

## Collana Notti di luna vuota

Diretta da Marco Dallari

«Dalla didattica del patrimonio come forma di responsabilità civica all'arte come dispositivo di fruizione collettiva e consapevole, dalla trasformazione dei modelli educativi della scuola e del museo alla città come luogo-contenitore estetico vivace e partecipativo, i contributi raccolti in questo volume definiscono, pur nella loro differenza, la fisionomia di un paesaggio culturale che è mondo comune».

Il libro affronta, da diverse prospettive, una questione cruciale nel dibattito politico e pedagogico attuale: l'evoluzione del concetto di cittadinanza, che sfugge di fatto ai confini delle nazioni e si inserisce in una visione del tempo e dello spazio dinamica, ovvero sempre più fluida e trasversale. Come mostrano gli autori, il patrimonio artistico e culturale, in particolare, rappresenta, secondo quest'ottica, un contesto imprescindibile per il riconoscimento e la definizione dell'identità e insieme un terreno di incontro privilegiato delle comunità.

€ 21,00



9 788859 1033677

www.erickson.it

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo concesso dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali



DIREZIONE GENERALE  
EDUCAZIONE,  
RICERCA E  
ISTITUTI CULTURALI

Dallari e Filadoro  
(a cura di)

Costruire valori di cittadinanza

Erickson

Marco Dallari e Luigi Filadoro  
(a cura di)

# Costruire valori di cittadinanza

Arte e patrimonio come elementi di partecipazione



Erickson

Collana Notti di luna vuota

Diretta da Marco Dallari

---

Marco Dallari e Luigi Filadoro  
(a cura di)

# Costruire valori di cittadinanza

Arte e patrimonio  
come elementi di partecipazione

 Erickson

## Curatori

### **Marco Dallari**

Dopo la laurea in Pedagogia (1972) presso l'Università di Bologna (relatore Piero Bertolini), è stato membro dell'équipe di coordinamento pedagogico delle scuole dell'infanzia del Comune di Bologna e capo servizio alla pubblica istruzione del Comune di Carpi. È stato docente di Pedagogia e Didattica dell'Educazione Artistica presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna e Firenze, professore straordinario di Pedagogia Comparata all'Università di Messina e professore ordinario di Pedagogia Generale e Sociale all'Università di Trento, dove ha fondato e diretto il Laboratorio di Comunicazione e Narratività. Scrittore e curatore di saggi, testi narrativi e libri per l'infanzia, è anche disegnatore e autore di opere verbovisuali.

### **Luigi Filadoro**

Artista e progettista didattico esperto nel settore della formazione applicata all'arte e ai beni culturali, è ideatore del progetto «Bambini e Musei – cittadini a regola d'arte» dell'associazione culturale *étant donnés aps*, che ha fondato nel 2004, e direttore editoriale della rivista semestrale omonima. Ha partecipato a numerosi progetti espositivi personali e collettivi tra il 1999 e il 2005 e pubblicato disegni su varie riviste in Italia e all'estero, tra cui «Lettera Internazionale», «Brand» e «Chroma». Dal 2017, nell'ottica di promuovere la creatività di bambini e ragazzi, cura esposizioni nell'ambito del progetto «Bambini e Musei – cittadini a regola d'arte» creando collaborazioni tra scuole in rete e musei e organizza mostre in spazi pubblici.

## Autori

### **Irene Baldriga**

Docente di Museologia e Didattica del Museo presso Sapienza Università di Roma, dove è membro del Collegio di dottorato in Storia dell'arte e referente per la Terza Missione del Dipartimento SARAS e della Facoltà di Lettere e Filosofia. Studiosa di storia dell'arte italiana ed europea nella prima età moderna, si occupa da molti anni del ruolo politico del museo e della sua missione educativa, con particolare riferimento al tema della cittadinanza e della sostenibilità sociale. È membro del GREM, il Groupe de Recherche sur l'Éducation et les Musées dell'Università di Montréal-Quebec; nel contesto europeo, collabora con diverse istituzioni e gruppi di ricerca sui temi della museologia critica e del rapporto con i nuovi pubblici.

### **Raffaella Monia Calia**

Assegnista di ricerca all'Università di Foggia e docente all'Università degli Studi di Napoli «Federico II» con PhD in Sociologia e Ricerca Sociale. I suoi principali interessi riguardano il rapporto tra processi culturali e moda, le tematiche di genere, le migrazioni e l'integrazione dei rifugiati, lo sviluppo delle aree interne, l'inclusione, i rituali, i miti e gli stili di vita giovanili. Ha pubblicato diversi libri, articoli e saggi, intervenendo, su queste ed altre tematiche, in convegni e conferenze. Si occupa di progettazione europea da molti anni, coordinando diversi interventi in ambito sociale e formativo. È componente dell'Editorial Board Member di SRO Sociological Research On-Line – Sage Edizioni.

### **Luigi Caramiello**

Sociologo, è docente di Sociologia dell'arte e della letteratura all'Università degli Studi di Napoli «Federico II». Ha insegnato all'Università degli Studi di Salerno, all'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, all'Università degli Studi di Napoli «Parthenope», all'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», all'Università di Budapest. Ha pubblicato dodici libri e oltre cento contributi scientifici. È giornalista professionista, critico, regista Rai e autore SIAE. Componente della rete UNAR (Ufficio Nazionale Antidiscriminazioni Razziali) della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ha diretto diversi progetti di ricerca e partecipato a numerosi convegni e iniziative internazionali.

### **Viola De Vivo**

Giornalista pubblicista, scrittrice, funzionaria presso il Ministero della Cultura, è laureata in Lettere classiche e Filologia, letterature e civiltà del mondo antico. Ha lavorato come responsabile della comunicazione per Tecnodid editrice, Ente di Formazione accreditato dal Ministero dell'istruzione. Ha scritto per il quotidiano «Roma», per il mensile teatrale «Proscenio» e per il settimanale on line «Scuola7». Attualmente, in qualità di funzionaria per la promozione e la comunicazione, è responsabile dell'Ufficio Relazioni con il Pubblico e coordinatrice dei Servizi Educativi della Direzione regionale Musei Campania. È direttrice responsabile della Rivista «Bambini e Musei – cittadini a regola d'arte Magazine».

### **Roberto Flauto**

Dottorando in Scienze Sociali e Statistiche, collabora con l'insegnamento di Sociologia dell'Arte e della Letteratura all'Università degli studi di Napoli «Federico II». Al centro dei suoi interessi si colloca, in particolare, il rapporto tra i processi di costruzione identitaria e il divenire sociale. La poesia rappresenta il suo principale ambito di ricerca. Si interessa anche di cinema, arte, fumetto, serie tv, letteratura e musica, temi su cui ha scritto diversi articoli e contributi scientifici. Partecipa, in veste di relatore, a convegni e seminari. Alcuni suoi scritti sono stati premiati in concorsi letterari.

### **Giuliano Gaveglia**

Laureato in Comunicazione Pubblica, sociale e politica, collabora con l'insegnamento di Sociologia dell'Arte e della Letteratura all'Università degli studi di Napoli «Federico II». Al centro dei suoi interessi ci sono la politica, i processi comunicativi e il cinema con particolare riferimento al Neorealismo e alla New Hollywood. Nel 2016 ha lavorato per alcuni mesi in un centro per l'autismo a Burgos, nel nord della Spagna. Ricopre il ruolo di segretario amministrativo dell'ASI - Associazione Sociologi Italiani.

### **Marina Imperato**

Dirigente scolastica distaccata presso il Ministero dell'Istruzione, Direzione per gli Ordinamenti, Internazionalizzazione e Valutazione del sistema scolastico, è membro dell'Osservatorio ministeriale per l'Intercultura e del Gruppo ministeriale di lavoro per le Periferie urbane. Collabora in attività di ricerca con l'Università di Firenze e con l'Università degli studi di Napoli «Federico II». È tutor nel Master «Governance della scuola dell'autonomia: ruoli organizzativi, strategici, tecnici» organizzato dalla IUL in collaborazione con INDIRE. I suoi principali campi di ricerca riguardano la dirigenza e la leadership, con una particolare attenzione alle tematiche della didattica, della formazione del personale scolastico, dell'internazionalizzazione, dell'organizzazione e della gestione dei processi dirigenziali. È autrice di numerose pubblicazioni.

### **Anna Imponente**

Già Soprintendente alle Belle Arti e al Paesaggio nelle Marche, è stata Direttore del Polo museale della Campania, l'attuale Direzione regionale Musei Campania. I suoi interessi spaziano dall'ambito delle mostre internazionali ai rapporti con musei e università e all'editoria. Le sue ricerche vanno dall'arte europea alle culture extraeuropee, dalle tradizioni popolari all'arte moderna e contemporanea, alla fotografia. Predilige gli studi delle relazioni tra arte antica e contemporanea, tra arte occidentale e orientale, tra arti visive e cinema. Tra le altre cose, ha scoperto il bunker di Mussolini a Palazzo Venezia a Roma e realizzato la musealizzazione e il recupero degli ambienti. È stata, inoltre, per molti anni direttrice della sezione di arte contemporanea, del servizio didattico, dell'archivio e gabinetto fotografici alla GNAM (Galleria Nazionale d'Arte Moderna) di Roma.

**Maria Paola Orlandini**

Esperta di arte e comunicazione, è nata a Roma dove si è laureata con Renzo De Felice in Storia dei partiti politici. Entrata in Rai, per concorso, lavora per 18 anni al TG2 e poi a Rai Educational dove produce, scrive e conduce programmi d'arte. È presidente dell'associazione culturale «The Making of. Arte e comunicazione». Nel 2021 con l'associazione «Controchiave» del municipio VIII ha concluso il progetto per le scuole «Clandestine. L'altra Italia dell'arte», finanziato dal Dipartimento Pari Opportunità.

**Marco Peri**

Storico dell'arte, è consulente educativo per musei e istituzioni culturali. Il suo lavoro si concentra su pratiche educative, relazionali e partecipative che utilizzano l'arte come catalizzatore per il cambiamento sociale. Progetta e sviluppa percorsi di interazione tra musei e pubblici e corsi di alta formazione per operatori e insegnanti. Collabora abitualmente con musei, festival, istituzioni e associazioni nella cura e sviluppo di programmi culturali. Insegna Fenomenologia delle arti contemporanee e collabora con il Master «Museum Experience Design».

# Indice

<i>Presentazione della collana</i>	11
<i>Introduzione</i>	13
1. L'arte visuale nell'arcipelago dei cifrari ( <i>Marco Dallari</i> )	17
2. L'arte della cittadinanza. Espressività: meccanismo identitario e percorso comune ( <i>Luigi Caramiello</i> )	41
3. Patrimonio plurale. <i>Border Studies</i> e nuova museologia ( <i>Irene Baldriga</i> )	47
4. I bambini piantano idee. La Scultura Sociale di Beuys tra scuola e museo ( <i>Luigi Filadoro</i> )	65
5. Fuga dal museo. L'empatia dell'arte con il mondo ( <i>Anna Imponente</i> )	77
6. Ereditare il passato: il patrimonio culturale per la cittadinanza planetaria ( <i>Marina Imperato</i> )	93
7. Lo Spazio della Street Art. Percorsi e strategie di partecipazione e rigenerazione: il caso dei murales di Bonito ( <i>Raffaella Monia Calia</i> )	117
8. Passeggiate poetiche. La letteratura come strumento di valorizzazione sociale del territorio ( <i>Roberto Flauto</i> )	129
9. Convergenze parallele. Cittadini davanti alla tv ( <i>Maria Paola Orlandini</i> )	137
10. La lavagna sullo schermo. La settima arte tra i banchi di scuola ( <i>Giuliano Gaveglia</i> )	147
11. Educazione e produzione culturale nel museo contemporaneo ( <i>Marco Peri</i> )	155
12. Ri-trovarsi al museo. Per una nuova educazione civica attraverso l'arte nel post pandemia ( <i>Viola De Vivo</i> )	165

## Patrimonio plurale

### *Border studies* e nuova museologia

Irene Baldriga<sup>1</sup>

Uno dei più interessanti sviluppi metodologici degli ultimi anni, soprattutto per chi si occupa di patrimonio in una chiave interdisciplinare e di deciso orientamento politico-culturale, è quello dei cosiddetti *border studies*: un approccio di lavoro che indaga il tema del confine come spazio di separazione e di incontro, sia in senso fisico/geografico che in una prospettiva simbolica (Rumford, 2006; Dell’Agnese, 2014, Nail, 2016; Schimanski e Wolfe, 2017). La ricchezza e la complessità dell’idea di confine si sono rivelate nel corso del tempo un terreno di grande ispirazione; in campo filosofico, si è evidenziata per esempio la qualità ontologica del confine, da intendersi nel senso di *dispositivo* piuttosto che di *oggetto* e dunque come combinazione di elementi materiali e immateriali (Sferrazza Papa, 2020). Studi recenti hanno proposto un collegamento sostanziale tra i concetti di confine e di paesaggio culturale, un’espressione divenuta comune tra gli esperti di tutela del patrimonio, specialmente a seguito della definizione adottata dall’UNESCO nel 1992 nel quadro della *Convenzione sul patrimonio mondiale dell’umanità*:

[...] paesaggi che rappresentano «creazioni congiunte dell’uomo e della natura» [...] e che illustrano l’evoluzione di una società e del suo insediamento nel tempo sotto l’influenza di costrizioni e/o opportunità presentate, all’interno e all’esterno, dall’ambiente naturale e da spinte culturali, economiche e sociali.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Il contributo raccoglie alcune delle riflessioni emerse nel contesto del progetto di Terza Missione *Paesaggi di confine. Modelli di narrazione partecipata*, coordinato dall’autrice presso il Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo (SARAS) di Sapienza Università di Roma (2022-2024).

<sup>2</sup> <https://www.unesco.it/italianellunesco/detail/188> (consultato il 10/01/2023). Si veda anche Sodano (2017).

Sulla base di questo articolato concetto di paesaggio, l'immagine del confine può assumere un significato di grande potenzialità per individuare percorsi di incontro e di separazione, ma soprattutto le trame storiche e identitarie che li hanno mantenuti in vita. Si è giunti così a formulare, non senza controversie interpretative, il concetto di *borderscape*, ovvero di un vero e proprio paesaggio di confine, che è stato accolto tanto in senso puramente metaforico-culturale, quanto in una chiave di natura squisitamente geopolitica (Dell'Agnese e Amilhat Szary, 2015).

### **Border studies e patrimonio culturale**

Ai fini della nostra trattazione, che riguarda il tema del patrimonio quale luogo (fisico e culturale) ove esercitare e riconoscere il senso della cittadinanza come identità, è rilevante la proposta avanzata da Anke Strüver:

A borderscape [...] brings together the two dimensions of representations [...] It relies on narratives, images and imaginations as imagined realities of the border which are constitutive of its meanings and effects, including the practices with relation to the border [...] And similar to the term landscape, as both noun and verb, borderscape also and always refers to borderscaping — of shaping the border not on the ground, but in people's minds. The borderscape — shaped through representations of all kinds — implies borderscaping as practices through which the imagined border is established and experienced as real (Strüver, 2005).

Il paesaggio di confine si configura dunque come dimensione della soglia, uno spazio di diversità e di separazione che può tradursi anche in attraversamento e apertura, ma che principalmente investe la percezione dell'individuo e delle comunità. E in tal senso si può ben comprendere come la presa di coscienza della dimensione del confine, quale stato dell'essere e come condizione, coinvolga in modo rilevante l'ambito della produzione e della rappresentazione culturale. Un settore specifico della filosofia estetica si è concentrato sul concetto di *borderscape* in quanto ambito di ispirazione e di lavoro dell'arte contemporanea: la condizione del confine viene considerata come laboratorio creativo, «luogo attivo della resistenza e della lotta», come avviene in particolari situazioni geopolitiche che vedono popoli

e culture congiungersi e scontrarsi (si pensi al confine USA-Messico o a certe regioni dell'America Latina e del Medio Oriente, solo per fare alcuni esempi). Lo stesso filone espressivo dell'arte di strada rientra, di tutta evidenza, nella categoria dei linguaggi del confine, non solo nella sua tecnica esecutiva e nella sua produzione visiva, ma nella sua presenza fisica e nei messaggi che essa punta a testimoniare (figura 3.1).



Fig. 3.1 Lediesis, *Frida Kahlo*, 2020 – Omino71, *Rising Love*, 2012.

Meno praticata è la riflessione sulla funzione che il museo — quale luogo dell'esperienza estetica ma anche come laboratorio dell'interpretazione e produzione culturale, spazio dell'incontro e di relazioni variegata con l'alterità — può svolgere rispetto alla dimensione del confine. L'approccio dei *border studies* può in verità agevolare la riflessione sull'impatto esercitato dai musei nella elaborazione della memoria collettiva e nello statuto identitario delle comunità ma anche rispetto all'attuale dibattito sul ruolo sociale dei musei stessi, soprattutto in senso inclusivo e nella prospettiva di una decolonizzazione «radicale» (da intendersi non solo rispetto alla storia delle collezioni, ma anche in una più ampia visione di genere e di affermazione delle pari opportunità dei cittadini). È dunque possibile ragionare, in chiave metodologica, sulla relazione tra *border studies* e nuova museologia, intendendo quest'ultima come campo della pratica museale volto a promuovere il valore democratico e partecipativo degli spazi espositivi. Va in questo aspetto ricordato che la politica di apertura intrapresa dai

musei verso le comunità, come forma di coinvolgimento e di interazione profonda con i territori anche sul fronte dell'uso del patrimonio e del suo potenziale simbolico, rimane per certi aspetti un percorso incompiuto, che fatica ad affermarsi rispetto ai vincoli (= confini) posti non tanto dalle esigenze della tutela (che rimangono evidentemente non negoziabili), quanto dalle resistenze di una parte del mondo professionale interessato. La percezione del museo come luogo esclusivo, non accogliente, dunque invalicabile per la popolazione più svantaggiata, rimane purtroppo molto diffusa nell'immaginario collettivo e trova conforto in pratiche e comportamenti difficili da sradicare. Si assiste pertanto a una immagine ambigua e ambivalente del museo come *borderscape*: per un verso si riscontra il persistere di una frontiera che è barriera escludente ed elitaria rispetto ai non esperti, per l'altro si presenta lo scenario di un effettivo sforzo di rinnovamento che parte dai bisogni dei visitatori, ne interpreta le richieste e ne guida il percorso di crescita verso un senso di maggiore autoefficacia.

## **Il museo come confine**

Al di là di questa distinzione di base, si aprono altre questioni che interessano il museo come luogo del confine, anche laddove si affermi una politica inclusiva dei pubblici. Il processo di rimozione delle frontiere interne del museo comporta infatti un progetto sistematico, che riguarda tanto la comunicazione (per esempio il linguaggio utilizzato negli apparati didattici e divulgativi, le proposte di visita, la costruzione dei percorsi), tanto le scelte espositive, specialmente in termini di interpretazione e di valori espressi. È possibile individuare le aree prevalenti della dimensione liminare del museo, che riguardano:

- le identità condivise
- la memoria collettiva
- i valori di riferimento
- i canoni prevalenti
- i linguaggi.

Il museo elabora delle aggregazioni di manufatti «semiofori», cioè portatori di un significato (Pomian, 2007, pp. 36-46) che non necessa-

riamente è frutto della cultura di provenienza dei singoli oggetti, ma che spesso viene attribuito sulla base degli schemi culturali e valoriali del tempo presente, e che dunque può mutare da una generazione all'altra. Questa è una delle ragioni per cui gli allestimenti museali sono soggetti a rivisitazioni periodiche, con rimescolamenti anche molto radicali delle collezioni esposte, per ragioni che possono essere legate al gusto, all'etica, ma anche a revisionismi di natura politica e culturale. Il confine esercitato dal museo si concretizza in certi ambiti come negazione di un certo patrimonio, una forma di cancellazione di un passato (o di un presente) che si preferisce o che si vuole escludere dalla fruizione (in modo più o meno esplicito), operando rimozioni che possono equivalere a vere e proprie lacerazioni delle identità e delle memorie. Esempi eclatanti offre la storia del secolo scorso, rispetto all'arte prodotta e sostenuta durante i regimi totalitari: legittimata e poi espunta dal canone della storia dell'arte (si pensi al caso di Sironi e della pittura del movimento Novecento), attraverso complessi processi di valutazione critica e poi di restituzione che in tempi più recenti la pericolosa deriva della *cancel culture* ha portato a moltiplicare.<sup>3</sup> Forte della sua autorevolezza, il museo è percepito dai più come il luogo della legittimazione dell'arte e della storia; le selezioni adottate esercitano un impatto di forte rilevanza nel discorso pubblico, generando nuove certezze e nuovi punti di riferimento. E con questi possono segnare nuovi confini, oppure superarli.

La pratica della nuova museologia ha aperto la strada verso un fenomeno di autoriflessione sul significato delle collezioni storiche. In Europa e nel nord-America molti musei sono espressione della cultura ottocentesca: nazionalista, elitaria, spesso di orientamento coloniale. Raccolte storiche più antiche sono state adattate a questa visione, che ha contribuito a consolidare il rapporto tra politica e luoghi espositivi, ad un livello di tale profondità da renderne difficile la decostruzione in età moderna. La sedimentazione dei livelli interpretativi si salda alla percezione estetica e al senso di appartenenza, reiterando negli osservatori stereotipi e ideologie che solo un occhio «altro» arriva a riconoscere e a stigmatizzare. La Tate Britain di Londra ha potuto attivare un concreto percorso di valutazione della natura delle pro-

<sup>3</sup> È quanto accaduto, a mio avviso, con il riallestimento *Time is out of joint* presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (2016), che ha di fatto vanificato il lavoro di recupero storiografico compiuto con le precedenti sistemazioni dell'arte tra le due guerre, soprattutto del Futurismo e di Novecento.

prie collezioni solo grazie alla collaborazione di visitatori di origine straniera. Nel 2009, studenti universitari — migranti di seconda generazione — hanno aderito al progetto *Tate encounters* rivelando fino a qual punto l'impostazione autocelebrativa della collezione, totalmente centrata in chiave nazionalista, venisse percepita da uno sguardo non britannico come escludente.<sup>4</sup> L'esperienza di questo particolare progetto è divenuta per molti aspetti esemplare: i partecipanti hanno restituito al museo un patrimonio di letture alternative degli allestimenti proposti, evidenziando i codici che risultavano più respingenti o persino offensivi presso un pubblico di origine migrante. Il confine in questo caso si svela negli occhi di chi osserva dal lato opposto della frontiera e la strada più feconda da percorrere risulta essere non quella dello stravolgimento, bensì quella della pluralità delle narrazioni. Una visione unilaterale può essere utilmente messa in discussione affiancando altre interpretazioni, letture alternative capaci di rappresentare altre identità, moltiplicando il processo del riconoscimento verso una varietà di visioni.

Il tema degli attraversamenti che il museo può incoraggiare può essere considerato come opportunità, innanzitutto prendendo spunto dalla complessità delle collezioni e dai materiali che le compongono. È possibile considerare lo spazio espositivo come luogo della contestualizzazione di confini effettivi, rispetto ai quali il riconoscimento risulta molto più rilevante e fruttuoso della negazione. L'episodio clamoroso del rinvio della mostra internazionale *Philip Guston Now!*, programmata nel 2020-2021 presso quattro importanti sedi museali (National Gallery of Art di Washington DC, Museum of Fine Arts di Houston, Tate Modern di Londra e Museum of Fine Arts di Boston), stabilito per timore di «incomprensioni» a seguito delle proteste esplose negli Stati Uniti e nel mondo contro l'omicidio di George Floyd, ha suscitato critiche veementi da parte della stampa e del sistema dell'arte.<sup>5</sup> I temi trattati da Guston (1913-1980) nei suoi dipinti, con le sue sarcastiche allusioni al Ku-Klux Klan, furono in quel frangente considerati troppo complessi da comunicare e possibile causa di fraintendimenti. I curatori dei quattro musei coinvolti dichiararono nel loro comunicato che ritenevano opportuno rinviare l'esposizione «a un tempo in cui il potente messaggio di giustizia sociale e di razza

<sup>4</sup> <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/tate-encounters> (consultato il 10/01/2023).

<sup>5</sup> L'iniziativa ha trovato finalmente una sua concreta realizzazione soltanto nel maggio del 2022, con l'apertura presso il Museum of Fine Arts di Boston.

che è al centro dell'opera di Philip Guston potrà essere chiaramente interpretato».<sup>6</sup>

In verità, è noto che i personaggi con il cappuccio bianco (figura 3.2) dipinti dall'artista statunitense — spesso intenti in azioni ordinarie, come fumare o passeggiare in automobile — denunciano in modo molto evidente l'indifferenza di chi, protetto dalla propria condizione di conforto, tollera e silenziosamente permette pratiche discriminatorie e crimini odiosi. L'accesa polemica sollevata dal rinvio della mostra, in cui non si esitò a parlare di vera e propria censura, mise a fuoco l'inadeguatezza di un sistema culturale incapace di rapportarsi con l'attualità e con le trasformazioni del presente, soprattutto rispetto a un bisogno di assunzione di responsabilità che impone determinate scelte. Il «confine» che Guston ha segnato con la propria pittura rappresentava — proprio in quel momento storico — l'opportunità per riflettere, con il pubblico, sul tema della giustizia sociale e dei diritti umani, riservando al museo la possibilità di essere luogo di crescita culturale e politica.



Fig. 3.2 Philip Guston, *Multiplied*, 1972, olio su tela, Collection Buffalo AKG Art Museum.

<sup>6</sup> <https://www.nga.gov/press/exhibitions/exhibitions-2019/5235.html> (consultato il 10/01/2023).

## Il patrimonio plurale

L'esperienza di *Tate Encounters* testimonia in modo inequivocabile che il processo di decolonizzazione dei musei non si esaurisce nella questione delle cosiddette restituzioni delle opere sottratte con la forza a popoli sottomessi e colonizzati, ma va affrontato soprattutto sotto il profilo didattico e storico-culturale, attraverso la messa in discussione di immaginari divisivi che gli approcci critici, per non parlare dei modelli educativi e dei mass media, tendono a replicare senza alcuna consapevolezza. Il fenomeno riguarda una pluralità di contesti e di confini: da quelli religiosi, a quelli socio-culturali, a quelli di genere.<sup>7</sup> Nella retorica dominante contro la violenza rivolta alle donne, raramente si riflette sulla diffusione implicita di modelli discriminatori che permeano la cultura di massa, la comunicazione giornalistica e televisiva, gli stessi manuali scolastici. Al di là dell'ancora inconsistente e poco convinto inserimento di una storia delle donne nei canoni della letteratura, della scienza, dell'arte o della filosofia, il caso specifico delle arti figurative, se analizzato in modo sistematico, documenta un uso dell'immagine femminile che di fatto sostanzia e rafforza la persistenza degli stereotipi di genere. La *mise en page* degli apparati illustrativi, le combinazioni tra testo e immagine, la scelta dei titoli, delle copertine e delle opere-simbolo documentano un immaginario ancora profondamente legato a una contrapposizione tra dimensione maschile e femminile che immancabilmente vede le donne in una posizione oggettivata e subalterna. Un approccio che può invece essere ribaltato attraverso nuove proposte e un ripensamento dei materiali didattici da offrire agli insegnanti e agli studenti delle scuole. Una stessa prospettiva può coinvolgere ovviamente gli spazi espositivi, considerata la rilevanza con la quale i musei contribuiscono alla definizione dei canoni e delle epistemologie disciplinari (Remer, 2020).

Nell'analizzare possibili strategie da parte dei musei, la letteratura esistente insiste per lo più sulle due modalità «quantitativa» (ampliare le presenze degli esclusi in una logica di pari opportunità e di riconoscimento) e «qualitativa» (elaborare e diffondere nuove

---

<sup>7</sup> Sull'applicazione della prospettiva dei *border studies* alla ricerca sulle differenze di genere, si veda Aaron, Altink e Weedon (2010).

interpretazioni dei contenuti, ribaltando i criteri di «depotenziamento» e di «svalutazione» descritti da Griselda Pollock — Pollock, 2009 — nel caso della storia delle donne). Di chiara evidenza è la necessità di lavorare in modo sistematico sulle collezioni permanenti, più che su episodiche iniziative mediatiche (come esposizioni tematiche), stabilendo una relazione diretta tra politiche curatoriali e azioni didattiche. È da ricordare l'iniziativa *Citizens and borders*, lanciata dal MoMA sin dal 2015, con lo scopo di «offrire una prospettiva critica su storie di immigrazione, territorio e trasferimento» (figura 3.3).<sup>8</sup>

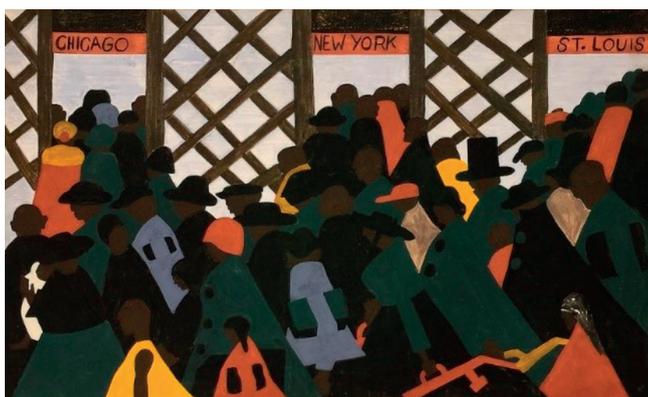


Fig. 3.3 Jakob Lawrence, *The Migrant series*, 1940-41, tempera su pannello, New York, The Museum of Modern Art.

Nel giugno del 2019, il Metropolitan Museum di New York celebrò la *Giornata mondiale del Rifugiato* coprendo simbolicamente i suoi più grandi capolavori realizzati da artisti migranti (tra questi, Rothko, Ernst, Beckmann, Mondrian, Chagall, figura 3.4). *What would the Met's walls look like if there were no refugees?* La curatrice delle raccolte di arte contemporanea del museo, Sheena Wagstaff, commentò l'operazione con queste parole: «la nostra speranza è che i visitatori escano dalle sale con una maggiore consapevolezza di cosa significhi “casa”, riflettendo sull'esperienza di chi non può tornare nella propria».<sup>9</sup>

<sup>8</sup> <https://www.moma.org/calendar/groups/17> (consultato il 10/01/2023).

<sup>9</sup> <https://news.artnet.com/art-world/metropolitan-museum-world-refugee-day-1578346> (consultato il 10/01/2023).

Più recentemente, lo stesso Metropolitan ha avviato un progetto di mostra, curato da David Pullins e Vanessa K. Valdés, sulla figura dell'artista «afro-ispanico» Juan de Pareja, che fu schiavo e collaboratore di Velázquez (celebre il suo ritratto, dipinto intorno al 1650, figura 3.5), e che — ottenuta la libertà già nel 1654 — dopo la morte del maestro poté affermarsi come pittore autonomo. Una iniziativa di chiara rilevanza scientifica che va comunque inserita nel quadro del movimento *Black lives matter*, esploso nel 2020 negli Stati Uniti, e dunque come percorso di riscoperta e valorizzazione di una storia fino ad oggi marginalizzata. L'ispirazione esercitata dal caso di Pareja nel processo di rivendicazione dei diritti degli afro-americani, grazie al ruolo di Arthur A. Schomburg e dell'ambiente della *Harlem Renaissance*, viene non a caso sottolineata come parte della storia critica dell'artista.



Fig. 3.4 Il dipinto di Chagall *Gli amanti*, oscurato con un drappo in occasione della Giornata mondiale del Rifugiato (20 giugno 2019), New York, Metropolitan Museum.



Fig. 3.5 Diego Velázquez, *Ritratto di Juan de Pareja*, 1650, olio su tela, New York, Metropolitan Museum.

L'esempio del recupero storiografico di Pareja offre spunti metodologici interessanti, che potrebbero stimolare sperimentazioni di rilettura di opere iconiche della storia dell'arte, attraverso proposte di confronto e contestualizzazione capaci di disinnescare il meccanismo di reiterazione di stereotipi culturali e di genere profondamente interiorizzati, soprattutto nella cultura occidentale. Si pensi al caso

della *Olympia* di Manet, che nella sua dissacratoria carica compositiva, necessiterebbe di una decostruzione critica sull'emarginazione e sulla differenza di genere nella cultura borghese dell'Ottocento.

La prospettiva che si vuole considerare parte dalla consapevolezza dell'enorme impatto esercitato dagli allestimenti museali nella elaborazione degli immaginari e della memoria collettiva (Sandell, 1998). In questo senso, l'approccio dei *border studies* può supportare operazioni di analisi dei modelli esistenti e di elaborazione di narrazioni inclusive.

### Geopolitica della diversità e nuove cittadinanze

La diffusione dei *global studies* ha incoraggiato, a vari livelli, pratiche di ricerca sempre più orientate a una lettura della complessità che richiede, necessariamente, il superamento dei confini geografici. Tra le più interessanti acquisizioni di questo approccio allargato si annovera la comprensione del livello di diversità che domina di fatto ogni tipo di aggregazione umana. Mappe delle diversità linguistiche, etniche, culturali permettono di prendere consapevolezza di una disomogeneità strutturale che connota i sistemi sociali e che — soprattutto dopo la caduta del muro di Berlino e con l'affermazione di nuovi equilibri internazionali — ha reso evidente la necessità di riconoscere e valorizzare le innumerevoli identità che abitano il nostro pianeta.

Risale al 2001 la *Dichiarazione universale UNESCO sulla diversità culturale*, che sancisce in modo inequivocabile il principio del diritto culturale come parte integrante dell'autonomia di ciascun individuo e che valorizza e promuove il principio della diversità. All'articolo 5, la *Dichiarazione* afferma che

ognuno deve quindi avere la possibilità di esprimersi, di creare e diffondere le proprie opere nella lingua di sua scelta e, in particolare, nella lingua madre; ognuno ha diritto a una educazione e formazione di qualità che rispettino pienamente la sua identità culturale, ognuno deve poter partecipare alla vita culturale di sua scelta, ed esercitarne le forme, nei limiti imposti dal rispetto dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> [http://unesclub.blob.core.windows.net/pdf/dichiarazione\\_diversita.pdf](http://unesclub.blob.core.windows.net/pdf/dichiarazione_diversita.pdf) (consultato il 10/01/2023).

Il Rapporto UNESCO del 2009 sulla diversità culturale restituisce il complesso mosaico di identità di cui l'umanità si compone, attribuendo un ruolo strategico all'azione educativa che gli Stati e le agenzie formative possono promuovere per diffondere consapevolezza e rispetto nei confronti dell'alterità. In questo percorso, il compito svolto dai musei e dalle arti risulta cruciale, in una visione in base alla quale «sensibilizzare alla diversità culturale è una questione di approccio, di metodo e di atteggiamento più che di assimilazione di contenuti».<sup>11</sup>

Il processo, per certi versi imprevedibile, di ricomposizione degli equilibri mondiali ha favorito negli ultimi decenni l'affacciarsi di paesi in via di sviluppo, ma anche di minoranze poco conosciute, di contesti rimasti a lungo sommersi che ora chiedono una visibilità e un riconoscimento. La possibilità di entrare nel discorso pubblico, di partecipare alla riflessione globale sulle identità e sulla partecipazione costituisce per molti un'opportunità di riscatto e di possibile inserimento nello scenario politico. Lo stesso dibattito sulla decolonizzazione e la delicata vicenda della restituzione dei beni — soprattutto nei confronti di alcuni paesi latino-americani e africani, ma anche rispetto alla recentissima questione dei manufatti di provenienza indigena canadese che ha coinvolto i Musei Vaticani — ha messo in gioco dinamiche ben più complesse della mera provenienza dei patrimoni. L'importanza assunta da queste vicende nell'immaginario collettivo testimonia soprattutto l'affermazione di una coscienza globale che — accanto alle sempre più forti preoccupazioni per il cambiamento climatico — riguarda anche i temi dei diritti umani, della pace e della distribuzione delle risorse. Una coscienza globale che si traduce in una declinazione amplificata dell'essere cittadini, in una prospettiva di superamento delle frontiere politiche e delle barriere culturali.

## Musei di confine

A volte il confine geografico, come spazio di valico e di incontro dell'altro ma soprattutto come luogo della sopravvivenza di identità sopraffatte, costituisce di per sé un patrimonio da preservare. È in queste particolari realtà che nascono — a volte in modo spontaneo,

---

<sup>11</sup> [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184755\\_ita](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184755_ita) (consultato il 10/01/2023).

per desiderio delle stesse comunità — musei «di confine», luoghi espositivi che custodiscono e narrano la memoria delle esperienze, spesso dolorose, delle terre di frontiera. Si tratta di musei concepiti per non perdere la consapevolezza della linea che è stata tracciata, del muro che è stato eretto per stabilire l'altrove. Annullata la linea, abbattuto il muro, si paventa l'oblio, la cancellazione di una storia minore, che lascia tracce frammentarie nella lingua, nei paesaggi, in alcuni comportamenti. Ovunque, nel mondo, esistono esempi di queste identità di valico: lungo la linea della ex Germania dell'Est, nei territori interessati dalla tragedia dell'esodo giuliano-dalmata, nelle postazioni strategiche di alcune dogane, sul percorso di logoranti scontri di trincea e negli spazi geografici contesi, come il confine Stati Uniti-Messico o alcune aree del medio oriente e del sud-est asiatico. Nella tragica vicenda dell'Ulster, che comprende il confine tra Repubblica d'Irlanda e Irlanda e del Nord, il contributo di artisti contemporanei — come Suzanne Lacy (autrice del filmato *Across and In-Between*, 2018, figura 3.6)<sup>12</sup> — ha facilitato l'incontro tra cittadini dei due lati di una frontiera particolarmente dolorosa e ancora molto presente nella memoria e nell'immaginario delle comunità coinvolte; negli ultimi anni, sono state proposte esperienze di lettura trasversale sulle narrazioni del confine tra i due territori, partendo proprio dal lavoro compiuto dai musei.<sup>13</sup>

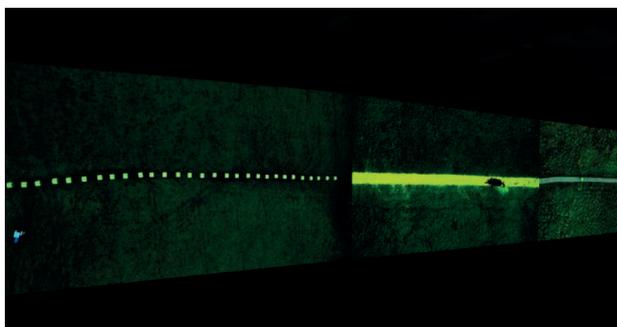


Fig 3.6 Suzanne Lacy, *Across and In-Between*, 2018.

<sup>12</sup> <https://www.suzannelacy.com/across-and-in-between> (consultato il 10/01/2023).

<sup>13</sup> È il caso del progetto «The EU and the museum: an investigation of cross-border museum projects in Ireland» (2020), promosso — a seguito della Brexit — dalla Università dell'Ulster e della Irish Museums Association.

Il confine, in questi casi, è di per sé patrimonio. Ed è importante che esso suggelli la diversità e componga una narrazione plurale, affinché si racconti la versione dell'uno e dell'altro versante, restituendo la fatica dell'incomprensione, della rivalità, del sospetto. In molti contesti il museo di confine assume il significato di un memoriale: spesso, il limite di cui si serba memoria documenta guerre e lacerazioni e richiede uno sforzo che è al tempo stesso di compassione e di onesta restituzione storica. La frontiera si fa monumento, segno di una separazione di terra che ha confinato gli uomini e le loro storie.

### **Pedagogia del confine**

Un libro di Pedro Lorente, che tenta di inquadrare l'evoluzione della museologia più recente (Lorente, 2022), propone un'interessante relazione tra l'affermazione di una nuova visione della funzione del museo e la diffusione della «pedagogia critica», ovvero di quel campo degli studi educativi che si orienta principalmente verso la maturazione del pensiero autonomo da parte dei discenti, in particolare rispetto a temi di giustizia sociale e di equità. Interessato al filone dei *cultural studies* britannici, lo studioso americano Henry A. Giroux, fondatore della pedagogia critica, ha analizzato con particolare attenzione l'effetto della comunicazione di massa sulla diffusione e persistenza degli stereotipi culturali e di genere. Le sue ricerche hanno messo in luce i meccanismi impliciti di «riproduzione» che la scuola e le agenzie formative tendono ad attivare rispetto ai modelli culturali del sistema sociale cui appartengono. Un processo che, inevitabilmente, porta a replicare distinzioni tra uomini e donne, pregiudizi e luoghi comuni, ma anche vere e proprie forme di emarginazione. Da queste rilevazioni, Giroux ha considerato possibili modalità di resistenza rispetto a tale processo, ovvero «modelli pedagogici che possano essere utilizzati non solo nelle scuole, ma anche in altre sfere sociali più direttamente impegnate nella lotta in favore di una maggiore giustizia sociale e di una vita qualitativamente migliore per tutti» (Tizzi, 2014, p. 110). Tali riflessioni lo hanno condotto ad approfondire il tema della educazione alla cittadinanza, che diviene evidentemente perno di una visione pedagogica centrata sul rapporto tra persona e società.

La «pedagogia della rappresentazione» — a cui Giroux approda nelle sue riflessioni — indaga il funzionamento dei sistemi che producono e tramettono conoscenza, generando valore. In tal senso, il suo contributo risulta di enorme interesse per il settore museale e non a caso — come Lorente sottolinea — si è giunti a parlare di una declinazione «pedagogica» della curatela per indicare un orientamento museale concentrato più sull'effetto prodotto dagli oggetti che dagli oggetti stessi (Lorente, 2022, p. 57). Risulta ancor più rilevante il fatto che Giroux abbia dedicato parte delle sue riflessioni proprio al tema del confine, come laboratorio educativo ideale per promuovere spirito critico e consapevolezza sull'alterità (Giroux, 1991). In un articolo dei primi anni '90, Giroux articolava il concetto di *pedagogia del confine* collegandolo con la sensibilità post-moderna: anche questo è un suggerimento di grande efficacia che di fatto si affianca alle proposte di nuova museologia che stavano fiorendo con gli studi di Peter Vergo (Vergo, 1989) e poi di Eilean Hooper-Greenhill (Hooper-Greenhill, 2000). Scrive Giroux:

The notion of border pedagogy presupposes not merely an acknowledgment of the shifting borders that both undermine and reterritorialize different configurations of culture, power and knowledge; it also links the notions of schooling and education to a more substantive struggle for a radical democratic society. It is a pedagogy that attempts to link an emancipatory notion of modernism with a postmodernism of resistance (Giroux, 1991, p. 51).

La proposta di una pedagogia del confine reca in sé il principio dell'autoriflessione e della pluralità, anche in senso metodologico; al punto che pur partendo da una posizione post-modernista, Giroux riconosce la necessità di valutare come confine di attraversamento — e dunque di dialogo — anche la contrapposizione tra modernismo e post-modernismo.

La visione di Giroux risulta coerente con l'approccio di una museologia volta a promuovere partecipazione e ascolto, poiché insiste sulla lettura dei codici di rappresentazione/interpretazione prevalenti e sulla loro decodifica. Accompagnato da un mediatore sensibile, il visitatore — come il discente considerato da Giroux — apprende a riconoscere il lessico e le modalità di definizione del confine; appropriandosene, può decodificarli e costruire linguaggi alternativi:

By interrupting representational practices that make a claim of objectivity, universality and consensus, cultural workers can develop pedagogical conditions in which students can read and write within and against existing cultural codes, while simultaneously being given the opportunity to create new spaces for producing new forms of knowledge, subjectivity, and identity (Giroux, 1991, p. 54).

In questo complesso lavoro di lettura e di rielaborazione, emerge nuovamente il valore arricchente della molteplicità delle possibili interpretazioni: l'approfondimento sul confine risulta prezioso sia nel processo di analisi che nell'acquisizione di una conoscenza complessa e trasversale, mai univoca o definitiva, persino all'interno di gruppi presumibilmente omogenei. Si arriva così a una pratica critica della democrazia che si alimenta attraverso la maturazione di una «memoria sociale», quale espressione di un discorso pubblico che si articola nel costante rapporto tra passato, presente e futuro.<sup>14</sup> Per Giroux, si tratta di una prospettiva ottimistica della storia, radicata sul valore della testimonianza, sul diritto a non dimenticare: «It is a vision of public life which calls for an ongoing interrogation of the past that allows different groups to locate themselves in history while simultaneously struggling to make it» (Giroux, 1991, p. 59).

## Conclusioni

La prospettiva del confine può dunque rappresentare un fecondo terreno di riflessione nell'ambito del museo contemporaneo, che intenda proporsi alle comunità di riferimento come spazio del confronto e del dibattito pubblico. I casi esaminati e le riflessioni teoriche sin qui illustrate documentano non soltanto una quantità di strategie e di esperienze di rilevante interesse, ma soprattutto testimoniano l'emergere di un bisogno di dialogo e di conoscenza dell'alterità che il museo può soddisfare con indubbia efficacia. Lo spazio espositivo accoglie nel suo stesso statuto identitario il principio del confine e dell'attraversamento, per essere stato nella storia della sua evolu-

---

<sup>14</sup> Sul concetto di «memoria sociale» esiste una vasta letteratura. Si veda, ad esempio, Climo e Cattel (2002).

zione luogo della separazione e dell'incontro: come produzione e organizzazione dei saperi, come distinzione tra pubblico e privato, come laboratorio del gusto e delle identità, come simbolo di una conoscenza più o meno accessibile. In questo senso, il museo assume in sé la condizione della frontiera e in ogni sua azione e proposta viene costantemente messo di fronte alla possibilità di riflettere sulla dimensione di un'alterità che è fisica, culturale e metaforica. L'esplicitazione di queste premesse, intesa come sforzo progettuale e educativo da considerare come obiettivo strategico, appare dunque una possibile strada di miglioramento per qualificare la vocazione democratica del museo contemporaneo.

## Bibliografia

- Aaron J., Altink H. e Weedon C. (a cura di) (2010), *Gendering Border Studies*, Chicago, University of Chicago Press.
- Climo J.J. e Cattel M.G. (a cura di) (2002), *Social memory and history. Anthropological perspectives*, Lanham, AltaMira Press.
- Dell'Agnesse E. (2014), *Nuove geo-grafie dei paesaggi di confine*, «Memoria e Ricerca: Rivista di Storia Contemporanea», vol. 45, n. 1, Milano, FrancoAngeli, pp. 51-65.
- Dell'Agnesse E. e Amilhat Szary A.L. (2015), *Borderscapes: From border landscapes to border aesthetics. Introduction*, «Geopolitics, Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics», vol. 20, n. 1, pp. 1-10.
- Dichiarazione universale dell'UNESCO sulla diversità culturale*, adottata all'unanimità a Parigi durante la 31esima sessione della Conferenza Generale dell'UNESCO, Parigi, 2 novembre 2001.
- Giroux H.A. (1991), *Border pedagogy and the politics of Postmodernism*, «Social Text», vol. 28, pp. 51-67.
- Hooper Greenhill E. (2000), *Museums and the interpretation of visual culture*, London and New York, Routledge.
- Lorente P. (2022), *Reflections on critical museology: Inside and outside museums*, London and New York, Routledge.
- Nail T. (2016), *Theory of the Border*, New York, Oxford University Press.
- Pollock G. (1999), *Differencing the canon: Feminist desire and the writing of art's histories*, London and New York, Routledge.
- Pomian K. (2007), *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII*, Milano, Il Saggiatore.
- Remer A.E. (a cura di) (2020), *Museums&Gender*, «Museum International», vol. 72, International Council of Museums (ICOM).

- Rumford C. (2006), *Theorizing borders*, «European Journal of Social Theory», vol. 9, n. 2, pp. 155-169.
- Sandell R. (1998), *Museums as agents of social inclusion*, «Museum Management and Curatorship», vol. 17, n. 4, pp. 401-418.
- Schimanski J. e Wolfe S.F. (a cura di) (2017), *Border aesthetics concepts and intersections*, New York and Oxford, Berghahn Books.
- Sferrazza Papa E.C. (2020), *Filosofia e Border Studies. Dal confine come «oggetto» al confine come «dispositivo»*, «Rivista di estetica», vol. 75, <http://journals.openedition.org/estetica/7436>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.7436>
- Sodano C. (2017), *Cultural landscapes in international charters*, «Museum International», vol. 69, nn. 1-2, pp. 80-85.
- Strüver A. (2005), *Stories of the «boring border»: The Dutch-German borderscape in people's minds*, Münster, Lit Verlag.
- Tizzi L. (2014), *Henry A. Giroux: la Critical Pedagogy statunitense tra scuola e cultura popolare*, «Orientamenti Pedagogici», vol. 61, n. 1, gennaio-febbraio-marzo, pp. 107-125.
- Vergo P. (1989), *The new museology*, London, Reaktion Books.

The Erickson logo is displayed in white text on a dark gray rectangular background. The word "Erickson" is written in a serif font, with a small square positioned above the letter "i".

Vai su **www.erickson.it**  
per leggere la descrizione dei prodotti Erickson e  
scaricare gratuitamente tutti gli «sfogliabro»,  
le demo dei software e le gallerie di immagini.



Registrati su **www.erickson.it**  
e richiedi la **newsletter INFO**  
per essere sempre aggiornato in tempo reale su tutte le  
novità e le promozioni del mondo Erickson.



Seguici anche su **Facebook**  
[www.facebook.com/EdizioniErickson](http://www.facebook.com/EdizioniErickson)  
Ogni giorno notizie, eventi, idee, curiosità,  
approfondimenti e discussioni sul mondo Erickson!



[www.erickson.it](http://www.erickson.it)