



Citation: Martinelli, M. (2025). Visione coloniale e decolonizzazione dell'etnografia, *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, 155, 117-138. doi: <https://doi.org/10.36253/aae-3842>

Published: December 1, 2025

©2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the [CC BY 4.0](#) License for content and [CC0 1.0](#) Universal for metadata.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Visione coloniale e decolonizzazione dell'etnografia

MAURIZIO MARTINELLI^{1*}

¹Responsabile degli Interventi in materia di musei, promozione e valorizzazione del sistema museale regionale - Regione Toscana, Settore Patrimonio culturale, museale e documentario. Arte contemporanea. Investimenti per la cultura
*E-mail: maurizio.martinelli@regione.toscana.it

Title. Colonial vision and the decolonization of ethnography.

Abstract. Museums, a creation of Western culture, are characterized by a traditional Eurocentric vision that, with the phase of colonialism, has introduced a reading from the artworks coming from «exotic» countries as products of «inferior» and «primitive» cultures, to justify the supremacist policy exercised towards them. The paper examines the history of ethnographic collections in museums, linking this interest to Colonialism and to aspects of Western culture from that period, leading up to current examples of museum decolonization. So, emerges that the real need is a revision of Ethnology and Anthropology museums, leading to a collective narrative of heritage through multiple perspectives from different cultural systems, of which museums must be a representation.

Keywords: primitivism and eurocentrism, inclusiveness neocolonialism, property, past.

I musei odierni sono figli delle *Wunderkammer* rinascimentali, «stanze delle meraviglie», gabinetti di curiosità affascinanti in quanto inconsuete ed esotiche, e pertanto affollati da oggetti provenienti da ogni parte del mondo – a partire proprio dall'arrivo del Nuovo Mondo sulla scena della storia –, da rarità tra gli oggetti d'arte, tecnici, scientifici e naturali.

Nate come collezioni principesche e nobiliari di oggetti introdotti col commercio internazionale di antichità e arte, che stupivano, affascinavano, incuriosivano, proiettando il visitatore in un universo dal carattere quasi encyclopedico, le *Wunderkammer* erano simbolo di cultura, ampiezza di interessi e dunque di prestigio, formando un'espressione peculiarmente – e stabilmente – intrinseca alla cultura occidentale, una rappresentazione della

curiosità delle classi dominanti occidentali verso l’alterità e «l’esterno», dallo sfruttamento del quale peraltro molti attingevano proprio il loro benessere. Esse costituirono altresì le prime raccolte etnografiche conosciute, e l’interesse di un pubblico sempre più vasto che destarono dette vita al museo pubblico – quello che Adam Kuper ha sinteticamente etichettato come *«The Museum of Other People»* (Kuper, 2023) –, il quale oggi – inevitabilmente – ne eredita la valenza di frutto dell’Occidente e della sua passione per l’inconsueto raro o esotico, sdoganata – ma non sempre ed ovunque – anche nei mondi che di quella curiosità furono e sono l’oggetto.

IL COLONIALISMO E LA SUPREMAZIA OCCIDENTALE

Il colonialismo occidentale in varie parti del mondo – originatosi già, come ritengono vari studi, a partire dalla Prima Crociata del 1096 (Barbero, 2023, 10-11) – ha attivato l’attenzione per tutti i manufatti «esotici» di quelle culture che i colonialisti occidentali andavano assoggettando; in questo processo, nonostante un interesse a fini conoscitivi verso le culture degli altri continenti, l’approccio determinato dagli Occidentali nel sentirsi «cultura dominante» e l’eurocentrismo (Coquery-Vidrovitch, 1976) comportarono una forma di canalizzazione della lettura dei prodotti della cultura materiale delle culture «estranee», ed una sorta di classificazione di queste stesse culture come più o meno evolute in base al raffronto coi parametri occidentali sia storici che del periodo allora corrente.

La stessa volontà classificatoria dell’Occidente verso le etnie, le loro conformazioni fisiche, le loro usanze ed i loro prodotti caratteristici assunse – sulla base delle scienze postilluministiche occidentali e dei loro metodi – un approccio quasi «entomologico» e disumanizzante (Cattaneo, 2023), per cui le etnie e le culture d’Africa e d’Asia vennero raggruppate per sorte di «specie e sottospecie» (Bigoni *et al.*, 2024), secondo una logica da studio linneano e quasi per *taxa*, ad assimilarle – più che ad aspetti della diversa espressione umana – ad aspetti delle scienze di studio animale, aspetto che spiega la presenza di tali manufatti proprio nelle collezioni di «storia naturale» molti musei europei (Fig. 1).

Uno dei limiti rilevati in molte raccolte museali europee, specialmente in presenza di allestimenti storicizzati, come ben stigmatizzato da N. Dias, è una lettura «suprematista» europea, dove alla precisa descrizione e inquadramento, ad esempio, di manufatti occidentali, si contrappone una telegrafica e spesso poco esatta definizione delle produzioni «indigene» di altri continenti, delle quali non è descritto il contesto culturale o l’epoca (Nélia, 1999), nell’eredità di esposizioni coloniali ed estetiche come quella di Tervuren in Belgio del 1897 (Boutiaux, 1999).



Fig. 1. Il Museo del Trocadero a Parigi ripercorre la storia dei rilievi etnografici dei volti e delle misurazioni craniche, esponendo suggestivamente strumenti e prodotti.

E non è un caso, come ha rilevato Maria Pia Guermandi, che proprio nel secolo tra il 1815 ed il 1914 l'Europa controllasse come colonie l'85% della superficie terrestre, disponendo in sostanza del mondo come territorio dove applicare le logiche di un'antropologia evoluzionista teleologicamente intesa al suo prodotto più evoluto, l'uomo bianco occidentale, nonché il proprio concetto occidentale e rinascimentale di «patrimonio culturale», da classificare coi metodi del recente illuminismo e con scienze come la storia dell'arte e l'archeologia, calibrate anch'esse su una parabola che dal mondo classico faceva discendere l'occidente contemporaneo (Guermandi, 2021; Grechi, 2021; Clifford, 1993).

Quando i rilievi bronzei del Palazzo Reale del Benin a Edo, razziati nel saccheggio inglese, furono esposti per la prima volta al British Museum nello stesso settembre 1897 con una esposizione temporanea curata da C.H. Read e O.M. Dalton, i giornali inglesi si stupirono che quei capolavori potessero essere stati realizzati da un popolo nero col ricorso alla tecnica «a cera persa», la stessa tecnica – come riportò *The Times* – «*of the finest bronzes of the fifteenth and sixteenth centuries in Europe*». Su quello stesso popolo nero infatti erano stati versati fiumi d'inchiostro – ed ancora ne sarebbero stati versati – per sottolinearne la barbarie, la «*ferocious cruelty*», gli «*evil customs*», in quanto autori del «massacro» di nove tra ufficiali e commercianti inglesi presentatisi presso l'Oba del Benin, dal quale sarebbe conseguita la rappresaglia con la sanguinosa distruzione di Benin City – perpetrata con cannoni, lanciarazzi, mitragliatrici –, e del Palazzo Reale africano dopo il suo saccheggio, intervento in realtà attuato come «soluzione finale» alle resistenze commerciali fatte dall'Oba (Hicks, 2021).

La lettura delle culture esterne all'Europa è dunque stata, specie nei secoli colonialisti XVIII, XIX e ad anche XX, fortemente «eurocentrica», con una intrinseca gerarchia dove al vertice stava più o meno esplicitamente la cultura occidentale, i suoi modelli, la sua presunta «evoluzione» «*descendente dall'Atene classica*» (Graeber, 2024) e la sua organizzazione – quello che il *Committee of Inquiry on Museums and National Collections* dell'Australia già mezzo secolo fa aveva definito «*the climax of the Western faith in material progress and doctrinal certainty in human and social evolution*» (Museums in Australia, 1975) – in un dipanarsi dalla cultura della pietra a quella del rame a quella del bronzo e poi del ferro, e dalla vita nomade di cacciatori-raccoglitori a quella sedentaria di agricoltori e poi allevatori, sino a generare in seguito la formazione urbana e, con essa, delle società complesse e delle complicate relazioni tra strati e funzioni sociali, governate da città-stato prima, stati territoriali monarchici poi, infine evolutisi in democrazie parlamentari.

Tutto ciò che era estraneo a questo processo lineare che costituisce l'*iter evolutivo* dell'Occidente è stato ritenuto, sino a tempi recenti ed in parte

tutt'oggi, come «etnico» e «folklorico», come si trattasse di una curiosa aberrazione rispetto al determinismo evolutivo occidentale, una sorta di sacca dove si è conservata una umanità «primitiva», infantile e senza tempo (Price, 2015); non dunque un modello diverso come logiche e presupposti, come ad esempio la vicenda del sud dell'Africa degli ultimi due millenni sino alla presenza coloniale – con diversi sviluppi e ritorni della produzione litica e ceramica, dell'allevamento e/o della raccolta (Mitchell e Whitelaw, 2005) –, ma piuttosto una sorta di percorso senza successo e senza crescita – per Hegel, nel XIX secolo, senza storia e senza cultura (Devisse, 1989) – verso il quale provare, al massimo, un sentimentalista paternalismo, come nel mito di Jean-Jacques Rousseau del «buon selvaggio» frutto della cultura del Primitivismo del XVIII secolo, appunto in piena epoca coloniale (Keeley, 1996; Brandt, 2006; Osgood *et al.*, 2010).

Come è stato rilevato, «intorno al 1750 la parola 'civiltà' fu usata per la prima volta in Francia per dare sostanza 'a un'idea astratta di società avanzata'. Una decina di anni dopo, quella stessa parola fu adottata da alcuni filosofi scozzesi 'per delineare un insieme tipico di evoluzioni che portavano alla piena evoluzione del capitale umano'. Come spiegò qualche decennio più tardi il filosofo ed economista liberale John Stuart Mill – che aveva lavorato per più di trent'anni alla Compagnia britannica delle Indie Orientali – 'il progresso verso la civiltà intesa in questo senso si misurava con la diffusione di agricoltura, centri urbani, industria, tecnologia, commercio'. [...] Rispetto alle caratteristiche della 'vita selvaggia', scriveva Stuart Mill, 'il contrario di essa, ovvero le qualità assunte dalla società nel rigettare tali caratteristiche, costituisce la civiltà'. Le sue idee [...] rappresentano il punto culminante del civilisational thinking per il quale 'le uniche distinzioni possibili all'interno della civiltà sono costituite dai vari livelli di avanzamento verso la stessa. A ogni evidenza, un'unica civiltà» (Mieli, 2024), ovvero appunto quella occidentale.

COLONIALISMO E COLLEZIONISMO

Lo stesso sviluppo occidentale del collezionismo, nel periodo del colonialismo, si tingeva di valenze «eurocentriche», come testimoniano non solo le raccolte di oggetti etnografici di culture «esotiche», ma anche le produzioni – e le raccolte – di oggetti «razzializzati» come ad esempio le statuette di porcellana realizzate nel XVIII secolo a Meissen, Nymphenburg e Vienna, dove – con nobili occidentali in ricche vesti alla moda – compaiono spesso individui inferiori e caricaturali, africani o asiatici, come i cosiddetti *blackamoor*, termine usato per le raffigurazioni ornamentali, esagerate e spesso caricaturali di africani neri (Brown, 2023) (Fig. 2).



Fig. 2. Una composizione in porcellana tedesca del 1760 circa, con cacciatori ed attendente nero in stato di servitù. Open Access, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Tra le espressioni di come le culture non occidentali siano state intrise di un valore «etnico» e «folklorico» da un sentimentalisticо paternalismo del «buon selvaggio», si debbono inserire anche quelle correnti artistiche che – seppur affascinate degli stilemi dell’Oriente, dell’Asia e dell’Africa – ne hanno invariabilmente reinterpretato le valenze, attribuendo ad esse un fascino «esotico» o «primitivo» di impronta tutta occidentale. Ad esempio l’Orientalismo nella pittura, che ha origine nella Francia postnapoleonica evolvendo dalla moda della Cina del XVIII secolo (Montaldo, 2021; Bianchi, 2021; Mazzeo, 2021; Antonini, 2021) (Fig. 3) –, vede attivi artisti ispirati ad un Oriente estremamente vago, dalla Persia al mondo arabo-islamico sino al «giapponismo» (Lanza, 2024) e alle «cineserie».

Attraverso le significative tappe della Grande Esposizione di Londra del 1862 – con la più grande mostra d’arte giapponese mai organizzata in Occidente – seguita nel 1867 dal padiglione nazionale giapponese all’Esposizione Universale di Parigi, che innescherà la mania occidentale per l’arte nipponica, l’orientalismo vede nel 1888 la nascita del mensile «*Le Japon artistique*» di Siegfried Bing pubblicato in francese, tedesco e inglese, che – tra suggestioni di Estremo e Vicino Oriente – andrà diffondendosi nelle altre nazioni europee come anche in Italia, «nel colorarsi del Neoclassicismo di caratterizzazioni romantiche [...] in una connessione stretta con il colonialismo dei singoli Paesi» (Bossaglia, 1998).



Fig. 3. Una sala dello Château de Nantes dove viene suggerita una tipica abitazione ricca dell'epoca settecentesca con arredi di origine cinese.

Questo generico «Oriente» comprendeva anche l'Egitto ed il Maghreb sino dalle fasi napoleoniche, e venne corroborandosi nella seconda metà dell'Ottocento con la produzione artistica meno pittoresca e più etnografica (Fig. 4) –, e con la nascita nel 1884 del Museo di Arte Araba al Cairo, «in una fase in cui il movimento, romantico, in funzione anticlassica, stava rivalutando le culture autoctone e favoriva quel gusto verso l'esotico che sarà alla base della costruzione orientalista da parte della cultura occidentale» (Guermandi, 2021). L'Oriente influenzerà il gusto generale sino agli arredi, alla moda ed alla musica del tempo – come attestano per l'Italia gli arredi di Galileo Chini e Carlo Bugatti o opere di celebrità mondiale come la *Butterfly* di Giacomo Puccini.

«Alla fine del XIX secolo un'innumerabile quantità di manufatti affluì in Europa anche grazie a un nuovo interesse per l'etnografia, che procedeva di pari passo con le imprese coloniali delle grandi potenze. Contestualmente gli Expo universali avevano permesso nuove possibilità di incontro con l'artigianato delle culture non occidentali» (Suggi, 2022). L'Africa era stata infatti sostanzialmente spartita a tavolino tra le potenze europee col Convegno di Berlino del 1884-1885, dopo l'ingresso francese in Algeria, attivando il cosiddetto «scramble for Africa» con massacri e saccheggi di beni culturali senza limiti, al punto che si ritiene che oggi oltre il 90% del patrimonio culturale africano si trovi al di fuori di quel continente (Guermandi, 2021; Montanari, 2024; Hicks, 2021).



Fig. 4. *Femmes d'Alger, intérieur de cour*, opera di Eugène Delacroix del 1859, al Musée de Beaux Arts di Tours.

È quindi in quegli anni che l'interesse orientalista e di esotismo si spinge anche al Nordafrica ed all'Africa nera, aree di attenzione principale del Primitivismo (Forti, 2019), che nascerà agli inizi del Novecento attingendo all' «arte tribale» o appunto «primitiva» – definita così con un termine che è indiscutibilmente eurocentrico ed intrinsecamente dispregiativo (Price, 2015) – per influenzare i Modernisti europei d'avanguardia con «*un'arte che agli occhi degli europei aveva come collante l'essere un'arte ingenua, immediata, lontana dalle corruzioni della civiltà moderna e della tradizione*» (Suggi, 2022).

È ormai consacrata dall'agiografia storico artistica la prima influenza esercitata su Pablo Picasso nel 1906 da una statuetta africana acquistata a un mercatino dal pittore Maurice de Vlaminck, assieme a come ciò abbia influito sulla sua opera che sancisce l'inizio di questa nuova tendenza artistica – *Les*

demoiselles d'Avignon del giugno del 1907 con figure ispirate all'arte tribale che aveva potuto ammirare al Museo Etnografico del Trocadero –; con Georges Braque anche l'altro amico Carl Einstein, storico dell'arte, esaltò col suo *Negerplastik* pubblicato a Lipsia nel 1915 il forte significato ancestrale della scultura africana (Cossa, 1995).

Da questi albori si genera un *fil rouge* dove le ispirazioni africane – esaltate anche dalla mostra di «Arte Negra» alla Biennale di Venezia del 1922 (Zavattaro, 2024) – offrono spunti agli artisti verso opere anticonformisti e antiborghesi, che arrivano ad oggi con Sherrie Levine che, col suo *Body mask* del 2007, riproduce in bronzo lucente un calco da una maschera corporale iniziatica in legno dei Makonde del Mozambico e della Tanzania (Fig. 5) –, privando deliberatamente l'originale del suo valore legato alla fertilità ed al proprio contesto culturale, serializzandolo e trasformandolo in un bene di lusso della società dei consumi (Calderoni e Sebregondi, 2023).



Fig. 5. «*Body mask*» di Sherrie Levine del 2007, che riproduce in bronzo lucente un calco da una maschera corporale iniziatica in legno.

ETNOCENTRISMO UNIDIREZIONALE E PRIMITIVISMO

In questo lungo *fil rouge* la storica dominanza degli occidentali arriva ad oggi ed al paternalistico approccio verso l'arte «primitiva», dove è la cultura occidentale a sostenere di essere capace di cogliere valenze estetiche nei prodotti delle altre culture, senza attivare processi inversi (Price, 2015); come è stato rilevato, va «evidenziato come tale dialogo si caratterizzi come un fenomeno eminentemente etnocentrico e unidirezionale, poiché proietta aspettative, interessi, modelli di valori occidentali su prodotti di altre culture, spesso banalizzandone la lettura. Privati della loro funzione originale, arrivati agli artisti mutilati e incompleti o attraverso copie seriali create per il mercato occidentale» (Suggi, 2022).

Cionondimeno, a partire dagli anni Settanta del Novecento una categoria di studi internazionali, aggregabili nei cosiddetti *Postcolonial studies*, aveva stigmatizzato gli aspetti del colonialismo diretto come dei suoi riflessi e delle sue subdole varianti in forma culturale, anticipando i più recenti studi sulle culture extraeuropee in epoca globalizzata (ed in parte anche sulle stesse origini delle culture europee antiche), che evidenziano la necessità di procedere verso una visione che non prenda a modello l'Occidente ma si apra alle molteplicità di approcci e possibilità che le molte culture dell'uomo hanno espresso nello spazio e nel tempo, a generare una flessibilità conoscitiva e processuale.

François-Xavier Fauvelle, nel suo Prologo a *L'Africa antica*, ha rilevato ad esempio come ciò che è in grado di fare la storia africana degli ultimi millenni, «è sorprendere e 'disturbare' i mondi passati. Infatti, gettare luce sull'Africa dei millenni che ci hanno preceduti significa invitare le società africane a far parte dei 'mondi possibili' (cioè di quei percorsi culturali e traiettorie storiche che altre società non hanno percorso)» (Fauvelle, 2020).

Tradizionalmente invece i popoli «esotici» sono utilizzati in una visione unilaterale e paternalistica per legittimare la supremazia della società e della cultura occidentale, appiattendo civiltà ed interi continenti in un passato immobile e giunto sino a oggi senza evoluzione, riconoscendo lo spazio per una storia dell'arte diacronica e costellata di «maestri» al solo Occidente – aspetto contro il quale solo recentemente si sta procedendo con l'individuazione di maestri nell'arte africana (Zavattaro, 2024). Ponendo se stesso su un piedistallo giudicante, «l'occhio selettivo dell'osservatore occidentale è spesso considerato l'unico mezzo mediante il quale un oggetto etnografico può essere promosso allo status di opera d'arte: e già questa è una prerogativa discriminatoria di grandissima portata. [...] i conoscitori occidentali si arrogano il compito di interpretare il significato e il valore degli oggetti artistici prodotti da culture che (come essi sostengono) non sono altrettanto preparate ad assolvere un tale compito. [...] E infine, gli esponenti del mondo occidentale sono i soli, grazie anche alle loro possibilità di benessere materiale

e di comunicazione, ad assumersi il compito di determinare la natura della produzione artistica in ogni angolo del mondo [...] In breve, gli Occidentali si sono assunti il compito di definire, conservare, interpretare e mettere sul mercato l'arte di tutto il mondo» (Price, 2015).

Ancora F.-X. Fauvelle evidenzia come la conoscenza della storia, nel suo caso africana, debba indurre lo storico e lo studioso di etnologia ad un cambio di mentalità: «*nel continente hanno sede svariati ambiti storici, non isolati gli uni dagli altri, bensì articolati, a volte compenetrati: hanno resistito al fenomeno di quell'omogeneizzazione culturale di lunga durata prodotta altrove da rapide e reiterate migrazioni transcontinentali, dalla diffusione su larga scala di complessi tecnici ed economici, o dalla quasi uniforme patinatura linguistica, politica e religiosa veicolata dalle egemone a vocazione universale. Di conseguenza, i grandi periodi preistorici e storici – Paleolitico, Neolitico, età dei metalli, Protostoria, Medioevo, età moderna – in Africa coesistono e allo stesso tempo si annullano a vicenda perché non delineano più un tempo di tipo lineare (che è quello della trasformazione ineluttabile, quasi teleologica, delle società), né organizzano lo spazio in termini di estensione da un centro di influenza a delle periferie riceventi. Di conseguenza, non è possibile attribuire al primo colpo l'appartenenza di una traccia a un dato spazio e tempo della storia».*

IL PERCORSO DELLA DECOLONIZZAZIONE

Questa inversione di logica, questo invito a moltiplicare gli angoli di visione, passando dall'univocità di sguardo dall'Europa verso l'esterno ad una molteplicità di letture fatte dai molti angoli del mondo verso ciascuna cultura senza preconcetti, è quanto ha attivato negli ultimi decenni nuove domande sull'etica della ricerca (Arizza, Caporale, 2023; Montanari, 2024), ed un dibattito sulla *decolonizzazione* dell'approccio occidentale alle culture dei vari continenti e dei loro molteplici spazi, delle collezioni etnografiche e dei musei. Il tema del *patrimonio* culturale come strumento privilegiato dell'*egemonia* culturale occidentale è emerso dapprima con gli *Heritage studies* degli anni Ottanta del Novecento – in particolare con Eric Hobsbawm e David Lowenthal, e con il provocatorio libro *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilisations* di Martin Bernal, che nel 1987 poneva le origini della cultura classica occidentale nel mondo egizio e fenicio, dunque africano e levantino –, per poi assumere nuove forme nel XXI secolo sulla scorta della *Woke Culture*, del movimento *Black Lives Matter* e del fenomeno di contestazione e rimozione da spazi pubblici di monumenti controversi e legati per vari aspetti al colonialismo (Guermandi, 2021; Montanari, 2024). Tra i Paesi europei più coinvolti vi sono Gran Bretagna, Olanda, Belgio e Francia, Paesi che nei secoli scorsi disponevano di vasti imperi coloniali, sebbene anche l'Italia abbia svolto un colonialismo duro anche se tardivo (Montanari,

2024; Cattaneo, 2023; Pellegatta, 2023; Palazzi, 2023; Grechi, 2023a; Triulzi, 2023; Munzi, 2004). Paesi che hanno recentemente sviluppato approcci diversi verso questa problematica: in molti casi l'approccio è stato sinora quello della conciliazione, come in Inghilterra, nell'intenzione di assumere comportamenti inclusivi intesi a riconciliarsi con le culture estere, cui spesso fanno capo parti significative della società attuale composta da discendenti di immigrati, dissipando e spesso sottacendo il contenuto di violenza e di dominazione presente nei rapporti tenuti nei secoli passati (Herman, 2022).

Accanto a questo scenario – da alcuni ritenuto esso stesso una forma neocoloniale di inclusività (Grechi, 2023b) – vanno anche collocate esperienze come quelle del National Museum of Australia, frutto di un lunghissimo lavoro, avviatosi ormai circa mezzo secolo fa, di ridefinizione sociale di cosa fosse la collettività australiana, e di co-creazione museale con le comunità aborigene (Museums in Australia, 1975; Price, 2015; Merz, 2023). Tra le sperimentazioni accompagnate da difficoltà tecniche e politiche appare significativa l'esperienza statunitense, che durante la presidenza di Joe Biden ha visto nuove regole decise dall'amministrazione centrale, le quali impongono ai musei di ottenere il consenso dei discendenti delle tribù indigene prima di esporre oggetti legati a pratiche o credenze culturali o religiose. In realtà tale legge esisteva già dal 1990 – il *Native American Graves Protection and Repatriation Act*, che fissava per musei e istituzioni i criteri da seguire per la restituzione di oggetti sacri, urne funerarie e resti umani (Herman, 2022; Price, 2015) –, ma col suo rafforzamento dal gennaio 2024, dopo la ratifica alle Nazioni Unite della *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples* del 2007 (Herman, 2022), molti musei statunitensi – il Field Museum di Chicago, il Peabody Museum dell'Università di Harvard, il Museum of Art di Cleveland, Museo di Storia Naturale di New York e il Fowler Museum di Los Angeles – hanno attivato ulteriori restituzioni alle comunità di origine, e vi è stata anche la chiusura delle sale sui nativi del Museo americano di Storia naturale di New York, i cui reperti sono stati destinati a tornare in Oregon, Colorado, Wyoming, Wisconsin (Basile, 2024). L'avvento della seconda presidenza Trump ha drasticamente invertito la rotta sul piano ideologico, con una rinascita mitopoietica (Xun, 2025) di un Occidente (statunitense) che torna sulle più originarie posizioni suprematiste.

In questa «decolonizzazione» concettuale dipanatasi del primo venticinquennio del XXI secolo si era tuttavia venuto facendo spazio anche un ripensamento sulla stessa collocazione di questi patrimoni, che come si è accennato spesso in Europa hanno il merito di aver comunque conservato oggetti speciali e comuni che le stesse culture di origine non sono riuscite a preservare – seppur talvolta per colpa dell'Occidente e dell'imposizione dei suoi valori: i Paesi di origine dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle

Americhe spesso non dispongono di collezioni etnografiche altrettanto antiche ed ampie dei musei occidentali, per cui, nella logica di decolonizzazione, si pone il dibattuto tema delle restituzioni, che ha generato nel 2018 il *Rapport sur la Restitution du patrimoine culturel africaine. Vers une nouvelle éthique relationnelle* commissionato dal governo francese a Felwine Sarr e Bénédicte Savoy (Guermandi, 2021; Grechi, 2021), e nel 2021 il volume *Trattamento e restituzione del patrimonio culturale. Oggetti, resti umani, conoscenza*, a cura di Marco Arizza ed edito dal CNR.

Se il paventato rischio di svuotamento delle più grandi collezioni occidentali è in realtà assente – sono decine di migliaia i pezzi presenti in ciascun museo, comprendendo gli ampi magazzini –, diversamente si pone il problema – anch'esso di diverso approccio a seconda delle culture – di dove ricollocare oggetti magari sottratti a individui o regni del passato, o del destino da riservare a resti umani. D'altronde, come ha rilevato Alexander Herman, le restituzioni hanno una storia antica, a partire da quando nel 539 a.C. il re di Persia Ciro ordinò di restituire le sacre reliquie da Babilonia all'originario Tempio ebraico di Gerusalemme, passando per il 1815, quando le potenze europee disposero che le opere d'arte requisite poco prima da Napoleone fossero restituite ai Paesi d'origine (Herman, 2022). Le restituzioni innescano inoltre problemi e sfide ben più complessi di quanto sembri a prima vista (Herman, 2022): Sarr e Savoy hanno sottotitolato il loro rapporto «*Vers une nouvelle éthique relationnelle*», evidenziando come ripensare le relazioni tra Paesi e culture richiede di mettere in discussione i tradizionali rapporti di proprietà; le scelte di restituzione attuate da alcuni Paesi sono solo una delle possibili soluzioni. È oggi necessario concepire un nuovo diritto alla circolazione delle collezioni, dove magari, dall'arcaico concetto di «proprietario», ci si spinga verso concetti più fluidi ed inclusivi, come quello di soggetti «attivatori» condivisivi, che co-creino nuovi valori e contenuti attorno ad uno stesso oggetto (Viola, 2023), in sostanza cogliendo gli spunti dell'Art. 2 della Convenzione di Faro, per la quale «*cultural heritage is a group of resources inherited from the past which people identify, independently of ownership, as a reflection and expression of their constantly evolving values, beliefs, knowledge and traditions*» e creando inedite *heritage communites* intercontinentali, magari prendendo spunto da realtà come l'U'mista Cultural Centre di Alert Bay in Canada, spazio d'avanguardia sorto attorno alla *repatriation* di manufatti della locale cultura Kwakiutl (Herman, 2022).

La questione sulle modalità di appropriazione dei patrimoni etnografici si intreccia dunque con quella della loro collocazione – sollevata già alla fine del XX secolo (Atondi, 1999) –, come anche con quella della loro narrazione, che oggi più che mai richiede più voci e più racconti per esporre quanto lo stesso oggetto abbia avuto – ed abbia ancora – significati diversi per culture

ed individui diversi (Cattaneo, 2023); in questo scenario, come ha rilevato Wayne Modest del Nationaal Museum der Wereldculturen – il complesso dei musei etnografici olandesi –, «*c'è bisogno di desacralizzare il ruolo del museo quale unico spazio adibito all'esposizione e la funzione della conservazione considerata come prerogativa esclusiva dei musei, e come un imperativo indiscutibile nell'ambito dei beni culturali. Si tratta d'immaginare, ad esempio, che conservazione e fruizione di un patrimonio possano avvenire al di fuori degli spazi museali o all'interno di spazi museali concepiti diversamente rispetto a quelli europei. [...] Significa detronizzare la tradizione museale occidentale, e provincializzare l'Europa nei contenuti espositivi»* (Mascat, 2023).

VERSO UNA NARRAZIONE INTEGRATA DELLE TANTE STORIE CHE COMPONGONO L'OGGETTO ETNOGRAFICO

Il tempo attuale è lo scenario tutto in divenire – all'interno di una società altrettanto fluida – di un nuovo approccio etnografico che esamini nelle diverse culture umane gli innumerevoli «mondi possibili» intesi come «percorsi culturali e traiettorie storiche che altre società non hanno percorso». Si tratta quindi di imparare ad impiegare l'etnologia ed i confronti etnografici come uno strumento che aiuti a entrare in mentalità diverse nello spazio e nel tempo: uno strumento in realtà ancora tutto da imparare ad impiegare, e che ancora – nonostante mezzo secolo di discussioni metodologiche, a volte sin troppo astrattamente concettuali e teoriche, ed un «Manifesto per un Museo Post-Etnografico» (Deliss, 2020; Guermandi, 2021; Grechi, 2021) – non ha generato una propria nuova letteratura etnografica, su cui poggiare degli studi conoscitivi e comparativi poggianti su una diversa modellazione rispetto al passato.

D'altronde decolonizzare completamente da una mentalità occidentale il museo – un luogo frutto dell'ideologia e della *forma mentis* occidentale del raccogliere (Wellington Gahtan, 2012) – assieme all'etnologia – una scienza tutta occidentale figlia dell'Illuminismo e del colonialismo, con l'antropologia (Ingold, 2019) – appare un'impresa improba, e forse un ossimoro, tenuto conto anche di alcuni aspetti di «eccesso capovolto» assunti dalla *Woke Culture*, dal cosiddetto «*wokewashing*» – aspramente avversato dalla presidenza Trump – e dall'innesto di una «industria della decolonizzazione», che si viene rivelando operazione di fatto «occidentocentrica» e «eurocentrica» (Grechi *et al.*, 2023; Falcucci, 2023; Pavoni, 2024).

Tuttavia, se ancora, inevitabilmente, molteplici dei significati dei manufatti del mondo extraeuropeo ci sfuggono per mancanza di strumenti culturali per viverli, viceversa l'Occidente ha generato – come si è visto parlando dell'orientalismo e dell'africanismo nell'arte moderna – proprie memorie,

lettture e valenze attorno a quegli stessi oggetti, cui ormai, dopo secoli, questi valori sono altrettanto consustanziali quanto quelli di origine. Tristram Hunt, su *The Guardian*, ha rilevato come, per il Victoria and Albert Museum, «*the history of the empire is embedded in its meaning and its collections, and the question is how that is interpreted [...] empire was also a story of cosmopolitanism and hybridity: through trade, religion, war and force, peoples and cultures mixed*» (Hunt, 2019). Senza voler ridurre la negativa valenza coloniale di molte raccolte nei musei occidentali, non è nemmeno possibile negare come la storia di quegli oggetti – pur disanimati nelle vetrine rispetto alla loro origine, oggetto di una *chosification* per Aimé Césaire (Césaire, 1955), ovvero di una *mummification* per Achille Mbembe (Mbembe, 2019) – sia ormai parte anche della storia dell'Occidente, alla quale hanno portato contributi creativi, insospettabili dagli stessi autori al momento della creazione dei manufatti.

È quindi difficile, oggi, dare una risposta geograficamente univoca alle domande che Giulia Grechi si è posta riguardo i manufatti di gruppi etnici diversi raccolti da tempo nei musei del mondo occidentale: «*di chi sono le memorie esposte nei musei contemporanei europei? Di chi sono le storie?*» (Grechi, 2023b). Come la stessa studiosa rileva, anche sulla base della Convenzione di Faro del 2005, il patrimonio culturale è dei cittadini e delle cittadine che in esso riconoscono valori da essi percepiti e vissuti, quindi, attualmente, anche i cittadini del mondo occidentale possono accampare delle valenze ormai ben radicate nell'immaginario collettivo, legate a beni «esotici» che non hanno avuto origine nel loro universo culturale, ma che ad esso hanno dato apporti ormai fondamentali. E tuttavia, gli stessi beni sono in grado di esprimere valenze e significati diversi per i popoli che li hanno a suo tempo creati, in un legame di appartenenza del tutto diverso ma che ha necessità di essere integrato in letture diverse dello stesso oggetto, bene capace di parlare simultaneamente lingue e valori diversi passando per occhi e menti formate a realtà di diversi sistemi culturali.

Maurice Godelier, nella sua *Postilla* al saggio di Sally Price, suggerisce che l'oggetto etnografico, «*nel momento in cui esce dalla società di origine riveste sempre nuovi significati proiettati su di lui in diverse epoche da pubblici vari che se ne appropriano ognuno alla propria maniera*» (Godelier, 2015). Ed è questo, forse, il percorso che la cultura «decolonizzata» dovrà affrontare, ovvero chiedere una narrazione culturale del patrimonio che contenga, attraverso il tempo, i luoghi e gli eventi che gli oggetti hanno attraversato, «*le tante storie che lo compongono*» (Montanari, 2024), i diversi *habitus*, aperta a letture molteplici, comprensive di quella di chi ne è etnicamente erede, come ha recentemente tentato seppur sommariamente Zeinab Badawi con la *Storia africana dell'Africa*, ovvero un'Africa narrata dagli africani (Badawi, 2024a).

Il patrimonio culturale, e specialmente quello etnografico nei musei, è

«una ferita aperta, un viaggio, un'esperienza» (Fig. 6), come ha rilevato Antonio Spadaro, un patrimonio vivo «solo che nessuno più lo sente respirare. Non basta 'preservare' le opere, insomma, ma occorre renderle vive e significative per chi le osserva»; metodologicamente dunque è indispensabile riconoscere le storie contenute all'interno degli oggetti e dei luoghi e raccontarle nella loro molteplicità. Dentro «le opere d'arte e i siti storici, infatti, [...] bisogna riscoprire le storie che ci sono già. [...] D'altra parte, la capacità narrativa richiede non solamente di raccontare il passato, ma di rispondere alle domande del nostro tempo e scoprire perché l'opera può essere rilevante per il nostro futuro. Questa, infatti, è la dinamica che ci muove: ricordiamo il passato sulla base di quel che desideriamo per il nostro avvenire» (Spadaro, 2025).

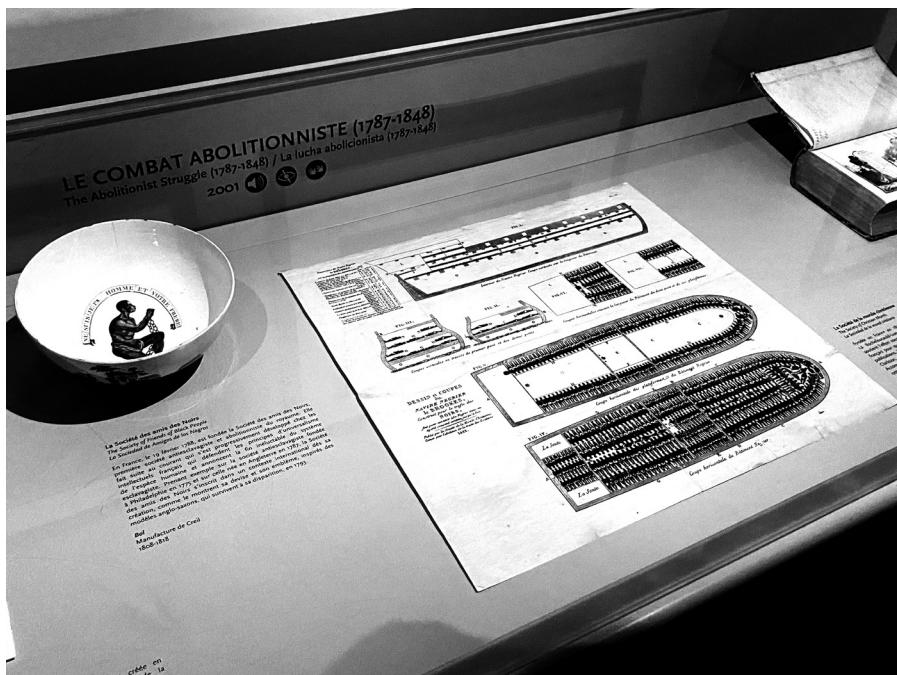


Fig. 6. Materiali sulla lotta abolizionista tra Settecento e Ottocento, esposti nello Château de Nantes.

In un suo studio, Massimo Recalcati si è chiesto: «Come si eredita il proprio passato? Quando un passato può diventare davvero 'proprio'? Può un passato diventare 'proprio'? Che cosa significa ereditare?» (Recalcati, 2024). Come ha puntualizzato Zeinab Badawi, della Storia «si perde qualcosa, se a farlo sono sempre gli altri. Ma sia ben chiaro: nessuna sostituzione. Il punto non è sostituire, ma integrare» (Badawi, 2024b). Si tratta, di fatto, di un sincretismo possibile solo «attraversando il fantasma» del nostro passato occidentale, nelle sue luci e nelle

sue ombre, non per rimuoverlo ridefinendoci con altrettanta rigidità, ma – secondo quanto suggerito per la psiche singola o collettiva da Jacques Lacan – perché «*il fantasma non sia più l'agente che unifica il soggetto solidificandolo, ma quello che lo divide in modo nuovo. Non è più ciò che cementa l'identità del soggetto, ma ciò che apre la sua divisione, ovvero la possibilità della scelta*

Nella storia della conoscenza, come in quella dell'arte infatti, «*nulla è definitivo, bensì è tutto parte di un processo di scoperte, revisioni e integrazioni. Al pari di ciò che avviene nelle altre discipline scientifiche*nella sua carne», permettendo al contempo a tutti gli altri gruppi culturalmente diversi una costruttiva disamina delle suggestioni e degli effetti di quel patrimonio sul proprio, distinto, mondo valoriale e culturale.

Tuttavia, nel clamore ancora tutto occidentale della *Woke culture* e delle *repatriations*, come dell'Occidente «*great again*», sono ad ora rimaste inascoltate e non valorizzate le esperienze dei musei nei paesi ex-coloniali, specialmente in Africa, che varie entità locali, anche private, hanno fatto nascere, e dove viene a definirsi il sentimento patrimoniale esistente nelle comunità africane, ad esempio non mettendo in mostra quegli oggetti ritenuti sacri (e quindi non esponibili a tutti) da parte delle locali comunità di villaggio, o affrontando il tema dello spostamento del «*potere magico*» da oggetti ormai vecchi e danneggiati a oggetti nuovi prodotti oggi come rimpiazzo – col problema del significato, per chi lo ha vissuto, che resta in un oggetto una volta uscito dal suo contesto originario – (de Sabran, 1999). Altrettanto da esplorare presso le diverse culture è l'esistenza stessa – o piuttosto l'assenza – del bisogno di conservare i patrimoni e la conoscenza attraverso degli oggetti in museo, come è emerso già nel secolo scorso, ad esempio – 1981 – alla creazione del museo di Mengao, nel Burkina Faso, dove al desiderio espresso dal capovillaggio di preservare l'eredità culturale degli antenati di tradizione Kurumba, si contrapponeva la preponderante e più recente comunità islamizzata, in nome della quale l'Imam riteneva che «*un musulmano non ha bisogno che del Libro per sapere quello che deve fare*» (Gérard Bertrand, 1999). Si tratta dunque di far confluire anche le sensibilità diverse da quelle della «*cultura occidentale*» attuale nello schema valoriale e conoscitivo che si relaziona al patrimonio, magari per avere la sorpresa di trovarvi, ben celate, anche delle nostre originarie sensibilità, andate perse con l'instaurarsi del mondo moderno (Martinelli, 2015; Martinelli, 2022).

Un percorso dunque tutto da iniziare, nonostante alcune valide iniziative apripista di coinvolgimento e cooperazione culturale, come quelle attivate dal MuDeC di Milano o quelle coordinate già tra 2005 e 2008 dal Centro Studi Africani di Torino, concependo il manufatto «*come un 'oggetto pretesto', secondo*

uno dei principi della muséologie de la rupture praticata da Jacques Hainard nel Musée d'Ethnographie di Neuchâtel che afferma che non si danno oggetti 'testimoni' [...] ma esistono oggetti da 'manipolare', anche metaforicamente, e usare come spunto per raccontare storie incentrate sul loro potere evocativo. L'oggetto pretesto è cioè un oggetto che acquisisce senso se inserito in un contesto narrativo» (Pecci, 2010).

Un percorso da attivare, dove il molteplice potenziale evocativo degli oggetti – la loro «risonanza culturale» per Stephen Greenblatt (Greenblatt, 1995; Jalla, 2007) – risuoni in un accordo corale; percorso dove però ancora le grandi istituzioni culturali occidentali spesso balbettano, forse nel timore di perdere una leadership pluriscolare e ricca di ricadute simboliche e politiche, e dove anche le nuove proposte dell'«etnografia digitale» del Terzo Millennio (Baglioni, 2022) non appaiono scevre da un carsico suprematismo tecnologico occidentale. Ma dove anche – all'opposto – la radicale colpevolizzazione e la cancellazione delle sfaccettature buie del passato occidentale (Piacenza, 2023) non permettono una lettura appunto *storica*, ovvero «terza» ed in cui del patrimonio si possano narrare le diverse valenze, positive e negative, non solo in diversi luoghi e culture, ma anche in diversi tempi. La convivenza di passato e presente, di visioni che nascono da Paesi di origine diversi, devono convivere in un modello comunicativo corale, come nella proposta di Eilean Hooper-Greenhill di un museo relazionale, dove la narrazione è formata da una serie di processi negoziati di creazione del significato, poggiante sull'assunto «che il mondo possa essere spiegato da diverse prospettive, talora in conflitto tra loro» (Hooper-Greenhill, 2000).

«Magari stiamo ammirando un oggetto per la sua bellezza o per la sua rilevanza culturale, ma in realtà quello che vediamo, sedimentato nel tessuto stesso dell'oggetto, è il residuo della sua storia, una storia che può parlare di violenza, di appropriazione indebita, di rimozione forzata dall'ambiente originario. Per quanto ci sforziamo, quel residuo non scomparirà mai [...] Il manufatto [...] andrà a comporre un retaggio condiviso [...] oggetto, che nel corso della sua storia avrà maturato tanti livelli di significato: legali, sociali, culturali, politici, economici e così via [...] Il passato è destinato a restare» (Herman, 2022). Certi manufatti porteranno per sempre quello che è stato definito «il peso della rimozione» (Robertson, 2019), che ne costituirà per sempre un significante; non esistono patrimoni «giusti» o «ingiusti» (Montanari, 2024), esistono invece solo cose e fatti con la loro storia che, accumulandosi, disegnano una parabola nel tempo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonini, A. 2021. Oggetti orientali nelle casate milanesi tra XVIII E XIX secolo. In *Milano globale. Il mondo visto da qui. MUDEC Museo delle Culture catalogo delle opere e guida a percorso*. Milano: 24 Ore Cultura: 150-154.
- Arizza, M., Caporale, C. 2023. Etica della ricerca sul patrimonio culturale. Un nuovo interessante campo di studio, *Archeologi& Storia, Antropologia, Museologia, Arte*, I (4): 44-49.
- Atondi, I. 1999. La violence muséale: aux origines d'un discours ambigu, *Cahiers d'études africaines*, 39, n. 155-156: 215-216.
- Badawi, Z. 2024a. *Storia africana dell'Africa. Dall'alba dell'umanità all'indipendenza*. Milano: Rizzoli.
- Badawi, Z. 2024b. *La Lettura*, 25 agosto 2024: 10.
- Baglioni, I. 2022. Antropologia digitale, etnografia e Internet. La ricerca sul campo e la definizione delle categorie di analisi. In: I. Baglioni, E. Vasconi (a cura di), *Fare Etnografia. Teorie e pratiche della ricerca sul campo*. Roma: Edizioni Quasar: 47-79.
- Barbero, A. 2023. *Benedette guerre. Crociate e jihad*. Bari-Roma: Laterza.
- Basile, M. 2024. *Il Museo di storia naturale di New York chiude le sale sui nativi: ora per esporre i reperti serve il consenso delle tribù*, *La Repubblica*, 28 gennaio 2024. Internet edition: https://www.repubblica.it/esteri/2024/01/28/news/nativi_americani_indigeni_museo_storia_naturale_mostre.
- Bianchi, E. 2021. Le imprese commerciali dei Greppi tra moda orientale e interessi americanistici. In: *Milano globale. Il mondo visto da qui. MUDEC Museo delle Culture catalogo delle opere e guida a percorso*. Milano: 24 Ore cultura: 137-142.
- Bigoni, F., Barbagli, F., Di Vincenzo, F. 2024. The colonial face casts of Nello Puccioni: an emblematic case from Italy's fascist period, *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, CLIV: 3-17.
- Bossaglia, R. 1998. Gli Orientalisti italiani. In: R. Bossaglia (a cura di), *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*. Venezia: Marsilio: 3.
- Bouttiaux, A.M. 1999. Des mises en scène de curiosités aux chefs-d'œuvre mis en scène. Le Musée royal de l'Afrique à Tervuren: un siècle de collections, *Cahiers d'études africaines*, 39, n. 155-156: 595-616.
- Brandt, E. 2006. «Total War» and the Ethnography of New Guinea. In: T. Otto, H. Thrane, H. Vandkilde (eds), *Warfare and Society. Archaeological and Social Anthropological Perspectives*. Aarhus: Aarhus University Press: 75-88.
- Brown, M. 2023. *The Linsky Project: Reinterpreting Porcelain Figures. New interpretive labels help visitors navigate the role of the decorative arts in negotiating race, labor, colonialism, and global commerce*. April 12, 2023. Internet edition: https://www.metmuseum.org/perspectives/articles/2023/4/linsky-porcelain?promocode=52441&utm_campaign=2023_0811_Met_MetNews&utm_medium=email&utm_source=Museum.
- Calderoni, I., Sebregondi, L. 2023. In: A. Galansino (a cura di), *Reaching for the stars. Da Maurizio Cattelan a Lynette Yiadom-Boakye*. Venezia: Marsilio Arte: 116.
- Cattaneo, N. 2023. Raccontare mondi diversi: il contributo dell'opera di Alfredo e Angelo Castiglioni. In: M. Castiglioni, S. Conte, S. Massa, G. Salvioni (a cura di), *Incontri di mondi lontani. Dai viaggi di esplorazione dell'800 alle ricerche di Angelo e Alfredo Castiglioni*. Genova: SAGEP: 37-43.
- Césaire, A. 1955. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Éditions Présence Africaine.
- Clifford, J. 1993. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*.

- Torino: Bollati Boringhieri: 262-263.
- Coquery-Vidrovitch, C. 1976. L'histoire vivante, *Cahiers d'études africaines*, 16, n° 61-62.
- Cossa, E. 1995. La scultura negra e l'arte del Novecento. In: *Africa – Guida alle sale espositive del Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini*. Roma: Museo nazionale preistorico etnografico L. Pigorini: 33-47, 67-73.
- Deliss, C. 2020. *The Metabolic Museum*. Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co Kg.
- de Sabran, M. 1999. La «Maison du pays». L'exposition du patrimoine dans les musées privés d'Afrique de l'Ouest et du Cameroun, *Cahiers d'études africaines*, 39, n. 155-156: 885-893.
- Detheridge, A. 2024. Possiamo davvero comprendere l'arte di popoli a noi lontani?, *ArtTribune Newsletter*. Internet edition: <https://www.arttribune.com/arti-visive/2024/05/biennale-popoli-animismo-arte-contemporanea/>
- Devisse, J. 1989. Cultures africaines, *Hommes et Migrations*, 1124: 34-379.
- Docherty, P. 2021. *Blood and bronze. The British Empire & the Sack of Benin*. London: Hurst.
- Falcucci, B. 2023. Rischio di un'operazione eurocentrica, *Nigrizia*, 141(6): 16-17.
- Fauvette, F-X. 2020. Prologo. Africa, le sfide della storia. In: F-X. Fauvette (a cura di), *L'Africa antica. Dal 20.000 a.e.v. al XVII secolo*. Torino: Einaudi: 4-5.
- Féau, E. 1999. L'art africain au musée del Arts d'Afrique et d'Océanie: collections et perspectives pour le musée du quai Branly, *Cahiers d'études africaines*, 39, n. 155-156.
- Fiorentini, M. 2022. Prassi belliche antiche, studi postcoloniali e moderna nozione di «crimini internazionali»: una comparazione possibile?, *Tesserae iuris*, III.1.
- Forti, M. 2019. XX secolo: l'Europa guarda l'Africa. In: E. Bassani, G. Pezzoli (a cura di), *Ex Africa. Storie e identità di un'arte universale*. Milano: Skira: 267-281.
- Gérard Bertrand, F. 1999. Une experience muséographique en Afrique de l'Ouest. Le musée de Mengao (Burkina Faso), *Cahiers d'études africaines*, 39, n. 155-156: 939-949.
- Godelier, M. 2015. Postilla. In: S. Price, *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale*. Milano: Johan & Levi: 164.
- Graeber, D. 2024. *Critica della democrazia occidentale*. Milano: Eleuthera.
- Grechi, G. 2021. *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*. Milano: Mimesis.
- Grechi, G. 2023a. Fantasmi coloniali, *Nigrizia*, 141(5): 10-12.
- Grechi, G. 2023b. Memorie transculturali, *Nigrizia*, 141(5): 13-15.
- Grechi, G., Falcucci, B., Aime, M., Triulzi, A. 2023. L'Africa nella trappola museale. Un continente tenuto a distanza, *Nigrizia*, 141(6): 9.
- Greco, E. 2023. «Da Roma a Boma»: l'«arte negra» nel dibattito critico intorno alla scultura contemporanea italiana nei primi anni Venti. In C. Massi (a cura di), *Libero Andreotti e il rapporto con l'antico nella scultura italiana del primo trentennio del Novecento*. Pisa: Edizioni ETS.
- Greenblatt, S. 1995. Risonanza e meraviglia. In: I. Karp, S.D. Lavine (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*. Bologna: Clueb: 27.
- Guermandi, M.P. 2021. *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*. Roma: Castelvecchi.
- Herman, A. 2022. *Restituzione. Il ritorno a casa dei tesori trafugati*. Milano: Johan & Levi.
- Hicks, D. 2021. *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. London: Pluto Press.
- Hooper-Greenhill, E. 2000. Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte. In: S. Bodo (a cura di), *Il museo relazionale*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli: 22.

- Hunt, T. 2019. Should museums return their colonial artefacts?, *The Guardian*. Internet edition: www.theguardian.com/culture/2019/jun/29/should-museums-return-their-colonial-artefacts.
- Keeley, L. 1996. *War before Civilization: the Myth of the Peaceful Savage*. Oxford: Oxford University Press.
- Kuper, A. 2023. *The Museum of Other People. From Colonial Acquisitions to Cosmopolitan Exhibitions*. London; Profile Books.
- Ingold, T. 2019. *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Jalla, D. 2007. Sorpresa, stupore, meraviglia. In: E. Gennaro (a cura di), *Il museo che sorprende. azione e relazione educativa al museo alla luce delle nuove ricerche*. Ravenna: Provincia di Ravenna-Settore Cultura: 9-18.
- Lanza, E. 2024. Il Giapponismo e il fenomeno del collezionismo italiano. In: R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai maestro eclettico*. Milano: Moebius: 41-49.
- Martinelli, M. 2015. Tempo produttivo e tempo sociale: tra osservazione etnologica ed indagine archeologica in area etrusca e italica, *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, CXLV: 95-118.
- Martinelli, M. 2022. Ethnological Sources and Archaeological Studies on Wealth Redistribution, on Social models of «Duty and of Possibilities», in Etruscan and Italic Area. Time for Social Sharing versus Time for Production, *International Journal of Anthropology*, 37(1-2): 13-46.
- Mascat, J. 2023. Come decolonizzare i musei occidentali. Parla Wayne Modest, direttore del Nationaal Museum der Wereldculturen, *Il Manifesto*. Internet edition: <https://ilmanifesto.it/come-decolonizzare-i-musei-occidentali>.
- Mazzeo, E. 2021. Le porcellane da esportazione nella collezione del Museo delle Culture. In: *Milano globale. Il mondo visto da qui. MUDEC Museo delle Culture catalogo delle opere e guida a percorso*. Milano: 24 Ore Cultura: 143-149.
- Mbembe, A. 2019. *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.
- Merz, F. 2023. Accessibilità e comunità patrimoniali: la necessità della co-progettazione. In: C. dal Maso, C. Megale (a cura di), *Libertà è partecipazione. Workshop dei Musei e Parchi partecipativi della Toscana*. Livorno: Fondazione Aglaia: 24-27.
- Mieli, P. 2024. Occidente e Oriente a geometrie variabili, *Corriere della sera*: 46-47.
- Miner, H. 1956. Body ritual among the Nacirema, *American Anthropologist*, 58(3).
- Mire, S. 2007. Preserving Knowledge, not Objects: A Somali Perspective for Heritage Management and Archaeological Research, *African Archaeological Review*, 24.
- Mitchell, P., Whitelaw, G. 2005. The Archaeology of Southernmost Africa from c. 2000 B P to the Early 1800s: A review of recent research, *Journal of African History*, 46: 209-241.
- Montaldo, A.M. 2021. Un nuovo percorso permanente del Mudec. In: *Milano globale. Il mondo visto da qui. MUDEC Museo delle Culture catalogo delle opere e guida a percorso*. Milano: 24 Ore Cultura: 14.
- Montanari, T. 2024. *Le statue giuste*. Bari-Roma: Laterza.
- Munzi, M. 2004. *La decolonizzazione del passato. Archeologia e politica in Libia dall'amministrazione alleata al regno di Idris*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Museums in Australia 1975. *Report of the Committee of Inquiry on Museums and National Collections including the Report of the Planning Committee on the Gallery of Aboriginal Australia*. Canberra: Australian Government Publishing Service.
- Nélia, D. 1999. L'Afrique naturalisée, *Cahiers d'études africaines*, 39, n. 155-156: 583-594.
- Osgood, R., Monks, S., Toms, J. 2020. *Bronze Age Warfare*. Stroud: Sutton Pub Ltd.

- Palazzi, M. 2023. Il ritratto dell'esploratore. In: M. Castiglioni, S. Conte, S. Massa, G. Salvioni (a cura di), *Incontri di mondi lontani. Dai viaggi di esplorazione dell'800 alle ricerche di Angelo e Alfredo Castiglioni*. Genova: SAGEP. 61-73.
- Pavoni, R. 2024. Alla Biennale Arte 2024 manca la tecnologia (e non è necessariamente un bene), *Lettera Artribune*. Internet edition: <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2024/09/biennale-arte-venezia-assenza-tecnologia>.
- Pecci, A.M. 2010. Oggetti, persone, storie in risonanza. Un modo per esplorare il potenziale interculturale delle collezioni. In: F. Morandini, M. Baioni, M. Volontè (a cura di), *Archeologia & Intercultura*. Gorgonzola: Vannini: 90.
- Pellegatta, A. 2023. L'eredità degli esploratori dell'Ottocento. In: M. Castiglioni, S. Conte, S. Massa, G. Salvioni (a cura di), *Incontri di mondi lontani. Dai viaggi di esplorazione dell'800 alle ricerche di Angelo e Alfredo Castiglioni*. Genova: SAGEP. 45-55.
- Phillips, B. 2022. *Loot. Britain and the Benin Bronzes*. London: Oneworld Publications.
- Piacenza, D. 2023. *La correzione del mondo. Cancel culture, politicamente corretto e i nuovi fantasmi della società frammentata*. Milano: Einaudi.
- Price, S. 2015. *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale*. Milano: Johan & Levi.
- Recalcati, M. 2024. Comesiereditailpropriopassato? «Attraversando il fantasma», spiega Lacan, *La rivista culturale*. Internet edition: <https://larivistaculturale.com/2024/04/25/antropologia-storia-psicologia-psicanalisi-recalcati-passato-fantasma-lacan/>.
- Robertson, G. 2019. *Who Owns History? Elgin's Loot and the Case for Returning Plundered Treasure*. London: Biteback Publishing.
- Russo, L. 2010. Il Mediterraneo agli occhi di un pellegrino della «prima crociata». In: E. Cuozzo (a cura di), *Studi in onore di Guglielmo de' Giovanni-Centelles*. Salerno: Società Italiana di Scienze Ausiliarie della Storia.
- Sedini, A. 2024. Nuove scoperte sul misterioso autore del «San Giovanni Battista» della Pinacoteca Ambrosiana, *Artribune*. Internet edition: <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2024/12/nuove-scoperte-san-giovanni-battista-pinacoteca-ambrosiana-milano>.
- Spadaro, A. 2025. Il martello di Michelangelo: comunicazione e storytelling culturale possono riattivare le opere?, *Artribune newsletter*. Internet edition: <https://www.artribune.com/arti-visive/2025/02/arte-comunicazione/>.
- Suggi, J. 2022. Brama d'Africa. Arte africana e avanguardie, *Finestre sull'Arte*. Internet edition: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/brama-d-africa-arte-africana-e-avanguardie>.
- Triulzi, A. 2023. Inconscio coloniale, *Nigrizia*, 141(5): 20-21.
- Viola, F. 2023. Le sfide dell'immagine (e immaginari) nel XXI secolo. In: D. Manacorda, M. Modolo (a cura di), *Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?* Pisa: Pacini Editore: 187-190.
- Wellington Gahtan, M. 2012 (a cura di). *Giorgio vasari e la nascita del museo*. Firenze: EDIFIR.
- Xun, J. 2025. Analisi del discorso ipnocratico dell'Imperatore Trump. Internet edition: <https://www.tlonletter.it/p/analisi-del-discorso-ipnocratico-1/11>.
- Zavattaro, M. 2024. Ripensare l'Africa. La collezione di Ernesto Brissoni al Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze, *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, CLIV: 202-205.