



Studi di estetica

In questo numero  
scritti di:

Giuseppe Di Giacomo  
Francesco Antinucci  
Simonetta Lux  
Stefano Velotti  
Antonio Valentini  
Claudia Cieri Via  
Carla Subrizi  
Elena Tavani  
Giuseppe Di Liberti  
Annamaria Contini  
Gualtiero Savelli  
Dario Evola  
Antonella Greco  
Giuseppe Pucci  
Luca Vargiu  
Rita Messori  
Elisa Coletta

Nel prossimo  
scritti di:

Wendy Steiner  
Simona Chiodo  
Paolo D'Angelo  
Giuseppe Di Giacomo  
Gianni Ottolini  
Federico Vercellone  
Dave Hickey

su:

il MUSEO oggi

su:

il futuro della Bellezza

CB 5197

ISSN 0585-4733

€ 15.00

ISBN 978-88-491-3714-9



45

Studi di estetica

MUSEO



45

# Studi di estetica

RIVISTA SEMESTRALE FONDATA  
DA LUCIANO ANCeschi

## il MUSEO oggi



III SERIE

A. XL

*Che cos'è il museo oggi?*

a cura  
di  
Giuseppe Di Giacomo e Antonio Valentini

---



## Studi di estetica

direttore resp. Fernando Bollino

comitato scientifico Renato Barilli, Andrea Battistini, Andrea Calzolari, Fausto Curi, Elio Franzini, Giuseppe Di Giacomo, Vita Fortunati, Carlo Gentili, Emilio Hidalgo-Serna, José Jiménez, Marco Macciantelli, Martin Rueff, Baldine Saint Girons, Gabriele Scaramuzza, Christof Wulf

redazione e-mail: redazione@studidiestetica.it  
Simona Chiodo (coord.)  
Riccardo Campi, Alessandra Corbelli, Rita Messori, Alessandro Nannini

direzione e-mail: fernando.bollino@unibo.it  
c/o Dipartimento di Filosofia  
via Zamboni 38 - 40126 Bologna  
tel: 051-2098366 – fax: 051-2098355

I contributi presentati sono sottoposti alla valutazione di referees anonimi interni ed esterni agli organi della rivista. La rivista declina ogni responsabilità.

sito web [www.studidiestetica.it](http://www.studidiestetica.it)

editrice CLUEB - via Marsala 31 - 40126 Bologna (Italia)  
tel: 051-220736 – fax: 051-237758  
ccp: n° 21716402

Abbonamento 2012: € 28,00 (estero € 40,00)  
un fascicolo: € 15,00 (estero € 27,00)

Registrazione del Tribunale di Bologna n. 6308  
del 20 maggio 1994

© 2012 by "Studi di estetica"  
Finito di stampare nel mese di settembre 2012  
dalla Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna  
via Marsala 31 - Bologna

n. 45 Studi di estetica  
terza serie

## Sommario

- 5 Presentazione
- Che cos'è il museo oggi?**
- 7 Giuseppe Di Giacomo  
Lo statuto paradossale del museo  
tra globalizzazione e apertura all'alterità
- 27 Francesco Antinucci  
Il problema centrale della fruizione museale
- 41 Simonetta Lux  
Il museo e l'arte contemporanea oggi:  
produzione di realtà, estraneità
- 67 Stefano Velotti  
"Profanazione", gioco, eterotopia:  
come sottrarre il museo al cannibalismo
- 87 Antonio Valentini  
Il museo oggi:  
soglia auratica o spazio simulacrale?
- 109 Claudia Cieri Via  
Il Museo della mente
- 129 Carla Subrizi  
Dalla critica al museo al *museo* fai-da-te
- 147 Elena Tavani  
Museo e percezione distratta

- 173 Giuseppe Di Liberti  
Museo e sistema
- 183 Annamaria Contini  
I musei *degli altri*.  
Quale concetto di *arte* per le arti occidentali?
- 193 Gualtiero Savelli  
L'Opera e il suo luogo
- 199 Dario Evola  
Note per una estetica  
della comunicazione museale
- 213 Antonella Greco  
Gli architetti e un nuovo concetto di museo
- 229 Giuseppe Pucci  
Arte antica e disgiunzione:  
il nuovo Museo dell'Acropoli ad Atene
- 243 Luca Vargiu  
*The Museum of Me*  
e l'ideologia del museo contemporaneo
- 259 Rita Messori  
Tra natura e cultura.  
Henri Maldiney e la *Fondation Maeght*  
a Saint Paul de Vence
- 279 Elisa Coletta  
*Sur, dans e avec le musée*.  
Il progetto espositivo di Hubert Damisch  
per il museo Boijmans Van Beuningen  
di Rotterdam
- 297 **Gli Autori**

## Presentazione

La lunga storia di "Studi di estetica" è stata spesso punteggiata da numeri monografici di particolare rilievo che hanno contribuito nel tempo, vorremmo dire quasi *ritmicamente*, a potenziare il *respiro* scientifico e culturale della rivista. È anche il caso, crediamo, del presente fascicolo che siamo lieti di affidare alla competenza degli specialisti e all'interesse di tutti i nostri lettori. Interamente dedicato al tema del "museo", il numero è andato via via costruendosi a partire da spunti ed elaborazioni prodotte da uno dei più attivi e proficui "osservatori della ricerca" (egregiamente coordinato da Giuseppe Di Giacomo) attivati nell'ambito Società Italiana d'Estetica per impulso tenace del suo presidente Luigi Russo.

Superfluo sottolineare qui la prepotente attualità dell'argomento trattato, che certo trafigge ben evidente da ogni testo per disegnare percorsi molteplici e annodarsi poi in nuclei teorici estremamente densi e complessi che interrogano vari campi disciplinari a partire da una domanda centrale circa lo *stato* e lo *statuto* di ciò che oggi continuiamo a chiamare "museo". In tal senso sembra pertinente il richiamo preliminare di Di Giacomo ad una certa forma di paradosso che, così ci sembra, a partire dalla vocazione ereditaria che contraddistingue il museo fin dall'origine, investe la stessa identità concettuale dell'istituzione museale scomponendone l'apparente *simplicitas* pratico-operativa in una costellazione teorico-problematica pluricentrica. In questa dimensione "aperta" si trovano a interagire fra loro nozioni teoriche "forti" come alterità, realtà, esperienza, distrazione, distanziamento, sistematicità, ecc., assieme naturalmente alle nozioni di arte, opera, simulacro, ecc. Accanto alla figura critica del paradosso c'è di mezzo anche, se vogliamo, sempre guardando al concetto di museo, un certo modo di pensare e praticare l'idea di confine, di limite, di cornice, di contesto... in riferimento a un tempo (una *condizione* storico-culturale) e a uno spazio (come luogo / non-luogo / altro-luogo / luogo-altro). In qualche modo, forse: una *mise-en-scène*; per altri, secondo modi più o meno espliciti e

Annamaria Contini  
I musei *degli altri*.  
Quale concetto di *arte*  
per le arti non occidentali?

---

Negli ultimi anni, in Europa come negli Stati Uniti, sono sorte istituzioni museali interamente dedicate alle culture e alle arti non occidentali.<sup>1</sup> La nascita di queste nuove realtà ha messo in discussione lo statuto dei vecchi musei etnografici, implicando un generale ripensamento dei criteri con cui raccogliere ed esporre oggetti di culture “altre”. Il dibattito che ne è scaturito – e che ha coinvolto soprattutto antropologi e storici dell’arte – indica però che il problema delle strategie con cui rappresentare l’alterità non dipende soltanto dall’intreccio tra *poetiche* e *politiche* museali, dunque dall’inevitabile parzialità con cui gli oggetti vengono selezionati e mostrati al pubblico,<sup>2</sup> ma anche dai modi d’intenderli e di definirli, cioè dall’utilizzo che viene fatto, di volta in volta, di categorie come arte, arte primitiva, creazione artistica, qualità estetica ecc.

---

<sup>1</sup> Pensiamo in particolare al Musée du Quai Branly (che tratteremo qui come caso esemplare), al Museu Barbier-Mueller d’Art Precolombí di Barcellona (1997) e al Nation Museum of the American Indian di Washington (2004). Per un elenco dei musei o delle sezioni museali sulle arti extraeuropee recentemente inaugurate o riallestite, si rinvia a A. AIMI, *Dove vanno i musei dell’“altro”? Dieci anni dopo il Pavillon des Sessions*, “Altre Modernità”, n. 5, 2011, pp. 73-84.

<sup>2</sup> Cfr. H. LIDCHI, *The poetics and the politics of exhibiting other cultures*, in S. HALL (ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, London, Sage/The Open University, 1997, pp. 155-224; R. MASON, *Cultural theory and museum studies*, in S. MACDONALD (ed.), *A companion to museum studies*, Oxford, Blackwell, 2006, pp. 17-32. Su questo tema, si veda inoltre il fasc. monografico della rivista “estetica. studi e ricerche” (n. 3, 2012) su *Il museo postcoloniale*, curato da I. Chambers, L. Curti, A. De Angelis e G. Grechi.

La teoria postcoloniale ha efficacemente criticato la costruzione dell'alterità operata dal museo, in quanto istituzione tipicamente occidentale finalizzata alla costruzione della *nostra* identità. Quando entriamo nei musei etnografici, o nelle sezioni dei musei d'arte riservate alle arti non occidentali, ricerchiamo la nostra storia più che quella degli altri: anzi, l'appropriazione dell'alterità è parte integrante della sua rappresentazione, poiché la differenza stessa viene istituita a partire da una visione dell'Umanità – dei suoi popoli, delle sue epoche, delle sue culture – elaborata e imposta dall'Occidente. Così, benché nei musei etnografici i manufatti esotici vengano esposti come se fossero testimonianze di altre culture, mentre nei musei d'arte si privilegia piuttosto il loro valore formale, l'Occidente (con la sua storia e la sua estetica universalistiche) resta lo sfondo onnipotente di questi allestimenti.<sup>3</sup> Ci chiediamo, tuttavia, se le due soluzioni – museo etnografico e museo d'arte – convergano davvero sotto tutti gli aspetti, cioè se l'esistenza di musei consacrati alle arti *degli altri* non attivi di per sé un'istanza critica nei confronti della nozione tradizionale di arte elaborata dalla cultura occidentale, e a cui l'istituzione museale ha fatto lungamente riferimento.

### I. Musei etnografici e musei d'arte

Com'è noto, i musei etnografici hanno tardato a riconoscere il valore estetico degli oggetti raccolti: per molto tempo, li hanno considerati documenti materiali di culture primitive, finalizzati a informare sui gusti e sulle capacità artigianali dei loro produttori, consentendo una migliore gestione del traffico di merci e del potere coloniale. Solo a partire dagli anni Trenta

<sup>3</sup> Cfr. J. CLIFFORD, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (1988), trad. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993; I. KARP - S.D. LEVINE (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (1990), trad. it. *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Introd. di F. Drugman, Bologna, Clueb, 1995.

del Novecento e, ancor più, dopo la Seconda Guerra Mondiale, si è giunti a includere tali oggetti nella classe degli oggetti artistici o, meglio, nella sottoclasse degli oggetti dell'arte primitiva. Con la dizione di "arte primitiva" ci si richiama a una categoria non storica, ma antropologica: gli oggetti in questione venivano definiti primitivi non perché appartenessero a un lontano passato, ma in quanto prodotti di popolazioni che vivevano tuttora in società considerate arcaiche, tribali, non civilizzate. Oltre ad esprimere una visione eurocentrica, l'etichetta possedeva dunque una costitutiva ambiguità: da un lato, presupponeva l'idea di una dimensione estetica universale, presente in ogni tempo e luogo; dall'altro, individuava una grande cesura fra arti europee ed extraeuropee, associando queste ultime a uno stadio precedente e inferiore dell'evoluzione culturale – uno stadio in cui l'attività artistica non aveva ancora guadagnato la propria autonomia, e il piano estetico-formale era ancora subordinato a quello pratico-funzionale.<sup>4</sup> In seguito, con la crisi della "ragione etnologica" e dei suoi schemi binari, quell'etichetta è entrata in crisi. I musei etnografici hanno cominciato ad esporre i manufatti esotici anche in vista di un loro apprezzamento sul piano formale; ma, poiché si continuava a considerarli, innanzitutto, come testimonianze di altre culture, è rimasta essenziale l'esigenza di contestualizzarli, prevedendo percorsi didattici volti a far conoscere la loro funzione in una determinata società: dal loro valore d'uso nella vita quotidiana al loro impiego nel quadro di rituali magici o religiosi. Ciò ha comportato una certa resistenza a definire tali oggetti come arte *tout court*: non più per un pregiudizio etnocentrico, ma per il sospetto che una simile opzione avesse per sbocco una visione estetizzante e decontestualizzante, poco rispettosa dell'originario significato di un certo manufatto e dei suoi molteplici legami con la cultura di provenienza.

Parallelamente, però, i musei d'arte hanno cominciato ad accogliere opere delle culture primitive, sia nelle mostre tem-

<sup>4</sup> Cfr. R. GOLDWATER, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge MA, Belknap Press, 1967; G. CARCHIA - R. SALIZZONI (eds.), *Estetica e antropologia: arte e comunicazione dei primitivi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1980.

poranee che nelle collezioni permanenti e, più di recente, sono nati musei che espongono esclusivamente opere d'arte non occidentali. Ora, un museo d'arte ha finalità parzialmente diverse da quelle di un museo etnografico: ad esempio, le esigenze didattiche devono armonizzarsi con una presentazione che valorizzi innanzitutto la bellezza o la forza espressiva degli oggetti, i quali vengono più facilmente percepiti come oggetti artistici a tutti gli effetti, essendo inseriti in una realtà istituzionale che ha anche il compito di consacrare ufficialmente lo statuto artistico di certi manufatti.<sup>5</sup> Il sorgere di musei interamente dedicati alle arti non occidentali pone dunque ulteriori interrogativi: che cosa legittima una simile "consacrazione", quali ne sono i presupposti? Non rischiamo forse, classificando questi oggetti come opere d'arte, di applicare loro un'etichetta che ha davvero senso solo entro i confini della cultura occidentale? E ancora: chi deve decidere, in ultima istanza, il valore culturale e istituzionale da attribuire a questi oggetti? Gli storici dell'arte o gli etnologi?

## II. Il caso Branly

Questi interrogativi hanno preceduto e seguito, in maniera esemplare, la realizzazione del Musée du Quai Branly, museo delle arti e delle civiltà dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe, inaugurato a Parigi il 20 giugno 2006. Situato sull'omonimo lungosenna, a breve distanza dalla Tour Eiffel, il Musée du Quai Branly è un grande museo *degli altri*: non solo per le sue ragguardevoli dimensioni (la struttura occupa nel complesso una superficie di 40.000 m<sup>2</sup>), o per l'ampiezza delle sue collezioni (300.000 oggetti, da cui sono selezionati i 3.500 pezzi esposti), ma anche per la dichiarata ambizione di aprire una nuova pagina nella storia dell'arte e dei rapporti tra le culture. Sotto tale profilo, il museo è nato soprattutto da una volontà politica: nelle intenzioni del Presidente della Repubblica Jacques Chirac, che ne è stato il principale promo-

<sup>5</sup> Si veda B. DE L'ESTOILE, *Le goût des Autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

to, si trattava di rendere giustizia alle culture extraeuropee, riconoscendo il valore delle loro espressioni artistiche e il ruolo svolto da queste ultime nella tradizione estetica e culturale dell'Occidente.<sup>6</sup> Non a caso, Chirac era già stato l'artefice di un altro grande progetto, messo a punto con l'amico Jacques Kerchache (grande collezionista ed esperto di arti extraeuropee): l'apertura, nel 2000, di un dipartimento del Louvre (il *Pavillon des Sessions*), in cui venivano collocati più di cento capolavori originari dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe. I due progetti possedevano una valenza simbolica di natura complementare: se il *Pavillon des Sessions* doveva proclamare l'uguaglianza dei capolavori artistici prodotti dall'uomo ad ogni latitudine del globo, facendo coabitare – in un tempio dell'arte occidentale – la Venere di Milo con una scultura africana, d'altro canto, la creazione di un museo *ad hoc* per ospitare vaste collezioni extraeuropee doveva celebrare la differenza, evidenziando la varietà di forme e di linguaggi con cui si è espresso e si esprime tuttora il genio umano.<sup>7</sup> Per segnare una rottura rispetto al passato coloniale, che con le sue politiche culturali aveva decretato l'inferiorità delle arti primitive, si pervenne a una duplice decisione: costruire un nuovo grande museo (il Musée du Quai Branly, appunto), anziché restaurare e ampliare uno dei due musei parigini in cui erano state conservate fino ad allora le collezioni extraeuropee (il Musée de l'Homme, che aveva sostituito nel 1937 il Musée du Trocadéro, e il Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie); fare del Branly un museo d'arte, prendendo le distanze dall'approccio scientifico-didattico che aveva caratterizzato i musei etnografici.

Già nella fase della progettazione del museo vennero mosse forti obiezioni, che si acuirono all'indomani della sua apertura.

<sup>6</sup> B. LATOUR (ed.), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales di Musée du Quai Branly (21 juin 2006)*, Paris, Babel - Musée du Quai Branly, 2007. Per una ricostruzione critica di tale scelta, si veda S. PRICE, *Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

<sup>7</sup> J. GUILHEM, *Art primitif ou patrimoine culturel? Le Musée du quai Branly en question*, "Revue électronique du CERCE", n. 1, 2000, pp. 1-16.

Le critiche più rilevanti riguardano la *forma* del Musée du Quai Branly (cioè la sua struttura architettonica, da un lato, e le modalità con cui sono allestite le collezioni, dall'altro) considerata rivelatrice del suo *contenuto*. Sintonizzandosi con una politica culturale improntata alla discontinuità, il progetto realizzato dall'architetto francese Jean Nouvel punta sull'esigenza di elaborare un codice comunicativo che si contrapponga nettamente alla tradizione museale europea. All'esterno, lo spazio che accoglie il visitatore si profila subito carico di mistero, una sorta di bosco sacro nel quale la comunione con la natura viene esaltata sia dalla sapiente dissimulazione degli elementi funzionali (ad esempio, l'edificio del museo si presenta come una struttura curvilinea, posata su palafitte), sia dal ricorrere di elementi vegetali (il lussureggiante giardino di 17.000 m<sup>2</sup>, ma anche lo spettacolare "muro vegetale" dell'edificio Branly, che occupa una superficie di 800 m<sup>2</sup>). All'interno, la piattaforma (*plateau*) che ospita le collezioni è organizzata come un grande spazio aperto, privo di barriere, la cui illuminazione naturale e soffusa (la luce filtra dalla facciata di vetro, serigrafata con motivi vegetali) evoca l'atmosfera di una grotta. In breve, tutto cospira a creare un ambiente poetico e perturbante, in grado di farci sperimentare una percezione diversa da quella abituale; del resto, l'apparato di mediazione (pannelli, cartelli) è ridotto al minimo, al fine di concentrare l'attenzione del visitatore sugli oggetti stessi. Ed è proprio questa la prima grande critica che viene rivolta al museo: il fatto di comporre un universo visivo votato alla bellezza formale degli oggetti e all'emozione che essi comunicano, privilegiandone una fruizione estetico-artistica estranea alla loro cultura d'origine; con l'aggravante di reintrodurre surrettiziamente – sotto le sembianze di un'architettura innovatrice – il mito primitivista per cui le società non occidentali sarebbero più vicine alla natura, e i loro prodotti richiederebbero quindi un approccio di tipo emozionale.<sup>8</sup> Inoltre,

<sup>8</sup> B. DE L'ESTOILE, *op. cit.*; P. CLEMENTE, *Grotte, foreste e artisti primitivi, nel museo di Quai Branly a Parigi*, "Ricerche di storia dell'arte", n. 94, 2008, pp. 49-56; C. PAGANI, *Genealogia del primitivo. Il musée du quai Branly, Lévi-Strauss e la scrittura etnografica*, Mantova, Negretto Editore, 2009.

nelle schede esplicative non si fa cenno alla storia degli oggetti, al percorso da essi compiuto per giungere in questa istituzione museale: viene rimosso qualsiasi riferimento al colonialismo, ai conflitti e ai rapporti di forza che lo hanno contraddistinto. Similmente, viene preclusa ogni contaminazione con lo spazio urbano circostante: astratti anche dal loro presente, gli oggetti sembrano collocarsi in una dimensione atemporale, che altro non è se non il mondo mitico inventato dalla rimossa conquista coloniale.<sup>9</sup>

### III. *Contributi dell'estetica filosofica*

A nostro avviso, queste critiche colgono nel segno, quando auspicano spazi e pratiche museali che ripensino in maniera più radicale i processi d'identificazione, catalogazione ed esibizione di oggetti e culture; ma hanno torto, quando sottovalutano le sollecitazioni teoriche – in vista di una diversa narrazione dei rapporti tra le culture, o di un diverso modo d'intendere i concetti stessi di cultura, produzione culturale, espressione artistica – provenienti da musei che assegnano un valore estetico alle arti *degli altri*. Già l'esperienza delle grandi avanguardie artistiche del primo Novecento aveva prodotto "un'*espansione antropologica* della nostra maniera di concepire l'arte": basti pensare a Duchamp, che con i suoi *ready-made* elide i confini tra opere d'arte e oggetti di uso comune; o a Picasso, che nelle *Demoiselles d'Avignon* introduce il tema della "*pluralità della rappresentazione*, caratteristica delle diverse culture umane".<sup>10</sup> Nella seconda metà del Novecento, questo processo si è accentuato, sotto l'influsso sia delle nuove avanguardie (ad esempio, la *Pop Art*) e delle nuove forme d'arte (*Body Art*, *Land Art*, ecc.) che dei *mass media* e delle tecnologie digitali. Parallela-

<sup>9</sup> V. GRAVANO, *Musée o parc à thème du Quai Branly? La deriva neocoloniale della cultura museale a Parigi*, "estetica. studi e ricerche", n. 3, 2012, pp. 151-65.

<sup>10</sup> J. JIMÉNEZ, *Le radici dell'arte*, "Studi di estetica", n. 42, 2010 (marzo 2011), pp. 15-35, fasc. monografico su *Le origini dell'arte*, a cura di F. Bollino.



mente, l'estetica filosofica ha rinunciato alla pretesa di definire dogmaticamente l'essenza dell'arte, elaborando oggettivi criteri di valutazione con cui circoscriverne una volta per tutte il perimetro. Su questo versante, si sono impegnate in particolare le estetiche fenomenologiche, nella misura in cui hanno sostituito la domanda su *cosa* sia l'arte con quella su *come* essa operi; pur essendosi sviluppate secondo direzioni e modalità differenti, esse condividono infatti la stessa impostazione metodica: l'esigenza di abbandonare il piano prescrittivo-valutativo a favore di quello descrittivo, evitando ogni unilaterale definizione del campo; la proposta di parlare di *arti* al plurale, mettendo in relazione diverse tradizioni e definizioni del fare artistico.<sup>11</sup> Credo dunque che i musei dedicati alle arti non occidentali pongano una sfida che l'estetica è in grado di raccogliere; il suo contributo si prospetta anzi decisivo, per uscire dalle secche di una discussione che non approfondisce sempre in senso teorico o storico-critico le categorie utilizzate.

Ad esempio, quando si sostiene che non è corretto qualificare come opere d'arte i prodotti delle culture non occidentali,<sup>12</sup> si dà per scontato che nella storia dell'Occidente esista una nozione di arte dai contorni ben precisi, dotata di una struttura stabile e unitaria; si dimenticano cioè le molteplici pronunzie date a quella nozione nei secoli, spesso in rapporto con altre tradizioni culturali, con reciprocità d'influssi e di scambi. Analogamente, quando si istituisce una sorta di dicotomia fra un approccio etno-antropologico e un approccio estetico-artistico, si dà per scontato che il secondo debba necessariamente tradursi in una visione estetizzante e decontestualizzante; in realtà,

<sup>11</sup> Si vedano ad esempio: A. BANFI, *Vita dell'arte*, Milano, Il Minuziano, 1947; M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953; D. FORMAGGIO, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti, 1953; L. ANCESCHI, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1962.

<sup>12</sup> Per una sintesi dei rilievi critici – avanzati in particolare da etnologi e antropologi – che sostengono tale argomentazione, cfr. R. DI LORENZO, *Notre musée d'autrui. Réflexions sur la beauté du Musée du Quai Branly*, in B. DARRAS (ed.), *Etudes culturelles & Cultural Studies*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 229-40.

l'estetica – al pari della storia dell'arte, della critica, dell'iconologia – ha prestato attenzione agli aspetti storico-culturali (ma anche sociali, economici, ecc.) connessi alla produzione e alla ricezione delle opere d'arte. Appare inoltre paradossale che oggi, di fronte al pluralizzarsi delle forme d'arte e degli stili, al venir meno della gerarchizzazione fra arte colta e arte popolare o di massa,<sup>13</sup> e di qualunque criterio normativo in grado di determinare a priori l'appartenenza o meno di un oggetto alla classe delle opere d'arte, si faccia riferimento alla peculiarità dell'arte occidentale per mettere in questione lo statuto estetico-artistico di oggetti prodotti in Africa, in Oceania, in Asia o nelle Americhe. In altri termini, riteniamo che l'estetica, sia continentale che analitica,<sup>14</sup> sia oggi sufficientemente attrezzata per: 1) mostrare la convenzionalità di ogni canone rappresentativo, e la connessa infondatezza di una concezione omogenea e lineare della storia dell'arte; 2) intendere concetti e definizioni come dati procedurali, operativi, sempre rinegoziabili e rivedibili; 3) scorgere i nessi tra i diversi caratteri, attribuiti in diverse epoche e/o culture, a quell'attività che in una certa fase della cultura occidentale ha preso il nome di *arte*; 4) non contrapporre più l'approccio estetico a un approccio contestualizzante, ma piuttosto a un approccio che considera le varie tradizioni culturali come entità isolate e monolitiche.

In conclusione, alla domanda: "quale concetto di arte per le arti non occidentali?" è forse possibile rispondere con un'altra domanda: "quale concetto di arte per le stesse arti occidentali?". Mantenere aperta la domanda significa liquidare ogni tentazione essenzialistica, integrando tutte le possibili risposte in un orizzonte di comprensione aperto anch'esso alla pluralità di aspetti che concorrono, oggi più che mai, a formare il senso di ciò che chiamiamo "arte".

<sup>13</sup> Cfr. R. SALIZZONI (ed.), *Cultural studies, estetica, scienze umane*, Torino, Trauben, 2003; G. PATELLA, *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Roma, Meltemi, 2005.

<sup>14</sup> Si veda a questo proposito S. CHIODO (ed.), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, con una presentazione di E. Franzini, Torino, Utet, 2007.

Annamaria Contini, *I musei degli altri. Quale concetto di arte per le arti non occidentali?*

ABSTRACT

The creation of the Musée du Quai Branly and other museums devoted to non-Western arts has challenged the old ethnographic museums, inspiring a debate on the statute – aesthetic or anthropological – of the objects on display. After reviewing the main positions emerged, the paper shows that the new museums lead us to rethink the notion of art, and highlights the important contribution that can offer philosophical aesthetics from this point of view.

KEYWORDS

Non-western arts, Primitive arts, Musée du quai Branly, Aesthetic value, Philosophical aesthetics