



## *Il musée du quai Branly, dialogo interculturale o monologo autoreferenziale?*

di Adriana Colombini Mantovani

Riflettere su un museo di antropologia non è un compito facile perché da un lato presuppone di prendere in considerazione le funzioni principali di un museo, quella conservativa, quella scientifica e infine quella didattica e dall'altro impone un'attenzione agli aspetti sociali, politici ed economici di una società, unitamente al rispetto degli aspetti cognitivi e culturali degli individui che la costituiscono.

Il collezionare oggetti è un'attività appassionante che richiede doti culturali, commerciali, capacità di scelta, attitudine alla catalogazione; quando si perviene al progetto di riunire queste collezioni secondo un ordine significativo, in un museo, agli organizzatori si pongono molteplici problemi: di carattere architettonico e amministrativo, la conservazione degli oggetti, il metodo di esposizione, il percorso da proporre al visitatore in modo da farne un momento di arricchimento intellettuale e infiniti altri. Se a queste difficoltà di ordine pratico si aggiunge la preoccupazione di attribuire ai manufatti esposti una propria vita e una testimonianza di civiltà lontane, il compito diventa delicato e arduo.

Affrontando tutti questi temi appare evidente che non si può indagare con competenza tutti gli aspetti, e conciliare i pareri dei molti esperti. Mi sono quindi proposta di percorrere le varie tappe organizzative del Musée du Quai Branly attraverso le testimonianze di coloro che si sono impegnati a realizzare questa importante esposizione di manufatti di quattro continenti e di far conoscere loro esitazioni e le soluzioni che hanno proposto al pubblico parigino, riportando brani di interviste fatte prima, durante e dopo l'inaugurazione del museo. La difficoltà incontrata da esperti e studiosi era quella di conciliare le preoccupazioni estetiche con l'esigenza di contestualizzare i reperti. Non potendo approfondire entrambi i temi, vasti e complicati, ho riportato le opinioni e i dubbi, manifestati nelle interviste rilasciate



quando ancora c'era solo uno spiazzo vastissimo accanto alla rue de l'Université e ho proposto alcune delle problematiche emerse nelle tavole rotonde organizzate a pochi giorni dall'inaugurazione. Mi sono avvalsa anche dei video che hanno seguito la gestazione del museo e ne ho trascritto i passi più significativi, tra i quali le interviste di due visitatori, differenti per età ed esperienza, che hanno espresso opinioni contrastanti sulla validità di un'esposizione finalizzata allo scambio culturale tra civiltà. Ho riportato infine passi di interviste agli antropologi Carlo Severi e Philippe Descola che cercano di conciliare le acquisizioni sul campo di Lévi-Strauss e l'attuale riflessione sulle culture in sede museale affidata alla cura di Anne-Christine Taylor.

Il Musée du quai Branly è stato voluto e realizzato da Jacques Chirac, appassionato di antropologia e desideroso di lasciare un'impronta culturale che rientrasse nell'esperienza dei "Grands travaux", attuata prima di lui dai presidenti della *Cinquième République*, Georges Pompidou, Valéry Giscard d'Estaing e François Mitterrand. All'inaugurazione del 20 giugno 2006 il presidente si rivolge ai numerosi invitati esaltando l'incomparabile esperienza estetica, unita alla lezione di umanità indispensabile al nostro tempo:

*C'est pour moi une grande joie et aussi une grande émotion que d'inaugurer aujourd'hui avec vous, venus du monde entier, le Musée du quai Branly, cette nouvelle institution dédiée aux cultures autres, qui sera pour celles et ceux qui le visiteront une incomparable expérience esthétique, en même temps qu'une leçon d'humanité indispensable à notre temps. Au cœur de notre démarche il y a le refus de l'ethnocentrisme, de cette prétention déraisonnable et inacceptable de l'Occident à porter en lui seul le destin de l'humanité. Il y a le rejet de ce faux évolutionnisme qui prétend que certains peuples seraient comme figés à un stade de l'évolution humaine, que leurs cultures dites primitives ne vaudraient que comme objet d'étude pour l'ethnologue, ou au mieux, sources d'inspiration pour l'artiste occidental. Ce sont là des préjugés absurdes et choquants, ils doivent être combattus, car il n'existe pas plus de hiérarchie entre les arts et les cultures qu'il n'existe de hiérarchie entre les peuples. C'est d'abord cette conviction, celle de l'égalité des cultures du monde, qui fonde le musée du quai Branly. (Boutang, Chevallay 2006, chapitre 1. Da qui le trascrizioni e l'inserimento del corsivo sono miei.)*

Il museo riunisce le antiche collezioni d'etnologia del "Musée de l'Homme" (ospitate al Palais de Chaillot) e quelle del museo nazionale di arti d'Africa e Oceania (situato alla Porte Dorée). 300.000 opere d'arte, di cui una parte costituisce il Museo vero e proprio e una parte arricchirà le esposizioni temporanee future. Le collezioni sono disseminate in un vasto spazio aperto, suddiviso in zone continentali, Africa, Asia, Oceania, Americhe, identificate dal colore del pavimento. (*Quai Branly. L'Autre Musée* 2006: chapitre 1) Gli oggetti sono stati catalogati secondo parametri estetici e tecnici, e questa scelta ha richiesto esperienza, imposto domande, alimentato dubbi e confronti. I reperti sono stati contestualizzati seguendo le tecniche tradizionali,



cartelloni, testi, ma puntando precipuamente su supporti multimediali video, musica. Nella penombra dei percorsi museali, animata dalla luce delle vetrine e dei faretto che pilotano lo sguardo su un dettaglio piuttosto che su di un altro, il visitatore può attivare dei piccoli schermi, racchiusi in una sorta di parete di cuoio che serpeggia attraverso la collezione e che è interamente "incrustée d'une sorte d'exposition secrète. En quelque sorte elle se visite avec les doigts, il y a des sections en braille et des sections en relief [...] destinées aux non voyants" (*Le musée en vidéo*). Tra i documenti visivi presentati su questi piccoli "monitor" risulta molto suggestivo quello dedicato ai riti africani per esorcizzare la morte, esso inizia con l'immagine del poeta senegalese Birago Diop che recita alcuni versi della sua poesia *Souffle*; versi che evocano la sensibilità africana al tema dell'aldilà, meglio di un'ampia spiegazione:

Écoute plus souvent/ Les Choses que les Être/ La Voix du Feu s'entend,/ Entend la Voix de l'Eau. /Écoute dans le Vent/ Le Buisson en sanglots:/ C'est le Souffle des ancêtres./ Ceux qui sont morts ne sont jamais partis: / Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire/ Et dans l'ombre qui s'épaissit./ Les Morts ne sont pas sous la Terre:/ Ils sont dans l'Arbre qui frémit,/ Ils sont dans le Bois qui gémit,/ Ils sont dans l'Eau qui coule, / Ils sont dans l'Eau qui dort, / Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule:/ Les Morts ne sont pas morts. (*Poésie africaine* 2010: 48)

Questo ambizioso progetto museografico e scientifico di dimensione internazionale è presentato, non senza orgoglio, da Sthéphane Martin, presidente del Musée, come una sorta di polmone verde ai piedi della tour Eiffel che nasconde nel suo segreto le collezioni, le sale di studio e i luoghi dedicati alle manifestazioni:

Le musée du quai Branly c'est d'abord un grand jardin et au milieu de ce jardin une sorte de pont suspendu, puisque le musée est conçu comme une grande passerelle au milieu des arbres. Le musée du quai Branly a été conçu par un grand architecte français, qui s'appelle Jean Nouvel, qui a construit d'autres bâtiments importants à Paris. Il a imaginé donc de nicher son musée à l'intérieur du jardin. Le premier bâtiment du musée est entièrement couvert d'une espèce de fourre végétale. (...) On est dans cette espèce de poumon vert au pied de la tour Eiffel. (...) Il n'y a pas d'escalier dans ce musée, il y a surtout cette vaste rampe qui nous conduit lentement depuis le hall de l'entrée au musée.(...) *Ce musée c'est comme un vaste territoire, sans portes, sans salles, sans serrures, dont les quatre aires géographiques sont symbolisées par des couleurs au sol et le visiteur se promène dans cette espèce de vaste territoire en toute liberté.* (*Le musée en vidéo*)

L'architetto Jean Nouvel, il cui progetto si è imposto su tutti gli altri per la migliore integrazione urbana e per la simbiosi tra verde e cemento, cerca di riprodurre a parole il fascino arcano di quel giardino, in cui si "percepisce" la presenza di una costruzione:

Le musée est une question, c'est un mystère, c'est une séquence sur la scène (...).  
En fait on ne voit d'abord un bâtiment, on joue sur une présence/absence, on voit



à travers une paroi (...), on devine un bâtiment. C'est le contraire de ce qu'on fait habituellement pour les grand bâtiments publics, qui ont toujours un parvis. Ici non, on se perd dans une sorte de bois sacré, qui est une évocation de la forêt. Je trouve que le jardin est une extension très naturelle du musée, pour moi c'est une partie du musée. D'un côté le bâtiment en fait flotte sur ce jardin du côté de la rue de l'université et quand on est sur la terrasse de ce bâtiment en effet on flotte sur le canapé des arbres du quai Branly. (*Le Musée du quai Branly*, chapitre 4)

Una parte dell'esterno è rivestita da una folta vegetazione e un'altra è articolata dalla presenza di una serie di cappelle squadrate, colore del sole e della sabbia d'Africa, che ospitano come sacrari i manufatti di varie popolazioni.

All'interno, Jean Nouvel ha suggerito di evitare il più possibile i criteri di esposizione tradizionali; alcune vetrine sono a 360 gradi in modo da creare un'atmosfera che permetta di immaginare un contesto adatto alla funzione dell'oggetto esposto, che sembra fluttuare nell'aria, al di fuori dello spazio e del tempo; le vetrine sono di vetro sottile e trasparente, senza un basamento evidente, di modo che si possa intravedere il pavimento che con il suo colore facilita l'identificazione del continente da cui proviene il reperto:

J'ai toujours eu très peur de montrer des objets un peu comme des épingles de papillons, comme des trophées ramenés de pays lointains. Il y a pour moi la conscience que les civilisations sont vivantes et je voudrais trouver un berceau (...) qui soit d'emblée une marque de respect, et en fait les objets qui sont là essaient de conserver leur âme, essaient d'être dans une ambiance de lumière très particulière, on essaie de faire en sorte que ces objets soient dans un lieu conçu en fonction de leur esprit. (*Ibid.*)

I gioielli di una collezione sono stati esposti negli scomparti di un ampio armadio, e il visitatore può estrarli a suo piacimento; quando c'è una grande affluenza di pubblico questa autonomia crea qualche problema, ma i curatori del museo ritengono che la visita debba essere un piacere individuale e parimenti collettivo. Il visitatore si trova affascinato, coinvolto, disorientato dalla libertà di andare ovunque in quello spazio articolato come un labirinto; si potrebbe azzardare che la teatralità del museo contribuisce alla sacralità dell'oggetto.

Il théâtre Lévi-Strauss e il cinema aggiungono suoni e immagini alle proposte delle collezioni; documentazioni di archivio e borse di studio per ricercatori offrono interessanti opportunità di approfondimento.

Il Musée propone opere estranee al territorio che le ospita, la domanda che viene spontanea è se sia giusto che siano riunite così e la risposta dovrebbe essere che sono intese come portatrici di un messaggio di comunicazione tra le culture di origine e la società europea. Ma ci si può chiedere se sia possibile un dialogo tra le culture che



lasci realmente la parola all'Altro. E ancora, quale relazione ci sia fra l'Altro e il Sé, in un contesto estetico e in un ambito antropologico.

Una qualsiasi raccolta diacronica di testimonianze di civiltà "altre" propone difficoltà realizzative in termini di esposizione e contestualizzazione degli oggetti esposti, non riducibili ad una sola lettura; nel caso del Musée du quai Branly ci si trova di fronte all'impegno di parlare dell'uomo in varie epoche e continenti con tradizioni e civiltà antiche e originali, quelle delle quali Lévi-Strauss, in una lezione inaugurale alla cattedra di antropologia del Collège de France, aveva detto: "Quali sono (...) le ragioni della predilezione che proviamo per quelle società che, in mancanza di un termine migliore chiamiamo primitive, benché primitive non siano certamente?" (Pagani 2009, Introduzione). E in questa categoria del "primitivo" si inseriscono le opere di artisti di paesi lontani dal nostro e lontani fra loro che vengono proposte ad un pubblico occidentale, in un luogo del sapere occidentale, il museo.

Ora che il *backstage* di questo "teatro dello sviluppo dell'umanità" è stato parzialmente svelato, propongo di ascoltare gli interventi che sono stati offerti all'attenzione di studiosi e visitatori nei dibattiti organizzati nei primi giorni dopo l'inaugurazione, *Les Rencontres inaugurales du musée du Quay Branly*. Personaggi di cultura, poeti, letterati, intellettuali, tecnici dell'istituzione museale hanno ragionato sulle scelte attuate e sulla loro conformità ad un progetto di avvicinamento e di conoscenza di culture "altre".

In una tavola rotonda sull'argomento: "Art moderne, art traditionnel, art contemporain?", Germain Viatte, direttore del progetto museologico del Musée du quai Branly dal 1997, sottolinea il criterio estetico che ha guidato le scelte, ribadendo unitamente il riconoscimento dell'alterità culturale:

*Depuis maintenant neuf ans, je travaille à la mise en œuvre de ce projet du musée. J'essaie d'établir un pont entre les différentes perspectives réunies dans cet établissement. Le lieu où nous nous trouvons a été conçu comme centre autour d'une collection. Nous avons voulu affirmer avec respect et admiration, en introduisant la notion d'esthétique, l'égalité des cultures sans considérer la puissance des pouvoirs et des politiques. Nous voulions également instituer un lieu de partage dans les perspectives qui sont les nôtres au XXI<sup>e</sup> siècle: celle de la mondialisation, de l'économie et de l'information. Enfin, dernier point, nous souhaitons affirmer dans ce lieu la diversité culturelle, sans nier la réalité de l'altérité et notamment celle de l'altérité culturelle. (Le dialogue des cultures 2007: 69)*

Nell'intervento successivo la parola è data a Trinh T. Minh-Ha, artista di origine vietnamita, che ha realizzato il passaggio dall'esterno-Parigi, la città moderna, alla piattaforma delle collezioni; nel progettare questa zona il primo problema da affrontare è stato come mettere a contatto lo sguardo del visitatore con l'oggetto



esposto, unendo anche le informazioni necessarie ad una giusta valutazione della testimonianza della civiltà, cui il manufatto appartiene:

Dans cet espace, on a travaillé à la fois avec quelque chose de visuel et quelque chose de non visuel. Aux Etats-Unis, il existe un mot pour cela: *aviscuality*. Ce qui n'a pas grand-chose à voir avec la traduction française d'"avisuel". Ma posture prend en considération ce qui est très visuel, comme les formes, et ce qui dépasse le visuel. *Je travaille par exemple sur le regard*. Et il s'agit non seulement de la personne ou du peuple qui est regardé, mais aussi de la position de la personne qui regarde, le regardant, le cinéaste, celui qui présente une culture. Il y a donc le regardé, le regardant et principalement le regard qu'on offre dans un travail. *Ce regard est totalement relié à la notion de voix*. On dit par exemple au cinéma qu'il y a une "voix off" et une "voix on", quelque chose qu'on voit sur l'écran, et quelque chose qu'on ne voit pas, qui est hors champ. Le hors-champ correspond la plupart du temps à la position du cinéaste ou d'un savoir présenté dans le film. Et cette position est extrêmement politique: on doit toujours pouvoir situer le savoir. Plutôt que d'offrir un savoir universel, *on offre un savoir qui doit toujours être situé dans des circonstances ou une époque*. (Ivi: 71)

E infatti, per la contestualizzazione dei manufatti il museo ha utilizzato i mezzi di riproduzione tradizionale, quali la fotografia, il documentario, la poesia, ma si è avvalso di altri innovativi sussidi interattivi, intesi ad ampliare la fruizione di quanto proposto al pubblico; l'ambizione è di creare un museo che non è finito come le pagine di un libro, ma che offra un ventaglio di opportunità per andare sempre oltre nell'approfondimento della conoscenza.

Daniel Maximin, poeta, romanziere, saggista, introduce un'altra tavola rotonda, sull'argomento: "Sauvegarde et transmission des patrimoines immatériels", mettendo in luce un altro aspetto di questa nuova concezione museale, il proponimento di conciliare la memoria di tempi passati con la contemporaneità, creando un luogo di cultura, confronto e dialogo:

Évidemment, plus sérieusement, il y a derrière le sujet de cette table ronde un souci de la part du musée du quai Branly, cela a été affirmé à plusieurs reprises, d'être dans le contemporain, d'être dans l'aujourd'hui, d'être dans *la réflexion sur ce que les hommes font et pas seulement dans la mostration de ce qu'ils ont fait dans le passé lointain*. Et du même coup, nous nous trouvons dans une table ronde qui concerne l'actualité du musée, et le défi qu'il propose de relever en quoi le musée du quai Branly peut-il être autre chose qu'un musée? Une sorte de lieu de culture, de *confrontation et de dialogue avec la musique, les arts plastiques, le théâtre, le conte, la littérature, des choses qui n'ont habituellement pas leur place dans un musée*, selon l'image traditionnelle et ancienne que ce nouveau projet entend sans doute combattre. (Ivi:178)

Egli si riallaccia al concetto di "bricolage" nel senso di Lévi-Strauss; l'antropologo, nel suo libro *La pensée sauvage* (Lévi-Strauss C., 1962) sostiene infatti che il



decentramento dell'etnologo è una riflessione: "qui procède d'une façon bricoleuse, car le risque est qu'il projette sa civilisation sur ce qu'il décrète, alors qu'il lui faut partir des données" (Colombini Mantovani 2009), in quanto la comunicazione è un fenomeno fisico e simbolico, tutto quello che circola tra gli uomini può essere preso in considerazione come mezzo di comunicazione.

Maximin sostiene che la civiltà della sua terra d'origine, deriva da questo "bricolage, lieu de tissage, de métissage" condiviso comunque da tutte le altre società e sostiene che di esso dovrebbero occuparsi gli studiosi di antropologia:

Moi-même, je n'ai rien à avoir avec la question de la sauvegarde et de la transmission des patrimoines immatériels, je suis un écrivain qui vient de Guadeloupe. La Guadeloupe, c'est "quatre continents pour édifier une île," comme je le dis dans un poème, il y a l'Europe, l'Afrique, l'Amérique et l'Asie dans 1700 kilomètres carrés, et qui doivent cohabiter, un peu comme au musée. *Je vous parle donc déjà d'un lieu qui est un lieu de "bricolage" au sens de Lévi-Strauss, qui est un lieu de tissage, de métissages*, imposés par la traite, par la déportation et par l'esclavage, et duquel sont sorties des cultures qu'on dit "neuves", parce qu'elles n'ont que deux ou trois siècles, les "mondes créoles" et qui théoriquement n'ont rien à voir non plus avec le sujet des arts "premiers". Pourtant je me sens à ma place à cette table, car j'ai l'impression que ce bricolage propre aux Antilles, c'est aussi la manière dont toutes les sociétés se sont forgées. (Ivi: 178-179)

Il "métissage" insieme al "dialogue" e al "décentrement" era stata la proposta di Antoine Berman, contro le "cattive traduzioni" e tra queste rientra senz'altro la lettura antropologica annessionista di una civiltà.

Il est temps de méditer ce statut refoulé de la traduction et l'ensemble des "résistances" dont il témoigne. Ce que l'on pourrait formuler ainsi: *toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci*. La visée même de la traduction – *ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger* – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage (...). Toute culture voudrait être suffisante en elle même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'appropriier leur patrimoine.(...) Or, la traduction occupe ici une place ambiguë. D'une part, elle se plie à cette injonction appropriatrice et réductrice, elle se constitue comme l'un de ses agents. *Ce qui donne des traductions ethnocentriques, ou ce que l'on peut appeler la "mauvaise" traduction*. Mais d'autre part la visée éthique du traduire s'oppose par nature à cette injonction: *l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien*. (Berman 1984: 16-17)



E quando Maximin si chiede se ciò che si salva dalla disgregazione, dovuta al tempo, debba essere mantenuto nella forma originale, sta parlando di una traduzione per i contemporanei di una società passata:

Je vous lis donc le texte qui nous rassemble ici: "*Cet atelier met en question les missions de sauvetage des patrimoines immatériels que peut ou doit se fixer une institution comme le musée du quai Branly*". Déjà un premier questionnement: "sauvetage". S'agit-il de sauver une espèce en danger? Le patrimoine immatériel serait-il donc en danger, serait-il à préserver, à conserver? Comment peut-on conserver, préserver le vivant? Et qui dit que le vivant est en danger? Voilà une des questions. Pourquoi ce que font les hommes au fur et à mesure des années, des décennies, des siècles, serait-il à préserver sous sa forme originelle? Comme on préserve un objet des termites. Voilà une des questions que pose le *patrimoine immatériel*: *est-il à sauver, c'est à dire: est-il à préserver dans la forme qu'il avait?* (Ivi: 179)

In altre parole, nell'offrire la testimonianza di una realtà "altra" è meglio essere annessionisti, decentrati o meglio essere attenti alla "storicità del soggetto", come direbbe Meschonnic? A proposito di traduzione, egli dice qualcosa che vale anche per la proposta di oggetti e riti di paesi non occidentali in un museo di Parigi, che cioè bisogna fare attenzione a non avvicinare con la nostra coscienza, la nostra cultura, la nostra sensibilità il patrimonio di un altrove nel tempo e nello spazio. La proposta di oggetti e la narrazione di riti che non fosse un'onesta raccolta di dati sul campo come direbbe Lévi-Strauss finirebbe per apparire come appaiono le brutte traduzioni. Di esse Meschonnic dice riferendosi al più istintivo approccio annessionista:

Le brutte traduzioni hanno qualcosa d'oscuro, nel mostrare l'accozzaglia delle idee del loro tempo mischiate al testo che esse dovevano tradurre, al punto di nascondere, le loro idee sull'una e sull'altra lingua, su ciò che crediamo possibile o impossibile al di fuori di ogni costrizione linguistica. (Meschonnic 1999: 114)

Il traduttore infatti deve privilegiare il suono, l'oralità, le cose, la minoranza, in altre parole, deve essere "poeta", dal greco *poiein*, che significa costruire, egli possiede infatti il "linguaggio degli dei" con cui, come afferma Valéry, crea la realtà. Nella sua premessa al saggio di Meschonnic: *Trattato del ritmo, dei versi e delle prose*, Fabio Scotti sottolinea l'insistenza del traduttore sulla necessità di un'interazione delle discipline per coniugare poetica e antropologia del linguaggio:

Ne deriva una teoria critica della teoria critica, della fenomenologia di Heidegger che nel *Parmenide* fa della traduzione un esercizio di "comprensione" e quindi ermeneuticamente, di "interpretazione", quando è invece proprio dall'*intendere* l'oscuro mistero del testo che scaturisce un sentire ciò che *non si sa*, ma non per questo ci parla meno (è ciò che Meschonnic riassume nella felice formula "*tutto quello che non sappiamo di intendere*"). La trasformazione della nozione di ritmo determina una critica del segno articolata su sei paradigmi: *quello linguistico*





*contrappone il suono al senso, quello antropologico l'orale allo scritto, quello filosofico le cose alle parole, quello teologico l'Antico Testamento al Nuovo Testamento, quello sociale l'individuo alla società, quello politico, secondo il dettato del Contratto sociale di Rousseau, la minoranza alla maggioranza. A questi dualismi Meschonnic oppone "semantiche del continuo" e interazioni di discipline e di saperi nel segno di una prossimità fra "poetica" e "antropologia storica del linguaggio". (Desson-Meschonnic 2002: 6)*

In questa ottica la messa in museo della realtà è una traduzione intesa a rendere la singolarità di ogni oggetto, non solo utilizzando l'interazione tra le discipline per mettere in luce la storia dell'oggetto stesso e la sua funzione reale o simbolica, ma cercando di "intendere" quello che "non si sa", e ricreare magicamente la suggestione che ogni individuo, ogni cosa ha e che lo rende originale.

Camilla Pagani che, nell'ambito dei suoi studi all'Institut d'Études Politiques di Parigi ha lavorato presso il dipartimento di ricerca e d'insegnamento al Musée du quai Branly, dal luglio al dicembre 2008, affronta in modo sistematico il problema del passaggio delle opere dal loro ambito naturale ad un museo occidentale, mirando alla "costruzione dell'umano in una congruente pluralità di dimensioni e di profili" (Pagani 2009: 9); in un suo libro sulla genealogia del primitivo (Pagani 2009), ripropone la tesi di Sally Price, etnologa americana; quest'ultima, nel suo saggio, *Primitive Art in Civilized Places* (Price 2001), tenta di sottolineare la problematicità della relazione tra l'arte primitiva e il mondo occidentale, prendendo in considerazione i pareri di intellettuali, critici, collezionisti o appassionati d'arte. Il luogo in cui si incontrano il "Conoscitore" e il "Selvaggio" è il mercato dell'arte primitiva, dove, secondo la studiosa, il dialogo non è paritario, ma rasenta un monologo autoreferenziale, dovuto all'imposizione di una visione occidentale su qualunque sguardo possibile. Fra i vari pregiudizi riscontrati è quello secondo cui l'arte primitiva sia il risultato di un lavoro collettivo, in mancanza di una creatività individuale, attestata dalla mancanza di un'identità dell'artista. L'opera, così decontestualizzata dal suo mondo di provenienza, diventa pronta ad essere destinata alla cultura che la riceve, senza ormai possibilità di comprenderla e riconoscerne il giusto valore.

Altrettanto contrario, per motivi etnici, all'esposizione di manufatti appartenenti alla sua civiltà è un giovane africano, intervistato da Pierre-André Boutang, il regista di *Le musée du quai Branly* (2006) e di *Claude Lévi-Strauss par lui-même* (2008). Boutang consacra un capitolo del suo documentario alle *Visioni non occidentali* e in esso propone il lungo e complicato ragionamento del giovane prima delle poche e significative parole di un visitatore anziano, anch'esso africano, che giudica l'esposizione un contributo alla memoria di tradizioni e riti della sua terra.

Deciso e assertivo, il giovane esprime la sua impressione scettica sull'operazione di mostrare agli occidentali i manufatti dei suoi antenati senza un'adeguata



conoscenza della lingua che è “significante” di una civiltà, e in mancanza di un significante per il concetto di arte africana è impossibile coglierne il significato.

On peut assister à l’ouverture de ce musée, on peut même se vanter que les objets africains soient reconnus comme étant des références au même titre que les œuvres de Picasso que les objets occidentaux, mais il n’y a aucune langue africaine qui reconnaît le fait même d’art. *Et quand quelque chose existe dans la société, la langue de cette société signifie la chose en lui attribuant un nom, surtout pour l’art aucune société africaine ne lui a appliquée un nom, pourtant on parle bien de sculpture, c’est un mot qui existe chez nous. Autant qu’il n’y a pas de mot pour signifier l’avion, qui n’est pas la création de notre société, autant il n’y a pas de mot qui signifie art et pourtant tout ce qui rassemble l’art existe en Afrique, mais le fait est qu’en rassemblant ces productions culturelles au sein d’un concept, on utilise les clefs de ce concept. Et ce qui fait encore la production culturelle appelée art qui peut exister avec son histoire aussi, que l’histoire soit belle ou vilaine, n’est pas la question, mais le fait est que cette production culturelle ne parle plus aux africains. (Le Musée du quai Branly, chapitre 9)*

Infatti l’errore nasce dall’esigenza occidentale di analizzare e giudicare le realtà africane in base ai propri criteri, tentando di ricondurre il non noto al noto, senza chiedersi quale fosse la destinazione originale di un manufatto; questo diventa evidente in casi come l’esposizione al pubblico di maschere che in Africa sono destinate a non essere viste. Gli africani non si riconoscono in queste ottiche occidentali:

L’un des drames de l’Afrique c’est que nous nous ignorons nous mêmes et nous avons laissé le soin à l’occident de définir ce que devait être cet objet pour nous, quoiqu’on dise, il a une fonction contemplative, mais *il y a des masques africains qui ont été créés pour n’être jamais vus [...] d’où peut être expliqué le manque d’intérêt pour les africains d’aller voir ces objets dans les musées. [...] Parce que ça ne répond pas à leurs critères. [...] Cet art, ce que nous appelons art africain existait sous le regard occidental, mais est-ce que nous vient à l’esprit de savoir ce que ces objets ont été au moment où ils étaient fabriqués? (Ibid.)*

L’uomo anziano, invece, si ricorda degli anni della sua giovinezza in cui quelle maschere, che servivano ad invocare la pioggia e che, secondo lui, riuscivano anche nell’intento, dovevano poi essere riposte lontano dagli sguardi; ora quegli oggetti sono nelle sale del museo, e sono belli da vedere e carichi di ricordi di una sacralità che solo un africano può comprendere, eppure, forse, quel sacro che gli occidentali non trovano nella loro società, può affascinarli in un’altra.

C’est des choses qui ont eu des fonctions qui ont peut-être rendu service à des gens qui croyaient. *Moi je trouve que c’est bien de le montrer parce que, de toute manière, ça ne servait plus à la fonction pour laquelle on les avait créés (...) la magie, le charme et tout ça, c’est quand ça reste sur place; bon, quand on fait un masque il y*



a des rituels (...) *Je suis certain que des gens qui n'ont rien à voir avec l'Afrique sont charmés par ce qui sont venus visiter (...) Ce [le sacré] qu'on ne trouve pas chez soi, on va le chercher chez d'autres et si l'on a de la chance de le trouver, c'est tout. (Ibid.)*

Il museo quindi come memoria, ma anche come offerta di tradizioni alla civiltà moderna, occidentale. Anche Carlo Severi, antropologo, direttore degli studi all'EHESS, sostiene che l'arte è un fenomeno culturale universale, come già affermava Lévi-Strauss nel suo saggio, *La Pensée sauvage*.

La réflexion sur l'art, chez C. Lévi-Strauss, ne se limite ni aux "primitifs", ni à un commentaire des enjeux théoriques de l'histoire de l'art occidental. Elle influence la définition même de l'objet de l'anthropologie structurale. Dans la *Pensée sauvage*, publiée en 1962, *l'art en tant que phénomène culturel universel, est reconnu comme l'un des grandes thèmes soumis à la réflexion anthropologique au même titre que le mythe, le jeu ou le rituel*. En fait la grande richesse (et l'apparente hétérogénéité) des thèmes artistiques évoqués dans son œuvre s'explique par l'ambition d'universalité qui explique toute sa pensée. (Severi 2008: 67)

Anche Philippe Descola, Professeur au Collège de France, directeur du Laboratoire d'anthropologie sociale, riprende il concetto levistraussiano di attenzione all'estetica di un oggetto, non disgiunta dalla comprensione delle sue proprietà formali, una bellezza derivante dall'abilità artigianale delle popolazioni che lo hanno costruito e che a lungo non è stata riconosciuta:

Le point de vue esthétique n'est pas à négliger. Il me semble, et c'est aussi l'opinion de C. Lévi-Strauss, que si un objet éveille en nous une émotion, par sa perfection formelle, cela n'est pas en soi quelque chose de négatif, car on peut ainsi accrocher l'attention du visiteur pour ensuite l'amener à se poser des questions d'ordre anthropologique... Notez que *l'admiration de C. Lévi-Strauss pour l'esthétique des objets américains ou même occidentaux ne le fait jamais renoncer à l'exigence de la compréhension et de l'explication de leurs propriétés formelles*. C'est pour cela que les critiques formulées à l'égard du musée du Quai Branly me semblent peu fondées. On pourrait tout aussi facilement critiquer la démarche "contextualiste" des musées d'ethnographie qui ont précédés celui-ci. Prenez la technique dite du "fil de nylon", où les objets étaient présentés dans des vitrines, suspendus en l'air par des fils de nylon et "mis en contexte", c'est à dire placés au centre d'une scène supposée reconstituer la vie quotidienne du peuple considéré. Ce procédé était courant au musée de l'Homme, ainsi qu'au musée des Arts et traditions populaires. Or, cela contribuait à figer le contexte dans un passé atemporel et à essentialiser les cultures ainsi présentes, un héritage de la méthode des dioramas, encore présente dans bien des musées, et qui aboutissait souvent à des résultats cocasses... Ainsi, on pouvait voir une scène de la vie quotidienne avec un mannequin en habit de cérémonie (les seuls vêtements collectés en général). Une présentation à peu près aussi absurde que si l'on montrait un curé de campagne bêchant son potager en habits sacerdotaux! Enfin, *en soulignant la beauté formelle de certains artefacts, on a réhabilité la créativité de*



*ceux qui les ont produits et l'on restitue par là à bien de peuples une dignité que l'Occident avait longtemps refusé de leur accorder.* (Descola 2008: 89)

In una recente intervista, le parole di Anne-Christine Taylor, direttrice della ricerca del Musée du Quai Branly appaiono come una sorta di compendio di quanto detto fin qui:

L'anthropologie de l'art est une porte ouverte vers l'étude des mécanismes de la culture humaine: la mémoire, la connaissance, l'intentionnalité, la ritualisation. Tous ces sujets peuvent être abordés à partir d'objets concrets. (Taylor 2008: 71)

E il suo pensiero potrebbe essere riformulato così: a partire dagli oggetti che fanno parte delle collezioni e da quelli che vengono conservati nei magazzini del museo, in attesa di una mostra temporanea che li porti alla conoscenza del pubblico, l'antropologia dell'arte conserva memoria della storia di civiltà, diverse per usi e costumi, e vuole essere stimolo alla reciproca conoscenza fra i popoli, alla ricerca di elementi che accomunano l'umanità.

Oggetti che sono testimonianze di riti, manufatti connessi a differenti interpretazioni della vita e della morte, che testimoniano il cammino dell'uomo, la sua storia di sopravvivenza sulla terra che gli è stata affidata.

L'antropologia dell'arte dovrebbe quindi essere una porta aperta alle voci e ai silenzi di terre lontane, ascoltati con accoglienza non giudicante, rispettosa della dignità di ogni popolo, "primitivo" o no.

#### BIBLIOGRAFIA

"Actualité d'une œuvre", 2008, Entretien avec Philippe Descola, Propos recueillis par Régis Meyran, *Sciences Humaines, Hors série spécial n.8*, Novembre-Décembre.

"Anthropologie de l'art: le renouveau", 2008, Entretien avec Anne-Christine Taylor, Propos recueillis par Nicolas Journet, *Sciences Humaines, Hors série spécial n.8*, Novembre-Décembre.

*Claude Lévi-Strauss, par lui-même*, 2008, Un film de Pierre- André Boutang, Annie Chevallay, ARTE France.

Colombini Mantovani A., 2009, "Annexion et décentrement", *Altre modernità*, n.2.

*Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du Quay Branly (21 juin 2006)*, 2007, sous la direction de Bruno Latour, Paris, Musée du Quay Branly, là où dialoguent les cultures, Babel.

Berman A., 1984, *L'épreuve de l'Etranger*, Paris, Gallimard.



- Desson G.-Meschonnic H., 2002, "Trattato del ritmo, dei versi e delle prose", a cura di Fabio Scotto, *Testo a fronte*, n.26, Marcos y Marcos.
- Leiris Michel, 1996, *Miroir d'Afrique*, Paris, Gallimard, "Quarto".
- Lévi-Strauss C., 1973, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss C., 1962, *La pensée sauvage*, réed. Pocket, coll. "Agora", 2004.
- Lévi-Strauss C., 1993, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss C., 1955, *Tristes tropiques*, réed. Paris, Plon, 2002.
- Lévi-Strauss C., 1975, *La voie des masques*, réed. Pocket, coll. "Agora", 2004.
- Meschonnic H., 1999, "Tutto quello che non sappiamo d'intendere", a cura di Fabio Scotto, *Testo a fronte*, n.20, Marcos y Marcos.
- Le Musée du quai Branly*, 2006, Un film de Pierre-André Boutang, Annie Chevally et Guy Seligmann, ARTE France.
- Musée du Quai Branly là où dialoguent les cultures* <<http://www.quaibrantly.fr/fr/musee/le-musee-en-video.html>> (1 febbraio 2011)
- Pagani C., 2009, *Genealogia del Primitivo, Il Musée di quai Branly, Lévi-Strauss e la scrittura etnografica*, Prefazione Carlo Sini, Castel d'Ario (Mn), Negretto Editore.
- Planète métisse*, 2008, Sous la direction de Serge Gruzinski, Musée du Quai Branly, Actes Sud.
- Poésie africaine, Anthologie. Six poètes d'Afrique francophone*, 2010, Choix et présentation par Alain Mabanckou, Paris, Edition Points.
- Price S., [1991] 2001, *Primitive Art in Civilized Places*, University of Chicago Press, Chicago.
- Quai Branly, naissance d'un Musée*, 2005, Un film de Richard Copans, Edition Montparnasse.
- Quai Branly. L'Autre Musée*, 2006, Écrit et réalisé par Augustin Viatte, France télévision distribution.
- Severi C., 2007, *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Rue d'Ulm/MQB.
- Turgeon L., 2002, *Regards croisés sur le métissage*, Laval, Presses de l'Université de Laval.

---

**Adriana Colombini Mantovani** è professore aggregato di Lingua Francese presso l'Università degli Studi di Milano. La sua ricerca verte sulla traduzione linguistica e semiotica; sulla storia della traduttologia, la lingua del XVII secolo (il preziosismo); sulla storia della lingua francese; sul passaggio del latino all'antico francese in testi agiografici; sull'insegnamento della lingua francese all'inizio dell'Ottocento in Italia.

[adriana.colombini@unimi.it](mailto:adriana.colombini@unimi.it)