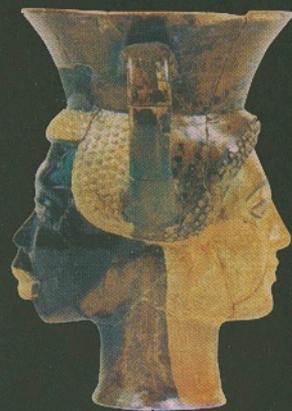


Africa e Mediterraneo



C U L T U R A E S O C I E T À

60-61

DOSSIER

“Oggetti d’arte”
nei musei e nelle collezioni
nell’Africa contemporanea:
le poste in gioco

Musée post-colonial,
musée décolonisé?

Rinnovare - conservare.
Strategie patrimoniali a confronto

A vision for inclusivity. The Iziko
South African National Gallery

**1° WORKSHOP
AFRICA COMICS A DAKAR.
IL FUMETTO COME
STRUMENTO DI
COMUNICAZIONE SOCIALE**



Introduzione.

Oltre l'identità

di Giovanna Parodi da Passano

Uno dei grandi problemi dell'Africa è che ci sono ormai varie generazioni di africani che non hanno, e non hanno avuto, accesso al proprio passato. Alle tecniche e alle culture del proprio passato. Questa è una grande fragilità dell'Africa. Le tecniche del passato africano sono chiuse nei musei etnologici del mondo intero. Ci si deve allora chiedere: dobbiamo oggi permettere che continui ad accadere la stessa cosa? Per invertire la direzione di questo flusso di cultura e informazione, noi abbiamo iniziato a creare le nostre collezioni. Per anni le opere sono andate all'esterno dell'Africa. Oggi noi vogliamo che tornino qui, che queste ricchezze facciano il percorso inverso o rimangano qui.

Fernando Alvim¹

Da sempre il continente nero africano ha rappresentato un fuori dalla civiltà usato come campo di prova dei valori occidentali. Muovendo da questa constatazione Mudimbe (1988) parla di una nostra "invenzione dell'Africa". Invenzione in cui il mondo africano è assunto come paradigma della differenza: attraverso l'enfatizzazione dei limiti dell'altro-africano è il nostro Sé ad uscire potenziato.

Di fatto, siamo stati noi a spiegare agli Africani i loro codici culturali e i loro pensieri estetici, discettando sulle "loro credenze" e i "loro valori" (Annie Dupuis 1999, p. 485), così come sono stati i nostri musei a fissare lo statuto degli oggetti nelle loro culture. Ancora oggi, per quanto riguarda il sistema-arte occidentale (quello all'interno del quale si misura la presenza reale di un artista), sono i nostri dettami a decretare se vi sia o meno esistenza dell'arte nell'attuale produzione africana.

Fra musei e mercato

Una volta legittimate, le più significative opere degli artisti africani contemporanei seguono le orme dei migliori pezzi dell'arte africana cosiddetta tradizionale e, come segnalano le accorate parole dell'artista angolano Fernando Alvim, prendono la strada dell'Occidente. "Migliori" dunque in quanto promosse dal "sistema-arte" – con i musei come centri di validazione e le mostre come palestre e vetrine (Vettese 2005). La violenza simbolica del potere di legittimazione artistica dell'Occidente nei confronti delle opere africane contemporanee ripropone una forma di violenza alla quale l'antropologia non è estranea, violenza che Ibéa Atondi (1999, pp. 905-921), ma non è il solo, stigmatizza come "violenza museale". Tale violenza, apertamente eser-

citata dagli etnologi nella loro condotta all'occorrenza predatoria durante le "campagne-acquisti" degli oggetti destinati al museo [dopo la pubblicazione del diario di viaggio africano di Michel Leiris (1934) non possiamo far finta di non saperlo] è presente anche, in una modulazione più ambigua, schermata, nella maniera con la quale all'interno dei musei etnografici d'interesse extraeuropeo si sono costruite rappresentazioni "competenti" dell'alterità ricorrendo a schemi, categorie e criteri di valutazione estranei alle forme di vita culturale e sociale in gioco. È il credito dell'autorità museale che autorizza questo discorrere senza precauzione sulle culture africane introducendo la propria voce, la propria cultura, attraverso la voce e la cultura dell'Altro, e trattando, di conseguenza, come "territori occupati" non soltanto gli oggetti esposti nelle vetrine (sia nella versione di opere d'arte, sia in quella di metonimie etnografiche), ma anche, come accusa Enwezor (1996, p. 37), "i corpi e le memorie" degli Africani. La dura denuncia di Enwezor solleva l'interrogativo, nel solco dell'intuizione fulminante di Montaigne, sul chi siano i veri cannibali. Lontano dall'essere letto come luogo di fecondazione reciproca delle differenze, il museo etnografico d'impronta coloniale è infatti ultimamente da più parti additato quale «luogo principe di un'oggettivazione dell'alterità culturale» (Pennacini 2000, p. 220), fino ad essere identificato come luogo della "cannibalizzazione" dell'Altro colonizzato (Gonseth, Hainard e Kaehr 2002). In effetti, citando Nélia Dias (2002, p. 27),² si può dire che nell'adempiere al suo programmatico intento di "preservare dalla distruzione e dall'oblio" gli oggetti esotici il museo etnografico contestualmente «assimila e assorbe i manufatti per meglio votare all'oblio le culture e le società che li hanno prodotti.» Lo specifico di questa istituzione – che trova una risonanza nel collezionismo privato di oggetti artistici africani (decollato agli inizi del secolo scorso e più che mai vitale oggi) – sarebbe dunque non tanto il raccogliere, custodire, classificare seguendo una compulsiva spinta all'accumulo propria del collezionare nell'Occidente moderno (Clifford 1988; 1997), quanto l'incorporare in maniera sistematica e intensiva quei frammenti, estranei ed estraniati, di altre forme di vita culturale che sono gli oggetti etnografici (o estetici) decontestualizzati, per disporre di muti segmenti di un'alterità radicale a partire dai quali organizzare una visione positiva della propria cultura. Oggetti con cui il nostro mondo non intrattiene alcuna relazione simbolica, e che perlopiù provengono da culture con le quali le potenze coloniali europee sono entrate violentemente in contatto –

culture già note all'etnologia evolucionista come arcaiche e scarsamente dinamiche (alle quali per giunta si domanda di conservarsi tali per essere considerate autentiche).

Musealizzare, su basi scientifiche, l'Altro-“selvaggio” è concezione e pratica emblematica della sindrome razionalistica occidentale, pratica strettamente legata alla costruzione di un'immagine interna, una rappresentazione di noi e degli altri funzionale al colonialismo ottocentesco e al suo «ambiguo cammino di dominio e di possesso» (Triulzi 2005, p. 105). L'ambiguità insita nella costruzione dell'immagine esotica dell'Africa riprodotta dal museo etnologico riposa sulla costruzione di un rapporto disuguale e sulla divisione socio-economica e politica coloniale del Bianco/Nero, civilizzato/non civilizzato, dominante/dominato (Tshikala K. Biaya 1999, p. 759). Se l'Africa coloniale – con la sua amministrazione degli spazi e dei corpi – non appartiene più al nostro tempo, appartiene tutt'ora al nostro immaginario, con le relative implicazioni per gli osservati e per gli osservatori. Scrive Alessandro Triulzi: «Sentirsi oggi parte di un “noi” opposto agli “altri” in quanto abitanti del Nord o del Sud del mondo è diventato un forte elemento di identità collettiva e, allo stesso tempo, un proclama di rispettiva superiorità o subordinazione, con la conseguente differenziata capacità di appropriazione rispetto ai valori e ai traguardi della modernità.» (Triulzi 2005, p. 105).

Gioco di sguardi, gioco di poteri

Nel carattere ambiguo (di appropriazione unilaterale dell'alterità “a sua salvaguardia”) dell'attuale consumo delle identità e delle arti africane nel nostro mondo si ripresenta dunque, come primo presupposto e come ultimo risultato, il carattere ambiguo della violenza che alberga nei linguaggi apparentemente neutri delle discipline attraverso cui l'Occidente ha parlato dell'Altro. Si tratta, lo ricorda anche Carla Pasquinelli (2005, p. 7), di «una forma di violenza molto particolare che ha costituito la posta in gioco nella costruzione del Noi occidentale e dell'Altro colonizzato», e la cui connotazione consiste appunto nell'appoggiarsi al discorso scientifico, nel farsi discorso scientifico. Come è stato spesso notato, è proprio a questa arbitraria pretesa di fornire un'immagine oggettiva, autorevole, dell'alterità, che si lega la variazione “occidentalista” del dominio, radicata nel pensiero egemonico della modernità occidentale. Pensiero condizionato dall'ambivalente eredità dell'Illuminismo (se infatti da un lato l'approccio dell'epoca dei lumi incorpora il concetto di pluralismo, dall'altro introduce, in nome della ragione, la sovranità di un discorso occidentale da cui gli Altri escono imbrigliati, espropriati e sminuiti). Parte integrante del sistema occidentale egemonico “arte/cultura” teorizzato da James Clifford (1988), il museo “pubblico” si afferma alla fine del XIX secolo dialogando con gli apparati di potere, di pensiero, di scienza. Tre, fin dall'inizio, come elencate da Elise Dubuc (2002, p. 32), le sue prerogative: «l'autenticità degli oggetti, l'inalienabilità delle collezioni, e l'autorità del discorso». Nell'applicare il parametro dell'autenticazione museale agli oggetti etnografici (o estetici) africani – oggetti che non hanno cominciato la propria vita come oggetti etnografici, sono diventati etnografici (Kirshenblatt-Gimblett 2002, p. 3) – non si esce, come scrive Mudimbe (1994, p. 154), da due paradossi. Il primo deriva dall'ambigua estensione della nostra nozione di arte ad opere, come quelle non occidentali, rispondenti ad altre e diverse convenzioni culturali: difficile stabilire

sino a quale punto certi concetti, e la stessa idea di arte, possano essere identificabili con i nostri.

Il secondo consiste nell'altrettanto ambigua aspirazione al recupero, per quanto riguarda il prodotto artistico africano, dell'“autentico” (in quanto corrispondente a un'identità primaria, non contaminata) – l'autenticità infatti, come ricordano Joana Breidenbach e Ina Zukrigl (2000, p. 156), «non è un attributo usato soltanto per gli esseri umani e per le loro forme di vita: come criterio di qualità viene proiettata anche sugli oggetti». Il parametro dell'autenticità riflette una prospettiva fissistica nei confronti delle società d'interesse etnologico che le ipotizza come qualcosa di altamente integrato e ripetitivo (sottraendole di conseguenza alle dinamiche concrete e a un discorso comprensivo delle poste del sociale e del politico), e che tendenzialmente ignora l'esistenza di trasformazioni nelle pratiche artistiche “tribali” (siano esse tradizionali o contemporanee) relegate nel vago dominio della cosiddetta arte primitiva e confinate in uno spazio “etnico” fermo nel tempo e non correlato ai significati di chi vi abita. Per via di resistenti stereotipi sono le società dell'Africa sub-sahariana (storico “specchio nero” della civiltà bianca) quelle che, più delle altre società “altre”, il nostro mondo immagina come società senza storia, culture dalle frontiere fisse e immutabili, al cui interno l'oggetto è automaticamente accreditato di una autenticità legata alla credenza condivisa.

“Autenticità di chi?”

Ancora una volta è Okwui Enwezor (1996, p. 41) a segnalare un “abuso di potere” da parte nostra quando sottoponiamo al “test dell'africanità” – imposto da strategie di commercializzazione vincolate a reti economiche e a esigenze culturali e ideologiche appartenenti al mondo non di chi produce, ma di chi valuta – opere e artisti africani. In effetti il principio occidentale: “il mondo è nostro” sul quale, come ironizza amaramente Sally Price (1992, p. 118), è basato il collezionismo d'arte primitiva – non soltanto funziona nel mercato delle arti africane cosiddette tradizionali (mercato che ingloba peraltro forme d'arte nate a seguito dei contatti col mondo esterno) ma vale anche per quanto riguarda il collezionismo di arte africana contemporanea. Con la variante che oggi la palma dell'autenticità è perlopiù attribuita all'artista *naïf*, la cui genuina “africanità”, da noi letta come conformità alle “tradizioni originali”, va a rinverdire quel mito della ricerca dell'origine che noi siamo soliti perseguire presso gli altri. Afferma in un successivo passo Enwezor (1999, p. 2): «Tutte le volte che ho cercato di dare una definizione [dell'artista africano] sono rimasto invischiato nell'aggrovigliato concetto di “africano”. Quel che posso dire è che, qualunque valenza abbia la nozione di Africa in un sistema basato sull'interazione globale, sarà comunque qualcosa che è anche parte di me. Ma se il concetto di africano deriva dall'ignoranza, allora si tratta di un universo a cui io sono estraneo.»⁴ Enwezor ha ben presente che, ieri come oggi, l'idea di un'Africa immutabile non è priva di conseguenze: attraverso di essa nel passato è stato negato agli Altri l'accesso alla storia, e lo è ora alla modernità (per quanto nel filone degli studi subalterni e post-coloniali l'idea di una modernità esclusivamente occidentale sia fortemente contestata). Va però aggiunto che la nostra rappresentazione dell'autenticità degli africani oltre ad averli, inevitabilmente, condizionati, li ha trovati, in una certa misura, condiscendenti: fra Europa e Africa, fin dai





primi contatti la partita mista dell'identità e dell'autenticità pare infatti destinata a risolversi in un ambiguo gioco di specchi fra osservatori e osservati, con i secondi che non di rado orientano la propria narrazione (ed eventualmente la propria produzione artigianale e artistica) sui canoni e sulle aspettative dei primi.

Nel campo dell'arte contemporanea, le pressioni decolonizzatrici di quelli che Octavio Paz chiama "gli abitanti delle periferie della storia" non sono ancora arrivate a "decentrare" la supremazia occidentale: l'impronta uniformizzante di uno "stile internazionale" «affligge anche gli artisti che si proclamano portavoce di istanze etniche o locali, ma che sono riusciti a penetrare nella lista degli invitati ai salotti buoni» (Vettese 1998, p. 175). Il mercato sollecita infatti gli artisti africani a restare genuinamente "africani" e quindi a ripetersi, penalizzandoli in rapporto al conseguimento di un'affermazione su un piano internazionale che li consacri fra i protagonisti dell'*Art World*: folclorizzata in nome dell'autenticità, "l'alterità diventa handicap" (Davallon 2002, p. 182). Finisce col ghettizzare artisti già in posizione decentrata rispetto alle capitali del sistema-arte, tagliandoli fuori dalla corrente principale della ricerca artistica contemporanea che si orienta in tutt'altra direzione, e che promuove l'egemonia di modelli artistici tendenti a destrutturare l'opera, i meccanismi percettivi e concettuali che la configurano come tale, e a esplorare possibili e diverse letture. Non è certo pertanto la cifra ripetitiva dell'esoticità quella in grado di suscitare l'interesse di un sistema dell'arte in continuo cambiamento e iperstimolato, in cui se si ricorre all'apporto di periferie e margini, vale a dire alla linfa dei contesti e delle identità locali, lo si fa all'opposto per introdurre nuove configurazioni e gestioni del presente legate a specificità creative.

Il requisito di autenticità, essenziale all'apprezzamento dell'oggetto africano, non trova alcun riscontro né nelle realtà di costante riarticolazione della tradizione culturale (anche nei contesti artistici africani più conservativi), né nel fatto che le società africane, come sottolinea fra gli altri Biaya (1999, p. 754), non condividono affatto la «fissazione quasi morbosa sul criterio di autenticità propria del pensiero africanista e del pensiero museale occidentale in rapporto alla definizione dell'oggetto d'arte». In effetti, è il mondo dei musei, come quello dell'arte, ad essere implicato pesantemente in una tale fuorviante focalizzazione sull'autenticità. Nel giudizio di valore attribuito all'opera africana dal museo e dal mercato – un giudizio che ignora tutti gli altri modi di vedere se stessi e che non considera la possibilità di altre e contrastanti narrazioni dell'oggetto africano – è ancora una volta l'"illusione solitarista" occidentale – per rubare un'espressione ad Amartya Sen – a riprodursi in un'illusione di autenticità legata a forme di idealizzazione dell'originario e di assolutizzazione delle differenze. Il che è, a ben vedere, una forma di prolungamento dello sguardo coloniale.

Ciò non impedisce, come accennato, che la nostra richiesta di rispondenza degli oggetti d'arte africani a lasciti culturali deificati come "tradizioni", rinvigorita oggi da una confluenza di forze che incoraggiano l'oggettivazione e la messa in scena delle culture e delle identità – dal turismo alla domanda di politiche etniche – sia in buona parte assecondata, ma sempre all'interno di rapporti di forza e di negoziazione identitaria, dagli stessi artisti africani (anche perché in genere implica nuove opportunità economiche).

Tuttavia neppure impedisce – quando si considerino da un lato la proliferazione di discorsi identitari e la moltiplicazione dei contatti e delle appartenenze che caratterizzano la nostra contemporaneità e, dall'altro, i problemi di autorialità che hanno costretto già prima del volgere del secolo l'antropologia alla ricerca di nuove forme di rappresentazione etnografica e a una riscrittura "partecipata" della storia – che tale richiesta si presenti oltre che non immune da arroganza etnocentrica, superata e incongrua per due ordini di motivi, legati rispettivamente a ragioni interne allo sviluppo del discorso antropologico e al motivo che ormai «sono pochi i luoghi al mondo nei quali si possa affermare un'autentica autoctonia» (Augé e Colley 2006, p. 108).

La contestazione radicale, o il miraggio dell'anti-etnologia

Da qualche decennio a questa parte⁵ gli antropologi attraversano una crisi d'identità associata alla crisi teorica della loro disciplina, e quanti fra loro insistono nella professione di etnologo sono comunque, per usare il tono ironico di Marcel Detienne (2007, p. 114), «piuttosto preoccupati di essere accusati di molestie etnografiche».

L'interrogativo sull'affidabilità dell'approccio antropologico si pone come prioritario soprattutto da quando, con un orientamento delineatosi già negli anni Settanta per poi radicalizzarsi negli anni Ottanta, gli indirizzi epistemologici all'avanguardia in antropologia (Geertz 1973; Clifford e Marcus 1986) hanno fatto propria la forte critica delle correnti decostruzioniste al discorso delle scienze sociali, sintonizzandosi con le riflessioni teoriche postmoderne sui limiti della nozione di rappresentazione in generale, e di rappresentazione inter-culturale in particolare. Confrontati con il dubbio sulla capacità dell'Occidente di rappresentare altre società, gli antropologi si sono trovati, per così dire, messi all'angolo e sono stati costretti, in una maniera che non aveva precedenti, a interrogarsi sulla loro pratica di ricerca, interpretazione, scrittura, e a riorientare i loro sforzi.

Con il rilancio, da parte dell'antropologia postmoderna, del pensiero di rifiuto nei confronti del "logocentrismo" occidentale (Derrida 1967) nella disciplina si è verificata una svolta cruciale. Nel clima di destabilizzazione dei discorsi occidentali che inizialmente influenza gli studi filosofici e letterari per poi influenzare a fondo l'antropologia, ad essere messi in discussione all'interno della comunità accademica non sono più, come prima, metodi e tesi della generazione antecedente, ma sono gli stessi fondamenti statutari delle scienze etno-antropologiche, così come i loro criteri di oggettività e di validità. A vacillare pertanto, investito da interrogazioni decostruttive sempre più mirate – che si fanno autocritica senza sbocco nella versione estrema della tendenza, quella del "grado zero dell'etnologia" (Toffin 1990, p. 138) – è lo stesso paradigma etnografico che sta alla base delle rappresentazioni della differenza culturale. E ad essere delegittimato con particolare enfasi (complice una corrosiva rilettura del mito del "campo") è il linguaggio della rappresentatività inerente al "punto di vista del nativo", che spesso altro non è che il punto di vista dell'antropologo.⁶

Insieme a quella inerente all'autorevolezza etnologica dell'antropologo, l'altra grande perdita di credibilità da segnalare in campo accademico è quella inerente all'autenticità antropologica. Come infatti si riconosce che i criteri



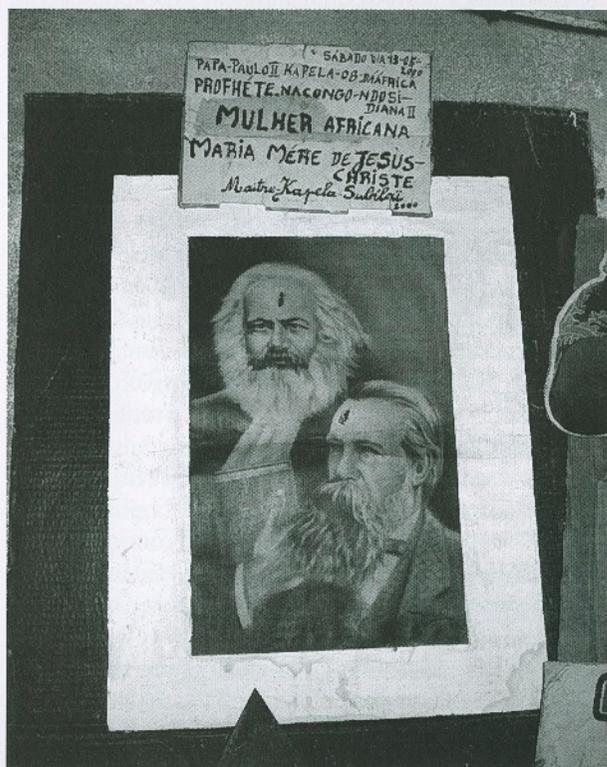
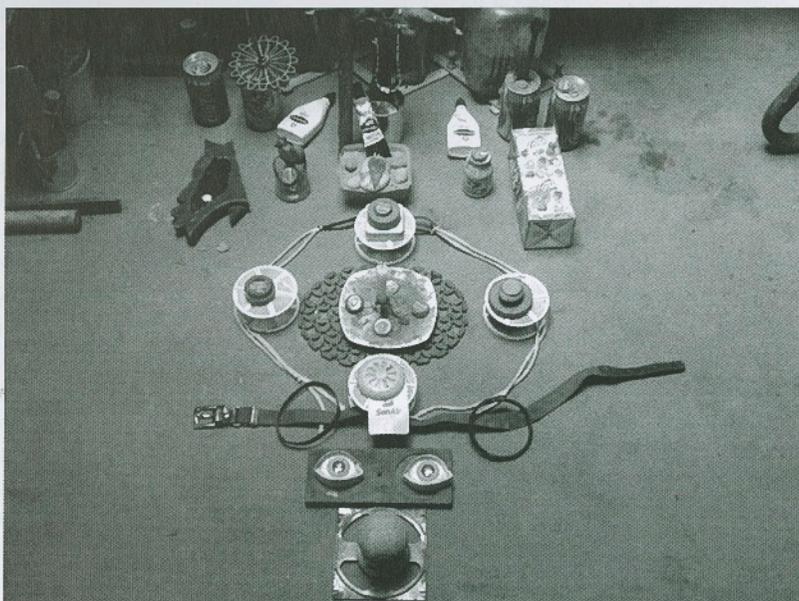
di identità culturale e di identità etnica poggiano su basi concettuali che appartengono ai riferimenti dell'antropologo, analogamente è ammesso che il criterio di autenticità (attraverso cui le identità collettive vengono congelate in essenze immutabili), così come la parola "tradizione" (utilizzata frequentemente in etnologia benché corrisponda a una definizione vaga, più che a un preciso concetto teorico), e la stessa categoria di "arte" (con la sua delimitazione rispetto all'artigianato artistico, alla cultura materiale, o all'arte cosiddetta primitiva) rispondono a parametri prefissati dall'Occidente. Si fa sempre meno sostenibile di conseguenza quell'idea di autenticità di stampo essenzialista – ancora peraltro ben viva nel senso comune – che implica un'originaria purezza delle matrici culturali e che ha contribuito in parte significativa alla costruzione dell'Alterità come classe concettuale (fino al dilatamento estremo nell'esotismo).

In definitiva, soprattutto a partire dagli anni Ottanta a risultare seriamente pregiudicata è la plausibilità epistemologica del sapere degli antropologi, così come l'attendibilità di un testo etnografico smascherato, oltre che nei suoi condizionamenti storici e culturali, nei suoi artifici retorici e letterari.

A monte, le grandi narrazioni della storia sono entrate esse stesse in crisi: ormai, quella che Lyotard – documentando la comparsa di forme di conoscenza che segnano una frattura rispetto a quelle precedenti del moderno – ha focalizzato, con una definizione destinata a diventare celebre, come la "condizione postmoderna" (1979) espone la cultura al gioco molteplice dei linguaggi. Con la fine dei *grands récits*, e sotto il violento impatto della critica postmoderna è dunque a sua volta la categoria di "cultura" – su cui si impianta l'intero edificio scientifico dell'antropologia e che rende pensabile l'Alterità – a venire smontata. Stessa sorte spetta a un'altra parola-chiave dell'etno-antropologia, quella di "etnia", vera formula magica dell'antropologia funzionalista (Boyer 1989/1990, p. 3). Dalla profonda ridefinizione avviata in quegli anni i due termini concettuali prediletti dagli antropologi escono malconci, compromessi e problematizzati, avendo definitivamente perso, insieme alla loro forza di rappresentazione, la loro innocenza.

Contro lo sguardo a senso unico dell'Occidente

Per quanto negli anni più recenti la critica decostruzionista abbia perso terreno anche in antropologia,⁷ dopo il passaggio dell'"uragano decostruzionista" (Pasquinelli 1993, p. 50) non è più possibile ignorare che l'etnologia ha guardato gli altri con gli occhi "sapienti dell'Occidente" (Chambers 2005, p. 15). Un Occidente che nella sua costruzione dell'alterità ha cristallizzato una serie di concetti



Paulo Kapela, *Atelier*, 2007. Dimension variabile. Courtesy Sindika Dokolo African collection of contemporary art



e di immagini dialogando esclusivamente con se stesso e interpretando gli Altri attraverso griglie, né trasparenti, né innocenti: la disposizione classificatoria (che gioca in maniera molto efficace nella chiave antropologica) coltivata dalla nostra tradizione scientifica si rivela tutt'altro che neutrale nel suo "ingabbiare" le umanità esotiche in una definizione e in forme fisse, costruite e valutate secondo i canoni del sistema categoriale proprio dell'osservatore. Le immagini delle altre culture non arrivano in un vuoto politico ed economico: dominazione e sfruttamento hanno caratterizzato l'azione dell'Europa in molte terre lontane a partire dall'epoca delle grandi esplorazioni europee dei mari e dei continenti.

Sintomo di una volontà di dominio legittimata dalla certezza di una appartenenza esclusiva alla "civiltà" (e assecondata dall'intreccio complesso e fluido fra vicende e istituzioni politiche, concezioni ideologiche, dinamiche economiche e paradigmi scientifici che connota l'evoluzione del mondo moderno) lo sguardo a senso unico dell'Occidente ha costruito una frontiera invisibile (che produce ancora i suoi effetti) fra due umanità, una di essenza superiore, e l'altra per natura inferiore. Invisibilità che, come tutti sappiamo, non ha certo reso meno percepibile il divario spietato stabilito dall'Occidente fra sé e il mondo altro, e che comunque, all'occorrenza, non ci si è peritati di rendere più che visibile. Si pensi a quelle forme di visualizzazione immediata del confine fra il "Noi" e il "Loro", di spettacolarizzazione e inferiorizzazione dell'Altro, e di proiezione del nostro immaginario (desideri e fantasmi) sull'Altro che sono stati i "teatri" dell'Alterità in auge durante il periodo coloniale – con un ampio spettro che va dalla messa in vetrina di culture e oggetti etnografici nei musei, alle più disinvolute (per usare un eufemismo) prassi di messa in vetrina di individui e "autenticità" nelle esposizioni coloniali e universali, nei *villages noirs*, nei giardini zoologici, negli spettacoli, nelle fiere (Bancel, Blanchard, Boëtsch, Deroo, Lemaire 2002).

Sul versante dell'antropologia museale il definitivo abbandono dell'ottica univoca di identità che farà approdare la disciplina a uno studio sul come sia costruito e legittimato, anche da saperi accademici e strategie istituzionali, ciò che viene definito "autentico", si avrà soltanto con l'affermarsi delle prospettive teoriche aperte da quelli che nei paesi anglofoni vengono chiamati *cultural, subaltern and postcolonial studies*.

All'interno della mutata visuale che comincia a riflettersi nel lavoro autocritico etnografico e antropologico degli ambienti accademici a partire dalla fine degli anni Settanta «non esiste più un'angolatura dalla quale si stabilisce di amministrare definitivamente, o di orchestrare, la testualizzazione dell'identità», della "tradizione" o della "storia"» (Clifford 2004, p. 35). Nella nuova configurazione dei rapporti interculturali i gruppi minoritari (esterni e interni al mondo occidentale) fanno ormai sentire la loro voce e chiedono spazi di autorità e di forza politica mettendo in campo linguaggi di resistenza e di contaminazione che tradiscono molteplici articolazioni delle identità.

I tempi sono maturi per raccontare una storia diversa e per fare i conti sia col paradosso epistemologico di una disciplina nata in Occidente per cercare di capire ciò che non è occidentale; sia col passato scomodo, da "cuore di tenebra", dell'Europa coloniale, svelando la violenza implicita nelle sue immagini, nelle sue scritture, nelle sue retoriche.

Tanto più che, per quanto riguarda l'etnologia, disciplina che, secondo la celebre definizione di Claude Lévi-Strauss, è "figlia del colonialismo" (non tanto in quanto ne è strumento, ma in quanto opera nel campo delle relazioni di potere squilibrate di quel sistema) già con la decolonizzazione – che rifiuta in arte l'esotismo, come nelle scienze sociali l'etnografia (Berque 1965) – si è dovuta fare la differenza. E tanto più che, da parte loro, intellettuali e attivisti nativi non si riconoscono nelle Afriche fantasma e negli Orienti misteriosi di un discorso europeo-occidentale che ha fabbricato le alterità e le autenticità a proprio uso e consumo (come ha evidenziato per prima la magistrale lezione sull'Orientalismo di Edward W. Said).⁸

In altre parole, e di nuovo su due fronti, da un lato c'è il ripiegamento riflessivo della pratica antropologica dovuto a un pronunciato ridimensionamento critico dentro al mondo accademico; dall'altro ci sono gli Altri che intendono infine auto-rappresentarsi. I nativi della sconfinata area del mondo cresciuta ai margini dell'Occidente sono anch'essi mutati, e interpretano a modo loro la recita dell'autenticità. Le loro interpretazioni – che restituiscono in maniera ibrida e talvolta parodistica i nostri linguaggi della cultura e dell'identità – sfidano "la ragione occidentale", venendo così ulteriormente a indebolire negli antropologi la convinzione di poter parlare al posto di quegli "indigeni" cui troppo a lungo si è spiegato come sono, come pensano e come vivono.

I musei d'etnografia nell'età della decostruzione: crisi del museo o museo della crisi?

Fermandoci al caso dei musei etnografici, se il marchio dell'imperialismo culturale appare qui in una veste meno crudele di quanto non avvenga nei meccanismi degli "zoo umani" visitati da milioni di visitatori a cavallo fra il XIX e il XX secolo, non per questo il ruolo del non riconoscimento dell'Altro nella costruzione dell'identità occidentale e l'adesione a una dimostrazione ideologica che gerarchizza il grado di umanità vi sono meno evidenti.

Nelle strategie di raccolta delle collezioni, nei processi di selezione, interpretazione e contestualizzazione degli oggetti, nelle pratiche di schedatura e nelle etichette (da cui si ricavano più informazioni sui militari, gli amministratori o i missionari che li hanno raccolti che non sulle popolazioni che li hanno immaginati e creati) e, soprattutto, nelle diverse convenzioni e stili di allestimento che riflettono in diacronia le reazioni della nostra società all'oggetto etnografico. È un fatto che lo statuto dell'oggetto esotico e la "fabbricazione" dell'Alterità e del suo passato all'interno del museo ci restituiscono più il presente e l'identità di chi rappresenta che non la memoria e la posizione di chi è rappresentato: l'archeologia, la storia, l'antropologia hanno riscritto il passato dell'oggetto etnografico in stretta relazione con il loro tempo, modificando testo e contesto ad ogni nuovo sguardo posato su di esso. Di qui la migrazione degli oggetti dal polo iconico, quello degli "artefatti culturali", al polo estetico, quello delle "opere d'arte", con il risultato che, come nell'esemplare caso della "scoperta" del pianeta *arts nègres* da parte dei pittori *fauves* e cubisti, maschere, statuette e "feticci" – dapprima ricercati come oggetti di curiosità e in seguito fatti confluire in gran numero nei musei coloniali a fini di studio e di propaganda – a lungo considerati oggetti rozzi e incomprensibili si ritrovano di colpo ammessi allo statuto di oggetti d'arte.

Dietro alla storia della metamorfosi degli oggetti africani nei musei occidentali si nasconde una permanenza: dalla colonizzazione culturale si è passati alla colonizzazione estetica.

Nata nel contesto di potere del colonialismo – periodo al cuore del disfunzionamento mondiale di oggi nel pensiero anticipatore di Hannah Arendt e nel giudizio unanime dei teorici degli studi postcoloniali (a cominciare da Martin Bernal, Dipesh Chakrabarty, Okwui Enwezor, Frederic Jameson, Ali Mazrui, Gayatri Spivak e Slavoj Žižek) – l'etnomuseologia non è un campo intellettuale autonomo. Tutt'altro che immune dalla pressione di ideologie e stereotipi che rinviano all'orizzonte culturale di cui è espressione, condivide con l'etnologia l'assetto categoriale di partenza (influenzato dal paradigma evolucionistico) e, inconsciamente o no, ne ha condiviso tutti i mali in "ismo" (colonialismo, imperialismo, nazionalismo, essenzialismo, feticismo culturale, ecc.) Considerati i complessi rapporti fra storia dell'antropologia, storia coloniale e storia museale, la rottura dell'approccio postmodernista con il pensiero moderno in generale (e con la sua ricerca di una comprensione universale), e le conseguenti nuove prospettive e nuove regole del gioco etnografico, non potevano quindi non esercitare un forte impatto e non rimescolare le carte anche nel mondo della etnomuseografia. Vale a dire di un'esperienza museale intrinseca all'Occidente in espansione, e che, in quanto tale, si è fatta veicolo degli interessi non soltanto intellettuali dell'epoca coloniale, riproducendone a lungo la visione fantasmatica delle alterità culturali come mondi la cui "autenticità" consisteva nell'essere senza storia né complessità.

Le potenzialità innovative dell'antropologia interpretativa con la sua concentrazione sui processi di costruzione dell'alterità, sulla rappresentazione del Sé e dell'Altro, sulla mobilitazione della soggettività del ricercatore – ambiti che chiamano ripetutamente in causa le storie coloniali, postcoloniali e neocoloniali – sono state dunque, come era prevedibile, pienamente recepite dalla etnomuseografia, fatta segno negli ultimi tempi di travagliati progetti di ripensamento, di reinvenzione, e di ridefinizione dei modelli di contestualizzazione dell'oggetto adottati nel passato – "oggetto di curiosità", "oggetto-campione", "artefatto culturale" e "opera d'arte" – oggi tutti definitivamente superati.

Se infatti la ridefinizione degli assunti di fondo della pratica etnografica ha implicato un radicale riposizionamento dell'antropologia in rapporto ai suoi "oggetti" di studio promuovendo un modello di testo etnografico polifonico, essa ha spinto, e a maggior ragione, gli antropologi, dopo decenni di disaffezione accademica, a misurarsi di nuovo con la museografia, o meglio, con quelle "zone di contatto",¹⁰ dislocazione e conflitto culturale, luoghi di riflessione e fabbricazione della memoria identitaria, siti di *performance* e autorappresentazione che appaiono essere oggi i musei. La professione di antropologo infatti, prima di insediarsi nelle università, è cresciuta all'interno dei musei, ma è soltanto negli ultimi tempi che i musei in generale e quelli etnografici in particolare sono tornati ad essere un centro degli interessi degli antropologi. Molto consapevole del suo passato oggi la etnomuseologia è – come lo sono più in generale, del resto, le istituzioni e le attività che hanno a che fare con l'arte e con la cultura di società "altre" – profondamente implicata nelle questioni cruciali con cui

si confronta la società contemporanea. In numero sempre crescente i musei etnografici, ormai delegittimati in quanto tali, prendono nuove denominazioni (museo delle civiltà, museo delle culture, museo delle società, ecc.) e si orientano verso una ricerca multidirezionale sperimentando inediti stili di rappresentazione che comportano l'ingresso di nuovi attori, identità, esperienze, e che attivano processi di reinvenzione, negoziazione e traduzione culturali in cui confluiscono istanze diverse – fino ad includere lo sviluppo di piani di *marketing* basati sul concetto del turismo culturale. In Africa come in Occidente, i contesti espositivi che ospitano oggetti etnografici o estetici africani, diventano teatro di processi di traduzione, prestito, interferenza, appropriazione e riappropriazione culturali.

La ridefinizione in corso va pertanto ben oltre i termini della disputa trascinatasi per anni all'interno dei musei antropologici, il cui nucleo essenziale, semplificando molto, può identificarsi nell'alternativa fra approccio etnografico e approccio estetico, vale a dire, per quanto riguarda l'oggetto, fra statuto di documento e statuto di opera d'arte. Tralasciando il fatto che dopo i *ready made* di Duchamp il concetto di arte si è fatto piuttosto aleatorio, e al di là delle vittorie tattiche dei due campi (quello che parteggia per la relazione scientifica con l'oggetto e quello che privilegia la relazione artistica), la principale posta in gioco nella partita per la sopravvivenza del museo etnografico – in tempi di riappropriazioni di subalternità e di strategie identitarie che trovano nel museo, divenuto arena simbolica delle lotte del potere e dell'identità, un terreno di sperimentazioni – consiste piuttosto nel riconoscimento dello statuto patrimoniale di oggetti che, non soltanto per quanto riguarda i musei dei paesi che hanno conosciuto la colonizzazione, sono collegati sempre di più a rivendicazioni e negoziazioni di identità e di memoria.

Chi ha bisogno dei musei africanisti?¹¹

Negli studi africanisti, già dopo la seconda guerra mondiale con l'avvio del processo di decolonizzazione che prende consistenza negli anni Sessanta il resoconto etnografico viene messo in discussione da molti intellettuali africani che imputano all'antropologia una complicità con le amministrazioni coloniali e accusano gli antropologi di descrivere un'Africa che non esiste. L'evidenziarsi nei decenni successivi alla liberazione dal giogo coloniale del fatto che le economie africane postcoloniali sono semplicemente diventate neocoloniali – avvalorando la «centralità dell'esperienza coloniale nel rendere Altro il resto del mondo come riserva economica, politica e culturale» (Chambers 2005, p. 15) – ha fatto nascere una drammatica riflessione sulla realizzazione di una modernità e di un progresso che sono la modernità e il progresso di un Occidente in qualche modo diventato mondo. Ecuemene globalizzato, dove nell'asimmetria politica ed economica fra "periferie" e "centro" si tramanda una storia di violenza e di dominio alla quale le scienze antropologiche e museali hanno dato il loro contributo.

Così, se in Africa gli ex musei etnografici coloniali si chiamano ormai musei nazionali, resta lo statuto ambiguo di collezioni perlopiù composte nel periodo coloniale. Il cambio di denominazione non sempre riesce a tradursi in una presa di distanza dal sistema museale coloniale e post-coloniale, pur nella generale stigmatizzazione dei processi occidentali di codificazione e di oggettificazione delle cul-





ture africane. La stessa ambivalenza si riscontra nel campo dell'arte. Qui la questione fondamentale è l'interrogativo riguardo al significato che può avere la definizione di "artista africano" nell'attuale condizione "postmediale" dell'arte, per riprendere la nota definizione di Rosalind Krauss, ossia quando ormai il fare arte è più che mai un'attività in cui occorre fare i conti con la complessità del reale e dei meccanismi sociali, politici ed economici che lo definiscono; quando i confini culturali sono completamente travolti dai flussi di migranti, capitali, immagini; e quando, infine, la perdita di certezze etiche, etniche, politiche e gli intrecci del mondo globale producono identità locali sempre più incerte con il corollario obbligato dei risultati più diversi nel campo della produzione, della presentazione e del consumo degli oggetti d'arte.

Cosa significa infatti essere artista dogon, bamana, ecc. quando già a partire dalla metà degli anni Ottanta del secolo scorso la rigidità adottata dall'etnografia africanistica nelle classificazioni etniche delle società africane "tradizionali" e la stessa definizione di identità etnica – veicolata e amplificata dai media dei paesi occidentali – sono state messe in causa (Amselle e M'Bokolo, 1985). In modo particolarmente inventivo (attraverso l'uso ironico dei tessuti *african print*) è il lavoro di Yinka Shonibare, artista di provenienza nigeriana nato in Inghilterra, a svelare come i due continenti – Africa ed Europa – si siano inventati reciprocamente, e a ribadire che, se i Bianchi hanno inventato l'Africa come paradigma della differenza, e se l'Occidente non sembra orientato a far uscire l'alterità africana dalla gabbia dell'esotico e del selvaggio dove la confinava la messa in scena pedagogica degli oggi rimossi "zoo umani" del passato coloniale (ma, al contrario, tende a riprodurre eternamente gli stessi modelli nella costruzione intellettuale della rappresentazione dell'Altro) l'Africa non è disponibile all'inscatolamento dei suoi oggetti nelle gabbie museali come figuranti di un immaginario e di una storia che non è la loro.

Resta il fatto che la "frontiera" fra Africa e Occidente permane. Da un lato, per gli Africani, c'è l'arte per i Neri (l'arte popolare e le diverse forme che costituiscono l'arte di consumo locale), dall'altro c'è l'arte per gli stranieri, per i Bianchi. In questa seconda categoria figurano il museo e l'arte moderna o contemporanea (che spazia dalla produzione delle scuole d'arte e delle accademie, all'arte "d'aeroporto", ai *souvenir* per turisti (Mudimbe 1994).

Sul come le politiche culturali nazionali africane hanno interiorizzato o rigettato un modello museale importato e sul modo in cui i Paesi usciti dalla colonizzazione hanno metabolizzato nei loro processi di musealizzazione e di patrimonializzazione una "violenza museale" (Atondi 1999, p. 905) collegata al tema della violenza culturale ed economica dell'Occidente, lascio la parola agli autori invitati ad esprimersi in questa primo dossier (mentre sarà, come previsto, il successivo a trattare della situazione dell'oggetto d'arte africano nei musei e nelle collezioni occidentali). Lungi dall'avvalorare la tesi della perdita di credibilità dell'indagine antropologica, i loro contributi provano a quale punto l'antropologia può rilevarsi attuale e pertinente quando è messa in pratica con immaginazione e spirito critico.

Giovanna Parodi da Passano è docente di Etnologia presso l'Università di Genova e si occupa dei seguenti campi di

ricerca: Estetica dei "feticci" in Africa Occidentale (ricerche in Burkina Faso e in Togo); maschere africane in un mondo in trasformazione: le *Gelede* degli Yoruba (ricerca in Benin)

BIBLIOGRAFIA

- E. Ardener, *Social Anthropology and the decline of Modernism*, in J. Overing (a cura di), *Reason and Morality*, Tavistock, London-New York 1985, pp. 47-70
- I. Atondi, *La violence muséale: aux origines d'un discours ambigu*, in «Cahiers d'études Africaines», XXXIX (3-4), 1999, pp. 155-156, 905-921
- M. Augé, J.P. Colley, *L'anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 2004, trad. it. *L'antropologia del mondo contemporaneo*, Elèuthera, Milano 2006
- N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch, E. Deroo, S. Lemaire, (a cura di) *Zoos humains. XIX et XX siècles*, La découverte, Paris 2002
- J. Berque, *La dépossession du monde*, Seuil, Paris 1965
- T.K. Biaya, *Les ambiguïtés d'une expérience privée: réflexions libres sur le musée en Afrique*, in «Cahiers d'études Africaines», XXXIX (3-4), 1999, pp. 155-156, 747-765
- P. Boyer, *Pourquoi les Pygmées n'ont pas de culture?*, in «Gradhiva», n. 7, 1989/1990, pp. 3-17
- J. Breidenbach, I. Zukrigl, *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*, Kunstmann, München 1998, trad. it. *Danza delle Culture. L'identità culturale in un mondo globalizzato*, Bollati Boringhieri, Torino 2000
- I. Chambers, *Cartografia del progresso*, in C. Pasquinelli (a cura di), *Occidentalismi*, Carocci, Roma 2005, pp. 15-21
- J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1988, trad. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1993
- J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1997, trad. it. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1999
- J. Clifford, *The Edges of anthropology*, Prickly Paradigm Press LLC, Chicago 2003, trad. it. *Ai margini dell'antropologia*, Meltemi, Roma 2004
- J. Clifford, G.E. Marcus (a cura di), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley 1986, trad. it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Meltemi, Roma 1997
- J. Davallon, *Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine?*, in M.O. Gonseth, J. Hainard, R. Kaehr (a cura di), *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel 2002, pp. 169-187
- J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967, trad. it. *Della grammatologia*, Jaka Book, Milano 1967
- M. Detienne, *Les Grecs et nous*, Perrin, Paris 2005, trad. it. *Noi e i Greci*, Raffaello Cortina, Milano 2007
- N. Dias, *Une place au Louvre*, in M. O. Gonseth, J. Hainard, R. Kaehr (a cura di), *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel 2002, pp. 15-29
- E. Dubuc, *Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet*, in M. O. Gonseth, J. Hainard, O. Enwezor, *Occupied Territories: Power, Access, and African art*, in «Frieze», n. 26, 1996, pp. 37-41
- C. Geertz, *The interpretation of Cultures*, Basic Books,

New York 1973, trad. it. *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna 1987

M.O. Gonseth, J. Hainard, R. Kaehr (a cura di), *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel 2002

R. Kaehr (a cura di), *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel 2002, pp. 31-58

B. Kirshenblatt-Gimblett, *Gli oggetti etnografici*, in «Antropologia Museale», n. 1 (1), 2002, p. 3

J. Laude, *Les arts de l'Afrique noire*, Librairie Générale Française, Paris 1966

M. Leiris, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, Paris 1934

J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris 1979, trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981

V.Y. Mudimbe, *The invention of Africa*, Indiana University Press, Bloomington 1988

V.Y. Mudimbe, *The Idea of Africa*, Indiana University Press, Bloomington 1994

M.G. Parodi da Passano (a cura di), *Arte africana contemporanea*, dossier in «Africa e Mediterraneo», n. 28-29, 1999, pp. 4-89

C. Pasquinelli, *Il concetto di cultura tra moderno e postmoderno*, in *Etnoantropologia*, anno I (1), 1993, pp. 34-53

C. Pasquinelli (a cura di), *Occidentalismi*, Carocci, Roma 2005

C. Pennacini, *È possibile "decolonizzare" i musei etnografici?*, in Francesco Remoti (a cura di), *Memoria, terreni, musei. Contributi di antropologia, archeologia, geografia*, Edizioni dell'Orso, Torino 2000, pp. 217-238

M.L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992

S. Price, *Primitive art in civilized places*, The University of Chicago, Chicago 1989, trad. it. *I primitivi traditi*, Einaudi, Torino 1992

P. Rabinow, *Representations are social facts: modernity and post-modernity in anthropology*, in J. Clifford, G.E. Marcus (a cura di), *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, University of California Press, Berkeley 1986, trad. it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Meltemi, Roma 1997, pp. 234-261

E.W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York 1978, trad. it. *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 1999

M. Staniland, *Who needs African Studies?*, in «African Studies Review», n. 26, 1983, pp. 77-97

G. Toffin, *Le Degré zéro de l'ethnologie*, in «L'Homme», n.113, XXX (1), 1990, pp. 138-150

A. Triulzi, *Lo sguardo coloniale. Appunti sulla costruzione dell'altro nella collezione fotografica della Società africana d'Italia*, in C. Pasquinelli (a cura di), *Occidentalismi*, Carocci, Roma 2005, pp. 103-114

A. Vettese, *Artisti si diventa*, Carocci, Roma 1998

NOTE

- 1 - Dall'intervista di Maurizio Maldini, qui riportata, all'artista angolano Fernando Alvim, direttore della Triennale di Luanda e curatore, con Simon Njami, del Padiglione Africano alla 52ª Biennale di Venezia (2007).
- 2 - L'accostamento fra pratica museale e cannibalismo è motivato per Nélia Dias dal duplice tratto che hanno in comune, vale a dire un procedimento sia di appropriazione dell'Altro, sia di sostituzione della parte al tutto.
- 3 - La formulazione di questa domanda come titolo di un paragrafo è ripresa da Breidenbach e Zukrigl (2000, p. 156).

- 4 - Dall'intervista di Daniel Pinchbeck (in «Il Giornale dell'Arte», n. 174, febbraio 1999, p. 2) a Okwui Enwezor, nigeriano, critico d'arte, già direttore della Biennale di Johannesburg (1997) e futuro direttore dell'undicesima edizione di Documenta di Kassel (2002).
- 5 - Le prospettive critiche interne al dibattito delle scienze sociali, che segnano la fine di quello che Ardener chiama il "periodo del consenso", iniziano a manifestarsi già verso la metà del secolo con il prendere consistenza delle pressioni decolonizzatrici e si vanno poi precisando lungo gli anni '60 e '70, periodo in cui la "connessione coloniale" dell'antropologia viene stigmatizzata in modo risoluto.
- 6 - Il carattere spesso opaco e soggettivo della produzione dei dati di terreno fa dell'antropologia la più contestata delle discipline sociali.
- 7 - La critica decostruzionista, dapprima acquisita nel campo degli studi filosofici e letterari (il postmodernismo è stato utilizzato per la prima volta nello studio dell'arte e in architettura), è entrata in quello degli studi antropologici soltanto in un secondo momento, quando negli altri campi era ormai in declino (Rabinow, 1986, p. 242).
- 8 - Nel suo famoso saggio *Orientalismo* (1978) denuncia come l'Occidente abbia inventato un Oriente pseudo-immutabile al fine di perpetuare il potere coloniale.
- 9 - Quella che oggi viene convenzionalmente etichettata come arte africana tradizionale ha visto, nel corso di più di cinque secoli, posarsi su di essa sguardi diversi, contrastanti, e tuttavia sempre sguardi a senso unico, e sempre riconducibili a un unico sguardo, quello erudito dell'Occidente sul "primitivo". *L'art nègre* è infatti, come scrive già negli anni Sessanta Jean Laude (1966, p. 9), oggetto dapprima di curiosità, successivamente di disprezzo, in seguito documento etnografico e "oggetto-testimone" di una cultura, per poi, all'inizio del secolo scorso, assurgere, grazie alle avanguardie storiche, alla dignità di sorgente di ispirazione. Ammessa infine, nello scorcio del secolo, nei grandi musei dell'Occidente, l'arte africana "tribale", negoziata nelle più importanti case d'asta, è oggi ricercata da sempre più numerosi collezionisti.
- 10 - È Clifford (1988) ad applicare il termine, derivato dal libro di Mary Louise Pratt, *Imperial eyes* (1992), ai musei e a una quantità di patrimoni, di siti di performance culturale.
- 11 - Parafrasi dell'interrogativo "chi ha bisogno di studi africani?" di Staniland (1983).

From one age to another, the African continent has been invented and represented as "the Other", a source of exotic images and traditions, emblem of difference, which has been hardly disentangled from the limits of the colonial imaginary. The symbolic violence of the West against African culture has often been translated into violent ways of acquisition of art objects for museums, which have mostly showed distorted and ambiguous representations of Africa. The unequal relationship between dominator and dominated, in fact, still belongs to our imaginary and undermines the actual possibilities of creating a collective identity and a system of values, recognised all over the world without preconceptions.

