
Grotte, foreste e artisti primitivi, nel museo di Quai Branly a Parigi

Pietro Clemente

*Un allestimento che riflette lo sguardo occidentale
sull'oggetto d'arte non occidentale, anziché allargarne la percezione*

1. UN PUNTO DI VISTA SITUATO E FORTE

Il Museo di Quai Branly¹ è un pugno nello stomaco all'antropologia culturale e alla sua storia, realizzato attraverso la distruzione di uno dei più prestigiosi musei del mondo, il Musée de l'homme, a favore di una monumentalizzazione senza storia né contesto di oggetti collezionistici d'arte non occidentale, ridotti al gusto dell'Europa moderna. È un colpo forte contro il dialogo tra antropologia ed arte, perché anziché far sì che le arti etniche allarghino l'orizzonte della diversità, le riduce entro una categoria astratta e universale di arte, ormai obsoleta per la critica artistica.

Mi piace cominciare con un punto di vista situato e forte. Ma per comprenderlo nella sua nettezza, il lettore deve sapere che esso deve molto alla critica antropologica americana, in particolare alle raccolte di James Clifford *The Predicament of culture*² e *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*³ e quindi al bilancio della museografia critica e partecipativa fatto da Karp e Lavine in *Exhibiting Cultures*⁴, fino a *Museum Frictions*⁵. Deve sapere che sono molto interessato alla museografia partecipativa statunitense e canadese, che fa diventare protagonisti i popoli «portatori» di culture e arti native e locali. Ma mi sono formato entro la tradizione italiana, entro la quale ho scritto sia di cose di antropologia dell'arte che di museografia⁶. In particolare per me è centrale il

dibattito indiretto tra la mostra del MoMA del 1984, curata da William Rubin⁷, e le pagine di James Clifford dedicate alle mostre di New York. In due capitoli su *Storie del tribale e del moderno e Sul collezionare arte e cultura*, Clifford mette in scena alcune caratteristiche del modernismo, la sua classificazione arbitraria del 'tribale' (si escludono le civiltà più complesse), «la sua inclinazione ad appropriarsi dell'alterità o a riscattarla, a costituire a propria immagine le arti non occidentali, a scoprire capacità 'umane' universali, astoriche»⁸, da cui traspare «l'insaziabile desiderio dell'Occidentale moderno di collezionare il mondo, e il potere di farlo» (p. 228), «L'interpretazione di oggetti tribali avviene all'interno di un moderno 'sistema degli oggetti' che conferisce valore a determinate cose e lo rifiuta alle altre. Il primitivismo modernista, che rivendica a se stesso una più profonda sensibilità umanistica e un più ampio senso estetico, procede di pari passo con un rigoglioso mercato di arte tribale e con definizioni di autenticità artistica che sono ora largamente discusse»⁹. «Situare i popoli 'tribali' in un tempo astorico e noi stessi in un tempo diverso, storico, è una scelta chiaramente tendenziosa e ormai inaccettabile»¹⁰. «I rapporti di potere grazie a cui una parte dell'umanità può selezionare, valutare e collezionare i frutti puri delle altre, devono essere criticati e trasformati»¹¹. Cito così a lungo perché il Museo di Quai Branly sembra avere incorporato



1. Museo di Quai Branly, Parigi, ingresso (foto: M. Magni)

proprio tutto il negativo dell'Occidente, qui criticato, fingendolo positivo.

«Una storia dell'antropologia e dell'arte moderna ha bisogno di vedere nel collezionismo sia una forma di soggettività occidentale, sia un insieme, variabile nel tempo, di potenti pratiche istituzionali. La storia delle collezioni è centrale ai fini della comprensione di come quei gruppi sociali che inventarono l'antropologia e l'arte moderna si siano appropriati di cose, fatti e significati esotici. È importante analizzare in che modo potenti discriminazioni messe in atto in momenti determinati costituiscano il sistema generale degli oggetti al cui interno circolano e assumono senso artefatti dotati di valore¹². Se i sistemi di oggetti di arte e antropologia sono istituzionalizzati e potenti, non per questo sono immutabili. Le categorie del bello, del culturale e dell'autentico sono cambiate e continuano a cambiare. È perciò importante contrastare la tendenza delle collezioni a essere autosufficienti, a sopprimere i loro particolari processi storici, economici e politici di produzione. L'ideale sarebbe che la storia della collezione e dell'esposizione fosse un aspetto visibile di ogni mostra»¹³.

Un antropologo che pensa oggi all'oggetto museale costituito in documento o in oggetto d'arte primitiva nell'età del colonialismo, ha dei doveri critici, sa che esso è legato allo sguardo occiden-

te, al viaggio, al potere, ai commerci disuguali e si è costituito nella sua «autenticità» entro queste modalità. L'antropologia deve liberarlo dalla sua prigionia paradigmatica, perché pensa che nel liberarlo (ovvero rileggerlo criticamente) ci siano potenze umane di diversità, e di insegnamento arricchimento all'occidente, maggiori. Per liberarlo occorre sottoporre a critica il suo «prelievo», il suo uso ignaro del contesto, la sua atemporalizzazione, la primitivizzazione dei primitivi, la categoria universalistica dell'arte. Quay Branly non lo fa.

2. DIARIO DI CAMPO: SCANDALO E DISAGIO

Il mio *carnet* di campo osserva subito: biglietteria all'aperto, con divisione per file fatta con sentieri come quelli delle biglietterie aeroportuali, tre percorsi distinti, fa freddo far la fila fuori. Non è esattamente l'idea dell'accesso che circola in museografia, né del museo come spazio accogliente; qui l'entrata del museo congela, mette in coda, trattiene, distingue (fig. 1). Poi la postazione interna di controllo dei bagagli personali ostruisce l'accesso e si forma una massa in attesa all'aperto, piove si aprono gli ombrelli. Appena riesco ad entrare, la prima cosa che vedo è un targa di marmo bianco: in essa l'architetto Jean Nouvel, che ha realizzato l'opera, elogia Jacques Chirac che ha

voluto il museo «per rendere giustizia alle arti dei popoli [...] riconoscendone il ruolo essenziale nel patrimonio universale»¹⁴. A fianco leggo che l'allestimento della grande «riserva» degli strumenti musicali, detto «torre di vetro», è stato realizzato con il contributo della Caisse des Depots. Penso che si comincia con gli *sponsor*, o come dice il catalogo, i mecenati. Vedo poi il Salon Kerchache e l'indicazione del teatro Lévi-Strauss. L'ingresso è dunque all'insegna del respingere la gente (il freddo, la fila, il controllo) che, appena entrata, deve vedere il potere degli uomini di potere e il potere simbolico dei nomi. Forse si vuole tentare una museografia d'autore e insieme di massa? Forse la fine della «distinzione» è affidata alla monumentalizzazione dei protagonisti dell'opera? Si potrebbe leggere tra le righe della targa di marmo quel che invero si sa: che un grande collezionista, Kerchache¹⁵, e il presidente Chirac, lottando contro gli antropologi in epica battaglia, li hanno infine sconfitti (è la storia del museo), affidando la vittoria a Jean Nouvel, e questi ha voluto onorare con una targa i mandanti dell'opera¹⁶. Ma l'antropologia dove sta? Mi pare evidente: non c'è¹⁷.

Si intuisce che il museo ha a che fare con la Nazione, la grandezza, i rapporti diplomatici della Francia con i paesi del mondo. Dalla grande installazione centrale con gli strumenti musicali, si capisce che si tratta di civiltà 'semplici': non ci sono pianoforti e basso tuba. È roba di materiali ele-

mentari. Lévi Strauss che c'entra? Ho sentito dire che gli viene attribuito una sorta di patrocinio sul museo (nell'evidente distanza di tutta l'accademia antropologica francese), cosa che a me pare infondata, data sia l'età, che la distanza di Lévi Strauss da simili grandi configurazioni. Io credo che la definizione di *art premier* – dalla quale è partito il museo, sfociata in un dibattito nominalista e nella scelta di un nome «toponomastico» – abbia preso le mosse da lui, ma si è poi attestata in modi assolutamente distanti dalla idea di un «pensiero primario» che espresse ne *Il pensiero selvaggio*¹⁸, e dalle sue note su arte e tassonomia e sulle arti native. La bellezza della grande «torre di vetro» che fa da colonna centrale al museo, fatta di strumenti musicali di vari mondi con «aria di famiglia», non è un'esperienza originale, a me fa pensare a una via di mezzo tra il magazzino del Museo Pigorini di Roma (bellissimo nel suo ordinamento seriale), il Museo Guatelli di Ozzano Taro (PR), gli oggetti alle pareti del Museo del Lino di Pescarolo (CR). Già visto. Appena si sale sulla rampa per accedere al museo, sento persone che dicono «sembra il Guggenheim». La visita interna è molto povera di indicazioni di percorso, prevale il buio, sulle finestre tracce di una foresta (nel codice rotocalco è il posto dove stanno i primitivi) (figg. 2-3). Nel buio anche i bagni sono bui, e mi tocca percorrere tutta l'America (dall'Asia) per trovare uno.

Al momento del pasto capisco che il ristorante è

2. Museo di Quai Branly, Parigi (foto: M. Magni)





3. Museo di Quai Branly, Parigi (foto: M. Magni)

all'esterno. Ma la regola è che non ci si entra se non escono le persone e non si libera un tavolo, quindi si deve di nuovo fare la fila fuori al freddo, con l'ombrello perché piove. Mi guardo intorno, valuto l'edificio di Jean Nouvel (fig. 4). Mica si può dire che è brutto, con questi volumi geometrici che sporgono, certo è fuori contesto nella strada, ma dietro si intravede la Tour Eiffel: il moderno costruisce i suoi contesti contro quelli storici, è eversivo. L'edificio è bello a vedersi da fuori, ma è tutto sommato banale, vistoso, gigantesco, non sarebbe l'ora che gli architetti si esercitassero in edifici decostruttivi, che diano il segno che abbiamo costruito abbastanza? Avendo appreso che le avanguardie hanno trasformato le arti non occidentali in «primitivismo» non avrei immaginato un edificio fatto con cubi che citano il cubismo: evidentemente quando sono dentro lo spazio dell'occidente, le arti dei popoli del mondo ne vengono fagocitate, sottomesse (fig. 5). Semmai si deve notare che tra il cubismo esterno delle «scatole» colorate e il gioco dell'oca del viaggio intercontinentale interno non c'è relazione, fuori prevalgono le forme angolate e dentro è un'idea di viaggio nella notte, fascino del «cuore di tenebra», prevalgono le forme arrotondate¹⁹.

3. TRA FORESTE E GROTTA

La rampa di cemento che porta alle esposizioni, può essere anche letta come una forma di ascesa verso i capolavori dell'alterità. Fatta senza barriere architettoniche. Essa vuol essere anche un rito di passaggio, ne dà cenno una mostra in corso di allestimento sui temi della foresta, ai bordi della salita. La foresta è il luogo dei primitivi, non è vero? Sembra ricordarci Jaen Nouvel fin dall'inizio, mostrandosi attento lettore di Salgari. Ma che sia un luogo di confine lo segnalano anche alcune immagini proiettate su degli schermi laterali e quindi sul pavimento, che accompagnano il procedere, e fanno da preliminare meditativo al visitatore delle sale. Volti di donne d'Oriente e d'Africa e frasi sagge sull'alterità ci affiancano mentre attraversiamo «une rampe sinueuse qui conduit sur le plateau des collections permanentes». Ma perché quella goccia che cade sulle foglie, quelle ragazze col volto coperto e i grandi occhi, quegli inviti a riflettere su *le soi et l'autre* mi lasciano così freddo, mi disturbano? Credo sia perché in questa sorta di accesso al *sancta sanctorum* si vuol dare l'idea che il mondo dell'alterità sta tra la natura e la bellezza spontanea e richiede solo un'animo sgombro dai pregiudizi



4. Museo di Quai Branly, Parigi, esterno (foto: M. Magni)

5. Museo di Quai Branly, Parigi, esterno (foto: M. Magni)



per manifestarsi nella sua universalistica immediatezza, ed è evidente che questo è un grande falso. La comprensione dell'alterità richiede impegno, fatica, esperienza ai confini del possibile. Qui prevale l'immagine che Said ha definito *Orientalism*²⁰: l'altro è a disposizione dei nostri sensi e dei nostri desideri perché noi lo riconosciamo come universale e quindi anche nostro. È puro orientalismo quel che ci capita di vedere su questa rampa: *l'entrée en soi ouvre sur l'autre, le soi et l'autre et l'autre soi*, ci si avverte vicino alla soglia, e a fianco si intravede che «Atos consulting ha finanziato»²¹. L'uso poi di espressioni come «il dito che mostra la luna non è la luna», tra i vari pensieri saggi dell'accesso, mi fa pensare a una tradizione italiana, quella delle citazioni d'autore contenute dentro i Baci Perugina. In questa rampa ne hanno scartati un po'.

4. PIANURE DELL'ANIMA

Dall'ingresso in poi il «plateau des collections présente plus de 3.500 œuvres réparties sur quatre continents. [...] l'éclairage favorise l'apparition des objets dans leur pureté formelle. A proximité, plusieurs dispositifs [...] permettent de situer l'œuvre dans son contexte». Il percorso, accompagnato da un muro di cuoio con scritte in risalto per i non vedenti, è, diversamente da quanto suggerito nel cata-

logo, povero di contesti, ci sono vetrine, cartellini inespliciti, qualche punto video, ma prevale di gran lunga il gesto della considerazione autonoma (estasiata o seccata, silente o irritata). A me il muro di cuoio non dispiace, è un bel materiale, è caldo. Ma il percorso è banale, quello dei musei ottocenteschi, il mondo è un *plateau* che gli occidentali traversano senza problemi di distanze e di asperità, spianato dalla storia dei più forti. Pianure dell'anima. I visitatori «collezionisti», ascoltano, osservano che c'è molta Oceania e che è la parte più bella, che c'è meno Africa e America. Sento una guida che illustra il valore simbolico delle usanze tribali, i cacciatori di teste non fanno più paura, sono *new age* anche loro. Le guide, annoto nel mio *carnet*, sanno a cosa servivano i grandi feticci aborigeni e le sculture ambigue, e lo sanno dire in trenta secondi. Più interessante sarebbe l'etnografia delle guide e delle loro parole. L'Occidente sa tutto dei popoli rappresentati e lo racconta in poche parole. Così, li riconosce e li proclama fratelli. E poi tiene relazioni diplomatiche qualche volta neocoloniali con i paesi che contengono la memoria di quelle comunità, se nel frattempo non sono state sterminate in guerre tribali. Le bacheche sono fin troppo ovvie (fig. 6), al museo della Mezzadria di Buonconvento gli architetti ne hanno sperimentate delle tipologie plurali. Le bacheche sono il politicamente corretto dell'universalismo? Il mio occhio abituato ai dettagli è attratto dai numeri di inventario: uno scudo di cuoio

6. Museo di Quai Branly, Parigi, una vetrina (foto: M. Magni)





7. Museo di Quai Branly, Parigi, una vetrina (foto: M. Magni)

del 1993 sta vicino a uno scudo del 1884 (fig. 7). Inventario 71, 1878 si dice in un punto, è chiaro che una simile mostra non rispetta la storia, né quella del collezionismo, dei viaggi, del pensiero dell'altro, né quella dei musei. I primitivi saranno universali ma non hanno una storia, essa emerge solo qua e là, dove i cartellini indicano oggetti che si immaginano legati alle spedizioni africane di Griaule e di Leiris, e altri che si immaginano donati in contesti di viaggi presidenziali, o scambi ufficiali di doni. Nel frattempo il mondo delle civiltà 'primarie' continua a stare come sempre tra le grotte e i boschi della nostra immaginazione, parente del 'fanciullino' di Pascoli.

Dov'è finita l'antropologia? Me lo domando aggirandomi nella sala di lettura a pian terreno e poi nella medioteca di studi e ricerche al quinto piano. L'antropologia, fiore critico, delicato e mutevole del pensiero moderno, non c'è. Essa è stata sostituita dall'*expertise* delle arti non occidentali, meno critico e più esperto dei prezzi. La sala di lettura presenta riviste e libri in cui l'ambiguo concetto di «arte» e «arti» domina, sono le «arti prime» o «primarie» che avrebbero dovuto dare il nome al museo. Nella biblioteca del quinto piano ci sono 250.000 opere, ci vien detto dal catalogo, e 3.000 titoli di riviste, e quindi l'antropologia torna ad essere presente per obbligo di quantità. E in effetti ci si

potrebbe anche andare a studiare in questo luogo. Ma ho una nuova sensazione di dolore: tra i libri si alternano testi con rilegature del secolo scorso, dell'Ottocento, e testi appena comprati, riviste americane primi Novecento e riviste francesi ultimo numero. Ho la sensazione fisica che per fare questo museo e questo centro studi sono stati dilaniati altri luoghi e spazi, senza lasciare altro segno che i cartellini dell'inventario e l'immagine di vecchiezza fisica dei libri. E mentre l'alterità piange, l'identità e l'universalismo (la Francia di Cartesio e quella di cui diceva Franz Fanon quando riferiva che un nero antillano imparava a scuola che i propri antenati erano i Galli), gonfiano il petto come tacchini: pensate che in una delle mostre del Quai Branly ho potuto leggere l'espressione «l'America nativa francese», o meglio «Les premiers nations de l'Amerique du Nord française». La Francia è dunque una categoria dello spirito nata con l'uomo ben prima della storia. Forse dovrei pubblicare tutti i miei appunti, intanto spedisco un messaggio nell'oltretomba a Leonardo Sciascia per dirgli che non vale la pena che il suo *Candido* si rifugi a Parigi.

Pietro Clemente
Dipartimento di Storia delle arti
e dello spettacolo,
Università di Firenze

NOTE

1. Oltre gli appunti di visita userò nell'analisi anche *Le guide du musée*, Musée du quai Branly, Parigi, 2006, che da ora chiamerò per brevità «guida».

2. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, 1993 (ed. or. *The Predicament of Culture*, Cambridge (Mass.) e Londra 1988).

3. J. Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.) e Londra 1997.

4. *Culture in mostra: poetiche e politiche dell'allestimento museale*, a cura di I. Karp e S. D. Lavine, Bologna, 1999 (ed. or. *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of Museum display*, Cambridge Mass., 1997).

5. *Museum Frictions: public cultures/global transformations*, a cura di I. Karp, C.A. Kratz, L. Szwaja, T. Ybarra-Frausto, Durham-London, 2006.

6. A. M. Cirese, *Oggetti segni musei*, Torino (1977), 2000 sia per i temi del museo che quelli dell'arte popolare, ma anche l'antropologia museale francese di Riviere, De Varine, Hainard è molto presente nella mia cultura

7. J. Clifford, *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità fra il tribale e il moderno*, Milano, 1985 (ed. or. *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984).

8. *Ibidem*, p. 225.

9. *Ibidem*, p. 231.

10. *Ibidem*, p. 235.

11. *Ibidem*, p. 246.

12. *Ibidem*, p. 255.

13. *Ibidem*, p. 264.

14. È una delle peggiori cadute di stile che mi sia capitato di vedere in un museo: quando mai l'architetto ringrazia il Presidente della Repubblica, facendosi portavoce dei popoli del

mondo? Delirio di onnipotenza o piaggeria? Da chi è stato pagato l'architetto? Chi ha voluto il museo? Chi è il progettista museografo? Jacques Chirac aveva bisogno di una targa in marmo bianco all'ingresso del museo?

15. Kerchache è scomparso nel 2001. Nella guida, aperta da un testo di Chirac, egli è riconosciuto come «il suo amico rimpianto che ha scelto pezzi eccezionali in una presentazione in cui la sobrietà lascia parlare l'emozione pura della bellezza» (traduzione mia): lascio immaginare quanta antropologia ci sia in queste parole.

16. La storia della guerra è nascosta. Per conoscerla occorre cercare le riviste dell'ultimo decennio e qualche reperto archeologico su Internet di appelli, cadute in disgrazia e altro.

17. Quali siano le ragioni per cui un Presidente della Repubblica (e uomo politico di grande peso) e un grande collezionista d'arte primitiva si siano alleati per annientare un secolo e mezzo di etnologia e di museografia etnologica francese è davvero un mistero. Se lo hanno fatto per passione per le arti dei popoli non occidentali, è un segno che le passioni occidentali per le cose sono distruttive, ma restano monumentalizzate nei musei, mentre la conoscenza scientifica viene cancellata.

18. C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, 1964 (ed. or., *La pensée sauvage*, Parigi, 1962).

19. Forse il «cuore di tenebra» è un riferimento troppo moderno. La guida ci informa sull'edificio: «sa façade de verre imprimée de motifs végétaux filtre la lumière naturelle pour donner à la galerie l'atmosphère intérieure d'une grotte». Quindi Nouvel ha intenzioni cavernicole più che ambiguità coloniali.

20. E. Said, *L'orientalismo*, Torino, 1991 (ed. or., *Orientalism*, New York, 1978).

21. Per dover esibire così gli *sponsor*, quanto sarà costato questo museo voluto dalla massima carica dello stato? O gli *sponsor*, come nella TV, qui si sentono necessari per l'immagine pubblica: è un museo TV?