

Contaminare con l'arte. Estetica, nuovi musei e il problema della diversità culturale*

Annamaria Contini

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Dipartimento di Scienze sociali, cognitive e quantitative
annamaria.contini@unimore.it

Abstract

Oggi s'insiste da più parti sulla natura "interculturale" dell'arte, sul fatto che essa possa costituire un prezioso strumento per ampliare l'immaginario dei popoli e delle persone, facilitando l'incontro con l'alterità e riducendo così i pregiudizi verso lo straniero e il diverso. Tuttavia, l'arte funziona anche come dispositivo di differenziazione; come evitare dunque che le istituzioni museali finiscano per cristallizzare le frontiere e/o le gerarchie tra le culture? Analizzando le modalità di rappresentazione dell'alterità proposte dai "nuovi musei" (e, in particolare, dal Musée du Quai Branly di Parigi), l'articolo mette in evidenza la necessità di ripensare la stessa nozione di arte, in una discussione che coinvolga tanto l'estetica quanto gli approcci più sensibili a tali questioni (studi sul *métissage* e *cultural studies*). Si delinea così una prospettiva, imperniata sui concetti di pluralità e relazione, che suggerisce nuove risposte al problema della diversità culturale, con significative ricadute anche sul piano sociale ed educativo. L'idea di una "contaminazione estetica" può allora fornire alcune direzioni di senso a una didattica dell'arte che cerchi di rendere più permeabili i confini tra le identità e le culture, superando la rigida dicotomizzazione tra "noi" e gli "altri".

Parole chiave: arte; diversità culturale; nuova museologia; Musée du Quai Branly; arte primitiva; estetica; studi sul *métissage*; *cultural studies*; educazione interculturale; didattica dell'arte

* Questa ricerca è stata possibile grazie al Programma Cofin prot. 2005111747-001, dal titolo «Immigrazione e strategie di acculturazione». Il lavoro è dedicato a Flavio e Ivonne, che mi hanno sostenuto con grande affetto nei soggiorni parigini necessari per completarlo.

Premessa

In un precedente articolo, pubblicato su questa rivista¹, abbiamo analizzato alcune prospettive che hanno contribuito a diffondere il paradigma del *métissage* nelle scienze sociali: vale a dire, un modo di considerare i problemi posti dalla globalizzazione e dai sempre più frequenti contatti interetnici che si contraddistinguono per la vocazione transdisciplinare, per il ruolo cruciale assegnato all'alterità nella costruzione dell'identità (sia individuale che collettiva), e per la funzione parimenti decisiva attribuita all'arte e all'esperienza estetica nella fabbricazione e/o nella decifrazione dei processi di contaminazione culturale (Contini 2009). Benché si muovano sul crinale di diversi saperi, privilegiando di volta in volta un certo tipo di approccio, autori come Édouard Glissant, Serge Gruzinski, François Laplantine e Alexis Nouss condividono infatti l'idea che le arti rappresentino una sorta di "laboratorio" dei *métissages*: uno spazio in cui i *métissages* si realizzano in modo esemplare, fornendoci la possibilità di assistere al loro formarsi e al loro nascere; uno spazio, quindi, in cui tali processi diventano osservabili nelle loro molteplici sfaccettature, sfuggendo a una caratterizzazione riduttiva e/o prettamente negativa per mostrarci anche il loro potenziale di fecondità, originalità, creatività.

Del resto, oggi s'insiste da più parti sulla natura "interculturale" dell'arte, sul fatto che essa possa costituire un prezioso strumento per ampliare l'immaginario dei popoli e delle persone, facilitando l'incontro con l'alterità e riducendo così i pregiudizi verso lo straniero e il diverso (cfr. Bodo e Cifarelli 2006). Anche in ambito pedagogico, è stata sottolineata l'opportunità di utilizzare l'arte come materiale didattico, scorgendo in essa una fondamentale risorsa per progetti e percorsi di educazione interculturale. Questo ruolo è stato attribuito, in particolare, all'arte visiva, sia perché l'incontro di elementi fra loro originariamente estranei appare una caratteristica costante dei suoi linguaggi, sia perché «si esprime attraverso *testi* che possono essere visti, interpretati, decifrati, da persone che parlano lingue diverse e che hanno, nei confronti di essa, differenti livelli di accesso per ciò che riguarda alfabetizzazione e preconcoscenze» (Dallari 2004, p. 321). Resta vero, tuttavia, che le più importanti istituzioni culturali pubbliche sviluppatesi nel corso dell'epoca moderna (le gallerie d'arte, i musei, le biblioteche ecc.) hanno sinora funzionato come dispositivi di differenziazione, ordinando le diverse culture secondo gerarchie rette da criteri nazionalistici e, in ultima istanza, etnici. Appare perciò indispensabile, proprio per sfruttare appieno la capacità – da parte dell'arte – di promuovere l'accettazione dell'alterità, che intellettuali, educatori e operatori culturali mettano in discussione «i saperi disciplinari sottesi allo sviluppo del patrimonio, delle arti e dei media (ad esempio la storia dell'arte e l'estetica, l'antropologia e l'archeologia)» (Bennet 2006, p. 27).

¹ Contini A., *Il paradigma del métissage, fra estetica e scienze umane*, 2009, 4, 2 url: <http://rpd.cib.unibo.it>

Questo articolo si propone di dare un contributo in tale direzione, mobilitando i punti di vista, le teorie e le questioni emerse dalla nostra precedente indagine sul paradigma del *métissage*. In primo luogo, ci chiederemo in che misura, e a quali condizioni, istituzioni culturali tradizionali (e, per certi versi, addirittura conservatrici) come i musei possano favorire, oggi, il dialogo e la contaminazione fra le culture. Dopo aver analizzato alcune problematiche connesse alla rappresentazione dell'alterità, ci soffermeremo su un grande museo parigino – il Musée du Quai Branly –, sorto con l'obiettivo di eliminare le gerarchie esistenti tra arti occidentali e arti non occidentali, ma a cui è stato rimproverato di mortificare lo spessore culturale degli oggetti esposti, esaltandone la bellezza formale e suggerendone quindi una fruizione puramente estetica. Gli interrogativi, teorici e metodologici, sollevati dal confronto con le arti non occidentali (e dall'utilizzo che viene fatto di categorie come arte, arte primitiva, qualità estetica ecc.) ci porteranno poi a delineare le sfide lanciate all'estetica dai *cultural studies* e dagli studi sul *métissage* e, viceversa, i contributi che può fornire a questi studi una riflessione estetica non più dogmatica e prescrittiva, ma imperniata anzi sui concetti di *pluralità* e di *relazione*. Infine, presenteremo alcune direzioni di senso indicate dal paradigma del *métissage* a una didattica dell'arte che cerchi di rendere più permeabili i confini tra le identità e le culture, superando la rigida dicotomizzazione tra “noi” e gli “altri”.

1. Un museo per il *métissage*?

Il museo è un'istituzione tipicamente moderna. Mentre il collezionismo ha una storia antichissima, l'idea di fondare istituzioni pubbliche volte a conservare ed esporre opere d'arte s'impone solo nel Settecento, quando si assegna al museo un compito cruciale: stabilire criteri di selezione che non dipendano più dal gusto personale (ad esempio, il gusto di un amatore), ma si radichino su una qualità estetica riconosciuta come “pura” o come universale. Tuttavia, già a partire dagli anni Sessanta, sono state rivolte al museo – proprio in quanto istituzione – diverse critiche, che cercheremo di riassumere brevemente.

Si è detto che il museo separa l'opera d'arte dal suo contesto (culturale, storico, sociale), collocandola in uno spazio artificiale dove non svolge più la sua funzione originaria: d'ora in poi, il valore dell'opera non risiederà più in se stessa, ma nel fatto di trovarsi esposta in una certa sezione di un certo museo. Da questo punto di vista, il filosofo Hans Georg Gadamer (1960) scorge nella creazione di un luogo “a parte”, dove ordinare e classificare le opere d'arte, il segno che evidenzia l'affermarsi della *coscienza estetica*, cioè di un'attitudine soggettiva per la quale si dimentica il valore ontologico dell'opera, il suo contenuto di verità. Infatti, la coscienza estetica innesca un processo di differenziazione che comporta, da un lato, la sacralizzazione dell'arte (e, quindi, la sua chiusura nello spazio protetto di un museo) e, dall'altro, la separazione dell'ambito estetico da quello teoretico e da quello pratico; si stacca l'arte dalla totalità dell'esistenza, sostituendo tale connes-

sione con il piacere di un valore estetico “puro”, di cui l’istituzione museale sarebbe garante.

Un’obiezione altrettanto radicale concerne la presunzione, avanzata dall’istituzione museale, di selezionare le opere in modo non arbitrario, stabilendo criteri oggettivi basati su norme e principi universali. Poiché tali criteri non sarebbero altro che la generalizzazione di un gusto storicamente e socialmente determinato – quello delle *élites* borghesi europee tra Illuminismo e Rivoluzione industriale –, questa pretesa si rivelerebbe infondata, e avrebbe piuttosto la conseguenza di dare al museo una connotazione sia eurocentrica che elitaria (cfr. Bourdieu, Darbel e Schnapper, 1966; Bennett 1995).

Parallelamente, si è rimproverato al museo di essere un’istituzione tipicamente occidentale, finalizzata alla definizione della *nostra* identità. Entriamo nei grandi musei d’arte in cerca di una sorta di fusione con il genio nazionale o europeo; del resto, pianificando un certo percorso, classificando gli oggetti in base a certi parametri e collocandoli in certe sale, l’esposizione realizzata da un museo – a differenza della collezione privata – trasforma le opere d’arte in simboli di identità culturale (Duncan 1990). Ma, anche quando entriamo nelle sezioni riservate alle arti non occidentali, oppure nei musei etnologici, ricerchiamo la nostra storia più che quella degli altri: in entrambi i casi, l’appropriazione dell’alterità è parte integrante della sua rappresentazione, poiché la differenza stessa viene istituita a partire da una visione dell’Umanità – dei suoi popoli, delle sue epoche, delle sue culture – elaborata e imposta dall’Occidente. Così, benché nei musei etnologici i manufatti esotici vengano esposti come se fossero residui autentici di altre culture, strappati alla distruzione e all’oblio per riacquistare intatti i loro significati indipendentemente dalla struttura che li accoglie e li mette in scena, l’Occidente (con la sua storia e la sua estetica universalistiche) resta lo sfondo onnipresente di questi allestimenti. Insomma, nel contesto dell’istituzione museale, la collezione di oggetti prodotti da culture non occidentali è un processo intrapreso dall’Occidente per costruire e rafforzare la propria identità (Clifford 1988 e 1997; Prakash 1996).

Queste obiezioni sono state mosse anche dalla “nuova museologia”, che negli anni Settanta e Ottanta ha dato origine a una vasta letteratura, soprattutto in Francia e nei paesi anglosassoni, sull’esigenza di ripensare criticamente le funzioni del museo all’interno della società, svelando i meccanismi e le motivazioni sottese a determinate scelte culturali ed espositive (cfr. Vergo, a cura di, 1989; Desvallées, a cura di, 1992). In tale riflessione, che ha toccato problemi di carattere generale come la necessità di aprire il museo verso l’esterno privilegiando la comunicazione con il pubblico, ha giocato un ruolo decisivo la specifica questione concernente le modalità con cui avvicinarsi alle culture “altre”. Infatti, se è impossibile esporre in maniera neutra qualsiasi oggetto, anche appartenente alla nostra cultura, la situazione diventa ancora più problematica quando abbiamo a che fare con oggetti provenienti da altri contesti: in quest’ultimo caso, non valutiamo soltanto gli oggetti se-

lezionati, ma anche le culture che li hanno prodotti. Dunque, come evitare che il semplice ingresso di tali oggetti in un museo (cioè, in un'istituzione tipicamente occidentale) li sottometta automaticamente alle nostre categorie e ai nostri modelli d'interpretazione? Come evitare che il nostro sguardo ne annienti la specificità oppure, con un movimento opposto ma in fondo complementare, ne colga esclusivamente la distanza, il carattere estraneo/esotico? Evidentemente, non esistono risposte univoche a queste domande; tuttavia, proprio individuando soluzioni per certi versi antitetiche, alcune importanti esposizioni temporanee hanno fatto aumentare la consapevolezza circa la complessità insita in ogni rappresentazione dell'alterità.

1.1. Arte primitiva o arte autentica?

Nel 1984, il Museum of Modern Art di New York ha allestito una mostra intitolata «Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern», che si proponeva di illustrare i rapporti esistenti tra alcune opere di artisti indigeni in Africa, Australia e nelle Americhe e la nascita delle moderne avanguardie artistiche (ad esempio, alcune opere di Picasso erano messe in relazione con le maschere africane che le avevano ispirate e che venivano parimenti esposte). Tali rapporti si declinavano più come influenze dirette che come sotterranee affinità: benché la mostra raccogliesse tutti gli oggetti africani e delle regioni oceaniche che potevano essere presenti nella Parigi o Berlino di inizio Novecento, i curatori precisavano sempre se, in un dato contesto, un certo tipo di oggetto era effettivamente noto a un certo artista (Rubin, a cura di, 1984). Le *affinità* evocate dovevano quindi conformarsi a limiti di tempo e di spazio: pur ipotizzando l'esistenza di soluzioni formali praticate tanto dagli artisti "primitivi" quanto dagli artisti moderni, la prospettiva prescelta era di carattere storico, sia perché si cercava di ricostruire la specifica frattura all'origine delle avanguardie, sia perché si riteneva che solo uno specifico contatto potesse aver influenzato davvero le pratiche artistiche. Ovviamente, si trattava di una storia eurocentrica: se il filo conduttore era l'uso fatto, dalle avanguardie, degli oggetti esotici, gli "altri" figuravano solo nella misura in cui rivelavano rapporti con gli occidentali; ciò giustificava la possibilità di emettere giudizi critici sugli oggetti esotici, e di stabilire il loro maggiore o minore valore artistico in base al risultato raggiunto nel risolvere certi problemi formali. Nel vivace dibattito che ne seguì, William Rubin, principale curatore della mostra, e i suoi collaboratori furono accusati «di essersi appropriati di ciò che è "primitivo", di avere ignorato l'intenzionalità degli artisti non occidentali rappresentati nella mostra, considerandoli acritici e inconsapevoli produttori di opere che soltanto gli osservatori occidentali sarebbero in grado di apprezzare pienamente» (Karp 2002, trad. it. p. 266). Da questo punto di vista, la mostra «Magiciens de la Terre», realizzata dal Centre Georges Pompidou nel 1989 sotto la direzione di Jean-Hubert Martin, può essere considerata specularmente opposta alla prima. Il suo obiettivo (da cui traspare un

chiaro intento polemico nei confronti di «Primitivism»²) è di rimuovere il pregiudizio secondo cui la creazione artistica sarebbe appannaggio del mondo occidentale, oppure, qualora sia mai esistita presso altre culture, sarebbe stata ormai distrutta dall'egemonia dell'Occidente. I curatori di «Magiciens» intendono provare l'esistenza della creazione artistica al di fuori dell'Occidente, un'esistenza che non va relegata in un lontano passato, non va letta cioè all'insegna dell'arcaismo o della semplice sopravvivenza, ma va esplorata nelle sue potenzialità attuali, nella sua prossimità (temporale prima di tutto, trattandosi di arte contemporanea, ma anche spaziale, visto il progressivo ridursi delle distanze tra i quattro angoli del globo) alla creazione artistica occidentale di oggi. Quest'ultima viene dunque inserita, seppure in misura ridotta, all'interno della mostra, con un criterio di selezione che privilegia gli artisti in grado di dialogare con altre culture, ma esclude quelli che adottano a tal fine uno sguardo etnologico, traendo ispirazione dalle arti etichettate come arcaiche o primitive. In generale, i parametri con cui vengono scelte le opere da esporre (occidentali e non) riguardano più il processo di creazione che i suoi risultati (cioè la qualità estetica delle opere stesse); d'altra parte, lo scopo è di abolire gerarchie basate su un certo ideale di bellezza o di riuscita formale. Tali parametri sono: l'originalità e le capacità inventive dell'artista in rapporto al suo contesto culturale; le relazioni intrattenute dall'artista con la società a cui appartiene; la corrispondenza tra le intenzioni dichiarate dall'artista e l'opera da lui prodotta; l'energia sviluppata dall'artista, la sua capacità di radicalizzare le idee e di avventurarsi in soluzioni formali estreme. Com'è evidente, anche questi criteri riflettono un gusto tipicamente europeo, in cui principi formulati dall'estetica romantica si saldano con elementi riconducibili alla grande esperienza delle moderne avanguardie. I curatori ne sono consapevoli, ma non rinunciano alla convinzione per cui la creazione sarebbe un'attitudine antropologica di carattere universale, rispetto alla quale le opere esposte nella mostra rappresenterebbero tante variazioni sul tema. Nonostante la loro diversità (formale, stilistica, contenutistica ecc.), tutte le opere avrebbero infatti un tratto in comune, che attribuisce loro un pari valore: la magia che emanano, una sorta di "aura" costituita dalla loro densità spirituale o metafisica, dalla loro capacità di produrre senso. Per questo, non si parla propriamente di artisti, ma di *maghi* (i «magiciens de la Terre», appunto): mentre il concetto di *arte* è

² Scrive infatti Jean-Hubert Martin: «[...] anche coloro che dichiarano, senza mezzi termini, che non vi è differenza tra le culture, faticano spesso ad accettare che opere provenienti dal Terzo Mondo possano essere equiparate a quelle delle nostre avanguardie. [...] Quando, malgrado tutto, ci si confronta con le attuali manifestazioni di arte arcaica o primitiva, ci si affretta a etichettarle come sopravvivenze di tradizioni ancestrali del tutto anacronistiche» (Martin 1989, p. 8. La traduzione è nostra, come ogni volta in cui non viene citata l'edizione italiana di un testo). Ricordiamo che, per i curatori di «Primitivism», le cosiddette "arti tribali" contemporanee si sarebbero ormai esaurite, in quanto il colonialismo avrebbe distrutto, insieme alla vita tribale, la creatività che poteva scaturire da quella tradizione.

sconosciuto alla maggioranza delle culture non occidentali, la tendenza a caricare alcuni manufatti di un valore sacro, o comunque in grado di trascendere il piano materiale e utilitaristico, è trasversale a tutte le culture, anche in assenza di connessioni storiche o geografiche (Martin 1989, pp. 8-11). Di conseguenza, nell'allestimento della mostra, oggetti provenienti da culture e storie distanti tra loro venivano accostati non in ragione di presunte influenze o assonanze formali, ma perché si riteneva che esprimessero una medesima intenzionalità magico-artistica: ad esempio, un dipinto di Richard Long, in cui affiorava la riflessione dell'artista su elementi primari come la terra, era appeso di fronte a un dipinto australiano realizzato con la terra, senza che nulla lasciasse intendere qualsiasi influenza – diretta o indiretta – dell'uno sull'altro. Questa scelta suscitò numerose polemiche; inoltre, apparve discutibile il fatto che la centralità conferita all'intenzionalità dei *magiciens* non comportasse alcuna considerazione in merito ad aspetti culturali, e che la prospettiva estetica venisse dunque assolutizzata, a svantaggio di quella storica o antropologica (cfr. Karp 2002, trad. it. pp. 274-275).

Sintetizzando, potremmo dire che, se il limite di «Primitivism» è la visione storicistica dei rapporti tra l'Occidente e le altre culture, il limite di «Magiciens» è la mancanza sia di una contestualizzazione storica delle opere, sia di riferimenti alle credenze, alle pratiche sociali, alle visioni del mondo degli artisti esposti; pertanto, se nel primo caso viene stabilita una gerarchia paleamente eurocentrica (tra passato e presente, all'interno delle arti primitive, così come tra queste ultime e le moderne avanguardie europee), nel secondo caso prevale piuttosto un effetto di appiattimento, una sorta di eclettismo postmoderno che finisce per annullare la specificità delle opere e delle storie in esse racchiuse. Tuttavia, non sarebbe corretto ricondurre questi limiti all'adozione ora di uno sguardo estetico (nel caso di «Magiciens»), ora di uno sguardo etnologico (nel caso di «Primitivism»): in primo luogo, definizioni del genere sono riduttive, perché entrambe le mostre riflettono istanze e apporti più complessi, non assimilabili a una singola matrice disciplinare; in secondo luogo, il prevalere di un approccio estetico non implica di per sé l'abbandono di una prospettiva storica, né l'azzeramento degli aspetti culturali (ma anche sociali, economici ecc.) connessi alla produzione e alla ricezione delle singole opere, così come il prevalere di un approccio etnologico non implica di per sé l'oblio dell'intrinseco valore estetico dell'oggetto studiato. Piuttosto, i punti critici individuabili in queste mostre evidenziano che la problematicità insita nell'esposizione di artefatti appartenenti ad altre culture non dipende soltanto dall'inevitabile parzialità con cui essi vengono selezionati e presentati al pubblico, dalle storie che essi narrano o non narrano, ma anche dai modi d'intenderli e di definirli, cioè dall'utilizzo che viene fatto, di volta in volta, di categorie come arte, arte primitiva, creazione artistica, qualità estetica.

Come ha osservato Robert Goldwater (1986 [1967]), i musei di etnologia – sorti in Europa verso la fine dell'Ottocento – hanno tardato a riconoscere il valore estetico

degli oggetti raccolti: per molto tempo, li hanno considerati documenti materiali della cultura primitiva, finalizzati a informare sui gusti e sulle capacità artigianali dei loro produttori, consentendo una migliore gestione del traffico di merci e del potere coloniale. Solo a partire dagli anni Trenta del Novecento e, ancor più, dopo la seconda Guerra Mondiale, si è giunti a includere tali oggetti nella classe degli oggetti artistici o, meglio, nella sottoclasse degli oggetti dell'arte primitiva. Da allora, i musei di etnologia hanno esposto i manufatti esotici (o, almeno, una parte di essi) anche in vista di un loro apprezzamento sul piano formale, come attesta la creazione di sale separate, aperte al pubblico, in cui collocare "pezzi unici" e oggetti particolarmente rappresentativi di certe regioni; ma, poiché si continuava a considerare le opere, innanzitutto, come testimonianze di altre culture, è rimasta essenziale l'esigenza di contestualizzarle, prevedendo percorsi didattici volti a far conoscere la loro funzione in una determinata società: dal loro valore d'uso nella vita quotidiana al loro impiego nel quadro di rituali magici o religiosi. Ciò ha comportato il mantenimento della sottoclasse "oggetti dell'arte primitiva", non tanto (o non solo) per un pregiudizio etnocentrico, quanto per il sospetto che definire tali oggetti come arte *tout court* avesse come sbocco una visione estetizzante e decontestualizzante, poco rispettosa dell'originario significato di un certo manufatto e dei suoi molteplici legami con la cultura di provenienza. Parallelamente, però, i musei d'arte hanno cominciato ad accogliere opere delle culture primitive, sia nelle mostre temporanee che nelle collezioni permanenti e, più di recente, sono nati musei che espongono esclusivamente opere d'arte non occidentali. Ora, un museo d'arte ha finalità parzialmente diverse da quelle di un museo d'etnologia: ad esempio, le esigenze didattiche devono armonizzarsi con una presentazione che valorizzi innanzitutto la bellezza o la forza espressiva degli oggetti, i quali vengono più facilmente percepiti come oggetti artistici *tout court*, essendo inseriti in una realtà istituzionale che ha anche il compito di consacrare ufficialmente lo statuto artistico di certi manufatti. Il sorgere di musei interamente dedicati alle arti non occidentali pone dunque ulteriori interrogativi: che cosa legittima una simile "consacrazione", quali ne sono i presupposti? Non rischiamo forse, classificando questi oggetti come opere d'arte, di applicare loro un'etichetta che ha davvero senso solo entro i confini della cultura occidentale? Oppure, se pensiamo all'arte come a una pratica universale, non rischiamo di farne qualcosa di astratto, un'attività atemporale e a-storica, dotata di un valore esclusivamente formale? E ancora: chi deve decidere, in ultima istanza, il valore culturale e istituzionale da attribuire a questi oggetti? Gli storici dell'arte o gli etnologi? Infine, per tornare al nostro interrogativo iniziale: musei del genere possono effettivamente favorire, più delle vecchie sezioni di arti primitive o dei musei etnologici, lo studio e la comprensione dei processi di *métissage*?

1.2. Il Musée du Quai Branly

Questi interrogativi hanno preceduto e seguito, in maniera esemplare, la realizzazione del Musée du Quai Branly, museo delle arti e delle civiltà dell’Africa, dell’Asia, dell’Oceania e delle Americhe, inaugurato a Parigi il 20 giugno 2006. Situato sull’omonimo lungosenna, a breve distanza dalla Tour Eiffel, il Musée du Quai Branly è un grande museo *degli Altri*: non solo per le sue ragguardevoli dimensioni (la struttura³ occupa nel complesso una superficie di 40.000 m²), o per l’ampiezza delle sue collezioni (300.000 oggetti, da cui sono selezionati i 3.500 pezzi esposti), ma anche per la dichiarata ambizione di aprire una nuova pagina nella storia dell’arte e dei rapporti tra le culture. Sotto tale profilo, il Museo è nato soprattutto da una volontà politica: nelle intenzioni del Presidente della Repubblica Jacques Chirac, che ne è stato il principale promotore, si trattava di rendere giustizia alle culture extraeuropee, riconoscendo l’oggettivo valore delle loro espressioni artistiche e il ruolo svolto da queste ultime nella tradizione estetica e culturale dell’Occidente (cfr. Latour, a cura di, 2007). Non a caso, Chirac era già stato l’artefice di un altro grande progetto, messo a punto con l’amico Jacques Kerchache (grande collezionista ed esperto di arti extraeuropee): l’apertura, nel 2000, di un dipartimento del Louvre (il Pavillon des Sessions), in cui venivano collocati 120 capolavori originari dell’Africa, dell’Asia, dell’Oceania e delle Americhe. Questo progetto sollevò numerose polemiche (dalle resistenze dei tradizionalisti ai timori che una fruizione puramente estetica di tali opere ne mortificasse lo spessore storico-culturale), ma nemmeno l’imminente realizzazione del Musée du Quai Branly dissuase dal proposito di rendere il Pavillon des Sessions un’esposizione permanente (cfr. Guilhem 2000). In effetti, i due progetti possedevano una valenza simbolica di natura complementare: se il Pavillon des Sessions doveva proclamare l’uguaglianza dei capolavori artistici prodotti dall’uomo ad ogni latitudine del globo, facendo coabitare – in un tempio dell’arte occidentale – la Venere di Milo con una scultura africana, d’altro canto, la creazione di un museo *ad hoc* per ospitare vaste collezioni extraeuropee doveva celebrare la differenza, evidenziando la varietà di forme e di linguaggi con cui si è espresso e si esprime tuttora il genio umano. Inoltre, mentre la forza del Pavillon des Sessions era d’inserirsi in uno dei più importanti musei tradizionali del mondo, la forza del Musée du Quai Branly era di costituire una nuova tipologia di museo, destinata non solo a conservare e a presentare le collezioni, ma anche a promuovere l’insegnamento, la ricerca e iniziative culturali basate sulla cooperazione internazionale. Dotato di una mediateca, un auditorium, una sala di lettura, di sale per rappresentazioni teatrali e cinematografiche, oltre che di aule per corsi e laboratori, il museo si proponeva come un Centre

³ La struttura è ripartita su quattro edifici: l’edificio dove si trova il museo vero e proprio; l’edificio Branly e l’edificio Auvent, che accolgono gli uffici amministrativi; l’edificio “de l’Université”, che ospita la libreria del museo al piano terra e i laboratori di restauro ai piani superiori.

Georges Pompidou dell'interculturalità, come un spazio ideale – nel centro di Parigi– dove far dialogare le culture (Nardi 2008).

Evidentemente, i due progetti avevano però un obiettivo comune: eliminare l'idea di qualsiasi gerarchia tra arti occidentali e arti non occidentali. Entrambi volevano siglare una profonda discontinuità rispetto al passato coloniale, che, con le sue politiche culturali, aveva decretato l'inferiorità delle arti "primitive" e, violentando la cronologia, le aveva associate ora a un tempo lontano, ora a uno stadio evolutivo precedente a quello dell'uomo moderno. La rottura prese corpo nella decisione di costruire un nuovo grande museo, anziché di restaurare e ampliare uno dei due musei parigini, risalenti all'epoca coloniale, in cui erano state conservate fino ad allora le collezioni extraeuropee: il Musée de l'Homme e il Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO). Il Musée de l'Homme, che aveva sostituito nel 1937 il vecchio Musée du Trocadéro, aveva una chiara vocazione etnologica: dopo aver rappresentato il trampolino di lancio e il luogo d'istituzionalizzazione della disciplina, aveva continuato ad essere il luogo dove si producevano e si trasmettevano le conoscenze sui popoli primitivi e, quindi, anche quelle sulle loro arti. Nello stesso tempo, il Musée de l'Homme era anche un museo vero e proprio, di conseguenza gli etnologi controllavano non solo il discorso scientifico sugli oggetti delle arti primitive, ma anche gli oggetti stessi, stabilendo che cosa fossero (= testimonianze di culture scomparse o in via di estinzione) e come andassero presentati al pubblico (= come parti integranti di quelle culture, ad esempio attraverso pannelli esplicativi volti ad illustrarne l'origine e la funzione). Invece, il MAAO, essendo diretto da storici dell'arte, privilegiava una fruizione estetica dei propri oggetti, considerandoli interessanti più in quanto capolavori dell'arte che in quanto simboli di certe società. Ora, riunendo le collezioni del Musée de l'Homme e del MAAO in un nuovo, grande spazio espositivo, il Musée du Quai Branly intendeva sintetizzare i due approcci, e affidare la definizione dello statuto degli oggetti al lavoro congiunto di storici e critici dell'arte, etnologi, antropologi. Peraltro, la volontà di rompere con una tradizione museale che non riusciva a scorgere la modernità e la pari dignità dell'arte "primitiva" fece pendere la bilancia a favore di un approccio estetico-artistico (cfr. L'Estoile 2007).

Già nella fase della progettazione del museo, vennero mosse forti obiezioni, che si acuirono all'indomani della sua apertura. Un primo gruppo di critiche, avanzate in particolare da etnologi e antropologi⁴, riguarda la *forma* del Musée du Quai Branly, cioè la sua struttura architettonica, da un lato, e le modalità con cui sono allestite le collezioni, dall'altro. Sintonizzandosi con una politica culturale improntata alla discontinuità, il progetto realizzato dall'architetto francese Jean Nouvel punta sull'esigenza di elaborare un codice comunicativo che si contrapponga nettamente

⁴ Per una sintesi di tali critiche, così come di quelle che riuniremo in un secondo gruppo, rinviamo a Di Lorenzo 2007.

alla tradizione museale europea. All'esterno, lo spazio che accoglie il visitatore si profila subito carico di mistero, una sorta di bosco sacro nel quale la comunione con la natura viene esaltata sia dalla sapiente dissimulazione degli elementi funzionali (ad esempio, l'edificio del museo si presenta come una struttura curvilinea, posata su palafitte), sia dal ricorrere di elementi vegetali (il lussureggiante giardino di 17.000 m², ma anche lo spettacolare « muro vegetale » dell'edificio Branly, che occupa una superficie di 800 m²). All'interno, la piattaforma (*plateau*) che ospita le collezioni è organizzata come un grande spazio aperto, privo di barriere, la cui illuminazione naturale e soffusa (la luce filtra dalla facciata di vetro, serigrafata con motivi vegetali) evoca l'atmosfera di una grotta. Secondo le dichiarazioni di Nouvel (1999), tutto deve contribuire a creare un ambiente poetico e perturbante, in grado di farci sperimentare una percezione diversa da quella abituale, e che lasci affiorare l'emozione indotta dagli oggetti. Del resto, come osserva Emma Nardi, l'apparato di mediazione (pannelli, cartelli) è ridotto al minimo, pur essendo integrato da strumenti multimediali: «i curatori hanno deciso di privilegiare un approccio basato sull'intuizione e l'associazione piuttosto che sugli aspetti cognitivi: il visitatore, entrando in contatto diretto con gli oggetti, deve scoprirne i messaggi attraverso i cortocircuiti dell'immaginazione» (Nardi 2008, p. 14). In tal senso, il Musée du Quai Branly mostra inequivocabilmente di preferire un'esposizione di tipo "emozionale", e di prendere le distanze dal modello scientifico-didattico che aveva caratterizzato i musei di etnologia. Ed è proprio questo il primo grande limite segnalato dai suoi detrattori: il fatto di comporre un universo visivo votato alla bellezza formale degli oggetti esposti e all'emozione che essi comunicano, in una «parata esotica» (Cachon 2006) che ne tradisce la verità sottomettendoli a sistemi di valori estranei alla loro cultura d'origine; con l'aggravante di reintrodurre surrettiziamente – sotto le sembianze di un'architettura innovatrice – il mito primitivista per cui le società non occidentali sarebbero più vicine alla natura, e i loro prodotti richiederebbero quindi un approccio non razionale (L'Estoile 2007).

Un secondo gruppo di critiche riguarda invece la *mission* del Musée du Quai Branly o, meglio, il suo "contenuto". Come abbiamo visto, il Museo intende celebrare la diversità di forme e di linguaggi con cui si sono espresse le culture umane, affermando che il riconoscimento di tale pluralità è compatibile con il riconoscimento del loro uguale valore. Si obietta però che la decisione di riunire, in un unico contenitore, le arti e le civiltà dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe, escludendo nel contempo le arti e le civiltà europee, reca in sé l'implicito presupposto che quelle culture siano più simili tra di loro che alla nostra cultura, dunque una concezione essenzialista dell'alterità, intesa come struttura ontologica permanente, al di là delle sue variazioni storiche. A ben vedere, però, che cosa ci autorizza a inserire tutti gli Altri nel medesimo insieme, se non l'equazione Altri = Primitivi? E che cosa resta davvero, dopo questa operazione, della pretesa celebrazione della diversità? Il Musée du Quai Branly ci presenterebbe – di fatto – una sola alte-

rità, cioè un universo (l'arte e la civiltà delle altre culture) il cui unico elemento in comune è la sua differenza rispetto al nostro. Ma allora, la sua ideologia non si pone forse in sostanziale continuità con l'universalismo pluralista già sostenuto, in Francia, da un umanesimo di stampo coloniale per cui l'accettazione dell'alterità risulta funzionale al dispiegarsi di un'egemonia culturale e politica⁵?

Pur non schierandosi né a favore né contro le scelte operate, finora, dal Musée du Quai Branly, Rita Di Lorenzo ha messo in discussione alcune di queste critiche. A suo parere, è vero che il Museo adotta una prospettiva estetizzante, tradendo con ciò i complessi significati degli oggetti; tuttavia, non è altrettanto riduttivo considerarli come semplici testimonianze etnografiche, la cui bellezza sarebbe un miraggio o una pura coincidenza? E ancora, perché l'esigenza di contestualizzare le opere dovrebbe valere, in particolare o addirittura esclusivamente, per i prodotti delle arti e delle civiltà non occidentali? Tale insistenza sembra celare l'idea che esista un autentico iato tra Noi e gli Altri: una differenza sostanziale, in se stessa incolumabile, e che renderebbe necessario un surplus di conoscenze, di analisi e di studio. Invece, un'esposizione di tipo "emozionale" ha almeno il vantaggio di trasformare «lo spaesamento, la destabilizzazione, la perdita dei punti di riferimento e la rottura dei legami già noti in un obiettivo, anziché in un ostacolo» (Di Lorenzo 2007, p. 233). Il visitatore è sì invitato a mobilitare tutte le proprie conoscenze, ma non può utilizzarle come uno schermo, non può evitare di trovarsi "faccia a faccia" con l'oggetto, e di sentirsi interpellato dal suo linguaggio sconosciuto. Parallelamente, è vero che il Musée du Quai Branly delinea un visione unitaria dell'alterità, tradendo con ciò l'effettiva pluralità di cui si compone. Tuttavia, quale potrebbe essere una valida alternativa? Forse quella di edificare una serie di musei, ciascuno dei quali sarebbe dedicato all'arte e alla civiltà di una singola cultura *altra*? In realtà, obietta Rita Di Lorenzo, un dato museo monoculturale «attrae soltanto coloro che hanno già mosso un passo verso la cultura da esso esposta, coloro che si sentono investiti da essa» (235); invece, il museo che include al proprio interno le espressioni artistico-culturali di tutti gli Altri riguarda ciascuno di noi indistintamente: nessuno può chiamarsi fuori da questa relazione complementare con l'altro da sé. Inoltre, possiamo auspicare che la visione unitaria dell'alterità sia solo la prima tappa di un percorso molto più articolato, al termine del quale gli Altri non appariranno più come tanti satelliti gravitanti attorno al nostro mondo, e nemmeno più come un mondo altrettanto vasto e ricco del nostro, ma come parecchi mondi dotati dello stesso valore posseduto dal nostro. In tal senso, il destino del Musée du Quai Branly dipenderà soprattutto dalla sua capacità o meno di rendere visibile tale pluralità: dalla sua capacità, cioè, di non assolutizzare lo sguardo estetico che porta ora sugli oggetti, accettando la sfida posta dal succedersi e dal moltiplicarsi di sguardi (nostri e altrui) tutti ugualmente parziali, e gli inevitabili conflitti, tensioni, opposi-

⁵ Quest'ultima obiezione è mossa in particolare da L'Estoile 2007.

zioni (ma anche connessioni) che ciò comporta. Un analogo auspicio è avanzato da Benoît de l'Estoile (2007), secondo il quale il Musée du Quai Branly non dovrebbe caratterizzarsi né come museo di Sé, né come museo degli Altri, quanto piuttosto come museo della relazione – anche conflittuale – tra noi e gli altri. A tal fine, poiché l'esperienza della relazione con gli altri è necessariamente mediata da determinate condizioni (sociali, politiche, economiche ecc.), l'approccio di tipo emozionale va integrato con una riflessione di carattere storico.

Queste considerazioni ci permettono di riformulare in modo più preciso l'interrogativo da cui siamo partiti, e di chiederci: dopo aver visitato il Musée du Quai de Branly, che immagine abbiamo del mondo delle arti, occidentali e non? I nostri occhi risultano più addestrati a cogliere i processi di *métissages* che possono verificarsi a partire dall'ambito artistico? Oppure ci convinciamo che ogni civiltà, di cui abbiamo appena ammirato i prodotti, sia un dominio chiuso, capace sì di esprimere opere di grande bellezza, ma non di dialogare davvero con le altre civiltà, né tantomeno con la nostra?

Non credo che esista una risposta univoca e definitiva a queste domande; si potrebbe osservare, tra l'altro, che molto dipende dal modo e dall'obiettivo con cui abbiamo compiuto la visita, dalle nostre conoscenze pregresse, dalla nostra idea di civiltà e di cultura, dai nostri pregiudizi positivi o negative sulle arti extraeuropee ecc. Sono però d'accordo con Rita Di Lorenzo, quando afferma che un museo è un organismo vivente e soggetto a continue trasformazioni, a cui contribuiscono per l'appunto le percezioni che se ne formano nel tempo i visitatori, oltre che ricerche e studi avviati al suo interno, o iniziative collaterali di vario genere (ad esempio, esposizioni temporanee, attività culturali, collaborazioni con altri enti). In tal senso, riporterò la mia personale esperienza: non perché sia in sé particolarmente interessante, ma perché la mia originaria percezione degli oggetti esposti è stata successivamente modificata dall'intervento di nuovi fattori.

La prima volta in cui ho visitato il Musée du Quai Branly, nel giugno 2007, sono rimasta molto colpita sia dall'originalità degli spazi e degli allestimenti, sia dalla molteplicità di storie che quegli oggetti – peraltro così belli – erano in grado di narrarmi. Non ho avvertito un effetto di decontestualizzazione o, perlomeno, non l'ho avvertito in misura più significativa di quanto mi sia capitato visitando qualsiasi museo d'arte, che astrae regolarmente le opere dal loro contesto d'origine. Del resto, le etichette, i pannelli esplicativi, i supporti multimediali mi fornivano le necessarie informazioni di base; non so se un apparato didattico più consistente mi sarebbe apparso una risorsa o un ostacolo (anche così, quattro ore di visita mi sono bastate a stento per farmi un'idea approssimativa del luogo e delle collezioni). Piuttosto, benché il *plateau* non prevedesse né sale né altre linee di demarcazione, mi sembrava che barriere invisibili separassero i mondi a cui appartenevano gli oggetti. Forse, ciò si doveva alle modalità di presentazione delle collezioni, suddivise per area geografica di provenienza (Africa, Asia, Oceania, Americhe), e collegate

solo da alcune “zone di contatto” (come i Caraibi e l’Insulindia) o da qualche tema comune. Oppure, più semplicemente, non ero in grado di cogliere il dialogo implicito tra quei mondi, né tra essi e il nostro? In ogni caso, sono uscita con l’idea di aver visitato un grande museo multiculturale, in cui ogni cultura coesisteva sì accanto alle altre, ma come un insieme autonomo, più coeso all’interno che permeabile dall’esterno.

Sono poi tornata, un anno dopo, con l’intento di vedere una mostra intitolata «Planète métisse», che si teneva in uno dei piani rialzati del *plateau* riservati alle esposizioni temporanee. Il suo principale curatore era Serge Gruzinski; non mi stupì dunque che la mostra esponesse creazioni meticce, cercando di decifrarne sia i processi di fabbricazione che i significati storici, culturali, economici, politici. Mi stupì invece l’ampiezza delle coordinate spazio-temporali: l’arco cronologico andava dalla fine del Medioevo all’alba del XXI secolo, mentre gli oggetti parlavano dell’incontro/scontro tra l’Europa e le società dell’Africa, dell’Asia e delle Americhe. Vi era dunque una macrostoria (corrispondente al progressivo sviluppo, nei secoli, del meticcio globale in cui viviamo oggi), che conteneva però tante microstorie (le specifiche vicende legate a ogni singolo oggetto), sulla base delle quali era possibile ricostruire non solo un certo periodo storico, ma anche le complesse interazioni (i rapporti di subordinazione, i “prestiti”, gli scambi) tra realtà solo apparentemente lontane ed estranee l’una all’altra. Mi stupì, inoltre, che molti oggetti provenissero dai depositi del Musée du Quai Branly. Alcuni di essi erano con ogni evidenza creazioni meticce; in altri, invece, le operazioni di *métissages* restavano più implicite, essendo legate all’uso di certi materiali o alla nuova interpretazione di motivi tradizionali. Uscendo dalla mostra, mi fermai di nuovo davanti alle collezioni permanenti che avevo visitato un anno prima: adesso, tutti quegli oggetti mi apparivano più polisemici e, nelle loro forme spesso enigmatiche, spiavo le segrete alchimie di un intreccio, di uno scambio, di un’imprevedibile vicinanza.

Da allora, penso che il Musée du Quai Branly sia molte cose insieme: un museo multiculturale, certo, ma anche un grande museo dell’arte mondiale (arte occidentale compresa), o addirittura uno spazio dove scoprire e inventare nuovi tipi di *métissages*. Mi sono convinta che la nostra difficoltà a vedere i *métissages*, anche quando sono implicitamente presenti, dipenda senz’altro dalle “lenti” che utilizziamo, e che non esista a priori un approccio – estetico, etnologico, storico ecc. – in grado di fornirci le “lenti giuste”. Così, alla domanda: “I musei d’arte favoriscono effettivamente, più delle vecchie sezioni di arti primitive o dei musei etnologici, lo studio e la comprensione dei processi di *métissage*?”, potremmo rispondere a un tempo “sì” e “no”. “No”, perché le creazioni meticce non ubbidiscono per principio al paradigma storico-artistico, o alla logica pur sempre lineare (regolata dallo schema dell’appartenza di ogni oggetto a una certa civiltà e/o tradizione) su cui si fondano anche le più innovative istituzioni museali dell’Occidente. “Sì”, perché strutture come il Musée du Quai Branly ampliano inevitabilmente la nostra nozione di arte:

per il solo fatto di mettere in discussione gerarchie e classificazioni acquisite, preparano il terreno all'emergere di una logica alternativa, regolata dall'idea che un oggetto possa appartenere simultaneamente a diverse civiltà e tradizioni, e, forse, a diverse storie dell'arte.

2. Quali sfide per l'estetica?

Sono ormai numerosi i volumi, gli articoli e i saggi che si propongono di esplorare in che modo processi tipici della società contemporanea, come i flussi migratori globali e la conseguente espansione della diversità culturale, stiano modificando i caratteri tradizionalmente attribuiti ai fatti artistici, espressivi e comunicativi, e quali ricadute possano avere queste trasformazioni sullo statuto dell'estetica (cioè sulla definizione sia del suo campo d'indagine che dei suoi attrezzi teorico-metodologici). Soprattutto negli Stati Uniti, in Inghilterra e nei paesi a predominanza anglofona, tale analisi si è sviluppata quasi necessariamente sotto l'egida dei *cultural studies*, a cui si deve del resto una netta critica dell'estetica tradizionale e una precoce disamina di problemi connessi a vario titolo con la questione multiculturale (ad esempio, la relatività dei giudizi estetici, e il ruolo giocato dai concetti di genere, razza e classe nella selezione dei canoni artistici e letterari, oppure la funzione svolta dalle produzioni culturali nelle rivendicazioni identitarie). Basta scorrere uno dei contributi più corposi finora usciti sull'argomento – il volume collettaneo *Aesthetics in a Multicultural Age* (2002) –, per renderci conto che i *cultural studies*, anche quando non costituiscono gli unici referenti teorici, o sono anzi oggetto di discussione e financo di polemica, indicano comunque i temi da mettere in agenda, i nodi a cui attribuire maggiore o minore rilevanza. Prima di addentrarci nelle sfide lanciate oggi all'estetica dagli studi che hanno affrontato la questione multiculturale utilizzando il paradigma del *métissage*, ci sembra dunque opportuno chiederci quali sfide le provengano attualmente dai *cultural studies*, sia per osservare eventuali analogie e zone di convergenza tra i due modelli, sia per coglierne meglio gli elementi specifici e discriminanti.

2.1. Estetica e *cultural studies*

La prospettiva che va sotto il nome di *cultural studies* non fa capo né a un singolo settore disciplinare, né a un singolo campo di ricerca; inoltre, non rappresenta qualcosa di omogeneo né sul piano teorico né su quello metodologico. Essa raccoglie piuttosto una pluralità di discipline che, utilizzando una metodologia composita e un approccio non settoriale, indagano le molteplici manifestazioni della cultura contemporanea (dai testi letterari alle istituzioni storiche, dai fenomeni di costume alle questioni di genere); per questo motivo, i *cultural studies* sono stati paragonati a una nebulosa (Salizzoni 2003a, p. 36), o a un insieme di formazioni instabili in cui convivono traiettorie e posizioni teoriche differenti (Hall 1992, p. 278). Esistono tuttavia alcuni tratti unitari, che coincidono spesso con gli apporti più originali dei

cultural studies: una peculiare attenzione al rapporto sapere-società, per cui la conoscenza non viene intesa in senso formalistico e astratto, ma in termini di pratiche culturali e dispositivi di potere; una concezione estremamente ampia e pluralistica della cultura, che mette l'accento sulla natura ideologica dei prodotti culturali, sui loro legami con la dimensione politica ed economica, sul loro costituire un terreno di scontro tra i gruppi o i soggetti sociali in gioco. Si inserisce qui la critica rivolta dai *cultural studies* non solo alla romantica religione dell'arte, ma anche all'estetica nel suo complesso, ritenuta responsabile di aver separato l'arte dalla vita, facendone uno spazio di pura evasione, e di aver accreditato nel contempo una concezione normativa della cultura, basata su ideali universalistici e astorici. In realtà, non esistono criteri oggettivi per definire a priori il carattere estetico o non estetico di un oggetto; anzi, tutte le valutazioni estetiche affondano le proprie radici in determinate posizioni ideologiche, mentre l'arte possiede inevitabilmente una funzione politica. Di conseguenza, occorre dare rilevanza anche agli artefatti che non rientrano in un canone prestabilito: ai prodotti della cultura popolare e di consumo, alle espressioni delle varie subculture, incluse quelle delle minoranze etniche, sessuali, linguistiche ecc. (cfr. Storey 1996).

In un saggio che prende peraltro le distanze dai *cultural studies* (rimproverando loro di appiattare tutta la storia dell'estetica, nei suoi differenziati sviluppi, su un'unica e ben determinata posizione), Winfried Fluck (2002, pp. 79-103) osserva che essi hanno promosso due fondamentali cambiamenti: una sistematica degerarchizzazione dei fatti estetici, cioè una rottura delle barriere tra cultura "alta" e cultura popolare o di massa; una nuova definizione dei fatti estetici stessi, che vengono recepiti come oggetti di studio non purché si differenzino ma, al contrario, purché si integrino nelle pratiche (sociali, politiche, economiche ecc.) della vita quotidiana, con un atteggiamento che privilegia quindi il contesto, la mescolanza di codici e l'interazione di significati. Invece, Emory Elliot (2002, pp. 3-27) insiste su un'altra conseguenza, che considera più decisiva: la demolizione dei fondamenti epistemologici del giudizio estetico, che, pur non essendo priva di rischi (tra cui, quello di sostituire valutazioni ritenute astratte e convenzionali con valutazioni squisitamente personali), incoraggia critici e studiosi ad elaborare nuovi parametri, più idonei a giudicare espressioni e prodotti della diversità culturale.

Chiedendosi a sua volta quali conseguenze possa avere, sull'estetica, l'incontro con le problematiche legate ai *cultural studies* e agli studi postcoloniali (considerati come una sorta di branca dei primi), Giuseppe Patella afferma che questi ultimi pongono oggi la questione cruciale dell'alterità e della differenza, «a partire dalla situazione reale dell'incontro/scontro tra culture e popoli in relazione di subordinazione» (Patella 2005, p. 28), mentre i *cultural studies* spingono l'estetica a rivedere le sue categorie «alla luce della complessità procedurale dell'idea di cultura, delle sue trasformazioni, articolazioni e dislocazioni» (p. 57). Si tratta di una sfida radicale, che indica all'estetica un'intera serie di opzioni: non proiettarsi più in una dimensione

di presunta autonomia, ma accogliere le sollecitazioni provenienti dalle scienze umane e sociali; sganciarsi dalla visione aristocratica che distingue nettamente tra ordini “alti” e ordini “bassi” della verità e del senso; ampliare i propri confini disciplinari, e dotarsi di una metodologia flessibile, per indagare i molteplici e differenziati fenomeni che compongono oggi l’orizzonte estetico (dal mondo della letteratura e delle arti alla sfera dei beni simbolici e dei consumi culturali), e che sono sempre più permeati dall’esperienza della differenza, dell’opposizione, del conflitto⁶. Si tratta, per Patella, di una sfida ineludibile, se si accetta di far fronte a un altro compito: ripensare l’estetica nell’età del multiculturalismo. Sotto tale profilo, i *cultural* e i *postcolonial studies* ci suggeriscono infatti: 1) di rompere definitivamente con l’estetica filosofica di tipo tradizionale, abbandonando sia il riferimento esclusivo all’arte che una definizione essenzialistica dell’arte stessa; 2) di impostare su nuove basi la questione del giudizio e del valore estetico; 3) di non considerare l’arte come un mondo isolato o al singolare, e di ricorrere a questa categoria solo tenendo conto delle sue innumerevoli variabili, storicamente e culturalmente determinate, senza limitarsi alla cultura europea o occidentale.

2.2. Estetica e studi sul *métissage*

Quali saranno invece le sfide lanciate all’estetica dagli studi sul *métissage*? Appare subito chiaro che esiste un’ampia zona di convergenza tra i due modelli: anche gli studi sul *métissage* si muovono ai confini tra più discipline, rifiutano una concezione astratta e monolitica della cultura, e insistono sulle valenze socio-politiche dei fatti letterari e artistici. Anch’essi spingono dunque l’estetica ad uscire dalle vecchie gabbie disciplinari, a non rifugiarsi in una presunta autonomia, ma a ricercare nuovi paradigmi su territori di frontiera; anch’essi la invitano a superare una visione etnocentrica, a non erigere gerarchie tra diverse forme di arte, a confrontarsi con l’esperienza dell’alterità, con ciò che è marginale, subalterno o inconsueto. Queste affinità ci sembrano riconducibili solo in parte a un rapporto d’influenza diretta: mentre gli studi postcoloniali hanno avuto in Francia una certa risonanza, la penetrazione dei *cultural studies* nel dibattito francese e/o francofono è un fatto estre-

⁶ Il senso della “svolta culturale” dell’estetica consisterebbe proprio in ciò: «In virtù di queste considerazioni cambia di conseguenza la nostra concezione di estetica, che smette di essere legata a un conciliativo ideale di bellezza o a un idealistico principio regolativo che presiede alla creazione dell’opera d’arte, per presentarsi piuttosto come un *contested field*, per così dire, cioè come un campo conteso di percezioni, esperienze, *lifestyles*, giudizi, valori, che articolano pratiche culturali, ricerche di significato, processi di identificazione individuale e collettiva su uno sfondo fortemente dinamico in cui risuonano i conflitti politici e sociali del nostro tempo» (Patella 2005, p. 67). Come precisa lo stesso Patella, il primo in Italia a parlare di “svolta culturale” dell’estetica è stato Mario Perniola, nell’editoriale dal titolo *La svolta culturale dell’estetica*, apparso sul numero 2 del 2002 della rivista “*Ágalma*”, che, diretta da Perniola, si presenta proprio all’insegna dell’incontro tra studi culturali ed estetica.

mamente recente, che non ha ancora agito in profondità sulle scienze umane e sociali, né dato luogo ad appositi settori e oggetti di ricerca (cfr. Darras, a cura di, 2007). Esse si spiegano piuttosto con l'esistenza di referenti comuni: l'influenza esercitata, su entrambi i modelli, dal pensiero postmoderno, ma anche la ripresa – da parte dei *cultural studies* – del post-strutturalismo francese e di autori come Foucault, Deleuze, Derrida, de Certeau, cioè di teorie che hanno ugualmente contribuito a delineare l'orizzonte teorico-metodologico degli studi sul *métissage*. Ciò spiega d'altro canto perché tra i due modelli esistano anche notevoli differenze: queste teorie non vengono sempre utilizzate con gli stessi obiettivi, né applicate in riferimento agli stessi problemi e contesti.

Una prima differenza concerne la nozione di cultura. I *cultural studies* sono sorti mettendo radicalmente in discussione la concezione elitaria e idealistica di cultura allora predominante e, soprattutto nei loro successivi sviluppi, hanno criticato anche la classica concezione antropologica della cultura come sistema stabile e integrato, opponendole l'idea di un pluralismo discontinuo e conflittuale; tuttavia, non sembrano aver rinunciato alla convinzione secondo cui esisterebbero unità minime, definibili per l'appunto come culture o identità culturali (ad esempio, le subculture giovanili, la cultura delle donne, dei neri, dei gay, delle lesbiche ecc.), ciascuna delle quali, pur non possedendo alcuna rigidità essenzialistica ma, anzi, confini instabili e porosi, sarebbe dotata di tratti originali e specifici. Invece, gli studi sul *métissage* sono sorti mettendo radicalmente in discussione il concetto di identità etnoculturale, e sostituendo al paradigma della discontinuità fra le culture quello della continuità o addirittura, nella variante di Amselle, dell'indistinzione, del *métissage* originario (cfr. Ravera 2002). Ne consegue una diversa articolazione del nesso pluralità-relazione: per i *cultural studies*, la pluralità (delle identità, delle culture e delle pratiche che vi stanno a monte) è costituita da tanti elementi singoli, che coesistono uno accanto all'altro e che restano tali anche quando attraversano l'esperienza dello scambio, dell'ibridazione, del conflitto; per gli studi sul *métissage*, la pluralità è costituita da tanti elementi che s'intrecciano costantemente e che sono già, in se stessi, "plurali", perché la loro natura è definita dalle relazioni – non importa se ineguali e asimmetriche – entro le quali assumono, di volta in volta, le loro precarie configurazioni. Non a caso, la relazione è parte integrante della stessa identità meticcica, che si articola sempre su una molteplicità di appartenenze; quindi, mentre per i *cultural studies* occorre salvaguardare la differenza di cui ogni "altro" è portatore, per gli studi sul *métissage* occorre ricercare una terza via tra fusione e differenziazione, e tenere presente che l'alterità abita già nel cuore della soggettività. In tal senso, sul piano socio-politico, i *cultural studies* propendono per un multiculturalismo che riconosca le diverse culture e identità presenti all'interno di un territorio, accordando loro pari dignità e valore, mentre gli studi sul *métissage* propendono piuttosto per una società interculturale, in cui i rapporti tra i gruppi e/o gli individui siano caratterizzati da forme di reciproca contaminazione e inter-

scambio dialogico. Per tutti questi motivi, i *cultural studies* esprimono spesso un radicale relativismo, legato all'idea che qualsiasi norma dipenda dal suo campo di applicazione, per cui bisogna rispettare sempre e comunque la diversità culturale; invece, gli studi sul *métissage*, affermando il primato della relazione sugli elementi a se stanti, ritengono possibile prospettare una totalità più ampia di quella costituita da una singola cultura, tradizione o comunità.

Quali saranno dunque le sfide più peculiari lanciate all'estetica dagli studi sul *métissage*? Innanzitutto, occorre precisare che questi studi non polemizzano con l'estetica in quanto tale, ma con posizioni ben individuate nella sua secolare tradizione; non di rado, essi fanno riferimento non solo ai fatti artistici e letterari (siano essi "alti" o "bassi", rapportabili ai grandi classici di una tradizione o agli esponenti di una cultura popolare), ma anche a certe categorie elaborate dall'estetica filosofica (ad esempio, le nozioni di poetica, immaginario, creatività ecc.), oltre che alla riflessione sull'arte e la letteratura compiuta da critici, storici, artisti, poeti, romanzieri. Ciò può agevolare la discussione, perché estetica da un lato e studi sul *métissage* dall'altro hanno già un terreno comune su cui confrontarsi, a partire dal quale possono sollecitarsi reciprocamente a ridefinire i propri "attrezzi". In tal senso, riteniamo che gli studi sul *métissage* sollecitino l'estetica a muoversi in tre fondamentali direzioni.

In primo luogo, la spingono a ripensare la condizione dell'arte e dell'esperienza estetica nell'epoca della globalizzazione, mettendo in discussione ogni logica binaria del tipo centro/periferia, omologazione/differenziazione. Da un lato, infatti, la globalizzazione sembra comportare un potenziamento dei flussi di comunicazione e, quindi, un progressivo abbattimento delle barriere culturali e geografiche; sotto tale profilo, il moltiplicarsi d'importanti esposizioni dedicate in gran parte ad artisti extraeuropei⁷ attesterebbe un'autentica apertura nei confronti di esperienze che sfuggono ai canoni dell'arte occidentale. Tuttavia, alcune indagini, volte a stabilire l'effettivo "peso" degli artisti non occidentali nel contesto internazionale, hanno mostrato che l'abolizione di gerarchie e frontiere resta spesso qualcosa d'illusorio: tanto i maggiori centri istituzionali (musei e collezioni di arte contemporanea) quanto le più importanti agenzie commerciali (fiere, grandi case di vendita all'asta) privilegiano nettamente, nella scelta delle opere da acquistare e/o esporre, artisti di nazionalità occidentale; come se ciò non bastasse, i pochi artisti di nazionalità non occidentale sono quasi tutti residenti all'estero, nelle grandi capitali europee o statunitensi (Quemin 2002). Dall'altro lato, la globalizzazione tenderebbe dunque a uniformare i valori estetici, subordinandoli ai parametri di giudizio espressi dalla cultura dominante; anche coloro che operano, a diverso titolo, nel mondo dell'arte

⁷ Citiamo a titolo d'esempio esposizioni come «I magiciens de la Terre», di cui abbiamo già parlato, o «L'art dans le monde» (tenutasi a Parigi nel 2000) e «Documenta 11» (svoltasi a Kassel nel 2002), o ancora la Biennale di Lione del 2000, intitolata «Partages d'exotismes».

contemporanea sarebbero portatori di un'ideologia implicita, etno e monocentrica, per nulla coerente con il relativismo culturale difeso a parole (cfr. Jimenez 2002 e 2005). Di fronte a questo nuovo universalismo, che ripropone sotto mutate vesti una concezione dogmatica dell'arte, il paradigma del *métissage* mette in guardia l'estetica da ogni tentazione essenzialistica; nello stesso tempo, la mette in guardia da ogni ripiegamento nel locale, suggerendole di non assolutizzare né le identità né le differenze, ma di considerare le teorie e le pratiche artistiche come sistemi dinamici e costitutivamente impuri, irriducibili a schemi astratti perché soggetti a una reciprocità di scambi e, dunque, a continue metamorfosi.

In secondo luogo, gli studi sul *métissage* spingono l'estetica ad ampliare la nozione di arte: non nel senso di generalizzare un certo concetto di arte, applicandolo indiscriminatamente in ogni contesto, ma viceversa nel senso di elaborare una nozione abbastanza duttile da ricomprendere al proprio interno diversi concetti di arte. Si tratta, in altri termini, di riconoscere che: a) l'uomo ha definito in vari modi quella particolare attività a cui la cultura occidentale ha dato il nome di arte; b) ogni definizione è parziale e legata a determinati contesti storico-sociali; c) queste definizioni non sono necessariamente incompatibili tra di loro, dunque nessuna di esse può valere come principio di esclusione nei confronti delle altre; d) le varie definizioni non corrispondono a sostanze oggettive e immutabili, ma a processi che si trasformano nel tempo proprio entrando in contatto con *altri* processi. Ad esempio, la teoria dell'autonomia dell'arte rende conto di una certa stagione dell'arte e dell'estetica occidentali, in una società in cui vigeva già una marcata divisione del lavoro e l'istituzionalizzazione dell'arte andava di pari passo con la sua separazione dal sapere scientifico e dalla sfera della vita pratica; tuttavia, ciò non autorizza a qualificare come "non artistiche" le opere non occidentali, per il semplice fatto che esse sono generalmente eteronome, possedendo anche un valore d'uso o svolgendo una funzione all'interno di un rituale (cfr. Chateau 1999). Dovremo anzi riconoscere che, nella maggioranza dei casi, le opere (occidentali e non) sono sia autonome che eteronome: certo, in proporzioni diverse, e infinitamente variabili; ma ciò basta a destabilizzare l'idea di una rigida contrapposizione, sostituendole quella di una molteplicità di livelli.

Infine, gli studi sul *métissage*, se valorizzano da un lato la pluralità (delle teorie, delle pratiche, delle storie), dall'altro lato invitano l'estetica a mantenere sempre aperta la relazione tra i sistemi e/o i mondi artistici, scorgendo nei processi di contaminazione fra diversi stili e/o tradizioni non lo scarto dalla norma o la degenerazione che prelude a un periodo di decadenza, ma la legge che ha sempre regolato lo sviluppo dell'arte, la cifra della sua vitalità, della sua capacità di trasformarsi e innovarsi. Come abbiamo già visto, ciò comporta anche una nuova concezione dell'alterità, intesa non più come irriducibile differenza o totale estraneità, ma come articolazione interna ad ogni sistema e/o mondo artistico, come possibilità di "differire da sé", di rinviare a qualcosa d'altro e, al tempo stesso, di cercare

nell'altro (nelle forme, nelle tecniche, nei significati delle opere d'arte di altre culture) i mezzi per ritrovare e reinventare se stessi. In virtù delle sue molteplici appartenenze, l'opera d'arte meticcia ci introduce in un universo polifonico e pluridiscorsivo, animato – come il romanzo bachtiniano – da un principio dialogico per il quale la parola “propria” si costituisce in continua tensione con la parola altrui, e l'*eterotopia* (il “fatto di trovarsi al di fuori”) rappresenta la condizione per comprendere non solo l'altrui, ma anche la propria cultura (Bachtin 1979)⁸. Così, mentre i *cultural studies* spingono l'estetica a riconoscere le differenze culturali e la funzione svolta dai fatti artistici nei meccanismi identitari, gli studi sul *métissage* la spingono piuttosto a riconoscere l'instabilità delle culture e la funzione svolta dai fatti artistici nella costruzione d'identità multidimensionali.

3. Quali contributi da parte dell'estetica?

A sua volta, l'estetica può fornire importanti sollecitazioni agli studi sul *métissage*. Roberto Salizzoni (2003a, pp. 37-38) ha giustamente osservato che, malgrado la polemica condotta contro l'estetica, i *cultural studies* attingono a piene mani dalla storia delle idee estetiche, avendo tuttavia una scarsa consapevolezza del debito così contratto. Ora, questo giudizio non è applicabile agli studi sul *métissage*, che sembrano più avvertiti dei capisaldi teorici ricavati dalla tradizione estetico-filosofica; peraltro, anche nel loro caso è opportuno che il dialogo con l'estetica s'intensifichi, per evitare il rischio di appiattare talora certe nozioni e, quindi, di non sfruttare appieno le potenzialità insite in certi strumenti. Un simile auspicio, del resto, può essere rivolto a tutte le ricerche che s'interrogano, a vario titolo, sui ruoli e le trasformazioni sia dell'arte che dell'esperienza estetica in una società multiculturale. In prima battuta, l'estetica può contribuire a dipanare la complessità delle categorie utilizzate nel corso di queste ricerche, rendendole oggetto di una riflessione critica della quale è impossibile non avvertire l'urgenza (basti pensare alle discussioni odierne, riportate nei paragrafi precedenti, sullo statuto delle arti non occidentali e dei musei ad esse dedicati). Ma l'estetica può anche contribuire a chiarire alcuni problemi, indicando percorsi – teorici e storiografici – in grado di ripensarli e di far intravedere diverse soluzioni. E' infatti riduttivo continuare ad assimilare – come fanno, esemplarmente, i *cultural studies* – l'estetica filosofica a una tradizione dogmatica e ormai antiquata, tenacemente arroccata nella propria auto-sufficienza e capace di elaborare soltanto concezioni astratte e “speculative” dell'arte, ovvero una serie di modelli universali e assoluti. In realtà, sotto l'influsso della prospettiva fenomenologica – col suo “ritorno alle cose stesse” e il rilievo assegnato alla metodologia dell'*epoché* come messa tra parentesi di posizioni precostituite – si è affermato, nel corso del Novecento, un orientamento che non si pone più la domanda “che cosa è l'arte?”, ma si chiede piuttosto *come* essa operi. Pur essen-

⁸ Sulla nozione di eterotopia in Bachtin rinviamo a Salizzoni 2003b.

dosi sviluppate secondo direzioni e modalità differenti, le estetiche fenomenologiche condividono infatti la stessa impostazione: l'esigenza di abbandonare il piano prescrittivo-valutativo a favore di quello descrittivo, evitando ogni unilaterale definizione del campo, così come il suo incasellamento in un sistema prestabilito di norme⁹. In particolare, nella "nuova fenomenologia critica" di Luciano Anceschi, l'estetica viene concepita come sistematica aperta e sempre *in fieri*, volta a comprendere l'esperienza estetico-artistica in tutta la ricchezza delle sue strutture, coordinando e integrando fra di loro i diversi punti di vista (cioè i diversi modi di praticare l'arte, d'intenderla e di riflettere su di essa) senza annullarne la specificità e l'originalità. L'idea di relazione assume dunque un rilievo centrale: di fronte all'inevitabile parzialità dei singoli approcci, che s'irrigidiscono spesso in posizioni dogmatiche e reciprocamente conflittuali, l'estetica avrà il compito di riattivare il dialogo, mostrando la trama (o *rete*) delle relazioni individuabili nell'esperienza estetico-artistica. Inoltre, l'esigenza di "ritornare alle cose", di far valere l'esperienza in tutta la sua complessità, implica una continua risignificazione della teoria a contatto con la vivente e vissuta realtà; quindi, la storia appare costitutiva della teoria, poiché le "cose" non vengono comprese in astratto, ma nelle loro concrete determinazioni storiche¹⁰.

Ora, rispetto alle questioni che abbiamo sin qui esaminato, questa prospettiva estetica ci consente: 1) di ricercare le strutture in cui le cose vivono e si significano, intendendo quindi le definizioni (o i concetti, le nozioni) come dati procedurali, operativi, sempre rinegoziabili e rivedibili; 2) di mettere in relazione le diverse definizioni di arte e di esteticità elaborati in diverse epoche e/o culture, integrandoli in un orizzonte di comprensione aperto alla pluralità di aspetti che concorrono a formarne il senso; 3) di non contrapporre più l'approccio estetico a un approccio contestualizzante, ma piuttosto a un approccio che considera le diverse tradizioni culturali come entità isolate e monolitiche; 4) di scorgere le variazioni e gli slittamenti di significato che possono assumere certe definizioni anche all'interno di una singola tradizione.

Quando si sostiene che non è corretto qualificare come opere d'arte i prodotti delle culture non occidentali, si dà per scontato che nella storia dell'Occidente esista invece una nozione di arte dai contorni ben precisi, dotata di una struttura stabile e unitaria. In realtà, "arte" è una traduzione del latino *ars*, che traduce a sua volta il greco *techne*. Ebbene, la parola *techne* ha in greco un'estensione molto più vasta del nostro termine "arte", comprendendo non solo quelle che poi furono chiamate "belle arti" (la pittura, la scultura, l'architettura, la musica), ma anche l'artigianato, ovvero qualunque attività professionale fondata su un sapere specializzato (per cui,

⁹ Tale orientamento è particolarmente visibile nelle estetiche fenomenologiche francesi e italiane: cfr. Merleau-Ponty 1945; Banfi 1947; Dufrenne 1953; Formaggio 1953; Anceschi 1962.

¹⁰ Cfr. Anceschi 1962 e 1989. Sul relazionismo dell'estetica ancheschiana ha insistito Ferdinando Bollino nella sua Prefazione a Anceschi 1998, pp. 9-18.

si può parlare di arte del ceramista, del geometra, del medico, del generale ecc.)¹¹. Nel mondo greco, l'arte è la capacità di fare qualcosa in base a regole generali e a cognizioni sicure: in breve, l'esatto contrario dell'idea romantica di arte come invenzione individuale e libera da norme, alla quale facciamo più o meno consapevolmente riferimento quando escludiamo gli artefatti non occidentali dal novero delle vere opere d'arte. Dunque, a rigor di logica, non dovremmo includere nella "nostra" nozione di arte nemmeno i capolavori dell'arte greca, a cui attribuiamo viceversa lo statuto di modelli classici e imperituri. In una prospettiva fenomenologica, il problema trova però una soluzione: la nozione di arte sarà «una costante nominale con molte variabili» (Anceschi 1998, p. 167); la storia dell'estetica non si risolverà in un unico itinerario speculativo, ma coinciderà con il movimento generale delle idee estetiche «nel loro vario e infinito connettersi, svolgersi, fecondarsi, arricchirsi di motivi» (Lino Rossi 1998, p. 26). Così, per comprendere un oggetto meticcio, occorrerà riscoprire i saperi, le tecniche, le storie e le estetiche multiple che lo costituiscono; per scorgere i possibili nessi tra opere e stili di differenti culture non bisognerà procedere per frettolose identificazioni, ma coltivare piuttosto «il senso del *diverso* e del *particolare*, dell'*inatteso* e dell'*imprevedibile*» (Anceschi 1981, p. 170).

Ovviamente, anche altre prospettive possono fornire preziosi supporti teorici: ad esempio, mostrando la convenzionalità di ogni canone rappresentativo, l'estetica analitica e costruttivista di Nelson Goodman può legittimare una strategia di comparazione tra arti occidentali e arti non occidentali basata sulla loro comune funzione di simbolizzare, cioè di stare per, riferirsi a, qualcosa (cfr. Goodman 1968 e Stéphan 1992). Analogamente, come sottolinea Roberto Salizzoni (2003a, p. 50), i tre capisaldi assunti dai *cultural studies* (l'abbandono dell'identità metafisica dell'opera d'arte; l'equazione arte = comunicazione; l'aggregazione della comunicazione artistica intorno al principio di costruzione dell'identità individuale e sociale) «trovano rispettivamente nella decostruzione, nell'ermeneutica e nella teoria della ricezione i campi teorici e disciplinari nei quali raggiungono una definizione paradigmatica».

Insomma, se davvero significative sono le sfide lanciate all'estetica dai *cultural studies* e dagli studi sul *métissage*, non meno importanti appaiono i contributi che può apportare l'estetica a entrambi questi modelli. La complessità dei problemi affrontati indica d'altra parte l'esigenza di superare rigidi steccati disciplinari e di far dialogare diversi saperi. Proprio perché l'arte appare ora come un "laboratorio" dei *métissages*, ora come un campo di negoziazione e di costruzione dell'identità, le sue valenze estetiche non possono che intrecciarsi con le sue valenze antropologiche, sociali, etiche e, *last but not least*, pedagogiche.

¹¹ Si veda, su ciò, la magistrale sintesi offerta da Tatarkiewicz 1976.

4. Quali sfide per una didattica interculturale dell'arte?

In ambito pedagogico, esistono due principali risposte ai problemi sollevati oggi dalla diversità culturale: un modello *multiculturalista*, che cerca di realizzare azioni educative volte a promuovere il rispetto e la convivenza tra le culture, valorizzando la specificità di ciascuna; un modello *interculturalista*, che cerca di realizzare azioni educative volte a promuovere l'interazione tra le culture, valorizzando il confronto e il dialogo con l'alterità (cfr. Pinto Minerva 2002 e Genovese 2003)¹². Pertanto, se è vero che il prefisso *inter* non possiede necessariamente una valenza positiva (Baraldi 2006), quando parliamo di "educazione interculturale" intendiamo riferirci a un modello pedagogico-educativo che si propone di sviluppare non solo la cooperazione, lo scambio, l'accettazione produttiva delle diversità e una migliore conoscenza delle culture altrui, ma anche crescenti gradi di permeabilità nei confronti dei punti di vista, delle credenze e delle forme di pensiero altrui. L'incontro con l'alterità deve saper «andare oltre la semplice tolleranza della diversità e strutturarsi nei termini di una interdefinizione cognitiva ed etica» (Pinto Minerva 2002, p. 42); tra gli obiettivi di una pedagogia interculturale, vi è infatti l'educazione al decentramento, alla *transitività cognitiva*: «Perché ci sia effettiva esperienza interculturale non è necessario che ogni soggetto faccia suo ciò che è dell'altro, ma è sufficiente che ciascuno colga ciò che è diverso dal "suo" e, se crede, possa trasferirlo o no all'interno del suo sistema cognitivo» (Nanni 2001, p. 50). L'educazione interculturale assume allora una duplice configurazione, costituendosi sia come offerta di nuove procedure operative, di differenti contenuti di apprendimento/insegnamento, sia come ripensamento critico del fare educativo nel suo complesso: un ripensamento basato anche sul paradigma del *métissage*, nella misura in cui si adotta una concezione dinamica e multidimensionale dell'identità (sia individuale e collettiva), connotando in senso positivo i fenomeni d'ibridazione tra le culture.

Appare dunque evidente che una didattica interculturale non può limitarsi a offrire informazioni sulle culture altrui, ma deve puntare piuttosto su strategie e percorsi che consentano di interpretare la realtà secondo sistemi simbolici differenziati e molteplici, e di scorgere nel contempo le potenziali relazioni rintracciabili fra di essi (cfr. Silva 2005). Sotto tale profilo, si è visto nella didattica dell'arte un ambito particolarmente idoneo a suggerire modalità di dialogo e di reciproca contaminazione tra le culture. Riteniamo tuttavia, in base alle considerazioni svolte nei paragrafi precedenti, che una didattica interculturale dell'arte, per poter svolgere tale compito, debba attivare un vivace confronto sia con l'estetica, sia con gli studi che hanno per oggetto i fenomeni di *métissage* all'interno delle arti. Indicheremo ora al-

¹² Anche in ambito pedagogico, il modello multiculturalista è più diffuso negli Stati Uniti, mentre quello interculturalista è più diffuso in Europa: cfr. Gobbo 2004, pp. 38-49.

cune linee generali secondo cui, a nostro parere, può svilupparsi tale confronto. Ovviamente, non avanziamo alcuna pretesa di esaustività: il tema è di per sé complesso, e inoltre la didattica dell'arte si articola in un'ampia gamma di situazioni e contesti formativi (diversa è la didattica dell'arte che un insegnante effettua nella propria classe da quella che un operatore realizza in un museo; gli obiettivi di una lezione frontale non coincidono con quelli di un laboratorio ecc.), avendo di volta in volta come destinatari soggetti ben diversi (dal bambino della scuola dell'infanzia al ragazzo delle scuole medie).

1) È stato osservato che «una delle caratteristiche dell'arte visiva, sia antica che moderna, è quella di avere nella contaminazione un elemento fondamentale della sua essenza»: ad esempio, Picasso “metteggiava” le sue opere con figure provenienti dall'arte africana molti decenni prima che le scienze sociali avvertissero l'urgenza del problema interculturale (Dallari 2004, p. 321). Da questo punto di vista, tutta l'arte è suscettibile di diventare un materiale didattico, in qualsiasi ordine di scuola, nel quadro di progetti formativi provvisti di finalità interculturali; in particolare, lo è l'arte moderna e contemporanea, che, a partire dall'esperienza delle avanguardie, ha progressivamente accentuato la mescolanza di elementi eterogenei (di materiali, codici, linguaggi artistici ecc.), aprendosi sempre di più all'interazione con l'altro da sé, con le pratiche, le riflessioni e le opere extra-europee. Pensiamo però che, per superare davvero una prospettiva eurocentrica, non basti familiarizzare bambini o ragazzi con le opere dell'arte occidentale, magari scegliendo quelle in cui i processi di ibridazione sono più evidenti, o accostandole ad alcuni filoni “etnici” (l'architettura egizia, maya e azteca, la scultura africana, l'arte orientale ecc.), ma occorra proporre loro anche oggetti meticci in senso stretto: opere d'arte euro-africane, euro-americane, euro-asiatiche, cioè opere nate dall'incontro/scontro tra diverse civiltà, tra differenti universi culturali e simbolici (cfr. Guzinski 2008a). Una didattica interculturale dell'arte può trovare in questi oggetti un materiale assai pertinente, in grado di sensibilizzare lo sguardo a scorgere anche altrove certe dinamiche e certi processi.

2) Gli oggetti meticci ci narrano una storia complessa, in cui i sistemi simbolici della cultura altrui non vengono assimilati o rifiutati in blocco, ma accettati parzialmente e selettivamente, in quanto combinati e contaminati con elementi della propria cultura, quindi trasformati in qualcosa di nuovo e originale; una storia in cui l'incontro tra le culture non appare né idilliaco né distruttivo, ma ricco sia di tensioni e conflitti che di aperture e potenzialità positive. Sul piano educativo, ciò consente di non negare la problematicità insista nel contatto interculturale e, contemporaneamente, di ridimensionare il pregiudizio secondo cui esso avrebbe come esito obbligato o la fusione o l'esclusione, o la cancellazione delle diversità o l'esasperazione delle diversità stesse: gli oggetti meticci attestano infatti che le culture possono incontrarsi senza annullarsi, contaminarsi senza perdersi.

3) Appartenendo simultaneamente a più culture, gli oggetti meticci inducono a rivedere un'immagine della storia dell'arte che irrigidisce il legame tra certe opere e certe tradizioni nazionali, sostituendola con un'immagine più aperta e plurale, per cui in ogni storia dell'arte s'intrecciano più storie, più identità etniche e culturali. Ciò può favorire l'educazione al decentramento e alla transattività cognitiva: al decentramento, perché emerge la necessità di moltiplicare i punti di vista; alla transattività cognitiva, perché, se l'alterità non è più concepita come semplice estraneità, il soggetto può fare spazio a punti di vista divergenti rispetto al proprio.

4) Servendosi di simboli stratificati, plurivoci, opachi, gli oggetti meticci evidenziano un tratto distintivo delle immagini artistiche: mentre i media danno luogo a circuiti comunicativi standardizzati e autoreferenziali, l'arte produce costellazioni simboliche tutt'altro che trasparenti, poiché alludono a un "qualcosa d'altro" inafferrabile da una fruizione rapida e distratta (cfr. Franzini 2001). Ora, un oggetto meticcio richiede sempre un'attività di decifrazione e d'interpretazione; inoltre, la sua decodifica non approda a un risultato univoco, ma a un contenuto sempre potenzialmente ambiguo e contraddittorio. Sul piano di un'educazione interculturale, ciò si traduce nella consapevolezza del lavoro ermeneutico necessario per avvicinarsi a un'altra cultura e dialogare efficacemente con essa, e del valore positivo che possono assumere in certi casi l'ambiguità e la contraddizione, se contribuiscono ad inquietare le nostre certezze, a porre in discussione schemi troppo rigidi.

5) Mettendo in guardia da una reificazione delle culture (cioè dalla tentenza a scorgervi degli "cose" dotate di precisi caratteri e confini), gli oggetti meticci mettono in guardia da un essenzialismo che chiude gli individui nella loro identità etnica e culturale, senza considerare le altre molteplici appartenenze (di genere, socio-economiche, professionali, politiche ecc.) né la possibilità di attraversare i confini tra un'identità culturale e l'altra. Se l'educazione interculturale è l'esplicitazione di una "pedagogia relazionale", cioè di una pedagogia che ha nella relazione il suo principio ispiratore e il suo fulcro progettuale (Demetrio e Favaro 2002, pp. 15-16), gli oggetti meticci possono contribuire a concretizzarne lo sviluppo, poiché la loro comprensione appare direttamente proporzionale alla rete dei rapporti attivati e attivabili. Inoltre, in un laboratorio di didattica dell'arte, che prevede una parte teorica seguita da una fase di lavoro pratico, bambini o ragazzi possono cimentarsi direttamente con tecniche, forme e stili meticci. La contaminazione estetica diventa allora un contesto formativo in cui i soggetti possono avviare – all'interno di una situazione mediata e controllata dall'educatore – una più profonda contaminazione dei loro immaginari, delle loro idee e dei loro stili di vita: per non dimenticare che, in ciascuno di noi, «molteplici appartenenze, incontrandosi, intrecciandosi ed a volte contrapponendosi, danno luogo a quelle particolari configurazioni che fanno sì che ogni essere sia veramente unico e insostituibile» (Mancini 2006, p. 241).

Tuttavia, gli studi sul *métissage* non potrebbero indicare queste direzioni di senso, se l'estetica non fornisse oggi l'orizzonte teorico e metodologico con cui legittimare un diverso concetto di arte. Guardare agli oggetti meticci come a vere opere d'arte, e alle opere d'arte come a oggetti sempre potenzialmente meticci; e, sulla base di ciò, esplorare la creatività dei *métissages* in ambito artistico, così come in altre dimensioni della vita culturale e sociale: questo ci sembra un compito che la didattica dell'arte, in collaborazione con l'estetica e con gli studi sul *métissage*, dovrebbe decisamente intraprendere in una realtà scolastica sempre più multiculturale.

BIBLIOGRAFIA

- AMSELLE, J.-L. (1990), *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot.
- ANCESCHI, L. (1962), *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia.
- ANCESCHI, L. (1981), *Il caos, il metodo*, Napoli, Tempi Moderni.
- ANCESCHI, L. (1989), *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi.
- ANCESCHI, L. (1998 [1981]), *Che cos'è la poesia?*, a cura di F. Bollino, Bologna, Clueb.
- BACHTIN, M. (1975), *Voprosy literaturny i estetiki*, Moskwa; trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- BACHTIN, M. (1979), *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moskwa; trad. it., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988.
- BANFI, A. (1947), *Vita dell'arte*, Milano, Minuziano.
- BARALDI, C. (2003), *Comunicazione interculturale e diversità*, Roma, Carocci.
- BARALDI, C. (2006), *Comunicazione interculturale e analisi sociologica: come e perché?*, in "Studi di sociologia", XLIV, 2, pp. 241-265.
- BENNETT, T. (1995), *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London-New York, Routledge.
- BENNET, T. (2006), *Cultura e differenza: teorie e pratiche politiche*, in Bodo, Cifarelli, a cura di (2006), pp. 21-37.
- BERTHET, D. (1999), *Réflexions sur une esthétique de l'interaction*, in "Recherches en Esthétique", 5, pp. 29-34.
- BERTHET, D., a cura di (2002), *Vers une esthétique du métissage?*, Paris, L'Harmattan.
- BEVILACQUA, G. (2001), *Didattica interculturale dell'arte*, Bologna, EMI.
- BODO, S., CIFARELLI, M.R., a cura di (2006), *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Roma, Meltemi.
- BOLLINO, F., *Prefazione*, in Anceschi 1998, pp. 9-19.
- BOURDIEU, P., DARBEL A., SCHNAPPER D. (1966), *L'amour de l'art. Les musées européens et leur public*, Paris, Minuit; trad. it. *L'amore dell'arte. Le leggi della diffusione culturale: i musei d'arte europei e il loro pubblico*, Rimini, Guaraldi, 1972.
- CAMBI, F. (2001), *Intercultura: fondamenti pedagogici*, Roma, Carocci.

- CACHON, S. (2006), *Dialogue des cultures ou parade exotique?*, in “Télérama”, 2959 (27 septembre), pp. 64-65.
- CHATEAU, D. (1999), *La question de la pureté*, in “Recherches en Esthétique”, 5, pp. 13-21.
- CLIFFORD, J. (1988), *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge-London, Harvard University Press; trad. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- CONTINI, A. (2009), *Il paradigma del “métissage”, fra estetica e scienze umane*, in “Ricerche di pedagogia e didattica”, 4 (2), url: <http://rpd.cib.unibo.it>
- DALLARI, M. (2004), *L'arte per l'interculturale*, in Favaro, Luatti, a cura di (2004), pp. 321-337.
- DALLARI, M., FRANCUCCI, C. (1997), *L'esperienza pedagogica dell'arte*, Firenze, La Nuova Italia.
- D'ANGELO, P. (1997), *L'estetica italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- DARRAS, B., a cura di (2007), *Études culturelles & Cultural Studies*, Paris, L'Harmattan.
- DEMETRIO, D., FAVARO, G. (2002), *Didattica interculturale. Nuovi sguardi, competenze, percorsi*, Milano, Franco Angeli.
- DESVALLÉES, A., a cura di (1992), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon-Savigny-le-Temple, Éditions W-MNES.
- DI LORENZO, R. (2007), *Notre musée d'autrui. Réflexions sur la beauté du Musée du Quai Branly*, in Darras, a cura di (2007), pp. 229-240.
- DUFRENNE, M. (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF; trad. it. *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Roma, Lerici, 1969.
- DUNCAN, C. (1990), *Art Museums and the Ritual of Citizenship*, in I. Karp, S.D. Levine (a cura di), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington DC, Smithsonian Institution Press; trad. it. *Il Museo d'arte e i riti di cittadinanza*, in Ribaldi, a cura di (2005), pp. 156-170.
- DUNCUM, P. (2001), *Theoretical Foundations for an Art Education of Global Culture and Principles for Classroom Practice*, in “International Journal of Education & the Arts”, II, 3, pp. 1-32.
- ELLIOTT, E. (2002), *Introduction: Cultural Diversity and the Problem of Aesthetics*, in Elliott, Freitas Caton, Rhyne, a cura di (2002), pp. 3-27.
- ELLIOTT, E., FREITAS CATON, L., RHYNE, J., a cura di (2002), *Aesthetics in a Multicultural Age*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- FAVARO, G., LUATTI, L., a cura di (2004), *L'intercultura dalla A alla Z*, Milano, Franco Angeli.
- FLUCK, W. (2002), *Aesthetics and Cultural Studies*, in Elliott, Freitas Caton, Rhyne, a cura di (2002), pp. 79-103.
- FORMAGGIO, D. (1953), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti.

- FRANZINI, E. (1985), *Estetica, teoria dell'arte e scienze dell'uomo. Un itinerario nell'estetica contemporanea*, Milano, Signorelli.
- FRANZINI, E. (2001), *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina.
- GADAMER, H.G. (1960), *Warheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr; trad. it. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.
- GENOVESE, A. (2003), *Per una pedagogia interculturale*, Bologna, Bononia University Press.
- GLISSANT, É. (1990), *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard; trad. it. *Poetica della Relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- GLISSANT, É. (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard; trad. it. *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998.
- GOBBO, F., *Dal multiculturalismo americano all'intercultura: il contributo del Consiglio d'Europa*, in Favaro, Luatti, a cura di (2004), pp. 38-49.
- GOODMAN, N. (1968), *Languages of Art*, Indianapolis-New-York, The Bobbs-Merrill Co.; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- GOLDWATER, R. (1986 [1967]), *Primitivism in Modern Art*, Cambridge MA, Belknap Press.
- GRUZINSKI, S. (1999), *La pensée métisse*, Paris, Fayard.
- GRUZINSKI, S., a cura di (2008), *Planète métisse*, Arles, Musée du Quai Branly/Actes Sud.
- GRUZINSKI, S. (2008a), "Planète métisse" ou comment parler du métissage, in Gruzinski, a cura di (2008), pp. 16-25.
- GRUZINSKI, S. (2008b), *Mondialisation et métissages*, in Gruzinski, a cura di (2008), pp. 58-68.
- GUILHEM, J. (2000), *Art primitif ou patrimoine culturel? Le Musée du Quai Branly en question*, in "Revue électronique du Cerce", 1, pp. 1-16.
- GYSELS, K., HOVING, I., BOWERS M.A., a cura di (2001), *Convergences & Interferences. Newness in intercultural practices*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- HALL, S. (1992), *Cultural Studies and its Theoretical Legacies*, in L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler, a cura di, *Cultural Studies*, London-New York, Routledge.
- JIMENEZ, M. (2002), *L'esthétique comme résistance*, in Berthet, a cura di (2002), pp. 13-20.
- JIMENEZ, M. (2005), *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard.
- KERCHACHE, J., PAUDRAT, J.-L., STEFAN, L. (1988), *L'art africain*, Paris, Mazenod.
- LAPLANTINE, F., NOUSS, A. (1997), *Le Métissage*, Paris, Flammarion; trad. it. *Il pensiero meticcio*, Milano, Elèuthera, 2006.
- LAPLANTINE, F., NOUSS, A. (2001), *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert.
- LATOUB, B., a cura di (2007), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du Quai Branly (21 juin 2006)*, Paris, Babel – Musée du Quai Branly.

- MANCINI T. (2006), *Psicologia dell'identità etnica. Sé e appartenenze culturali*, Roma, Carocci.
- MARCHETTI, A., a cura di (2007), *Utopia e primitivismo. Nostalgia delle origini e fine dell'esotismo*, Rimini, Panozzo Editore.
- MARTIN, J.-H. (1989), *Préface*, in J.-H. Martin *et al.*, a cura di, *Magiciens de la Terre*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou.
- MARTIN, J.-H. (2002), *L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art. Questions posées à Jean-Hubert Martin, par Carole Bullès*, in "Rue Descartes", 37, pp. 104-110.
- MELLINO, M. (2005), *La critica postcoloniale*, Roma, Meltemi.
- M. MERLEAU-PONTY (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- MOSQUERA, G., FISHER, J., a cura di (2004), *Over Here. International Perspective on Art and Culture*, Cambridge (MA)-London, The MIT Press.
- NANNI, A. (2001), *L'educazione interculturale oggi in Italia*, Bologna, EMI.
- NARDI, E. (2008), "Là dove dialogano le culture". *Il Musée du Quai Branly a Parigi*, in "Cadmo", fasc. 1, pp. 5-18.
- NOUVEL, J. (1999), *Lettre d'intention pour le concours international d'architecture (extrait)*, in "Beaux Arts Magazine", n° fuori serie, juin 2006, p. 4.
- PAGANI, C. (2009), *Genealogia del primitivo. Il musée du quai Branly, Lévi-Strauss e la scrittura etnografica*, Mantova, Negretto Editore.
- PAPINI, A. (2002), *Arte e intercultura*, in G. Tassinari, a cura di, *Lineamenti di didattica interculturale*, Roma, Carocci.
- PATELLA, G. (2005), *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Roma, Meltemi.
- PERNIOLA, M. (2001), *Le ultime correnti dell'estetica in Italia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, vol. 1, pp. 37-76.
- PERNIOLA, M. (2002), *La svolta culturale dell'estetica*, in "Ágalma", 2.
- PINTO MINERVA, F. (2002), *L'intercultura*, Roma-Bari, Laterza.
- PRAKASH, G. (1996), *Museum Matters*, in *The End(s) of the Museum*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies; trad.it. *Il museo, questioni di significanza*, in Ribaldi, a cura di (2005), pp. 240-255.
- PRICE, S. (1989), *Primitive Art in Civilised Places*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. *I primitivi traditi*, Torino, Einaudi, 1996.
- PRICE, S. (2008), *Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago, University of Chicago Press.
- QUEMIN, A. (2002), *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays " périphériques " à " l'ère de la globalisation et du métissage "*, in "Sociologie et Sociétés", 34 (2), pp. 15-40.
- RAVERA, A.M. (2002), *I paradossi dell'identità fra locale e globale*, in "aut aut", 312, pp. 175-188.
- RIBALDI, C. (2005), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano, Il Saggiatore.

- ROSSI, LINO (1998), *Occasioni III. Questioni e modelli di una storiografia dell'estetica*, Bologna, Clueb.
- RUBIN W., a cura di (1984), *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art.
- SALIZZONI, R. (2003a), *L'estetica dei cultural studies*, in R. Salizzoni, a cura di, *Cultural studies, estetica, scienze umane*, Torino, Trauben.
- SALIZZONI, R. (2003b), *Michail Bachtin, autore ed eroe*, Torino, Trauben.
- SARTWELL, C. (2004), *Six Names of Beauty*, London-New York, Routledge; trad. It. *I sei nomi della bellezza. L'esperienza estetica del mondo*, Torino, Einaudi, 2006.
- SILVA, C. (2005), *L'educazione interculturale: modelli e percorsi*, Pisa, Edizioni del Cerro.
- SOMÉ, R. (1998), *Art africain et esthétique occidentale. La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan.
- SMIERS, J. (2003), *Arts under Pressure. Promoting cultural diversity in the age of globalization*, London-New York, Zed Books.
- STÉPHAN, L. (1992), *Nelson Goodman et les arts non occidentaux*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 41, pp. 135-141.
- STOREY, J. (1996), *Cultural Studies: an Introduction*, in J. Storey, a cura di, *What is Cultural Studies?*, London, Arnold.
- TATARKIEWICZ, W. (1976), *Dzieje szczęśliwych pojęć*, Warszawa, PWN; trad. it. *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1993.
- VERGO, P., a cura di (1989), *The New Museology*, London, Reaktion Books.
- VILLANOVA, R. DE, HILY, M.-H., VARRO, G., a cura di (2001), *Construire l'interculturel. De la notion aux pratiques*, Paris, L'Harmattan.