

“Honni soit qui mal y pense!”

Lorenzo Brutti

Questa nota espressione francese all'origine dell'ordine della giarrettiere potrebbe essere tradotta nella seguente maniera: “Vergogna a colui che interpreta come reprimibile un atto dall'intenzione innocente ma dalle conseguenze ambigue”. La sua utilizzazione contemporanea è spesso ironica e sottolinea al contrario le cattive intenzioni di qualcuno che fa finta di essere innocente. In queste pagine vorrei mostrare come questa espressione potrebbe anche essere usata, in maniera ironica si intende, per denotare una certa recente tendenza nella museografia estetica dei musei precedentemente chiamati “di antropologia”, che è stata indotta, generata e diffusa dal paradigma museografico implicito nelle scelte espositive del Musée du Quai Branly e che da Parigi si è diffuso in altri musei europei e non europei.

Nel 1999 fui incaricato da Maurice Godelier, all'epoca nominato direttore scientifico del Musée du Quai Branly, della coordinazione di una sala multimediale nell'ambito della sezione delle arti dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe che doveva essere aperta al Louvre. Infatti, una “Mission de préfiguration du Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations” era stata costituita per lavorare alla creazione di quello che sarebbe divenuto il Musée du Quai Branly. La prima grande impresa di questa Missione sarebbe consistita nel restaurare e consacrare un'ala intera del più importante museo del mondo, il Pavillon des Sessions nell'Aile de Flore, alle arti dei popoli extraeuropei o, come si usava già chiamarle dagli anni '30 del secolo scorso nell'ambiente culturale parigino, alle *Arts Premiers*. I centoventi “capolavori” dell'Arte dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe selezionati avrebbero costituito un'antologia delle opere che sarebbero state esposte nel futuro Quai Branly. Il sottoscritto fu dunque incaricato di coordinare la creazione della sala battezzata “Espace d'Interpretation” (Spazio di interpretazione) e di dirigere la realizzazione del programma scientifico multimediale che avrebbe permesso di ricontestualizzare le opere esposte nelle sale.

Il Quai Branly è oggi il più importante museo francese di arte extraeuropea. Inaugurato nel 2006, le sue collezioni sono costituite dai 280.000 pezzi del Dipartimento di Etnologia dell'ex Musée de l'Homme e dalle 30.000 opere dell'ex Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, più qualche acquisizione, dono e legazione recente. Tale punto è di estre-

ma importanza: il Musée du Quai Branly infatti non è un nuovo museo nel senso stretto del termine, ma raccoglie l'eredità e integra le collezioni di due musei che hanno scritto una larga parte della storia della museografia e dell'antropologia francesi. Di qui l'ambiguità della maggior parte delle diatribe che hanno costellato lo svolgersi del progetto. In effetti, il paradosso che ha causato problema alla creazione di tale museo è quello che riposa sulla coesistenza di due entità irriducibilmente incompatibili: l'arte e la scienza o, più precisamente, l'approccio universalista di un certo tipo di esperto in arte “primitiva” e quello, specialistico, dell'etnologo, bisognoso di comprendere la produzione materiale come la reificazione di un'organizzazione sociale. Il termine più appropriato è infatti proprio “confondere”, nel senso etimologico di “fondere con” perché uno dei risultati malcelati di questo museo è stato proprio quello di confondere l'arte e la scienza per sovrapporre la prima alla seconda e offuscare la funzione contestuale dell'una dietro la patina lucente dell'altra. Ritourneremo più tardi su questo processo d'inglobamento. Cerchiamo ora di abbozzare un breve quadro dell'entità socio-politica del Musée du Quai Branly.

Il nome

L'appellativo neutro e toponimico “Musée du Quai Branly” fu scelto dopo varie proposte di nomi tra i quali “Museo delle arti tribali” e “Museo delle arti primitive”, nomi che suonavano un po' veteroevoluzionisti, per non dire razzisti. Gli etnologi, dal canto loro, avevano suggerito il nome “Museo delle Arti e delle Civilizzazioni”, ma tale proposta fu gentilmente respinta su pretesto che il suo acronimo avrebbe dato M.A.C. e avrebbe quindi fatto pensare a prodotti d'origine anglo-americana. La vera ragione del rifiuto di questo nome fu in realtà più basata sul fatto che non era nelle intenzioni degli organizzatori di proporre la presentazione delle civilizzazioni sullo stesso piano della presentazione degli oggetti. Infine qualcuno fece uscire dal cappello il nome “arte *premier*” (da pronunciarsi “premié” e non “*prémier*”, per evitare omofonie con aggettivi ricorrenti nel mondo della politica), curiosa traccia del vocabolario surrealista dei primi decenni del secolo scorso, ma che si inquadrava perfettamente nell'ideologia politica che guidava tale progetto e che era principalmente basata sulla gerarchia:

gerarchia politica, gerarchia etnica. Ci sarebbero dunque dei primi ("premié") e dei secondi? O, ancor peggio, dei primi, dei secondi, dei terzi ecc., sulla scala di un'evoluzione culturale, sociale, artistica? Occorre ricordare l'imbarazzo che questo termine, nella sua eventuale traduzione inglese, avrebbe suscitato presso un pubblico anglofono, e anche la difficoltà di tradurlo in altre lingue, in italiano ad esempio. C'è anche un'altra incoerenza intrinseca alla scelta di questo nome. L'aggettivo *premier*, infatti, è in contraddizione evidente con il contenuto del manifesto di Jacques Kerchache (Kerchache et al., 1990), ispiratore del museo, che proclamava a viva voce "che tutti i capolavori del mondo nascano liberi ed uguali", motto che è stato uno dei temi ispiratori della creazione di questo museo. Mi sembra che qui il termine *premier* dia un'idea di gerarchia piuttosto che d'uguaglianza. Gerarchia che traspare anche nella distribuzione delle collezioni in relazione alle aree culturali. A Parigi si espongono le civiltà diverse ma vicine alla nostra in posti creati specificamente per esse, come il Musée Guimet (dedicato alle sofisticate arti dell'Asia) o l'Istituto del Mondo Arabo, mentre, ancora all'inizio del terzo millennio, si relegano le più colorate ed esotiche fra di esse in un solo e medesimo posto. Il museo delle arti prime diventa quasi una sorta di museo degli "impiumati" poiché, in fondo, è di ciò che si tratta: confondere in un *melting pot* museografico i prodotti materiali delle civiltà lontane e poco conosciute che si somigliano un po' tutti nella loro caratteristica di inquietante estraneità. Ma si è fatto ancora meglio, poiché in nome del politicamente corretto, e per non urtare le diverse sensibilità, si è scelto, come era stato già fatto alcuni anni fa con il Musée d'Orsay, l'identificazione con il toponimo, la legittimazione con l'iscrizione spaziale. Tale museo è stato chiamato Quai Branly dal nome di Edouard Branly, inventore del rivelatore di onde radiofoniche nel XIX secolo. Occorre sperare che lo spirito del fu Edouard Branly sintonizzi regolarmente i turisti potenziali visitatori del museo, soprattutto i non parigini, sulla frequenza mentale che dovrebbe collegare il nome di un museo di questo tipo d'arte al nome di Edouard Branly. Ma forse quello che fa il successo del Quai Branly è più la prossimità alla Tour Eiffel che l'interesse per l'*art premier*, dato che il museo è diventato una meta classica del pellegrinaggio turistico della capitale francese.

Il progetto

Occorre innanzitutto spiegare come è sorto questo museo e chi ne sono stati i promotori. Prima di tutto analizziamo i fatti. È un fatto noto che il Musée du Quai Branly è un progetto presidenziale. È sorto grazie a un presidente della Repubblica francese, ha preso forma grazie a lui, ha continuato a esistere anche dopo la fine del secondo mandato quinquennale

di Jacques Chirac e ciò per due ragioni: in primo luogo la ragione di Stato, non esplicitamente formulata ma implicitamente rispettata, che vuole che ogni presidente della Repubblica francese lasci un segno tangibile del suo mandato. E, poiché i precedenti presidenti della Repubblica francese avevano lasciato dietro di loro molteplici tracce visibili dei loro mandati, Chirac si è inserito in questa tradizione non scritta. In secondo luogo agì l'equilibrio delle diverse forze politiche che doveva fare in modo che, per un tacito accordo, il presidente entrante non distruggesse le opere del suo predecessore. Almeno non materialmente, seppur ideologicamente, come quando, ad esempio, fu battezzato "Bibliothèque François Mitterand" un edificio la cui realizzazione, voluta dall'omonimo presidente scomparso, è stata al centro di numerose critiche. Del resto, il budget iniziale di un miliardo e cento milioni di franchi, annunciato alla fine degli anni '90 del secolo scorso e destinato alla realizzazione del Quai Branly, non sembrava troppo ingente se comparato ad altri investimenti dello Stato francese, come quello della portaerei "Charles de Gaulle".

E ora cerchiamo di analizzare antropologicamente l'ontogenesi del Quai Branly¹. Da tempo il presidente Jacques Chirac è un collezionista ed esperto d'arte non occidentale, assistito e consigliato nelle sue scelte, tra l'altro, dallo specialista, collezionista e gallerista Jacques Kerchache. Kerchache ha cercato, raccolto sul terreno, comperato e rivenduto per quasi quarant'anni sul mercato parigino e internazionale delle opere d'arte tradizionale dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe. Al di là della sua attività mercantile, o forse in funzione di essa, si batté per anni per far riconoscere ufficialmente a questi oggetti lo statuto di opere d'arte e farli così esporre in grandi musei di notorietà internazionale, come il Louvre (Kerchache et al., 1990). Il primo grande successo in questo senso fu realizzato il 13 aprile 2000, quando l'allora presidente della Repubblica francese Jacques Chirac inaugurò le sale del Pavillon des Sessions del Louvre, che ospitavano in maniera permanente un centinaio di capolavori assoluti dell'arte "primitiva" i quali furono collocati, a livello topografico, al piano terra dell'Aile de Flore, al di sotto delle sale dedicate alla pittura italiana che espongono, all'epoca, anche la Giocconda, poi spostata per consacrarle una sala tutta sua. I "primitivi" al di sotto dei "civilizzati"? Ironia della sorte o metafora simbolicamente pregnante? In questo caso l'aggettivo *premier* fa senso. Le arti nobili delle grandi epoche delle civiltà europee sono al piano nobile, mentre quelle semplici e primitive a piano terra, al livello ctonio delle stalle, dove infatti erano situate le antiche scuderie regali.

Ma torniamo all'ontogenesi del Quai Branly: prima di portare questo nome, quello che sarebbe diventato un grande stabilimento pubblico nacque come un'umile as-

soviazione battezzata Association du Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations il cui presidente era Jacques Friedmann, nato nel 1932, vecchio allievo dell'École National d'Administration (ENA), ispettore delle finanze e, fra l'altro, ex direttore di gabinetto di Jacques Chirac. L'Associazione fu in seguito trasformata nello stabilimento pubblico del Musée du Quai Branly posto sotto la doppia tutela del Ministero della Cultura e del Ministero della Ricerca e dell'Educazione nazionale. Alla sua presidenza fu nominato Stéphane Martin. Nato nel 1956, anche lui uscito da quella fucina di dirigenti e alti funzionari dello Stato che in Francia è l'ENA, magistrato alla Corte dei conti, Martin era stato direttore della musica e della danza (dal 1993 al 1995) e direttore di gabinetto di Philippe Douste-Blazy, ministro per gli Affari Culturali (dal 1995 al 1997).

Nel 1997 il Ministero della Ricerca entra a far parte del Quai Branly tramite una rappresentativa del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS): un'unità creata per sviluppare la museografia scientifica sotto la supervisione del grande antropologo francese Maurice Godelier, direttore scientifico del progetto. Fu nel quadro di questo piccolo team composto da quattro persone (direttore, segretaria, amministratore e capoprogetto) che l'autore di queste pagine lavorò come capoprogetto dall'inizio del 1999. Perché ricordare questi dettagli amministrativi? La risposta è semplice. C'è alla base del Musée du Quai Branly molta poca passione per l'arte di queste regioni lontane e troppo interesse politico ed economico per quello che questi popoli e le loro produzioni materiali rappresentano in termini di potere. La ragione che fa muovere questo progetto è, come nella maggior parte delle grandi operazioni di questo tipo, eminentemente politica. Inoltre, la creazione di questo museo costituiva indirettamente un perfetto alibi immaginario per un partito che si situava politicamente in modo molto preciso e che vedeva nella valorizzazione dell'arte dell'Altro l'occasione di colmare una lacuna nel suo programma politico. Il discorso implicito fu il seguente: benché tale partito politico promuovesse una politica di rigore contro gli immigrati clandestini, allo stesso momento creava un tempio per ospitare le espressioni meno invadenti delle loro culture. Così si potevano ammirare sotto le vetrine le produzioni materiali e asettiche dell'Altro la cui presenza massiccia, invece, poteva essere invadente quando l'Altro vive fra noi con il suo rumore e il suo odore².

Ermeneutica della museografia e fenomenologia del conoscitore

Al di là del bene e del male, completamente centrato sulla sua museografia autistica e su una offerta al pubblico poco aperta all'opinione scientifica nazionale e internaziona-

le, il Musée du Quai Branly, sotto l'aura protettiva del nome del presidente della Repubblica, ignorò imperterrito le numerose polemiche emerse nei media e gli attacchi diretti che degne personalità del mondo intellettuale sferravano nei suoi confronti. Tutto ciò fu realizzato in nome di un universalismo estetico che risulta incredibilmente etnocentrico. Secondo tale approccio di parte, un pugno di galleristi e storici dell'arte europei del XXI secolo non soltanto aveva deliberato che l'Arte è universale ed esiste anche tra i popoli non-occidentali, ma ha anche definito quali produzioni materiali dell'Altro possono chiamarsi "artistiche" e quali no. Tutto ciò senza prendere in considerazione la testimonianza degli attori autoctoni, né le approfondite analisi etnografiche e comparative fatte dagli antropologi. Per l'ennesima volta nella storia dell'umanità gli occidentali imponevano la loro ermeneutica ad altri popoli e dedicavano un museo all'arte dell'Altro tramite un'operazione che suonava come già vetusta alla sua nascita, come il canto del cigno del neocolonialismo ideologico, che, per citare Federico Zeri, fa giocare a questi oggetti "primitivi" il ruolo di "cadaveri muti sui quali si esercita la lettura sorretta dai canoni estetici dell'Occidente" (citato in Price, 1992, p. XI).

La riflessione sull'etnocentrismo ci riporta alla questione della definizione dell'esperto, dello specialista o meglio del conoscitore, cioè della persona alla quale si accorda la competenza di parlare d'arte tribale. Sally Price, autrice dell'eccellente libro *Primitive art in civilised places* del 1989 il cui titolo è stato significativamente tradotto in italiano con *I primitivi traditi* (Price, 1992), lo definisce come "un impeccabile gentiluomo di buone maniere, colto ed elegante, dal contegno riservato, misurato nel giudizio, ma soprattutto un uomo di supremo buon gusto [...]" e in effetti pochi si considerano autentici conoscitori ("specie", stando al dizionario, "nel campo delle belle arti") "senza portare abiti su misura o viaggiare in prima classe" (Price, 1992, p. 12). "Rispetto all'ideale *Conoscitore* – continua Sally Price – la figura del *Selvaggio* ideale è sicuramente antitetica. Tra i due corre una differenza come il bianco e il nero, e non solo in senso metaforico. Il Selvaggio non è certo ben vestito (spesso non è vestito affatto), non ha una buona istruzione, indulge ad un comportamento chiasso e spesso lascivo, confonde il mito con la storia, lascia le sue opere d'arte in pasto alle termiti invece di conservarle in appositi musei, a tavola predilige semi di palma da olio e stufato di carne umana invece di *escargots* e cervello di vitello³. Ma a volte questi due esponenti così distanti della razza umana entrano in contatto e l'occasione è il mercato dell'Arte Primitiva, che uno produce e l'altro valuta" (Price, 1992, pp. 12-13).

La questione del gusto del conoscitore (Bourdieu et al., 1969) ci porta a una constatazione inevitabile che riguar-

da la diatriba sull'estetismo dell'Arte Primitiva: che cos'è il gusto se non un'emanazione dell'ordine estetico sul quale si fonda la nostra cultura, solida e legittima, e soprattutto in armonia con gli ideali di un ordine socio-politico e morale, dunque in armonia con la cultura d'appartenenza del conoscitore? È allora possibile leggere alcune dichiarazioni di artisti occidentali tenendo presente questo condizionamento incosciente che la cultura opera sull'individuo. Il contributo della riflessione e della formulazione intellettuale è screditato e considerato spesso inutile. A partire da questa pretesa di universalismo, si capisce bene che la figura del conoscitore diventa d'importanza fondamentale in relazione alla definizione di un'opera d'arte. Bourdieu scriveva che "l'occhio è un prodotto della storia che si riproduce con l'educazione... non c'è 'amore a prima vista' nell'avvicinarsi all'opera d'arte... Questa teoria razionalistica della percezione artistica contraddice in modo diretto l'esperienza degli appassionati d'arte, il cui comportamento è strettamente conforme alla definizione usuale: il raggiungimento di uno *status* culturale tramite una consuetudine inavvertitamente acquisita in ambito familiare tende in effetti a favorire un rapporto quasi magico con la cultura, che richiede la rimozione del processo di acquisizione e ignora gli strumenti di acquisizione" (Bourdieu, 1979, p. III, citato in Price, 1992, pp. 27-28). Marshall Sahlins evoca lo stesso processo dinamico ma con i termini più ironici e concisi del buon pragmatico anglosassone quando dice che "[...] non esiste un'immacolata percezione" (Sahlins, 1985, p. 146). In altri termini, l'emozione estetica che si prova di fronte a un capolavoro d'arte primitiva è soltanto un *déjà vu*, un'evocazione inconscia di contenuti rimossi che ritornano alla coscienza evocati dalle caratteristiche inquietanti dell'opera esotica. Ma se l'approccio all'estetica dell'Arte Primitiva è comparabile in termini di vissuto culturale a quello dell'arte contemporanea occidentale, in cosa differiscono questi due tipi d'espressione artistica?

L'insostenibile leggerezza dell'art premier tra proiezioni culturali e interpretazioni apocrife

La differenza tra arte occidentale e arte primitiva potrebbe essere analizzata utilizzando la distinzione che Malraux faceva tra "arte per destinazione" e "arte per metamorfosi". In tale distinzione collocheremo l'arte tribale nella seconda categoria. Contrariamente all'opera d'arte occidentale, l'opera d'arte non occidentale è stata spesso prodotta per rispondere a scopi diversi dalla contemplazione estetica, da persone appartenenti a delle società che spesso non possedevano neppure le categorie linguistiche (Brutti, 2007, p. 54), né le pratiche sociali legate all'arte (Maquet, 1986, p. 66). "I manufatti etnografici sono diventati capolavori dell'arte mondiale, al punto di poter fare a meno della loro con-

testualizzazione antropologica, perché giudicati degni di figurare per il loro puro valore artistico" (Price, 1992, p. 130). "Il compito di identificare i rari e nascosti esempi di artigianato primitivo che presentano il requisito della qualità estetica viene assunto in pieno dagli occidentali. Sebbene gli studiosi a volte esaminino al microscopio i criteri estetici di partenza nelle loro ricerche scientifiche sulla società, di rado si chiede agli indigeni africani di rendere noto agli organizzatori delle mostre definite quali maschere meritino l'appellativo di 'capolavori', e gli indiani del Sud America non vengono di norma consultati su quali copricapo piumati meritino il posto d'onore nei musei" (Price, 1992, pp. 132-133). L'approccio dell'esperto all'arte tribale opera esclusivamente su un piano fenomenologico separando la forma dell'opera dal suo contenuto originario per attribuirgli, spesso con un meccanismo di proiezione psicologicamente e culturalmente predeterminato, valori che non corrispondono al contenuto originario autoctono.

Due casi etnografici melanesiani ci serviranno qui a illustrare gli effetti di questi processi di proiezione, in particolare quelli delle proiezioni culturali, con alcuni esempi tratti precisamente dalle parti esposte al Louvre. Innanzitutto, le scelte espositive e scenografiche del Pavillon des Sessions riflettono il gusto di un solo uomo, Jacques Kerchache, e non hanno uno scopo pedagogico esauriente poiché non sono rappresentative delle produzioni artistiche dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe. In realtà, la selezione museografica del Louvre insiste su una proiezione culturale occidentale che definisce i capolavori di questo tipo d'arte: si tratta inizialmente di un solo tipo di volume plastico, il tridimensionale zoomorfo e antropomorfo, particolare che stimola maggiormente la nostra sensibilità europea anche perché è a questo tipo di opere che molti artisti europei del XX secolo si sono ispirati. Il dio Gou ci ricorda Dalí, la maschera *ngil*, Modigliani; il cucchiaio cerimoniale *zulu*, Giacometti; l'ascia cerimoniale *taïno*, Brancusi; la statua *nuna*, Picasso, al quale del resto apparteneva la statuetta del Sepik a cui si è certamente ispirato in alcune delle sue opere e che fa oggi parte della selezione del Louvre. Inoltre sono state dimenticate, o volontariamente trascurate, le altre forme d'arte che potrebbero qualificarsi effimere, come gli ornamenti corporei papua e i disegni su sabbia di Vanuatu, di cui rari sono gli esempi nella storia occidentale ma che sono ricorrenti nelle società tradizionali e del tutto abituali nell'esperienza dell'etnologo. Forse tali espressioni "artistiche" sono state rimosse perché impossibili da vendere nelle gallerie parigine della Rive Gauche nelle quali copiosa è la presenza di oggetti tridimensionali zoomorfi e antropomorfi.

Eccetto questa scelta aleatoria che si potrebbe tuttavia giustificare come un *parti pris* del "conoscitore", è curio-

so osservare l'insostenibile leggerezza delle inesattezze e dei grossolani errori di lettura di alcuni oggetti. Se entriamo nella dovizia di particolari che ci forniscono i dettagli etnografici, ad esempio in relazione alle società melanesiane, potremo vedere lo scarto incalcolabile che esiste tra le interpretazioni dell'etnologo e quelle del "conoscitore".

Prendiamo l'esempio della statua *uli* della Nuova Irlanda, una scultura in legno dipinto con pigmenti minerali e vegetali alta circa un metro e mezzo che rappresenta un essere androgino. Innanzitutto questo oggetto è costato un prezzo esorbitante al contribuente francese, prezzo surrealista che lo Stato ha deciso di pagare ma che è molto improbabile che anche un collezionista ricco e "conoscitore" di questo tipo d'arte avrebbe accettato di sborsare per entrare in possesso di un tale capolavoro. È d'altra parte vero che se lo Stato francese accetta di comprare l'ennesimo Pousin o l'ennesimo Picasso a prezzi ancora più elevati, non sembra eccessivo spendere tale importo per questo capolavoro d'arte melanesiana.

Come ogni oggetto illustrato nel cd-rom *Chefs d'oeuvres et Civilisations d'Asie, d'Afrique, d'Océanie et des Amériques. Les Arts Premiers au Louvre* (Brutti, 2000), sorta di catalogo multimediale dei pezzi esposti al Pavillon des Sessions, l'*uli* è descritto non soltanto sotto il profilo estetico dai commenti di Jacques Kerchache, che ha selezionato i pezzi e organizzato la loro esposizione, ma anche dal punto di vista etnografico dall'etnologa Brigitte Derlon. L'etnologa è solo una delle decine di specialisti (etnologi, archeologi, storici) che hanno partecipato alla realizzazione del cd-rom per descrivere le società e i temi di loro competenza. Invece Jacques Kerchache, "conoscitore" di arte primitiva, ha voluto confrontarsi con l'ardua e fallace impresa di produrre un commento estetico per ogni oggetto dell'Africa, dell'Asia, dell'Oceania e delle Americhe esposto nell'esposizione permanente del Louvre. Ed è precisamente a proposito del commento sull'*uli* che, nel cd-rom, l'esperto attribuisce a un dettaglio dell'opera un significato che non ha luogo di esistere nella società che ha prodotto l'oggetto e che somiglia piuttosto alla proiezione di una semiotica culturale occidentale. Parlando della cresta di uccello che decora la testa di questo personaggio androgino, Kerchache parla di "una cresta di gallo, simbolo di virilità". Ma occorre sapere che, come spiega Brigitte Derlon (1998), specialista della società che ha prodotto gli *uli*, questi oggetti sono sculture che appartengono alla grande classe delle sculture *malanggan*. Nelle società della Nuova Irlanda, un'isola dell'arcipelago della Nuova Guinea, gli *uli* erano associati a riti di potere e di fertilità. In principio, una scultura *uli* è una rappresentazione ermafrodita che combina gli attributi maschili, il pene, e femminili, i seni e i capelli. L'acconciatura dei capelli rinvia alle piu-

me d'un uccello locale associato alla luna, un uccello che è il *Dicranostreptus megarhynchus*, dunque né un gallo, né un simbolo di virilità. Ecco un atteggiamento classico nell'esercizio interpretativo dei conoscitori di arte primitiva: l'interpretazione, o piuttosto la proiezione, il transfert, nel senso psicanalitico del termine, delle semiotiche relative a universi psicologici individuali o culturali che emanano dalla società d'appartenenza del conoscitore, approdano a interpretazioni non autorizzate. In questo esempio si esporta una semiotica che si crede universale – il gallo emblema di virilità – nell'universo simbolico di una società che non soltanto non ne aveva il significato, ma molto probabilmente neanche il significante (il gallo), all'epoca in cui questo pezzo fu scolpito.

L'ambiguità della datazione

E veniamo al secondo esempio, sempre melanesiano. Oltre le illecite confusioni semiotiche orizzontali sincroniche, si riscontrano spesso, nelle analisi degli esperti d'arte primitiva, delle confusioni, spesso volontarie, di livelli cronologici diacronici, in altri termini, di datazioni. È precisamente il tempo, la profondità cronologica, che è uno degli elementi fondamentali nella classificazione, e nella stima, di un capolavoro d'arte primitiva: più un oggetto è vecchio più è prezioso. A questo proposito, occorre ad esempio notare che un'ampia parte degli oggetti della selezione del Louvre è stata sottoposta ad analisi chimiche e fisiche per determinarne l'età, in particolare all'analisi del carbonio 14 (C14). Una colonna lignea scolpita delle Isole Salomone, ad esempio, sarebbe stata creata nel XVII secolo. Ma come ha rilevato Christiane Naffah conservatrice dei Musei di Francia: "A causa delle incertezze statistiche dell'analisi del carbonio 14 e della curva di calibratura, non è possibile indicare un'età storica esatta. Possono essere fissati uno o più intervalli di tempo, nei quali si trova l'età reale con una certa probabilità. Inoltre, delle variazioni temporali di cause naturali – ad esempio, all'inizio degli anni '60, le armi nucleari hanno prodotto nuove quantità di carbonio nell'atmosfera: la quantità di carbonio 14 prodotto nell'aria è raddoppiata (questo fenomeno è chiamato 'picco dovuto all'esplosione delle bombe nucleari'). Questa tecnica è utile per rivelare i 'falsi moderni', poiché mai in passato la concentrazione di carbonio 14 è stata così elevata o più elevata che durante il picco dovuto alle bombe nucleari. [...] Per gli oggetti di meno di 300 anni, le variazioni temporali della produzione del carbonio 14 conducono quasi sempre ad ambiguità (2 a 5 intervalli possibili d'età probabile). In questo caso, prese isolatamente, le analisi al C14 non sono molto significative. Occorre confrontarle con altre informazioni: ad esempio, a un'evidenza storica o stilistica" (Naffah, 2000). Effettivamente, è in questo sen-

so che ho proceduto applicando le informazioni etnografiche. Avevo una conoscenza sommaria dei Tawarafa, la società autoctona delle Isole Salomone dove fu raccolto l'oggetto, per avervi soggiornato per alcuni periodi. Invitai quindi l'etnologa francese Sandra Revolon, specialista di tale società, a scrivere i testi del cd-rom concernenti questa area culturale e questo oggetto poiché essa lavorava da molti anni su questa società. Veicolando le testimonianze degli autoctoni, l'etnologa sostenne, contrariamente all'esperto, che quest'oggetto non ha assolutamente tre secoli ma uno solo al massimo, essendo stato scolpito alla fine della sua vita da un esperto chiamato Karibwongi Ragerage, nato intorno al 1860. I discendenti dello scultore sono ancora viventi e ricordano bene di un francese, tale Pierre Langlois, che comperò da loro la colonna lignea nel 1960.

Ci sono dunque tre tipi di problema nella datazione di questo oggetto.

Il primo è di ordine logico: se si riflette bene, a che serve la datazione al carbonio 14? A null'altro che a datare il materiale, ma non l'intervento sul materiale. Si può sapere, con qualche secolo di errore, l'età del legno, ma non l'intervento umano su questo stesso materiale; in definitiva, non si può sapere quando il legno è stato scolpito.

Il secondo problema è di ordine tecnico: le analisi al C14 non danno risultati precisi per oggetti recenti ma piuttosto un margine d'errore di +/- 150 anni, cioè una ampiezza di errore di 300 anni. Sarebbe insensato, nella nostra cultura, dire con una simile approssimazione che un quadro può essere indifferentemente un'opera di Caravaggio o di Boccioni, come se tre secoli di storia, cultura, luce e colore non avessero influenzato l'opera dell'autore. Ma ciò non disturba per gli autori d'arte primitiva, che si suppone vivano in un tempo immutabile e cristallizzato dove i culti, le cosmologie, le credenze e gli stili artistici non si trasformano, mentre l'etnologia ci insegna che non c'è nulla di meno immobile e più cangiante di una cultura, incessantemente in divenire.

Il terzo problema è di ordine etico: i pronipoti dello scultore Karibwongi Ragerage, scultori anch'essi, sostengono che quest'opera è stata scolpita dal loro avo e raccolta dal succitato collezionista francese nel 1960. Effettivamente, la colonna lignea del Louvre sembra proprio quella raccolta da Pierre Langlois nel 1960, come risulta anche nell'informazione contenuta nel programma multimediale del cd-rom. Ma allora, perché negare l'evidenza? Peggio ancora, perché pretendere di saperne di più dei proprietari tradizionali di quest'oggetto? Perché non tenere conto del loro parere?

Questo caso aneddotico è una metafora dell'atteggiamento del "conoscitore" occidentale di fronte alla prova, veicolata dall'etnologo, dell'autoctono che ha prodotto

l'opera. Se si vuole amplificare questa presa di posizione, si potrebbe interpretare questo atteggiamento etnocentrico come una doppia espropriazione, non soltanto materiale, ma anche ideologica. Materiale, poiché sul campo, nella maggior parte dei casi, il collezionista compera per un prezzo irrisorio un oggetto che spesso è rivenduto nelle gallerie d'arte e nelle case d'asta europee, americane, australiane a un prezzo centinaia o migliaia di volte superiore. Ma l'autoctono è espropriato anche a livello ideologico, quando il "conoscitore" produce una lettura tanto pontificante quanto fallace sull'ermeneutica dell'opera d'arte pretendendo che si tratti di un'autentica esegesi.

Sul piano diacronico, il problema dell'anzianità dell'oggetto è risolto giocando al ribasso, secondo il principio che in arte primitiva il valore di un oggetto dipende dalla sua anzianità. L'oggetto delle Isole Salomone è stato probabilmente scolpito tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, ma si decreta che esso sia stato prodotto nel XVII secolo perché di conseguenza il suo valore aumenta considerevolmente. Quando lo sollecitai a reagire dinanzi all'opinione degli autoctoni, il commissario dell'esposizione permanente del Louvre non sembrò prenderla realmente in considerazione. Occorre inoltre osservare che, paradossalmente, Jacques Kerchache, buon "conoscitore" di terreni africani, non aveva mai viaggiato in quest'area del Pacifico, area che l'etnologa conosceva da vari anni. Ciò che fa la differenza nell'interpretazione di un'opera d'arte non occidentale è la differenza tra una conoscenza proiettiva, quella del conoscitore, e una conoscenza scientifica (anche con tutti i limiti postmoderni che si vogliono accordare a questo termine) dell'etnologo.

Ma c'è anche un ulteriore dettaglio sensibile che riguarda questo oggetto: il pezzo è stato offerto al Quai Branly da un grande collezionista svizzero, lo stesso che vendette allo Stato francese una parte della sua importante raccolta d'arte africana. Ora, oltre a perpetuare la magnanimità del donatore, le donazioni di opere, come pure la creazione di fondazioni, servono alla defiscalizzazione dei capitali. È allora fondamentale che l'opera donata sia ben stimata, come nel caso di questo oggetto: più si dimostra la sua antichità, più il pezzo assume delle quotazioni mirabolanti.

L'interpretazione

Dimentichiamo la datazione dell'oggetto e passiamo alla sua interpretazione. Anche qui la divergenza d'opinione tra approccio estetico e approccio etnografico è sorprendente poiché abbastanza contraddittoria. Il commento del commissario dell'esposizione a proposito del valore estetico dell'oggetto è piuttosto romantico e parla "di un'unione di due esseri" che formano "una coppia primordiale". Kerchache continua: "Nonostante la rugosità dei

materiali, il soggetto è trattato con una grande finezza. Il gioco delle braccia e delle gambe e quello delle mani poste delicatamente sui reni della donna è pieno di sensualità ritenuta. Si notino la cavità della schiena, appena accennata, il piede, leggermente sollevato. Lo scultore è riuscito a rendere il carattere sacro di questa coppia primordiale con un estremo pudore” (Kerchache, 2000a). Il commento etnografico dell’etnologa, basato sulle informazioni raccolte sul terreno, è un po’ meno platonico, in particolare nella sua versione originale che ha dovuto essere leggermente levigata per comparire nel cd-rom destinato a un grande pubblico: “Questa colonna lignea proviene da una delle molte case cerimoniali di Funakuma, villaggio costiero del sud dell’isola di Makira. Queste case erano esclusivamente riservate agli uomini e servivano come ripari per piroghe e oggetti rituali. La colonna mette in scena il rapporto sessuale di un uomo ricco e di una *aurao*, una prostituta sacra, nella quale si incarna uno spirito maligno chiamato Matorua. Venuta la notte, Matorua percorre i sentieri isolati in cerca di una persona sola. Spirito androgino, esso prende l’aspetto dell’uomo o della donna desiderato/a dalla sua vittima, e lo/a seduce. Quando la coppia fa l’amore, come nell’immagine dell’atto scolpito su questa colonna, l’umano sedotto dallo spirito contrae una febbre che lo consumerà e lo trascinerà verso una morte certa” (Revolon, 1999). Come direttore del progetto del cd-rom sottolineai a differenti riprese la differenza e l’incoerenza delle due interpretazioni nel corso delle molte riunioni al Quai Branly, ma le mie osservazioni non ottennero il risultato sperato: il testo dell’etnologo fu edulcorato per non contraddire troppo l’interpretazione del commissario dell’esposizione e la datazione restò quella stabilita dal commissario dell’esposizione.

In conclusione, si potrebbe riassumere la questione dicendo che lo sguardo dell’etnologo decreta significati diversi nello stesso oggetto significante, che è del resto interpretato dal conoscitore d’arte primitiva da un altro punto di vista. Da ciò non si deve necessariamente desumere che lo sguardo dell’etnologo sia più vicino ai valori etici di quello dell’esperto d’arte primitiva, ma occorre dare atto agli etnologi/e che essi/e si preoccupano di chiedere il parere della gente che ha prodotto l’oggetto e di ricollocarlo, anche se a volte solo virtualmente attraverso programmi multimediali, nel suo contesto interpretativo d’origine anziché produrre spiegazioni universaliste in nome del senso eterno del bello.

Nella nostra storia del cd-rom e del programma multimediale del Louvre, il politicamente corretto ha vinto sull’approccio cartesiano e nel programma appaiono le due versioni contraddittorie a proposito dell’origine di quest’oggetto, quella del “conoscitore” e quella dell’etno-

loga. Ma la dimensione contestualizzante, che costituisce l’approccio tipico dell’etnologia, non sembra essere alla moda nell’ambiente *trendy* dell’arte primitiva. Prendiamo, ad esempio, il catalogo del Pavillon des Sessions del Louvre (Kerchache, 2000b). Nelle 500 pagine del catalogo, non c’è una sola immagine di autoctoni, uomini o donne in carne e ossa. Sono stati volontariamente ignorati poiché quello che conta nell’arte primitiva è soltanto lo sguardo civilizzato: come non definire tale attitudine se non come la recrudescenza di un certo tipo di colonialismo fondato su un imperialismo ideologico?

L’invenzione dell’arte primitiva

Questi esempi melanesiani possono illuminarci sul fenomeno dell’invenzione dell’arte primitiva. La tendenza a un certo tipo di rappresentazione dell’arte primitiva nell’ambiente culturale parigino di questi ultimi anni si compone di un insieme delle ramificazioni e delle strutture che non dipendono esclusivamente dall’ambiente artistico ma che fanno parte di questo sistema e che sono le condizioni della sua riproduzione. Ad esempio, è molto probabile che molti grandi galleristi parigini e anche un numero importante dei loro clienti si accordino nel dire che uno dei pezzi esposti nelle loro gallerie sia un capolavoro, mentre se questo stesso pezzo è esposto in una galleria più modesta e offerto a un prezzo di vendita ragionevole il suo valore estetico sarà considerato minore dagli stessi commercianti.

Del resto, l’idea dell’omogeneizzazione degli stili, dei periodi e delle superfici culturali sotto il sigillo “arte tribale” o “arte primitiva” è un’utopia che non ha fatto che omogeneizzare i gusti della clientela di alcuni commercianti. Secondo questa ibridazione degli stili e delle espressioni materiali delle varie culture, in certo modo, tutte queste società “esotiche” si valutano e sono classificate con le stesse etichette, “tribale”, “etnico”, “primitivo”. Poiché, infatti, si riconosce alla gente di cui si espongono le opere una cultura, ma non si riconosce la loro società quando si nega la loro storia. Distinguiamo una maschera del basso Sepik da una maschera *malanggan*, ma le cuciniamo nel grande pentolone dell’arte primitiva, condendole di dettagli stilistici diversi senza peraltro considerare che le società sono tali perché hanno una storia.

Si può vedere in atto la stessa strategia nella questione delle restituzioni degli oggetti ai loro proprietari tradizionali. Ciò che gli Stati Uniti e l’Australia restituiscono agli indiani o agli aborigeni sono gli oggetti (spesso reliquie umane), strumenti per ricordare, forse, le loro culture, ma non per rifare la loro società, poiché non si restituisce loro la terra. Si rendono ai popoli i mezzi per identificarsi poiché hanno perso la possibilità di costituire una società. Anche se si rendono gli oggetti, non si può più restituire la cul-

tura che li rappresentava. Per un popolo, l'identità culturale è una strategia sociale e psichica, qualcosa per cui la gente è pronta a sacrificarsi. È dunque questa entità che, paradossalmente, non è riconosciuta oggi nell'arte primitiva e il Quai Branly ce la presagisce. Jean Bazin evocava precisamente la citazione di un artista nigeriano che parla degli oggetti di un'esposizione d'arte africana: "non è la loro forma che fa la loro importanza, è il loro potere, questi oggetti in un museo sono al di fuori del loro contesto, sono un'espressione morta, sono oggetti morti". Inoltre Jean Bazin criticava gli etnologi poiché sostenevano che ciò che è in causa è l'impiego di un oggetto ed è quest'impiego che fa il senso di un oggetto. Per rispondere a questa critica direi piuttosto che è la funzione simbolica dell'oggetto che ne costituisce il suo valore nella società d'origine. Ad esempio, la parola per dire "arte", "bello", "capolavoro" non esiste nelle lingue delle popolazioni melanesiane che mi è stato dato di incontrare (almeno una decina). Esistono, piuttosto, termini per dire che un oggetto è fatto "secondo le regole". Ma quest'espressione è applicata a tutto ciò che è fatto in accordo con le norme: a una maschera, a un giardino, al modo di macellare un maiale, alla punta di una freccia scolpita secondo i motivi propri a un clan, al modo di uccidere un nemico in battaglia. L'etnologo non deve arrogarsi il diritto di dire che le sue spiegazioni sono più oggettive, più vere di quelle del conoscitore. L'etnologo ha tuttavia spesso la coscienza un po' più tranquilla poiché si è sforzato di comprendere ciò che un nativo di Papua vede quando osserva la stessa maschera che osserva Jacques Kerchache. Dunque è importante fare il *mea culpa* della propria categoria professionale, come lo fanno alcuni etnologi, ma occorre riconoscere agli stessi la preoccupazione di chiedere agli autoctoni il loro punto di vista sull'oggetto e di sforzarsi di comprenderlo. Questa prova può, successivamente, essere volontariamente o involontariamente deformata o male compresa dall'etnologo e su tale argomento l'antropologia postmoderna ci ha messo in guardia in questi ultimi decenni sul rischio della soggettività etnografica. Ma resta il fatto che il punto di partenza della ricerca etnologica è un'indagine approfondita sul campo e un atteggiamento eticamente corretto e rispettoso nei confronti degli informatori.

Sarebbe sorprendente scoprire quanti galleristi o "conoscitori" di arte primitiva non hanno mai messo piede nelle regioni abitate dalle popolazioni di cui vendono le produzioni materiali e di cui affabulano i loro clienti con tanta dottrina e dovizia di dettagli. Nel migliore dei casi si sono recati nel paese e hanno comprato gli oggetti nell'hangar dell'onnipresente grossista della capitale. A questo proposito ricordo un aneddoto significativo: in occasione di un'intervista informale, un grande collezionista d'arte me-

lanesiana mi spiegava alcuni dettagli di una regione della Melanesia dove avevo passato molto tempo. Questo signore non sapeva che conoscevo abbastanza bene la regione e si rivolgeva a me come probabilmente si sarebbe rivolto a un cliente potenziale o a un dilettante. Le sue citazioni mi sembravano un po' vetuste e libresche e presi finalmente il coraggio di chiedergli se si fosse mai recato in quel paese. Mi rispose francamente di no: non aveva mai viaggiato né in questa regione specifica della Melanesia, né in alcuna altra parte dell'Oceania. Quando gli chiesi se non gli fosse mai venuta la voglia di andarci, egli replicò dicendomi che aveva la sua idea personale della Melanesia, una concezione che si era costruito con le letture e le immagini di cui si era nutrito per anni e che non voleva assolutamente rischiare di essere deluso dalla realtà del paese.

Il ritorno del buono selvaggio

Questo aneddoto è rappresentativo di una certa concezione dell'arte primitiva e dell'immagine che un certo tipo di collezionista, di acquirente, di pubblico si fa delle società e dei paesi d'origine di questi oggetti. Secondo questa rappresentazione gli attori sociali sono solidificati in una sorta d'immobilità spazio-temporale che li mostra come buoni selvaggi sempre attaccati alle loro abitudini. Si ignora volontariamente la loro storia, si ignora volontariamente che ne hanno una. Si ignora che una maschera *malanggan* è oggi per la maggior parte dei neoirlandesi contemporanei ciò che un elmo gallico è per i francesi contemporanei. Che molti papuani, che si spostano in elicottero e negoziano in dollari americani per telefono satellitare i loro diritti fondiari con le società minerarie, vedono in queste maschere soltanto le vestigia di una popolazione morta nella quale, sì, riconoscono i loro antenati, ma di cui non sanno quasi più nulla e di cui non parlano neppure più la lingua. Tuttavia, è un fatto che nel mercato dell'arte primitiva i pezzi che raggiungono prezzi astronomici non fanno parte della produzione contemporanea, ma sono piuttosto vecchi pezzi, pezzi che hanno "una bella patina", per usare una formula ribadita incessantemente dai galleristi, pezzi la cui società produttrice è morta da tempo. Infatti, sono alcune centinaia degli stessi grandi pezzi che girano da decenni, nelle vendite all'asta, le gallerie, i saloni, i musei e le raccolte pubbliche e private d'arte primitiva. I galleristi e gli esperti dicono che i pezzi autentici, quelli che hanno vissuto in contesti rituali tradizionali, non esistono più in loco, che sono già tutti in circolazione nel circuito ristretto del mercato dell'arte primitiva. Questo discorso pone però un problema di logica. Se si attribuisce agli autoctoni un'esistenza fuori dal tempo, se si pensa che essi continuano a vivere

come i loro antenati, secondo le loro tradizioni, e se si nega l'evidenza dello sviluppo e della mondializzazione, allora ciò vuol dire che questi "buoni selvaggi" dovrebbero sempre continuare a scolpire i loro *parafernalìa* da cerimonia e che si potrebbe ancora trovarne direttamente sul terreno. Se, invece, si pensa che questi tipi di oggetti non esistano più sul campo, allora ciò vuol dire che i "selvaggi si sono evoluti" e che sono passati ad altro.

In medio stat virtus: per la Melanesia, ma penso che questa riflessione sia applicabile ad altre società tribali extraeuropee, ci sono ancora molti bei pezzi sul terreno perché alcune società autoctone esistono ancora con il loro ritualismo. Perché i conoscitori di arte primitiva non li conoscono? Per varie ragioni. Innanzitutto perché gli autoctoni mostrano, ed eventualmente vendono, ciò che vogliono. Se questi oggetti sono ancora carichi del loro significato, gli autoctoni non si priveranno dei loro oggetti sacri solo per far piacere ai bianchi e per pochi soldi. L'acquirente potrà difficilmente comprare qualcosa contro la volontà degli autoctoni o allora dovrà ricorrere alla minaccia, alla violenza o al furto, come hanno fatto del resto molte personalità dell'antropologia oggi glorificate come Marcel Griaule e Michel Leiris (Leiris, 1931).

Seconda ragione: i "conoscitori" d'arte primitiva spesso non conoscono l'esistenza di questi oggetti semplicemente perché occorre conoscere i luoghi, passare molto tempo con la gente e sapere dove cercare. Pochi dei "conoscitori" eleganti della capitale hanno affondato i loro stivali nel fango ed errato sotto la pioggia delle foreste tropicali per andare a cercare gli oggetti nei villaggi più isolati. Le loro ricerche si sono spesso limitate ai depositi di gallerie nelle grandi città, o i più audaci fra loro hanno affittato un fuoristrada con autista per arrischiarsi soltanto fin dove la strada o il sentiero lo permetteva. Oltre, a piedi, non hanno rischiato: *bic sunt leones*.

C'è una terza ragione del perché gli esperti non conoscono o non ammettono l'esistenza di altri pezzi validi da raccogliere sul campo. Probabilmente per limitare il mercato ai pezzi già esistenti. L'introduzione di nuovi pezzi evita infatti l'inflazione del mercato dell'arte primitiva e fa crescere ancora di più il valore dei pezzi già in circolazione. L'aumento del patrimonio mondiale d'arte primitiva dovuto a raccolte regolari di nuovi pezzi non farebbe che impoverire lo stock dei pezzi che sono stati classificati come capolavori dell'arte primitiva.

E qui arriviamo a un punto che è spesso passato sotto silenzio nella "mascherata" del Musée du Quai Branly. Un punto che è di un grottesco straordinario per un museo contemporaneo, per un museo che si vuole un museo dell'arte dell'Altro. Ebbene, questo museo non ha un vero programma di collezione. Certamente, il discorso formale del Musée du

Quai Branly dice che, al contrario, c'è un budget consistente destinato alla raccolta dei pezzi. Ma attenzione, si tratta di un budget ufficiosamente destinato alla sola acquisizione e non alla vera raccolta sul campo. Non si tratta di raccolta come si intende nei musei etnografici classici, persino nei musei italiani non sempre all'apice della modernità. Non si tratta di inviare specialisti sul campo con il compito di scovare, negoziare, comprare e riportare in museo la produzione materiale locale. Perché inviare la gente sul campo "se non c'è più nulla da raccogliere" come soleva ripetere Jacques Kerchache? Ciò vuol dire che i pezzi non si raccoglieranno *in situ*, ma che il budget assegnato è un budget destinato all'acquisto, cioè che servirà a comprare da importanti galleristi e collezionisti privati, a prezzi ancora più importanti, pezzi di cui a volte l'origine può anche essere più che incerta, come nel caso delle terrecotte nigeriane *nok* del Louvre, comprate a un antiquario alla cui galleria erano arrivate illegalmente. Poiché non ci si cura di sapere chi sono i nigeriani d'oggi e che cosa essi producono oggi, oppure ciò che è "il bello" per loro oggi. Ciò che conta è comperare pezzi *nok*, poco importa il loro prezzo e la loro origine, poiché fa "*chic*", come diceva lord Renfrew all'UNESCO il 15 novembre 2000, mostrare grandi raccolte che provengono da un saccheggio.

Come etnologo mi interesso alle società viventi e alle loro produzioni, ideali e materiali. Penso che ogni produzione materiale, estetica o no ai miei occhi di occidentale, possa e debba dirmi molte cose sulla società alla quale mi interesso. Per quanto riguarda il Musée du Quai Branly nella sua prefigurazione del padiglione del Louvre, ma anche nel suo sito definitivo, trovo intellettualmente disonesto fuorviare gli ospiti di un museo rappresentando queste società viventi con le produzioni artistiche delle società che le hanno precedute e che a volte non erano neppure i loro antenati, come nel caso dei Nok della Nigeria. Questo atteggiamento va ben oltre i vantaggi finanziari e i privilegi politici che certi traggono dalla promozione dell'arte primitiva. Ciò dipende dall'etica. Disinteressandosi della loro condizione contemporanea e proponendo *clichés* stereotipati, si dà un'immagine parziale, atemporale e falsa di queste società, un'immagine irrimediabilmente neocoloniale.

Il feticismo dell'arte primitiva

Il dibattito che oppone un'ermeneutica dell'estetica a un'euristica dell'etnologia ci riporta, su un piano più ampio, all'opposizione tra arte e scienza, ed è ancora lontano dall'essere superato. È da questo dibattito che deriva il problema dell'etnocentrismo nella definizione dell'arte primitiva. Una volta estratto del suo universo d'origine, l'oggetto "primitivo" diventa un'opera d'arte nel senso strettamente occidentale del termine. Il piacere estetico che con-

sideriamo è inseparabile dal nostro gusto che ha la sua storia propria. Gli oggetti che esponiamo nei musei o nelle gallerie d'arte primitiva sono soltanto quelli che, noi occidentali, inseriamo nelle nostre categorie estetiche.

Nel caso specifico dell'arte primitiva c'è in più un certo grado di feticismo che fa sì che il "vissuto" di un oggetto gli conferisca un ulteriore valore. Ciò si gioca su due registri, quello del materiale e quello dell'ideale. Il primo grado di feticismo, il suo livello materiale, è quello che vuole che un oggetto sia prezioso se ha una "patina". Ma questa patina non è data soltanto dall'intervento umano che ha prodotto l'oggetto, né dalle materie usate. Questa patina è data da un terzo agente che è il tempo, demiurgo lento ma efficace che, con i suoi attrezzi multipli, contribuisce a far emergere l'oggetto al rango di opera d'arte.

Nel Pavillon des Sessions del Louvre si possono ammirare numerosi oggetti devastati dall'azione del tempo, nella sua doppia accezione cronologica e atmosferica, che sono esposti come capolavori assoluti: per restare alla Melanesia, le statue di passaggio di grado di Vanuatu, il *korwar* o il gancio della casa degli uomini del Sepik o infine le sculture *kanak*.

Le nostre rappresentazioni di occidentali sulla bellezza della produzione materiale non occidentale possono spesso ovviamente divergere da quelle dei locali che hanno prodotto questa stessa cultura materiale. Mi è spesso successo di incontrare, in Melanesia, scultori di aree stilistiche abbastanza conosciute, che facevano invecchiare le loro opere esposte agli elementi atmosferici o sepolte sotto la terra o la sabbia, per conferire loro quella patina antica che si ottiene soltanto dopo un lungo periodo di manipolazione e di esistenza dell'oggetto.

Il problema dell'arte primitiva oggi non è l'assenza di produzione contemporanea, che del resto è fiorente ma purtroppo relegata dalle leggi del mercato al settore, tra l'altro relativamente proficuo, dell'arte per turisti. Si tratta piuttosto, nel caso dell'invecchiamento artificiale, della richiesta manifesta degli acquirenti e dei collezionisti, fra i quali figurano anche nomi ben conosciuti di galleristi americani, australiani ed europei, che chiedono agli artigiani di invecchiare le loro opere per alcuni mesi, dopo di che essi/e torneranno a comprarli in occasione dei loro viaggi di raccolta, in media una volta all'anno.

Le tecniche d'invecchiamento artificiale sono state del resto comprese da alcuni artisti nigeriani contemporanei, per esempio, che fanno ancora meglio degli occidentali. Ben coscienti del valore che la terracotta *nok* ha raggiunto sul mercato internazionale, fabbricano i loro falsi utilizzando frammenti di antiche terrecotte ritrovate in scavi clandestini inserendoli parzialmente in un pezzo da loro realizzato per fuorviare l'analisi della termoluminescenza che sarà realizzata su

questo stesso pezzo. Questi frammenti antichi sono individuati durante gli esami ai quali i pezzi sono sottoposti e ne attestano "l'originale falsità". Il problema della terracotta *nok* è anche peggiorato dal fatto che un numero importante di oggetti è uscito dal paese in modo illegale. La clandestinità è un'altra dimensione che si aggiunge alle polemiche che riguardano l'origine delle opere d'arte primitiva.

La patina conferisce dunque all'oggetto la sua dignità di reliquia e di feticcio, ma il grado di feticismo che contribuisce a costruire le rappresentazioni dell'opera d'arte primitiva non si limita all'intervento impersonale del passaggio del tempo. Un'opera d'arte primitiva prende ulteriore valore quando la sua patina, oltre a quella del tempo, è formata da reliquie di materia di un organismo vivo, sia esso umano o animale. Grasso animale, tuorlo d'uovo, sangue sacrificale, capelli o peli umani, ossa costituiscono una garanzia di autenticità del pezzo, marchi sensoriali di un oggetto che, secondo l'espressione spesso utilizzata dai galleristi e dai collezionisti, "ha vissuto".

Per quanto riguarda la Nuova Guinea, ad esempio, c'è una differenza importante tra il prezzo dei pugnali in tibia di casuario e degli stessi pugnali realizzati con delle tibie, femori o altre ossa umane. Gli oggetti che includono reliquie umane sono, infatti, molto più stimati, non soltanto a causa del divieto di acquisto ed esportazione, ma soprattutto a causa di un certo fascino feticista o macabro che fa sì che tali oggetti siano più interessanti per l'occidentale rispetto ai semplici manufatti in materia vegetale o minerale.

Inoltre, esiste un terzo livello di feticismo. Il feticismo del *pedigree* dell'oggetto. Il valore mercantile, emozionale, intellettuale di un oggetto d'arte primitiva è enormemente aumentato se questo stesso oggetto è appartenuto a un grande personaggio come André Breton, Max Ernst, Claude Lévi-Strauss. Questi oggetti diventano quindi delle reliquie che conservano il *mana* del loro precedente proprietario e tale nuovo statuto attenua il loro valore estetico o documentario originale. Fra gli oggetti esposti al Louvre, gli specialisti parlano del *malanggan* di Breton, della maschera a trasformazione di Lévi-Strauss e della colonna di Max Ernst.

Epilogo

Per ritornare alla mia ipotesi iniziale, la museografia del quai Branly ha ormai costruito implicitamente un nuovo paradigma museale secondo cui, come Franz Boas aveva già sottolineato nel 1927, l'arte veicola un messaggio in base al quale gli oggetti sono rappresentazioni di statuti e di privilegi legati al potere. In Melanesia, ad esempio, non ci sono espressioni artistiche che non siano associate direttamente al potere dei *Big Men* o dei *Grands Hommes*. Ma, in questo senso, tale predestinazione dell'oggetto artistico a personaggi importanti sembrerebbe durare nella trasmutazio-

ne dell'oggetto dalla sua società d'origine alla società di destinazione. La sua funzione d'accompagnamento dei grandi uomini continua nella nostra società, e in molti settori, dall'arte all'economia, da André Breton a François Pinault. Queste digressioni antropologiche sui modi di funzionamento del mondo dell'arte primitiva parigina degli ultimi anni sono serviti a illustrare, lo spero, alcuni degli aspetti salienti dell'etnocentrismo celati dietro le quinte della museografia del Musée du Quai Branly e soprattutto della sua sezione del Louvre. Le quinte, si sa, sono dietro il palcoscenico ma ne fanno incontestabilmente parte. Infatti, questo tipo di analisi di elementi che costellano il nucleo centrale del problema permette di capire meglio che è tempo ormai che gli antropologi e gli intellettuali si impegnino in una critica profonda e costruttiva di questo tipo di progetto museografico etnocentrico e che vengano ascoltati dai responsabili. Il mio giudizio è, certamente, parziale e soggettivo, ma vorrei proporlo come lo "sguardo da lontano" di un etnologo straniero che vede con molta tristezza scomparire due delle istituzioni prestigiose francesi, il Musée de l'Homme e il Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, che ci avevano affascinato, in Italia come altrove, per essere sostituite da una grande galleria d'arte senza scienza e, strano per un museo di questo tipo, senza cultura. Ma, "Honni soit qui mal y pense!".

Lorenzo Brutti è antropologo, specialista della Papua Nuova Guinea al Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e membro del Centre de Recherche et Documentation sur l'Océanie (CREDO) di Marsiglia. Tra i suoi libri *Les Papous. Une diversité singulière* (Gallimard, Parigi).

1. *Paris Primitive* di Sally Price (2007) ricostruisce e analizza con estrema finezza e precisione la storia del Quai Branly da un punto di vista antropologico.
2. "Il rumore e l'odore" è un'espressione estratta da un celebre discorso di Jacques Chirac pronunciato il 19 giugno 1991 e noto come "il discorso di Orleans". Chirac era allora presidente del RPR (Rassemblement pour la République) e sindaco di Parigi, e questo discorso riguardava una possibile riorganizzazione della politica del governo francese nei confronti degli immigrati.
3. In Francia è noto che la *tête de veau* (à la sauce gribiche) era proverbialmente il piatto preferito del presidente Jacques Chirac.

Bibliografia

- Boas F., 1927 - *Primitive Art*. Dover, New York.
- Bourdieu P., 1979 - *La distinction: Critique sociale du jugement*. Minuit, Paris.
- Bourdieu P., Darbel A., Schnapper D., 1969 - *L'Amour de l'Art, les Musées d'Art Européen et leur public*. Minuit, Paris.
- Brutti L., 2007 - *Les Papous. Une diversité singulière*. Gallimard, Paris.
- Brutti L., 2000 - *Chefs d'oeuvres et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Les Arts Premiers au Louvre*. Cd-rom, direzione scientifica Maurice Godelier, direzione artistica Jacques Kerchache. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Derlon B., 1998 - *De mémoire et d'oubli. Anthropologie des objets malanggan de Nouvelle-Irlande*. CNRS Editions, Paris.
- Kerchache J., 2000a - Commento "Estetica" sul palo delle Isole Salomone. *Chefs d'oeuvre et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie, des Amériques*. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Kerchache J., 2000b - *Sculptures. Chefs d'oeuvres et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques*. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Kerchache J. et al., 1990 - *Pour que tous les Chefs-d'oeuvres du monde entier naissent Libres et Égaux*. Libération, 15 mars.
- Leiris M., 1931 - *L'Afrique Fantôme*. Gallimard, Paris.
- Maquet J., 1986 - *The Aesthetics Experience. An Anthropologist Looks at the Visuals Art*. Yale University Press, New Haven.
- Naffah C., 2000 - "Les analyses de Laboratoire". Testo per la preparazione del cd-rom *Chefs d'oeuvre et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie, des Amériques*. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Price S., 1992 - *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la pre-sunzione occidentale*. Einaudi, Torino (ed. or. 1989, *Primitive art in civilized places*, University of Chicago, Chicago).
- Price S., 2007 - *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. University of Chicago Press, Chicago.
- Revolon S., 1999 - Scheda originale non pubblicata "Funzione", colonna scolpita delle Isole Salomone. Testo per la preparazione del cd-rom *Chefs d'oeuvre et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie, des Amériques*. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Sahlins M., 1985 - *Islands of History*. The University of Chicago Press, Chicago.