

Oggetti in stato di detenzione

di Ivan Bargna

Jean-Loup Amselle

IL MUSEO IN SCENA L'ALTERITÀ CULTURALE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE NEGLI SPAZI ESPOSITIVI

pp. 114, € 14,

Meltemi, Sesto San Giovanni 2017

Siamo entrati oggi nell'era delle mostre: mai così tanti visitatori e mai così tanti investimenti per l'apertura di nuovi musei, il riallestimento di quelli esistenti e la produzione di mostre temporanee. Il museo, dato per morto, ritorna a nuova vita, acquisendo un'importanza sociale sempre maggiore, a partire dal ruolo centrale che la cultura (e in particolare la "diversità culturale") riveste nella sfera politica ed economica. Questo scenario spiega l'attenzione sempre maggiore che molti antropologi dedicano ad arte e musei, anche quando non sono specialisti della materia: la questione non è più di portata settoriale ma generale; per capire le dinamiche sociali e culturali odierne, bisogna passare anche dal museo. Così anche Jean-Loup Amselle, antropologo africanista noto soprattutto per aver contribuito alla decostruzione della nozione di "etnia", in direzione di una visione più relazionale delle dinamiche sociali, fatta di "meticciamenti" e "connessioni", ha negli ultimi anni rivolto la sua attenzione all'arte contemporanea africana e ai musei.

Il museo in scena, attraverso l'analisi critica di alcuni musei di recente creazione, quello del Quai Branly di Parigi, del Musée des Confluences di Lione e del Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée di Marsiglia, ma anche del fu-

turo Louvre di Abu Dhabi, sviluppa alcune interessanti considerazioni sulla forma-museo nella sua generalità e, più nello specifico, un'analisi critica dei tentativi, problematici e contraddittori, con cui in Francia (ma non solo) si sta gestendo la transizione verso un museo post-etnografico, aperto al contemporaneo. Quello della contemporaneità, secondo Amselle, è un obbligo sociale cui tutti i musei, senza distinzione, devono oggi far fronte. Per i musei che focalizzano la loro attenzione sull'alterità culturale, quest'obbligo comporta il tentativo di liberarsi dall'ipoteca di un'antropologia tassonomica e classificatoria che collezionava gli altri come fossero farfalle, fissandoli nello spazio atemporale e asettico del museo. La spinta al rinnovamento, secondo l'autore, non sembra però aver portato a un effettivo superamento dei pesanti lasciti del passato, che si sono sedimentati nella museologia, nella storia coloniale e in quella dei singoli musei: a sopravvivere, secondo l'autore (soprattutto al Quai Branly), è un perdurante primitivismo (praticato, anche se non più teorizzato) che continua a essenzializzare l'alterità culturale, per trasformarla in un feticcio esotizzato di cui poter godere esteticamente. Così, ci dice Amselle, se i musei si sono almeno in parte "de-occidentalizzati" (il caso paradigmatico del Louvre di Abu Dhabi, a cui l'autore dedica un intero capitolo) non sono però divenuti pienamente contemporanei, malgrado la forte pressione in questa direzione esercitata dall'egemonia culturale degli studi postcoloniali: invece di adottare una prospettiva di tipo storico (che faccia criticamente i conti con l'eredità del colonialismo e gli odierni conflitti sociali) hanno privilegiato

anacronismi e *pastiche*.

Quel che secondo Amselle ancora manca è il riconoscimento del fatto che il museo, quale che siano le forme che assume, resta una manifestazione dell'egemonismo occidentale: il Louvre che da Parigi estende la sua presenza al mondo arabo, non si universalizza né arabizza, ma tenta un'opera di seduzione del mondo islamico, mantenendone gli oggetti in uno "stato di detenzione", dentro la gabbia tutta occidentale del museo. Una parziale eccezione è rappresentata per Amselle dal National American Indian Museum di Washington, i cui curatori sono indiani americani che interagiscono con le loro comunità e ne includono la produzione culturale, ma che non sfuggono al rischio di spiritualizzarne l'identità, riducendo la storia coloniale a una parentesi.

Se il museo sembra dunque mancare l'incontro con il contemporaneo, da un altro punto di vista tuttavia appare come uno degli attori più impegnati nella sua costruzione: se i media che si occupano dell'attualità si esauriscono nell'effimero, i musei proprio attraverso la loro azione di "vittrificazione" della cultura (la "pulsione patrimoniale" verso la conservazione dei beni culturali) conferiscono stabilità e spessore al presente, soddisfacendo al contempo le esigenze di un sistema economico centrato sempre più sulla mercificazione della cultura e la cannibalizzazione del passato e dell'alterità culturale.

Il nesso fra museo e contemporaneo ritorna dunque nel discorso di Amselle in due diverse accezioni: da un lato i musei, rimanendo imprigionati in quello che sembra quasi una sorta di indelebile peccato originale (il loro etnocentrico radicamento in occidente e nella storia colonia-

le, il monopolio che quasi sempre mantengono sulla gestione degli oggetti), rinunciano a ogni critica sociale (cosa che li rende poco contemporanei, lontani dalle effettive dinamiche sociali e culturali in gioco) ma dall'altro, paradossalmente, è proprio questo che li rende pienamente contemporanei, che li integra nelle odierne politiche identitarie di invenzione della memoria, che animano le società multiculturali, e nelle sinergie economiche fra arte, moda, industria del lusso e turismo culturale (aspetto a cui Amselle dedica un capitolo apposito). In questo contesto il museo finisce con il trasformarsi in una forma evoluta del centro commerciale, in un dispositivo che produce valore, simbolico ed economico, più a partire dal contenitore (l'edificio firmato dall'archistar) che dal contenuto (oggetti e linee di ricerca): i musei si smaterializzano e si trasformano in *brand*, in "multinazionali museali deterritorializzate" (Louvre, Centro

George Pompidou, Guggenheim ecc.) che proiettano la propria aura sulla produzione di oggetti di lusso o di massa o ridefiniscono l'immagine di città che vogliono affermare la loro vocazione globale.

L'analisi di Amselle è per molti aspetti ampiamente condivisibile, ma forse in qualche punto non pienamente convincente. Leggere la dinamica museale globale a partire da un modello unidirezionale centro-periferia è forse troppo riduttivo; lo porta ad esempio a sottostimare, nel caso del Louvre di Abu Dhabi, l'agentività dei paesi del Golfo che attraverso progetti culturali di questo tipo riciclano la propria immagine internazionale e del proprio capitale finanziario. La stessa metafora-guida che è alla base del libro, quella della "prigionia" degli oggetti dentro il museo, sembra portare l'autore, suo malgrado, nella direzione di una visione del museo non come

dispositivo di potere-sapere che incrementa la realtà, ma come apparato di negazione e interdizione, schiacciando la diversità delle forme museali e collezionistiche su un modello quasi archetipico del "museo in sé" oltre il quale sembrerebbe profilarsi la vita autentica degli oggetti liberati: una metafora che, paradossalmente, sembra pagare qualcosa proprio a quel primitivismo che Amselle ha sempre giustamente criticato. Se considerassimo i piccoli musei locali che sfuggono al *glamour* dei *blockbuster* e guardassimo, in un'ottica interculturale, alla molteplicità delle pratiche collezionistiche che non necessariamente passano dal museo, avremmo probabilmente una visione più sfaccettata e plurale.

ivan.bargna@unimib.it

I. Bargna insegna antropologia estetica all'Università di Milano Bicocca

