Politecnico di Torino

Corso di Laurea
A.a. 2025/2026
Sessione di Laurea Settembre 2026

Radici, un progetto di allestimento per la collezione kikuyu del Polo Culturale CAM – *Cultures and Mission* di Torino

Tra identità museale e decolonizzazione nei musei missionari italiani

Relatrice:
Valeria Minucciani

Candidati:
Noemi Gamba s297189

Indice

Abstract

Introduzione 8

01 L'alterità nei musei: tra eredità e istanze del presente 13

1.1 Exhibit the Otherness: le mostre missionarie e la costruzione di uno sguardo 18

1.2 Exhibit the Object: l'oggetto estrapolato dal contesto e lo spazio come medium 24

1.3 1.3 Exhibit the Mission: identità, classificazione e sfide del museo missionario contemporaneo 28

02 Il contesto italiano 33

2.1 Cinque musei a confronto: metodologia e lettura dei casi 36

2.1.1 MEM - Museo Etnologico Missionario Don Bosco 38

2.1.2 Museo d'Arte Cinese ed Etnografico di Parma 56

2.1.3 MA - Museo Africano di Verona 78

2.1.4 Museo Popoli e Culture del PIME 96

2.1.5 Polo culturale Cultures and Mission di Torino 120

2.2 Tratti comuni e specificità: i musei missionari come categoria? 142

2.3 Decolonizzare, e poi? Pratiche, possibilità e necessità nei musei missionari 146

03 Il progetto 151

3.1 Il popolo Kikuyu e i missionari della Consolata 152

3.2 Il sito di progetto 154

3.2.1 Analisi spaziale 156

3.2.2 Demolizioni e costruzioni 158

3.2.2 Nuovo spazio espositivo 160

3.3 "Radici": una storia d'incontro 162

3.3.1 Identificazione delle tematiche 164

3.3.2 Il percorso 166

3.3.3 Materiali 170

3.3.4 I dispositivi di allestimento 174

3.3.5 L'accoglienza e le origini 180

3.3.6 Tradizioni e spiritualità 186

3.3.7 Missionari, colonialismo e libertà 196

3.3.8 Essere testimoni 204

3.3.9 Parole sospese 206

3.3.10 Dare voce 208

04 Conclusioni 215

Bibliografia 218

Sitografia 224

Videografia 225

Abstract

/Ita

La tesi indaga la rappresentazione delle culture extraeuropee nei musei missionari italiani, attraverso un approccio critico che intreccia studi postcoloniali, letteratura museologica e pratica progettuale. La ricerca persegue un duplice obiettivo. Il primo consiste nel verificare se sia possibile individuare delle specificità per definire il “museo missionario” come categoria autonoma rispetto ai musei etnografici di matrice laica, e nel comprendere se (e in che misura) il dibattito contemporaneo sulla decolonizzazione dei musei trovi effettivamente spazio nelle scelte allestitive adottate da questi istituti. Partendo da una ricostruzione storico-bibliografica della genealogia dei musei missionari, si analizza il modo in cui gli oggetti (estrapolati dal loro contesto d’origine) sono stati percepiti e narrati dagli istituti missionari in Europa tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento. Un approfondimento teorico esplora inoltre la rappresentazione dell’oggetto etnografico e le pratiche di decolonizzazione museale attraverso autori come Bennett, Clifford, Karp e Levine, Grechi e Lattanzi, integrati dai contributi italiani e internazionali dedicati specificamente ai musei missionari (Corbey e Weener, Wingfield, Zerbini, Gasparotto, Baldriga). A questo si aggiunge un’indagine museografica diretta che integra ricerca bibliografica, sopralluoghi diretti e colloqui informali con il personale delle istituzioni, condotta su cinque casi studio italiani: il Museo Etnologico Missionario di Colle Don Bosco, il Museo d’Arte Cinese ed Etnografico di Parma, il Museo Africano di Verona, il Museo Popoli e Culture del PIME di Milano e il Polo Culturale CAM di Torino. Il secondo obiettivo si concentra sull’elaborazione di una proposta progettuale di allestimento per una mostra missionaria in cui esporre la collezione Kikuyu conservata presso il CAM, pensata in un’ottica di decolonizzazione. Il progetto di allestimento, basandosi sulle osservazioni estrapolate dall’indagine museografica, cerca di dimostrare come la narrazione missionaria e quella etnografica possano incontrarsi senza che l’una sia subordinata all’altra, e possano anzi rappresentare un’occasione di riflessione. Questa ricerca vuole essere un contributo critico a un campo di studi ancora poco esplorato, sottolineando la necessità di una rivisitazione delle collezioni missionarie capace di restituire voce e soggettività alle culture rappresentate.

/Eng

The thesis investigates the representation of non-European cultures in Italian missionary museums, through a critical approach that intertwines postcolonial studies, museological literature, and design practice. The research pursues a twofold objective. The first consists in verifying whether it is possible to identify distinctive features that would define the “missionary museum” as an autonomous category in relation to ethnographic museums, and in understanding whether (and to what extent) the contemporary debate on the decolonization of museums actually finds space in the exhibition choices adopted by these institutions. Starting from a historical and bibliographical reconstruction of the genealogy of missionary museums, the research analyzes how objects (removed from their original context) were perceived and narrated by missionary institutions in Europe between the late nineteenth and the first half of the twentieth century. A theoretical section further examines the representation of the ethnographic object and the practices of museum decolonization through authors such as Bennett, Clifford, Karp and Levine, Grechi and Lattanzi, complemented by Italian and international contributions dedicated specifically to mission museums (Corbey and Weener, Wingfield, Zerbini, Gasparotto, Baldriga). Added to this is a direct museographic survey that integrates bibliographic research, direct site inspections, and informal discussions with institutional staff, conducted on five Italian case studies: the Missionary Ethnological Museum of Colle Don Bosco, the Museum of Chinese and Ethnographic Art in Parma, the African Museum in Verona, the PIME Museum of Peoples and Cultures in Milan, and the CAM Cultural Centre in Turin. The second objective focuses on developing an exhibition design proposal for a missionary exhibition displaying the Kikuyu collection held at CAM, conceived with a view to decolonization. The exhibition project, drawing on observations from the museographic investigation, seeks to demonstrate how missionary and ethnographic narratives can meet without one being subordinate to the other, and can indeed represent an opportunity for reflection. This research aims to be a critical contribution to a field of study that is still little explored, underlining the need for a revisitation of missionary collections capable of restoring voice and subjectivity to the cultures represented.

Introduzione

Nel luglio del 2025 si offre a me un'opportunità bellissima: lavorare come guida all'interno di un piccolo museo. Senza averlo programmato, mi ritrovo a raccontare di bottiglie in zucca della tribù dei Kipsigis, di Nkisi della cultura bakongo e di come gli Yanomami dell'Amazzonia strizzano la manioca con il tipití, a curiosi visitatori del museo nel Polo Culturale CAM – Cultures and Mission dell'Istituto Missionario Consolata, a Torino. Da quel momento il confronto quotidiano con oggetti così "curiosi" ha scaturito in me non pochi interrogativi, spronandomi ad approfondire il tema della rappresentazione espositiva di culture extraeuropee, soprattutto nei musei etnografici di stampo missionario.

A partire da questa esperienza personale, prende quindi avvio la domanda di ricerca che orienta il presente lavoro: in che modo i musei missionari italiani mettono in scena, oggi, le culture extraeuropee di cui conservano la memoria materiale? E, più nello specifico, quanto e come le istanze di decolonizzazione e di revisione che attraversano il più ampio dibattito museologico internazionale, trovano spazio (se lo trovano!) nelle scelte allestitive di queste istituzioni?

La tesi persegue quindi un **duplice obiettivo**. Il primo, di carattere ricognitivo e critico, consiste nell'**offrire una panoramica sui musei missionari in Italia, come essi si inseriscono nel dibattito relativo alla messa in scena dell'alterità culturale e come comunicano attraverso lo spazio e le scelte allestitive il "proprio" patrimonio**. Dopo un'introduzione di taglio storico-bibliografico, attraverso un'indagine museografica condotta su cinque casi studio italiani, si è cercato di comprendere quale urgenza abbia motivato i riallestimenti più o meno recenti di queste istituzioni. Quale narrazione arriva al visitatore che visita questi spazi? Si differenziano per determinate peculiarità rispetto ai musei etnografici di matrice laica? Le scelte allestitive, compiute fin ora, sono sufficienti a rispondere alle sfide poste dal dibattito contemporaneo sui temi della decolonizzazione delle collezioni extraeuropee? Questa analisi non pretende di essere esaustiva in merito ad una tematica così ampia e interdisciplinare. Si propone piuttosto, di aprire ulteriormente il dibattito sulla rivisitazione critica delle collezioni missionarie e di offrire un punto di vista circoscritto alle pratiche museografiche relative a questo tema.

Il secondo obiettivo, di natura progettuale, consiste nell'**elaborazione di un'ipotesi di allestimento per una mostra missionaria della collezione Kikuyu conservata presso il Polo Culturale CAM - *Cultures and Mission*** di Torino, in un'ottica di decolonizzazione museale e della narrazione. Il progetto, presentato nel terzo capitolo, non si configura soltanto come esercizio pratico di applicazione delle osservazioni sviluppate nei capitoli precedenti. Ma, anche come occasione per indagare in che maniera la narrazione missionaria e quella più propriamente etnografica possano incontrarsi, senza che una escluda necessariamente l'altra o che ne sia subordinata.

I musei missionari costituiscono un campo di ricerca relativamente recente, e per questo la bibliografia disponibile sul tema risulta ancora frammentata e distribuita tra discipline eterogenee. Buona parte di essa riguarda studi sulla provenienza delle collezioni, condotti prevalentemente da antropologi e storici, con un'attenzione meno sistematica alle logiche espositive contemporanee e rare fonti che affrontino la tematica dal punto di vista museografico e museologico. A livello internazionale, contributi fondamentali provengono dai lavori di Corbey e Weener (2015) e di Wingfield (2017) per il contesto britannico, di Zerbini (2007) per quello francese, e di De Witte, Meyer e Pels (2025) e Roussillon (2025) per quello olandese; si tratta di ricerche dedicate perlopiù alla genesi delle collezioni missionarie appartenenti agli ordini religiosi dei rispettivi paesi. Per quanto riguarda il contesto italiano, un ruolo centrale è svolto dai testi di Abbattista (2021), Gasparotto (2018), Falcucci (2022; 2025) e Brevaglieri (2022), riguardanti la genealogia delle collezioni missionarie e la loro rappresentazione nelle esposizioni di fine Ottocento e Novecento; si aggiunge il recente lavoro di Baldriga (2025), tra i pochi a occuparsi dello stato attuale dei musei missionari italiani e del loro rapporto con il dibattito postcoloniale. Per quanto concerne la rappresentazione dell'oggetto etnografico e della decolonizzazione museale, data l'assenza di testi dedicati in modo puntuale alla categoria dei musei missionari, si è fatto riferimento a lavori riguardanti i musei etnografici più in generale. Centrale è stato il lavoro di Grechi (2021), insieme ai contributi di Lattanzi (2021). Si aggiungono poi Bennett (1995), Karp e Levine (1991), Clifford (1997; 2010) e Appadurai (1986), oltre a Cirese (2002) per la tradizione demoetnoantropologica italiana: autori il cui pensiero, pur non trattando direttamente i musei missionari, ha permesso di estrapolare concetti e categorie interpretative utili tanto all'analisi dei casi studio quanto all'elaborazione del progetto di allestimento.

Data la natura composita del lavoro, teorico, analitico e progettuale, la ricerca ha adottato metodologie differenti a seconda dei capitoli, tra loro complementari e in dialogo costante. Il primo capitolo introduce il tema della rappresentazione dell'alterità nei musei, offrendo una panoramica sulla genealogia dei musei missionari come categoria. Questa prima sezione si fonda su una ricerca bibliografica volta a costruire il quadro teorico entro cui inscrivere l'intera

trattazione, incrociando gli studi internazionali sui musei missionari con la letteratura critica sulla decolonizzazione museale, per ricostruire il modo in cui gli oggetti, estrapolati dal loro contesto d'origine, sono stati percepiti e narrati dalle istituzioni missionarie tra la fine dell'Ottocento e il Novecento. Da qui si affronta la difficoltà di fornirne una definizione univoca e le sfide che oggi, queste istituzioni si trovano ad affrontare rispetto al dibattito decoloniale internazionale. Il secondo capitolo restituisce una panoramica sul contesto italiano attraverso una ricerca sul campo condotta su cinque casi studio: il Museo Etnologico Missionario di Colle Don Bosco, il Museo d'Arte Cinese ed Etnografico di Parma, il Museo Africano di Verona, il Museo Popoli e Culture del PIME di Milano e il Polo Culturale CAM di Torino. Si è qua adottato un approccio di triangolazione metodologica (Fasanella et al. 2024) che integra ricerca bibliografica, sopralluoghi diretti con documentazione fotografica e colloqui informali con il personale delle istituzioni, utili a cogliere intenzioni progettuali e dinamiche istituzionali non sempre visibili dall'esterno. Attraverso la lettura delle scelte museografiche adottate da ciascun istituto, si è cercato di individuare eventuali peculiarità in grado di definire il museo missionario come categoria autonoma, e di comprendere in che modo le istanze di decolonizzazione si iscrivano (o non si iscrivano ancora pienamente) nelle scelte allestitive osservate. Il terzo capitolo, infine, si avvale delle osservazioni maturate nei capitoli precedenti per la progettazione del percorso espositivo, presentando il progetto di allestimento di una mostra missionaria, in cui si espone la collezione Kikuyu conservata presso il Polo Culturale dei missionari della Consolata: una proposta concreta, capace di dare seguito anche sul piano progettuale, alle riflessioni teoriche e critiche sviluppate nel corso della ricerca.

01

L'alterità nei musei: tra eredità e istanze del presente

"[...] invece di porre l'accento sulle differenze tra le culture, evidenziamone le somiglianze e scopriremo che in realtà ogni cultura del passato e del presente, ha costruito la sua specificità proprio connettendosi ad altre culture "

(Aime 2017)

Nel 2013, a seguito di un convegno tenutosi al Pitt Rivers Museum di Oxford dal titolo *The Future of Ethnographic Museums* all'interno del progetto europeo RIME,[1] Harris e O'Hanlon (2013, 8) esordivano in un articolo con **"[..] the ethnographic museum is dead. It has outlived its usefulness and has nothing more to offer in pursuance of its historic mandate as a location for the representation of 'other' cultures"**. Questa affermazione, provocatoria e significativa, illustra come il museo etnografico tradizionale sia percepito ormai da decenni, come un'istituzione la cui legittimità stessa non può più essere data per scontata. Non a caso, infatti, questi musei (europei e non solo), si trovano al centro di una viva discussione, iniziata nel secolo scorso, che riguarda la provenienza delle collezioni, le pratiche espositive e curatoriali e, più in generale, la loro *raison d'être*. Le chiusure temporanee per riallestimenti radicali,[2] le rivendicazioni (e in pochi casi restituzioni) di oggetti da parte delle comunità indigene, l'azione di rinominazione di istituzioni e la costituzione di diversi gruppi di ricerca sulla *provenance,* sono tutti segnali di una profonda crisi identitaria che mette in discussione la funzione stessa del museo etnografico come dispositivo di rappresentazione culturale.

In Italia, questo dibattito emerge con almeno un decennio di ritardo rispetto al resto d'Europa (Baldriga 2025, 127), eppure, sono più di cento le collezioni

[1] RIME (*Réseau International des Musées d'Ethnographie / Ethnography Museums & World Cultures*) è stato un importante progetto durato cinque anni, sostenuto dal Programma Cultura dell'Unione Europea, volto a ripensare la funzione dei musei etnografici all'interno di un contesto globale e post-coloniale. Il progetto ha coinvolto dieci tra i principali musei etnografici europei, tra cui il Museo Luigi Pigorini di Roma.

[2] Tra i casi più noti ricordiamo l'AfricaMuseum di Tervuren e il Musée du Quai Branly di Parigi che, con approcci molto distanti tra loro, hanno ripensato la messa in scena dell'alterità; non senza sollevare critiche e controversie in entrambi i casi.

permanenti che presentano e conservano oggetti provenienti dalle ex colonie (Falcucci 2025, 33) tra: musei di storia naturale, musei civici, musei di antropologia ed etnologia, musei universitari, musei dell'esercito e musei missionari; perché? Questa tardività "nello specifico del contesto italiano" ad affrontare quello che oggi è riconosciuto come difficult heritage, secondo Grechi (2021, 20) risiede **"in un'enorme difficoltà nel riconoscere la colonialità insita nella nostra cultura d'appartenenza che rimane tuttora pressoché invisibile"**. Idea avallata da Del Boca (2005), il quale riconduce questa rimozione del passato coloniale dalla memoria collettiva, ad un'azione di volontà condivisa in favore del mito "italiani brava gente". Fino a pochi anni fa, il mancato confronto con questa scomoda eredità risultava evidente anche nella storia dei "nostri" musei. Infatti, un'efficace metafora è la vicenda dell'ex Museo Coloniale di Roma. Inaugurato nel 1923 nel Palazzo della Consulta con finalità propagandistiche, per presentare alla popolazione le imprese coloniali dell'Italia fascista, fu rinominato nel 1936 "Museo dell'Africa Italiana"; chiuso negli anni successivi per lavori d'inventario, riaperto nel 1947 (anno in cui l'Italia rinuncia formalmente alle colonie), per essere poi richiuso definitivamente nel 1971. "Dimenticato" per circa mezzo secolo, le sue collezioni sono state accorpate (solo) nel 2017 nel Museo delle Civiltà (MuCiv),[3] diventando uno dei principali laboratori sul dibattito museografico decoloniale italiano. Nel 2023, nei suoi spazi viene inaugurato il "Museo delle Opacità", considerato ad oggi uno dei momenti più significativi di questo lungo percorso di revisione in atto, che si propone di guardare al complesso passato coloniale attraverso le proprie collezioni "tentando un avvicinamento eteroclito" (Mania 2023). A questa, si affiancano altre esperienze significative. La prima è il Museo delle Culture (MUDEC), a Milano, aperto nel 2015 che nel 2021 ha riallestito la propria esposizione permanente con il titolo "Milano globale. Il mondo visto da qui". La seconda, di nuovo nel contesto romano, è il Museo Etnologico Missionario Vaticano che nel 2019 che, per volontà di Papa Francesco in occasione del Sinodo dell'Amazzonia, attua una rinominazione scegliendo di abbandonare il termine "missionario", diventando il "Museo Etnologico Anima Mundi"; quest'ultimo caso risulta di particolare interesse per la presente ricerca, in quanto concerne la categoria di "museo missionario" qui indagata, ed è indicativo di quanto questi "ripensamenti" stiano investendo anche le istituzioni museali a matrice religiosa.

Questi non sono ovviamente episodi isolati, e si possono leggere in continuità con alcuni cambiamenti messi in atto anche sul piano istituzionale. Nell'ottobre del 2021, infatti, il Ministero della Cultura ha formato tramite il Decreto Ministeriale n. 365 il "Comitato per il recupero e la restituzione dei beni culturali del Gruppo di lavoro per lo studio delle tematiche relative alle collezioni coloniali"; un primo passo significativo, che non ha però ancora fornito un quadro legislativo chiaro sul tema della restituzione, a differenza della Francia che con la legge Sarr-Savoy del 2020 ha aperto, in tal senso, una strada più concreta. Successiva è l'istituzione nel 2023 del Gruppo di Lavoro sulla Provenienza e la Decolonizzazione (GdL ProDe) coordinato da ICOM Italia che, per contribuire al processo di riparazione, si pone diversi obiettivi tra i quali: la valorizzazione trasversale delle collezioni facilitando le interazioni e le collaborazioni tra gli attori impegnati nella ricerca sulla provenienza delle collezioni e promuovendo l'accessibilità del bene e la trasparenza nella comunicazione dei dati relativi alla sua provenienza; Infine, la più recente, è la costituzione della rete dei Musei Italiani con Patrimonio dal Mondo (MIPAM) istituita il 10 giugno 2025 presso il Museo Stibbert di Firenze, che include ventisei realtà museali italiane eterogenee, che si propongono come punto di riferimento nazionale per affrontare con spirito collaborativo le questioni centrali legate alla storia, all'etica e alla cura del patrimonio culturale extraeuropeo da loro conservato.

[3] Esito dell'accorpamento del Museo preistorico etnografico "Luigi Pigorini", del Museo delle arti e tradizioni popolari, del Museo dell'alto Medioevo, del Museo d'arte orientale "Giuseppe Tucci" e dell'ex Museo Coloniale, grazie al Decreto ministeriale 44 del 2016.



fig. 1.1

"L'installazione Gnosis di Sammy Baloji evoca e rappresenta una rivisitazione di una wunderkammer seicentesca (da cui anche le collezioni del Museo delle Civiltà prendono origine). Come un mappamondo sferico che abitualmente adornava studioli e gabinetti delle curiosità, la sfera nera riflettente posta al centro della stanza assorbe le immagini circostanti piuttosto che restituirne una univoca, come imporrebbe invece la cartografia scientifica". Museo delle Opacità, https://www.museodellecivilta.it/riallestimenti/museo-delle-opacita-documentare-la-complessita-del-passato-coloniale-ricercarla-nel-presente-condividerla-per-il-futuro/, consultato il 3 marzo 2026.

Si può quindi affermare che le istituzioni italiane si stanno muovendo in risposta alle esigenze attuali di questa categoria museale, con tempi e modalità diverse. I musei non sono mai spazi neutrali: il ripensamento dei codici spaziali attraverso il riallestimento delle collezioni per nuove narrazioni, la ridenominazione degli spazi espositivi, la formazione di gruppi di dibattito e progetti di approfondimento sono tutti segnali del fatto che esiste un'istanza a cui rendere conto, oltre a un retaggio storico, politico e sociale da affrontare e con cui confrontarsi. Non va tuttavia trascurata la complessità di questo processo, che, se non affrontata con la necessaria profondità, rischia di tradursi in mutamenti puramente superficiali e di facciata.

È in questo contesto che si inseriscono i musei missionari, categoria ancora poco studiata e rimasta per molto tempo ai confini del dibattito sulla decolonizzazione. Eppure, come si vedrà, essi rappresentano un caso tutt'altro che marginale: sono istituzioni la cui storia si è intrecciata inevitabilmente a quella coloniale, contribuendo anch'esse a una rappresentazione stereotipata e subalterna delle culture extraeuropee tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo. Tale approccio, tuttavia, è variato molto nel tempo e ha conosciuto trasformazioni significative: ci si chiederà dunque da dove provenga questo sguardo, come si sia formato e sedimentato negli spazi espositivi, e in che modo esso si sia evoluto fino a restituire, oggi, una immagine "diversa" dell'alterità. Ricostruire questa genealogia è il compito dei paragrafi che seguono, ed è solo a partire da essa che sarà possibile valutare, nell'analisi dei casi italiani condotta nel secondo capitolo, quanto e come i musei missionari stiano realmente affrontando le sfide poste dal dibattito contemporaneo.



fig. 1.2

Allestimento del Museo Etnologico Anima Mundi, a cura dello Studio Adrien Gardèr. Le vetrine, il deposito e il laboratorio sono tutti delimitati da pareti trasparenti che vogliono comunicare questa nuova apertura e senso di accessibilità al patrimonio conservato. Studio Adrien Gardère, https://www.studiogardere.com/fr/projets/museographie/musee-ethnologique/, consultato il 6 marzo 2026.

1.1 Exhibit the Otherness: le mostre missionarie e la costruzione di uno sguardo

Per comprendere la specificità dei musei missionari e le sfide che oggi si trovano ad affrontare, occorre risalire alle condizioni storiche che ne hanno consentito la nascita. La loro genesi può essere ricondotta a due ordini di fattori avvenuti nel corso dell'Ottocento in Europa: da un lato la costituzione del museo moderno come istituzione pubblica, dall'altro un rinnovato fervore missionario (sia cattolico che protestante), che vede nell'espansione coloniale la possibilità di nuovi fedeli, in risposta a un continente sempre più secolarizzato (Ferlan 2023, 162). Per quanto concerne il museo moderno, è importante tenere in considerazione che esso non nasce come un'istituzione neutrale, ma come il prodotto di una precisa congiuntura storica, entro cui il sapere enciclopedico, l'espansione coloniale e la volontà di classificare il mondo conosciuto risultano indissolubilmente intrecciati. Nello stesso periodo, un numero considerevole di oggetti (rituali e non) appartenenti alle popolazioni indigene dei territori colonizzati, vengono acquistati o trafugati e portati in Europa da amministratori coloniali, mercanti, militari, scienziati e anche missionari (Corbey and Weener 2015).

È quindi in questo contesto che si ha testimonianza documentaria del primo museo missionario: il *London Missionary Museum*, fondato a Londra nel 1814 dalla congregazione protestante *Missionary Society*. Wingfield (2017) riporta che la sua apertura rispondeva a una doppia esigenza: trovare una sede stabile per tutte le *curiosities* che i missionari avevano portato dalle terre di missione e, come scrisse l'allora direttore della congregazione Campbell (Ivi), mostrare **"la conversione dei pagani e al tempo stesso la loro civilizzazione"**. Con tali premesse, il museo, allestito secondo la logica delle *Wunderkammer*, voleva attirare la curiosità de visitatori e mostrare (e soprattutto giustificare) la conversione dei popoli incontrati. Prima di chiudere definitivamente nel 1910, e destinare parte delle collezioni al British Museum e al Pitt Rivers Museum, la *London Missionary Society* aveva già sperimentato un'altra pratica per presentare il proprio operato alla popolazione inglese: quello delle *missionary exhibitions*.[4]

[4] Le missionary exhibitions si inseriscono ovviamente e più in generale, nel fenomeno delle grandi esposizioni universali dello stesso periodo, a partire dalla Great Exhibition di Londra del 1851. Da esse riprendono le logiche espositive, le retoriche di progresso e finalità pedagogico-persuasive, pur riadattandole a fini specificamente evangelizzatori e di auto propaganda.



fig. 1.1.1

Missionary Museum. Printed in London News, 20 May 1843, p.342.

Queste mostre temporanee attraevano un pubblico ben più ampio del museo permanente, diventando in poco tempo un modello di successo di attività promozionale, a cui si ispirarono altre congregazioni missionarie nel resto d'Europa. Ne sono un esempio il museo della *Utrecht Missionary Society* nei Paesi Bassi fondato nel 1909 (Roussillon 2025) e le esperienze francesi a Lione del museo *Missions africaines* del 1863 e del museo della *Propagation del Foi* del 1892 (Zerbini 2007), che oltre a istituire esposizioni permanenti con gli oggetti raccolti, parteciparono e allestirono diverse mostre missionarie.

In Italia, invece, il processo è stato inverso. È infatti il modello delle mostre temporanee ad aver dato origine ad allestimenti che sono successivamente diventati permanenti. Non vi è testimonianza di esempi paragonabili al *London Missionary Museum*. I primi musei, in stretta connessione con la tradizione demoetnoantropologica sono civici ed universitari: il Museo di Antropologia ed etnografia fondato a Firenze da Paolo Mantegazza nel 1869 e il Museo Nazionale di preistoria ed etnografia fondato da Luigi Pigorini a Roma nel 1876 (Lattanzi 2021). Anche l'Italia è però pervasa da un nuovo fervore missionario nel corso dell'Ottocento, in cui si registra la nascita di nuovi ordini missionari. Tra i principali si ricorda l'ordine dei Salesiani fondati da Giovanni Bosco nel 1859 a Torino, quello dei missionari comboniani del Cuore di Gesù nati da un'idea di Daniele Comboni nel 1867 e la Pia Società di San Francesco Saverio (conosciuti come missionari Saveriani) di Guido Maria Conforti del 1895.

Come approfonditamente dimostrato da Gasparotto (2018) già dalla seconda metà dell'Ottocento, sono presenti sul territorio italiano diverse iniziative di esposizione missionaria. Prima fra tutte, considerato come l'episodio genealogico, la Lotteria di Ortalda del 1852 (e poi riproposta nel 1858) a Torino, in periodo preunitario. Il rapporto tra istituzioni cattoliche ed esposizioni laiche è però in quell'epoca ancora altalenante, per volontà di mantenere separati sacro e profano, a differenza delle chiese protestanti che scendono a compromessi ben prima, seppur in modo meno assiduo (Abbattista 2021; Sanchez 2015). Nonostante ciò, lo Stato Pontificio partecipa ad alcune delle più importanti esposizioni dell'epoca come quelle di Londra del 1851 e del 1862,

01

e quelle di Parigi del 1855 e 1867, senza però chiamare in causa la propria politica missionaria, ma contribuendo con manufatti provenienti dalle terre di missione (Gasparotto 2018, 63). È invece con le prime imprese coloniali italiane che le missioni cattoliche si affacciano sulla scena delle grandi esposizioni. Dapprima a Genova, con l'Esposizione Colombiana del 1892, e poi a Milano, alle Esposizioni Riunite del 1894. Nel 1898 all'Esposizione d'Arte Sacra di Torino trova spazio l'Esposizione delle Missioni Cattoliche, con l'allestimento di un'etno-esposizione vivente nel giardino esterno alla galleria dove **"più d'un centinaio tra africani, asiatici ed americani vennero condotti in Italia dai padri delle diverse missioni e mostrati ai visitatori in tutta la loro compostezza e mansuetudine, acquisite con la conversione al messaggio evangelico"** (Ivi, 116). Le esposizioni missionarie continuano per tutto il ventennio successivo, raggiungendo l'apice con l'Esposizione Missionaria Vaticana del 1925 voluta da papa Pio XI, come affermazione del potere della Chiesa Cattolica nel mondo in risposta alle Esposizioni nazionali degli stati europei (Cakpo 2013).
Al di là della portata dell'evento, significativo anche dal punto di vista storico, questa particolare esposizione risulta di particolare interesse poiché costituisce il motore che, su richiesta dello stesso pontefice, spinge nel modo più consistente la raccolta sistematica di oggetti da parte delle congregazioni missionarie. Inoltre, al termine dell'Esposizione, il materiale accumulato dà origine al Museo Etnologico Missionario Vaticano (oggi *Anima Mundi*), mentre gli oggetti restituiti alle rispettive congregazioni costituiranno, negli anni a seguire, il nucleo fondativo della maggior parte dei musei missionari italiani.

Quello che preme ricordare è che gli istituti missionari fecero proprie le stesse metodologie comunicative laiche dell'epoca, in quanto strumenti di comprovato successo per veicolare il proprio messaggio e illustrare il proprio operato. Molto ci sarebbe da dire a proposito dell'uso e dell'esposizione di oggetti (soprattutto rituali) che i missionari mostravano come prova della conversione, quasi a certificare l' "arretratezza" dei popoli pagani prima del loro arrivo, contribuendo e dando adito alla dicotomia pagano/selvaggio rispetto a cristiano/civilizzato. Non va dimenticato che l'obiettivo primario di queste istituzioni restava proprio quello di evangelizzare, e che, come detto l'adesione ai canoni comunicativi dell'epoca, rispondeva a tale finalità, soprattutto nella ricerca di approvazione da parte dei cittadini europei che contribuivano finanziariamente alle missioni. Una delle questioni più insidiose, resta però le pratiche espositive adottate in questo contesto, tra cui quella della etno-esposizione, già accennata a proposito dell'Esposizione di Torino del 1898, che prevedeva l'esibizione di persone reali al pubblico occidentale, ma avvenne anche ad esempio in occasione dell'Esposizione di Genova dove "apparve un villaggio Araucano-Fueghino allestito dai Salesiani nel giardino della Mostra delle Missioni cattoliche" (Gasparotto 2018, 116).



fig. 1.1.2

Zona dell'esposizione Vaticana del 1925 in cui sono esposti manichini in una scena in cui un missionario insegnata a persone del popolo Mapuche. "The Vatican Mission Exposition: A Window on the World" 1925, 83.

fig. 1.1.3

Immagine dell'Esposizione di Arte Sacra di Torino del 1898, giovani donne indiane danzano. Arte Sacra 1898, 188).



L'esposizione di corpi colonizzati, l'organizzazione degli oggetti secondo categorie evoluzionistiche e gli allestimenti che veicolavano la figura del missionario-eroe rientrano pienamente in quella che Grechi (2021, 48) definisce **"mostrazione"**, ovvero **"quel complesso insieme di pratiche attraverso le quali l'identità di un oggetto o di un soggetto mostrato viene definita tramite le modalità della sua esposizione stessa"**. Attraverso queste pratiche si costruisce uno sguardo che, sedimentandosi nel tempo, concorse anche alla propaganda coloniale delle nazioni europee dell'epoca. Sebbene con molte sfumature, questa rimane la narrativa di fondo dietro le collezioni conservate nei musei missionari oggi, e per questo necessita di essere messa in discussione.

A tal proposito, in conclusione, risulta utile richiamare la nozione di *exhibitionary order* elaborata da Mitchell (1998), secondo cui proprio queste pratiche come gli *ethnic show* e le Esposizioni Universali diedero forma, in Europa e negli Stati Uniti a partire dal tardo Ottocento, a **"un complesso sistema di conoscenza, elaborazione e mostrazione della differenza attraverso l'esposizione del corpo"** (Mitchell 1998, citato in Grechi 2021, 53). Anche Bennett (1995), nel suo *The Birth of the Museum*, giunge a conclusioni simili, definendo l'istituzione museale un vero e proprio "dispositivo di governo": attraverso quello che l'autore chiama *"Exhibitionary Complex"* (61), tramite cui i corpi e le menti dei visitatori vengono disciplinati (spesso inconsapevolmente) dall'esposizione ordinata di oggetti e, come si è visto, di corpi viventi, la cui classificazione ha prodotto e continua a riprodurre gerarchie culturali di cui siamo eredi. Il museo, così come ogni altra pratica legata alla mostrazione, non si limita dunque a conservare la realtà, ma la costruisce attivamente: selezionando, nominando e definendo la relazione tra ciò che viene esposto, lo spazio che lo accoglie e chi osserva. In questa direzione, Clifford (1997) riprende la nozione di ***contact zone***, coniata nel 1991 da Mary Louise Pratt, per ridefinire i musei (e quelli etnografici in particolare) come spazi in cui le culture non vengono narrate su un piano di parità: attorno a un elemento centrale, che può coincidere con l'oggetto etnografico, si estende una zona di contatto entro cui il potere è costantemente negoziato. Si potrebbe quindi spingere questa lettura oltre, osservando come tale potere sia storicamente detenuto non tanto da chi produce un determinato sapere, quanto da chi lo espone; ed è entro questa logica che nascono i musei missionari.



fig. 1.1.4

Allestimento di una mostra missioanria dei Comboniani di Verona. Il missionario sul trattore rappresenta il tema del lavoro che civilizza. Fotografia del Museo Africano di Verona, https://www.museoafricano.org/.

1.2 Exhibit the Object: l'oggetto estrapolato dal contesto e lo spazio come medium

Il museo è quindi uno dei luoghi (insieme a tutte le pratiche che includono l'azione di esporre) in cui si costruisce una forma di sapere sull'alterità culturale che, sedimentandosi nel tempo, ha contribuito a formare e continua a influenzare la percezione occidentale delle culture extraeuropee. I due *medium* attraverso cui questa costruzione si realizza sono: l'oggetto stesso, che non è mai un contenitore neutro di significato ma un portatore attivo di biografie, relazioni e usi; e lo spazio espositivo che, come si è appena illustrato, è uno spazio prossemico in cui il potere viene imposto, recepito e contrattato. È bene precisare che tale problematica non è esclusiva dei musei missionari, ma investe più in generale tutti i contesti in cui collezioni extraeuropee vengono esposte: è però in quello missionario che essa assume le caratteristiche specifiche che questo lavoro intende indagare.

L'oggetto etnografico non nasce per essere esposto. Esso, portatore di significato in sé, perde la propria vitalità nel momento in cui viene sottratto al proprio contesto d'uso e immobilizzato in uno spazio museale: la sua staticità impedisce una lettura appropriata di ciò che esso è stato e ha fatto (Cirese 2002). Per esempio, un oggetto rituale raccolto da un missionario a fine Ottocento poteva essere mostrato (e quindi comunicato) come "trofeo" dell'avvenuta conversione, sottintendendo che la tradizione religiosa a cui apparteneva fosse inferiore. La sua funzione originaria veniva così liquidata attraverso etichette come "feticcio" o "idolo", termini che attribuivano all'oggetto una connotazione al tempo stesso negativa ed esoticizzante, e che oggi si cerca di ribaltare. Né la funzione propria dell'oggetto né la presenza spirituale che poteva incarnare venivano comunicate: ciò che il visitatore riceveva era una narrazione sull'operato missionario, mentre la conoscenza della cultura da cui quell'oggetto proveniva, veniva messa in secondo piano o in una posizione subalterna. L'oggetto raccolto in terra di missione, quindi, non veniva soltanto estratto dal proprio contesto sociale e geografico, ma anche dalla propria rete di relazioni originarie. L'oggetto si vedeva così amputare la propria biografia, fatta di legami, pratiche e significati molto più complessi di quanto qualsiasi didascalia o racconto potesse restituire,

e acquisendone una nuova, costruita attorno alla figura del missionario e alla narrazione dell'opera apostolica. Ed è quella biografia amputata e lacunosa che oggi, guardando l'oggetto esposto, difficilmente riusciamo a leggere. A tal proposito, un contributo fondamentale che affronta questo tema viene da Kopytoff (1986), che nel suo saggio *The Cultural Biography of Things*: *commodization as a process*, pubblicato nel volume curato da Appadurai (1986) *The Social Life of Things*, propone di applicare agli oggetti la stessa prospettiva biografica che si riserva alle persone. Come gli esseri umani, anche gli oggetti[5] hanno una vita: nascono, vengono usati, scambiati, acquisiscono nuovi significati, invecchiano e muoiono. La domanda che ci si dovrebbe porre, quindi, nel momento in cui osserviamo l'oggetto esposto non è solo "cos'è?" ma anche "da dove viene? Chi lo ha prodotto? Chi lo ha usato? Come lo ha usato? Come è cambiato nel tempo e cosa è oggi?" (Kopytoff 1986, 66). Questa prospettiva biografica permette di cogliere ciò che una classificazione tipologica o geografica (comune nei musei, perlomeno nel passato) non può mostrare: la storia singolare di ogni oggetto. Una lacunosità dovuta non solo dalla decontestualizzazione dell'oggetto, ma anche dalla mancanza di documentazione in merito alla sua provenienza, problema comune alle collezioni missionarie e più comunemente quelle reperite in contesti coloniali. L'oggetto, avulso dal suo contesto cambia quindi significato (o meglio, ne aggiunge rispetto a quelli ad esso attribuiti fino a quel momento) e nel momento in cui viene esposto in museo (o esibito) assume altri significati. Quali, è dato dal medium "spazio".

[5] È opportuno precisare che Kopytoff (1986) sviluppa il concetto di biografia culturale a partire dall'oggetto inteso come merce: ogni cosa prodotta all'interno di una cultura è inserita fin dalla sua origine in una rete di relazioni (di scambio, uso, classificazione e attribuzione di valore) che ne costituisce la biografia. Questa biografia si articola su più livelli e attraversa sfere diverse, da quella economica a quella simbolica e rituale, e può essere riletta a partire dalle tracce che ciascun passaggio lascia sull'oggetto stesso.

È lo spazio espositivo, quindi, a determinare quali significati l'oggetto acquisisce agli occhi del visitatore.
È ormai riconosciuto in ambito museologico e cognitivo che la percezione non è un processo passivo di registrazione sensoriale, ma un'attività complessa che coinvolge attenzione, riconoscimento, memorizzazione, categorizzazione e interpretazione degli stimoli provenienti dall'ambiente (Cataldo e Paraventi 2023, 162). Il *display* museale, inteso come l'insieme delle scelte di luce, disposizione, accostamento, didascalia e allestimento) costituisce l'ambiente entro cui questa attività percettiva si svolge, orientandola in modo più o meno consapevole. Il visitatore, tuttavia, non è mai neutro dinanzi all'oggetto (Tricoli et al. 2000, 43): giunge nello spazio espositivo portando con sé un proprio bagaglio culturale, fatto di esperienze, categorie interpretative e aspettative, attraverso cui, filtra e rielabora gli stimoli che riceve e quindi come percepisce l'oggetto.

È dall'incontro tra gli input dello spazio e il quadro di riferimento del visitatore che si produce il significato: un significato che non è mai né interamente imposto dal museo né interamente libero, ma sempre negoziato. A questo proposito, risulta illuminante quanto già osservava Cirese negli anni Settanta (2002, 49): "Il museo ha un linguaggio che è un metalinguaggio in rapporto ai dati di fatto empirici [...] (e) l'opera vera del museo sta poi nella ricerca a livello museografico delle connessioni più profonde". Queste connessioni possono essere lette su due livelli. Il primo riguarda il rapporto tra gli oggetti: il modo in cui vengono accostati, raggruppati e disposti nello spazio produce di per sé un discorso, al di là di quanto l'apparato didascalico espliciti. Il secondo (più rilevante nell'ottica della decolonizzazione di questi spazi) riguarda la possibilità di rendere visibili quelle relazioni, di potere e non, che tradizionalmente restano implicite o deliberatamente taciute. Oggi, grazie all'integrazione di tecnologie sempre più avanzate negli spazi espositivi, questa operazione è tecnicamente praticabile in modi inediti. La questione si sposta quindi sul piano della volontà istituzionale. È il museo stesso a dover scegliere se rendere visibili quelle connessioni "scomode", che nei musei etnografici e nei musei missionari attendono ancora, nella maggior parte dei casi, di essere portate alla luce.
Se e in che misura i musei missionari italiani stiano percorrendo questa strada è quanto il secondo capitolo di questa trattazione si propone di indagare.

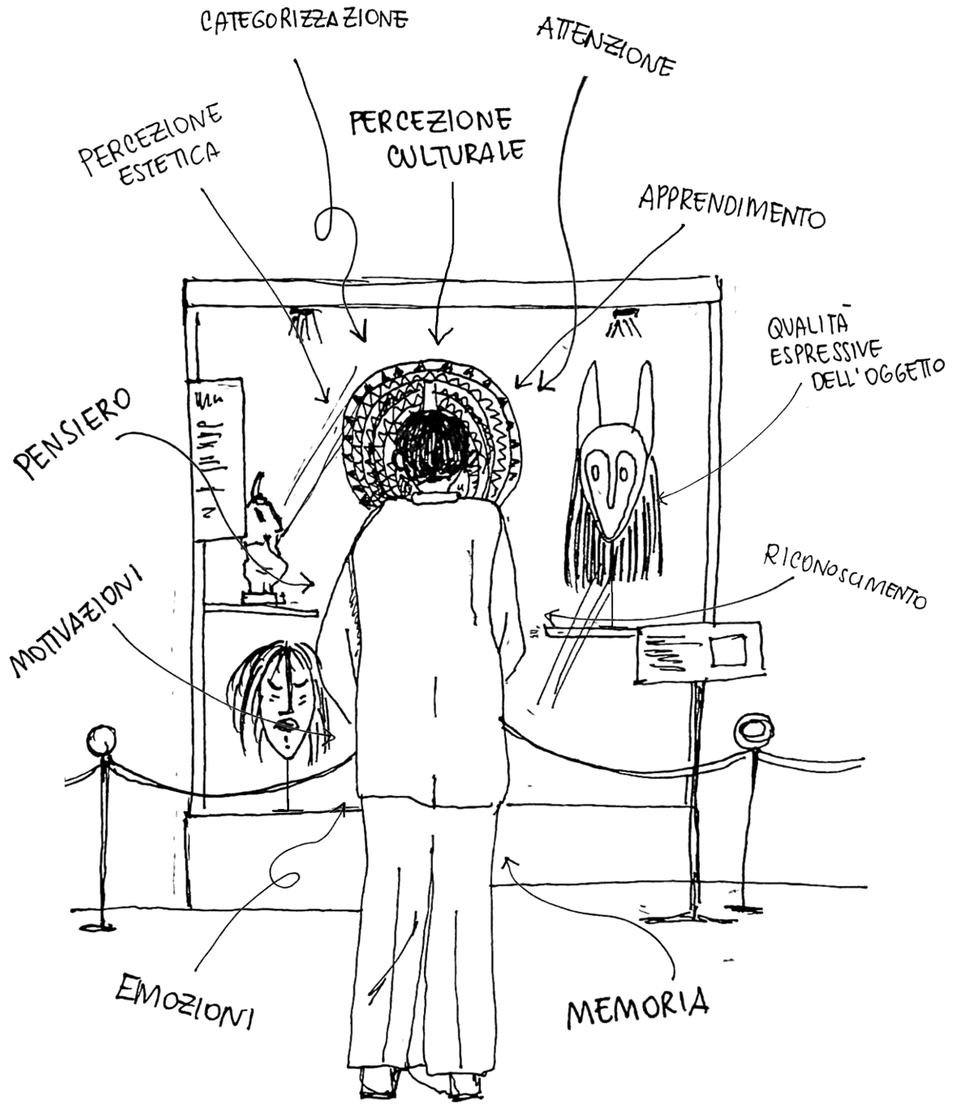


fig. 1.2.1

Elementi e processi coinvolti nella percezione dell'oggetto.
Elaborazione grafica personale, 2026.

1.3 Exhibit the Mission: identità, classificazione e sfide del museo missionario contemporaneo

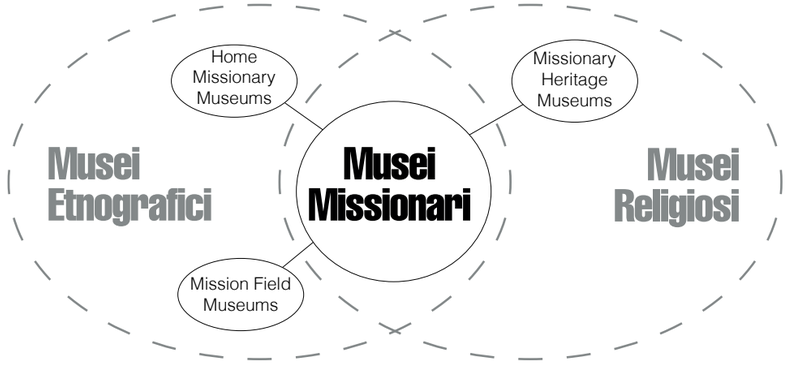
Definire cosa sia un museo missionario non è un'operazione immediata: si può affermare che si tratta di una categoria ibrida, la quale si colloca all'intersezione tra diverse tipologie di istituzioni. Essi, infatti, appartengono alla più ampia categoria dei musei ecclesiastici (Santi 2016, 289), ma in essa si distinguono in modo netto poiché **"per loro natura non presentano il legame tra la vita quotidiana e la fede bensì hanno caratteri del tutto a sé stanti"** (Minucciani 2005, 20), e cioè etnografici. Il loro patrimonio materiale non nasce dalla devozione interna a una comunità, ma dall'incontro, spesso asimmetrico, con culture extraeuropee.

I musei missionari si propongono di collezionare, conservare ed esporre oggetti provenienti dalle attività missionarie dei diversi ordini religiosi, localizzate in tutto il mondo. Nel fare ciò, rispondono pienamente ai criteri stabiliti dalla più recente definizione di museo adottata da ICOM nel 2022, di cui soddisfano i criteri fondamentali. Il loro principale **ambito d'interesse** è quello **etnografico**: il patrimonio materiale da loro conservato si costituisce di manufatti artistici, reperti religiosi, strumenti musicali e oggetti di uso quotidiano di culture e popoli extraeuropei, nella maggior parte dei casi raccolti tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX, durante l'espansione coloniale europea. Collezioni cariche di significati stratificati, che portano il segno (spesso intangibile) delle diverse chiavi di lettura attraverso cui gli oggetti sono stati selezionati, trasportati, classificati ed esposti. A questo ambito se ne affiancano spesso altri due: **uno di natura storica e memoriale**, quello relativo alla storia dell'istituto religioso di appartenenza, con particolare attenzione alla figura dei fondatori la cui vicenda biografica e spirituale è un riferimento imprescindibile per la comprensione del contesto in cui le collezioni sono state formate; e **uno naturalistico**. È infatti comune trovare nei musei missionari esemplari di animali imbalsamati, minerali ed esemplari botanici raccolti nelle terre di missione. La loro ***mission* istituzionale**, ad oggi, è generalmente definita come la promozione di spazi di mediazione tra culture, attraverso attività educative, conferenze, eventi ed esposizioni temporanee, in aggiunta alle funzioni museali tradizionali di conservazione e valorizzazione.

Ad oggi, seppur la bibliografia sul tema sia frammentaria, una prima classificazione sistemica dei musei missionari presenti nel mondo, è stata

fig. 1.3.1

Schema di categorizzazione dei musei missionari. Elaborazione grafica personale, 2026.



proposta da Chris Wingfiels (2017), che ne individua tre categorie. La prima, gli ***Home Missionary Museum***, riguarda i musei sorti presso o all'interno delle case madri delle congregazioni missionarie, oppure in luoghi per esse particolarmente significativi. In questa categoria rientrano i musei missionari etnografici presenti ancora oggi nei diversi paesi europei (dove ha sede la maggioranza degli istituti missionari). Il numero esatto di tali realtà non è un dato al momento disponibile, ma alcuni lavori di ricerca hanno fornito contributi preziosi, come la mappatura redatta da Loder-Neuhold (2019) che ha identificato trentun musei missionari cattolici in territori *german-speaking*.

La seconda categoria, i ***Mission Field Museum***, riguarda i musei fondati dalle congregazioni direttamente nelle terre di missione, spesso legati ai centri principali o alle scuole locali, sorti prevalentemente nel corso del XX secolo e in particolare dopo il secondo dopoguerra. Nati con lo scopo di offrire spazi di rappresentanza alle comunità del posto, si concentrano sulla documentazione e conservazione delle pratiche e delle culture locali. In questi contesti la problematica "dell'esposizione dell'alterità" si ridefinisce: non è più l'Altro ad essere guardato dallo sguardo europeo, ma è la comunità stessa a narrarsi, sebbene spesso ancora dentro una cornice istituzionale missionaria. Ne sono esempi il *Kivu Museum* aperto a Bukavo dai Padri Saveriani nel 2013 nella Repubblica Democratica del Congo, il *Museo das Culturas* nel Parco delle Nazioni Indigene del Mato Grosso in Brasile, e il *Don Bosco Centre for Indigenous* Cultures nel Mawlai in India, entrambi fondati dai Salesiani. Come osserva Wingfield (2017), i musei di questo tipo in Africa e in America del Sud tendono a concentrarsi sulle culture locali e sulla storia della congregazione missionaria, mentre i centri situati in Asia presentano più sovente, nella loro narrazione museale le pratiche e le scoperte occidentali importate dai missionari; una differenza che segnala quanto la prospettiva postcoloniale si articoli diversamente a seconda del contesto geografico.



fig. 1.3.2

Museu das Culturas Dom Bosco, con collezioni delle popolazioni indigene del Mato Grosso. Fotografia di Agenzia Info Salesiana, https://www.infoans.org/sezioni/notizie/item/14005-brasile-il-museo-delle-culture-don-bosco-celebra-il-suo-70-anniversario-e-ottiene-un-francobollo-commemorativo-delle-poste.

La terza categoria, i ***Missionary Heritage Museum***, comprende invece luoghi legati alla storia della missione o a figure di missionari specifici, in cui si onora la memoria dell'opera apostolica senza che questa si traduca necessariamente nell'esposizione di culture "altre". Rientrano in questa categoria la *Hawaiian Mission Houses Historic Site* di Honolulu, che promuove un dialogo aperto sull'impatto dei missionari protestanti nelle isole Hawaii, e il sito di *Genadendal* in Sud Africa, fondato dai Fratelli Moravi nel XVII secolo.

È quindi evidente che, facendo particolare riferimento alla prima delle categorie sopra illustrate, l'eredità (tangibile e non) con cui questi istituti culturali si devono oggi confrontare, è la stessa dei musei etnografici laici, sebbene declinata attraverso le peculiarità di ciascuna congregazione e del contesto in cui opera. Fondati tra la fine del XIX secolo e il corso del XX secolo, i musei missionari (in Europa) affrontano in modo profondamente diverso la contemporaneità.
Alcuni hanno scelto la strada della rinominazione, legata al riallestimento delle esposizioni, come il caso già citato del Museo Etnologico Missionario Vaticano, riaperto nel 2019 come Museo Etnologico Anima Mundi con l'auspicio, espresso da Papa Francesco (2019) all'inaugurazione, che chiunque entri possa sentire che in quello spazio c'è posto anche per lui, per il suo popolo, la sua tradizione, la sua cultura. Altri invece hanno agito (o non agito) in modo totalmente opposto: come il *Missionary Museum* di Steyl, di proprietà della Società del Verbo Divino nei Paesi Bassi, il cui allestimento è rimasto invariato dal 1931, divenendo di fatto un museo di sé stesso, una sorta di reperto della storia museografica missionaria. Lo stesso Museo Vaticano, del resto, offre un esempio di come questo processo di ripensamento possa spingersi oltre il semplice riallestimento espositivo. Nonostante sia riconosciuto il ruolo centrale che l'evangelizzazione ha avuto nella pratica coloniale, il collezionismo missionario e i suoi risvolti hanno attirato l'attenzione del dibattito postcoloniale solo negli ultimi anni, attraverso studi e seminari dedicati alle collezioni in loro possesso e ad alcuni episodi di restituzione alle comunità indigene. Ne è un esempio significativo la restituzione, da parte di Papa Leone XIV, di sessantadue oggetti provenienti proprio dalle collezioni dell'Anima Mundi alle comunità indigene canadesi nel novembre 2025 (un processo già avviato nel 2022 con il pellegrinaggio di Papa Francesco in Canada). Se il riallestimento del 2019 aveva agito sul piano narrativo, la restituzione del 2025 sposta il confronto su un piano ulteriore, quello della proprietà stessa del patrimonio: un segnale di come la categoria dei musei missionari stia progressivamente entrando nel dibattito sulle pratiche di decolonizzazione, e di quanto il loro patrimonio, per usare le parole di Grechi (2021), sia **"difficile e conteso"** tanto quanto quello dei musei statali. Come tali collezioni vengano narrate e conservate, e attraverso quali scelte allestitive i musei missionari si confrontino oggi con queste sfide, sarà l'oggetto specifico del capitolo che segue, a partire da alcuni casi studio con focus sul contesto italiano.

fig. 1.3.3

La capa nazionale dell'Assemblea delle prime nazioni Cindy Woodhouse Nepinak al momento della restituzione degli artefatti all'aeroporto Trudeau a Montreal. Fotografia di The Canadian Press/AP/Graham Hughes, 2025. https://www.ilpost.it/2025/12/07/restituzione-artefatti-indigeni-canada-vaticano/



02

Il contesto italiano

“Non c’è allestimento senza interpretazione e ogni allestimento rimane una delle molteplici narrazioni possibili”

(Christillin e Greco 2021)

Focalizzando l’analisi sulla penisola italiana è possibile individuare un numero esiguo, ma non di meno rappresentativo di musei missionari, rispetto al più ampio panorama etnografico nazionale.[6] Alla luce di quanto esposto nel capitolo precedente, trattandosi di una categoria di istituti culturali ancora poco esplorata, la loro **analisi e lettura critica** può offrire un arricchimento al dibattito postcoloniale **in ambito museale ed espositivo** (e non solo quello antropologico), in quanto, come messo in luce da Baldriga (2025, 138) **“il ripensamento di molte collezioni etnologiche di origine missionaria sia stato avviato ben prima delle reinterpretazioni proposte dai musei nazionali”**.

In mancanza di un registro ufficiale e onnicomprensivo l’identificazione delle istituzioni museali è avvenuta mediante l’incrocio di fonti complementari: la guida EMI Musei Missionari (2013), il portale web Museo Italia nelle categorie di “arte africana”, “arte orientale” e “musei ecclesiastici etnografici”, il portale web della rete AMEI (Associazione Musei Ecclesiastici italiani) e la lista dei musei aderenti alla rete MIPAM (Musei con Patrimonio dal Mondo). Tale approccio incrociato ha consentito di ovviare a tale lacuna, almeno parzialmente, restituendo un *corpus* provvisorio di diciassette musei, rappresentati nella mappa (Fig. 2.1). Si precisa, tuttavia, che il campione ottenuto non può essere considerato esaustivo, poiché le fonti disponibili sono frammentarie e, con il tempo, potrebbe essere ampliato. La mappatura restituisce quindi la distribuzione del fenomeno sul territorio nazionale, ma lascia aperta la questione sulla modalità con cui, attraverso i loro allestimenti essi interpretano la rappresentazione delle culture extraeuropee, oggi.

[6] Lattanzi (2021, 89) fa presente quanto sia “scoraggiante” tentare di ricondurre ad una categoria univoca l’insieme eterogeneo di musei e istituti culturali che rientrano sotto le diciture “etnografico”, “etnologico” o “demologico”.

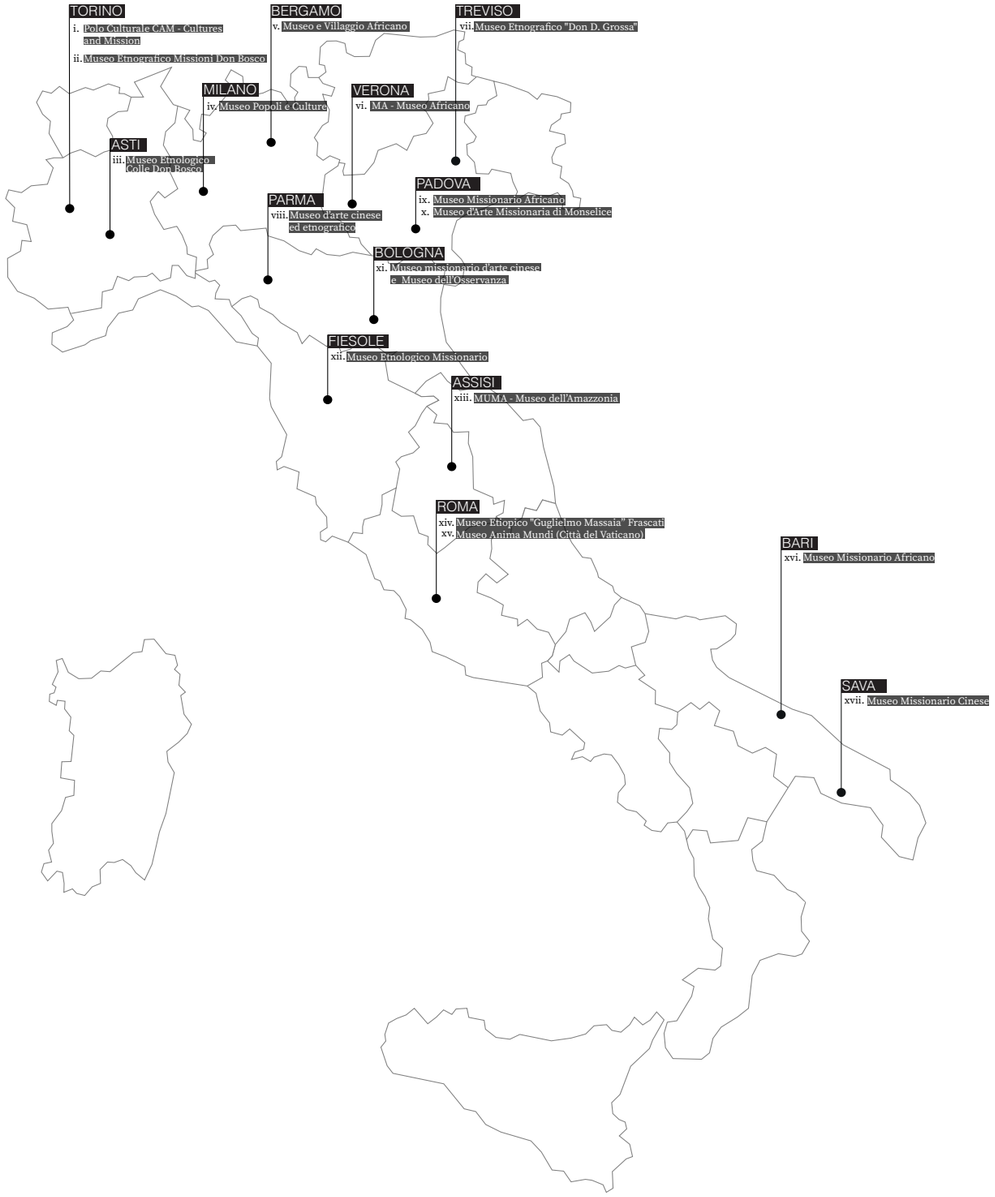


fig. 2.1

Mappatura dei musei missionari in Italia nel 2025. Elaborazione personale, 2025.

In seguito al Concilio Vaticano II, con il rinnovamento che esso ha portato nella dottrina della Chiesa e soprattutto nell'ambito delle missioni, queste istituzioni culturali hanno ricoperto un ruolo rilevante sul piano educativo e divulgativo, soprattutto sul territorio nazionale in cui erano ben radicati da tempo (Baldriga 2025). Non è, infatti, da sottovalutare la sensibilizzazione e il dialogo che gli istituti missionari hanno promosso verso "l'incontro con l'altro", tramite la cultura materiale e il contributo di testimoni diretti; sebbene, come illustrato nel capitolo precedente, gli allestimenti delle mostre missionarie di fine Ottocento e della prima metà del Novecento abbiano contribuito (seppur con fini in parte differenti) alla trasmissione di messaggi ideologicamente orientati e alla costruzione di uno sguardo verso "l'alterità" secondo le categorie interpretative del proprio tempo, dal secondo dopoguerra, essi si sono fatti promotori di conoscenza, incontro e dialogo.

Nel panorama attuale, le recenti riprogettazioni degli spazi espositivi testimoniano una continua ricerca di adeguamento alle esigenze della società contemporanea. L'apertura verso una riflessione critica sul significato della conservazione degli oggetti portati dai missionari,[7] unitamente agli episodi di restituzione che hanno coinvolto il museo *Anima Mundi* e alla costruzione di reti con istituzioni affini, colloca anche questi musei al centro del dibattito museologico postcoloniale.
Nei capitoli che seguono, l'analisi delle scelte museografiche di alcuni casi significativi, mira a individuare le narrative che attraversano questi spazi e le modalità attraverso cui viene mediata la messa in scena dell'alterità negli allestimenti. Si cercherà, inoltre, di individuare se sono presenti peculiarità tali da poter ricondurre queste istituzioni a una categoria o sottocategoria autonoma ed infine, esaminare come e se il dibattito decoloniale si inscriva negli spazi museali analizzati.

[7] Interessante è la tavola rotonda (ICOM Italia 2025) dedicata proprio alla ricerca e alla curatela nei musei missionari.

2.1 Cinque musei a confronto: metodologia e lettura dei casi

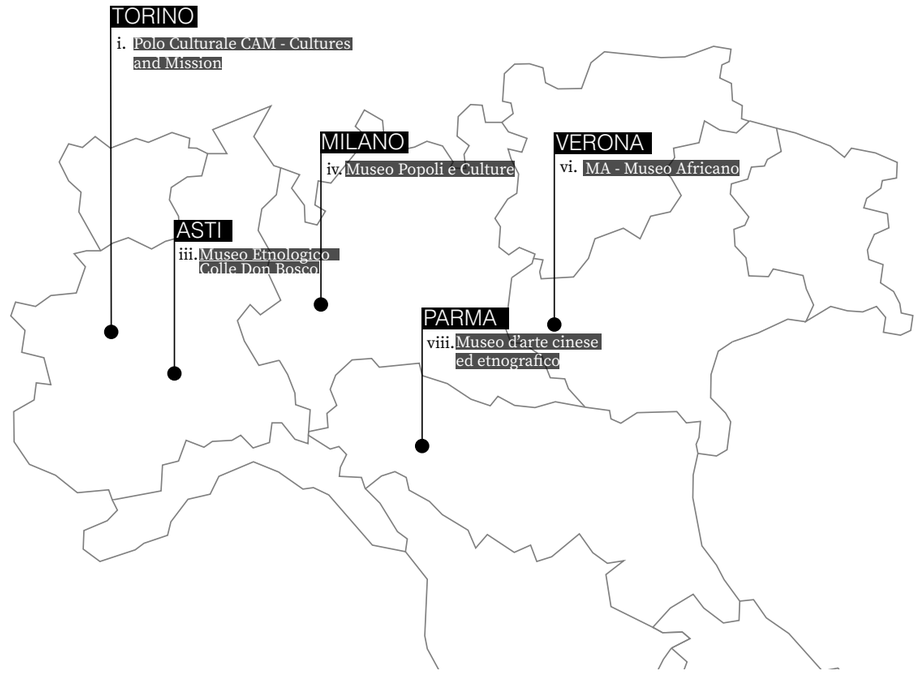
Nei capitoli seguenti verranno illustrati cinque casi studio selezionati (fig.2.1.1) a partire dal corpus identificato e presentato in precedenza. La ricerca, di carattere esplorativo, mira ad indagare le modalità con cui i musei missionari italiani interpretano e mettono in scena l'alterità nel contesto contemporaneo.

Il processo di ricerca si è articolato in tre fasi tra loro interconnesse: ricerca bibliografica, osservazione diretta degli spazi espositivi e colloqui informali con gli addetti ai lavori. La prima fase ha fornito un primo quadro teorico in cui inscrivere le osservazioni delle fasi successive. La seconda, cioè la visita ai musei ha permesso di sperimentare i percorsi espositivi nella loro dimensione spaziale e sensoriale, documentandoli e oggettivandoli attraverso la fotografia. Infine, la terza fase è consistita in colloqui informali con gli addetti ai lavori, tra cui conservatori, responsabili della didattica, direttori e mediatori culturali, condotti non secondo un protocollo standardizzato, ma a partire da una condivisione aperta e spontanea di osservazioni e riflessioni. Questi scambi hanno consentito di accedere a una dimensione non sempre visibile degli allestimenti, restituendo prospettive interne sul tema della decolonizzazione, sulle intenzioni progettuali e sulle dinamiche istituzionali, e costituendo un valore aggiunto significativo rispetto ai dati osservativi raccolti sul campo. Il contributo reciproco di queste tre fasi ha consentito di adottare un approccio metodologico per triangolazione (Fasanella et al. 2024), in cui ciascuna componente ha corroborato e arricchito le altre.

I casi studio presentati nei sottocapitoli seguenti sono organizzati secondo tre momenti distinti ma consequenziali. Il primo è una breve introduzione storica dell'istituzione, con attenzione particolare all'allestimento più recente, ai progettisti coinvolti e alla mission dichiarata. Il secondo restituisce la composizione e la logica del percorso espositivo, descrivendo le principali scelte allestitive e la struttura narrativa con cui ciascun museo organizza la propria collezione. Il terzo propone un'analisi critica di alcune scelte museografiche e architettoniche ritenute significative: una lettura mirata a comprendere come lo spazio espositivo veicola significati, come le collezioni si relazionano con il contesto fisico che le accoglie e come tutto ciò orienta la percezione e l'esperienza del visitatore.

fig. 2.1.1

Casi studio. Elaborazione personale, 2025.



Catture da Google Earth dei casi studio inseriti nel loro contesto territoriale evidenziati con il contorno bianco.

Elemento significativo è la loro collocazione, in ogni caso sono situati all'interno o in prossimità delle case madri degli Istituti, colorate nelle immagini. Questo dato li inserisce nella categoria individuata da Wingfield, nella quale li classifica come "Home Missionary Museums".

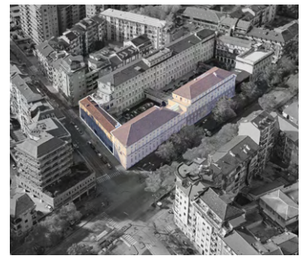


fig. 2.1.2

i. *Polo culturale CAM.*



fig. 2.1.3

iii. *Museo etnologico Misisonario Colle Don Bosco*



fig. 2.1.4

iv. *Museo Popoli e Culture del PIME.*



fig. 2.1.5

vi. *Museo Africano di Verona*



fig. 2.1.6

viii. *Museo d'Arte cinese ed Etnografico di Parma.*

02

2.1.1 MEM - Museo Etnologico Missionario Don Bosco

Il Museo Etnologico Missionario di Colle Don Bosco sorge nel 1988 in un edificio pensato appositamente per la funzione espositiva. Situato nel lato est del vastissimo complesso dell'omonimo colle è dedicato al cardinale Giovanni Cagliero, nativo del luogo che nel 1875 guidò la prima spedizione missionaria salesiana in Patagonia nella Terra del Fuoco. Il museo si propone oggi come luogo di approfondimento delle realtà etniche e culturali con cui i missionari salesiani sono entrati in contatto durante la loro opera di evangelizzazione nel mondo.

Le origini della collezione risalgono ai primi anni del Novecento, quando l'invito papale a partecipare alla Mostra Missionaria Vaticana e la celebrazione del cinquantenario delle missioni salesiane danno impulso alle prime raccolte sistematiche di oggetti. A queste due esposizioni, con il materiale rimasto (molti oggetti non sono mai tornati da Roma) segue l'allestimento di un museo nei sotterranei dell'Oratorio Valdocco di Torino, che diventa poi una mostra itinerante in diverse città italiane ed europee. Parallelamente, esisteva già dal 1878 un Museo di Storia Naturale presso il Liceo Valsalice, concepito dal fondatore come sussidio didattico per gli studenti. Nel 1940, per preservare il materiale dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, entrambe le collezioni furono trasferite a Colle Don Bosco, dove vennero allestiti tre grandi padiglioni. Questo assetto rimase sostanzialmente invariato fino al 1982, quando prese avvio il progetto di una sede permanente inaugurata nel 1988, in occasione del centenario della morte di Don Bosco. L'allestimento attuale a cura dell'architetto e sacerdote salesiano Gorgone, viene realizzato nel 2000 e arricchito nel 2016 con l'aggiunta di totem interattivi e alcune modifiche al percorso di visita.

La collezione oggi conservata si compone di circa 10.000 oggetti provenienti dalle terre di missione, di cui si stima 1.550 oggetti selezionati per l'esposizione al pubblico. Dopo il 1925 non vi furono altre campagne sistematiche di raccolta ma la collezione è cresciuta nel tempo, e continua a crescere, attraverso donazioni spontanee da parte dei missionari. Questo processo, se da un lato mantiene viva la collezione, dall'altro determina lacunosità documentarie che si ripercuotono sull'esposizione stessa. Tra gli oggetti esposti si trovano manufatti di uso comune, oggetti rituali, suppellettili, armi, ornamenti e animali impagliati. A mero titolo di esempio, il gruppo più consistente (circa 4.000 pezzi) proviene dal continente american dove il materiale raccolto tra la popolazione Bororo del Mato Grosso in Brasile costituisce la raccolta più ricca in Italia e la seconda al mondo. Anche la sezione orientale include oggetti di notevole pregio. L'intera collezione è oggi catalogata e conservata nel deposito al terzo piano dell'edificio.



fig. 2.1.1.1
Entrata del MEM. Fotografia personale, 2025.

02

Il percorso espositivo

Il museo si colloca al primo piano dell'edificio raggiungibile tramite una scala. All'entrata a piano terra una capanna *achuar*, allestita con oggetti d'uso quotidiano, e alcuni pannelli roll up con storie di missionari salesiani, accolgono il visitatore introducendolo ai contenuti del museo. Il percorso di tipo anulare con entrata e uscita coincidenti ha inizio al piano superiore, superata la zona dell'accoglienza e la statua del fondatore Don Bosco. Lo spazio espositivo si compone di un unico vasto locale privo di muri divisori, la cui articolazione è affidata esclusivamente ai pilastri centrali rivestiti con pareti a doghe metalliche che delimitano e suddividono il percorso e su cui sono fissate le targhe, anch'esse metalliche, introduttive alle differenti sezioni. L'itinerario di visita principale segue una successione per aree geografiche ordinate secondo un criterio storico che ha inizio con le prime terre di missione e termina con le più recenti: Sud America dove i missionari giunsero nel 1875, poi Africa, Asia e infine Oceania. Secondo questo percorso il visitatore può osservare oggetti etnografici e realizzazioni artistiche dei diversi popoli. A questo si intreccia un "secondo" itinerario composto da roll up distribuiti lungo il percorso dove si possono leggere storie di vita di missionari che hanno vissuto in quei luoghi, a cui si aggiunge una linea del tempo dedicata alla storia delle missioni, collocata tra la sezione Asia e la sezione Oceania. I due itinerari possono dunque, essere fruiti con un reciproco rimando o come lo scorrere di due storie parallele.

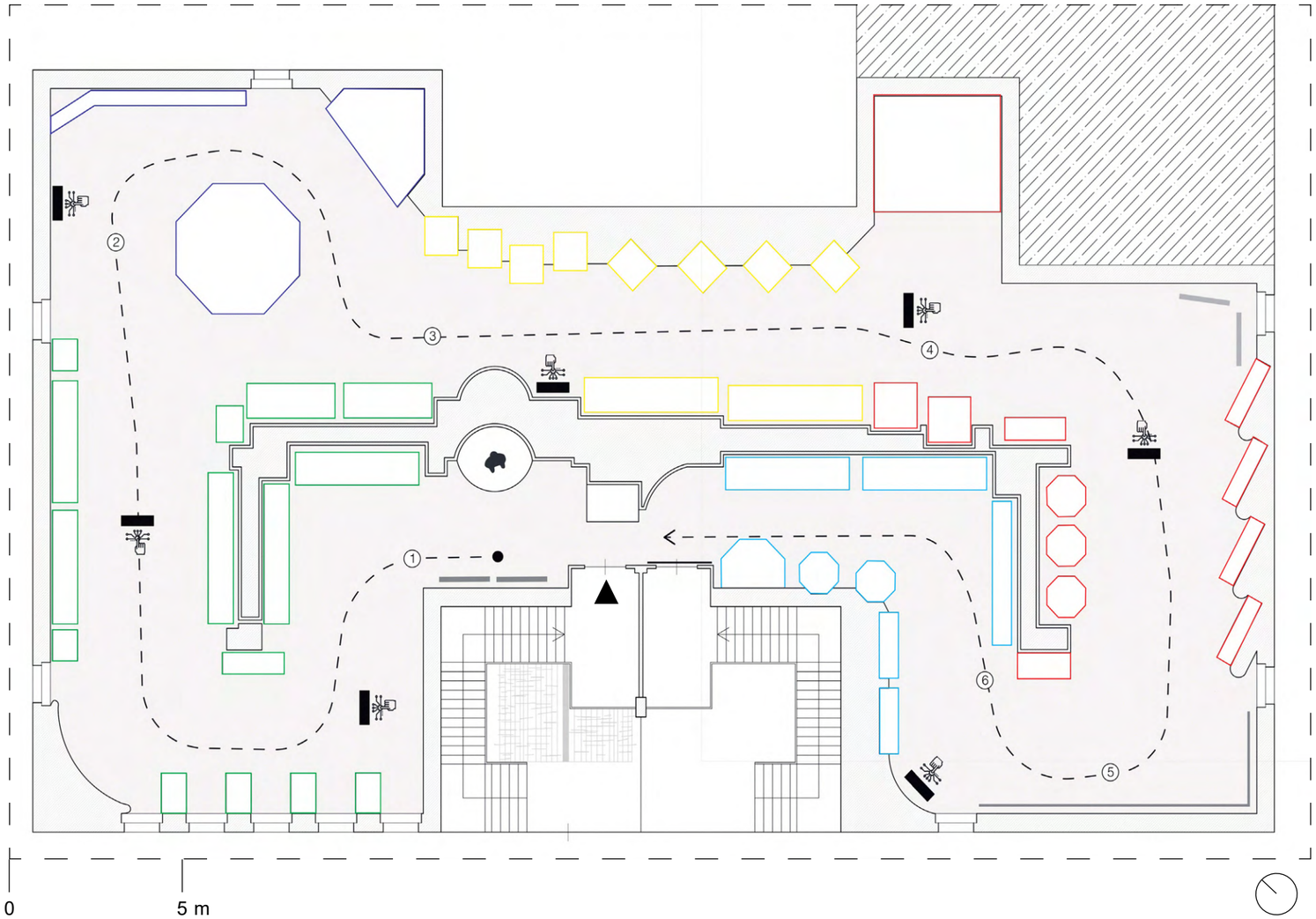


fig. 2.1.1.2

Pianta del percorso espostivo. Elaborazione grafica personale, 2025.

LEGENDA:

- ▲ Entrata
- Percorso
- Totem interattivi
- Statua del fondatore

Sezioni:

- ① Sud America
- ② Fauna
- ③ Africa
- ④ Asia
- ⑤ Storie missionarie
- ⑥ Oceania

fig. 2.1.1.2

Capanna achuar all'ingresso dell'edificio. Fotografia personale, 2025.



Omologazione visiva e ritmo del percorso

Protagoniste dell'allestimento sono le vetrine, di dimensioni diverse ma di aspetto estremamente omogeneo, costituite principalmente da un telaio metallico di colore verde con un massiccio basamento e coronamento superiore sul quale alloggiano delle scritte adesive colorate che indicano la provenienza degli oggetti esposti; ad ogni sezione geografica e tematica corrisponde un colore, visibile anche su una mappa del mondo situata su un muro del percorso dopo la prima zona, che permette di individuare facilmente i luoghi e orienta il visitatore. Sebbene questa scelta allestitiva conferisca uniformità all'ambiente e chiarezza al percorso di visita, la serialità delle vetrine genera un'**assenza di climax** che rischia di affaticare il visitatore. Fanno eccezione tre momenti in cui lo sguardo viene catturato con maggiore intensità: le vetrine che ospitano gli animali impagliati, quella ottagonale visibile a 360° e quella adiacente con l'habitat ricreato; e ancora la vetrina incassata nel muro nella sezione asiatica, che accoglie un letto da donna cinese con il relativo corredo. In questi casi l'ambientazione scenografica e i colori accesi creano un contrasto netto con il resto della collezione, restituendo al visitatore un momento di sosta e di sorpresa nel percorso.

La disposizione su doppio fronte, inoltre, non favorisce una fruizione lineare, rendendo il percorso frammentato. L'inserimento di totem interattivi per ogni sezione tenta di sollecitare un coinvolgimento attivo, ma non risulta sufficiente a modificare **la natura** sostanzialmente **passiva** dell'esperienza di visita.

02



fig. 2.1.1.3

Vetrine della sezione "Terra del fuoco" all'inizio del percorso. Fotografia personale, 2025.

02



fig. 2.1.1.4

Susseguirsi di vetrine dall'aspetto omogeneo.
Fotografia personale, 2025.

02



fig. 2.1.1.5

Vetrina ottagonale che ospita gli animali impagliati. Fotografia personale, 2025.



fig. 2.1.1.6

Vetrina con letto cinese per donne con corredo. Fotografia personale, 2025.

fig. 2.1.1.7

Totem interattivo che fornisce informazioni aggiuntive sull'uso di alcuni oggetti esposti nelle vetrine vicine. Fotografia personale, 2025.



Gli oggetti all’interno delle vetrine sono disposti con cura: in alcuni casi poggiano su sostegni in plexiglass, così da essere sufficientemente inclinati da avere una buona visibilità, in altri casi sono appesi a dei supporti metallici interni. Ogni sezione è preceduta da una targa metallica che indica la terra di provenienza e una breve presentazione dei popoli a cui appartengono i manufatti esposti. Ogni oggetto all’interno delle vetrine è corredato da didascalie dal registro descrittivo-informativo, dal tono neutro in cui sono indicati forma, materiali e funzione d’uso. Solo in rarissimi casi le informazioni sono accompagnate da immagini che aiutano a visualizzare l’uso degli oggetti.

La **luce** non è progettata per creare effetti visivi particolari: l’intera sala è illuminata artificialmente da neon a quadrotti incassati nel controsoffitto, mentre la luce naturale è in parte schermata da delle tapparelle. Anche la luce all’interno delle vetrine è attenuata da tendine in tessuto bianco appese nella parte posteriore così da limitare i riflessi e garantire una visione più nitida degli oggetti.

fig. 2.1.1.8

Vetrina con maschere africane disposte su supporti appositi in plexiglass, con in basso didascalia. Fotografia personale, 2025.





fig. 2.1.1.9

Sezione dell’Asia, in cui si nota la targa introduttiva. Fotografia personale, 2025.

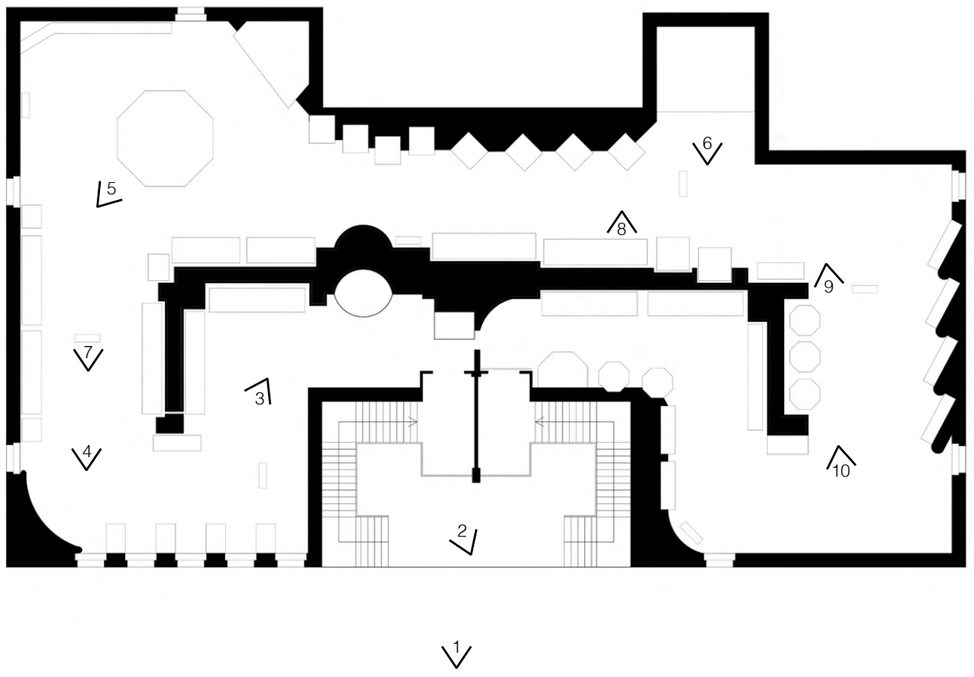
02



fig. 2.1.1.10
Linea del tempo "missionaria" Fotografia personale, 2025.

02

Pianta fuori scala con coni ottici



1. fig. 2.1.1.1
2. fig. 2.1.1.2
3. fig. 2.1.1.3
4. fig. 2.1.1.4
5. fig.2.1.1.5
6. fig. 2.1.1.6
7. fig. 2.1.1.7
8. fig. 2.1.1.8
9. fig. 2.1.1.9
10. fig. 2.1.1.10

02

2.1.2 Museo d'Arte Cinese ed Etnografico di Parma

Il Museo d'Arte Cinese ed Etnografico di Parma ha sede all'interno della Casa Madre dei Missionari Saveriani, istituto fondato nel 1895 da monsignor Guido Maria Conforti. Inaugurato nel 1901, contestualmente al completamento dei lavori per la costruzione della Casa Madre, il museo trae origine da una donazione del senatore Lampertico, che offrì alcuni pezzi di arte cinese già esposti all'Esposizione di Arte Sacra di Torino del 1898. La collezione fu successivamente arricchita con il materiale (tra cui bronzi, porcellane, dipinti e monete) portato dalla Cina dal padre saveriano Bonardi, che fu incaricato della cura del museo fino al 1936. Le raccolte continuarono ad incrementare fino al 1948, anno in cui la Cina impose l'espulsione di tutti i missionari stranieri. Come avvenne in numerosi altri casi, durante la Seconda guerra mondiale la collezione fu messa al sicuro presso una villa a Basilicanova al fine di proteggerla, per poi essere riportata nella sede originaria nel 1950. L'attuale sede del museo è frutto di una ristrutturazione della Casa Madre condotta tra il 1957 e il 1959, nel corso della quale, furono appositamente ricavati spazi destinati all'esposizione delle collezioni di arte cinese e del materiale etnografico proveniente dalle altre terre di missione avviate nel corso del tempo. L'ultima ristrutturazione del museo risale al 2010 (inaugurato nel 2012) a cura dell'architetto Giorgio Cazzulani e ha apportato notevoli cambiamenti come l'aumento della superficie espositiva ad oggi di circa 1300 mq, e con particolare attenzione all'accessibilità fisica degli spazi. L'edificio si sviluppa su tre livelli: A livello superiore si trovano la sala didattica l'ufficio la biblioteca e la sala dell'archivio, a livello intermedio la reception è l'inizio dello spazio espositivo è lì che continua a livello seminterrato. Le collezioni ospitate oggi comprendono oltre al prezioso nucleo d'arte e manufatti cinesi, una collezione del popolo Kayapó e una selezione di oggetti provenienti dall'Africa, in particolare dal Congo; ad esse si aggiungono per alcuni periodi le collezioni esposte per le mostre temporanee che vengono integrate nel percorso permanente.



fig. 2.1.2.1
Entrata del museo. Fotografia personale, 2026.

Il percorso espositivo

Il museo, collocato al piano intermedio, si raggiunge tramite un androne in cui sono esposti quattro grandi quadri di ispirazione religiosa e provenienza cinese. Il percorso, dislocato su due piani, è organizzato in tre sezioni: la prima dedicata al popolo Kayapó; la seconda, che fluisce lungo la rampa di collegamento con il piano inferiore, dedicata all'Africa; la terza, e più estesa, alla collezione cinese. L'itinerario di visita si configura come un percorso orientato ma non obbligato: le vetrine e i supporti allestitivi guidano il visitatore e delimitano gli spazi suggerendo una progressione narrativa, senza tuttavia imporla, grazie anche all'assenza di barriere fisiche che permette una sostanziale libertà di movimento.

L'esperienza inizia con un pannello intitolato "La corda della saggezza", che illustra, le usanze e i proverbi del popolo Warega (o Lega) della Repubblica Democratica del Congo con cui il visitatore è invitato a interagire girando le ventisei formelle in vetro su cui sono riportate informazioni legate agli oggetti appesi. Il percorso prosegue con la prima sezione è dedicata al popolo Kayapó, che accoglie circa 500 oggetti, accuratamente selezionati e disposti in vetrine corredate da pannelli esplicativi su cui è illustrata la tradizione della pittura corporea, le armi, la mitologia e la vita quotidiana di questa popolazione amazzonica. I medesimi temi sono poi approfonditi attraverso un monitor che proietta video più o meno recenti, in loop, offrendo al visitatore un supporto audiovisivo alla comprensione degli usi e costumi. La seconda sezione invece, dedicata all'Africa, si sviluppa lungo la rampa di collegamento con il piano inferiore. Sono qui esposti oggetti provenienti dalle culture di diversi paesi africani (in particolare Congo, Sierra Leone e Camerun) tra cui manufatti in avorio, maschere utilizzate nei riti funebri e figure zoomorfe intagliate nel legno. Infine, la terza e più estesa sezione ospita il nucleo originario del museo, ovvero la collezione cinese. Il patrimonio esposto comprende terrecotte e porcellane, un paravento a dodici ante, la ricostruzione dello studiolo di un letterato cinese, abiti tradizionali, statue, oggetti religiosi e di uso quotidiano, strumenti musicali. Al centro dello spazio, un grande *taiji* circolare, sul quale il visitatore è invitato a sostare, funge da elemento focale dell'allestimento. Anche questa sezione è affiancata da monitor interattivi in cui si possono leggere approfondimenti sulla provenienza delle collezioni e su alcune pratiche orientali, legate agli oggetti esposti.

fig. 2.1.2.2

Pianta del museo. Elaborazione grafica personale, 2026.

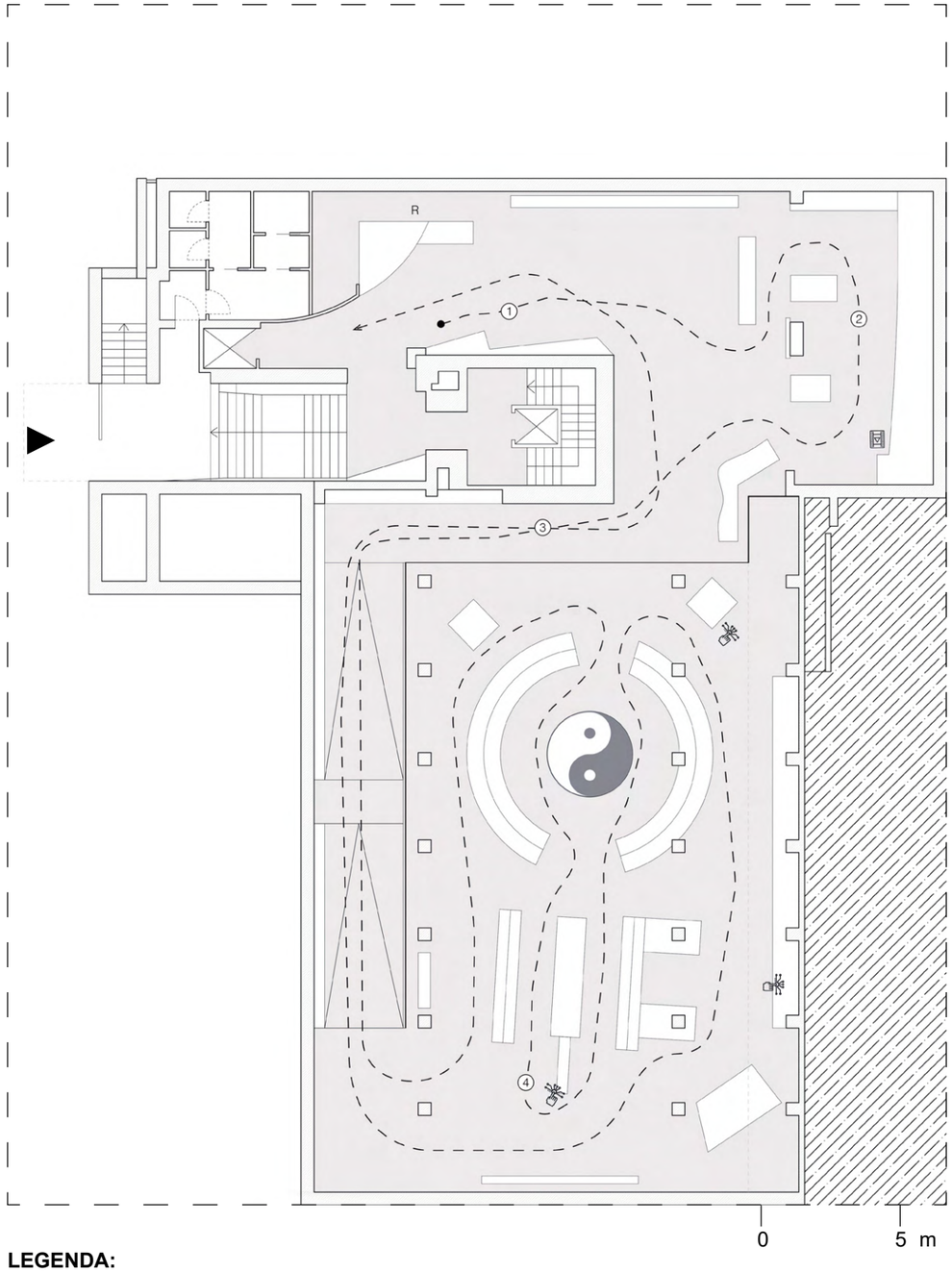




fig. 2.1.2.3

Pannello in vetro retro illuminato con 26 formelle “La corda della saggezza” della cultura Warenga, che riportano gli oggetti appesi alla corda. Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.2.4

Dettaglio del pannello con formelle roteanti. Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.2.5

Sezione Kayapò, vetrine oggetti di uso quotidiano e pannelli che illustrano la tradizione di pittura corporea. Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.2.6

Vetrina con abiti e adornamenti tradizionali Kayapò. Fotografia personale, 2026.

02



fig. 2.1.2.7
Vista della rampa con la sezione “Africa”. Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.2.8

Oggetti in avorio esposti nella sezione Africa, le luci interne creano un effetto chiaroscuro. Fotografia personale, 2026.

fig. 2.1.2.9

Vetrina africana con oggetti rituali. Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.2.10

Continuazione della sezione africana lungo la rampa che porta alla seizone cinese. Fotografia personale, 2026.

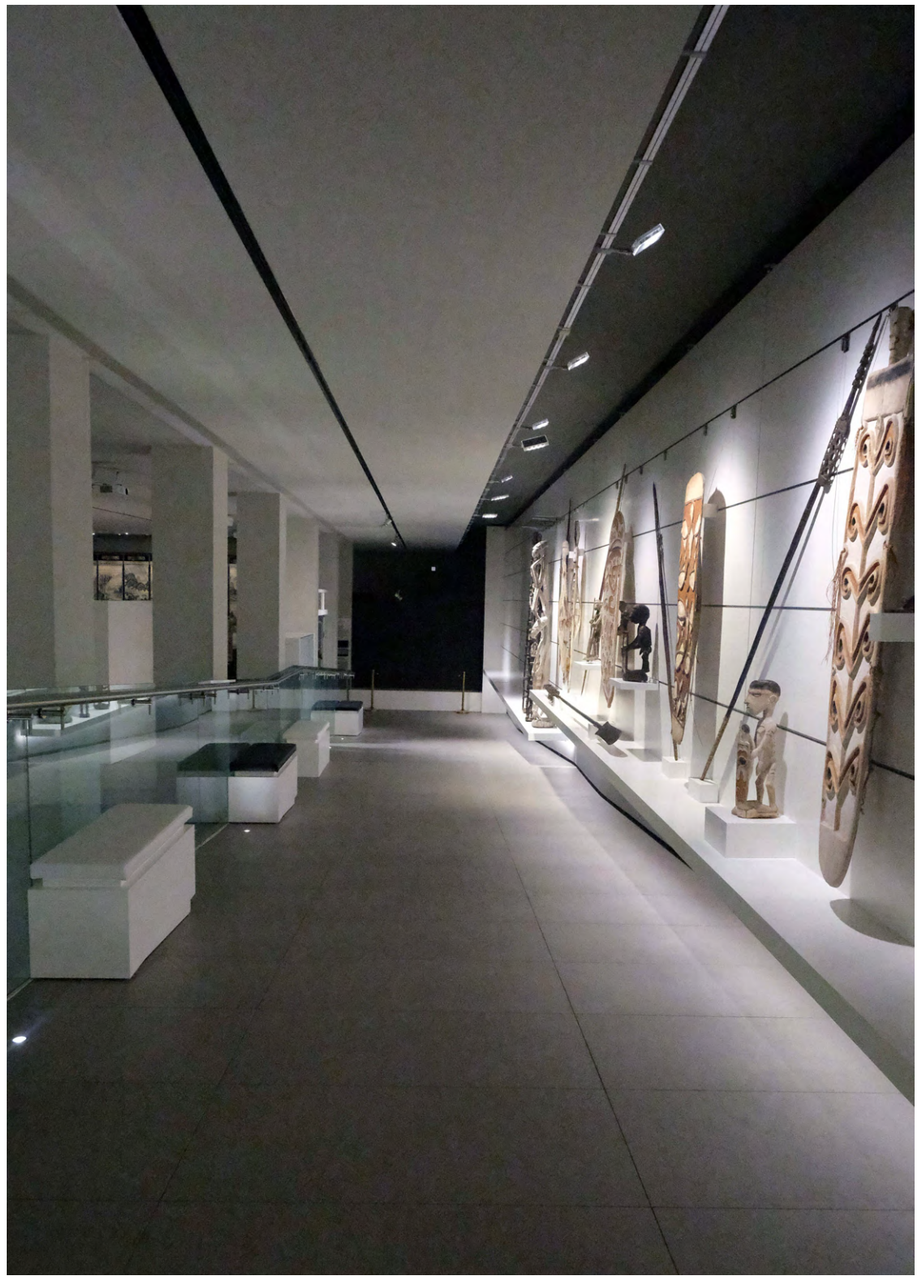




fig. 2.1.2.11

Vista dello Yin e Yang da cui si può ammirare il paravento cinese di grande pregio. Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.2.12

Tavolo con esposti abiti cinesi. Fotografia personale, 2026.

fig. 2.1.2.13

Studio cinese allestito. Fotografia personale, 2026.





fig. 2.1.2.14
Schermo interattivo nella sezione con oggetti tradizionali cinesi. Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.2.15
Schermo interattivo in cui è possibili approfondire l'oggetto esposto e la provenienza delle monete contenute all'interno. Fotografia personale, 2026.

02

Sobrietà, contrasto e centralità del manufatto

Il grigio del gres usato per la pavimentazione, il bianco laccato delle vetrine e la luminosità del cristallo contribuiscono a creare un sistema cromatico e materico coerente, che attraversa le diverse sezioni unifica visivamente l'ambiente fungendo da elemento di continuità in tutta l'esposizione. Scelta non casuale, questa "palette" ridotta rivela una precisa intenzionalità museografica: l'adozione di una sorta neutralità allestitiva consapevole, volta a non competere con la ricchezza cromatica e formale degli oggetti esposti, ma al contrario a esaltarla attraverso il contrasto.
Il risultato è un allestimento quasi "scientifico", in cui la sobrietà dell'arredo restituisce piena centralità alle collezioni.

Intenzione particolarmente evidente nella scelta di collocare nelle vetrine uno o pochissimi oggetti per volta, consentendo al visitatore di concentrare l'attenzione su ciascun manufatto isolandolo visivamente dal contesto circostante. Tale Scelta sembra richiamare una tradizione museografica di tipo analitico, in cui è privilegiata la leggibilità del singolo pezzo rispetto alla densità dell'insieme. Infine, anche il grande *taiji* chi circolare con i simboli dello *Yin* e dello *Yang*, bianco e nero è cromaticamente allineato alla palette bianco grigio dell'arredo. Funge da punto focale prospettico catalizzando lo sguardo del visitatore e attraverso la sua forma comunica il principio di armonia ed equilibrio che permea l'intera concezione espositiva.



fig. 2.1.2.16

Vista delle vetrine semicircolari della sezione cinese in cui si nota l'attenzione con cui sono esposti gli oggeti.
Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.2.17

Vetrina all'entrata con statue di antenati per un'esposizione temporanea, integrata nell'esposizione permanente. Fotografia personale, 2026.

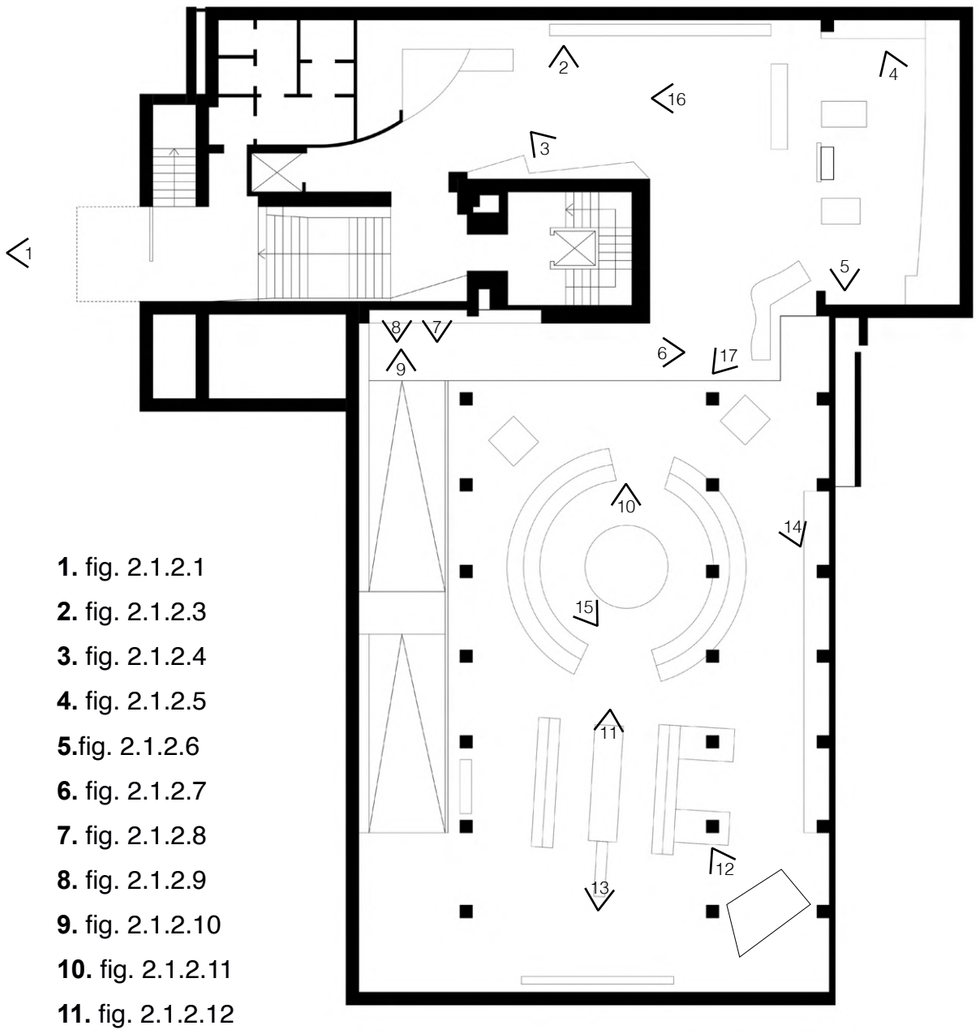
fig. 2.1.2.18

Vetrina etnografica con oggetti provenienti da diversi paesi. Fotografia personale, 2026.



02

Pianta fuori scala con coni ottici



1. fig. 2.1.2.1
2. fig. 2.1.2.3
3. fig. 2.1.2.4
4. fig. 2.1.2.5
5.fig. 2.1.2.6
6. fig. 2.1.2.7
7. fig. 2.1.2.8
8. fig. 2.1.2.9
9. fig. 2.1.2.10
10. fig. 2.1.2.11
11. fig. 2.1.2.12
12. fig. 2.1.2.13
13. fig. 2.1.2.14
14. fig. 2.1.2.15
15. fig. 2.1.2.16
16. fig. 2.1.2.17
17.fig. 2.1.2.18

02

2.1.3 MA - Museo Africano di Verona

Il Museo Africano (MA) di Verona si trova presso la Casa Madre dei missionari comboniani e nel corso del tempo ha conosciuto una ridefinizione significativa della propria mission istituzionale: da strumento di promozione delle attività missionarie dell'Istituto nel continente africano, si è successivamente configurato come spazio di educazione interculturale, ricerca e dialogo. Istituito ufficialmente nel 1938, il museo ha origine nei primi anni del Novecento, dove per un'intuizione del vescovo Francesco Sogaro (primo successore di Daniele Comboni), era stata allestita, nell'edificio della Casa Madre, una sala con esposti gli oggetti portati dai missionari dalla fine dell'Ottocento. Da allora, nel corso del tempo, questa istituzione ha conosciuto molteplici evoluzioni. Un primo cambiamento è avvenuto negli anni Settanta, quando anche in virtù dei cambiamenti apportati alla dottrina missionaria dal Concilio Vaticano II, il museo diventa uno spazio aperto alla ricerca e strumento didattico per far conoscere le culture dell'Africa Subsahariana alla città. Nel 1996, in occasione della beatificazione del Comboni, il museo viene ristrutturato per rispondere alle nuove sensibilità del periodo, integrando nell'esposizione percorsi multimediali e integrando attività "collaterali" come mostre temporanee e laboratori didattici per le scuole, radicandosi così ulteriormente nel territorio veronese e diventando un vero luogo di dialogo interculturale. Ancora nel 2006 viene ulteriormente rinnovato il percorso museale, con l'intento di illustrare la visione antropologica nell'Africa tradizionale, raccontando la vita attraverso la



fig. 2.1.3.1

Entrata del MA. Fotografia personale, 2026.

ricostruzione delle tappe fondamentali dell'esistenza umana. Un ultimo riallestimento si ha, infine, nel 2014 a cura dell'Architetto Mauro del Maro sotto la Direzione di Padre Milani, nel quale si è cercato i far dialogare il patrimonio materiale con le nuove tecnologie e linguaggi multimediali al fine di attualizzare, presentare e contestualizzare le tante complessità e diversità delle realtà africane.

Oggi il museo persegue la propria vocazione proponendo molteplici itinerari di visita pesati e adeguati alle diverse tipologie di pubblico e oltre alle classiche visite guidate sono proposte due tipologie di audioguide (una per adulti e una per bambini e ragazzi) disponibili anche in lingua inglese. Infine, a testimoniare una crescente attenzione all'accessibilità e all'inclusione l'allestimento include pannelli in Braille e riproduzione di oggetti per l'esperienza tattile. È inoltre disponibile un virtual tour accessibile a tutti sul sito del museo.

fig. 2.1.3.2

Pannello tattile all'entarta del percorso espositivo che introduce il visitatore alle differenze dei popoli dell'Africa subsahariana e dove si localizzano nel continente. Fotografia personale, 2026.



02

Il percorso espositivo

Il percorso espositivo si articola in sette sezioni tematiche, ognuna identificabile visivamente da un colore differente, ed è strutturato secondo uno schema semi-radiale con entrata e uscita non coincidenti ma posizionate entrambe dallo stesso lato nella sala accoglienza del museo. Gli spazi espositivi occupano circa 560 mq e sono distribuiti in tre sale: una di dimensioni nettamente maggiori che ospita gran parte della collezione e due adiacenti, una con un video di approfondimento e un'altra con la sezione musicale. Nella sala principale i pilastri sono stati integrati con setti divisori che scandiscono e orientano il percorso di visita. Elemento focale dell'intero impianto è la costruzione di un *tukul*, posto al centro dello spazio e concepito come luogo di incontro, punto di partenza, di passaggio o di arrivo simbolico del percorso.

Le sezioni, ognuna integrata da video di approfondimento e allestite con vetrine che seguono l'andamento delle pareti perimetrali del percorso e che riportano lungo tutto il coronamento superiore un disegno geometrico (in stile "africano") del colore con cui è identificata la tematica, sono così suddivide: la prima, di colore verde, espone oggetti legati al ciclo della vita, dalla nascita alla morte, attraverso i principali riti di passaggio; la seconda, di colore giallo, è dedicata alla cultura materiale e agli oggetti di uso quotidiano; la terza, di colore arancio, espone una selezione di maschere rituali; La quarta, di colore grigio, approfondisce il tema della musica, con esposti strumenti a percussione di diverso tipo; la quinta, di colore rosso, è dedicata alle religioni tradizionali africane, con riferimenti anche alla presenza del Cristianesimo e dell'Islam nel continente. Infine, il percorso, si conclude con una sezione dedicata a Daniele Comboni e all'opera dei missionari Comboniani, attraverso testi e documenti che testimoniano il loro contributo ento-antropologico che concerne gli studi sulle culture dell'Africa subsahariana.

fig. 2.1.3.3

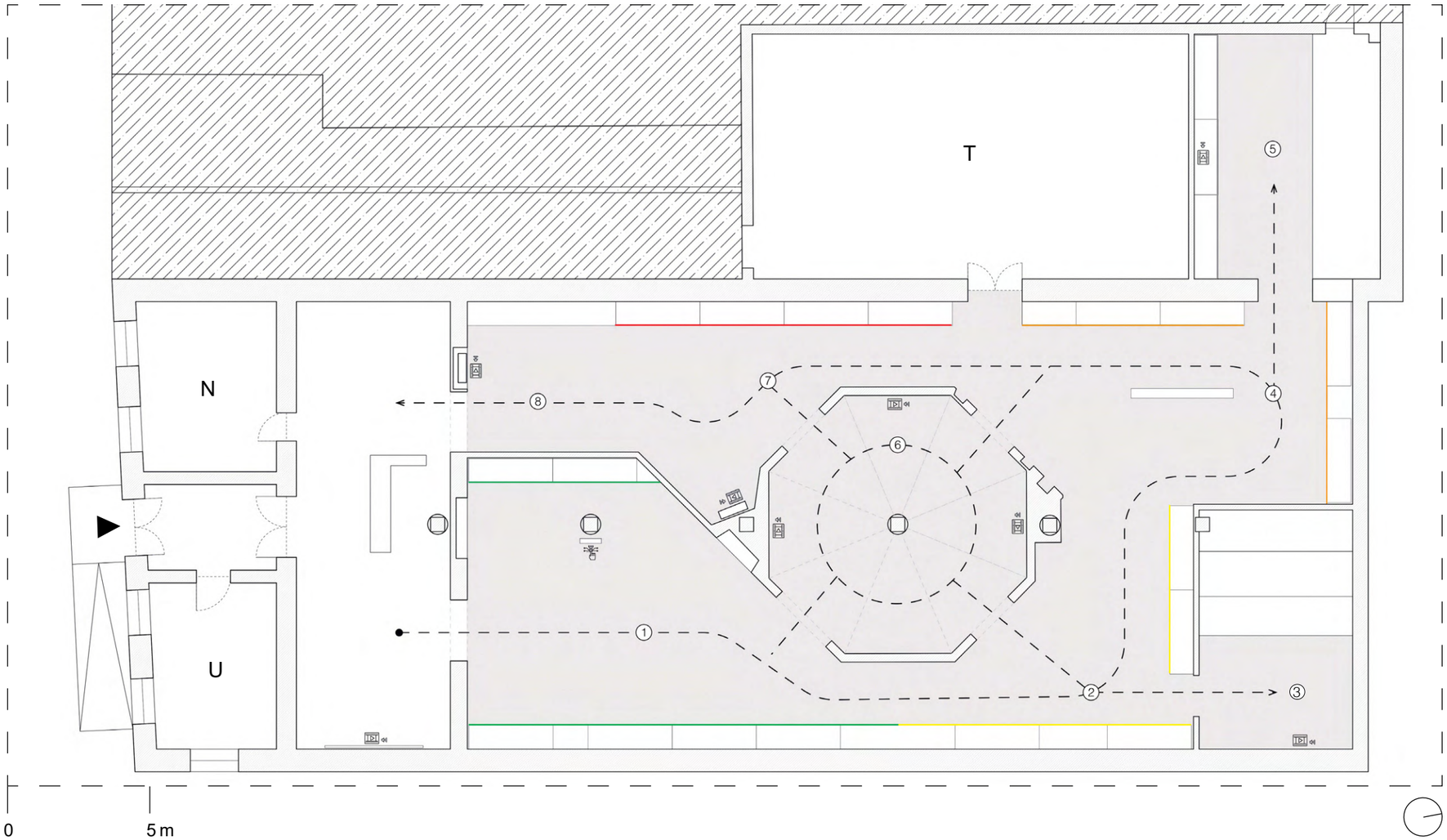
Pianta del percorso espostivo. Elaborazione grafica personale, 2026.

LEGENDA:

- ▲ Entrata
- Percorso
- Totem interattivi
- Video
- Audio
- N Negozio
- U Ufficio
- T Mostre temporanee

Sezioni:

- ① Ciclo della Vita
- ② Arte del quotidiano
- ③ Sala video
- ④ Le maschere
- ⑤ La musica
- ⑥ *Tukul*
- ⑦ Religioni tradizionali africane
- ⑨ Sezione Comboni



02



fig. 2.1.3.4

Ingresso del percorso espositivo con video introduttivo. Foto di M. Troiani per concessione del Museo Aficano di Verona.

02

Dispositivi spaziali per raccontare

Osservando l'impianto planimetrico del museo, l'elemento che cattura immediatamente l'attenzione è il *tukul* al centro della sala. Si tratta di una tipologia abitativa tradizionale diffusa in diverse aree del continente africano, storicamente riconosciuta come luogo di accoglienza, di incontro e di confronto della comunità. Quest'ultimo particolarmente presente in alcune culture, come quella Dogon, in cui il termine *togu na* significa la "casa della parola": un edificio pubblico e sacro deputato alla deliberazione comunitaria.

Nell'allestimento del museo, la costruzione del *tukul* non si limita a creare un'ambientazione suggestiva e leggermente scenografica, ma **diventa un dispositivo spaziale** simbolico; si fa portatore di valori culturali attraverso la forma architettonica stessa. Collocato come "perno", il *tukul* orienta il visitatore nello spazio espositivo: le sue aperture lasciano intravedere le sezioni circostanti, suscitando curiosità e invitando alla scoperta progressiva del percorso. Oltre alla funzione circolatoria, al suo interno, il visitatore è invitato a sostare: le pareti accolgono proverbi africani, mentre una selezione di video di approfondimento affronta tematiche quali l'economia, il rapporto con la natura e i processi di urbanizzazione nel continente africano. Questo elemento diviene così uno spazio di pausa e di riflessione, coerente con la vocazione dialogica che ne caratterizza l'archetipo culturale.

fig. 2.1.3.5

Vista della prima sezione "Ciclo della vita" con passaggio per accedere al tukul.
Foto di L. Santin per concessione del Museo Aficano di Verona.





fig. 2.1.3.6

Il tukul visto dalla sezione “Ciclo della vita”. Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.3.7

Vista interna del tukul, con video sull’urbanizzazione in africa, e proverbi africani sui muri. Sul retro si intravede la sezione Comboni. Fotografia personale, 2026.

02

Vetrine, colori, texture e illuminazione

Nel percorso è il colore a guidare il visitatore nel susseguirsi delle sezioni. Gli oggetti sono presentati all'interno di vetrine, appoggiati su piedistalli o appesi alle pareti. Il basamento e l'interno delle vetrine sono di colore nero, in contrasto con i motivi "africani" colorati dipinti sul coronamento, lungo il perimetro del controsoffitto, dal quale sporgono downlight incassati che illuminano il percorso. L'illuminazione garantisce una buona visibilità degli oggetti e, per come è progettata, crea un effetto di intimità e raccoglimento.

Le pareti sono in parte nere, in parte tinteggiate con colori tenui o rifinite con un effetto di texture naturale in armonia con le collezioni in materiale organico. I supporti espositivi (interni ed esterni alle vetrine) assicurano la piena leggibilità degli oggetti, mentre le didascalie bilingui (italiano e inglese) ne riportano la denominazione, la provenienza e, ove possibile, il periodo storico di appartenenza.



fig. 2.1.3.8

Vista della prima sezione delle maschere. Foto di M. Troiani per concessione del Museo Aficano di Verona.

fig. 2.1.3.9

Vetrina nella sezione “Ciclo della vita” con manufatti legati alla nascita e all’infanzia. Fotografia personale, 2026.





fig. 2.1.3.10

Oggetti per adornamento corporeo appesi ad una parete nella sezione “Ciclo della vita”; il rivestimento murario dona un effetto texture naturale. Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.3.11

Statue legate ai riti della fertilità esposte nella sezione “Ciclo della vita”; sebbene non sia visibile in foto, le didascalie riportano sempre la parola “statua” e mai feticcio. Fotografia personale, 2026.

fig. 2.1.3.12

Feticci vudù inseriti nelle nicchie del tukul. Foto di M. Troiani per concessione del Museo Aficano di Verona.



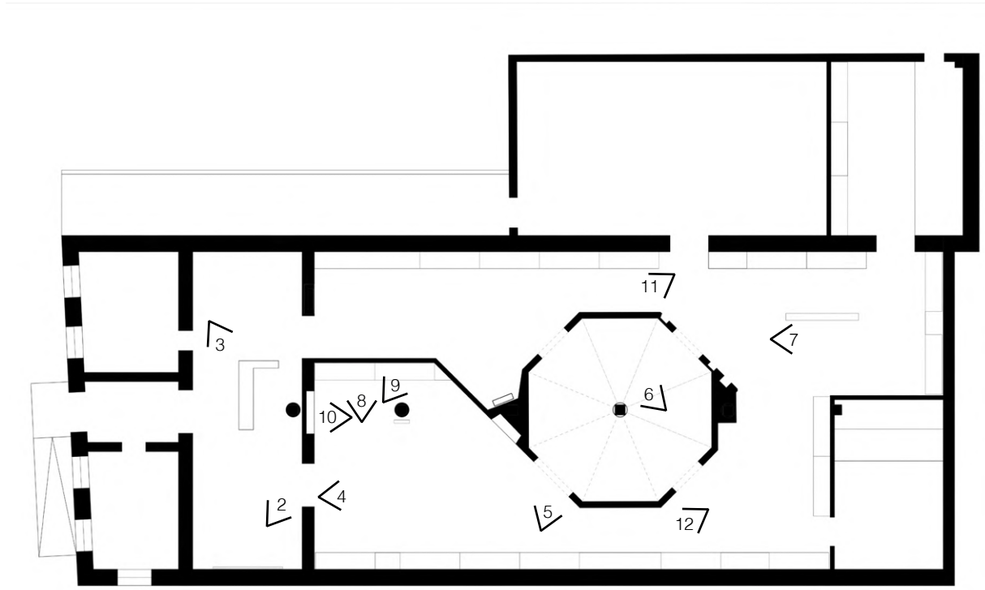
fig. 2.1.3.13

Sezioni “Arti e mestieri” e “Ciclo della vita”, da notare sul coronamento delle vetrine il passaggio da un colore all’altro. Fotografia personale, 2026.



02

Pianta fuori scala con coni ottici



1. fig. 2.1.3.1
2. fig. 2.1.3.2
3. fig. 2.1.3.4
4. fig. 2.1.3.5
5. fig. 2.1.3.6
6. fig. 2.1.3.7
7. fig. 2.1.3.8
8. fig. 2.1.3.9
9. fig. 2.1.3.10
10. fig. 2.1.3.11
11. fig. 2.1.3.12
12. fig. 2.1.3.13

02

2.1.4 Museo Popoli e Culture del PIME

Il Museo Popoli e Culture ha sede nella Casa Madre dei missionari del P.I.M.E. (Pontificio Istituto Missioni Estere) a Milano e, nel corso della sua storia, è stato più volte rinominato, in relazione al progressivo ridefinirsi della propria missione istituzionale.

Il museo nasce ufficialmente nel 1910 con la denominazione “Museo etnografico indo-cinese”, per iniziativa dei missionari, con l’obiettivo di divulgare arte, artigianato, religione e vita quotidiana di Cina, India e Giappone, terre lontane di missione. Il primo nucleo della collezione (in gran parte andato distrutto durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale) risulta tuttavia anteriore alla fondazione stessa: già nel 1852, infatti, padre Salerio, partito come missionario per la Papua Nuova Guinea, era rientrato in Italia con alcuni manufatti. Nel corso del Novecento il patrimonio fu poi progressivamente ampliato.

Una prima riorganizzazione, accompagnata dal cambio di denominazione in “Museo di arte estremo orientale e di etnografia”, risale agli anni Settanta del Novecento, quando l’istituzione si articolava in due sale distinte, una dedicata all’arte orientale e l’altra ai reperti etnografici. L’ultimo cambiamento di nome avviene nel 1994, con l’adozione dell’attuale denominazione, che riflette uno spostamento di baricentro verso le culture e le relazioni umane, in piena coerenza con la vocazione educativa del museo.

Ad oggi, dopo la ristrutturazione del 2019 dell’intero edificio, curata da Alterstudio Partners il museo si configura come uno spazio aperto, dotato oltre allo spazio espositivo di una sala per le attività didattiche e una sala polivalente per attività socioculturali, fortemente orientato alle attività educative e parte integrante delle iniziative missionarie promosse dal PIME. La collezione attualmente esposta è composta da oltre 200 oggetti provenienti da tutto il mondo e suddiviso in varie aree tematiche, interattive e multimediali.





fig. 2.1.4.1

A sinistra, entrata del Centro Pime da Via Monterosa, Milano. Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.

fig. 2.1.4.2

A destra, entrata del Centro Pime dal cortile interno. Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.

02

Il percorso espositivo

Al percorso espositivo, trovandosi al piano terra dell'intero stabile, si può accedere in due modi: scendendo la gradinata con accesso da Via Monte Rosa o dal cortile interno sul lato opposto. Oltre alla biglietteria prima dell'entrata effettiva al museo, si trova uno spazio dedicato alle attività del P.I.M.E. in cui il visitatore può conoscere le terre di missione grazie ad un tavolo con un planisfero interattivo e alcuni video. Sulla destra dell'entrata, invece, un piccolo monitor che ripercorre le tappe storiche del museo; in corrispondenza di questo spazio, l'allestimento museale già si manifesta, instaurando una continuità visiva e comunicativa con il resto degli ambienti.

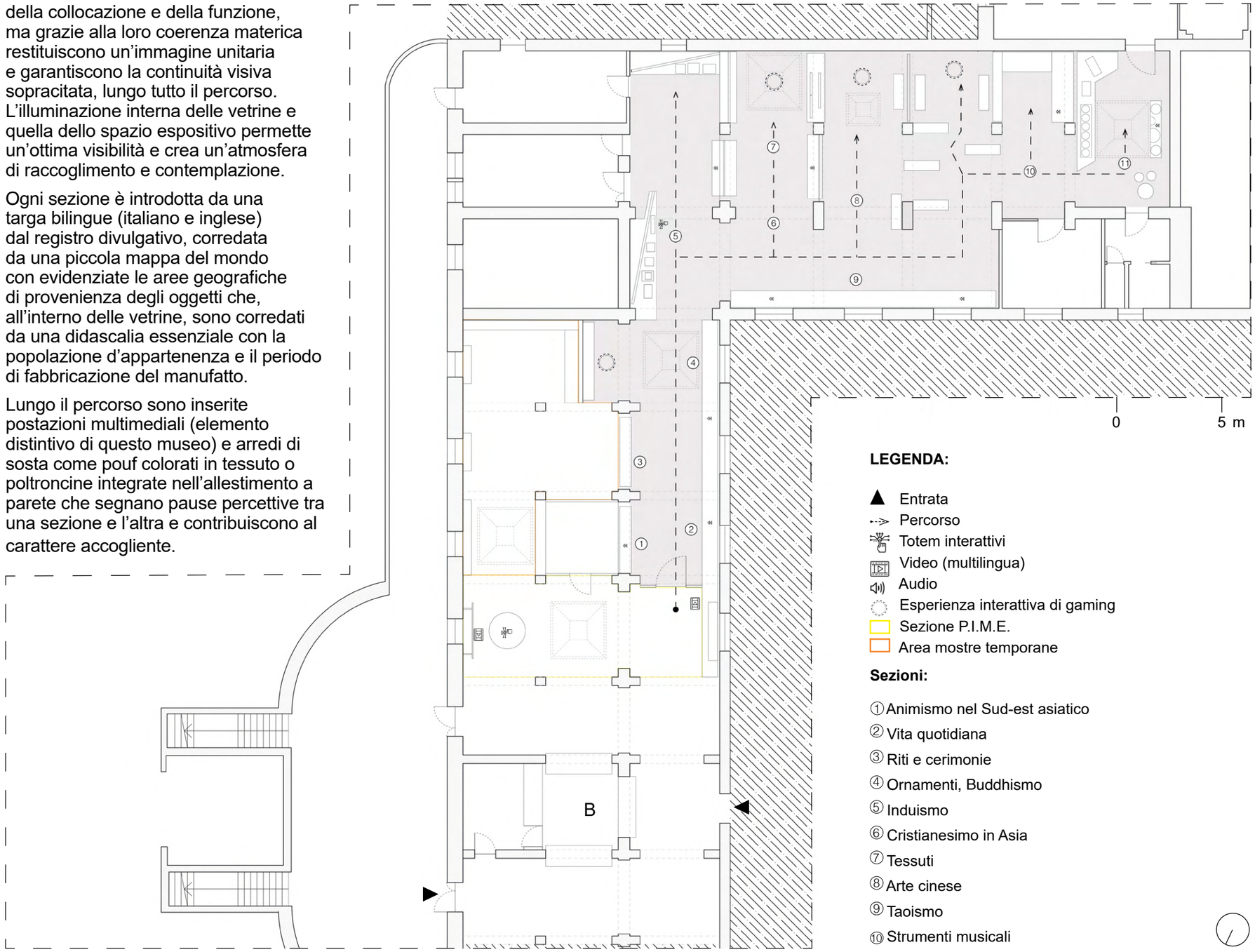
Il percorso espositivo, di circa 400 mq (compresa la zona delle mostre temporanee con accesso diversificato sulla sinistra rispetto all'entrata del museo) si articola in undici sezioni tematiche quali: Animismo nel Sud-est asiatico, Vita quotidiana, Riti e cerimonie, Ornamenti, Buddhismo, Induismo, Cristianesimo in Asia, Tessuti, Arte cinese, Taoismo, Strumenti musicali. L'itinerario di visita si configura come un percorso libero, privo di un verso di percorrenza obbligato: il visitatore può scegliere autonomamente l'ordine e i tempi di esplorazione delle sezioni. Per chi lo desidera è disponibile un'audioguida, consigliata come strumento di approfondimento e orientamento, ma non indispensabile alla comprensione del percorso.

L'allestimento si sviluppa entro l'architettura voltata degli spazi ipogei della Casa Madre, dove il bianco delle murature e delle volte a botte funge da contrappunto chiaro rispetto alle strutture espositive che sono di colore scuro e dal disegno contemporaneo:: le teche, le vetrine, i piedistalli e le pedane assumono forme diverse a seconda della collocazione e della funzione, ma grazie alla loro coerenza materica restituiscono un'immagine unitaria e garantiscono la continuità visiva sopracitata, lungo tutto il percorso. L'illuminazione interna delle vetrine e quella dello spazio espositivo permette un'ottima visibilità e crea un'atmosfera di raccoglimento e contemplazione.

Ogni sezione è introdotta da una targa bilingue (italiano e inglese) dal registro divulgativo, corredata da una piccola mappa del mondo con evidenziate le aree geografiche di provenienza degli oggetti che, all'interno delle vetrine, sono corredati da una didascalia essenziale con la popolazione d'appartenenza e il periodo di fabbricazione del manufatto.

Lungo il percorso sono inserite postazioni multimediali (elemento distintivo di questo museo) e arredi di sosta come pouf colorati in tessuto o poltroncine integrate nell'allestimento a parete che segnano pause percettive tra una sezione e l'altra e contribuiscono al carattere accogliente.

fig. 2.1.4.3
Pianta del museo. Elaborazione personale, 2026.



02



fig. 2.1.4.4

Tavolo interattivo con le attività del P.I.M.E. nel mondo. Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.

02



fig. 2.1.4.5

Video introduttivo al percorso espositivo con le tappe fondamentali della storia del museo.
Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.

La trasparenza come soglia

Particolarmente interessante, dal punto di vista museografico, è l'uso dell'elemento "trasparenza" come soglia. L'accesso al percorso espositivo, infatti, non è segnato da una cesura netta rispetto agli altri spazi del centro, ma da una grande porta vetrata, con una sezione apribile e una fissa, su cui è impressa, in caratteri serigrafati, la scritta "MUSEO". Già da "fuori" è possibile scorgere l'interno delle sale, le vetrine, le sculture. Questa trasparenza si traduce in un invito visivo ancor prima che fisico, e restituisce l'idea che le diverse funzioni e realtà ospitate al piano terra dell'edificio non siano compartimenti separati, bensì ambiti interconnessi e reciprocamente permeabili, in continuità l'uno con l'altro, facente parte di un unico organismo.

Questa logica osmotica si nota anche nella divisione tra ambienti, dove il compito di separare non è affidato a elementi in muratura, ma al vetro che permette permeabilità visiva; a specchi che ampliano gli spazi; e a sottili strutture in metallo e tessuto che fungono da quinte, permeabili alla luce. La "parete" non è confine, ma diaframma.



fig. 2.1.4.6

Entrata del percorso espositivo con porta vetrata.
Fotografia personale, 2026.



fig. 2.1.4.7

Entrata del museo con pannello che invita in visitatore ad usufruire dell'audioguida durante la visita.
Fotografia personale, 2026.

02



fig. 2.1.4.8

Vista delle prime sezioni espositive, da notare gli allestimenti che dialogano matericamente tra loro; sul fondo la parete riflettente amplia la percezione dello spazio. Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.

02



fig. 2.1.4.9

Separazione realizzata con un supporto metallico ancorato alla muratura e una quinta in tessuto che lascia intravedere. Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.



fig. 2.1.4.10

Vetrina della sezione “Riti e cerimonie”, ad introdurla una targa con evidenziata l’area geografica.
Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.



fig. 2.1.4.11

Vetrina della sezione “Vita quotidiana”; gli oggetti sono esposti in modo che la visibilità sia ottimale e anche secondo una gerta gerarchia visiva che comunica equilibrio.
Fotografia personale, 2026.

fig. 2.1.4.12

Esempio di didascalia presente nel museo. Fotografia personale, 2026. .



02

L’interattività come strategia di coinvolgimento

Un ulteriore aspetto qualificante in questa proposta museografica è il ricorso a postazioni interattive distribuite lungo il percorso. L’interattività non permette solo di fornire informazioni aggiuntive riguardo gli oggetti, ma permette al visitatore di fare esperienza dell’oggetto stesso, e accedendo così a dimensioni altrimenti inaccessibili: la sua storia, il contesto d’uso, talvolta persino la possibilità di indossarlo o manipolarlo virtualmente. Ad esempio, nella sezione “Cristianesimo in Asia” è stata creata una postazione interattiva con un enorme libro touch che offre l’occasione al visitatore di esplorare un documento di grandissimo valore, il *Novus Atlas Sinensis*, oggetto che nella normalità non sarebbe accessibile; nella sezione dei Tessuti invece, grazie ad una postazione gaming il visitatore può indossare un vestito tipico e scoprire il significato dei dettagli ricamati.

L’oggetto da statico diventa così elemento attivo nell’esperienza di apprendimento, diminuendo anche la distanza visitatore-oggetto comune e necessaria nelle esposizioni.



fig. 2.1.4.13

Postazione interattiva nella sezione “Tessuti”. Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.



fig. 2.1.4.14

Postazione interattiva nella sezione "Riti e cerimonie". Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.

fig. 2.1.4.15

Esempio di gioco interattivo nella alla scoperta delle maschere africane. Fotografia personale, 2026. .

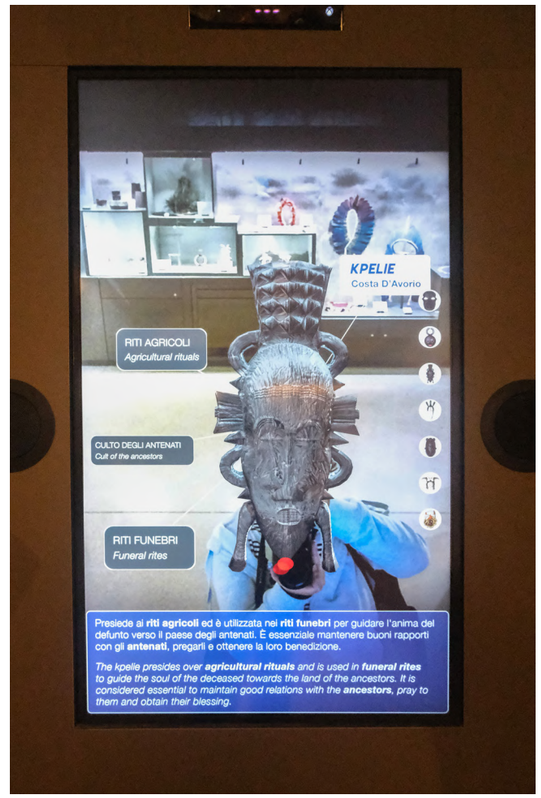




fig. 2.1.4.16

Postazione interattiva nella sezione “Cristianesimo in Asia”. Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.

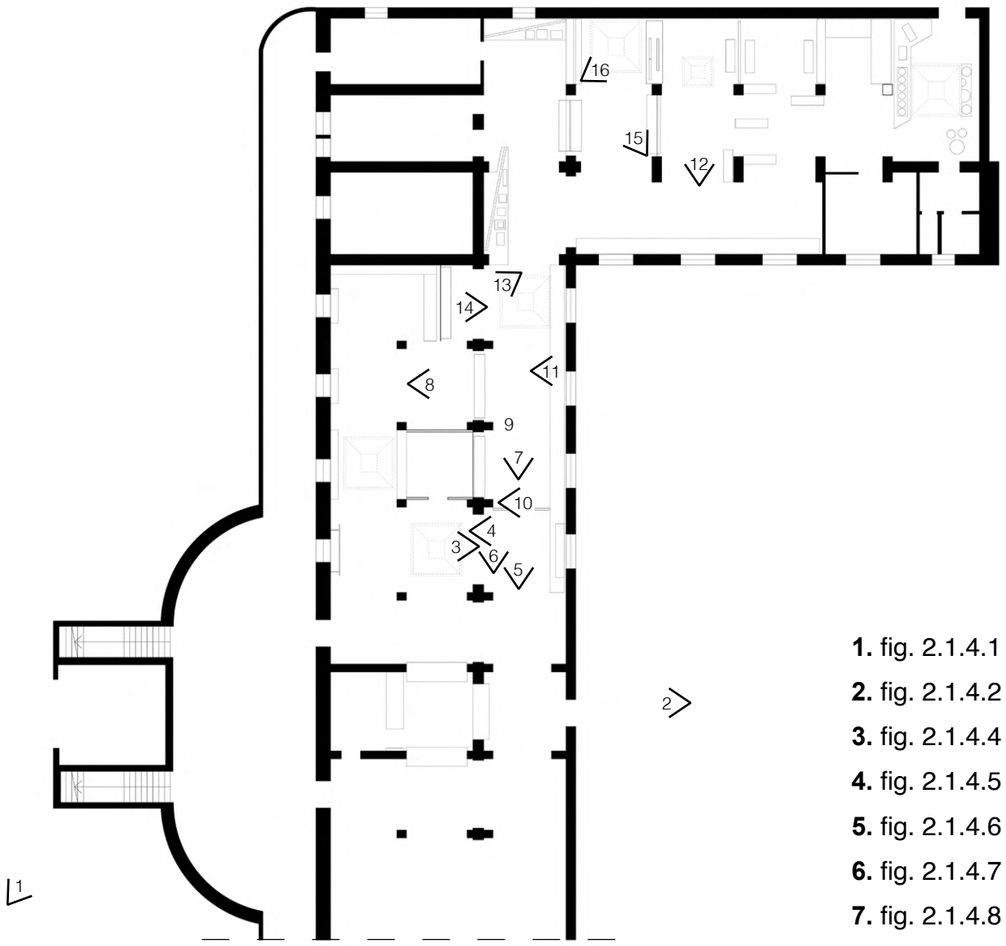
fig. 2.1.4.17

Novus Atlas Sinensis touch interattivo con a fianco l’oggetto originale, nella sezione “Riti e cerimonie”. Alter Studio Partnes, https://alterstudiopartners.com/, consultato il 4 maggio 2026.



02

Pianta fuori scala con coni ottici



1. fig. 2.1.4.1
2. fig. 2.1.4.2
3. fig. 2.1.4.4
4. fig. 2.1.4.5
5. fig. 2.1.4.6
6. fig. 2.1.4.7
7. fig. 2.1.4.8
8. fig. 2.1.4.9
9. fig. 2.1.4.10
10. fig. 2.1.4.11
11. fig. 2.1.4.12
12. fig. 2.1.4.13
13. fig. 2.1.4.14
14. fig. 2.1.4.15
15. fig. 2.1.4.16
16. fig. 2.1.4.17

2.1.5 Polo culturale Cultures and Mission di Torino

Il Polo culturale CAM - *Cultures and Mission* nasce con l'obiettivo di valorizzare e ripensare il ricco patrimonio dell'Istituto Missioni Consolata, che comprende oggetti etnografici, un prezioso archivio fotografico e filmico, cartine geografiche realizzate a mano dai missionari e numerosi altri materiali documentari. Il centro raccoglie in sé una duplice eredità: da un lato quella del museo antropologico-etnografico e di Scienze Naturali presente nella casa madre sin dalla prima metà del Novecento, continuamente arricchito fino ai primi anni Duemila e non più agibile dal 2017; dall'altro quella del vecchio Centro di Animazione Missionaria (CAM), spazio di formazione e spiritualità missionaria. Oggi, questo centro culturale si propone come luogo per ripensare il modello missionario in Europa e offrire alla città di Torino uno spazio dedicato al dialogo interculturale, attraverso eventi, attività culturali e il nuovo percorso espositivo permanente.

Inaugurato nell'aprile del 2023, il Polo ha sede in Via Cialdini 4, nella casa madre dell'Istituto, con uno spazio di oltre 1.200 m² distribuiti su tre piani. Il piano terra è destinato all'accoglienza dei visitatori e agli uffici del personale; al primo piano si trovano un'aula magna per conferenze ed eventi e l'**esposizione permanente *Il Viaggio*, un percorso immersivo e multimediale di circa 300 m²**; al secondo piano sono collocati i laboratori, dedicati alle attività didattiche connesse al museo, e una sala meditazione aperta ai credenti di tutte le religioni. A questi spazi si aggiunge, al piano terra del civico 2 con accesso separato dal Centro, una sala dedicata alle mostre temporanee, concepita per ospitare periodicamente le collezioni conservate nei depositi secondo nuove chiavi di lettura tematiche.

Il progetto è stato curato dagli architetti Massimo Venegoni e Margherita Bert in collaborazione con i missionari, l'agenzia di comunicazione Mediacor, antropologi ed esperti del settore educativo. Un principio fondante dell'intero impianto è quello dell'**accessibilità**, che attraversa sia le scelte architettoniche sia il progetto espositivo nel suo complesso. A ogni piano sono disponibili mappe tattili per non vedenti, mentre tutte le informazioni sono presentate anche in linguaggio CAA (Comunicazione Aumentativa e Alternativa). In coerenza con questa visione inclusiva, tutte le attività e le visite sono gratuite, nella convinzione che la cultura debba essere uno spazio aperto e accessibile a tutte e tutti.

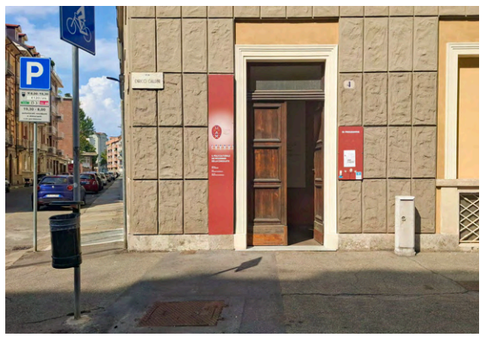
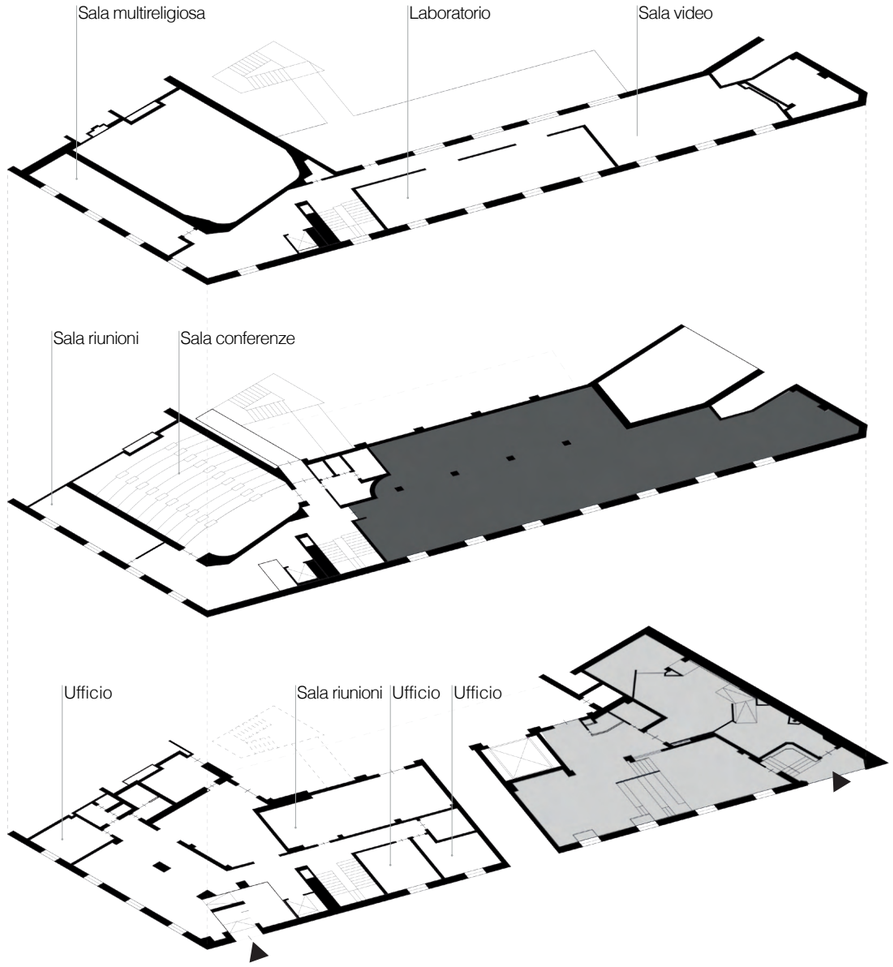


fig. 2.1.5.1

Entrata del Polo Culturale CAM. Fotografia personale, 2025.

fig. 2.1.5.2

Assonometria degli spazi del Polo culturale CAM. Elaborazione grafica personale, 2025.



Percorso espositivo *Il Viaggio*

L'esposizione permanente, si articola in otto sezioni ordinate per nuclei tematici: *Verso l'altro, Senza maschera, Armonia del creato, Le radici, Un mondo di voci, Il bisogno di raccontare, Segni di speranza, Il suono della vita* e un ultimo video conclusivo. Il percorso si sviluppa secondo una configurazione ad anello con ingresso e uscita coincidenti, ma privo di partizioni fisiche vincolanti, che consentono una fruizione libera dello spazio, seppur sia possibile scegliere una sequenza narrativa preordinata, che può accompagnare il visitatore nel susseguirsi delle sezioni, gestita da remoto dai dipendenti del Centro. Ogni area è introdotta da un pannello dal tono divulgativo, accessibile a tutti i tipi di pubblico e un video dalla narrazione coinvolgente disponibile in multilingua, compresa la LIS. Gli apparati descrittivi sono ridotti al minimo: non sono presenti didascalie individuali per i singoli oggetti, raggruppati per tematiche e la cui funzione è evocata da testi impressi sulle pareti o sui pannelli stessi. In ogni sezione si trova però un super oggetto, descritto più nel dettaglio da un pannello e, un ulteriore oggetto (originale) destinato all'esperienza tattile. Questi ultimi sono ben riconoscibili grazie ai supporti in metallo (che si distanzia dagli altri supporti espositivi in materiali dalle texture naturali) su cui è scansionabile un Qrcode che riconduce il visitatore ad un'audioguida pensata appositamente, per degli approfondimenti.

Gli oggetti non vengono presentati in chiave puramente classificatoria né esauriti nella loro funzione originaria, ma diventano supporto per una narrazione coinvolgente che illustra le tematiche care ai missionari della Consolata, lasciando al visitatore ampio spazio interpretativo. Anche in questo caso, è disponibile una visita virtuale accedendo dal sito del Centro.

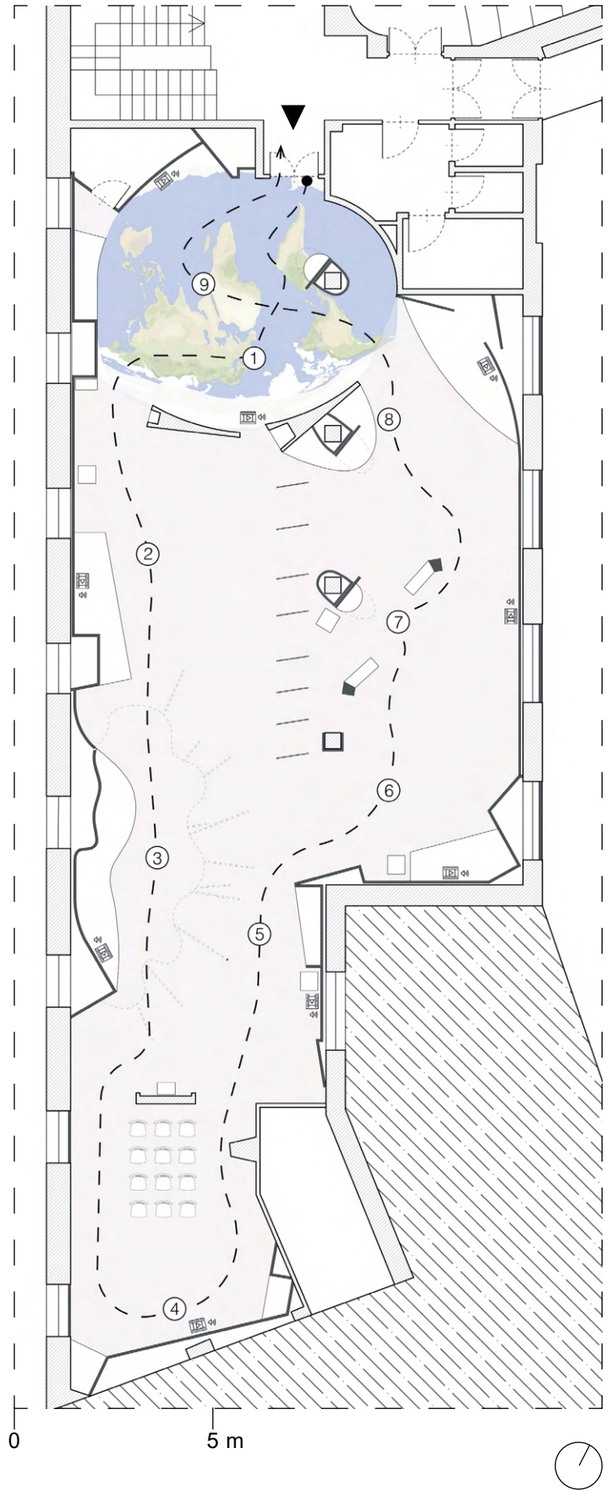
fig. 2.1.5.3

Oggetto tattile della sezione "Verso l'altro", contenitore in zucca della tribù dei Kipsigis, Kenya. Fotografia personale, 2025.



fig. 2.1.5.4

Pianta del percorso espostivo "Il viaggio". Elaborazione grafica personale, 2025.



LEGENDA:

▲ Entrata
Percorso
Video (multilingua)
Audio

Sezioni:

① Verso l'altro
② Senza maschera
③ Armonia del creato
④ Le radici
⑤ Un mondo di voci,
⑥ Il bisogno di raccontare
⑦ Segni di speranza
⑧ Il suono della vita
⑨ Video conclusivo

02



fig. 2.1.5.5

Pannelli introduttivi alla sezione 2 "Senza maschera" in cui si nota una buona gerarchia tra le scritte e lo sfondo di colore diverso guida in visitatore nell'individuazione delle informazioni. Fotografia personale, 2025.

02



fig. 2.1.5.6

Scatto di un frame dal primo video che si vede in mostra nella prima zona “Verso l’altro”. Fotografia personale, 2025.

Il linguaggio del colore: calore e accoglienza

All’ingresso, il visitatore è accolto da un oggetto simbolico: uno zaino. Sul pavimento si distende una mappa del mondo, mentre due pareti curve dividono la prima zona dal resto dello spazio espositivo, lasciando intravedere appena ciò che si cela oltre e suscitando una naturale curiosità.

La **composizione cromatica** dell’ambiente contribuisce a creare un’atmosfera avvolgente: la pavimentazione color sabbia, il soffitto in parte scuro e in parte di un caldo arancione terra, e le pareti bianche generano un senso di intimità e calore. Questa palette si rivela tutt’altro che casuale: le tonalità dell’allestimento (i bruni, i beige e i terracotta) rispecchiano e dialogano con i colori naturali degli oggetti etnografici esposti, realizzati prevalentemente in legno, zucca e fibre vegetali. Tale coerenza non è solo cromatica ma anche materica: i supporti allestitivi (piedistalli, basamenti e ambientazioni tematiche che suggeriscono contesti naturali) sono realizzati in legno e materiali dalla superficie tattile e calda e si inseriscono in continuità con lo spazio espositivo, rafforzando la coerenza dell’insieme.

L’**atmosfera di accoglienza** e incontro è ulteriormente rafforzata dai pannelli in tessuto sospesi al centro del percorso espositivo: semi-trasparenti e attraversabili, su cui sono impresse fotografie a grandezza naturale di persone di diverse nazionalità e culture. Il visitatore non si limita a osservarle, ma le incontra, le attraversa, in un gesto che traduce fisicamente il messaggio profondo del museo: il dialogo e l’incontro tra i popoli. I supporti audiovisivi presenti in ogni sezione, con video dal forte impatto emotivo, completano e amplificano questa dimensione esperienziale.

fig. 2.1.5.8

Entrata del percorso espositivo “Il viaggio”.
Fotografia personale, 2025.



fig. 2.1.5.7

Zona “Verso l’altro” con in primo piano lo zainetto porta bimbo della tribù Turkana del nord del Kenya.
Fotografia personale, 2025.



02



fig. 2.1.5.9

Zona "Verso l'altro", appesi alle pareti: contenitori in zucca, corno e fibre vegetali provenienti dal Kenya. In basso sgabelli africani, i quali possono essere letti come oggetti della dimensione domestica o di potere nella cultura dell'Africa subsahariana. Fotografia personale, 2025.

02



fig. 2.1.5.10
Vista del museo dalla zona “Armonia del creato” con pannelli. Fotografia personale, 2025.

02



fig. 2.1.5.11

Vista frontale della terza zona in cui sono visibili i materiali usati per l'allestimento che dialogano con la collezione esposta. Fotografia personale, 2025.

02

Luce e colori per guidare

La **luce**, in questo progetto di allestimento, occupa un ruolo centrale. Non si limita a rendere visibile ciò che è esposto, ma è **strumento attivo per la costruzione del senso dello spazio**.

La luce naturale è completamente schermata dai pannelli allestitivi o tramite la costruzione di contropareti in cartongesso che occludono le finestre perimetrali, lasciando interamente alla luce artificiale il controllo dell'esperienza visiva che diventa un mezzo narrativo efficace. Suscita emozioni, favorisce la contemplazione, coadiuva a creare un'atmosfera avvolgente. A tutto questo, si aggiunge un aspetto non secondario, cioè del ruolo di guida che assume nell'orientare il visitatore nei suoi movimenti all'interno del percorso espositivo.

Il sistema di illuminazione, gestito da remoto, scandisce il ritmo della visita guidata: secondo un tragitto antiorario si illumina una zona alla volta, in una sequenza preimpostata di luce, video e/o audio e tempo di osservazione. Questa scelta progettuale permette di focalizzare l'attenzione su una sola sezione alla volta: il visitatore è accompagnato da una tappa del racconto alla successiva, donando a ciascuna area il giusto respiro e diminuendo un possibile affaticamento che egli potrebbe provare stimolato dalla curiosità per le altre sezioni.

Nel caso di accensione simultanea di tutte le luci, la suddivisione dello spazio rimane comunque leggibile: il colore delle pareti (con integrati i dispositivi di allestimento) segnala visivamente il passaggio da una zona all'altra, permettendo di distinguere chiaramente le sezioni pur nella continuità cromatica e materica che le lega.

fig. 2.1.5.12

Seconda tappa del percorso "Senza maschera" illuminata da coni di luce orientati per focalizzare l'attenzione del visitatore sugli oggetti. Fotografia personale, 2025.



Sul piano tecnico, il sistema a binario con faretti orientabili consente di direzionare la luce con precisione su pannelli e oggetti esposti garantendo una visibilità ottimale, garantita anche dalla presenza di downlight di diverse dimensioni incassati nel soffitto, nelle vetrine e integrati nelle strutture di allestimento. Nel caso di oggetti appesi alle pareti di dimensioni maggiori e tridimensionali, come le maschere rituali, le ombre proiettate ne esaltano il volume. Sono invece gli allestimenti scenografici a disegnare tracce sul pavimento, arricchendo la percezione dello spazio.



fig. 2.1.5.13

Maschere rituali africane.
Fotografia personale, 2025.

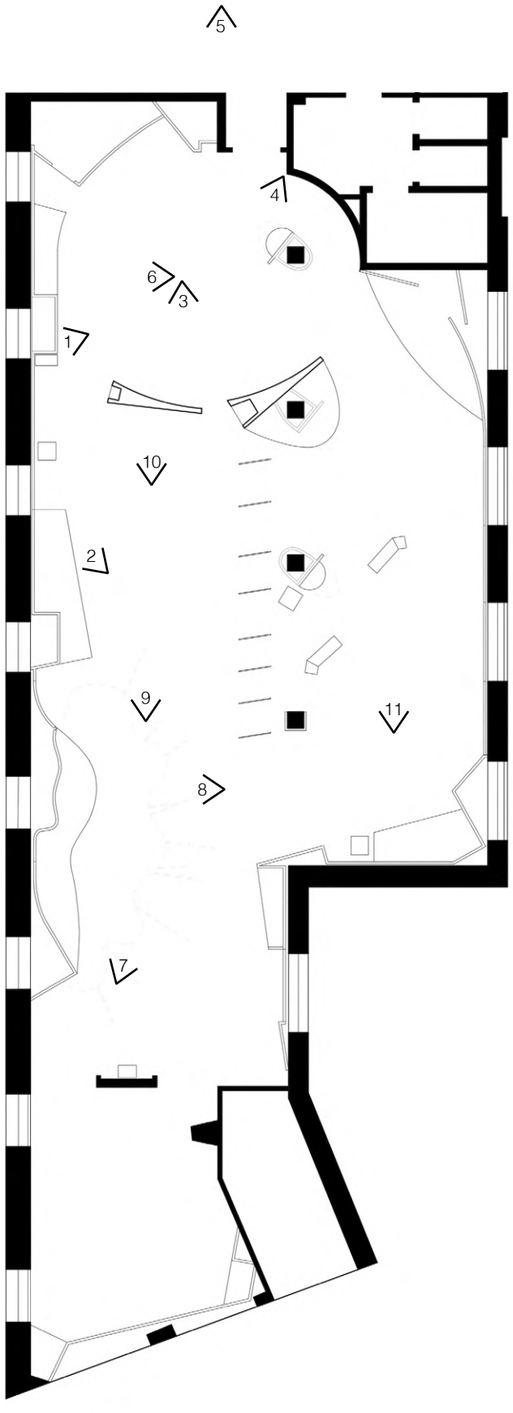


fig. 2.1.5.14

Zona “Segni di speranza” e “Il suono della vita” in cui si nota il cambio di colore sulle pareti che divide visivamente le aree, l’effetto dei faretti inclinati che generano ombre sul pavimento e le luci incassate nel controsoffitto. Fotografia personale, 2025.

02

Coni ottici in pianta



1. fig. 2.1.5.3
2. fig. 2.1.5.5
3. fig. 2.1.5.6
4. fig. 2.1.5.7
5. fig. 2.1.5.8
6. fig. 2.1.5.9
7. fig. 2.1.5.10
8. fig. 2.1.5.11
9. fig. 2.1.5.12
10. fig. 2.1.5.13
11. fig. 2.1.5.14

2.2 Tratti comuni e specificità: i musei missionari come categoria (?)

L'analisi comparativa condotta sui casi studio esaminati permette di sollevare una prima questione centrale, che attraversa l'intera ricerca. È possibile parlare di **"museo missionario"** come **categoria museale autonoma e riconoscibile**, dotata di tratti distintivi propri? Data la loro eterogeneità è sufficiente, ad etichettarli come tali, il solo tratto comune costituito dalla provenienza delle loro collezioni e dall'identità missionaria dell'ente promotore? Si cercherà di offrire una possibile risposta a questi interrogativi, pur nella consapevolezza che essa non sia univoca, ma varia dai criteri interpretativi adottati nella lettura di questi luoghi. Riprendendo quanto discusso nel primo capito circa la novità di questo ambito di studi, è fondamentale ricordare che non vi sono dei canoni classificatori consolidati; quindi, i parametri individuati qua di seguito, per definire un museo come tale, sono necessariamente provvisori e potrebbero rivelarsi tanto esaustivi quanto parziali. Se si assume come riferimento la teoria del paradigma museale di Amselle (2017, 28) secondo cui **"ogni museo, a prescindere dalla categoria alla quale esso appartiene […] è il prodotto di una storia a tre livelli: una storia museale, una storia sua propria e una storia globale entro cui esso si immerge"**, allora è possibile ipotizzare che sia proprio la genealogia e la struttura comuni a questi istituti a legittimare la definizione di "missionari". Essi costituirebbero una categoria a sé stante in quanto tutti condividono la medesima matrice storica delle mostre missionarie, avvenute in un preciso periodo storico caratterizzato da politiche coloniali e dalla costruzione di identità nazionali; e tutti hanno avuto un notevole sviluppo nel trattare la messa in scena dell'alterità durante gli anni Settanta, trasformandosi da luoghi d'esposizione dell'attività missionaria in luoghi d'incontro incentrati sull'educazione interculturale. A ciò si aggiunge che essi condividono una dimensione istituzionale peculiare in quanto sono sempre gestiti da congregazioni religiose. La coincidenza tra soggetto collettore e soggetto conservatore configura un rapporto non comune con le collezioni: nei musei statali o universitari di stampo etnografico la distanza storica ed istituzionale tra chi ha raccolto e chi oggi conserva è quasi sempre strutturale. Nei musei missionari analizzati, al contrario, la memoria della raccolta è ancora viva a livello istituzionale, anche se non sempre individuabile nella loro dimensione allestiva.



fig. 2.2.1

Museo Popoli e culture del P.I.M.E., sezione interattiva introduttiva al percorso espositivo con le attività missionarie. La "missione" in questo caso è separata dal museo, ma comunque lo contestualizza. Fotografia personale, 2026

A tal proposito, infatti, analizzandoli in relazione al contesto più ampio[8] in cui essi si inscrivono, quello dei musei etnografici (anche se di stampo religioso), i caratteri sopracitati non risultano esaustivinel momento in cui si prende in considerazione lo spazio espositivo. Ad esempio, nel caso analizzato del Museo d'Arte Cinese ed Etnografico di Parma, non vi sono elementi distintivi rispetto ad un qualunque museo etnografico: senza la dichiarazione esplicita d'appartenenza all'ordine dei Saveriani, l'elemento "missionario" non è facilmente identificabile. Realtà totalmente opposte sono invece il MEM di Castelnuovo Don Bosco e il percorso del CAM a Torino, in cui, sebbene con dispositivi differenti, la dimensione missionaria è esplicita anche nell'impianto espositivo. In questi casi la missione non è solo il contesto storico di partenza, ma diviene essa stessa contenuto museale.

Si può dunque considerare la loro genealogia storica e istituzionale come una prima distinzione identificativa rispetto ai musei etnografici di matrice laica e statale; essi, tuttavia, **si configurano come un dispositivo museografico originale**, solo in virtù di scelte narrative ben precise, in cui l**a dimensione missionaria è parte integrante del racconto museale**. In conclusione, è possibile affermare la categoria "museo missionario" esite, ma è condizionata: si realizza o si dissolve a seconda delle scelte museografiche messe in atto. Ed è proprio in questa condizionalità che risiede il suo maggiore interesse critico, restituendo a ciascuna istituzione la facoltà di autodefinirsi con consapevolezza attraverso determinate scelte, configurando il museo missionario non come una categoria data, ma come una categoria in via di definizione.

[8] Si potrebbe fare qua sempre riferimento ad Amselle (2017), nella sua definizione di "sintagma museale": cioè lo spazio prossimo o distante in cui un museo s'inscrive e che lo mette in contatto o in concorrenza con altri musei.



fig. 2.2.2

Sezione Comboni, alla fine del percorso espositivo del Museo Africano di Verona. Fotografia personale, 2026.



fig. 2.2.3

Pannelli roll up con impresse storie di missionari salesiani sparsi nel percorso del Museo Etnologico Missionario Don Bosco, in cui queste storie si possono fruire come un percoso separato dalla collezione etnografica. Fotografia personale, 2025.



fig. 2.2.4

Esempio di pannello roll up posizionato lungo in percoso al MEM. Fotografia personale, 2025.



fig. 2.2.5

Sezione con la storia dell'Istituto Consolata e del fondatore Giuseppe Allamano nel percorso "Il viaggio" del CAM. Fotografia personale, 2025.



fig. 2.1.5.14

Sezione "Un mondo di voci" nel percoso espositivo del CAM dove sono esposti i lavori di traduzione e di mappatura dei territori realizzati dai primi missionari. Fotografia personale, 2025.



fig. 2.1.5.14

Sezione "Il bisogno di raccontare" nel percoso espositivo del CAM dove sono esposti gli oggetti con cui nel corso del tempo i missionari hanno testimoniato la missione. Fotografia personale, 2025.

2.3 Decolonizzare, e poi? Pratiche, possibilità e necessità nei musei missionari

Resta ora da affrontare la seconda questione annunciata in precedenza, e cioè se i casi studio analizzati (considerati qui in rappresentanza della categoria) affrontino, e secondo quali modalità, il tema della decolonizzazione museale.
Prima di procedere in tale direzione, e alla luce delle peculiarità illustrate nel capitolo precedente, si ritiene opportuno fa presente che: pretendere di "misurare" la decolonizzazione nei musei missionari con lo stesso metro dei musei etnografici statali sarebbe riduttivo; e restituirebbe a chiunque indaghi in questa direzione una risposta parziale e insoddisfacente rispetto alla natura di questi istituti. Infatti, la specificità genealogica che queste istituzioni presentano rischia di essere un elemento sottovalutato nel dibattito postcoloniale. Nei grandi musei etnografici nazionali, il processo di revisione critica che viene chiesto loro di fare, per quanto complesso e spesso ancora incompiuto, si riferisce a collezioni la cui origine è storicamente documentata e riconducibile a pratiche di espoliazione coloniale sistemica. Nei musei missionari presi in analisi, quest'ultima affermazione risulta quasi mai verificabile, data anche la mancanza di documentazione. Inoltre, non tiene conto di alcune dimensioni rilevanti, come la progressiva ridefinizione del rapporto tra queste specifiche congregazioni religiose e le culture incontrate nel corso dell'opera missionaria, orientato all'incontro, allo scambio e al servizio. È indubbio che le loro collezioni siano state costituite in contesti coloniali, ma le modalità risultano essere più varie: molti oggetti sono stati acquistati, donati dalle comunità locali stesse o affidati ai missionari come forma di memoria collettiva condivisa. Tali considerazioni non vogliono esimere questa categoria di musei dal confrontarsi con le istanze di decolonizzazione, perché anch'essi si confrontano con un patrimonio "difficile" e per questo **"non possono essere indifferenti e non possono essere avulsi dal loro contesto sociale"** (Christillin e Greco 2021, 84); esse, tuttavia, ne complicano il livello di lettura nel momento in cui li si indaga da questo punto di vista.
Sulla base di tali premesse, quale quadro restituisce l'analisi condotta sui casi studio? In linea generale, seppur con modalità differenti, i loro allestimenti privilegiano la valorizzazione delle identità e delle culture dei popoli rappresentati. Un certo grado di decolonizzazione degli spazi affiora in scelte puntuali: la formulazione di didascalie prive di giudizio di valore, l'adozione di una terminologia rispettosa e non esotizzante, la rinuncia a gerarchie espositive che subordinano le culture rappresentate a una prospettiva occidentale. Questi accorgimenti, per quanto non così impattanti agli occhi di un visitatore non esperto, segnalano un'attenzione reale alla dimensione etica della rappresentazione di culture "altre". Nel corso delle visite ai musei e dei colloqui con il personale, è emersa una diffusa consapevolezza sul tema e sulla necessità di decolonizzazione, che tuttavia stenta a tradursi in scelte espositive esplicite. Non si tratta, quindi, di una decolonizzazione in senso proprio, secondo l'accezione più radicale del termine elaborata dalla letteratura critica di riferimento, intesa come una revisione strutturale e trasparente dei criteri di acquisizione delle collezioni o delle logiche di potere che le hanno prodotte; ma di un orientamento in divenire, di pratiche decoloniali necessarie ma non ancora sufficienti.

Uno degli auspici espressi con maggior frequenza da parte degli addetti ai lavori, è il desiderio di affiancare alla storia degli oggetti esposti la testimonianza diretta dei missionari che li hanno raccolti, nell'ottica di offrire al visitatore una pluralità di prospettive. Tale aspirazione risulta particolarmente significativa se letta nel contesto più ampio delle pratiche decoloniali in ambito etnografico, dove tra gli approcci più diffusi figura quello di dare voce alle comunità che hanno prodotto i manufatti.[9] Nel caso dei musei missionari, il coinvolgimento della testimonianza missionaria diretta rappresenta una via possibile per accedere a quella dimensione invisibile che appartiene all'oggetto stesso, senza sottrarre nulla all'identità culturale da cui esso proviene, e consentirebbe al visitatore una revisione critica della storia che l'oggetto porta con sé.

In questa direzione, caso particolarmente significativo è rappresentato dal Polo Culturale *Cultures and Mission*, oggetto del progetto espositivo presentato nel capitolo seguente. Il CAM ha infatti avviato un programma di mostre temporanee (con le collezioni conservate nei depositi) che consente di affiancare al percorso espositivo permanente nuove narrazioni criticamente orientate, capaci di aprire spazi di riflessione anche sulla propria storia istituzionale senza negarla.

[9] Il coinvolgimento delle comunità di origine rimane comunque tra le pratiche maggiormente auspicate, sebbene nell'effettivo risulti spesso di difficile attuarlo per ragioni logistiche e istituzionali

02

Tale scelta appare strategicamente efficace, in quanto permette di sperimentare nuovi linguaggi e prospettive senza intervenire su un allestimento permanente, recente.

In conclusione, è chiaro che la decolonizzazione museale sia un processo profondo che non si esaurisce nella correzione di singole didascalie. Essa richiede una revisione radicale, di restituire voce alle comunità rappresentate e anche una disponibilità all'autocritica, che senza il dovuto equilibrio implica il rischio di mettere in luce aspetti scomodi del proprio passato. Ed è proprio questo nodo, a rendere il processo particolarmente delicato nel caso dei musei missionari che, come ogni istituzione museale, è un sistema complesso; a cui si aggiunge però, la specificità di un'istituzione religiosa: con le sue strutture gerarchiche, le sue comunità di appartenenza e la centralità della dimensione di fede, che inevitabilmente orienta e a volte vincola le scelte possibili. Proprio per questi motivi, appare forse più produttivo per queste istituzioni investire con chiarezza nella comunicazione della propria identità attuale: quella di luoghi di incontro interculturale, spazi di dialogo e archivi di una relazione con il mondo non europeo che, per quanto segnata da asimmetrie storiche, ha prodotto anche forme genuine di scambio, di cura e di conoscenza reciproca. A ciò si aggiunge la consapevolezza che, per le istituzioni religiose di riferimento, il museo missionario rappresenta a tutti gli effetti una forma di animazione missionaria, dimensione che non può essere trascurata nella definizione delle scelte espositive e comunicative.

03

Il Progetto

In occasione del 125° anniversario dall'avvio della missione dell'Istituto Missioni Consolata, il Polo Culturale CAM – *Cultures and Mission* ha scelto di dedicare **una mostra missionaria temporanea alla popolazione Kikuyu** del Kenya, primo popolo incontrato dall'Istituto nella propria opera di evangelizzazione, nei primi anni del Novecento.

Il capitolo, presenta quindi l'**ipotesi di allestimento** pensata per questa occasione, che troverà spazio nell'area dedicata alle esposizioni temporanee del CAM, il cui percorso permanente e la cui storia sono già stati illustrati nel paragrafo 2.1.5. La sua ideazione si fonda sulle osservazioni maturate nei primi due capitoli, in particolare su quanto emerso dall'analisi comparativa condotta sui casi studio riguardo tanto all'identità dei musei missionari (argomentazioni qui traslabili anche alle mostre con la medesima matrice) quanto alla **decolonizzazione di questi spazi** e delle loro collezioni.
Da qui nasce l'interrogativo che orienta l'intera impostazione progettuale: come raccontare una cultura quale quella kikuyu, evangelizzata e trasformata dall'incontro con la cultura occidentale, scindendo i due percorsi all'interno della mostra mantenendo al tempo stesso una visione d'insieme? Dal momento che perseguire questo singolo obiettivo risulterebbe "forzare" una divisione ormai inesistente, **la proposta è cercare di raccontare in un unico continuum le due culture evidenziandone i punti d'incontro e quelli discordanti, cercando di evitare che l'aspetto evangelizzatore prevalga sulla tradizione e la storia kikuyu.** È a partire da questo nodo che si è costruita la proposta allestitiva qui presentata, con le collezioni solitamente conservate nei depositi e non accessibili al pubblico, pensata per una durata espositiva di un anno e mezzo.

fig. 3.1

Suore della Consolata in posa con una donna e bambini kikuyu. Archivio Fotografico IMC, primi del Novecento.



3.1 Il popolo Kikuyu e i missionari della Consolata

I Kikuyu sono un popolo bantu originario del Kenya centrale e il gruppo etnico più numeroso del Paese; secondo il più recente censimento del 2019n circa il 17% della popolazione. La lingua in uso tra la popolazione è il gikuyu, oltre allo swahili e all'inglese, le due lingue ufficiali del Kenya.

Il loro territorio tradizionale corrisponde oggi alle contee della Central Province, nella fascia di altopiano che si estende tra Nairobi e il Monte Kenya (chiamato Kirinyaga in lingua kikuyu) dimora del dio Ngai e cuore spirituale di questo popolo. Per i Kikuyu la terra non è semplice spazio fisico (sebbene siano storicamente abili agricoltori) ma, elemento costitutivo dell'**identità collettiva**: fu proprio Ngai a plasmare il primo uomo, chiamato proprio Kikuyu, e a donargli una moglie di nome Mumbi, le cui nove figlie diedero origine ai nove clan della stirpe.

All'arrivo degli europei, alla fine del XIX secolo, la società era fondata sull'*Irongo*, un sistema di governo tradizionale che i colonizzatori abolirono definitivamente nel 1925, cinque anni dopo aver trasformato quel territorio in Colonia britannica del Kenya. La confisca delle terre fertili dell'altopiano alimentò una resistenza crescente, che diede origine ad un violento conflitto culminato, negli anni Cinquanta, nella ribellione dei Mau Mau (i cui maggiori esponenti appartenevano a questo gruppo). Sul fronte politico, nella lotta per l'indipendenza i Kikuyu furono quindi protagonisti, ricoprendo il ruolo di leader e oppositori al dominio coloniale britannico. Infatti, con l'indipendenza ottenuta nel 1963, assunsero un ruolo centrale nella vita del nuovo stato: il primo presidente Jomo Kenyatta era egli stesso Kikuyu.

Oltre al dominio coloniale, il quale influenzò sotto molti aspetti la vita della popolazione non va trascurato che anche il **contatto con le missioni** cristiane, sia protestanti che cattoliche. Esse tarsformarono profondamente il tessuto sociale kikuyu, con l'apertura di scuole, ospedali, fabbriche e convertendo la maggior parte della popolazione.

Oggi questo popolo vive una realtà dinamica: molti restano agricoltori sulle pendici del Monte Kenya, altri si sono affermati a Nairobi nel commercio, nell'istruzione, nella sanità e nella politica; testimoniando la capacità di una cultura di resistere, trasformarsi e lasciare un segno profondo nella storia del Kenya moderno.

[10] Il dato si riferisce all'ultimo censimento disponibile, datato 2019.

fig. 3.1.1

Kikuyu in abiti tradizionali. Archivio Fotografico IMC, primi del Novencento.



L'arrivo dei missionari della Consolata

È proprio nel contesto di presenza missionaria in terra kikuyu che si inserisce l'arrivo dell'Istituto Missioni Consolata. L' "Articolo 6" della Conferenza di Berlino (1884-1885), riguardante la protezione degli indigeni, dei missionari, dei viaggiatori e della libertà religiosa, giustificò e permise l'insediarsi delle missioni cattoliche all'interno delle colonie (Prudhomme 2007, 62). Propaganda Fide destinò ai Missionari della Consolata, fondati nel 1901 da Giuseppe Allamano a Torino, il Kenya come terra di missione. Il 28 giugno del 1902 un gruppo composto da quattro missionari, i padri Tommaso Gays e Filippo Perlo e i fratelli Luigi Falda e Celeste Lusso accompagnati da monsignor Allgeyer, (capo del vicariato apostolico dello Zanzibar), giunge presso i Kikuyu, segnando l'inizio di una presenza che proseguirà ininterrottamente fino ad oggi.

Nel 1904, a un paio di anni dall'arrivo, i missionari riunitisi a Murang'a definirono i criteri ritenuti fondamentali per il lavoro missionario: l'apprendimento della lingua locale, l'annuncio evangelico itinerante, il lavoro manuale, i rapporti con la popolazione indigena e con il governo coloniale, la formazione di catechisti locali, la cura dei malati, le visite ai villaggi e l'istituzione di scuole. Non mancarono le difficoltà: il clima, le malattie, le barriere linguistiche e culturali. Nel 1905 la missione presso i Kikuyu acquisì autonomia amministrativa, e nel 1909 fu eretta a vicariato apostolico di Nyeri. Da allora la presenza dell'Istituto in quel territorio non si è più interrotta, e proprio da quella terra oggi provengono numerose vocazioni missionarie consolatine e non solo.

3.2 Il sito di progetto

Lo spazio destinato alle mostre temporanee del CAM si trova al piano terra del civico 2 di via Cialdini, dotato di un doppio accesso, distinto rispetto al percorso espositivo permanente del centro culturale. Originariamente i due ambienti, che oggi lo compongono, erano separati tra loro e destinati a spazio commerciale e a sala per la presentazione e la raccolta fondi dei progetti missionari; con i lavori di ristrutturazione del 2023 sono stati uniti, e le modifiche apportate in quell'occasione hanno configurato l'assetto attuale. Le due sale contigue, di superficie complessiva pari a 200 mq, sono oggi collegate da un'apertura e si presentano prive di un allestimento permanente, poiché ogni anno ospitano una o più mostre temporanee di breve o lunga durata.

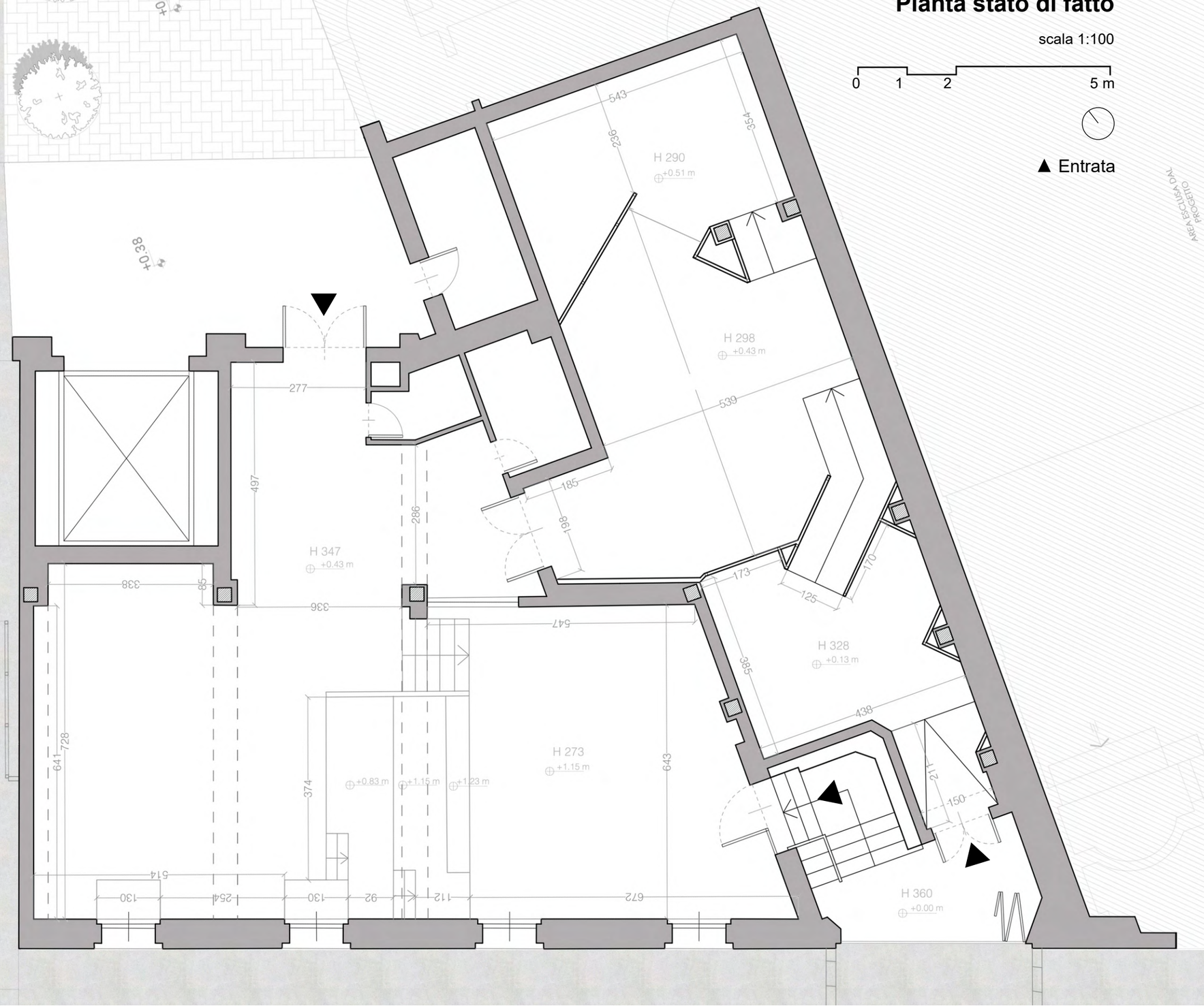
Dal punto di vista architettonico, i due ambienti presentano livelli di pavimentazione differenti, ovviati mediante pedane e gradini che, in alcuni punti, risultano tuttavia non pienamente accessibili e di non agevole percorrenza. Anche i setti divisori in cartongesso, preesistenti ai lavori del 2023, sono stati mantenuti nella configurazione originaria.
Le due sale si differenziano infine, per il tipo di illuminazione: nella prima, la luce artificiale è affidata a neon incassati in un controsoffitto a quadrotti, integrata dalla luce naturale proveniente da quattro finestre; nella seconda, priva di aperture perimetrali a eccezione della porta di accesso, l'illuminazione è interamente affidata a downlight incassati in un controsoffitto rifinito.

Pianta stato di fatto

scala 1:100

0 1 2 5 m

▲ Entrata



03

3.2.1 Analisi spaziale

Per progettare un allestimento accessibile, definire la distribuzione del percorso di visita e l'ingombro dei dispositivi di *display*, si è condotta un'analisi spaziale delle due sale espositive. Il rilevamento dei flussi, oltre all'osservazione diretta e al rilievo degli spazi, consente di isolare alcune informazioni utili. La sovrapposizione e la frequenza dei flussi del personale e dei visitatori permettono di individuare le principali aree di circolazione e di aggregazione. I vuoti che emergono laddove i percorsi non si sovrappongono mai, non sono da intendersi come assenza totale di passaggio in quelle aree, bensì come conseguenza di barriere fisiche che non permettono una totale fruizione degli spazi.

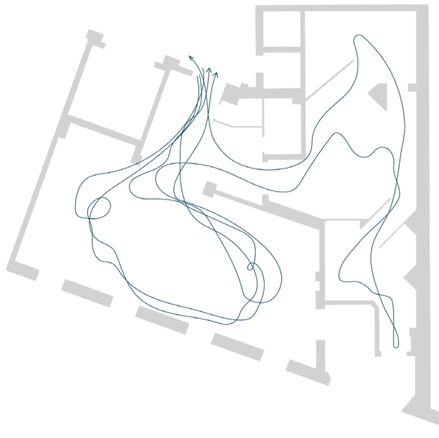
Sulla base di tali osservazioni si è scelto di intervenire sugli spazi esistenti senza alterare i muri perimetrali e i pilastri portanti, agendo esclusivamente sulle partizioni non strutturali. Dal punto di vista dell'accessibilità, si è cercato di ridurre per quanto possibile le barriere architettoniche rilevate. I principali interventi sono stati: in corrispondenza dell'ingresso pubblico, collocato a un livello di circa 1,6 metri rispetto al piano stradale, è stato previsto l'inserimento di un montascale a pedana; all'interno dello spazio espositivo, per superare il dislivello di 72 centimetri riscontrato, si è invece optato per la realizzazione di una pedana conforme agli standard normativi di accessibilità, concepita al contempo come elemento scenografico integrato nell'allestimento. Per quanto riguarda l'accesso del personale, invece, al fine di limitare le sovrapposizioni tra i due flussi emerse dall'analisi, si è scelto di erigere una parete in cartongesso volta a rendere autonomo e riservato il percorso di servizio, sfruttando a tale scopo i due vani tecnici esistenti come punti di accesso alla sala espositiva.

Nelle pagine successive sono identificate tutte le demolizioni e costruzioni in assonometria.

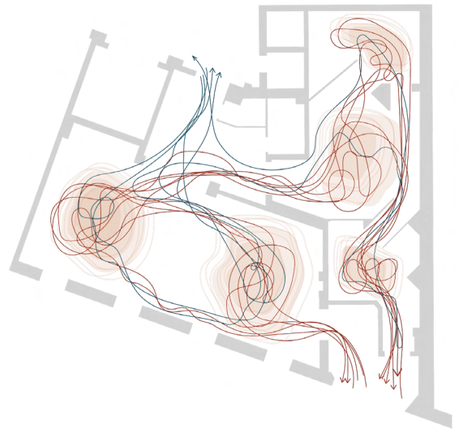


a. Traiettorie di visita

c. Soglie di sosta

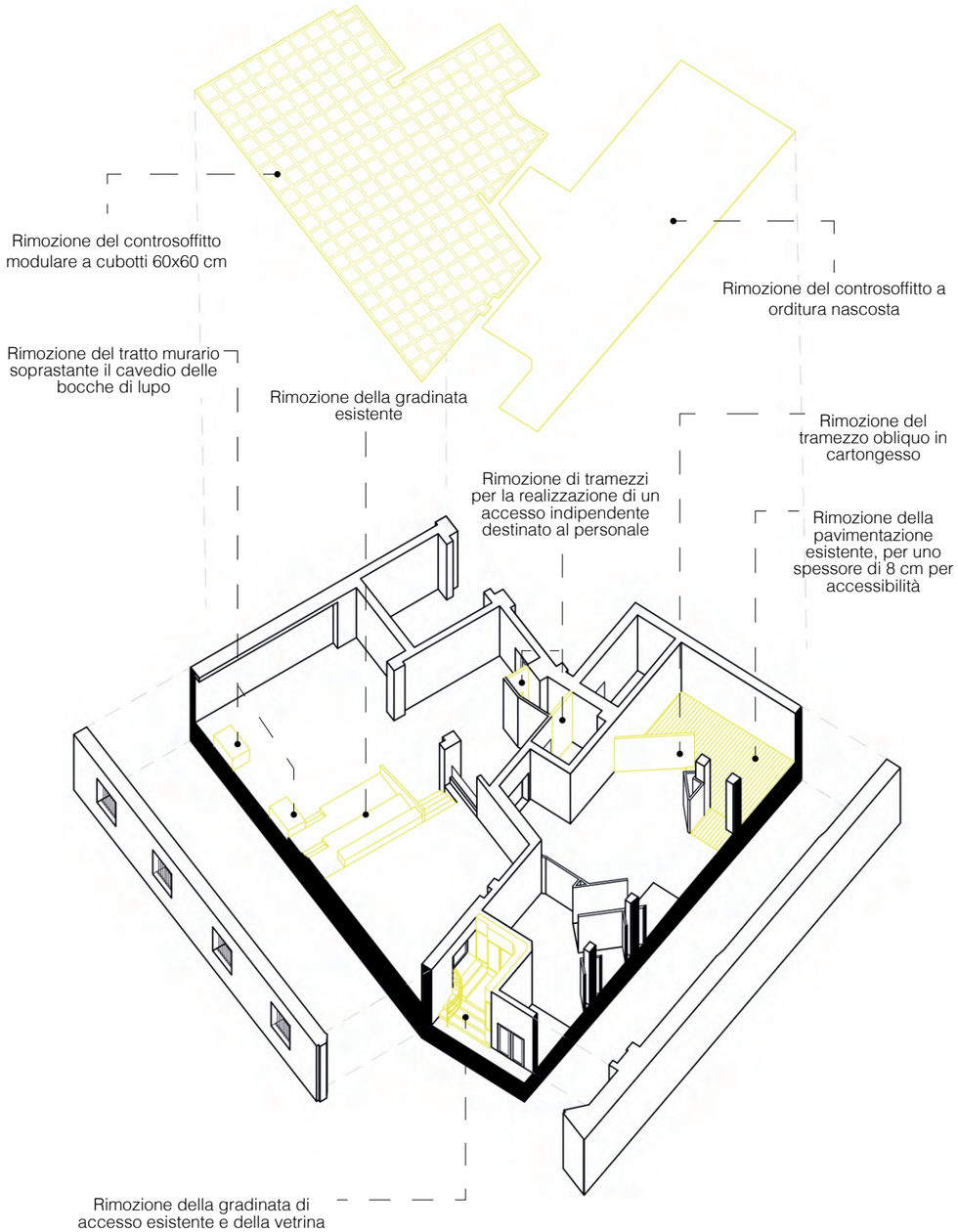


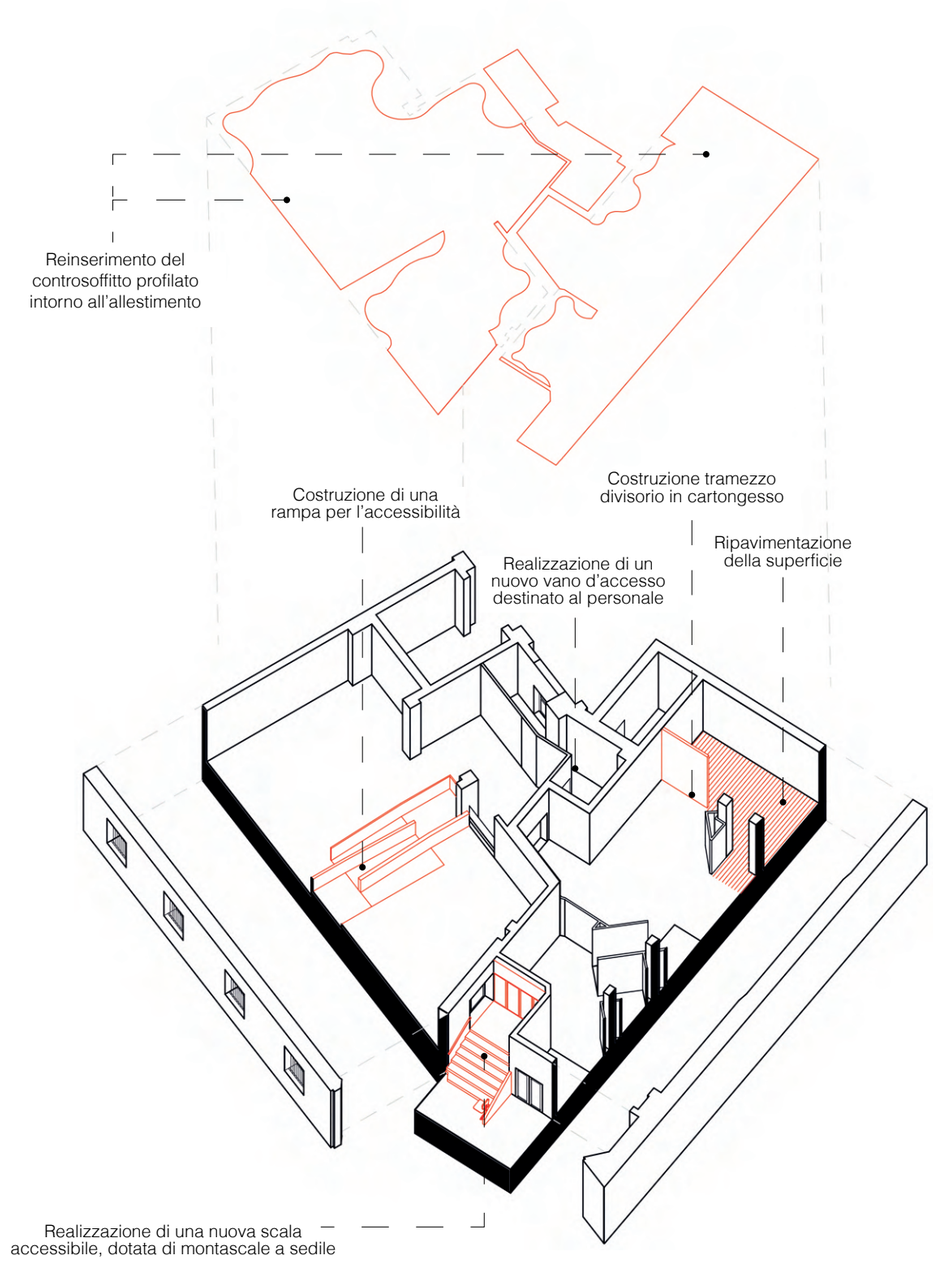
b. Movimento operativo



d. Complessità

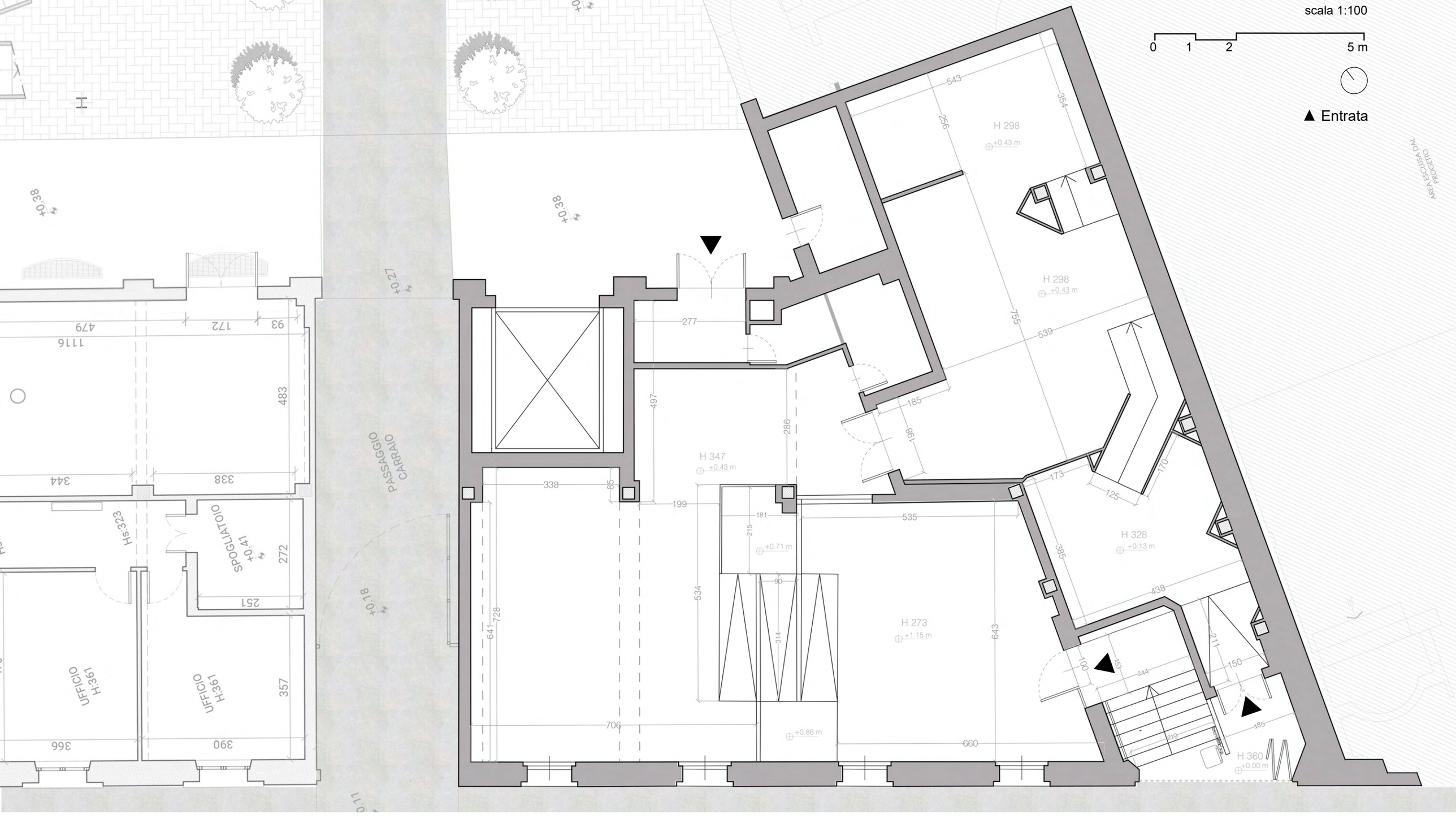
3.2.2 Demolizioni e costruzioni





03

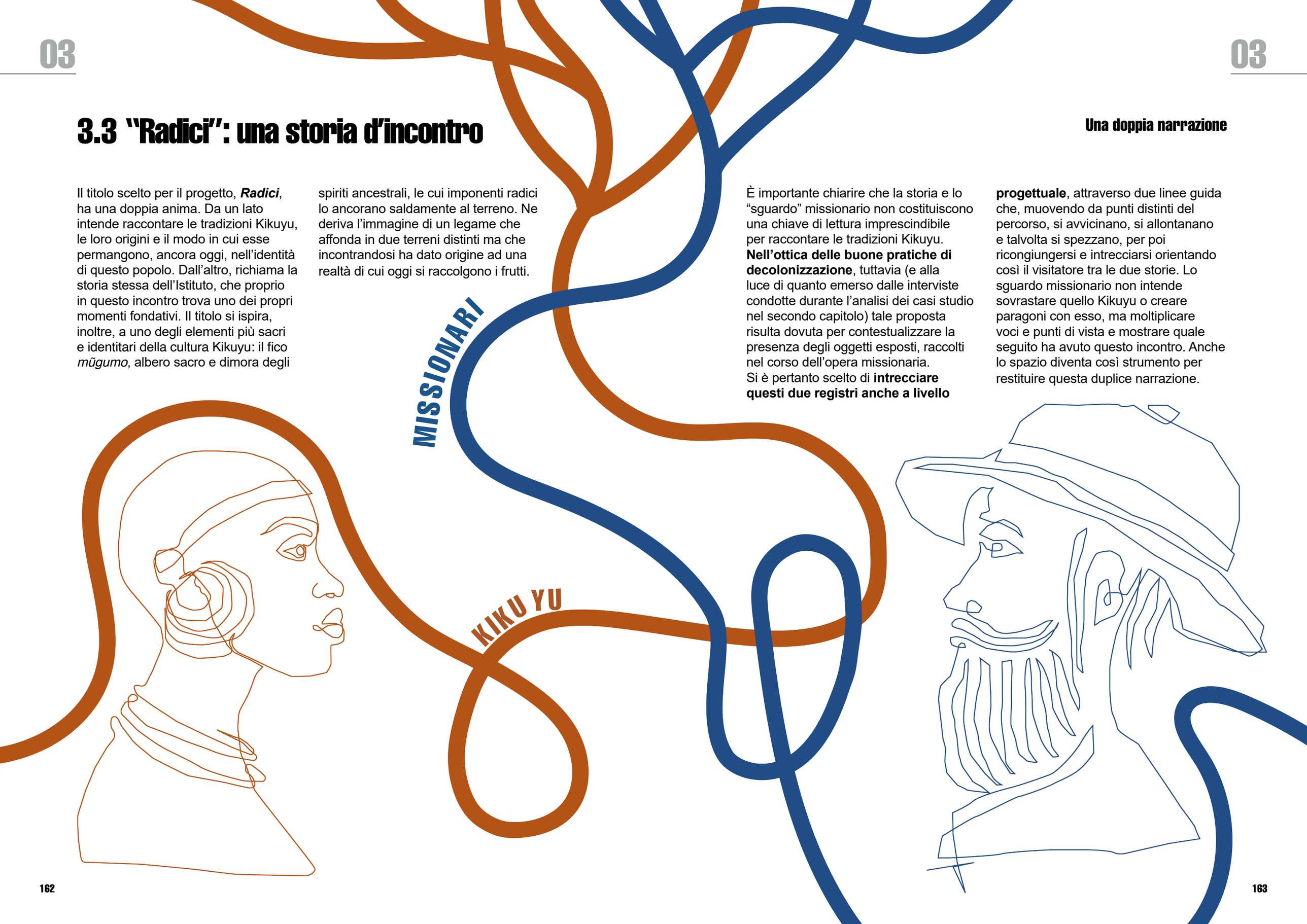
3.2.3 Nuovo spazio espositivo



AREA ESCLUSA DAL PROGETTO

3.3 "Radici": una storia d'incontro

Il titolo scelto per il progetto, ***Radici***, ha una doppia anima. Da un lato intende raccontare le tradizioni Kikuyu, le loro origini e il modo in cui esse permangono, ancora oggi, nell'identità di questo popolo. Dall'altro, richiama la storia stessa dell'Istituto, che proprio in questo incontro trova uno dei propri momenti fondativi. Il titolo si ispira, inoltre, a uno degli elementi più sacri e identitari della cultura Kikuyu: il fico *mũgumo*, albero sacro e dimora degli spiriti ancestrali, le cui imponenti radici lo ancorano saldamente al terreno. Ne deriva l'immagine di un legame che affonda in due terreni distinti ma che incontrandosi ha dato origine ad una realtà di cui oggi si raccolgono i frutti.



Una doppia narrazione

È importante chiarire che la storia e lo "sguardo" missionario non costituiscono una chiave di lettura imprescindibile per raccontare le tradizioni Kikuyu. **Nell'ottica delle buone pratiche di decolonizzazione**, tuttavia (e alla luce di quanto emerso dalle interviste condotte durante l'analisi dei casi studio nel secondo capitolo) tale proposta risulta dovuta per contestualizzare la presenza degli oggetti esposti, raccolti nel corso dell'opera missionaria.
Si è pertanto scelto di **intrecciare questi due registri anche a livello progettuale**, attraverso due linee guida che, muovendo da punti distinti del percorso, si avvicinano, si allontanano e talvolta si spezzano, per poi ricongiungersi e intrecciarsi orientando così il visitatore tra le due storie. Lo sguardo missionario non intende sovrastare quello Kikuyu o creare paragoni con esso, ma moltiplicare voci e punti di vista e mostrare quale seguito ha avuto questo incontro. Anche lo spazio diventa così strumento per restituire questa duplice narrazione.

03

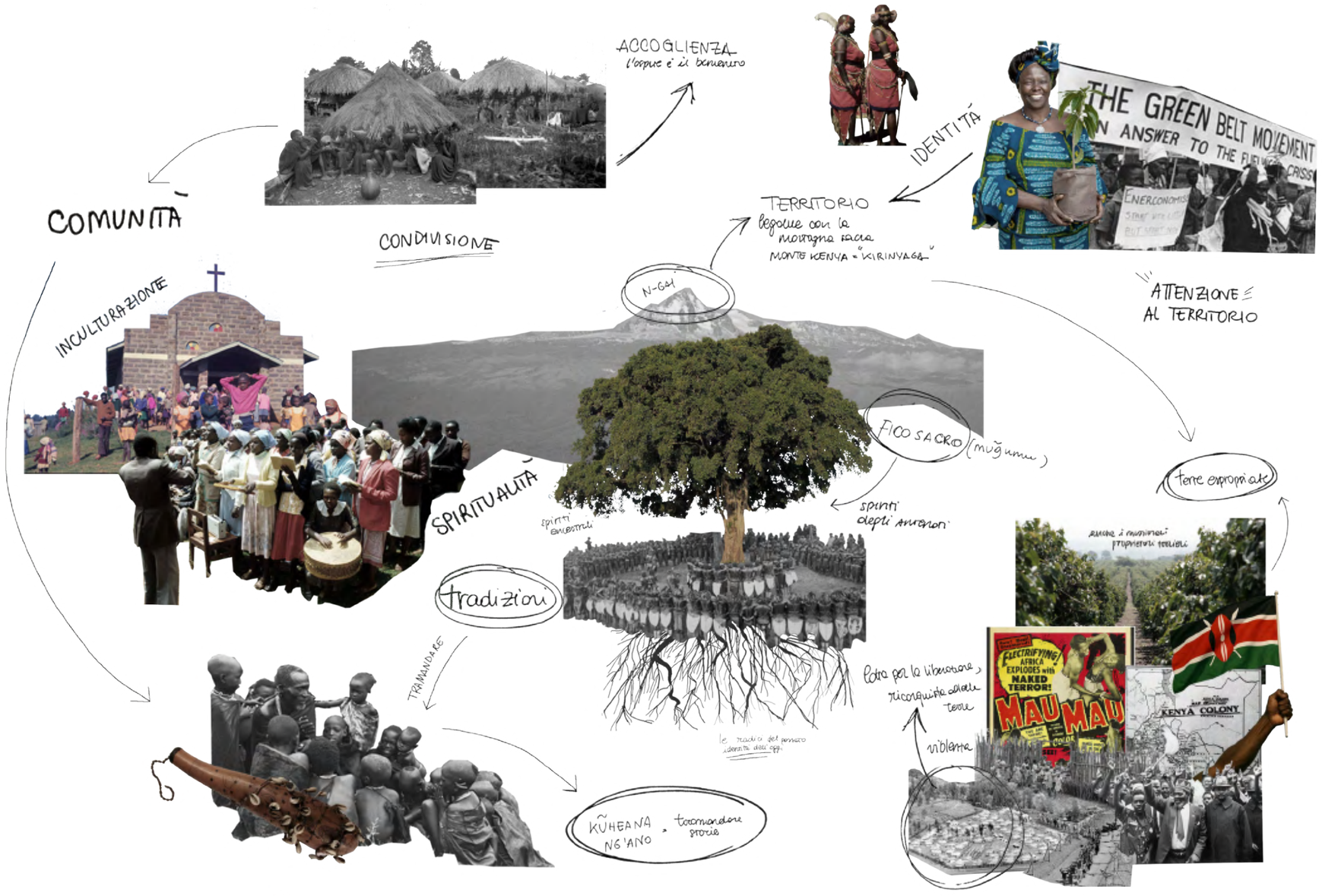
3.3.1 Identificazione delle tematiche

Al fine di garantire un racconto autentico nella selezione e nella costruzione dei contenuti proposti in mostra, una **prima fase della ricerca ha previsto la visione di interviste realizzate dal team del CAM a persone di origine Kikuyu**, per la maggior parte appartenenti alla comunità della Consolata e quindi missionari e missionarie, ma anche laici. I partecipanti che si sono raccontati in prima persona hanno condiviso le proprie tradizioni, testimoniato la storia del loro popolo e il significato che per ognuno di loro ha avuto l'incontro con l'Istituto. Quest'ultimo punto è stato estremamente interessante per "capire" la loro scelta nel diventarne parte. L'ascolto di queste testimonianze ha permesso di individuare non solo i contenuti da veicolare, ma anche il tono e la sensibilità con cui affrontarli, orientando fin dalle fasi iniziali la ricerca verso un approccio che tenesse conto anche della soggettività dei protagonisti coinvolti.

Queste testimonianze hanno dunque costituito la base da cui partire per la definizione dei nuclei tematici attorno a cui sviluppare il racconto, per poi tradurli nel progetto di allestimento, intrecciandoli agli oggetti della collezione e alla testimonianza missionaria restituita attraverso i diari, le fotografie e i video dell'Archivio Missioni Consolata.

Il coinvolgimento idealmente diretto (nei fatti indiretto) di persone di origine kikuyu nelle fasi di progettazione della mostra ha rappresentato **una scelta metodologica coerente con un approccio decoloniale** alla museologia, che riconosce alle comunità di origine un ruolo attivo (e non meramente consultivo) nella costruzione del racconto che le riguarda da vicino.
La voce restituita in mostra, per quanto affidata talvolta a un singolo testimone, si configura così come intrinsecamente plurale: kikuyu e missionaria al tempo stesso, espressione di un'identità che si è costruita proprio nell'incontro tra le due comunità.

Collage di esplorazione delle tematiche

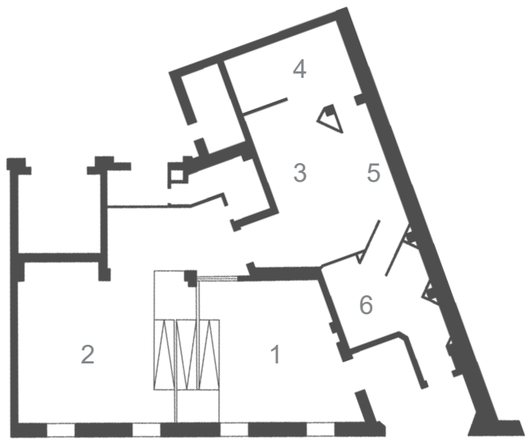


03

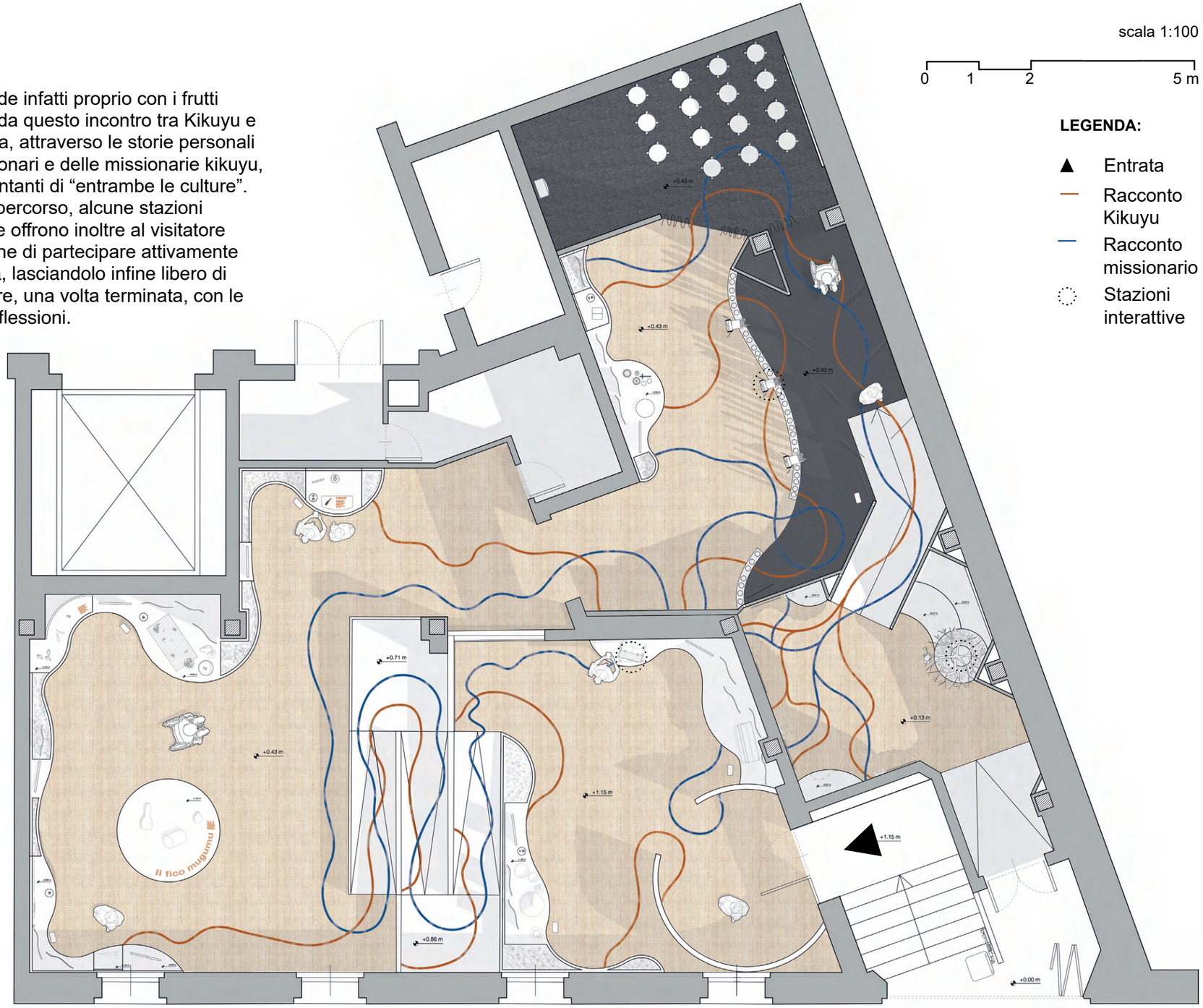
3.3.2 Il percorso

Il percorso di visita si sviluppa dunque secondo i due filoni narrativi già introdotti. Le due linee (quella rosso terra dedicata alle tradizioni e agli oggetti Kikuyu, e quella blu, riservata alla vicenda missionaria) orientano il visitatore lungo la mostra. In alcuni punti i due tracciati si incontrano, in altri si separano, in altri ancora si sovrappongono: non secondo un rapporto di confronto o contrapposizione, ma come immagine di due narrazioni che si sono storicamente incrociate, scambiandosi saperi e conoscenze.

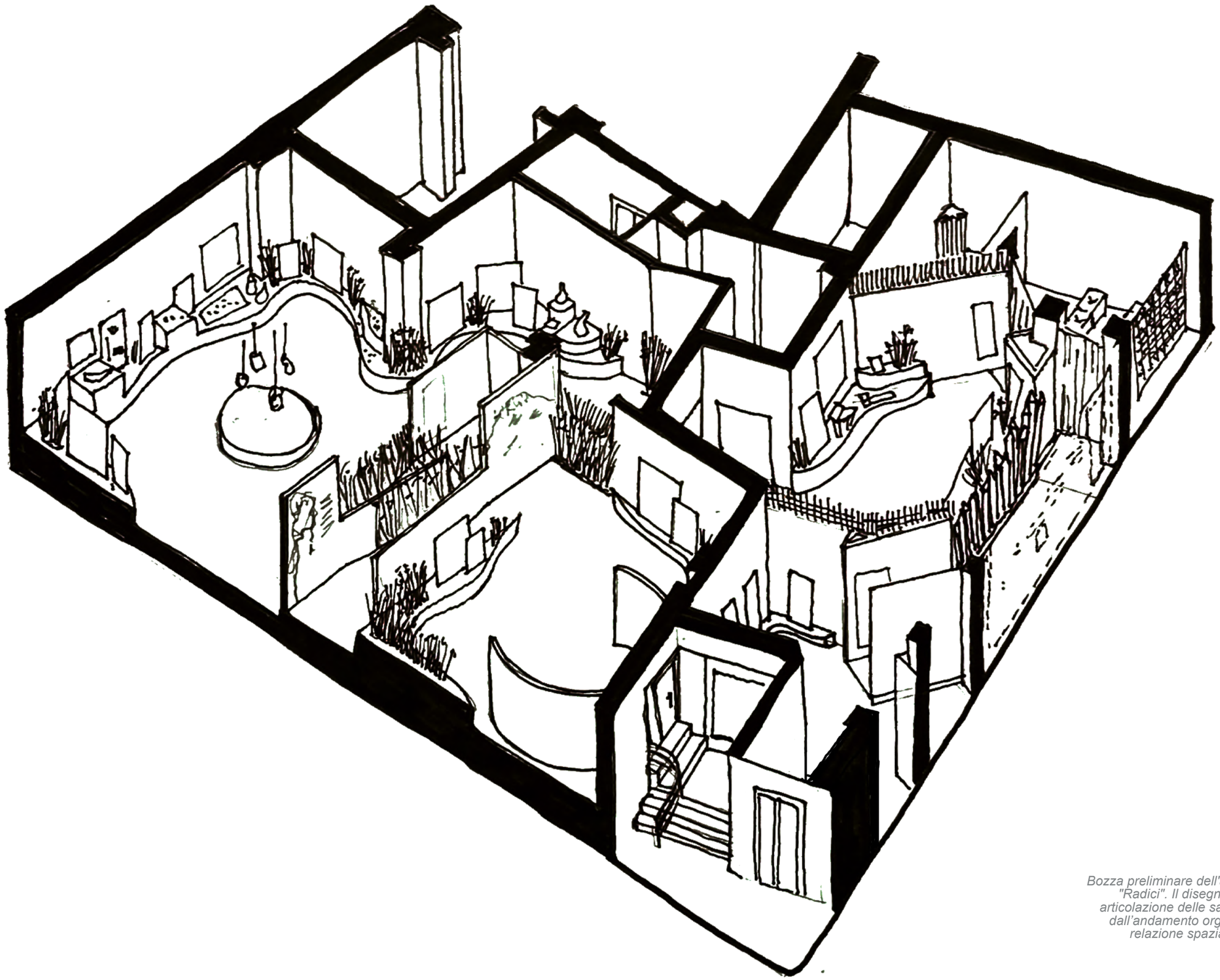
Il percorso è organizzato secondo una scansione temporale, che muove dalle origini del popolo Kikuyu e dell'Istituto, per poi attraversare le tradizioni precedenti l'arrivo dei missionari, l'arrivo stesso e una lettura critica del periodo coloniale, raccontando di un "ieri" che si fa "oggi", di due dimensioni che, ormai, coesistono. Il percorso si conclude infatti proprio con i frutti generati da questo incontro tra Kikuyu e Consolata, attraverso le storie personali dei missionari e delle missionarie kikuyu, rappresentanti di "entrambe le culture". Lungo il percorso, alcune stazioni interattive offrono inoltre al visitatore l'occasione di partecipare attivamente alla visita, lasciandolo infine libero di proseguire, una volta terminata, con le proprie riflessioni.



1. Accoglienza e le origini
2. Le tradizioni e la spiritualità
3. Missionari, colonialismo e libertà
4. Essere testimoni
5. Parole sospese
6. Dare voce



03



Bozza preliminare dell'allestimento espositivo "Radici". Il disegno indaga una possibile articolazione delle sale attraverso partizioni dall'andamento organico e curvilineo, e la relazione spaziale tra i nuclei tematici.

3.3.3 I materiali

Nel progetto, la scelta dei materiali instaura un dialogo diretto con la collezione esposta, privilegiando texture naturali in armonia con la matericità degli oggetti kikuyu e in linea, altresì, con le scelte espositive del percorso permanente del CAM. Il legno è il materiale predominante: le pedane, con struttura portante in legno e pannelli OSB sagomati, sono rivestite esternamente in fogli di compensato flessibile di legno chiaro, scelto sia come richiamo materico al fico sacro (mugumu), elemento cardine della spiritualità kikuyu, sia per la sua valenza accogliente e ospitale. Nella sezione dedicata al colonialismo, invece, il legno delle palizzate è volutamente di colore più scuro, differenziando percettivamente questa sezione dalle altre.

In linea con questi stessi criteri, anche la pavimentazione è stata scelta all'insegna della naturalità: l'intero percorso è ricoperto di moquette in fibra naturale, ad eccezione della sala video, dove è presente una moquette nera acustica che ricopre anche parte del corridoio della sezione "Parole sospese" e il retro dell'installazione "Oltre l'obiettivo".

Sia sulla pavimentazione sia sulle pedane sono inoltre presenti linee guida che segnano la narrazione kikuyu e quella missionaria.
Per l'intero percorso, infine, alcune rientranze nelle pedane accolgono piante di miglio. Una scelta che non intende dare l'impressione di "naturalizzare" la cultura kikuyu, ma vuole essere un omaggio alla tradizione contadina di questo
popolo: il miglio è infatti un cereale presente nel territorio prima e dopo l'occupazione coloniale e alla base dell'alimentazione tradizionale. Un elemento che, in questo progetto, viene letto come simbolo di resilienza.

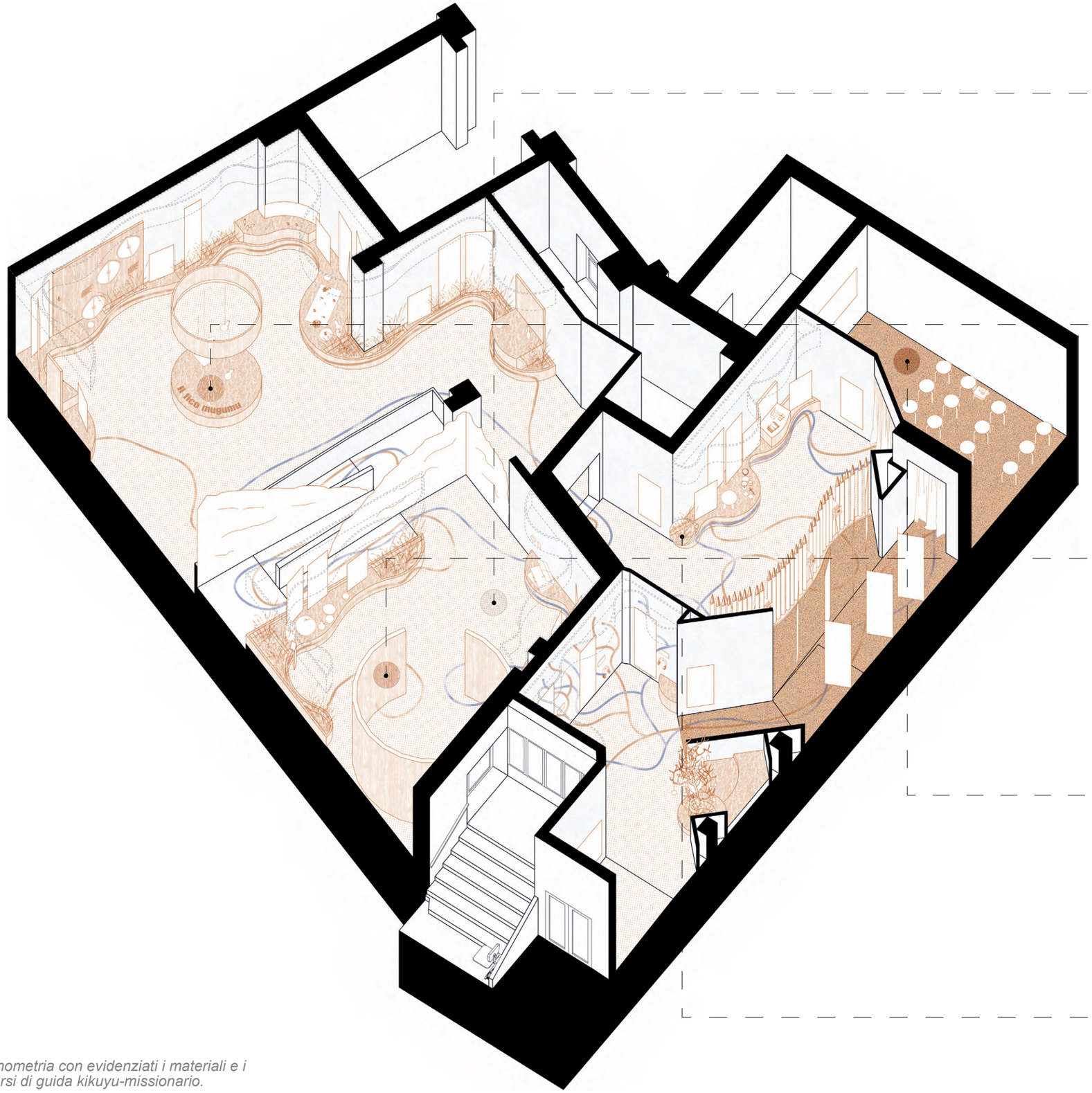


Moodboard di studio texture e colori .





03



Assonometria con evidenziati i materiali e i percorsi di guida kikuyu-missionario.

MOQUETTE IN FIBRA NATURALE DI SISAL
spessore 8 mm

uata come rivestimento dell'intero percorso, scelto per la texture naturale in dialogo con la matericità della collezione esposta.

LEGNO - PANNELLO OSB
spessore 8 mm

materiale ligneo grezzo scelto per resistenza meccanica e sagomabilità.

RIVESTIMENTO IN FOGLI DI COMPENSATO FLESSIBILE
spessore 4 mm

finitura esterna delle pedane, in legno chiaro; richiamo materico al fico sacro (mugumu) e colori caldi e accoglienti.

. MOQUETTE NERA FONOASSORBENTE
spessore 8 mm

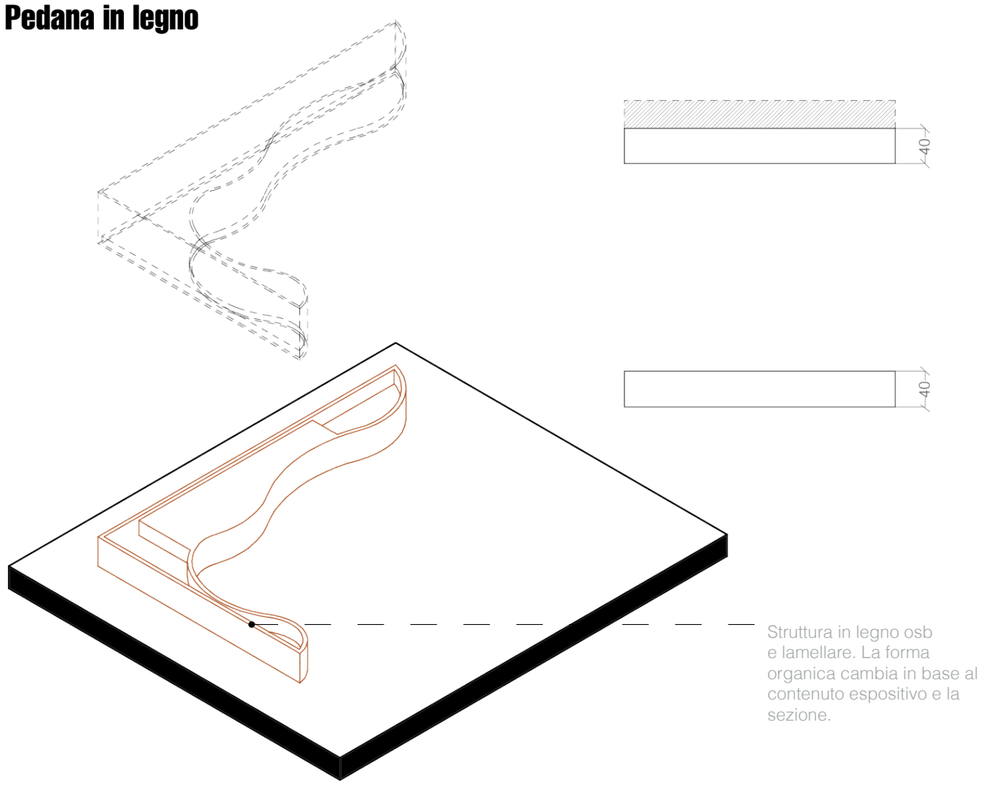
pavimentazione della sala video e di porzioni selezionate del percorso; garantisce isolamento acustico e contrasto cromatico rispetto alla moquette sisal.

MIGLIO (ELEMENTI ARTIFICIALI) SU SPUGNA FIORALE

inserti nelle rientranze delle pedane; omaggio alla tradizione contadina kikuyu e simbolo di resilienza culturale.

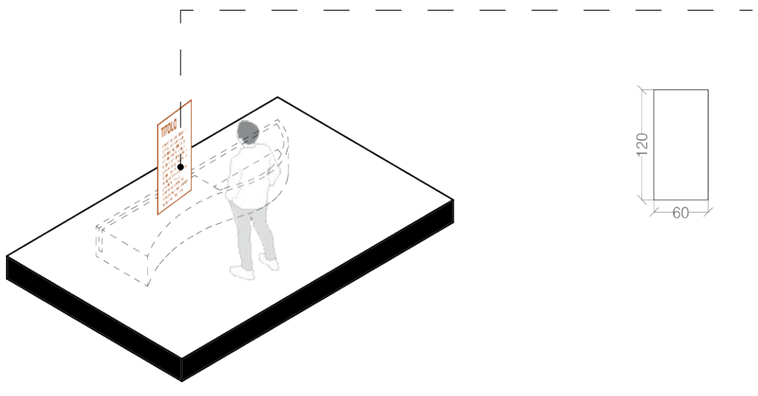
3.3.4 I dispositivi d'allestimento

Pedana in legno



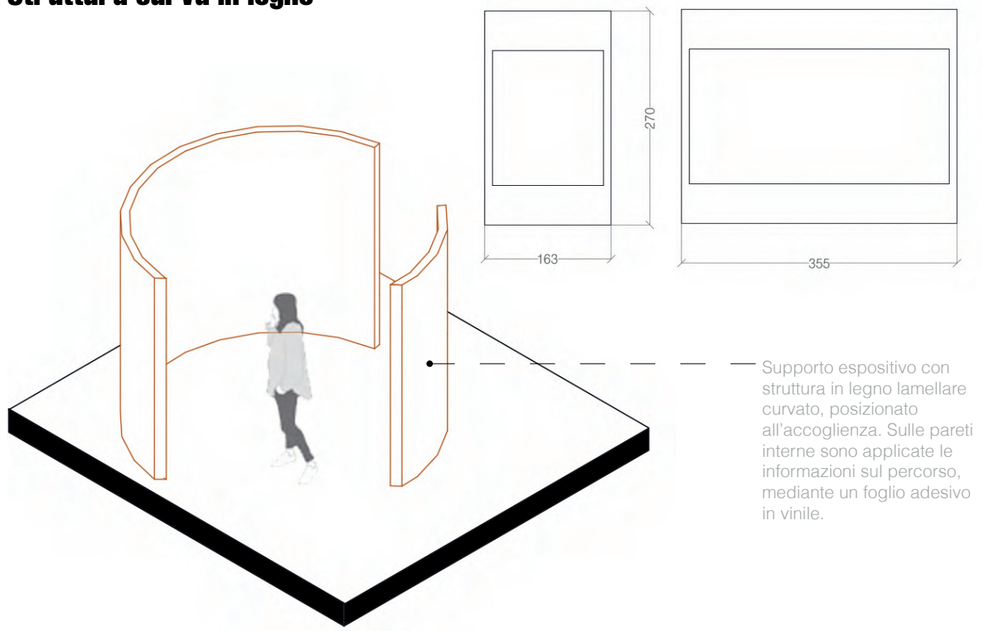
Struttura in legno osb e lamellare. La forma organica cambia in base al contenuto espositivo e la sezione.

Pannello in PVC espanso



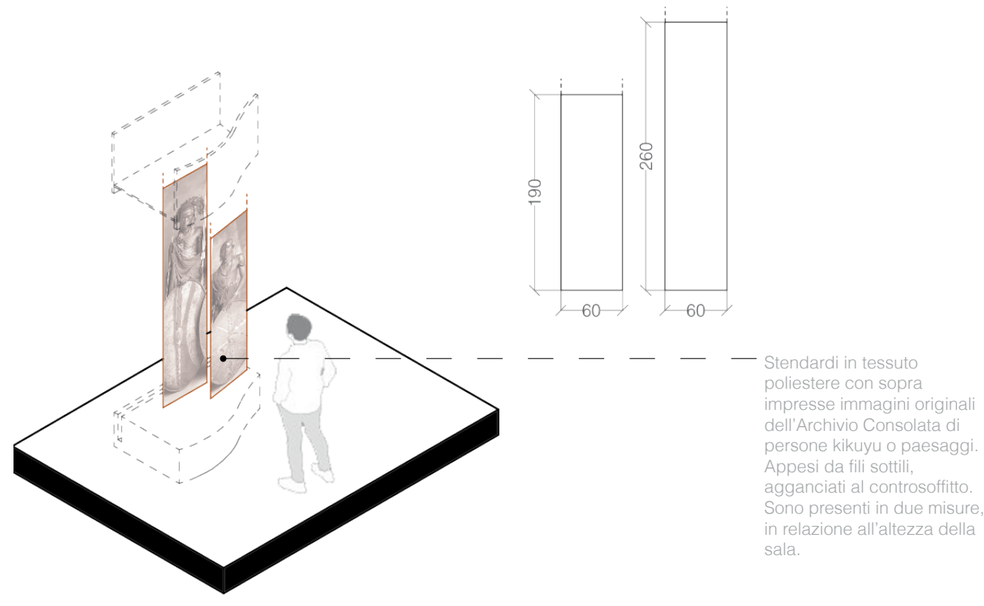
Pannello in pvc espanso dallo spessore di 3 cm autoportante, con sopra impressi i testi relativi alla sezione espositiva.

Struttura curva in legno



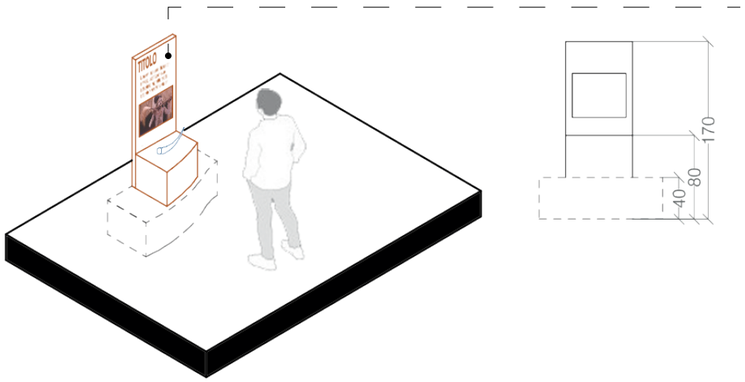
Supporto espositivo con struttura in legno lamellare curvato, posizionato all'accoglienza. Sulle pareti interne sono applicate le informazioni sul percorso, mediante un foglio adesivo in vinile.

Fotografie su tessuto poliestere



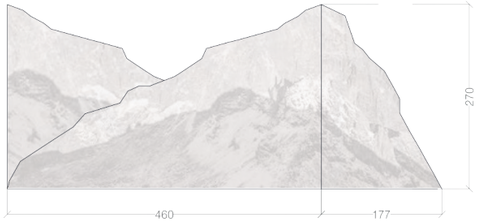
Stendardi in tessuto poliestere con sopra impresse immagini originali dell'Archivio Consolata di persone kikuyu o paesaggi. Appesi da fili sottili, agganciati al controsoffitto. Sono presenti in due misure, in relazione all'altezza della sala.

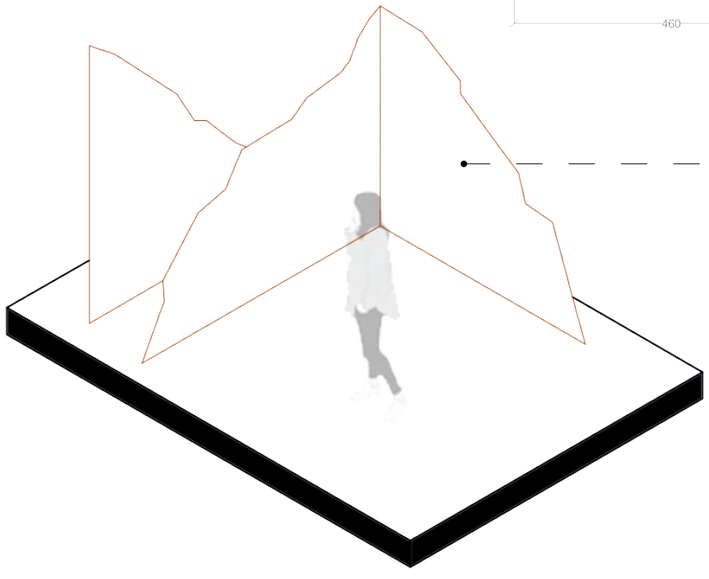
Supporto espositivo in legno



Supporto espositivo con struttura in legno che segue le linee curve della pedana su cui poggia. Su retro chiuso da un unico pannello in legno dallo spessore di 5 cm su cui sono inserite informazioni e immagini originali dell'oggetto esposto.

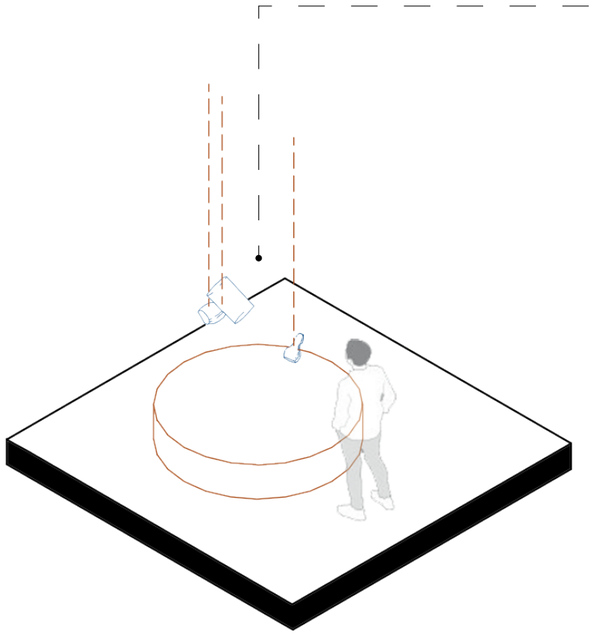
Pannello "il Kirinyaga"





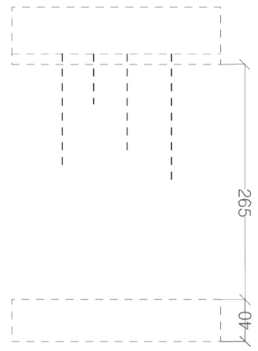
Pannello in pvc espanso dallo spessone di 1 cm fissato con chiodini per cartongesso alla struttura del parapetto e mancorrente della pedana, con sopra impressa un'immagine del Monte Kenya.

Installazione fico mugumu

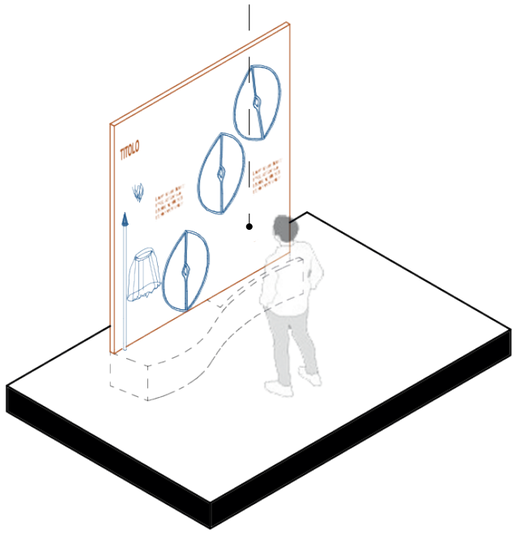


Oggetti originali appesi alla struttura poprastante mediante fili trasparenti fissati con ganci.

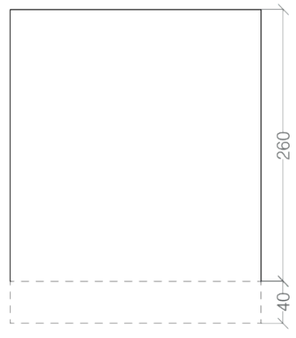
Sulla pedana inferiore sono riportate la spiegazione e la didascalia degli oggetti.



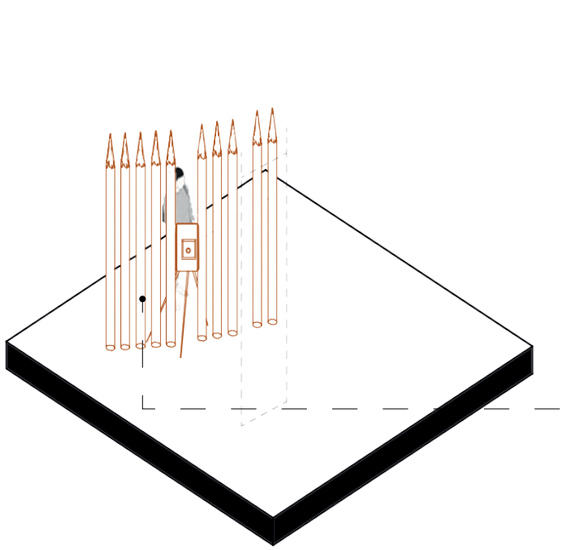
Supporto verticale in legno

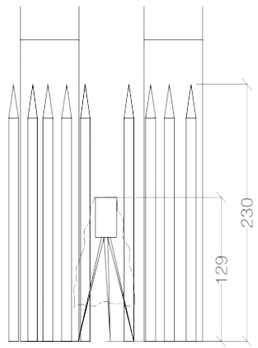


Pannello verticale in legno su cui sono affissi tramite ganci e supporti appositi gli oggetti che compongono il corredo del guerriero kikuyu nelle danze rituali.



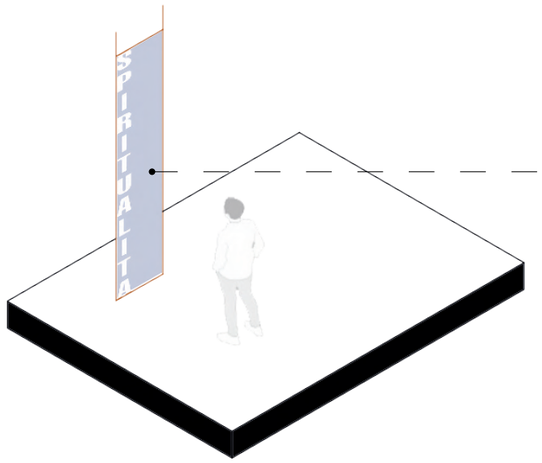
Installazione “oltre l’obiettivo”

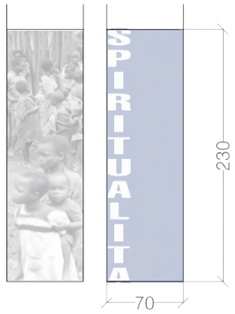




Installazione a palizzata, composta da pali in legno del diametro di 10 cm, intervallati da macchine fotografiche a soffietto originali.

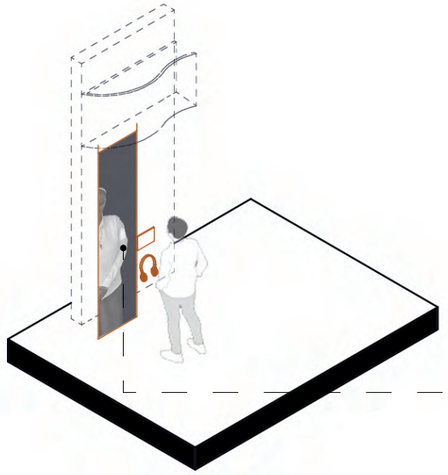
Banner double face

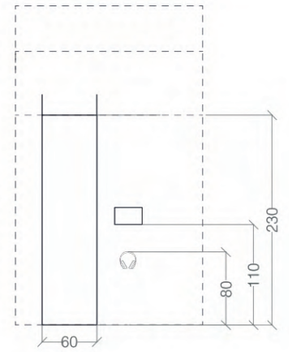




Stendardi in tessuto double face poliestere con sopra impresse da un lato immagini originali dell’archivio consolata di persone kikuyu; dall’altro parole su sfondo monocolore. Appesi da fili sottili, agganciati al controsoffitto.

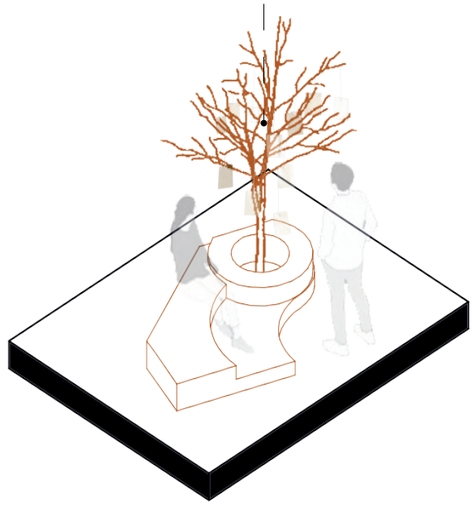
Supporti per la sezione “Dare voce”



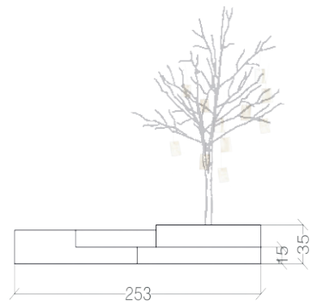


Stendardi in tessuto poliestere con sopra impresse fotografie delle persone intervistate per la progettazione della mostra; a fianco, tablet e cuffie su cui è possibile visionare l’intera intervista.

Installazione “l’albero dei pensieri”



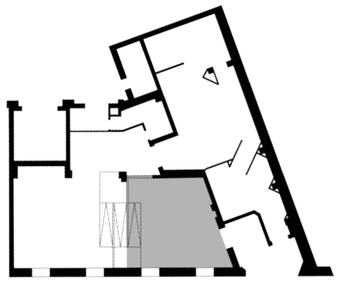
Installazione con albero in vaso, integrato nella struttura della pedana, sui cui rami i visitatori possono appendere biglietti con le loro impressioni sulla mostra.



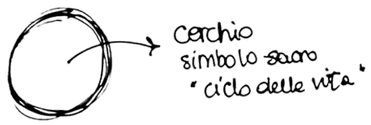
3.3.5 L’accoglienza e le origini

All’ingresso il visitatore è accolto da due pannelli semicircolari: una soglia che introduce la mostra, presenta la collezione e segnala le stazioni interattive presenti nel percorso. Questa forma richiama quella delle capanne tradizionali kikuyu, la cui porta era sempre orientata verso il Monte *Kirinyaga*. Di fronte, in lontananza, un pannello sagomato raffigura proprio questo monte, asse spirituale del popolo Kikuyu, verso cui lo sguardo è naturalmente guidato prima dell’accesso alla sala vera e propria, dedicata alle “origini”.

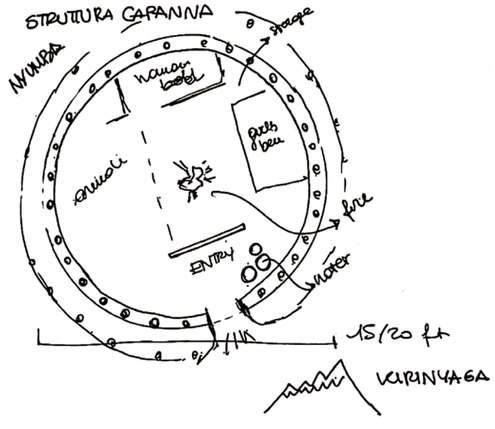
Due dispositivi agli angoli opposti della sala le raccontano. Sulla sinistra è narrato **il mito** secondo cui sarebbe nato
il popolo Kikuyu; chi lo desideri può ascoltarne il raccont inquadrando un QR code. Sulla destra, invece, è ricostruito l’**avvio della missione** della Consolata in questa terra, attraverso le figure dei primi quattro missionari e degli obiettivi e desideri che ne motivarono la partenza. Per restituire al visitatore parte del loro vissuto, in sezione è stata pensata una postazione interattiva analogica: data la ricca corrispondenza epistolare conservata con il fondatore, una valigia contenente copie di alcune lettere ne consente la lettura.



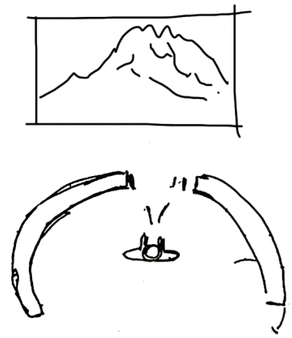
Schizzi preliminari, studio della capanna tipo kikuyu.

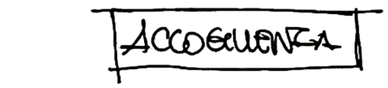






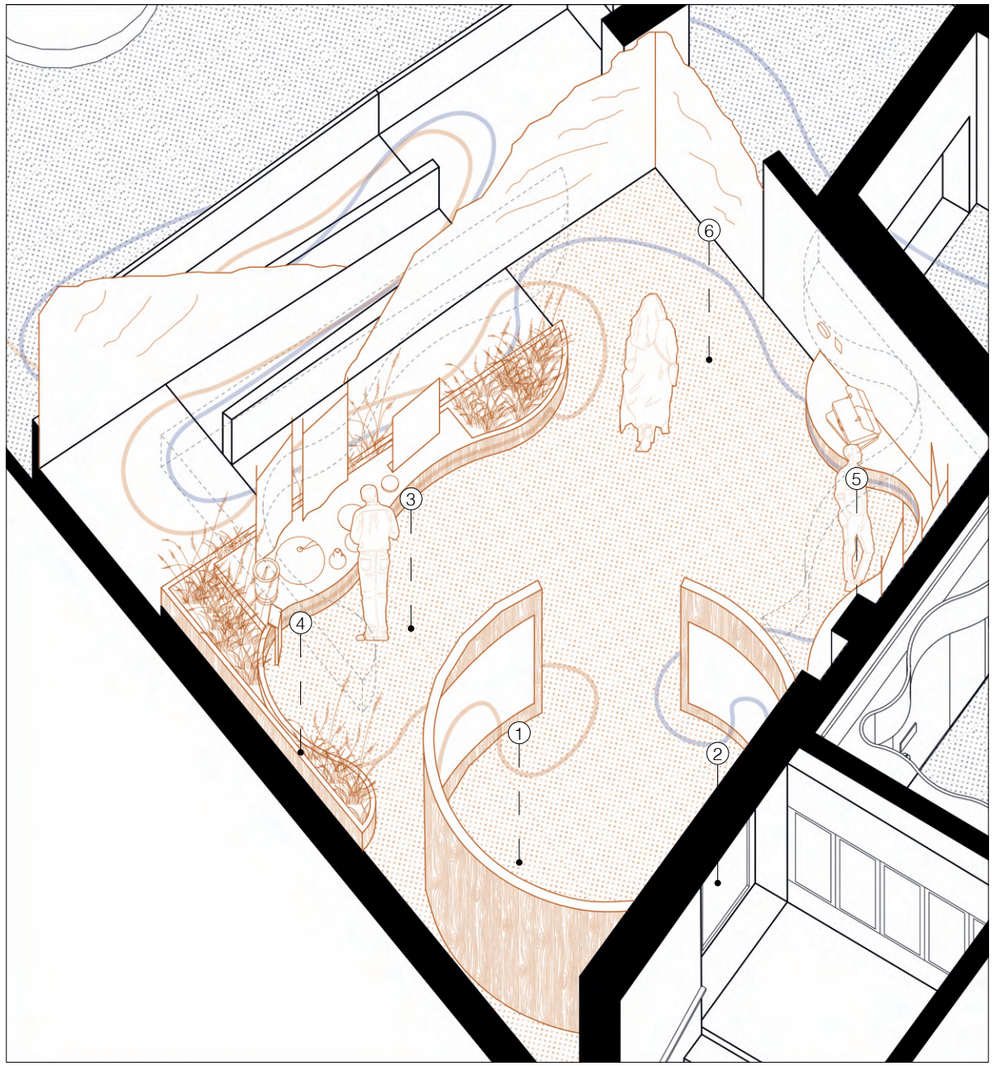
Schizzi preliminari, studio della vista del Kiryniaga dalla “capanna”.







Pianta in scala 1:50 della sezione “Origini”



Assonometria della sezione “L’accoglienza e le origini”.

① INTRODUZIONE ALLA CULTURA KIKUYU E CONTESTUALIZZAZIONE GEOGRAFICA

Foglio adesivo in vinile apprilacato sulla parete curva nell’accoglienza. Sul pannello sono riportati due testi: uno dedicato ad una introduzione storica e uno riguardante la cultura kikuyu oggi. Quest’ultimo fondamentale per mostrare come le culture non sono “ferme” all’epoca.



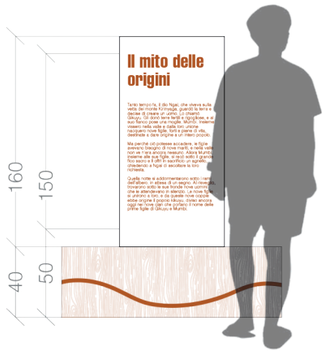
② INTRODUZIONE E CONTESTUALIZZAZIONE DELLA COLLEZIONE

Pannello che presenta la collezione e il lavoro di raccolta dei missionari della Consolata. Impresso anche il documento di aquisizione della collezione kikuyu. Una “buona pratica” di decolonizzazione, qual’ora questa tipologia di documenti sia disponibile.



③ IL MITO DELLE ORIGINI

Panello 60x120x0,5 cm fissato al basamento. Il mito delle origini dei Kikuyu, con anche la possibilità di ascoltarlo.



④ OGGETTI LEGATI ALLA TRADIZIONE AGRICOLA KIKUYU E USATI COME OFFERTA AL DIO NGAI

Contenitori per la birra di miglio, mortaio per preparare l’ugali, contenitori in zucca e ceste in fobra vegetale.



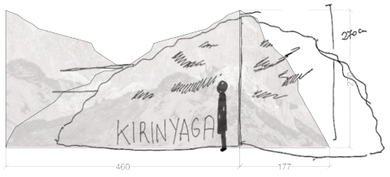
⑤ STAZIONE INTERATTIVA - LETTERE DEI MISSIONARI

Il visitatore ha la possibilità di leggere alcuni stralci della corrispondeza epistolare tra il fondatore e i primi missionari che arrivarono in terra kikuyu. In questo modo si aggiunge il punto di vista di chi ha raccolto gli oggetti.

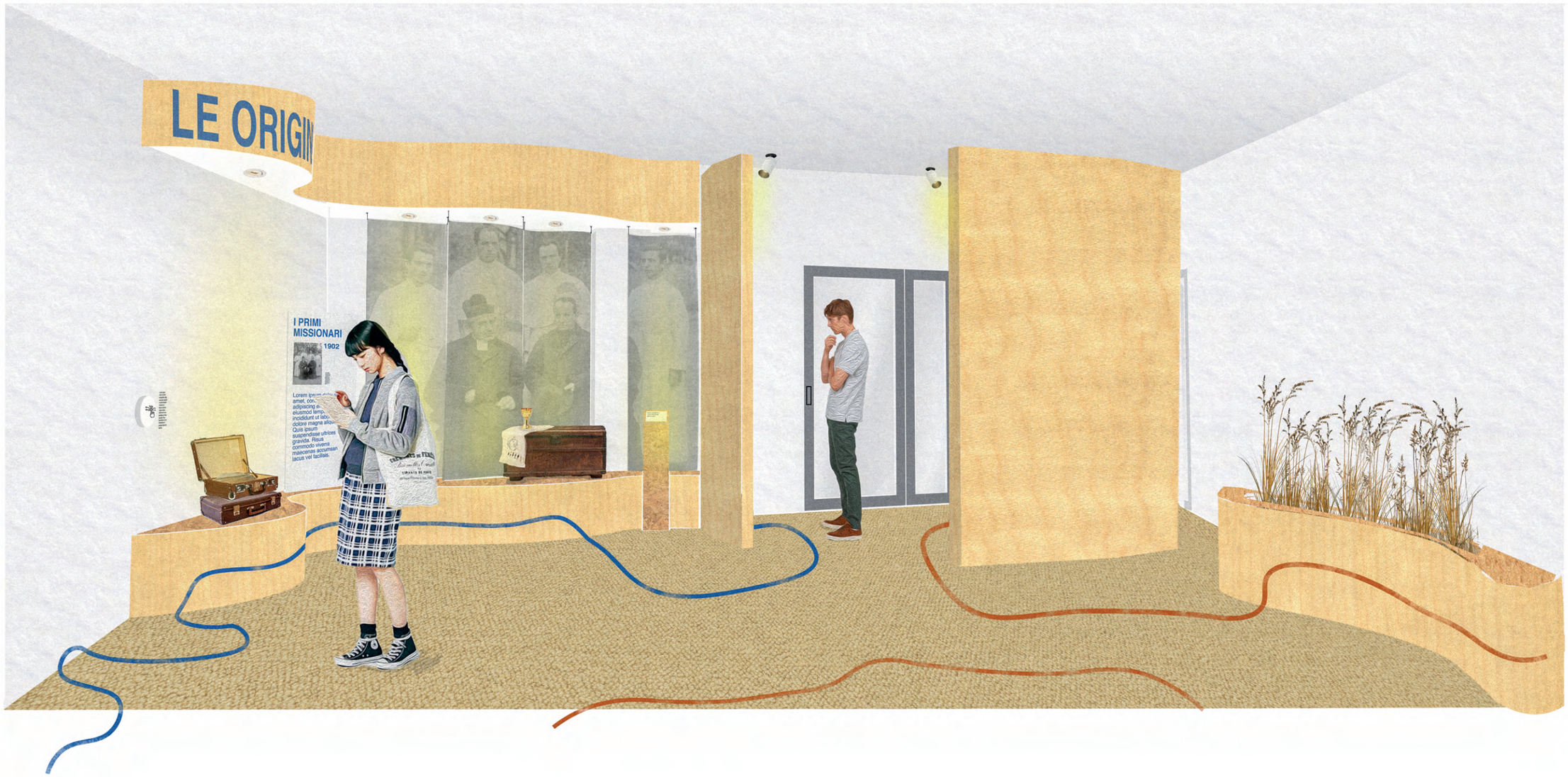


⑥ IL MONTE SACRO KIRINYAGA - PANNELLO SAGOMATO FISSATO A PARETE

Il monte Kenya, asse spirituale del popolo Kikuyu. Funge da quinta scenica, idealmente i visitatori arrivano sul monte e lo discendono alla scoperta delle tradizioni kikuyu.



03



Collage della sezione “L’accoglienza e le origini”.

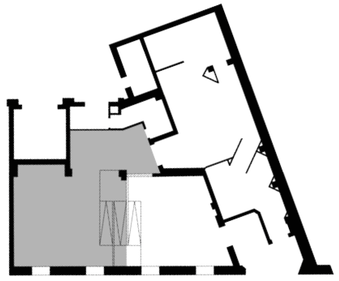
3.3.6 Tradizioni e spiritualità

Il percorso prosegue alla **scoperta delle tradizioni e della spiritualità** Kikuyu. Percorrendo la rampa, il visitatore discende idealmente lungo i pendii del Monte Kenya, fino a raggiungere un'installazione che raffigura il fico sacro, il *mũgumo*. Attorno a essa si sviluppa un susseguirsi di rituali, figure tradizionali e valori propri della cultura Kikuyu, restituiti anche attraverso gli oggetti della collezione.

L'**installazione centrale** si ispira alla pratica sacra di appendere ai rami dei fichi sacri le offerte destinate agli spiriti e al dio Ngai: contenitori di zucca, bevande, birra di miglio.

Intorno, invece, si articolano tre aree tematiche fisicamente collegate tra loro, dedicate rispettivamente: al rito di passaggio, alla figura dello stregone e al valore della narrazione orale.

La **prima sezione** racconta l'*Irua*, il principale rito di passaggio della cultura Kikuyu: una cerimonia di iniziazione basata sulla circoncisione, che tradizionalmente segnava il passaggio dall'infanzia all'età adulta, sia per i ragazzi sia per le ragazze. Alcuni oggetti ne restituiscono la memoria, accompagnati da fotografie che ne facilitano la comprensione: il corno suonato dal cerimoniere e il corredo tradizionale dei giovani guerrieri, comprensivo degli scudi.



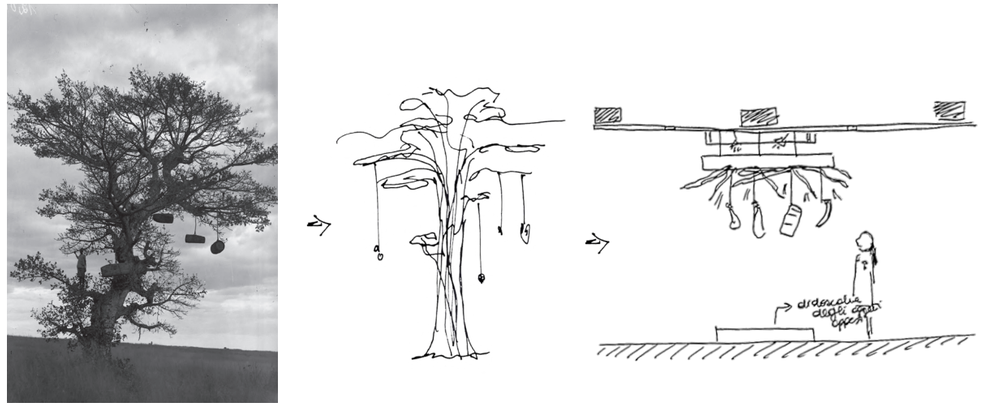
La **seconda sezione** è dedicata a una delle figure più rilevanti della comunità, il *mundumugu*, lo stregone tradizionale: una figura spirituale a cui competevano la cura della salute della comunità, l'attività di consiglio e la mediazione con gli spiriti. Si trovano qua esposti alcuni dei suoi "strumenti" come amuleti e zucche divinatorie.

La **terza sezione** affronta, infine, il valore della narrazione orale. Il gikuyu nasce come lingua parlata, e tale rimasa fino all'arrivo degli europei: attraverso di essa venivano tramandate tradizioni e conoscenze, in assenza di una forma scritta. A testimonianza di questa pratica è esposto lo strumento utilizzato per la recitazione del *gicandi,* donato a padre Merlo Pick negli anni '50, un antico poema composto da enigmi appartenente alla tradizione Kikuyu.

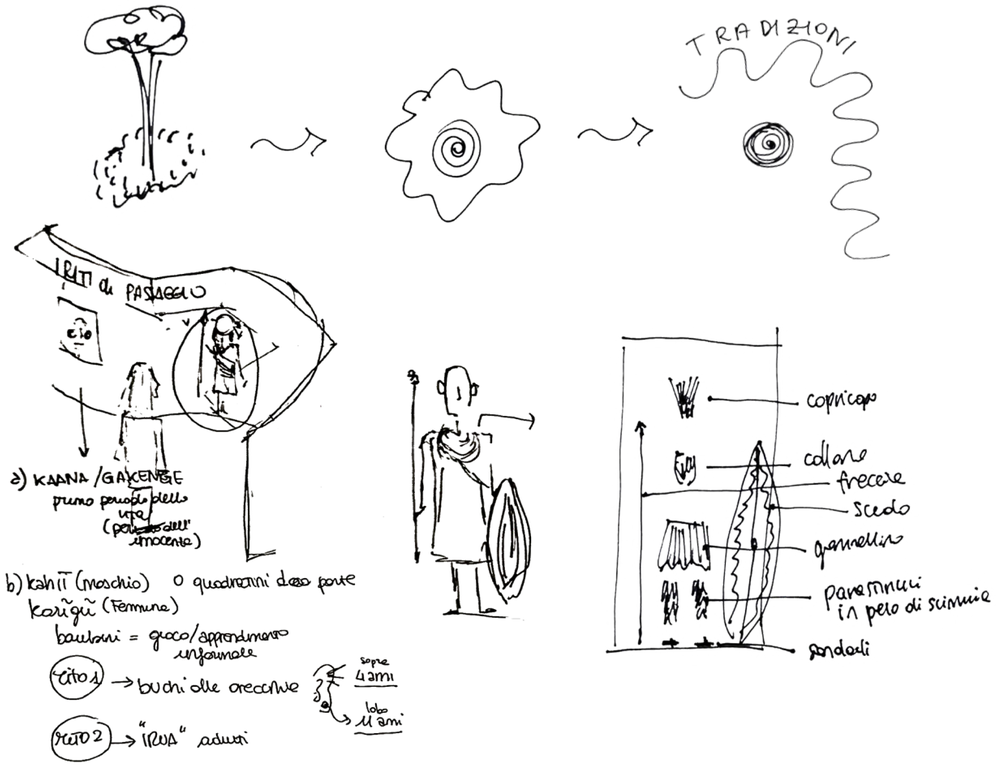


fig. 3.3.6.1

Guerrieri che danzano (gituuro) per rafforzare la solidarietà del gruppo. Archivio Fotografico IMC, primi del Novecento.

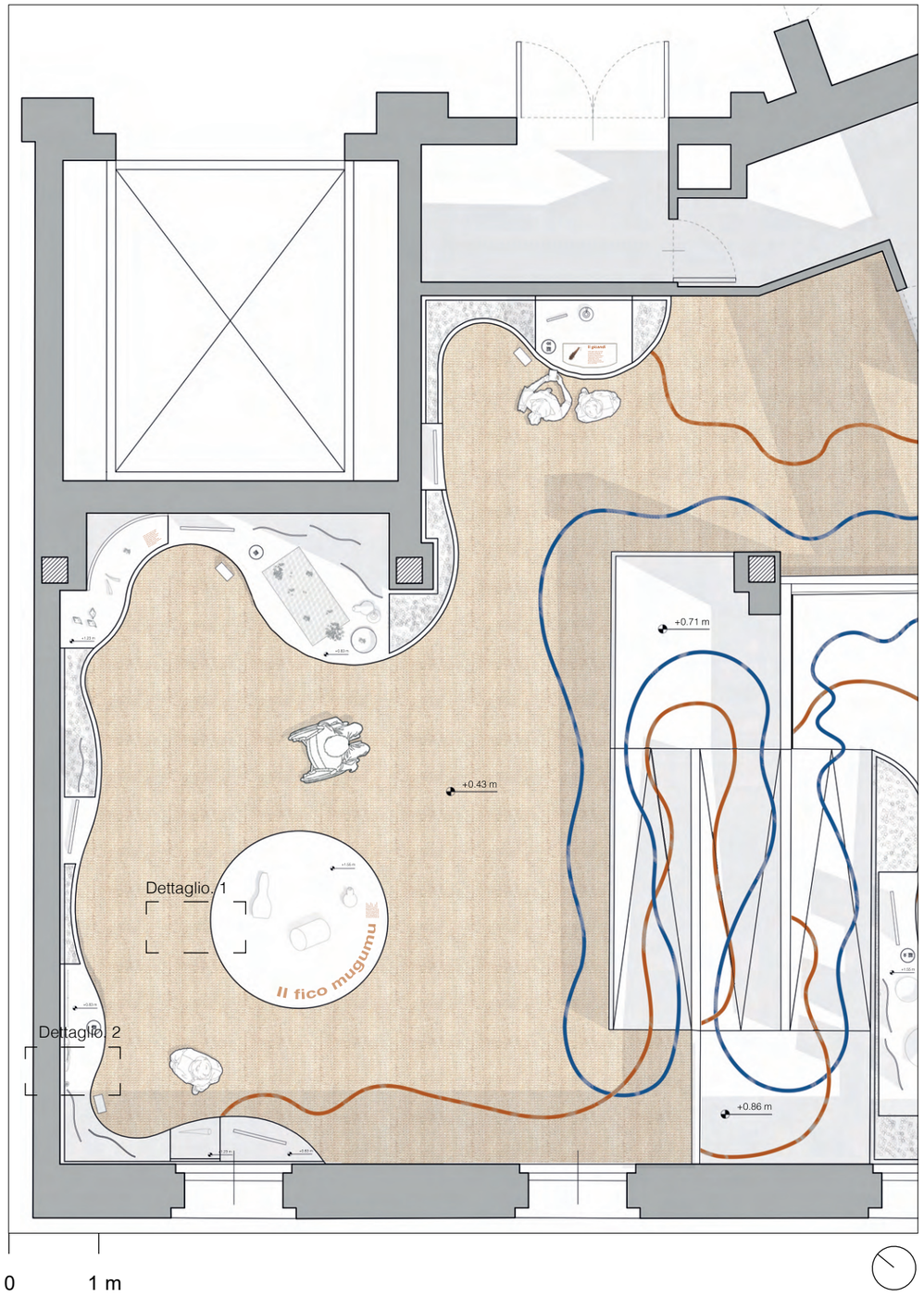


Studio preliminare per la realizzazione dell'installazione del fico mũgumo, dalla fotografia dell'albero reale fino alla sua progressiva astrazione formale.

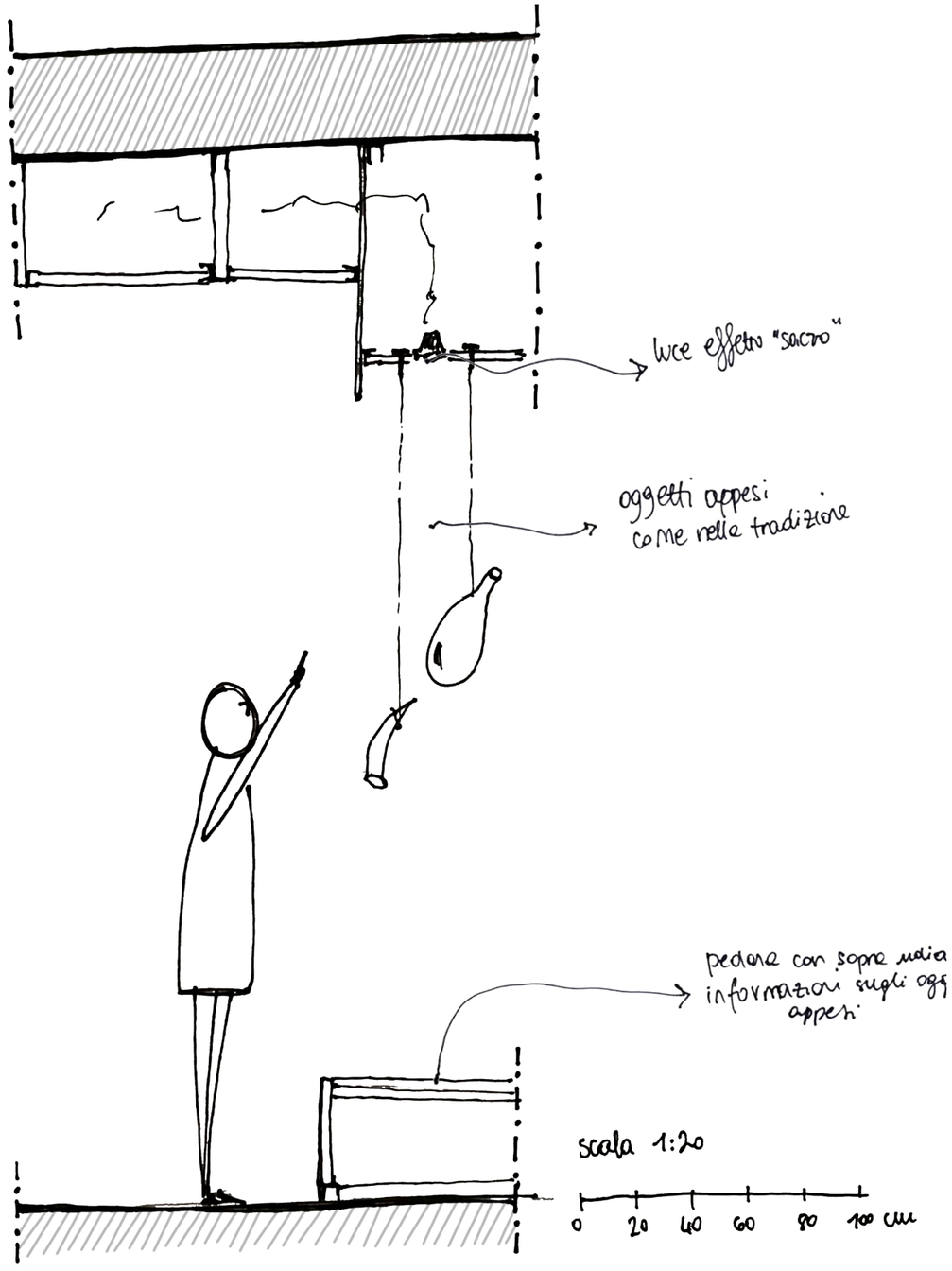


Schizzi preliminari per l'allestimento della sezione "Rituali di passaggio".

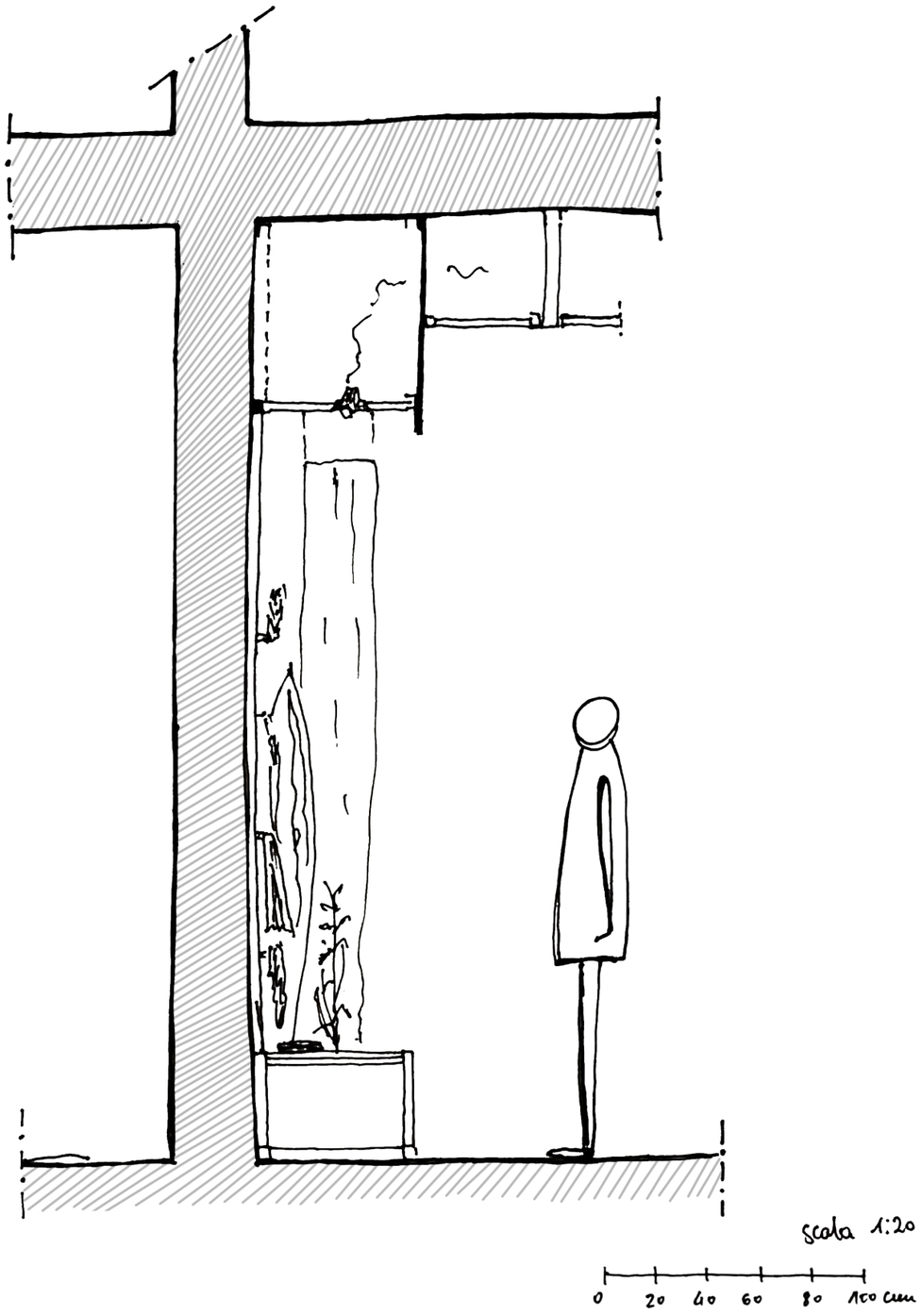
Pianta in scala 1:50 della sezione “Tradizione e spiritualità”



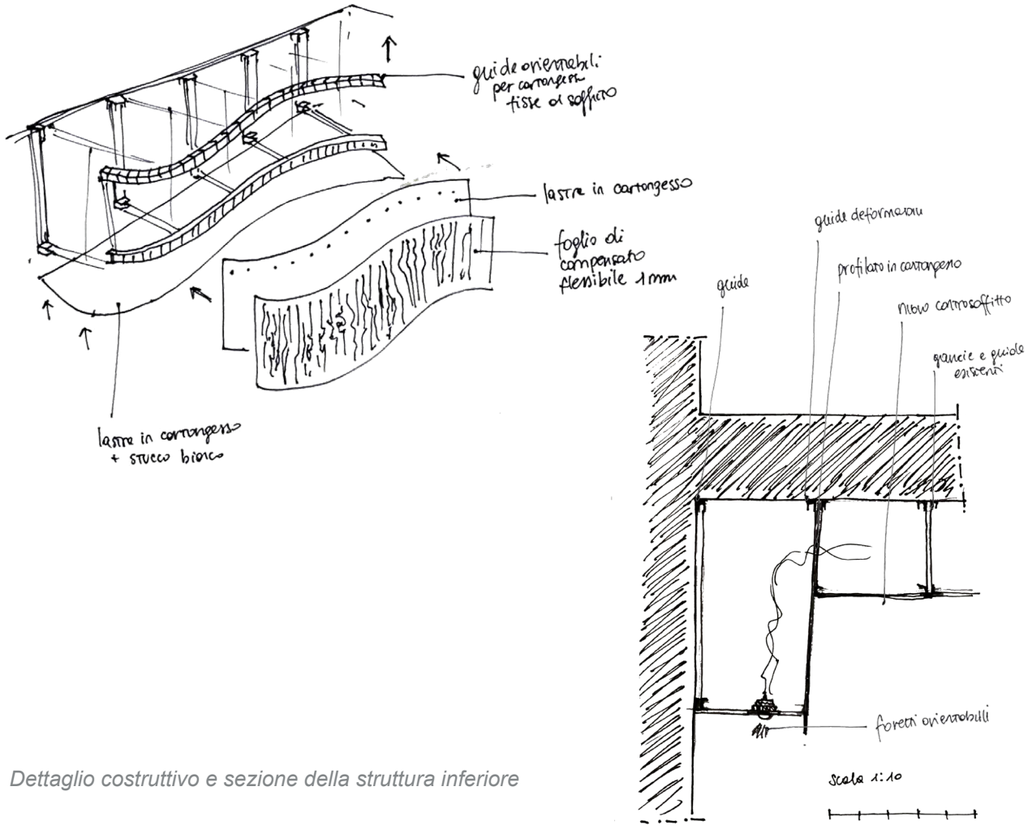
Dettaglio 1



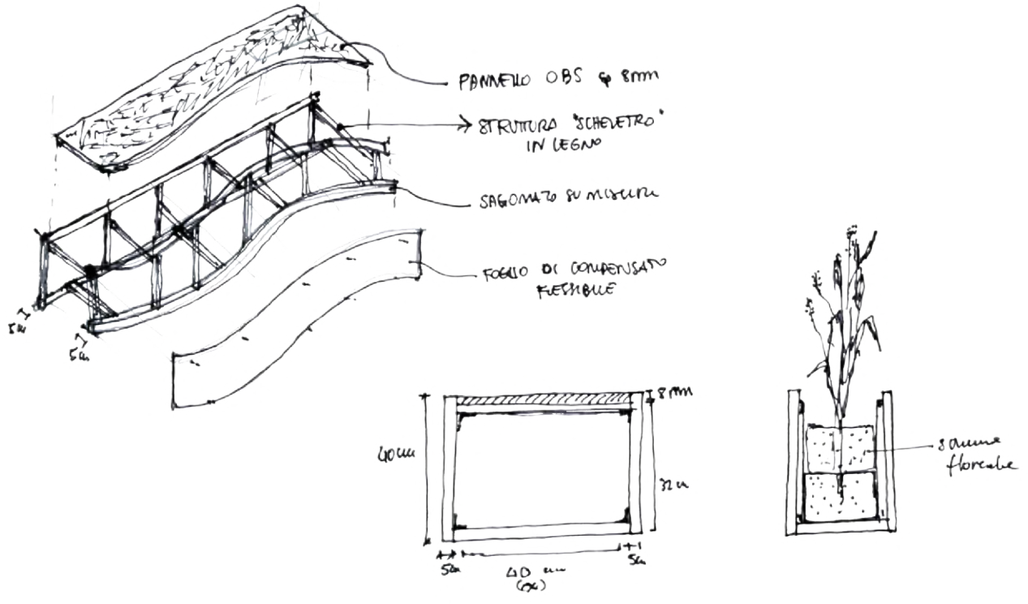
Dettaglio 2



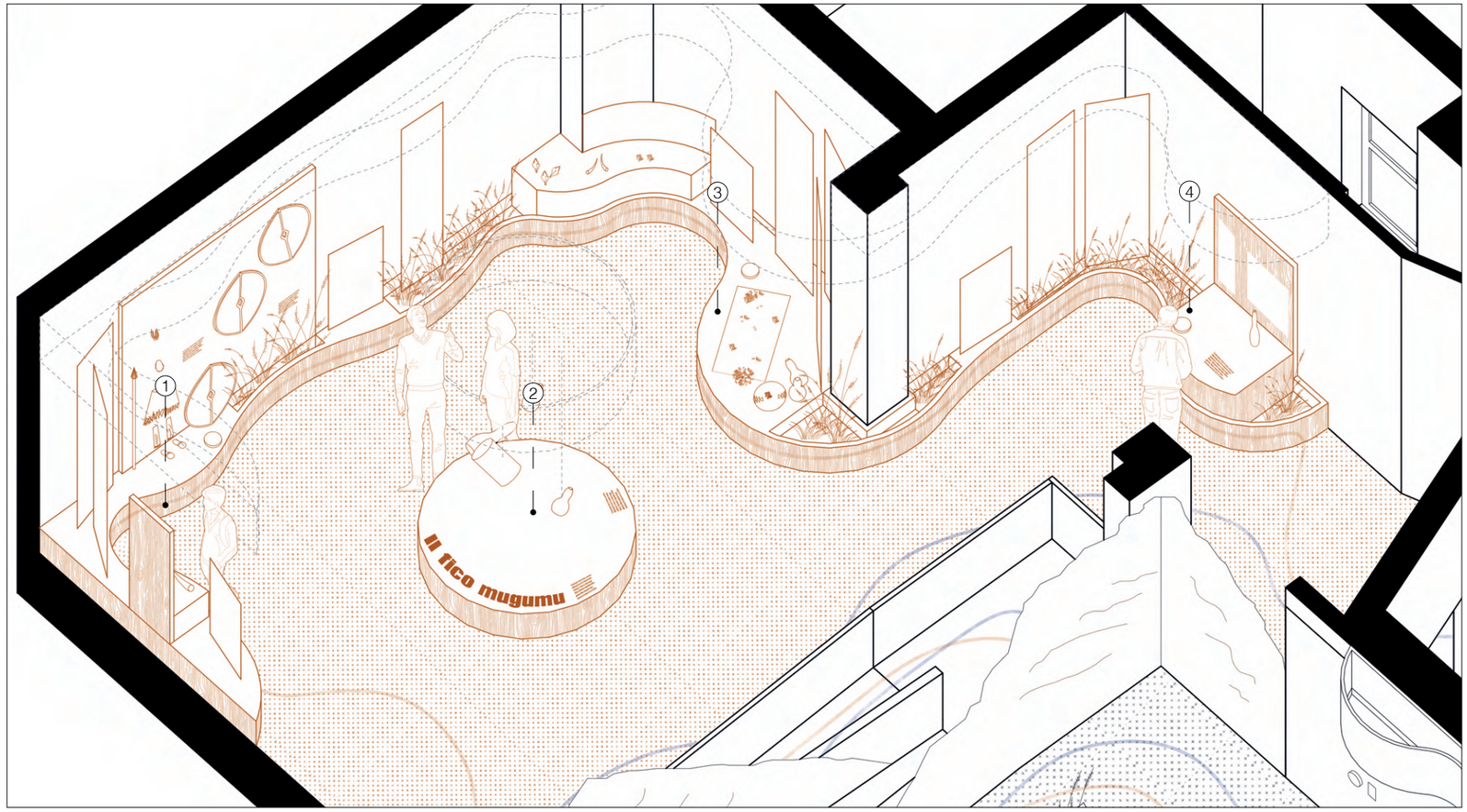
Dettaglio costruttivo e sezione della struttura superiore



Dettaglio costruttivo e sezione della struttura inferiore



03



② IL MUGUMU, IL FICO SACRO

L'installazione riprende la pratica di offertorio al dio Ngai. Tradizionalmente i Kikuyu sono soliti appendere offerte di cibo e bevande ai rami del fico mugumo. Sulla pedana inferiore sono riportate le informazioni relative agli oggetti appesi e al ruolo che questa pianta ricopre oggi nella cultura.

Per i kikuyu il *mugumu* è un albero sacro, dimora degli spiriti ancestrali e tramite con gli antenati, fonte di benedizioni ottenute con riti e offerte di:preghiere, latte, miele e birra; è anche luogo di incontro comunitario per dirimere conflitti. Durante la resistenza anticoloniale divenne simbolo di unità e resilienza, simbolo del territorio espropriato. Ancora oggi un elemento vivo e importante per la tradizione, portatore di antichi e nuovi significati.
Wangari Maathai, premio Nobel per la Pace nel 2004, ne ha rilanciato il significato come simbolo di pace e democrazia.

③ MUNDUMUGU, IL GUARITORE

Figura centrale nella cultura kikuyu è il *mundumugo*, il guaritore tradizionale: per questo popolo la salute non coincide con l'assenza di malattia, ma con l'equilibrio tra corpo, spirito e comunità, e il processo di guarigione coinvolge sempre la famiglia e il villaggio.



La sezione illustra questa figura attraverso pannelli che ne spiegano il ruolo e gli oggetti originali usati dai guaritori di inizio Novecento, corredati di fotografie dell'Archivio Missioni Consolata che illustrano alcune pratiche. Un Qrcode permette, inoltre, di approfondire con un video dedicato.



Tra gli oggetti esposti si trovano: la stuoia, con sassi e zucche per la divinazione; amuleti protettivi; scopini scaccia mosche (sate dai guaritori per pratiche ad effetto placebo)

① I RITUALI DI PASSAGGIO: L'IRUA

Il racconto delle tradizioni Kkikuyu inizia con il rituale di passaggio dell'Irua, cioè il rito che trasforma i giovani uomini in guerrieri. Esposti si trovano i corno suonato dal cerimoniere, il corredo tradizionale del guerriero e gli scudi. Alcune fotografie rappresentanti la cerimonia e pannelli esplicativi; inoltre, un Qrcode permette di vedere un video legato ai rituali oggi, una tradizione ancora viva ma che si è trasformata con il modificarsi della società.





④ IL VALORE DELLA NARRAZIONE ORALE, IL GICANDI

Nell'ultima parte dedicata alle tradizioni si trova il tema dell valore della narrazione orale. Tutti i saperi, le norme sociali e la saggezza degli antenati venivano tramandati oralmente, dagli anziani ai più giovani. Le storie che venivano raccontate attorno al fuoco spiegavano l'origine del mondo, degli spiriti e delle forze naturali e illustravano il rapporto tra gli esseri umani e la natura. Tra queste un poema di altissima poesia era il *Gicandi*. Composto da indovinelli legati soprattutto alla sfera naturale, questo poema veniva raccontato da dei cantori che andavano di villaggio in villaggio a raccontarlo con il supporto dello strumento musicale realizzato con una zucca, semi e conchiglie. Ogni cantore si costruiva il suo e le incisioni sulla superficie servivano a raccontare il poema.

Un poema che in pochi oggi sanno recitare; questa rarità rende il *Gicandi*, donato a padre Merlo Pick. Sul pannello retrostante, oltre alla spiegazione è narrata anche la vicenda di donazione, un'importante informazione nelle pratiche di decolonizzazione delle collezioni.

Anche in questo caso un Qrcode permette di ascoltare gli indovinelli del poema, come se fosse recitato, sia in lingua kikuyu che in italiano.



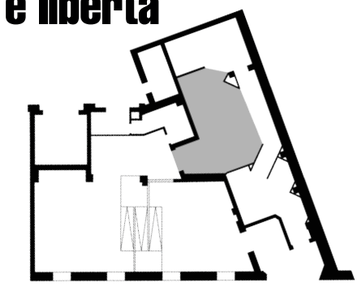


03



Collage della sezione “Tradizioni e spiritualità”.

3.3.7 Missionari, colonialismo e libertà



La terza sala del percorso espositivo è dedicata all'opera dei missionari della Consolata in Kenya. Arrivati nel 1902, in periodo di dominio coloniale britannico, la loro storia si intreccia inevitabilmente con quella del colonialismo. La sezione invita dunque il visitatore a interrogarsi criticamente su questo tema e sull'impatto che la presenza missionaria ebbe sulla popolazione kikuyu, sollecitando tale riflessione non solo attraverso i contenuti storici esposti, ma anche mediante il coinvolgimento fisico e percettivo offerto dall'installazione presente. Poter **guardare criticamente alla propria storia** non significa non mettere in luce i successi e tutto ciò che di positivo c'è stato, ma significa affrontare una storia stratificata e ambivalente.

Le linee guida color terra e blu si incontrano, si spezzano, si ricuciono. Lo spazio si divide visivamente in due zone. Sul lato destro della sala, una linea del tempo presenta i principali avvenimenti storici del Kenya a partire dalla fine dell'Ottocento, con integrato l'arrivo dei missionari e le tappe più significative della storia consolatina in quella terra; prosegue poi un'**installazione che rievoca le palizzate** costruite dagli inglesi attorno ai villaggi durante

fig. 3.3.6.1

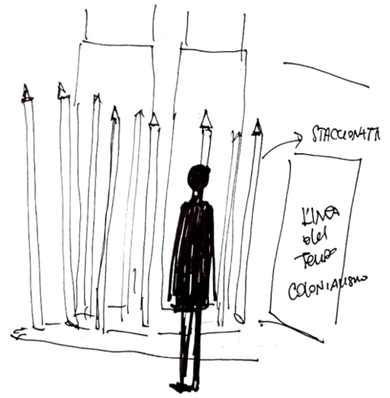
Villaggio Mau Mau. Archivio Fotografico IMC, metà del Novencento.

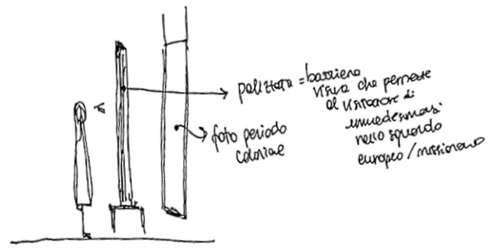


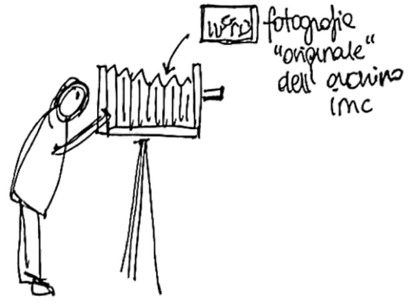
Schizzo dell'installazione "Oltre lo sguardo" che invita il visitatore ad acquisire diversi punti di vista. Sguardi, per ragionare attorno al materiale fotografico dell'Istituto Missioni Consolata.

il periodo della ribellione Mau Mau. Incastrate nell'installazione si trovano alcune macchine fotografiche antiche, conservate presso la casa madre: i missionari della Consolata erano infatti invitati a testimoniare la missione anche attraverso la fotografia, per far giungere notizie a Torino dalle terre lontane. Attraverso l'obiettivo di questi strumenti, il visitatore è quindi chiamato ad assumere il punto di vista del missionario fotografo dell'epoca, in un **esercizio di immedesimazione critica** con lo sguardo di chi osservava e rappresentava l'altro. La palizzata assolve una funzione di partizione nel percorso, dividendo fisicamente e visivamente la terza area dalla quinta, nella quale si trovano dei pannelli sospesi con impresse foto dell'epoca. Il visitatore ne intravede la presenza senza poterle osservare con chiarezza, in un effetto di visibilità parziale e differita che accompagna ulteriormente, sul piano percettivo, la riflessione sullo sguardo.

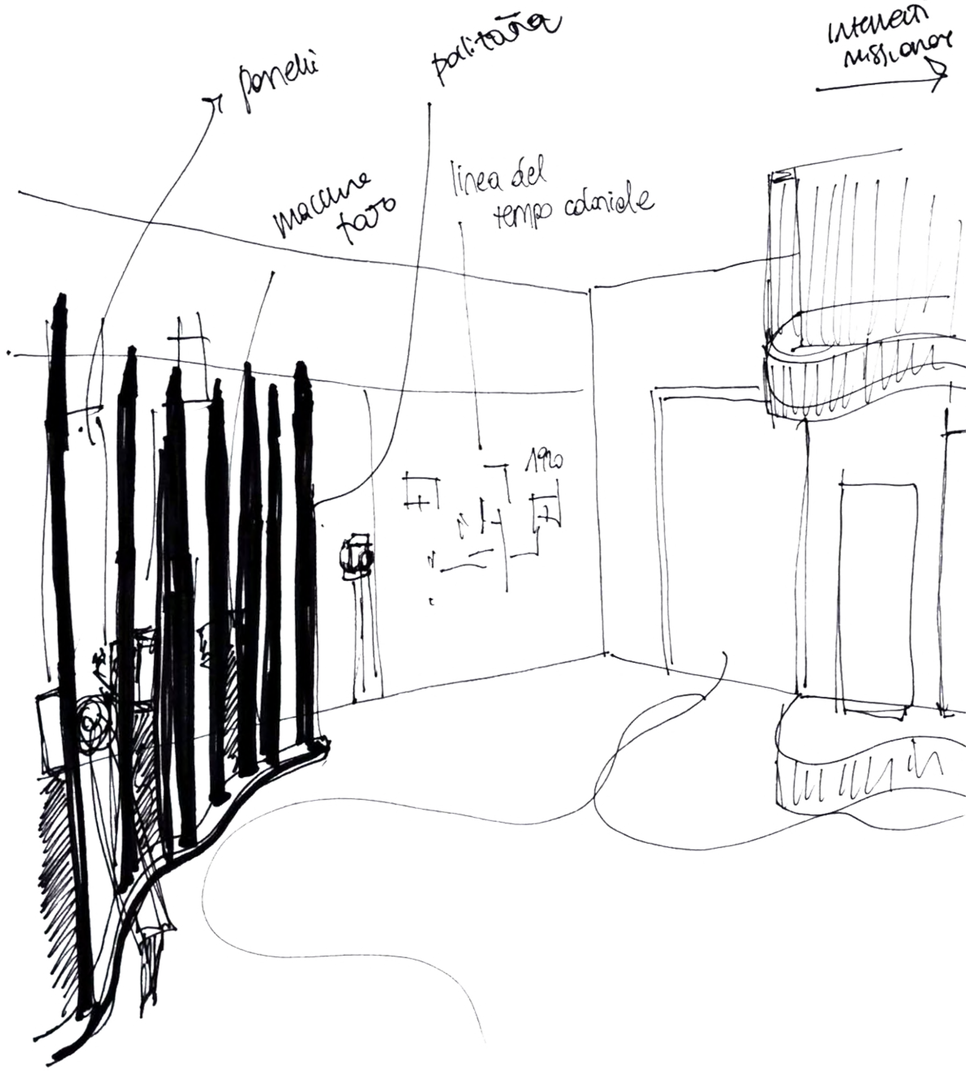
Sul lato sinistro della sala, in continuità con l'allestimento delle sezioni precedenti, le pedane presentano invece le tre attività avviate dai missionari della Consolata nella terra di Tuthu e cioè la scuola, il dispensario e la falegnameria.





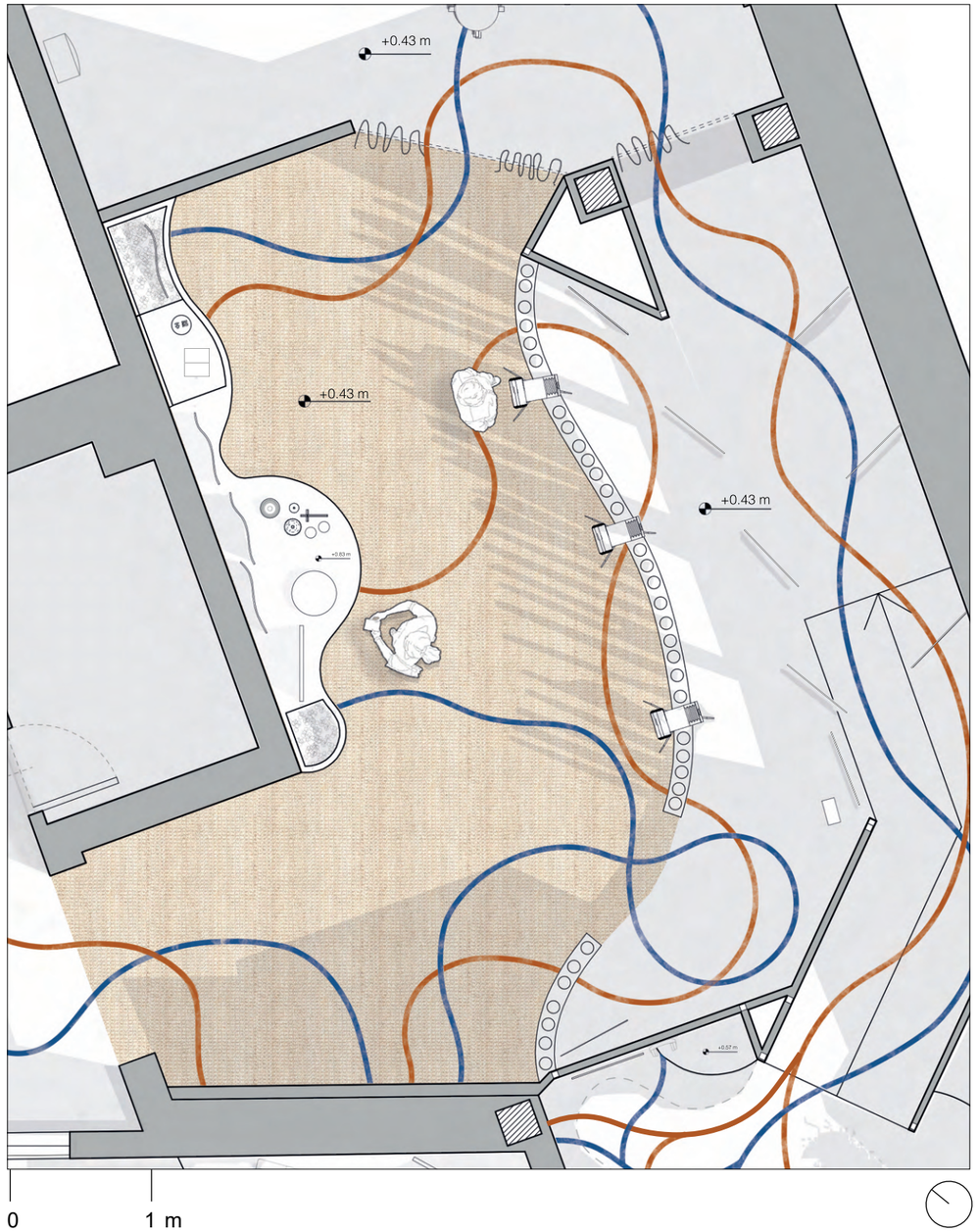


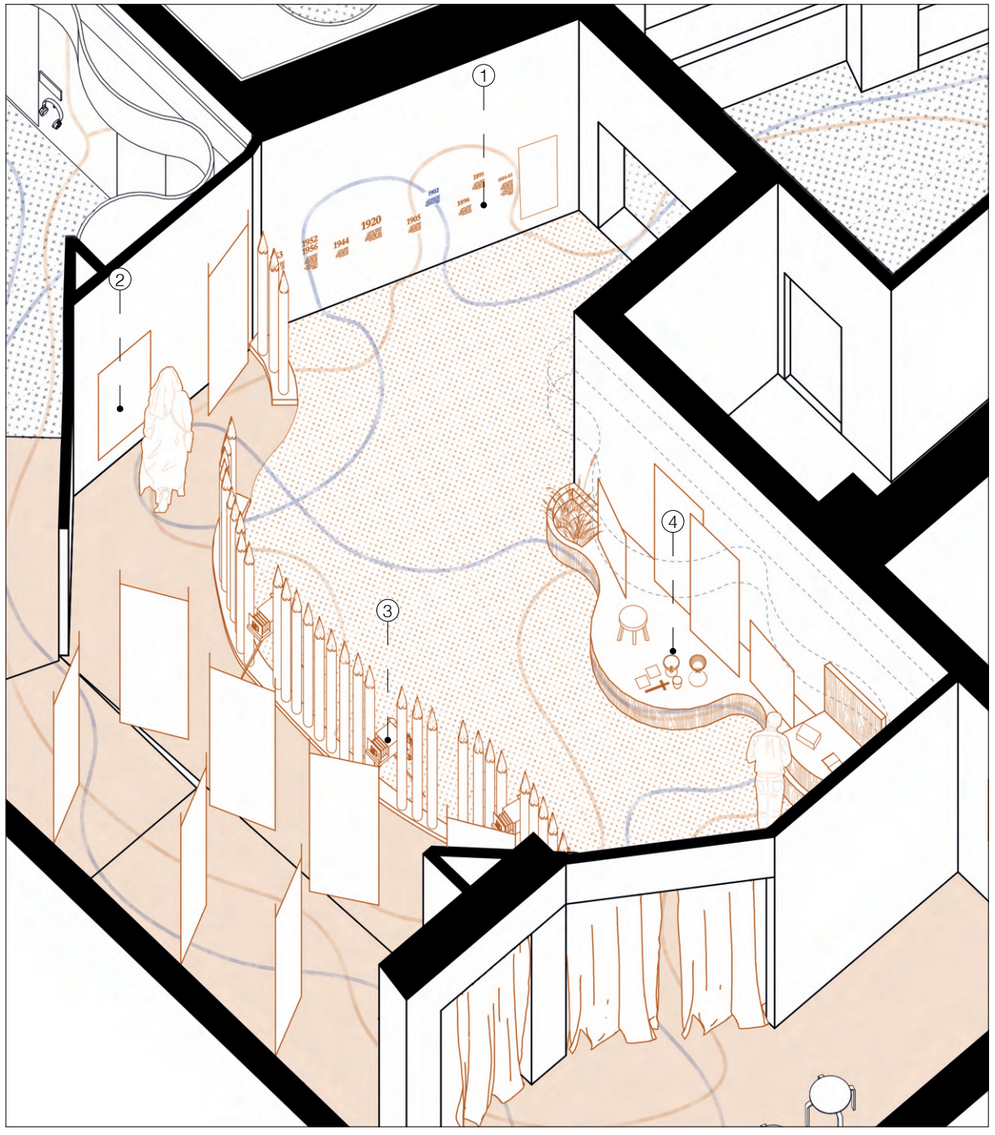
Schizzi dell'installazione "oltre l'obiettivo".



Bozza della sezione “Missionari, colonialismo e libertà”

Pianta in scala 1:50 della sezione “Missionari, colonialismo e libertà”

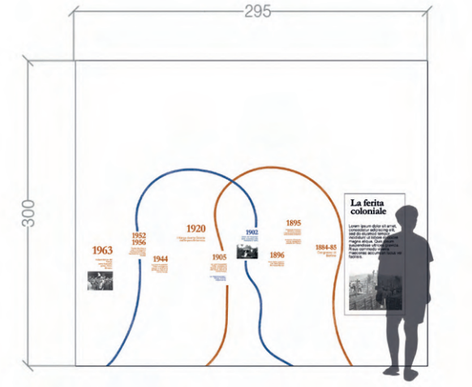




Assonometria della sezione “Missionari, colonialismo e libertà”.

① LINEA DEL TEMPO DELLA STORIA DEL KENYA DALLA FINE DEL XIX SECOLO

La linea del tempo è realizzata mediante scritte adesive in vinile applicate direttamente sulla parete. Le date individuate scandiscono le principali tappe storiche che hanno segnato la storia del Paese e della comunità Kikuyu, ponendola in relazione con la storia delle missioni della Consolata a partire dal momento del loro arrivo nel territorio di Tuthu.



② INTRODUZIONE E CONTESTUALIZZAZIONE DELLA COLLEZIONE

Il pannello illustra il lavoro di documentazione fotografica condotto dai missionari della Consolata sin dagli esordi dell’Istituto. Il fondatore, padre Allamano, richiedeva infatti ai propri missionari di tenere diari dettagliati e di documentare la missione attraverso la fotografia. Una volta sviluppate, le immagini venivano inviate a Torino, dove venivano riprodotte su cartoline vendute per sostenere economicamente le missioni. Oggi l’Archivio Fotografico Missioni Consolata conserva oltre un milione di fotografie, testimonianza della storia dell’Istituto e dei popoli incontrati.

Il pannello invita il visitatore a riflettere sul “potere” insito nella rappresentazione dell’altro, così come si configurava agli inizi del Novecento. In particolare, considerati i lunghi tempi di posa richiesti dalle tecniche fotografiche dell’epoca, si interroga fino a che punto tali immagini restituiscano la realtà osservata e fino a che punto, invece, ne costituiscano una costruzione.



Accanto al pannello è esposta una fotografia databile agli anni Trenta del Novecento, che ritrae il dispositivo fotografico posto nelle mani di bambini.

③ INSTALLAZIONE “OLTRE L’OBIETTIVO”

L’installazione, di natura interattiva, offre al visitatore la possibilità di immedesimarsi nello sguardo missionario. Le palizzate, ispirate alle recinzioni dei villaggi Mau Mau, racchiudono i pannelli fotografici appesi al loro interno. Le macchine fotografiche a soffietto originali costituiscono l’unico varco attraverso cui è possibile osservare oltre le palizzate: posizionandosi per guardare, il visitatore assume inevitabilmente la medesima posizione e il medesimo sguardo di chi scattò quelle fotografie. L’installazione intende così richiamare l’attenzione sulla rappresentazione fotografica, documentaria sì, ma mai neutrale.



④ LE ATTIVITÀ DEI MISSIONARI DELLA CONSOLATA DEI PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

La sezione espone la storia delle attività condotte dai missionari e dalle missionarie della Consolata. Al loro arrivo, i missionari avviarono una scuola, aprirono una falegnameria e ottennero alcuni terreni destinati alla coltivazione di piantagioni di caffè e tè, nelle quali venne impiegata gran parte della popolazione locale, oltre a fondare la chiesa. Sono esposti i pochi oggetti superstiti conservati nei depositi, testimonianza di questo incontro: alcuni manufatti lignei provenienti dalla falegnameria, giunti a Torino come prova del buon esito delle attività, e alcuni testi sacri tradotti in italiano-kikuyu.



03

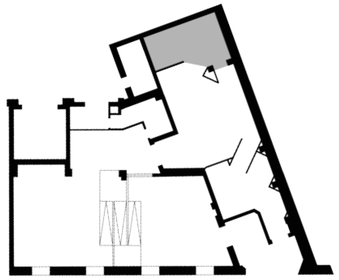


Collage della sezione "Missionari, colonialismo e libertà".

03

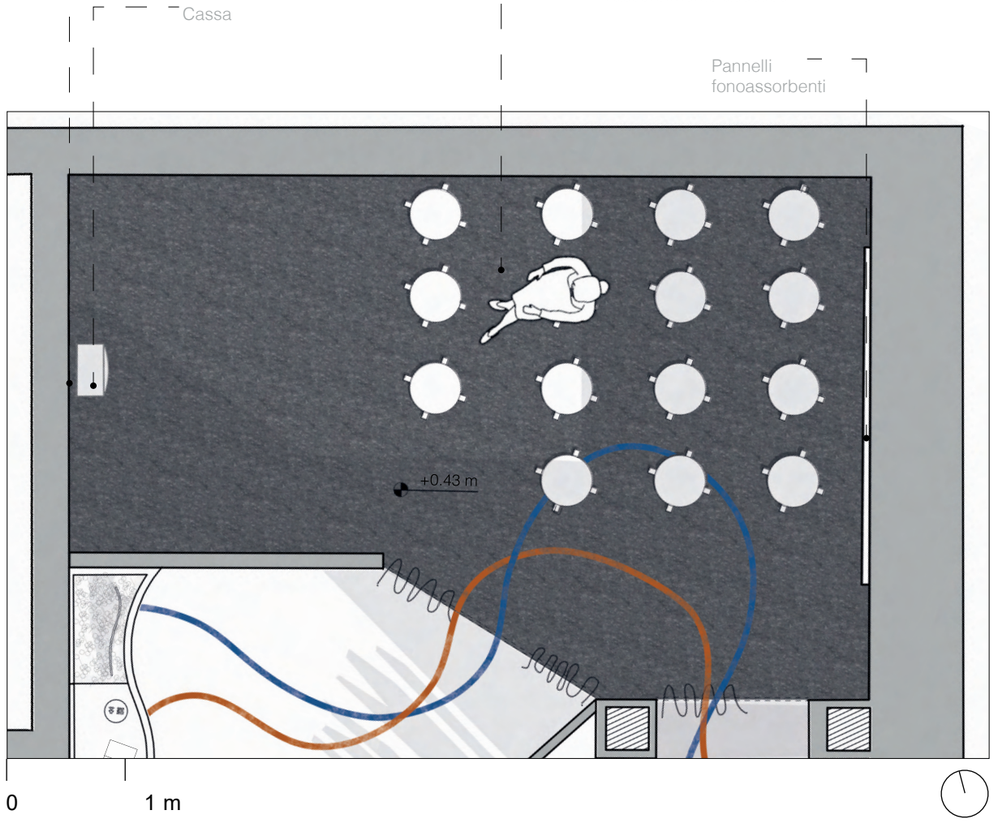
3.3.8 Essere testimoni

Nella sezione successiva i visitatori sono invitati a fermarsi per un breve video che raccoglie le testimonianze di alcuni missionari italiani legati alle comunità Kikuyu. Vi compaiono sia missionari che hanno vissuto per molti anni in terra kikuyu in passato, sia missionari attualmente in attività,



il cui racconto ripercorre la storia della missione in quella terra, senza tralasciarne l'intreccio con le vicende coloniali dell'epoca. Le prime testimonianze restituiscono così uno sguardo diretto ed esperienziale, quello di chi ha realmente condiviso per anni la vita quotidiana della comunità; le seconde offrono invece una prospettiva più distante nel tempo, ma capace di leggere quella storia nel suo contesto più ampio.
Viste le dimensioni ridotte dell'ambiente, per evitare disturbi audio il pavimento si è pensato di ricoprire la sezione di pavimento con moquette acustica e fissare dei pannelli fonoassorbenti sulla parete di fondo.

Pianta in scala 1:50 della sala video "Essere testimoni".



Collage della sala video "Essere testimoni".

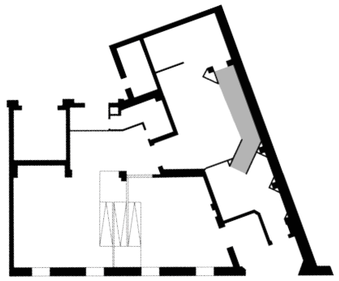


03

3.3.9 Parole sospese

Dopo il video, il visitatore percorre un breve corridoio che conduce verso la sezione finale del percorso. In questo spazio di passaggio scorge il retro della palizzata della terza sezione e i pannelli, su cui prima intravedeva fotografie del periodo coloniale, diventano *parole sospese*.

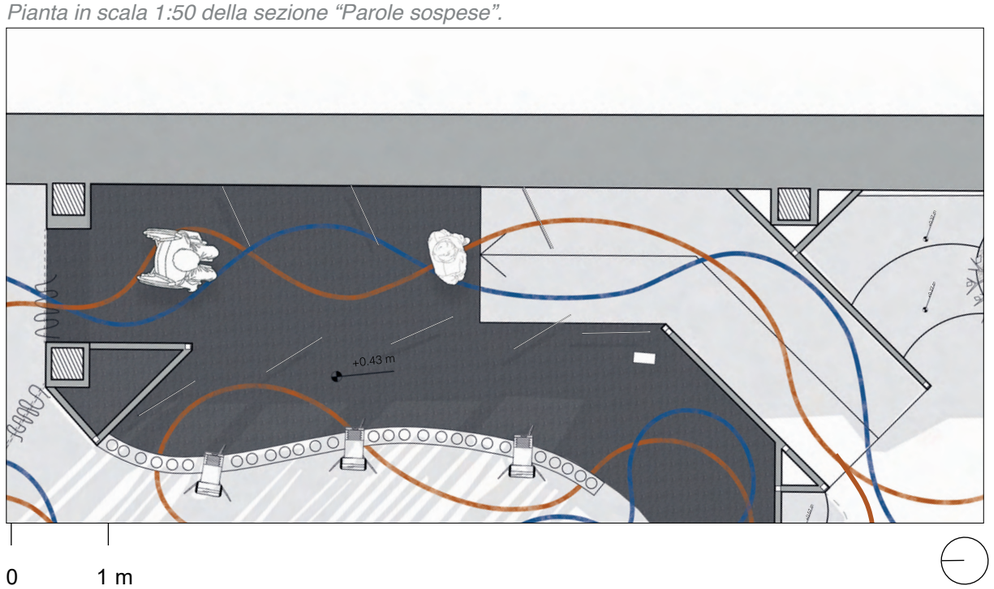
Attraversandole il visitatore è invitato a ripensare all'incontro tra missionari e popolo kikuyu e a come esso abbia trasformato parte delle tradizioni, insieme a tanti altri fattori storico-politici presentati precedentemente. Più che spiegare o dare risposte, le parole suggeriscono, aprendo silenziosamente la strada ad una riflessione più intima che lo attende nello spazio successivo.



Schizzo sezione "Parole sopese".



Pianta in scala 1:50 della sezione "Parole sospese".



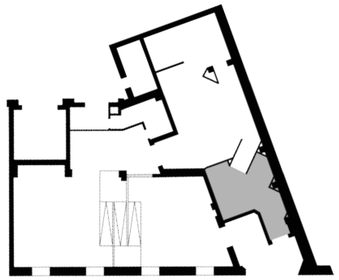


Collage della sezione "Parole sospese".

3.3.10 Dare voce

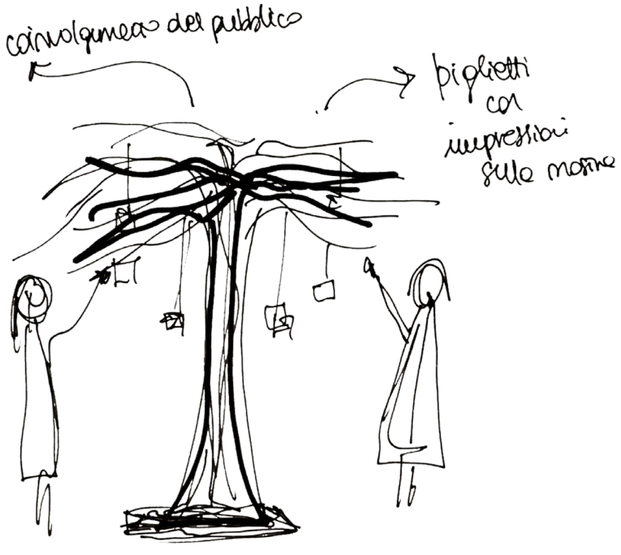
La mostra termina con la sezione intitolata *Dare voce*. Qui, il visitatore “incontra”, attraverso videointerviste fruibili su tablet, le persone missionarie della Consolata di origine kikuyu che sono state intervistate nella scelta delle tematiche per il percorso espositivo: un momento cruciale, che si richiama alle pratiche “decoloniali” nella misura in cui restituisce alle comunità di origine uno spazio proprio di narrazione ed espressione. I temi trattati nelle interviste spaziano da episodi di vita personale a riferimenti alla propria cultura, sia quella kikuyu che quella cristiana e alle motivazioni che li hanno spinti a diventare missionari e missionarie della Consolata.

Le linee che fino a qui hanno guidato il visitatore lungo il percorso



diventano ora radici (o rami?) che risalgono le pareti, intrecciandosi e connettendo tra loro le diverse voci raccolte.

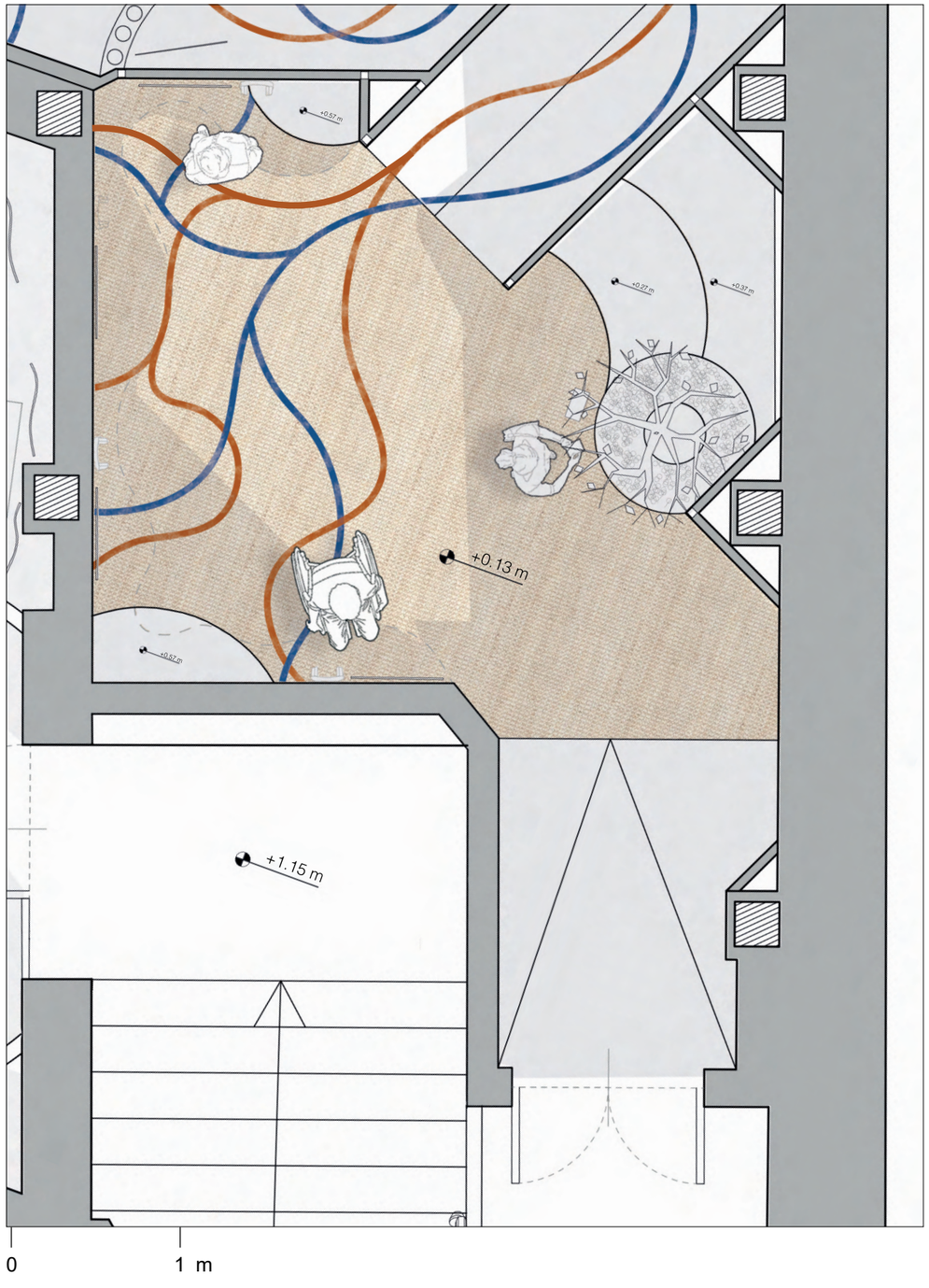
Chiude la sezione un’installazione non priva di risonanze simbolico-culturali. Al visitatore è data la possibilità di lasciare un proprio pensiero su un biglietto, da appendere ai rami di un albero: un gesto che invita a una partecipazione silenziosa, quasi rituale, alla chiusura del percorso.



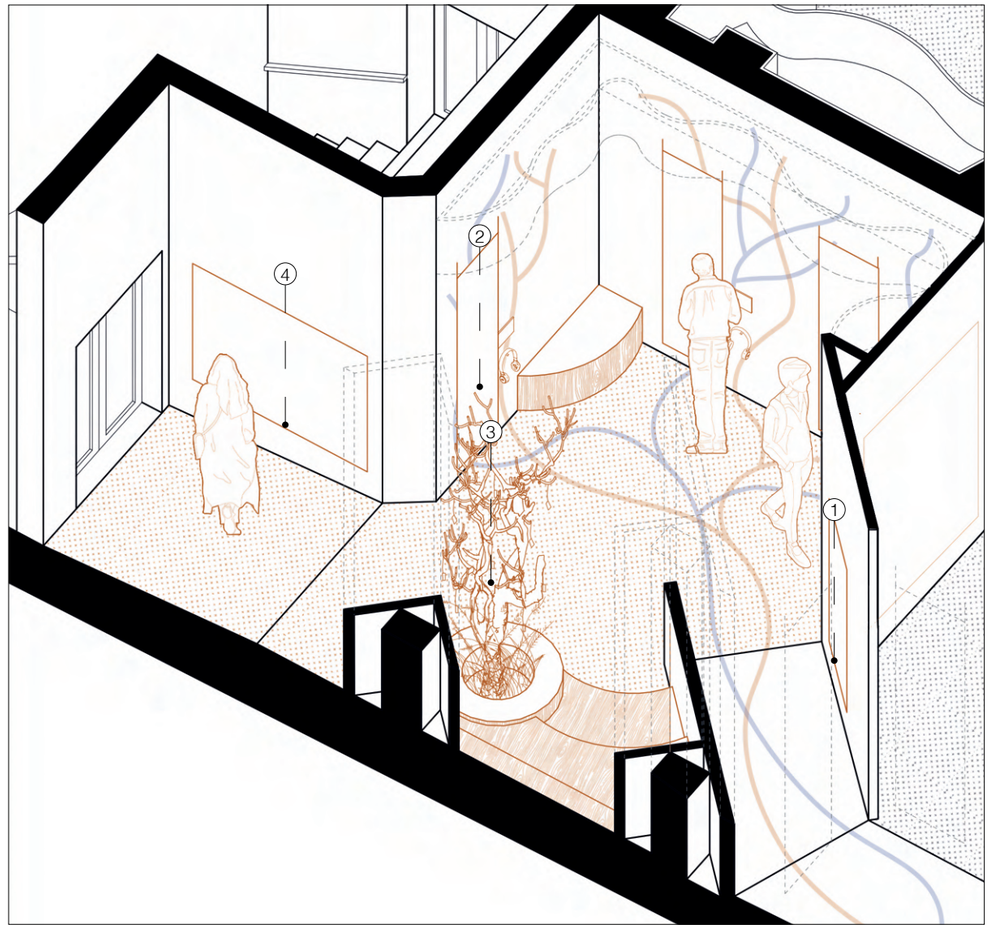


Schizzo di studio per la sezione “Dare voce”. Le linee che guidano il percorso del visitatore si trasformano progressivamente in radici e rami che si diramano sulle pareti. A destra, l’installazione partecipativa conclusiva.

Pianta in scala 1:50 della sezione “Dare voce”.



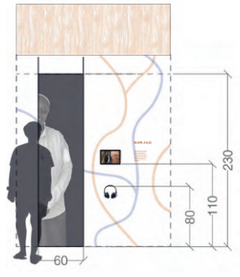
Assonometria della sezione “Dare voce”.



① PANNELLO DI INTRODUZIONE ALL'ULTIMA SEZIONE “DARE VOCE”

② UNA DELLE QUATTRO POSTAZIONI IN CUI MISSIONARI E MISSIONARIE KIKUYU TESTIMONIANO LA LORO CULTURA E L' INCONTRO CON L'ISTITUTO CONSOLATA

Stendardi in tessuto poliestere con sopra impresse fotografie delle persone intervistate per la progettazione della mostra; a fianco, tablet e cuffie su cui è possibile visionare l'intera intervista.



③ INSTALLAZIONE L' ALBERO DEI PENSIERI

Installazione con albero in vaso, integrato nella struttura della pedana, come simbolo della tradizione kikuyu. sui rami i visitatori invitati a lasciare un biglietto con sopra un'impressione sulla mostra. Un piccolo gesto di partecipazione, ma significativo.



③ COLOPHON ESPOSITIVO CON RINGRAZIAMENTI

03



Collage della sezione “Dare voce”.

04

Conclusioni

Il presente lavoro ha preso avvio da un interrogativo aperto: in che modo i musei missionari italiani mettono in scena le culture extraeuropee di cui conservano la memoria materiale, e se nelle loro scelte allestitive si possano leggere istanze di decolonizzazione museale. Per rispondere a questo interrogativo, la ricerca si è posta due obiettivi: il primo di individuare eventuali peculiarità che permettano di definire i musei missionari come categoria autonoma rispetto al più ampio gruppo dei musei etnografici di matrice laica; il secondo di sperimentare, sul piano progettuale, l'esposizione di oggetti etnografici extraeuropei in un contesto missionario.

Per quanto riguarda il primo obiettivo, l'approfondimento teorico sulla genealogia di questi istituti e l'indagine condotta sui cinque casi studio del contesto italiano hanno permesso di affermare che esiste una categoria museografica autonoma. Tuttavia, essa si configura come una categoria labile e dipendente dai criteri assunti per definirla. Poiché le realtà analizzate rimangono fortemente eterogenee tra loro, non risulta scontato individuare un modello unico e stabile a cui ricondurle. Non si può quindi definire queste istituzioni culturali come una tipologia dai confini netti, ma vi è in esse una convergenza di tratti riconoscibili, seppure non sistematici. Ciò non toglie che sia possibile riconoscere un museo missionario in virtù della propria genealogia storica (quella degli istituti missionari e delle collezioni di oggetti provenienti dalle terre di missione); esso si configura però come un dispositivo museografico originale solo in virtù di scelte narrative museali ben precise, in cui è esplicitata anche la dimensione missionaria. Quanto alla presenza o meno di pratiche di decolonizzazione museale nel contesto dei musei missionari, vi sono alcune premesse da tenere in considerazione.In molti casi, a causa della scarsa documentazione disponibile riguardo alle collezioni, risulta spesso difficile ricostruire un racconto esaustivo dei metodi di acquisizione degli oggetti (spesso acquistati, donati o affidati ai missionari come forma

04

di memoria condivisa) anche nella dimensione espositiva; va inoltre considerata la progressiva ridefinizione del rapporto tra le congregazioni religiose e le culture incontrate, orientata all'incontro e allo scambio più che all'appropriazione. Un certo grado di decolonizzazione affiora comunque in scelte puntuali: didascalie prive di giudizi di valore, una terminologia rispettosa, l'assenza di gerarchie espositive. Inoltre, nei colloqui con il personale è emersa una diffusa consapevolezza del tema, che tuttavia stenta a tradursi in scelte espositive esplicite. Non si tratta dunque di una decolonizzazione in senso proprio, quale revisione strutturale delle logiche di potere che hanno prodotto le collezioni, ma di un orientamento in divenire, fatto di pratiche necessarie ma non ancora sufficienti.

Il secondo obiettivo, di natura progettuale, ha trovato compimento nell'allestimento sviluppato per il Polo Culturale CAM, concepito come sperimentazione pratica delle osservazioni maturate nell'analisi dei casi studio: non un esercizio puramente teorico, ma un tentativo di mettere alla prova quanto emerso nei capitoli precedenti. Per delinearlo è stato fondamentale studiare la cultura kikuyu, la storia dell'Istituto Missioni Consolata e il loro reciproco incontro, oltre ad ascoltare le testimonianze dirette di persone kikuyu, coinvolte sia nella progettazione (nella scelta delle tematiche) sia all'interno del percorso di visita stesso. L'obiettivo è stato valorizzare la cultura kikuyu senza subordinarla al racconto missionario, raccontando piuttosto l'incontro tra le due storie, senza tralasciarne i momenti storici più bui. L'integrazione del racconto in prima persona della comunità kikuyu con il punto di vista missionario, insieme al coinvolgimento diretto del visitatore lungo l'itinerario di mostra, ha permesso inoltre di sperimentare concretamente pratiche di decolonizzazione museale.
In questo senso, il progetto "Radici" non pretende di costituire una soluzione univoca o esaustiva, ma un'opzione tra le possibili: un contributo personale, che dimostra come le riflessioni teoriche possano tradursi in pratica curatoriale, con i vincoli e le negoziazioni che questo comporta.

Un limite di questo lavoro risiede senza dubbio nella mia posizione di persona europea e non appartenente al mondo missionario, che inevitabilmente orienta lo sguardo e l'interpretazione proposta. Allo stesso tempo, è proprio nel ruolo di progettista che questo limite trova una forma di consapevolezza: ogni allestimento nasce da un punto di vista che è personale, e il compito di chi progetta non è annullare questa parzialità, ma riconoscerla ed esplicitarla. Lavorare su un tema che non appartiene alla propria storia personale, ma che si è studiato e approfondito, e in cui ci si è in parte immedesimati, è stata una lezione di complessità per la trattazione di un tema delicato. La restituzione finale è quella di un punto di vista che non pretende di essere neutro, ma che si assume la responsabilità di una visione.

È chiaro che le pratiche di decolonizzazione museale non riguardano soltanto i musei etnografici nati in epoca coloniale, oggi chiamati a confrontarsi con quell'eredità, ma possono essere appunto, estese anche alla categoria dei musei missionari: luoghi di conservazione e di incontro culturale, la cui genealogia resta tuttavia strettamente legata ai primi. Trattandosi di un campo di studi ancora poco esplorato, quello delle esposizioni missionarie europee si configura come un terreno da esplorare, aperto a molteplici percorsi di ricerca e di dibattito, che può e deve coinvolgere discipline diverse, dall'antropologia alla museografia. Ampliare il numero dei casi studio, offrirebbe senz'altro l'occasione di verificare se le peculiarità individuate in questo lavoro si ritrovino anche in altre realtà del territorio italiano ed europeo. Sono quindi ancora numerose le vie ancora da esplorare, che meritano di essere affrontate con la stessa curiosità che ha animato questa ricerca, nella speranza di offrire un contributo, per quanto parziale, a un dibattito ancora in divenire.

Bibliografia

AA.VV. 2007. *Musei missionari*. Bologna: EMI (Editrice Missionaria Italiana).

Anderson, David M., e Paul J. Lane. 2016. “The Unburied Victims of Kenya’s Mau Mau Rebellion: Where and When Does the Violence End?”. *Human Remains in Society: Curation and Exhibition in the Aftermath of Genocide and Mass-Violence*, a cura di Jean-Marc Dreyfus e Élisabeth Anstett. Manchester: Manchester University Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt21h4xwg.7.

Amselle, Jean-Loup. 2017. *Il museo in scena. L’alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*. Milano: Maltemi editore.

Appadurai, Arjun, a cura di. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Arte Sacra. 1898. Torino: Roux Frassati & Co.

Balboni Brizza, Maria Teresa. 2021. *Immaginare il museo: riflessioni sulla didattica e il pubblico*. Milano: Jaca Book.

Baldriga, Irene. 2024. “Decolonizzare i musei, il contributo della Chiesa”. *Avvenire*. https://www.avvenire.it/agora/cultura/decolonizzare-i-musei-il-contributo-della-chiesa_80743.

Baldriga, Irene. 2025. “Discorso postcoloniale e museologia italiana: confronti internazionali, esperienze missionarie, nuove narrazioni.” In *Immaginari visivi postcoloniali. Ricerche artistiche e scritture espositive in Italia, tra anni ottanta e doppiozero*, a cura di Francesca Gallo, 127-142. Milano: Silvana Editore.

Balma Tivola, Cristina, e Maria Camilla De Palma. 2019. “I musei delle culture: primi spunti e qualche riflessione”. *Nuova Museologia*, n. 41: 1-5.
Battilani, Patrizia, Maria Giovanna Belcastro, Krzysztof Kowalski, e Teresa Nicolosi, a cura di. 2024. *Dissonant Heritage: Concepts, Critiques, Cases*. Bologna: Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. https://doi.org/10.60923/uech2024-1.

Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum*. London: Routledge.

Biscottini, Paolo, e Annalisa De Curtis. 2021. *Museo è contemporaneità: il mondo è negli occhi di chi guarda*. Milano; Udine: Mimesis Edizioni.

Bonilauri, F., et al. 1990. *Fare un museo: come condurre un’operazione museografica?*. Edizione italiana a cura di Franco Bonilauri e Vincenza Maugeri. Bologna: Progetto Leonardo.

Borsotti, Marco. 2017. *Tutto si può narrare: riflessioni critiche sul progetto di allestimento*. Milano: Mimesis.

Brevaglieri, Sabina. 2022. “Missionary Collecting between Object Eradications and Re-Sedimentations. An Introduction.” *Quaderni Storici* 57, no. 1: 3-20.https://doi.org/10.1408/10620.

Brevaglieri, Sabina. 2022. “Missionary Collecting between Object Eradications and Re-Sedimentations. An Introduction.” *Quaderni Storici* 57, no. 1: 3-20.https://doi.org/10.1408/10620.

Brevaglieri, Sabina. 2022. “The Origins of the Vatican Ethnological Museum. Francisco Romero, Propaganda Fide and the ‘Aruacos Idols’ (16th-18th Centuries).” *Quaderni storici*, Rivista quadrimestrale, no. 1: 125-59. https://doi.org/10.1408/10620.

Cakpo, Érick. 2013. “L’exposition missionnaire de 1925. Une affirmation de la puissance de l’Église catholique”. *Revue des sciences religieuses* 8 (1). https://doi.org/10.4000/rsr.1294.

Campbell, James. (1815) 2017. *Travels in South Africa: Undertaken at the Request of the Missionary Society*. London. Citato in Wingfield, Chris. “’Scarcely More than a Christian Trophy Case’? The Global Collections of London Missionary Society Museum (1814-1910).” *Journal of the History of Collections 29* (1): 110.

Campi, Pier Rosa. 2015. “Cent’anni donati di cuore. Le Missionarie della Consolata in Kenya.” *Missioni Consolata*, 4 dicembre 2015. https://www.rivistamissioniconsolata.it/2015/12/04/centannidonati-di-cuore-le-missionariedella-consolata-in-kenya/.

Cataldo, Lucia, e Marta Paraventi. 2023. *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell’era della digital transformation*. Milano: Hoepli.

Cazzolato, Guido. *Il popolo Kikuyu*. Roma: Edizioni missioni Consolata.

Christillin, Evelina, e Christian Greco. 2021. *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*. Torino: Einaudi.

Cirese, Alberto Mario. 2002. *Oggetti, segni, musei: sulle tradizioni contadine.* Torino: Einaudi.

Clifford, James. 2010. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri.

Considine, John Joseph. 1925. *The Vatican Mission Exposition: A Window on the World*. New York: Macmillan. Open source: https://archive.org/details/vaticanmissionex0000cons/page/28/mode/2up.

Corbey, Raymond, e Frans Karel Weener. 2015. “Collecting while converting: missionaries and ethnographics”. J*ournal of Art Historiography,* no. 12. https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/06/corbey-weener.pdf.
Del Boca, Angelo. 2005. *Italiani, brava gente?*. Vicenza: Neri Pozza.

De Witte, Marleen, e Birgit Meyer. 2025. “Consulting the Things of the Spirits: Evidencing Unseen Presences in Missionary Collections”. *Museum Anthropology*, no. 48. https://doi.org/10.1111/muan.70002.

Falcucci, Beatrice. 2022. “«Nigrizia o Morte!». Raccolta ed esposizione missionaria dalle colonie italiane (1858-1939)”. *Quaderni storici*, no. 1: 161-96. https://doi.org/10.1408/106202.

Falcucci, Beatrice 2025. *L’impero nei musei. Storie di collezioni coloniali italiane*. Pisa: Pacini Editore.

Ferlan, Claudio. 2023. *Storia delle missioni cristiane. Dalle origini alla decolonizzazione*. Bologna: Il Mulino.

Forni, Silvia. 2001. “Il museo etnologico missionario del Colle Don Bosco (Asti)”. *Ricerche Storiche Salesiane*, anno XX, n. 38: 119-132. https://www.salesian.online/archives/5171.

Foucault, Michel. 2011. *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*. A cura di Salvo Vaccaro. Milano: Mimesis.

Gasparotto, Ilaria. 2017. “Etnografia missionaria: una «esposizione universale» nella Torino del 1858”. *Contemporanea* 20 (3): 379-411. http://www.jstor.org/stable/44809807.

Gasparotto, Ilaria. 2018. “Costruire l’alterità. Le collezioni etnografiche dei musei missionari cattolici italiani (1850-1925): genealogie ed allestimenti museali”. Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova.

Geest, Sjaak van der. 1990. “Anthropologists and Missionaries: Brothers Under the Skin.” *Man* 25 (4): 588-601. https://doi.org/10.2307/2803655.

Grechi, Giulia. 2021. *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*. Milano: Mimesis Edizioni.

Harris, Clare, and Michael O’Hanlon. 2013. “The Future of the Ethnographic Museum.” *Anthropology Today* 29, no. 1: 8-12. http://www.jstor.org/stable/23486436.

Italia. Ministero della Cultura. 2016. Decreto ministeriale 23 gennaio 2016, n. 44: Regolamento recante i criteri per l’attribuzione della qualifica di museo.

Italia. Ministero della Cultura. 2021. Decreto ministeriale 18 ottobre 2021, n. 365: Costituzione presso il Comitato per il recupero e la restituzione dei beni culturali del Gruppo di lavoro per lo studio delle tematiche relative alle collezioni coloniali. https://cultura.gov.it/comunicato/dm-365-18102021.

Jacobs, Karen, e Chris Wingfield. 2014. “Who Cares? The Material Heritage of British Missions in Africa and the Pacific, and Its Future.” *Journal of Museum Ethnography*, no. 27: 129-36. http://www.jstor.org/stable/43915867.

Jalla, Daniele. 2025. *Il museo accogliente. Manuale di pratica museale. Roma: Scuola nazionale del patrimonio e delle attività culturali*. Edizione digitale ISBN 979-12-80311-32-0.

Karangi, Matthew M. 2008. “Revisiting the Roots of Gĩkũyũ Culture through the Sacred ‘Mũgumo’ Tree.” In *Journal of African Cultural Studies* 20 (1): 117–32. http://www.jstor.org/stable/25473402.

Karp, Ivan, and Steven D. Lavine. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, DC: Smithsonian Institution.

Kenya National Bureau of Statistics (KNBS). 2019. *2019 Kenya Population and Housing Census, Volume I: Population by County and Sub-County. Nairobi: Kenya National Bureau of Statistics*. https://www.knbs.or.ke/wp-content/uploads/2023/09/2019-Kenya-population-and-Housing-Census-Volume-1-Population-By-County-And-Sub-County.pdf.

Kenyatta, Jomo. 1966. *My people of Kikuyu and the life of Chief Wangombe*. Nairobi: Oxford University Press.

Kopytoff, Igor. 1986. “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process.” In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, a cura di Arjun Appadurai, 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.

Lattanzi, Vito. 2021. *Musei e antropologia. Storia, esperienze, prospettive*. Roma: Carocci.

Lalfela, Denis. 2024. “Don Bosco Centre for Indigenous Cultures (DBCIC): Mawlai, Shillong, India”. In *Musei in Missione: Conference of Salesian Missionary Museums*, Colle Don Bosco, 18 to 22 January 2024, a cura di George Menamparampil, 170-231. Roma: Missions Sector, Sede Centrale Salesiana.

Leijten, Harry M. 2015. *From Idol to Art: African ‘Objects with Power’: A Challenge for Missionaries, Anthropologists and Museum Curators*. Leiden: African Studies Centre.

Loder-Neuhold, Rebecca. 2019. “Crocodiles, Masks and Madonnas: Catholic Mission Museums in German-Speaking Europe”. Tesi di dottorato, Uppsala University, Department of Theology. Uppsala: Uppsala University. https://uu.diva-portal.org/smash/record.

Lonsdale, John. 1999. “Kikuyu Christianities.” In *Journal of Religion in Africa* 29 (2): 206–29. https://doi.org/10.2307/1581872.

Maathai, Wangari. 2009. *Solo il vento mi piegherà: la mia vita, la mia lotta*. Traduzione di Rosanna Carrera. Milano: RBA Italia.

Macdonald, Sharon. 2008. *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203888667.

Mania, Patrizia. 2023. “Il Museo delle opacità. Interpretare il passato coloniale nel presente predisponendosi al futuro”. *Unclosed. Arte e oltre / Art and Beyond*, n. 39. https://www.unclosed.eu/images/ID428/ID428.pdf.

Meyer, Birgit, and Peter Pels. 2025. “Unpacking Missionary Collections.” *Material Religion* 21 (3): 231-43. https://doi.org/10.1080/17432200.2025.2505307.

Minucciani, Valeria, e Irene Ascoli. 2005. *Musei fra immanenza e trascendenza: esposizioni e raccolte di arte sacra e beni culturali religiosi in Piemonte e in Valle d’Aosta*. Milano: Lybra Immagine.

Minucciani, Valeria. 2012. *Pensare il museo: dai fondamenti teorici agli strumenti tecnici*. Rivoli: CET.

Mitchell, Timothy. 2002. “Orientalism and the Exhibitionary Order.” In *The Visual Culture Reader*, 2nd ed., a cura di Nicholas Mirzoeff, 495-505. London: Routledge.

Padiglione, Vincenzo. 2008. *Poetiche dal museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza*. Imola: Editrice La Mandragora.

Papa Francesco. 2019. Inaugurazione del Museo Etnologico “Anima Mundi” e della mostra sull’Amazzonia nei Musei Vaticani. Discorso, 18 ottobre 2019. Città del Vaticano: Santa Sede. https://www.vatican.va/.

Papa Paolo VI. 1965. Ad Gentes: Decreto sull’attività missionaria della Chiesa. Concilio Vaticano II, 7 dicembre 1965. Città del Vaticano: Santa Sede. https://www.vatican.va/.

Pearce, Susan M. 2006. *Interpreting Objects and Collections*. London; New York: Routledge.
Pecetto, Letizia. 2024. “Ethnological Missionary Museum: Colle Don Bosco”. In *Musei in Missione: Conference of Salesian Missionary Museums*, Colle Don Bosco, 18 to 22 January 2024, a cura di George Menamparampil, 146-69. Roma: Missions Sector, Sede Centrale Salesiana.

Pennacini, Cecilia. 2021. “I musei del patrimonio altrui”. *DOPPIOZERO*: 1-6. https://www.doppiozero.com/materiali/i-musei-del-patrimonio-altrui.

Peterson, Derek R. 2014. “Ethnography and Cultural Innovation in Mau Mau Detention Camps: Gakaara Wa Wanjau’s Mĩhĩrĩga Ya Agĩkũyũ.” In *Ten Books That Shaped the British Empire: Creating an Imperial Commons*, a cura di Antoinette Burton e Isabel Hofmeyr. Durham, NC: Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv125jm1s.14.

Pratt, Mary Louise. 1991. “Arts of the Contact Zone.” *Profession*: 33-40. http://www.jstor.org/stable/25595469.

Prudhomme, Claude. 2007. *Missioni cristiane e colonialismo*. Milano: Jaca Book.

Redazione. 2026. “La Francia approva la legge sulle restituzioni delle opere sottratte in epoca coloniale”. *Finestre sull’Arte*, 15 aprile. https://www.finestresullarte.info/attualita/francia-approva-legge-sulle-restituzioni-opere-sottratte-in-epoca-coloniale.

Robertson, Claire. 1996. “Grassroots in Kenya: Women, Genital Mutilation, and Collective Action, 1920–1990.” *Signs* 21 (3): 615–42. http://www.jstor.org/stable/3175173.

Roussillon, Amélie. 2025. “Exhibiting the Mission: Display Lives of the Utrecht Missionary Society Collection.” *Material Religion*, no. 23: 244-67. https://doi.org/10.1080/17432200.2025.2505311.

Ruggieri Tricoli, Maria Clara, et al. 2000. *I fantasmi e le cose: la messa in scena della storia nella comunicazione museale*. Milano: Lybra Immagine.

Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

Sánchez-Gómez, Luis Ángel. 2015. “From Rejection to Integration: The Participation of Christian Churches at the Colonial and International Exhibitions, 1851-1958.” *Contemporanea* 18 (1): 134-40. http://www.jstor.org/stable/24654172.

Santi, Giancarlo. 2016. “Testimonianza. I musei ecclesiastici in Italia”. *L’industria, Rivista di economia e politica*, n. 2: 289-304. https://doi.org/10.1430/84076.

Shaindlin, Valerie Brett. 2019. “Reading Museum Exhibits: Visitors’ Reading of Exhibits in Cultural Heritage Institutions and Museums.” T*he International Journal of Information*, Diversity, & Inclusion 3 (2): 63-79. https://www.jstor.org/stable/48645180.

Taylor, Anne-Christine. 2020. “On Decolonising Anthropological Museums: Curators Need to Take ‘Indigenous’ Forms of Knowledge More Seriously.” In *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, edited by Margareta von Oswald and Jonas Tinius. Leuven: Leuven University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqxp.10.

Van Lonkhuijzen, Dirceu Mauricio. 2024. “Don Bosco Museum of Cultures”. In *Musei in Missione: Conference of Salesian Missionary Museums*, Colle Don Bosco, 18 to 22 January 2024, a cura di George Menamparampil, 232-41. Roma: Missions Sector, Sede Centrale Salesiana.

Wahome, Ephraim, Felix Kiruthu, e Susan Mwangi. 2016. “Tracing a Forgotten Heritage: The Place of Mau Mau Memory and Culture in Kenya.” In *Conservation of Natural and Cultural Heritage in Kenya: A Cross-Disciplinary Approach*, 1a ed., a cura di Anne-Marie Deisser e Mugwima Njuguna. Londra: UCL Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gxxpc6.21

Wanjohi, G. J. 1978. “An African Conception of God: The Case of the Gikuyu.” In *Journal of Religion in Africa* 9 (2): 136–46. https://doi.org/10.2307/1581394.
Wingfield, Chris. 2017. “Missionary Museums.” In *Religion in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives, edited by Gretchen Buggeln*, Crispin Paine, and S. Brent Plate, 231-39. Bloomsbury.

Wingfield, Chris. 2017. “’Scarcely More than a Christian Trophy Case’? The Global Collections of London Missionary Society Museum (1814-1910).” *Journal of the History of Collections* 29 (1): 109-28. https://doi.org/10.1093/jhc/fhw002.

Zerbini, Laurick. 2007. “Le musée entre fait missionnaire et anthropologie”. *Histoire de l’art et anthropologie*, n. 60: 81-89. https://doi.org/10.3406/hista.2007.3180.

Sitografia

AMEI – Associazione Musei Ecclesiastici Italiani. n.d. https://museiamei.it/. Ultima cons. 6 gennaio 2026.

British Museum. n.d. https://www.britishmuseum.org/. Ultima cons. 18 febbraio 2026.

CAM – Cultures and Mission. n.d. https://cam.consolata.eu/. Ultima cons. 14 maggio 2026.

Colle Don Bosco. n.d. “Museo Etnologico Missionario Don Bosco”. https://colledonbosco.org/home/museo-etnologico-missionario-don-bosco/. Ultima cons. 20 maggio 2026.

Council for World Mission. n.d. “The beginnings: The Missionary Society”. https://www.cwmission.org/about/history/. Ultima cons. 10 febbraio 2026.

ICOM Italia. 2022. “Approvata a Praga la nuova Definizione di Museo di ICOM (2022)”. https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-praga-2022/. Ultima cons. 19 dicembre 2025.

ICOM Italia. n.d. “Gruppo di lavoro – Provenienza”. https://www.icom-italia.org/gruppo-di-lavoro-provenienza/. Ultima cons. 26 marzo 2026.

Missionari Saveriani. n.d. “Museo”. https://saveriani.it/chi-siamo/network/museo. Ultima cons. 23 maggio 2026.

Mudec. n.d. https://www.mudec.it/museo/. Ultima cons. 25 marzo 2026.

Mũkũyũ. 2018. “Gĩkũyũ Documentation Centre.” Gĩkũyũ Centre for Cultural Studies (blog). Pubblicato l’11 settembre 2018, ultimo aggiornamento 2 gennaio 2026. https://mukuyu.wordpress.com/gikuyu-documentation-centre/. Ultima cons. 3 agosto 2026.

Museo Italia (Museionline). n.d. https://www.museionline.info/. Ultima cons. 6 gennaio 2026.

Museo Africano di Verona. n.d. https://www.museoafricano.org/. Ultima cons. 20 maggio 2026.

Museo Cinese ed Etnografico di Parma. n.d. https://museocineseparma.org/it/. Ultima cons. 23 maggio 2026.

Museo delle Civiltà. n.d. https://www.museodellecivilta.it/exmuseocolonialediroma/. Ultima cons. 25 marzo 2026.

Museo delle Civiltà. n.d. “Museo delle Opacità. Documentare la complessità del passato coloniale, ricercarla nel presente, condividerla per il futuro”. https://www.museodellecivilta.it/riallestimenti/museo-delle-opacita-documentare-la-complessita-del-passato-coloniale-ricercarla-nel-presente-condividerla-per-il-futuro/. Ultima cons. 27 marzo 2026.

Museo Popoli e Culture. n.d. https://museopopolieculture.it/. Ultima cons. 23 maggio 2026.

Pitt Rivers Museum. n.d. https://www.prm.ox.ac.uk/. Ultima cons. 17 febbraio 2026.

Rampoldi, Paola. n.d. “Nasce MIPAM, la rete nazionale dei Musei Italiani con Patrimonio dal Mondo”. https://centropime.org/nasce-mipam-rete-nazionale-musei-italiani-patrimonio-mondo. Ultima cons. 26 marzo 2026.

“Il Vaticano ha restituito alle popolazioni indigene del Canada decine di manufatti”. Il Post, 2025. https://www.ilpost.it/2025/12/07/restituzione-artefatti-indigeni-canada-vaticano/. Ultima cons. 23 gennaio 2026.

Wikipedia. n.d. “Museo africano di Verona”. https://it.wikipedia.org/wiki/Museo_africano_di_Verona. Ultima cons. 20 maggio 2026.

Wikipedia. n.d. “Museo d’arte cinese ed etnografico”. https://it.wikipedia.org/wiki/Museo_d%27arte_cinese_ed_etnografico. Ultima cons. 23 maggio 2026.

Wikipedia. s.d. “Kikuyu People.” https://en.wikipedia.org/wiki/Kikuyu_people. Ultima cons. 22 luglio 2026.

Videografia

ICOM Italia. 2025. “Tavola rotonda: Il museo missionario: ricerca e curatela a confronto”. Video YouTube, 13 giugno. https://www.youtube.com/watch?v=oJbtPxNobnQ. Consultato il 6 gennaio 2026.