unico stato a non porsi il problema del cambiamento in atto.

A partire dalla fine degli anni '50 però, molti funzionari e tecnocrati cominciarono a riflettere sull'effettivo riscontro economico delle colonie, ormai poco vantaggiose a livello commerciale e costose anche a causa delle resistenza coloniale ai nazionalismi che portò allo scoppio di sanguinosi scontri, se non addirittura a vere e proprie guerre (guerra d'Algeria, guerriglie in Angola, Guinea-Bissau e Mozambico ecc.)[71]. La decolonizzazione africana seguirà dunque vie differenti a seconda della situazione e del paese in questione; in certi casi sarà una decolonizzazione essenzialmente politica, in cui il raggiungimento dell'indipendenza si otterrà tramite una negoziazione tra i governi europei e i partiti locali, in altri il processo di liberazione si manifesterà attraverso lo scontro diretto e armato.

La prima colonia ad essere liberata fu la Libia, ex colonia italiana, nel 1951, a seguito della decisione della diplomazia internazionale; successivamente, diversi altri paesi vennero resi indipendenti, in particolare durante il 1960, riconosciuto come *anno dell'Africa* e così denominato perché ben 17 stati, «ex possedimenti francesi, inglesi e belgi, più la Somalia previa la fusione fra Somalia italiana e Somaliland britannico, pervennero all'indipendenza» (Calchi-Novati, Valsecchi 2005: 308). Negli anni seguenti, molte altre colonie seguirono le stesse sorti. L'ultima zona ad essere resa libera fu l'Africa australe, in cui il regime del Sud Africa rappresentò un forte ostacolo. Questo cominciò a cedere solamente nel momento in cui decaddero anche i possedimenti portoghesi di Angola e Mozambico e quando la Rhodesia meridionale divenne il nuovo Zimbabwe, nel 1980. Il Sud Africa fu dunque l'ultimo degli stati ad entrare nel panorama delle indipendenze africane, nel 1990, quando F. W. De Klerk, rappresentante della minoranza bianca,

[70] Quella del Belgio fu una situazione molto particolare, fin da quando lo Stato Libero del Belgio fu affidato alla completa supervisione del re Leopoldo II. Egli aveva infatti trasformato quelle terre in una sua proprietà privata, con il benestare del governo belga e degli stati che presero parte alla Conferenza di Berlino del 1884-85. Nel 1908, il sovrano fu però costretto a cedere le sue proprietà terriere allo stato del Belgio, a seguito delle notizie pervenute in Europa e negli Stati Uniti di violenti crimini ed efferatezze compiute nei confronti della popolazione indigena. Leopoldo II aveva infatti iniziato un vero e proprio stato del terrore in cui la popolazione venne costantemente minacciata e sfruttata, costretta ai lavori forzati nella raccolta di caucciù, di avorio e altre risorse e sottoposta alle violenze più inaudite. La grande ricchezza accumulata tramite l'impoverimento delle risorse naturali del territorio si confrontò in seguito con racconti e testimonianze raccapriccianti. Nonostante già nel 1890, il padre protestante George Washington Williams avesse inviato al re e alla comunità internazionale una lettera di denuncia contro lo sfruttamento e le violenze e avesse parlato in seguito di "crimini contro l'umanità" (cfr. http://www.blackpast.org/george-washington-williams-open-letter-king-leopold-congo-1890), bisognerà aspettare l'intervento di una campagna per i diritti umani che cominciò dieci anni più tardi. Furono alcuni missionari (tra cui i coniugi Harris) e un funzionario di una compagnia belga, Edward Dene Morel, che cominciarono a muoversi per far conoscere al mondo ciò che Leopoldo II aveva sempre tenuto nascosto e che al momento del suo passaggio di proprietà distrusse, bruciando gli annali delle sue attività (cfr. www.unive.it/media/allegato/dep/n24-2014/.../10_Alice_Harris.pdf). L'opinione pubblica impiegò diverso tempo prima di rendersi conto di ciò che stava ancora accadendo nel Congo Belga, anche dopo il passaggio di proprietà: l'imperialismo belga non era ancora disposto ad abbandonare le sue grandi ricchezze. Più avanti, negli anni cruciali dell'indipendenza, il Congo fu teatro di scontri e di tensioni tra nazionalismo radicale e esponenti del neocolonialismo frutto della Guerra Fredda (cfr. Calchi Novati, Valsecchi 2005).

[71] Cfr. Iliffe 1995: 332-381.

liberò i prigionieri politici, tra cui Nelson Mandela, capo storico dell' African National Congress, nonché futuro presidente del Sud Africa, e annunciò pubblicamente la fine del regime di *apartheid*[72].

Come abbiamo già accennato, un'ulteriore spinta che diede modo ai nazionalismi africani di attecchire e di far accrescere il proprio controllo sociale fu generata dalle cosiddette "diaspore nere", ossia quei movimenti ideologici, nati verso la fine del XIX secolo, che diedero un contributo universale alla lotta per l'unificazione del continente africano ed ebbero, di fatti, il grande merito di lottare per un unico ideale, senza soffermarsi sull'enorme diversità etnica e istituzionale africana.

Tra queste correnti ideologiche, una fu certamente il panafricanismo, nato all'inizio del Novecento in Europa con lo spirito di dare solidarietà alla popolazione africana che viveva nel Nuovo Mondo. Esso venne poi proseguito dai neri americani che militavano per la difesa dei propri diritti in America e, durante la decolonizzazione, favorì una consapevolezza politica della lotta all'indipendenza africana. Altro movimento significativo, che operò soprattutto a livello culturale, fu la *négritude* o negritudine, concepita da intellettuali e letterati francofoni di origine afroamericana e africana, tra i quali: l'haitiano Jean Prince-Mars, Léon Damas proveniente dalla Guyana francese, il poeta Aimé Césaire da Haiti e il senegalese Léopold Sédar Senghor (Calchi Novati, Valsecchi 2005: 280). La *négritude* si pose come forte movimento di denuncia nei confronti della denigrazione dei bianchi verso i neri e contribuì, attraverso la sua dimensione culturale e identitaria, ad accrescere la volontà di liberarsi dal dominio imperialista europeo, ricollocando l'africano nel panorama universale. Scrivono gli storici Roland Olivier e John D. Fage, in quell'importante volume del 1962 intitolato *A short History of Africa*: «La principale preoccupazione dei capi negri, di qua e di là dall'Atlantico, fu di costituire anzitutto una base morale e intellettuale per il loro popolo, in un mondo dove le tradizioni e i valori degli Europei occidentali sembravano dominare oltre i limiti del giusto. La creazione dei concetti di *négritude*, di *présence africaine*, di "personalità africana", apparve cioè come la premessa essenziale per un'efficacie azione africana in campo politico» (Olivier, Fage 1962: 265). Tali movimenti chiedevano infatti la riabilitazione delle civiltà africane, la restaurazione della dignità degli uomini neri e la decostruzione degli stati coloniali.

[72] Cfr. dal sito http://www.treccani.it/enciclopedia/apartheid_%28Dizionario-di-Storia%29/: «apartheid (in afrikaans «separazione», detto anche «sviluppo separato»). Dottrina razzista che il Partito nazionalista sudafricano applicò dal 1948, accentuando legislativamente il già esistente regime di segregazione. L'apartheid intervenne su distribuzione territoriale, lavoro e rapporti fra bianchi, neri, meticci, asiatici. Accanto a normative che limitavano l'interazione razziale, l'apartheid mirava a creare Stati etnici, detti *homeland*, per i neri che, resi indipendenti, riducessero il peso del gruppo di maggioranza nel resto del Sudafrica. Perseguita con vigore da F. Verwoed e B. J. Vorster, l'apartheid entrò in crisi negli anni Settanta, sia per il rifiuto nero degli *homeland* e l'avvio della lotta armata, sia per la sua rigidezza in rapporto alle esigenze di economia e mercato. Fallita la riforma conservatrice di P. W. Botha e crescente l'ostilità internazionale, nel 1989 il nuovo presidente F. W. De Klerk iniziò a smantellare l'apartheid e scarcerò il *leader* dell'African national congress (ANC), N. R. Mandela (1990), avviando una transizione democratica. Nel 1991 furono abolite tutte le leggi che imponevano la segregazione razziale».

Eppure, una volta ottenuta l'indipendenza, non fu semplice ricostruire il continente africano: i territori rimasero pressoché gli stessi, ricalcando le divisioni coloniali e, nonostante il vento nazionalista avesse condiviso a lungo l'idea di una solidarietà tra i popoli, i nuovi stati caddero spesso nelle mani di governi autoritari, che escludevano le numerose minoranze presenti sul territorio. La stessa simbologia di solidarietà e di unione, incorporata negli stemmi, nelle bandiere e negli inni degli stati, non faceva quasi mai riferimento alla tradizione precoloniale, ma era tutt'al più una creazione dei nuovi leader politici. Ad esclusione di stati come il Kenya e la Tanzania, gli slogan di stato facevano spesso affidamento alla lingua degli ex colonizzatori, vista la varietà di etnie presenti e la difficoltà di trovare una lingua comune (Speitkamp 2012: 284-285). La promessa di un possibile ritorno al periodo che precedette la colonizzazione risultò del tutto inappropriata, considerata la controversa situazione politica ed economica in cui versava l'Africa del post colonialismo. L'eterogeneità delle etnie e dei gruppi tribali e regionali, l'analfabetismo ancora elevatissimo e l'ardua possibilità di comunicazione in certe aree complicarono la già difficile marcia verso la creazione degli stati nazionali.

D'altronde, le speranze connesse alle idee di libertà e di solidarietà, ambite durante il processo di decolonizzazione, erano state influenzate anche dalla positiva crescita economica registrata in Africa tra il 1950 e il 1960, momento in cui molti stati africani godettero dei ricavi delle grandi monoculture (di tè, caffè, cotone e arachidi in maggioranza) e potenziarono lo sfruttamento di risorse legate all'industria mineraria, a cui oltre al ferro, al rame e ai diamanti, sia in Botswana che in Nigeria, si aggiunse il petrolio. A questa crescita contribuì certamente l'utilizzo di macchinari e strumentazioni più avanzati e soprattutto fu fondamentale la continua domanda da parte del mercato globale. Ma la dipendenza da queste risorse cominciò a collassare soprattutto con la crisi petrolifera del 1973, che aggravò la situazione dei paesi a livello mondiale e si protrasse per l'Africa ben oltre gli anni ottanta. Negli stati africani, dipendenti quasi completamente dai proventi di un'unica coltura[73], il rialzo improvviso dei prezzi del petrolio e delle materie prime, l'andamento negativo dei prodotti esportati e la cattiva gestione dell'amministrazione pubblica provocò una situazione di crisi generalizzata e di indebitamento che portarono l'Africa ad una instabilità cronica (Calchi-Novati, Valsecchi 2005: 316).

Bisogna riconoscere inoltre un grosso problema all' indomani della decolonizzazione: in Africa mancavano quadri politici ed economici preparati per ricoprire posizioni amministrative e di governo, molta gente viveva ancora nelle campagne e non aveva mai avuto diritto all'istruzione, la distanza e la moltitudine delle etnie rendeva ancora più complicata la situazione e fu così che la maggioranza dei partiti che avevano lottato per l'indipendenza si arrogarono il diritto di governare sugli stati, legittimandosi attraverso la continuazione di quella tradizione precoloniale che vedeva nel sovrano il *leader* unico (Calchi Novati,

[73] Lo storico Winfried Speitkamp (2012: 302) fa notare come diversi paesi in Africa dovessero per più del 50 per cento dei ricavi ad un unico prodotto: «Nigeria, Gabon, Angola, Congo-Brazzzaville, ad esempio, al greggio, Mali al cotone, Ruanda al Caffè, Zambia al rame».

Valsecchi 2005: 318). Molto spesso si accentuò, però, una forte distanza tra *élite* al governo e popolazione e fu difficile distinguere tra regimi conservatori e progressisti, poiché, come fanno notare gli storici Calchi Novati e Valsecchi (2005: 318), il culto della persona e la proclamazione dell'insediamento a vita era presente sia negli stati "socialisti" africani, come la Guinea di Sékou Touré, o la Costa d'Avorio di Houphouët- Boigny, sia in quelli più conservatori come lo Zaire di Mobutu o il Gabon di Bongo.

Proprio questa distanza culturale tra l'*élite* politica e il resto della popolazione, che continuava a non aver possibilità di mezzi per affermarsi, fece sì che nei primi anni dopo la decolonizzazione i *leader* dei partiti unici allargassero le proprie mire anche al settore economico e all'imprenditoria, generando ogni sorta di clientelismo e corruzione (Speitkamp 2012: 313). La violenza in molti casi divenne la modalità istituzionalizzata per il cambiamento politico, favorendo un «processo di militarizzazione del potere» (Calchi Novati, Valsecchi 2005: 320): il primo colpo di stato avvenne in Togo, tre anni dopo l'acclamato "anno dell'Africa", nel 1965 fu la volta del Congo (che divenne poi Zaire), preso dal generale Mobuto; nel 1966 seguirono il colpo di stato della Repubblica Centroafricana, dell'Alto Volta, della Nigeria e del Ghana. Molti altri stati caddero nelle mani di regimi militari, senza che parlamenti od organizzazioni di massa popolare potessero prenderne le difese e solo alcuni stati dell'Africa come Senegal, Camerun, Kenya, Tanzania, Zambia e Zimbabwe riuscirono effettivamente a sventare tali attacchi. I regimi autoritari civili o militari mascheravano spesso azioni prevaricatrici e disoneste attraverso l'esaltazione di un ritorno all'"africanità" perduta, «ogni rimando all'autenticità e ad una concezione specificamente africana della comunità e del diritto aveva sempre anche carattere ideologico e serviva solo a legittimare la repressione e a respingere le critiche» (Speitkamp 2012: 293).

Anche la questione etnica fece riscontrare diverse e drammatiche problematiche al processo di democratizzazione degli stati africani. La conformazione geopolitica dell'Africa del post indipendenza, rimasta pressoché identica ai territori coloniali, aveva portato all'aggregazione di gruppi etnici molto diversi gli uni dagli altri, per lingua e tradizioni, costretti a vivere in uno stesso territorio. Una volta insediatisi i partiti che avevano partecipato all'indipendenza, alcune etnie si trovarono svantaggiate, in condizioni d'inferiorità politica e sociale e spesso dunque non rappresentate dai capi di governo; una discreta colpa andava anche a ricadere sull'influenza dei regimi coloniali. Questi avevano infatti esercitato una forte pressione su certi gruppi etnici, favorendo disuguaglianze sociali e discriminazioni razziali, che avevano rafforzato sentimenti ostili e pericolosi. All'indomani dell'indipendenza, le questioni non risolte e le avversioni tra etnie appartenenti ad uno stesso stato diedero vita a lunghe guerre civili e scontri spaventosi[74], combattuti in mancanza di principi e progetti validi per la formazione di uno stato unito e che ancora oggi condizionano la precarietà politica e sociale di certi paesi africani.

[74] In Ruanda, ad esempio, lo scontro tra le due etnie quella tutsi e quella hutu portò nel 1994 ad un vero e proprio genocidio durato cento giorni, che terminò con la conquista del potere da parte del partito militarizzato tutsi rifugiato

Di fronte alla dura crisi economica e alle profonde divisioni sociali all'interno degli stati, i governi autoritari tentarono un'africanizzazione delle istituzioni statali, che, come vedremo, andrà a coinvolgere anche la sfera culturale ed educativa. Ma, nonostante che i leader politici dell'Africa postcoloniale volessero allontanarsi radicalmente dalla storia coloniale appena conclusa, per evitare che gli stati fossero considerati delle mere invenzioni europee, essi caddero comunque in quei sistemi e in quelle strutture che provenivano dal contesto occidentale. I capi di governo facevano parte, infatti, di quella stretta cerchia di africani cresciuti durante il periodo coloniale, che avevano avuto accesso all'istruzione e che si erano dunque formati attraverso i principi dello stato-nazione occidentali al punto da mettere in pratica gli stessi processi metodologici e culturali (Speitkamp 2012: 314-319).

La scolarizzazione fu una delle colonne portanti delle politiche postcoloniali per fare conoscere alla popolazione le priorità dei nuovi stati. Le università aumentarono infatti numericamente e si andarono ad aggiungere ai vecchi istituti coloniali, trasformati in corsi di alto livello formativo. La creazione delle università statali voleva infatti dimostrare la volontà degli stati di creare una nazione nuova con precise ambizioni culturali, forgiando una nuova identità. Le élite dei nuovi governi dovevano formare la società del futuro e attraverso tali scuole si contribuì a sviluppare una certa visione idealizzata della storia africana, che servì ai governi per legittimare le proprie politiche. Lo storico Walter Rodney, ad esempio, nella scuola di Dar Es Salaam, trattò l'Africa «come vittima e dunque oggetto del commercio di schiavi e del colonialismo» (Speitkamp 2012: 319) negando addirittura la possibilità che ci fossero state forme autoctone africane di schiavitù prima del colonialismo; nella scuola di Ibadan lo storico nigeriano Jacob F. Ade Ajayi rappresentò l'epoca coloniale come un singolo episodio che non doveva mettere in discussione la storia africana (*ibidem*).

A partire dunque da queste prime idee scaturirono interventi di molti altri storici e uomini politici, che diedero il loro contributo per riedificare una storia africana precoloniale, che giustificasse l'importanza dei nuovi stati, lasciando così nell'ombra la storia coloniale e gli episodi scomodi di collaborazionismo. A tale scopo si tentò anche un'"africanizzazione" del personale docente e amministrativo scolastico e degli

---

da anni in Uganda (Calchi Novati, Valsecchi 2005: 321). Prima della colonizzazione la minoranza tutsi godeva di una posizione favorevole rispetto agli hutu, ma l'intero sistema sociale garantiva equità e possibilità di emergere da parte di entrambe le etnie, che tra l'altro parlavano la stessa lingua. Fu con l'arrivo del colonialismo tedesco prima e belga dopo che si favorì l'odio e la discriminazione razziale tra i due gruppi, inserendo i tutsi all'interno dell'amministrazione coloniale e compromettendo così una divisione sul piano politico e giuridico. All'avvento dell'indipendenza però, il governo belga, contrariato dalla lotta condotta dai tutsi per l'emancipazione e la liberazione dello stato, mutò la sua strategia avvantaggiando gli hutu e costringendo i tutsi a fuggire nei paesi circostanti. Gli scontri continuarono a lungo da entrambe le parti con attacchi da parti dei tutsi nascosti nei paesi limitrofi ed ulteriori espulsioni e massacri per mano hutu; quasi a nulla servirono le rappacificazioni e i tentativi internazionali di limitare i contrasti. Il massacro del 1994 da parte della comunità radicale hutu verso i tutsi e esponenti moderati hutu sarà preceduto e preparato da una vera e propria propaganda di odio ben pianificata, che colse come pretesto l'abbattimento dell'aereo su cui viaggiava il presidente del Ruanda Juvénal Habyarimana. Quando le truppe tutsi comandate da Paul Kagame occuparono il paese, misero a loro volta in fuga la popolazione hutu, che scappò in Tanzania e in Zaire.

studenti, i quali, però, a partire dagli anni ottanta cominciarono a lamentare una visione così chiusa del sistema educativo, frenati dal governo negli scambi internazionali, nelle ricerche e nelle pubblicazioni. Tra l'altro, anche il sistema scolastico ed universitario risentì della crisi mondiale degli anni settanta: i bilanci andavano male, gli insegnanti erano spesso sottopagati, mancavano le attrezzature necessarie, e chi si era formato in vista di un'occupazione, dovette rinunciarvi data la mancanza di offerta lavorativa. Oltre alle scuole, vedremo come politiche simili di africanizzazione dello stato attraverso le sue strutture furono adottate anche per ciò che riguardava il settore culturale, in particolare nella conservazione e rivalutazione del patrimonio africano all'interno dei musei.

Sotto certi aspetti, gli stati africani vissero una profonda svolta solo a partire dagli anni novanta, teatro di grandi avvenimenti storici. Per ciò che riguardava in prima linea il continente africano, oltre alla definitiva caduta del dominio bianco anche in Namibia e in Sudafrica nel 1994, la fine della Guerra Fredda liberò in parte l'Africa dalle tensioni e dagli interessi delle grandi potenze occidentali, che spesso avevano contributo agli scontri interni agli stati, appoggiando gruppi etnici in sfavore di altri. Un nuovo processo di democratizzazione si impose in molti stati, dove i regimi autoritari, sotto la spinta popolare lasciarono il posto a governanti eletti tra più partiti, che posero le basi per una rinascita economica e sociale. Ma la liberazione di quegli anni non ha tuttavia posto fine a scontri per il potere e allo scoppio di guerre civili lasciando enormi problemi da risolvere all'Africa odierna, di cui il futuro e la stabilità sono ancora oggi questioni aperte.

La decolonizzazione dei musei africani (una nuova colonizzazione?)

All'interno del processo di formazione dei nuovi stati, il museo fu una di quelle istituzioni di stampo occidentale a cui i neogoverni africani del post indipendenza dovettero comunque riadattarsi: esso divenne infatti un'istituzione statale nuovamente funzionale alla strategia politica adottata dai governi nazionali. A partire dagli anni sessanta, infatti, il museo di quegli stati africani che avevano ottenuto l'indipendenza partecipò alla marcia del post-colonialismo, allo scopo di allontanarsi sempre di più dalle sue origini.

Il museo coloniale divenne quindi "Nazionale" e, se di fatto non cambiò il suo patrimonio materiale, dette con il cambio di denominazione un primo segno di distacco dagli elementi ormai estranei del passato. Cafuri (2003b: 34) sostiene invero che «al museo fu attribuito il compito di decolonizzare la cultura per contribuire alla creazione delle identità nazionali». In Nigeria, ad esempio, si pianificò la creazione dei "musei dell'unità", allo scopo di esibire il patrimonio nazionale nelle varie regioni dello stato; in Ghana nacque il National Museum and Monuments Board, un centro che diffuse la causa nazionalista e la visione

della personalità africana; in Senegal, il Museo Nazionale di Dakar rappresentò l'emblema della *négritude* (Arinze, 2001: 22).

Il museo divenne pertanto il luogo della memoria precoloniale, in cui le collezioni erano espressione diretta della storia e delle creazioni degli antenati africani. Dopotutto, i governi indipendenti cercarono di dare un nuovo volto all'Africa, nonostante gli assetti politici restassero comunque molto simili a quelli coloniali. La maggior parte dei neostati cambiò il proprio nome, andando alla ricerca di riferimenti storici antichi[75], a volte anche in modo improprio, o trasformando i termini stranieri nella lingua locale; anche le città vennero spesso rinominate, dedicando solitamente alle vie principali denominazioni che richiamavano l'indipendenza e rimuovendo le statue e i monumenti che ricordavano la dominazione europea. Gli africani dovevano riprendere in mano la propria storia riscrivendola senza più pregiudizi: si cominciò dunque a rivedere una continuità con il passato che precedette la colonizzazione, mentre questa cadde completamente nell'oblio[76]. In tal modo si attribuì al patrimonio un'accezione conservatrice, che andava a riproporre un oggi, uguale al passato, instaurando una tradizione del tutto artificiosa.

L'Africa voleva dopotutto ritrovare la propria identità, ma nel fare questo si volle completamente dimenticare una parte di storia appena vissuta. Sempre Cafuri (2002: 13) fa notare, tramite la riflessione di Mudimbe (1994: 59), come il movimento africano di riappropriazione della storia sia stato vittima di una forte incoerenza: «Fu cioè negata la memoria della colonizzazione, rigettata come un corpo estraneo alla società cui era stata imposta, dimenticando che "le memorie africane, quelle antiche e quelle colonizzate, lungi dall'opporsi piuttosto si completano"». Lo sottolinea anche la storica Coquery-Vidrovitch (2011: 130), quando afferma che i cambiamenti portati dalla colonizzazione interessarono generazioni di africani e furono dunque di così ampia portata da non poter materialmente liberarsene: «È per questo – prosegue la studiosa – che l'idea di un "ritorno", implicitamente considerato come paradisiaco, alla fase anteriore – alle "etnie" di un tempo, per esempio – è un'illusione; non si può cancellare la storia, qualunque essa sia». L'Africa indipendente stava ricadendo allora nella trappola della discontinuità storica, che, si era già concretizzata con l'appropriazione culturale e materiale ai tempi del colonialismo.

Un ruolo fondamentale fu attribuito ancora una volta all'etnografia, a cui era stato affidato il compito di rivedere il patrimonio culturale africano, di conservarlo e proteggerlo, e quindi di mettere in mostra ciò che vi era di più significativo: era stato necessario andare a ritrovare la documentazione rimasta sulle pratiche e

[75] Si pensi alla Costa d'Oro, chiamata Ghana dal movimento indipendentista guidato dal militante panafricano Kwame Nkrumah, in memoria dell'antico regno saheliano (regno che tuttavia non si estendeva sul territorio ghanese bensì in Mali), oppure la Rhodesia meridionale che divenne lo Zimbabwe in onore di un'antica civiltà bantu o ancora paesi come l'Alto Volta che cambiarono il proprio nome in onore della libertà e dell'indipendenza. Quest'ultimo divenne il Burkina Faso, ovvero la "Terra degli uomini giusti".

[76] Un caso esemplificativo può essere il Festival Culturale Panafricano tenuto ad Algeri nel 1970, in cui venne proposto di preparare un inventario critico delle culture africane, con lo scopo di "purificarle" dagli elementi estranei portati dal colonialismo (Cafuri 2001: 9).

le arti dei popoli africani, raccogliendo anche testimonianze orali. I governi indipendenti avevano puntato dunque sul ritorno di una tradizione autentica africana con cui avevano ricostituito la maggior parte dei musei etnografici postcoloniali.

Tra diverse personalità si era dunque ampiamente diffusa l'idea che gli africani avrebbero potuto rimpossessarsi del proprio patrimonio culturale, semplicemente andando a scavare nelle tradizioni del passato in una continuità artistico-culturale immobile e duratura. I presupposti ideologici, da cui proveniva questo concetto di tradizione autentica da riscoprire, derivano ad esempio dalla Teoria della "foresta iniziatica" già presente nell'opera di Jomo Kenyatta[77] e fatta propria dal teologo Bimwenyi-Kweshi nel 1977, secondo il quale l'Africa si sarebbe rigenerata immergendosi nelle tradizioni e nei suoi riti, così come i giovani delle tribù venivano mandati nella foresta per un periodo di isolamento che li avrebbe portati alla vita adulta: «Sorta di bosco misterioso e indistruttibile, la tradizione appariva come uno spazio per riconciliarsi con se stessi e conoscere il mondo» (Bimwenyi-Kweshi 1981, cit. in Cafuri 2002: 10).

Le idee e i principi di liberazione ed emancipazione, perseguiti dai movimenti indipendentisti durante la decolonizzazione, avevano certamente esercitato un forte peso sulle coscienze dei nuovi governanti e in alcuni casi gli stessi fautori di tendenze politico-culturali come la *negritudine* divennero poi parte stessa di quelle istituzioni. Léopold Sédar Senghor fu uno di questi: nato in Senegal e vissuto per lungo tempo in Francia, intellettuale dalla formazione europea e cattolica – aveva frequentato scuole cattoliche e la Sorbona a Parigi, divenendo insegnate in alcune scuole francesi – partecipò alla seconda guerra mondiale e prese parte alla resistenza francese. Nel 1960 fu eletto presidente del Senegal, a seguito di una carriera politica e letteraria volta alla riscoperta dei valori africani e alla rinascita dell'Africa come paese autonomo. Politico ed intellettuale impegnato, lottò infatti a lungo per la liberazione degli africani dai domini coloniali, in particolare quelli francesi. Insieme ai poeti e scrittori Aimé Césaire e Léon Gontran Damas, e altri afroamericani sviluppò il concetto di *négritude*, secondo il quale era fondamentale riprendersi la propria identità "negra", che si identificava con l'emozione e la creatività opposta al rigore della ragione occidentale. La stessa rivista *Présence Africaine*[78], fondata da Alioune Diop nel 1947, era nata con lo spirito di restituire al proprio popolo quella presenza, e quell'essenza africana, corrotta dalla colonizzazione. Afferma Senghor in merito a tali circostanze:

> Dans quelle circonstance, avons-nous, Aimé Césaire et moi, lancé, dans les années 1933-35, le mot de Négritude? Nous étions alors plongés avec quelques autres étudiants noirs dans une sorte de désespoir panique. L'horizon était bouché. Nulle réforme en perspective, et les colonisateurs légitimaient notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase. Nous

[77] Militante nazionalista e anticolonialista keniota, lottò affinché la propria tribù Kykuyu riacquisisse il diritto sulle proprie terre, espropriate dai bianchi; nel 1938 scrisse un'opera sull'impatto del colonialismo dedicata alla sua tribù: *Facing Mount Kenya*. Nel 1964 divenne il primo presidente della Repubblica del Kenya.

[78] «Présence Africaine est aussi une tribune, un mouvement, un réseau, qui ont permis à plusieurs courants d'idées liées au "monde noir" de s'exprimer et de débattre» Cfr. Frioux-Salgas, S. 2009. "Présence Africaine, Une tribune, un mouvement, un réseau", *Gradhiva*, n. 10: 5-21.

> n'avions, estimaient-ils, rien inventé, rien créé, ni sculpté, ni peint, ni chanté. Des danseurs ! Et encore… Pour asseoir une révolution efficace, il nous fallait d'abord nous débarrasser de nos vêtements d'emprunt, ceux de l'assimilation, et affirmer notre être, c'est-à-dire notre Négritude (cit. in Kesteloot 2001: 106).

Tuttavia, numerose critiche furono mosse verso quelle correnti radicali che, come il panafricanismo e la *négritude*, si spinsero eccessivamente oltre nella rivalutazione di una "razza" nera comune, finendo per isolare nuovamente gli africani dal resto del mondo (Calchi Novati, Valsecchi 2005: 281). Da un approccio iniziale in cui il movimento cercava di riprendersi legittimamente quell'identità sottratta durante il colonialismo, infatti, anche la *négritude* di Senghor divenne un'ideologia sempre più spinta verso la rappresentazione tradizionalista dei valori africani, nonostante che, come uomo politico, avesse dedicato buona parte della sua vita alla cultura e alle arti, favorendo anche il lavoro degli artisti locali e delle istituzioni culturali, come l'Ecole de Dakar. Nel 1966, tra l'altro, rese famosa la città di Dakar ospitando la prima edizione del *Festival Mondial des arts Nègres*, un festival itinerante con esposizioni di arte tradizionale e contemporanea, musica, danza, teatro, poesia e cinema, al fine di mostrare agli africani e al mondo intero la ricchezza culturale delle arti negre. Ma, se da un lato, le politiche culturali intraprese favorivano lo sviluppo e la rinascita delle arti, queste erano spesso improntate ad una visione immersa in un eterno presente che richiedeva artisti e creazioni tradizionali, sottovalutando l'originalità e la qualità di quelle opere che non sottostavano ai criteri della *négritude*.

Come spiega Cafuri (2003b: 43), «da questi presupposti ideologici sono in parte derivati i criteri che hanno ispirato la rappresentazione delle culture africane anche nei musei»: non solo si puntava alla scelta di quegli oggetti che più richiamavano l'esuberanza delle danze, la sacralità dei riti e della vita religiosa per riportare in auge le tradizioni degli antenati ma, spesso, anche la mancanza di dati storici e di informazioni sulle pratiche di fabbricazione e sugli usi relegavano gli oggetti esposti ad un passato indefinito, e presto «"tradizionale" diventò sinonimo di "fuori dalla storia"» (Cafuri 2006: 143).

Il museo (etnografico) nazionale restò dunque l'istituzione ideale per accompagnare e quindi giustificare il discorso governativo, da cui fu totalmente escluso un dibattito critico tra la popolazione indigena e l'istituzione culturale stessa. Ancora oggi le popolazioni locali africane si sentono lontane dal museo nazionale, ex-coloniale, e faticano a considerarlo un'espressione della cultura africana, quanto piuttosto lo vedono parte delle rotte turistiche o di visite scolastiche. L'Africa indipendente, dichiara allora Cafuri, riprendendo lo storico Calchi-Novati, «nel tentativo di decolonizzare la memoria, ha riprodotto la modalità di conoscenza messa in atto in epoca coloniale» (Cafuri 2003b: 44), e con la sua rappresentazione di un passato mitico, ha vissuto il presente del postcolonialismo attraverso la nostalgia del prima. Secondo la valutazione dell'antropologa, lo sbaglio commesso dall'Africa è stato quindi quello di non prendere le distanze da un'impostazione erronea e ormai desueta, quale era stata la messa in vetrina della sua storia,

per di più modificata e censurata da parte del colonialismo. E oltre ad aver fatto proprie le nozioni di autenticità e di tradizione, di cui la cultura occidentale si era impossessata per relegare l'Africa in uno stato di inferiorità, i governi nazionali indipendenti hanno portato avanti il vecchio modello di museo etnografico, promuovendo al loro interno un concetto di nazione distante dalla varietà dei gruppi etnici presenti in Africa, legati più al territorio che alla costruzione artificiale dello stato-nazione di natura occidentale.

Come nota l'archeologo Kevin Walsh, ricordato da Cafuri (2003b: 27), dalla sua nascita il museo «ha allontanato l'individuo dalla corretta percezione e riconsiderazione della propria vita quotidiana», confondendo la profonda conoscenza del proprio territorio con una riduttiva contemplazione di un oggetto statico e fermo nel tempo. L'allontanamento dell'individuo dalla percezione di uno spazio reale, attribuibile alla trasformazione dell'individuo stesso in consumatore del proprio passato è certamente segno di un retaggio coloniale[79]. I musei etnografici del postcolonialismo hanno proseguito dunque questo restringimento di spazio della propria memoria, allontanando gli stessi uomini africani dalla comprensione delle collezioni e dell'arte conservata. E sempre di più questa incongruenza viene ingigantita dalla superficialità con cui l'industria turistica vende immagini effimere del passato culturale africano[80], andando incontro a quella che Arjun Appadurai chiama mercificazione o *commodification*[81], il cui effetto si riversa nell'allontanamento delle popolazioni indigene dal proprio sistema di valori culturali e dalla propria identità.

[79] Cafuri (2003b: 27) parla infatti di un «processo di espropriazione» nei confronti dei popoli che non hanno potuto rielaborare autonomamente il passato, nonché di una «riduzione dello spazio reale allo spazio turistico» operato negli anni da una forma sempre più marcata di turismo di massa. Questi due elementi hanno portato ad una riflessione superficiale sul passato storico, che ha inevitabilmente impoverito la nostra sensazione di spazio.

[80] I riferimenti in questo campo sono diversi. L'industria turistica oggi, influenzata da una ormai datata costruzione europea dell'Africa ha portato all'estremo alcune realtà storico-culturali. Il caso, ad esempio, della leggendaria notorietà di Ogotommeli a Sanga, villaggio natale del celebre informatore di Griaule, stupisce per come le due personalità, quella del viaggiatore occidentale e quella del vecchio saggio siano diventate delle vere istituzioni. Oggi la casa di Ogotommeli è diventata una sorta di museo, che dà inizio alla visita del turista nel villaggio. Essa ospita, tra l'altro, la figlia di Ogotommeli, ormai vecchissima, fotografata (e pagata) dal turista in qualità di erede della storica guida. (Aime, 2000: 39; 49). Continuando con il caso emblematico della popolazione Dogon, questa venne studiata e ammirata già in epoca coloniale per le grandi conoscenze astronomiche che vennero attribuite loro (Aime, 2000: 21) e continua tutt'oggi ad esercitare una forte ammirazione. Agenzie, riviste e *magazine* turistici la pubblicizzano, continuando così a mantenere un'aura magica e drammatica che influenza la visione del turista. La popolazione Dogon, consapevole di essersi trasformata in una vera e propria attrazione per turisti si esibisce a pagamento nelle danze e nei riti, i quali, venendo spettacolarizzati, perdono la loro veridicità (Ciminelli, 2008: 185-186). Singolare è infatti il racconto di Aime sulle maschere utilizzate dai danzatori e su come i turisti vengano letteralmente fatti accomodare per godersi lo spettacolo (cfr. Aime 2000:53-54).

[81] L'avvento e il protrarsi della sempre più crescente globalizzazione ha portato ad una mercificazione della cultura dell'"Altro"; cultura che si riduce a bene di consumo, a merce da "impacchettare" (per un più ampio discorso cfr. Ciminelli 2008: 180-181 e 2006: 9-11).

Musei e comunità in Africa

> *«The local museum therefore tells a story that is unique in content and relevance, as its story reflects the history and growth of the community, and highlights the landmarks of the community's evolution».*
>
> Emmanuel Arinze

Se da un lato, dunque, a partire dagli anni sessanta, fino ad oltre gli anni ottanta, il museo statale, detto anche *nazionale*, *delle civilizzazioni* o *delle culture*, ha a stento modificato il suo rapporto con la società civile di cui dovrebbe essere rappresentante, dall'altro la nascita di piccoli musei o istituzioni locali-regionali[82], più strettamente legate al territorio, ha favorito un dialogo stimolante tra gli individui e la trasformazione dei valori culturali, dando vita ad una nuova concezione di museo all'interno di un contesto arricchito ed interattivo. Per cercare di valicare gli ostacoli imposti dalla standardizzazione della cultura trasmessa dai musei statali, si sono infatti sviluppati, nell'arco degli anni, progetti museali più contestualizzati al territorio e alla partecipazione attiva della gente. Mentre il museo nazionale è visto anche oggi come un ente quasi a sé, distaccato dalla realtà locale e inglobato nelle rotte del turismo di massa, passivo nel suo fondamentale compito di trasmettere il passato interagendo con la società presente, si è constatato che i musei locali riescono maggiormente a coinvolgere gli abitanti del luogo e nascono in stretta relazione con il patrimonio che custodiscono, un patrimonio molto vasto, che va dai reperti geofisici e naturali, a quelli artistico-etnografici. Tali oggetti interagiscono con le popolazioni stesse, essendo impiegati anche nel corso delle loro attività, o nelle cerimonie, oppure utilizzati come metodo per educare le nuove generazioni e far loro apprendere tecniche di lavorazione e fabbricazione particolari. I *community museum* sono aumentati nel corso degli anni grazie, soprattutto, all'inattesa vitalità che hanno dimostrato alcune comunità nel prendersi cura del patrimonio, levando la propria voce anche nell'ambito culturale.

Tra gli anni settanta ed ottanta cominciò anche negli stati africani un graduale spostamento di rotta verso nuove forme museologiche e una più approfondita riflessione sul ruolo del museo nella società africana presente e futura. Nel 1985 il WAMP, West African Museum Programme[83], organizzò a Lomé, in Togo, un

[82] Lo sviluppo di realtà locali vicine al territorio e alle comunità è stato a lungo frenato da politiche nazionaliste e conservatrici dei governi nazionali, che, in alcuni casi, come in Ghana, contrastarono la nascita di musei locali, i quali rappresentavano concretamente la volontà della popolazione «to reinforce the role of museums as places for the preservation and display of communal heritage» (Labi 2008: 108).

[83] Il WAMP è un'organizzazione non governativa creata nel 1982 ad Abidjan, in Costa d'Avorio, come progetto dell'International African Institute (IAI), allo scopo di stimolare la realizzazione e lo sviluppo dei musei nei quindici

convegno con numerosi professionisti africani per discutere la complicata situazione dei musei nel continente e in particolare negli stati dell'Africa dell'ovest. Lo scopo dell'incontro fu quello di dedicarsi al tema dei *local and community-based museum*, formulando proposte e strategie per la loro realizzazione e gestione in stretto rapporto con le comunità e le istituzioni culturali nazionali. Le tematiche in questione furono la sicurezza delle strutture, il restauro, la catalogazione e l'inventariazione degli oggetti, la formazione del personale, la ricerca scientifica ed il grave problema dei saccheggi nei siti archeologici e all'interno dei musei stessi. Dalle parole dei relatori emerse la necessità di demistificare il museo come fino ad allora si era presentato: un'istituzione soggetta ad un potere centralizzato, lontana dalla popolazione e dalla cultura viva delle comunità. Sorse dunque l'urgenza di aprire la strada a nuove realtà culturali per riprendere finalmente contatto con la storia, le tradizioni ed il patrimonio africano. In molte comunità maturò, infatti, il desiderio di stabilire musei locali, più vicini al territorio ed in stretta connessione con il loro sviluppo.

Fu ad esempio il caso del Local Museum di Pobe Mengao, in Burkina Faso, testimonianza esemplare della determinazione delle comunità ad interagire in favore del territorio e del patrimonio artistico-archeologico (Sanhour 1985). Nel 1979 la popolazione del villaggio di Pobe Mengao, consapevole dei numerosi saccheggi di beni culturali avvenuti nella regione, decise di costruire un museo al fine di mettere in salvo gli oggetti rimasti che testimoniavano la cultura artistica, archeologica e artigianale dei gruppi etnici della zona. La collezione si compose infatti di oggetti che provenivano anche dalle zone limitrofe della provincia di Soum e fu resa disponibile al pubblico nell'ottica di una condivisione comune. Altri esempi furono il museo di Zaranou e di Bonoua, entrambi situati in Costa d'Avorio (Koffi 1985). Il primo fu istituito dalle rovine della distruzione del villaggio di Zaranou, programmata nel 1965 per rimodernare la zona. I cittadini raccolsero gli utensili, i manufatti e tutti gli oggetti legati alla tradizione del villaggio, utilizzando come depositi vecchie strutture abbandonate dopo la demolizione; mentre a Bonoua fu prevista la creazione di un museo e un teatro all'aperto come risposta ad una controversa situazione politica. La costruzione del museo ottenne infatti il supporto della cittadinanza, più di qualsiasi riconciliazione governativa.

Così come emerge dai discorsi dei relatori, la partecipazione attiva della comunità, seppur fondamentale, non basta per far vivere un museo: servono pianificazioni gestionali e collaborazione tra istituzioni. L'intervento di Alpha Oumar Konaré, militante politico e uomo di cultura, presidente dell'ICOM dal 1989 al 1992, nonché Presidente del Mali dal 1992 al 2002, evidenzia innanzitutto l'importanza di far collaborare le istituzioni nazionali con quelle locali, poiché entrambe concorrono a formare un'unica politica museale globale, inevitabile per l'evoluzione del patrimonio: «there cannot be a local museum policy without reference to the national museum» (1985a: 8). Tale visione fu confermata dallo scrittore maliano Moussa

---

paesi aderenti, che fanno parte della sub-regione dell'Africa dell'ovest, attraverso attività di cooperazione con le popolazioni locali, di assistenza tecnica e finanziaria alle strutture museali e attraverso programmi formativi ed educativi.

Konaté, il quale afferma durante lo stesso convegno: «it is important to avoid putting up any barriers between local museum and the national museum» (1985: 16). Prendendo atto che nessun bene culturale può essere conservato al di fuori dell'uomo e della società, Konaré (1985a: 6-7) annuncia per di più l'esigenza di uno stretto rapporto tra i musei e la collettività. Preservare il patrimonio culturale non significherà allora solamente conservarlo, ma contribuire a mantenere vive quelle forme di linguaggio condivise che circoscrivono ogni bene. In quest'ottica i musei nazionali di stampo europeo possono divenire luoghi d'incontro tra differenti culture, in cui si forma l'identità delle nazioni future, attraverso il patrimonio passato; mentre i musei locali, più dinamici e ancorati alle culture locali fungono da centri di conservazione, educazione e documentazione, promuovendo una sensibilità culturale che si estende ad una visione di patrimonio non solo artistico, ma anche fisico e naturale. Solo attraverso la percezione del patrimonio vivo da parte della comunità, il museo riuscirà a determinare i propri limiti e, così facendo, a rispettare la cultura di ogni popolo. Le tipologie di musei locali proposte sul continente africano sono diverse e variegate, riprendendo quelle forme nate in Occidente allo scopo di distaccarsi dall'ormai superato sistema di politiche museali: ci sono gli *open air museum*, gli *school* e i *theatre museum*, i *district museum*, gli ecomusei o interi villaggi che diventano musei del sapere e delle pratiche artigianali. Ognuna di queste realtà, afferma Konaré, deve essere dotata di uno staff museale qualificato, in cui professionisti del settore ben preparati possano integrare, con il continuo sostegno delle comunità, le conoscenze tecniche e gestionali e i saperi della tradizione. Anche in questo deve esistere una collaborazione costante con il museo nazionale, che, in certi casi, può fungere da motore centrale, contribuendo ad assistere e sostenere le realtà più piccole.

In Mali, ad esempio, la riorganizzazione gestionale e museografica del Museo Nazionale di Bamako, cominciata verso la fine degli anni settanta, fu funzionale alla creazione di realtà locali e regionali come quella di Gao e di Sikasso[84] (Konaté 1985). Nel 1981 il Museo del Sahel di Gao fu infatti inaugurato con l'esposizione *Vivere vicino al deserto* (Cafuri 2003a: 2), organizzata in collaborazione con il museo di Brema e l'UNESCO, raccogliendo oggetti di vita quotidiana della popolazione Tamacheq per far riflettere sullo specifico rapporto che questi uomini intrattenevano con il territorio. La mostra ebbe il grande merito di far partecipare attivamente i Tuareg dell'Ardrar nell'allestimento, e suscitare l'interesse di un numeroso pubblico. Ma quelle che dovevano essere le premesse per l'avviamento del museo locale di Gao e che nascevano dalla volontà di formare una miglior consapevolezza al patrimonio locale e dallo spirito di diffondere le culture del Sahel, si spensero nell'arco di pochi anni a causa di un mancato rispetto degli

[84] Nel caso del Regional Museum of Sikasso, il contributo del Museo Nazionale del Mali fu più consistente. In un primo momento, infatti, il Museo Nazionale partecipò all'avviamento di studi tecnici per la costruzione del museo e la costituzione della collezione, al coinvolgimento della popolazione locale e alla formazione di un nuovo staff museale adeguatamente preparato. Il Museo Nazionale si prese carico dunque di avviare e controllare, attraverso il coinvolgimento del personale del luogo, le attività museali e di garantire un'assistenza tecnica, che le piccole realtà difficilmente riescono a mantenere a causa della mancanza di fondi.

obiettivi e di un' instabilità gestionale. Secondo Konaré (1985b: 232-233) alcune cause sarebbero da ricercare nella parziale partecipazione delle comunità, che diedero il loro contributo per l'allestimento della prima mostra, ma non parteciparono ad altre decisioni in merito al museo. Per di più, tale mostra avrebbe coinvolto solamente certi gruppi etnici, escludendo così dal progetto una parte stessa della popolazione.

Secondo Konaré, per fare in modo che realtà come quelle del museo del Sahel possano restare attive nei vari territori, deve essere trovato un nuovo approccio museologico. Serve dunque l'implementazione di un progetto a lungo termine, che non reinterpreti solamente il ruolo educativo del museo, ma che proponga una strategia solida e capace di prevedere un effetto sulle future generazioni. In questo, l'esempio ecomuseale, anche se raffrontato con le specifiche difficoltà del continente africano[85], può rappresentare una risposta «as a basis for a new and vital phase that is both free and conducive to freedom» (Konaré 1985a: 234). Anche Cafuri (2003) ci parla di ecomusei, nati in Africa sulle orme dell'Occidente allo scopo di rivalutare e proteggere le ricchezze etnografiche-archeologiche ed ecologiche-paesaggistiche. Anche negli stati africani, dunque, tra gli anni settanta ed ottanta del Novecento il concetto museale verrà rielaborato e trasformato in «museo dello spazio accanto al museo del tempo» (Kiethéga 1992 in Cafuri 1997: 1).

In Africa gli ecomusei hanno già visto passare tre generazioni: i musei all'aperto, ripresi dal modello scandinavo, come l'esposizione organizzata dall'eco-museo di Gao, in Mali, esperienza che è ormai purtroppo terminata; musei come comunità urbane autogestite, come nel caso del District Six a Città del Capo (vedi *infra*), e i villaggi-musei come il Village Museum a Dar er Salaam in Tanzania, istituito nel 1996 come centro di ricerca sull'artigianato e di esposizione delle pratiche tecniche, parte di un consorzio di cinque musei che formano il National Museum of Tanzania. Vi è inoltre un ulteriore progetto iniziato dal Museo Nazionale del Burkina Faso ed organizzato nell'ottica di "museo integrale", sulla scia dei musei comunitari sudamericani. Esso comprende, infatti, diversi settori di interesse, dalla botanica, all'archeologia, alla storia, al lavoro rurale, verso una conoscenza sempre più approfondita dei rapporti tra spazio fisico e umano.

La crisi culturale che ha invece toccato, nel corso dei secoli, il museo etnografico[86], ha fatto sì che questo perdesse ogni contatto con la cultura viva e con la gente e dunque fallisse nel suo ruolo di "restituire" il patrimonio culturale agli africani.

Diverse sono le problematiche: in molti casi, come in Zimbabwe, i musei non riescono ad essere raggiunti dalla popolazione, che vive nella maggior parte dei casi in villaggi rurali; inoltre le aree museali archeologiche si trovano lontane dai villaggi e dalle aree urbane, senza possibilità di collegamenti rapidi e

[85] Pensiamo ai problemi di collegamento tra una zona e l'altra, alla difficoltà di reperire risorse economiche necessarie alla gestione ordinaria, ai gravi casi di furti e saccheggi del patrimonio archeologico ed artistico, ecc.
[86] Vedi *supra* pp. 24-31.

sicuri[87]. Per cercare di risolvere tutto questo, nonostante la consapevolezza che la mancanza di fondi e risorse economiche sia il primo grande ostacolo, abbiamo visto come l'esempio di una mostra itinerante possa favorire un coinvolgimento più attivo del pubblico locale. Oltre all'esperienza del museo del Sahel, anche il Nation museum del Botswana ha concepito un progetto ben riuscito di museo itinerante, chiamato *Zebra on the wheels,* cercando di estendere le sue attività per raggiungere i villaggi rurali (Abungu 2001: 32). I musei, tra l'altro, dovrebbero preoccuparsi dello scarso interesse alle collezioni, specialmente da parte dei giovani, che non sono né coscienti né curiosi di scoprire il loro patrimonio. I giovani africani sono infatti figli di quelle generazioni a cui è stata sottratta la memoria storica, e ne pagano oggi le conseguenze. Alla fine degli anni novanta, in Kenya, i musei nazionali hanno cominciato ad occuparsi di programmi didattici indirizzati agli studenti, per fare in modo che questi non restassero visitatori passivi, e hanno coinvolto le scuole con l'intenzione di aprire un dialogo tra educazione scolastica e quella museale (Abungu 2001: 32). Il programma denominato *Museum Interactive*[88], tuttora attivo, ha lo scopo di educare i giovani in maniera dinamica, tramite l'osservazione diretta, la pratica e lo studio.

Le esibizioni non più convenzionali e le nuove pratiche curatoriali degli ultimi decenni sono testimonianza di quel *curatorial turn* di cui parla O'Neil (2010), che va esplicitando una trasformazione intrinseca alle realtà museali. Tale trasformazione ha portato anche in Africa a nuovi stimoli e alla rivalutazione di mondi tradizionali dimenticati o mistificati dalla storia, concependo strategie e percorsi interattivi integrati alle mansioni delle comunità che sfidano gli stereotipi e puntano ad una continua innovazione dei valori culturali (Nooter Roberts 2012). È il caso del Cultural Centre of Techiman in Ghana, centro multi-culturale ed educativo che è al contempo museo, archivio, teatro all'aperto e laboratorio ed ha lo scopo di ricordare il passato celebrando le tradizioni del presente della città di Techiman e delle zone limitrofe. Altro caso esemplare di riattualizzazione del territorio come spazio da costruire e trasformare, concepito a seguito dell'ideazione di una mostra, è stata l'apertura nel 1994 del District Six Museum (cfr. Rassool 2006) a Città del Capo, in Sud Africa. Un'azione di decodificazione del passato che ha ridato vita ad un quartiere della città: il *District Six*, appunto. Durante *l'Apartheid*, infatti, gli abitanti del quartiere furono vittime di una «sradicazione totale della memoria urbana e civile della città» (Triulzi 2001: 129), il Distretto Sei fu sventrato e annullato, gli abitanti neri furono cacciati e la planimetria completamente sconvolta, con la cancellazione di tutti i nomi delle strade e la costruzione di nuovi edifici. Il museo nacque quindi con lo scopo di interrogarsi, dopo la conclusione del regime di *Apartheid*, sul ruolo dei *community museums*, in rapporto agli abitanti e alla loro storia. Nel 1994 all'interno di una chiesa metodista sconsacrata, nel cuore del quartiere, venne inaugurata la mostra: *Streets: retracing District Six*. Quest'ultima aveva lo scopo di commemorare, di essere luogo di memoria degli avvenimenti passati: vi erano fotografie appese ai muri, documenti dei vecchi abitanti, oggetti d'arte e manufatti etnografici, vi si trovavano molte testimonianze di

[87] Cfr.Cafuri (1997): http://www.nigrizia.it/notizia/cultura-piu-storia-piu-natura
[88] Vedi il sito http://www.museums.or.ke/content/view/211/12/.

vita sociale del vecchio quartiere, come ogni sorta di oggetto comune appartenente alla vita quotidiana, oggetti che gli stessi ex/abitanti (che in parte erano tornati a ripopolare quella zona), avevano donato al museo. Al centro, sul pavimento, era disegnata un'enorme mappa, emblema del vecchio quartiere. Il *District Six* si era assunto un'importante missione nei confronti di tutti i cittadini di quella zona, ma anche nei confronti delle popolazioni nere sudafricane, a cui *l'Apartheid* aveva ristretto, non solo lo spazio fisico, ma soprattutto quello insito nelle loro origini e nella loro memoria: «the mission of the museum was *not* to network with the official museum structure but to mobilize the masses of the ex-residents and their descendants into a movement of land restitution, community development and political consciousness» (Rassool 2006: 294).

Realtà come il District Six, indipendenti e dinamiche, nate dalla spinta delle comunità e vicine al territorio, nonostante siano spesso tralasciate dalle politiche culturali statali, non mancano comunque della volontà di farsi conoscere a livello nazionale ed internazionale. L'idea di riformare, come affermava Konaré (1985), una comunità museale unita e collaborativa tra musei nazionali e quelli locali, deve essere quindi perseguita e ripensata nell'ottica di una visione globale ma non globalizzata, locale, ma non chiusa in se stessa. Ancora oggi, invece, molti casi di musei statali africani si trovano inglobati all'interno di un sistema di mondializzazione pseudoculturale, che, come abbiamo già detto, li inserisce negli itinerari turistici e contribuisce a mantenere in vita quei contesti immaginari, all'interno dei quali l'occidente ha sempre confinato l'Africa. L'esotico e il primitivo (nonostante quest'ultima non sia più una parola di uso comune) sono ancora costanti che influenzano il nostro mondo, sia nella costruzione di cataloghi turistici ad *hoc*, sia in ambito culturale, nella scelta di artisti africani e nella curatela di mostre di arte africana. La mondializzazione, come sostenuto da Joëlle Busca (2000), non è altro che un ritorno ad un neocolonialismo e ad un neoprimitivismo, in cui ancora, i termini "autentico" e "tradizionale" sono, secondo le parole di Giovanna Parodi da Passano, un' equazione diretta di "autentico" e "primitivo" (Parodi da Passano 2007b: 5).

Lo stesso artista e curatore angolano, Fernando Alvim, in un'intervista di Maurizio Maldini, conferma la difficoltà della situazione culturale, affermando che riappropriarsi delle opere africane, sparse in tutti i musei del mondo, e operare una decolonizzazione dei musei africani non è cosa facile (cfr. Maldini 2007: 71). Le opere antiche africane, tra l'altro, hanno ormai assunto un ruolo specifico nella cultura occidentale, che nei secoli si è radicato fortemente. Rimpatriare quelle opere indebitamente portate via e da noi oggi conservate, non è l'unica cosa di cui l'Africa dovrebbe preoccuparsi, secondo Alvim. Quello che egli propone è una ri-modernizzazione del patrimonio antico africano, reinterpretato e rivisto secondo gli occhi della società moderna. Solo così le giovani generazioni potranno ritrovare un contatto con la loro cultura. Questo è ad esempio ciò che è stato fatto durante la seconda Triennale di Luanda nel 2010, in cui venne chiesto agli artisti di fare un lavoro sulle opere africane del passato e sulle loro estetiche, rendendole

contemporanee ed attuali. Secondo Alvim, infatti, una rielaborazione estetica e culturale delle opere attraverso i canoni della società odierna è necessaria, se si vuole evitare un accumularsi di oggetti statici nella loro funzione. Solo in tal modo, si contribuirebbe a dare «un senso concreto al termine "decolonizzare"» (Fernando Alvim in Maldini 2007: 73).

Il discorso dei musei nazionali tuttavia non si ferma qui, poiché, oltre al carente interesse degli stati africani nei confronti delle proprie istituzioni museali, e forse proprio a causa di questo, il grande problema risulta essere lo scarso sviluppo di politiche museali ben precise.

Bisogna infatti riconoscere che i musei africani sono spesso lasciati all'incuria e al degrado, poiché privi di personale adeguatamente specializzato e non sostenuti da fondi economici con i quali affrontare determinati programmi. Tuttavia, sempre a partire dagli anni ottanta, alcuni stati africani, sponsorizzati da associazioni culturali internazionali, quali l'UNESCO, hanno portato avanti operazioni di rivalutazione del patrimonio e di gestione museale. Durante quegli anni, ad esempio, venne fondato il PREMA (PREvenzione nei Musei Africani), ideato nel 1986 dall'ICCROM, Centro Internazionale per la Conservazione ed il Restauro dei Beni Culturali[89], un organismo culturale legato all'UNESCO con sede in Italia, con il proposito di porre fine alle problematiche dei musei dell'Africa Sub Sahariana per quanto riguardava la corretta salvaguardia del patrimonio, il restauro e la gestione museale. Vennero organizzati corsi di formazione di livello universitario allo scopo di formare un gruppo di giovani esperti che si assumessero gradualmente le responsabilità tecniche nei musei. Le esercitazioni pratiche furono svolte al Museo Luigi Pigorini di Roma, che rese disponibile parte delle collezioni, mentre i diplomi furono dispensati dalle università Paris I Panthéon-Sorbonne e dalla London University. Grazie a questo importantissimo programma di formazione fu possibile intervenire successivamente sul territorio africano, andando a operare direttamente su quelle istituzioni più bisognose di salvaguardia e tutela, rendendole mano a mano indipendenti. Vennero tra l'altro creati due centri internazionali, uno per i musei francofoni, l'*Ecole du Patrimoine Africain* (1997), in Bénin, e uno per quelli anglofoni, il *Program for Museum Development in Africa* (2000), in Kenya, al fine di sviluppare sul territorio scuole-istituti di livello universitario che portassero avanti progetti culturali legati alle istituzioni museali e al patrimonio.

Altro programma culturale sviluppato in quegli anni prese vita in Cameroun che, come ci racconta nell'articolo di Africa e Mediterraneo Ruth Belinga (2007), professoressa camerunense, durante gli anni ottanta e novanta si era lanciato in un progetto di ricerca relativo all'inventario del proprio patrimonio, alla protezione dei beni attraverso la loro promozione, conservazione e tutela, oltre che alla selezione e la formazione di personale e pubblico. Vennero quindi organizzati seminari dedicati alla formazione per stimolare l'opinione pubblica, e istituiti anche siti turistici e culturali. Il ministero della cultura camerunese

[89] Organizzazione intergovernativa istituita nel 1959, il cui ruolo è quello di occuparsi tramite un mandato internazionale, della conservazione del patrimonio sia mobile che immobile di tutto il mondo.

si era inoltre attivato per acquisire opere contemporanee organizzando ogni anno dei concorsi per l'ideazione e la creazione di nuove opere d'arte, le migliori delle quali vennero inserite nelle collezioni museali. Tuttavia, oggi in Cameroun le istituzioni museali non svolgono sempre il ruolo che gli era stato prefissato e, se le intenzioni erano quelle di sviluppare un vasto discorso di presa di coscienza dell'importanza del museo e delle sue collezioni, esse restano ancora qualcosa che non si è profondamente radicato nel territorio. Le strutture ospitanti sono ancora spesso inadatte e in pessime condizioni. Gli inventari non sono più aggiornati e le opere rischiano anche di essere vendute illecitamente. Naturalmente anche la scarsa conoscenza e preparazione del personale incide sulla trasmissione del patrimonio e sul suo disfacimento, poiché, scrive Belinga:

> «il apparait clairement que le personnel qui est sensé accueillir et transmettre des valeurs culturelles aux visiteurs doit nécessairement être formé dans des domaine précis. (…) le personnel n'a pour la plupart, aucune connaissance des objets exposés dans ses lieux. Il est d'ailleurs souvent le canal par lequel les œuvres sont vendues de manière illégale.» (Belinga 2007: 42).

Cosa bisogna fare, dunque, per salvaguardare e portare avanti un patrimonio africano così vasto, eterogeneo e al contempo così fragile? Come cercare di aiutare le popolazioni indigene a mantenere vivi i propri valori, le proprie tradizioni sempre in trasformazione, come favorire la trasmissione delle tecniche e delle pratiche artigianali ed artistiche alle nuove generazioni? E come far andar d'accordo piccole istituzioni culturali, comunità locali e i musei etnografici nazionali, favorendo l'inserimento di questi luoghi all'interno del territorio e tra la popolazione stessa?

Le testimonianze che abbiamo qui riportato dimostrano chiaramente la volontà di alcuni stati africani, così come delle numerose realtà regionali e comunità locali del continente, di voler riprendere contatto con la propria cultura viva, nel concepire istituzioni museali che non celebrino un patrimonio statico ed immutabile, ma che rimettano in discussione gli oggetti e i saperi ad essi legati all'interno di un processo di riflessione e salvaguardia. In tale direzione si colloca la realtà ecomuseale presentata nel capitolo successivo, che vuole essere una dimostrazione di come l'istituzione-museo possa essere in grado, se adeguatamente organizzata e gestita, di riattivare la consapevolezza del patrimonio culturale e territoriale nell'ambito di una piccola comunità locale.

Capitolo sesto – *L'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika*

> *«Notre désir est né de la volonté de mieux comprendre pour mieux aimer, et ensuite, de partager avec les autres ce qui nous a tant séduit. Nous espérons que cette maison qui revit au cœur du douar de Tafza apportera plaisir et fierté à ceux qui y passeront (…) l'Ecomusée souhaite avant tout contribuer à faire vivre Tafza, l'Ourika et à créer des liens entre tous, lien culturels, perspectives pourquoi pas de plus de découvertes, donc d'un tourisme d'un nouveau genre. Tafza est un douar plein de vie: agriculture, ateliers de poteries à l'ombre des murs, et cette maison où tout visiteur doit se sentir bien».*

Così recita uno dei pannelli espositivi dell'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika, affisso nella prima sala dell'edificio, invitando gli ospiti a scoprire e conoscere la casbah[90] del *douar* (villaggio) di Tafza, punto di osservazione dell'intera vallata, definita dagli abitanti: *Talberj*, la Torre, poiché difensiva voleva essere la sua funzione originaria. Oggi la casa al centro del villaggio tutela e preserva una parte importante di storia della cultura amazighe (berbera) marocchina, scritta dagli oggetti e dalle tradizioni dei popoli dell'Atlante, ponendosi come un saldo punto di osservazione, nel saper cogliere ogni opportunità a favore dello sviluppo della vallata.

Prima di inoltrarci nella descrizione dell'Ecomuseo e nella comprensione delle dinamiche di questo caso museale specifico, che sarà analizzato nel suo insieme attraverso ciò che fino ad ora è stato detto, dobbiamo specificarne il contesto di provenienza e capire innanzitutto chi sono i popoli di cui ospita la collezione, qual è la loro storia e come si colloca la cultura berbera all'interno di quella marocchina.

[90] Dall'arabo *qaṣba*: fortezza.

I Berberi nella storia del Marocco

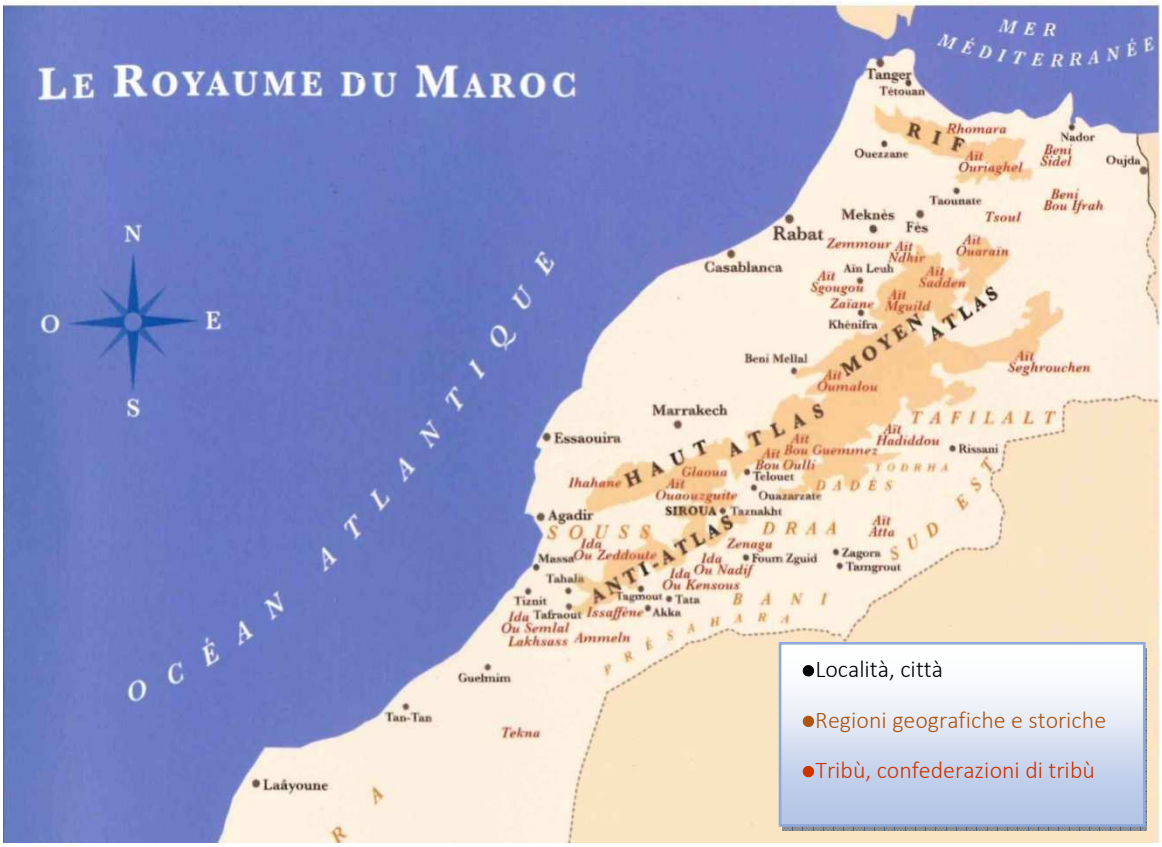

Figura 1 - Carta del Marocco e delle tribù berbere

Sotto il nome di Berberi erano riconoscibili complessivamente le popolazioni autoctone del Nord Africa che popolavano una vasta zona, dall'Egitto, all'Atlantico, fino al Delta del Niger[91]. Essi erano nomadi allevatori di cammelli, ma anche pastori e contadini sedentari, divisi in numerose tribù, che condividevano la stessa cultura e la stessa lingua, ma spesso in lotta fra loro. Le loro origini sono da sempre state assai discusse, tanto che Gabriel Camps, storico francese e fondatore dell' *Encyclopédie Berbère*, nel suo volume *Les Berbères* (1980) riporta una lunga serie di attribuzioni leggendarie che sono state associate loro nel corso dei secoli, da quella Sallustiana nel *De Bello Jugurthino*, fino ad arrivare al peso delle teorie dell'antropologia diffusionista del XX secolo, spinte nella ricerca di un'origine altra. L'elenco è molto lungo e Camps aiuta a capire come in molti casi gli storici classici, greci e romani, abbiano dato vita per errore o per tradizione ad una serie di confusioni storico-linguistiche attorno all'identificazione delle popolazioni berbere, in parte, mantenute anche dagli storici medievali (1980: 36-44). Quel che possiamo affermare con certezza, al di là delle ricerche sulle derivazioni, è che i Berberi furono tra i primi popoli storicamente

[91] Cfr. Berberi, in Enciclopedia Treccani: http://www.treccani.it/enciclopedia/berberi_%28Dizionario-di-Storia%29/.

accertati in Marocco e che parte degli abitanti del Nord Africa, che attualmente abitano Tunisia, Algeria, Marocco, Libia e Mauritania discendono da questi popoli, i cui fossili umani sono databili intorno a 20000 anni a.C., conosciuti in paleo-antropologia sotto il nome di uomo di *Metcha-Afalou*. In merito a quest'ultimo punto, esistono tuttavia altre fonti, tra cui Camps, che indicano una discendenza diversa, venuta da uomini primitivi orientali, insediatisi nell'Africa del Nord, e in contatto con le popolazioni europee che attraversarono lo stretto di Gibilterra e quello di Sicilia, raggiungendo l'Africa e mischiandosi ai popoli presenti (Golvin 1981: 164). Comunque sia, si concorda che il tipo proto-mediterraneo capsiano risalente a 9000 anni fa rappresenti la linea diretta alla discendenza berbera.

Nel corso dei millenni, a partire dalla Preistoria, si è dunque sviluppata questa popolazione mediterranea, che aveva in comune una lingua, anche se molti erano i dialetti, e una cultura che, per quanto diversificata a seconda delle tribù, richiamava gli stessi valori della terra, del sacro e del senso di comunità: «Ces réflexes d'auto-défense, qui n'ont jamais été assez forts et coordonnés pour constituer une nation berbère, entretiennent cependant une permanence étrange des coutumes et des règles de vie manifestées par la langue, par "un art qui défie les siècles", par "un pouvoir sans état", par une "anarchie équilibrée"» (Golvin 1981: 165). Concentrandoci sull'etimologia del nome berbero, molte tesi si accordano sul fatto che questo derivi da *bárbaros*, che in greco antico significava "balbuziente" (per estensione "straniero") e che si riferiva dunque a tutti quei popoli incolti che non parlavano la lingua greca e che avevano costumi differenti. Secondo queste ipotesi il termine si consolidò durante la dominazione dell'Impero Romano con il preciso intendo di identificare le popolazioni del Nord Africa, e venne mantenuto a seguito della dominazione araba. Gabriel Camps (1980: 95-97), tuttavia, nega tale argomentazione, sostenendo che da sempre i romani utilizzavano nomi ben precisi per identificare le popolazioni che conoscevano, cosa che è possibile attestare dalle testimonianze stesse che gli storici dall'epoca greca e romana fino al primo medioevo scrissero sulle popolazioni del *Maghreb*, definendoli, come vedremo, Getuli, Numidi, Libici e soprattutto Mauri. Tra l'altro, se escludiamo la storia presente, queste popolazioni non hanno mai utilizzato il nome di "Berberi" per identificarsi. In effetti, tra loro, si definivano come *Imazighen*[92]ed è questo il nome più ampiamente accertato tra le popolazioni: «il est cependant une autre ethnique plus largement répandu à travers les pays berbères et que son extension même et son application à la toponymie permettent de considérer comme le véritable nom du peuple berbère» (Camps 1980: 97-98). L'origine del nome *amazighe* (e *Imazighen* al plurale) qualificava tradizionalmente il "nobile", l'"uomo libero", anche se alcune fonti sostengono la derivazione dal nome di Mazigh, "figli di Mazigh", antenato berbero. Sia il termine "berbero" che "amazigh"non identificano dunque una precisa nazionalità, ma gruppi ben distinti di tribù disseminate

[92] Cfr. Le differenti accezioni della parola in Camps (1980: 98):«il s'agit de la racine MZG ou MZK qui se retrouve aussi bien dans le noms de Mazices de l'Epoque romaine que chez les Maxyes d'Hérodote, les Mazyes d'Hécatée et les Meshwesh des inscriptions égyptienne».

su un vasto territorio, che nel caso del Marocco comprende ancora oggi le Zone del Rif nel nord del paese, tutto l'Atlante marocchino fino al Sahara.

Identificati con i popoli getuli, fenico-libici, mauri, numidi, camitici, provenienti dall'Oriente, dalla Siria, dall'India e dall'Arabia del Sud, dalla Tracia, dal Mare Egeo e dall'Asia Minore, dal Nord Europa e dalla Penisola italiana, le origini conferite ai berberi furono numerosissime, ed in parte certamente dettate dagli eventi storici che caratterizzano le occupazioni e le conquiste dell'Africa settentrionale e, in questo caso, specificatamente riferite al territorio del Marocco. I Fenici, che si stabilirono sulle coste mediterranee marocchine, anche dopo l'ascesa di Cartagine, i Cartaginesi (V secolo a. C.), i Mauri (IV secolo), che formarono il Regno indigeno di Mauritania, in buoni rapporti con i Cartaginesi, i Romani (dal II secolo a. C. al V secolo d. C.), i Vandali e poi i Bizantini (fino al VII secolo d.C.) diedero vita alle occupazioni del periodo antico, fino alla conquista araba (Regno degli Idrissiti) e all'islamizzazione[93] dell'intera area berbera, già precedentemente influenzata da forme di paganesimo, ebraismo e cristianesimo[94], tra il VII e VIII secolo. Seguirono, tra XI e XII secolo, due grandi dinastie berbere, gli Almhoravidi e gli Almhoadi, in cui il Marocco vide il suo massimo splendore. Successivamente i poteri locali dei Merinidi e dei Waattasiti regnarono fino al XVI secolo. Con le due dinastie sceriffiane, i Saadiani e gli Alauiti, si apriranno lentamente le porte alla penetrazione europea già dal XVI secolo, anche se gli europei continueranno ad essere combattuti e respinti dal regno. Le mire commerciali ed economiche delle potenze europee si svilupparono allora a partire dal secolo successivo, intensificandosi durante il XIX, quando il bisogno di materie prime e la spinta di forze nazionalistiche stava prendendo il sopravvento. il Marocco, sprofondato in una crisi senza ritorno seguita da carestie ed epidemie e retto da un sovrano, Moulay Abd er Rahman, che stava perdendo sempre più i suoi poteri, fu soggetto tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento alla spartizione europea.

Nel 1860 la Spagna occupò Tetuan, e l'Accordo di Madrid, nel 1880, segnerà l'arresa del sovrano alla presa di posizione delle potenze francesi, spagnole, inglesi e tedesche, le quali intendevano accaparrarsi i territori. Nel 1904 l'Inghilterra lasciò libero spazio a Francia e Spagna per la presa del Marocco, in cambio del territorio Egiziano, mentre nel 1911, dopo la crisi di Agadir, che vide uno scontro tra Francia e Germania, gli accordi diplomatici si risolsero con la consegna del Camerum alla Germania. Fu così che gli spagnoli occuparono la parte a nord del Marocco, il Rif, il Sahara meridionale, ed alcune isole come Melilla e Ceuta dando vita ad un controllo diretto, ma senza mai un preciso disegno politico, mentre i francesi, in principio sotto la guida del generale Lyautey, instaurarono nel resto del territorio una dominazione

[93] La conversione all'Islam delle popolazioni autoctone, ma soprattutto l'"arabizzazione" del territorio fu assai graduale e lenta, tanto che la popolazione araba raggiunse la maggioranza diversi secolo successivi (Calchi Novati Valsecchi 2008: 73).

[94] Da Camps (1980: 95): «Les Berbères organisés en petits royaumes ou groupés en confédérations ou tribus, restés en de hors de la civilisation latine, la plupart païens, certains judaïsés et au milieu desquels subsistaient des îlots citadins et chrétiens».

coloniale che avviò il protettorato marocchino[95], cominciato nel 1912 ed accettato, con il trattato di Fez, dal sultano alawita Abd al-Ḥafīẓ. Durante gli anni della sua amministrazione, Lyautey aveva cominciato una seria opera di sviluppo del paese, costruzione di strade, acquedotti, ferrovie, riorganizzazione dei settori industriali, sovvertendo in molti casi pratiche tradizionali e abitudini contadine e spingendo ad una forte urbanizzazione delle città.

A livello di strategie politiche ed amministrative, la Francia deciderà di intervenire al fianco della Spagna, dopo che numerosi focolai di rivolte si manifestarono nel Rif spagnolo, dando vita alla guerra del Rif e creando uno stato di instabilità nel paese che preoccupava le amministrazioni coloniali. Solo dopo lunghi e sanguinosi scontri che durarono circa una decina d'anni, dagli anni venti agli anni trenta, e che costarono la vita ad una buona maggioranza di soldati spagnoli e francesi, questi ultimi riuscirono a sedare le insurrezioni nazionaliste, con la resa di Abd el-Krim[96]. Un forte malcontento, si amplificò in seguito, quando l'amministrazione francese, che aveva ormai congedato Lyautey, instaurò una politica di apertura esclusivamente rivolta alle tribù berbere, come mossa per separare e dividere ulteriormente i berberi dalla maggioranza araba. Nel 1930 ad esempio, i francesi concessero ai berberi il *Dahir*, ovvero uno statuto giuridico non basato sul codice coranico. Tutto questo provocò un'ulteriore lacerazione al già tormentato rapporto tra popolazione araba e tribù berbere. Ma in merito a tale strategia politica è bene aprire una piccola parentesi, che dimostra come, in realtà, le popolazioni berbere abbiano in egual modo contribuito alla causa nazionalista dimostrandosi risolute, e togliendosi così di dosso quell'attribuzione ormai storica di tribù passive e portate a farsi dominare da altri popoli, così come molte fonti storiche hanno sempre fatto credere (Cfr. Mohamed Benhlal 2006 in Pouessel 2008). Lo storico Benhlal testimonia la manipolazione messa in pratica dai Francesi nei confronti dei Berberi attraverso la creazione di un sistema scolastico che prevedeva l'insegnamento della lingua francese e berbera e l'approfondimento delle pratiche berbere, a scapito della cultura, della religione e della lingua araba, che non veniva insegnata ed era vietata. È curioso pensare che fu dalle stesse scuole che si mossero i primi passi verso la protesta nazionalista, nel momento in cui gli studenti utilizzavano l'arabo come sintomo di protesta arrivando a firmare il Manifesto d'Indipendenza nel 1944. Il coinvolgimento arrivò anche dalle aree rurali e berbere, dimostrando in tal modo la «remise en cause de la vieille légende du bled pacifié, soumis et calme, par opposition aux grandes cités, propices aux fermentations révolutionnaires» (Benhal 2006: 102 in Pouessel 2008).

A seguito degli episodi narrati, infatti, un'agitazione clandestina si diffuse all'interno di alcune fazioni del paese: nel 1944 nacque il primo partito nazionalista denominato Istiqlal, ossia "Indipendenza", supportato

[95] A differenza di altri stati coloniali sotto influenza francese, la Francia decise di mettere da parte il dogma dell'assimilazione, scegliendo la strada di un protettorato (Calchi Novati, Valsecchi 2005: 210).
[96] Uomo colto, condottiero e stratega marocchino, capo della tribù berbera di Ait Ouraghiel, riuscì a mettere insieme diverse tribù berbere allo scopo di istituire la Repubblica confederata del Rif, per liberare il Rif dal controllo spagnolo. Proclamata nel 1921 dopo le prime vittorie contro i coloni, questa venne destituita dal maresciallo francese Pétain, insieme alle forze spagnole.

dall'impegno attivo della componente araba e dal sovrano Muhammad V, che per tal motivo fu destituito e mandato in esilio dai francesi. Terminata la Seconda Guerra mondiale, a causa della difficile situazione in Algeria e in Indocina e del supporto dato al partito indipendentista da parte degli americani, la Francia fu costretta a raggiungere un accordo, concedendo nel 1956 l'Indipendenza al Marocco. Di lì a poco anche la Spagna ratificherà la fine del protettorato. A differenza dell'Africa nera gli stati del Maghreb e in questo caso in Marocco, fu relativamente più semplice riprendere il governo dello stato, poiché esso aveva comunque mantenuto pressoché inalterata la propria identità, senza dover cedere agli assetti coloniali proposti dalle potenze europee (Calchi Novati e Valsecchi 2005: 290).

Negli anni seguenti, il ritorno in patria del Sultano Muhammad V, che diverrà Re, fu accolto con grande fervore, mentre questo doveva cercare di mettere insieme le vecchie istituzioni con le nuove politiche amministrative messe in pratica dai protettorati. Nel 1961 con la sua morte, divenne re il figlio Hassan II, che prese in carico la già avviata stabilizzazione del paese. Nel 1962 un referendum popolare approvò il progetto di monarchia costituzionale fondata su tre istituzioni (la monarchia, il parlamento ed il governo) e nel 1963 vennero organizzate le prime elezioni. Ma dopo alcuni anni, il governo del re si rivelò piuttosto nazionalista e a causa di gravi episodi di scontri e una crisi profonda che si stava diffondendo nel paese, il re fu costretto a dichiarare lo stato di emergenza, sospendendo la costituzione e assumendo tutti i poteri. Molti oppositori politici furono arrestati o addirittura mandati in esilio. L'ostilità contro l'Algeria e la scoperta di ricchi giacimenti nel Sahara Occidentale caratterizzarono il regno di Hassan II, che sventò ben due colpi di stato. Solo a partire dalla fine degli anni novanta il clima si distese, con l'approvazione di una nuova costituzione. Nel 1999 successe ad Hassan II il figlio Mohammed VI che cercò una via diversa da quella iniziata dal padre, al fine di appianare i rapporti difficili che si erano venuti a creare tra la popolazione e le istituzioni. Il nuovo sovrano dimostrerà infatti la volontà di modernizzare certe tradizioni, assicurandosi un clima di pace e di distensione sociale, rimarcato anche negli ultimi anni, per evitare l'insorgere di conflitti, che le insurrezioni delle Primavere Arabe, dalla Tunisia all'Egitto, stavano provocando anche in Marocco. I primi anni del regno di Mohammed VI furono caratterizzati infatti da gesti simbolici importanti, come il decreto per l'amnistia dei dissidenti politici, o il rimpatrio degli esiliati, che sembravano dimostrare una reale controtendenza rispetto agli anni del regime di Hassan II. Nel 2002 si tennero le prime elezioni amministrative, che rivoluzionarono finalmente il vecchio governo, e nel 2004 si riformò il *Mudawanna*, codice marocchino che legifera sul diritto di famiglia, modificando alcuni regolamenti in merito alla famiglia e soprattutto allo statuto delle donne. Questa riforma, che venne presa di mira dai fondamentalisti islamici poiché andava a rompere una tradizione più che secolare, ottenne invece le approvazioni di molti attivisti in tutto il mondo. Nel 2011 il re indisse un referendum per la promulgazione di una nuova costituzione, che venne ampiamente approvata dalla popolazione e che aveva l'intento di ridurre alcuni dei poteri assoluti del sovrano, che sono effettivamente passati al parlamento e alla giustizia. Tuttavia alcuni oppositori politici ritengono che i poteri in mano al sovrano siano ancora troppi

per poter parlare pienamente di democrazia[97]. La costituzione, come vedremo, introduceva un importantissimo passo avanti in merito alla lingua tamazighe, parlata ancora oggi in Marocco da una grande maggioranza.

Venendo infatti alla storia delle tribù berbere, la risposta dei governi che si succedettero dopo l'indipendenza, in particolare quello di Hassan II, lasciò molto a desiderare. Il clima di arabizzazzione che sempre aveva caratterizzato il Marocco, fin dalla conquista araba, sembrò intensificarsi ancora di più, all'indomani della decolonizzazione. I Berberi, popoli da sempre marginalizzati, poiché definiti "senza nazione", "uomini senza paese" (Hamid Bozarslan 2006 in Stéphanie Pouessel 2008: 2) finirono per essere ulteriormente delegittimati, in parte anche a causa della spaccatura inflitta dal colonialismo, al punto da rischiare di perdere parte della loro cultura. il volume di Helène Claudot-Hawad, *Berbères ou arabes*? (2006) ben aiuta a comprendere le cause di questa differenza e della lunga strada di interpretazione degli stereotipi inflitti agli arabi e ai berberi. Il rischio maggiore a seguito dell'Indipendenza dalla Francia fu quello del concepimento di una visione univoca della Storia, in cui gli studi berberi sparivano nell'oblio o si colorivano in qualche racconto fantasioso. Per troppi anni si è taciuto e, nonostante i notevoli passi avanti compiuti dal corrente re Mohammed VI, bisogna tuttavia rimarcare la difficoltà che ancora esiste per ciò che riguarda gli studi e le ricerche di cultura berbera. La volontà di recuperare e ripristinare un patrimonio, che è parte stessa del Marocco, insieme alla cultura araba, è un processo avviato, ma ancora lento. Ciò nonostante, come leggiamo sul sito Unesco[98] dedicato alle minoranze nel mondo, alcuni piccoli passi avanti sono stati fatti durante gli anni novanta, come ad esempio l'inserimento di un canale televisivo in lingua berbera, che ripeteva nei tre dialetti[99] le informazioni; fino al riconoscimento nel 2001, sotto il regno di Mohammed VI, dell'Institut Royale pour la Culture Amazighe (IRCAM)[100] che aveva lo scopo di assicurare una preparazione al concetto di integrazione della lingua tamazighe negli istituti scolastici. Difatti, dopo l'approvazione del referendum per la nuova Costituzione marocchina nel 2011, che attestò una notevole apertura verso diversi fronti in ambito sociale e culturale, si provvide all'inserimento dello studio della lingua tamazighe (parlata e scritta)[101] nelle scuole e di conseguenza al riconoscimento di quest'ultima,

[97] Cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/marocco/#daglianni1960aglianni1990-1.
[98] Cfr. http://www.unesco.org/culture/fr/indigenous/Dvd/amazigh_contexte_sociopolitique.html.
[99] Si parla giustamente di tribù berberofone, che, in origine, rispondevano ad una stessa lingua scritta (vedi nota 101), ma che oralmente si differenzia in tre aree dialettali differenti: il *Tarifift* parlato dai Rifani, che abitano il Rif, nel nord del paese; il *Tachelhit*, parlato dai Chleuh e dai Soussi e nelle zone dell'Alto-Anti Atlante; ed infine il *Tanaziyt* parlato dai Braber del Medio-Alto Atlante.
[100] Nella scrittura berbera ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵓⵎⵣⵉⴳⵜ. Si tratta di un istituto accademico marocchino incaricato della promozione della cultura amazighe e dello sviluppo della lingua tamazighe, che prende in carico una serie di attività connesse al mondo berbero. Vedi il sito: http://www.ircam.ma/.
[101] La lingua berbera vanta una tradizione specificatamente orale, ma conosce nei secoli anche una tradizione scritta. Le prime scoperte della scrittura berbera, sostiene l'antropologo Amhed Skounti, avvengono nel Nord Africa nel XVI secolo. Diverse e molteplici sono le derivazioni attribuite a tale scrittura (egiziana, greca, finico-punica o sud-arabica), anche se da alcuni decenni le ricerche si spingono verso l'idea di un'origine autoctona. La scrittura era intimamente legata all'arte rupestre, i cui simboli di uomini, animali, armi e combattimenti rappresentavano un insieme di segni grafici, tra cui alcuni utilizzati nella scrittura. Le testimonianze della scrittura si trovano in due tipi di supporti, scoperti

lingua ufficiale del Marocco al pari dell'Arabo. Ci si augura che questo importante traguardo nella storia del popolo marocchino, possa portare ad una sempre maggior consapevolezza dell'importanza delle identità arabo-berbere all'interno dello stato e così in tutto il territorio del *Maghreb*.

L'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika, in qualità di organizzazione socio-culturale operante sul territorio marocchino, si inserisce come possibile testimonianza della volontà di recuperare, ricercare e valorizzare il mondo della cultura berbera, interagendo con la realtà circostante e in collaborazione con diversi sostenitori culturali.

La Vallée de l'Ourika e le origini dell'Ecomuseo Berbero

Figura 2 – Localizzazione del villaggio di Tafza sulla Route de l'Ourika

negli antichi siti del nord del Maghreb: epitaffi e stele. Essa aveva difatti un uso limitato, commemorativo, funerario e comunicativo che sembra essere terminato tra il V-VI secolo circa. Si tratta di un alfabeto composto da 33 caratteri, leggibili dall'alto al basso e da sinistra verso destra, le cui figure base da cui si ottengono tutte le altre sono il cerchio, il punto ed il tratto. Anche la decifrazione è ancora abbastanza limitata, nel 2003 questi segni sono serviti per l'elaborazione dell'alfabeto *Tifinagh*, che nel 2004 è stato riconosciuto dall'Organisation International De Normalisation (Skounti, 2011: 64).

Figura 3 - Facciata dell'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika

Situato nella valle de l'Ourika, nell'Alto Atlante marocchino, l'Ecomuseo si trova 37 km a sud della città di Marrakech e si raggiunge facilmente imboccando la Route de l'Ourika che da Marrakech arriva fino al villaggio di Setti Fatma[102], la meta turistica più attraente di tutta la vallata grazie alle sue sette cascate nascoste tra le montagne. La valle prende il nome dal fiume Ourika che scende dalle montagne dell'Alto Atlante occidentale, le cui cime raggiungono oltre i 2500 metri di altezza ed un massimo di 4167 con il Jebel Toubkal (in tamazigh: *Adrar n Tougshal*, la "vetta da cui si vede tutto"), la montagna più alta del Marocco, che è possibile distinguere con precisione da Marrakech.

La Vallée de l'Ourika può considerarsi ancora oggi un luogo preservato e tutelato, ricco di attività connesse al lavoro dell'uomo e al territorio, nonostante la sua vicinanza alla città di Marrakech e quindi alla maggior presenza di turisti locali e stranieri. Sia in estate che in inverno, infatti, i turisti giungono per visitare i diversi luoghi di interesse o attraversano la valle per raggiungere le montagne più alte, dove in inverno aprono gli impianti sciistici, in particolare nella zona dell'Oukaïmeden. Il programma di modernizzazione della rete stradale, intrapreso dal governo marocchino negli ultimi anni, ha contribuito a migliorare i collegamenti stradali, rendendo facilmente raggiungibili anche le zone più isolate del paese. La sistemazione della Route de l'Ourika ha giocato in questo un punto di forza per la ricezione di turismo locale e straniero, permettendo la sistemazione di alcune strutture alberghiere facilmente raggiungibili, situate lungo il percorso e prettamente nei luoghi di maggior richiamo turistico.

La Vallée de l'Ourika è pertanto tra le zone più conosciute della catena montuosa dell'Alto Atlante, ma è ancora disseminata di numerosi villaggi berberi, che continuano ad esistere integrando alla modernità incombente le secolari tradizioni montanare della cultura *amazighe*[103]. Agricoltura e pastorizia[104] sono le

[102] Dalla libreria online dell'Ecomusée: http://www.museeberbere.com/Setti%20Fadma.html.
[103] Il volume *Structures Sociales du Haut Atlas*, Presse Universitaire de France, Parigi, pubblicato nel 1955 e frutto delle ricerche del sociologo Jacques Berque, allora direttore degli studi a l'Institut des Hautes Etudes Marocains, ben esplicita i modi di vivere e gli ordini sociopolitici delle numerose tribù berbere che all'epoca vivevano nell'Atlante

principali attività produttive che accompagnano da sempre le popolazioni della zona; il *suk*, mercato, che si svolge una volta alla settimana, di solito nei villaggi di passaggio, è ancora un'attività commerciale ben radicata, dove prodotti alimentari agricoli ed animali come capre, montoni ed agnelli sono venduti od acquistati contrattandone il prezzo. Il mercato più importante si tiene di lunedì a Tnine l'Ourika, villaggio berbero, situato a 35 km da Marrakech. Le saline del Douar de Taourirt si trovano nella zona alluvionale della vallata, dall'altra parte del fiume rispetto al villaggio di Tafza e sono ancora sfruttate dagli abitanti, che vendono, come un tempo, il sale nei *suk* di Marrakech. Il sale era un prodotto fondamentale per il mantenimento delle pelli di animale e per la conservazione di alcuni prodotti alimentari, tra cui le olive, uno dei frutti più diffusi in Marocco, tutt'ora conservate sotto sale. Il commercio del sale era molto ben organizzato e spesso andava a beneficio delle confraternite e delle comunità religiose della zona. Carovane di cammelli lo trasportavano verso diversi paesi dell'Africa e tornavano carichi di oro e d'avorio. La presenza di giardini bio-aromatici, come la Safranière de l'Ourika[105] e le Jardin Bio-Aromatique de l'Ourika[106], nati negli ultimi dieci anni, aiutano a creare associazioni e cooperative di lavoratori, per la maggioranza costituita da donne, contribuendo a far restare i paesani nei propri villaggi, senza che questi cerchino lavoro altrove. Le arti artigianali berbere, come la lavorazione della terracotta, la tessitura dei tappeti e la creazione di gioielli in argento restano mestieri floridi e produttivi, simboli della tradizione e della cultura di questi popoli, ma inevitabilmente sempre più legati al turismo.

L'attività dell'Ecomusée Berbère, realtà museale, relativamente giovane, nata nell'aprile del 2007, ha posto una sfida culturale e sociale considerevole nella zona dell'Ourika, inserendosi come un'ulteriore finestra di dialogo, un luogo per salvaguardare la cultura Berbera e al contempo per sostenere lo sviluppo della vita degli abitanti, che ancora popolano numerosi la vallata.

L'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika è nato da un progetto di Patrick Manac'h, collezionista francese proveniente dall'isola bretone di Ouessant, che ospita uno dei primi esempi di ecomuseo[107], e da Hamid Mergani, marocchino d'origine. Come si legge dal sito internet, l'Ecomusée rappresenta una delle prime testimonianze ecomuseali private in Marocco, per ciò che concerne la cultura berbera-marocchina. Nel corso degli anni, la collaborazione e il sostegno di Khalid Ben Youssef, originario di Tafza e l'importante

---

occidentale, focalizzandosi sulla storia dei Seksawa. Vedi anche biblioteca online dell'Ecomusée Berbère: http://www.museeberbere.com/Jacques.html.

[104] Ecco cosa scriveva Berque a proposito del rapporto delle tribù berbere con il proprio habitat naturale: «la marque de l'homme (…) y ressort tout naturellement d'un examen même sommaire des horizon végétaux. Elle est profonde, en effet. Amandiers, oliviers, céréales, et à un moindre degré, noyers témoignent de son ouvrage. L'usure de la forêt, la richesse des pâquis en variété comestibles ou au contraire en épineux, la densité des associations en espèces subspontanées: tout cela encore le postule» (Berque 1955: 25). A ciò vi legava chiaramente anche un discorso pastorale: «Abordons donc cette vie pastorale sous son aspect le plus sédentaire, à sa charnière avec l'horticulture de montagne (…) elle se manifeste dans la maison même, ou coexistent l'habitat humain et l'habitat animal» (1955: 110).

[105] Vedi il sito: http://www.safran-ourika.com/index_1.php.

[106] Vedi il sito: http://www.jardin-bioaromatique-ourika.com.

[107] Si tratta dell'Ecomusée de Niou, ospitato nel Parc naturel régional d'Armorique e progettato sotto la supervisione di George H. Rivière.

concessione per la riproduzione del film "Chez les Berbères du Haut Atlas" di Daniel Chicault si sono aggiunte al coro di voci che amplifica ed arricchisce questa rete ecomuseale dinamica e propositiva. L'ecomuseo collabora attivamente con la Maison de la Photographie di Marrakech[108], struttura privata marocchina nata nel 2009 dagli stessi fondatori dell'Ecomuseo con l'idea di costruire una collezione fotografica, principalmente sul Marocco. Le ricerche e la documentazione per il reperimento degli oggetti della collezione dell'Ecomusée e delle fotografie della Maison sono infatti andate di pari passo. La Maison di Marrakech propone un percorso espositivo che narra la storia della fotografia in Marocco, presentando una vasta scelta di immagini, scattate dai primi fotografi, ed esposte ciclicamente, che fanno riferimento al periodo 1870-1950.

L'Ecomusée Berbère sorge invece a Tafza, *douar* tradizionalmente conosciuto per le numerose botteghe di vasai che fin dai tempi più antichi, trasmettendosi l'arte di padre in figlio, creavano recipienti ed otri in terracotta per raccogliere granaglie, olive ed oli, per cucinare e per lavorare gli alimenti. Gesso ed argilla sono infatti materiali molto diffusi nel territorio circostante, ciò che rende di facile reperimento i materiali per la lavorazione. Il villaggio è dunque luogo di una secolare tradizione, che sembra essere legata al nome del santo Sidi Wagnina, colui che, nonostante le informazioni incerte a suo riguardo, sembra aver diffuso tale pratica nella zona dell'Ourika[109]. Il suo santuario è custodito proprio nel villaggio di Tafza. L'etimologia del nome Tafza deriva dalla parola berbera "Tafsout"che sta ad indicare la stagione primaverile o la donna incinta. I temi della fertilità della terra e dell'arte della terracotta sono dunque strettamente collegati alla tradizione del villaggio di Tafza, divenendo un *unicum* per la vita degli abitanti, i quali dalla terra non fertile ricavavano gli oggetti di uso quotidiano che avrebbero poi ospitato i frutti della fertilità.

Dove oggi risiede la collezione, tra il 1910 il 1920 due fratelli fecero costruire la loro casa, chiamata in seguito dagli abitanti *Talberj* (la Torre) al centro del villaggio, su un piccolo promontorio, in una posizione tale da poter controllare tutta la vallata circostante: il fiume da un lato, di fronte la via per Marrakech e dietro in lontananza il vecchio quartiere ebraico, il *Mellah*[110]. La sua funzione difensiva, era indicativa dei frequenti scontri interni tra tribù locali. Numerose finestre e una grande terrazza, tipica delle case della zona, furono costruite per una maggior visibilità dei signori che vi abitavano. Ancora oggi la casa presenta tutte le aperture di un tempo, che le permettono di aprirsi al territorio circostante. Tutto il villaggio vi si

[108] Vedi il sito: http://www.maisondelaphotographie.ma/maison-de-la-photographie-marrakech.php.
[109] Cfr. biblioteca online dell'Ecomusée: http://www.museeberbere.com/Poterie.html.
[110] Così anticamente veniva denominato il quartiere ebraico, che prende nome dall'arabo e significa "sale". Oggi a Tafza è ancora presente il vecchio cimitero ebraico, separato da quello mussulmano, che risiete su una collina di fronte al villaggio.

costruiva attorno, come una sorta di piccolo arroccamento sulla collina[111]. Ancora oggi è visibile la struttura dell'antico *Douar*, rimasta pressoché inalterata.

Fatta ristrutturare dai due fondatori a partire dal 2006, dopo anni di stato di abbandono, la casbah venne recuperata utilizzando le tecniche e i materiali tradizionali, che erano stati impiegati per la sua costruzione, nello specifico il *pisé*, una muratura di terra argillosa compressa con sassi e paglia. Senza bisogno di andarli a cercare altrove, tutti i materiali furono quindi facilmente reperiti sul posto, nei dintorni della valle e nel villaggio di Tafza, la cui tradizione prevede da sempre la costruzione delle case in mattoni in terra cruda (*pisé)*[112], che contribuiscono, tra l'altro, a mantenere un buon isolamento termico a seconda della stagione. Per cominciare i lavori di ristrutturazione, fu ingaggiata una maestranza locale, il "Maalem", che detiene i saperi di tale pratica e sa come mescolare in modo equilibrato i materiali con l'acqua[113]. Il *Maalem* fu assistito da numerosi abitanti del villaggio,che parteciparono attivamente alla ristrutturazione dell'edificio. La casa venne dunque "smontata" e le travi di legno che la sostenevano vennero riutilizzate secondo necessità. I soffitti sono composti da terra locale sostenuti da legni di palma nana e gambi di alloro; i rivestimenti dei tetti sono formati invece da argilla grigia bluastra di Tafza e pietre di arenaria rosa dell'Oukaïmeden, i muri interni, dalla terra bianca di Tafza.

Figura 4 - Muri in *pisé*

L'edificio ultimato riprende sostanzialmente i volumi originari dell'antica struttura, modificando esclusivamente gli usi delle stanze della casa, che oggi corrispondono alle sale espositive. La casa era composta da tre piani, se consideriamo anche la terrazza. Al piano terra si trovavano gli spazi più freschi per

[111] Così descrive Berque, i villaggi berberi dell'Alto Atlante: «Pays de bourgs. Malgré l'identité de la teinte et des matériaux avec la roche alentour, la maison, par sa verticalité audacieuse, son entassement géométrique de cubes et de terrasses, oppose un vif contraste à la nature environnante» (1955: 29).
[112] Da un pannello esplicativo della collezione, si legge a proposito del villaggio: «l'architecture de Tafza, pierre et pisé, relève d'une société autarcique. Tafza offre tous les matériaux de construction nécessaires: pierre de montagne, galets, paille, terre aux qualités multiples, bois, lauriers».
[113] Le fasi della costruzione dei muri possono essere così riassunte: mescolanza di argilla e acqua nelle giuste quantità, rimescolamento del composto con l'inserimento di paglia tritata e stampo del composto in mattoni che verranno in seguito lasciati ad essiccare al sole.

mantenere le derrate alimentari, dunque un magazzino e un riparo per gli animali, oltre ad una corte e un piccolo *hamman*[114]privato, presente in ogni casa berbera. Al primo piano, sul lato che più si affaccia alla corte interna, vi era la cucina, con il suo focolare di terra modellata, e le stanze che seguivano erano gli alloggi della famiglia. La casa prevedeva inoltre le stanze per gli ospiti, sistemate sul lato esterno e distaccate dall'edificio principale, a cui l'ospite vi accedeva tramite una porta secondaria.

La collezione della casa berbera

La casa restaurata che oggi ospita la ricca collezione dell'Ecomuseo, nonostante abbia perso la sua funzione domestica e gli usi delle stanze, non tralascia tuttavia l'atmosfera casalinga tutta al femminile[115] che traspare chiaramente dalle decorazioni simboliche delle porte e da molti oggetti esposti in collezione[116]. La casa era infatti per le popolazioni berbere il luogo simbolo della donna, non solo perché questa vi passava la maggior parte del suo tempo, ma poiché all'interno si sviluppava la vita quotidiana dell'universo femminile, le mansioni domestiche, la cucina con il suo focolare, la tessitura di tappeti, la maternità. La casa-museo, così conservata, vuole dunque rendere omaggio a quel mondo femminile, tanto rilevante nella cultura amazighe, che rappresentava e rappresenta anche oggi, nel villaggio di Tafza, la protezione del focolare, opposta al mondo esterno [117] e spesso ostile degli uomini.

La collezione, piccola, ma molto accurata, ha l'intento di ripercorrere attraverso quegli oggetti materiali, talvolta più semplici e quotidiani, l'esistenza delle popolazioni berbere dislocate in tutto l'Atlante. Il patrimonio materiale qui esposto, insieme all'edificio stesso, vuole iniziare la visita dell'ospite-visitatore all'interno del mondo berbero marocchino, rispettando la prima funzione di una realtà ecomuseale: la tutela e la conservazione del patrimonio culturale materiale, all'interno di una logica di protezione, sviluppo e discussione delle tradizioni e dei saperi legati alle comunità viventi. Gli oggetti raccolti e le immagini, scrivono i due fondatori, desiderano formare uno sguardo più attento e più rispettoso nei confronti di

[114] Cfr. dizionario Treccani: «ḥammà´m - Edificio dei bagni pubblici, tipico dell'architettura islamica; originariamente di uso cultuale, è talvolta annesso alla moschea. Deriva la sua struttura dalle terme romane: un'entrata, adibita a spogliatoio (mushallaḥ), conduce ad altre sale sempre più riscaldate e umidificate». L'hammam ricopre ancora oggi un ruolo sociale estremamente importante in Marocco, in primo luogo per quanto riguarda le pratiche religiose. Qui è infatti possibile praticare l'abluzione totale, prevista dal Corano. Ogni marocchino vi si reca una volta a settimana.

[115] Per un confronto sulla struttura della casa cabila (berbera) come spazio dell'universo femminile cfr. Bourdieu, P. 2003, "La casa o il mondo rovesciato", in *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Milano: R. Cortina, (ed. or. 1972):51-74.

[116] Il sole e la fibula, disegnati su porte, vasi e cassepanche, sono simboli protettori della casa e rimandano alla femminilità, al mondo del focolare domestico.

[117] Vedi ancora Bourdieu (2003: 60) a proposito della simbologia della casa berbera : «Considerata nel suo rapporto con il mondo esterno, mondo propriamente maschile della vita pubblica e del lavoro agricolo, la casa, universo delle donne, mondo dell'intimità e del segreto è *haram*, cioè nel medesimo tempo sacra e illecita per tutti gli uomini che non ne facciano parte».

questi popoli, ma senza che il luogo si trasformi in una realtà chiusa e senza sbocchi. L'Ecomuseo dimostra infatti con le sue attività la volontà di accogliere nuovi orizzonti di sviluppo. Le sue numerose finestre, così come la sua terrazza sono il segno concreto e metaforico di questa disponibilità di apertura verso le comunità e il territorio circostante.

La collezione[118] raccoglie dunque oggetti direttamente legati alla cultura amazighe, come tappeti, utensili per la tessitura, otri in terracotta, strumenti musicali utilizzati durante le feste, vestiti tipici e veli da matrimonio, gioielli ed accessori, fotografie che mostrano le tribù nei primi anni del XX secolo. Oltre alla collezione permanente, l'edificio ospita una sala appositamente dedicata a mostre temporanee. Gli oggetti raccolti provengono, come abbiamo già detto, da tutta la zona dell'Atlante marocchino (che comprende Medio, Alto ed Anti Atlante), ma il loro recupero per dare vita alla collezione risulta piuttosto diversificato. Gli oggetti sono stati assemblati, infatti, a partire da diverse fonti: ritrovamenti avvenuti durante gli scavi per la ristrutturazione, donazioni da parte degli abitanti di Tafza e dei villaggi circostanti ed acquisizione da parte di Patrick Manac'h, nel corso di una lunga ricerca di informazioni e documentazione avvenuta in Francia. Alcuni oggetti erano finiti nelle collezioni private, soprattutto francesi, nei modi più disparati. È tuttavia facile immaginare come durante gli anni del protettorato francese, fino ad oltre il periodo del post indipendenza fosse molto più frequente trovare ed acquistare esemplari antichi ed oggetti quotidiani della cultura berbera. Oggi alcuni manufatti non vengono più realizzati dagli artigiani [119] ed è per questo che le collezioni sulla cultura materiale berbera in Marocco, come quella dell'Ecomuseo o di molti musei pubblici di Marrakech[120] svolgono un'importante funzione nella preservazione di tradizioni che altrimenti si perderebbero con il passare delle generazioni.

Vediamo ora nel dettaglio di cosa si compone la collezione dell'Ecomusée Berbère, ripercorrendo le stanze della vecchia casa.

Gli oggetti sono disposti in modo ordinato, ma semplice, senza l'utilizzo di particolari vetrine, se non per quanto riguarda l'esposizione dei gioielli ed alcuni veli da donna, al fine di evitare il deterioramento. Le sale risultano spaziose e gli oggetti sono spesso dislocati vicino o appesi ai muri, sul pavimento per quanto riguarda alcuni tappeti. Tale disposizione aiuta a rendere l'ambiente più casalingo ed ospitale, anche se non vi è alcuna intenzione di ricreare l'ambiente originario. Ogni stanza è dotata di pannelli esplicativi molto ben commentati, di cui per la maggior parte è citata la bibliografia. Ogni oggetto possiede un cartellino identificativo, dove si indica il nome, la provenienza ed il materiale. Ad esclusione delle fotografie, le date di origine degli oggetti sono mancanti, anche se i pannelli esplicativi aiutano a circoscrivere le informazioni su

[118] Dalla biblioteca online dell'Ecomusée: http://www.museeberbere.com/collection.html.
[119] L'esempio di un oggetto ormai in disuso, in mostra all'Ecomusée Berbère de l'Ourika è il trapano manuale, che oggi è naturalmente stato sostituito da quello elettrico.
[120] Ad esempio il Museo pubblico di Marrakech, il palazzo Dar M'Nebhi, che risale alla fine del XIX secolo o il palazzo della Bahia e il Dar SI-Saïd, entrambi costruiti intorno al 1880.

di essi. Le informazioni sono date in francese e in inglese e risulterebbero certo più complete sfruttando anche la lingua araba e berbera.

L'entrata dell'edificio è posta sulla facciata principale. La porta d'ingresso alla casa è grande e massiccia, mentre quella posizionata nell'angolo a sinistra, più piccola, era destina agli ospiti. Entrambe sono lavorate e decorate. Nella sala d'ingresso un piccolo banco accoglie gli ospiti per fare il biglietto, gratuito gli per studenti e per tutti i marocchini, mentre 20dirham (poco meno di 2 euro) sono richiesti agli ospiti stranieri. Qui sono esposte alcune fotografie della Vallée de l'Ourika negli anni sessanta e settanta del Novecento.

Nella prima sala incontriamo uno degli elementi che conduce immediatamente l'ospite ad addentrarsi nel mondo delle mansioni femminili: i tappeti e l'arte della tessitura[121], della lavorazione della lana e della sua tintura. Oltre ad alcuni tappeti, esposti sul pavimento o alle pareti, troviamo qui gli strumenti e gli utensili di lavoro.

Figura 5 - Strumenti per la tessitura: telaio/ strumento di lavorazione della lana

L'arte tradizionale tessile nei suoi significati e nei suoi motivi decorativi risale a tempi molto antichi (si dice che la donna berbera tessesse già in epoca paleolitica)[122] e di madre in figlia tale pratica ha continuato a trasmettersi fino ad oggi. L'origine dei tappeti berberi si incontra con quella dell'Oriente dell'era islamica, mantenendo comunque una linea diretta propria ed originale che caratterizza da sempre la tessitura nelle montagne e pianure atlantiche. Le simbologie e i motivi delle decorazioni che troviamo sui tappeti, come sulle porte, sulle pareti o sugli oggetti di uso comune trovano infatti corrispondenza con i modelli utilizzati in epoca primitiva, sembrando così intimamente legati all'arte rupestre. Le decorazioni rispondono ad un linguaggio geometrico, non dissimile alla scrittura berbera.

Il linguaggio astratto e geometrico dei tappeti, piena espressione dell'arte femminile, proviene, come per l'arte rupestre, dai segni che stanno all'origine del corpo, dalle sue forme e dai suoi organi. I significati dei disegni si fondano sulla duplicità dei due sessi, sulle fasi della vita dell'uomo e del mondo naturale. Il

[121] Cfr. libreria online: http://www.museeberbere.com/Tissage.html.
[122] Cfr. Catalogue Musée Berbère du Jardin Majorelle, 2011: 62.

tappeto diventa uno specchio su cui si riflette lo scorrere della vita delle comunità: l'amore familiare, la ricerca del marito, il matrimonio, la gioia del parto e della fertilità della donna, la tristezza della morte, sentimenti ed occasioni di vita quotidiana.

È importante sottolineare che le donne tessevano per mandare messaggi precisi alla famiglia, ai figli quando era giunta l'età per il matrimonio, alla sposa o allo sposo.

I segni ed i colori sono dunque elementi fondamentali per la lettura di ogni tappeto, il cui significato restava intimamente legato alla persona che lo riceveva. Tra i simboli più utilizzati troviamo il triangolo Δ che indica "l'uomo"; il triangolo aperto Λ che indica "molti uomini" ed il rombo ◊che rappresenta "la donna"; con un rombo in cui è iscritto un altro rombo si raffigura una donna incinta, che può essere ugualmente indicata con un rombo con al centro un punto. Per quanto riguarda i colori: il rosso è simbolo della donna, della fertilità e della verginità, mentre il giallo è simbolo dell'uomo. In certi casi è possibile cominciare a leggere il significato di un tappeto partendo dall'esterno: se il bordo è rosso, allora il messaggio è indirizzato ad una donna, se giallo, all'uomo. Per capire poi qual è la notizia che il destinatario aveva ricevuto ci si inoltra nell'intera rappresentazione. Il colore blu indica l'amore familiare, il colore dell'henné la gioia e il matrimonio, mentre il bianco (colore della morte e del lutto nel mondo arabo e islamico), la tristezza. Particolari sono anche i veli da matrimonio, esposti al primo piano, i quali presentano una parte di stoffa bianca e una all'henné. Durante le celebrazioni del matrimonio la donna portava questi veli posizionando la parte henné sul davanti per coprire il viso, mentre la bianca dietro alla testa, simboleggiando così di voler lasciare indietro la tristezza per accogliere la gioia del matrimonio.

Figura 6 - Esempi di tappeti esposti (il primo per la donna, il secondo per l'uomo)

Passando attraverso la corte interna si giunge alla seconda sala, che è dedicata alla proiezione del documentario "Paysages et visages du Haut Atlas" [123], che Daniel Chicault[124] ha girato nel 1957, un anno dopo la liberazione del Marocco dal protettorato francese. Daniel Chicault, originario della Bretagna, diventa fotografo molto giovane e negli anni cinquanta segue e realizza dei progetti in Marocco, fino all'incontro con l'etno-fotografo Jean Besancenot, con cui attraverserà l'Atlante marocchino incontrando e filmando per la prima volta in pellicola i volti degli abitanti di quelle zone, soprattutto la tribù dei Seksawa e i danzatori Tiskiouines: « une expédition pour réaliser un film documentaire en 16 mm couleur inspiré de "Connaissance du monde" (…) un rêve ambitieux», sostiene lo stesso Chicault. I due fotografi viaggiano grazie all'accompagnamento di guide locali o seguendo la delegazione del Caïd, l'autorità locale che sovrintende a tutti i villaggi berberi, il quale era stato appena nominato e faceva dunque la sua prima visita di rappresentanza. Le scene riprese mostrano le feste di accoglienza alla delegazione, la danza e la musica, arti centrali nella cultura berbera, ma anche momenti di vita quotidiana e di lavoro, senza mai tralasciare l'enorme paesaggio che si stagliava attorno ai borghi dei villaggi. Il documentario si compone di tre parti commentate successivamente dallo stesso Chicault. I commenti vennero aggiunti infatti nel 2008 rimanendo comunque fedeli al diario che il regista aveva scritto durante la sua esperienza. "Paysages et visages du Haut Atlas" rappresenta dunque la prima testimonianza a colori girata nell'Alto Atlante che dona un interesse culturale ancor più forte alla collezione dell'Ecomusée Berbère e della Maison de la Photographie di Marrakech. I fondatori del museo conobbero Daniel Chicault e il direttore della Cineteca di Bretagna, Gilbert Le Traon nel 2007. Da questi due incontri nacque l'accordo di proiettare liberamente nei due musei-partner il documentario, che fino a quel momento era conservato esclusivamente nella Cineteca di Bretagna.

Nella stessa sala troviamo una serie di strumenti musicali fabbricati artigianalmente con pelle d'animale, legno o metallo. Tra gli strumenti: tamburi, flauti, nacchere, violino berbero, mandolini e oggetti sonori a forma di forbice.

Figura 7 - Strumenti della musica berbera

[123] Cfr. libreria online Ecomusée: http://www.museeberbere.com/Daniel%20Chicault.html.
[124] Cfr. libreria online Maison de la Photographie: http://www.maisondelaphotographie.ma/lexique.php.

La musica, la danza e la poesia sono tre arti che si muovono all'unisono nella cultura berbera e che spesso venivano praticate durante le feste collettive, a cui ogni paesano era tenuto a presenziare (*taqbilt*), per il forte valore sociale che veniva attribuito ai festeggiamenti. Le feste che coinvolgevano la collettività si tenevano molto spesso nella piazza del villaggio. In certi casi erano organizzate dai *Laamt*, uomini che portavano addosso tamburi e fucili e suonavano avendo l'importante compito di trasmettere le pratiche musicali facendosi osservare. Più gruppi di *Laamt* erano presenti e più la competizione si faceva sentire a ritmo di musica. I cantori e i poeti erano invece solitamente uomini maturi, anziani che tenevano il sapere della parole e delle storie, i cui messaggi potevano essere compresi all'interno del mondo paesano. La danza più conosciuta era l'*Ahwach*, in cui gruppi distinti di uomini e donne danzavano al ritmo dei tamburi facendo incurvare e piegare il corpo continuativamente.

La terza sala è chiamata "Salle de l'Ourika" poiché in questo luogo, durante la ristrutturazione dell'edificio, sono state scoperte delle riserve d'olio: un buco a terra piuttosto profondo serviva infatti per mantenere al riparo e al fresco gli otri contenenti olio, olive ed altre derrate. In questa sala sono esposti strumenti per la cucina, recipienti contenitivi e utili per lavorare gli alimenti. Gli otri sono il simbolo del villaggio di Tafza, e delle sue botteghe di vasai. La collezione di vasi che proviene da diverse zone dell'Alto Atlante presenta brocche, recipienti, giare, pentole, macine per il grano, mortai e strumenti per l'apicoltura.

Figura 8 - L'arte della terracotta, gli strumenti per il cibo

Salendo al primo piano, nella quarta sala, che si affaccia alla corte interna, troviamo nuovamente una serie di tappeti appesi alle pareti, che testimoniano il ricco assortimento di lavori tessili, alcuni destinati alla preghiera, raccolti dall'Ecomuseo. Oltre a questi, mantelli da indossare (*Akhnif*) sono appesi per mettere in evidenzia le decorazioni e le differenze rispetto ai generi. Il mantello da uomo ha un cappuccio a punta, mentre quello da donna si porta senza cappuccio e con due laccetti per legarselo all'altezza del collo.

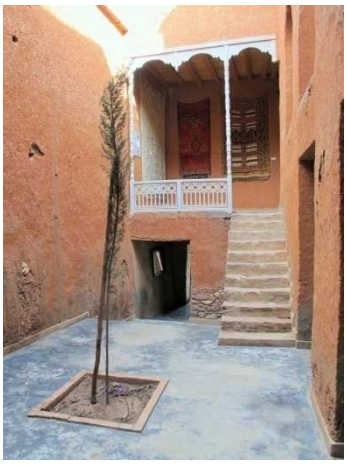

Figura 9 - Corte interna

Continuando sul primo piano, troviamo una serie di veli da cerimonia e da matrimonio che la donna indossava nei giorni precedenti e seguenti alla celebrazione.

La quinta e la sesta sala restano ancora oggi in disparte rispetto al resto dell'edificio, marcando la loro originale funzione di accogliere e dare un alloggio agli ospiti di passaggio. In queste stanze, chiamate *Tasmerite*, il signore della casa ha voluto mostrare il suo agio e i suoi contatti con il mondo urbano, utilizzando il gesso, montato su canne, seguendo lo stile arabo-andaluso. In altri casi i soffitti potevano essere addirittura dipinti. Un servizio da tè, come prevedeva l'accoglienza berbera, bauli e costumi, insieme ad una sella da dromedario sono ospitati nella sala più grande, mentre quella più piccola e luminosa, che dà sulla facciata esposta verso il fiume Ourika, presenta alcune vetrine in cui sono contenuti i gioielli in argento, orecchini, collane, anelli ed accessori che le donne portavano anche sugli abiti legandoli alle spalle, attestando in tal modo la propria identità durante le feste. Anche i gioielli manifestano un universo femminile dalla forte personalità ed identità. Questi beni rappresentano la dote della donna, che al momento del matrimonio diverranno di sua proprietà, assicurandole una sicurezza materiale. I gioielli, così come gli abiti permettono tra l'altro di identificare le varie tribù berbere. Oltre a questi, troviamo pettini, piccoli portagioie, ciotole per il khol, panieri decorati e destinati alla donna, babbucce e perfino la custodia di un atto notarile.

Figura 10 - Velo da sposa / *Akhnif*, mantello da uomo

Da queste ultime stanze si raggiunge la terrazza fino ad arrivare alla sala che ospita le mostre temporanee. In questo momento si trova una parte dell'esposizione fotografica intitolata: *Etonnants Voyagers – L'Atlas tel qu'au temps de Jacques Majorelle*, curata dai due fondatori. La mostra è stata concepita in due parti, per

essere ospitata sia alla Maison de la Photographie, sia all'Ecomusée. *Etonnants Voyagers*, visitabile alla Maison, riprende il titolo da un verso dei Fiori del Male di Charles Baudelaire, scritto a Maxime du Camp mentre si trovava in crociera sul Nilo insieme a Flaubert, ed offre uno sguardo sul Marocco attraverso una racconto fotografico cronologico che va dal 1870 fino agli anni della seconda guerra mondiale. All'Ecomuseo per la parte *L'Atlas tel qu'au temps de Jacques Majorelle*, è esposta una serie importante di fotografie in lastre di vetro sull'Atlante degli anni venti e trenta del Novecento, tempo di conflitti interni e pericoli. Pochi fino ad allora si erano avventurati in quelle montagne. Le foto sono accompagnate dagli estratti di racconti presi dal diario di Jacques Majorelle[125], tenuto dal giugno all'ottobre 1922 e dal dicembre al febbraio 1927, e pubblicato poi nei *Carnets de Route d'un peintre dans l'Atlas et l'Anti-Atlas*. L'accompagnamento delle immagine alle parole, aiuta a rendere ancora più vivace il racconto degli scatti fotografici. Il mese prossimo verrà inaugurata la mostra successiva dal titolo: *Photographies par Vincent Delotte[126] sur le Haut Atlas*.

Le attività dell'Ecomusée, frutto di una filosofia museale

È importante a questo punto rivolgere l'attenzione alla seconda responsabilità di ogni realtà ecomuseale: la partecipazione democratica comunitaria e i processi che ne derivano. Dovremmo quindi chiederci come l'Ecomuseo Berbero riesce all'interno del proprio contesto, in quanto organismo marocchino che risiede nella Valle dell'Ourika, ad affermarsi come un progetto sociale, con un contenuto culturale che, come affermava De Varine[127] bilanci il ruolo delle comunità con quella di esperti del settore.

Un elemento fondamentale della storia dell'Ecomusée Berbère si è sviluppato ancora prima della sua nascita come edificio e come realtà culturale. I fondatori, Manac'h e Mergani hanno fin da subito coinvolto la collettività andando alla ricerca di maestranze locali nell'intento di restaurare la "Maison du chef du Village" così com'era nata, per integrarla architettonicamente e simbolicamente al resto delle case del villaggio, costruite in *pisé*. La richiesta di partecipazione ai lavori è stata accolta con grande entusiasmo dagli uomini di Tafza e dei villaggi limitrofi, ed ancora oggi i paesani si dicono contenti di questa realtà culturale, che oltre al turismo ha innestato processi favorevoli allo sviluppo della zona.

[125] Artista e pittore, figlio del celebre ebanista Louis Majorelle, arrivò in Marocco nel 1917 e negli anni seguenti organizzò numerose spedizioni nell'Atlante, nonostante le autorità militari francesi glielo avessero sconsigliato. Dopo tali esperienze pubblicherà i *Carnets de Route.*

[126] V. Delotte, cfr. www.maisondelaphotographie.ma/.../vincent.pdf.

[127] Cfr. Intervista ad Hugues de Varine: https://terraceleste.wordpress.com/2008/07/29/piccolo-dialogo-con-hugues-de-varine-sugli-ecomusei-di-stefano-buroni.

La riflessione sul patrimonio culturale non si limita infatti alla custodia di oggetti: la collezione è aperta a tutti e in questi anni di vita del museo gran parte degli abitanti dei villaggi si sono recati a visitarlo almeno una volta, uscendone gratificati e soddisfatti per quello che l'edificio rappresenta e tutela. Alcuni oggetti che oggi fanno parte della collezione sono stati donati dai paesani stessi, dimostrando in tal modo tutta la fiducia riposta in questo luogo di cultura.

La presenza dell'Ecomuseo Berbero ha innanzitutto portato alla creazione di un'associazione locale, ben organizzata e funzionante, l'Association pour le Développent de Tafza, formata dai rappresentati dei villaggi della zona, tra cui ovviamente quelli di Tafza. Quest'ultima è nata proprio con la volontà di trovare un confronto e di aprire un dialogo costruttivo tra gli esperti museali, l'Ecomuseo e le comunità di villaggi per ciò che riguarda la vallata, le sue montagne e il territorio circostante, e al contempo per discutere di progetti culturali, educativi e sociali in un'ottica di rispetto della tradizione berbera e di sviluppo di prospettive future. Il gruppo è formato da circa nove rappresentanti, ma tutta la collettività vi può partecipare. È bene sottolineare l'approccio esemplare dell'Ecomuseo e dei suoi collaboratori in merito alle attività: una volta che queste sono discusse ed approvate dall'Associazione di villaggi, e quindi avviate, il museo lascerà piena gestione alla gente locale, di modo tale da evitare meccanismi di controllo dall'alto e favorire una maggior consapevolezza dei risultati ottenuti. Dunque l'Ecomusée aiuta ad avviare processi senza sovrastarli.

Pochi anni dopo l'apertura dell'Ecomusée, un giovane berbero, abitante di Tafza, Khalid Ben Youssef si è interessato alle dinamiche che questa nuova forma culturale stava portando al suo villaggio e alla sua gente e circa cinque anni fa ha cominciato a lavorare per il museo, avviando un stretta collaborazione con i due fondatori. Oggi Khalid è la guida "ufficiale" dell'Ecomusée, a cui è stata data piena fiducia. Egli gestisce il museo, lo custodisce ed accompagna ogni visitatore attraverso le sale espositive, organizzando, per chi è interessato, escursioni più o meno lunghe nell'*entourage* di Tafza e dell'Ourika. Da qualche tempo, anche suo fratello Salah sta imparando il mestiere e lavora insieme a lui nella gestione.

Dobbiamo infine precisare, prima di parlare nel dettaglio delle attività, che l'Ecomuseo Berbero non è nato per fini turistici, ma che una filosofia di turismo consapevole e, se vogliamo, alternativo rispetto alle più frequentate zone dell'Ourika come Setti Fatma, si è sviluppata nell'arco del tempo secondo intenti ben precisi. Non possiamo evitare, a questo punto, di accennare all'aspetto economico. Non riuscendo con i biglietti di entrata a sostenere le spese della manutenzione annuale, richiesta dalle costruzioni in *pisé*, si è pensato di incrementare gli introiti attraverso la fornitura di alcuni servizi come le escursioni, che aiutano in tal modo anche i villaggi. Queste ultime restano tuttavia all'interno di un circuito controllato, anche in virtù del fatto che, essendo l'unica guida assoldata Khalid, un sovraffollamento di turisti risulta impossibile. Come vedremo, le escursioni, così come altri piccoli servizi restano a misura d'uomo, e sono indirizzate alla scoperta del paesaggio montano marocchino e soprattutto all'incontro di altri uomini che vivono in piccoli

villaggi tra le montagne. In questo caso, parte del costo dell'escursione sarà dato alle comunità che hanno offerto pranzo e alloggio. Il tutto si svolge all'interno di un sistema comunitario in cui la volontà di lavorare per un turismo coscienzioso e rispettoso che possa dare, ma anche ricevere, resta tra gli obiettivi dell'Ecomusée.

Le attività promosse dall'Ecomuseo sono diverse e potremmo qui suddividerle in due aree secondo la definizione di ecomuseo ripresa da Rivière (1980: 182-83)[128].

Un "centro di conservazione", un "laboratorio" ed "una scuola", ovvero una triade indissolubile secondo il museologo, definiscono la prima area di attività. Abbiamo già visto come l'Ecomusée cerchi di preservare e tutelare la cultura amazighe nel suo insieme e nello specifico mettendo in mostra testimonianze di oggetti che provengono dall'Atlante marocchino. Oltre a questo, contribuisce ad approfondire gli studi sulla cultura e le pratiche berbere grazie soprattutto ai suoi organismi associati, promuovendo ricerche e cooperazione a livello culturale ed ambientale. In ultimo coinvolge la collettività in progetti di studio incoraggiandola al futuro.

Dobbiamo evidenziare innanzitutto la dinamicità della collezione stessa, che è cambiata di frequente negli oggetti e nell'allestimento e viene dunque reinterpretata e ridiscussa nella sua funzione. Nel 2014-15 si è deciso ad esempio di focalizzare il discorso sulla valle dell'Ourika e sull'Alto Atlante.

Grazie alla possibilità di proiettare liberamente l'importante testimonianza storica e culturale di Daniel Chicault, *Paysages et Visages du Haut Atlas* (1957), l'Ecomusée Berbère e la Maison de la Photographie hanno organizzato insieme delle visioni collettive per i villaggi. Ad Aît Bouguemez, ad esempio, il documentario è stato mostrato in occasione della rassegna "Primi incontri fotografici berberi" tenuta per le scuole, mentre ad Imi n Tanout, la proiezione si è svolta durante l'ottava edizione del festival musicale "Amzwag", coinvolgendo gli anziani del villaggio in racconti e testimonianze sui propri antenati.

Il museo collabora con istituti superiori ed universitari per supportare diversi progetti ed accoglie le scolaresche, in visite guidate alla collezione e al villaggio, così come esperti del settore. Nel novembre 2012 ha accolto il liceo francese Vaucanson della città di Tours, con il quale ha collaborato supportando la costruzione di quattro forni solari, istallati nel villaggio di Tafza. Questo ha reso possibile la costruzione di un importante servizio per l'attività del villaggio. La collaborazione con il liceo resta attiva e per febbraio 2015 sono stati fissati due appuntamenti legati al solare e all'ambiente, nell'ambito dell'*action*: "Tafza village propre". Nell'anno 2013 l'Ecomuseo ha supportato la riabilitazione della tipica tecnica lavorativa del gesso nella valle dell'Ourika, allo scopo di permettere ai giovani universitari l'apprendimento di tradizionali modalità di lavorazione. Costantemente collabora con i suoi partner ufficiali: la Maison de la Photographie, con cui condivide percorsi espositivi e organizzazioni di eventi, la Facoltà di Lettere dell'Università di

[128] Vedi anche il capitolo quarto.

Marrakech, **l'**Ecole nationale d'architecture de Marrakech, con cui intrattiene rapporti continuativi, in particolare con gli studenti del secondo anno di corso, così come con la Scuola d'Architettura di Dublino, per rilevamenti e studi sulle tecniche in terra, finalizzati al progetto di riabilitazione di un santuario, (*zaouia*)[129]ad Aguerd. Nei primi giorni di gennaio 2015 si è tenuto l'*atelier* "Conception d'espace et actions humanitaires et sociales", guidato da Khalid e organizzato dalla Scuola di Architettura di Marrakech, nel villaggio di Agdr, in vista della creazione di una scuola materna e di una sala per l'alfabetizzazione. Un lavoro molto importante è stato svolto da alcuni professori dell'Università degli Studi di Bologna, insieme a quella di Marrakech, per la creazione di una guida sulla valle dell'Ourika, costituita da una serie di mappe che ne documentano geologia, habitat, fauna, flora, preistoria e storia.

La Scuola di Infermieristica si reca regolarmente al villaggio per svolgere le visite mediche necessarie, aiutando in tal modo gli abitanti ad un prevenzione costante e gratuita.

L'Ecomuseo cerca sempre benefattori[130], nel senso più letterale del termine: non solo chi offre denaro per avviare dei progetti, ma soprattutto chi offre il suo tempo e la sua fatica per insegnare, costruire o studiare qualche cosa. A tal proposito ha aperto recentemente una scuola materna, gestita oggi da donne marocchine per svolgere attività educative con i bambini dei villaggi che non hanno ancora l'età scolastica e che di solito stanno con le madri. Per il maggio 2015 è prevista la stampa di un libretto dedicato ai bambini sul tema del territorio, dal titolo *Scopri la tua valle, l'Ourika*, che dovrebbe essere diffuso in settembre. Oltre alla scuola materna, sono nati corsi gratuiti tenuti da giovani insegnanti e studenti di varie nazionalità, e diretti ai giovani e agli adulti, che si fermano dopo il lavoro. Di solito si tengono corsi di lingua e si aiuta a svolgere i compiti. Agli insegnanti è offerto vitto e alloggio al villaggio di Tafza.

Il secondo gruppo di attività prese in carico dal museo si può invece indicare come un "museo dell'uomo e della natura". In questo caso ci si riferisce alla necessità di rispettare l'uomo e il suo contesto, nella consapevolezza che le tradizioni si devono tuttavia confrontare con le inevitabili trasformazioni sociali. L'Ecomuseo si pone dunque all'interno di un processo che non si può fermare né cambiare forzatamente, ma che si può aiutare ad essere migliore. Il rispetto della comunità e del suo territorio restano punti fissi dell'Ecomusée Berbère, tanto da proporre ciclicamente piantagioni di alberi nelle colline circostanti, aride e secche per conformazione naturale. Il territorio della valle dell'Ourika è infatti piuttosto arido nelle colline, ma più fertile lungo tutto il corso del fiume, dove l'Association pour le Développent de Tafza ha stabilito una suddivisione della terra tale che ogni famiglia abbia un pezzo di orto da coltivare. Per decidere invece della piantagione di eucalipti, cactus e alberi generalmente capaci di resistere in terreni secchi, c'è voluto un po' di tempo, poiché la popolazione, per quanto apprezzasse il progetto ambientale, necessitava degli spazi necessari alla pastorizia. Si è raggiunta, quindi, discutendone insieme, la decisione di ripopolare solo

[129] Vedi biblioteca online ecomuseo: http://www.museeberbere.com/Sanctuaires.html.
[130] Il termine benefattore venne spesso ripetuto da Khalid Ben Youssef durante la nostra conversazione. Vedi *infra*.

quelle zone che non vengono utilizzate per le attività primarie e che erano state inavvertitamente destinate alla piantagione.

In questi anni il museo e l'associazione si sono occupati oltretutto di far costruire numerosi pozzi per l'acqua, dislocati in diversi punti del territorio, per usufruire di una grande risorsa di cui gode tutta la vallata. Si cerca, tra l'altro, di riflettere su come far partire un progetto che si occupi di smaltimento dei rifiuti (ora purtroppo gettati nell'ambiente ed accatastati soprattutto nei dirupi) cercando di insegnare alla comunità il valore del rispetto dell'ambiente e del pericolo ecologico rappresentato dal rifiuto. Quest'ultima resta ancora una possibile idea da sviluppare.

Tornando invece alle escursioni[131] proposte dal museo, queste si pongono in un'ottica di scoperta e di scambio reciproco. I visitatori, accompagnati da Khalid rigorosamente a piedi, sono ospitati per pranzo da famiglie della zona o, dove presenti, in piccoli ristoranti locali. In caso di escursioni lunghe la gente del villaggio provvede anche all'alloggio, in cambio di una piccola cifra. A Tafza è la famiglia di Khalid che accoglie con grande ospitalità qualsiasi turista voglia fermarsi a mangiare, mentre per quanto riguarda l'alloggio, da qualche mese è stata risistemata una casa dietro al museo appositamente pensata dai due fondatori per accogliere lavoratori dell'Ecomuseo o visitatori che decidono di fermarsi qualche giorno per conoscere meglio la zona. Gli alloggi non sono molti, ma ancora sufficienti in rapporto al numero di visite ricevute. Il ricavato delle escursioni viene dunque suddiviso per tutti i partecipanti che interagiscono, aiutando in questo modo ogni comunità. Così commentano i collaboratori dell'Ecomuseo:«Ainsi, les activités proposées au public, en partenariat avec la population locale, vont dans le sens du parcours de découverte de la vallée de l'Ourika et souhaitent avant tout contribuer à faire revivre dans le cadre d'un tourisme solidaire le village de Tafza, tisser des liens avec la population locale, les différents acteurs de la vie culturelle. C'est un espace de partage ouvert à tous ceux qui souhaitent découvrir autrement la région de l'Ourika».

Due testimonianze per uno spunto di riflessione

Vediamo ora tramite le parole di due addetti ai lavori dell'Ecomusée come questa realtà museale viene interpretata e come si posiziona, secondo la loro personale visione, all'interno del panorama culturale marocchino.

[131] Vedi sito internet dell'Ecomuseo: http://www.museeberbere.com/rand.html.

Le interviste proposte al fondatore, Patrick Manac'h, e al responsabile dell'Ecomusée, Khalid Ben Youssef, si sono svolte in due momenti diversi, la prima sulla terrazza della Maison de la Photographie a Marrakech, la seconda sulla terrazza dell'Ecomusée Berbère a Tafza. Il tè alla menta marocchino ha accompagnato entrambi i colloqui.

Devo premettere che le domande erano state appositamente pensate per intervistare uno dei due fondatori dell' Ecomuseo o, nel caso migliore, entrambi. Dunque i miei interrogativi avevano un tono certo alquanto istituzionale, poiché si rivolgevano ad interlocutori esperti del settore. Nell'insieme, le domande volevano mettere in luce la realtà ecomuseale nelle sue varie funzioni e quindi indagare se l'Ecomusée Berbère de l'Ourika rispondesse agli auspici di una *Nouvelle Muséologie* sempre più affermata anche sul territorio africano, di cui ho posto le premesse teoriche nei capitoli precedenti.

Arrivata sul posto sono rimasta piacevolmente sorpresa nel constatare che l'Ecomuseo è gestito nel quotidiano da un ragazzo di una trentina d'anni, Khalid, originario di Tafza, che è stato molto disponibile a dialogare con me su questa realtà museale. Difatti, i due fondatori lavorano per la maggior parte del tempo nella sede della Maison de la Photographie e, dunque, il mio referente per i giorni trascorsi a Tafza è stato proprio Khalid. Per questo motivo ho ritenuto giusto inserire, oltre alle risposte del fondatore Manac'h, alcune battute di Khalid in merito agli argomenti che abbiamo affrontato, anche per evidenziare una certa diversità emersa dai due colloqui. I due interlocutori, come vedremo, seppur partendo dagli stessi presupposti teorici, manifestano per certi aspetti un modo diverso di percepire ed affrontare la realtà culturale.

Devo inoltre precisare che le conversazioni si sono svolte in francese, dunque le risposte sono state da me riproposte in italiano cercando di rispettare il più possibile il senso della discussione. Non sono state effettuate registrazioni: nel primo caso, perché Patrick Manac'h mi ha inviato una versione scritta delle risposte a seguito dell'intervista, che ho integrato con alcuni appunti, e nel secondo perché con Khalid si è trattato, più che di un'intervista, di una lunga conversazione informale ed amichevole, nella quale sono state proposte solo alcune fra le domande. Il tono del colloquio con Manac'h resta certamente più istituzionale e formale, mentre Khalid parla di una realtà più concreta, anche se più semplice, che dimostra di conoscere bene in tutte le sue dinamiche.

Sebbene le trascrizioni dei dialoghi non rispettino a pieno la metodologia scientifica, ritengo che ai fini del presente lavoro, esse tuttavia offrano interessanti spunti di riflessione, sollevando al contempo vari quesiti da approfondire in una futura indagine.

1. *Com'è nata l'idea di fondare l'Ecomusée Berbère? Quali obiettivi vi siete posti allora?*

   Patrick Manac'h – L'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika è nato, in effetti, sull' île de Ouessant, in Bretagna. Dovevo avere circa 15 anni, ed è stato nella piccola fattoria del Niou che fu creato il primo ecomuseo di Francia, un episodio che ha determinato poi la realizzazione del museo nell'Ourika, e a Tafza, villaggio di vasai. L'incontro, se vogliamo, fortuito, di Tafza ha portato all'acquisto della piccola casbah del villaggio, costruita all'inizio del XX secolo, in *pisé*, alla sua restaurazione ed in seguito alla sistemazione di una collezione del tutto singolare, impronta della mia maniera di apprendere e di quella di Hamid Mergani, ricoprendo un vasto spettro di questa cultura, conformata, se così posso dire, ad un'iniziazione: avevamo in mente la collezione di Tervuren, in Belgio, dal titolo "Splendeurs du Maroc". Quest'ultima fu la nostra prima formazione: la ricerca e l'acquisto dei primi elementi della collezione, esprime questa iniziazione. L'Ecomusée di Tafza ha aperto le porte da più di sette anni, nel 2007, e rappresenta dunque il primo museo berbero privato del Marocco (anche se penso spesso che la più bella collezione pubblica si trovi attualmente al palazzo del Dar Si Saïd a Marrakech). Nel 2015 abbiamo deciso di circoscrivere la collezione alla Vallée de l'Ourika, all'Oukaïmeden, e al loro spazio, ovvero l'Alto Atlante.

   Khalid Ben Youssef – L'Ecomusée è nato dall'idea di Patrick Manac'h, che è originario dell'Isola bretone dell'Ouessentin, dove risiede il primo ecomuseo di Francia e a cui vi si è ispirato. Egli aveva in mente diversi progetti, dimostrando un grande interesse verso la cultura berbera, fu così che fondò, insieme ad Hamid Mergani, l'Ecomuseo e poi la Maison de la Photographie. I fondatori non avevano alcun interesse commerciale e hanno manifestato fin da subito la volontà di partecipare alla cultura berbera, di contribuire alla sua protezione. In effetti sappiamo che nella parola ecomuseo, "eco" significa molte cose: economia sostenibile, ecologia, partecipazione con le comunità. Per quanto mi riguarda, mi sono interessato dopo aver discusso il progetto con i due fondatori e dopo aver constatato che effettivamente questa realtà poteva aiutare a sostenere la cultura berbera e marocchina, che mi appartiene e per la quale sono felice di poter contribuire. Ho riconosciuto la loro generosità e la loro determinazione e così ho deciso di lavorarci insieme. La collezione, tra l'altro, serve a salvaguardare quegli oggetti che ormai non si utilizzano più, come ad esempio il trapano manuale, un oggetto quotidiano, ma di straordinaria inventiva. La gente dei villaggi è venuta, e viene tutt'ora a vedere il museo per sapere come vivevano i loro genitori, i loro nonni, i loro antenati.

2. *La maggior parte delle definizioni di ecomuseo, a partire da quella concepita dai suoi padri fondatori, George H. Rivière e Hugues de Varine, distinguono la forma ecomuseale da quella tradizionale mettendo in gioco tre elementi fondamentali senza i quali l'ecomuseo non potrebbe esistere. Questo si caratterizza, infatti, per l'attenzione primaria ad un patrimonio culturale diffuso*

e condiviso tra le comunità, non racchiuso tra quattro mura, ma disseminato nel territorio circostante. Si parla dunque di patrimonio, territorio e comunità. Come l'Ecomusée Berbère si relaziona a questi tre elementi?

Patrick Manac'h – L'obiettivo era patrimoniale, perché nell'immediato bisognava restaurare una casa e conservarvi una collezione; comunitario, poiché Khalid Ben Youssef, giovane di Tafza, nato da una stirpe tafzauita, che ha deciso da solo di contribuire e di sistemarsi in questo luogo, è diventata la personalità essenziale del progetto; territoriale, oltretutto, per il nostro ancoraggio alla bassa valle dell'Ourika.

Khalid Ben Youssef – Il progetto in effetti aveva in chiaro alcune idee precise: salvaguardare la cultura, come abbiamo già detto, attraverso la collezione e la risistemazione della casbah. Inoltre esso ha fin da subito iniziato il suo operato con alcune attività: ad esempio, si è discusso con l'Associazione locale dei villaggi, l'Association pour le Développent de Tafza, per piantare degli alberi di eucalipto, cipressi, alberi della carruba, cactus e molte altre varietà, al fine di popolare la vegetazione nelle colline aride della zona. In un primo momento questo si è scontrato con il dissenso di alcuni pastori, che necessitavano di quei terreni per far pascolare gli animali, ma grazie all'Associazione si è arrivati ad un accordo. Oltre alla piantagione, si cercano benefattori, per migliorare la vita e l'istruzione delle persone. Ad esempio da poco è terminato un corso organizzato da una ragazza francese, che si chiama Julie, la quale aveva pensato a dei recuperi per gli studenti dopo la scuola ed insegnava il francese. Aveva inoltre iniziato delle lezioni dedicate anche agli adulti, per chi lavorava e poteva andare solo alla sera. Il suo lavoro verrà proseguito da un ragazzo canadese, che arriverà domani. I corsi si tengono in una struttura che è stata risistemata, per ospitarvi anche un asilo per bambini. Sono già passati diversi benefattori, marocchini o stranieri e chiaramente questo genera, non solo una condizione formativa ed educativa per il villaggio, ma anche uno scambio culturale, fatto di conoscenza ed amicizia… tutti hanno pianto quando Julie è andata via!

3. *Qual è stato l'impatto culturale e sociale del museo sul villaggio di Tafza e sul territorio circostante? Come è stato accolto dalle comunità locali?*

Patrick Manac'h – Gli abitanti hanno ben accolto l'apertura dell'Ecomuseo, senza dubbio perché, in un primo momento, abbiamo ricostruito nel rispetto delle tecniche e delle usanze locali, un edificio che è centrale a Tafza, e poi anche grazie a Khalid che ha saputo attenuare, risolvere e controllare, tutte le questioni conflittuali che ogni cambiamento porta all'interno di un villaggio.

Khalid Ben Youssef – La gente è soddisfatta ed accetta di buon grado quello che il museo sta portando loro.

4. *L'Ecomusée Berbère è un'istituzione privata al servizio della comunità: come vengono affrontate le attività museali, ad esempio l'allestimento di mostre o l'organizzazione di eventi? Vi è uno scambio tra il personale che lavora nel museo e i responsabili delle comunità? Quanto influisce nelle scelte e nelle decisioni il contributo della popolazione?*

   Patrick Manac'h - La scelta delle esposizioni è il risultato di un accordo tra la nostra *équipe* e le persone che possiedono un solido sapere. Recentemente, abbiamo riunito i lavori di diversi professori, che avevano realizzato in collaborazione con l'Università di Bologna una serie di studi sulla geografia, la fauna, la flora, le incisioni rupestri della Valle e del territorio circostante. Un elemento importante di tutte le attività che abbiamo intrapreso fin'ora, che vorrei ben marcare, è che l'Ecomuseo e tutti i suoi collaboratori culturali aiutano le comunità dei villaggi ad avviare progetti, ma non li sviluppano al loro posto.

5. *Le giovani generazioni rappresentano una risorsa fondamentale per la continuazione del patrimonio culturale, per la sua diffusione e reinterpretazione. Come vengono coinvolti i giovani all'interno delle attività museali? Con quali riscontri?*

   Patrick Manac'h – Sono certamente d'accordo con tale affermazione, ma l'argomento non è di facile risposta, soprattutto direi che per quanto concerne l'Ecomusée berbère, i giovani si fanno coinvolgere molto poco, non dimostrano un vero interesse, se non quando ci sono dei lavori da fare, manutenzioni al museo, o altre cose in relazione alle attività. Anche in Marocco le nuove generazioni sono figlie di *Facebook* … . E poi ancora, bisogna sempre mettere in discussione il concetto di "patrimonio" che certamente ha un carattere del tutto europeo.

6. *La cultura amazighe, di cui l'Ecomuseo vuole essere ambasciatore, è ancora sconosciuta ai più. inoltre, viene spesso banalizzata dalle immagini ingannevoli di cataloghi turistici, che puntano sull'esoticità e la standardizzazione degli elementi socio-culturali. In che modo l'Ecomuseo può contribuire ad approfondire e migliorare la conoscenza di queste popolazioni, non solo all'interno di un contesto locale, ma anche nazionale?*

   Patrick Manac'h – La cultura amazighe è sempre più conosciuta, certo, talvolta, ancora sotto forme stereotipate, ma d'altronde è così per molte cose. Penso che l'elemento chiave della comunicazione sia ad esempio un film-documentario come quello realizzato da Daniel Chicault nel 1957, tra le tribù Seksawa e visto da migliaia di persone, principalmente alla Maison de la Photographie de Marrakech.

7. *A tal proposito, Il primo luglio 2011 il Marocco ha approvato con un'ampia maggioranza la nuova Costituzione, proposta dal re Mohammed VI. Nonostante le polemiche, tale Costituzione sembra*

segnare un'apertura nell'affermazione dei principi democratici e dei diritti ugualitari. Nel testo viene tra l'altro affrontata per la prima volta la questione sull'identità amazighe,riconoscendo la lingua tamazighe idioma ufficiale del regno insieme all'arabo. Essendo consapevoli che c'è ancora molto da fare per far conoscere e rispettare degnamente la cultura berbera a livello nazionale, cos'è cambiato dalla proclamazione della nuova Costituzione? Questa ha contribuito realmente ad un'apertura verso l'integrazione e la conoscenza delle popolazioni imazighen?

Patrick Manac'h – Il fatto che il sovrano del Marocco, Mohammed VI, abbia affermato l'identità *amazighe* rappresenta un passo avanti fondamentale. Egli ha, in un certo senso, reintegrato il concetto di territorio. È dunque facile pensare che questa decisione sia stata molto sentita dalla popolazione marocchina; non perdiamo di vista tuttavia che il Marocco è una nazione omogenea, unita nella diversità.

Khalid Ben Youssef – Il governo ha sicuramente il merito di aver messo in pratica un enorme lavoro nel tentativo di unificare una lingua comune berbera, poiché vi era un lingua scritta, che derivava dalle incisioni rupestri, ma, prova a pensare, solo qui in Marocco esistono diversi dialetti berberi,per cui io stesso che parlo *tašlhit*, non comprendo un berbero che parla il *tarifit*, ma la nostra lingua comune è l'arabo. Dunque affermo: sono contento per il lavoro che è stato fatto, ringrazio il governo per questo, ma sono consapevole che il Marocco è un paese da sempre eterogeneo, dove certamente sappiamo che i berberi sono stati i primi abitanti, ma poi sono arrivati gli arabi e dunque ci si è mischiati e non si può certo più fare delle grandi differenze. Per quel che mi riguarda non esistono differenze, ma questa è solo la mia visione.

8. *Hugues de Varine afferma che un ecomuseo non può nascere per il turismo, ovvero l'attività turistica diventerà un obiettivo solo quando la comunità,coinvolta nelle attività museali, sarà pronta ad ospitare un certo tipo di turismo. Quale approccio turistico mette in pratica il museo con le sue attività? Che tipologia di turisti attrae e quale filosofia turistica sposa per cercare di mantenere vive le tradizioni delle comunità, senza cristallizzarle in un tempo e in uno spazio, e nella consapevolezza del loro continuo mutamento?*

Patrick Manac'h – Sono molto d'accordo con quanto detto, ed è per questo che l'Ecomuseo non è nato in vista di un'attività commerciale. Ritengo che ogni realtà culturale, che risiede in un determinato luogo, debba comunque prendere in considerazione una seria riflessione sull'attività turistica. Si deve creare un legame positivo tra cultura e turismo. L'Ecomusée lo mette in pratica tramite i suoi animatori locali, come Khalid, e come molti altri abitanti che risiedono nella zona e che offrono dei servizi. La filosofia turistica si svolge in questo caso a livello locale, senza controlli dall'alto e senza che le attività siano gestite da un'unica associazione o da un unico uomo.

Khalid Ben Youssef – Lo scopo dell'Ecomuseo è proprio questo, deve essere una realtà partecipativa e non costruita per vendere, il cambiamento viene certamente dall'interazione con la gente. Tuttavia penso che un pullman di turisti che arriva qualche volta a settimana non cambi un luogo più della modernità. E per modernità intendo i mezzi di comunicazione, la televisione soprattutto, perché ancora internet qui non arriva. Su ogni terrazza puoi vedere delle parabole, i bambini possono vedere qualsiasi canale, e se per esempio guardano un telefilm messicano impareranno a chiamare il loro eroe Pedro e non più Mohammed, allora cosa pensi possa influire di più? Credo che il turismo aiuti, ma non cambi un popolo. Certo, rispondendo al fatto che esistono dei turisti diversi ed esiste un modo di fare turismo che può essere sbagliato, nei comportamenti, nel non rispetto della cultura, nel non volersi immischiare con le persone del luogo, capisco che questo possa peggiorare una situazione. Io lo so bene, faccio la guida, e quindi mi rapporto con diverse tipologie di persone, tuttavia non le giudico, quando ad esempio vogliono vedere solo le cose belle, senza soffermarsi su altro. Quello che posso però constatare è che quando arriva il turismo, in molti casi la gente resta nel posto, non parte per lasciare il villaggio, perché può più facilmente trovare lavoro. Sono d'accordo che dipenda dal tipo di progetto messo in atto. E questo, dell'Ecomuseo, posso affermare che sia positivo.

9. *.Grazie al sostegno di realtà come quella dell'Ecomusée Berbère o ad alcune associazioni non governative (Association des amis du Zat – AAT), nate nella zona dell'Atlante per la difesa del patrimonio culturale e per la promozione di un turismo alternativo, ritenete che sia possibile superare realmente quell'impostazione illusoria che proviene dall'immaginario coloniale e che oggi continua, contribuendo a creare una visione distorta delle minoranze etniche?*

   Patrick Manac'h – L'Ecomuseo dell'Ourika non si pone come piattaforma di rivendicazione, tutt'al più, si integra, e vuole essere un modesto conservatorio delle pratiche e dei saperi, che sono ancora così vitali. La presenza di Khalid ne manifesta un aspetto essenziale. La zona stessa è ancora attiva, con più di 40 *atelier* di vasai, di giardini curati e produttivi e un'attività turistica ben avviata. Alcune associazioni locali, come quella citata de Les Amis du Zat, rispondono ad un'altra sensibilità. La Valle dello Zat è una regione meravigliosamente protetta e non presenta una varietà di strutture turistiche anarchiche come quelle dell'Ourika, ma risponde alle decisioni di un'unica associazione.

10. *Allargando il discorso all'eterogeneo panorama africano, i musei, in Africa, per ricostituirsi come realtà culturali vive e dinamiche, dovrebbero essere effettivamente pensati in relazione alla società. Credete che la forma ecomuseale possa rappresentare una soluzione più concreta per la riaffermazione di quei valori e la riappropriazione di quel patrimonio così a lungo occultato agli africani da parte dell'Occidente?*

Patrick Manac'h – Talvolta è stato fatto riferimento al periodo coloniale: è un argomento tuttavia troppo complesso per essere sviluppato qui in dettaglio. Bisogna riconoscere che il periodo 1920-1960 ha visto costituirsi degli enormi saperi: la linguistica deve moltissimo a dei ricercatori appassionati, l'archeologia, l'etnologia, la musicologia, degli studi considerabili anche sui tappeti e l'arte della tessitura tribale. Spesso, queste ricerche pubblicate sono fortunatamente accessibili sui siti, come Gallica[132]. Sono i saperi raccolti da uomini e donne appassionate, certamente in un contesto lontano dal nostro, di cui bisognerebbe riprenderne l'opera. Tuttavia un forte ostacolo alla ricostituzione dei saperi e delle culture si è prolungato ben oltre il periodo coloniale, non vi è ancora del tutto la volontà di andare a ritrovare quei volumi, quei testi e quelle numerosissime testimonianze che sono state occultate certamente anche durante il protettorato. In questo senso, non sono sicuro che si tratti di una "riappropriazione", dubito che sia il termine migliore, forse è meglio parlare della costituzione di un'età mitica, come un'età dell'oro. La riappropriazione è diventata un paradiso perduto e purtroppo devo tristemente affermare che non trovo nelle giovani generazioni la volontà di riflettere su questo. Spero, tuttavia,che si possa parlare anche di una condivisione, di una sensibilità accresciuta per quello che rappresenta questo nuova civilizzazione del sapere globale dell'umanità. Lo spirito dell'Enciclopedia ha un grande avvenire.

Per ciò che riguarda la forma ecomuseale non credo assolutamente che si tratti della soluzione, non esistono soluzioni giuste. L'Ecomusée è sicuramente uno fra i tanti elementi, che, tuttavia, dà il proprio contributo all'interno del contesto in cui è posto.

Osservazioni: due pensieri a confronto

Da una visione d'insieme delle due interviste sembra possibile affermare che entrambi gli interlocutori hanno fiducia nel progetto ecomuseale nella Valle dell'Ourika e ne sono soddisfatti. Anche da queste testimonianze, così come dalla descrizione da me proposta, emerge chiaramente che l'Ecomusée de l'Ourika rispetta i criteri e le caratteristiche propri di una realtà ecomuseale (cfr. *supra*). Il progetto è messo in luce dai miei interlocutori in modo coerente, e non ci sono discordanze sugli obiettivi preposti. Possiamo infatti ritenere che essi, nonostante le diverse mansioni svolte all'interno del progetto, partano da comuni e ben definiti presupposti teorici, grazie ai quali l'Ecomuseo si delinea come realtà ben organizzata, ma democratica e senza controllo dall'alto. A tal proposito è bene sottolineare la chiara distribuzione dei ruoli degli addetti ai lavori, senza che esista una vera e propria gerarchia. Le decisioni sono prese sempre alla

[132] Guarda il sito: http://gallica.bnf.fr/.

luce di incontri e discussioni tra esperti museali e rappresentanti locali. La piena fiducia riposta in Khalid, frutto certamente di un rapporto che dura da anni, mi ha piacevolmente stupito, poiché egli è divenuto il vero e proprio referente dell'Ecomuseo e un appoggio fondamentale per tutti: fondatori, comunità e visitatori.

Come accennato, l'inserimento di entrambi i colloqui ha lo scopo di mettere in luce l'emergere di visioni talvolta differenti, non tanto nella concezione del museo, quanto nella visione generale della realtà culturale e soprattutto degli eventi ad essa collegata.

Una prima visione discordante emerge in merito al ruolo di Khalid. Per i fondatori Khalid è una guida ed un appoggio fondamentale, oltre che per l'aiuto e la passione che ha dimostrato, anche perché funge da tramite nelle relazioni con i villaggi. Questo elemento si evince in diverse risposte di Patrick Manac'h, che più volte evidenzia il ruolo ormai primario della presenza del giovane collaboratore, soprattutto perché ritiene che sia stato indispensabile nell'accettazione del progetto da parte delle comunità. Da qui si può comprendere come la presenza di personale del posto, all'interno della realtà museale, aiuti a rendere l'istituzione culturale meno distaccata e contribuisca dunque ad un interessamento e ad un coinvolgimento più diretto della popolazione. Certo i meriti non sono attribuiti tutti a Khalid, ma è curioso notare come il suo aver «attenuato, risolto, controllato» la presa delle attività culturali sui villaggi della valle sia ben rimarcato dal fondatore. Interessante è però, dall'altra parte, rendersi conto dalle risposte di Khalid come questo suo ruolo non sia da lui mai menzionato. Egli infatti accenna alla sua volontà di lavorare attivamente per la realtà museale, al fine di poter contribuire al bene della sua cultura, della sua comunità e della vallata. È consapevole dunque della rilevanza del suo lavoro, ma non allude mai al ruolo di mediatore.

Sarebbe certo stimolante per una riflessione futura capire allora come vengono intesi i ruoli all'interno della realtà dell'Ecomusée Berbère, estendendo l'analisi anche ai diversi punti di vista dei membri stessi della comunità. Certo non è sbagliato fare affidamento su una persona interessata ed appassionata che ha deciso di condividere il progetto insieme ai fondatori ed è quindi diventato un punto di riferimento. Trovo inoltre molto costruttivo saper circondarsi di persone del luogo che possano apportare un valore aggiunto all'istituzione e dunque apprezzo anche la volontà dei due fondatori di dare fiducia alle attività di diversi soggetti, dai collaboratori, fino agli esperti del settore e agli studenti. Nella visione di Manac'h sembra tuttavia che la realtà culturale del piccolo villaggio di Tafza ruoti attorno alla persona di Khalid, e che da qui nascano poi tutti i rapporti con la comunità; per Khalid invece, che ha una visione più pratica e meno istituzionale, egli stesso è parte di una realtà che tutti, nell'insieme, contribuiscono a sviluppare.

Un altro elemento su cui riflettere viene dal diverso modo di intendere il Marocco: ci troviamo infatti di fronte a due visioni che partono dallo stesso presupposto storico, di paese multiculturale, ma che si articolano poi in modi diversi. Abbiamo visto come il Marocco sia un paese storicamente multietnico che

ospita ancora oggi una commistione di lingue, culture e tradizioni assai diverse tra loro. Un paese che ha visto il succedersi di una lunga serie di dominazioni e che dall'arabizzazzione ha visto l'aumento della popolazione araba e la diffusione delle pratiche legate alla religione mussulmana, ma dove, al contempo, le minoranze etniche si sono mantenute vive con le loro tradizioni e le loro particolarità linguistiche. Questo è il contesto a cui entrambi gli interlocutori fanno riferimento, ma è curioso analizzare le loro risposte poiché se secondo l'affermazione, certo più formale, di Manac'h,« il Marocco è un paese omogeneo unito nella diversità», per Khalid il suo paese è da sempre eterogeneo , presenta da tempo una situazione in cui varie popolazioni si sono mischiate tra loro (e si parla chiaramente soprattutto di arabi e berberi) ma che hanno assimilato ed integrato le proprie culture: oggi, secondo il punto di vista di Khalid, parlare di differenze non ha più senso. Khalid è stato molto esplicito a questo proposito, in una conversazioni informale in cui, parlandomi di sé ha affermato: « io sono la prova che ormai le cose sono molto cambiate, che ci siamo tutti mischiati. Sono nato in un villaggio berbero: la mia famiglia, mio padre, mia madre e i miei nonni, così come i loro genitori erano di origine berbera. Nonostante ciò il mio cognome Ben Youssef (il figlio di Youssef) proviene dall'arabo e dunque posso solo affermare di essere un marocchino»[133].

Ciò che sostiene Manac'h vuole fare riferimento al fatto che il Marocco sia nel suo complesso un paese arabo, dove la lingua araba è estesa alla totalità della popolazione e dove la religione mussulmana è certamente condivisa dalla grande maggioranza dei fedeli, fatta eccezione per esigue minoranze; tuttavia il Marocco ha comunque dimostrato, più di altri paesi del Nord Africa, l'intenzione di reinserire la cultura berbera all'interno della società, marcando la propria unità come stato, pur nella pluralità delle espressioni linguistiche. La versione di Khalid invece esprime l'affermazione opposta: pur riconoscendo una diversità e un'eterogeneità storica, vi è un'unità che supera tutto.

Passando ad affrontare l'argomento sul turismo e sulla filosofia di turismo che l'Ecomuseo vuole mettere in pratica, notiamo che entrambi concordano sulla tesi sposata da De Varine[134]: l'ecomuseo deve nascere in primo luogo per la comunità e solamente quando quest'ultima sarà pronta ad accogliere visitatori, si potrà pensare ad un'attività turistica. Certo Manac'h afferma la necessità di instaurare un rapporto proficuo, ma responsabile, tra cultura e turismo,in cui le attività si svolgano a livello locale. Durante il colloquio egli ha infatti voluto marcare la differenza sulla tipologia di turismo portato dall'Ecomusée e quello, sicuramente di più forte richiamo, del villaggio di Setti Fatma e delle sue cascate. Il primo, di natura prettamente culturale (i turisti sono interessati alla collezione, al villaggio e alle escursioni, dunque al patrimonio in genere), il secondo caduto nei meccanismi di un turismo anche commerciale, popolato di guide turistiche e di negozi lungo tutto il percorso alla prima cascata. Ciò nonostante, nella risposta successiva Manac'h sottolinea come l'attività turistica debba prediligere una varietà di proposte, seppur sempre all'interno di un contesto

[133] L'affermazione di Khalid, tratta da un'ampia riflessione in merito al Marocco e alla questione arabo-berberi, è stata riproposta secondo alcune mie annotazioni prese allora.
[134] Vedi domanda n. 8.

di turismo coscienzioso, com'è il caso della Vallé de l'Ourika; proposte che non sono invece presenti nella Vallée du Zat, da me citata come buon caso studio del cosiddetto turismo "alternativo", poiché controllata da associazioni che fanno riferimento ad un unico decisore. Risulta dunque chiaro che il fondatore dell'Ecomusée facendo particolare riferimento a delle *activités anarchiques* presenti nell'Ourika, preferisca supportare una pluralità di voci.

La risposta di Khalid a tal proposito è immediata e certamente frutto di un'esperienza, se vogliamo, più limitata, ma che guarda agli interessi e alla possibilità della propria vallata, così come della propria gente. Egli è assolutamente certo che non si debba instaurare un turismo «pensato esclusivamente per vendere» e sottolinea che la valorizzazione ed il cambiamento efficacie di una realtà arriva anche grazie all'interazione con i visitatori. Tuttavia non si può non commentare la sua acuta riflessione in merito a che cosa influenzi e cambi di più all'interno di una piccola realtà come quella di Tafza. Secondo Khalid, infatti, non ci sono dubbi che la modernità incombente, la televisione e i mezzi di comunicazione abbiano un impatto molto più forte e travolgente sulle persone rispetto a qualche piccolo gruppo di turisti che arriva una o due volte a settimana. Il turismo può aiutare la gente, ma è la modernità che la trasforma. Oltretutto l'attività turistica si può organizzare facendo in modo che vada nella direzione più consona alla singola realtà, mentre la televisione, ad esempio, arriva direttamente nelle case e va saputa gestire scegliendo canali giusti e trasmissioni educative, ma la scelta in questo caso è solo del singolo. È stato interessante discutere insieme delle diverse possibilità che il turismo può generare all'interno di piccole comunità come quelle dell'Ourika; la visione di Khalid proviene certamente dal suo vissuto, che lo porta ad esempio a non considerare il pericolo che un futuro aumento del turismo incontrollato possa trascinare con sé una trasformazione sfavorevole e dannosa per l'ambiente o la vita degli abitanti stessi. Tuttavia, secondo Khalid, i buoni progetti turistici, come lui considera quello dell'Ecomusée, hanno la capacità di far restare la popolazione nel proprio territorio e questo è per lui fondamentale. Khalid sostiene, infatti, che un' attività turistica che funziona riesca ad offrire un servizio al visitatore, ma al contempo offra anche possibilità lavorative per la popolazione locale.

Un'ultima riflessione la vorrei dedicare alla risposta di Manac'h in merito alle giovani generazioni. Più volte in questa tesi si è accennato all'importanza delle giovani generazioni africane, affinché siano aiutate e sorrette nel difficile compito di reinterpretare il proprio patrimonio culturale, di modo tale che questo non si perda nel tempo e che possa restare un punto saldo del proprio passato. L'importanza di conoscere il passato storico deve essere infatti strettamente legata ad una volontà consapevole di rielaborare il presente. L'argomento non è di facile risposta, poiché non esiste un metodo assoluto ed ogni realtà vale certamente per se stessa. Tuttavia devo riconoscere che mi aspettavo una risposta diversa da Manac'h e mi rincresce per questo non aver approfondito il discorso insieme a Khalid.

Mi hanno infatti stupito le risposte franche del fondatore dell'Ecomuseo, che non nasconde la difficoltà dei giovani della valle e più in generale delle giovani generazioni marocchine di farsi coinvolgere in progetti di "recupero", di "riflessione" sul proprio patrimonio. Ho certamente apprezzato il fatto che egli non abbia nascosto la questione solo per far sembrare più educativa e formativa la propria istituzione culturale, che di certo di progetti con studenti e giovani di varie realtà ne realizza parecchi. Tuttavia la sua visione pare essere piuttosto negativa e pessimistica, affermando che ormai la comunità di *Facebook* ha sostituito nei valori e negli ideali quelli della comunità del villaggio. Dunque secondo Manac'h i giovani non hanno la volontà di riprendere in mano il proprio passato e sembra ormai già troppo tardi per un'inversione di tendenza.

A mio parere non è certo sbagliato considerare che le nuove generazioni hanno pagato più di tutte il prezzo della colonizzazione e poi dell'oblio della cultura, dei testi e delle testimonianze patrimoniali e sicuramente sono quelle più coinvolte dall'avvento di una modernità che in Marocco si sta diffondendo sempre più rapidamente. Questo d'altronde lo afferma anche lo stesso Manac'h quando, nella sua ultima risposta, sostiene che le istituzioni culturali marocchine, pubbliche e private, potrebbero lavorare di più nell'ottica di una ricerca e di una diffusione delle numerose testimonianze sulla cultura berbero-marocchina, che sono andate perdute nel tempo. Una delle soluzioni, nonché la sua ultima battuta alla risposta, conferma il suo ideale ancora ispirato ad un sapere enciclopedico.

Aggiungerei che la perdita di alcune tradizioni da parte dei giovani è purtroppo inevitabile poiché, come in qualsiasi parte del mondo, sono anche i modi di vivere a modificarsi: così, ad esempio, non è più pensabile che un ragazzino indossi per forza l'*akhnif* (tipico mantello berbero) e gli indumenti tradizionali, all'esclusione dei giorni di festa, o ancora, non è più immaginabile che una madre tessa un tappeto per mandare messaggi al figlio su argomenti che un tempo non poteva trattare direttamente a voce. Devo però mettere in evidenza che molti giovani lavorano ancora nelle botteghe di vasai che ho visitato nel villaggio di Tafza, e che in alcuni casi è stato il padre a trasmettere loro la tecnica. Dunque talvolta resta la trasmissione dei saperi di padre in figlio, così come il passaggio della tradizione dell'arte tessile di madre in figlia. Non è chiaramente possibile pensare che anche queste tecniche restino immutate per sempre, ci saranno continue evoluzioni dovute al cambiamento di stile di vita, ma la conoscenza e la consapevolezza del proprio passato da parte dei giovani dovrà comunque essere salvaguardata. L'Ecomusée può servire infatti da conservatorio dei saperi e delle tecniche, che attraverso le attività proposte alla popolazione contribuisce a mantenere vivo e dinamico il patrimonio.

Per quanto Manac'h non lo confermi, il compito necessario per riattivare la popolazione giovane ad una consapevolezza del proprio patrimonio è affidato alle scuole, alle organizzazioni culturali di ogni genere, fra cui rientra indubbiamente l'Ecomuseo. Ripensando alle attività che abbiamo elencato in merito a quello che l'Ecomusée Berbère aiuta a sviluppare, troveremmo il suo sostegno nella riabilitazione di tecniche antiche e

di rilevamenti finalizzati alla ristrutturazioni di edifici storici, ricerche di studio da parte di studenti delle università di architettura o, ad esempio, l'organizzazione di attività fotografiche, letterarie e culturali rivolte ai bambini e ai ragazzi dei villaggi, per insegnare loro a scoprire il proprio territorio e dunque la propria cultura. Dunque è fondamentale trovare metodi validi di reinterpretazione delle tradizioni, anche se questo non è sufficiente a sviluppare una coscienza critica. Voglio pensare, tuttavia, che sia anche creando e sviluppando realtà come quella dell'Ecomusée Berbère che si aiuti a migliorare una situazione comunitaria critica e a salvaguardarne il patrimonio culturale.

Conclusioni

Dalle origini del museo alla contemporaneità delle forme museali, dall'Europa all'Africa, dalla memoria coloniale alla crisi delle identità, dalla museologia dell'oggetto a quella della partecipazione: l'elaborato ha voluto creare un quadro temporale e spaziale in cui collocare tutte le dinamiche legate a questa fondamentale istituzione culturale. La realtà dell'Ecomusée Berbère de l'Ourika dimostra nel complesso come le nuove forme museologiche, di cui l'ecomuseo è certamente solo un esempio, possono tuttavia essere funzionali alla riconsiderazione degli oggetti culturali custoditi, così come dei loro creatori e del territorio che li ospita.

L'elaborato si è infatti focalizzato sulla stretta connessione che l'istituzione-museo ha intessuto durante i secoli con l'oggetto ed il suo creatore. Tale relazione, iniziata già a partire con le prime "meraviglie"arrivate alle corti cinquecentesche, determinò soprattutto nel XIX secolo un vincolo inscindibile che caratterizzò la storia della museologia (e con essa dell'antropologia museale) fino alle prime rivalutazioni del sistema museale negli anni settanta del Novecento, quando gli oggetti, ma soprattutto i loro creatori prenderanno finalmente voce in capitolo. La disciplina museologica, rivoluzionata da innumerevoli cambiamenti intrinseci alla società, definirà dunque i nuovi obiettivi del museo, sempre più complessi e coinvolti nelle dinamiche della contemporaneità. In questo senso, oggi il museo si presenta come "luogo di frizione" di incontro e scontro tra i soggetti della società civile e le interazioni del territorio; delegato anch'esso di una «cultural responsability» (Goldoni 2011) che favorisca l'interpretazione e lo sviluppo di processi culturali democratici, nell'ottica di una negoziazione delle identità e delle culture.

Queste esperienze serviranno allora, così come l'Ecomusée Berbère manifesta, a rielaborare, rivedere, contestare ed interiorizzare le storie del passato nelle evoluzioni del presente.

Nonostante che ancora oggi in Africa la messa in discussione del patrimonio museale sia un processo lento e poco incoraggiato dai governi, e che la storia africana sia ancora legata in molti casi ad un sistema museale di tradizione coloniale, che ha allontanato l'individuo dalla conoscenza del propria vita culturale, sono soprattutto i territori locali, i piccoli gruppi sociali e le comunità che stanno facendo la differenza nella creazione di realtà culturali attive per la rivalorizzazione del proprio patrimonio, che, come scrive Cafuri (2003a: 1) non essendo «facilmente situabile tra continuità o discontinuità con il passato, si estende sino a comprendere l'eredità naturale oltre che culturale».

È certo che gli stati africani dovrebbero cercare di costruire delle politiche culturali di comunicazione e condivisione di valori all'interno dei musei, cominciando a regolamentare le politiche turistiche e a bilanciare queste con il peso della comunità. Secondo Yaya Savané, curatore indipendente, storico e

antropologo di formazione: «Dans le contexte actuel, les musées d'ethnographie n'ont pas le choix. Ils sont condamnés à s'adapter, à s'accommoder à leur temps, à la dynamique en cours en vue de prendre en compte les préoccupations et de répondre aux besoins des sociétés qu'ils sont censés servir» (Savané 2007: 16). Ricollegandoci allora alla definizione di museo redatta dall'ICOFOM, è stato dunque fondamentale capire quale ruolo chiave svolga il museo nei confronti delle identità: identità come nazione, come territorio e indubbiamente come individui. Una funzione non solo culturale, ma anche educativa, sociale e politica, nella misura in cui il museo dovrebbe essere garante del ruolo di ogni cittadino all'interno della società.

Qualche spunto per il futuro

Cosa resta dunque di questa esperienza all'Ecomusée Berbère de la Vallée de l'Ourika, e come valutare quei brevi ma efficaci colloqui? Certamente permane la voglia di indagare in futuro alcune questioni lasciate irrisolte e che si potrebbero analizzare più approfonditamente. I buoni rapporti che si sono creati con il personale del museo, così come la voglia di ritornare per scoprire il territorio dell'Alto Atlante, che mi ha enormemente colpita, mi porta quindi a sperare di poter continuare a seguire questo percorso di ricerca anche in un futuro prossimo.

Vorrei tuttavia aggiungere che non vi sono pretese di attestare l'Ecomusée Berbère come caso esemplare assoluto, né tantomeno si è voluto presumere che questa specifica realtà museale sia salvifica per riportare in auge l'intero sistema culturale dei paesi africani, così complesso ed eterogeneo. In tale contesto, infatti, il Marocco rappresenta una realtà forse già più avviata, se vogliamo più "facile" da certi punti di vista ed è vero che un'istituzione privata è per forza di cose diversa da quella pubblica. Certamente può disporre di un finanziamento più ampio e sottostare a regole differenti. Nonostante questo, anche una realtà museale privata deve tuttavia sapersi mettere in gioco e, soprattutto, deve cercare la condivisione delle comunità e del territorio, poiché senza il rispetto di questi obiettivi qualsiasi ecomuseo non avrebbe ragione di esistere.

Ciò che in conclusione emerge dalla nostra analisi è dunque la constatazione di nuove ed interessanti esperienze culturali, che possano essere d'aiuto nella riconsiderazione del patrimonio culturale, in modo che torni a far parte della cultura viva delle comunità africane. L'Ecomusée Berbère è uno dei numerosi esempi che si stanno affermando sul continente africano: una realtà di cui non possiamo nascondere i meriti alla luce, sia della volontà di condivisione del patrimonio berbero che custodisce, sia – e soprattutto – del suo ruolo di facilitatore della ricerca nei confronti della cultura berbero-marocchina.

Riprendendo allora il filo delle conversazioni tenute con i due responsabili dell'Ecomusée vorrei soffermarmi su alcune frasi lasciate irrisolte, per questioni di tempo o piuttosto per innescare qualche riflessione in merito alle domande poste.

Innanzitutto sarebbe importante indagare il rapporto dei giovani dei villaggi dell'Ourika con l'Ecomusée, ma soprattutto con la loro cultura. La risposta del fondatore del museo, Manac'h, così poco fiduciosa, ha suscitato in me la curiosità di comprendere se esiste e come si sviluppa la partecipazione dei ragazzi e delle ragazze all'interno della comunità, indagando quindi la loro vita quotidiana, dalla scuola al tempo libero. Durante il mio breve soggiorno ho avuto modo di conoscere la famiglia di Khalid e di Salah e dunque di intrattenermi anche con loro sorella (venticinque anni) e le mogli di altri due fratelli (quindici e diciassette anni). Questo spaccato di vita familiare, seppur nel suo piccolo, mi ha comunque permesso di comprendere alcune dinamiche della vita del villaggio. Le donne ancora oggi passano molto tempo all'interno della casa, durante la mattinata sono tutte impegnate nei lavori domestici e nella preparazione del pranzo. Le giovani ragazze che si sposano, tra l'altro, smettono di andare a scuola. Ritengo per questo che sarebbe utile anche mettere in luce una differenza che resta tra il mondo maschile e femminile e che può essere significativa della non partecipazione di una parte del mondo giovanile alla riflessione sul patrimonio culturale. Inoltre, sarebbe interessante indagare i risultati e gli esiti delle numerosissime attività proposte dal museo alle diverse realtà di giovani, dagli studenti universitari, ai ragazzi del villaggio, così come ai bambini.

Oltre a questo, mi ha inevitabilmente fatto riflettere la conclusione della risposta di Manac'h, incentrata appunto sul contributo delle giovani generazioni ad interagire con il proprio patrimonio. Egli lascia aperta una questione rilevante, di cui abbiamo accennato anche nei precedenti capitoli[135]. Si tratta della concezione di "patrimonio culturale" e di come questa mantenga nonostante tutto una connotazione occidentale ed europea, volta alla salvaguardia e alla conservazione dei beni patrimoniali. Egli afferma infatti che «bisogna sempre mettere in discussione – quando si parla di altre realtà fuori dall'Occidente - il concetto di "patrimonio" che certamente ha un carattere del tutto europeo», e che per questo può essere in certi contesti di difficile interpretazione.

Abbiamo potuto constatare nel corso dell'elaborato come il concetto di collezione di oggetti fosse proprio a diversi gruppi sociali e dunque identificabile come pratica umana "universale" diffusa già dal Paleolitico superiore. Anche in Africa diverse testimonianze storiche lo dimostrano. L'oggetto, definito da Pomiam come *semioforo*, svolgeva un'importante funzione per la società che lo custodiva e aveva un significato e un ruolo ben preciso. La collezione non era che un tramite tra il mondo visibile ed il trascendente. Tuttavia non si manifesta allo stesso modo il concetto di collezione occidentale, di cui Clifford afferma la non universalità nella pratica di raccogliere per accumulare possessi. Ed è in tal senso che il concetto di patrimonio culturale si è avviato, dalle camere delle meraviglie cinquecentesche, ai musei etnografici ottocenteschi, fino alle

[135] Vedi capitolo terzo e quinto.

collezioni di arte primitiva dei musei occidentali. Il collezionare e il conservare gli oggetti all'interno dei musei è dunque una pratica occidentale ancora oggi assai diffusa alla luce di una profonda fede che vede nella conservazione e nella salvaguardia l'unica modalità di protezione del patrimonio culturale.

Sarebbe dunque interessante percorre questa direzione per capire come e se la realtà ecomuseale può davvero riuscire, nonostante la sua tradizione di stampo europeo, ad estendere ed unificare in una concezione universale la nozione di patrimonio, che può dunque essere chiamato territorio, tradizione, sapere, oggetto quotidiano e che dovrà essere conservato nell'ottica di una sua innovazione.

Bibliografia

Abungu, G. H. 2001. ”Cambiamenti in atto, limiti e tendenze della museologia africana”, in Bellagamba, Cafuri (a cura di), *Etnosistemi – processi e dinamiche culturali*, Roma, CISU, 2001, n. 8: 28-38.

Alpers, S. 1995. “Il museo come modo di vedere”, in Karp e Lavine 1991 (a cura di), pp. 3-13).

Amselle, J.-L. 2005. ”*L’art de la friche. Essai sur l’art africain contemporain*”. Parigi: Flammarion (trad. it. *L’arte africana contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2007).

Appiah, K.A. 2006. “Whose Culture is it?”, in *The New York Review of Books*, vol. 53, n.2: 1-15.

Ardouin, C. D., Arinze, E., 1995. *Museum and the Community in West Africa*, Washington, Smithsonian Intitution Press.

Arinze E. 2001. “Prospettive per questo nuovo secolo”, in Bellagamba, Cafuri 2001(a cura di): 22-27.

Bataille-Benguigui, M-C. 1985. “Te Maori; reconnaissance d’une identité” in *L’Homme*, tome 25 n. 96: 141-147.

Belinga, R. 2007. ”Ambigüité des institutions muséales en Afrique Subsaharienne: les cas du Cameroun", *Africa e Mediterraneo*, n. 60-61: 38-42.

Bellagamba, A., Cafuri, R. 2001 (a cura di), *Etnosistemi – processi e dinamiche culturali*, Roma, CISU, n. 8.

Berque, J. 1955. *Structures Sociales du Haut Atlas*, Paris, Presse Universitaires de France.

Bimwenyi-Kweshi, O. 1981. *Discours théologique négro-africain. Problème de fondements*. Parigi: Présence Africaine.

Boas, F. 1887. “Museum of Ethnology and Their Classification” in Carbonell 2004 (a cura di): 139-142.

Bouquet, M.R. 2012. *Museums: A Visual Anthropology.* New York & Oxford, BergPublishers.

Bourdieu, P. 2003, "La casa o il mondo rovesciato",*Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Milano, R. Cortina (ed. or. 1972): 51-74.

Burke, E. 1757. *Ricerca filosofica sull’origine delle nostre idee intorno al sublime e al bello, con un discorso sopra il gusto e diverse altre aggiunte*. Trad. it. Milano, Rizzoli.

Busca, J. 2000. *L’art contemporain Africain: du colonialisme au postcolonialisme*, Parigi: L’Harmattan.

Cafuri, R. 2001. *Musei africani e identità culturali*, in Bellagamba, Cafuri 2001 (a cura di): 7-21.

Cafuri, R. 2002. *Memoria e identità culturali nei musei africani*, in Nuova Museologia, n. 6: 9-16.

Cafuri, R. 2003a. “Gli Ecomusei in Africa: suggestioni ed esperienze”, Incontro Nazionale Ecomusei 2003, 9-12 ottobre Biella, www.ecomusei.net/Congresso/Cafuri.pdf.

Cafuri, R. 2003b. *In scena la memoria - Antropologia dei siti storici del Bénin*. Torino: L’Harmattan Italia.

Cafuri, R. 2006. “Musei Africani e patrimoni culturali in epoca coloniale e postcoloniale: appropriazione, memoria, identità e potere politico”, in Ciminelli M.L. (a cura di), 2006: 133-150.

Cafuri, R. 2008. *Riconoscere le diversità – Antropologia, Arte e Musei*. Pavia: Edizioni Altravista.

Calchi Novati, G., Valsecchi, P., 2005. *Africa: la storia ritrovata – Dalle primi forme politiche alle indipendenze nazionali*, Roma, Carrocci editore.

Camps, G., *Les Berbères, mémoire et identité*. Editions des Hespérides, 1980, Editions Errances, Paris, 1987, Editions Actes Sus, Arle.

Cancellotti, C. 2011. "*L'ecomusée n'est pas musée*. Gli ecomusei come laboratori produttori di cultura, territorio e relazione", in *Altre Modernità*, 2011: n. 5: 99-114.

Carbonell, B. M. 2004. *Museum Studies – An Anthropology of Contexts*, Oxford, Blackwell Publishing.

Cardelli Antinori, A. 2002."Formare i curatori per i musei africani", in *AM Antropologia Museale*, n. 2: 16-22.

Chapman, W. R. 2000. "Organizzare l'etnologia. A.H.L.F. Pitt-Rivers e la tradizione tipologica", in Stocking 2000 (ed.): 51-86.

Ciminelli, M. L. 2006 (a cura di). *La negoziazione delle appartenenze – Arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo*, Milano, Franco Angeli.

Ciminelli, M. L. 2006a. "Presentazione – La negoziazione delle appartenenze: mercato globale, valori locali, identità e diritti", in Ciminelli 2006 (a cura di): 9-13.

Ciminelli, M. L. 2008. *D'incanto in incanto – Storia del consumo di arte* primitiva *in occidente*. Bologna: CLUEB.

Ciminelli, M. L. 2011. "Una macchina per fabbricare l'etnocentrismo. Osservazioni critiche sul sistema "arte-cultura" di James Clifford in *Arte, Annuario di antropologia* Fabietti U. 2011 (a cura di) Anno XI, n. 13: 57-73.

Ciminelli, M.L. 2006b. "*Arte Primitiva* e negoziazione delle appartenenze", in Ciminelli 2006 (a cura di): 17-34).

Clemente, P. 2007. "Il ruolo dei musei – patrimonio intangibile", *AM Antropologia Museale*, n. 17: 22-26.

Clifford, J. 1988. *The predicament of Culture - Twentieth century Ethnography, Literature, and Art*. Londra: Harvard University Press (trad. it. *I frutti puri impazziscono – Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1993).

Clifford, J. 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Londra: Harvard University Press (trad. it. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX,* Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1999).

Corsane, G. 2005. "From outreach to inreach: how ecomuseum principles encourage community participation in museum processes", in *Communication and Exploration*, 2005: 109-124.

De Varine, H. 2005a. "The origins of the museology concept and of the ecomuseum word and concept in the 1960s and the 1970s", in *Communication and Exploration*, 2005: 51-55.

De Varine, H. 2005b. "New museology and the de-Europeanization of museology", in *Communication and Exploration*, 2005: 57-58.

De Varine, H. 2005c. "Ecomuseology and sustainable development", in *Communication and Exploration*, 2005: 59 -62.

De Varine, H. 2005d. "Musei Locali del futuro"in *Simbdea*, 2011 (trad.it Mancini, G.L. e Capovin, R.): 1-7.

Di Lella, R. A. 2013. "[S]oggetti migranti", *Visual Anthropology*, vol. 2, n.2: 89-108.

Eves, R. 1998. “Commentary: Missionary or Collector? The Case of George Brown”, in *Museum Anthropology*, n. 22(1): 49.60.

Findlen, P. 1989. “The Museum – its Classical Etymology and Renaissance Genealogy”, in Carbonell 2004 (a cura di): 23-50.

Flam, J. – Deutch. 2003. *Primitivism in Twentieth Century Art: A Documentary History*, Berkeley: University of California Press, in Ciminelli M.L., 2008: 103.

Goldoni, D. 2011. “Cultural Responsability”, in *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, 2012, Scovazzi, T., Ubertazzi, B., Zagato, L. (a cura di): 319-336.

Golvin, L. 1981. “Camps, Berbères aux marges de l'Histoire”, in *Revue de l’Occident musulmane t de la Méditerranéen*. 1981, Vol. 32, n. 32: 163-166.

Haas, J. 1996. “Power, Objects and a Voice for Anthropology”, in *Current Anthropology*, 1996, vol 37: S1-S22.

Hardoy, J. E. 1973. “Amerique Latine. La société lance un défi à ses musées”, in Nouvelles de l’ICOM, 1973, vol. 26, n. 4: 134- 137.

Hinsley, C., M. 2000. “Dai cumuli di conchiglie alle stele: gli inizi dell’antropologia al Peabody Museum” in Stocking 2000 (a cura di): 87-115.

Hubert, F. 1985. “ Ecomuseums in France: contradictions and distortions”, in *Museum – Images of the ecomuseum*, 1985, n 148 : 186-190.

Iliffe, J. 1995. *Africans. The History of a Continent*. Cambridge University Press (trad. it. *Popoli dell’Africa – Storia di un continente*, Milano, Bruno Mondadori, 2007).

Kahn, M. 2000. “Not Really Pacific Voices: Politcs of Representation in Collaborative Museum Exhibits”, in *Museum Anthropology*, n. 24(1): 57-74.

Karp I., Kratz C. A., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. 2006 (a cura di), *Museum Frictions – Public Cultures/Global Transformations*, Duke University Press Durham and London.

Karp, I, - Lavine, S., D. 1995. *Culture in mostra: Poetiche e politiche dell’allestimento museale*. Bologna: CLUEB (ed. or. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London, Smithsonian Institution, 1991).

Keniatta, J. 1938. *Facing Mount Kenya*, Seker and Warmburg,

Kesteloot, L. 2001. *Histoire de la littérature négro-africaine*, Parigi: Edition Khartala.

Kiethéga, J-B. 1992. ”Patrimoine et culture contemporaine, l’évolution du concept et collections”, in *Memoria e identità culturali nei paesi africani,* 2002, Nuova Museologia, n. 6.

Kirshenblatt- Gimblett, B. 2004. “From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum”, in SIEF Keynote, Marseilles: 1-8.

Kirshenblatt-Gimblett, B. 2006. “Reconfiguring Museums: An Afterword”, in Die Schau des Fremden, 2006, Franz Steiner Verlag Stuttgart: 361-376.

Kirshenblatt-Gimblett, B., Frey, B. S. 2002. “The dematerialization of culture and the de-accessioning of museum collections”, in *Museum International*, 2002, n. 216: 58-63.

Koffi, A. "Socio-HistoricalFactors for Improved Integration of Local Museum : Zaranou and Bonoua, Cote d’Ivoire”, in Ardouin, C. D., Arinze, E., 1995: 87-94.

Konaré, A. O. 1985b. ”Ecomus□um for th□ Sah□l: a programm□”, in *Museum – Images of the ecomuseum*, 1985, n 148: 230-236.

Konaré, A.O. 1985a. ”Th□ Cr□ation and Survival of Local Mus□ums”, in Ardouin, C. D., Arinz□, E., 1995: 5-10.

Konaté, B. M. 1985. ”Th□ r□lationship b□tw□□n Local Mus□ums and th□ National Mus□um”, in Ardouin, C. D., Arinz□, E., 1995: 11-17.

Kratz, C. A., Karp, I. 2006. “Introduction. Mus□um Frictions: Public Cultur□s/ Global Transformations” in Karp I., Kratz C. A., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. 2006 (a cura di): 1-31.

Labi, K. A. 2008. “Toward a Mus□um Cultur□ in Ghana: Proc□ss□s and Chall□ng□s” in *Museum Anthropology*, 2008, vol. 31, n. 2: 105-121.

L□□, M. 2000. “Introduction: Divin□ Int□rv□ntion – Missionari□s and Indig□nous Art”, in *Museum Anthropology*, vol. 24: 3-4.

Lionn□t, F. 2004. “Th□ Mirror and th□ Tomb: Africa, Mus□ums and M□mory” in Carbon□ll 2004 (a cura di): 92-103.

Maggi, M. 2001. “Ecomus□i, mus□i d□l t□rritorio, mus□i di id□ntità”, in *Nuova Museologia*, 2001, n. 4: 9-11.

Maggi, M. 2005. “Ecomus□ums worldwid□: conv□rging rout□s among similar obstacl□s”, in *Communication and Exploration*, 2005: 63-67.

Maggi, M. 2006. “Mus□ologia □ compl□ssità”, in *Nuova Museologia*, 2006, n. 14: 2-6.

Maggi, M., Murtas, D. 2004. *Ecomusei. Il progetto*, IRES Pi□mont□.

Mair□ss□, F., D□scallé□s, A., D□loch□, B. 2009. (a cura di) Conc□pts fondam□ntaux d□ la muséologi□, ICOFOM. Cfr. *http://*www.icofom.com.ar./

Maldini, M. 2007. “Dal riscatto alla mod□rnità: int□rvista a F□rnando Alvim, curator□ d□lla coll□zion□ Sindika Dokolo”, *Africa e Mediterrano*, n. 60-61: 70-75.

Maniscalco, F. 2006. “Il sacch□ggio arch□ologico □ la tut□la d□l patrimonio cultural□ in Nig□ria” in *Web Journal on Cultural Patrimony*, 2006, vol. 1: 55-76.

Maur□, M. 2005. “Ecomus□ums: a mirror, a window, or a show-cas□?”, in *Communication and Exploration*, 2005: 69-72.

Mizinga, F. 2001. *Tanti diversi interlocutori: una nuova visione dei musei in Zambia*, in B□llagamba, Cafuri 2001 (a cura di): 39-45.

Mudimb□, V. Y. 1994. “Th□ id□a of Africa”, Bloomington-Indianapolis-London: Indiana Univ□rsity Pr□ss-Jam□s Curr□y, in Cafuri, *Musei Africani e patrimoni culturali in epoca coloniale e postcoloniale: appropriazione, memoria, identità e potere politico*, in Cimin□lli M.L. (a cura di), 2006: 138.

Mudimb□, V.Y. 1988. *The Invention of Africa*. Jam□s Curr□y Ltd □ Indiana univ□rsità Pr□ss (trad. it. *L’invenzione dell’Africa*, Roma, M□lt□mi Editor□, 2007).

Noot□r Rob□rts, M. 2012. “Tradition Is Always Now African Arts and th□ Curatorial Turn”, in *African Arts*, UCLA: 1-7.

Olivi□r, R., John, D.,F. 1962. *A Short History of Africa*. Harmondsworth: P□nguin books (trad. it. *Breve storia dell’Africa*, Torino, Einaudi Editor□, 1965).

Parodi da Passano, G. 2007a. “Introduzion□. Oltr□ l’id□ntità”, *Africa e Mediterraneo*, n. 60-61: 4-11.

Parodi da Passano, G. 2007b. “Introduzione. Dopo il disincanto: a chi appartengono “gli oggetti lavorati d’oltremare”, *Africa e Mediterraneo*, n. 62: 4-11.

Pinna, G. 2006. “Il dio della museologia genera mostri”, in *Nuova Museologia*, 2006. n.14: 1.

Poussel, S. 2008. “Claudot-Hawad, Hélène (dir.). – Berbères ou arabes? Le tango des spécialistes”, Cahiers d’études africaines, n. 192: 879-882.

Price, S. 1989. *Primitive art in civilized* places. Chicago: The University of Chicago Press (Trad. it. *I primitivi traditi: l’arte dei selvaggi e la presunzione occidentale*, Torino, Einaudi, 1992).

Rassool, C. 2006. “Community Museums, Memory Politics and Social Transformation in South Africa: Histories, Possibilities and Limits”, in Karp I., Kratz C. A., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. 2006 (a cura di): 286-321.

Rivière, G. H. 1980. “The ecomuseum – an evolutive definition”, in *Museum – Images of the ecomuseums*, 1985, n 148: 182-183.

Russell, L., McNiven, I.J. 1998. “Monumental Colonialism. Megalith and the appropriation of Australia’s aboriginal past”, Journal of Material Culture, n. 3, in Cafuri, 2003b: 21.

Sanhour, M. 1985. ”The Local Museum at Pobe Mengao, Burkina Faso”, in Ardouin, C. D., Arinze, E., 1995: 83-86.

Savané, Y. 2007. “Les malaise de musées d’ethnographie”, *Africa e Mediterraneo*, n. 62: 14-16.

Scott, M. K. 2012. “Engaging with the past in the present: *Curators, Communities, and Exhibition Practice*”, in *Museum Anthropology*, 2012, vol.35, n.1: 1-9.

Skounti, A. 2011. Catalogue Musée Berbère du Jardin Majorelle, Jardin Majorelle éditions p. 64.

Speitkamp, W. 2012. *Breve storia dell’Africa*, Torino, Einaudi editore.

Stocking, G. W. Jr. 2000a (a cura di). *Gli oggetti e gli altri: Saggi sui musei e sulla cultura materiale.* Roma : Ei Editori (ed. or. *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture,* Madison, University of Wisconsin Press, 1985).

Stocking, G. W. Jr. 2000b. “Filantropoidi e culture in via d’estinzione: i finanziamenti Rockfeller e la fine dell’era museale nell’antropologia angloamericana”, in Stocking 2000 (a cura di): 161-207.

Torgovnik, M. 1990. “Globalization and Culture”. Cambridge-Oxford: Polity Press, in Ciminelli, 2008: 103.

Triulzi, A. 2001. “Musei e memoria dell’Africa postcoloniale” in Bellagamba A., Cafuri R., (a cura di): 127-130.

Vogel, S. 1995. “Sempre fedeli all’oggetto, a modo nostro”, in Karp e Lavine 1991(a cura di), pp. 119-135.

Zagato, L. 2006. “Appunti su traditional knowledge dei popoli indigeni e diritti di proprietà intellettuale”, in Ciminelli, 2006 (a cura di): 75-95.