

Sui materiali culturalmente sensibili nei musei demoetnoantropologici: problematiche di tutela, valorizzazione e comunicazione

Abstract

Photographic objects in ethnological and anthropological collections are systematically called into question in current debates on the nature and functions of the museum *vis à vis* the legacy of colonialism and imperialism, systemic racism, and the persistence of Eurocentric and patriarchal ideologies. The aim of this dossier is to offer a first opportunity to confront these issues by sharing the experiences of three of the most important institutions of this kind in Italy and their daily work on the conservation, valorization, and communication of the cultural heritage.

Keywords

ANTHROPOLOGICAL MUSEUM; ETHNOGRAPHIC MUSEUM;
POST-COLONIALISM; POST-IMPERIALISM; EUROCENTRIC IDEOLOGY;
MUSEUM CURATOR; HISTORICAL DISPLAY; PUBLIC

Con l'intento di raccogliere punti di vista teorici ed esperienze pratiche sulle fotografie e sul dialogo fra queste e gli altri oggetti delle collezioni, ci siamo rivolte a tre importanti musei italiani che conservano materiali di natura demoetnoantropologica: il Museo di Antropologia dell'Università di Firenze, il Museo di Antropologia Criminale "Cesare Lombroso" dell'Università di Torino e il Museo delle Civiltà di Roma. Con i responsabili scientifici e i conservatori di queste istituzioni abbiamo avviato una prima riflessione su alcune questioni fondamentali: attraverso quali politiche culturali e strategie operative i temi legati alla decolonizzazione, alla rilettura critica del passato e del presente e all'attivazione di forme di collaborazione, di cittadinanza attiva e di *empowerment* possono oggi dialogare con le imprescindibili

funzioni di documentazione scientifica, testimonianza, ricerca e studio della storia (oggetto inevitabilmente di “errori” e revisioni) proprie dei musei? Come trattare gli allestimenti “storici” di musei nati in seno alla cultura positivista? Come coniugare esigenze di natura storico-filologica con le necessità di adeguamento alle istanze sociali contemporanee? Come la gestione del patrimonio fotografico presente nelle collezioni etnografiche e antropologiche si confronta oggi con temi quali la restituzione, l’‘esponibilità’ e le modalità di esposizione? In che modo il codice etico per i Musei di Storia Naturale, adottato all’Assemblea Generale dell’ICOM a Rio de Janeiro nel 2013, si può applicare alle collezioni fotografiche? Come affrontare i temi legati alla legislazione sulla privacy e al rispetto delle sensibilità del pubblico di fronte a quelli che vengono definiti i “materiali culturalmente sensibili” esposti nei musei, come i resti umani, ma anche le fotografie di figure umane, di individui affetti da patologie, di criminali o presunti tali e detenuti, di parti anatomiche, di atti di violenza e di sopraffazione? Con quali modalità le istituzioni museali etnologiche e antropologiche possono utilizzare i loro patrimoni fotografici per promuovere il dialogo con la collettività e favorire lo sviluppo di un’idea di patrimonio come contesto dinamico e attivo che mette in dialogo fra loro passato, presente e futuro? Partendo da questi spunti di riflessione di carattere generale, il *dossier* propone tre *case studies* specifici di politica di gestione del patrimonio in ambito espositivo e di relazione con il pubblico.

Nicoletta Leonardi / Monica Maffioli

Il Museo di Antropologia criminale “Cesare Lombroso” dell’Università di Torino: fotografie e stereotipi de I 1000 volti di Lombroso

Il Museo di Antropologia criminale dell’Università di Torino, aperto al pubblico nel 2009, presenta un percorso di visita in cui le collezioni storiche (corpi di reato, maschere mortuarie, crani, manufatti realizzati in manicomi e istituti carcerari, disegni, fotografie), raccolte da Cesare Lombroso e dal suo successore Mario Carrara, riflettono il tentativo positivista di dare una risposta ‘scientifica’ alle grandi questioni sociali e politiche che animavano l’opinione pubblica tra la seconda metà dell’Ottocento e i primi del Novecento. Il suo allestimento ⁻¹, scandito da un’alternanza di vetrine storiche e strutture espositive moderne (fig. 1), è supportato da un apparato di comunicazione costituito da pannelli testuali che introducono ogni sala, da didascalie relative alle diverse collezioni e da dispositivi multimediali, quali postazioni audio-video, sonore e *touch screen*.

Il pensiero di Lombroso viene presentato in modo critico, non solo cercando di spiegare le sue teorie ma anche facendone emergere gli errori. Gli strumenti di comunicazione multimediale hanno anche lo scopo di rendere consapevole il visitatore del contesto storico in cui lo scienziato ha operato; ad esempio, la postazione audio-video della



01

La sala principale del Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" dell'Università di Torino, con dispositivi multimediali sulla collezione fotografica

prima sala, propone un dialogo teatrale ambientato nel 1911, a due anni dalla morte di Lombroso, che offre alcune coordinate essenziali per collocarne la figura e l'opera ⁻².

La scelta dei curatori di non esporre in museo i documenti originali (disegni, fotografie, lettere) è stata dettata da una duplice volontà di tutela e conservazione di tali beni, custoditi nell'archivio del Museo. Tra questi, in particolare, il fondo fotografico, composto di oltre 6.500 immagini, pervenuto allo scienziato e ai suoi collaboratori da molteplici canali – gabinetti di identificazione degli apparati di polizia e istituti psichiatrici e di detenzione – oltre che da medici, antropologi, criminologi, fotografi privati e semplici ammiratori, è il frutto dell'interesse della "scienza" lombrosiana per il ritratto in un periodo che va dagli anni Sessanta dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento. In parte acquistate sul mercato della fotografia italiano ed estero, in parte ricevute da colleghi e, in alcuni casi, commissionate direttamente a fotografi professionisti, queste fotografie riflettono non soltanto i molteplici filoni di ricerca di Lombroso e la diffusione mondiale dei suoi scritti, ma anche il dialogo tra scienziati all'interno di reti istituzionali, nonché i rapporti fra scienza e cultura popolare lungo l'arco di quasi un secolo ⁻³. Lombroso raccolse infatti un'enorme quantità di immagini di soggetti che, per varie ragioni, erano entrati in contatto con gli apparati di cura, repressione e controllo, utilizzando sistematicamente queste riproduzioni fotografiche nella ricerca, nella didattica e nell'ambito di attività espositive finalizzate alla divulgazione ⁻⁴. Lo studio del corpo, e in particolare del volto, insieme ad altre forme di evidenza (come i tatuaggi), era previsto dalla teoria del "delinquente nato", che immaginava il criminale come una sorta di moderno selvaggio riconoscibile da segni e caratteristiche morfologiche. All'atavismo criminale, Lombroso, come altri psichiatri dell'epoca, associava l'idea del folle come

Mostra *I 1000 volti di Lombroso. L'archivio fotografico del Museo di Antropologia criminale dell'Università di Torino* (Museo Nazionale del Cinema di Torino, 25.09.2019-06.01.2020).
Prima sezione, dedicata all'immagine del folle e alla nascita dell'antropologia criminale



degenerato con precise tare fisiognomiche: due aspetti di quel nuovo ramo del sapere, l'antropologia criminale, che egli pretendeva di aver fondato con la pubblicazione dell'*Uomo delinquente* nel 1876⁻⁵, la cui quinta edizione, frutto di una continua e spesso contraddittoria rielaborazione durata un ventennio, fu corredata da un *Atlante* contenente centinaia di ritratti⁻⁶.

Nel 2009 il Museo presentava una parte di questo ingente patrimonio fotografico attraverso una postazione *touch screen* con riproduzioni digitali di fotografie segnaletiche di uomini e donne provenienti dai cinque continenti, a cui il visitatore poteva accedere attraverso la selezione di alcuni *slide show*, senza compendi didascalici. Attualmente, questo strumento multimediale è stato rinnovato; oltre all'utilizzo di un monitor *touch screen* più sofisticato e a una progettazione che tenga conto dei nuovi criteri di accessibilità digitale in ambito museale, la nuova interfaccia permette al visitatore una fruizione puntuale di ogni singola fotografia o gruppo di fotografie, corredate di un apparato didascalico specifico, in alcuni casi con approfondimento storico, nel rispetto del diritto d'autore e della *privacy* dei soggetti ritratti. Questa valorizzazione del patrimonio fotografico è resa possibile dalle conoscenze acquisite negli ultimi anni grazie alle ricerche condotte dallo staff del Museo e da ricercatori esterni, che sono dunque rese disponibili ai visitatori, così come agli studiosi, i quali utilizzano il dispositivo multimediale per visionare centinaia di fotografie prima di un eventuale accesso all'archivio per l'osservazione dei materiali originali.

Il Museo, per assenza di spazi nel Palazzo degli Istituti Anatomici, dove ha sede, non possiede una sezione dedicata a mostre temporanee, sebbene nel 2019 abbia allestito per la prima volta, all'interno della sua sala principale, una mostra di ritratti fotografici in dialogo con quelli della collezione lombrosiana dal titolo *Face to face. L'Arte*



03

Seconda sezione,
dedicata al brigantaggio,
al delitto politico e alla
criminalità minorile

contro il pregiudizio, ultima tappa di un progetto più ampio di inclusione sociale, nato nel 2015, dove il Museo è stato soggetto attivo all'interno di due carceri piemontesi ⁻⁷. La mostra ha messo in relazione i contenuti storici del museo con il mondo carcerario attuale attraverso l'esposizione di 20 ritratti di uomini e donne che vivono fuori e dentro il carcere, realizzati dal fotografo Davide Dutto, senza alcun apparato didascalico che riporti all'identità dei soggetti. L'impegno dell'autore e del Museo, che sono entrati in carcere, hanno incontrato i reclusi e li hanno accolti, grazie a permessi speciali, è stato quello di abbattere gli stereotipi e i pregiudizi sulle persone detenute e sul mondo carcerario.

Il tema del volto è ritornato anche nell'ambito delle celebrazioni del decennale dell'apertura del Museo Lombroso, con la mostra *I 1000 volti di Lombroso. L'archivio fotografico del Museo di Antropologia Criminale dell'Università di Torino* (Museo Nazionale del Cinema, 25.09.2019-06.01.2020). In quell'occasione, le curatrici e il curatore – gli scriventi insieme a Nicoletta Leonardi – hanno presentato per la prima volta al pubblico una selezione di oltre 300 fotografie conservate nell'archivio del Museo, in parte restaurate per l'occasione; un primo concreto risultato della ricerca condotta dal Museo in collaborazione con l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino.

Il percorso della mostra è stato articolato in cinque sezioni, scandite dalla cronologia delle ricerche di Lombroso: gli studi sulla malattia mentale e sul genio; la teoria dell'atavismo criminale; le ricerche sul brigantaggio e sul delitto politico; la criminologia in rapporto al razzismo e al genere; la fotografia segnaletica e la nascita della Polizia scientifica. Le fotografie esposte, in dialogo con disegni, manoscritti, calchi, sculture, manufatti e libri anch'essi provenienti dal Museo, hanno creato un parallelo con le diverse sfaccettature del pensiero lombrosiano, evidenziando lo stretto legame tra fotografia, dibattiti

Quarta e ultima sezione,
dedicata alla criminologia,
al razzismo e
all'omosessualità



scientifici e ruolo sociale della scienza sul finire del XIX secolo e l'inizio del XX secolo.

Alla vetrina introduttiva, contenente una selezione delle diverse tipologie di immagini raccolte da Lombroso che mostrano la relazione tra craniologia e fotografia, è seguita la prima sezione dedicata all'immagine del folle e alla nascita dell'antropologia criminale (fig. 2), con ritratti di alienati scelti fra quelli giunti allo scienziato dai manicomi di Macerata, Reggio Emilia, Imola e Voghera ⁻⁸.

La seconda sezione della mostra (fig. 3) si riferisce al fenomeno del brigantaggio, al delitto politico e alla criminalità minorile. L'antropologo raccolse un centinaio di ritratti di briganti ⁻⁹, realizzati fra il 1861 e gli anni Settanta dell'Ottocento, alcuni dei quali presenti in mostra. In una fase successiva, deluso dal ceto politico liberale, Lombroso aderì al socialismo e considerò sotto una luce benevola il delitto politico, che in certi casi poteva rappresentare interessi maturati nell'evoluzione sociale ma ancora non accolti dai governanti, mentre in altri – l'anarchismo – costituivano improvvise fughe in avanti. Con alcuni collaboratori, tra cui il genero Mario Carrara, Lombroso si occupò anche di delinquenza minorile, in quanto vedeva nell'infanzia una fase in cui il predominio dell'istinto e la carenza di freni morali ricreavano le condizioni di vita dell'uomo primitivo. Questo filone di ricerca, parte di quella "scoperta" del bambino cui pervennero scienziati e giuristi nel corso dell'Ottocento ⁻¹⁰, è stato documentato dalle fotografie che ritraggono infanti e adolescenti senza fissa dimora di Cagliari, i "corrigeni" lombardi e alcuni casi giudiziari che furono sottoposti alla perizia dell'antropologo criminale.

Nel 1893 Lombroso e Guglielmo Ferrero, storico e sociologo, pubblicarono il primo trattato sulla delinquenza di genere, che venne tradotto in diverse lingue ⁻¹¹. Ribaltando giudizi precedenti, che vedevano nelle donne un freno al dilagare del delitto, i due autori

criminalizzarono la prostituzione indicandola come una forma di delinquenza tipicamente femminile e, in contrasto con le coeve richieste di parità di diritti civili e politici da parte dei movimenti femministi, affermarono l'inferiorità della donna rispetto all'uomo. Al tema della "donna delinquente" è stata quindi dedicata la terza sezione della mostra.

Criminologia, razzismo e omosessualità sono i temi affrontati nella quarta sezione, dove fotografie segnaletiche provenienti da Australia, Cuba, Cile, Egitto, Russia e Germania, con ritratti di aborigeni, indios, afro-cubani, arabi, ebrei e gitani, compaiono accanto a fotografie di "pederasti", "pervertiti", "saffiste" e appartenenti al "terzo sesso". Queste immagini documentano sia il nesso fra criminologia e razzismo presente nelle teorie lombrosiane e più in generale nella criminologia dell'epoca, che ebbe ampia applicazione dentro e soprattutto fuori dall'Europa, sia il tentativo di definire l'orientamento sessuale in base a categorie con significati stigmatizzanti da parte di un sapere medico che stava muovendo i primi passi verso una moderna sessuologia.

L'ultima sezione della mostra è stata dedicata alla fotografia segnaletica e alla nascita della polizia scientifica (fig. 4). A partire dal 1895, Salvatore Ottolenghi, allievo di Lombroso, introdusse in Italia tecniche di investigazione scientifica comprendenti l'uso della fotografia accanto al segnalamento descrittivo, antropometrico e dattiloscopico di sospetti e pregiudicati ⁻¹². Nella sezione sono state esposte, insieme a un disegno e a una tavola statistica, ritratti ed esempi di schede segnaletiche, come quelle messe a punto in Francia da Alphonse Bertillon, contenenti fotografie identificative e impronte digitali.

Costruita in dialogo con la storia della scienza e la storia dei media e basata sullo studio delle fotografie come oggetti materiali dotati di una propria vita sociale, la mostra *I 1000 volti di Lombroso* ha evidenziato come la fotografia sia stata parte integrante delle ricerche condotte dal padre dell'antropologia criminale, al pari dei testi editi, ma anche dei disegni, dei manufatti e degli scritti inediti. La complessità delle storie e dei significati che queste fotografie conservano ancora oggi sono la testimonianza della straordinaria relazione tra la scienza del XIX secolo e il medium fotografico. Esplicitare l'uso che Lombroso fece della fotografia, alla luce di studi e orizzonti metodologici nuovi, ha evidenziato al contempo la circolazione su larga scala che contraddistinse queste immagini.

L'apparato di comunicazione di questa mostra ha seguito le linee guida utilizzate dal Museo del Cinema, che prevedono brevi testi, accessibili anche agli ipovedenti, con le generalità per ciascuna sezione, stampati su transenne esterne alle vetrine. Sebbene la documentazione storico-scientifica sulle immagini avrebbe consentito di affiancare a molti dei soggetti ritratti una parte narrativa, i curatori hanno dovuto accettare il compromesso dettato da esigenze di spazi esigui e di uniformità di allestimento. Sulla transenna, inoltre, in corrispondenza di ciascuna sezione della mostra, si trovava anche un *tablet* sul

quale era riprodotta la fotografia d'insieme della vetrina, che permetteva al visitatore di selezionare l'immagine desiderata, ingrandendola all'occorrenza, e di consultarne la didascalia (in italiano e in inglese). Questi strumenti di comunicazione, forniti da una museografia moderna, permettono al fruitore non solo di apprezzare le fotografie da un punto di vista puramente estetico, ma anche di riflettere sul loro significato storico-sociale.

I curatori hanno posto l'accento su alcuni messaggi, quali gli stereotipi legati ai volti delle persone, alla loro provenienza e appartenenza sociale, cercando di 'aprire le menti' a un futuro più tollerante nei confronti delle diversità. L'intento è stato anche quello di far riflettere i visitatori sul ruolo della scienza e della fotografia dell'età del positivismo – e sul loro intreccio – nella costruzione di stereotipi duraturi, grazie al potere stigmatizzante delle immagini veicolate dalle istituzioni di repressione, controllo e cura con il supporto di teorie scientifiche che tendevano a trasformare problemi e ingiustizie sociali in responsabilità di individui o di gruppi, moltiplicando le categorie del diverso rispetto alla norma. Consapevoli della difficoltà di esporre materiali culturalmente sensibili allo sguardo del largo pubblico e del conseguente rischio di poter creare disagio o, al contrario, attirare un'attenzione morbosa, i curatori hanno quindi attuato precise scelte riguardanti gli oggetti da esporre e i relativi apparati testuali. Inoltre, grazie allo studio delle fotografie come oggetti sociali⁻¹³, volto alla ricostruzione delle reti di circolazione e delle pluralità di usi, è stato possibile raccontare, per alcuni casi, le storie delle persone ritratte.

La buona risonanza a livello mediatico dell'evento inaugurale della mostra, attraverso numerosi servizi televisivi, articoli su quotidiani e giornali specialistici, canali web e *social*, ha fin da subito creato alte aspettative di pubblico. In effetti, in poco più di tre mesi, la mostra è stata visitata da oltre 123.000 persone. Il tema del volto, sempre attuale, e la curiosità verso la figura controversa di Lombroso sono stati certamente un'attrattiva per i visitatori del Museo Nazionale del Cinema, ma l'esposizione dei materiali fotografici, per lo più inediti, ha richiamato anche l'attenzione di molte persone interessate al tema della devianza a cavallo tra Otto e Novecento, nonché di addetti ai lavori in ambito manicomiale e carcerario.

Nadia Pugliese / Cristina Cilli / Silvano Montaldo

—
Note

—
⁻¹ Cfr. Giacobini / Cilli / Malerba 2010.

⁻² Cfr. Cilli / Malerba / Montaldo 2016.

⁻³ Cfr. Leonardi 2015.

⁻⁴ Cfr. Caffaratto 1980, pp. 295-332.

⁻⁵ Lombroso 1876.

⁻⁶ Lombroso 1897.

⁻⁷ Cfr. Cilli *et al.* 2019.

⁻⁸ Cfr. Leonardi 2018.

⁻⁹ Cfr. Montaldo / Chiari 2017.

⁻¹⁰ Cfr. Guarnieri 2006.

⁻¹¹ Lombroso / Ferrero 1893.

⁻¹² Cfr. D'Antonio 2020.

⁻¹³ Cfr. a tal proposito Edwards / Hart 2004.

Il Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze: la fotografia etnografica fra ripensamento museale e autorappresentazione

Il Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze, con il suo patrimonio di collezioni e l'archivio fotografico, è un caso di studio particolarmente interessante per il suo strettissimo legame con la fondazione delle scienze antropologiche in Italia e per lo sviluppo di queste discipline durante diverse fasi storiche, culturali e ideologiche. Il Museo rappresenta oltre centocinquant'anni di attività di collezionismo, studio e ricerca, intrinsecamente esposti alle luci e alle ombre della parabola ideologica e politica, fino alla riflessione critica che ha investito i musei nella contemporaneità. La storia della sua fondazione è strettamente legata anche allo sviluppo della fotografia nell'Italia post-unitaria, perché il suo fondatore, Paolo Mantegazza, fu anche il primo Presidente della Società Fotografica Italiana.

L'archivio fotografico del museo fiorentino rappresenta un patrimonio unico, che ben si presta a letture interdisciplinari ⁻¹. Studiati spesso come un patrimonio a sé, gli archivi fotografici nati nell'ambito delle ricerche antropologiche all'alba della nuova disciplina dovrebbero, tuttavia, essere considerati in modo integrato, nei loro collegamenti non solo con le motivazioni (e le costrizioni) dei periodi culturali e storici in cui si sono formati e sviluppati, ma anche ristabilendo le relazioni con il più ampio contesto collezionistico di cui facevano parte. Lo studio degli archivi fotografici contribuisce con importanti elementi alla discussione contemporanea sui temi cruciali attorno a cui si sviluppa il ripensamento critico sul ruolo dei musei.

Gli archivi fotografici e la riflessione sviluppata negli ambiti dell'antropologia visuale per interpretare questo patrimonio hanno non solo un valore intrinseco, ma contribuiscono a illuminare aspetti critici che coinvolgono anche il collezionismo di artefatti, la produzione di testi etnologici e il problema cruciale delle pratiche di rappresentazione dei popoli altri. Paolo Chiozzi ⁻² individuava nella scuola fiorentina, e in particolare nella pratica visuale di Stefano Sommier ed Elio Modigliani, gli spunti precursori di una visione dinamica dell'antropologia, facendo riferimento al processo innovativo e olistico di utilizzo dell'immagine fotografica in ambito etnologico e antropologico. La nostra indagine sul processo di selezione e di raccolta degli oggetti e del racconto con cui venivano contestualizzati una volta arrivati a Firenze, non lascia dubbi sulla convergenza con quanto affermato da Paolo Chiozzi. La pratica sul campo diventava lo specchio di una visione sempre più dinamica dei popoli e del principio che l'antropologia dovesse "dal periodo statico passare al periodo dinamico". A questo contesto si riferisce l'evidente difficoltà di Mantegazza a riconoscere e fissare le "razze", che lo costringe a oscillare fra posizioni opposte e difficilmente conciliabili. Questi aspetti rompono alcuni stereotipi attribuiti all'antropologia ottocentesca mettendo in luce che, se da una parte erano presenti quei presupposti che avrebbero poi costituito la base della successiva deriva ideologica

razzista, almeno a Firenze erano già vivi spunti di novità e di rottura con il passato che ne avrebbero permesso il superamento.

1. Esperienze di antropologia collaborativa

L'approccio dell'antropologia collaborativa è considerato oggi irrinunciabile per superare le contraddizioni legate alla musealizzazione di reperti etnologici e antropologici, storicamente connessa a visioni coloniali e inquinata dalla disparità di potere ⁻³. La rifondazione del Museo come zona di contatto e di dialogo richiede un profondo ripensamento della cornice teorica e delle metodologie, sia nell'ambito di ricerca sulle collezioni che nei criteri espositivi, divulgativi e didattici. L'esperienza iniziata a Firenze nel 2012 e sviluppata in questi anni cercando di comprendere e condividere le istanze del popolo Yanomami (Amazzonia, Brasile), ha messo a fuoco potenzialità e problematiche di questo approccio.

2. *Pei ütupë*: l'immagine Yanomami

Partendo dal presupposto che debba essere attribuita una speciale attenzione a quei reperti museali che, pur non rientrando in categorie palesemente "sensibili" come i resti umani o gli oggetti sacri, possiedono in determinate culture particolari significati spirituali o rituali, possiamo includere in tale categoria le fotografie di Yanomami, la cui circolazione e conservazione diventa così argomento di dibattito etico e politico. In lingua *yanomae*, la parola usata più abitualmente per riferirsi a fotografie e immagini è *ütupë*, attribuita a una delle componenti psichiche della persona che costituiscono il *pei üuxi*, la dimensione "profonda", distinta da quella fisica/corporale. Il concetto di *ütupë* negli studi antropologici ⁻⁴ è tradotto come "immagine vitale", ritenendo che tale componente sia la sede del principio vitale fondamentale e la "condensazione dell'immagine e dell'energia corporea individuale" ⁻⁵. Gli sciamani vedono l'*ütupë* e fanno scendere e danzare queste immagini vitali presenti in ogni essere.

Nel contesto interculturale lo stesso termine è usato dagli Yanomami per indicare le fotografie, e anche i disegni, le illustrazioni, i video, i documenti di identificazione che contengono un'immagine del soggetto. La fotografia *ütupë* possiede un legame ontologico con la persona ⁻⁶. Tradizionalmente, quando un membro del popolo muore, bisogna eliminarne l'involucro corporeo, incenerirne le ossa, distruggere gli oggetti da esso usati e cancellarne le tracce, quindi anche eventuali fotografie, in modo che i viventi possano 'porre in oblio' il defunto ⁻⁷. Vedere la fotografia di un parente morto o conservarla, infatti, significa richiamarlo su questa terra, impedendogli di staccarsi definitivamente dal mondo dei vivi ⁻⁸.

3. Rappresentazioni Yanomami tra conflittualità e costruzione di un mondo comune

Di pari passo con la narrativa etnografica, la fotografia è stata utilizzata dagli antropologi per creare e diffondere rappresentazioni che, pur se presentate come scientifiche, veicolavano pregiudizi e stereotipi. Nel

caso dell'antropologo Napoleon Chagnon, che a partire dagli anni Sessanta dedica molti dei suoi studi al popolo Yanomami ⁻⁹, la rappresentazione di quest'ultimo attraverso testi e fotografie, considerata parziale e offensiva, ha suscitato aspre discussioni stimolando profondi ripensamenti nella disciplina antropologica ⁻¹⁰. Nei mass media locali brasiliani, le immagini che illustrano articoli spesso superficiali tendono a ritrarre indigeni in stato di abbandono, dipendenza dall'alcool, carenza alimentare o ai margini delle città, alimentando i preconcetti di una società discriminante. Questo genere di immagini, che fanno il giro del mondo, possono mettere a fuoco un problema gravissimo che esige soluzione urgente, ovvero l'invasione del territorio Yanomami da parte di *garimpos* illegali, con drammatiche conseguenze ambientali, sociali e sanitarie. Ma possono essere anche rappresentazioni parziali e manipolabili.

Un'esperienza diversa è stata quella della fotografa Claudia Andujar (fig. 1). Una recente mostra realizzata in occasione della Triennale di Milano del 2020 ha messo in luce la storia di un percorso iniziato al fianco degli Yanomami dagli anni Settanta, in cui l'esercizio della fotografia ha coinciso con un processo di scoperta cresciuto "di pari passo con l'interesse, il coinvolgimento e l'affinità" che provava per gli indigeni ⁻¹¹. La fotografa, inoltre, afferma che "questo mondo mi aiuta a capire me stessa e ad accettare l'altro mondo, quello in cui sono cresciuta. I due mondi si stanno fondendo in un abbraccio. Per me è solo un unico, grande mondo!" ⁻¹².

Con la profonda sensibilità di una persona attratta da gruppi vulnerabili, emarginati ed esclusi, Andujar ha cominciato dapprima a interessarsi agli aspetti di vita tradizionali di quel popolo, trasformando poi la sua fotografia in uno strumento di lotta investita dagli impatti provocati, in quel territorio, da epidemie, distruzione ambientale, conflitti, contaminazione e destrutturazione sociale. Un popolo presso cui la fotografia era sconosciuta è stato rappresentato da un'artista ispirata e solidale, che ha fatto uso della macchina fotografica per difenderne i diritti e il territorio ⁻¹³. Andujar ha saputo utilizzare l'arte come un linguaggio estetico che, creando empatia, è risultato più efficace del fotogiornalismo. Consapevole che la fotografia non è una "rappresentazione fedele della materia" ma mostra "un'impressione della realtà, solo la mia impressione" ⁻¹⁴, Andujar ha sfidato e superato gli equivoci che spesso intaccano l'immagine fotografica nel dialogo interculturale e nell'uso della sensibilizzazione sociale e politica, rischiando di cristallizzare la metafora dello stereotipo e del pregiudizio ⁻¹⁵.

4. Ripensare la relazione fra immagine e persona

Nel libro scritto insieme all'antropologo Bruce Albert, Davi Kopenawa, sciamano e leader Yanomami, descrive l'esperienza della visita presso alcuni musei occidentali e racconta lo shock nel confrontarsi con l'abitudine dei *napëpë* (non Yanomami, non indigeni "bianchi") di collezionare ed esporre oggetti degli antenati ⁻¹⁶. Se le loro "immagini", secondo Kopenawa, sono imprigionate nei musei, in un certo modo anche le

Claudia Andujar ritratta da Carlo Zacchini mentre viene dipinta da una donna Yanomami. Zacchini e Andujar sono figure emblematiche di una vita impegnata nella difesa degli Yanomami



fotografie possono essere percepite come celle di un carcere cartaceo. Eppure immagini di Yanomami circolano nel mondo con ampia esposizione, spesso giustificata dalla necessità di mantenere la visibilità come strategia per obiettivi politici ⁻¹⁷. Lo stesso Kopenawa ha saputo stabilire un dialogo con il mondo dei *napëpë*, anche usando la sua presenza e la sua immagine come evento simbolico e strumento comunicativo di lotta nel contesto interculturale.

5. Autorappresentazione: l'obiettivo fotografico fra politica ed estetica

Quando sono gli stessi Yanomami a decidere chi e come fotografare, la scelta è guidata da criteri estetici ed etici: sono evitate persone ammalate, il corpo è preferibilmente ritratto nella sua interezza, in posa scultorea e accuratamente dipinto. Questa semplice osservazione può essere oggetto di teorizzazione nell'ambito degli studi di antropologia dialogica e di comunicazione visuale, che definiscono l'immagine e la sua interpretazione come importante veicolo di significati e comunicazioni interculturali ⁻¹⁸.

Oggi molti Yanomami, soprattutto fra i giovani, maneggiano con destrezza apparecchi digitali per scattare fotografie e registrare video di feste e danze (fig. 2), ma anche per divulgare informazioni che riguardano le complesse relazioni con i *napëpë* e i conflitti che esse generano ⁻¹⁹. Se, nel primo caso, lo scopo apparente è quello di mostrare il bello, in contrapposizione a tanti aspetti tragici, nel secondo si tratta di condividere e far circolare immagini e informazioni che riguardano la vita delle comunità e le minacce di cui esse sono vittime per suscitare allerta e solidarietà. Nei due casi, però, si tratta soprattutto dell'esigenza di condividere rapidamente le fotografie, senza la preoccupazione di conservarle in un improbabile archivio. Nella foresta, infatti, i beni materiali come gli apparecchi elettronici, così come i supporti cartacei delle immagini, hanno una vita limitata e il loro possesso è fugace: l'unico



02

Giovani Yanomami
in foresta:
autorappresentazione

oggetto di accumulo sono le relazioni che questa circolazione rende possibile. Lo stesso Kopenawa, pur consapevole che gli Yanomami sono oggi emblema delle sofferenze di popoli indigeni afflitti dall'espropriazione del territorio e dal caos nell'assistenza sanitaria, quando riceve fotografi o *équipes* cinematografiche desidera che le riprese mettano in luce anche la vitalità del suo popolo e quegli aspetti a cui egli attribuisce valore estetico.

6. La relazione con il ritratto: fra "porre in oblio" e costruire la memoria

Di queste auto-rappresentazioni presso gli Yanomami è possibile riconoscere due effetti: internamente alla società indigena, esse permettono scambi di conoscenze fra comunità e regioni lontane prima impensabili; in relazione all'esterno, esse permettono un rafforzamento dell'identità di un popolo di innegabile importanza politica. Kopenawa ha già detto in più occasioni che, al momento della sua morte, le sue immagini e i documenti con la sua firma non dovranno essere distrutti. La sua intenzione è che la storia sia preservata per le generazioni a cui è affidata la lotta futura per difendere i diritti dei popoli indigeni. In questa fase di cambiamento, la disponibilità a essere fotografati dipende molto dal contesto e dalla fiducia nel fotografo, oltre che dalla finalità delle fotografie. Si sviluppano nuove interpretazioni e pratiche che permettono di salvaguardare il valore culturale della cancellazione dei segni lasciati in vita, ma con la consapevolezza che oggi molte immagini rimangono in circolazione.

Nel corso di un progetto collaborativo sulla mitologia, giovani ricercatori Yanomami, manifestando un'interessante appropriazione dei processi della ricerca, hanno proposto di mettere in scena e filmare le narrazioni raccolte, assumendo così il ruolo di attori e coinvolgendo le loro comunità in una nuova fase dell'attività di documentazione (fig. 3).



Un elemento rilevante in questo registro cinematografico embrionale è stato dato anche dalla partecipazione degli anziani che, da intervistati e narratori, hanno assunto il ruolo di “registi” delle scene da impersonare e registrare. Tale attività ha suscitato ampie discussioni interne sui temi riguardanti la registrazione, divulgazione e permanenza delle immagini. Seppure non esista un’opinione comune consolidata, le riflessioni di alcuni anziani manifestano una sensibilità nuova: oltre a valorizzare le riprese fotografiche e video come strumento per preservare e tramandare conoscenze che rischiano di perdersi, essi invitano i giovani a rivedere le immagini e ascoltare la voce dei loro anziani senza timore, anche quando non saranno più tra loro ma avranno raggiunto la residenza delle “anime” ⁻²⁰.

Un’ ultima riflessione sulla natura bifronte dell’immagine fotografica nel museo: come Giano ripercorriamo il passato attraverso i preziosi archivi storici. Ne riconosciamo la fragilità e le problematiche di conservazione, cerchiamo di valorizzare e condividere questo patrimonio praticando un necessario processo di decolonizzazione. D’altra parte, la tecnologia attuale e i nuovi contenuti digitali ci permettono di ricevere in tempo reale e condividere velocemente immagini in una nuova concezione del Museo, che diventa spazio di condivisione non solo nei percorsi di visita in presenza, ma anche nelle sale virtuali in cui conferenze e incontri si allargano a nuove relazioni e a nuove possibilità di condivisione. Si aprono opportunità, ma anche nuove problematiche e responsabilità.

Sin dai primi contatti fra Yanomami e società non indigena, sono state realizzate innumerevoli fotografie per motivi di studio, identificazione di persone, pratiche sanitarie, collezioni artistiche, preparazione di relazioni e materiale di denuncia politica. I fotografi erano mossi dai più diversi sentimenti: gusto per l’esotico, curiosità, ammirazione,

solidarietà, desiderio di condividere la bellezza incontrata. Crediamo, però, che oggi il criterio imprescindibile sia innanzitutto il rispetto: per la persona e la cultura indigena e per l'autodeterminazione che si traduce nelle decisioni che gli indigeni prendono nei riguardi delle loro immagini. Questo stesso rispetto deve essere punto di riferimento nelle pratiche di conservazione e utilizzo museale delle stesse.

Francesca Bigoni / Corrado Dalmonego

–¹ Cfr. Galassi 2014.
–² Chiozzi 1996.
–³ Cfr. Soares / Leshchenko 2018.
–⁴ Cfr. ad esempio Albert 1985.
–⁵ L'immagine vitale può separarsi dal corpo in determinate situazioni come il sogno, la malattia o la morte. Tale attributo incorporeo è condiviso dai diversi esseri, secondo la cosmologia sciamanica che caratterizza molte popolazioni amazzoniche. Oltre al significato di "immagine vitale", in senso più ampio, *ūtupë* indica anche l'ombra, il riflesso o la rappresentazione di un oggetto.
–⁶ Interessante notare che nella lingua *yanomae* (una delle sei lingue della famiglia linguistica Yanomami) le componenti della persona, così come altri elementi associati a qualsiasi essere vivente (le parti del corpo, un nido, una traccia sul terreno, un uovo, ecc.), possono essere nominate associandole al "portatore" (un nome proprio, il nome di un animale, di una pianta o di un elemento naturale) o - per essere indicate in forma generica - devono essere precedute dal prefisso "pei", che supplisce l'assenza della definizione originale.

–⁷ Solo in questo modo si permette al *pore* del defunto (altra componente immateriale), di raggiungere il livello del cosmo (*hutumosi*) dove abitano queste entità spirituali che conducono una vita analoga a quella dei vivi, ma coinvolti in una costante festa *reahu*, e si consente ai vivi di ritornare alla vita ordinaria, senza temere incontri imprevisi con i fantasmi.
–⁸ A una mamma, ad esempio, non fa piacere che si scatti una fotografia al figlio piccolo per il timore che possa infragilirsi e ammalarsi in seguito.
–⁹ Cfr. Chagnon 1968.
–¹⁰ Cfr. Borofsky 2005.
–¹¹ La mostra ha proposto un percorso nel quale la vita e l'attività di Andujar si intrecciano con la recente storia del popolo Yanomami, alla cui causa la fotografa ha dedicato il suo impegno dall'inizio degli anni Settanta. Il curatore Thyago Nogueira mette in luce l'abilità percettiva con cui Andujar ha ritratto l'essenza e l'esperienza spirituale degli Yanomami attraverso l'uso della macchina fotografica, alternando il descrittivo (il fare etnografia) all'espressivo (il narrare un'esperienza), in un gioco

tale che l'interpretazione visiva trascende la realtà per rappresentare elementi invisibili, astratti e immateriali.
–¹² Nogueira 2019, p. 42.
–¹³ Cfr. Moliola 2019.
–¹⁴ Nogueira 2019, p. 205.
–¹⁵ Cfr. Pandolfi 2005.
–¹⁶ Cfr. Kopenawa / Albert 2018. Il suo disappunto non è motivato da un superficiale shock antropologico dovuto a pratiche esotiche dei *napëpë*; la sua preoccupazione, piuttosto, diviene angustia dal momento in cui percepisce che le "immagini degli antepassati sono state catturate nello stesso momento in cui questi oggetti sono stati rubati dai bianchi, nelle loro guerre" (*ivi*, p. 426). Le "immagini" degli antenati prigionieri nei musei da tanto tempo sono impossibilitate a raggiungere coloro che le invocano e le invitano a danzare e agire, così come fanno le immagini degli spiriti ausiliari *xapiripë* che ascoltano gli appelli degli sciamani Yanomami e li soccorrono.
–¹⁷ Cfr. Salgado 2013 e Salgado 2021.
–¹⁸ Cfr. nuovamente Pandolfi 2005.
–¹⁹ Mentre scriviamo nel settembre 2021,

—
Note

seguiamo con attenzione la decisione del Supremo Tribunal Federal del Brasile, che può mettere a rischio le terre indigene e la sopravvivenza delle loro popolazioni. Gli smartphone degli Yanomami che abitano le “terre alte” al confine con il Venezuela fanno circolare fotografie e video di manifestazioni indigene

realizzate a Brasilia, dei discorsi di Davi Kopenawa contro lo sfruttamento minerario in terra indigena e anche delle aggressioni dei miliziani che dal maggio 2021 attaccano impunemente con armi militari le comunità Yanomami localizzate lungo il fiume Uraricoera (Roraima, Brasile).
– 20 Gli anziani

hanno spiegato ai giovani ricercatori che dovranno riguardare le immagini dei loro cari per non dimenticare (*pihimohotinomai*) e per imparare, ma senza piangere (*iki*), senza lasciarsi dominare dalla tristezza (*xuhurumu*) o vincere dalla nostalgia (*pihiwariprao*) che è solita apparire al calar del sole.

Il Museo delle Civiltà di Roma. Decolonizzare la fotografia etnografica: per una decostruzione di stereotipi e narrazioni coloniali

A partire dalla fine dell'Ottocento e, con maggiore intensità, nella prima metà del Novecento, l'Italia creò e diffuse immagini e retoriche necessarie a plasmare il proprio immaginario coloniale e a valorizzare le conquiste ottenute. Mediante discorsi, pubblicazioni e rappresentazioni, le classi dirigenti si impegnarono a trasformare gli italiani in un popolo di colonizzatori e a creare visioni delle colonie, dei popoli che le abitavano e delle attività italiane lì impiantate –¹.

Tra gli strumenti usati in tal senso vi fu anche la fotografia che, nel corso degli ultimi decenni del XIX secolo, accompagnò sempre più frequentemente le descrizioni di esploratori, commercianti e scienziati perché, illusoriamente, considerata capace di produrre testimonianze oggettive della realtà, divenendo quindi uno strumento fondamentale per costruire rappresentazioni collettive –². Negli ultimi decenni del XIX secolo, in Italia, così come nei musei etnografici sorti in tutta Europa, direttori e curatori, oltre a ricevere, catalogare, studiare e presentare al pubblico manufatti prodotti da società extraeuropee, accoglievano e collezionavano fotografie realizzate da fotografi professionisti o da coloro che a diverso titolo si trovavano in contesti geografici e culturali distanti.

In Italia, tra i promotori di collezioni di fotografie etnografiche, vi furono l'antropologo darwiniano Paolo Mantegazza – che ebbe un ruolo centrale nella nascita della Società Fotografica Italiana nel 1889 e che fondò il Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia –³ – e l'esploratore ed etnologo Lamberto Loria – che raccolse una collezione di oggetti e fotografie di argomento demologico per la *Mostra di etnografia italiana* del 1911 –⁴. Anche Luigi Pigorini, fondatore nel 1875 del Museo Nazionale Preistorico Etnografico di Roma, accanto alle collezioni di oggetti di interesse archeologico ed etnografico, si occupò di raccogliere e ordinare fotografie che documentassero le diverse culture del mondo –⁵. L'archivio fotografico da lui fondato, connesso soprattutto alla sua attività di archeologo e alla collezione dell'etnologo Enrico Hillyer Giglioli, consta di

circa 10.000 tra positivi (in genere stampe all'albumina e alla gelatina) e negativi fotografici (su lastra alla gelatina bromuro d'argento).

Il quadro sin qui delineato consente di comprendere meglio la proposta di analisi critica e di contestualizzazione delle fotografie prodotte nel periodo coloniale e conservate all'interno del Museo delle Civiltà ⁻⁶, percorso che si inserisce nel più generale processo di ripensamento museografico che sta interessando l'istituzione ⁻⁷.

In questo breve intervento si è scelto di concentrare la riflessione sul tema della rappresentazione del femminile costruita e veicolata durante il periodo coloniale, partendo da una selezione di immagini tratte dall'archivio fotografico raccolto da Pigorini che useremo come strumento per ripensare le modalità di una loro interpretazione ed esposizione al pubblico. Le fotografie appartengono al fondo relativo a Eritrea, Etiopia e Somalia, che contiene stampe provenienti dalla raccolta fotografica di E.H. Giglioli, che mai andò in Africa ⁻⁸. Si tratta di oggetti pensati e classificati per lo più per documentare e rappresentare, secondo visioni razzializzanti, "tipi antropologici", costumi e paesaggi locali. Montate su cartoncino, le fotografie sono accompagnate da didascalie autografe di Giglioli, che ne definisce il soggetto o il tema, indicando anche l'area geografica, l'anno e l'autore della singola immagine o della collezione da cui essa proveniva.

1. La costruzione del femminile coloniale

Tre delle fotografie qui prese in esame (figg. 1-2) sono state donate a Giglioli dal generale Giuseppe Ettore Viganò, figura di primo piano non solo nell'esercito, ma anche nella politica italiana tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Vice-governatore dell'Eritrea nel 1897, fu senatore dal 1905 al 1933, oltre che Ministro della guerra nella prima parte del terzo governo Giolitti (1906-1907) e direttore dell'Istituto Geografico Militare. Una terza fotografia (fig. 3) è stata realizzata dall'austriaco Richard Buchta (1845-1894), che partecipò alla spedizione di Romolo Gessi del 1877 in Sudan ed è considerato il primo ad aver realizzato, in solitaria, un tour fotografico in Africa centrale tra il 1878 e il 1879. Buchta, come molti fotografi del suo tempo, realizzava immagini che sarebbero state la base di ulteriori elaborazioni artistiche diffuse e commercializzate in tutta Europa.

Seppur le fotografie professionali avessero pretese di oggettività e di documentazione scientifica alla pari dei resoconti etnografici, in realtà esse riproducevano quegli stereotipi connessi all'Oriente, prodotti anche da artisti e pittori, riportandoli nei contesti africani ⁻⁹. I temi maggiormente ricercati per il pubblico italiano ed europeo erano le moschee, i palmeti, il deserto, l'*hàrem*, le odalische e una femminilità talora fascinosa ed erotica, altre volte invece raccapricciante; stereotipo sul femminile, il primo, che può essere sintetizzato in uno dei *topoi* – quello della "venere nera" – che caratterizza la prima fotografia coloniale, di stampo esotico, da cui si distingue la fotografia più prettamente propagandistica e razzista del periodo fascista ⁻¹⁰.

**Fotografo non
identificato,**

Ragazze abissine, data
acquisizione nella
collezione Giglioli: 1889.
Stampa all'albumina,
11,5 × 17 cm (supporto
secondario 23,5 × 32,5 cm).
Roma, Collezione Giglioli.
© Museo delle Civiltà,
inv. 5025



Quello della femminilità è stato un tema ampiamente rappresentato nei primi musei etnografici: mediante l'esposizione di manufatti e talora anche di fotografie, si intendeva fornire rappresentazioni dei ruoli e delle attività svolte dalle donne in altre culture in determinati momenti storici. Accanto a questo intento etnologico, si costruiva un immaginario attorno a quelle donne che – soprattutto se inserito all'interno di discorsi propagandistici coloniali – avvalorava preconcetti connessi a una sessualità indigena disponibile e a portata di mano per l'uomo occidentale. Allo stesso tempo, in fasi diverse, la nudità femminile poteva divenire strumento tramite cui creare repulsione verso le donne locali o accreditare la missione civilizzatrice coloniale.

Come ha sottolineato Barbara Sòrgoni, la forma espressiva – in questo caso la nudità femminile – rimaneva la stessa; a mutare all'interno del quadro propagandistico era, invece, il messaggio che le era attribuito ⁻¹¹. Negli allestimenti, accanto a gioielli, vasellame, utensili, contenitori, tessuti e abiti – perché a questi era in genere associata la rappresentazione materiale del mondo femminile in ambito museografico – si accostavano fotografie di donne intente a svolgere mansioni domestiche, di frequenze associate alla maternità e alla cura della prole. Spesso questa produzione fotografica, considerata neutra e veritiera perché apparentemente connessa a un dispositivo meccanico piuttosto che allo sguardo umano e, quindi, a scelte soggettive, vedeva ritratte donne in pose che per il linguaggio del corpo europeo di fine Ottocento veicolavano interpretazioni di carica erotica e disponibilità sessuale: donne rappresentate con le braccia sollevate dietro la testa mentre guardano verso l'obiettivo fotografico, magari con un seno che sporge dall'abito o a petto completamente nudo ⁻¹².

Le immagini erano accompagnate da didascalie sintetiche e generalizzanti, che chiudevano in un unico concetto raffigurazioni che così

Fotografo non identificato,

Gioie materne! e I bambini, data acquisizione nella collezione Giglioli: 1899. Stampe all'albumina, 11,6×16,5 cm ciascuna (supporto secondario 32,5×23,5 cm). Roma, Collezione Giglioli. © Museo delle Civiltà, inv. 5018



Gioie materne!



I bambini.

*Tipi dell'Estremo Africa N.E.
Dono del generale G. E. Vigano
Frango, 4. IV. 1899.
Luigi H. Giglioli!*

venivano assolutizzate: “Ragazze abissine” (fig. 1) o “Gioie materne” (fig. 2). Le immagini e le didascalie, inoltre, erano caricate di valenze di oggettività che il pubblico recepiva e assimilava. Fatti salvi personaggi illustri come l'imperatrice d'Etiopia Taitù Batùl, in nessuna fotografia compariva il nome della donna raffigurata o erano esplicitate le scelte compiute prima di ritrarla. Alla pari degli studi antropologici in cui l'interpretazione dell'etnologo e la costruzione delle sue osservazioni non comparvero e non furono messe in discussione fino alla svolta interpretativa della seconda metà del XX secolo, così anche nella fotografia etnografica non emergevano né la soggettività del fotografo né quella dell'autore delle didascalie. La costruzione dell'altro operata dalla macchina fotografica e dalla penna di un uomo occidentale in una

Richard Buchta,

Donna Scugieh (Scucriek),

data acquisizione nella
collezione Giglioli: 1883.

Stampa all'albumina, ca.

24,6 × 19,4 cm (supporto
secondario 32,5 × 23,5 cm).

Roma, Collezione Giglioli.

© Museo delle Civiltà,

inv. 5060



posizione di dominio, che riproduceva modelli culturalmente connotati se non stereotipati – e, come nel caso coloniale, propagandistici –, non era manifestata né messa in discussione⁻¹³.

2. Decolonizzare sguardi e immaginari: spunti per un *vademecum*

Dinanzi alla complessità delle costruzioni semantiche e simboliche sin qui analizzate è necessario interrogarsi sulle modalità attraverso cui decolonizzare queste immagini all'interno della narrazione museografica contemporanea. Un primo passo, come è stato già riconosciuto da altri studiosi, consiste nell'assumere una postura critica riconoscendo alle fotografie il valore di documento storico e trattandole come prodotti culturali, guardando alle condizioni e ai contesti che hanno definito e informato le modalità di realizzazione dell'atto fotografico, oltre che l'utilizzo e le funzioni del documento. Considerando ogni immagine fotografica come un prodotto soggettivo, costruito secondo esigenze e canoni determinati all'interno di particolari contesti socio-politici e relazioni di potere e subalternità, ci si pone nella direzione di decostruire, in modo visibile ed esplicito per il pubblico, i processi di costruzione dell'altro, rivelando le scelte del fotografo, sia esso un professionista o un privato⁻¹⁴.

Qui si riportano in modo sintetico due diverse strategie che discendono da tale postura critica e che possono orientare le pratiche museografiche nella direzione di una decolonizzazione delle immagini fotografiche coloniali. Una prima strada consiste nell'operare al fine di restituire alle persone ritratte la soggettività, di cui sono spesso private in quanto oggetto dello sguardo altrui, per tentare di rendere reversibile il processo di 'cosificazione' e riduzione a 'tipo'. Restituire soggettività può significare una gamma di interventi diversificati che variano da un lavoro di profondo scavo archivistico a tecniche di *photo elicitation*, fino all'invenzione letteraria. La finalità è quella di sfruttare la contestualizzazione storico-antropologica per creare *ex novo* o riannodare i fili di un dialogo non pervenuto o sfilacciato, a partire dalla lettura complessiva della fotografia o di un suo dettaglio. Un'operazione simile è stata realizzata, sul piano dell'arte figurativa, in occasione della mostra *Le modèle noir. De Géricault à Matisse*, tenutasi al Musée d'Orsay nel 2019. Oltre a ricostruire l'immaginario del corpo nero nella pittura francese dalla rivoluzione del 1789 in poi, i curatori hanno spostato l'attenzione sui modelli e sulle modelle ritratte, ricostruendo le loro biografie e facendo emergere storie difficilmente ricordate nelle classiche esposizioni d'arte. Come suggerisce Alessandro Triulzi, inoltre, le fotografie coloniali possono essere strumento per riattivare la memoria dei discendenti dei soggetti colonizzati a cui, in qualche modo, si dà una voce: le fotografie diventano così dei media per fare riemergere storie e discorsi sepolti mediante il coinvolgimento di seconde generazioni ⁻¹⁵. In *Faces/Voices*, un film di Paul Basu e Christopher Thomas Allen del 2019, le persone intervistate commentano i volti silenziosi di soggetti fotografati dall'antropologo Northcote W. Thomas durante la sua ricerca sui "tipi antropologici" in Nigeria e Sierra Leone tra il 1909 e il 1915. In altre sperimentazioni, la soggettività, non ricostruibile sul piano storico, è stata immaginata in modo funzionale. Attraverso questa strategia di restituzione della biografia, reale o immaginata, di prima o seconda generazione, si può ridare voce e corporeità a figure spesso ridotte a stereotipi e spettri di se stessi.

Ciò che unisce idealmente lo sforzo di decolonizzazione della fotografia e degli spazi museali è una rinnovata consapevolezza della corporeità, negata o travisata nelle fotografie. Nel museo, restituire alla fotografia la sua corporeità può essere una strategia per permettere ai pubblici di conoscere e avvicinarsi a essa mediante un'esperienza multisensoriale, superando il dominio dello sguardo e coinvolgendo attivamente il corpo che attraversa gli spazi espositivi. Una seconda scelta potrebbe andare dunque nella direzione di costruire spazi allestitivi de-costruttivi, installazioni dense e riflessive, in cui il documento fotografico non sia un elemento dato per neutro e auto-evidente, ma possa diventare materia per una lettura contemporanea ⁻¹⁶. Questa strategia può essere particolarmente utile se si tratta di immagini "sensibili", per le quali può rivelarsi necessario il dispiego di altri media – oltre il semplice testo – che possano aiutare a rendere visivamente evidenti le

cornici critiche e interpretative scelte dal curatore, cercando di evitare il perpetrarsi, nel procedimento espositivo, di meccanismi di violenza e sopraffazione che hanno caratterizzato la fase dell'atto fotografico o l'uso che si è fatto degli oggetti fotografici in una certa fase della loro diffusione.

Il Museo delle Civiltà sta affrontando un percorso di pratiche di decolonizzazione che coinvolgeranno anche la fotografia. L'obiettivo è quello di rimettere in gioco relazioni cristallizzate nell'atto fotografico, destrutturandone le logiche di potere e gli sguardi impliciti nelle condizioni di produzione e fruizione dei documenti fotografici che così strettamente sono connessi alle collezioni ed esposizione museografiche.

Gaia Delpino / Rosa Anna Di Lella / Claudio Mancuso

—
Note

—¹ Cfr. Tomasella 2017.

—² Cfr. Mignemi 1995. Si veda anche Faeta 1995.

—³ Cfr. Chiozzi 1987.

—⁴ L'uso della fotografia come strumento di indagine è menzionato nelle *Istruzioni per lo studio della Colonia Eritrea* del 1907, alla cui definizione parteciparono P. Mantegazza, L. Loria e E.H. Giglioli e che costituiscono una delle prime testimonianze concrete di colonialismo scientifico (cfr. Puccini 1998, p. 57; Dimpflmeier 2020).

—⁵ Cfr. Iori / Mineo / Nalesini 2017.

—⁶ Il Museo delle Civiltà è stato istituito nel 2016 dall'unione del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari Lamberto Loria, il Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, il Museo Nazionale d'Arte Orientale Giuseppe Tucci e il Museo dell'Alto Medioevo Alessandra Vaccaro. A questi si sono aggiunte nel 2017 le collezioni dell'ex Museo Coloniale di Roma.

—⁷ Cfr. Di Lella 2020, Delpino 2020.

—⁸ Il fondo, acquisito dal Museo Preistorico Etnografico di Roma nel 1913, è parte integrante di un più ampio corpus costituito da documenti manoscritti, libri e appunti raccolti dall'antropologo italiano dal 1865 fino alla sua morte nel 1909. Si compone di 6.095 immagini, di diversi formati, montate su cartoni e riunite in 25 grandi cartelle *in 4°*, più una *in folio*, a cui si aggiungono 184 grandi lastre di tema antropologico che ritraggono gruppi della Nuova Guinea e altre 73 lastre che mostrano oggetti etnografici (cfr. Cardelli Antinori 1995).

—⁹ Cfr. Said 2015 [1978].

—¹⁰ Durante il ventennio fascista la produzione di immagini fu influenzata dalle nuove retoriche del regime, tra cui quelle che esaltavano l'eredità italiana in Africa legata all'antico Impero romano e la missione coloniale civilizzatrice. Su questi temi si veda Mancini 1998. Per i *topoi* della fotografia coloniale cfr. Palma 1995.

Si veda anche Manfren 2014.

—¹¹ Cfr. Sòrgoni 1998.

—¹² Cfr. Castelli 1998.

—¹³ Per compiere questa analisi critica bisognerà aspettare la riflessione interpretativista dell'antropologia culturale anche in ambito visuale (cfr. Edwards 1992).

—¹⁴ Cfr. Triulzi 1995, Goglia 1995, Geary 1986, Rossetto 2006. La fotografia privata coloniale, infatti, si rifaceva quasi sempre all'immaginario collettivo costruito dallo Stato sulla missione coloniale, ai suoi temi e stereotipi (cfr. Morabito 1995). È in quest'ottica che il Museo delle Civiltà sta raccogliendo donazioni di fondi fotografici privati.

—¹⁵ Cfr. Triulzi 1995.

—¹⁶ Cfr. Padiglione 2009.

- Albert 1985** Bruce Albert, *Temps du sang, temps des cendres. Représentation de la maladie, système rituel et espace politique chez les Yanomami du sud-est (Amazonie brésilienne)*, tesi di dottorato, directeur de thèse Henri Lavondès, Université de Paris, 1985.
- Bigoni / Dalmonego / Stanyon 2014** Francesca Bigoni / Corrado Dalmonego / Roscoe Stanyon, *Antropologia collaborativa: una collezione diventa zona di contatto fra il museo di Firenze e gli Yanomami del fiume Catrimani (Brasile)*, in Jacopo Moggi Cecchi / Roscoe Stanyon (a cura di), *Le collezioni antropologiche ed etnologiche*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 283-285.
- Borofsky 2005** Rob Borofsky, *Yanomami. The Fierce Controversy and What Can We Learn From It*, Berkeley-Los Angeles, University California Press, 2005.
- Caffaratto 1980** Adalberto T. Caffaratto, *La raccolta di fotografie segnaletiche del museo di antropologia criminale di Torino: la fotografia come documento e testimonianza dell'opera di Cesare Lombroso*, in "Annali dell'Ospedale Maria Vittoria di Torino", a. XXIII, n. 7-12, luglio-dicembre, 1980, pp. 295-332.
- Cardelli Antinori 1995** Alessandra Cardelli Antinori, *Le foto africane del fondo Giglioli nell'archivio fotografico del museo "Pigorini"*, in Triulzi 1995, pp. 161-172.
- Castelli 1998** Enrico Castelli (a cura di), *Immagini e Colonie*, Perugia, Montone, 1998.
- Chagnon 1968** Napoleon A. Chagnon, *Yanomamo. The Fierce People*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968.
- Chiozzi 1987** Paolo Chiozzi, *Fotografia e antropologia nell'opera di Paolo Mantegazza (1831-1910)*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 6, 1987, pp. 56-71.
- Chiozzi 1996** Paolo Chiozzi, *La «scuola fiorentina» di Antropologia visuale*, in Brunetto Chiarelli / Paolo Chiozzi (a cura di), *Etnie. La scuola antropologica fiorentina e la fotografia tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Alinari, 1996), Firenze, Alinari, 1996, pp. 13-69.
- Cilli / Malerba / Montaldo 2016** Cristina Cilli / Giancarla Malerba / Silvano Montaldo, *Il video "Torino 1911: le promesse della scienza" del Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso". Un esempio di progetto condiviso*, in "Museologia Scientifica Memorie", n. 15, 2016, pp. 68-71.
- Cilli et al. 2019** Cristina Cilli et al., *Progetto "Face to face". Il Museo Lombroso di Torino entra in carcere*, in "Museologia Scientifica Memorie", n. 19, 2019, pp. 89-91.
- D'Antonio 2020** Emanuele D'Antonio, *Lombroso, Ottolenghi e le origini della Polizia scientifica italiana*, in Nicola Labanca / Michele Di Giorgio (a cura di), *Una cultura professionale per la polizia dell'Italia liberale e fascista. Antologia del "Bollettino della Scuola superiore di Polizia scientifica" (1910-1939)*, Milano, Unicopli, 2020, pp. 23-46.
- Delpino 2020** Gaia Delpino, *Un museo di propaganda, un museo chiuso e occultato, un museo da rimeditare e riaprire: dal Museo coloniale al Museo italo africano "Ilaria Alpi"*, in "Asai", 2020, in <<https://www.asaiafrica.org/blacklivesmatter-italia-asai/un-museo-di-propaganda-un-museo-chiuso-e-occultato-un-museo-da-rimeditare-e-riaprire-dal-museo-coloniale-al-museo-italo-africano-ilaria-alpi/>> (01.09.2022).
- Di Lella 2020** Rosa Anna Di Lella, *Mostrare una collezione coloniale: riflessioni sul futuro riallestimento al Museo delle Civiltà di Roma*, intervista in "Roots&Routes. Research on Visual Culture", a cura di Viviana Gravano e Giulia Cecchi, n. 33, 2020, in <<https://www.roots-routes.org/mostrare-una-collezione-coloniale->

riflessioni-sul-futuro-riallestimento-al-museo-delle-civiltà-di-roma-intervista-a-rosa-anna-di-lella-a-cura-di-viviana-gravano-e-giulia-grechi/> (01.09.2022).

- Dimpflmeier 2020** Fabiana Dimpflmeier, *Il giro lungo di Lamberto Loria. Le origini papuane dell'etnografia italiana*, Roma, CISU, 2020.
- Edwards / Hart 2004** Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographies Objects Histories. On the Materiality of Images*, London-New York, Routledge, 2004.
- Edwards 1992** Elizabeth Edwards (a cura di), *Anthropology & Photography 1860-1920*, New Haven-London, Yale University Press, 1992.
- Faeta 1995** Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Milano, Franco Angeli, 1995.
- Galassi 2014** Peter Galassi, *I Marziani di Mantegazza*, in Junior Moggi Cecchi / Roscoe Stanyon (a cura di), *Il museo di storia naturale dell'Università degli Studi di Firenze*, volume V, *Le collezioni antropologiche ed etnologiche*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 282-285.
- Geary 1986** Christraud M. Geary, *Photographs as Materials for African History. Some Methodological Considerations*, in "History in Africa", vol. 13, 1986, pp. 89-116.
- Giacobini / Cilli / Malerba 2010** Giacomo Giacobini / Cristina Cilli / Giancarla Malerba, *Il riallestimento del Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" dell'Università di Torino. Patrimonio in beni culturali e strumento di educazione museale*, in "Museologia Scientifica", n. 4, 2010, pp. 137-147.
- Goglia 1995** Luigi Goglia, *Considerazioni generali sulla fotografia privata coloniale italiana*, in Triulzi 1995, pp. 27-35.
- Guarnieri 2006** Patrizia Guarnieri, *Un piccolo essere perverso. Il bambino nella cultura scientifica italiana tra Otto e Novecento*, in "Contemporanea", a. IX, n. 2, aprile 2006, pp. 253-284.
- Iori / Mineo / Nalesini 2017** Marisa Iori / Mario Mineo / Oscar Nalesini, *Gli archivi del Museo delle Civiltà di Roma*, poster presentato al convegno *Un patrimonio in immagini. Gli archivi fotografici di storia dell'arte e archeologia* (Napoli, 2017), in <https://www.academia.edu/32394535/Gli_archivi_del_Museo_delle_Civiltà_di_Roma_Marisa_Iori_Mario_Mineo_Oscar_Nalesini> (01.09.2022).
- Kopenawa / Albert 2018** Davi Kopenawa / Bruce Albert, *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami*, Milano, Nottetempo, 2018.
- Leonardi 2015** Nicoletta Leonardi, *Il metodo lombrosiano e le fotografie come oggetti sociali*, in Silvano Montaldo (a cura di), *Il Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" dell'Università di Torino*, Milano, Silvana Editoriale, 2015, pp. 36-51.
- Leonardi 2018** Nicoletta Leonardi, *Le fotografie come oggetti scientifici negli istituti psichiatrici dell'Italia postunitaria. Ritratti di alienati della collezione del Museo Lombroso*, in Daniela Scala (a cura di), *Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia*, Canterano, Aracne, 2018, pp. 87-114.
- Lombroso / Ferrero 1893** Cesare Lombroso / Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Torino-Roma, L. Roux e C., 1893.
- Lombroso 1876** Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, Milano, Hoepli, 1876.
- Lombroso 1897** Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie. Atlante*, Torino, Fratelli Bocca, 1897.

- Mancini 1998** Maria Mancini, *La fotografia nella storia delle esplorazioni e del colonialismo italiani: una rassegna*, in "Notiziario del Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici", n. 1, 1998, pp. 41-52.
- Manfren 2014** Priscilla Manfren, *Archeologia e simboli della "romanitas" nella pubblicistica e nella grafica fascista: il caso de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia"(1923-1943)*, in "TeCLA. Rivista ditemi di Critica e Letteratura artistica", n. 10, 2014, pp. 24-61.
- Mignemi 1995** Adolfo Mignemi, *Fotografie e ideologia coloniale nell'esperienza italiana degli anni Trenta*, in Triulzi 1995, pp. 51-58.
- Moiola 2019** Paolo Moiola, *Gli Yanomami e la fotografia: Claudia Andujar, la fotografa che divenne attivista*, in Corrado Dalmonego / Paolo Moiola (a cura di), *Nohimayu. L'incontro. Amazonia. Gli Yanomami e il mondo degli altri. Storia della Missione Catrimani*, Bologna, EMI, 2019.
- Montaldo / Chiari 2017** Silvano Montaldo / Eleoanor Chiari, *Human Skull and Photographs of Dead Bandits. The Problems of Presenting a Nineteenth-Century Museum to Twenty-First-Century Audiences*, in Elena Stylianou / Theopisti Stylianou-Lambert (a cura di), *Museums and Photography. Displaying Death*, London, Routledge, 2017, pp. 150-163.
- Morabito 1995** Vittorio Morabito, *Le immagini sull'Africa: dalla narrazione viaggistica alla storia*, in Triulzi 1995, pp. 59-70.
- Nogueira 2019** Thyago Nogueira (a cura di), *Claudia Andujar - La lotta Yanomami*, catalogo della mostra (San Paolo-Parigi-Milano, Instituto Moreira Salles-Fondation Cartier-Triennale di Milano, 2019-2020), Paris, Fondation Cartier, 2019.
- Padiglione 2009** Vincenzo Padiglione, *Installazione etnografica: un genere di comunicazione visiva*, in "AM antropologia museale", nn. 23/24, 2009, pp. 99-101.
- Palma 1995** Silvana Palma, *L'alterità in posa. La rappresentazione dell'Africa nella prima fotografia coloniale italiana*, in Claudio Cerreti (a cura di), *Colonie africane e cultura italiana fra Ottocento e Novecento. Le esplorazioni e la geografia*, Roma, CISU, 1995, pp. 75-96.
- Pandolfi 2005** Luca Pandolfi, *L'interpretazione dell'altro. Per un'antropologia visuale dialogica. Dalla fotografia socio-etnografica al dialogo tra le culture*, Roma, Aracne, 2005.
- Puccini 1998** Sandra Puccini, *Il corpo, la mente e le passioni. Istruzioni, guide e norme per la documentazione, l'osservazione e la ricerca sui popoli nell'etno-antropologia italiana del secondo Ottocento*, Roma, CISU, 1998.
- Rossetto 2006** Tania Rossetto, *Africa in fotografia: un percorso multidisciplinare in ambito italiano*, in "La ricerca folklorica", n. 54, 2006, pp. 39-56.
- Said 2015 [1978]** Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2015 [ed. orig. americana 1978].
- Salgado 2013** Sebastião Salgado, *Genesis*, Köln, Taschen, 2013.
- Salgado 2021** Sebastião Salgado, *Amazonia*, Köln, Taschen, 2021.
- Soares / Leshchenko 2018** Bruno Brulon Soares / Anna Leshchenko, *Museology in Colonial Contexts: A call for Decolonisation of Museum Theory*, in "ICOFOM Study Series", n. 46, 2018, pp. 61-79, in <<http://journals.openedition.org/iss/895>> (31.07.2022).

- Sòrgoni 1998** Barbara Sòrgoni, *Parole e corpi*, Napoli, Liguori, 1998.
- Tomasella 2017** Giuliana Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova, Il Poligrafo, 2017.
- Triulzi 1995** Alessandro Triulzi (a cura di), *Fotografia e storia dell'Africa: alcune questioni di metodo*, in Id. (a cura di), *Fotografia e storia dell'Africa*, atti del convegno (Napoli-Roma, 1992), Napoli, I.U.O, 1995, pp. 145-158.