visual ethnography
vol. 2, n. 2, December 2013, pp. 89-108 | DOI: 10.12835/ve2013.2-0027 | www.vejournal.org | ISSN 2281-1605

REPORT

[S]oggetti migranti

Rosa Anna Di Lella
Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" (Roma, Italy)
rossana.dilella@gmail.com

La mostra "[S]oggetti migranti. Dietro le cose le persone"[1], inaugurata al Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" il 20 settembre 2012, si è conclusa nel giugno 2013.

Questa recensione mi permette oggi di ripercorrerne l'esperienza, di tentare di raccontarne le diverse sezioni e di restituire al lettore una stagione importante di progettazione condivisa. Cercherò di tracciare un possibile percorso di senso in quell'insieme di utopie e aspirazioni emerse nella progettazione dell'esposizione, scomponendo la mostra in più prospettive, non solo in quanto prodotto-narrazione, ma anche come progetto, missione, processo, sfida[2].

[1] La rete READ-ME è nata dal progetto europeo *Réseau européen des Associations de Diasporas & Musées d'Ethnographie*, finanziato dal "Programma Cultura" dell'Unione Europea (2007-2013). La prima edizione di READ-ME si è realizzata tra il 2007 e il 2009, mentre la seconda, ha avuto inizio nel novembre del 2010 ed è stato coordinato dal Museo Pigorini in collaborazione con tre musei etnografici europei – il già citato *Musée royal de l'Afrique centrale*, il *musée du quai Branly* di Parigi e il *Museum für Völkerkunde* di Vienna – e numerose associazioni della diaspora operanti in Francia, Italia, Belgio e Austria. (www.soggettimigranti.beniculturali.it).

[2] Data anche la mia posizione di persona direttamente coinvolta nella progettazione della mostra, la mia scrittura non riesce a liberarsi di incisi, salti temporali, proiezioni nel futuro. Detto altrimenti non riesco a non sorvolare sul "dietro le quinte", quella dimensione invisibile e non esperibile dal visitatore, spesso sacrificata da scelte, censure e necessità che spingono i curatori a dover privilegiare una narrazione tra le tante possibili.

[S]oggetti migranti come prodotto-narrazione

L'esposizione, e suo il catalogo[3], sono stati l'esito di un processo partecipativo e di un scrittura collettiva e hanno tentato di riprodurne la dimensione polifonica attraverso una continua mediazione tra estetiche museali e modalità comunicative a volte divergenti.

La mostra si presentava come prodotto multiforme, disomogeneo, caleidoscopico, privo di un percorso obbligato. Un grande totem accoglieva il visitatore al primo piano del museo e introduceva i protagonisti e la missione del progetto READ-ME. Dopo questa prima tappa il visitatore poteva circolare liberamente nello spazio: attraversare i sottoportici che accoglievano i diversi contributi dei musei e delle associazioni della rete READ-ME; poteva soffermarsi nello spazio del backstage del gruppo di progettazione romano; oltrepassare la soglia del Salone delle Scienze dove si sviluppava il nucleo centrale della mostra. I diversi tasselli di questo percorso ricco e complesso, erano dislocati in spazi che si affacciavano nell'atrio del primo piano da cui si accede nelle sale espositive permanenti di Africa, Americhe e Oceania. Si creava in questo modo una forte continuità tra temporaneo e permanente, tra mostra e museo: l'intero primo piano dell'edificio si trasformava in un luogo denso di contenuti e percorsi.

Per questo, scelgo di parlare della mostra non come corpo unico, ma estrapolando da essa diverse tracce, sensibili a trasformarsi in micro-narrazioni che possano dare una lettura – parziale e discontinua – dei contenuti presentati e dei processi che ne hanno determinato l'emersione.

Narrazione n. 1 / Object in a bottle

Nel Salone delle Scienze, centro dell'esposizione, erano presentate quasi 150 opere provenienti dai depositi del museo che costruivano un ipotetico viaggio dalla "Terra madre" alla "Terra di qui". Ad esso si accedeva attraverso una soglia. Cinque oggetti difficilmente riconducibili a un contesto culturale da un occhio non esperto erano mostrati senza didascalie e apparati esplicativi, evocando un *altrove* non specificato. Essi erano presentati in vetrine che ponevano al visitatore le seguenti domande: *Da dove proviene? A cosa serve? Qual è la sua funzione?A chi è appartenuto?*

La soglia intendeva mettere in questione il cambiamento di status che le cose subiscono con la migrazione nello spazio: *"Abbandonati, rubati, donati, venduti, (gli oggetti) partecipano dei flussi e dei mercati che li fanno passare da un proprietario a un altro, a volte lo accompagnano nelle sue esperienze. (…) Gli oggetti sono veicolo di appartenenze e testimoni di vite sociali. Migrano e incorporano le diverse storie umane e culturali di quanti li hanno usati o posseduti"*[4]. Una mappa riconduceva gli oggetti "misteriosi" a un contesto, a un uso, a un possibile proprietario, dando profondità storica e umana ai materiali esposti. Il gioco di immaginazione che il visitatore si trovava a fare

[3] Munapé, K., (2012) a cura, *[S]oggetti migranti. Dietro le cose le persone,* Espera Ed., Roma. All'interno di un processo di progettazione collettiva, Carmela Spiteri, scenografa, entrata nel gruppo di lavoro nel gennaio 2012, ha saputo mettere al servizio del progetto la sua sensibilità e competenza, dando forma e unitarietà alla storyline della mostra. La grafica del catalogo è di Gianfranco Calandra, responsabile della Sezione Editoria e Grafica del Museo.

[4] Catalogo della mostra, p. II

nell'osservare gli oggetti costruiva uno spazio di immaterialità, in parte riempito dalle didascalie, in parte lasciato aperto alle libere interpretazioni.



"Terra Madre" – Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini" – *foto di: F. Naccari*

Narrazione n. 2 / Terre madri: universalizzare

"…vi ritroviamo, come delle spore che viaggiano libere, / nascoste in fondo alle valigie dei migranti / Idee che fecondano senza tregua, e senza distinzione…" (Ndjock Ngana e Godefroy Sankara[5])

Un grande profilo di donna rovesciato e dormiente, dalla pelle ramata che si fa paesaggio, porzione di spazio iper-umanizzato. Dalla sua superficie affioravano raffigurazioni di antenati e antenate prodotte in Africa, Europa, Asia e America, un "altare globale e collettivo" che presenta la diversità culturale e insieme suggerisce collegamenti che la trascendono, tracciando un percorso che va dalla morte alla generazione. Dai *waga*, le sculture funerarie dell'Etiopia al cestino funerario degli *Yanomani* del Brasile, fino alle rappresentazioni del femminile della *Xilonen*, la dea del Mais azteca e della Venere di Svignano.

Il processo di riflessione sulle scelte formali, estetiche ed espressive degli apparati

[5] Catalogo della mostra, p. X

scenografici ha portato il gruppo di lavoro a rappresentare attraverso il *topos* della Madre Terra il tema dell'origine, intesa come luogo mentale e esistenziale, non solamente fisico e geografico. Alla base di tale scelta vi è stato il tentativo di universalizzare l'idea stessa di origine, quasi a voler comunicare il grado zero dell'appartenenza e permettere ai visitatori di avvicinarsi alla presentazione di oggetti culturalmente distanti come esseri umani, figli generati della stessa donna. L'origine perdeva così la connotazione di marcatore identitario agente nei processi di definizione dei rapporti di vicinanza/distanza interpersonale e nella distinzione migrante/non migrante.

L'exibit presentato in *Terra madre* non risolveva definitivamente le potenzialità inscritte nella sfida de-essenzializante, anzi esso conservava la sua dimensione processuale, si presentava come concretizzazione momentanea di un processo di mediazione interno, operato tra le diverse sensibilità e approcci propri dei componenti del gruppo di lavoro.

La scelta – scivolosa e magniloquente – di focalizzare l'attenzione sui concetti di *origine*, *terra madre, generazione* ha avuto il pregio però di costruire un vocabolario concordato e maneggevole da usare insieme agli esponenti delle associazioni, permettendo loro di entrare nella grammatica museale e di trovare la formula che coniugasse la coralità e la particolarità, la differenza e l'uguaglianza, la manifestazione della pluralità degli sguardi e l'esistenza di una struttura unificante che integrasse l'eterogeneità di prospettive.

Un lavoro di decentrantramento dello sguardo non privo di difficoltà. Lo stesso processo di selezione e di ordinamento degli oggetti nello spazio è stato argomento di lunghe e a volte conflittuali discussioni. Una "zona di frizione" estremamente interessante che nasceva, per semplificare, dal confronto tra criteri che possiamo definire "museografico-scientifici" e criteri "metonimici" di scelta e posizionamento degli oggetti. Il processo di mediazione ha condotto a una narrazione *altra,* che giustapponendo sguardi "non competenti" e "competenti" fa intravedere altre forme di s-oggettivazione, *altre* destinazioni per gli oggetti etnografici.



"Terra Madre" – Particolare. Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini" – *foto di: F. Naccari*

Narrazione n. 3 / Viaggio di cose e persone: il museo in questione

Sezione complessa e articolata in sottosezioni, *Viaggio di cose e persone* condensava e restituiva la "dimensione politica" del progetto READ-ME. Attraverso una poetica della sottrazione, con salti temporali e contrapposizioni tra oggetti, questa sezione questionava su malintesi, idiosincrasie e fagie europee. Gli oggetti aprivano alla lettura delle responsabilità europee negli attuali squilibri mondiali e la scenografia si annullava, trovando nel colore nero la sua cifra specifica.



"Vaggio di cose e persone" – *Sguardi incrociati.* Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini" – *foto di: M. Brenna*

Nere erano le sagome che compongono la sottosezione *Sguardi incrociati:* ombre di uomini, donne, bambini a grandezza naturale recanti "dati incrociati" relativi alle partenze degli italiani verso l'America o l'Europa settentrionale e agli arrivi in Italia dall'Europa dell'est, dall'Africa, dall'America del Sud, e dall'Asia. Figure in cammino, private di umanità, bidimensionali, ridotte a dati numerici, inseriti in statistiche nazionali rappresentano l'aspetto doloroso – e quasi epico – della migrazione nell'era contemporanea.

Nere erano poi le casse che contenevano gli oggetti della sezione *Delle cose e delle parole* che raccontava le modalità attraverso cui l'Occidente ha guardato, classificato, dominato

l'altro. Il testo che introduceva questa sezione recitava:

> Un ammasso di casse portaoggetti, in arrivo o in partenza, comunque destinate a un luogo, per una mostra sulle opere e i giorni dell'uomo. Qualcuna è stata già aperta e svela il suo contenuto: oggetti che rinviano a persone che alle cose hanno dato significato.
> Sottratti all'uso e al loro contesto, gli oggetti viaggiano da un paese all'altro e giocano il ruolo di intermediari tra gli uomini che li hanno raccolti e i mondi invisibili da cui provengono, rispetto ai quali stanno come muti testimoni di un incontri di cui non ci è dato conoscere i particolari.
> Privati del loro tempo e del soggetto che li ha fatti propri e poi usati, quegli oggetti provengono dai depositi del museo e aspettano un altro tempo e un altro sguardo che li riconsegni a una qualche storia.

Nella sezione *Un confonto senza dialogo,* l'oggetto etnografico si faceva testimone di incontri, suggeriva passaggi di proprietà e di senso degli oggetti, denunciava le appropriazioni, le distruzioni e le forme di cannibalismo culturale occidentale, le incomprensioni e le stereotipie che hanno accompagnato le esplorazioni geografiche e la nascita dei musei di etnografia in Europa.

L'elmo a morione dei *conquistadores* e la cuffia *munduruku* si fronteggiavano in un dialogo impossibile, evocando la complessità di sguardi e percezioni che avrebbero inaugurato nuove modalità di guardare alla differenza nell'era moderna. Un "feticcio" e un reliquario *kota* raccontavano l'Africa mostruosa e primigenia quale appariva agli europei nell'Ottocento: da un lato oggetti da distruggere, dall'atro opere d'arte da salvare, in una altalena di stigmatizzazione e una valorizzazione della diversità.

Ne *Il doppio sguardo in museo*, infine, si presentava la nascita di una nuova postura museografia: l'ingresso della voce dei nativi nei musei esemplificata attraverso l'incontro con la prospettiva amerindiana, rappresentata da un episodio avvenuto negli anni Ottanta al Museo Pigorini, quando due rappresentanti della Nazioni indicarono ai curatori le giuste modalità per esporre delle pipe rituali in un contesto museale.

L'intenzione cha ha animato questa sezione ha permesso di guardare alla nozione di patrimonio in termini dialogici e processuali, costruendo un allargamento dei campi di azione in cui inserire i processi di costruzione patrimoniale. Gli oggetti del museo sono stati presentati come un prodotto culturale contemporaneo, portando a una messa in discussione dell'istituzione museo, e alla revisione dell'autorità e della presenza unica della voce del curatore in favore di un'apertura a visioni plurali del patrimonio museale.



"Vaggio di cose e persone" – *Il doppio sguardo in museo*. Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini" – *foto di: L. Lattanzi*

Narrazione n. 4 / La canoa della Terra del Fuoco

Viaggio di cose e persone terminava con l'esposizione di una canoa proveniente della Terra del Fuoco, uno dei primi oggetti presentati nei laboratori partecipativi, messo "alla prova del dialogo" con le associazioni di migranti. Su questo oggetto, che ha aperto il tema del viaggio e delle modalità spesso dolorose di arrivo degli oggetti nei musei etnografici d'Europa, il gruppo di lavoro aveva trovato un comune denominatore sotto lo slogan "siamo tutti migranti". Oggetto percepito come culturalmente lontano da tutti i partecipanti, la canoa aveva permesso a tutti di lavorare su un campo neutro, non determinato da appartenenze culturali e/o geografiche veicolate dall'oggetto stesso, ma di concentrarsi sulla risonanza che quell'oggetto poteva agire nell'esperienza e nella storia di ognuno dei partecipanti. Sottratto nel gennaio del 1893 dalla Fratellanza Italiana operante a Punta Arenas a una famiglia di *yamana* rimasta anonima e poi donato al Museo dal Duca degli Abbruzzi, la canoa si predisponeva con il suo carico di sofferenza e di sopraffazione, a sollecitare diverse scritture museografiche.



"Terra di qui"– *Madri e figli migranti.* Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini" – *foto di: M. Brenna*

Narrazione n. 5 / Terra di qui: Appartenenze in diaspora

Quell'avvenire, io lo accetto. Mio
figlio è un mio pegno per questo.
Continuerà a costruirlo. Voglio che
vi contribuisca, non più come
straniero venuto da paesi lontani,
ma come soggetto responsabile del
destino di questa città.

Cheikh Hamidou Kane, *L'Ambigua Avventura,* 1979

Terra di qui terminava il percorso del Salone delle Scienze presentando diverse installazioni autonome che sperimentavano modalità di racconto inedite degli oggetti delle collezioni etnografiche.

Ogni allestimento prendeva spunto da alcuni oggetti del museo, scelti e selezionati dagli esponenti delle associazioni per la loro capacità di raccontare la "condizione in diaspora". Attraverso un processo di adozione simbolica che ha coinvolto le associazioni e i territori con azioni di consultazione partecipata[6], *Terra di qui* si presentava come lo spazio della negoziazione, dell'ibridazione e della contaminazione che l'esperienza migratoria presuppone. Uno spazio di patrimonializzazione gestito dalle "comunità", di auto-rappresentazione e di ricostruzione delle mappe esistenziali interrotte dalla condizione migratoria.



"Terra di qui"– *Cibo in diaspora.* Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini" – *foto di: L. Lattanzi*

[6] Sono stati realizzati sondaggi *on line* o tradizionali gestiti dalle diverse associazioni coinvolte nel progetto.

Il *molcajete* messicano, la *chuspa* peruviana, la maternità *yoruba* o il cuscino proveniente dal Palazzo Proibito, attraverso i laboratori e le strategie di coinvolgimento pensate dalle associazioni, sono diventati altro, elementi significanti in un sistema di ricostruzione dell'appartenenza. Nell'installazione *Cibi in diaspora,* al *molcajete* del museo si sono aggiunti, su un'ipotetica tavola messicana, gli altri *molcajete* contemporanei, portati in Italia nelle valigie dei messicani che ne fanno oggi un simbolo del proprio attaccamento alla famiglia e al luogo d'origine. Attraverso la *chuspa*, la rete associativa della Comunità peruviana di Roma, ha ricucito un'ideale linea del tempo tra le epoche passate e il presente che ha permesso di ricollegarsi a un passato pre-ispanico e pre-coloniale al fine di nobilitare la tradizione artigianale attuale, presentandola come espressione di un processo non modificato da una storia di dominazione.

In *Madri e figli migranti*, Ndjock Ngana e Godefroy Sankara partivano da un oggetto a loro parere non pienamente valorizzato dal museo: una maternità *yoruba*. Un oggetto dalla "debolezza estetica" e in cattivo stato di conservazione, scelto dai due esponenti di associazioni provenienti dall'Africa perché, come spiegano nel catalogo: "*abbiamo voluto sfidare l'artificiosa dicotomia, tutta occidentale, tra arte e artigianato, nella consapevolezza del fatto che un museo etnografico deve privilegiare la valenza culturale degli oggetti, che siano artistici o meno*"[7]. Un oggetto dalla storia pre-museografica oscura che poteva evocare la condizione dei migranti, "*trascinati in un'avventura dall'approdo indeciso, in un percorso ad ostacoli che inizia con il rifiuto della loro identità, e si protrae con l'assegnazione arbitraria di un'altra funzione sociale*". Una maternità clandestina, che richiama il dramma del permesso di soggiorno, voluta fuori dalla vetrina, nel tentativo di sottrarsi alle forme di classificazione occidentale e nel desiderio di reclamare una richiesta di responsabilità, di riconoscimento delle competenze e del contributo che gli "stranieri" possono dare al museo non come migranti, ma come cittandini. È una denuncia delle disparità e le disuguaglianze sociali lanciata attraverso il museo e mediante la grammatica vetrina/fuori vetrina propria del dispositivo di classificazione e presentazione dell'alterità. Questa installazione, da un lato ha riacceso nel gruppo di lavoro l'annosa diatriba sulle modalità di esposizione etnografica degli oggetti rituali, dall'altro ha rappresentato un momento di riflessione per chiedere dignità, agli oggetti come alle persone, chiudendo il cerchio della mostra e dei suoi (s)oggetti esposti.



"Terra di qui" - *Particolare.* Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini" – *foto di: L. Lattanzi*

[7] Catalogo della mostra, p. CL.

Narrazione n. 5 / Percorsi in Europa

Orientamenti teorici e storie istituzionali diversificate trapelavano dalle tre installazioni curate dai gruppi di lavoro museo-diaspora della rete europea, riflettendosi nelle scelte estetiche e comunicative.

L'installazione ***Brought with me*** presentava 15 fotografie raccolte e selezionate attraverso un contest lanciato dal *Museum für Völkerkunde* di Vienna e dalle associazioni LMI-Latino TV e Network of African Association (NAC). Il contest chiedeva ai cittadini viennesi di inviare una foto e una storia legata ad un oggetto che potesse raccontare una storia di migrazione. Le fotografie ritraevano 15 persone nell'atto di mostrare il proprio oggetto "migrante"; ciascuna fotografia, inoltre, recava una didascalia narrativa che esplicitava la relazione affettiva che legava la persona all'oggetto. Tra le fotografie selezionate erano state inserite anche le foto dei curatori del museo con il proprio "oggetto migrante". Alla prima esperienza di collaborazione, il gruppo museo-diaspora di Vienna ha saputo mettersi in gioco in modo orizzontale e democratico non a partire da saperi legati ai patrimoni conservati in museo, ma su un piano suscettibile a non innescare situazioni di disparità di competenze. L'esperimento ha saputo decostruire in modo semplice e immediato le forme di autorità, avvicinandosi a forme di patrimonializzazione condivise e scegliendo l'oggetto quotidiano come un passepartout comune a tutti.



Brought with me. Museum für Völkerkunde, Vienna

Il *Musée royal de l'Afrique centrale* ha raccontato il processo di collaborazione con le associazioni della diaspora coinvolte nel progetto[8], attraverso un breve ma compiuto percorso espositivo, ***Collection migrante****,* focalizzato sul tema dell'abito inteso come marcatore identitario. Abiti come mezzo di comunicazione, ancoraggi culturali, celati o ostentati, comunque significanti nel contesto migratorio. L'exibit iniziava con un riferimento al viaggio, rappresentato con una miscellanea di valigie, ognuna recante una storia di migrazione – quella di Ken Ndiaye e di Félicien Kazadi, due esponenti dell'associazionismo migrante in Belgio che collaborano da anni con il MRAC, e quella del padre di Elio di Rupo, il primo ministro belga. Il percorso procedeva poi costruendo sguardi incrociati: la Statuetta "uomo bianco", rappresentazione zairese dell'europeo[9] dialogava con una riproduzione fotografica del Manneken Pis vestito con un abito della stilista Veronique Ntambwe, ispirato a quelli dei dignitari del Kasai del Congo[10]. Il gioco di rimandi continuava con la presentazione dei tessuti: da un lato i *basin* e i *wax* realizzati in Europa per il mercato africano, dall'altro i *bogolan* e tessuti *manjaku* prodotti in Africa e particolarmente apprezzati dal mercato europeo e dall'alta moda, e terminava con il riferimento ai tessuti *pagne,* ai loro messaggi, e al ruolo che giocano nella comunicazione sociale nell'Africa Sub-sahariana. La complessità dell'iter expografico, la messa in gioco di oggetti delle collezioni museali e di oggetti significativi della diaspora, rifletteva l'esistenza presso il MRAC di forme di collaborazione stabili e consolidate con le associazioni della diaspora in Belgio, e rivelava la maturità dello scambio, del dialogo e della riflessione condivisa tra curatori e collaboratori "migranti".

Il *musée du quai Branly* ha deciso di rendere conto dell'esperienza di coinvolgimento delle associazioni – in particolare l'associazione *FECODEF* – nelle attività del museo attraverso un racconto testuale e fotografico, una sorta di diario che restituisce, con un taglio istituzionale, le tappe che hanno scandito l'inizio di una collaborazione tra associazioni e museo inaugurata proprio grazie al progetto READ-ME. L'exibit quindi presentava eventi, e altre attività di mediazione del patrimonio organizzate a ridosso delle esposizioni *Dogon* (musée du quai Branly, 5 aprile-24 luglio 2011) e *Exhibitions. L'invention du sauvage* (29 novembre 2011 – 3 giugno 2012), lungo un processo di collaborazione museo-territorio che traeva linfa dal parallelo progetto che il museo parigino stava conducendo in contemporanea con lo svolgimento del progetto READ-ME: *Les ateliers nomades,* laboratori itineranti, che attraverso l'impiego di navette e container mobili, hanno portato nei luoghi periferici di Parigi, spesso ad alta densità abitativa di migranti provenienti dal continente africano, una ricca programmazione culturale legata al museo.

[S]oggetti migranti come progetto

Nel 2007 il Museo Pigorini aderiva alla prima edizione del progetto READ-ME, inaugurando così una particolare stagione della sua storia istituzionale, caratterizzata dalla

[8] *Mina* asbl*, CCAEB-RVDAGEB-Fed-OD* asbl *Conseil des Communautés africaines en Europe/section Belgique, Féderation et Organisme de Développement e Mwinda Kitoko* asbl

[9] Statuetta di europeo. Ovimbundu; Angola; Collezione MRAC Tervuren, EO.1967.63.536, Legno, pigmenti, h. 30,3 cm. J.-M. Vandyck © (PRO)MRAC Tervuren

[10] L'abito è stato donato alla statuetta nel 2007 da Giudo Gryseels, direttore del MRAC, accompagnato dai rappresentanti delle associazioni congolesi del Belgio.

nascita di un lungo e complesso processo di dialogo con alcuni musei etnografici europei e con esponenti delle associazioni di migranti in Italia e in Europa.

Non era la prima volta, però, che il Museo Pigorini si trovava in un consesso di progettazione internazionale. Nel 2001 il Museo entrava nella rete EEMDG – *European Ethnology Museum Directors Group*, costituita alla fine degli anni Novanta con lo scopo di condividere esperienze professionali e di promuovere lo scambio di buone pratiche. Da questo confronto, nasceva parallelamente l'esigenza di costruire altre reti tra istituti che volessero avviare una democratizzazione dei processi di costruzione patrimoniale (cfr. Lattanzi 2009).

La nascita nel 2007 del progetto READ-ME – seguito poi, nel 2008, dal progetto di cooperazione pluriannuale RIME[11] – può essere quindi letta come uno dei risultati del fitto scambio di esperienze e di riflessioni sulle finalità e sulla missione dei musei etnografici che ha caratterizzato i primi anni di attività della rete EEMDG.

Nella prima edizione di READ-ME, tale orientamento è stato guidato dal *Musée royal de l'Afrique centrale* di Tervuren, capofila del progetto e portatore di importanti esperienze di museografia partecipativa: mi riferisco alla presenza nel museo belga di un comitato consultivo permanente, il *COMRAF - Comité MRAC - Associations africaines*, nato nel 2003 come organo "rappresentativo" della diaspora centro-africana in Belgio e da allora attivamente impegnato in una stretta collaborazione con i curatori del museo nella definizione degli orientamenti culturali e dei programmi educativi dell'Istituto.

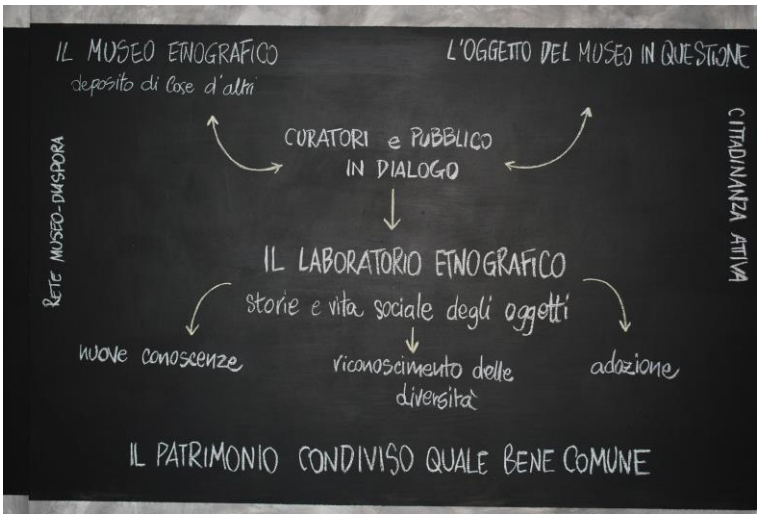
Parlare della "mostra come progetto" ci permette di accennare alla sua dimensione europea e all'incontro tra contesti geografici e ambiti istituzionali diversi. Il progetto, a tal proposito, si è costruito su diversi assi di "dialogo": la relazione tra associazioni della diaspora e partner istituzionali; l'interazione tra le diverse professionalità coinvolte e di prospettive e sensibilità eterogenee; il dialogo istituzionale tra i musei, ciascuno caratterizzato da missioni, storie e gestioni specifiche; il confronto tra percorsi e criticità dell'associazionismo migrante nei diversi paesi coinvolti. È all'interno di questo quadro che si è costruita la possibilità di dare avvio alla progettazione partecipata della mostra finale.

Focalizzando l'attenzione sul "caso Pigorini"[12], nel 2009, all'inizio della seconda edizione di READ-ME, l'intera sezione etnografica si ritrovava non solo ad assumere per la prima volta il ruolo di capofila di un progetto europeo, ma anche a condividere la gestione comune di un progetto che prevedeva non la realizzazione di un'attività autoriale gestita in autonomia dai singoli curatori, come da prassi, ma la riflessione su un nuovo modo di progettare le attività del museo, attraverso la costruzione di un dialogo più consapevole e sistematico tra gli stessi curatori del museo, oltre che con gli esponenti delle associazioni della diaspora. Dietro la mostra, quindi, si è sedimentata negli anni un amalgama di elementi che comprendono non solo riflessioni e pratiche, ma anche entusiasmi e effervescenze, scontri e

[11] RIME - *Réseau International des Musées d'Ethnographie / Ethnography* (www.rime.eu).

[12] Il gruppo di lavoro del Museo Pigorini era costituito dai curatori della sezione etnografica del museo – Egidio Cossa, Vito Lattanzi, Carlo Nobili, Loretta Paderni, Grazia Poli e Donatella Saviola -, collaboratori - Rosa Anna Di Lella, Sara Cesari, Carmela Spiteri - ed esponenti della diaspora collegata ad associazioni di migranti del territorio romano - Ndjock Ngana (Kel'Lam Onlus), Beatriz Ochante (CPR - Comunidad Peuana de Roma), Sandra Joyce Bellia (Comunidad catolica mexicana de Roma), Godefroy Sankara (Buudu Africa), Marco Wong (AssoCina). Il progetto READ-ME è stato coordinato da Vito Lattanzi.

arroccamenti su posizioni e orientamenti opposti, tentativi e fallimenti di comunicazione.



"Siamo tutti valigie aperte" – *Backstage della progettazione partecipata*.
Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini" – *foto di: F. Naccari*

[S]oggetti migranti come missione

[S]oggetti migranti - READ-ME II ha avuto come missione specifica la volontà di costruire un "doppio sguardo" sul patrimonio capace di far convergere le pratiche e i saperi degli addetti ai lavori con le visioni del pubblico, in particolare il pubblico delle "comunità della diaspora".[13]

Il titolo della mostra rispecchia le modalità *soggettivanti* di guardare al patrimonio museale, alla ricerca delle strette connessioni che legano le persone alle cose. Soggetti e oggetti migranti, dove la dimensione della "migrazione" intende sollecitare la reinterpretazione degli oggetti patrimoniali attraverso l'incontro di due meta-narrazioni: la migrazione otto-novecentesca degli oggetti etnografici dai loro territori di origine ai musei europei; le storie contemporanee di diaspora delle persone che da quei territori partono per stabilirsi in Europa.

[13] Per un maggior approfondimento delle finalità del progetto si rimanda al sito del progetto: www.soggettimigranti.beniculturali.it. Altri approfondimenti sul progetto READ-ME: "AM - Antropologia Museale" n. 20-21 Numero speciale su Musei e intercultura; F. Lopes, G. Muzzopappa, V. Lattanzi, "Interloqui", *Studi culturali*, 2009, n. 3: 409-432; M. Brenna, "[S]oggetti Migranti", Interview with Vito Lattanzi", in L. Basso-Peressut - F. Lanz G. Postiglione (eds), *European Museums in the 21stCentury: Setting the framework*, vol 1, Melabooks [http://www.mela-project.eu/publications/1091]; Di Lella R. A. (2012), *Un progetto di museografia partecipativa: "[S]oggetti migranti / READ-ME 2"*, contributo pubblicato nella sezione "Approfondimenti e testimonianze del sito Patrimonio e Intercultura – ISMU
(http://fondazione.ismu.org/patrimonioeintercultura/index.php?page=approfondimenti-show.php&id=22)

Il progetto nasce quindi da un'assunzione consapevole del rapporto tra costruzione del patrimonio e costruzione dell'identità (Palumbo 2003), che arriva a cortocircuitare il rapporto soggetto-oggetto nel tentativo di far emergere quelle storie in cui gli oggetti stessi diventano supporti materiali di scambi culturali e testimoni dei processi di costruzione del noi e dell'altro.

Il quadro di riferimento, gli obiettivi e le strategie proprie del progetto rimandano in parte agli orientamenti specifici delle istituzioni coinvolte, in parte alle politiche culturali nazionali e europee in materia di valorizzazione della differenza culturale. Il progetto riprende gli orientamenti del Consiglio d'Europa, dell'UNESCO e di ICOM nell'ambito della valorizzazione del ruolo sociale del patrimonio per la promozione della consapevolezza del valore della diversità culturale e del legame tra cultura, sviluppo e dialogo interculturale[14].

Il progetto non può che aver portato piccoli avanzamenti nel processo di apertura e partecipazione delle minoranze nella vita istituzionale dei musei, in parte a causa della sua natura episodica ed effimera. Per mettere in discussione i processi di produzione del sapere non basta operare un'apertura verso le rivendicazioni provenienti dalle minoranze, ma, come scrive Bennett è necessario che questi processi siano accompagnati "da un significativo cambiamento nelle forme di conoscenza e di expertise necessarie a decidere cosa conservare o acquisire, cosa considerare 'bene culturale', cosa esporre (e cosa, per contro, tenere nei depositi) in un museo, e come disporre gli oggettprescelti in un allestimento" (Bennett 2006: 29).



Godefroy Sankara durante uno dei laboratori partecipativi.
Marzo 2011. Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini"

[14] cfr.: UNESCO (2001) *Dichiarazione universale dell'UNESCO sulla Diversità Culturale,* Parigi, 2 novembre 2001; Consiglio d'Europa (2000) *Declaration on Cultural Diversity*, 7 dicembre 2000; Consiglio d'Europa (2005) *Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, Faro, 27 ottobre 2005; Consiglio d'Europa (2007) *European Manifesto for Multiple Cultural Affiliation*, Strasbourg, 3 December.

Marco Wong, Beatriz Ochante, Ndjock Ngana, Godefroy Sankara e Sandra Joyce partecipando al progetto si sono trovati nel doppio ruolo di individui singoli e di interlocutori/ambasciatori di associazioni, oscillando tra un coinvolgimento personale e una posizione di rappresentanza, aspetto che ha costituito uno dei punti nodali e critici intorno al quale ha ruotato l'intero processo di adozione e di interpretazione degli oggetti del museo. A che titolo fare delle scelte? A nome di chi parlare?[15]

La necessità di superare un approccio interculturale che rischiava di condurre gli esponenti delle associazioni a indossare la "divisa della cultura d'origine" (Aime 2004) e la consapevolezza del fallimento teorico e concettuale di una fantomatica "rappresentatività culturale" dell'individuo, hanno portato a privilegiare un approccio che esaltasse il dialogo interpersonale (Turci 2008: 64) e che rendesse le persone coinvolte "rappresentanti di sé stessi", chiamate in causa per le proprie competenze e sensibilità. Questo spostamento dal collettivo al singolo, però, a causa delle ambiguità iscritte nelle finalità "europeizzanti" del progetto – coinvolgimento delle "comunità della diaspora", rappresentanza associativa del singolo, ecc. – non ha evitato la riemersione di "divise identitarie" e di forme di proceduralizzazione delle modalità di partecipazione[16].

[S]oggetti migranti come processo: costruire uno spazio di confronto

Nel corso del progetto l'istituzione museale si è auto-rappresentata agli esponenti del mondo associativo romano nei suoi diversi livelli procedurali (inventariazione, archiviazione e conservazione) e spaziali (esposizione permanente, depositi, uffici, laboratori). In particolare, la scelta di realizzare alcuni degli incontri di progettazione nei depositi del museo è stata fortemente voluta dai curatori per permettere al gruppo di lavoro allargato di sperimentare il "dietro le quinte" del museo e per operare una familiarizzazione dello spazio museale[17]. Per costruire il *setting* partecipativo e facilitare il dialogo museo-territorio, i curatori del Museo

[15] La questione della rappresentatività dei singoli e delle associazioni è stato uno punti critici del progetto. Già al termine dell'esperienza di READ-ME I, i curatori del Museo erano sempre più convinti che partire dagli organismi associativi e usare il criterio della rappresentatività facesse entrare in cortocircuito alcuni assunti di base del progetto stesso. Le questioni erano le seguenti: come scegliere le associazioni? In base a quali criteri definire rappresentativa un'associazione piuttosto che un'altra? Cosa vuol dire essere rappresentanti di un associazione? Come definire le persone che collaboravano al progetto in quanto portavoce-singoli coinvolti delle associazioni partner? Dopo lunghe discussioni, nei primi mesi del progetto READ-ME II, si è concluso che le persone esterne al museo sarebbero state definite non "rappresentati" ma "esponenti" delle associazioni, termine che permetteva la descrizione del doppio ruolo di individui singoli e di appartenenti a organismi associativi.

[16] Le istituzioni nazionali e sovranazionali tendono a fissare le regole che stabiliscono le procedure di partecipazione attraverso le quali le minoranze e le diverse componenti della società possono entrare nel campo di azione politico-culturale. Come scrive Roulleau-Berger, riprendendo le riflessioni di Payet (1992), l'interculturalità definisce una politica di gestione e di regolazione delle identità culturali e delle differenze sotto il segno di una loro semplificazione o/e folclorizzazione che le degrada a prodotti culturali minori esclusi da ambiti più propriamente politici (cfr. Roulleau-Berger 1995: 60-61).

[17] Le esperienze di collaborazione precedenti avevano infatti mostrato come, di fronte all'invito del museo rivolto alle comunità della diaspora romana a collaborare nella progettazione di attività culturali, spesso gli esponenti direttamente coinvolti mostrassero sentimenti di timore, resistenza e diffidenza nei confronti del museo, inteso come luogo freddo, distante dal visitatore.

Pigorini hanno scelto di condurre il gruppo di lavoro all'interno dei dispositivi classificatori e dei meccanismi di disposizione gerarchica degli oggetti e delle collezioni, partendo dalla consapevolezza del valore politico insito nelle modalità di organizzazione degli spazi museali (Sandell 2005) e delle modalità di riproduzione di forme passive di accesso al museo, rintracciabili nella distinzione di spazi aperti e chiusi al pubblico, su cui si costruisce la grammatica dell'istituzione museale modernista (Hooper-Greenhill 2005).



Atelier tecnico-scientifico dei partner del progetto, luglio 2012 – Vienna. Museum für Völkerkunde.

Il gruppo di lavoro del Museo Pigorini si è costituito come gruppo stabile nel dicembre del 2010. Durante il 2011 e il 2012 sono avvenuti incontri mensili: laboratori di progettazione partecipata avviati da visite nelle sale permanenti e dalla presentazione di oggetti e collezioni conservate nei depositi. Gli oggetti presentati, scelti insieme agli esponenti delle associazioni, hanno seguito il percorso concettuale che la progettazione partecipata stava facendo emergere, in un'altalena tra descrizione di oggetti, testimonianze personali e contestualizzazione delle collezioni museali, innescando un meccanismo di circolarità tra la presentazione del patrimonio, le riflessioni del gruppo di lavoro e il procedere della progettazione partecipata.

A luglio 2011, dopo il percorso di avvicinamento alle logiche conservative ed espositive del museo, il gruppo di lavoro si è coordinato per la messa a punto di una scrittura collettiva da cui sarebbe emersa una prima ipotesi di narrazione expografica.

Il processo di partecipazione ha quindi interessato l'intero percorso di progettazione

museografica, portando inevitabili cambi di rotte e ripensamenti sulle scelte iniziali. Il percorso però non è stato innescato da un'azione di contestazione delle forme di rappresentazione dei musei da parte dei rappresentati, come avvenuto in altri contesti internazionali[18], ma da una sorta di chiamata e di apertura dell'istituzione romana. Ciò però non ha evitato che il processo mettesse fortemente in discussione e in questione sia l'autorità e la neutralità delle narrazioni e le forme di rappresentazione delle culture *altre* (Karp, Kreamer e Lavine 1995). In particolare, nelle pieghe della progettazione partecipata esperita nel progetto READ-ME II, si è affrontata la connessione tra le modalità di rappresentazione culturale e le relazioni di potere storicamente determinate (collegate alla storia coloniale e a rapporti gerarchici ad essa connessi).

[S]oggetti migranti come sfida

Quanto scrive Hooper-Greenhil sulla capacità camaleontica del museo nell'adeguarsi ai diversi contesti storici e culturali[19], può essere una prima traccia per domandarci, oggi, quali strategie di autoconservazione siano adottate dall'istituzione-museo per mantenere la sua esistenza in risposta alle esigenze delle società contemporanee. Può essere un modo per chiederci se in queste strategie non siano presenti, celati dietro definizioni apparentemente neutre, nuovi modi di imbrigliare e stigmatizzare la diversità.

Se si guarda ai musei come a delle istituzioni paternalistiche fondate sui concetti di civilizzazione e di controllo delle masse (cfr. Hein 2000), non è forse impossibile parlare di un vero e proprio cambiamento nei musei?

Se i musei pubblici nascono per affermare e promuovere "la presunta 'identità culturale' dei nascenti stati-nazione e per celebrare i valori dominanti" (Bodo 2008: 22) è possibile che anche i progetti di museografia ispirati a visioni de-costruttiviste siano una nuova forma di definizione di identità? Di quale identità? I concetti di museo, patrimonio, cultura e identità decostruiti e ridefiniti negli ultimi cinquant'anni hanno smesso di evocare le configurazioni concettuali che hanno determinato la loro emergenza?[20].

---

[18] Come più volte è stato messo in evidenza (Ames 1992; Smithsonian Institution 2000, Rossi 2007-2008: 17), 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) e in generale alle modalità di rappresentazione dell'*altro*, alle retoriche e alle politiche implicitamente ed esplicitamente insite nell'istituzione museo.

[19] "I musei hanno sempre dovuto modificare ruolo e funzioni a seconda del contesto, dei giochi di potere, delle circostanze politiche, economiche e sociali in cui via via si situavano. Al pari di tutte le altre istituzioni pubbliche, essi obbediscono a molti padroni e di conseguenza debbono suonare su molte corde. Un buon risultato consiste forse nell'equilibrare le intonazioni facendo in modo che il suono che ne risulta valga comunque a pena di essere ascoltato" (Hooper-Greenhill, 2005)

[20] "La nozione stessa di 'patrimonio'- che, in virtù della sua stessa associazione al concetto di 'eredità', sembra riferirsi a qualcosa che è precostituito e determinato dalla nascita, e non può essere 'acquistito' da un individuo nel corso della sua vira – sembra difficilmente prestarsi a innescare e favorire reali processi di dialogo, scambio, interazione e trasformazione" (Bodo 2008: 22).

Queste domande costituiscono altrettante sfide iscritte nel progetto READ-ME e strumenti per analizzare le modalità attraverso le quali il Museo Pigorini e gli altri musei della rete si posizionano rispetto alla "diaspora", nuovo possibile interlocutore.

La *condizione diasporica* è una posizione di tensione e sospensione fra la terra d'origine e quella d'accoglienza, di dolore, nostalgia, ma anche di contaminazione, ibridità, nuova formazione (Gilroy 1993); essa apre spazi di negoziazione fra culture, e mette in crisi le pratiche di assimilazione obbligandoci a ripensare l'elaborazione delle strategie del sé come processi che avvengono in spazi "inter-medi", "negli interstizi, nell'articolarsi delle differenze culturali" (Bhabha 2001).

L'esperienza della mostra-progetto ha permesso di aprire spazi insterstiziali sperimentali e controllati, indirizzati alla realizzazione congiunturale di un prodotto finale. Un esperimento da laboratorio, appunto, che ha permesso di affinare metodologie e di dotarsi di strumenti di dialogo e di gestione del conflitto non definitivi, ma dall'efficacia limitata allo specifico *setting* partecipativo attivato. Una scuola di decentramento dello sguardo e di attenzione critica alle procedure e alle trappole della progettazione partecipata, che al di là dei conflitti generatisi ha costituito un momento di auto-formazione estremamente fecondo.

Zone di frizione rinvenibili nel corso della progettazione partecipata si sono sviluppate soprattutto a partire dai modi di intendere la progettazione partecipata e dalle modalità di collocare il ruolo delle associazioni di migranti e dei loro esponenti nel progetto stesso. Non posso, infatti, non segnalare l'emergenza, durante il confronto tra curatori e tra curatori e diaspora, di forme di perpetuazione dell'immagine del museo come "tempio", con la conseguente riproposizone di dicotomie noi/loro pur all'interno dell'impostazione fortemente polifonica del progetto. Riproporre le dicotomie noi/altro, curatori/pubblico vuol dire rimarcare le specificità professionali sotto forma di rivendicazione, affermazione di un diritto di esprimersi in materia di patrimonio, che spetterebbe, in ultima analisi, solo ad alcuni. In questo modo, la progettazione partecipata si configura come una nuova forma di incorporazione dell'altro all'interno delle logiche e delle prospettive ideologiche di chi ha la prerogativa di poter *dire* e *definire* la specificità di un oggetto, di una collezione, di un progetto museografico. D'altro canto, per la diaspora la posta in gioco sta nel riconoscersi come parte integrante della storia del "mondo occidentale" non solo conoscendo l'alterità familiare presente in un'Europa che ha fagocitato il mondo, ma guardando alle retoriche europee di allargamento della cittadinanza come una occasione per lavorare concretamente – anche a partire da piccoli progetti come READ-ME – alla costruzione di ri-letture e ri-scritture della storia europea stessa.

Dalle dichiarazioni di missione alle pratiche agenti nel processo di costruzione del progetto, lungo un percorso durato due anni, si è riuscito, pur con difficoltà e parzialità, a rendere effettiva la realizzazione di quel *terzo spazio* di cui parla Bhabha (2001), per costruire il quale, scrive Chambers, non basta allargare gli spazi della sfera pubblica per fare posto ad altri soggetti. Si tratta invece di fare qualcosa in più: ripensare la questione dell'immigrazione e della diversità non come problemi di altri stati e di altri contesti, ma iniziare a guardarli come "prodotti della nostra storia, della nostra cultura, del nostro linguaggio, del nostro potere, dei nostri desideri, delle nostre nevrosi" (Chambers 2006: 42).

Bibliografia

Aime, M.
2004 *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino.

Bennett, T.
2996 *Cultura e differenza: teorie e pratiche politiche* in S. Bodo – M. R. Cifarelli, a cura, *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Meltemi, Roma.

Bhabha, H.K.
2001 *I luoghi della cultura,* Meltemi, Roma.

Bodo, S.
2008 *Il "patrimonio ricreato". Nuove sfide per la promozione del dialogo interculturale nei musei,* "Antropologia museale", anno 7, numero 20/21, autunno/inverno.

Chambers, I.
2006 *La casa degli spettri: oltre il multiculturalismo* in S. Bodo – M. R. Cifarelli, a cura, *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Meltemi, Roma.

Gilroy, P.
1993 *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Verso, London.

Hein, H.
2000 *The Museum in transition : a philosophical perspective*, Washington London.

Hooper-Greenhil, E.
2005 *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente,* Il Saggiatore, Milano.

Karp, I. – Kreamer C.M. – Lavine S.D. (a cura)
1995 *Musei e identità. Politica culturale della collettività*, Cleub, Bologna.

Lattanzi, V.
2009 *Musei etnografici, patrimoni e (s)oggetti migranti,* in «Lares», anno LXXV, num. 3, settembre-dicembre.

Palumbo, B.
2003 *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale,* Meltemi, Roma.

Turci, M.
2008 *Dell'impossibilità che il dialogo possa essere interculturale,* "Antropologia museale", anno 7, n. 20/21.

Sandell, R.
2005 *Constructing and communicating equality. The social agency of museum space,* in S. MacLeod, a cura, *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions,* Routledge, London.