



Incontro Nazionale
Ecomusei 2003
9 - 12 OTTOBRE BIELLA

Venerdì 10 ottobre 2003

Sessione tematica – La costruzione del progetto ecomuseale

Auditorium di Città degli Studi

Federico Luisetti – Università di Torino, Dipartimento di Filosofia

L'ECOMUSEO FRA MARGINALITÀ E UTOPIA

Il pericolo maggiore a cui va incontro oggi il movimento ecomuseale è quello di considerarsi una mera appendice del museo. L'ecomuseo è invece qualcosa di diverso, una forma sperimentale di museo, un'utopia che chiama in causa l'idea stessa del museo. Se si perde di vista questo presupposto, l'ecomuseo è destinato a trasformarsi in un discutibile collettore di finanziamenti pubblici, a legittimarsi attraverso la celebrazione dell'identità locale, smarrendo la sua provocatoria e produttiva vocazione originaria.

A ben vedere, anche il successo del modello ecomuseale e la diffusione capillare delle sue acquisizioni in ambito scientifico e amministrativo scaturiscono dalla rilevanza di una formulazione teorica, da un programma, piuttosto che dall'esemplarità dei risultati. Se paragonato ai fenomeni che incarnano istanze ecomuseali (musei *atelier*, all'aperto, di cultura materiale, del territorio, di microstoria, delle genti), l'ideale dell'ecomuseo racchiude una densità simbolica che le realizzazioni empiriche stanno appena incominciando a sperimentare.

Com'è stato spesso osservato, il concetto di ecomuseo emerge nel dibattito internazionale sul principio degli anni '70, risultato di un profondo travaglio museologico e dell'esigenza di rispondere alla crisi dei paradigmi tradizionali¹. Dopo essersi imposto in ambito scientifico e istituzionale (ICOM, UNESCO), il movimento ecomuseale confluisce nella *nuova museologia* degli anni '80, che ne accoglie i principi guida e li proietta sulle forme "alte" di musealità: identità, territorio, comunità, processi di partecipazione, interdisciplinarietà diventano parole chiave per ripensare la missione dei musei d'arte e di quelli etnografici, i baluardi della museologia ufficiale.

Coniato e promosso da Hugues de Varine e Georges-Henri Rivière, il termine ecomuseo s'impone nei primi anni '70 in Francia, paese in cui il cerimoniale della cittadinanza e della modernità assegna alla forma paradigmatica del Louvre il compito di codificare in un tempio secolarizzato della cultura i connotati essenziali dell'identità nazionale, laica e borghese. In questo contesto, la mera aggiunta del prefisso "eco" alla parola "museo" assume i caratteri di una sfida e di un'eresia, di una contrapposizione alla vecchia istituzione museo. L'utopia ecomuseale non nasce dunque come una tipologia specifica, non si propone come un museo "eco" sottoinsieme dei musei-museo, bensì mira a ritrovare una dimensione vivente, dinamica, relazionale nel "cimitero" – secondo l'espressione di Valery e Marinetti – dei vecchi musei.

Ma in cosa consiste l'utopia ecomuseale? Tutti sappiamo che l'ecomuseo polemizza con la museologia universale e storicistica, con i musei ufficiali, che raccolgono oggetti di grande valore storico ed estetico e li presentano alla contemplazione di un pubblico indifferenziato. Di contro l'ecomuseo, sulla scia delle riflessioni dei suoi padri fondatori e di tutta la nuova museologia, rivendica la dimensione dinamica, aperta, relazionale, partecipata dell'esperienza del museo; lo spettatore non è più un mero contemplatore, gli oggetti si dissolvono, si trasformano e defeticizzano di fronte a modalità attive e dinamiche di partecipazione.

Nell'epoca postmoderna, l'ecomuseo come d'altronde ogni altra modalità critica di musealità, abbandona la fissità della collezione, l'orientamento a un pubblico contemplativo ed esperto, il

¹Per una visione d'insieme attenta al caso italiano cfr. in particolare M. Maggi, V. Falletti, *Gli ecomusei. Che cosa sono, che cosa possono diventare?*, Allemandi, Torino, 2000.

requisito della ricontestualizzazione espositiva di ogni prodotto umano all'interno dei sacrari della cultura borghese: al contrario, esso fa valere l'interazione fra la popolazione e il territorio, si progetta come un sito culturale, fondato sul dinamismo delle idee e deciso a mettere in gioco la nozione di identità, piuttosto che utilizzarla come presupposto normativo su cui modellare il canone culturale. Mentre il museo tradizionale rappresenta pubblicamente un aspetto – artistico, storico o scientifico – della cultura, l'ecomuseo ambisce a esporre, e quindi a esibire criticamente senza temere gli effetti spaesanti di questa operazione, il processo di formazione dell'identità culturale e delle rappresentazioni collettive. Il ruolo del pubblico non si restringe più allo sguardo degli spettatori, gli abitanti e i turisti reclamano modalità di partecipazione alle scelte museografiche.

I luoghi delle esposizioni, veri e propri serbatoi simbolici dell'appartenenza culturale, s'impongono sul valore degli oggetti collezionati: mentre il museo moderno nasce dalla spoliatura rivoluzionaria delle collezioni aristocratiche ed ecclesiastiche, affermando con risolutezza l'universalità decontestualizzante della cultura borghese e con essa l'efficacia delle tecniche storiche ed estetiche di giudizio, l'ecomuseo si radica nel territorio, abbraccia la fascinazione simbolica dei luoghi. A tal fine la collezione vale meno dell'esperienza sedimentata nei luoghi, che gli ecomusei tentano di riattivare mediante riti collettivi della memoria, attraverso pratiche di rimemorazione narrativa, pedagogica ed estetica.

Queste connotazioni relazionali non esauriscono a mio avviso la specificità e la sperimentality dell'utopia ecomuseale, che più di ogni altro aspetto coltiva la propria marginalità, la propria diversità. Il museo della moribonda modernità scopre nelle macerie della civiltà un nucleo dimenticato: allontanandosi dagli spettrali musei cittadini – depositi affollati di oggetti che nessuno è interessato a vedere o vuoti contenitori che nessuno è in grado di riempire – e insediandosi nelle campagne depredate, nei distretti industriali dismessi, sulle montagne pauperizzate, la museologia recupera in mutate circostanze storiche il requisito originario della propria vocazione civilizzatrice: il senso di alterità del passato, la presenza di cose inutilizzabili o non più utilizzabili e con esse un concetto alternativo del tempo e della realtà².

Così come l'arte moderna prese coscienza della propria specificità in seguito all'esclusione dai musei, misurando la propria modernità al cospetto dell'arte del passato conservata nei musei ufficiali, l'attuale dinamismo della cultura, la capacità di sopportare e dare senso all'opprimente patrimonio culturale in cui siamo immersi, è affidato all'esistenza di luoghi sottratti al dilagare del mercato e delle logiche della contemporaneità (spettacolarizzazione, *marketing*, attualizzazione, funzionalizzazione).

Ciò non significa che gli ecomusei debbano progettarsi sulla base di un neo-primitivismo, di un populismo etnografico o di una storicizzazione nostalgica, lasciando alle città e ai capitali il compito di vivere e interpretare la contemporaneità. Gli ecomusei non sono chiamati né a esporre oggetti inutilizzabili o non più utilizzabili come se fossero attuali, né a mostrare l'ingenua operosità del mondo rurale; di contro, l'ideale ecomuseale si pone alla ribalta della sperimentazione culturale quando è capace di riattivare una relazione con il passato, e dall'interno di questo rapporto di mostrare la natura di passato della propria storia, di mortificarne la pretesa di contemporaneità. Se la malattia della modernità si riassume nello smarrimento della sensibilità per la differenza, nella presentificazione ossessiva di ogni traccia temporale e di ogni eterogeneità geografico-sociale, il compito della pratica museale deve consistere nel ripristinare, tramite modalità efficaci di allestimento, un contatto con i luoghi, le cose e i soggetti. Soltanto sulla base di una partecipazione alla memoria collettiva il pubblico degli ecomusei può confrontarsi con l'alterità inscritta in ogni contesto locale.

E tuttavia: se dalla prospettiva dei teorici della nuova museologia l'ecomuseo, per la sua marginalità geografica e per l'eccentricità (culturale) dei suoi protagonisti, incarna immediatamente un'alterità, una diversità, per i protagonisti di un ecomuseo le cose non stanno in questo modo. Chi vive in questi luoghi non si considera marginale nel momento in cui si appresta attivamente ad autorappresentarsi, a museificare il proprio passato. Com'è possibile per i protagonisti degli ecomusei non autocelebrarsi, e quindi tener fede alla missione originaria, all'utopia ecomuseale?

È necessario a mio avviso privilegiare, nello sviluppo di un progetto ecomuseale, l'alterità inscritta in ogni patrimonio culturale e in ogni contesto locale, far leva sulle tracce di un passato che non passa, di un passato che è difficile riattualizzare.

²H. Belting, *Das Museum. Ein Ort der Reflexion, nicht der Sensation*, «Merkur», Heft 8, 56. Jahrgang, August 2002, pp. 649-62. Traduzione italiana di P. Cresto-Dina, in *Il museo postmoderno*, a cura di F. Luisetti e G. Maragliano, Trauben, Torino (di prossima pubblicazione).

Resta il fatto che l'ecomuseo eredita l'impulso totalizzante del museo moderno e ambisce, legittimamente e con eccitazione pionieristica, di porsi alla testa dei fenomeni culturali: sviluppo sostenibile, turismo, conservazione del patrimonio, rafforzamento e reinvenzione delle identità locali, riterritorializzazione, creazione di nuovi valori e visioni del mondo, nessuna finalità sfugge all'orizzonte di un ideale enciclopedico, di un delirio museale: "L'umanesimo che gli ecomusei rivendicano, il fatto cioè di conservare e far conoscere gli oggetti e gli usi della cultura rurale e industriale a mano a mano che essa si modifica o scompare s'inscrive senza dubbio sulla traccia di una *Aufklärung*; essi portano a compimento, all'interno delle tre dimensioni del luogo-museo, il programma degli Enciclopedisti"³.

Dal punto di vista della storia della cultura, la vocazione totalizzante del localismo ecomuseale è il risultato, secondo la definizione di James Clifford, del "collasso del sistema arte-cultura". La convergenza di pratiche identitarie e di contestualizzazione territoriale su una nozione allargata di cultura, presupposto teorico fondamentale del movimento ecomuseale e in generale di tutta la museologia contemporanea, discende dall'estenuazione della distinzione fra musei d'arte e musei etnografici. Come ricorda Hans Belting: "I due tipi di museo che così spesso contrapponiamo, il museo d'arte e il museo etnografico, sono conseguenti a due grandi progetti della modernità che proprio grazie alla museizzazione vengono, per così dire, 'sdrammatizzati': l'industrializzazione del proprio mondo e la colonizzazione del mondo restante. I sottoprodotti di questi progetti furono chiamati a rientrare in scena nel museo borghese, come *storia* attraverso il lavoro del ricordo, come *arte* attraverso l'estetizzazione"⁴.

La globalizzazione economica, il turismo di massa e l'intensificazione comunicativa modificano il contesto museale originario: colonizzazione e industrializzazione lasciano il passo al capitalismo finanziario e a nuovi rapporti di sudditanza, le nazioni industrializzate si aprono alla mano d'opera immigrata, i prodotti occidentali invadono il Terzo Mondo. Le società del Primo Mondo, che per secoli hanno rivendicato, l'una contro l'altra, la perfetta coincidenza di universalità economica e identità culturale, si scoprono essere formazioni locali fra le altre, esposte alla violenza dei processi di razionalizzazione economica.

Effetto collaterale di questi processi, la cultura borghese abbandona il culto della purezza e dell'autonomia dell'arte, l'ideale del "museo immaginario" teorizzato da Malraux (una musealità universale come repertorio della creatività umana): i "primitivi", pur restando "diversi", abitano le nostre periferie senza essere in grado né di rappresentare se stessi in qualità di etnie autoctone né di sottoporsi allo sguardo antropologico delle scienze umane. Al contempo, gli abitanti dell'Occidente sono chiamati a riconoscere nel proprio seno i segnali dell'alterità, a musealizzare il proprio passato come se appartenesse al passato degli altri o fossero degli altri a rivolgersi verso di esso, a rappresentare la propria cultura come se non l'avessero mai posseduta.

Come afferma James Clifford, i musei abbandonano le certezze dell'universalismo occidentale e si trasformano in zone di contatto: "Ho sostenuto che non è corretto ritrarre i musei come collezioni di una cultura universale, depositi di valori non contestati, siti del progresso, della scoperta e dell'accumulazione di patrimoni umani, scientifici o nazionali. Una prospettiva di contatto considera tutte le strategie di collezionismo delle culture come risposte a storie specifiche di dominio, di gerarchia, di resistenza e di mobilitazione. E ci aiuta considerare come tutte le pretese sia di universalismo che di specificità siano collegate a concrete localizzazioni sociali"⁵.

L'ecomuseo origina da questa congiuntura: grazie alla neutralizzazione della separazione fra l'estetico e il culturale, fra l'arte e la storia – implicita nell'accettabilità dell'ossimoro del patrimonio culturale – un luogo simbolico rivendica, in opposizione allo sguardo espropriante dell'antropologo e al giudizio estetico dello specialista, la facoltà di autorappresentarsi, sfuggendo al marchio dell'esotismo per ritrovare da se stesso e in se stesso le fratture e i compromessi dell'identità, la miseria del territorio, la sedimentazione dei "mali" culturali, gli *shock* della modernizzazione, i traumi non sanati della socializzazione, gli ideali regressivi del comunitarismo, le utopie fallite e inattuali. Nel trattenersi nei luoghi come in camere ardenti dello sviluppo, l'ecomuseo museifica il proprio contesto per rintracciarvi una qualità perduta, la

³J. Claire, *Critica della modernità*, tr. it. F. Isidori, Allemandi, Torino, 1984, p. 18.

⁴H. Belting, *art. cit.*

⁵J. Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, London 1997, p. 213 (tr. it. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1999). Clifford, tra i critici più originali della museologia tradizionale, cita la teorizzazione ecomuseale di Rivière quale esempio di "zona di contatto" (ivi, p. 217).

sensazione vitale delle differenze e, con essa, l'efficacia perturbante di un passato che non passa.

Abbandonando questa pratica e consapevolezza della propria vitale marginalità, l'ecomuseo verrà posto al servizio di fosche ossessioni identitarie, o al meglio ricadrà nella deriva enciclopedica denunciata dai critici dei "vecchi" musei.