



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

DOVE VA IL MUSEO

a cura di Sara Invernizzi, Arnauld Maillet, Giovanni C. F. Villa

dicembre 2019

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

GIANLUIGI MANGIAPANE, ANNA MARIA PECCI

## **Prove di dialogo. Il MAET e la sperimentazione di un futuro collaborativo**

### **Premessa**

Che il museo sia uno spazio di narrazione e che l'esposizione non sia un linguaggio neutro e oggettivo sono assunti ampiamente dimostrati da innumerevoli studi e pratiche istituzionali. Che un museo possa raccontare storie nonostante la sua chiusura al pubblico risulta meno noto e discusso ed è oggetto del presente contributo dedicato al Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università degli Studi di Torino (MAET).

Il taglio storico e riflessivo con cui viene presa in esame la sua attività istituzionale, dalle origini a oggi, procede nella direzione indicata da Amselle (2017) secondo cui il museo "crea contemporaneità" attraverso ciò che narra e le modalità di comunicazione che adotta, ovvero lo sguardo che rivolge al patrimonio e al suo rapporto con il contesto sociale.

Tra narrative monologiche e impersonali e narrazioni dialogiche e autoriali, il testo restituisce un'identità museale in divenire che trasforma i vincoli imposti da una lunga inaccessibilità fisica in risorsa atta a interrogare il passato del Museo e a preparare la riapertura tramite la sperimentazione di un inedito approccio collaborativo alla valorizzazione e mediazione delle collezioni.

### **I. Le origini del Museo: una narrazione problematica e uno sguardo critico<sup>1</sup>**

Il MAET presenta complessità che la museologia affronta oramai da

---

<sup>1</sup> I paragrafi 1 e 2 sono stati scritti da Gianluigi Mangiapane; il 3 e 4 da Anna Maria Pecci.

alcuni anni e che necessitano di uno sguardo critico sia per essere comprese e superate sia per poter ripensare al prossimo rinnovato percorso espositivo.

La storia delle origini del Museo<sup>2</sup> è strettamente legata a quella del suo fondatore Giovanni Marro (1875-1952), medico psichiatra presso il manicomio di Collegno (Torino) dal 1902, antropologo e a partire dal 1923 docente di Antropologia per le Scienze Naturali presso l'Università di Torino, dove, fra gli anni Venti e Quaranta del Novecento, è l'unico rappresentante di questa disciplina. Marro si interessa agli studi di fisiognomica grazie al padre Antonio (1840-1913), collaboratore di Cesare Lombroso (1835-1909) e direttore dei Regi Ospedali Psichiatrici di Torino. È in questo ambiente che egli si forma, ponendosi in continuità con i paradigmi della scuola torinese di stampo positivista e unendo interessi medici, psichiatrici, antropologici e anche etnografici. Il suo approccio all'Antropologia fisica e la sua attenzione per i resti umani (in particolare, per le misurazioni dei crani) si rifanno agli studi di Antonio Garbiglietti (1807-1877), medico e fondatore del Museo Craniologico e Frenologico presso la Regia Accademia di Medicina di Torino a metà Ottocento. Seguendo le orme dei suoi predecessori, Marro si concentra quindi sulla raccolta e sulla conservazione di oggetti etnografici provenienti da tutto il mondo, testimonianze archeologiche messe insieme personalmente dallo scienziato in Egitto e in nord Italia, strumenti antropometrici, fondi fotografici e reperti umani (scheletri e mum-

.....  
 2 L'Istituto e il Museo di Antropologia ed Etnografia vengono fondati da Giovanni Marro nel 1926 presso Palazzo Carignano a Torino per essere trasferiti nel 1935, insieme a tutti gli Istituti di Biologia dell'Ateneo torinese, presso l'ex Ospedale San Giovanni Battista. L'Istituto, confluito nell'attuale Dipartimento di Scienze della Vita e Biologia dei Sistemi, si sposterà nel 2004 presso l'ex convento delle Canonichesse Lateranensi, mentre il MAET (facente parte del Sistema Museale di Ateneo dal 2014) rimarrà nella vecchia sede fino al 2018, quando sarà trasferito presso il Palazzo degli Istituti Anatomici, sede del Polo Museale di Ateneo. Qui sono ospitati e già aperti al pubblico il Museo di Anatomia umana "Luigi Rolando" (aperto nel 2007) e il Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" (aperto nel 2009). Il MAET, attualmente ancora inaccessibile (2019), chiude nel 1984 quando la legislazione italiana sulla sicurezza diviene più restrigente. Subisce quindi la sorte di molti musei universitari italiani, non ricevendo finanziamenti né trovando spazi adeguati ad accoglierlo fino a tempi recenti.

mie) con provenienze geografiche e temporali molto diverse (Rabino Massa e Boano 2003) con l'obiettivo di classificare l'umanità sulla base di differenze fisiche e spiegare la diversità culturale in una prospettiva evolucionistica. Queste collezioni, già allora molto eterogenee, confluiscono nel MAET che nasce ufficialmente nel 1926 presso Palazzo Carignano. Il patrimonio museale è quindi il frutto di operazioni di raccolta e approcci epistemologici alla diversità umana la cui memoria affonda le radici nell'ambiente culturale e scientifico di inizio Novecento. Per questo motivo oggi sono riscontrabili almeno tre criticità in Museo, il quale ambisce a superare la fase di oscurità in cui è piombato dalla sua chiusura<sup>3</sup> grazie a un futuro allestimento che dovrà essere in grado di dialogare con la complessa società contemporanea. Si tratta quindi di affrontare: la natura "coloniale" delle collezioni; l'adesione convinta del fondatore del MAET al Fascismo; infine, la gestione e l'eventuale esposizione di una raccolta di resti umani importante per consistenza e valore scientifico. Per quanto riguarda il primo aspetto, è necessario sottolineare come il MAET non sia mai stato un museo esplicitamente coloniale, ma le collezioni si sono arricchite sin dalla sua nascita di donazioni da parte di colleghi, viaggiatori e collezionisti, che avevano raccolto materiali etnografici – africani e americani, *in primis* – con modalità tipiche di quel momento storico. I diversi raccoglitori sono stati di fatto guidati dal postulato di una presunta scala evolutiva per differenziare i gruppi umani sul piano biologico e culturale, istituendo una gerarchia di razze superiori e inferiori (Mangiapane e Grasso 2019). In quest'ottica il MAET colleziona oggetti e reperti appartenenti alle più diverse culture, utilizzati per dimostrare tesi razziste (Pennacini 2000) e giustificare il colonialismo europeo. La ricerca dell'Istituto di Antropologia e dell'annesso Museo si orientano, sin da subito, su aspetti classificatori della specie umana, gettando le basi per nutrire le convinzioni scientifiche e, in seguito, politiche di Giovanni Marro, che lo porteranno a dare un pieno sostegno alle Leggi razziali nel 1938. D'altronde egli stesso (1940: 17) descrive il MAET con le seguenti parole: "il materiale museologico dell'Istituto mi aveva precisamente già fornito documenti essenziali per poter

.....  
 3 Cfr. nota precedente.

intervenire, fra i primi, nel dibattito sulla razza”.

La seconda problematica riguarda quindi l'adesione al Partito Nazionale Fascista di Marro e l'impiego del patrimonio museale sia per sostenerne l'ideologia sia per avvalorare teorie razziste. Già dalla prima guida del MAET (Marro 1940) emergono le relazioni con il Fascismo e con alcuni suoi esponenti che, attraverso continue donazioni di oggetti prevalentemente etnografici, arricchiranno le raccolte museali: fra questi, il medico Paolo De Vecchi, che regala la collezione inuit da lui messa insieme in Alaska durante un viaggio (Fumagalli 1950) e che, negli anni in cui visse in California, fonda la Società Italiana in America, sostenitrice dagli Stati Uniti dell'ascesa di Mussolini. Sulla stessa copertina della guida del MAET campeggiano le parole di Benito Mussolini: “non adagiarsi mai sul fatto compiuto” pronunciate durante il Discorso di Brescia del primo novembre 1922 e tratte dal Dizionario Mussoliniano (Biancini 1940).<sup>4</sup> Inoltre, la sezione Torino della Federazione dei Fasci di combattimento (1939) lo invita a curare l'esposizione “Sala della Razza” presso la Promotrice delle Belle Arti nell'ambito della rassegna “Torino e l'autarchia”, in pieno fermento per le emanazioni delle Leggi Razziali. La retorica fascista e l'intento di dimostrare il “genio della razza italiana” (Marro 1939: 7) e l'inferiorità di altre razze sono evidenti sotto ogni forma in questa manifestazione (motti riportati a caratteri capitali sulle pareti, grafiche avvincenti, figure ammiccanti e una narrativa epica), anche mettendo in mostra alcune collezioni del MAET stravolgendone il significato.

In questo contesto non è difficile immaginare come le convinzioni di Marro si siano riflesse sia sulla raccolta di reperti antropologici (scheletri e mummie umani) e di cultura materiale (reperti archeologici e oggetti etnografici) sia sulla narrazione delle singole collezioni che espone in museo. Sia le immagini dell'allestimento degli anni Venti che di quello degli anni Trenta mostrano un museo dove

.....  
 4 Questo volume con altri 49 testi, oggi in gran parte perduti, faceva parte della sezione “Studi Razziali” della Biblioteca storica del MAET; rimangono, oltre al dizionario, il libro di Richard Walther Darré (1895-1953), Ministro del Reich, *La Race Nouvelle Noblesse du sang et du sol* (1939), il *Proclama del Führer e i discorsi di Goering e Goebbels* curato dal Ministero della Cultura Popolare italiana (1943) e la versione italiana del più tristemente noto *La mia vita e la mia battaglia* di Adolf Hitler (1941).

prevale una visione elitaria della cultura (non compaiono didascalie o pannelli informativi, per esempio), dove sono presenti un'esposizione esotizzante delle collezioni extraeuropee e un accostamento di oggetti etnografici alpini, oggetti realizzati in manicomio e disegni di bambini nel più classico del parallelismo “deviato/selvaggio/infantile”. Infine, in una di queste fotografie è possibile constatare che nel corridoio principale vi sia l'immagine del Duce appesa alle pareti.

La terza criticità del Museo riguarda i resti umani qui conservati. Le ricerche antropologiche di Giovanni Marro si concentrano su collezioni craniologiche, che provenivano, da un lato, dalle autopsie che si praticavano nelle sale settorie dell'Ospedale e, dall'altro, da raccolte conservate presso il Museo di Antichità di Torino. Queste ultime lo mettono in contatto con Ernesto Schiaparelli (1856-1928), egittologo e direttore del Museo Egizio, che lo invita nel 1913 a partecipare, in qualità di antropologo, alla Missione Archeologia Italiana in Egitto (Boano *et al.* 2017). Marro si reca più volte a Gebelein e Assiut dove preleva una ricca raccolta di scheletri e mummie umane che porterà a Torino divenendo il nucleo fondante del MAET (Marro 1936). La collezione di mummie si arricchisce poi negli anni Sessanta grazie a una donazione di una decina di corpi mummificati da parte del Museo Egizio, voluta dall'allora direttore, Silvio Curto (1909-2015). Probabilmente l'obiettivo è quello di completare quanto iniziato dall'Istituto di Antropologia negli anni Venti: ovvero creare una raccolta unica di mummie e scheletri che rappresentano soggetti non appartenenti al rango più elevato della popolazione egizia. Questi resti, se ben analizzati, sarebbero in grado di raccontare la vita delle persone comuni nell'antico Egitto. I resti umani sono oramai oggetto, a livello internazionale, di un acceso dibattito sull'eventuale coinvolgimento nella scelta di conservazione delle comunità da cui provengono e sulla modalità di esposizione per non urtare la sensibilità del pubblico. Nonostante il Codice Etico dell'ICOM (2004) e, in Italia, il Codice dei Beni Culturali (L.42/2004) abbiano tentato di dare una risposta, la controversia non è ancora spenta: il MAET segue attivamente le fasi di questa discussione, visto il suo ampio materiale antropologico, per poter progettare il suo prossimo allestimento, tenendo conto di tutte le posizioni.

## 2. La scienza in Museo e nuove modalità narrative

Dopo la Seconda Guerra Mondiale e la fine del Fascismo, dopo l'epurazione, il reintegro e la morte di Giovanni Marro, il Museo e l'Istituto riprendono il lavoro di ricerca e riordino postbellico come se nulla fosse successo. In alcuni casi si arriva anche a giustificare o a soprassedere sul legame dello scienziato con l'ideologia fascista: per esempio, Savina Fumagalli (1904-1961), allieva di Marro e responsabile del MAET fra il 1952 e il 1961, nella commemorazione funebre (1953: 4) del suo maestro scrive:

quando una ventata politica parve volerlo sferzare, Lui che solo di scienza si era sempre occupato e preoccupato, mi si rivelò nella sua interezza, perché lo vidi attendere senza soste, scevro da preoccupazioni personali, con la stessa volontà, colla stessa fede e perseveranza, alle consuete occupazioni. Così ebbe il rispetto di tutti.

Dopo questi anni, un silenzio cala sulla questione, impedendo una riflessione critica e dando il via a una trasformazione che appare però monca, anche quando nel 1965 da Firenze viene chiamato a dirigere il MAET il prof. Brunetto Chiarelli, docente di Antropologia fisica all'Università di Torino. Egli stravolge il percorso museale in un racconto scientifico della Storia naturale dell'Uomo, trascurando totalmente le differenti problematiche legate a questo Museo. Da una parte, in questo periodo storico alcune riflessioni sui patrimoni non sono ancora mature in Italia o in Europa: la questione relativa ai resti umani, alla restituzione e alla decolonizzazione sono per certi versi ancora lontane; inoltre il racconto del Colonialismo italiano si nutre ancora della retorica di "italiani brava gente" (Del Boca 2014). Dall'altra, è esplicita la volontà di rimuovere il recente passato: "le collezioni sono messe a disposizione del pubblico con uno scopo educativo ed estetico unito a quello di collezioni di studio" (Chiarelli 1970: 3). Il MAET diventa così un completamento delle lezioni del corso in Antropologia: "l'aspetto di divulgazione naturalistica, di incoraggiamento ai giovani [...] per lo studio della Storia Naturale dell'Uomo, è quello che nel Museo di Torino abbiamo voluto sottolineare" (ibidem).

Le sale espositive sono in tutto quattro: le prime due sono dedicate alle nuove scoperte scientifiche sulla genetica e sull'evoluzione umana. Il Museo è infatti arricchito da Chiarelli di nuovi calchi in resina di crani di ominidi in modo da ripercorrere le varie tappe evolutive della storia dell'umanità. Le ultime due stanze, invece, si concentrano sui presunti adattamenti biologici e culturali dell'Uomo ai diversi tipi di ambiente, finendo con una presentazione delle "culture umane oggi" (ivi: 7). Quest'ultima sezione risulta però essere quella più critica, poiché si è ancora lontani dal prendere in considerazione le popolazioni extraeuropee – in particolare quelle africane – senza confrontarle con quelle "primitive".

La nuova narrazione museale e l'impostazione scientifico-naturalistica non risparmiano però il MAET dalla crisi che colpisce numerosi musei universitari italiani (Dragoni 1997), che è quindi costretto a chiudere<sup>5</sup> dal 1984 al 1997, quando riapre al pubblico provvisoriamente grazie alla mostra "Luci su 6000 anni Uomo". Questa iniziativa è fortemente voluta dalla nuova direttrice scientifica, Emma Rabino Massa, docente di Antropologia presso l'Ateneo torinese. L'esposizione è interamente al buio e le persone si muovono all'interno del percorso solo se guidate da esperte ed esperti che conducono la guida con una torcia: l'intento è quello di illuminare fisicamente e metaforicamente un patrimonio rimasto "al buio" per molto tempo. È così inaugurato un periodo, durato venti anni, in cui Rabino Massa, collaboratori e collaboratrici si sono mossi attivamente per valorizzare adeguatamente il MAET e per sensibilizzare, non solo il pubblico generico, ma soprattutto eventuali finanziatori pubblici e privati, sulle condizioni in cui versavano le collezioni. Il Museo partecipa quindi a diversi progetti, sfruttando un network costituito da persone interne ed esterne all'istituzione e da enti culturali presenti sul territorio torinese (musei, archivi, biblioteche, centri di studio, fondazioni e associazioni) e partecipando a bandi emanati da fondazioni private o enti pubblici, come quelli illustrati nella successiva parte del presente contributo.

---

<sup>5</sup> Cfr. nota n°2.

### 3. Un museo fuori di sé: la sperimentazione narrativa agli inizi del secolo XXI

Tra il 2008 e il 2015<sup>6</sup> il vincolo costituito dalla temporanea inaccessibilità fisica alle collezioni del MAET è stato tradotto in risorsa per sperimentare un nuovo approccio alla valorizzazione e mediazione del suo patrimonio. Lo scenario teorico e operativo in cui si collocano i progetti pilota realizzati in questo arco di tempo è determinato dalle svolte paradigmatiche interpretative, partecipative, riflessive prodotte, in contesti prevalentemente anglosassoni, negli ambiti dell'antropologia culturale e dell'etnografia (Geertz 1973; Marcus e Fischer 1994; Clifford 1993; 1999; Clifford e Marcus 1997) e delle pratiche etno-museografiche a partire dagli anni Novanta del secolo scorso (Price 1992; Karp e Lavine 1995; Hein 1998; Karp, Mullen Kreamer e Lavine 1999; Gonseth, Hainard et Kaehr 2002; Peers and Brown 2003; Karp *et alii* 2006; Clemente 2006; Shelton 2011), tuttora influenti in quella che viene definita "l'età delle migrazioni" per i musei e non solo (Basso Peressut e Pozzi 2012; Golding and Walklate 2019).

Il contributo di consulenze esterne al Museo, di varia provenienza disciplinare ma principalmente afferenti al campo dell'antropologia culturale e museale, attualizza lo sguardo rivolto al patrimonio culturale al quale viene riconosciuta la funzione simbolica e processuale di costruito sociale che rinnova i suoi significati negli ambiti della partecipazione, rappresentazione, fruizione; nelle pratiche identitarie di utilizzo; nei rapporti che stabilisce con individui e comunità. Il passaggio da una concezione autoreferenziale ed essenzialista – che ritiene il patrimonio dotato di un valore intrinseco e immutabile nel tempo – a una visione relazionale, negoziale e dinamica amplia l'orizzonte delle possibilità progettuali e incoraggia il MAET ad assumere un ruolo più inclusivo.

Nel 2008, Anno Europeo del Dialogo Interculturale, il Museo coglie le sfide e le opportunità promosse dalle politiche europee in

.....  
<sup>6</sup> Successivamente a tale periodo le attività del Museo sono proseguite con altre iniziative sul territorio, a carattere non partecipativo, finalizzate ad approfondire e diffondere la conoscenza delle collezioni.

Fig. 1  
 "Lingua contro Lingua.  
 Una mostra collaborativa".  
 Veduta d'insieme.  
 Foto di A. M. Pecci.



materia di accesso alla cultura quale fattore di inclusione sociale e cittadinanza attiva partecipando al bando MAP for ID-Museums as Places for Intercultural Dialogue, coordinato dalla Città di Torino, con il progetto partecipato "Lingua contro Lingua. Una mostra collaborativa" (2008-2009).<sup>7</sup>

La principale sala espositiva, libera da allestimenti permanenti, si presta a diventare spazio di produzione di una mostra di tipo collaborativo e multivocale, che vede cioè coinvolti i destinatari del progetto – otto mediatrici e mediatori interculturali, professionisti o in formazione, italiani e stranieri di seconda generazione migratoria, e due referenti museali – e un architetto museografo nella condivisione delle fasi di concezione e montaggio, mettendo in gioco le rispettive competenze in uno scambio di ipotesi e soluzioni. Oggetti appartenenti alle collezioni etnografiche extraeuropee – scelti dai mediatori sulla base di un sentire emozionale e culturale sollecitato dal loro potere evocativo rispetto al proprio vissuto o percorso migratorio – vengono messi in relazione con oggetti d'affezione personali all'interno di vetrine che raccontano otto differenti storie [Fig. 1]. Le "installazioni autobiografiche" sono fruibili, su prenotazione, dal pubblico mediante percorsi narrati dialogici condotti da un referente museale e dall'autrice/autore della vetrina affinché la lingua del Museo – istituzionale, scientifica, didascalica – dialoghi con la lingua dei mediatori e delle mediatrici – autobiografica, evocativa, emo-

.....  
<sup>7</sup> Progetto promosso e coordinato dal Centro Piemontese di Studi Africani in partenariato con HoldenArt-Formule di narrazione.

zionale – divenuti interpreti di un patrimonio museale di cui non si intende stabilire alcuna verità, ma proporre diverse chiavi di lettura.<sup>8</sup> Significati inediti sono pertanto attribuiti agli oggetti appartenenti alle collezioni etnografiche, le cui classificazioni e narrative istituzionali (spesso tassonomiche) vengono “decentrate” a favore di narrazioni, storie e *performance* dialogiche (Phillips 2003: 163). Nel riconoscere la polisemia degli oggetti, durante le visite narrate i mediatori agiscono come produttori culturali e interpreti, con l’unicità di un’esperienza soggettiva fatta di riflessività, autorialità ed emozioni, mentre i referenti museali, in quanto portatori di un’*expertise* istituzionale, condividono il loro sapere negli ambiti della ricerca, della storia del Museo e delle collezioni, della conservazione, classificazione ed educazione museale [Fig. 2].

Alla concezione della mostra “senza gerarchia” (Perin 2008)<sup>9</sup> e dei percorsi narrati dialogici si giunge attraverso il Corso di formazione per mediatori dei patrimoni interculturali che abilita le/i partecipanti a un percorso creativo di intreccio dei linguaggi dell’*exhibition design* e dello *storytelling* mediante la tecnica della *narrazione expografica* (Pecci e Mangiapane 2010).<sup>10</sup> Finalizzato all’*empowerment* culturale, il Corso forma alla mediazione dei patrimoni culturali in quanto *processo relazionale* che connette le diverse “comunità interpretative” (Hooper-Greenhill 2000; 2003) che a essi si rapportano – in questo

8 Da qui il riferimento al brano dei Radiodervish che ha ispirato il titolo del progetto.

9 L'accostamento di oggetti d'affezione a oggetti di museo è stato generativo di nuovi significati. Nella relazione tra testimonianze materiali tanto diverse sono stati individuati i presupposti per una de-gerarchizzazione museografica che ha ritenuto entrambe le tipologie di oggetti degne di essere esposte in virtù dei valori sociali di cui sono portatrici. La dimensione non gerarchica dell'allestimento è stata inoltre determinata dall'assenza di apparati testuali (didascalie e pannelli esplicativi), volutamente ricercata al fine di evitare che questi ultimi prevalessero sulla materialità dei pezzi esposti nel processo di conoscenza (Hallam 2000: 270).

10 Le tecniche di *storytelling* hanno interagito con quelle allestitivo nell'ambito di un processo creativo che ha reso possibile elaborare le trame narrative degli otto racconti insieme con i progetti espositivi delle rispettive vetrine autobiografiche. L'esito finale ha favorito una corrispondenza di significati tra i due registri comunicativi durante i percorsi narrati dialogici.



Fig. 2  
 “Lingua contro Lingua. Una mostra collaborativa”. Percorso estratto dalla Guida all'esposizione.

caso referenti/educatori museali, mediatori interculturali e visitatori – tramite gli oggetti che sono stati selezionati e interpretati.<sup>11</sup> In retrospettiva è oggi possibile ritenere il 2008 uno spartiacque nella storia del MAET poiché “Lingua contro Lingua”, tracciando un solco sperimentale nella mediazione inclusiva dei patrimoni, in una prospettiva di *audience development* ed *engagement* (De Biase 2014),<sup>12</sup> e nella sostenibilità dei progetti tramite partenariati, ha pre-

11 Il concetto di “comunità interpretativa” trova origine in un modello culturale che intende la comunicazione “come una serie di processi negoziati di creazione del significato [...] (che) accetta che il mondo possa essere spiegato da diverse prospettive, talora in conflitto tra loro. Nel processo del consumo culturale, viene [...] riconosciuta l'esistenza di strategie di interpretazione attive nella percezione e nell'elaborazione della conoscenza, come pure la diversità delle “agende” che i partecipanti portano con sé nelle esperienze culturali” (Hooper-Greenhill 2003: 22).

12 Nella consapevolezza della molteplicità, talvolta vaghezza e/o sovrapposizione, delle definizioni dei due concetti, in questa sede la loro spiegazione evidenzia aspetti di interconnessione e sviluppo. L'*audience development* può pertanto essere indicato come un processo strategico e dinamico di allargamento e diversi-

parato un terreno fertile che ha nutrito in seguito “L’arte di fare la differenza” (2012 e 2013-2014) e “Un pezzo di noi/A Piece about Us” (2014-2015).<sup>13</sup>

La prima iniziativa<sup>14</sup> è nata con il duplice obiettivo di valorizzare le collezioni del Museo attraverso i linguaggi dell’arte contemporanea e, in maniera non disgiunta, agire come strumento di sostegno e promozione della creatività artistica giovanile. Con il fine di riflettere criticamente e creativamente sul tema della diversità, artiste/i emergenti, artiste/i *outsider* – ossia persone in situazioni di marginalità, disagio o svantaggio sociale e/o psico-fisico e relazionale – e educatrici/educatori (nella prima edizione) hanno partecipato, nell’ambito di un percorso di formazione tra pari e di *empowerment* culturale,<sup>15</sup> alla ideazione e realizzazione co-autoriale (sotto forma di triadi o coppie) di opere d’arte relazionali a partire dal patrimonio del MAET, pretesto e fonte di ispirazione per un processo collaborativo sensibile alle questioni sociali. Nel 2012 il processo di valorizzazione si è concentrato sulla collezione di Art Brut, comprendente circa duecento manufatti realizzati da pazienti dell’ex

.....  
 ficazione dei pubblici (attuali, potenziali, “non pubblici”) e di miglioramento delle relazioni e delle condizioni di fruizione. Alla fase iniziale di *reach*, o raggiungimento e avvicinamento, può seguire quella di *audience engagement*, o coinvolgimento, nella quale attivare e promuovere forme di interazione e partecipazione diretta (es. laboratori, attività educative, iniziative interculturali, progettazione partecipata, volontariato, cittadinanza attiva, condivisione sociale).

13 Entrambi i progetti sono stati realizzati con il contributo della Compagnia di San Paolo, principale ente finanziatore nell’ambito dei rispettivi bandi “Generazione Creativa” e “In Itiner@”.

14 Ideato e coordinato dalla scrivente, il progetto è stato curato da Arteco e realizzato in partenariato con la Città di Torino – Direzione Politiche Sociali e Rapporti con le Aziende Sanitarie/Servizio Disabili e, nel 2012, con il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione dell’Università degli Studi di Torino.

15 Così come gli altri progetti menzionati, “L’arte di fare la differenza” ha inteso potenziare l’autonomia e le capacità delle/dei partecipanti mediante un percorso di sviluppo personale, inclusione sociale e cittadinanza attiva incentrato sullo scambio e sul trasferimento reciproco di conoscenze, competenze e abilità; sulla promozione del diritto di accesso alla cultura di ogni persona; sulla costruzione del potere della voce ovvero di un linguaggio in grado di comunicare nuovi significati del patrimonio.

Ospedale psichiatrico di Collegno tra la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento, creando le condizioni utili per attivare un percorso di riflessione e confronto sulle dinamiche di inclusione ed esclusione sociale e culturale passate e attuali. Nel 2013-2014 il Museo ha reso accessibile un patrimonio più diversificato, che ha compreso documenti di archivio e di catalogazione, consentendo l’esposizione di riproduzioni al di fuori delle proprie mura. Entrambe le edizioni del progetto sono state caratterizzate da un approccio teorico interdisciplinare e bifocale determinato, oltre che dall’interconnessione di più obiettivi, anche da uno “sguardo obliquo” in grado di mettere in relazione i campi dell’arte e dell’antropologia, al di là dei confini e degli specialismi disciplinari che li delimitano. La prospettiva antropologica, nel ricercare e stabilire un’alleanza con quella artistica, ha consentito di inscrivere riflessività tanto nella mediazione del patrimonio museale, quanto nella pratica dell’arte relazionale (Bourriaud 2010)<sup>16</sup> intesa come mezzo di critica sociale e strumento di integrazione culturale che, attraverso pratiche di *agency*, ha interrogato, trascorso e trasposto la “vita museale” delle collezioni favorendo un distanziamento che ne ha facilitato la ri-significazione.<sup>17</sup>

.....  
 16 Il progetto ha fatto propri alcuni aspetti teorici e metodologici dell’arte relazionale discussa da Bourriaud (2010): lo spostamento di attenzione dalle abilità tecniche di produzione dell’opera d’arte alle valenze concettuali, contestuali e relazionali del processo di realizzazione; un orizzonte di riferimento costituito dalla sfera dei rapporti umani, generativa di pratiche artistiche inedite; un cambiamento di valori (etici, estetici) nell’ideazione dell’opera d’arte e nella sua fruizione, non più incentrate sull’oggetto ma sul rapporto che stabilisce con lo spettatore, il quale svolge un ruolo partecipe; l’apertura alla collaborazione con altre discipline. Ne consegue che l’opera d’arte possa “essere definita come un oggetto relazionale, il luogo geometrico di una negoziazione, con innumerevoli interlocutori e destinatari” (ivi: 26).

17 I risultati delle fasi di valutazione *in itinere* ed *ex post* dei progetti pilota (condotte mediante interviste, *focus group* o questionari) documentano il ruolo di *agenti di significato* assunto dalle/dai partecipanti e dai pubblici degli eventi a partire dalle rispettive esperienze di interpretazione, basate su repertori culturali e sociali del tutto personali ma condivisibili dalla collettività. Si vedano anche il successivo riferimento allo spazio della “risonanza culturale” nel paragrafo 4 e la nota 21.

La chiusura del Museo al pubblico ha allora incoraggiato la ricerca di una differente apertura al territorio e un rinnovato rapporto con la città nel promuovere e facilitare il pari diritto, l'accesso e una partecipazione attiva all'arte e alla cultura. Pertanto nelle mostre temporanee allestite presso cinque gallerie di arte contemporanea, durante la prima edizione, e a Palazzo Barolo, a conclusione della seconda, le collezioni del MAET sono state s/oggetto di inedite espressioni e (auto)rappresentazioni artistiche che hanno restituito sia le relazioni fra le/i partecipanti al progetto e il patrimonio, sia il processo di condivisione e negoziazione che li ha visti attori in un fare creativo di tipo collaborativo intento a produrre (ri)letture dei documenti e dei pezzi selezionati che ne hanno rivelato una insolita funzione culturale e/o artistica. A tal proposito risulta esemplare la testimonianza di Maya Quattropiani (2016: 1), artista emergente che, in coppia con Ernesto Leveque, artista *outsider*, ha ideato l'opera "La città narrante" [Figg. 3 e 4]:

Argomento di partenza comune [...] è stato riflettere sulla nozione di diversità nel senso più esteso del termine, seguito da un'attenta analisi di una parte della collezione del Museo inaccessibile alla comunità, allo scopo di estendere la concezione tradizionale di Museologia proponendo e sperimentando approcci e strategie interpretative plurime.

L'interesse principale mio e di Ernesto è ricaduto inevitabilmente sull'inventario di manufatti antichi appartenenti alla cultura europea [...] composti di diapositive a colori di oggetti d'uso comune e schede catalografiche con testi descrittivi. Il nostro compito successivo è stato (ri)trovare uguaglianza all'interno delle diversità tra un oggetto e l'altro, (ri)valutare la nozione di passato e presente, (ri)collocare la categoria di manufatto artigianale e opera d'arte recuperando alcune istruzioni del movimento d'avanguardia Internazionale Situazionista dedicate principalmente alle teorie di gioco applicate per creare una serie di *derive psicogeografiche*.

A riprova di come gli interventi degli artisti siano al contempo dispositivi interpretativi, opere d'arte e strumenti di mediazione



Fig. 3  
"L'arte di fare la differenza" (II edizione.). M. Quattropiani e E. Leveque selezionano il patrimonio del MAET. Foto di I. Martin (a sinistra).

Fig. 4  
"La città narrante" di M. Quattropiani e E. Leveque. Particolare dell'installazione a Palazzo Barolo – Torino. Foto di A. M. Pecci (a destra).

tra le collezioni e i pubblici, questa citazione si presta a fungere tanto da simbolica chiosa a "L'arte di fare la differenza" quanto da premessa a "Un pezzo di noi/A Piece about Us", progetto che si pone in continuità con i precedenti nella sperimentazione di una messa in valore del patrimonio museale che destabilizza la fissità dei significati e interpella le narrative museali (Robins e Baxter 2012), ma trasferisce anche nuove competenze e risultati alla storia del MAET.

Nel 2014-2015 il Museo intraprende infatti un nuovo percorso progettuale, più orientato all'*audience engagement*, che ambisce ad attivare un circuito MAB (Musei, Archivi e Biblioteche) in un processo partecipativo teso a promuovere e sostenere l'integrazione socioculturale di beneficiari/e *under 30* mediante il riconoscimento del patrimonio storico-artistico cittadino e la sua re-interpretazione attraverso le arti performative,<sup>18</sup> linguaggi

18 Il progetto, promosso dall'Associazione Giovani Musulmani d'Italia-Sezione To-

ritenuti più efficaci a raggiungere e coinvolgere il “non pubblico” giovanile delle istituzioni partner. Il MAET mette a disposizione le sue collezioni scientifiche al fine di indagare ulteriormente il loro potere evocativo di immaginari e costrutti riflessivi oltre i limiti tracciati dal loro status museale. Un obiettivo che è stato raggiunto e documentato dal video “Omaggio a Marlene Dietrich”, di Lorenzo Beatrice,<sup>19</sup> e dalla rappresentazione teatrale “Looking for Marilyn”,<sup>20</sup> in cui parte del patrimonio del Museo di Antropologia è stato utilizzato come pre-testo per trattare tematiche LGBTQ. In effetti, nonostante i passi in avanti in fatto di diritti civili, la maggior parte dei musei ancora oggi fa poco per rappresentare la comunità LGBTQ e raccontarne le storie (Kendall 2011): queste azioni di progetto sono state realizzate pertanto in un’ottica inclusiva e, inoltre, per andare incontro ai bisogni di alcune/i partecipanti, che hanno esplicitamente richiesto la possibilità di lavorare su questi aspetti.

L’ulteriore elemento di innovazione acquisito dal Museo prendendo parte a questo progetto consiste nell’aver ricercato, in via del tutto sperimentale, una modalità di interconnessione e collaborazione tra istituzioni e patrimoni differenti – museali, archivistici, bibliotecari – per far emergere legami impliciti, e sconosciuti al più ampio pubblico, tra dati storici, oggetti, documenti, fotografie, libri. Sebbene una “narrativa MAB” non sia stata di fatto co-prodotta, l’esperienza ha tuttavia rafforzato il ruolo del Museo nella comunità di pratiche torinese, fornendo inoltre ai suoi referenti competenze, strumenti e materiali utili per future iniziative, come è dato cogliere nelle parole di Claudio Rosati (2015: 10 e 12), valutatore esterno del progetto:

---

.....  
rino, è stato realizzato in partenariato con l’Associazione culturale Passages (ente co-ideatore e coordinatore), l’Archivio Storico della Città di Torino, le Biblioteche Civiche Torinesi, il Museo d’Arte Orientale e Palazzo Madama-Museo Civico d’Arte Antica di Torino.

19 <https://www.youtube.com/watch?v=6ig3ywKP250&feature=youtu.be>. Ultimo accesso 31/10/2019.

20 Ideata e interpretata da Lorenzo Beatrice, Valentina Cicconi, Arianna Favaretto, Alisia Manta, Ina Muhameti, Daniela Pezzana.

Si può dire che il progetto sia servito anche a elaborare sul campo, forse per la prima volta, forme di valorizzazione dei patrimoni MAB [...] senza un retroterra significativo di esperienze o, almeno, senza un’utile sistematizzazione di queste. L’interazione tra istituti diversi (museo, archivio, biblioteca), l’educazione non formale ai patrimoni, il ricorso, non episodico, in questo contesto a pratiche performative, l’attenzione al “non pubblico”, costituiscono un terreno ancora poco dissodato. La stessa idea, non tanto di MAB come movimento culturale di professionisti del patrimonio, ma come prefigurazione di un nuovo modello di istituto che ricomponga saperi che solo le vicende storiche e i protocolli dei saperi disciplinari hanno separato, non ha avuto ancora una sufficiente elaborazione. Il progetto ha dovuto fare i conti così con la mancanza di un apparato di riferimenti e ha prodotto un consistente bagaglio di esperienze su cui ora è possibile riflettere. I professionisti delle istituzioni coinvolte hanno colto utilmente [...] umori, visioni e sensibilità dei giovani rispetto ai patrimoni.

#### 4. Una soglia collaborativa

Durante la fase della sperimentazione narrativa il MAET ha saputo fare propria l’istanza costruttivista che rivede il rapporto tra museo e pubblico ponendo al centro delle strategie interpretative del patrimonio il concetto di significato e le sue pratiche di costruzione (Hein 1998; Hooper-Greenhill 2000; Schorch 2015). È nello spazio interstiziale della “risonanza culturale” degli oggetti o documenti (Greenblatt 1995)<sup>21</sup> che le/i partecipanti ai progetti si sono inserite/i e posizionate/i per poter svolgere il ruolo di nuove/i interpreti.

La realizzazione dei tre progetti pilota ha pertanto spostato l’asse della comunicazione dalla trasmissione *top-down* di un sapere inteso come conoscenza oggettiva e univoca al coinvolgimento del pubblico nella co-creazione di narrazioni prodotte dal confronto tra punti di vista e tecniche di rappresentazione differenti. Questioni e situazioni quali la migrazione, il disagio e la marginalità sociali, la disabilità

---

21 “Per *risonanza* intendo il potere di cui è dotato l’oggetto esposto di varcare i propri limiti formali per assumere una dimensione più ampia, evocando in chi lo guardi le forze culturali complesse e dinamiche da cui è emerso e di cui l’osservatore può considerarlo un campione rappresentativo” (Greenblatt 1995: 27).

hanno trovato nel Museo uno spazio partecipativo di riflessione ed espressione in virtù del riconoscimento del potenziale performativo delle sue collezioni (Smith 2006)<sup>22</sup> la cui esplorazione interdisciplinare ha consentito di inscrivere riflessività nelle pratiche e poetiche museali mediante lo *storytelling*, l'arte relazionale e le *performing arts*. Tramite la triplice esperienza di condivisione del potere della rappresentazione, il Museo di Antropologia ha promosso il diritto all'accesso e alla partecipazione alla cultura, contribuendo a un processo di ri-significazione che – dalla messa in relazione tra partecipanti e tra partecipanti e patrimonio all'ideazione e realizzazione collaborativa di installazioni autobiografiche, opere d'arte relazionale, eventi performativi – ha proceduto attraverso una serie di "appropriazioni", ossia esperienze di conoscenza e trasformazione reciproca. Secondo Schneider (2006), il quale adotta una prospettiva teorica attenta ai punti di contatto e di contaminazione tra arte e antropologia, è utile riconoscere una nuova valenza all'appropriazione che, lungi dall'essere una mera "sottrazione" indebita, si dimostra una pratica ermeneutica che trova ragion d'essere in atti di comprensione dialogica, in rapporti di negoziazione e mediazione tra intenzionalità, competenze, contesti di abilità e saperi, in azioni di mutuo apprendimento e necessario decentramento.<sup>23</sup>

Mettere in discussione l'autorialità del Museo attraverso un approccio collaborativo non equivale a denigrare o azzerare la sua autorità, autorevolezza ed *expertise*. Comporta piuttosto riconoscere da un lato i benefici che una mediazione inclusiva dei patrimoni può apportare alle diverse comunità interpretative, dall'altro il carattere altamente sociale dell'esperienza museale (Black 2012). Come afferma Cataldo (2011: 35):

.....  
22 La performatività del patrimonio risiede, secondo Smith (2006), nel processo di negoziazione con cui i suoi significati e valori, al pari della sua costruzione, sono costantemente rielaborati e adattati ai diversi contesti di uso, ovvero riattualizzati.

23 Schneider (2006) – oltre ad individuare nell'appropriazione un tratto caratteristico sia del rapporto tra arte contemporanea e antropologia, sia delle modalità con cui entrambe si riferiscono alla differenza culturale – invita a studiare i metodi e le strategie con cui le pratiche artistiche e antropologiche rappresentano l'alterità e a rintracciare gli elementi che possono contribuire ad un arricchimento reciproco e trasversale.

Le nuove "narrative" di ascendenza costruttivista sono più frammentarie di quelle tradizionali, ma ciò è un fatto positivo in quanto salva-guarda la molteplicità dei pubblici e degli approcci; non devono essere dunque viste come frammentazione né tantomeno decostruzione del bagaglio culturale del museo.

Il rischio di una sfida all'autorità del MAET è stato anche limitato, se non completamente allontanato, dalla consapevole attuazione di una "agency sociale" (Sandell 2007)<sup>24</sup> capace di modellare l'impegno istituzionale nei confronti delle istanze del contemporaneo e di assumere un principio etico di responsabilità civica, facilitando e promuovendo nuovi significati e poetiche del Museo, *testimone* (Kidd 2012), esso stesso, di una pluralità e differenza di valori e utilizzi individuali e sociali.

### Attraversamenti

Amselle sostiene che ogni museo è "il prodotto di una storia a tre livelli – una storia museale, una storia sua propria e una storia globale in cui esso si immerge" (2017: 28). Rispetto a questo "paradigma museale" (ibidem) il MAET sta da tempo conducendo un processo di indagine, sistematizzazione storica e riflessione critica sul primo livello, ovvero sull'eredità legata alle sue origini e fondamenta storico-scientifiche. I livelli successivi sono oggetto di un più recente onere a definire ed esplicitare l'"intenzione antropologica" (ivi: 23) che presiede alla sua attualità, al riallestimento e ad una rinnovata funzione sociale con il fine di rispondere a quell'"obbligo post-coloniale di contemporaneità" (ivi: 34) cui i musei non possono oggi sottrarsi. Congiungere tra loro i diversi livelli appare come l'anello mancante in un percorso che intenda trovare un equilibrio tra i diversi registri narrativi, definire e rendere riconoscibile la voce del Museo.

.....  
24 Sandell (2007) definisce *agency sociale* la capacità di influenzare, non soltanto rispecchiare, relazioni sociali e politiche e interpretazioni, individuali o collettive, della differenza. Alle istituzioni come i musei viene conseguentemente riconosciuto il potenziale di sfumare, complicare, contestare o perfino sovvertire le narrative dominanti.

Come il titolo del paragrafo precedente evoca, il MAET occupa attualmente una simbolica zona di transito tra un passato tanto sedimentato quanto sperimentale e un futuro da scrivere con la prossima riapertura al pubblico.<sup>25</sup> Concetto chiave della disciplina antropologica, la soglia è caratterizzata da ambiguità. È “luogo” in cui le differenze “si attestano, si attendono, si confrontano, si riflettono, si difendono” (La Cecla 2000: 110). Può indicare ostacoli, pericoli oppure filtri, passaggi o, ancora, entrambe le eventualità. Può anticipare aperture, chiusure o inversioni, separare o mettere in comunicazione. Risulta pertanto difficile tracciare delle conclusioni in grado di indicare quale sia la direzione politica e poetica del Museo.

La ricerca che il MAET ha avviato sulla propria identità di museo universitario e sul potenziale di “flessibilità” e “porosità”, insito nei suoi confini istituzionali, lascia tuttavia scorgere una nuova fase nella sua storia. Riconoscere sia le emozioni e l'affezione quali chiavi di accesso del pubblico al suo patrimonio, sia i racconti biografici e le trasposizioni artistico-performative come autorevoli linguaggi con cui esprimere un sentimento di appartenenza è altresì l'esito di un percorso riflessivo sugli usi del patrimonio (Smith 2006) che può orientare missione e visione future. Il costante coinvolgimento dello staff scientifico ed educativo del MAET quale “avanguardia” (Roberts 1997) nei progetti pilota realizzati nell'arco dell'ultimo decennio, tutti finalizzati all'*empowerment* culturale di chi vi ha preso parte, costituisce inoltre un lascito, o *legacy*, di tipo strutturale, ovvero non episodico, mediante il quale potenzialmente pianificare quella trasformazione in Museo della società che ogni istituzione museale, come Amselle (op. cit.) preconizza, è chiamata in avvenire a sostenere.

---

25 Il trasloco del MAET è in corso (novembre 2019), ma la maggior parte delle collezioni (circa il 75%) sono già state portate nei nuovi depositi presso il Palazzo degli Istituti Anatomici dove verrà allestito il percorso espositivo aperto al pubblico. A tal proposito è stato costituito un Comitato scientifico per monitorare lo studio e la catalogazione di tutto il patrimonio da parte dei ricercatori e avviare una riflessione sulla storia che il Museo dovrà/vorrà raccontare, includendo le esperienze realizzate fra il 2008 e il 2015 e illustrate in questo contributo.

## BIBLIOGRAFIA

- AMSELLE J.-L. (2017), *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Meltemi, Roma.
- BASSO PERESSUT L., POZZI C. (eds.) (2012), *Museums in an Age of Migrations. Questions, Challenges, Perspectives*, MeLa Books 01, Politecnico di Milano – Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, Milano.
- BIANCINI B. (a cura di) (1940), *Dizionario Mussoliniano. 1500 affermazioni e definizioni del Duce*, Seconda edizione, Ulrico Hoepli, Milano.
- BLACK G. (2012), *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, Routledge, London and New York.
- BOANO R., CAMPANELLA E., MANGIAPANE G., RABINO MASSA E. (2017), “Giovanni Marro, la ricerca antropologica in Egitto”, in MOISO B., DEL VESCO P. (a cura di) *Missione Egitto 1903-1920. L'avventura archeologica M.A.I. raccontata*, Panini, Modena, pp. 307-319.
- BOURRIAUD N. (2010), *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.
- CATALDO L. (2011), *Dal Museum Theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, FrancoAngeli, Milano.
- CHIARELLI C. (1970), “Presentazione ad un Museo di Storia Naturale dell'Uomo”, in *Guida al Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino*, Levrotto & Bella, Torino.
- CLEMENTE P. (2006), “I musei nella società globale: un nuovo contesto, nuove missioni”, in PIROVANO M., SIMONI C. (a cura di), *Cose e memorie in scena. Strumenti ed esperienze per i musei della cultura materiale*, Centro Servizi Musei della Provincia di Brescia, Brescia, pp. 113-130.
- CLIFFORD J. (1993), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Id. (1999), *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.

- CLIFFORD J., MARCUS G. E. (a cura di) (1997), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Meltemi, Roma.
- DARRÉ R. W. (1939), *La Race Nouvelle Noblesse du sang et du sol*, Sarlot, Paris.
- DE BIASE F. (a cura di) (2014), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, FrancoAngeli, Milano.
- DEL BOCA A. (2014), *Italiani, brava gente?*, Neri Pozza, Milano.
- DRAGONI G. (1997), "Per un dibattito sulla museologia scientifica e naturalistica italiana. La rete dei musei universitari", in BASSO PERESSUT L. (a cura di), *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, CLUEB, Bologna, pp. 297-322.
- FEDERAZIONE DEI FASCI DI COMBATTIMENTO - SEZ. TORINO (1939), *Torino e l'autarchia: pubblicazione ufficiale dedicata alla rassegna organizzata dalla Federazione dei Fasci di combattimento di Torino. Torino, ottobre XVI-novembre XVII*, Impronta, Torino.
- FUMAGALLI S. (1950), "Emblemi zoomorfi mitici dei nativi dell'Alaska. Nota etnologica e antropogeografica", in *Archivio per l'antropologia e l'etnologia*, 88, pp. 272-307.
- Ead. (1953), *Giovanni Marro 1875-1952*, Tipografia, Pinerolo (Torino).
- GEERTZ C. (1973), *The Interpretation of Cultures*, Fontana, London.
- GELLEREAU M. (2005), *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, L'Harmattan, Paris.
- GOLDING V., WALKLATE J. (eds.) (2019), *Museums and Communities. Diversity, Dialogue and Collaboration in an Age of Migrations*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- GONSETH M.-O., HAINARD J., KAEHR R. (éd.) (2002), *Le musée cannibale*, Musée d'Ethnographie, Neuchâtel.
- GREENBLATT S. (1995), "Risonanza e meraviglia", in KARP I., LAVINE S. D. (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, CLUEB, Bologna, pp. 27-45.
- HALLAM E. (2000), "Texts, Objects and 'Otherness': Problems of Historical Process in Writing and Displaying Cultures", in HALLAM E., STREET B. V. (eds.), *Cultural Encounters. Representing 'Otherness'*,

- Routledge, London and New York, pp. 260-283.
- HEIN G. E. (1998), *Learning in the Museum*, Routledge, London and New York.
- HITLER A. (1941), *La mia vita e la mia battaglia*, IX edizione, Bompiani, Milano.
- HOOPER-GREENHILL E. (2000), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London and New York.
- Ead. (2003), "Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte", in BODO S. (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, pp. 1-39.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (2004), *ICOM Code of Ethic of Museums*, ICOM, Paris.
- KARP I., KRATZ C. A., SZWAJA L., YBARRA-FRAUSTO T. (eds) (2006), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Duke University Press, Durham and London.
- KARP I., LAVINE S. D. (a cura di) (1995), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, CLUEB, Bologna.
- KARP I., MULLEN KREAMER C., LAVINE S. D. (a cura di) (1999), *Musei e identità. Politica culturale e collettività*, CLUEB, Bologna.
- KIDD J. (2012), "The Museum as Narrative Witness", in MACLEOD S., HOURSTON HANKS L., HALE J. (eds.), *Museum Making. Narratives, Architectures, Exhibitions*, Routledge, London and New York, pp. 74-82.
- LA CECLA F. (2000), *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari.
- MANGIAPANE G., GRASSO E. (2019), "Il patrimonio, i non detti e il silenzio: le storie del MAET", in *Roots and Routes*, IX:30, pp. 1-6.
- MARCUS G. E., FISCHER M. M. J. (1994), *Antropologia come critica culturale*, Anabasi, Milano.
- MARRO G. (1936), "Il primo decennio della fondazione dell'Istituto e Museo di Antropologia ed Etnografia presso la R. Università di Torino", in *Rivista di Antropologia di Roma*, Estratto, XXXI: pp. 1-30.
- Id. (1939), *La Sala della Razza nella rassegna «Torino e l'autarchia»*, Tip.

Silvestrelli e Cappelletto, Torino.

Id. (1940), *L'Istituto e Museo di Antropologia e di Etnografia di Torino dalla sua fondazione nella Regia Università (1926-IV)*, Tip. Silvestrelli e Cappelletto, Torino.

MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE ITALIANA (a cura di) (1943), *Proclama del Führer e i discorsi di Goering e Goebbels*, Francesco Canella, Roma.

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI E IL TURISMO (a cura di) (2004), "Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42. Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137", in *Gazzetta Ufficiale*, 45, pp. 1-76.

PECCI A. M., MANGIAPANE G. (2010), "Expographic Storytelling: the Museum of Anthropology and Ethnography of the University of Turin as a Field of Dialogic Representation", in *The International Journal of the Inclusive Museum*, 3:1, pp. 141-152.

PEERS L., BROWN A. K. (eds.) (2003), *Museums and Source Communities*, Routledge, London and New York.

PENNACINI C. (2000), "È possibile decolonizzare i musei etnografici?", in REMOTTI F. (a cura di), *Memoria, terreni, musei. Contributi di antropologia, archeologia, geografia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 217-237.

PERIN A. (2008), "Allestimento senza gerarchia", in *AM. Antropologia Museale*, 20-21, p. 38.

PHILLIPS R. (2003), "Community Collaboration in Exhibitions. Toward a Dialogic Paradigm. Introduction", in PEERS L., BROWN A. K. (eds.), *Museums and Source Communities*, Routledge, London and New York, pp. 155-170.

PRICE S. (1992), *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale*, Einaudi, Torino.

QUATTROPANI M. (2016), "Prefazione. Il progetto", in QUATTROPANI M., LEVEQUE E., *La città narrante. Diario di viaggio 2013-2014*, Edizioni Inaudite, Torino, p. 1.

RABINO MASSA E., BOANO R. (2003), "Il Museo di Antropologia ed Etnografia", in GIACOBINI G. (a cura di), *La memoria della*

scienza. *Musei e collezioni dell'Università di Torino*, Alma Universitas Taurinensis – Fondazione CRT, Torino, pp. 165-176.

ROBERTS L.C. (2014), *From Knowledge to Narrative. Educators and the Changing Museum*, Smithsonian Institution, Washington D.C.

ROBINS C., BAXTER M. (2012), "Meaningful Encounters with Disrupted Narratives. Artists' Interventions as Interpretive Strategies", in MACLEOD S., HOURSTON HANKS L., HALE J. (eds.), *Museum Making. Narratives, Architectures, Exhibitions*, Routledge, London and New York, pp. 247-256.

ROSATI C. (2015), *Relazione della valutazione finale del progetto "Un pezzo di noi/A Piece about Us"*, manoscritto inedito.

SANDELL R. (2007), *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, Routledge, London and New York.

SCHNEIDER A. (2006), "Appropriations", in SCHNEIDER A., WRIGHT C. (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Berg, Oxford and New York, pp. 29-51.

SCHORCH P. (2015), "Museum Encounters and Narrative Engagements", in WITCOMB A., MESSAGE K. (eds.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, Wiley-Blackwell, Chichester (West Sussex), pp. 437-457.

SHELTON A. A. (2011), "Museums and Anthropologies: Practices and Narratives", in MACDONALD S. (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Malden (MA), Oxford and Chichester (West Sussex), pp. 64-80.

SMITH L. (2006), *Uses of Heritage*, Routledge, London and New York.

#### SITOGRAFIA

KENDALL G. (2011), *Why Are Museums so Scared of LGBT Stories?*, <http://www.museumsassociation.org/news/04102011-why-are-museums-scared-of-lgbt-stories>, ultimo accesso: 04/11/2019.