

CRISTINA DA MILANO

*I musei delle donne nelle politiche europee:  
dalle politiche sociali a quelle culturali*

*1. Introduzione*

La storia delle donne e la loro rappresentazione all'interno dei musei è rimasta ai margini della riflessione sul tema dell'eguaglianza di genere, che viene affrontata a livello europeo soprattutto in termini di politiche sociali ma non culturali. Si parla infatti essenzialmente di parità di diritti: l'Unione Europea promuove la parità tra uomini e donne (artt. 2 e 3 del Trattato sull'Unione Europea) e l'art. 8 del Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea attribuisce all'Unione il compito di eliminare le ineguaglianze e di promuovere la parità tra uomini e donne in tutte le sue attività.

Le azioni più recenti dell'UE nell'ambito della parità di genere hanno affrontato il tema attraverso:

1. Il programma Diritti, uguaglianza e cittadinanza, che finanzia progetti volti a raggiungere la parità di genere e porre fine alla violenza contro le donne. Insieme al programma Giustizia, consolida sei programmi del periodo di finanziamento 2007-2013, tra cui il programma Daphne III e il Programma per l'occupazione e la solidarietà sociale (PROGRESS);

2. L'Istituto europeo per l'uguaglianza di genere (EIGE), creato con l'obiettivo generale di sostenere e rafforzare la promozione della parità di genere in tutte le politiche europee e nazionali;

3. La Carta per le donne e l'impegno strategico per la parità di genere 2016-2019, adottata nell'ottica di migliorare la promozione dell'uguaglianza tra donne e uomini in Europa e in tutto il mondo;

4. Il Piano d'azione sulla parità di genere 2016-2020, che sottolinea «la necessità di realizzare pienamente il godimento, pieno e paritario, di tutti i diritti umani e le libertà fondamentali da parte delle donne e delle ragazze e il conseguimento della loro emancipazione e della parità di genere».<sup>1</sup>

Il ruolo delle donne all'interno del comparto culturale e creativo –di cui i musei fanno parte in quanto imprese culturali– non è affatto marginale in termini puramente quantitativi, mentre lo è ancora in termini di ruoli ricoperti, come del resto accade in altri settori.<sup>2</sup> Questa marginalità è sicuramente una delle cause della scarsa rappresentazione di una visione femminile del mondo museale e nel mondo museale, nonostante la presenza di numerosi musei delle donne –estremamente eterogenei in termini di tipologia, dimensione, status giuridico– soprattutto in Europa e in USA e di una rete dei musei delle donne –International Association of Women's Museums (IAWM)– che ne raggruppa più di quarantacinque, oltre a una serie di soggetti impegnati a combattere la disegualianza di genere nel settore culturale.<sup>3</sup>

Nonostante ciò, il ruolo delle donne nel settore culturale, lo sguardo femminile nella rilettura della storia, dell'antropologia, della scienza attraverso le esposizioni museali rimangono tuttora sullo sfondo nell'ambito delle politiche culturali europee: se il progetto *She-Culture* –finanziato dal programma Cultura 2007-2013-Asse politiche culturali e dedicato ai musei delle donne– era sembrato un'apertura in tal senso, la mancata prosecuzione dell'impegno a sostenere iniziative come quella di IAWM porta a ritenere che il tema della parità di genere non sia prioritario nel settore culturale.<sup>4</sup> L'impressione è infatti che i musei delle donne non siano considerati come afferenti al settore culturale.

L'articolo indagherà le possibili cause di questa percezione distorta, partendo dall'assunto che parità di genere non significa an-

<sup>1</sup> Il 26 ottobre 2015 il Consiglio dell'Unione Europea ha adottato il *Piano d'azione sulla parità di genere 2016-2020*, che è basato sul documento congiunto dei servizi della Commissione e del Servizio europeo per l'azione esterna (SEAE) sul tema *Parità di genere ed emancipazione femminile: trasformare la vita delle donne e delle ragazze attraverso le relazioni esterne dell'UE (2016-2020)*.

<sup>2</sup> Per una definizione di impresa culturale cfr. Ludovico Solima, *Management per l'impresa culturale*, Roma, Carocci, 2018, pp. 57 ss.

<sup>3</sup> Nel mondo esistono 88 musei delle donne, oltre a 17 musei virtuali e 44 in procinto di essere istituiti (fonte: IAWM, <<https://iawm.international/>>). Tutti i siti consultati e di seguito citati sono stati visitati nel dicembre 2018.

<sup>4</sup> <<http://www.she-culture.com/it/>>.

nullamento delle differenze, che esiste una differenza di sguardo nel racconto delle storie e che i musei delle donne rappresentano una ricchezza in tal senso, da promuovere e da valorizzare. Lo si farà attraverso un percorso che, a partire dal quadro statistico di riferimento sul tema dell'uguaglianza di genere anche con specifico riferimento al settore culturale e creativo, prenderà in considerazione gli assunti più recenti relativi al ruolo dei musei nella società contemporanea e le barriere all'accesso, alla partecipazione e alla rappresentazione, queste ultime particolarmente rilevanti per il tema qui trattato.

## 2. Il quadro statistico generale e nel settore culturale e creativo<sup>5</sup>

Il *Gender Equality Index* 2017, promosso e pubblicato dall'EIGE, misura i progressi compiuti nell'UE nel periodo 2005-2015 in termini di uguaglianza di genere nei seguenti settori:<sup>6</sup>

1. Lavoro (partecipazione e accesso al mondo del lavoro, qualità del lavoro svolto).
2. Retribuzione (risorse finanziarie e situazione economica).
3. Conoscenza (partecipazione a percorsi educativi formali o informali).
4. Tempo (impiegato per attività di cura della casa e della famiglia e per le attività sociali).
5. Potere (accesso alle posizioni apicali nel settore politico, sociale ed economico).
6. Salute (percezione, comportamenti e accesso ai servizi).
7. Violenza (dati quantitativi e sulla gravità delle violenze subite).

Secondo l'EIGE, i progressi verso l'uguaglianza di genere nell'UE-28 misurati nel periodo 2005-2015 sono piuttosto lenti: il punteggio dell'indice è aumentato da 62 punti nel 2005 a 65 punti nel 2012 e 66,2 punti nel 2015. Al di fuori dei sei settori principali dell'indice, il maggior miglioramento è stato fatto nel settore del potere, mentre le disuguaglianze di genere sono aumentate in quello del tempo negli ultimi dieci anni. Con 71,5 punti, il settore del lavoro ha il terzo punteggio più alto, ma i progressi sono stabili: il punteggio è migliorato di soli 1,5 punti nell'ultimo decennio, di

<sup>5</sup> L'autrice ringrazia Annalisa Cicerchia per aver condiviso l'analisi dei dati qui riportati e le riflessioni ad essi relative.

<sup>6</sup> EIGE European Institute for Gender Equality, *Gender Equality Index. Measuring gender equality in the European Union 2005-2015*, 2017: <<https://eige.europa.eu/rdc/eige-publications/gender-equality-index-2017-measuring-gender-equality-european-union-2005-2015-report>>.

cui 0,5 punti dal 2012. La segregazione di genere nell'occupazione persiste: esistono ancora ostacoli all'accesso al mercato del lavoro, in particolare per le donne con disabilità e le donne con basse qualifiche professionali. Il limitato equilibrio tra vita lavorativa e vita privata influisce negativamente sia sulle donne che sugli uomini, ma le donne con bambini sono particolarmente colpite. Solo il 23% delle donne e il 27% degli uomini possono facilmente prendere un'ora o due di riposo durante l'orario di lavoro per occuparsi di questioni personali e familiari.

In termini di accesso al mondo del lavoro, anche i dati di Eurostat mostrano che gli uomini rappresentano una quota maggiore del mercato del lavoro dell'UE nel 2016 (54%).<sup>7</sup> Il settore dell'occupazione culturale rispecchia il rapporto complessivo del mercato. In sei Stati membri (Belgio, Spagna, Francia, Malta, Paesi Bassi e Regno Unito), la quota di occupazione femminile nel settore culturale è stata la più bassa registrata nell'UE (45% o meno) e rispetto al totale dell'occupazione, le donne risultano sottorappresentate nella cultura.

In termini di accesso e partecipazione per quel che riguarda specificatamente il settore culturale, l'indagine UNESCO del 2014 mostra come esistano differenze di genere nel consumo culturale:<sup>8</sup> sono molto di più le donne rispetto agli uomini a utilizzare e consumare beni culturali e più regolarmente.

Dalla stessa indagine emerge però uno squilibrio di genere nell'istruzione superiore ed uno scollamento con il mondo del lavoro: sebbene la maggior parte delle donne sia iscritta a corsi universitari legati alla cultura e alle arti, il mondo professionale non rispecchia questo modello in termini di avanzamento professionale. Infatti, anche in termini di accesso alle professioni culturali in ruoli decisionali, nonostante la forte presenza femminile in questo settore, le possibilità di carriera degli uomini in questo campo sono migliori rispetto a quelle delle donne (persiste cioè in maniera chiara l'effetto *glass ceiling*).

Per le donne, le possibilità di raggiungere posizioni di leadership variano a seconda del tipo di occupazione, dell'industria culturale e delle istituzioni (ad esempio, hanno un maggiore accesso ai ruoli decisionali nelle istituzioni culturali pubbliche rispetto a quelle priva-

<sup>7</sup> EUROSTAT, *Cultural statistics*, 2016: <<https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3217494/7551543/KS-04-15-737-EN-N.pdf/648072f3-63c4-47d8-905a-6fdc742b8605>>.

<sup>8</sup> UNESCO, *Gender Equality: Heritage and Creativity*, 2014: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002294/229418e.pdf>> (pp. 24, 25 e 81).

te). La relazione sottolinea la mancanza di «un effetto domino sulla visibilità e il potenziale di accesso delle donne imprenditrici, degli operatori e dei professionisti per condividere, creare e guadagnare credibilità con i loro pari».<sup>9</sup>

Secondo i dati del 2014, le donne coinvolte in creatività, arte e spettacolo rappresentano il 43,7% della forza lavoro totale nel settore (457.000 unità). Nelle biblioteche, negli archivi, nei musei e in altre attività culturali le donne raggiungono il 64,8% (380.000 unità) del totale nell'UE-28.

C'è da sottolineare però una difficoltà esistente nella mappatura delle Imprese Culturali e Creative (ICC) all'interno dell'intera economia, che rende ancora più complesso produrre dati disaggregati per genere e settore: questo è un bisogno urgente che richiede il rafforzamento della base di conoscenze «attraverso la raccolta e la diffusione sistematica da parte degli uffici statistici nazionali di dati disaggregati per sesso in aree del settore culturale».<sup>10</sup>

A livello di UE e Paese, le statistiche sul contributo delle donne alle ICC rivelano lacune e svantaggi persistenti: anche se il settore risulta attraente per le donne, in particolare in alcuni sottosettori più “femminilizzati” (ad esempio: *fashion design*, editoria), i pregiudizi e gli ostacoli di genere appaiono incorporati nelle ICC. In questo settore, come in molti altri, si evidenziano le seguenti criticità:

1. I compiti più spesso svolti dalle donne piuttosto che dagli uomini includono le pubbliche relazioni e il marketing.

2. Una seconda area di lavoro culturale che è marcatamente femminile nella composizione della sua forza lavoro è quella relativa al coordinamento e all'agevolazione della produzione.

3. Il punto 2 è strettamente correlato ad una terza area della segregazione professionale: i lavori creativi tendono ad essere svolti dagli uomini.

4. Come in altri settori, gli uomini tendono a dominare lavori tecnici e artigianali, come operatori di telecamere e montaggio in televisione, ecc. Le occupazioni tecniche associate alle donne, come il *costume design*, tendono ad essere sottovalutate. Ciò accade perché tali professioni non sono neppure riconosciute come implicanti abilità artigiane o tecniche.

In termini di rappresentazione delle donne da un punto di vista della creazione artistica, si registra una sottorappresentazione di ar-

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

tiste, registe teatrali o cinematografiche, compositrici ecc., così come nelle collezioni museali e nella programmazione delle istituzioni culturali, oltre ad un minor valore commerciale di opere di donne rispetto a opere di artisti uomini.

### *3. La relazione tra patrimonio e comunità*

Il tema del ruolo delle donne nel comparto culturale e creativo è comprensibile solo se lo si inquadra in quello più ampio della relazione tra patrimonio e comunità, che permette di avere una visione binaria chiara della comunità come non solo oggetto delle politiche culturali (spettatore, visitatore o fruitore), ma anche come soggetto attivo.

Il 27 giugno 2005 si è svolto a Faro, in Portogallo, l'incontro di apertura alla firma degli Stati membri del Consiglio d'Europa e all'adesione dell'Unione europea e degli Stati non membri della Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, comunemente detta Convenzione di Faro, entrata in vigore il 1° giugno 2011 e firmata dall'Italia nel 2013 insieme ad altri ventuno Paesi (di questi, quattordici l'hanno anche ratificata, ma non l'Italia).

Quel documento rappresenta ancora oggi una pietra miliare per chi si occupa di patrimonio culturale e del suo ruolo nella società contemporanea, patrimonio che il documento definisce come un «insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione».<sup>11</sup> Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente che sono il risultato dell'interazione nel corso del tempo fra le popolazioni e i luoghi. Infatti, la Convenzione di Faro, partendo dal concetto che la conoscenza e l'uso dell'eredità culturale rientrano fra i diritti dell'individuo a prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità e a godere delle arti, come sancito nella *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo* (Parigi 1948) e garantito dal *Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali* (Parigi 1966), compie un ulteriore passo avanti rispetto agli illustri precedenti, chiamando le popolazioni a svolgere un ruolo attivo nel

<sup>11</sup> Consiglio d'Europa, *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, 2005: <<https://www.coe.int/it/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/199>>.

riconoscimento dei valori dell'eredità culturale e invitando gli Stati a promuovere un processo di valorizzazione partecipativo, fondato sulla sinergia fra pubbliche istituzioni, cittadini privati, associazioni.

L'elemento principale di novità della Convenzione di Faro è costituito proprio dallo spostamento dell'attenzione dall'oggetto –patrimonio culturale– al soggetto, cittadini e comunità: l'art. 12 (comma b e d) della Convenzione infatti afferma che le parti si impegnano a «prendere in considerazione il valore attribuito da ogni comunità patrimoniale all'eredità culturale in cui si identifica» e a «promuovere azioni per migliorare l'accesso all'eredità culturale, in particolare per i giovani e le persone svantaggiate, al fine di aumentare la consapevolezza sul suo valore, sulla necessità di conservarlo e preservarlo e sui benefici che ne possono derivare». <sup>12</sup> La Convenzione quindi vede nella partecipazione dei cittadini e delle comunità la chiave per accrescere in Europa la consapevolezza del valore del patrimonio culturale e il suo contributo al benessere e alla qualità della vita. I punti chiave sono dunque la nozione di patrimonio culturale come bene comune, la definizione di “comunità di eredità” e il concetto di valore come qualcosa di socialmente costruito. Per quel che riguarda il primo punto, il termine “bene comune” descrive uno specifico bene condiviso e vantaggioso per tutti –o per la maggior parte– dei membri di una determinata comunità. I beni comuni non appartengono a nessuno, sono beni condivisi, di cui beneficiano tutti. Questo vale anche per il patrimonio culturale che, in ultima analisi, appartiene all'umanità ed è custodito per le generazioni future. Acqua, aria, ambiente sono beni comuni in senso globale, ma il centro storico di una città, un monumento, un museo locale, un giardino pubblico, un paesaggio, sono beni di cui beneficiano specifiche comunità e possono rappresentare elementi chiave dello sviluppo locale, contribuendo a migliorare la qualità della vita di quella comunità e producendo integrazione, coesione sociale e senso di appartenenza. Il secondo punto riguarda le “comunità di eredità”, che la Convenzione definisce come «insieme di persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici dell'eredità culturale, e che desiderano, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future». <sup>13</sup> È chiaro che il concetto di comunità può essere inteso in senso più ampio ma, in qualsiasi accezione lo si voglia considerare, esso è strettamente legato alle nozioni di accesso, partecipazione e

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ibidem.*

rappresentazione (di cui tratteremo più avanti). Dunque, e giungiamo così al terzo punto, le comunità hanno un ruolo fondamentale nella valorizzazione del patrimonio, posto che –attraverso processi partecipativi– si appropriano in maniera consapevole dei valori connessi a quest’ultimo, ridefinendoli: infatti, il concetto di valore è un concetto socialmente costruito, che muta nel tempo e che dipende da fattori storici, sociali e culturali. Un ulteriore rafforzamento di questo concetto passa attraverso la Raccomandazione UNESCO del 2015, in cui il patrimonio culturale viene definito come insieme di valori materiali e immateriali riconosciuti dalle popolazioni, poste al centro dei processi di individuazione di ciò che è patrimonio.<sup>14</sup>

La Convenzione di Faro fa dunque riferimento ad una domanda e ad una offerta di cultura in cui il collegamento tra questi due mondi –ben prima di poter essere determinato e favorito da strategie di marketing, comunicazione e promozione– ha a che vedere con la determinazione del valore e con la percezione della rilevanza di quest’ultimo.

Per realizzare questo passaggio è necessario investire in politiche e strategie finalizzate ad abbattere le barriere che secondo i dati sono ancora presenti. Infatti, tra il 2007 e il 2013, la partecipazione culturale –a fronte di un’offerta di cultura che si va sempre più ampliando e diversificando, anche dal punto di vista degli attori coinvolti (le industrie culturali e creative)– ha subito una contrazione in tutti i Paesi europei, in cui i livelli di coinvolgimento definiti alti e molto alti sono passati dal 21% al 18%, il livello medio è sceso dell’1% e quello basso è passato dal 30% al 34%. Nei ventisette Paesi europei in cui è stata svolta l’indagine, le persone intervistate indicano nella mancanza di interesse e nella mancanza di tempo gli ostacoli principali al consumo di cultura: la partecipazione culturale risulta essere determinata in maniera rilevante da fattori quali l’istruzione, il reddito e la posizione lavorativa.<sup>15</sup> Per quel che riguarda l’Italia, i dati pubblicati nel Rapporto Federculture 2018 indicano, per il quarto anno consecutivo dopo il crollo del 2012-2013, una crescita dei consumi culturali, con la spesa delle famiglie italiane per i servizi culturali e ricreativi –che comprende tra l’altro teatro, cinema, musei, concerti– che vale 31 miliardi di euro e aumenta del 3,1%, anche se

<sup>14</sup> UNESCO, *Recommendation concerning the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society*, 2015: <[http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/FINAL\\_RECOMMENDATION\\_ENG.pdf](http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/FINAL_RECOMMENDATION_ENG.pdf)>.

<sup>15</sup> Vittoria Azzarita, *La mappa della partecipazione culturale in Europa*, «Giornale delle Fondazioni», 15 novembre 2016.



nello stesso tempo segnalano forti disparità nelle aree geografiche e nei contesti territoriali. In termini di partecipazione, un'analisi approfondita dei dati evidenzia delle criticità: la percentuale di italiani culturalmente inattivi è del 38,8% e, come per la spesa, i dati più allarmanti si registrano nel Mezzogiorno, dove l'inattività culturale riguarda 8-9 cittadini su 10.<sup>16</sup>

#### 4. *Il ruolo dei musei nella società contemporanea*

Come si colloca il ruolo dei musei nel quadro della Convenzione di Faro e dei principi di cui è portatrice da una parte e dei dati che abbiamo sopra commentato dall'altra?

L'idea che la dimensione culturale e quella sociale siano legate a doppio filo e, più in particolare, che le politiche e le istituzioni culturali possano esercitare un impatto positivo sulla vita degli individui e delle comunità, non è una novità ed è stata in gran parte alimentata dalle discussioni –generate dai cambiamenti ai quali la società occidentale è stata sottoposta negli ultimi decenni– sul ruolo della cultura e dei musei nella società contemporanea e sulla loro capacità di produrre integrazione, dialogo e coesione sociale.

Già nel 1970 Alma Wittlin scriveva che «i musei non rappresentano un fine in se stessi, ma piuttosto un mezzo al servizio dell'uomo e del suo sviluppo»;<sup>17</sup> nel 1972 la conferenza ICOM (International Council of Museums)-UNESCO di Santiago del Cile ha messo il ruolo sociale dei musei al centro della discussione tra i professionisti del settore, dando inizio ad una serie di riflessioni, dibattiti e pubblicazioni sul tema;<sup>18</sup> negli stessi anni, si è svolta la discussione sui concetti di “democratizzazione della cultura” e “democrazia culturale”, ufficialmente avviata con la Conferenza intergovernativa dei ministri europei della cultura promossa dall'Unesco a Helsinki nel 1972 (di cui si parlerà più avanti); sono nati e si sono consolidati fenomeni quali il teatro sociale e integrato, il movimento delle *community arts*

<sup>16</sup> Federculture, *Impresa Culturale. Comunità, territorio, sviluppo*, Roma, Gangemi Editore, 2018.

<sup>17</sup> Alma S. Wittlin, *Museums: in search of a usable future*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1970, p. 157.

<sup>18</sup> L'importante ruolo di ICOM nella riflessione sul ruolo dei musei a livello internazionale e nazionale è testimoniato dalla ricchissima bibliografia disponibile sul sito <<https://icom.museum/en/activities/research-development/publications/>>. In particolare, si segnala ai fini di questo articolo la seguente pubblicazione: *The role of museums in a changing society*, special issue of «Museum International», 2016, n. 68.

in Gran Bretagna (che corrispondono alla *animation socio-culturelle* in Francia e alla *Soziokultur* in Germania) e il patrimonio diffuso rappresentato dagli interventi di arte pubblica, che hanno reso sempre più esplicito il nesso tra patrimonio culturale e sviluppo locale.<sup>19</sup>

Ma è solo da qualche anno a questa parte che sta prendendo piede una tesi all'apparenza ben più radicale, e cioè che le istituzioni culturali possano agire come veri e propri veicoli di lotta all'esclusione sociale,<sup>20</sup> intendendo per esclusione «un processo dinamico che preclude del tutto o in parte all'individuo la possibilità di partecipare a quei sistemi sociali, economici, politici e culturali che determinano la sua integrazione nella società».<sup>21</sup>

Se quindi da una parte è il concetto stesso di integrazione sociale ad aver acquisito una valenza nuova, non riferita e riferibile solo ed esclusivamente a quelle categorie di non pubblico che rientrano nella definizione classica di esclusione sociale –cioè persone con svantaggi fisici, psichici o sociali ben definiti– ma alla comunità nel suo complesso, dall'altra appare essere ormai accettata l'idea che le istituzioni culturali in genere e i musei in particolare possano diventare strumenti di integrazione sociale attraverso un uso sapiente di strategie di accesso, partecipazione e rappresentazione. Richard Sandell, in riferimento ai musei, ha individuato infatti proprio in questi meccanismi le principali barriere che ne inibiscono la fruizione da parte della comunità e dei singoli individui.<sup>22</sup>

L'accesso rappresenta il primo passo verso strategie più complesse e articolate di inclusione sociale e culturale, e dimostra come le istituzioni culturali siano tutt'altro che soggetti neutrali: qualsiasi museo o istituzione culturale non impegnata nell'abbattimento delle barriere all'accesso, di fatto le mantiene attivamente. Tradizional-

<sup>19</sup> Termini conati negli anni Settanta per indicare politiche e attività culturali specificamente finalizzate a conseguire obiettivi di crescita personale e coesione sociale, chiaramente distinte dall'ambito delle cosiddette “arti colte”.

<sup>20</sup> Sul tema del ruolo sociale della cultura e delle pratiche realizzate dalle istituzioni culturali in Italia e in altri Paesi europei per favorire l'integrazione sociale, cfr. Simona Bodo, Cristina Da Milano, Silvia Mascheroni, *Periferie, cultura e inclusione sociale*, «I Quaderni dell'Osservatorio» [Fondazione Cariplo], 2009, n. 1: <[http://fondazionecariplo.it/static/upload/qua/quaderno\\_01\\_ita\\_web/quaderno\\_01\\_ita\\_web.pdf](http://fondazionecariplo.it/static/upload/qua/quaderno_01_ita_web/quaderno_01_ita_web.pdf)>.

<sup>21</sup> Alan Walker, Carol Walker (eds), *Britain divided. The growth of social exclusion in the 1980s and 1990s*, London, Child Poverty Action Group, 1997.

<sup>22</sup> Richard Sandell, *Misurarsi con la diversità e l'uguaglianza: il ruolo dei musei*, in Simona Bodo, Maria Rita Cifarelli (a cura di), *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 136-148.

mente, le problematiche di accesso sono state per lo più associate alle barriere architettoniche e finanziarie (che peraltro rappresentano ancora oggi uno dei principali ostacoli alla partecipazione, soprattutto nel caso delle fasce di utenza “svantaggiate”), mentre solo di recente si è prestata maggiore attenzione a tipologie più immateriali, quali ad esempio le barriere sensoriali e cognitive, le barriere culturali, attitudinali (la cultura e l’atmosfera complessiva di un’istituzione) e tecnologiche (mancato utilizzo delle tecnologie dell’informazione e della comunicazione per potenziare l’accesso all’offerta culturale), le percezioni dei non pubblici (percezione delle istituzioni culturali come luoghi esclusivi, riservati a persone colte e sofisticate; bassa priorità accordata alla partecipazione culturale, intesa come un lusso da non potersi permettere o come una perdita di tempo).<sup>23</sup>

Ma l’accesso, per quanto fondamentale, se interpretato come un processo unidirezionale, durante il quale l’istituzione culturale si apre a pubblici diversi da quelli tradizionali, non basta. È necessario infatti coinvolgere attivamente questi pubblici (e più in generale le comunità di riferimento) in un effettivo processo di consultazione e di progettazione partecipata, principio ormai riconosciuto anche nei documenti ufficiali di associazioni internazionali di categoria.<sup>24</sup> Per eliminare le barriere alla partecipazione (ai processi decisionali, ai processi creativi, alla costruzione dei significati), le istituzioni culturali hanno a loro disposizione una ricca gamma di strategie e prassi anche molto diverse tra loro, accomunate dall’obiettivo di diventare meno autoreferenziali, più radicate nella vita delle comunità di riferimento e più aperte alle esigenze dei loro pubblici e dei diversi *stakeholders* sul territorio.

Un ulteriore ambito di esclusione è quello relativo alla mancata o distorta rappresentazione di determinati gruppi e culture o “sotto-culture” –ad esempio nelle collezioni e negli allestimenti dei musei– con l’affermazione e la promozione di valori sociali e culturali dominanti, subordinando o rifiutando valori alternativi. È questo, evidentemente, il caso di molti musei delle donne, nati proprio per opporsi a questa mancata o distorta rappresentazione.

<sup>23</sup> Sul tema dell’accesso alla cultura cfr. il numero monografico della rivista «Economia della Cultura», 2006, n. 2: <<https://www.economiadellacultura.it/anno-xvi-2006-n-2/>>.

<sup>24</sup> Ad esempio, il principio n. 6 del *Codice di deontologia* dell’ICOM recita: «I musei lavorano in stretta cooperazione con le comunità da cui provengono le collezioni e con le comunità a cui si rivolgono» (<<http://icom.museum/ethics.html#section6>>).

Altre barriere possono essere più direttamente ricondotte alla sfera dei decisori politici, come quelle individuate da uno studio comparato condotto qualche anno fa dalla Northumbria University sulle politiche e i programmi culturali di otto Paesi dell'UE in favore dell'integrazione sociale:<sup>25</sup>

1. La carenza di risorse messe a disposizione per lo sviluppo di servizi culturali accessibili a tutti, e non solo a gruppi tradizionalmente "svantaggiati".

2. Il mancato esercizio della funzione perequativa nei confronti degli squilibri sociali e territoriali.

3. La scelta deliberata di mantenere esclusivi alcuni servizi culturali.

4. L'enfasi posta da molti ministeri della cultura sui dati di ingresso quali unici indicatori di successo e non, ad esempio, su indicatori metodologici come la progettazione partecipata e il coinvolgimento attivo delle comunità o di gruppi specifici delle comunità.

I decisori politici dal dopoguerra ad oggi hanno dato diverse risposte alla domanda su quale sia o possa essere il ruolo della cultura nella società: si tratta di risposte fortemente legate al tema della legittimazione della spesa pubblica per la cultura e che sono confluite in tre grandi orientamenti di *policy*, efficacemente riassunti nella tassonomia messa a punto da François Matarasso.<sup>26</sup>

Nel primo caso, si può parlare di modello di "sviluppo dell'accesso". Ampiamente adottato in Europa a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, si fonda sull'idea di democratizzazione della cultura; il suo obiettivo è garantire pari opportunità di accesso a un'unica cultura ritenuta universalmente valida attraverso l'individuazione di specifici gruppi sottorappresentati, la messa a punto di attività/programmi finalizzati a promuoverne la partecipazione, e la rimozione di specifiche barriere, siano esse fisiche, intellettuali, culturali/attitudinali o finanziarie. In diversi Paesi europei lo sviluppo dell'accesso è oggi parte integrante delle attività di quasi tutte le istituzioni culturali, e il principio che il finanziamento pubblico comporti un qualche dovere di ampliare i pubblici di riferimento è generalmente riconosciuto. Un ottimo esempio è quello del

<sup>25</sup> Centre for Public Policy, University of Northumbria, *Report of a thematic study using transnational comparisons to analyse and identify cultural policies and programmes that contribute to preventing and reducing poverty and social exclusion*, 2005: <[http://ec.europa.eu/employment\\_social/spsi/docs/social\\_inclusion/studyculture\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/employment_social/spsi/docs/social_inclusion/studyculture_en.pdf)>.

<sup>26</sup> François Matarasso, *L'état, c'est nous: arte, sussidi e stato nei regimi democratici*, «Economia della Cultura», 2004, n. 4, pp. 491-499.

Museums, Libraries and Archives Council britannico, che ha lanciato il programma *New Directions in Social Policy*, che prevedeva la messa a punto di alcuni strumenti per assistere musei, biblioteche e archivi nell'assunzione dell'accesso per tutti (sia in senso generale, sia per quanto riguarda specifici gruppi sottorappresentati, in particolare disabili e minoranze etniche) quale parte integrante della loro cultura istituzionale e della loro operatività. Una delle maggiori debolezze del modello di sviluppo dell'accesso è la sua natura unidirezionale e l'impulso spesso paternalistico che ne è all'origine: per queste ragioni, le politiche di accesso non rappresentano che il primo tassello nel processo di cambiamento istituzionale necessario a promuovere una cittadinanza culturale autenticamente estesa a tutti.

Il secondo modello di policy consiste nell'impiego strumentale di iniziative culturali per il conseguimento di obiettivi socio-economici. In questo modello, gli attori culturali e sociali individuano specifiche situazioni di malessere sociale (quali ad esempio degrado urbano, criminalità, dispersione scolastica, disoccupazione, razzismo o altre forme di discriminazione) e sviluppano progetti ad hoc per contrastarle. La forma più eclatante del modello di "sviluppo socio-economico" è quella che associa la cultura e le arti ai processi di riqualificazione urbana:<sup>27</sup> accanto a questo filone, il modello in questione comprende anche un'ampia gamma di iniziative con obiettivi sociali (come ad esempio lo sviluppo dell'autostima e di specifiche competenze nell'individuo, o della capacità di autodeterminazione nelle comunità), finalizzate al coinvolgimento dei destinatari.

Anche il modello di sviluppo socio-economico presenta alcuni rischi: tra questi ricordiamo, per gli interventi di riqualificazione urbana, l'enfasi eccessiva sugli impatti ambientali ed economici di breve termine a scapito di quelli sociali e culturali (intendendo, per impatto sulla cultura di un luogo o di una comunità, l'impatto sugli stili di vita, l'identità, il patrimonio e la cosiddetta governance culturale, ovvero la cittadinanza, la partecipazione, la rappresentazione, la diversità), o il mancato raggiungimento di obiettivi finanziari e sociali peraltro irrealistici;<sup>28</sup> nel caso dei progetti di sviluppo di comunità, la mediocrità del prodotto finale sotto il profilo artistico, l'episodicità degli interventi (che difficilmente lasciano una traccia permanente

<sup>27</sup> Graeme Evans, Phyllida Shaw, *The contribution of culture to regeneration in the UK: a review of evidence. A report to DCMS*, 2004: <<http://www.culture.gov.uk/images/consultations/ADCMSFinal1.pdf>>.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

sul territorio e nel vissuto delle comunità), e un approccio dall'alto verso il basso, che spesso prescinde da un'analisi attenta dei bisogni e delle attese dei partecipanti.

Il modello di "inclusione o democrazia culturale" –nato ufficialmente durante la Conferenza intergovernativa dei ministri europei della cultura promossa dall'UNESCO a Helsinki nel 1972– si basa sull'assunto che il compito delle politiche culturali sia quello di garantire pari dignità e opportunità di espressione a tutti i cittadini e consiste nell'ampliare l'accesso non solo, come si propongono i due modelli precedentemente illustrati, al consumo culturale, ma anche alla produzione e alla distribuzione. L'enfasi è dunque posta sul coinvolgimento attivo degli individui, che si traduce nella loro opportunità di accedere alla cultura non solo come pubblico, ma come attori in grado di produrre cultura, intesa come strumento che stimola la creatività e favorisce un senso positivo della propria identità.

Al cuore del modello di inclusione culturale vi è la concezione che –per contribuire realmente alla lotta alla disuguaglianza sociale– le istituzioni culturali devono diventare esse stesse più inclusive, attraverso le politiche di sviluppo delle risorse umane, i criteri di allocazione dei finanziamenti, la sperimentazione di nuove modalità di partenariato, l'inclusione di nuove voci, competenze e narrazioni.

Uno dei banchi di prova più decisivi sotto questo profilo è rappresentato dalla crescente diversità –in termini sociali e culturali– delle società occidentali, che impone a molte istituzioni di rivedere radicalmente i pregiudizi e le convinzioni che ne hanno tradizionalmente informato non solo la cultura e la programmazione, ma anche la struttura organizzativa. Di fatto, il dato più evidente che emerge da una disamina delle politiche culturali nazionali e locali finalizzate a promuovere l'inclusione sociale in Europa è la nuova centralità delle tematiche relative alla diversità e al dialogo interculturale, sollecitata dalla crescente pressione migratoria non solo nei Paesi con un forte passato coloniale come la Gran Bretagna, il Belgio, l'Olanda o la Francia, ma anche in Italia e in Spagna, che da paesi di emigrazione si sono improvvisamente trasformati nei principali magneti europei dell'immigrazione.

I tre modelli di policy qui presentati, lungi dall'escludersi a vicenda, delineano un campo di attività e possono essere combinati creativamente, a patto però che soddisfino due condizioni di fondo: che gli individui e i gruppi –anche quelli palesemente svantaggiati– non siano stigmatizzati come un problema, ma considerati come

delle vere e proprie risorse; che queste politiche perdano il loro attuale statuto di eccezionalità e diventino parte integrante del modo di pensare e di operare dei *policy makers* e degli operatori culturali.

Favorire non solo l'accesso ma anche la partecipazione alle attività legate al patrimonio e ai processi decisionali ad esso relativi e la rappresentazione di tutte le parti componenti la comunità significa, in una parola, investire seriamente in processi di *audience development*, inteso come processo strategico e dinamico che consente alle organizzazioni culturali di mettere il pubblico –concepito non solo come visitatori bensì come individui e comunità di riferimento– al centro della propria azione.<sup>29</sup> Da una parte infatti, *audience development* significa impegnarsi sui fronti dell'incremento dei numeri della partecipazione e della diversificazione delle fasce di popolazione che usufruiscono di beni e attività culturali. Dall'altra, considerando che le pratiche partecipative non sono che una delle due facce della medaglia, significa investire sul secondo aspetto legato alla partecipazione, cioè quello della partecipazione ai processi decisionali, e sulla rappresentazione, attraverso i quali è possibile portare a compimento la visione della Convenzione di Faro. Anche in questo, l'*audience development* è la strategia su cui puntare, dal momento che il terzo elemento chiave su cui si basa è proprio quello del rafforzamento del legame tra istituzioni culturali e cittadini, in cui rientrano a pieno titolo i tre elementi chiave di cui si è parlato in questa sede, cioè accesso, partecipazione e rappresentazione. Gli aspetti su cui puntare per ottenere risultati in tal senso sono quelli legati a processi di co-creazione, di *capacity building* interni ed esterni (intesa come potenziamento delle capacità del personale interno e delle comunità), di raccolta e analisi di dati quantitativi e qualitativi sulle motivazioni che spingono gli individui/le comunità, di creazione di reti e partenariati con tutti gli *stakeholder*, di utilizzo di nuove tecnologie.

##### 5. *E i musei delle donne?*

Nel quadro che è stato tracciato fin qui, che vede da una parte una attività intensa e costante per ridurre le disegualianze di genere a livello non solo europeo ma mondiale, e dall'altra una spinta verso

<sup>29</sup> EUROPEAN COMMISSION Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, *Study on Audience Development. How to place audiences at the centre of cultural organisations*, 2017: <<http://engageaudiences.eu/files/2017/04/Final-report-NC-01-16-644-EN-N.pdf>>.

la democrazia culturale attraverso processi complessi di *audience development*, i musei delle donne sembrano non trovare collocazione in nessuno dei due filoni di policy e attività. Questo perché nel primo caso, come si è detto, l'azione politica è fortemente orientata a garantire uguaglianza in termini sociali ed economici e non culturali; nel secondo, in generale nei musei si tende a puntare su pratiche legate all'accesso e alla partecipazione e molto meno sul tema della rappresentazione (o sotto-rappresentazione) di gruppi e/o culture, con in più l'aggravante che i musei delle donne non sono sempre percepiti come tali.

Secondo l'ICOM, un museo è «un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto».<sup>30</sup>

La ricerca condotta nell'ambito del progetto *She-Culture* nel 2013 ha mostrato come in molti casi questa definizione non sia calzante per i musei delle donne, soprattutto per quel che riguarda l'apertura al pubblico e l'adeguatezza del personale e la sua stabilità, cosa che inficia la capacità di queste organizzazioni di svolgere attività di ricerca e comunicazione adeguate:<sup>31</sup> per questo motivo, nell'ambito del progetto stesso erano state elaborate delle linee guida in cui si faceva esplicita menzione della necessità di un posizionamento chiaro di questi musei nell'ambito museale e di investire nella formazione del personale e dei/delle volontari/e, nella comunicazione e nella valutazione delle attività, in un'ottica di loro sostenibilità economica, sociale e culturale.<sup>32</sup>

A monte, c'è da una parte un problema di percezione esterna che fa sì che –almeno in Europa– vengano considerati dalla politica culturale *mainstream* espressione di lotte ormai superate o insignificanti “riserve indiane”; dall'altra, c'è un problema di auto-percezione e auto-definizione, nel senso che molti di essi si considerano e agiscono –comprensibilmente– più come presidi sociali che come musei, perpetuando il circolo vizioso sopra descritto, rimanendo

<sup>30</sup> Secondo lo Statuto di ICOM, approvato nell'ambito della ventiduesima General Assembly di ICOM a Vienna, il 24 agosto 2007.

<sup>31</sup> Vedi nota n. 3.

<sup>32</sup> Gruppo di lavoro del progetto *She Culture. Linee guida per la creazione e lo sviluppo di musei delle donne o musei della cultura di genere*, 2015: <<http://www.she-culture.com/it/risultati/guidelines-italiano>>.



confinati –quando va bene– in un ambito che è quello delle politiche sociali. C'è un problema, in una parola, di rappresentazione: molti di essi continuano ad auto-confinarsi, facendo riferimento ad una specificità di genere che deve necessariamente trovare voce a seconda delle storie che raccontano (le donne artiste, i diritti delle donne, il ruolo delle donne nelle società rurali e in quelle patriarcali), storie di donne certo, ma non solo per donne bensì per tutti. Se riuscissero a fare questo passaggio, i musei delle donne potrebbero veramente diventare portatori di innovazione sociale, cosa che in parte hanno già fatto. Angelika Ruge-Schatz conferma che i musei delle donne hanno effettivamente conseguito i loro fini originari e hanno prodotto cambiamenti reali:

I musei delle donne hanno superato barriere istituzionali e sostanziali prima di altri musei, hanno contribuito significativamente all'evoluzione dei musei tradizionali da “templi delle muse” a luoghi di apprendimento. I musei delle donne hanno appreso più rapidamente dei musei classici come realizzare programmi, mostre ed eventi nonostante la carenza di fondi. I musei delle donne hanno cambiato il proprio concetto di che cosa è un museo, uno sviluppo che nel frattempo è stato percepito in tutto il mondo museale [...] non hanno mai avuto paura di affrontare argomenti tabù [...].<sup>33</sup>

Bisogna lavorare dunque su un doppio livello: da una parte, a livello interno, i musei delle donne devono percepirsi non solamente come presidi sociali ma come vere e proprie imprese culturali, evolvendosi e conformandosi ai criteri che le caratterizzano e alle strategie di accesso, partecipazione e soprattutto rappresentazione ad essi più consone; dall'altra, a livello esterno, per ribadire e rafforzare il concetto che l'uguaglianza di genere è un fatto culturale prima ancora che sociale. In questo senso, può essere cruciale il ruolo di reti dedicate in maniera specifica ai musei delle donne e alle tematiche di genere come IAWM, ma anche quello di reti che si occupano di *advocacy* a livello europeo nel settore culturale come Culture Action Europe, per far sì che il tema non sia affrontato solo a livello socio-economico ma anche e soprattutto culturale.<sup>34</sup> La diversità in un'ottica biologica ed evolutiva è una “proprietà emergente” e –se è

<sup>33</sup> Angelika Ruge-Schatz, *Frauenmuseen im Kontext internationaler Museumsarbeit. Women's museums in the context of international museum work*, in *Frauenmuseen weltweit. Katalog zur Gleichnamigen Ausstellung*, Bonn, 2009, p. 8.

<sup>34</sup> <<https://cultureactioneurope.org/>>.

vero che alcune disparità culturali, giuridiche e politiche tra uomini e donne sono emerse e sono state giustificate come la conseguenza di ovvie differenze biologiche tra i sessi— d'altra parte da un punto di vista biologico niente è innaturale: il sistema patriarcale si è basato su miti infondati piuttosto che su dati biologici, quindi nulla giustifica l'universalità e la stabilità di un sistema del genere.<sup>35</sup> Per dirla con Harari, «la biologia consente, la cultura proibisce».<sup>36</sup>

Da un punto di vista culturale, l'obiettivo da raggiungere è quindi quello che non esistano più i musei delle donne ma solo musei, che tengano in conto anche la prospettiva femminile: finché non si arriverà a quel punto, per forza di cose i musei delle donne saranno confinati in un'ottica specifica e settoriale che è quella dei programmi e delle politiche sociali. Quando questo processo sarà concluso, sarà e basta. Non esisterà una definizione, sarà la norma, la normalità non ha bisogno di definizioni speciali.

*Abstract:* La storia delle donne e la loro rappresentazione nei musei è stata finora tenuta ai margini della discussione. Anche all'interno dell'Unione Europea la questione viene affrontata soprattutto in termini di parità di diritti, ma il ruolo delle donne nel settore culturale, lo sguardo femminile nella rilettura della storia, dell'antropologia e della scienza attraverso le mostre museali rimane ancora sullo sfondo. Se, da un lato, il progetto "She-Culture" -dedicato ai musei delle donne e finanziato dal programma Cultura 2007-2013 nell'ambito delle politiche culturali—sembrava un'apertura in questo senso, il mancato proseguimento dell'impegno a sostegno di iniziative analoghe porta alla conclusione che i musei delle donne non sono percepiti come strettamente appartenenti al settore culturale, ma piuttosto a quello sociale.

The history of women and their representation in museums has been kept so far to the sidelines of discussion. Even within the European Union, the issue is mostly addressed in terms of equal rights, but the role of women in the cultural sector, the feminine gaze in the re-reading of history, anthropology, and science through museum exhibitions still remains in the background. If, on the one hand, the "She-Culture" project -dedicated to women's museums and funded by the Culture 2007-2013 program within the strand related to cultural policies and- it seemed an opening in this sense, the failure to continue the commitment to support similar initiatives leads to the conclusion that Women's Museums are not perceived as strictly belonging to the cultural domain but rather to the social one.

*Keywords:* Uguaglianza, patrimonio, accesso, partecipazione, rappresentazione; equality, heritage, access, participation, representation.

<sup>35</sup> Yuval Noah Harari, *Sapiens. Da animali a dei. Breve storia dell'umanità*, Milano, Bompiani, 2014, pp. 192-204.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 190.

*Biodata:* Cristina Da Milano è laureata in *Archeologia* (Università di Roma, IT) e ha conseguito il MA in Museum Studies (Università di Leicester, UK). È presidente di ECCOM (European Centre for Cultural Organisation and Management), organizzazione fondata nel 1995 che svolge progetti di ricerca a livello nazionale e internazionale sul tema del ruolo sociale della cultura e dell'impatto dei processi di apprendimento permanente nel settore culturale. Ha partecipato a diversi progetti e studi finanziati dall'UE e ha partecipato allo "Studio sullo sviluppo del pubblico" finanziato dalla DG Cultura e Istruzione della Commissione Europea. È docente in numerosi corsi post-laurea e Master ed è vicepresidente di Culture Action Europe ed è membro del consiglio di amministrazione del Teatro di Roma (damilano@eccom.it).

Cristina Da Milano holds a degree in *Archaeology* (University of Rome, IT) and the MA in Museum Studies (University of Leicester, UK). She is president of ECCOM (European Centre for Cultural Organisation and Management), an organisation founded in 1995 which carries out research projects at a national and international level on the issue of the social role of culture and of the impact of lifelong learning processes within the cultural sector. She has been involved in several EU funded projects and studies and she took part in the "Study on Audience Development" funded by the DG Culture and Education of the European Commission. She lectures in many post-graduate courses and Masters and is vice-president of Culture Action Europe and member of the board of directors of Teatro di Roma (damilano@eccom.it).