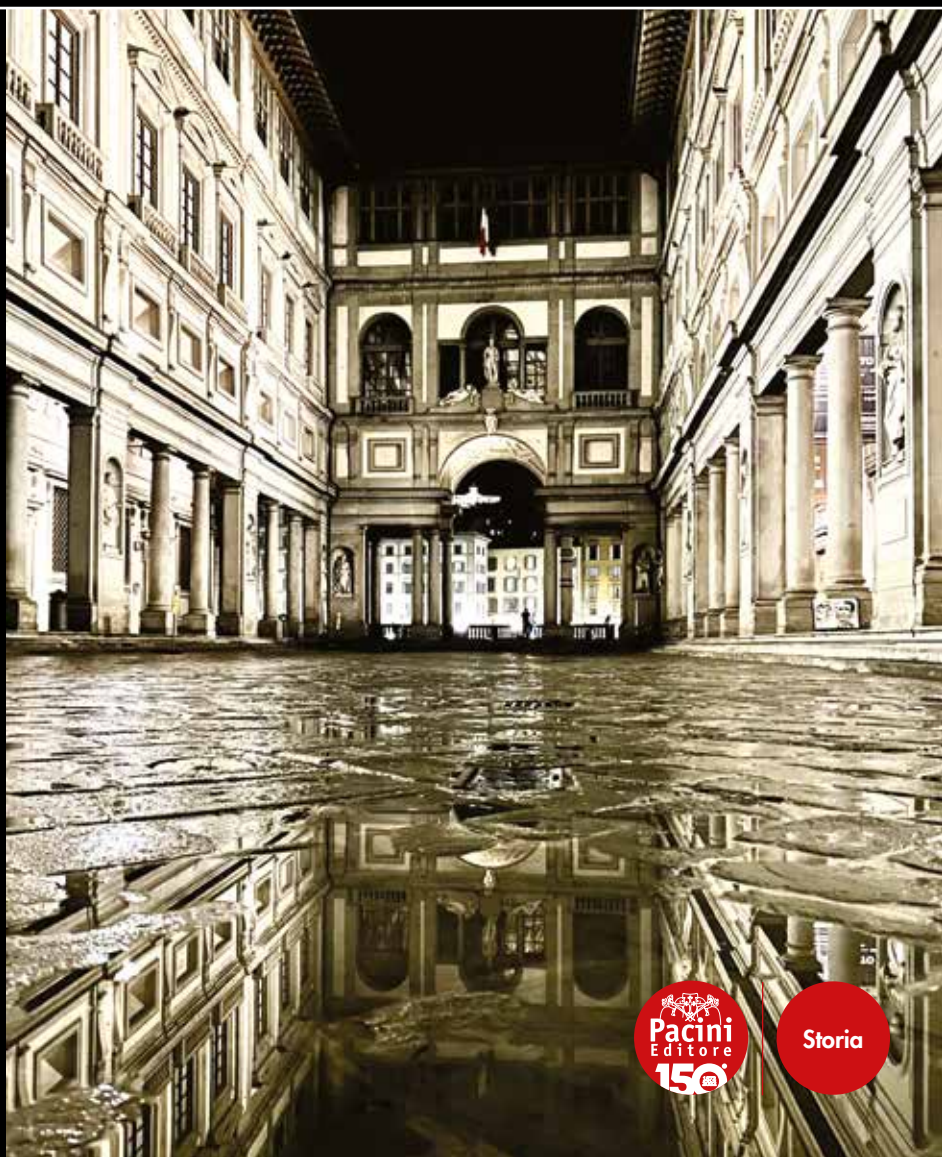


Serena Giusti e Camilla Pagani

MUSEI E RELAZIONI INTERNAZIONALI



Serena Giusti e Camilla Pagani

MUSEI E RELAZIONI INTERNAZIONALI



Storia

Publicazione realizzata con il contributo dell'Unità di Analisi, Programmazione, Statistica e Documentazione Storica – Direzione Generale per la Diplomazia Pubblica e Culturale del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ai sensi dell'art. 23 – bis del DPR 18/1967

Le posizioni contenute nel presente report sono espressione esclusivamente delle autrici e non rappresentano necessariamente le posizioni del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

© Copyright 2023 Pacini Editore Srl

ISBN 979-12-5486-313-8

Realizzazione editoriale e progetto grafico

150  **Pacini**
1872 - 2022 Editore

150 anni nell'editoria di qualità

Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto-Pisa
www.pacineditore.it
info@pacineditore.it

Responsabile di redazione
Silvia Frassi

Stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

In copertina
Fotografia di Raffaele Capparelli

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Sommario

Prefazione	» 5
<i>Valdo Spini</i>	
Introduzione	» 7
I musei e le Relazioni internazionali	» 27
<i>I Musei sulla Scena Internazionale</i>	» 27
<i>I Musei fra Structure e Agency</i>	» 29
<i>Cultura, Arte e Musei nel Sistema Internazionale</i>	» 31
<i>Propaganda, Diplomazia Culturale, Diplomazia Pubblica, e Relazioni Culturali</i>	» 38
<i>Musei tra Hard, Smart e Soft Power</i>	» 45
<i>Salvare l'Arte: il Soft Power Italiano</i>	» 52
<i>L'Unione europea e la 'Politiccizzazione' del Patrimonio Culturale</i>	» 54
I Musei nelle Relazioni Internazionali	» 59
<i>I Musei tra Storia e Memoria</i>	» 59
<i>I Musei Etnografici, Fabbriche di Identità dalle Origini ad Oggi</i>	» 60
<i>Critiche Postcoloniali e Nuove Strategie Istituzionali in Europa</i>	» 63
<i>Il Panorama Italiano</i>	» 68
<i>L'Evoluzione delle Norme Internazionali e i Diritti dei Popoli Autoctoni</i>	» 70
<i>La restituzione come azione di diplomazia culturale</i>	» 72
L'espansione dei Musei	» 79
<i>Definire i musei nel mutamento</i>	» 79
<i>I Musei Fulcri di Integrazione, Aggregazione e Riflessione</i>	» 82
<i>Il museo intergenerazionale: Infanzia e Adolescenza</i>	» 87
<i>La Moda nei Musei e la Moda per i Musei e l'Arte</i>	» 90
<i>Riconnettersi: gli Uffizi Diffusi</i>	» 95
<i>L'espansione del MAXXI verso il Mediterraneo</i>	» 97
<i>La geopoliticizzazione dei musei: Qatar ed Emirati</i>	» 100
<i>I Musei di Abu Dhabi</i>	» 102
<i>I Musei in Cina</i>	» 108
<i>Musei Arte e Guerra: il caso dell'Ucraina</i>	» 111
<i>Conclusioni</i>	» 116
Bibliografia	» 121

Prefazione

*Valdo Spini, Presidente della Fondazione
Circolo Fratelli Rosselli*

Come Presidente della Fondazione Circolo Fratelli Rosselli di Firenze tengo a ringraziare Serena Giusti per avere elaborato il progetto Musei, Arte e Relazioni Internazionali che, come Fondazione, abbiamo inviato al Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (MAECI) per concorrere ai progetti di ricerca da questo sostenuti. Il progetto è stato accolto dal MAECI e si è così potuto svolgere un qualificato convegno ed una pubblicazione che raccoglie anche gli spunti e le riflessioni emerse dal convegno. Serena Giusti che è una qualificata studiosa in molti aspetti delle relazioni internazionali e da molto tempo coltiva interessi nel campo specifico del ruolo della cultura nella politica estera ha lavorato a questa pubblicazione con Camilla Pagani, filosofa e studiosa di museologia, specializzata nei musei etnografici.

Il libro tratta della funzione geopolitica dei Musei, uno dei vettori del *soft power* nella politica estera, in particolare per quelle nazioni, come l'Italia, che hanno una forte presenza, identità e tradizione culturale e un meno forte *hard power*, cioè una struttura militare ed una dimensione continentale come le grandi potenze. Oggi è un tema di grande attualità, perché in un momento in cui il mondo è percorso da conflitti e tensioni la cultura rappresenta comunque un veicolo di comunicazione per l'oggi e un ponte per un domani in cui si riaffermi nelle relazioni internazionali il multilateralismo e quindi la ricerca di una soluzione pacifica per i conflitti in atto. Intanto, va sottolineato, bisogna far osservare tutte le convenzioni per la difesa del patrimonio

culturale dagli eventi bellici proprio perché i popoli attaccati o minacciati non perdano questa dimensione.

Questa pubblicazione testimonia anche i mutamenti in atto, sia per la volontà di nuovi paesi di affacciarsi al mondo delle grandi strutture museali (pensiamo al nuovo Louvre ad Abu Dhabi), sia dei paesi di quello che chiamavamo terzo mondo di affermare una propria identità, senza farsela imprimere come nel passato dalle potenze ex coloniali. Si veda in questo senso la necessità per molti musei etnografici di cambiare il loro nome proprio per adeguarsi alla nuova realtà. Peraltro, com'è emerso nel Convegno, non sarebbe consigliabile per l'Italia seguire le orme francesi, per esempio trasportare dei nuovi Uffizi all'estero. Toglierebbe identità al nostro patrimonio culturale. Diverso è naturalmente il discorso per i prestiti e le collaborazioni internazionali che vanno ricercate e coltivate. È in atto un processo migratorio molto importante e anche qui la cultura può e deve svolgere un ruolo significativo per l'integrazione e il dialogo.

La cultura è anche un diritto, è uno dei presupposti per godere realmente delle libertà. Una Fondazione intitolata ai Fratelli Rosselli, per la sua impostazione ideale e valoriale, è particolarmente interessata a questo lato del problema. Interessanti quindi le testimonianze che troverete in merito ad iniziative per stimolare la conoscenza del nostro patrimonio culturale non solo negli italiani nativi ma anche negli immigrati. Un libro quindi che farà progredire il dibattito su questi argomenti e su cui, come Fondazione Circolo Rosselli, ci riproponiamo di "non mollare" e di continuare nella ricerca e nello studio.

Introduzione

Il libro è il frutto di un lungo periodo di riflessione che le autrici hanno svolto accompagnate e guidate da vari interlocutori e interlocutrici con cui si sono confrontate su un tema ancora così poco esplorato come quello dei musei nel contesto delle relazioni internazionali (RI) e sul ruolo dei medesimi nella messa a punto della politica estera di un paese. Se per politica estera intendiamo, in maniera estensiva, una attività che si svolge al di fuori delle competenze interne di un soggetto e che è finalizzata a raggiungere determinati obiettivi, la riflessione può riguardare una più ampia categoria di attori che non siano meramente gli Stati. Essa infatti può essere estesa ad attori interni che sono in grado di influenzare il corso della politica estera del loro paese o ad attori che al di là di dove si trovino ed operino siano capaci di sortire un qualche impatto sulla politica internazionale.

Il percorso di studio è stato arricchito da molteplici visite a musei e mostre in Italia ed all'estero e ha beneficiato di precedenti studi che avevano già evidenziato la valenza e la strumentalità del museo nell'ambito della politica internazionale. Il contributo dell'Unità di Analisi, Programmazione, Statistica e Documentazione Storica – Direzione Generale per la Diplomazia Pubblica e Culturale del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale per il progetto “Il ruolo dei musei come attori di politica internazionale nello scacchiere geopolitico contemporaneo” e l'organizzazione di una conferenza che si è svolta a Firenze presso Palazzo Incontri il 14 settembre 2023 sono stati tasselli fondamentali nell'approfondimento di tali tematiche. In particolare, una prima riflessione è stata avviata sulle lenti concettuali attraverso cui guardare in maniera più sistematica alle funzioni dei musei ed al ruolo che possono svolgere nell'ambito delle relazioni internazionali. Sebbene il museo sia stato concepito, fin dal suo esordio,

come una entità visceralmente politica in congiunzione e a sussidio della creazione, del consolidamento o della reinvenzione dello Stato, le sue potenzialità, al di fuori dei confini nazionali, sono state meno esplorate se non sottoforma di capacità di generazione di prestigio internazionale. Tale prestigio sarebbe principalmente derivato dalla preziosità del patrimonio espositivo del museo stesso.

Storicamente, le istituzioni culturali nazionali, come i musei, hanno contribuito a forgiare la politica culturale degli Stati nazionali, rafforzandone l'identità e al contempo costruendo ponti culturali con altri Paesi e attivando varie forme di cooperazione. Se già in epoca rinascimentale erano numerose e ricche le collezioni di oggetti d'arte, stampe, artefatti esotici presso le corti delle famiglie reali e aristocratiche in Europa (Pomian, 1987), l'elemento essenziale che ha portato alla creazione dei musei in quanto istituzioni culturali pubbliche risiede nel concetto stesso di accessibilità al pubblico. Il primo museo in Europa, l'Ashmolean Museum, è nato in seguito al dono di Elias Ashmole all'Università di Oxford nel 1683. In modo analogo, nel 1737, Anna Maria Luisa de' Medici, ultima grande duchessa di Toscana, dona la galleria del palazzo degli Uffizi alla città di Firenze per rendere il patrimonio raccolto accessibile al pubblico.

In effetti lo sviluppo dei primi "musei enciclopedici" coincide con il progetto di rendere le collezioni accessibili a un pubblico di visitatori seguendo i valori propri all'Illuminismo: cosmopolitismo, universalismo, liberalismo e umanismo (Cuno, 2011, p. 22).

La fondazione del British Museum (BM) ad esempio avviene attraverso un atto parlamentare nel 1753 sotto il regno di Giorgio II, per rendere pubblica e accessibile a chiunque la collezione privata di Sir Hans Sloane. Quest'ultimo esigeva che qualora la condizione di accessibilità non fosse stata rispettata, avrebbe lasciato la sua collezione alle accademie di scienze di San Pietroburgo, Parigi, Berlino o Madrid¹.

¹ "Repository shall be vested in the said Trustees by this Act appointed, and their Successors for ever, upon this Trust nevertheless, that a free Access to the said general Repository, and to the Collections therein contained, shall be given to all

Seppur in un altro contesto politico, la creazione del Louvre è avvenuta nel 1793 in seguito a un decreto del governo rivoluzionario e si inserisce in un quadro di lotte politiche e ideologiche contro i poteri monarchici e religiosi con un'esplicita finalità di laicizzare le collezioni rendendole accessibili a tutti i cittadini. Il museo aveva quindi un ruolo di catalizzatore degli ideali dell' Illuminismo e della Rivoluzione francese (Poulot, 1997).

Nel corso del XIX secolo, i musei diventano luoghi per corroborare e costruire nel pubblico il senso di appartenenza a una "comunità immaginata" per usare l'espressione di Benedict Anderson (1983). Le narrazioni, gli allestimenti e le tassonomie museali, permettono di trasmettere e valorizzare un passato comune e consolidare una memoria condivisa a livello locale, regionale o nazionale. In particolare gli Stati-nazione si servono di questi nuovi strumenti educativi per rinforzare il senso di appartenenza a un'identità comune (Macdonald, 2003).

In Europa centro-orientale, ad esempio, si diffonde il cosiddetto *Landesmuseum*, ossia un museo dedicato alla costruzione e affermazione di una identità nazionale con enfasi sulla storia culturale (compresa l'arte popolare) e le scienze naturali. Questi musei furono concepiti per rafforzare il senso di identità nazionale delle regioni autonome dell'impero austro-ungarico e furono precipui al processo di raggiungimento dell'autonomia nazionale. Il primo ad essere istituito fu il museo nazionale ungherese di Budapest che da biblioteca nazionale (fondata nel 1802) fu trasformato in un museo nazionale (1808). Il museo invece fondato a Graz, nel 1811, dall'arciduca Johann – quindi chiamato *Joanneum* – diventò un modello per altri musei simili nell'impero austriaco, come i musei nazionali di Brno (1817), Praga (1818), Lubiana (1821) e Innsbruck (1823) (Wagner 1977). Anche in altre parti di Europa si manifestò la medesima tendenza alla istituzione di musei come base per lo sviluppo di una identità nazionale: la fondazione del *Norsk Folkemuseum* di Oslo (1895) precedette di poco la separazione dalla Svezia (1905). La resistenza finlandese alla politica di russificazione fu la mo-

studious and curious persons", British Museum Trustees, 1976.

tivazione principale che portò alla concezione del museo nazionale di Helsinki nel 1893 che aprì nel 1916 appena prima dell'indipendenza (Van Mensch e Van Mensch, 2010).

In altri paesi, furono i musei archeologici a costituire l'archetipo dei musei nazionali del diciannovesimo secolo attraverso un percorso a ritroso per rintracciare quello che era considerato il patrimonio nazionale fondativo. Il fascino per i beni archeologici era più manifesto nelle nazioni 'antiche' della Grecia e dell'Italia. In Grecia, ad esempio, i principali musei nazionali, come il Museo Archeologico Nazionale, il Museo Bizantino e Cristiano, il Museo della Cultura Popolare Greca e il Museo Storico Nazionale, hanno contribuito a garantire la continuità degli antichi splendori greci fino alla contemporaneità (Berger, 2015, pp. 14-15). In Italia, i resti della Roma classica sono stati usati per celebrare un senso di *romanitas* sia in patria che², durante il fascismo, nelle colonie nordafricane, dove i siti archeologici erano diventati testimoni di una 'missione imperiale' che si ripeteva e che riprendendo forme antiche cercava una sua legittimazione (Trümpler, 2008).

Il caso italiano è tuttavia piuttosto atipico in quanto con l'unificazione del paese non emerse la necessità di un museo nazionale che incarnasse una idea di nazione in cui gli Italiani, nonostante le profonde differenze e divisioni, potessero riconoscersi (Berger, *op. cit.*, p. 15). Complice anche la penuria di risorse economiche, il neo Stato italiano si limitò a promuovere a 'nazionali' musei già esistenti come nel caso del Museo Borbonico di Napoli, che era stato concepito come museo universale, ospitando istituti e laboratori (la Real Biblioteca, l'Accademia del Disegno, l'Officina dei Papiri), che dopo l'unificazione, prese il nome di Museo Archeologico Nazionale (De Caro, 2003). Questo passaggio meramente linguistico (nazionale) ha privato il paese della possibilità di riflettere e sviluppare una narrativa unificante nazionale a cui anche i musei avrebbero potuto offrire un loro prezioso contributo.

² *Romanitas* può essere definita come l'essenza della cultura e delle istituzioni dell'antica Roma che il fascismo tentò di trasporre anche nella sua visione urbana e nell'architettura ad iniziare da Roma con le sue caratteristiche grandiose e monumentali.

Oltre alla dimensione unificante interna, i musei possono svolgere funzioni che si collocano nell'ambito delle relazioni internazionali. In questa prospettiva, il museo e le sue attività possono essere di ausilio al perseguimento della politica estera di un paese specialmente in presenza di capacità di utilizzo e sapiente dosaggio di una pluralità di leve di influenza. Il BM di Londra ha dalla sua fondazione svolto un importante ruolo diplomatico, seguendo le linee guida stabilite dal Parlamento nel 1753, ossia consentire ai visitatori di riflettere attraverso l'osservazione di oggetti antichi e più recenti, su questioni di politica contemporanea e relazioni internazionali.

Il museo quindi può agevolare la conoscenza ed i contatti con altre culture ed epoche ed essere al contempo un fulcro di dibattito e riflessione sulla identità nazionale. I musei costituiscono perciò dei nodi centrali nelle reti culturali e sociali formate da Stati, governi e comunità. Essi ci appaiono come degli incubatori di idee, rappresentazioni ed interpretazioni che modellano e definiscono i valori collettivi e le percezioni sociali nei contesti nazionali ed internazionali. Sebbene i musei non possano ancora essere considerati veri e propri agenti di cambiamento, essi, sono in grado, tuttavia, di influenzare i valori culturali, le percezioni, le posizioni delle persone sia a livello nazionale che internazionale. Essi infatti, nell'ambito in cui operano e non solo, possono contribuire a definire l'*agenda setting*, la priorità da accordare ad alcuni temi rispetto ad altri, a definirne lo spessore politico delle questioni e ad elaborare un pensiero critico.³ Del tutto superata perciò quella fissità, data dalla funzione di mera conservazione che era attribuita al museo, che violentemente Filippo Tommaso Marinetti (1909) aveva denunciato nel "Manifesto del Futurismo", paragonando i musei a cimiteri e inneggiando alla loro distruzione.

³ A Firenze ha fatto discutere nel 2016 una installazione dell'attivista per i diritti civili cinese, Ai Weiwei posta sulla facciata di Palazzo Strozzi in occasione di una mostra dell'artista ospitata all'interno del Palazzo. L'installazione, intitolata "Reframe" è stata realizzata issando 22 gommoni come "nuove cornici" – da qui il titolo dell'opera – delle bifore del secondo piano del Palazzo. Lo scopo dell'installazione era quello di richiamare l'attenzione internazionale sulla questione dei migranti.

Al contrario, come sottolinea Evans, i musei si sono trasformati in artefici della creazione di idee sulla nazione (1995). I musei ed altri spazi culturali offrono agli Stati e ai governi di presentare, plasmare e rappresentare identità, gerarchizzare alcuni valori, indurre certi orientamenti attraverso l'uso simbolico della cultura tangibile e intangibile. Il patrimonio dei musei ed i musei stessi costituiscono perciò una straordinaria risorsa politica che può essere includente quanto espungente e che può assecondare o respingere alcune posizioni politiche dominanti, incoraggiare o ostacolare posizioni minoritarie.

Bennett sottolinea che i musei da sempre hanno esercitato il potere di reinterpretare e risignificare le loro collezioni e gli oggetti esposti attraverso una varietà di metodi (1995). Questo processo è stato più recentemente favorito dalla tendenza a passare da un *object-centred stance* ad una *cultural stance*, ossia a guardare al significato culturale degli oggetti e a trattarli come fonte di conoscenza piuttosto che preoccuparsi esclusivamente della loro integrità fisica (Frowe, Matravers, 2022, p. 54).

La prospettiva culturale naturalmente pone dei rischi perché suscettibile di soggettività interpretativa. L'errata lettura dei contenuti culturali può distorcere significati e alterare fatti, incoraggiando atteggiamenti pericolosi e distruttivi nella comunità nazionale nei confronti delle altre comunità (Anderson, 2004, p. 67) e creare solchi fra culture. Un tale fenomeno può condurre ad una esacerbazione del nazionalismo inteso nell'accezione di prevaricazione, evocare fobie culturali e causare divisioni e conflitti. Al contrario, i contenuti culturali possono essere messi a frutto per incentivare dialoghi, aprire spazi di confronto e di riflessione sovranazionale e transnazionale. Il museo quindi è una entità versatile, flessibile, malleabile che si alimenta di presente, passato e futuro. L'arte ha la potenzialità di suscitare emozioni, far sbocciare sentimenti, fondere epoche, fare germinare nuove idee e produrre trasformazioni.

Da ciò discende che il museo non è una entità neutrale, anzi pensarlo in termini di neutralità è pericoloso perché ciò porterebbe a dissimulare le strutture e gerarchie di potere di cui il museo è storicamente manifestazione. I musei che sono stati fondati grazie alla disponibilità di collezioni raccolte in un contesto di espansione imperiale o di colo-

nialismo testimoniano i rapporti di potere e sfruttamento che li hanno originati. Emblematico a questo proposito è il dibattito attuale sul ruolo svolto dal BM come strumento di potere dell'impero britannico. Lo storico dell'arte Dan Hicks, non esita a definire esplicitamente l'istituzione "*British Museum*" (2020), riferendosi al saccheggio dei Bronzi del Benin ad opera di soldati britannici nel 1897, e sottolineando la correlazione fra tali atti di guerra e il rapido allestimento degli oggetti saccheggiati nelle sale del museo. A suo avviso il museo svolgeva una funzione determinante nel contesto del "colonialismo estrattivo".

Le collezioni del BM risalenti alle collezioni di Sir Sloane, furono in effetti ampliate in epoca coloniale. Il regime coloniale britannico assicurò alla madrepatria e al BM un flusso costante di preziosi reperti tra cui la Stele di Rosetta (1802), le sculture del Partenone (1816) e importanti collezioni assire ed egizie. Il BM assurse a luogo deputato a celebrare le conquiste dell'impero (Caygill 1981). La sensibilità intorno al tema delle restituzioni di opere d'arte è maturata parallelamente ad un dibattito sempre più vivace sulla acquisizione del patrimonio culturale altrui in contesti di prevaricazione se non di guerra. Per questo motivo, il BM è ora al centro di una contesa con la Grecia che reclama i Marmi del Partenone che ha conseguenze anche sulle relazioni diplomatiche tra Regno Unito e Grecia.⁴

Nel cambio di atteggiamento, oltre al consolidamento del filone di studi post-coloniali,⁵ ha pesato anche l'operato dell'Unesco che nel

⁴ Mentre il Regno Unito sostiene che i marmi siano stati regolarmente acquistati da Lord Elgin, ambasciatore britannico a Costantinopoli, i Greci ritengono che si tratti invece di un tesoro saccheggiato, e in quanto tale debba essere restituito. Elgin, come ambasciatore, ottenne dal Sultano un permesso che lo autorizzava a prelevare qualsiasi scultura o iscrizione dall'Acropoli, purché non mettesse a rischio le strutture della rocca. Non è chiaro se Elgin abbia agito su mandato del governo britannico o per iniziativa personale ma sicuramente nella sottrazione dei marmi fu avvantaggiato dal fatto che in quel periodo l'Impero Ottomano contava sul Regno Unito per proteggersi dalla Francia, ed era particolarmente incline a fare concessioni.

⁵ Gli studi post-coloniali pongono al centro dell'indagine le relazioni di subordinazione tra le culture in ambito coloniale. La pubblicazione nel 1978 del libro di Edward Walter Said, studioso di letterature comparate di origine palestinese, *Orientalismo* apre convintamente questo filone di studi. Said, influenzato dal pensiero del

1978, come ha sottolineato Micaela Frulli, docente di diritto internazionale, creò una Commissione intergovernativa proprio per sostenere le restituzioni dei beni culturali acquisiti illegalmente. L'obiettivo della Commissione è quello di promuovere le relazioni bilaterali tra i paesi coinvolti, aiutandoli a pervenire ad un accordo sulle restituzioni.⁶

Come sarà discusso nei prossimi capitoli, nel corso degli anni '90 i musei sono stati posti al centro di numerose critiche post-coloniali e di museologia riflessiva, volte a denunciare i rapporti di potere asimmetrici di cui molte istituzioni occidentali hanno beneficiato nel periodo coloniale. Inoltre le questioni identitarie e politiche, dalle tematiche di genere ai diritti delle minoranze, dalle rivendicazioni dei popoli autoctoni a quelle ambientali, hanno coinvolto attivamente i musei, trasformandoli in veri e propri teatri di politiche di riconoscimento e riconciliazione.

Più recentemente, i musei sono diventati un'arena di discussione, confronto e talora anche di denuncia sociale. Essi si sono fatti portavo-

filosofo francese Michel Foucault, ha indagato come la cultura occidentale interpretava e si relazionava al mondo arabo e musulmano. Secondo Said, l'orientalismo, ossia le modalità attraverso cui l'Occidente ha studiato e raffigurato l'Oriente, sia una forma di dominazione culturale che ha generato stereotipi culturali, inserendo l'altro, identificato con l'Oriente, in un quadro di rapporti di potere squilibrati dalla presunta superiorità culturale occidentale. Sarebbe dunque stato l'Occidente con il discorso orientalista a creare l'Oriente con il fine ultimo di esercitare su di esso una forma di egemonia culturale che sarebbe così in qualche modo legittimata.

⁶ Nel tempo le restituzioni sono diventate più frequenti. Importante in questo senso il discorso del Presidente francese Emmanuel Macron nel Burkina Faso (28 novembre 2017): "Voglio che da qui a cinque anni si creino le condizioni per procedere a restituzioni temporanee o definitive del patrimonio africano in Africa" (Internazionale 2018). Era la prima volta che un presidente prendeva posizione sulla questione delle opere e degli oggetti africani conservati nei musei francesi dai tempi della colonizzazione. Il discorso è seguito dal Rapporto a cura di due accademici, la francese Bénédicte Savoy e il senegalese Felwine Sarr (2018) che approfondiscono il tema delle restituzioni cercando anche di stabilire alcune linee guida. Di rilievo anche la restituzione da parte dei Musei Vaticani di tre frammenti del Partenone acquisiti regolarmente nel XIX secolo. Il gesto si inserisce nel cammino ecumenico intrapreso da Papa Francesco con la Chiesa ortodossa di Grecia, come segno di fratellanza e di pace.

ce di disagio sociale e discontento talvolta sfociato anche in movimenti di protesta. Ne è un esempio il movimento *Black Lives Matter* che prende forma negli Stati Uniti in seno alla comunità afroamericana come reazione all'omicidio di George Floyd nel 2020. Il movimento che intende reagire al razzismo perpetuato a livello sociopolitico verso le persone afro-americane, diventa un richiamo alla società americana e globale sui temi della disuguaglianza e della discriminazione razziale anche in ambito museale. Molti americani hanno iniziato a riconsiderare e mettere in discussione le narrazioni pubbliche sul loro paese e sui modi in cui la loro storia è stata trasmessa ed insegnata.

In questa prospettiva, il museo da una parte è oggetto di contestazione in quanto forma di perpetuazione di disequilibri di potere ma al contempo è il museo stesso a offrire l'occasione per una riflessione critica, il riscatto ed il cambiamento. I musei che hanno potuto espandere le loro collezioni come conseguenza del colonialismo sono stati esposti a critiche e contestazioni ma, in alcuni casi sono diventati anche luoghi per ospitare pratiche di decolonizzazione che implicano una disamina critica delle molteplici forme contemporanee di disuguaglianza e oppressione. La morte di Floyd ha innescato reazioni in Europa anche attraverso la contestazione di monumenti. A Bristol i manifestanti hanno abbattuto e buttato in mare la statua del mercante di schiavi Edward Colston, a Edimburgo è stata imbrattata con le scritte "George Floyd" e "BLM" (Black Lives Matter) il monumento che commemora Henry Dundas, Primo Visconte di Melville che era contrario all'abolizione della schiavitù, a Londra, le proteste hanno riguardato la statua di Robert Milligan, politico e mercante di schiavi che è stata rimossa per decisione del Tower Hamlets Council. Il sindaco di Londra, Sadiq Khan, ha auspicato la formazione di una commissione (la "Commission for Diversity in the Public Realm", "Commissione per la Diversità negli Spazi Pubblici") che avrà il compito di valorizzare la diversità negli spazi pubblici, concentrandosi sui modi per rappresentare meglio le comunità delle minoranze etniche, le donne, la comunità LGBTQ+ e i diversamente abili. Tra le misure che potrebbero essere adottate per le statue contestate c'è quella di una loro ricollocazione

nei musei al fine di ricontestualizzare, in un ambiente che fornisca gli strumenti conoscitivi e di ricerca, i significati che essi incorporano.

La pregnanza politica del museo è ulteriormente testimoniata dal fatto che alcuni attivisti lo hanno scelto come obiettivo delle loro proteste. Gli attacchi ai musei ed in particolare alle opere d'arte ivi conservate hanno avuto come scopo quello di attirare l'attenzione internazionale su alcuni temi sensibili come la crisi climatica. È così che quadri come *i Girasoli* di Van Gogh, *la Ragazza con l'orecchino di perla* di Vermeer, *la Maja* di Goya e *Vita* di Klimt sono finiti nel mirino di attivisti ambientali (facenti parte di movimenti come *Just Stop Oil*, *Extinction Rebellion* e la sua divisione italiana *Ultima generazione*). La loro intenzione non è tanto quella di colpire l'opera in quanto tale (solitamente si è trattato di imbrattature con vernice lavabile gettata contro teche di vetro a protezione delle opere d'arte) ma di 'violarla' attraverso un apparente danneggiamento per mobilitare le opinioni pubbliche e far sì che i governi agiscano con maggiore decisione rispetto alla crisi climatica. Sebbene non con le medesime modalità, al museo sono entrati anche temi quali l'uguaglianza di genere⁷, l'ampliamento dei diritti, i divari tra varie regioni del mondo e ingiustizie di varia natura.

È proprio la non-neutralità del museo, come prima accennato, che lo investe della possibilità di poter ribaltare situazioni ed interpretazioni, grazie alla fisicità ed al linguaggio artistico, particolarmente toccante, immediato ed efficace. Il museo è perciò un'arena politica di scontro e confronto, ricomposizione in un continuum che lo distanzia da ogni fissità. In questa capacità di metamorfosi o più radicalmen-

⁷ Nel 2024 è prevista l'apertura a Mougins, nel Sud della Francia del primo museo europeo interamente dedicato alle donne artiste, il *Femmes Artistes du Musée de Mougins* (FAMM). Il museo esporrà opere di artiste come Joan Mitchell, Lee Krasner, Elaine de Kooning, Howardena Pindell, Cecily Brown e Nancy Graves facenti parte della collezione privata dell'ex finanziere britannico Christian Levett che sostiene il museo. La Tate Modern di Londra dedica (2023-2024) una mostra all'attivismo delle donne inglesi e le forme artistiche ad esso legate tra il 1970 e il 1990. Obiettivo della mostra è infatti mostrare quanto quel periodo sia stato prolifico in termini di apporto femminile alla cultura britannica.

te di cambiamento risiede forse la più intensa politicità del museo⁸. Come ricorda Bennett, per essere un agente di cambiamento è necessario riuscire ad agire attraverso la logica della cultura per ottenere un impatto al di là del mondo culturale, acuendo le capacità della società a riflettere sulle sue potenzialità creative, affrontando questioni urgenti all'interno della legittimità di cui godono le istituzioni (Bennett, 2006). Per questo motivo, i musei ospitano una varietà di attività come dibattiti pubblici, seminari, rassegne cinematografiche, sfilate di moda e sono richiesti ormai anche per accogliere lo svolgimento di attività politica⁹.

Inoltre, per i musei di nuova costruzione, l'elemento architettonico ed estetico è diventato una cifra fondamentale nel riconoscimento non solo della missione del museo ma anche della sua dimensione politica, basti pensare al Kulturforum di Berlino, progettato da Ludwig Mies van der Rohe e inaugurato nel 1968, costruito interamente di vetro ed acciaio o al Centro nazionale d'arte e di cultura Georges Pompidou (prende il nome dal Presidente della Francia che commissionò l'edificio e che intendeva creare un'istituzione culturale all'insegna della multidisciplinarietà; con un museo dedicato all'arte moderna e uno al design, una vasta biblioteca, spazi per attività musicali, cinematografiche e audio-visive), progettato da Renzo Piano e inaugurato nel 1977, o la Tate Modern (2000), progettata da Herzog e de Meuron attraverso la riconversione, dopo anni di abbandono, dell'ex centrale termoelettrica di Bankside, che sono diventati punti di riferimento per l'architettura museale (Poulot, *op. cit.*, p. 102) anche perché fondono in un unicum aspetti politici, sociali, artistici ed architettonici. Questi musei sono prodomi ad una at-

⁸ Ed è soprattutto in relazione alla crisi climatica e ai problemi che ne derivano per le relazioni Sud-Nord che alcuni studiosi (Newell and Wehner 2017; Janes and Sandell 2019) hanno invitato i musei a diventare più attivi ed etici.

⁹ Raicovich a lungo direttrice del Queens Museum di New York si è dimessa dopo la decisione di Mike Pence, vicepresidente degli Stati Uniti di usare il museo per annunciare lo spostamento dell'ambasciata americana da Tel Aviv a Gerusalemme in occasione della visita della delegazione di Israele alle Nazioni Unite nel 70esimo anniversario del voto sulla nascita dello stato di Israele.

tribuzione crescente di importanza allo spazio in cui sono collocati ed alla loro foggia. La spazialità e l'architettura sono ormai elementi sostanziali del museo.

I numerosi musei che sono sorti nei paesi del Golfo, come avremo modo di analizzare più avanti, sono stati progettati da famosi architetti e la loro forma esprime un contenuto politico molto forte ossia la proiezione verso il futuro e la fusione tra tradizione e innovazione, tra radici culturali e universalismo. Il contenitore ed il contenuto, pensati in una armoniosa corrispondenza sono entrambi elementi definitivi della politicità del museo. La forma esterna solitamente offre la proiezione ed il mandato, politico, economico, sociale – del museo che poi, di volta in volta, è nutrito di ciò che in esso è esibito sia in forma permanente che temporanea. Forma e contenuto contribuiscono a veicolare messaggi, evocare memorie, suscitare pensieri e riflessioni. Il sito museale, in altri termini, garantisce un apparato estetico, ludico politico e sociale che può acuminare determinati messaggi.

Le crisi che si sono rapidamente succedute – economiche e finanziarie, attacchi terroristici, ondate migratorie, guerre dalla Siria all'Ucraina, fenomeni estremi legati al cambiamento climatico, pandemia – hanno non solo costretto i musei a posizionarsi nel dibattito pubblico ma ne hanno rilevato la vitalità come parti di un ecosistema culturale, politico e sociale.¹⁰ Durante la pandemia, i musei in tutto il mondo hanno cercato di offrire sollievo alle varie chiusure e restrizioni decise dai governi organizzando visite virtuali o, appena possibile, aprendo i loro spazi fisici, restituendo, tramite l'arte, normalità, conforto, benessere, piacere e svago. La pandemia nelle sue varie ondate ha costretto i musei a ripensarsi e riposizionarsi, diventando soggetti attivi nell'ambito delle loro comu-

¹⁰ Janes sostiene che i musei sono ben posizionati per mitigare e adattarsi ad un possibile collasso sociale (causato da disuguaglianze economiche insostenibili, la diffusione di governi autoritari, il collasso della biodiversità ed il fallimento delle istituzioni governative nel rispondere a queste crisi) e possono contribuire a migliorare la resilienza della società di fronte alle attuali sfide. I musei e il loro personale, in quanto risorse civiche chiave, sarebbero perciò, investiti di responsabilità etiche che possono essere esercitate per il bene delle società.

nità (Szanto, 2020). Il museo ha assunto sempre di più le caratteristiche dell'ecomuseo che si sostanziano nella capacità di connettere persone, le loro eredità e l'ambiente circostante. Il patrimonio culturale è il frutto di una comunità che risiede in un luogo, della storia dei suoi abitanti, del tangibile e dell'intangibile che è stato prodotto, dai ricordi e dalle aspettative del futuro. Il museo appunto raccoglie i frutti dell'ambiente in cui è calato anche qualora non esponga opere che abbiano legami diretti con il territorio di riferimento e tali frutti il museo è chiamato a restituire in una funzione civica soprattutto nel momento in cui la sua comunità e non solo (se si pensa alla possibilità della fruizione dell'arte in modalità virtuale) attraversa un momento di crisi.¹¹

La pandemia da Covid-19 ha rafforzato l'accezione civica dei musei e la loro adesione ad un ecosistema culturale (insieme a teatri, cinema, sale da concerto, gallerie, mostre e biblioteche) che ha aiutato le persone e le comunità a recuperare, a riassetarsi e a migliorare il loro benessere. Il ruolo del museo è necessariamente mutato: dall'essere una destinazione all'essere una istituzione che opera incisivamente nella comunità di cui è partecipe e di cui recepisce le problematiche – le disuguaglianze socio-economiche, l'ingiustizia intergenerazionale, i cambiamenti climatici, l'uso delle nuove tecnologie – che richiedono soluzioni collettive. L'analisi del ruolo dei musei non può perciò essere avulsa dall'humus politico, culturale, economico sociale in cui essi agiscono e dalle dinamiche e dai processi internazionali e transnazionali. Per questo, gli stessi direttori dei musei sono sempre più oggetto di attenzione politica proprio perché al loro operato è riconosciuta una valenza e capacità politica¹².

¹¹ L'Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico (OCSE) sostiene che i musei e i siti del patrimonio culturale sono una risorsa potente per lo sviluppo locale. Essi infatti possono ispirare la creatività, promuovere la diversità culturale, contribuire a riqualificare le economie locali, attirare i visitatori e generare entrate. Inoltre essi possono contribuire alla coesione sociale, all'impegno civico, alla salute e al benessere. Secondo l'OCSE le città e le regioni ormai si rivolgono a queste risorse per realizzare obiettivi di sviluppo economico (OCSE/ICOM 2019).

¹² Si veda la vicenda dell'attacco al direttore del museo egizio di Christian Greco nel settembre 2023 o quella al direttore degli Uffizi Eike Schmidt, sulla sua possi-

Nel post-pandemia, la tendenza alla ‘welfarizzazione’ del museo, ossia il riconoscimento che le attività culturali che esso svolge ed i loro benefici sono equiparabili alle prestazioni erogate nell’ambito delle politiche di welfare, emerge più nitidamente. L’Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS) (Fancourt, Finn, 2019) ha evidenziato il ruolo delle arti nel miglioramento della salute e del benessere e secondo l’University College di Londra (2023) la fruizione dell’arte e della cultura ha effetti positivi sulla salute degli individui ed il benessere delle comunità¹³. La Commissione europea ha riconosciuto l’importanza della ricerca sugli effetti benefici della fruizione culturale compresa la visita dei musei. Inoltre, la Nuova Agenda Europea 2030 per la Cultura ha sottolineato la rilevanza dei *crossover* culturali, ovvero delle relazioni e connessioni che la cultura può stabilire con altri ambiti di *policy* come le politiche sanitarie, sociali, civili, e ambientali¹⁴.

Un altro fenomeno rilevante nella valutazione del ruolo dei musei nelle relazioni internazionali è quello della natura stessa dei musei che si è modificata non solo appunto grazie alla crescita di funzioni che il museo è chiamato ad espletare che spaziano dall’ambito tipicamente culturale, economico a quello della politica estera fino alle politiche sociali e sanitarie ma anche, come ha evidenziato Stefano Monti della Monti&Taft, per l’origine della committenza (ossia nuove entità non solo pubbliche ma fondazioni private, imprese, fondi finanziari) che sta sostenendo la

bile candidatura a sindaco di Firenze.

¹³ University College London, *The Impact of Arts and Cultural Engagement on Population Health*, London, 2023, <https://sbbresearch.org/wp-content/uploads/2023/03/Arts-and-population-health-FINAL-March-2023.pdf>

¹⁴ Il welfare culturale prevede quindi un’integrazione fra istituzioni le istituzioni deputate alle politiche sanitarie, sociali, artistiche e culturali. Il programma *Arts on Prescription* (AoP) del Regno Unito consente al medico di base di prevedere e quindi prescrivere lo svolgimento di attività artistiche e culturali, come la visita di mostre o a collezioni permanenti dei musei, per curare i propri pazienti. Questa possibilità è riconosciuta per problemi non clinici e patologie non gravi, ma tuttavia dimostra la convinzione che la partecipazione a un’attività creativa possa avere effetti positivi sulla salute e il benessere dell’individuo e quindi della comunità in cui vive.

nascita di nuovi musei. Nuove tipologie di musei, emanazione di entità non statuali quali aziende (Campari, Fiat, Pirelli, Piaggio), fondazioni bancarie, case di moda nazionali e internazionali (Fondazione Prada, Gucci, Ferragamo) hanno contribuito sia ad 'ibridizzare' il museo, nel senso di accompagnare (o strumentalizzare ossia rendere il museo strumento e veicolo di altri messaggi come il rafforzamento del *brand*) l'esposizione artistica ad altre funzioni che di renderlo parte integrante di un tessuto culturale, politico ed economico che ruota intorno al nucleo museale. Molti di questi musei esplicano le loro attività anche a livello internazionale e, rispetto ai musei statali o tradizionali, seguono sostanzialmente logiche commerciali. Le traiettorie commerciali perseguite da tali musei possono combaciare con gli orientamenti di politica estera del paese in cui tali musei sono situati mentre talvolta possono essere utili per mantenere dei canali aperti, a livello informale ed in ambiti meno politicizzati, con alcuni paesi con cui vi siano forti tensioni politiche, in particolare se si tratta di regimi autocratici.

I dati (Unesco 2023) mostrano una tendenza alla crescita del numero dei musei (Il numero dei musei in tutto il mondo è aumentato da 22 mila nel 1975 agli attuali 104 mila) e soprattutto in alcune aree o paesi (per esempio l'area del Golfo o la Cina) e tale fenomeno è indicativo anche di una volontà politica che nel museo realizza alcuni obiettivi che attengono alla concezione di interesse nazionale del paese o dei paesi. Tuttavia, tali istituzioni non sono distribuite uniformemente a livello globale: l'Europa occidentale e il Nord America registrano circa il 61% dei musei e gli Stati Uniti da soli ospitano circa un terzo dei musei attuali; tra i paesi con un più alto numero di musei figurano dopo gli Stati Uniti, la Germania, il Giappone, la Cina, la Russia, Francia, Brasile.

Sul proliferare dei musei incide in parte anche la tendenza di alcuni di essi ad aprire nuove sedi altrove, sia sullo stesso territorio nazionale (si veda il progetto Uffizi diffusi, oppure le ramificazioni della Tate: Tate Modern, Tate Britain, Tate Liverpool, Tate St Ives) che in altri paesi (si veda Louvre, Guggenheim, Centre Pompidou). Negli ultimi anni, i musei hanno infatti messo a punto strategie globali, una sorta di *franchising* per la costruzione di partnership internazionali all'e-

stero. Si fa qui in particolare riferimento al cosiddetto fenomeno del ‘McGuggenheim’ o ‘musei satelliti’ che è stato inaugurato proprio dal museo newyorkese con l’apertura di sue sedi in altri paesi. L’apertura del Guggenheim Bilbao nel 1997, che ha contribuito alla rigenerazione economica di una regione depressa, si è rapidamente trasformata in un modello di distretti culturali in tutto il mondo, rafforzando l’idea che i musei possono essere trasformativi in qualsiasi contesto. È prevista per il 2026, l’apertura del Guggenheim di Abu Dhabi su progetto dell’architetto Frank Gehry che ha l’incarico di fondere design, arte e tradizione araba, trasformando il polo museale nel simbolo del nuovo distretto culturale della capitale¹⁵. Anche i musei francesi sono stati molto attivi nell’apertura di loro avamposti fuori dai confini nazionali. Recentemente, il Centre Pompidou di Parigi ha intrapreso non solo una espansione a livello nazionale con il Centre Pompidou-Metz¹⁶ ma anche una a livello globale aprendo sedi in altre città: da Malaga (2015) a Bruxelles (2018) e un anno dopo per la prima volta fuori dall’Europa a Shanghai¹⁷. Il Centre Pompidou ha avviato una partnership negli

¹⁵ L’ex direttore del Guggenheim, Thomas Krens, nonostante una certa opposizione da parte dei membri del trust del museo, che erano preoccupati per i costi prospettati ha perseguito il progetto del museo ad Abu Dabi dopo aver contribuito all’allargamento della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, e l’istituzione del Guggenheim di Bilbao, del Deutsche Guggenheim, Berlino, del Guggenheim Las Vegas (2001, chiuso nel 2003), del Guggenheim Hermitage Museum, sempre a Las Vegas (2001, chiuso nel maggio 2008) e del Guggenheim Guadalajara, Messico (cancellato nel 2009, originariamente l’apertura era prevista per il 2011).

¹⁶ Il Centre Pompidou Metz è stato istituito nel 2010 nell’ambito di un progetto di sviluppo del quartiere dell’Anfiteatro nella città di Metz che gode di una posizione privilegiata trovandosi vicino al confine con Lussemburgo, Germania Belgio. Il museo è stato creato grazie al finanziamento della municipalità di Metz, del Centro Pompidou di Parigi, del consiglio generale della Mosella, del consiglio regionale della Lorena, del governo francese e della Ue.

¹⁷ Nel novembre del 2019 alla presenza del Presidente Francese Emmanuel Macron è stata inaugurata la sede del Centre Pompidou di Shanghai (Centre Pompidou x West Bund Museum Project). Il Presidente del Centre Pompidou, Serge Lavignes ha chiarito che la nuova istituzione disporrà di una “sufficiente libertà” per operare in Cina, una precisazione necessaria alla luce delle tensioni anche commerciali fra

Stati Uniti con l'obiettivo di reinventare, sviluppare e attivare l'iconico Pathside Building di Jersey City. Il ripensamento del *Pathside Building* è il frutto di una collaborazione diretta con gli abitanti e gli artisti locali e una volta aperto (presumibilmente nel 2024), il futuro Centre Pompidou x Jersey City dovrebbe offrire un programma che coinvolge varie discipline artistiche, accogliendo un pubblico vasto e diversificato, rispecchiando le evoluzioni culturali contemporanee che investono la società¹⁸. Anche l'Hermitage di San Pietroburgo ha una sede distaccata ad Amsterdam che è stata inaugurata nel 2009. Il museo si trova nell'ex-Amstelhof, un edificio in stile neoclassico costruito nel 1681 che è stato per secoli una casa di riposo per anziani. L'Hermitage di Amsterdam ospita due esposizioni permanenti: una narra il lungo rapporto tra la Russia e i Paesi Bassi mentre l'altra descrive la storia dell'edificio Amstelhof. Il museo organizza anche mostre temporanee con oggetti provenienti dalla sede russa del museo.

L'apertura di questi nuovi musei oltre i confini nazionali è indicativa della volontà di tessere molteplici relazioni e non solo culturali con altre città e paesi e di ottenere anche alcuni vantaggi economici dal momento che sempre di più anche i musei statali devono garantirsi una quota autonoma di finanziamenti. Il perseguimento di un interesse economico e politico sono ben rappresentati dal progetto Louvre Abu Dhabi come spiegheremo più avanti in questo volume.

Da queste considerazioni, ne discende che la presenza o l'assenza di musei riconducibili direttamente (nel caso siano statali) o meno a certi paesi in regioni, stati, città geopoliticamente strategiche possa addirittura diventare un parametro di stima delle capacità di proiezione di politica estera e di previsione strategica di un paese. Quindi in questo senso possono essere strumentali insieme ad altre leve di potere all'ot-

Stati Uniti e Cina, la questione di Hong Kong ed il fatto che la Cina non sia un paese democratico (Artribune, 8 novembre 2019).

¹⁸ Jersey City si è assunta l'onere finanziario di rinnovare l'edificio e gestire il museo. La città pagherà inoltre al museo una quota annuale che copre lo sviluppo del progetto, il branding e l'organizzazione di mostre.

tenimento di chiari obiettivi di politica estera. Il numero crescente di funzioni attribuite al museo ed il suo riconosciuto ruolo politico emerge anche dall'evoluzione della sua stessa definizione a cura dell'*International Council of Museums* (ICOM), come si analizzerà nei successivi paragrafi, che ne ha ampliato il mandato e perciò la responsabilità.

Partendo da queste premesse, il nostro contributo intende mettere al centro della riflessione il ruolo politico del museo e di inserirlo nel contesto delle relazioni internazionali tenendo in considerazione come l'entità museale sia mutata e si ponga all'intersezione tra locale, nazionale ed internazionale, influenzandole simultaneamente e connettendo pubblici molto diversificati. Il museo incorpora e assorbe, quasi in maniera osmotica, una molteplicità di significati, interpretando varie identità, elaborando stimoli esterni, raccogliendo paure e istanze innovative, sviscerandole, ricomponendole o estremizzandole attraverso il linguaggio artistico. Al museo sono state progressivamente riconosciute molte funzioni che lo rendono una entità politica, civica, nazionale ed internazionale. Mentre ampia è la letteratura e la ricerca condotta sui musei attraverso lenti disciplinari come la museologia, la museografia, la storia dell'arte, la sociologia culturale, l'estetica, modesto finora è il contributo delle relazioni internazionali e dall'analisi della politica estera al ruolo e significato del museo sullo scenario internazionale¹⁹. I filoni di studio che all'interno delle RI hanno riservato un qualche spazio al museo sono quelli relativi alla diplomazia culturale e all'approfondimento delle varie fattispecie di potere ricomprese tra l'*hard* ed il *soft power*.

In questo volume, proponiamo una collezione di riflessioni scaturite anche nel corso della Conferenza organizzata che dovrebbero essere propeedeutiche a futuri approfondimenti. Il tema affrontato si è rilevato particolarmente complesso con intrecci fra interno ed esterno e con processi decisionali che non sono facilmente intercettabili (non da ultimo perché ai musei statali o comunque partecipati dallo Stato si affiancano ormai musei privati o gestiti da fondazioni che perseguono obiettivi che possono più o meno coincidere con quelli dei musei statali ed arricchire in ogni

¹⁹ Citiamo qui il libro della Sylvester (2009) dedicato all'Arte, ai musei e alle RI.

caso l'offerta) diversi. Il museo è, come già sottolineato, una entità profondamente radicata nel tessuto sociale economico e politico del paese di riferimento ma è anche uno spazio aperto a ciò che accade nel mondo ed è un attore sempre più politico da cui ci si attende un posizionamento su una molteplicità di temi o che può diventare un vettore politico per chi, anche al di fuori della sua governance, può ed è capace di influenzarlo.

Il testo è da considerare come una riflessione preliminare che si avvale dell'analisi di alcuni casi il cui fine è principalmente quello di chiarire intuizioni, osservazioni e ipotesi. Ulteriori studi sono necessari per investigare con maggiore accuratezza la natura ed il ruolo dei musei, con una analisi comparata di un numero maggiore di casi di attività museali in diversi Paesi. L'analisi del caso italiano risulta piuttosto articolato in quanto la sua ricca storia artistica e culturale ha fatto sì che il paese ospitasse numerosi musei storicamente connotati: da quelli archeologici e quelli legati al Rinascimento, al Barocco ed una miriade di musei locali espressione di una vivacità artistica e di tradizioni del territorio di riferimento. Al contempo, tuttavia, sono nati nuovi musei, sostenuti anche da soggetti come Fondazioni bancarie, aziende private, dedicati ad ogni forma di arte con la capacità di produrre interessanti commistioni e di rivolgersi a pubblici soprattutto transnazionali.

I musei e le Relazioni internazionali

I Musei sulla Scena Internazionale

Avviare una riflessione sulla questione dei musei e delle relazioni internazionali significa innanzi tutto interrogarci preliminarmente su come la cultura influenzi il corso dei rapporti tra gli Stati ed altri attori informali che agiscono sullo scenario internazionale. La questione è molto delicata perché investe un tema così sdruciolevole come la cultura, la sua definizione e le identità che da essa possono essere artatamente plasmate. La cultura è carsica: germina conflitti, li ripara, può diventare il terreno per la costruzione di relazioni di cooperazione e processi di pacificazione. Una prospettiva di tipo culturale nelle relazioni internazionali può essere utile soprattutto se la si analizza da una prospettiva di potere e per le sue capacità demiurgiche e trasformative. Nelle RI, la cultura e l'arte sono leve di rilievo che possono rafforzare il potere, contrastarlo, indebolirlo o modificarlo. Gli studi che nell'ambito delle RI si sono più diffusamente occupati di cultura sono quelli che, focalizzandosi sull'analisi della politica estera, hanno esaminato come la dimensione culturale possa contribuire al rafforzamento del potere di uno Stato nella sua proiezione esterna. Come ogni attività di politica estera c'è un piano interno che interseca quello esterno ed entrambi si influenzano. La dimensione interna si sostanzia nelle politiche culturali degli Stati che nel tempo hanno rielaborato tradizioni culturali nazionali alla luce anche delle loro evoluzioni economiche e sociali delle concezioni dell'arte e della cultura prevalenti. La rispettiva importanza del patrimonio e delle industrie culturali, l'organizzazione policentrica o centralizzata delle arti, la distribuzione sociale dei gusti e la partecipazione culturale rientrano nei fattori evolutivi che modellano specifiche politiche culturali nazionali. Queste contribui-

scono a definire l'identità culturale di un paese e conseguentemente ne circoscrivono il potenziale politico.

Da questo potenziale politico deriva anche la modalità di utilizzo della leva culturale ai fini dell'ottenimento di obiettivi di politica estera. Ed è l'attività riconducibile alla diplomazia culturale e il concetto di *soft power* che hanno incorporato con più efficacia la cultura nella politica estera e nelle RI. La concezione stessa di una diplomazia culturale implica che la cultura possa essere messa a disposizione di una strategia di politica estera. La definizione di diplomazia culturale è tuttavia sfuggente e in evoluzione e non facilmente separabile da quella di diplomazia pubblica, ossia da quella attività che si rivolge non ai governi di altri Paesi ma alle loro opinioni pubbliche o a una platea globale. Lo sviluppo del concetto di *soft power* (Nye, 2004), pianificato strategicamente, ha rafforzato la dimensione strategica della leva culturale. L'attività dei musei nell'ambito delle relazioni internazionali si iscrive quindi sostanzialmente all'interno delle politiche estere dei Paesi in cui sono collocati.

La natura dei musei in termini di ciò che espongono, della loro governance, dei loro finanziamenti sono fattori che possono influenzare i loro orientamenti e la loro 'strumentalità' ossia la capacità di altri attori ed in particolare degli Stati di indirizzarli secondo i loro obiettivi. Al contempo, tuttavia i musei possono agire autonomamente emancipandosi dagli orientamenti governativi e su questo pesa naturalmente la natura del museo (se per esempio si tratta di un museo statale o meno e dai finanziamenti che eventualmente riceve dallo Stato). Due sono infatti i fenomeni a cui stiamo assistendo e che potrebbero essere tra di loro collegati. Da una parte, l'ascesa degli strumenti culturali nell'ambito della formulazione della politica estera che ha condotto ad una loro 'politicizzazione' e 'geopoliticizzazione' e dall'altra, contemporaneamente, una maggiore *agency* e potere di influenza acquisita da una varietà di attori culturali compresi i musei. Il primo fenomeno è da imputare principalmente ad una concezione olistica del potere che ricerca ogni forma possibile di influenza, il secondo attiene alla cre-

scente capacità di soggetti informali, al di là degli Stati, di influenzare il SI. Questa operazione è resa più accessibile dalla una configurazione fluida e multipolare del SI.

I Musei fra Structure e Agency

Nel momento in cui ci si interroga su quale sia il ruolo dei musei nella politica estera dei paesi che li ospitano o da cui promanano (una sorta di madrepatria) nel caso in cui si tratti di musei 'distaccati' e quale potere di influenza possano esercitare nel SI, si cerca essenzialmente di risalire al loro grado di 'strumentalità' o di autonomia. Da una prospettiva delle RI, la circoscrizione del ruolo politico del museo non può prescindere dal binomio *structure* e *agency*, già ampiamente discusso in letteratura. Tra la fine degli anni 70 e l'inizio degli anni 80, il sociologo Anthony Giddens che aveva incentrato i propri studi, come altri sociologi ed antropologi fra cui Pierre Bourdieu e Marshall Sahlins, sui modi in cui le azioni umane sono dialetticamente connesse alla struttura sociale in forma tale da rendere le due dimensioni reciprocamente costitutive, introdusse l'uso del termine *agency*. Con questo termine si indica la capacità di un soggetto o vari soggetti di agire, influenzare ed interferire sulla struttura entro cui si muovono, nonostante l'esistenza della struttura.

La relazione fra *structure* e *agency* può essere utile nel caso del museo per comprendere quali possano essere le potenzialità dell'attività museale in relazione alla costruzione delle relazioni esterne di un paese e dello sviluppo autoctono di agende a carattere globale. In altri termini, quale sia il grado di autonomia di cui questi attori possono beneficiare nel portare avanti determinate politiche e nello stabilire conseguentemente relazioni con altri attori all'esterno (governi, pubblici transnazionali, omologhi in paesi terzi, altri attori operanti nell'ambito della cultura). Queste considerazioni valgono massimamente per i musei statali o legati ad amministrazioni locali come le città mentre per meno per quelli privati che possono elaborare una propria diplo-

mazia culturale attraverso la creazione di *networks* professionali e collaborazioni con altri musei (Chiu, 2023, pp.161-162).

L'azione dei musei statali invece, come per altri organismi, tende ad essere delimitata dalla *structure* ossia da quei grovigli istituzionali, politici, sociali ed economici ostativi rispetto ad un'azione autonoma. *Structure e agency*, nel caso dell'agire dei musei, devono essere considerati degli estremi che segnano appunto il campo di azione. La natura del museo (archeologico piuttosto che sito espositivo di arte contemporanea permanente e non) segna lo spettro di azione del museo stesso. Qualora consideriamo i musei di nuova istituzione, in questo caso, è probabile che a tali musei sia già stata attribuita da parte dei loro committenti (statali o privati) una missione che può anche essere marcatamente di politica estera. La missione del museo può emergere già dalla sua architettura, ossia dalla forma esterna cosicché ciò che è esposto anche in forma non permanente potrebbe essere già a-priori determinato fin dalla concezione del museo stesso.

L'*agency* del museo nelle RI non è qualcosa che emerge semplicemente in azioni verso paesi o pubblici esterni ma è qualcosa che può manifestarsi in aree più liminali di incontro e scontro tra locale, nazionale ed internazionale. Smith e Prieue suggeriscono di guardare ai musei ed al loro agire secondo una prospettiva globale piuttosto che riferirsi a contesti internazionali e transnazionali (Smith, Prieue, 2023, p. 4). In questo sforzo può essere fruttuoso valutare il concetto di 'network diplomacy' che implica che oltre agli Stati ci sono molti altri attori (organizzazioni internazionali, *opinion leaders, influencers*, organizzazioni culturali, musei, università, città...) che posso esercitare influenza nelle relazioni globali. La governance del museo ed il suo staff giocano un ruolo fondamentale nell'avere prospettive globali. Inoltre, la diffusione del digitale ha consentito ai musei di incrementare la loro capacità di interconnessione. La pandemia ha accelerato processi già in atto spingendo i musei verso la digitalizzazione delle loro collezioni che hanno reso possibile per un pubblico globale compiere visite virtuali da remoto e partecipare ad attività online. L'estensione dei

fruitori dei musei attraverso lo strumento digitale ha aperto un confronto diretto tra il pubblico ed il museo che deve perciò rispondere ed adeguarsi anche alle richieste che provengono dal basso. Il museo può essere un luogo più democratico e adeguato ai tempi ed alle esigenze dei suoi pubblici.

Sebbene la diade *agency-structure* sia una semplificazione, tuttavia essa ci consente di districarci nella complessità delle relazioni intessute a vario titolo dai musei e di catturare presumibilmente forme ibride, innovative, plurali ed originali di *agency*.

Cultura, Arte e Musei nel Sistema Internazionale

Le diverse configurazioni del SI possono essere lette attraverso la prospettiva della cultura, dell'arte e anche dei musei. Gli attori che, di volta in volta, hanno plasmato la struttura del SI lo hanno fatto, più o meno consapevolmente, facendo leva anche su strumenti culturali. Questi aspetti apparentemente non così rilevanti, soprattutto alla luce del realismo politico che ha a lungo plasmato il pensiero teorico nell'ambito delle relazioni internazionali, hanno invece giocato un ruolo importante anche in periodi come quello della Guerra Fredda in cui la corsa agli armamenti sembrava fondamentale nella definizione degli equilibri di potere.

Sorprendentemente, invece, proprio di fronte ad una marcata polarizzazione del SI, gli attori protagonisti del confronto, Stati Uniti ed Unione Sovietica, hanno messo in campo tutte le risorse di potere ed influenza che avevano a disposizione. La distanza ideologica tra i due poli, in cui ciascuno era alla ricerca di alleati ed amici, a discapito dell'altro, si è nutrita anche delle diverse concezioni sull'arte e la pittura. L'Unesco aveva pubblicato un manuale su mostre itineranti e stabilito un programma per incoraggiare gli Stati membri a organizzare mostre in altri paesi che incoraggiassero la reciproca conoscenza (McCann, 1953). Tuttavia questa incitazione fu spesso travisata e interpretata come forma di esercizio ideologico attraverso le mostre (Davidson, Pérez, 2023, p. 36). Quest'ultime furono terreni fertili per

lanciare molteplici messaggi destinati, grazie anche alla carica emotiva che l'arte suscita, a convincere i pubblici della superiorità di una superpotenza rispetto all'altra.

È proprio durante la Guerra Fredda che gli Stati Uniti hanno sistematizzato ed istituzionalizzato la loro strategia culturale come componente di una concezione olistica di politica estera che è stata poi ulteriormente raffinata e ripresa da altri Paesi. Una mostra dal titolo *The Cool and the Cold: Painting in the USA and the USSR 1960–1990* (settembre 2021-gennaio 2022) ospitata presso il museo delle arti applicate Gropius Bau di Berlino ha ben sintetizzato la 'disputa' artistica fra Stati Uniti e Unione Sovietica. La mostra è stata pensata proprio come una occasione di riflessione sull'arte e la Guerra Fredda, mettendo in risalto il carattere anche artistico della competizione fra le due superpotenze. Da una parte, l'avanguardia russa improntata al realismo socialista, con la sua lunga tradizione e dall'altra l'astrattismo e la Pop Art americana. È interessante notare che dal Gropius Bau che ha ospitato l'esposizione è possibile osservare i resti del muro di Berlino e la sagoma del museo intitolato "La topografia del terrore", che fa luce sulla istituzionalizzazione del terrore da parte del governo nazionalsocialista e su i crimini da esso perpetrati in tutta Europa.¹ Questa prospettiva visiva conduce il visitatore a riflettere su continuità e contraddizioni nel pensiero e nella pratica artistica in connessione alla politica interna ed esterna del paese e delle relazioni internazionali (Felicori, 2021).

¹ "Topografia del terrore" è il nome di un museo creato a Berlino nel 1987 per documentare e studiare il sistema del terrore instaurato dal nazionalsocialismo in Germania e nei paesi via via occupati, nel periodo che va dal 1933, anno in cui nazisti prendono il potere fino alla fine della seconda guerra mondiale nel 1945. La collezione stabile del museo si snoda attraverso cinque fasi della storia del terrore: la presa del potere da parte dei nazionalsocialisti; Istituzioni del terrore (SS e polizia); terrore, persecuzione e omicidi di massa nel Reich; le SS e l'Ufficio centrale di sicurezza del Reich nei territori occupati; la fine della guerra e il dopoguerra. Per maggiori informazioni sul museo si veda il suo sito: <https://www.topographie.de/en/exhibitions/topography-of-terror>.

Nell'ambito del sistema bipolare, gli Stati Uniti misero a punto, come detto, una vera e propria politica strategica sulla cultura e l'arte, coinvolgendo addirittura la CIA. Fin dalla Seconda Guerra mondiale il Dipartimento di Stato degli Stati Uniti aveva creato una Divisione dedicata alle relazioni culturali con il sostegno dell'American Library Association (ALA) per comunicare gli ideali e i valori che caratterizzavano gli Stati Uniti attraverso libri e biblioteche. Il libro di Frances Stonor Saunders (2000), *The Cultural Cold War, The CIA and the World of Arts and Letters*, svela la potente rete di finanziamenti che la CIA aveva predisposto per sostenere alcune istituzioni ed esponenti della cultura europea con lo scopo di arginare un possibile avvicinamento al comunismo e smorzare le posizioni anticapitaliste. Nell'articolo dal titolo "American Painting During the Cold War", Kozloff (1973) sostenne che il trionfo della pittura americana durante la Guerra Fredda non sarebbe stato raggiunto se non nel contesto della politica egemonica che gli Stati Uniti condussero sfidando l'Unione Sovietica. La condizione di Stati assistiti e colonizzati a cui erano stati ridotti i paesi europei faceva sì che anche la loro arte fosse considerata una appendice di quella americana (Paparoni, 2014).

Per quel che riguarda la musica e la composizione musicale fu, per esempio, organizzato il festival "Capolavori del Ventesimo Secolo", tenutosi a Parigi nel 1952, a cui furono invitati tra gli altri Igor Stravinsky e Claude Debussy, i tour della Boston Symphony Orchestra nelle capitali europee, la Conferenza Internazionale della Musica del Ventesimo Secolo a Roma nell'aprile del 1954.

Nel campo dell'arte figurativa, il governo americano, in collaborazione con il Museum of Modern Art (MOMA) di New York, promosse l'organizzazione di una serie di mostre (ospitate tra l'altro alla Tate Gallery di Londra e al Musée National d'Art Moderne di Parigi)²,

² Secondo quanto ricostruito da Paparoni il MoMA avrebbe fatto in modo che la mostra fosse ufficialmente richiesta dal Musée National d'Art Moderne di Parigi. L'ambasciata americana a Parigi avrebbe garantito la copertura dei costi della mostra mentre il MoMA si sarebbe occupato di sollecitare il museo francese a presentare

l'espressionismo astratto americano. Per un decennio pittori come Jackson Pollock, Arshile Gorky, Robert Motherwell, Willem de Kooning riscosero un formidabile successo nelle gallerie europee e divennero popolari grazie anche ad una mecenate come Peggy Guggenheim. Fondamentale fu anche il ruolo giocato da personalità politiche come nel caso di della First Lady, Jacqueline Kennedy, che si adoperò affinché la Mona Lisa di Leonardo potesse essere esposta negli Stati Uniti (National Gallery of Art di Washington e Metropolitan Museum of Art di New York) grazie al prestito da parte del Louvre di Parigi. Era il 1962 ed il quadro attrasse più di 15 milioni di visitatori nelle due città. All'inaugurazione dell'esposizione a Washington il Presidente John F. Kennedy (1963) ricordò la vicinanza tra Stati Uniti e Francia per aver lottato anche attraverso processi rivoluzionari per la democrazia e la libertà.

Con la fine della Guerra Fredda che generò addirittura l'illusione della fine della storia a causa della progressiva diffusione della liberal-democrazia e l'esaurimento progressivo della guerra fino ad una sorta di pace perpetua, Samuel Huntington lanciò l'ammonimento di un possibile scontro di civiltà. L'elemento centrale e più pericoloso dello scenario politico internazionale che Huntington (1993, pp. 22-49) delineava era quello di un crescente possibile conflitto tra gruppi di diverse civiltà in quanto gli equilibri di potere nel SI erano in mutazione e l'influenza relativa dell'Occidente era in declino. Dopo il collasso del bipolarismo, le diverse civiltà (Huntington ne enumera nove, di diversa importanza e con differenti rapporti reciproci, cioè occidentale, latinoamericana, africana, islamica, sinica, indù, ortodossa, buddista e giapponese) avrebbero intrapreso una fase di re-definizione sia su base ideologica (ed è questo il caso del comunismo di mercato che caratterizza quella Sinica) sia, soprattutto, su base religiosa (come nel caso della civilizzazione islamica).

una richiesta formale per ospitare la mostra, dissimulando in tal modo il fatto che la mostra fosse stata voluta dal governo americano.

La previsione secondo cui una civiltà che prevalendo irenicamente sulle altre (ossia quella occidentale che la fine della guerra fredda avrebbe in un certo modo elevato a vincente) sarebbe diventata universale è quindi, secondo Huntington, errata e frutto di una visione del mondo schematica e ancora legata ai meccanismi del bipolarismo. Se prima vi erano due modelli che si fronteggiavano, con l'implosione del sistema sovietico, l'intero campo sarebbe rimasto libero per la diffusione del modello liberaldemocratico occidentale. Certamente per un breve lasso di tempo gli Stati Uniti sono apparsi come l'unica superpotenza. La "vittoria", senza un conflitto armato diretto, degli Stati Uniti testimoniò la rilevanza dell'eccellere in tutte le forme di influenza compresa quella culturale. Arte e cultura furono considerate componenti fondamentali del *soft power* americano che è teorizzato e sperimentato proprio a seguito del disfacimento del sistema bipolare.

Intanto nel cosiddetto spazio-post sovietico, i nuovi Stati o quelli che comunque si erano liberati dal giogo sovietico dovevano ricostruire le loro identità nazionali. In questa ricerca di radici e allo stesso tempo di cesure dal passato, la cultura, l'arte e i musei divennero gli architravi di una riabilitazione o rifondazione nazionale rispetto alla egemonia sovietica che, pur propugnando il rispetto delle nazionalità, aveva finito per omogenizzare le società sovietiche. La ricostruzione delle culture nazionali è legata al più ampio sviluppo della rinascita etnica, in altre parole, al riemergere dell'etnia come idea centrale delle identità nazionali nel contesto di riferimenti culturali uniformi disponibili a livello globale. Questo processo è in molti modi legato alle emergenti identità post-coloniali, che evidenziano la differenza culturale e il diritto di sfidare i valori universalistici dell'élite europea (Kirwan, 2011).

I musei non furono però solo fucine di rielaborazione di identità nazionali ma anche occasioni per riflettere sul dolore e l'atrocità di alcuni passaggi storici. Dopo il 1989, alcuni musei furono preposti al ricordo e alla commemorazione delle vittime di numerose persecuzioni di massa verificatesi negli anni precedenti. Questi nuovi musei

dedicati all'Olocausto, al terrore comunista, alle atrocità della guerra o alla pulizia etnica oltre ad avere la funzione ricordare le vittime e di condannare i carnefici, costruendo una memoria collettiva, sono un monito per le generazioni future (Williams, 2007).

Sul piano delle relazioni internazionali, il momento unipolare che dai primi anni 90' era stato rappresentato e garantito dagli Stati Uniti, inizia a vacillare a causa dell'attacco terroristico del 2001 perpetrato su suolo americano da Al Qaida. L'11 settembre fu quindi un momento drammatico di rottura non solo perché gli Stati Uniti furono sfidati sul proprio territorio ma anche perché la guerra aveva assunto i connotati ibridi dell'attacco terroristico. All'origine di questo scontro c'era anche una presunta incompatibilità nella concezione della politica e della società tra stati Occidentali e gruppi e Paesi che alimentavano questo conflitto, sfruttando strumentalmente la religione islamica. La dichiarazione della "Global War on Terror" da parte del Presidente americano George W. Bush sembrava preludere ad uno scontro tra Occidente ed Islam, richiamando quella guerra fra civiltazioni annunciata da Huntington che aveva gettato un'ombra sull'ottimismo del post-Guerra Fredda.

La matrice ideologica culturale e religiosa di questo nuovo scontro richiedeva per il suo superamento interventi che coinvolgessero anche la cultura come modalità attraverso cui incentivare una reciproca conoscenza fra Occidente ed Islam ma soprattutto al fine di poter operare la necessaria separazione tra Islam e terrorismo. Questa è una delle ragioni per cui a livello artistico e culturale ci fu un forte impegno da parte dei governi ma anche di Fondazioni private di promuovere iniziative proprio sul mondo culturale islamico e la sua storia che intreccia sovente quella occidentale. Tra quelle più attive ricordiamo la Fondazione Albukhary con sede in Malesia fondata dall'uomo di affari Syed Mokhtar Albukhary che già nel 1988 aveva contribuito all'avvio a Kuala Lumpur del Museo dell'Arte islamica della Malesia che ospita una collezione di arte e manufatti islamici esposti in dodici gallerie permanenti.

Grazie proprio ad un finanziamento della Fondazione Albukhary il BM ha aperto un nuovo padiglione dedicato al mondo islamico con

opere create in epoche differenti nelle regioni dominate dall'Islam, mostrando l'interazione fra Islam e le comunità ebraiche, cristiane e indù che facevano parte del regno islamico. Sin dalla sua apertura il BM ha esposto opere islamiche anche se la loro collocazione era periferica e la modalità espositiva seguiva un criterio cronologico mentre ora è stata privilegiata una chiave di lettura che mostri piuttosto le connessioni e la vicinanza dell'Islam con altre culture proprio al fine di combattere l'islamofobia. Le nuove configurazioni di esposizione esaminano la coesistenza delle fedi, il commercio internazionale, l'importanza dell'Islam in Cina e come idee, motivi e tecnologie siano stati condivisi. Inoltre le esposizioni permanenti sono arricchite da quelle temporanee che consentono di declinare di volta in volta alcuni temi ritenuti anche politicamente rilevanti.

Un'altra fondazione la Alwaleed Philanthropies guidata dall'uomo d'affari saudita, il principe Alwaleed Bin Talal, ha donato 9 milioni di euro al Museo di Pergamo di Berlino che include il Museo delle antichità del vicino Oriente e il Museo di arte islamica per ampliare la sua offerta in termini di istruzione culturale, organizzando mostre e ampliando l'esposizione permanente di arte islamica. Tra i progetti che la Fondazione finanzia c'è il programma "Multaka", che forma rifugiati siriani e iracheni a lavorare come guide museali per i loro connazionali. Stefan Weber, direttore del Museo per l'arte islamica avverte che "In un momento di crescenti tendenze populiste ed estremiste, tali forme di cooperazione possono aiutare a rafforzare l'apertura mentale nel modo in cui vediamo noi stessi e gli altri". Nel 2005, la Fondazione Alwaleed ha donato 23 milioni di dollari al Louvre per il nuovo Dipartimento di Arte Islamica con l'intento di colmare il divario tra le varie culture e promuovere la comprensione reciproca³.

L'intervento in Iraq nel 2003 degli Stati Uniti, sostenuti dal Regno Unito, segna la fine del momento unipolare del SI che si avvia verso una fase fluida e multipolare in cui gli attori sono propensi a utilizzare

³ Arabnews 20 settembre 2012.

un mix di varie risorse di potere tra cui anche quello culturale. Una struttura non stabile del SI caratterizzata da vari poli di potere con risorse differenti e una distribuzione del potere facilmente mutevole ha fatto sì che nel SI ci fosse spazio per l'azione di una pluralità di attori che possono esercitare una influenza molto specifica o avere aspirazioni più ampie. La facilità di poter accedere attraverso la rete ad una vasta quantità di informazioni e al contempo la possibilità di esprimere posizioni e opinioni su scala globale grazie all'uso dei social media ha potenziato il ruolo di attori non statali. Il sistema di relazioni che si snoda nell'ambito di un determinato SI è articolato, caratterizzato da reti, connessioni, bolle, interazioni reali e virtuali. In questo tessuto complesso di relazioni, le politiche culturali messe in atto da Stati o altri attori dovranno necessariamente trovare forme innovative che vadano al di là della mera diplomazia bilaterale e multilaterale e alcuni spazi potrebbero aprirsi per un'azione più forte e autonoma anche da parte dei musei.

Propaganda, Diplomazia Culturale, Diplomazia Pubblica, e Relazioni Culturali

Gli Stati democratici e non ricorrono alla cultura per ampliare la loro influenza interna ed esterna. La preferenza accordata alla cultura dipende dalla sua capacità di parlare un linguaggio immediatamente comprensibile ed in grado di suscitare emozioni. Storicamente, i regimi autoritari e dittatoriali, specialmente quelli novecenteschi, hanno attinto ampiamente alle varie espressioni artistiche per rafforzare la pervasività del loro dominio. La propaganda consiste nel tentativo deliberato di plasmare percezioni, manipolare cognizioni e indirizzare il comportamento delle masse, ottenendo la loro assuefazione al potere costituito. La propaganda è perciò tipicamente una comunicazione verticistica, esercitata in maniera unidirezionale da coloro che detengono il potere verso coloro che sono soggetti a quel potere.

Questa modalità di azione è particolarmente evidente nelle strategie messe in atto dall'Unione sovietica, dal fascismo e dal Nazismo. La

macchina organizzativa e persuasiva messa a punto da Hitler, Mussolini e Stalin abbraccia ogni aspetto della comunicazione artistica. L'arte nelle sue diverse manifestazioni diventa un vettore di trasmissione di ideali nazionalisti, siano essi di razza, famiglia o di popolo. Tale sistema interagisce con la molteplicità delle espressioni artistiche: dalla grafica e dal manifesto alla pittura e scultura, al cinema e soprattutto all'architettura. Questa non riguarda solo la costruzione di edifici ma l'intera progettazione urbana che incide profondamente sulla trasformazione degli spazi, contribuendo anche con una visione spaziale ed estetica alla radicazione del totalitarismo di regime (Giusti, 2014, p. 7). Stalin impone il realismo socialista come sintesi di cultura e potere che avrebbe dovuto assecondare lo scopo del cambiamento ideologico e dell'istruzione dei lavoratori nello spirito del socialismo (Paparoni, *op. cit.*, p. 70).

Già in epoca sovietica oltre all'uso della propaganda, c'era anche la volontà di mostrare il paese per quello che rappresentava dal punto di vista culturale. Stalin considerava la cultura come un terreno sperimentale fertile per l'ingegneria sociale e uno strumento conveniente per legittimare il potere. A partire in particolare dall'era di Krusciov, l'URSS investì consistentemente nella traduzione dei suoi grandi classici letterari nelle lingue locali dell'Asia meridionale, dell'Africa e dell'America Latina.

Nella Germania nazista, ci fu un uso strategico del Medioevo con il coinvolgimento del *Germanisches Nationalmuseum* al fine di costruire un'immagine della nazione che non si definisse solo su base territoriale ma unisse tutti i tedeschi anche al di fuori dei confini nazionali. Joseph Goebbels, ministro della propaganda nella Germania nazista, stigmatizzava come "arte degenerata" qualsiasi espressione artistica che tradisse i canoni artistico-politici del regime che di conseguenza esercitava l'arbitrio su cosa fosse vera arte e su cosa non lo fosse. Hitler infatti bandisce il modernismo internazionale avvalendosi di un unico architetto e un unico stile (M.A. Giusti, 2014). L'espansionismo

nazista fu caratterizzato poi da un'attività di depredamento di opere provenienti dai musei dei territori occupati o confiscate agli ebrei.

In Italia, Mussolini si affida soprattutto all'eloquenza dell'architettura e alla cinematografia, che come fu scritto sul cantiere per la costruzione dell'istituto cinematografico fascista "Luce", "è l'arma più forte" (*ibidem*, pp. 8-9). Il fascismo si 'appropriò' di luoghi pubblici come strade e piazze per promuovere la propria agenda politica attraverso per esempio l'organizzazione di imponenti parate militari o elaborate cerimonie pubbliche. Mussolini riportò in auge le vestigia dell'impero romano anche per sostanziare le rivendicazioni espansionistiche del fascismo italiano in tutta l'area mediterranea. La civiltà romana fu presentata come il perno dell'identità nazionale italiana. Nel 1929, fu istituito il Museo dell'Impero Romano e negli anni 1930 fu organizzata una grande mostra sul patrimonio romano, che portò alla creazione di un nuovo museo, il Museo della Civiltà Romana, fondato in parte sulle collezioni dell'ex museo, anche se formalmente inaugurato solo dopo la fine della seconda guerra mondiale nel 1955 (Troilo, 2011, pp. 472-473). A parte l'attrazione per la *romanitas*, il fascismo diffidava dei musei poiché erano considerati depositi senza vita di oggetti morti (Apor, 2015, p. 43).

Lo sviluppo invece della diplomazia culturale si può collocare all'inizio della guerra fredda quando anche la dimensione culturale diventa importante nella sfida fra le due superpotenze. All'interno delle attività tipiche della diplomazia – indicando con questo termine i procedimenti attraverso i quali uno Stato intrattiene normali relazioni con altri soggetti di diritto internazionale (Stati esteri e altri enti aventi personalità internazionale), al fine di attenuare e risolvere eventuali contrasti di interessi e di favorire la reciproca collaborazione – si inserisce la diplomazia culturale. Per diplomazia culturale si intende quel ventaglio di attività che attengono all'arte e alla cultura esercitate dallo Stato, dal corpo diplomatico o da altre istituzioni governative per promuovere gli interessi nazionali. La premessa alla progettazione di una diplomazia culturale è perciò la definizione di cosa si debba intendere

per interesse nazionale. Il concetto di interesse nazionale, da sempre scivoloso e contendibile (governo, opposizione, gruppi, individui), è tuttavia importante per orientare la politica estera di cui la diplomazia culturale è strumento (Giusti, 2022). Il concetto di interesse nazionale è quindi fondamentale anche per dare forma e finalità alla diplomazia culturale. La definizione di interesse nazionale obbliga i decisori politici a bilanciare tra obiettivi da una parte, e risorse e capacità dall'altra e a giustificare le decisioni prese presso le loro opinioni pubbliche. Queste a loro volta potranno utilizzare l'interesse nazionale come uno strumento critico per valutare se gli obiettivi enunciati dai governanti siano stati effettivamente perseguiti e con quale livello di soddisfazione da parte dei cittadini. La definizione di interesse nazionale non è statica ma collocata all'intersezione fra processi interni dello Stato e l'ambiente esterno e soggetta ad una continua revisione. Concepito come concetto relazionale e strategico, l'interesse nazionale è rilevante anche nella definizione delle politiche culturali da parte degli Stati.

Già nel 1948, lo studioso di relazioni internazionali Hans Morgenthau nella sua opera *Politics Among Nations* delineava i quattro compiti della diplomazia: determinare i suoi obiettivi alla luce degli strumenti disponibili al fine di perseguire l'interesse nazionale; valutare gli interessi nazionali degli altri Stati; individuare la misura in cui i differenti obiettivi sono compatibili tra loro: impiegare mezzi adatti al raggiungimento di tali obiettivi. Morgenthau aggiunge, inoltre, che il fallimento di anche uno solo di questi compiti può compromettere il successo in politica estera e così la pace nel mondo (Morgenthau, 1948, p. 419).

Con diplomazia culturale, indichiamo perciò quelle attività diplomatiche e quindi messe in atto da uno Stato verso altri interlocutori istituzionali che fanno perno su tutti gli aspetti della cultura, materiale ed immateriale, che vanno dalla musica, ai libri alla moda e all'arte.⁴

⁴ Il Ministero degli Esteri italiano all'interno del Palazzo della Farnesina ospita la "Collezione Farnesina", una raccolta di oltre 600 opere d'arte italiana, dal primo Novecento ad oggi, concesse in comodato gratuito da artisti, musei, archivi, fonda-

All'interno della diplomazia culturale si iscrive la diplomazia pubblica, ossia le varie azioni e programmi che gli Stati esplicitamente destinano a pubblici al di fuori del perimetro nazionale, di solito a cittadini di altri Paesi ma anche a platee trasversali e transnazionali. Secondo l'ex diplomatico statunitense Edmund Gullion che a metà degli anni Sessanta, con il termine diplomazia pubblica, era necessario distinguere tra quelle attività di informazione che i governi diffondevano all'estero dal termine propaganda che aveva assunto una connotazione negativa. La nascita della diplomazia pubblica come pratica istituzionalizzata – e non più finalizzata al raggiungimento di scopi specifici e limitati nel tempo come le campagne di mobilitazione per le guerre – risale all'amministrazione Eisenhower che, per la mutata visione del ruolo degli Stati Uniti nel contesto mondiale, decise di istituire un'agenzia ad hoc, la *United States Information Agency* (USIA). La diplomazia pubblica entrò così nella pratica quotidiana della politica estera.

L'importanza della diplomazia pubblica cresce tanto più l'opinione pubblica acquisisce rilevanza sui processi politici. Fra le due guerre mondiali, Carr in un famoso saggio su "Public Opinion as Safeguard of Peace", affermò che il potere sull'opinione pubblica interna ed esterna non è meno essenziale per gli obiettivi politici di quello del potere militare ed economico (Carr, 1936). Avere influenza su altri Stati al fine di destabilizzarli, di farli allineare su determinate posizioni o anche per ottenere la loro compiacenza e sostegno costituisce una potente leva di potere a cui anche la diplomazia pubblica può contribuire. La diplomazia pubblica si manifesta come una forma di disintermediazione: uno Stato può parlare direttamente ai cittadini di un altro Stato senza filtri istituzionali. La diplomazia pubblica è un processo di comunicazione che gli Stati, gli attori non statali e le organizzazioni

zioni e altre istituzioni. La raccolta rappresenta non solo un'importante vetrina del panorama artistico contemporaneo italiano, ma anche uno strumento fondamentale di promozione culturale. Inoltre alcune ambasciate italiane espongono importanti opere d'arte provenienti dall'Italia che contribuiscono a consolidare l'immagine del paese come eccellenza artistica e culturale.

mettono in atto al fine di influire sulle politiche di un governo straniero cercando di avere un ascendente ed eventualmente orientare i suoi cittadini. In occasione di conflitti, la diplomazia pubblica è finalizzata a difendere le politiche di un attore e attaccare quelle del nemico o dell'altra parte. In altre situazioni, l'obiettivo è condurre un dialogo costruttivo, edificare relazioni, comprendere i bisogni dell'altra parte, correggere le percezioni errate e lavorare insieme per cause comuni. La diplomazia pubblica richiede la capacità di utilizzare efficacemente informazioni credibili per persuadere diversi tipi di attori e pubblici a comprendere, accettare e sostenere politiche e azioni.

Molti paesi si sono dotati di dipartimenti governativi (solitamente collocati presso i Ministeri degli Affari Esteri) e hanno creato una rete di Istituti a carattere culturale che agevolano la diplomazia pubblica come gli Istituti italiani di Cultura, il *British Council*, il *Goethe-Institut*, l'Istituto *Cervantes*. Negli ultimi anni c'è stato un investimento importante sulla diffusione della cultura nazionale anche da parte di paesi come la Cina e la Russia con rispettivamente l'Istituto Confucio e la fondazione *Russkiy mir*. Gli Istituti Confucio (oltre 100 nel mondo e almeno 11 in Italia) hanno solitamente sede presso le Università e sono promossi dal Ministero cinese dell'Istruzione con l'obiettivo di diffondere la lingua e la cultura cinesi. La fondazione *Russkiy mir*, costituita con decreto presidenziale il 21 luglio 2007, è un progetto congiunto tra il ministero degli Affari esteri e il ministero dell'Educazione e della Scienza, sostenuto da fondi sia pubblici sia privati. La Fondazione si occupa di diffondere la lingua, il patrimonio e la cultura russa in paesi terzi dove sono state effettivamente create Fondazioni anche presso Università similmente a quanto avviene per i centri Confucio. Sebbene grazie al progetto *Russkiy mir* siano stati realizzati programmi e conferenze di carattere culturale, secondo diversi analisti, la Fondazione sarebbe uno strumento di propaganda ideologica e *soft power* a disposizione del Cremlino (Klyueva, Tsetsura 2015). A seguito della guerra in Ucraina, la Ue ha deciso di inserire la fondazione *Russkiy mir* nella lista degli enti colpiti dalle sanzioni europee e i vari centri

universitari esistenti in territorio europeo hanno dovuto interrompere le loro attività.

Le attività di diplomazia pubblica possono anche essere condotte da attori informali come Organizzazioni non governative (Ong), enti di beneficenza, associazioni professionali e organizzazioni della società civile, musei che promuovono un dialogo bidirezionale tra l'agente e il destinatario dei programmi di diplomazia culturale. I musei possono avere un ruolo molto importante dal momento che si trovano all'intersezione fra Stato e società civile e sono istituzioni che diffondono conoscenza, fanno ricerca, propongono idee, si interrogano su questioni di rilievo per l'opinione pubblica. I musei sono perciò attori con doti rilevanti di influenza e sono impegnati in attività internazionali attraverso l'appartenenza ad associazioni come ICOM, l'organizzazione di mostre, la gestione di prestiti e restituzioni, l'apertura di nuove sedi in paesi altri da quello di origine.

Quando la promozione della cooperazione culturale sia invece condotta tra attori non statali si ricade nella categoria delle relazioni culturali (scambi tra studenti, festival musicali e teatrali, cooperazione tra musei). Questa tipologia di relazioni è tendenzialmente promossa da attori che autonomamente perseguono e creano relazioni con omologhi di altri paesi, tuttavia la costruzione ed il mantenimento di suddette relazioni può essere agevolato da un quadro di riferimento istituzionale (fondi statali o europei, accordi ampi quadro di cooperazione). In momenti critici o di tensioni fra Stati, le relazioni culturali intessute da attori non statali possono agevolare la ripresa di un dialogo e la distensione.

Il ricorso alla cultura e all'arte per migliorare l'attrattività di un paese è legato sia al successo dell'elaborazione del concetto di *soft power* che alla circolazione di concetti e pratiche, il *branding* è uno dei più diffusi, mutuati da altri campi come il marketing e le relazioni pubbliche. Il *branding* è una strategia volta a rendere unico e attrattivo un marchio (brand) e far sì che i possibili acquirenti lo possano facilmente identificare e scegliere rispetto a quello che la concorren-

za propone. Il prodotto è ciò che effettivamente è venduto mentre il *brand* è l'immagine percepita del prodotto e il branding è la strategia per creare quell'immagine. Se al termine prodotto/brand sostituiamo quello di Stato, è possibile avviare una riflessione strategica su cosa definisca e distingua uno Stato rispetto agli altri o ad altri attori non-statali e lo renda attrattivo. Il *nation branding*, in particolare, richiede una visione di lungo periodo in cui siano chiari gli obiettivi da raggiungere non solo in relazione all'interesse e l'identità nazionali ma anche rispetto alla 'concorrenza' ossia al posizionamento degli altri Stati. Un'operazione di *nation branding* richiede la mobilitazione delle istituzioni e delle leve di potere, inclusa quella della diplomazia culturale e pubblica. La comunicazione politica, la manipolazione dell'informazione e in taluni casi la creazione di circuiti di persone ed *opinion leaders* nei paesi destinatari che plasmino un clima di opinione favorevole sono ulteriori fattori che aumentano le potenzialità del *nation branding*.

Musei tra Hard, Smart e Soft Power

Come anticipato nel paragrafo precedente, la elaborazione del concetto di *soft power* ha favorito il ricorso alla cultura e l'arte per incrementare l'attrattività di un paese. Il *soft power* è un tipo di potere che si fonda su molte dimensioni da quella culturale a quella tecnologica e persino militare. Ciò che lo contraddistingue è il fatto che non necessita di un esercizio attivo e tanto meno, a differenza dell'*hard power*, non ricorra alla coercizione. L'esercizio dell'*hard power* implica infatti l'uso del potere militare ed economico per influenzare o controllare il comportamento o gli interessi di altri Stati o gruppi politici. Normalmente, questo tipo di potere è esercitato in un regime di squilibrio in cui uno o più Stati che si trovino in una posizione di forza possono indurre gli altri ad adeguarsi alle loro richieste attraverso il riconoscimento di alcuni benefici come per esempio la riduzione delle barriere commerciali, prestiti finanziari, il rifornimento di armi. Qualora queste azioni coercitive non pro-

ducano i risultati sperati allora il livello dell'esercizio del potere si innalza fino a contemplare l'imposizione di sanzioni economiche, restrizioni commerciali e persino l'intervento militare e l'uso della forza. L'*hard power* è tanto più potente in forza delle dimensioni, capacità e qualità delle risorse (la popolazione, le risorse naturali, il territorio, la forza militare e il potere economico) a disposizione di uno Stato.

Per quanto concerne il *soft power*, questo è storicamente connotato, in quanto la sua elaborazione concettuale è conseguente alla fine della guerra fredda e alla vittoria irenica (nessuna guerra diretta tra i due poli fu combattuta) conseguita dagli Stati Uniti rispetto all'ideologia incarnata dall'Unione Sovietica. Il collasso di quest'ultima, segnò l'inizio del trionfo americano, come modello politico ed economico, e aprì ad un effimero momento di unipolarismo. Il potere materiale ed immateriale di cui godevano gli Stati Uniti contribuì alla crescita del loro ascendente su altri paesi sia occidentali che post-comunisti. Il teorizzatore del *soft power*, Joseph Nye, spiega che tale potere consiste nella capacità di creare consenso attraverso la persuasione senza dover ricorrere alla coercizione. Se un paese riesce a far sì che gli altri ammirino i suoi ideali e che desiderino ciò che esso stesso auspica o persegue, non è necessario né ricorrere al bastone (potere coercitivo comprensivo di uso della forza) né alla carota (promesse di ricompense di natura varia) per indurli ad assumere posizioni compiacenti e allineate sia con i valori del paese che con le sue traiettorie di politica estera.

In altri termini, gli altri paesi sarebbero spontaneamente disponibili a fare quello che il paese, che esercita il potere di attrazione, vorrebbe che essi facessero senza la necessità né di esplicitarlo né di intraprendere azioni coercitive per spingerli verso i loro desiderata. Secondo Nye, la seduzione e l'attrattività sono sempre più efficaci della coercizione, e sono i valori come la democrazia, i diritti umani, le libertà individuali ad essere profondamente seducenti. Il potenziale di attrazione di una nazione non è determinato esclusivamente dalla sua forza economica

e militare, ma si alimenta attraverso la diffusione della propria cultura, dei valori storici fondativi di riferimento e di ciò che è stato raggiunto in vari ambiti come quello della ricerca scientifica, dello sviluppo tecnologico, dell'arte. Nye (2004) ritiene che il *soft power* di una nazione si fondi sull'uso di tre principali risorse: la sua cultura, i suoi valori politici e le sue politiche estere se ritenute legittime e dotate di autorità morale.

Il *soft power* di cui un paese è dotato in un determinato momento è il risultato della sua eccellenza in vari ambiti. Queste eccellenze definiscono il *soft power* sia nel suo potenziale che nel suo effettivo impiego. Come Nye e Jisi (2009) hanno sostenuto, "il *soft power* non è un gioco a somma zero in cui il prevalere di un paese coincide con la perdita di un altro paese"; è una sorta di potere ontologico che si esercita per quello che uno Stato è e rappresenta *hic et nunc* al di là di chi sia la controparte. Ciò ovviamente non impedisce che altri soggetti percepiscano come una possibile minaccia o comunque non gradiscano l'ascesa di un paese sulla base del suo *soft power*. L'inizio della decadenza del *soft power* statunitense si può collocare intorno al 2003 quando la presidenza di George W. Bush decise di invadere l'Iraq in assenza di una autorizzazione del Consiglio di sicurezza dell'Organizzazione delle Nazioni Unite (ONU).

Tale strumento può applicarsi anche a paesi non democratici come la Russia, la Cina e il Qatar. Nonostante, l'applicabilità del *soft-power* a paesi non liberali e non democratici appaia una contraddizione - Nye riconosce la capacità di esercitare tale potere esclusivamente a paesi caratterizzati da valori liberaldemocratici - i regimi autoritari lo interpretano essenzialmente come un concetto strategico e quindi teleologico (non appunto ontologico). Mentre per le democrazie il *soft power* è il prodotto naturale della loro evoluzione e di ciò che sono e rappresentano, per i paesi non democratici il *soft power* è un artificio ossia un progetto strategico da costruire per raffinare e rendere attrattiva la loro immagine e affermarsi sullo scenario regionale o internazionale come vedremo nei casi che qui approfondiremo (Russia, Cina e Qatar).

Il confine tra diplomazia culturale, *nation branding* e costruzione del *soft power* non è sempre netta. Dopo la fine della Seconda Guerra mondiale, il Giappone ha cercato di ridisegnare la propria presenza nell'arena internazionale attraverso l'enfasi sul patrimonio culturale che ha costituito una solida base su cui erigere la propria identità nazionale post-bellica. Nel tempo il Giappone ha accresciuto il suo *soft power* non solo grazie alla capacità tecnologica ed innovativa ma anche per la sua notorietà nell'ambito della cultura pop alimentata dai Manga e dalle Anime a cui si aggiunge la diffusione di abitudini alimentari e di uno stile semplice e raffinato (Iwabuchi, 2015). Un esempio molto originale della messa in opera di una operazione di diplomazia culturale e pubblica è la *Japan House* di Londra, un centro culturale che raccoglie il meglio dell'arte, design, gastronomia, innovazione e tecnologia giapponese. Il centro è costituito da una libreria, un negozio, un ristorante, una galleria per ospitare mostre. La *Japan House* di Londra è anche uno spazio che incoraggia lo scambio creativo e intellettuale di idee tra il Giappone e il resto del mondo.

Già in epoca sovietica oltre all'uso della propaganda, c'era anche la volontà di mostrare il paese per quello che rappresentava dal punto di vista culturale. Per quanto riguarda la Russia post-sovietica, lo Stato ricorre ancora alla comunicazione e alla propaganda, alla promozione del mondo russo come piattaforma di civiltà globale, alla diplomazia religiosa e persino alla politica della memoria. Questa attività non è solo rivolta alle minoranze russe dislocate al di fuori dei confini nazionali ma anche a pubblici globali. Un aspetto da sottolineare è lo sviluppo di canali televisivi come *Russia Today* (RT) e *Sputnik* con sedi estere con la missione di tramettere informazioni in varie lingue, fornendo una interpretazione, soprattutto dei temi di politica estera, ortodossa rispetto alla posizione della leadership. Del resto questa è una prassi che anche altri paesi come la Francia (con France24 nei paesi francofoni in Africa) o gli Stati Uniti (con CNN) o il Qatar (con Al-Jazeera, la più seguita nei paesi arabi) seguono.

Troviamo un esplicito riferimento al *soft power* in una dichiarazione del Ministero degli Affari Esteri russo nel 2016, che lo definisce come “parte integrante degli sforzi per raggiungere gli obiettivi di politica estera inclusi gli strumenti offerti dalla società civile, nonché vari metodi e tecnologie: dall’informazione e comunicazione a quelle umanitarie e di altro tipo” (Ministro Affari Esteri della Federazione russa, 2016). Il Presidente russo Putin lamenta che il *soft power* è spesso usato in modo “distruttivo e illegale” con lo scopo (alludendo ai Paesi occidentali) di fare pressione e destabilizzare gli Stati sovrani, interferendo nei loro affari interni e manipolando l’opinione pubblica. Secondo Kornilov e Makarychev, questa lettura distorta del *soft power* denota un approccio incoerente della Russia: da un lato, il Cremlino accusa l’Occidente di usare il *soft power* per interferire negli affari interni di Paesi terzi, dall’altra, la Russia stessa si cimenta nello sperimentare tale potere, declinandolo secondo i propri principi ed obiettivi. Come molti paesi si avvalgono dello strumento di diplomazia sportiva, anche la Russia ha utilizzato l’organizzazione di grandi eventi sportivi come le Olimpiadi di Sochi del 2014 e la Coppa del Mondo del 2018 per plasmare un’immagine di modernità ed efficienza (Korlinov, Makarychev, 2015).

La Cina ha sviluppato invece una versione olistica del *soft power* che incorpora tutte le dimensioni del potere, a parte quelle strettamente legate alla sicurezza, compresi gli investimenti e gli aiuti destinati a paesi terzi. L’emblema di questa concezione è il progetto infrastrutturale della via della seta che prevede di creare connessioni in infrastrutture, commercio, energia, finanza, turismo e cultura in Eurasia e Africa. Questa strategia straordinariamente ambiziosa pone la Cina al centro di una geografia di connettività terrestre e marittima che include oltre sessanta Paesi e incorpora quasi i due terzi della popolazione mondiale. La via della seta è anche una occasione di riscoprire e riconnettere identità, culture, monumenti e quindi un condensato di strutture fisiche e di memorie (Winter, 2021).

La Cina ha puntato molto anche sul controllo delle informazioni che circolano fuori dai confini nazionali curando la sua immagine e reputazione. A questo scopo, il paese ha concluso accordi con organi d'informazione e organizzazioni di giornalisti di Paesi terzi. Nell'agosto 2013, durante la Conferenza nazionale sulla propaganda e il lavoro ideologico, il Presidente cinese, Xi Jinping esortò gli organi di governo e le agenzie di stampa a raccontare bene la storia della Cina, combattendo i preconcetti e gli stereotipi negativi che sono diramati dai paesi occidentali, come la "Teoria della minaccia cinese" o la "Teoria del crollo della Cina", e promuovere un'immagine più favorevole della Cina.

Ai media cinesi è stato anche chiesto di elaborare e diffondere una interpretazione parziale di concetti tipicamente occidentali – come la democrazia, i diritti umani, il multilateralismo – operando così una sorta di relativizzazione dei concetti stessi. Inoltre la Cina ha promosso la conoscenza di "nuovi concetti" con lo scopo di rendere popolari norme e valori tipicamente cinesi per contrastare quello che Pechino percepisce come un monopolio occidentale delle narrazioni globali e del discorso normativo. Attingendo alla propria cultura politica, la Cina ha perciò tentato di internazionalizzare concetti come quello della "comunità dal destino comune" o visioni come quella sino-centrica rispetto ad un nuovo ordine internazionale (Ghiretti, Mariani, 2021).

Se invece si considera un paese come il Qatar, ne ripareremo a proposito dei musei, ci troviamo di fronte ad una strategia che coagula diplomazia culturale e pubblica, *rebranding* e politica estera tradizionale. L'obiettivo principale del paese (come del resto altri nell'area del Golfo) è infatti quello di acquisire una posizione di rilievo a livello internazionale e di farsi accettare dai paesi occidentali pur non essendo una democrazia. Si tratta di una strategia di lungo periodo annunciata già nel 2008 con il *Qatar National Vision 2030* (QNV), un piano che prevede investimenti nello sviluppo umano, sociale e ambientale (Scharfenort, 2012) e indica la promozione di attività culturali e di diplomazia pubblica come strumenti per au-

mentare l'attrattività. Il paese ha inoltre lanciato ambiziose riforme educative, creando Università internazionali e centri tecnologici (ad esempio, *Education City*), svolgendo un ruolo globale sempre più significativo nella cultura popolare di massa, e nel mercato globale delle notizie (si veda *Al Jazeera*), impegnandosi nella costruzione di musei a cui è affidato il compito di rielaborare l'identità nazionale in una dimensione globale coniugando perciò tradizione e modernità (Giusti, Lamonica, 2023). Tutta questa attività politica e culturale ha contribuito a restituire una immagine patinata, falsata (*fakery* è l'aggettivo che usa Barney Ronay in un articolo sul Qatar e i mondiali di calcio 2022) del paese che gioca a velare ciò che non desidera sia diffuso e a enfatizzare alcune caratteristiche individuate come idonee a trasmettere una immagine positiva del paese.

C'è un terzo potere che si frammezza fra il *soft* e l'*hard power* ed è il cosiddetto *smart power* che è stato elaborato da Nye come ulteriore riflessione e ramificazione rispetto agli altri poteri. Lo *smart power* è un potere di mezzo, che consiste nell'accostare e dosare in maniera strategica le risorse dell'*hard power* e quelle del *soft power* al fine di perseguire obiettivi specifici. L'esercizio dello *smart power* presuppone quindi un chiaro e articolato piano strategico integrato che tenga conto degli interessi nazionali, delle risorse e capacità proprie e contemporaneamente degli altri attori attivi nel SI. Più gli Stati sono potenti, più essi hanno a loro disposizione tutte le leve del potere: dalle bombe intelligenti, alla capacità economica di indebolire gli avversari e di usare tatticamente la comunicazione, la disinformazione e la cultura.

Tuttavia anche Stati o altri attori che non dispongano di questa ampia gamma di strumenti possono riuscire ad ottimizzarli e a esercitare una forma di *smart power*. La capacità di esercitare lo *smart power* può contribuire a colmare il divario di potenza. Lo *smart power* consiste proprio nell'abilità di sapere ben dosare, mescolare e amministrare ed eventualmente affinare e potenziare le risorse a disposizione. Per questo motivo, lo *smart power* non solo attiene alla natura del potere ma soprattutto al metodo per esercitarlo al meglio.

Salvare l'Arte: il Soft Power Italiano

L'Italia è stata a lungo per la sua storia artistica al centro dell'attenzione di potenze straniere che approfittando della sua debolezza o con la complicità di collezionisti l'hanno spogliata di innumerevoli opere d'arte e antichità. L'Italia è perciò tra i paesi che maggiormente è impegnata nel riacquisire il proprio patrimonio culturale e ha intrapreso battaglie legali contro alcuni dei principali musei del mondo, tra cui il Getty e il Metropolitan Museum di New York e il Louvre. Secondo Greenland (2021), l'Italia, dopo aver subito una intensa espoliamento di beni, ha acquisito una profonda consapevolezza del proprio potere culturale di cui l'istituzione nel 1969 dell'unità dei Carabinieri per la tutela del Patrimonio Culturale è una chiara manifestazione.⁵

Il Comando, inserito funzionalmente nell'ambito del Ministero della Cultura quale Ufficio di diretta collaborazione del Ministro, svolge compiti concernenti la sicurezza e la salvaguardia del patrimonio culturale nazionale attraverso la prevenzione e la repressione delle violazioni alla legislazione di tutela dei beni culturali e paesaggistici.

Questa attività così preziosa suscita molto interesse in altri paesi, in alcuni dei quali i Carabinieri sono stati incaricati di attività di *training*. Il recupero di opere d'arte è considerata un'attività così preziosa da essere addirittura tematizzata in un museo. Nel giugno del 2023 è stato infatti inaugurato presso l'Aula Ottagonale delle Terme di Diocleziano, il Museo dell'Arte Salvata, che ospita le opere rientrate in Italia grazie a restituzioni, o ritrovate tra le macerie dei terremoti e in seguito agli interventi in caso di calamità naturali e conflitti, o per recuperi fortuiti di antichità in seguito a scavi di emergenza per lavori pubblici e privati. I pezzi si alterneranno, facendo posto a nuo-

⁵ Essa ha preceduto la Convenzione Unesco di Parigi del 1970, con la quale si invitavano, tra l'altro, gli Stati Membri ad adottare le opportune misure per impedire l'acquisizione di beni illecitamente esportati e favorire il recupero di quelli trafugati, nonché a istituire uno specifico servizio a ciò finalizzato.

vi arrivi e le opere saranno successivamente distribuite sul territorio a seconda dell'origine dell'artefatto (qualora sia rintracciabile) o, se prelevati da un museo, torneranno al museo di provenienza. Questo museo definito "dinamico" dal direttore generale dei Musei ha un peso anche per la ricerca, la valorizzazione e soprattutto la didattica ed è al contempo un potente strumento di deterrenza, concetto per l'appunto tipico delle relazioni internazionali. In questo caso saremmo di fronte ad una interessante forma di deterrenza culturale. L'idea che dopo l'esposizione, l'opera sia restituita rispecchia anche la concezione di un museo diffuso che promuove la contestualizzazione dell'opera d'arte nel luogo in cui questa è stata concepita o comunque da cui essa proviene. Questo approccio è seguito anche nelle strategie dei musei come analizzeremo nel proseguo del libro, focalizzandoci sui progetti degli "Uffizi diffusi".

L'intento del museo, è anche quello di celebrare l'operato dei Carabinieri TPC che conducono le indagini sui casi di scavi clandestini, di traffico di reperti; educano i magistrati di volta in volta assegnati a casi di traffico plasmando la politica estera del Ministero dei Beni Culturali. Grazie al lavoro della diplomazia e dei carabinieri del Comando tutela patrimonio culturale. Il Comando TPC, ha affermato Claudio Mauri, Comandante del nucleo Carabinieri tutela del patrimonio culturale di Firenze, è stato molto attivo in aree di crisi come il Kosovo e l'Iraq e costituisce la spina dorsale della Task Force Unite4Heritage, i "Caschi blu della cultura", che è stata formalmente istituita il 6 febbraio 2016 con la sottoscrizione dell'accordo tra l'Unesco ed il governo italiano. La Task Force Carabinieri è un'unità in grado di svolgere, sia sul territorio nazionale, sia in ambito internazionale, interventi a tutela del patrimonio culturale, in caso di calamità naturali, conflitti armati o crisi internazionali e di mettere in campo azioni per fronteggiare i traffici illeciti di opere d'arte. Tale dispositivo opera ad integrazione del Team nazionale di esperti selezionati dal Ministero della Cultura (MIC), specialisti nei settori dell'archeologia, della storia dell'arte, e del restauro.

In seguito alle molte emergenze dovute a catastrofi naturali (esondazioni, terremoti, frane) e eventi drammatici provocati dall'uomo (incendi), la Protezione civile italiana ha acquisito una straordinaria esperienza nella salvaguardia delle opere d'arte. Come ha sottolineato Gabriella Proietti del Dipartimento della Protezione civile, tale esperienza è stata riconosciuta da PROCULTHER-NET, una iniziativa sorta sotto egida italiana e finanziata dall'Ue in seno al Meccanismo di Protezione Civile dell'Ue per la protezione del patrimonio culturale a rischio. Grazie al contributo del MIC, Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco, Esercito l'Italia ha potuto sviluppare capacità tecniche ed operative riconosciute a livello europeo, tra cui l'elaborazione di una metodologia europea su come gestire il patrimonio a rischio e la definizione di un modulo formativo. Attualmente, il progetto PROCULTHER-NET -sempre sotto il coordinamento italiano e con la collaborazione di Francia, Germania, Portogallo, Spagna, Turchia e ICCROM- mira alla definizione di una comunità tematica a livello europeo in grado di creare e scambiare conoscenze e pratiche eccellenti nel quadro dell' *Union Civil Protection Knowledge Network*.

L'Unione europea e la 'Politicizzazione' del Patrimonio Culturale

L'Unione europea (Ue) con le sue politiche culturali ha contribuito a valorizzare gli attori che si muovono in quell'ambito e a politicizzare la loro azione dal momento che relazioni culturali non sono solo un fattore di coesione interna ma anche uno strumento di politica estera. Il Consiglio ha approvato nel giugno del 2021 le Conclusioni (*Council Conclusions: EU approach to cultural heritage in conflicts and crises*) che stabiliscono il concetto e le strategie dell'Ue rispetto al patrimonio culturale nei conflitti e nelle crisi, inserendo così questo importante strumento nel quadro della Politica estera e di sicurezza dell'Unione, rafforzando in modo significativo l'approccio dell'Ue alla pace, alla sicurezza e allo sviluppo sostenibile. L'inizio di que-

sto percorso è rintracciabile nella Comunicazione del 2016 *Verso una strategia dell'Unione europea per le relazioni culturali internazionali* che intendeva strutturare la dimensione culturale come strumento rilevante della politica estera della Ue.

Il Consiglio riconosce che il patrimonio culturale può svolgere un ruolo chiave nella promozione della pace, della democrazia e dello sviluppo sostenibile, favorendo la tolleranza, il dialogo interculturale e interreligioso e la comprensione reciproca. Allo stesso tempo, si sottolinea che il patrimonio culturale è spesso strumentalizzato e può essere all'origine di alcuni conflitti. Il documento auspica la protezione e la salvaguardia del patrimonio culturale durante tutte le fasi dei conflitti e delle crisi, per una strategia attenta e lungimirante di prevenzione degli stessi, ma anche di riattivazione di processi di dialogo di pace con sostegno alla ricostruzione post conflitto.

Il Consiglio si impegna inoltre a rafforzare i partenariati con le diverse organizzazioni internazionali, le organizzazioni regionali e organizzazioni intergovernative e non governative e auspica che la protezione e la salvaguardia del patrimonio culturale siano integrate nei lavori del Consiglio in tutti i settori della Politica estera e di sicurezza comune. Sia le già citate conclusioni che il documento di accompagnamento del Servizio europeo per l'azione esterna (SEAE) considerano la protezione del patrimonio culturale nei conflitti come una componente per la pace e la sicurezza nell'azione esterna dell'Ue (2021). Inoltre fanno riferimento ai diversi ambiti in cui sviluppare questa nuova strategia: dalle missioni e operazioni già in essere della Politica di sicurezza e di difesa comune (PSDC), allo sviluppo di vere e proprie missioni civili, che peraltro richiamano l'iniziativa avviata già nel 2016 dal governo italiano dei "caschi blu della cultura".

Altro obiettivo è quello di investire nel *capacity building* e nella formazione, cercando infine di integrare la protezione del patrimonio culturale in tutti gli altri settori dell'azione esterna dell'Ue e in strumenti finanziari adeguati, compreso lo strumento di vicinato, sviluppo e cooperazione internazionale. Gli Stati membri, il SEAE,

la Commissione e altri organismi competenti si impegnano a rafforzare la loro cooperazione in materia di protezione del patrimonio culturale, al fine di sviluppare e scambiare le migliori pratiche e competenze.

In questo modo, la cultura diventa parte integrante della politica estera europea e conseguentemente anche di quella degli Stati membri. Essa rappresenta un potente strumento per costruire ponti tra le persone, in particolare tra i giovani, e rafforzare la comprensione reciproca. Ma come è ben noto essa può anche essere un motore per lo sviluppo economico e sociale di ogni parte del mondo, basti pensare al suo legame con il turismo come anche la crescita delle imprese culturali. La cultura è considerata perciò una importante risorsa per la politica estera, particolarmente utile in molte aree del mondo, a partire dal Mediterraneo, Africa, Vicinato orientale, ma anche in scenari più lontani, dalla Cina all'India, dal sud-est asiatico all'America Latina.

La Ue sostiene inoltre le organizzazioni internazionali competenti in questo settore, riconoscendo che la protezione del patrimonio culturale è uno sforzo globale che richiede un'ampia cooperazione con diversi partner. Già nel marzo del 2022, l'Ue ha portato avanti il progetto "Agire per preservare il patrimonio ucraino" che è stato messo in atto dalla Fondazione ALIPH.⁶ L'obiettivo di questo progetto è quello di fornire materiali e attrezzature di protezione di emergenza per la protezione di monumenti, edifici e collezioni; sostenere la documentazione 3D, l'inventario di emergenza, lo stoccaggio e, ove

⁶ Il presidente e direttore del Museo del Louvre, Jean-Luc Martinez, ha pubblicato nel novembre 2015, su richiesta del Presidente della Repubblica francese, *Cinquanta proposte per proteggere il patrimonio culturale dell'umanità*. Tra queste, la creazione di un fondo internazionale per proteggere il patrimonio in situazioni di conflitto armato. Su iniziativa della Francia e degli Emirati Arabi Uniti, questa idea è diventata realtà dopo la conferenza internazionale sul patrimonio in pericolo tenutasi ad Abu Dhabi nel dicembre 2016, con la creazione di ALIPH nel marzo 2017. Da allora, l'iniziativa ha coinvolto una serie di altri paesi e partner privati (si veda <https://www.aliph-foundation.org/>).

necessario, l'evacuazione nazionale dei beni del patrimonio culturale; nonché fornire supporto ai professionisti del patrimonio culturale ucraino.⁷ Finora, oltre 160 musei, biblioteche e archivi e quasi 400 professionisti del patrimonio culturale ucraini hanno beneficiato di questo progetto.

⁷ Nell'ottobre del 2022, la Fondazione Getty ha deciso di sostenere l'azione di ALIPH in Ucraina con 1 milione di dollari. Questa iniziativa è sostenuta anche dal Principato di Monaco. La Fondazione ha finanziato l'ammodernamento delle strutture di deposito delle opere d'arte e l'implementazione di un sistema di monitoraggio e analisi dei siti del patrimonio, parte di un'iniziativa avviata con l'University College di Londra. Inoltre, ALIPH finanzia, e talvolta organizza, il trasporto di materiali con partner in Polonia, Italia, Francia, Svizzera, Austria e Regno Unito, si veda <https://www.aliph-foundation.org/en/projects/aliph-action-plan-for-ukraine>.

I Musei nelle Relazioni Internazionali

I Musei tra Storia e Memoria

I musei possono giocare un ruolo fondamentale nel disegnare identità ma anche nella rielaborazione storica e nel fornire quindi reinterpretazioni di eventi. C'è un passato che è passato, testimoniato da beni materiali, e c'è un passato come fenomeno che può assumere varie forme nel *hic et nunc* e che è a disposizione di chi sia in grado di ricostruirlo in maniera anche in maniera strumentale. Lowenthal ricorda che alcuni aspetti del passato sono celebrati, altri cancellati, dal momento che ogni generazione rimodella la sua eredità in linea con le esigenze attuali e che quindi il passato rimane una forza potente negli affari umani (Lowenthal, 1985). La discrezionalità sul passato può essere legittimata e favorita dalla memoria. Se la storia come disciplina si basa su evidenze, studi, documenti la memoria è invece alimentata da racconti orali da fonti informali e si caratterizza per una connessione più personale e diretta tra l'individuo, gli eventi e gli oggetti.

Come sottolinea Frisch, la memoria è "storia vivente, il passato ricordato che esiste nel presente" (Frisch, 1990). Un'ulteriore e convenzionale differenza tra storia e memoria è che la storia ha una connotazione prevalentemente accademica, in opposizione alla memoria, che è il mero resoconto di "eventi vissuti personalmente" (Gable, Handler, 2000, p. 238). Tuttavia, osservando gli eventi (e gli oggetti che possono simboleggiarli), sia da una prospettiva accademica, storica che da una "prospettiva della memoria", possiamo ottenere non solo una visione più profonda del loro contesto storico e sociale, ma possiamo anche stimolare una consapevolezza culturale rispetto ad essi. Questo è il caso per esempio dell'International Slavery Museum di Liverpool, dove, attraverso le tre gallerie ("Africani prima della schiavitù"; "Schia-

vitù e passaggio di mezzo”; “Legacy”), la schiavitù è presentata attraverso oggetti e memorie di persone, non solo come parte della storia britannica, ma anche come un insieme storico e sociale di eventi che hanno portato a un patrimonio culturale contemporaneo condiviso, in termini di storie, musica, carnevali e tradizioni locali. La capacità del museo di essere un luogo di commistioni e di saldature anche critiche consente l'alchimia di condurre storia e memoria coinvolgendo paesi genti ricordi e fatti. Il museo può perciò contribuire a mettere in contatto storia e memoria restituendo non necessariamente una verità ma una possibilità. Questa capacità dimostra a pieno la vocazione dei musei ad essere degli spazi di riflessione critica. I musei etnografici di cui tratteremo nei prossimi paragrafi sono una testimonianza di intrecci di storie, memorie, sofferenze, tensioni fra Stati che possono tuttavia trasformarsi in opportunità per riflessioni critiche e per trovare nuove lenti di analisi e di fruizione delle opere al di là del luogo di esposizione.

I Musei Etnografici, Fabbriche di Identità dalle Origini ad Oggi

Nella letteratura sul ruolo dei musei nazionali e il *soft power* (Nye, 2004, Lord & Blankenberg, 2015) sempre maggiore attenzione è rivolta alla *diplomazia museale* secondo la quale i musei sono attori esperti e credibili in grado di svolgere attività diplomatiche (Grincheva, 2020, p. 15) e di incoraggiare pratiche di cooperazione culturale. Come vedremo in questo capitolo, i musei etnografici in virtù delle loro collezioni e della loro storia legata al colonialismo, sono la categoria museale che più si presta a questo esercizio.

Fin dalle loro origini i musei etnografici e delle culture sono per loro natura proiettati all'internazionale. Analizzare la loro origine e il costituirsi delle loro collezioni permette di comprendere il ruolo che svolgono oggi in qualità di agenti di diplomazia culturale, laddove l'interpretazione, l'esposizione e l'insegnamento di un patrimonio sensibile e di origine coloniale, può dare luogo a forme di dialogo e cooperazione con i paesi di provenienza delle collezioni. In particolare

lo sviluppo di politiche di riconoscimento e di pratiche di restituzione sono i segni di una nuova era nelle relazioni internazionali (Barkan, 2001, Kymlicka, 2007).

Il primo punto da sottolineare in una loro analisi critica consiste proprio nella definizione stessa di questa categoria istituzionale. Come dimostrato dalla vasta letteratura specializzata, a partire dagli anni '80 i musei di etnografia sono stati al centro di numerose critiche sia sulla loro storia, in particolare l'eredità coloniale – diretta o indiretta – sia sulla loro missione, considerata anacronistica in un mondo postcoloniale e globalizzato (Jamin, 1998, Chambers *et al.*, 2015, de L'Estoile, 2008). Le loro radici affondano in effetti nei *cabinets di curiosités* o *Wunderkammer* dei secoli XVI e XVII, quando si formano le prime collezioni private di oggetti esotici provenienti dai continenti africano, asiatico e americano, per rappresentare il mondo o incuriosire l'aristocrazia europea (Pomian, 1987)¹. È soprattutto nel corso del XIX e XX secolo che le collezioni etnografiche si costituiscono in veri e propri dipartimenti nei musei nazionali, grazie allo sviluppo della disciplina antropologica e delle missioni etnografiche, volte a collezionare e studiare i popoli e le culture del mondo.

Considerando i musei delle “fabbriche identitarie” in quanto strumenti di identificazione nazionale che ogni Stato utilizza per legittimare una propria narrazione nazionale (Kaplan, 1996, p. 1), i musei etnografici in particolare svolgono un ruolo chiave nella costruzione di un'identità nazionale e nelle relazioni bilaterali. Essendo la loro origine strettamente legata al contesto coloniale dei secoli XIX e XX, è proprio nell'evoluzione della relazione tra l'Europa e le ex colonie e tra gli Stati colonizzatori e i popoli autoctoni che si possono comprendere le numerose e fondamentali cambiamenti di questa specifica tipologia museale.

La loro fondazione ha seguito una logica binaria per la quale le storie delle “grandi civiltà” e le storie dei “popoli primitivi” dovevano esse-

¹ Le più celebri erano quelle di Federico III di Danimarca a Copenaghen, quella di Weickman, di Molinet o di Kircher.

re separate e rappresentate in percorsi narrativi e classificazioni museali ben distinte. Secondo questa tassonomia museale le collezioni in provenienza d’Africa, dalle Americhe e dall’Oceania – musei degli altri – dovevano essere separate dalle collezioni europee – musei del noi – come analizzato dall’antropologo francese Benoît de L’Estoile (2007, pp. 11-13). I “musei del noi” seguivano un progetto di “affermazione di un’identità collettiva radicata in un passato comune”, come nel caso degli ecomusei o i musei di arti e tradizioni popolari, (*volkskunde* in tedesco). I “musei degli altri” o di etnografia (*völkerkunde* in tedesco), costituitisi in un contesto di dominio dell’Europa sugli altri continenti, erano volti ad esporre oggetti esotici in senso lato, ovvero con una provenienza da luoghi lontani, collezionati e portati in Europa durante le spedizioni militari, le missioni religiose, o le esplorazioni etnografiche. Analogamente lo storico britannico Tony Bennett considera questo dualismo figlio di una logica imperialista e coloniale, il cui assunto implicito era legato alle teorie evoluzioniste e razziali secondo le quali i popoli primitivi vivevano “fuori del tempo” e per tale motivo dovevano essere separati dalle sezioni sulle civiltà asiatiche (Cina, Giappone) e sulle antichità del Mediterraneo e Medio Oriente (2006, pp. 76-82). L’elaborazione di una storia universale andava di pari passo con la fabbricazione di una storia nazionale, costruita per differenza dalla narrazione di un Altro esotico, corrispondente alla figura del “primitivo” (Pagani, 2009). Tale processo permetteva di corroborare il sentimento di appartenenza ad un noi collettivo e di stabilire una temporalità basata su una visione positivista e evoluzionista del progresso.

Numerosi antropologi hanno definito questa museografia attraverso il termine “cannibalismo” (Ames, 1992, Gonseth *et al.*, 2002, p. 13), una forma di appropriazione illegittima di oggetti da collezione in una situazione fortemente asimmetrica tra l’Europa e gli altri continenti nella quale si ingerisce e assimila l’altro simbolicamente, cancellandone la storia e l’identità attraverso un processo di oblio (Dias, 2002: 27). La recente pubblicazione dell’archeologo Dan Hicks *The British Museums* (2021), ritraccia e mette a nudo le ambiguità e le difficoltà di

un patrimonio legato alle pratiche coloniali di esproprio della cultura altrui.

Critiche Postcoloniali e Nuove Strategie Istituzionali in Europa

L'evoluzione del contesto internazionale, il diffondersi dei movimenti dei popoli autoctoni e delle politiche di riconoscimento negli anni '80 e l'internazionalizzazione del multiculturalismo (Kymlicka, 2007) hanno portato i musei etnografici al centro di numerose critiche, rivendicazioni politico-identitarie e negoziazioni sull'interpretazione della storia del patrimonio, provocando l'emergere di una nuova museologia "post-coloniale" e riflessiva (Phillips, 2008, p. 406). Le crescenti richieste di restituzione del patrimonio da parte dei popoli autoctoni e dei paesi precedentemente colonizzati (Prott, 2009, Savoy-Sarr, 2018) hanno indotto a ripensare completamente il ruolo dei musei etnografici. In effetti numerosi musei in Europa dagli inizi del terzo millennio hanno iniziato ad adottare degli approcci esplicitamente postcoloniali ponendosi come spazio di dialogo fra diverse culture, facilitatori di scambi culturali, luoghi di riflessione sul passato coloniale, sulla provenienza delle collezioni sensibili, e offrendo molteplici letture del patrimonio (Lebovics, 2007, Clifford, 1997, Lagerkvist, 2008, p. 90, Shelton, 2001, Chambers *et al.*, 2014, Pagani, 2017).

Per comprendere questo vasto fenomeno tutt'ora in corso, sarebbe utile riflettere sulle nuove strategie istituzionali dei musei etnografici che hanno avviato dei grandi progetti di rinnovamento: distanziandosi dall'approccio etnografico; cambiando la propria narrativa e interpretazione delle collezioni; attuando una museologia partecipativa; talvolta inserendo la storia del museo e delle collezioni nel percorso espositivo.

Per togliersi il peso dell'eredità coloniale e segnare un distacco netto con il passato, numerosi musei etnografici in Europa hanno infatti cambiato la propria definizione sostituendo il termine di etnografia con altre denominazioni, modificando la propria missione e reinterpretando il proprio percorso espositivo. I cambiamenti istituzionali e

i riallestimenti hanno permesso di creare una distanza critica dagli oggetti esposti, incorporando la storia del museo e delle collezioni nella propria museografia (Bodenstein & Pagani, 2014), implicando in certi casi le voci delle comunità, minoranze o gruppi legati agli oggetti esposti o facilitando le relazioni bilaterali con gli Stati i cui oggetti sono esposti nel museo.

Nelle nuove configurazioni è più comune riferirsi alle “culture”, alle “civiltà”, alla “cultura del mondo”, al “mondo” e alle aree geografiche piuttosto che all’etnografia in quanto tale. Il caso più emblematico è il musée du quai Branly-Jacques Chirac di Parigi, fondato nel 2006 su volere dell’allora presidente francese Jacques Chirac, il cui nome rimanda al toponimo e al presidente, per segnare una distanza con la tradizione etnografica del *Musée de l’Homme*, nonostante le collezioni fossero le stesse (Ventura, 2006)². Analogamente la creazione delle *Galleries of Africa, Americas and Oceania* del British Museum, rinvia alle aree geografiche piuttosto che alla definizione precedente – *Museum of Mankind* – che era legata all’antropologia. In Svezia la fondazione del *Världskulturmuseet* o Museo della cultura del mondo di Göteborg, si distacca dalla denominazione «etnografia», o ancora il rinnovamento dell’antico museo di etnografia di Vienna (*Museum für Völkerkunde*) ha comportato il cambiamento di denominazione in “museo del mondo” (*Weltmuseum*) nel 2013 a seguito di un importante lavoro di riallestimento e di reinterpretazione delle collezioni coloniali³.

Tali cambiamenti semantici e istituzionali sono avvenuti all’interno di riorganizzazioni strutturali e concettuali che possono declinarsi nei seguenti modi: i) nuove fondazioni e nuovi edifici a partire da istituzioni museali o collezioni precedenti con l’utilizzo di nuovi nomi⁴;

² La creazione di questo museo ha comportato l’accorpamento di collezioni in provenienza da diverse istituzioni museali. Per approfondire cfr. Pagani 2009.

³ Cfr. Pagani 2017.

⁴ a) Il Musée du quai Branly-Jacques Chirac e il MuCEM in Francia in seguito

ii) nuovi allestimenti, estensioni e interpretazioni del patrimonio⁵; iii) trasferimento di collezioni e nuovi allestimenti⁶; iv) reinterpretazione di edifici storici attraverso nuovi allestimenti e narrazioni del patrimonio⁷ (Pagani, 2013, pp. 160-163).

Nonostante l'eterogeneità dei contesti diversi e della dimensione dei vari progetti di rinnovamento, possiamo individuare alcuni punti comuni. Prima di tutto sono stati adottati diversi approcci per superare i modelli tradizionali: i) un approccio universalista orientato all'arte contemporanea, ii) l'interdisciplinarietà, iii) una contestualizzazione storico-culturale (Lagerkvist, 2006) o meta-museale. Tali approcci permettono di unire l'etnografia ad altre discipline, specialmente l'arte contemporanea e argomenti di attualità come il tema delle migrazioni, del turismo di massa o della globalizzazione. Infatti molti di questi musei cercano di coinvolgere gli artisti contemporanei, che possano contribuire alla rilettura delle collezioni con uno sguardo critico. Paradigmatico è il caso della reinterpretazione del patrimonio coloniale nel progetto di rinnovamento del *Musée royal de l'Afrique centrale* di Tervuren in Belgio. Nel quadro *Réorganisation* l'artista congolese Chéri

alle riorganizzazione delle collezioni del Musée de l'Homme, del Musée Nationale des Arts d'Afrique et d'Océanie e del Musée National des Arts et Traditions Populaires ; b) il Världskulturmuseet in Svezia in seguito alle riorganizzazione delle collezioni del Museo della città di Göteborg e della creazione dell'agenzia National Museums of World Culture, comprendente quattro musei di cui tre a Stoccolma: il Museo di etnografia, il Museo delle antichità del Mediterraneo e de l Medio-Oriente e il Museo delle antichità dell'Estremo Oriente; c) il Raustenstrauch-Joest-Museum Kulturen der Welt, Colonia.

⁵ a) il Tropenmuseum di Amsterdam; b) il Pitt Rivers Museum di Oxford; c) il Musée royal de l'Afrique centrale a Tervuren; d) il Musée d'Ethnographie di Ginevra; e) il Museum der Weltkulturen a Francoforte; f) il WeltMuseum a Vienna (fino al 2013 chiamato museo di etnografia, Museum für Völkerkunde).

⁶ il Dipartimento Africa, Oceania and the Americas del British Museum dal precedente Department of Ethnography del Museum of Mankind.

⁷ Castello D'Albertis Museo delle Culture di Genova, Museo delle Civiltà di Roma.

Samba mostra un conflitto senza apparente soluzione: come interpretare una collezione museale e come rappresentare una storia sensibile e difficile? Al centro del quadro sono disposti su un materasso gli *Aniota* (tra cui il celebre Uomo-leopardo), le sculture dell'artista belga Wissaert risalenti al 1913. Si tratta di sculture che riproducono degli stereotipi razzisti di epoca coloniale. Come spiega Chéri Samba "Gli Africani da vari decenni considerano che queste sculture del belga Wissaert siano troppo insultanti. Hanno sempre richiesto la loro sostituzione con opere più degne"⁸. Nel quadro la tensione resta irrisolta: da un lato i Belgi e i conservatori del museo vogliono tenere gli *Aniota* – gli oggetti più famosi del museo, anche se simbolo della dominazione coloniale. I personaggi parlano in lingala: "Non possiamo accettare che quest'opera parta, è lei che ci ha costituiti così come siamo"⁹. Dall'altra i Congolesi vogliono riprenderli. Il direttore Guido Gryseels, responsabile del progetto di rinnovamento del museo, risponde: "è triste ma il museo dev'essere completamente ristrutturato"¹⁰. Quest'opera contemporanea mostra con ironia i problemi attuali dell'eredità coloniale dei musei etnografici. Com'è possibile reinterpretare collezioni esplicitamente legate alla storia coloniale di un'istituzione museale? La restituzione è l'unica via, oppure l'educazione critica alla loro storia può permettere delle nuove forme di dialogo?

In secondo luogo i musei optano sempre più per una politica dinamica di mostre temporanee¹¹ sull'attualità e l'interdisciplinarietà (Grinell & Pagani, 2013, p. 208). Lo sviluppo di mostre temporanee permette di avvicinare le collezioni a temi di attualità o a focalizzarsi

⁸ «Les Africains ont depuis plusieurs décennies réalisé que ces sculptures du Belge Wissaert étaient trop injurieuses. Ils ont toujours réclamé leur disparition pour laisser place à des œuvres plus alléchantes».

⁹ «Nous ne pouvons pas accepter que cette œuvre parte, c'est elle qui a fait de nous ce que nous sommes aujourd'hui». Dal sito MRAC.

¹⁰ "C'est vrai que c'est triste mais eigenlijk moet het museum volledig gereorganiseerd worden".

¹¹ Ad esempio il Museo Quai Branly-Jacques Chirac (Pagani, 2013, p. 263).

sui soggetti più che sugli oggetti veri e propri: ad esempio il musée du quai Branly-Jacques Chirac tra il 2006 e il 2016 ha organizzato più di 70 mostre temporanee, trattando di vari argomenti e discipline: dall'archeologia all'attualità, dall'arte contemporanea all'antropologia (Pagani, 2013, p. 263).

In terzo luogo, soprattutto in seguito all'influenza della Convenzione dell'Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale del 2003, la distinzione fra patrimonio materiale e immateriale è stata in molti casi superata. I musei etnografici tendono a prediligere il modello del "forum" piuttosto che quello del "tempio" (Cameron, 1971), e a divenire centri di dialogo e incontro (Hein, 2014), valorizzando la musica, le performance, la danza, le pratiche immateriali grazie anche all'uso di dispositivi digitali.

Infine le pratiche di collaborazione con la società civile e in particolare con i rappresentanti delle comunità autoctone o con le associazioni che rappresentano la diaspora dei paesi di provenienza delle collezioni sono sempre più incoraggiate (Golding & Modest, 2013); talvolta sono inserite nella missione stessa del museo, come nel caso del *Musée Royal de l'Afrique centrale* di Tervuren o del Museo delle Civiltà di Roma¹².

La museologia partecipativa implica da una parte l'adozione di narrazioni multi-vocali che conciliano la memoria e le interpretazioni di altri soggetti politici; dall'altra la valorizzazione del tempo presente e dell'individualità delle persone, influenzata dalla museologia autoctona (Simpson, 2009, p. 133). Tali pratiche fanno riferimento alle norme dell'Unesco e dell'ICOM e si inseriscono in un quadro normativo europeo che finanzia progetti di ricerca e esposizione che valorizzino la diversità culturale, il riconoscimento delle minoranze, una riflessione critica sulla storia delle collezioni e il patrimonio coloniale, le pratiche di collaborazione con il mondo associativo legato alla diaspora e alle minoranze¹³. Numerosi pro-

¹² Progetto europeo *Soggetti migranti*.

¹³ Ad esempio i progetti europei MapforID 2007-2009, (Bodo, Gibbs & Sani,

getti europei che coinvolgevano i principali musei etnografici in Europa come ad esempio READ-ME I e II, erano basati sulla cooperazione fra musei e associazioni di migranti in Europa in modo da ripensare il ruolo dei musei rispetto al tema dell'inclusione (Lattanzi & Brenna, 2013).

Il Panorama Italiano

Per quanto concerne l'evoluzione del panorama italiano dei maggiori musei etnografici, sono da ricordare tre principali progetti di rinnovamento istituzionale. In primo luogo, il Castello D'Albertis Museo delle Culture di Genova che dopo un lavoro di riallestimento durato dal 1991 al 2004 ha adottato una narrazione museale "polivocale" grazie alla "co-presenza dell'antropologo, dell'artista e dell'indigeno affermando l'inesistenza "della voce univoca e autoritaria" dell'antropologia e del museo". Numerosi progetti di museologia partecipativa con i popoli autoctoni aventi un legame con le collezioni hanno permesso di avviare delle pratiche di cooperazione culturale con il museo archeologico dell'Honduras (Marazzi, 2019)¹⁴.

Fra le nuove fondazioni museali create da architetti celebri, è da citare il Museo delle Culture di Milano, MUDEC, inaugurato nel 2015 nello spazio dell'ex Ansaldo sul progetto di David Chipperfield, e comprendente le collezioni civiche etnografiche. La missione del museo è di porsi come "centro dedicato alla ricerca interdisciplinare sulle culture del mondo, dove a partire dalle collezioni etnografiche e in collaborazione con le (...) comunità, si intende costruire un luogo di dialogo attorno ai temi della contemporaneità attraverso le arti visive, performative e sonore, il design e il costume".

Di fatto il museo ha intrapreso una politica orientata al pubblico di massa grazie all'uso dell'interdisciplinarietà e dell'arte contemporanea,

2009); READ-ME I (2007-2009) & II (2011-2013): <http://www.culturelab.be> (Lattanzi & Cossa, 2008); MeLA, (Lattanzi & Brenna, 2013).

¹⁴ <https://www.nuovamuseologia.it/2019/12/21/il-museo-delle-culture-del-mondo-a-genova/>

a una politica dinamica di mostre contemporanee su tematiche per il grande pubblico, distanziandosi dal modello tradizionale etnografico e ponendosi come centro culturale e contemporaneo. Il museo promuove la museologia partecipativa attraverso il progetto “Milano città mondo” che si avvale di una ricca rete cittadina di associazioni ed enti.

Un altro progetto di rinnovamento volto a reinterpretare le collezioni e a decolonizzare la narrazione museale è intrapreso dal Museo delle Civiltà di Roma, precedentemente denominato “Museo Nazionale Preistorico-Etnografico Luigi Pigorini”, dal nome del suo primo direttore e archeologo che lo inaugurò presso il Collegio Romano nel 1876. In questo museo sono confluite le collezioni di diverse discipline (preistoria, paleontologia, arti e culture extraeuropee, testimonianze della storia coloniale italiana, alle arti e tradizioni popolari italiane) da diverse istituzioni, riunite nella seconda metà del XX secolo presso l’attuale sede del museo, il Palazzo delle Scienze e il Palazzo delle Tradizioni Popolari, entrambi edificati per l’Esposizione Universale di Roma (E.U.R.) del 1942.

Il progetto di reinterpretazione delle collezioni intrapreso dal giugno 2023 ed esplicitamente denominato “Museo delle Opacità” è volto a decolonizzare lo sguardo su un patrimonio le cui origini “hanno un ricorrente fondamento ideologico nella cultura positivista, classificatoria, eurocentrica e coloniale del XIX e XX secolo”. All’interno di questo progetto si intende sostituire l’idea di “patrimonio culturale”, basata sul principio esclusivo della proprietà, con la pratica di quello che esplicitamente è definito dalla missione del museo, “matrimonio culturale”, una serie di azioni interconnesse e inclusive che prevedono pratiche di cura, assunzione di responsabilità, condivisione e restituzione”. In tale contesto il programma proposto dal museo prevede una sperimentazione interdisciplinare, una museologia partecipativa con comunità locali e internazionali, narrazioni multi-vocali, e una museologia riflessiva ed auto-critica, grazie anche allo sviluppo dell’arte contemporanea e a progetti di residenza di artisti contemporanei. In particolare nell’ambito di questo progetto è in corso il riallestimento delle collezioni dell’ex Museo Coloniale di Roma, entrate a far parte

delle collezioni del Museo delle Civiltà nel 2017. Saranno affiancate da opere contemporanee grazie a nuove acquisizioni e nuove produzioni realizzate da artisti in residenza nel contesto del progetto europeo *Taking Care-Ethnographic and World Cultures Museums as Spaces of Care*, co-finanziato dal programma Creative Europe dell'Unione Europea.

L'Evoluzione delle Norme Internazionali e i Diritti dei Popoli Autoctoni

Per comprendere le ragioni storiche e politiche che hanno determinato questi cambiamenti istituzionali è necessario analizzare l'evoluzione del quadro internazionale riguardo ai diritti delle minoranze. Secondo Kymlicka il contesto del dopo guerra fredda in cui il principio di riconoscimento delle minoranze e dei popoli autoctoni e la valorizzazione della diversità culturale sono incoraggiati attraverso l'adozione di nuove norme internazionali, è da considerare come una nuova era nelle relazioni internazionali (Kymlicka, 2007, p. 41). Questo si può notare anche nella museologia, in effetti le norme sulla diversità culturale e la restituzione di beni culturali promosse dalle organizzazioni internazionali e le istituzioni europee, benché non vincolanti, hanno notevolmente influenzato le pratiche museali e la "nuova deontologia" dei musei (Prott, 2009, p. 112). Per quanto riguarda le diverse strategie museologiche, una distinzione netta separa gli Stati sul cui territorio sono presenti popoli autoctoni e gli Stati europei legati alla storia coloniale (Mauzé & Rostkowski, 2007, p. 81; Dubuc & Turgeon, 2004). Il vasto dibattito sui diritti dei popoli autoctoni, sulle loro rivendicazioni per un'implicazione diretta nell'interpretazione del patrimonio e per la restituzione di resti umani (si pensi alle teste Maori) e beni culturali ha inaugurato una nuova era nella museologia. Sicuramente l'evoluzione del quadro normativo internazionale ed in particolare la Dichiarazione delle Nazioni Unite sul diritto dei popoli autoctoni hanno determinato un cambiamento nella percezione ri-

guardo alla richieste di restituzione di resti umani e di oggetti culturali e di interpretazione del patrimonio da parte dei popoli autoctoni¹⁵.

Dagli anni '80 numerosi musei di etnografia o storia naturale negli Stati Uniti, Canada, Australia e Nuova Zelanda, le cui collezioni avevano un legame diretto o indiretto con la dominazione coloniale sui popoli autoctoni, hanno subito notevoli trasformazioni strutturali e concettuali in segno di riconoscimento e di riparazione simbolica di errori storici (Sandahal 2005, p. 28). In alcuni casi i cambiamenti hanno comportato l'adozione i) di una direzione ufficialmente biculturale come nel caso del *National Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*¹⁶; ii) di una direzione in cui almeno un terzo sia gestita dai rappresentanti dei popoli autoctoni, ad esempio il *National Museum of the American Indian*¹⁷; iii) delle politiche di collaborazione con le comunità autoctone come il *Canadian Museum of History*¹⁸ e il *National Museum of Australia*¹⁹. In questa museologia, pur nelle specificità di ogni istituzione, si possono rilevare alcuni punti distintivi: i) il principio del diritto all'auto-rappresentazione; ii) pratiche di collaborazione diretta e autorità condivisa fra il museo e i rappresentanti delle comunità autoctone aventi un legame con l'origine delle collezioni iii) l'interpretazione dell'istituzione culturale come un luogo di *empowerment* e inclusione delle minoranze, riconciliazione e dialogo. La fondazione del *National Museum of the American Indian* (NMAI) nel 1989 all'interno della *Smithsonian Institution* ha notevolmente influenzato la museologia postcoloniale sia negli Stati Uniti che in Europa, soprattutto per la questione della restituzione dei resti umani alle comunità di provenienza (Lonetree & Cobb, 2008, Pa-

¹⁵ In particolare gli articoli 11 e 12. Cfr. Galla, 1997.

¹⁶ <http://www.tepapa.govt.nz/AboutUs/Pages/AboutTePapa.aspx>.

¹⁷ www.nmai.si.edu

¹⁸ Il *Canadian Museum of History* ha di recente cambiato denominazione, in precedenza si chiamava *Canadian Museum of Civilization*. <http://www.historymuseum.ca/home>

¹⁹ <http://www.nma.gov.au/>

gani, 2013). La fondazione del *National Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, a gestione duale fra il governo neo-zelandese e le autorità Maori, è stata determinante nel dibattito e nelle politiche di restituzione intraprese negli anni '10 del terzo millennio da alcuni musei europei come vedremo a breve.

Inoltre l'elaborazione del concetto di "diversità culturale" come una norma morale internazionale sia nelle dichiarazioni e convenzioni dell'Unesco che dell'ICOM, ha comportato una nuova interpretazione del patrimonio. Definita "patrimonio comune dell'umanità", nella dichiarazione dell'Unesco 2001, la diversità culturale è legata ai diritti dei popoli autoctoni e alla nuova categoria di "patrimonio immateriale". Questa nuova tipologia di patrimonio è inserita nelle definizioni ufficiali del museo dal 2001 (ICOM), la ICOM Shanghai Charter (2002) la Convenzione Unesco del 2003. Alcuni elementi chiave sono da ricordare. Innanzitutto, si tratta della fine del primato dell'oggetto. Le comunità e le persone che hanno prodotto gli oggetti diventano parte stessa del patrimonio. In secondo luogo, la dimensione presente si affianca a quella passata: le persone vive diventano oggetto di esposizione e parte del patrimonio. In terzo luogo, i musei sono invitati a collaborare con le comunità autoctone, mettendo in atto la museologia partecipativa. Infine i musei sono alla ricerca di nuove forme espositive in cui elementi materiali e immateriali si sovrappongono, ad esempio attraverso le arti creative, la musica, il teatro, le performance, le interazioni multimediali, ecc.

La restituzione come azione di diplomazia culturale

L'internazionalizzazione del multiculturalismo è stata affiancata da una crescente legislazione sulle pratiche di restituzione dei beni culturali. Lo storico Elazar Barkan descrive questo fenomeno cominciato alla fine della guerra fredda come una "nuova norma morale nelle relazioni internazionali" basata su una giustizia riparatrice volta a porre rimedio alle ingiustizie del passato (2001). Tale norma dovrebbe essere interpretata come uno strumento politico per riparare le ingiustizie del periodo coloniale, riconciliare le memorie di diversi Stati-nazione e

dare visibilità ai popoli autoctoni e ai paesi precedentemente colonizzati in un rapporto di colpevole-vittima. In tale modo essa svolge un ruolo fondamentale nella ridefinizione delle relazioni bilaterali.

La restituzione comprende infatti un ambito giuridico, riguardante le diverse legislazioni nazionali sul patrimonio e le norme internazionali (Unesco, ICOM, ONU), un ambito politico, laddove ogni caso di restituzione si inserisce in un quadro di negoziazioni diplomatiche bilaterali, e un ambito etico, in quanto sempre più la restituzione svolge un ruolo di riparazione morale di ingiustizie del passato. Inoltre si inserisce in un dibattito teorico sulla questione della natura delle collezioni: se siano da considerare un bene pubblico universale come sostengono i difensori dei musei universali, o uno strumento particolare per preservare la memoria e l'identità di un gruppo specifico (Appiah, 2006, Cuno, 2008). Considerando la vastità e l'eterogeneità del fenomeno, le generalizzazioni sono molto pericolose ed è meglio privilegiare un approccio "caso per caso".

Se le questioni sull'interpretazione del patrimonio coloniale e le rivendicazioni sulla restituzione dei beni culturali erano già diffuse in ambito antropologico e museale su tutti i continenti già dagli anni '70, i tempi di risposta nel rinnovamento dei musei hanno coinvolto prima i paesi in cui sono presenti popoli autoctoni e successivamente, di riflesso, i musei europei. La particolarità di questi ultimi è di presentare delle collezioni eterogenee la cui provenienza ha origini molto diverse: dal bottino di guerra coloniale come nel celebre caso dei Bronzi del Benin, a oggetto di studio acquisito o collezionato da etnografi per fini scientifici, ecc. Le richieste di restituzione da parte di molti Paesi africani hanno cominciato a diffondersi già nell'era della decolonizzazione senza tuttavia concretizzarsi in azione. Anzi, in molti casi il dibattito sulla legittimità della restituzione portato avanti da numerosi intellettuali africani è stato sapientemente evitato e dimenticato dai media e i rappresentanti delle istituzioni culturali in Europa in un processo di un'amnesia collettiva che la storica dell'arte tedesca Bénédicte Savoy definisce una "sconfitta postcoloniale" (2021).

La giurisprudenza sulla restituzione ai popoli autoctoni avviata negli anni '90, ad esempio la restituzione di alcune teste Maori da musei europei e statunitensi o la legge federale americana NAGPRA²⁰, ha sicuramente riaperto il dibattito sulla restituzione, diventata un fenomeno simbolico, politico e internazionale utilizzato da molti Stati come strumento di diplomazia culturale. In tale contesto, il crescente numero di richieste di restituzione di oggetti culturali ai paesi precedentemente colonizzati e ai popoli autoctoni ha indotto alcuni musei etnografici, nonostante le iniziali resistenze, ad adottare negli ultimi anni politiche di restituzione. Indubbiamente le politiche di restituzione costituiscono uno strumento indispensabile nella consolidazione di un legame con i paesi richiedenti il ritorno di beni culturali. Il processo di restituzione secondo i seguenti casi studio si compone da un rituale di restituzione, permette di valorizzare le collezioni in un altro modo, e necessita la creazione di legislazioni nazionali *ad hoc*.

Il caso più famoso a livello internazionale è rappresentato dalla restituzione delle teste Maori (Mokomokai), un processo cominciato in Svezia nel 1987 e ancora in corso che coinvolge collezioni di musei in undici Stati (Svezia, Regno Unito, Australia, Svizzera, Danimarca, Argentina, Stati Uniti, Germania, Austria, Paesi-Bassi, Canada)²¹. Il programma di restituzione dal 2001 è gestito direttamente dal *National Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* di Wellington attraverso il *Karanga Aotearoa Repatriation Programme* che coordina le negoziazioni con i musei nei diversi Stati. Attualmente 600 resti umani sono stati restituiti. Nel caso francese cominciato nel 2007 e conclusosi nel 2011, è interessante notare che il processo di restituzione ha comportato difficili negoziazioni diplomatiche tra la Francia e la Nuova Zelanda e ha richiesto la

²⁰ Ad esempio la legge federale americana NAGPRA del 1990 "Native American Graves Protection and Repatriation Act" che mette fine al principio di inalienabilità delle collezioni e obbliga i musei sovvenzionati dal governo federale degli Stati Uniti a restituire, a certe condizioni, i resti umani e gli oggetti sacri alle comunità che presentino una richiesta legittima.

²¹ <https://www.tepapa.govt.nz/international-repatriation>

creazione di una legge *ad hoc*²² per permettere la restituzione in deroga al principio di inalienabilità del patrimonio francese (Grechi, 2021). La restituzione è stata resa possibile grazie a un lungo percorso di negoziazione e collaborazione fra le istituzioni museali in Francia e il *Tè Papa*. Questa politica di cooperazione fra le istituzioni museali ha permesso di realizzare la mostra concepita da il *Tè Papa*, finanziata dal governo neo-zelandese e ospitata al musée du quai Branly-Jacques Chirac “Maori, leurs trésors ont une âme” nell’ottobre 2011. Una cerimonia ufficiale di restituzione delle teste maori alla presenza di autorità francesi, neozelandesi e maori ha concluso in modo formale la mostra. È utile precisare che questo caso di diplomazia museale si inserisce in un quadro bilaterale che dai primi anni del terzo millennio è molto favorevole, essendo la Francia il terzo partner nella difesa dopo Stati Uniti e Australia²³.

Per quanto riguarda le relazioni fra un museo in Europa e i musei in Africa un cambio di direzione altamente simbolico è rappresentato dal discorso del presidente francese Emmanuel Macron a Ougadougou in Burkina Faso nel novembre 2017. Per la prima volta nella storia francese un presidente della Repubblica riconosce esplicitamente come diritto morale la restituzione del patrimonio culturale, considerato inalienabile secondo la legge francese. Gli storici dell’arte Felwine Sarr et Bénédicte Savoy sono stati incaricati dalla presidenza di redigere un rapporto sullo stato delle collezioni pubbliche francesi di opere d’arte africana provenienti da acquisizioni illecite o beni contestati per studiare un piano di restituzioni ai paesi di provenienza. In seguito al rapporto (2018), la Francia decide di restituire 26 opere del tesoro di Abomey rivendicate dalle autorità del Benin e la *sciabola* con fodero di El Hadj Omar Tall, richiesta dalla Repubblica del Senegal. Una legge creata *ad hoc* e adottata dal Parlamento²⁴ ha permesso la restituzione definitiva di questi beni, avvenuta con una cerimonia ufficiale con i

²² Legge del 29 Giugno 2009.

²³ <https://www.senat.fr/rap/115-360/115-3601.html>

²⁴ 24/12/2020.

presidenti francese e beninese e culminata in una mostra in Benin nel febbraio 2022. L'atto di restituzione a valenza simbolica e politica ha permesso di ampliare la cooperazione culturale attraverso il progetto di creazione del futuro museo di Abomey finanziato dall'agenzia francese per lo sviluppo (AFD). Queste azioni di diplomazia museale si inseriscono in un quadro favorevole alle relazioni bilaterali, essendo la Francia il secondo finanziatore per lo sviluppo dopo gli Stati Uniti e considerata l'importante presenza militare francese nel paese²⁵.

Analogamente la Germania ha intrapreso notevoli cambi di direzione in materia patrimoniale. In Luglio del 2021 la Germania e la Nigeria hanno firmato un accordo stabilendo la restituzione da parte dei musei tedeschi alla Nigeria di 1.100 "Bronzi del Benin". La restituzione di parte di questi è avvenuta nel 2022 in presenza dei ministri degli affari esteri tedesca e nigeriano in una cerimonia ufficiale. Come nel caso francese, il processo di restituzione è stato accompagnato dalla mostra «Benin. La storia saccheggiata», in cui i 170 pezzi sono esposti per la prima volta tutti insieme al *Markk-Museum am Rothenbaum Kulturen und Künste der Welt*, il Museo etnografico di Amburgo e si inserisce in un percorso di cooperazione culturale. Secondo tale cooperazione, la Germania dovrebbe partecipare nei lavori di esplorazione di siti archeologici, prevedere delle formazioni per i funzionari dei musei nigeriani, contribuire alla costruzione del futuro *Edo Museum of West African Art* in Benin City. La nuova interpretazione sulla proprietà delle collezioni museali tedesche supportata da questo accordo si riflette nella nuova museografia del museo etnografico *Humboldt Forum* di Berlino. Per l'allestimento delle sale hanno aspettato gli esiti dell'accordo per decidere quali oggetti poter esporre in qualità di prestiti a lungo termine e quali invece restituire alla Nigeria, predisponendo un approccio critico e meta-storico in cui l'origine delle collezioni e la storia del museo fossero chiaramente esposte. Secondo Phillip Ihenacho, direttore dell'*Edo Museum of West African Art* (EMOWAA),

²⁵ <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/benin/relations-bilaterales/>

la restituzione non dev'essere solo rivolta al passato in un'ottica vittimista ma deve creare opportunità per le nuove generazioni africane²⁶.

Il processo di restituzione si inserisce in un quadro di feconde relazioni bilaterali e di cooperazione, in particolare nei settori dell'energia, dello sviluppo sostenibile, della lotta contro il terrorismo e delle questioni migratorie. La Nigeria è il secondo maggior partner della Germania fra i Paesi dell'Africa Sub-sahariana.

Tuttavia questo caso di restituzione è stato accompagnato da diverse critiche nel dibattito tedesco in seguito al decreto del presidente nigeriano Buhari di trasferire l'intera proprietà dei manufatti restituiti, al solo sovrano Oba del Benin²⁷. Come conseguenza diretta il Museo di archeologia e antropologia dell'Università di Cambridge ha rinviato la restituzione di oltre 100 bronzi del Benin alla Nigeria. In tale situazione si palesano le difficoltà giuridiche, politiche e morali che accompagnano i processi di restituzione. Chi è il proprietario legittimo in questo caso? Un'autorità statale, (lo stato nigeriano), un'autorità locale unica (il sovrano Oba del Benin) o il pubblico nel senso di tutta la popolazione nigeriana? Delineare i confini rimane una pratica squisitamente politica e contingente ai diversi contesti storici.

²⁶ <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/la-restituzione-dei-bronzi-del-benin-vista-dalla-nigeria/142415.html>

²⁷ L'antropologa svizzera Brigitta Hauser-Schäublinregrets ha espresso forti critiche a tale proposito. Cf. <https://english.elpais.com/international/2023-05-19/legitimate-concerns-or-neocolonialism-germany-expresses-worry-about-the-fate-of-the-benin-bronzes-following-their-restitution-to-nigeria.html>

L'espansione dei Musei

Definire i musei nel mutamento

Come già evidenziato nell'introduzione, il museo è un'entità che nel tempo è profondamente mutata, diventando esso stesso trasformativo ossia in grado di produrre cambiamenti in ambito politico, sociale, culturale ed economico. Il museo da luogo di conservazione è diventato un luogo aperto, osmotico rispetto all'ambiente esterno. L'attenzione per il museo e il fenomeno della museificazione, ossia la crescita nel numero di musei, testimoniano che l'istituzione ha assunto plurimi significati e che può essere funzionale a molti obiettivi. I musei sono sovente parte di offerte culturali ampie, multidisciplinari e multifunzionali. Per questo motivo i musei sono inseriti all'interno di distretti culturali o di conglomerati architettonici di cui fanno parte anche teatri, cinema, Università (si veda l'isola di Saadiyat negli Emirati).

Questi mutamenti ontologici e materiali nel senso della fisicità del museo (architettura, interni, allestimenti) sono discernibili, maggiormente a-posteriori, anche attraverso le modifiche che l'International Council of Museums (ICOM, organizzazione internazionale fondata nel 1946 che rappresenta i musei e i suoi professionisti) ha apportato alla definizione del termine "museo".¹ La definizione è stata cambiata,

¹ La Conferenza Internazionale *Muséographie, architecture et aménagement de musées d'art*, organizzata a Madrid nell'ottobre del 1934 dall'Ufficio Internazionale dei Musei, ha costituito un momento importante di riflessione sull'ordinamento e sull'allestimento dei musei in Europa e negli Stati Uniti. Insieme alla rivista *Museum* fondata nel 1927 dall'Ufficio internazionale dei musei, gli atti della conferenza contribuiscono a delineare delle indicazioni sull'allestimento dei musei e delle mostre. Per la prima volta si ponevano a confronto musei e allestimenti relativi a diversi ambiti della conoscenza, dalla storia dell'arte, all'archeologia, all'antropologia. Tra

integrata e aggiornata nel tempo; l'ultima è quella approvata dall'Assemblea generale di ICOM svoltasi a Praga del 2022. Le definizioni su cui i membri di ICOM hanno via via convenuto costituiscono dei tentativi di cristallizzare e sostenere alcuni aspetti emersi nell'evoluzione dei musei, ossia formalizzare ciò che informalmente si è affermato in quanto a competenze, funzioni e obiettivi. Tali definizioni sono prescrittive nella misura in cui richiedono un aggiornamento da parte di quei musei che sono rimasti modestamente intaccati dalle novità portate avanti informalmente da altri musei. La difficoltà nel far passare ed accettare definizioni innovative e politicamente pregnanti del museo rivelano oltre ad un certo conservatorismo anche tensioni esistenti fra concezioni diverse espresse dagli Stati membri.

Prima dell'ultima modifica del 2022, la definizione del museo risalente al 2007 prevedeva che esso fosse “un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto”. Già nel 2013, durante la Conferenza generale di Rio de Janeiro, era emersa la necessità di modificare tale definizione. L'urgenza diventò ancora più impellente durante la Conferenza generale di Milano del 2016, che approvò la costituzione di uno *Standing committee for Museum Definition, Prospect and Potential (MDPP)*.

La situazione si sarebbe dovuta sbloccare durante la Conferenza generale di Kyoto del 2019, in cui era prevista la discussione sulla definizione elaborata dallo *Standing Committee* e approvata dall'*Executive Board*. Tuttavia, i Comitati nazionali e internazionali sollevarono alcune critiche in merito alla procedura adottata e alla definizione stessa. Essa stabiliva che “Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures.

gli argomenti affrontati i temi relativi all'illuminazione artificiale delle sale, la valutazione delle reazioni e dei tempi di visita del pubblico, la necessità di creare laboratori scientifici, di restauro e di biblioteche all'interno dei contesti museali.

Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing”. Secondo alcuni membri dell’ICOM tale proposta avrebbe riconosciuto ai musei un ruolo attivo nella società civile, mentre altri avevano espresso preoccupazione per il fatto che la definizione non tenesse debitamente conto delle funzioni tradizionali di un museo, sbilanciandosi a favore di una missione marcatamente politica.

Il Comitato Italiano era contrario alla proposta in quanto riteneva che la formulazione fosse inadeguata a definire il museo, che storicamente ha svolto il ruolo di istituto dedicato all’acquisizione, conservazione, documentazione, ricerca, comunicazione e esposizione di oggetti patrimoniali, i quali non sono solo oggetti materiali e mobili, ma devono essere considerati come testimonianze dell’umanità e del suo ambiente. Come istituzioni, i musei sono rivolti allo studio, all’educazione, al diletto e sono presidi e attori di primaria importanza culturale e sociale nelle società moderne e contemporanee di tutto il mondo. Secondo ICOM Italia, la definizione proposta non indicava dei criteri minimi e non aveva quella chiarezza concettuale che rendesse la definizione applicabile a tutti i contesti culturali e normativi interessati.²

Una nuova definizione di museo emerge invece nel 2022. Il nucleo centrale della definizione in cui si enuncia la missione del museo resta immutato: “Il museo effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale”. Nella nuova definizione, maggiore peso hanno l’apertura al pubblico, l’accessibilità e l’inclusività: “Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei

² Si veda ICOM Italia, <https://www.icom-italia.org/la-posizione-di-icom-italia-in-merito-alla-nuova-definizione-di-museo/>).

promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze". La nuova definizione incorpora alcune istanze della Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa soprattutto per quello che riguarda "la partecipazione delle comunità". La Convenzione infatti contribuisce a mettere in luce le connessioni fra patrimonio culturale, diritti umani e democrazia, promuovendo una comprensione più ampia del patrimonio culturale e della sua relazione con le comunità e le società. La Convenzione pone enfasi sul fatto che gli oggetti e i luoghi sono importanti anche per i significati e gli usi che le persone attribuiscono loro e per i valori che rappresentano.³

Nei prossimi paragrafi affronteremo il tema del mutamento del museo registrato anche dalla nuova definizione evidenziando l'ampliamento delle funzioni del museo a cui sono riconosciute spiccate capacità 'socializzanti', la pluralizzazione degli attori che svolgono attività museali come i marchi della moda ed infine l'espansione stessa dei musei su scala locale, regionale, nazionale ed internazionale.

I Musei Fulcri di Integrazione, Aggregazione e Riflessione

Come è emerso dalla quarta sessione della Conferenza, "I Musei luoghi di incontri culture e dialogo", i musei hanno assunto funzioni civiche e politiche di rilievo divenendo luoghi di confronto e dialogo e di pratiche inclusive e di integrazione. Essi dunque svolgono attività che trascendono quelle legate soltanto all'esposizione e fruizione di arte. La loro offerta può essere plasmata secondo esigenze e necessità plurime e tenendo in considerazione la risorsa della diversità in termini di fasi della vita (infanzia, adolescenza, maturità); provenienze geografiche e culturali, apparati valoriali. Il dialogo interculturale è diventato un tema centrale anche per i musei. Tale dialogo che coinvolge

³ La Convenzione è stata adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa il 13 ottobre 2005 e aperta alla firma degli Stati membri a Faro (Portogallo) il 27 ottobre dello stesso anno. È entrata in vigore l'1 giugno 2011.

individui autoctoni e di origine immigrata su un piano di parità può essere favorito dal museo che è particolarmente capace di mettere in dialogo i saperi, le prospettive e le esperienze. L'educazione in chiave interculturale non è da intendersi quale "didattica delle differenze" per cui l'altro non è oggetto di conoscenza, le culture non sono organismi statici e chiusi, ma è pratica trasformativa; si sottolinea l'interazione, lo scambio, la consapevolezza, la messa in discussione dei propri saperi e delle proprie certezze culturali. I lunghi anni di ricerca, formazione e progettazione in questo ambito, hanno rafforzato la convinzione che un progetto sia interculturale quando promuove lo sviluppo in tutti i pubblici, non solo di quelle conoscenze, ma anche e soprattutto di quelle competenze, di quelle attitudini, di quei comportamenti che sono sempre più indispensabili in una società plurale: ad esempio, l'ascolto di sé e degli altri, l'apprendimento reciproco, il superamento del proprio egocentrismo (personale e culturale), lo sviluppo di diverse chiavi di lettura della realtà che ci circonda, il riconoscimento delle identità molteplici di ogni individuo è portatore.

A tale proposito Maria Elena Colombo, Responsabile interpretazione, accessibilità, condivisione al museo Egizio di Torino ha sottolineato le opportunità attuali ma anche le sfide che deve affrontare un museo con una collezione squisitamente internazionale come quello egizio. In particolare attraverso l'esempio della mostra contemporanea *Kemet: Egypt in hip hop, jazz, soul & funk* allestita al museo nazionale di antichità di Leiden, ha sottolineato le divergenti interpretazioni del patrimonio contenute nelle intenzioni dei curatori del museo e le reazioni del pubblico internazionale sui social media.⁴ I primi intendevano creare legami concettuali fra le antiche collezioni egizie e le loro influenze nell'immaginario della musica di artisti della diaspora africana, dal jazz all'hip hop contemporanei. In realtà questo ha provocato un dibattito digitale sulle questioni di riappropriazione culturale che ha comportato reazioni dirette da parte di alcuni esponenti politici

⁴ <https://www.theartnewspaper.com/2023/05/19/dutch-exhibition-on-black-culture-and-ancient-egypt-faces-social-media-backlash>.

egiziani. Questi ultimi hanno sottolineato la distanza fra il patrimonio egizio e gli artisti della diaspora africana, accusando i curatori di un'appropriazione culturale indebita.

Da questo caso si evince come il museo diventi un teatro di dibattiti anche accesi, di visioni conflittuali, ma anche specchio delle tematiche e problematiche contemporanee. La sfida per i curatori attuali è propria quella di essere all'ascolto delle reazioni del pubblico e portare la pluralità delle interpretazioni all'interno del percorso espositivo.

Analogamente, Silvia Adele Mascheroni della Fondazione ISMU ha condiviso l'esperienza del progetto Patrimonio e Intercultura della Fondazione ISMU che nasce nel 2005 con una finalità di fondo: promuovere una nozione aperta, processuale e dinamica di patrimonio, non come un marchio di distinzione identitaria, ma corpo vivo in cui chiunque si può rispecchiare, attivando risonanze con le proprie conoscenze, i propri vissuti e le proprie emozioni. Tutte le attività e risorse in cui si articola il progetto – dall'omonimo sito ai corsi di formazione, dalle pubblicazioni alla co-progettazione di percorsi interculturali insieme a musei, biblioteche e istituti scolastici – sono ideate e realizzate per offrire un sostegno a chiunque sia interessato a promuovere non solo la partecipazione culturale dei “nuovi cittadini”, ma anche e soprattutto lo sviluppo di comunità patrimoniali eterogenee, allargate e inclusive.

Nella sezione “Progetti” del sito (che ad oggi conta un centinaio di schede dettagliate) è stata sempre posta particolare attenzione a documentare e diffondere le esperienze tese a costruire politiche per l'accesso e la partecipazione rivolte a un pubblico pluriculturale, a coinvolgere individui autoctoni e di origine immigrata su un piano di parità, in un'esperienza “generativa” per tutti, e a far emergere insieme nuovi significati inclusivi intorno al patrimonio. Nel corso degli anni si è andata componendo una comunità di ricerca e di pratica sempre più ampia, interdisciplinare (operatori museali, bibliotecari o archivisti, docenti e studenti, educatori, antropologi, mediatori, artisti in dialogo con il patrimonio culturale tangibile e intangibile) e aggiornata

riguardo a tutte le sfide connesse alla conoscenza e all'uso responsabile del patrimonio in una società plurale.

Silvia Borsotti, Direttrice Musei di Fiesole e coordinatrice rete museale tematica "Musei di Tutti", ha portato invece la testimonianza del Progetto Amir che nasce grazie alla Cooperativa Stazione Utopia assieme alla Rete Museale Tematica *Musei di Tutti*. La Rete è costituita dal Comune di Fiesole, assieme al Comune di Firenze e Mus.e, la Fondazione Primo Conti di Fiesole e l'Istituto degli Innocenti e comprende 7 musei tra Fiesole e Firenze. Il progetto è sostenuto dalla Regione Toscana e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze. Amir è un nome arabo, persiano, urdu che ha un'ampia diffusione in area asiatica e africana e significa "principe". Esso è anche l'acronimo di Accoglienza, Musei, Inclusione, Relazione. Il progetto è nato per coinvolgere persone con passato migratorio nelle attività dei musei del territorio in cui i migranti vivono e si è basato, fin dall'inizio, su due convinzioni condivise: 1) i musei hanno la possibilità (e il dovere) di svolgere un'importante funzione sociale; stimolare il coinvolgimento e la partecipazione alla vita culturale di tutti i membri della comunità; favorire, così, l'inclusione, accrescere il senso dei nuovi arrivati di appartenenza alla comunità, l'autostima, il benessere; 2) nessuno è inadeguato ad entrare in contatto con un'opera d'arte o con una testimonianza storica.

Ognuno può ritrovare in un'opera d'arte qualcosa che gli appartiene, qualcosa in cui si riconosce. Spetta al museo la funzione di mediare di facilitare, cioè di favorire, con delicatezza, rimanendo in una posizione di secondo piano il processo di riconoscimento e di appropriazione del patrimonio, che solo apparentemente è fiorentino, italiano o europeo, ma che invece custodisce (ha in sé) una complessità, che è il frutto di un costante e inarrestabile scambio tra le culture umane (idee, valori, simboli, riti, forme linguaggi). Nel corso dei cinque anni di vita del progetto sono state coinvolte 85 persone, provenienti da 21 diversi paesi del mondo, oltre ad alcuni giovani italiani, immigrati di seconda generazione che parlano 19 lingue diverse che appartengono ad almeno 5 religioni o confessioni religiose diverse (cattolici, prote-

stanti, ortodossi, copti, musulmani). I giovani hanno seguito un corso di formazione (Storia e Storia dell'Arte) per poter svolgere il ruolo di guide nei musei. Le visite sono il frutto di un lavoro collettivo guidato dai mediatori di AMIR: solitamente si sceglie una tematica su cui costruire la visita, si studia, si discute, si conducono degli approfondimenti fino ad arrivare ad un testo condiviso, che è il canovaccio della visita. In 5 anni (2018-2023) sono stati elaborati 35 itinerari, condotte più di 250 visite con quasi 4000 visitatori. L'obiettivo iniziale è stato pienamente raggiunto. Il progetto ha favorito l'inclusione, il senso di appartenenza, il benessere delle persone che hanno svolto la funzione di guida e accresciuto la consapevolezza delle opportunità di integrazione offerte dall'arte per coloro che hanno usufruito della visita guidata. Molti vivono il progetto come un riconoscimento: avere voce in un museo, raccontare il proprio punto di vista. Al contempo la propria prospettiva diventa parte di una polifonia che spezza la narrazione unica, ufficiale, eurocentrica che si è costruita intorno ad una collezione o ad un museo.

Anna Chiara Cimoli, docente di storia dell'arte contemporanea, ha portato la testimonianza di MUBIG, l'esperienza di un museo diffuso e partecipato di comunità realizzato presso il quartiere Greco di Milano, né centro né periferia, soggetto ad una crescita e una diversificazione demografica che talvolta ha creato preoccupazione. Tra le attività svolte quella dei 'musei in scatola', valigie contenenti oggetti per facilitare la discussione intorno al tema dei confini, della memoria e dell'identità. Sono state realizzate due tipologie di valigie: l'una dedicata ai confini materiali, l'altra ai confini immateriali. Le valigie sono state co-progettate in collaborazione con il Dipartimento educativo della Pinacoteca di Brera, a partire da contenuti e documenti raccolti assieme ai cittadini del quartiere Greco.

Un altro esempio di arte e musei al centro di progetti sociali destinati soprattutto ai giovani sono le iniziative realizzate a Napoli dalla Cooperativa "La Paranza" nel Rione Sanità. Grazie alla collaborazione fra lo scultore Jago e "La Paranza" è stata riaperta al pubblico la Chiesa di Sant'Aspreno ai Crociferi che accoglie il museo Jago con la sua Pietà

e il suo gruppo scultoreo dedicato ad Aiace e Cassandra. Si tratta un'iniziativa di formazione e di inclusione sociale dedicata ai giovani che si esplica attraverso l'arte e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico del quartiere. Il progetto realizza alcuni cardini del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), tra cui: il contrasto alle disuguaglianze, l'inserimento lavorativo di giovani in situazione di fragilità, la rigenerazione urbana in contesti marginalizzati, la valorizzazione del contributo del terzo settore alla società e allo sviluppo del Sud d'Italia.

Il museo intergenerazionale: Infanzia e Adolescenza

Ci sono tematiche particolari su cui i musei si concentrano e su cui contribuiscono a creare un dialogo intergenerazionale, non solo come luogo fruito da varie generazioni ma anche come luogo in cui l'attenzione su alcune fasce di età si concentra come quella dell'infanzia particolarmente penalizzata durante la pandemia con la chiusura di asili, scuole, ma anche di parchi giochi e appunto musei. Sempre di più i musei dedicano parte della loro attività all'infanzia e adolescenza sia come parte ed approfondimento di un'offerta ampia sia come una offerta ad hoc attraverso l'istituzione di musei dedicati proprio ai più giovani.

Nel Regno Unito, per esempio, il *Victoria & Albert (V&A) Museum of Childhood* ha lasciato il posto ad una nuova area museale, il *Young V&A* dedicato a bambini e adolescenti fino ai 14 anni. Tra gli obiettivi del museo c'è quello di mostrare il potere della creatività attraverso l'ingenuità e l'ingegno dei più piccoli, che non sono solo destinatari ma anche autori degli spazi rinnovati del V&A. Le tre gallerie che costituiscono il *Young V&A (Play, Imagine e Design)* sono inoltre frutto del dialogo con le scuole e delle ultime ricerche sullo sviluppo infantile. Esse sono pensate per facilitare apprendimento e progresso cognitivo e di interrelazione tramite il gioco e attività ludiche all'interno di uno spazio di arte. I murales colorati dell'artista di strada Mark Malarko accolgono i bambini (anche con mobilità ridotta) che sono allietati dalla presenza di supereroi dei fumetti e dei cartoni animati e dalla possibilità di cimentarsi in esperienze interattive che stimolano

i cinque sensi dei visitatori. Dedicata e pensata per gli adolescenti è invece l'installazione interattiva di Minecraft realizzata con il sostegno di Microsoft. L'immaginazione, la recitazione, l'apertura e il racconto sono protagonisti della *Imagine Gallery* mentre nella sezione *Design* è possibile avere un contatto diretto con gli oggetti per capire come sono fatti e come funzionano, a cosa servono e perché possono migliorare la vita quotidiana. Sono previsti seminari sul design sia per stimolare i partecipanti a stringere nuove amicizie tra le pareti del museo che ad affinare le capacità creative in quell'ambito artistico.

Il museo è impegnato nella promozione della parità di genere e nella sensibilizzazione verso le tematiche ambientali, accogliendo tra l'altro lavori realizzati dall'icona e attivista per il clima, Greta Thunberg. Nel corso del 2023 il museo ha ospitato una mostra dedicata al Giappone, *Myths to Manga* che permette di viaggiare attraverso la cultura del Sol levante ed i suoi popolari personaggi e disegni, dai Pokémon a Totoro. Ci sarà spazio anche per la moda: dagli abiti ispirati all'universo manga ad abiti storici. Similmente, a New York, il Metropolitan Museum ha aperto (settembre 2023) un'area dedicata all'apprendimento scientifico e artistico per i bambini dai 3 agli 11 anni con l'obiettivo di stimolare la loro curiosità e creatività.

In Italia, uno dei musei che storicamente ha come centro di interesse i bambini è il Museo degli Innocenti a Firenze ospitato nello Spedale degli Innocenti. Lo Spedale fu realizzato tra il 1419 e il 1445 su progetto di Filippo Brunelleschi che lo concepì proprio come opera pubblica, ossia come orfanotrofio che avrebbe accolto i bambini abbandonati consentendo ai genitori di mantenere l'anonimato e agli infanti di poter crescere e svilupparsi dignitosamente⁵. Nello spirito dello Spedale, il museo, come ci hanno ricordato Arabella Natalini e Desdemona Ventroni direttrice e conservatrice del Museo degli Inno-

⁵ In una sala del museo ci sono più di 100 cassette estraibili contenenti piccoli oggetti di riconoscimento (segni o segnali) che erano nascosti tra le fasce dei neonati al momento dell'abbandono. Si trattava spesso di oggetti spezzati o divisi in due: la loro ricomposizione avrebbe dimostrato l'origine del bambino nel caso in cui la famiglia d'origine lo avesse un giorno ricercato.

centi Firenze, è ancora luogo non solo di accoglienza ed educazione, ma anche di studio, ricerca e promozione culturale per il benessere delle nuove generazioni e per l'affermazione concreta dei loro diritti. Il percorso proposto dal museo si articola tra arte, storia e architettura, producendo un racconto che lega passato e presente dell'Istituto degli Innocenti. L'unità tra opere, architettura e memoria documentaria testimonia una storia mai interrotta di accoglienza e aiuto all'infanzia e alle famiglie: una continuità tra l'antico Spedale e l'Istituto, oggi Azienda pubblica di Servizi alla Persona (ASP) impegnata a promuovere i diritti dell'infanzia e dell'adolescenza attraverso la gestione di servizi educativi e di accoglienza e attività di formazione, ricerca, documentazione.

Il Museo organizza mostre che ruotano principalmente intorno al tema dell'infanzia. "Children", per esempio, una mostra ospitata nel corso del 2023, attraverso le fotografie di Steve McCurry intende sensibilizzare l'opinione pubblica rispetto alla condizione dei bambini e dei giovani. I bambini immortalati dall'obiettivo di McCurry sono diversi per etnia, abiti e tradizioni ma esprimono sentimenti e stati d'animo simili: energia, vivacità, gioia e capacità di giocare persino nei contesti più anomali e difficili, spesso determinati da condizioni sociali, ambientali o di conflitto. Basti pensare alla celebre bambina afghana ritratta in un campo di rifugiati nel 1984, divenuta emblema delle drammatiche condizioni patite nei territori di guerra prima ancora che le Nazioni Unite stilassero la Convenzione sui Diritti dei Bambini, entrata in vigore nel 1989. La mostra di Firenze inizia con una serie di ritratti e si sviluppa tra immagini di guerra e di poesia, di sofferenza e di gioia, di stupore e di ironia. Il visitatore può seguire idealmente McCurry nei suoi viaggi attraversando India, Birmania, Giappone, Africa fino al Brasile, un viaggio che consente di attraversare le frontiere e di conoscere da vicino un mondo destinato a grandi cambiamenti.

I bambini continuano ad essere vittime di guerre che se non tolgono loro la vita li privano della possibilità di condurre una vita normale in un momento cruciale della loro vita. A Sarajevo, luogo simbolo della guerra dei Balcani, nel 2017 è stato aperto il Museo dell'infanzia di

guerra (in bosniaco *Muzej ratnog djetinjstva*) che documenta le drammatiche esperienze dei bambini cresciuti durante la guerra. Nel 2010, Jasminko Halilović, il fondatore del museo, inizia a raccogliere i ricordi d'infanzia dei suoi coetanei, in forma di racconti che formano un libro pubblicato nel 2013, da cui prende forma il progetto del museo. La collezione del museo comprende tutte le forme di memoria tangibile - diari, fotografie, giocattoli e lettere - della guerra in Bosnia che i bambini hanno conservato e che sono commentate dai proprietari degli oggetti esposti. Nel 2017, al Museo dell'infanzia di guerra di Sarajevo è stato attribuito il premio Museo del Consiglio d'Europa. Il Museo ha intrapreso un percorso di testimonianza che si rivolge ormai anche ad altri conflitti: dall'Afghanistan all'Iraq, dalla Siria, dall'Eritrea. I ricercatori del museo hanno iniziato a raccogliere le testimonianze dei bambini e degli adolescenti coinvolti nel conflitto in Donbass e in Crimea già a partire dal 2014 sotto la direzione della storica dell'infanzia Iuliia Skubytska (Michelucci, 2022).

La Moda nei Musei e la Moda per i Musei e l'Arte

La moda costituisce per l'Italia un importante elemento di *soft power* ed è un veicolo di trasmissione di una idea di paese che ha una lunga tradizione sartoriale e artigianale coniugata a innovazione nel realizzare prodotti raffinati, eleganti che rimandano ad uno spiccato senso estetico che risponde allo sviluppo artistico e culturale italiano. I musei e le Fondazioni della e sulla moda giocano un ruolo di primo piano nella tessitura di relazioni internazionali e di selezione di temi ritenuti prioritari per la società contemporanea. Alcuni sistemi museali come le Gallerie degli Uffizi che comprendono Palazzo Pitti e il Museo della Moda e del Costume hanno profuso impegno nel riportare la moda al centro dell'attenzione dei visitatori e di una riflessione più complessiva di come questo fenomeno abbia plasmato la società italiana. Alcune case di moda hanno inoltre aperto propri musei o Fondazioni che, partendo dalla moda, ampliano lo sguardo su una molteplicità di altre tematiche, diventando attori politici e sociali in grado di influenzare le opinioni pubbliche. Molte case di moda sono impegnate

in una intensa attività di mecenatismo spesso a favore proprio dell'arte e della cultura. Di seguito faremo riferimento ad alcuni casi concreti per esemplificare la tendenza della moda non solo ad autorappresentarsi ma anche a offrire interpretazioni e quindi ad esercitare un potere di influenza sociale e politica.

Il Museo della Moda e del Costume di Palazzo Pitti ha riaperto al pubblico con una mostra dedicata alla stilista fiorentina Germana Marucelli (1905-1983) che fu definita "Sarta intellettuale", da Fernanda Pivano e "Interprete rara di poesia" da Giuseppe Ungaretti. La Marucelli fu anche una visionaria per quanto riguarda il cosiddetto "Made in Italy", il titolo scelto per l'esposizione. Obiettivo della mostra è infatti far conoscere al grande pubblico una delle figure più emblematiche del Made in Italy, una voce importante per la rinascita culturale ed economica dell'Italia del dopoguerra. Articolata come un percorso a ritroso, dai primi anni Ottanta al finire degli anni Quaranta, l'esposizione rievoca lo scenario storico in cui il Made in Italy vide i propri natali a Firenze, proprio a Palazzo Pitti. Negli spazi del Museo della Moda, gli abiti creati dalla Marucelli sono posti in dialogo con opere d'arte e gioielli di artisti italiani con i quali la stilista collaborò, come Paolo Scheggi, Pietro Gentili e Getulio Alviani.

Le case di moda sono esse stesse diventate promotrici di musei che come nel caso del Museo Ferragamo di cui ha parlato Stefania Ricci, storica dell'arte ed esperta di moda. Pur nascendo con un intento celebrativo, questi musei intraprendono traiettorie che li portano a concentrarsi su alcune tematiche e a diffondere messaggi con valenza sociale, storica e politica. Attraverso la lente della vita di Ferragamo, il museo ha proposto approfondimenti sulle migrazioni, in particolare, quelle provenienti da Napoli verso la California, l'influenza dell'arte e dell'architettura a Hollywood, la commistione tra cinema italiano e americano che si è compiuta attraverso la presenza di artigiani, registi, scenografi, costumisti e attori italiani nel cinema americano e il trasferimento di produzioni americane in Italia dove si girano diversi film. La filmografia italiana ebbe un certo impatto negli Stati Uniti soprattutto grazie a quei film ispirati alla *romanitas* come "Gli ultimi

giorni di Pompei diretti nel 1913 da Mario Caserini o il film *Cabiria* di Giovanni Pastrone del 1914 che ispirò il film *Intolerance* sul cui set lavorarono maestranze italiane.

A partire dal 2006, il museo, ogni anno seleziona un tema di ricerca su cui costruire una mostra che affronti ed esplori quel tema aprendo prospettive conoscitive ed interpretative per i visitatori. I temi variano dall'arte all'architettura al design alla storia economica e sociale fino alla filosofia. Recentemente, il museo ha promosso mostre su questioni politiche e sociali come la sostenibilità (2019-2021) e il ruolo delle donne (2023). Partendo dalla figura dell'imprenditrice, Wanda Ferragamo, la mostra "Donne in Equilibrio" si è proposta di offrire uno spaccato sulla condizione, in particolare delle giovani donne e delle difficoltà che incontrano nella vita quotidiana rispetto al lavoro, alla maternità, alla possibilità di realizzarsi secondo le loro aspettative. La mostra muove dall'analisi della complessa realtà femminile in Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Il percorso espositivo, attraverso oggetti, abiti, opere d'arte, filmati, fotografie, intende così tratteggiare le attività e le scelte di donne di età diversa, anche in ambiti lavorativi fino ad allora riservati quasi esclusivamente agli uomini: donne delle professioni, dell'arte, della cultura, della politica e del lavoro. La mostra si sofferma sulla ricerca di nuovi modelli e ruoli per le donne contemporanee che hanno l'occasione di esprimersi attraverso alcune interviste raccolte in un documentario. La mostra è arricchita da un progetto espositivo digitale, realizzato in collaborazione con il corso *Arts Curation* dell'Istituto Marangoni di Firenze nel quale sono state raccolte e commentate opere e testimonianze di undici artiste internazionali, in una riflessione corale sul tema delle identità. Inoltre, in occasione della mostra è stato proposto un ciclo di dieci incontri dal titolo "Donne in equilibrio tra ieri e oggi"⁶.

Di rilievo è anche il ruolo che alcune Fondazioni, come per esempio, Prada possono avere nel tessere relazioni con altri paesi avendo

⁶ Per saperne di più si consulti: <https://museo.ferragamo.com/it/donne-in-equilibrio-oggi>.

come base l'arte e la cultura. La Fondazione Prada è un'istituzione culturale ideata nel 1993 da Miuccia Prada e Patrizio Bertelli che esplica le sue attività tramite un complesso di edifici museali situati a Milano con una propaggine veneziana. La Fondazione ha infatti contribuito alla trasformazione degli spazi di un'ex-distilleria di inizio Novecento in un complesso architettonico di circa 19.000 m², nel quale coesistono edifici ex-industriali e tre nuove strutture: il Podium, il Cinema e la Torre. Inaugurata nel 2018 la Torre, costruita in cemento bianco strutturale a vista, si sviluppa su nove piani. Al suo interno sei livelli espositivi, caratterizzati da piante, altezze e orientamenti a ogni piano diversi, accolgono il progetto "Atlas" che comprende una selezione di opere d'arte contemporanea realizzate tra il 1960 e il 2016 da artisti internazionali.

La Fondazione ospita anche esposizioni temporanee e promuove attività culturali con l'intento di indagare sul significato dell'impegno culturale nel mondo contemporaneo e di espandere la portata dei saperi tramite la multidisciplinarietà e ibridazioni culturali. Le attività promosse dalla Fondazione sono molteplici e di natura varia: da commissioni "utopiche" a singoli artisti, a conferenze di filosofia contemporanea, mostre di ricerca e iniziative in campo cinematografico. L'assetto istituzionale della Fondazione incarna la sua vocazione a reinventarsi. È una struttura aperta, in cui le idee circolano liberamente fra i Presidenti, i dipartimenti interni, i curatori e i ricercatori indipendenti e il *Thought Council*, un gruppo i cui componenti, provenienti da vari campi delle arti e della cultura, sono invitati a elaborare progetti di durata variabile.

La Fondazione ha espanso le proprie attività operando anche all'estero, in particolare a Shanghai, Tokyo e New York. La Fondazione ha per esempio organizzato una triplice mostra dal titolo "Paraventi: Folding Screens from the 17th to 21st Centuries" che si svolge contemporaneamente a Milano, Shanghai e Tokyo. Quella del paravento è una storia di migrazione culturale, che a partire dalla Cina degli Zhou (771-256 a.C.) raggiunge il Giappone nell'VIII secolo e si sposta poi a Occidente nel Tardo Medioevo, sulle rotte delle navi portoghesi. Prada

ha finanziato il restauro della storica residenza- Rong Zhai – risalente al 1918 situata nel quartiere centrale di Shanghai. L'edificio è stato pensato come uno spazio flessibile per molteplici attività culturali del Gruppo Prada in Cina. Il lavoro svolto fonde e sintetizza le capacità sviluppate da Prada nel campo della riqualificazione di edifici storici in tutto il mondo, tra cui il restauro di alcune sezioni della Galleria Vittorio Emanuele II a Milano e di Ca' Corner della Regina, splendido palazzo barocco di Venezia, affacciato sul Canal Grande e riconvertito in spazio dedicato all'arte.

Un altro esempio fuori dall'Italia di Fondazione operante nell'ambito della cultura e della politica avente origine da un marchio di moda è la Fondazione Chanel. Tale Fondazione è una delle più attive in ambito culturale e politico ed ha sostenuto la realizzazione di alcune mostre incentrate sulla parità di genere e la sostenibilità. La Fondazione Chanel si è fatta promotrice della cooperazione di varie istituzioni museali dislocate in diversi paesi costituendo un fondo di cui fanno parte altri partner – l'Underground Museum di Los Angeles, il Centre Pompidou di Parigi, la National Portrait Gallery di Londra, il GES-2 di Mosca e il Power Station of Art di Shanghai (PSA) – dedicato alle attività globali ed al sostegno dei cosiddetti 'innovatori culturali'. Nel caso del GES-2 di Mosca, la Fondazione ha acquistato la centrale elettrica in disuso nel centro di Mosca nel 2014 e ha commissionato a Renzo Piano la conversione dell'edificio e dell'area circostante in un grande spazio d'arte contemporanea. Il GES-2 è un luogo dove il pubblico e gli artisti possono scoprire espressioni artistiche emergenti e apprendere metodi originali su come dare forma a nuovi eventi culturali. Il PSA, aperto nel 2012, è il primo museo pubblico dedicato all'arte contemporanea nella Cina continentale e sede della Biennale d'arte di Shanghai. Il museo mira a promuovere lo scambio di conoscenze tra diverse discipline artistiche e culturali. Gong Yan, direttore del PSA afferma che "I musei tradizionali non soddisfano più l'immaginazione e le aspettative delle giovani generazioni per il futuro. La partnership con Chanel ci dà l'opportunità di raggiungere i giovani artisti e il pubblico cinese, e di agire come un catalizzatore che di nuove ispirazioni".

Infine, molti marchi di moda sono impegnati nella sponsorizzazione di eventi culturali: Bottega Veneta sostiene il Padiglione Italia della 18esima Mostra Internazionale di Architettura – La Biennale di Venezia; la casa di moda Yves Saint Laurent ha sostenuto la mostra “*Ramble in the Cosmos – From Primeval Fireball Onward*”, dell’artista Cai Guo-Qiang, meglio noto come CAI al National Art Center di Tokyo. I suoi disegni realizzati con la polvere da sparo sono stati ospitati al Metropolitan Museum of Art (2006) e al Guggenheim a New York (2008). Il suo evento “esplosivo” più noto, *Sky Ladder*, è stato realizzato nel 2015 nella sua città natale, Quanzhou, celebrato con un documentario distribuito in tutto il mondo da Netflix; Giorgio Armani sostiene la mostra che il Museo teatrale alla Scala dedica (da novembre 2023) a Maria Callas; Louis Vuitton continua a sostenere e raccontare l’opera di Jean-Michel Basquiat e la sua collaborazione con Andy Warhol.

Riconnettersi: gli Uffizi Diffusi

I musei italiani non hanno per ora optato per l’apertura di loro satelliti all’estero. Come ha sottolineato il direttore degli Uffizi Eike Schmidt durante il suo intervento, questa possibilità potrebbe certamente avere ricadute economiche importanti sui bilanci dei musei ma li priverebbe della possibilità di essere i detentori e gestori dei significati delle opere e della missione e vocazione stessa del museo. Fuori dal contesto di origine, il museo rischia di perdere la propria identità che può essere travisata o modificata quando gestita altrove attraverso la cessione di una sorta di ‘marchio’. La scelta compiuta dagli Uffizi è quella invece di una ‘diffusione’ di siti espositivi sul territorio ed in particolare in Toscana. Il progetto degli ‘Uffizi diffusi’ prevede infatti che edifici già esistenti, come ville o centri termali, che tuttavia non sono adeguatamente valorizzati, in disuso o in abbandono che necessitano di opere di ristrutturazione e restauro possano tornare in auge entrando nel sistema Uffizi, accogliendo opere provenienti dal museo e i suoi depositi. L’idea degli ‘Uffizi diffusi’ risale alla visione medicea e in particolare a quella espressa dall’Elettrice Palatina, Anna Maria Luisa de’ Medici, che il 31 ottobre 1737 firmò il cosiddetto Patto di

Famiglia, assicurando che le vaste collezioni d'arte medicee fossero donate in modo permanente e legate per sempre alla città di Firenze e alla Toscana.⁷

Accanto al progetto degli 'Uffizi diffusi' c'è anche il progetto 'Terre degli Uffizi' che ha come obiettivo quello di far conoscere ad un pubblico più ampio piccoli musei e altri spazi espositivi sparsi sul territorio toscano attraverso il prestito o il ritorno di opere che hanno un legame con quel territorio. Il progetto è permeato infatti dall'idea di 'restituzione', ovvero restituire i dipinti ai luoghi della loro destinazione originaria. Schmidt ha sottolineato che molte opere d'arte sacra attualmente presenti nei musei italiani dovrebbero essere restituite alle chiese da cui provengono, suggerendo ad esempio che una delle opere più celebri dell'Alto Medioevo presenti nella Galleria degli Uffizi, la Madonna Rucellai di Duccio, dipinta intorno al 1275, dovrebbe tornare nella sua sede originaria, la chiesa fiorentina di Santa Maria Novella, da cui fu rimossa nel 1948. La restituzione implica lavorare in sinergia con i musei periferici già presenti sul territorio per promuovere un turismo più sostenibile in grado di avvicinare l'arte ai territori.

Questi due progetti sono caratterizzati dalla capillarità, in quanto sono coinvolte quasi tutte le province della Toscana; dall'arco temporale coperto dalle opere (dal Duecento fino al Novecento), la versatilità (da mostre più strutturate, con molte opere fino ad esposizioni che espongono una sola opera), le sedi (non soltanto musei ma anche, com'è accaduto a Pontremoli, sedi istituzionali) (Giannini 2023). La

⁷ Tra gli edifici che dovrebbero entrare a far parte degli Uffizi diffusi ci sarebbero le Ville medicee di Careggi a Firenze e la villa dell'Ambrogiana a Montelupo. La Villa Medicea di Careggi è una delle più antiche tra quelle appartenute alla famiglia Medici. Qui Lorenzo il Magnifico, che l'aveva eletta a sua residenza preferita, riuniva il circolo dell'Accademia Neoplatonica facendo dell'edificio il centro culturale e artistico per eccellenza del primo Rinascimento, frequentato dai maggiori umanisti dell'epoca. Villa dell'Ambrogiana, fino al 2017 sede dell'ospedale psichiatrico giudiziario, era una delle residenze preferite da Cosimo III de' Medici. Già negli ultimi anni dell'epoca lorenese, l'edificio era stato trasformato per ospitare il manicomio criminale. Le Terme del Corallo di Livorno, la cui costruzione terminò nel 1904 con chiare influenze liberty, potrebbero invece essere il perno degli 'Uffizi al Mare'.

ragione più profonda del progetto, come ha spiegato lo stesso Schmidt, è da ritrovare nella volontà di riconnettere le opere al territorio: “può essere un dipinto che si trovava in passato in quel luogo, può essere che l’artista provenisse da quel luogo, può essere che in un’opera sia raffigurato un santo che è venerato in quel luogo; ci possono essere connessioni tematiche, storiche e così via, perché solo in questo modo è veicolato al meglio il valore identitario dell’arte”. Tra gli obiettivi dei due progetti c’è anche quello di decongestionare il centro storico fiorentino deviando i flussi turistici verso aree limitrofe. Il turismo potrebbe essere più sostenibile dal punto di vista ambientale e sociale. Le comunità locali hanno la possibilità di conoscere meglio la loro arte e i loro siti fruendoli pienamente con riverberi positivi sull’economia di piccole città o borghi⁸.

Gli ‘Uffizi Diffusi’ e ‘Terre degli Uffizi’ hanno dimostrato che i grandi musei possono attivarsi per favorire occasioni d’approfondimento sul territorio, che producono ricadute positive sia per le comunità locali, sia per il museo stesso (fosse anche soltanto per pure ragioni di ritorno d’immagine). Questa è una formula che si può adattare ad altri musei in Italia e all’estero senza necessariamente aprire nuove sedi. Le mostre del futuro potrebbero essere più piccole, più sparse sul territorio, più vicine al pubblico locale ma pensate anche per offrire occasioni di conoscenza a chi sceglie una destinazione per un proprio viaggio meno frequentata contribuendo quindi alla diversificazione dei flussi turistici e alla sostenibilità.

L'espansione del MAXXI verso il Mediterraneo

I musei sono diventati il fulcro di progetti di rigenerazione urbana, si pensi al Guggenheim a Bilbao e la destinazione di progetti di riconversione industriale come la Tate Modern a Londra. Il futuro dei musei è perciò legato allo sviluppo dei centri urbani ed alla loro interazione con gli spazi esterni oltre che alla loro intersezione con progetti infrastrutturali. Le città stanno sperimentando alti livelli di connettività e

⁸ Su “Uffizi diffusi” e “Terre degli Uffizi” si veda S. Giusti (2023).

la creazione di nuovi spazi che raccolgono funzioni molto diverse. Le città sono caratterizzate da flessibilità (intensificazione di fenomeni temporanei come negozi *pop-up*, spazi di *coworking*, hotel o ristoranti temporanei) e, dopo il covid, da una ricerca di esperienze accomunanti. In questa prospettiva, l'arte ed i musei sono diventati parte di progetti di rigenerazione sociale ed economica e centri di connessione tra vari livelli di governo con aperture internazionali. Frequenti sono gli spazi di arte sorti da commistioni architettoniche che rendono il dentro e fuori una sorta di unicum ed offrono una varietà di funzioni e servizi.⁹

Alcuni nuovi musei sono sorti in aree portuali di grandi città a fare da ponte tra acqua e terra. Esiste evidentemente una relazione tra economia marittima, trasporto marittimo, servizi logistici e sviluppo dei sistemi urbani costieri. I porti sono anche al centro di iniziative volte alla promozione della sostenibilità e in Europa, l'obiettivo di trasformare i porti in "porti verdi" è uno degli obiettivi del Green Deal e del Piano di ripresa (Next Generation EU). A tal fine, la riqualificazione ambientale delle aree portuali contribuisce alla resilienza complessiva dei territori circostanti. Soprattutto per l'Italia, i "porti verdi" potrebbero giocare un ruolo decisivo nel superamento della separazione strutturale tra porti e città, e consentire loro finalmente di coesistere in un unico sistema.

È in questo contesto che si inseriscono per esempio i progetti di espansione del Museo MAXXI di Roma. Esso produce e ospita mostre di arte, architettura, design e fotografia, ma anche progetti di moda,

⁹ Possiamo qui citare per esempio il distretto di St John a Manchester che grazie alla sua vicinanza al fiume Irwell, fu un fiorente centro per il commercio di cotone e legname durante la rivoluzione industriale. Dopo la seconda Guerra mondiale quando l'economia della città si rivolgeva verso i servizi, l'area vi furono installati i primi studi televisivi. Ora l'area sta subendo un'altra trasformazione con l'apertura (30 giugno 2023) di un luogo artistico multiuso sulle rive del fiume che si estende per su oltre 140.000 square feet. Il Progetto è stato per gran parte finanziato dal governo e dalla città di Manchester ed è il più grande investimento in un progetto culturale in Gran Bretagna dalla Tate Modern nel 2000. La sede può ospitare enormi installazioni e la mostra inaugurale, "You, Me and the Balloons" ha ospitato le opere dell'artista giapponese Yayoi Kusama.

cinema, musica, performance di teatro e danza, conferenze e incontri. Il museo è gestito da una Fondazione costituita nel luglio 2009 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Il MAXXI ha avviato una cooperazione con la Francia che attraverso la collaborazione con il Centre Pompidou unisce Parigi, Roma e Messina. Come ha illustrato il Segretario generale Francesco Spano, il museo dovrebbe infatti aprire un proprio avamposto, dopo la sede dell'Aquila (apertura ufficiale 2021), a Messina. Il nuovo museo prenderebbe il nome di MAXXI-Med e dovrebbe essere un polo museale dedicato al Mediterraneo connesso con il porto.

Il progetto museale rientra nel più ampio “dossier Stretto” che prevede la realizzazione di progetti di rigenerazione e trasformazione urbana che dovrebbero trasformare Messina in una città centrale del Mediterraneo. Il nuovo polo museale si articolerà su due sedi: l'ottocentesca Villa Pace (ricostruita nel 1915 dopo il sisma del 1908),¹⁰ edificio di proprietà dell'ateneo di Messina, e il complesso di archeologia industriale delle Torri Morandi, ubicate nel quartiere di Torre Faro e completate tra il 1954 e il 1955 su progetto di Riccardo Morandi come parte terminale dell'elettrodotto che univa la Sicilia e la Calabria (l'area è abbandonata dal 1994 e successivamente utilizzata come parcheggio a cielo aperto). Il MAXXI-Med avrà l'obiettivo di esplorare la scena artistica contemporanea del Mediterraneo e valorizzare il patrimonio identitario comune e le culture dei paesi che si affacciano sul mare Nostrum, creando occasioni di confronto e scambio.

Si può dunque parlare di un “museo ponte”, volto a favorire il dialogo interculturale tra Europa, Maghreb e Medio Oriente, missione strategica in un momento in cui invece sul piano politico si rinnovano fratture e conflitti. Il polo avrà anche una missione formativa, proponendosi come centro di ricerca e di formazione per le nuove professio-

¹⁰ Villa Pace sorge in un'area panoramica e rappresenta uno dei beni storici di maggior rilievo della città. Il primo nucleo, esempio della tradizione delle dimore di villeggiatura extra moenia (fuori dalle mura), fu edificato nel 1853. Fortemente danneggiata dal sisma del 1908, la villa e le sue pertinenze sono state ricostruite nel 1915. La villa è circondata da un ampio parco con pregiate essenze vegetali mediterranee.

nalità nel settore della cultura con la sede di Villa Pace che dovrebbe ospitare corsi di alta formazione e residenze d'artista (Montagnoli, 2023).

Il MAXXI-Med dialogherà dall'altra parte dello stretto con un nuovo museo che deve sorgere a Reggio Calabria. Il progetto denominato "Lotto zero", che è destinato a riqualificare 25 mila metri quadri tra il lungomare Falcomatà e il porto, comprende il Museo del Mediterraneo e un Centro Polifunzionale: la grande struttura, che nelle tipiche linee sinuose di Hadid include museo e centro, è ispirata alla simmetria radiale delle stelle marine ed è ben visibile sia dalla terra sia dal mare. Il complesso museale, integrandosi nel paesaggio, sottolineerà il legame anche spirituale tra la città e il mare, includendo nei suoi 13.400 metri quadri di spazio anche un centro di biologia marina, un acquario, laboratori di restauro, un archivio, una biblioteca, un bar, un ristorante, un'ampia sala congressi e spazi espositivi per mostre permanenti e temporanee. Scopo del progetto è di realizzare due edifici simbolo che caratterizzino la città di Reggio Calabria come capitale culturale e futuro punto di confluenza tecnico-economico del bacino del Mediterraneo. Il progetto sfrutta le potenzialità uniche della localizzazione, lungo lo stretto braccio di mare che separa l'Italia continentale dalla Sicilia. L'ambizioso piano ha come obiettivo quello di una riqualificazione di Reggio Calabria, allargando eventualmente l'area di intervento fino alle zone degradate oltre la linea ferroviaria connettendo i nuovi poli e le infrastrutture limitrofe, riattivando possibilmente l'antico tessuto di giardini e appezzamenti agricoli dopo tanti anni di degrado. Su questo rinnovato tessuto urbano dovrebbero essere attivati distretti turistico-ricettivi e collocate le attrezzature leggere per la nautica da diporto e per la balneazione. Si cercherà inoltre di incentivare una mobilità diretta via mare tra le infrastrutture di collegamento regionale e nazionale e i nuovi poli turistici (Giaume, 2023).

La geopoliticizzazione dei musei: Qatar ed Emirati

La proliferazione di musei di nuova istituzione nei paesi del Golfo, ed in particolare in Qatar e negli Emirati è imputabile alla volontà

dei governanti di rafforzare l'identità nazionale, impegnandosi al contempo in un ambizioso progetto di *nation-branding*, all'insegna del cosmopolitismo, dello sviluppo economico e di una proiezione verso il futuro¹¹. Nella missione a loro attribuita, si coglie il valore sincretico del museo che coniuga forma (architettura) e contenuto (ciò che è esposto) e che associa istanze nazionali con processi globali al fine di rendere il paese che accoglie tali musei più attrattivo e depurato da pregiudizi 'ideologici' rispetto al regime politico che lo caratterizza. I musei sono anche i fulcri di progetti urbani innovativi che possono favorire la diversificazione economica, attraendo flussi turisti ed ampliare l'offerta culturale per la popolazione locale ma soprattutto per i cosiddetti 'espatriati'. Il sorgere di nuovi musei può, in alcuni casi, inserirsi all'interno di una iniziativa politica specifica volta, per motivi altri rispetto a quelli prettamente culturali, a rafforzare o consolidare rapporti bilaterali. L'apertura del Louvre-Abu Dhabi è il risultato infatti di una cooperazione strategica fra Francia ed Emirati che comprende anche un accordo militare.

Sia l'Emirato di Abu Dhabi, a cui viene dedicata particolare attenzione, che il Qatar hanno intrapreso progetti trasformativi che implicano un profondo rimodellamento delle istituzioni sociali, economiche e politiche. Il legame tra questo sforzo di trasformazione e la proliferazione dei musei è evidente nei piani nazionali (definiti come "Visioni") che i due paesi hanno elaborato e nelle loro pratiche che includono ingenti investimenti nei settori culturali e creativi attraverso la realizzazione di distretti culturali di grandi dimensioni. Tuttavia, esistono alcune differenze nel modo in cui il Qatar e gli Emirati affrontano operativamente le attività museali. Da un lato, ad Abu Dhabi, la concorrenza tra Emirati all'interno della Federazione, ha portato a rafforzare partenariati pubblico-privato secondo una logica di '*franchising*' (si veda Guggenheim e Louvre) e una relazione privilegiata

¹¹ Questo paragrafo si fonda sulla ricerca di S. Giusti e A. Lamonica pubblicata nell'articolo "Museification as a form of Geo-cultural power: the case of Qatar and the United Arab Emirates", *International Spectator*, March 2023.

con la Francia. In Qatar invece la potenza (anche economica) della famiglia Al-Thani ha indotto a rafforzare i rapporti con più attori internazionali piuttosto che privilegiare relazioni bilaterali.

In entrambi i casi, le famiglie dominanti ad Abu Dhabi ed in Qatar usano i musei per definire le loro identità nazionali. Per alcuni paesi del Medio Oriente, le rivendicazioni anticoloniali sono diventate opportunità per affermare la propria identità nazionale. Questo tuttavia non è stato il caso del Qatar e degli Emirati: i due paesi furono sotto l'influenza marittima degli inglesi per secoli e il processo di decolonizzazione dei primi anni Settanta è stato condotto unilateralmente dagli inglesi e non ha comportato conflitti politici o armati. Tale eredità ha lasciato alle famiglie regnanti la sfida di costruire un'identità nazionale e unificante anche attraverso la presenza di musei di nuova realizzazione.

I musei quindi adempiono alla missione di plasmare un'identità nazionale attraente che amalgami elementi locali e globali tramite la mobilitazione consapevole delle differenze culturali e la dipendenza simbolica dalla cultura tangibile e intangibile al servizio di una più ampia politica internazionale o transnazionale. La proliferazione dei musei può contribuire alla sicurezza di entrambi gli Emirati consolidando il rapporto con i loro 'fornitori' esterni di sicurezza. Ciò è particolarmente chiaro ad Abu Dhabi, dove la tendenza a coinvolgere paesi terzi nei progetti museali soddisfa la volontà di rafforzare le relazioni con il Regno Unito e la Francia. La relazione speciale tra Abu Dhabi e la Francia si sostanzia sia nella componente strategica e geopolitica che in quella culturale.

I Musei di Abu Dhabi

Gli Emirati stanno perseguendo una ambiziosa politica estera: il rafforzamento della loro potenza marittima attraverso la creazione di un sistema controllo su alcuni di porti nel Mediterraneo fino al Corno d'Africa¹². Parallelamente, gli Emirati hanno aumentato gli investi-

¹² The Dubai Ports World è una società multinazionale di logistica che , gestisce porti a Cipro, in Francia, Algeria e sta acquisendo un operatore portuale spagnolo.

menti nell' *hard power* diventando (2015-19) uno dei maggiori importatori di armi al mondo con due terzi delle importazioni di armi provenienti dagli Stati Uniti. Gli Emirati hanno stipulato importanti accordi militari con il Regno Unito e la Francia vi ha addirittura aperto una base militare. Inoltre la strategia *Vision 2021* del paese stabilisce chiaramente l'obiettivo di diventare un hub economico, turistico e commerciale sottolineando la costruzione di un'economia basata sulla conoscenza a favore dell'innovazione e dell'imprenditorialità. Questa strategia economica è stata accompagnata da uno sforzo parallelo per sviluppare una dimensione culturale. La diplomazia culturale è stata istituzionalizzata come parte della politica estera degli Emirati che nel 2018 ha creato l'Ufficio della diplomazia pubblica e culturale, sotto il Ministero degli affari esteri e della cooperazione internazionale. Il paese si è impegnato nella costruzione di musei, campus universitari (ad esempio la Sorbona e la New York University) e un centro di arti dello spettacolo, insieme a un progetto di costruzione di una chiesa, una sinagoga e una moschea. In questo modo gli Emirati intendono veicolare l'impegno del paese per la tolleranza e per contrastare l'idea di un Islam politico.

Prendendo il caso di Abu Dhabi, la maggior parte dei musei ed altri edifici destinati da un uso culturale sono ospitati sull'isola di Saadiyat, una zona di 27 km quadrati situata a 500 metri dalla costa del centro urbano della città. È significativo che il progetto Saadiyat sia stato finanziato dai fondi dell'Offset Program Bureau (OPB), istituito nel 1992 per amministrare le somme che i governi stranieri sono obbligati a investire negli Emirati quando gli vendono armi.

I musei che sono stati edificati sull'isola sono stati progettati da alcuni dei più affermati architetti del mondo: il Louvre Abu Dhabi (Jean Nouvel), affiancato dal Guggenheim Abu Dhabi (Frank Gehry), dal Museo Marittimo (Tadao Ando), dal Museo Nazionale Zayed (Norman Foster) e dal *Performing Arts Centre* (Zaha Hadid). Non tutti i musei sono la manifestazione di un'iniziativa governativa: l'apertura (presumibilmente entro il 2025) di una filiale del Guggenheim Abu Dhabi riflette piuttosto il cosiddetto fenomeno 'McGuggenheim'.

La costruzione del museo, iniziata nel 2007, ha evidenziato alcuni aspetti critici della ‘museificazione’: ci sono state proteste da parte di artisti e accademici per il trattamento dei lavoratori migranti stranieri (in gran parte dall’Asia meridionale) impiegati nella costruzione del museo. Lo Zayed Museum concepito come un museo nazionale, ha il compito di promuovere l’identità nazionale del paese con cinque gallerie dedicate a questioni salienti come l’ambiente, il patrimonio, l’unità, l’istruzione e l’umanitarismo. Nel 2009, lo Zayed ha raggiunto un accordo con il BM per mettere a disposizione la sua esperienza curatoriale, mostre e oggetti della sua collezione mediorientale. Questa forma di cooperazione è bidirezionale, nel senso che gli artefatti possono andare da Londra ad Abu Dhabi e viceversa. Gli Emirati è uno dei partner commerciali più importanti nel Golfo per il Regno Unito e accoglie molti espatriati britannici anche per la presenza di BP e Shell. Il governo britannico ha firmato inoltre una serie di accordi con gli Emirati tra cui un accordo sulla “cooperazione nucleare civile”. Nel 2018, il BM ha rinnovato la sua partnership con lo Zayed Museum e ha accettato di rinominare una sala intitolandola al defunto sceicco Zayed bin Sultan Al Nahyan. La sala è consacrata all’impatto dell’introduzione dell’agricoltura in Medio Oriente e la sua diffusione in Europa. Tra gli altri musei, c’è anche quello marittimo, progettato dall’architetto giapponese Tadao Ando (2012) che evidenzia l’importanza del Golfo Arabico nella vita quotidiana: prima della scoperta delle riserve petrolifere, gli Emirati era molto dipendenti dal mare, in particolare dalla pesca delle perle. Infine, l’*Abu Dhabi Performing Arts Centre*, progettato da Zaha Hadid ospita teatri e sale da concerti ed è caratterizzato da una forma scultorea e sinuosa che rievoca la fluidità del movimento.

Un accordo intergovernativo tra Emirati Arabi Uniti e Francia che risale al marzo 2007 è all’origine del progetto *Louvre Abu Dhabi*. Ammonta a 525 milioni di dollari, la cifra richiesta per collegare il nome del Louvre al museo di Abu Dhabi a testimonianza che i musei sono ormai nella posizione di cedere in cambio di importanti somme di denaro il loro marchio culturale che incorpora un apparato valoriale e

reputazionale che altre istituzioni fuori dai contesti nazionali di provenienza possono quindi strumentalmente plasmare. Questi accordi sono stati seguiti - e quindi sono sembrati propedeutici - dall'apertura di una base militare francese (25 maggio 2009) con una base navale, una base aerea e un campo di addestramento. La base dovrebbe assicurare gli Emirati, che, insieme a molti dei suoi vicini arabi, sono preoccupati per la minaccia nucleare rappresentata dall'Iran (i due paesi hanno firmato un accordo di cooperazione nucleare nel 2008). Attraverso questa base - la prima in Medio Oriente - la Francia acquisisce un ruolo per garantire la stabilità in questa regione strategica. L'apertura della base, tuttavia, ha creato alcune preoccupazioni in Francia. Gli Stati Uniti mantengono la presenza militare straniera predominante nel Golfo, con basi aeree chiave e operazioni logistiche, e la loro Quinta Flotta è ospitata in Bahrain. Tuttavia, la base di Abu Dhabi dà alla Francia una posizione strategica nel vitale corridoio marittimo del Golfo, che trasporta circa il 40% delle forniture mondiali di petrolio (BBC News 2009).

Lo stesso presidente Emmanuel Macron ha inaugurato il nuovo Louvre ad Abu Dhabi (8 novembre 2017), contribuendo a cementare ulteriormente la partnership del paese con la Francia per quanto riguarda il patrimonio culturale. La Francia e gli Emirati Arabi Uniti hanno co-organizzato la Conferenza internazionale sulla salvaguardia del patrimonio culturale minacciato di estinzione ad Abu Dhabi (dicembre 2016), sotto l'egida dell'Unesco, con l'obiettivo di istituire un fondo internazionale per la protezione del patrimonio culturale in pericolo nei conflitti armati e la creazione di una rete internazionale di rifugi sicuri. Hanno inoltre istituito l'Alleanza internazionale per la protezione del patrimonio culturale nelle aree di conflitto (ALIPH) all'inizio di marzo 2017. Si tratta di un fondo internazionale sotto forma di fondazione pubblico-privata, il cui scopo è "attrarre... [e] gestire... risorse per l'attuazione di programmi di protezione preventiva e di emergenza per i beni culturali in pericolo di distruzione, danneg-

giamento o saccheggio a causa di conflitti armati, e per contribuire alla [sua] riabilitazione”¹³.

Per quanto riguarda il Qatar, il paese dal Diciannovesimo secolo è governato dalla famiglia Al-Thani che ha lanciato il *Qatar National Vision 2030* (QNV), un piano generale globale che promuove consistenti investimenti nello sviluppo umano, sociale e ambientale. La strategia di legittimazione internazionale del Qatar si basa anche su attività di diplomazia culturale e pubblica volte a promuovere l'identità nazionale e ad accrescere il suo *soft power*. Il lancio di ambiziose riforme nell'ambito dell'istruzione con la creazione di centri universitari, di ricerca e tecnologici internazionali (ad esempio Education City) e un ruolo sempre più importante come attore globale nella cultura popolare di massa, compresi i mega-eventi sportivi e informazione (ad esempio *Al Jazeera*) insieme alla museificazione adempiono a quella missione.

La proliferazione dei musei del Qatar risponde alla necessità di preservare il patrimonio nazionale del Qatar e migliorare i valori e l'identità arabi e islamici, intensificando lo scambio culturale e il sostegno al dialogo tra le civiltà, nonché alla diversificazione economica. Per quanto riguarda la cultura, la *Qatar Foundation for Education, Science and Community Development* (QF) e il *Qatar Museum* (QM) agiscono come attori chiave delle politiche culturali del paese sotto la guida della sorella dell'emiro, Shaykha Al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani. In linea con l'impegno del QF, lo scopo del QM è quello di essere di sostegno al perseguimento degli obiettivi culturali di QNV2030 e fare da catalizzatore per la promozione del patrimonio culturale del Qatar, trasformando così Doha in un "centro culturale" globale (Eggeling 2017, 9). Ci concentriamo ora su quei musei globali commissionati e costruiti dalla fine degli anni '90 in poi e direttamente supervisionati dai musei del Qatar: il Museo di Arte Islamica (MIA), il Museo Arabo di Arte Moderna (Mathaf) e il Museo Nazionale del Qatar (NMoQ).

¹³ Su questo si veda A. Foradori, S. Giusti, A. Lamonica (2018).

Ospitato in un capolavoro architettonico concepito dall'architetto cinese americano Ieoh Ming Pei (Exell Rico 2014), il Museo di arte Islamica (MIA) è stato inaugurato nel 2008 come progetto di punta dei Musei del Qatar nel suo obiettivo di trasformare lo Stato del Qatar in una capitale culturale del Medio Oriente. La collezione permanente del MIA ospita manufatti islamici risalenti a varie epoche e provenienti da tutto il mondo e rappresentano sia aspetti di vita concreta che spirituali dell'Islam. Il museo è impegnato in programmi di diplomazia culturale ad ampia portata (ad es. l'organizzazione dell'Anno della Cultura 2019 Qatar-India), e organizza mostre con implicazioni politiche (ad esempio "Syria matters", novembre 2018-aprile 2019). Secondo Kazerouni, il MIA può essere considerato il primo dei "musei specchio" del Qatar, istituzioni il cui scopo non è semplicemente quello di aiutare a costruire l'identità del paese, ma anche di sostenere il *nation-branding*, soprattutto verso l'Occidente e agire come parte della diplomazia culturale di Al-Thani (Kazerouni 2017).

Il Museo arabo di arte moderna (Mathaf), fondato nel 2010 e progettato dall'architetto francese Jean-Francois Bodin, è anche supervisionato dai musei del Qatar e si trova a Education City. Espone la più grande collezione al mondo di arte moderna araba (Exell Rico 2014) e, come afferma Shaykha Al-Mayassa, presidente di QM, "it... mira a diventare una risorsa per i suoi visitatori sia fisici che virtuali, locali e globali, per conoscere l'arte araba moderna "(Mathaf), rendendolo una piattaforma ideale per promuovere il dialogo, specialmente "in tempi di crisi e conflitto" (Mathaf). Situato di fronte al MIA, il Museo Nazionale del Qatar (NMoQ), progettato dall'architetto francese Jean Nouvel trae ispirazione dalla rosa del deserto. Il museo offre ai visitatori un percorso esperienziale che si dirama in una narrazione del Qatar attraverso 11 gallerie e tre tappe: "Gli inizi", "La vita in Qatar" e "La storia moderna del Qatar". Il museo contribuisce all'obiettivo di trasformare il Qatar in una capitale araba della cultura e a diffondere una immagine positiva che coniuga tradizione e modernità.

I Musei in Cina

La Cina è tra i paesi in cui è aumentato sensibilmente il numero dei musei non solo a Pechino e Shanghai, ma anche in città periferiche. Nel 1948-49, dopo l'invasione giapponese e lo scoppio della guerra civile, le forze del Kuomintang di Chiang Kai-shek trasferirono alcuni degli oggetti artistici più preziosi che erano conservati nella Città Proibita di Pechino a Taiwan, dove rimasero dopo che i comunisti presero il potere. Molti di quegli oggetti possono essere ammirati al Museo nazionale di Taipei che conserva appunto molte delle opere d'arte della collezione imperiale cinese. Oggi la Cina intende rientrare in possesso della collezione ma il museo di Taipei rifiuta non solo di restituire gli oggetti ma anche di prestarli ad altri paesi per timore che siano sequestrati e rimpatriati nella Cina continentale. Sia per Taiwan che per la Cina, questi oggetti hanno una valenza politica in quanto testimoniano lo status politico dei due contendenti in un momento in cui l'indipendenza di Taiwan appare minacciata. La creazione del museo (1965) durante un periodo di radicale trasformazione per Taiwan, quando il territorio era ancora sotto la legge marziale, ha rappresentato un passaggio rilevante per la costruzione di una identità nazionale. Il museo doveva testimoniare che Taiwan era la "Cina migliore", quella che rispetta le tradizioni e non le distrugge, quella che protegge il patrimonio culturale del paese, evitando che sia distrutto come invece è accaduto nei primi decenni di governo comunista (Benson, 2023).

Nel 1949, quando il Partito Comunista prese il controllo del paese e proclamò la nascita della Repubblica Popolare di Cina, c'erano solo 25 musei alcuni furono bruciati durante la Rivoluzione Culturale del 1966-76 e le loro collezioni disperse. Tuttavia la rapida crescita economica e l'urbanizzazione che hanno fatto seguito alle politiche di "riforma e apertura" di Deng Xiaoping dopo il 1978 hanno avuto un impatto anche sull'apertura di nuove sede museali. Diffuso è anche il fenomeno di musei privati aperti da facoltosi collezionisti. Secondo il piano quinquennale del 2000, la Cina avrebbe dovuto raggiungere il numero di 3500 musei entro il 2015, l'obiettivo è stato invece raggiunto con tre anni di anticipo e già prima della fine del 2012 in Cina c'era-

no 3.866 musei. Nel 2009 il Consiglio di Stato ha deciso di considerare la cultura come un ambito strategico. Secondo il piano quinquennale per il 2011-15 la cultura è definita come lo “spirito e l’anima della nazione” e costituisce una forza potente per lo sviluppo del paese. Nel corso del tempo la cultura dovrebbe diventare una “industria pilastro” e costituire almeno il 5% del PIL del paese. I musei aiutano a costruire l’identità culturale cinese e promuovono il nazionalismo culturale attraverso la glorificazione del patrimonio culturale, l’interpretazione della storia nazionale e l’educazione patriottica (Shelach-Lavi, 2019).

A Pechino il governo ha progettato di trasformare parte del parco olimpico, costruito per i giochi del 2008, in un centro culturale, con tre nuovi musei, un teatro dell’opera e una nuova biblioteca nazionale. Una delle attrazioni principali è il nuovo Museo Nazionale d’Arte della Cina (NAMOC) che sarà sei volte più grande dell’attuale museo che è ora situato vicino a Piazza Tienanmen. La progettazione del nuovo NAMOC è stata affidata all’architetto francese Jean Nouvel che ha concepito il museo come multifunzionale dove si potranno ammirare collezioni ma anche trascorrere del tempo. Il museo ha una struttura leggera e luminosa, in cui il confine tra interno ed esterno è fluido: tra il costruito e la natura fuori. La *Power Station of Art* un ex edificio industriale simile alla Tate Modern di Londra, è stato convertito in un brevissimo lasso di tempo nel primo museo non privato di Arte contemporanea e ha ospitato la Biennale di Shanghai nel 2012.

Il boom dell’edilizia pubblica-museale ha interessato anche il settore privato e sempre più facoltosi collezionisti cinesi si impegnano nella costruzione di musei: una coppia di collezionisti, Liu Yiqian e Wang Wei hanno aperto per esempio due nuovi musei di arte contemporanea a Shanghai – il *Long Museum West Bund* che si affaccia sul Huangpu River dove si trovava la banchina per il trasporto di carbone, dedicato in modo particolare all’arte contemporanea cinese e il Long Museum Pudong, una terza sede è stata aperta a Chongqing. Il collezionista cinese-indonesiano Budy Tek, noto anche per aver acquisito le opere dell’artista italiano Maurizio Cattelan, ha aperto nel 2014 un museo di arte contemporanea a Shanghai nel West Bund, incorag-

giando lo sviluppo dell'arte contemporanea cinese e promuovendo il dialogo culturale tra Oriente e Occidente. Progettato dall'architetto giapponese Sou Fujimoto e costruito sul vecchio sito dell'hangar degli aerei dell'ex aeroporto di Long Hua, il museo che ha a disposizione spazi enormi ospita numerose installazioni artistiche e gallerie dedicate alla scultura e alla fotografia.

I giovani cinesi sono interessati sia all'arte tradizionale che a quella contemporanea e un ambito che sta avendo un certo seguito è la pittura a inchiostro cinese contemporanea nuova interpretazione di una antica tradizione. *Fresh Ink* è il titolo di una mostra di 10 artisti cinesi che si è tenuta tra il 2010 ed il 2011 al *Boston Museum of Fine Arts* (MFA) e ha esposto i lavori realizzati ad inchiostro. Al centro del concetto di questa mostra c'è un programma di residenza per artisti. Importanti artisti provenienti dalla Cina e dalla diaspora cinese sono stati ospitati a Boston per studiare la ricca collezione di arte cinese del MFA, consentendo loro di creare nuove opere in risposta diretta alla collezione permanente del Museo. Nella mostra, le nuove opere e i capolavori a cui si riferiscono sono stati giustapposti: l'antico storicizza il contemporaneo, mentre il contemporaneo rivitalizza l'antico. Anche il Metropolitan Museum of Art in New York tra il 2013 ed il 2014 ha ospitato una mostra dal titolo *Ink Art: Past and Present in Contemporary China*, aprendo ad opere contemporanee di una cultura non occidentale che possono essere comprese al meglio come parte del continuum della cultura tradizionale cinese.

Oltre alla valorizzazione dell'attività museale ai fini di consolidare una identità nazionale e coinvolgere i cittadini in attività culturali che sono in gran parte controllate dal governo, il paese ha mostrato nell'ambito della sua strategia di soft power una particolare capacità di utilizzare l'eredità culturale a fini geostrategici. Questa concezione è ben rappresentata dalla *Belt and Road Initiative* (BRI), conosciuta in italiano come nuova via della Seta. La BRI è un insieme di progetti finanziati dal governo cinese finalizzati alla realizzazione o al potenziamento di infrastrutture commerciali - strade, porti, ponti, ferrovie, aeroporti - e impianti per la produzione e la distribuzione di

energia e per sistemi di comunicazione. Il progetto dovrebbe dare ulteriore impulso a scambi e rapporti commerciali secondo sei grandi corridoi commerciali: quello con il Pakistan (Cpec), quello che passa per l'India, il Bangladesh e il Myanmar (Bcimec), quello che unisce Iran, Kazakistan, Kirghizistan, Tagikistan, Turchia, Turkmenistan e Uzbekistan (Cwaec), quello che coinvolge Cambogia, Laos, Malesia, Thailandia, Myanmar e Vietnam (Cicpec), quello che collega Pechino con Russia e Mongolia (Cmrec) e quello che garantisce gli sbocchi in Europa (Nelb). Tim Winter ha definito la BRI come un esercizio di "potere geoculturale" in quanto la Cina sta mobilitando il suo potenziale geoculturale per patinare la realizzazione di un progetto ad alto potenziale geopolitico. La Cina sta formulando la sua strategia per costruire il commercio, le relazioni estere, l'energia e la sicurezza politica in una topografia evocativa della storia (Winter, 2018). Winter sottolinea quanti paesi — tra cui Iran, Sri Lanka, Kenya, Malesia, Indonesia, Pakistan e altri, stanno rivisitando le loro storie per trovare punti di connessione diplomatica e culturale. Attraverso la realizzazione della BRI la Cina si pone come la tessitrice della storia eurasiatica e l'artefice del ponte tra Oriente e Occidente. La tessitura storico-culturale ad opera di Pechino prevede l'oblio di alcuni episodi di violenza e sopraffazione a favore di una narrativa storica e culturale che attraversa i confini secondo modalità che promuovono le ambizioni commerciali di un'economia sempre più interconnessa guidata dalla Cina.

Musei Arte e Guerra: il caso dell'Ucraina

Nell'ambito delle relazioni internazionali, ed in particolare degli studi sulla sicurezza, esiste un filone di ricerca che si propone di investigare come la protezione del patrimonio culturale specialmente in momenti topici come una guerra o forti tensioni non solo fra Stati ma anche all'interno di Stati con coinvolgimento di vari attori, sia diventata una questione politica rilevante mettendo in moto processi di securitizzazione (Giusti, Russo, 2019). Un problema di sicurezza non è sempre uno stato oggettivo dell'essere, ma uno che è deliberatamente articolato in tal senso dai politici e da altri influenti attori. In altri ter-

mini, un tema che non necessariamente tratta o è legato alla sicurezza può rientrare in quella sfera se, discorsivamente, è progressivamente costruito come una questione di sicurezza e come tale inizia ad essere considerato da vari pubblici. Dal momento che la sicurezza attiene alla sopravvivenza stessa dello Stato, quando un problema è stato socialmente riconosciuto come una minaccia alla sicurezza nazionale, lo Stato può decidere di adottare misure straordinarie. Gli Stati possono anche mobilitarsi per la salvaguardia di beni al di fuori dei loro confini nazionali (Foradori, Giusti, Lamonica, 2018).

Nel caso della guerra in Ucraina, come ha evidenziato Erminia Sciacchitano del MIC, il Ministero si è mobilitato, mettendo a disposizione del Ministero della Cultura ucraina il software e le competenze dei Carabinieri della Tutela del patrimonio, al fine di inserire nella loro banca i dati riguardo ai beni culturali ucraini a rischio al fine di censire tutti i siti più esposti, come avvenuto ad Odessa il cui centro storico è stato riconosciuto dall'Unesco come patrimonio mondiale dell'umanità.¹⁴ Inoltre, la Direzione Generale Sicurezza del patrimonio culturale del MiC, insieme ai Carabinieri, si è attivata per monitorare la situazione delle opere d'arte nelle aree di conflitto per poter contribuire alla loro messa in sicurezza. L'Italia ha provveduto all'invio di materiale idoneo per la tutela, il trasporto dei beni culturali e il Consiglio dei Ministri ha approvato all'unanimità la proposta di finanziare, non appena sarà possibile, la ricostruzione del Teatro di Mariupol. Anche ICOM si è mobilitata e vari comitati nazionali, tra cui Francia, Austria, Germania, Svizzera, hanno inviato materiale per proteggere le opere d'arte anche in vista di un loro trasporto altrove.

¹⁴ Il centro storico di Odessa ed il suo porto sono diventati Patrimonio mondiale dell'umanità in pericolo (gennaio 2023). Durante una sessione straordinaria e tesa del Comitato del Patrimonio Mondiale Unesco, l'inclusione della città ucraina è stata votata con 6 voti favorevoli, uno contrario (Russia) e 14 astenuti. L'Italia ha fortemente sostenuto la candidatura ucraina e ha fornito al governo di Kiev l'assistenza tecnica che ha permesso di completare in tempi rapidi il percorso di iscrizione (Rai News 25 gennaio 2023).

La Polonia, la Lituania e l'Ucraina hanno firmato un accordo (maggio 2023) per sostenere il salvataggio e la conservazione del patrimonio culturale ucraino a rischio di distruzione o danneggiamento, con particolare attenzione ai siti del patrimonio mondiale dell'Unesco e ai siti inseriti nella lista provvisoria dell'Unesco per il patrimonio mondiale. La Polonia e la Lituania intendono anche sostenere il lavoro degli artisti ucraini ospitandoli e consentendogli di continuare a lavorare nei loro paesi. Dalla Norvegia, per esempio il National Museum of Art, Architectur and Design di Oslo ha messo a disposizione spazi e risorse per la conservazione del patrimonio ucraino.

La Russia ha distrutto intenzionalmente beni culturali proprio perché essi conservano e propagano l'identità di un popolo¹⁵. Dalla guerra sono sorti anche nuove forme di esposizione. Un anno e mezzo dopo l'inizio delle ostilità in Russia è già sorto un museo dei "trofei" della cosiddetta "operazione militare speciale". In occasione della fiera dell'industria bellica di Mosca, "Army-2023", è stata inaugurata un'esposizione delle armi sottratte all'esercito ucraino, con l'intento di mostrare quanto sia estesa la geografia dei paesi che sostengono il governo di Kiev.

In Ucraina, invece, all'inizio della guerra, il Museo Nazionale di Storia dell'Ucraina a Kiev iniziò in fretta a smantellare le mostre in corso, inviando alcuni oggetti in luoghi più sicuri nell'ovest del paese e conservandone altri nel seminterrato. Per riempire le stanze del museo che erano rimaste vuote fu pensato di raccogliere gli oggetti più significativi rinvenuti nelle aree che erano state liberate a testimonianza della violenza subita dalle persone e dagli oggetti che erano stati abbandonati. Il Museo ha dedicato una mostra dedicata al drammatico assedio all'acciaieria Azovstal a Mariupol. Un'altra mostra riguarda il villaggio di Iahidne, alla periferia di Chernihiv, nel nord dell'Ucraina, dove 368 abitanti sono stati costretti nell'angusto seminterrato della

¹⁵ Al 13 settembre 2023, l'Unesco aveva accertato danni a 289 siti dal 24 febbraio 2022 – 120 siti religiosi, 27 musei, 109 edifici di interesse storico e/o artistico, 19 monumenti, 13 biblioteche, 1 Archivio.

scuola elementare per oltre un mese, sopportando condizioni terribili, mentre i russi usavano le parti superiori degli edifici come quartier generale (Higgings, 2023). Il conflitto in Ucraina ha portato alcune istituzioni culturali in Europa o negli Stati Uniti a prendere una posizione di esplicita critica nei confronti dell'invasione russa, comportando talvolta forme di reinterpretazione storica a fini politici. Provocatoria a tale proposito l'iniziativa della National Gallery di Londra che ha cambiato il titolo del dipinto di Edgar Degas "Danzatrici russe" in "Danzatrici ucraine", un invito ad una sorta di reinterpretazione volutamente politica del dipinto e una spinta alle altre istituzioni culturali al fine di ripensare in chiave critica o polemica il patrimonio culturale riattualizzandolo alla luce della guerra. L'idea deriva dal fatto che le danzatrici hanno tra i capelli dei nastri gialli e blu e questo è il motivo per cui il titolo di questo dipinto è stato negli anni oggetto di discussione e una volta iniziata l'invasione russa è stato ritenuto che fosse il momento giusto per aggiornare il titolo del dipinto (Quinn, 2022)¹⁶.

A un anno dall'invasione della Russia all'Ucraina, il Mart ha presentato la prima mostra italiana su Maria Prymachenko, esponente della pittura naïf ed erede di una tradizione folcloristica secolare, Maria Prymachenko ispirò grandi artisti come Picasso, Matisse e Chagall.

¹⁶ La guerra in Ucraina ha generato forme diffuse di boicottaggio della cultura russa. È doveroso qui distinguere fra arte e patrimonio culturale da una parte e performance dall'altra, è solitamente quest'ultima ad essere soggetta a restrizioni. La Scala di Milano ha, per esempio, aperto la stagione (7 dicembre 2022) con il Boris Godunov, capolavoro del compositore russo Modest Mussorgsky ispirato al dramma di Aleksandr Puškin ma ha rifiutato di far dirigere a marzo 2022 il direttore Valery Gergiev del Mariinskij perché, oltre ad essere legato al presidente Putin, non ha condannato l'attacco russo all'Ucraina. Sulla stessa linea, la Biennale di Venezia ha messo al bando gli artisti russi, salvo che non fossero apertamente oppositori politici. Anche per quanto riguarda i prestiti tra musei europei e russi questi sono congelati e solitamente spetta ai Ministeri degli Esteri pronunciarsi al riguardo. Il boicottaggio culturale certamente si inserisce nel quadro sanzionatorio ma è anche una risposta alla distruzione intenzionale da parte di Mosca del patrimonio culturale dell'Ucraina al fine di colpirla l'identità nazionale. Nei Paesi dell'Europa centro-orientale, questo agire ha rafforzato la volontà di rimuovere monumenti di epoca sovietica per sancire una definitiva cesura anche artistico-culturale con il passato.

Il lavoro di Maria Prymachenko si nutre di antiche tradizioni ucraine, le sue immagini sono piene di una combinazione di percezione individuale del mondo circostante, della pittoresca natura ucraina, di racconti popolari, di canzoni, di rituali, di sincerità e ospitalità della terra ucraina. La mostra presenta circa 60 opere provenienti dal Museo Taras Shevchenko of Kiev. Le opere hanno un valore particolare perché il museo di storia locale di Ivankiv, dove erano conservate diverse opere di Prymačenko, è stato bruciato durante l'invasione russa nel 2022, con la presunta perdita di 25 delle sue opere.

La stessa Ue ha sostenuto la promozione della cultura ucraina in Europa attraverso per esempio la mostra itinerante “*Unfolding Landscapes*” con opere di più di quaranta artisti ucraini. Questa mostra era stata aperta in Danimarca prima della guerra e sarebbe dovuta tornare in Ucraina nel maggio 2022. Poiché nel contesto della guerra ciò non era possibile, l'Ue ha sostenuto il suo trasferimento a Bruxelles, presso il Museo Reale di Arte e Storia. Questa è stata la prima tappa di un grande tour europeo della mostra. Inoltre, il programma Europa creativa finanzia il “U-RE-HERIT” progetto che fornisce supporto e formazione per lo sviluppo delle capacità agli architetti ucraini e ai professionisti del patrimonio culturale per contribuire alla ripresa postbellica del loro paese. Inoltre la Commissione europea sta aiutando le organizzazioni culturali ucraine a conservare modelli digitalizzati delle loro collezioni su server sicuri situati all'interno dell'Ue. Questo viene fatto attraverso il progetto 4CH – *Save the Ukraine Monuments*.

L'ambasciatore d'Italia in Ucraina Pier Francesco Zazo e l'inviato speciale per la ricostruzione dell'Ucraina Davide La Cecilia sono stati in missione a Odessa insieme al presidente della Triennale, Stefano Boeri, al presidente del MAXXI Alessandro Giuli, al sindaco della città di Gennady Trukhanov e alla *liaison officer* del centro UNESCO a Kyev, Chiara Dezzi Bardeschi. La visita si colloca nel contesto dell'iniziativa della Triennale e del MAXXI, sostenuta dalla presidenza del Consiglio, dalla Farnesina e dal MIC, per realizzare un Laboratorio sulla Ricostruzione dell'Ucraina. Prima tappa della visita, alla Cattedrale della Trasfigurazione colpita il 23 luglio da un missile russo per

poi passare agli oltre cinquanta edifici di alto valore architettonico che sono stati danneggiati dai bombardamenti.

Intanto, nel tentativo di ampliare la sua offerta, nel gennaio del 2022 gli Uffizi hanno aperto il “Museo delle icone russe”, una mostra permanente di 78 dipinti religiosi dal 16° al 18° secolo ospitata presso Palazzo Pitti. Considerata la più antica collezione del suo genere al di fuori della Russia, il gruppo di dipinti fu raccolto, inizialmente, dai granduchi dei Medici, apparendo per la prima volta in un inventario dei possedimenti della famiglia nei primi anni del 1600. La collezione emerge agli nel 1761, quando il ramo più anziano della famiglia Medici si era estinto e la Casa di Lorena aveva assunto il controllo della Toscana e di Palazzo Pitti. Fu durante quest’ultima fase che la maggior parte delle opere d’arte entrò nella collezione, in gran parte grazie all’imperatore Francesco I. I dipinti non sono stati esposti al pubblico dal Diciottesimo secolo, conservati, invece, in deposito, in gran parte a causa delle dimensioni della collezione degli Uffizi. “La vicinanza delle icone russe nella Cappella Palatina diventa metafora di un ponte confessionale tra ortodossi e cattolici che richiama le comuni radici spirituali e i frequenti scambi culturali tra Italia e Russia che si sono svolti nel corso dei secoli.

Conclusioni

Da questa sintetica e talvolta impressionistica riflessione sui musei nelle relazioni internazionali emerge chiaramente un loro crescente ruolo sia all’interno degli Stati che sullo scenario internazionale. L’azione dei musei si pone all’intersezione tra vari livelli: locale, nazionale, internazionale e globale. Se da una parte c’è una maggiore consapevolezza da parte degli Stati e delle Organizzazioni internazionali del loro valore politico ben al di là dei fini circoscritti all’attività della diplomazia culturale dall’altra, anche i musei stessi hanno sviluppato una incisiva capacità di influenzare il dibattito pubblico e di posizionarsi su alcuni temi di rilevanza internazionale. La proliferazione di Fondazioni private e musei che operano nell’ambito dell’arte ha creato una costellazione di punti di vista e generato attività transnazionali

che non necessariamente rispondono agli orientamenti politici degli Stati in cui hanno sede. Dal punto di vista delle relazioni internazionali, esiste perciò l'esigenza di formulare approcci che colgano pienamente le potenzialità e gli effetti di azioni messe in atto da attori che si muovono nell'ambito museale in maniera autonoma ma con riverberi politici. Da questa prospettiva il SI ci appare decisamente come una rete con nodi di potere ma anche con trame trasversali tessute da una miriade di attori in vari ambiti.

La pandemia da Covid-19, in particolare, ha contribuito ad ampliare il ruolo sociale e civico dei musei. Questi hanno, generalmente, rafforzato il legame con le comunità locali e allo stesso tempo sono entrati in connessione con un pubblico più ampio grazie all'utilizzo del digitale, intensificatosi durante le chiusure eseguite per fronteggiare la pandemia. Molti musei sono stati in grado di garantire visite virtuali alle loro collezioni alleviando il senso di isolamento e malessere e appena è stato possibile riaprire al pubblico i musei sono diventati attrattivi per i pubblici locali prima che i flussi turistici riprendessero regolarmente.

La funzione sociale dei musei è testimoniata dal cosiddetto processo di 'welfarizzazione' ossia dalla considerazione dell'arte e della fruizione dei musei come una pratica atta a migliorare il benessere e la salute delle persone. Sul piano civico, i musei si sono aperti diventando delle agorà reali e virtuali dove i visitatori o i pubblici connessi, riflettono, risignificano opere e processi e si confrontano su temi portati nel dibattito pubblico. Il museo da luogo di conservazione ed esposizione si è evoluto in luogo di dibattito, riflessione, contestazione ed eventuale mediazione e ricomposizione di fratture. Il museo appare oggi in tutta la sua 'politicalità' come dimostrato dal crescente interesse che la politica riversa su di esso. Il museo, grazie alla sua capacità di stimolare immaginari e di suscitare emozioni, è un canale attrattivo per convogliare messaggi politici.

L'uso regolare dei social media ha favorito una modalità di interazione fra il museo ed il suo pubblico che non solo consente una comunicazione dall'alto verso il basso ma anche viceversa e soprattutto apre

alla possibilità di un dialogo orizzontale e trasversale tra i visitatori che effettuano una visita in loco o virtuale. La possibilità di comunicare, scambiare idee ed impressioni è aperta e può avvenire nei tempi che gli utenti ritengono più opportuni. Il maggiore coinvolgimento del pubblico attraverso anche strumenti innovativi ha trasformato il sistema di comunicazione museale, passando da un modello modernista di trasmissione delle informazioni a un modello costruttivista incentrato sulle esperienze del pubblico che contribuisce a creare significati e narrazioni (Hooper-Greenhill, 2000). Il museo rappresenta quindi un ricco e potente bacino a cui vari pubblici possono attingere ed elaborare proprie prospettive.

Gli Stati con una storia più recente possono usare il museo come elemento concomitante atto al rafforzamento di una identità nazionale che trasmette una immagine ragionata e funzionale a determinati obiettivi del paese. Il museo è anche lo specchio e la testimonianza di gerarchie di potere e di prevaricazione come dimostrato dalle collezioni di provenienza coloniale. In particolare i musei di etnografia e delle culture, i musei di storia naturale e delle antichità, ma anche i musei universali come il BM o il Louvre, si trovano a dover reinterpretare il loro patrimonio, studiare le diverse richieste di restituzione e riflettere sul ruolo educativo del museo in chiave postcoloniale e interculturale. In virtù di queste problematiche e grazie alla loro funzione educativa, i musei che adottano una museologia riflessiva hanno l'opportunità di rimarginare conflitti e ristabilire un senso di giustizia.

In uno scenario geopolitico complesso e fluido con vari focolai di conflitto si delinea nettamente anche un nesso tra la politica di conservazione e difesa del patrimonio, la diplomazia culturale e l'interesse nazionale (Akagawa, 2014). Le questioni relative alle pratiche e alle politiche di conservazione e difesa del patrimonio sono ormai cruciali per la comprensione della geopolitica come emerge dalla guerra in Ucraina. In riferimento alla via della seta, abbiamo rimarcato il tentativo da parte della Cina di valorizzare il patrimonio culturale per legittimare un ambizioso progetto infrastrutturale con evidenti implicazioni geopolitiche.

Il fenomeno dell'apertura di avamposti museali in paesi terzi rispetto a quelli della sede primigenia richiede particolare attenzione. Le nuove sedi rispondono in parte ad esigenze finanziarie e riflettono una ambizione all'espansione del 'marchio' ma tendono anche a essere il frutto di accordi politici tra i paesi coinvolti e a coronare interessi convergenti di politica estera. Questa tendenza si iscrive in un più ampio processo di 'gemmazione' dei musei che riguarda sia il territorio locale/regionale (si veda il progetto degli Uffizi diffusi), quello nazionale (le nuove sedi del MAXXI o del Centre Pompidou) o quello internazionale (Louvre Abu Dhabi, le varie sedi del Guggenheim). Il museo in qualche modo è dotato di una spazialità amplificata che travalica appunto lo spazio fisico originariamente occupato. Come emerso dalla Conferenza, è importante che a monte di tali operazioni ci sia una riflessione sulle finalità e gli obiettivi legati alle nuove sedi ed una valutazione anche sulle possibili ricadute negative. Nel caso del Qatar e degli Emirati abbiamo evidenziato come i musei siano collettori di necessità di politica interna ed estera e che svolgano funzioni riconducibili al *country-building*, *nation-branding* mentre perseguono l'obiettivo della sostenibilità e della diversificazione economica, in una ricerca generale di sicurezza che rimanda alla dimensione della geo-politicizzazione dei musei. L'analisi di questi due casi può essere utile anche nello studio di altri Paesi dove la proliferazione museale sta diventando sempre più importante (per esempio, Azerbaigian e Arabia Saudita).

In generale i musei di nuova creazione intrattengono un rapporto speciale con lo spazio non soltanto perché essi possono fare parte di conglomerati includenti altri edifici adibiti ad attività culturali come cinema, teatri, biblioteche ma anche perché l'interazione con lo spazio, l'organizzazione interna ed esterna hanno un valore e un significato a prescindere dal contenuto del museo. Come disse Georges Pompidou, presidente della Francia riferendosi al Centre Pompidou: "Questo luogo deve essere moderno e in continua evoluzione. La sola biblioteca attirerà migliaia di persone che, a loro volta, si troveranno inevitabilmente in contatto con altri aspetti delle arti". Il museo è qui descritto come una zona di contatto tra varie discipline ed arti ma an-

che uno spazio che va al di là della sua missione originale. La forma architettonica stessa dei nuovi musei è di per sé un programma anche politico al di là delle collezioni che saranno esposte.

L'architettura del museo e la sua collocazione spaziale sono di per sé messaggi sociali e politici: i musei come vettori di modernizzazione e di proiezione nel futuro, i musei collocati in nodi infrastrutturali che possono legittimare strategie di influenza politica ma anche essere le fondamenta per nuovi progetti di cooperazione.

L'attenzione allo spazio negli studi sui musei (Georghegan, 2010) e il contributo della geografia critica e umana - che riguarda le pratiche proposte da attori politici per "spazializzare" la politica internazionale (Ó Tuathail and Agnew, 1992, p. 190) rendendo unici i luoghi e le connessioni e le interazioni tra i luoghi (Knox and Marston, 1998, p. 3) sono quindi di primaria rilevanza per disbrogliare il ruolo dei musei sul crine tra politica interna ed internazionale. Inoltre grazie alla tecnologia (modotica), come ci ha mostrato Grazia Tucci, docente di topografia e cartografia, è possibile produrre copie di monumenti come il David di Michelangiolo, consentendogli di raggiungere luoghi altri rispetto non solo a quello di esposizione ma anche a quello di concezione e realizzazione. Se questo tipo di operazione interroga sulla replicabilità e mobilità dell'opera e sulla sua appropriazione ed eventuale 'risignificazione' essa costituisce anche una modalità efficace per 'esportare' idee, valori, storie e immagini di un paese, una città, un periodo storico e quindi è funzionale ai principi della diplomazia culturale e pubblica.

Bibliografia

- Akagawa, N., *Heritage Conservation and Japan's Cultural Diplomacy, Heritage, National Identity and National Interest*, London, Routledge, 2014.
- Ames M., *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver-Toronto: UBC Press, 1992.
- Apor, P., "Museums of civilization, museums of state, museums of identity: national museums in Europe, 1918–2000" in P. Aronsson, Elgenius, G. (Eds.), *National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010, Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, London, Routledge, 2015.
- Appiah, K.A., *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York, W. W. Norton & Company, 2006.
- Arab News, "Alwaleed Foundation donated \$ 23 m to Louvre", 20 settembre 2012, <https://www.arabnews.com/saudi-arabia/alwaleed-foundation-donated-23-m-louvre>
- Barkan, E., *The Guilt of Nations: Restitution and Negotiating Historical Injustices*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.
- R. Benkirane, e Deuber-Ziegler, E. (a cura di), *Culture et cultures. Les chantiers de l'Ethno*, Genève, Musée d'Ethnographie, Gollion, Infolio éditions, 2006.
- Bennett, T., *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, Routledge, 1995.
- Bennett, T., "Exhibition, Difference and the Logic of Culture», In Karp, I., Kratz, C. A., Szwaja, L. & Ybarra-Frausto, T. (a cura di), *Museums Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham: Duke University Press, 2006, pp. 46-69.
- Benson, L., "La Cina reclama 600mila opere d'arte in Taiwan", *Il Giornale dell'Arte*, 7 giugno 2023.
- Berger, S., "National museums in between Nationalism, Imperialism and Regionalism, 1750-1914", in P. Aronsson, Elgenius, G. (a cura di), *National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010, Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, London, Routledge, 2015, pp. 33-65.
- Bodenstein, F., Pagani, C., "Decolonising National Museums of Ethnography in Europe: Exposing and Reshaping Colonial Heritage (2000-2012)", In Chambers, I. et al. (a cura di) *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, Londra, Routledge, 2014, pp. 39-50.
- Bodo, S., Gibbs, K., & Sani, M. (a cura di), *MAP for ID. Museums as places for intercultural dialogue: selected practices from Europe*. The MAP for ID Group, 2009. http://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/service/Handbook_MAPforID_EN.pdf
- Bollo, S., and Y. Zhang, 2017, "Policy and Impact of Public Museums in China: Exploring New Trends and Challenges." *Museum International* 69 (3–4), 2017, pp.26–37.
- Brown K, Brown J.A. "International Collaboration between Ecomuseums and Community museums" in K. Brown, A. Cummins, A.S. González Rueda, *Communities and Museums in the 21st Century, Shared Histories and Climate Action*, London, Routledge, 2023, pp. 37-51.
- Cameron, D., "The Museum, a Temple or the Forum", *The Museum Journal*, vol. 14, n. 1, 1971. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x>

- Carr, E.H., "Public Opinion as a Safeguard of Peace", *International Affairs*, Vol.15 Issue 6, November 1936.
- Caygill, M.L., *The Story of the British Museums*, London, British Museum Publications, 1981.
- Chambers, I. et al. (a cura di), *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, Londra, Routledge, 2014, pp. 39-50.
- Chiu, M., "Between the US and Asia: Exhibitions and Summits as Cultural Diplomacy" in Smith, S.E.K., Priewe, S., *Museum Diplomacy, How Cultural Institutions Shape Global Engagement*, London, Rowmann & Littlefield, 2023, pp.161-173.
- Clifford, J., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997.
- Consiglio dell'Ue, Council Conclusions on an EU strategic approach to international cultural relations and a framework for action (21 Marzo 2019) <https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-7749-2019-INIT/en/pdf>
- Consiglio dell'Ue, Council Conclusions on EU approach to cultural heritage in conflicts and crises, 21 giugno 2021, <https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-9837-2021-INIT/en/pdf>
- Cull, N.J., "Public Diplomacy Before Gullion: The Evolution of a Phrase", in N. Snow, P. M. Taylor (Eds.), *Routledge Handbook of Public Diplomacy*, Taylor & Francis, New York, 2008.
- Cuno, J., *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over our Ancient Heritage*, Princeton, Princeton University Press, 2008.
- Cuno, J., *Musems Matter. In Praise of the Encyclopedic Museum*. Chicago&London, The University of Chicago Press, 2011.
- Davidson, L., Pérez Castellanos, L., "Exhibitions and Loans as Cosmopolitan Ambassadors", in S.E.K., Smith, S. Priewe, *Museum Diplomacy, How Cultural Institutions Shape Global Engagement*, New York, Rowman & Littlefield, 2023, pp.35-52.
- De Caro, S., *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, Electa, 2003.
- Dias, N., «Une place au Louvre», In Gonseth, M-O., Hainard, J., & Kaehr, R. (a cura di), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002, pp.15-30.
- Dubuc, E., Turgeon, L., «Musées et premières nations : traces du passé, l'empreinte du futur». *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, n° 2, 2004, pp. 7-18.
- European Commission, Commission Staff Working Document, New European Agenda for Culture-Background Information, COM/2018/267final, file:///C:/Users/seren/Downloads/swd-2018-167-new-european-agenda-for-culture_en.pdf.
- Evans, J., 'Introduction: Nation and representation', in Boswell, D. and Evans, J. (Eds) *Representing the Nation: A Reader – Histories, Heritage and Museums*, London: Routledge, 1999, pp. 1–8.
- Fancourt D, Finn S., *What is the Evidence on the Role of the Arts in Improving Health and Well-Being? A Scoping Review*, World Health Organization Regional Office for Europe, 2019, <http://www.euro.who.int/en/publications/abstracts/what-is-the-evidence-on-the-role-of-the-arts-in-improving-health-and-well-being-a-scoping-review-2019>.
- Felicori, B., "A Berlino una mostra sull'arte prodotta negli anni della Guerra Fredda", *Architectural Digest Italia*, 8 ottobre 2021, <https://www.ad-italia.it/article/a-berlino-una-mostra-sullarte-prodotta-negli-anni-della-guerra-fredda/>
- Foradori, P., Giusti, S., Lamonica, A. "Re-

- shaping Cultural Heritage Protection Policies at a Time of Securitisation: The Case of France, Italy, and the United Kingdom”, *International Spectator*, Vol.5, Issue 3, May 2018, pp. 86-101.
- Frisch, M., *A Shared Authority, Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, SUNY Press, 1990.
- Frowe, H., Matravers, D., “The ‘Cultural Turn’ and the Reconstruction of Heritage” in Finkelstein, C., Gillman, D., Rosén, F., *The Preservation of Art and Culture in Times of War*, Oxford, Oxford University Press, 2022, pp.53-69.
- Gable, E. and Handler, R. (2000) ‘Public history, private memory: notes from the ethnography of Colonial Williamsburg, Virginia, USA’, *Ethnos* 65, 2: 237–252.
- Galla, A., Indigenous peoples, museums, and ethics. In Gary Edson. *Museum Ethics*. London. Routledge, 1997, p. 142-155.
- Ghiretti, F., Mariani, L., *One Belt One Voice: I media cinesi in Italia*, IAI Papers, 32/43, Ottobre 2021, https://www.iai.it/sites/default/files/iaip2143_it.pdf.
- Giannini, F., “Gli Uffizi Diffusi al loro terzo anno: un bilancio del progetto”, *Finestre sull'Arte*, 17 settembre 2023, <https://www.finestresullarte.info/opinioni/uffizi-diffusi-al-terzo-anno-un-bilancio-del-progetto>
- Giaume, G., Il Museo del Mediterraneo di Reggio Calabria di Zaha Hadid si fa davvero, *Artribune*, 23 luglio 2023, <https://www.arttribune.com/progettazione/2023/07/museo-mediterraneo-reggio-calabria-zaha-hadid/>
- Giddens, A., *Central Problems in Social Theory: Actions, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Giusti, M.A., *Arte di Regime*, Firenze, Giunti, 2014.
- Giusti, S., “Museums after the Pandemic, From Resilience to Innovation: the case of the Uffizi”, *International Journal of Cultural Policy*, January 2023.
- Giusti, S., *The Fall and Rise of National Interest: A Contemporary Approach*, London, Palgrave Macmillan, 2022.
- Giusti, S. Lamonica, “Museification as a form of Geo-cultural power: the case of Qatar and the United Arab Emirates”, *International Spectator*, March 2023.
- Giusti, S., Russo, A., “The Securitisation of Cultural Heritage”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 25, Issue 7, 2019, pp.843-857.
- Golding, V. & Modest, W. (a cura di), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, Londra, Bloomsbury Academic, 2013.
- Gonseth, M-O., Hainard, J., & Kachr, R. (a cura di), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002.
- Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis, 2021.
- Greenland, F., *Ruling Culture, Art Police, Tomb Robbers, and the Rise of Cultural Power in Italy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2021.
- Grincheva, N., *Global Trends in Museum Diplomacy. Post-Guggenheim Developments*, Londra, Routledge, 2020.
- Grincheva, N., “The past and future of cultural diplomacy”, *International Journal of Cultural Policy*, 2023.
- Janes, R. R., and Sandell, R. (Eds.), *Museum Activism*, London and New York, Routledge, 2019.
- Hein, H., *The Museum in Transition: A Philosophical perspective*, Washington DC, Smithsonian Books, 2014.

- Hicks, D., *The British Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Resitution*, Londra, Pluto Press, 2020.
- Higgings, C., "Curating the war: Kyiv museum exhibits objects left by Russian soldiers", *The Guardian*, 22 aprile 2023, <https://www.theguardian.com/world/2023/apr/22/curating-the-war-kyiv-ukraine-museum-exhibits-objects-left-by-russian-soldiers>
- Hooper-Greenhill, E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture (Museum Meanings)*, London, Routledge, 2000.
- Huntington, S., "The Clash of Civilizations?", *Foreign Affairs*, vol.72, No.3, 1993, pp.22-49.
- Iwabuchi, K., "Pop-culture diplomacy in Japan: soft power, nation branding and the question of 'international cultural exchange'", *International Journal of Cultural Policy*, 21:4, 2015, pp.419-432.
- Jamin, J., "Faut-il brûler les musées d'ethnographie ?", *Gradhiva*, n. 24, 1998, pp. 65-69.
- Janes, R.R., *Museums and Societal Collapse: The Museum as Lifeboat*, London, Routledge, 2022.
- Kaplan, F.E.S. (ed.). *Museums and the Making of "Ourselves"*. The Role of objects in national identity, Londra, UNKNO, 1996.
- Kazerouni, A., "Musées et soft power dans le Golfe Persique", *Le Seuil Pouvoirs*, n° 152, 2015, pp. 87-97
- Kirwan, A., 'Postcolonialism, ethnicity and the National Museum of Ireland', in S.J. Knell, P. Aronsson, A. Amundsen, et al. (Eds.), *National Museums: New Studies from Around the World*, London and New York, Routledge, 2011, pp. 443-52.
- Klyueva, A., Tsetsura, K., "Strategic Aspects of Russia's Cultural Diplomacy in Europe: Challenges and Opportunities of the 21st Century", in Catellani, A., Trench, R. & Zerfass, A. (Eds.), *Communication ethics in a connected world*. Brussels: PIE Peter Lang, 2015.
- Kornilov, A. Makarychev, A., "Russia's soft power in the South Caucasus: discourses, communication, hegemony" in A. A. J. Joedicke, E., vander Zweerede (Eds.), *Religion, Nation and Democracy in the South Caucasus*, London and New York, Routledge, 2015, pp.238-254.
- Kozloff, M., "American Painting During the Cold War", *Artforum*, Maggio 1973.
- Kymlicka, W., *Multicultural Odysseys. Navigating the New International Politics of Diversity*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- de L'Estoile, B., *Le Goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.
- de L'Estoile, B., "The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies", *Social anthropology/Anthropologie sociale*, vol. 16, n. 3, 2008, pp. 267-279.
- Lagerkvist, C., The Museum of World Culture: a "glocal" museum of a new kind. In K. Goodnow, H. Akman (a cura di), *Scandinavian museums and cultural diversity*, New York e Oxford, Berghahn Books, 2008.
- Lasansky, D.M., *The Renaissance Perfected: Architecture, Spectacle, and Tourism in Fascist Italy*. Vol. 4. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2004.
- Lattanzi, V. & Cossa, E., Intervista a Anne-Marie Bouttiaux, *Antropologia museale*, 20/21, 2008 Autumn/Winter, pp. 8-15.
- Lattanzi, V. & Brenna, M., [S]oggetti Migranti. Interview with Vito Lattanzi. In Basso Peressut, L., Lanz, F. & Postiglione, G. (a cura di), *European Museums in the 21st Century*, MeLA Milano, Politecnico di Milano, vol. 1, 2013, pp. 219- 232.

- Lebovics, H., «Two Paths Toward Post-coloniality: The National Museum of the American Indian in Washington and the Musée du Quai Branly in Paris», *Cahiers Parisiens*, vol. 3, pp. 887-895, Paris, The University of Chicago, 2007.
- Lonetree, A., Cobb, A.J., (a cura di), *The National Museum of the American Indian Critical Conversations*, Lincoln e Londra, University of Nebraska Press, 2008.
- Lord, G. e Blankenberg, N., *Museums, Cities, and Soft Power*, Washington, DC, American Association of Museums, 2015.
- Lowenthal, D., *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Lu, T. *Museums in China, Power, Politics and Identities*, London, Routledge, 2015.
- Macdonald, S., “Museums, National, Postnational and Transnational Identities”, *Museums and Society*, 1, 1, 2003, pp. 1-16.
- Marinetti, F.T., “Manifesto del Futurismo”, pubblicato in lingua francese sul quotidiano *Le Figaro* il 20 febbraio 1909, con titolo “Manifeste du Futurisme”.
- Mauzé, M., & Rostkowski, J., «La fin des musées d’ethnographie? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales», *Le Débat*, «Le moment du Quai Branly», nov-déc, n° 147, 2007, p. 80-90.
- McCann M., “Unesco Exchange of Exhibitions Program: the First Circulating Exhibition”, *Museums* 6, no.4, 1953.
- Michelucci, R., “A Sarajevo il museo dell’infanzia ferita dalla guerra”, *Avvenire*, 6 giugno 2022, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/war-childhood-museum-sarajevo-il-museo-dellinfanzia-ferita-dalla-guerra>
- Montagnoli, L., “A Messina nascerà il MAXXI Med, museo-ponte per le arti del Mediterraneo e centro di ricerca”, *Artribune*, 20 luglio 2023, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2023/07/maxxi-med-messina-nuovo-museo/>
- Morgenthau, H. J., *Politics Among Nations: The Struggle for Power and Peace*, McGraw-Hill, New York, 1948.
- Newell, J., Robin, L., Wehner, K., (Eds.), *Curating the Future: Museums, Communities and Climate Change*. London and New York, Routledge, 2017.
- Nye, J.S., “Soft Power and American Foreign Policy”, *Political Science Quarterly*, Vo.119, Issue 2, 2004, pp.255-270.
- OCSE/ICOM, *Cultura e sviluppo locale, massimizzare l’impatto*, 2019, <https://www.oecd.org/cfe/leed/OECD-ICOM-GUIDE-MUSEUMS-IT.pdf>
- Pagani, C., *Genealogia del Primitivo. Il musée du quai Branly, Lévi-Strauss e la scrittura etnografica*, Con l’introduzione di Carlo Sini, Mantova, Negretto Editore, 2009.
- Pagani, C., “La “voce indiana” in Campidoglio: una lettura politica della fondazione del National Museum of the American Indian”, *Passato e Presente. Rivista di storia contemporanea*, Franco Angeli Edizioni, 2013, pp. 82-101.
- Pagani, C., “Museums of Ethnography and Museums of Culture(s)”, In Basso Peressut, L., Lanz, F. & Postiglione, G. (a cura di), *European Museums in the 21st Century*, MeLA Milano, Politecnico di Milano, vol. 1, 2013, p. 149-171, p. 207-217, p. 242-249, p. 258-269, p. 292-299.
- Pagani, C., “Exposing the Predator, Recognising the Prey: New institutional strategies for a reflexive museology”, *ICOFOM Study Series*, n. 45, 2017.
- Paparoni, D., *Il bello, il buono e il cattivo*,

come la politica ha condizionato l'arte negli ultimi cento anni, Milano, Salani, 2014.

Phillips, R., "Inside Out and Outside In: Re-presenting the Native North America at the Canadian Museum of Civilization and the National Museum of the American Indian", In Lonetree, A. & Cobb, A. J. (a cura di), *The National Museum of the American Indian Critical Conversations*, Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2008.

Pomian, K., *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*. Paris, Gallimard, 1987.

Poulot, D., *Musée nation patrimoine 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

Priewe, S., "Museums as Diplomatic Sites", in in S.E.K., Smith, S. Priewe, *Museum Diplomacy, How Cultural Institutions Shape Global Engagement*, New York, Rowman & Littlefield, 2023, pp.21-33.

Prott, L., (a cura di), *Witnesses to History. A Compendium of documents and writings on the return of cultural objects*, Paris, Unesco, 2009.

Rai News, "Odessa, città minacciata dalla guerra, diventa Patrimonio mondiale dell'umanità in pericolo", <https://www.rainews.it/articoli/2023/01/odessa-citt-minacciata-dalla-guerra-diventa-patrimonio-mondiale-dellumanit-in-pericolo-7615859d-b9b1-415f-ac13-d58d91b39db3.html>, 25 gennaio 2023.

Riva, R. (ed.) (2017). *Ecomuseums and cultural landscapes*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore, B.

Sandahal, J., "Living Entities", In National Museum of the American Indian (ed.). *The Native Universe and Museums in the Twenty-first Century: The Significance of the National Museum of the American Indian*, Washington & New York, NMAI Editions, 2005, p. 27-38.

Sarr, F., Savoy, B., *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Novembre 2018, https://bj.ambafrance.org/IMG/pdf/rapport_sarr-savoy_-_restitution_du_patrimoine_africain.pdf?4112/61a8e-5934856356743dae6c8a9480a4b00060ef2.

Saunders, F.S., *The Cultural Cold War The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York, 2000.

Savoy, B., Sarr, F., *Report On the Restitution of African Cultural Heritage, Toward a New Relational Ethics*, Ministère de la culture. <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-restitution-du-patrimoine-culturel-africain-vers-une-nouvelle-ethique-relationnelle>

Savoy, B., *Africa's struggle for its art. History of a postcolonial defeat*, Princeton, Princeton University Press. (ed. or. 2021), 2022.

SEAE, Report on the progress in the implementation of the "Concept on Cultural Heritage in conflicts and crises: A component for peace and security in European Union's external action" and the dedicated Council Conclusions, EEAS(2023) 740, 2023, <https://www.eeas.europa.eu/sites/default/files/documents/2023/st11054.en23%20%28Progress%20Report%202023%29%20-%20Public.pdf>

SEAE, Concept on Cultural heritage in conflicts and crises. A component for peace and security in European Union's external action, 18 giugno 2021, <https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-9962-2021-INIT/en/pdf>.

Shan, S.-L. 2014. "Chinese Cultural Policy and the Cultural Industries", *City, Culture and Society* 5 (3), 2014, pp.115-121.

Shelach-Lavi, G., "Archaeology and Politics in China: Historical Paradigm and Identity Construction in Museum Exhibitions" *China Information* 33 (1), 2019, pp. 23-45.

Bibliografia

- Shelton, A., "Museums in an Age of Cultural Hybridity", *Folk Journal of the Danish Ethnographic Society*, 2001, n° 43, p. 221-49.
- Simpson, M., Museums and restorative justice: heritage, repatriation and cultural education. *Museum International*, 61, 121-129. Paris, ICOM, 2009.
- Sylvester, C., *Art/Museums, International Relations Where We Least Expect It*, London, Routledge, 2009.
- Smith, S.E.K., Priewe, S., "Introduction, the Global Work of Museum Diplomacy", in S.E.K., Smith, S. Priewe, *Museum Diplomacy, How Cultural Institutions Shape Global Engagement*, New York, Rowman & Littlefield, 2023, pp.1-20.
- Szántó, A., *The Future of the Museums*, Berlin, Hatje Cantz, 2020.
- Troilo, S., "National museums in Italy: a matter of multifaceted identity", in P. Aronsson and G. Elgenius (Eds.), *Building National Museums in Europe 1750–2010*, Eunamus Report No 1, Linköping: Linköping University Electronic Press, 2011, pp.461–95.
- Trümpler, C., *Das Große Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860–1940)*, Cologne, DuMont, 2008.
- University College London, *The Impact of Arts and Cultural Engagement on Population Health*, London, 2023, <https://sbbresearch.org/wp-content/uploads/2023/03/Arts-and-population-health-FINAL-March-2023.pdf>
- Van Mensch, L.M., Van Mensch, P., "From Disciplinary Control to co-creation, Collecting and the Development of Museums as Praxis in the Nineteenth and Twentieth Century" in S. Pettersson, M., Hagerdon-Saupe, T., Jyrkkiö, A. Weij (Eds.), *Encouraging Collections Mobility, a way Forward for Museums in Europe*, Finnish National Gallery, Erfgoed Nederland, Institut für Museumsforschung, Helsinki, Amsterdam, Berlin, 2010, pp. 33-53.
- Ventura, C., *La fondation du musée du quai Branly. Matériaux pour une anthropologie politique et culturelle d'une institution*, Tesi di dottorato diretta da Jean Jamin, Paris, EHESS, 2006.
- Xu, J., and O. Le Guay. "Behind the China Museum Fever." *Forum d'Avignon*, 2013, <http://www.forum-avignon.org/en/behind-china-museum-fever>.
- Wagner, W. 'Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie', in B. Deneke and R. Kahsnitz (Eds) *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, München: Prestel Verlag, 1977, pp. 19–28.
- Welch, D., 'Powers of Persuasion', *History Today*, 49, August 1999, pp. 24–6.
- Williams, P., *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*, New York and Oxford: Berg, 2007.
- Winter, T. "Geocultural Diplomacy", *International Journal of Cultural Policy*, 28 (4), 2021, pp. 385-99.
- Winter, T., *Geocultural Power: China's Quest to Revive the Silk Roads for the Twenty-first Century*, Chicago (IL): University of Chicago Press, 2018.
- Zhang, F., Country, P., "The China Museum Boom: soft power and cultural nationalism", *International Journal of Cultural Policy*, 2020.



Finito di stampare nel mese di Dicembre 2023
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore Srl
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacineditore.it

Il libro tratteggia le molteplici modalità in cui i musei possono influire sulle Relazioni Internazionali. Storicamente, le istituzioni culturali nazionali come i musei hanno contribuito a forgiare la politica culturale e l'identità nazionale degli Stati, costruendo ponti culturali con altri Paesi e attivando varie forme di cooperazione. Il patrimonio culturale ed i musei stessi costituiscono perciò una straordinaria risorsa politica transnazionale. I musei possono essere strumentali ad obiettivi politici ma anche luoghi di contestazione, di incontro e di riconciliazione.

Serena Giusti è docente di Relazioni Internazionali presso la Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa ed è *Senior Associate Research Fellow* presso l'Istituto di Studi di Politica Internazionale di Milano. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Istituto Universitario Europeo di Fiesole ed il Master in European Studies presso il Collegio d'Europa-Bruges nella sede di Varsavia. Si occupa di Relazioni internazionali e analisi della politica estera. Di recente ha approfondito il tema dell'arte nelle relazioni internazionali occupandosi della securitizzazione del patrimonio culturale e della 'geopoliticizzazione' dei musei.

Camilla Pagani è docente a contratto di teoria politica e sicurezza internazionale alla Paris School of International Affairs (PSIA) di Sciences Po Parigi e *Academic Fellow* all'università Bocconi a Milano. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Filosofia all'Université Paris-Est-Créteil e l'Università degli studi di Milano, ed il Master in teoria politica a Sciences Po Parigi. Esperta di musei etnografici in Europa, le sue attuali ricerche si concentrano sul rapporto fra i musei e relazioni internazionali, le politiche di protezione del patrimonio culturale in ambito internazionale e le teorie sulla sicurezza (*security studies*) applicate alle migrazioni.