



Dove vanno i musei dell'“altro”? *Dieci anni dopo il Pavillon des Sessions*

di Antonio Aimi

“E alla fine i Baluba sono entrati al Louvre: dal 13 aprile 112 opere d'arte ‘altra’ sono esposte al Pavillon des Sessions. Come duecento anni fa l'irruzione alle Tuileries degli uomini senza storia e senza lettere diede il colpo di grazia al regno di Luigi XVI, oggi l'ingresso nello stesso prestigioso palazzo delle opere dei popoli senza storia e senza lettere segna la fine del dominio dell'arte occidentale” così titolava il mio articolo sul *Domenicale del Sole 24 Ore*, che il 16 aprile 2000 commentava l'apertura del Pavillon des Sessions.

Troppa enfasi? Può darsi. Ma credo che, anche se è doveroso fuggire dalla retorica che grida il nulla, sia bene segnalare gli eventi storici di cui si è testimoni. Se si ha consapevolezza della loro natura. E sul fatto che l'apertura del Pavillon des Sessions abbia rappresentato una svolta nella percezione dell'arte altra nella cultura occidentale, oggi, non possono esserci dubbi. Io, allora, di questa svolta, avevo una tranquilla consapevolezza, dato che lavoravo sul collezionismo da circa quindici anni e dato che ero “consulente” della Raccolta Precolombiana del Castello Sforzesco di Milano (l'istituzione di cui il prossimo Museo delle Culture dell'Ansaldo rappresenta una costola un po' cresciuta) da un periodo un po' più lungo. Inoltre avevo seguito da tempo il dibattito acceso che avveniva in Francia sul progetto del Pavillon des Sessions e, di tanto in tanto, commentavo le ultime novità con Ezio Bassani, che in qualità di africanista, aveva scritto alcune schede per *Sculptures* (Kerchache, 2000), il catalogo del Pavillon des Sessions. Devo confessare che mi ero convinto, come scrissi poi ripetutamente, che il “capriccio di Chirac” affidato a un mercante, di cui si diceva tutto e il contrario di tutto, aveva un senso, oltre a rappresentare una sorta di compensazione simbolica per un etnocentrismo artistico che era durato anche troppo. Allora, tuttavia, non si sapeva come sarebbe stata realizzata tutta l'operazione. Soprattutto non si sapeva se il nuovo museo, di cui il Pavillon des Sessions sarebbe stato “l'antenna”, avrebbe sostituito efficacemente il Musée de l'Homme (circa 300.000



reperiti) e il MAAO (Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie) (30.000 reperti). Quest'incertezza mi spingeva a cautele anche eccessive. Inoltre non si sapeva quando il Pavillon des Sessions sarebbe stato inaugurato. Abituato ai tempi italiani, pensavo che tra polemiche e discussioni l'apertura della nuova sezione del Louvre sarebbe andata per le lunghe. Verso la metà di marzo del 2000 mi telefonò Fatma Turkkan Wille, allora responsabile del dipartimento di arte precolombiana di Sotheby's, con cui ero in contatto regolarmente per presentare e commentare i risultati delle aste di arte precolombiana da lei curati. L'oggetto della telefonata era una straordinaria mostra di pezzi di tutti i continenti che Sotheby's aveva organizzato in una galleria della *rive droite* per sfruttare l'effetto traino dell'apertura del Pavillon des Sessions. I toni di Fatma erano entusiastici: "Finalmente – mi disse, cito a memoria – i nostri pezzi entrano al Louvre, dobbiamo essere tutti contenti, ecc." Al termine della telefonata, commentai tra me e me: "Ma se questi americani organizzano una cosa del genere per l'inaugurazione del Pavillon des Sessions, se questo evento piega anche lo snobismo di una delle più prestigiose case d'asta, allora è vero che è una svolta a livello mondiale". Così il 12 aprile mi trovavo davanti all'ingresso del Pavillon des Sessions. Come facevo da cinque anni, indossavo il mio "cappello da giornalista", che alternavo, a seconda degli incarichi, con quello di libero "ricercatore", che bazzicava tra reperti precolombiani e antiche collezioni milanesi. Avevo così possibilità che i normali "addetti ai lavori" avrebbero avuto molto tempo dopo e in condizioni meno privilegiate.

Era una mattina fredda per la stagione ed io ero un po' in anticipo. Non vidi l'affollamento che normalmente accompagna i grandi eventi espositivi in Italia. Per un momento temetti di aver sbagliato il luogo o l'ora. Non ero abituato allo stile sobrio, molto sobrio, che un po' ovunque al di là delle Alpi accompagna le inaugurazioni. Non c'erano presenzialisti, non c'erano gli amici degli amici, non c'erano la scenografia e le altre occasioni di intrattenimento che costituiscono una forma consolidata di *captatio benevolentiae* nei confronti della stampa. Niente discorsi, nulla di nulla. L'inaugurazione per le autorità era prevista per il giorno dopo. Evidentemente al potere bastava quello. A un certo punto furono distribuiti la cartella stampa e lo splendido volume *Sculptures*, e i giornalisti cominciarono a gironzolare per le sale. Non so se ero l'unico straniero, certamente ero l'unico italiano. Mi fermai a lungo, perché per digerire pezzi e allestimenti ho bisogno di tornare più volte sul luogo del delitto. Poi lo riconobbi. Lui, il controverso Jacques Kerchache. Lui, che dieci anni prima lanciando su *Libération* il manifesto *Les chefs d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux* sottoscritto da 300 intellettuali, aveva provocato tutto quell'ambaradan. Era seduto in un angolo, da solo. Era magro, scavato dalla malattia, vestito in modo quasi dimesso. Non sembrava certo il vincitore che aveva espugnato la Bastiglia dell'arte eurocentrica, non sembrava il personaggio che aveva appena realizzato il sogno di una vita. Dato che ero stupido e ingenuo (non che ora sia cambiato, ho solo un po' più di mestiere) non approfittai dell'occasione per un' intervista formale, mi limitai a fare domande "tecniche" sull'allestimento. C'era qualcosa che non andava, ma non mi sembrava il caso di cercare il pelo nell'uovo. Forse mi limitai a chiedergli della



manca di importanti capolavori dell'America precolombiana. Forse non volevo fare da cassa di risonanza a un personaggio molto discusso. Alla fine ci scambiammo i biglietti da visita. E dopo qualche tempo gli mandai l'articolo, in cui non mi limitavo a presentare la svolta epocale, ma esprimevo perplessità per l'eclatante esclusione dell'arte del Perù e del Messico occidentale. In Italia l'apertura del Pavillon des Sessions passò sotto silenzio. Solo il 6 maggio un articolo del corrispondente da Parigi del *Corriere della Sera* segnalò l'evento. La Repubblica lo ignorò totalmente, eppure il 14 febbraio aveva pubblicato un articolo sull'apertura del Museo di Charlie Brown "in una città piccola, a ottanta chilometri da San Francisco". Gli articoli sul Pavillon des Sessions delle riviste scientifiche italiane cominciarono a parlarne molto tempo dopo. In linea con gli interventi più desemantizzati che li avevano preceduti in Europa, gli autori si interrogavano sulla "forma museo e il museo come forma", "sull'etnografia che espone e si espone". Da un lato esprimevano forti riserve per una svolta che non capivano e che nessuno s'era aspettato, dall'altro c'era una sorta di timore reverenziale, molto provinciale (*et pour cause*) nei confronti del museo per antonomasia. Pochi mesi dopo il MEG (Musée d'Ethnographie de Genève), organizzò al Musée Rath una metamostro: *Le monde et son double* in cui si presentava il progetto del nuovo museo, che di lì a pochi mesi sarebbe stato cancellato da un referendum popolare. In un allestimento efficace, che mischiava capolavori d'arte "altra" e vecchi elettrodomestici, cesti amazzonici e campanacci delle mucche svizzere, si proponeva un'alternativa, coerentemente etnografica, al taglio estetizzante del Pavillon des Sessions. Sapendo che la scelta del MEG era largamente condivisa nei paesi dell'Europa protestante (da lì a pochi mesi era prevista l'apertura delle Sainsbury African Galleries all'interno del rinnovato British Museum) scrissi che le ristrutturazioni che stavano avvenendo nei musei etnoantropologici (o comunque di arte "altra") opponevano due concezioni museografiche che chiamai "partito dell'arte" e "partito dell'etnografia". In un articolo per *Critica d'Arte*, in cui presentavo le trasformazioni in corso prendendo in esame non solo l'Italia e l'Europa, ma anche gli Stati Uniti e il Messico, così cercai di sintetizzare il modello del Louvre e quello del MEG.

Confrontando Parigi – Louvre – e Ginevra – Musée d'Ethnographie – (e ignorando volutamente i molti distinguo che si fanno da una parte e dall'altra), appare evidente che ci si trova davanti a concezioni museografiche contrapposte, anche se non è detto che debbano essere necessariamente conflittuali e che non possano coesistere all'interno dello stesso museo. Nel primo caso si parte dall'accettazione totale e senza riserve delle valenze estetiche delle culture "altre", nel secondo dall'accettazione totale e senza riserve della dignità museale e scientifica di tutti gli oggetti di tutte le culture. Al Pavillon des Sessions entrano nel tempio dell'arte occidentale i capolavori dei mondi "altri", a Ginevra entrano nel museo di etnografia gli oggetti d'uso quotidiano delle nostre case. Da una parte l'etnografia, l'antropologia e l'archeologia fanno un passo indietro (e ciò al Louvre non avviene solo metaforicamente ma anche materialmente, relegando la spiegazione dell'oggetto in uno spazio riservato) e cedono il primo piano alla fruizione estetica dell'oggetto, dall'altra le scienze dell'uomo portano fino in



fondo il rifiuto dell'etnocentrismo: dallo studio di quelli che una volta, con disprezzo etnocentrico erano chiamati "selvaggi", si è passati prima ai contadini delle aree periferiche, poi ai ghetti del Bronx e infine alla società stessa dell'antropologo. Da una parte si espongono accanto alla Gioconda i capolavori delle culture extraeuropee, dall'altra si presentano gli intrecci di liane e i battipanni in midollino. Da una parte si rischia di essere sommersi da una valanga di capolavori non capiti ma almeno apprezzati sul piano estetico (?), dall'altra si rischia di essere travolti da una serie infinita di splendide iniziative "etno" che annegano in un comparativismo generico lo specifico della ricerca sull'"altro" (Aimi 2001: 77).

Subito dopo la pubblicazione dell'articolo, nella primavera del 2001, fui invitato a tenere una delle relazioni di apertura al Convegno: "L'antropologia e i patrimoni culturali", presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna a Santarcangelo di Romagna. Il convegno era stato organizzato dai più importanti docenti di demologia (curiosa area disciplinare che, così com'è strutturata, mi sembra, ma potrei sbagliarmi, esiste quasi solo in Italia) delle università italiane e dai curatori di diversi musei italiani di demologia e antropologia a partire dal Pigorini. Io ero stato invitato non in virtù dello status ultra aleatorio di "consulente" della Raccolta Precolombiana del Castello Sforzesco, ma per le cose che da anni stavo scrivendo su musei e mostre di antropologia/etnologia (pur rinviando i due termini ad aree disciplinari in parte diverse, qui sono usati come sinonimi, perché, in Europa, nella realtà delle denominazioni dei vari musei nelle diverse lingue rinviano a contenuti identici). Il Pavillon des Sessions e il MEG, ovviamente, non erano al centro della discussione, ma erano un invisibile invitato di pietra, quasi mai evocato. Nel mio intervento dissi che i musei con le zappe dei nonni di cui si occupavano i demologi e i musei etnoantropologici del resto del mondo non avevano nulla in comune e solo in Italia un curioso equivoco semantico produceva il miraggio che avessero qualche cosa in comune. Per una forma di riguardo nei confronti di chi mi aveva invitato, usai le espressioni: "grande antropologia" e "piccola antropologia". Purtroppo gli atti del convegno non furono mai pubblicati, tuttavia poco dopo Vito Lattanzi del Pigorini, mi invitò a scrivere un articolo sui temi del mio intervento per *Antropologia museale*, la nascita rivista del gruppo di lavoro che aveva organizzato il convegno. Il mio contributo fu ben diverso dall'intervento, perché, rendendomi conto che parlavamo lingue diverse, mi sembrò opportuno mettere a fuoco alcuni equivoci che complicavano l'analisi (Aimi 2002). Mentre scrivevo l'articolo andai a vedere la mostra *Le musée cannibale*, organizzata al MEN (Musée d'Ethnographie de Neuchâtel) da Jacques Hainard, che si stava esplicitamente candidando a bestia nera del "partito dell'arte". Avevo saputo che a Neuchâtel, estremizzando alcuni orientamenti ginevrini, erano arrivati a ritirare dall'esposizione permanente alcuni pezzi importanti d'arte africana per sostituirli con vecchie macchine da scrivere e tutto quel complesso di oggetti che chiunque potrebbe trovare in una qualunque cantina. La mostra nelle intenzioni della squadra del MEN doveva rappresentare una raffinatissima provocazione intellettuale in grado di far riflettere su quanto stava avvenendo nei



musei di antropologia. Finalmente si prendeva di petto, e per di più in una mostra, la *vexata quaestio* dell'"etnografia che espone e si espone". La mostra, ovviamente, era deserta, grottesca e inguardabile. E nelle sale della collezione permanente erano effettivamente esposte anche cianfrusaglie da rigattiere. Mi limitai a fare una recensione abbastanza neutra, cercando di presentare il punto di vista dei curatori, anche se nella chiusura precisavo che l'iniziativa non era altro che un "po' di goliardia *politically correct*".

A quel punto, dopo l'esperienza diretta dei ruspanti musei con le zappe dei nonni e delle sublimi provocazioni del MEN, decisi che non valeva la pena confrontarsi con chi parlava lingue così diverse non tanto dalla mia, ma da quelle che, al di là dei differenti punti di vista, erano parlate nei musei etnoantropologici di tutto il mondo. Da allora non ho più scritto una riga sugli snodi teorici dei musei sull'"altro", pur continuando a scrivere e a lavorare nel settore e a organizzare, in alcuni casi, mostre di un certo rilievo.

Il mio rifiuto di entrare sul terreno di quel particolare dibattito teorico suscitato dall'apertura del Pavillon des Sessions era ed è dovuto a diverse ragioni.

1) La storia dei musei, almeno da quanto sono riuscito a capire da alcuni lavoretti fatti in passato, dimostra chiaramente che i musei e gli oggetti possono andare da una parte e le teorie dall'altra. Mentre le diverse teorie museografiche, anche quelle più scientificamente fondate, si pensi, ad esempio, al MNA (Museo Nacional de Antropología), e di quasi tutti i musei statali messicani, devono necessariamente rincorrere gli sviluppi della ricerca, gli oggetti veramente *da museo* (potrei dire anche: eccezionali, di alto livello, ecc.) hanno la forza di piegare ogni teoria e di musealizzare ogni contenitore, si pensi alle vicende della Coatlicue Mayor (Paz 1988: 45).

2) In questo tipo di riflessioni o nelle iniziative del MEN da un lato e dei musei di demologia dall'altro, per ragioni diverse ma in ultima analisi convergenti, si finisce per trascurare la centralità dell'oggetto e, di conseguenza, si creano o musei inesistenti, che non hanno nulla del museo se non il nome, o un ibrido tra un'installazione, un *happening*, un libro illustrato, una pagina di internet.

3) In Italia un confronto tra le diverse teorie museografiche non dovrebbe ignorare gli aspetti che un marxista definirebbe strutturali, vale a dire quel miniblocco sociale che comprende potentati accademici (praticamente tutte le cattedre di demologia, che rappresentano una buona fetta, forse maggioritaria, delle cattedre di antropologia) e piccoli musei di demologia, che esistono e vivono solo grazie a discutibili scelte di amministratori locali che vedono in queste istituzioni una forma, pur limitata, di raccolta del consenso. Ovviamente il giudizio sull'insipienza del ceto politico non coinvolge, in alcuni casi (a dir il vero nella maggior parte dei casi di cui ho conoscenza diretta) i "tecnici" che, a volte, gestiscono in modo eccellente questi musei e che, certamente, sarebbero molto più utili se fossero utilizzati a Pompei o agli Uffizi. Questo blocco sociale, curiosamente, ha finito per saldare istanze politiche molto diverse. Infatti, mentre storicamente i musei della "cultura contadina" riecheggiano istanze demartiniane gradite alla sinistra, ora i musei del "territorio" raccolgono attenzioni localistiche tipicamente leghiste.



4) Qualche tempo fa Fruttero e Lucentini denunciavano con la loro impareggiabile ironia che nell'ambito della letteratura, a differenza di altre arti, esiste l'"inconscio pregiudizio", che, dato che "tutti i lettori del Manzoni" sanno scrivere "gliene viene la sensazione non certo, per carità, di essere Manzoni, ma insomma di zampettare anche loro ai margini di quel campo, di non esserne esclusi da invalicabili abissi". Oggi, dopo un quarto di secolo, si potrebbe aggiungere che i due scrittori erano ottimisti, dato che, a parte, forse, l'ingegneria genetica, non esiste campo che non sia stato "zampettato" da chi non ha la consapevolezza delle proprie limitate conoscenze. E la museologia, in particolare, sembra uno dei settori preferito dagli zampettatori, dato che chiunque va in vacanza a vedere la Gioconda, si sente autorizzato a discettare di arte e musei. In questo, certo, aiutato dal fatto che gli organizzatori, nell'ansia di offrire un prodotto di largo successo, implicitamente chiedono al visitatore: "Ti piace?" Come se la risposta, oltre a registrare un soggettivo livello di gradimento, implicasse anche un'effettiva capacità di zampettare nell'orto di chi fa musei e mostre.

5) Questo particolare dibattito teorico, ignorato dai protagonisti (direttori di museo, conservatori, ecc.) delle epocali trasformazioni di questi anni, rimuove le questioni reali e più importanti che ogni progetto di un nuovo museo deve affrontare: "Chi paga e che cosa vuole?", "Quanti visitatori vogliamo far venire, ecc.?", "Come fa, ad esempio, il British Museum a essere totalmente gratuito e a mantenere laboratori e centri di ricerca di primo piano?". Per non parlare, poi, di "stupidaggini" quali l'organico e l'organigramma di un museo (dal direttore all'usciera), che sono lo scheletro che permette al museo stesso di camminare. Ma queste domande, nel contesto della "forma museo e il museo come forma" sarebbero semplicemente una bestemmia. Per altro, si può aggiungere che questo particolare dibattito teorico riesce ad essere lontano anni luce da quello, in fondo analogo ma molto più fondato, che si è sviluppato in occasione della metamostra *Exhibition-ism: Museums and African Art* (Roberts e Vogel 1994) presso il Museum for African Art di New York nel 1994. Per altro, è stato necessario attendere sei anni per poter leggere critiche reali, anche se, a mio parere, in gran parte infondate, al progetto Pavillon des Sessions – MQB (Musée du Quai Branly)(Dupaigne 2006).

Chiarito, dunque, che il mio non è affatto un punto di vista neutrale, e chiarito come mi sono trovato a osservare e a riflettere su questi dieci anni che hanno sconvolto il mondo dei musei di antropologia/etnologia, è possibile proporre un primo bilancio?

Credo di sì. Soprattutto se si considera che questi musei risalgono, in genere, alla seconda metà dell'Ottocento e che, da allora, il loro taglio, pur raffinandosi, era rimasto sostanzialmente inalterato. Certo, anche in passato ci sono state trasformazioni museali di grande importanza. Si pensi, ad esempio alla nascita del Musée de l'Homme, che, significativamente, negli anni del Fronte Popolare, sostituì il Musée d'Ethnographie du Trocadéro o, più recentemente, alla nascita del MNA (1964) o del Department of Ethnography (1946-2004) e del Mankind Museum (1970-1997), che per un certo tempo furono le sezioni etnoantropologiche del British Museum, o della



sezione etnoantropologica del MET (Metropolitan Museum of Art), (i reperti furono donati da Nelson Rockefeller nel 1969 e la sezione fu aperta nel 1982). Mai, però, c'erano state così tante trasformazioni in un periodo così breve. Se si considera, dunque, questo periodo e gli anni immediatamente precedenti occorre prendere atto che, oltre al Pavillon des Sessions, l'elenco dei musei che sono stati creati ex novo o ristrutturati o ristrutturandi è lungo e impressionante. Comprende: il MAM (Museo de America di Madrid) (1994), il Museu Barbier-Mueller d'Art Precolombí di Barcellona, il MQB, il Musée des Confluences di Lione, il MUCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) di Marsiglia, il MARH (Musées Royaux d'Art et d'Histoire) di Bruxelles, il Tropen Museum di Amsterdam, il RMV (Rijks Museum voot Volkenkunde) di Leida, il British Museum, il Världskulturmuseet di Göteborg, il MEG di Ginevra, il Rietberg di Zurigo il Museo di Etnologia (fino al 1999 Museum für Völkerkunde) e il Museo delle Culture Europee di Berlino, il Museum für Völkerkunde Amburgo, il MET, il NMAI (National Museum of American Indian), il Los Angeles County Museum, il MNA, che dal 1996 ha subito una serie di radicali ritocchi, un numero imprecisato di importanti musei de sitio del Messico, il Museo Larco di Lima, il Museo de Arte Precolombino di Cusco, il Museo Tumbas Reales de Sipán e il Museo Brüning di Lambayeque, una serie di musei *de sitio* tra i quali devono essere citati: il Museo de Sitio de Sipán, il Museo Cao, il Museo Huacas de Moche, il Museo Antonini. In Italia, in particolare, questa lunga onda di trasformazioni ha investito il Museo Pigorini, il Dinz Rialto di Rimini, il Castello De Albertis di Genova e il Museo delle Culture di Milano. Naturalmente l'elenco, non ha alcuna pretesa di sistematicità, anzi sono ben consapevole di non prendere in esame Stati a me totalmente sconosciuti come la Russia, il Canada, la Colombia, il Brasile, l'Argentina e l'Australia. Per non parlare di aree culturali come la Cina, l'India e il mondo arabo islamico, che hanno una loro propria tradizione museale sull'"altro", che ha già incominciato a interagire con la nostra. Pur limitato, tuttavia, l'elenco mostra chiaramente l'estensione e la profondità di un processo di trasformazione dei musei etnoantropologici, che sicuramente non ha precedenti e sulla cui ampiezza, in realtà si è riflettuto molto poco e di cui occorre ricordare le tappe più significative.

Il 3 marzo 2001 furono aperte le Sainsbury African Galleries del British Museum, che non solo rappresentavano la ristrutturazione più impegnativa tra le sezioni etnoantropologiche del museo, ma erano anche un'aperta contestazione del taglio estetizzante del Pavillon des Sessions. In quella occasione mi dichiarò con orgoglio Nigel Barley, uno dei responsabili dell'allestimento "Noi non siamo una galleria di antichità, ma un dipartimento di etnografia e quindi vogliamo mostrare ciò che sta accadendo oggi. Quello che hanno fatto al Louvre non ha senso perché ripropone un'idea settecentesca. Un'Africa pura e non contaminata non esiste, *it's a fiction*. In realtà le popolazioni africane sono sempre state in contatto tra di loro e col resto del mondo. Per questo abbiamo realizzato un percorso espositivo che mostra la storia di tutte queste contaminazioni fino ai nostri giorni".

Il 21 settembre 2004 circa 20.000 Indiani di 500 tribù celebrarono a Washington l'apertura del NMAI presso la Smithsonian Institution, che consacrava anche sul piano museale quel lento, parziale e limitato processo che aveva consentito loro di avere più



peso sul piano nazionale e di cui il NAGPRA (*Native American Graves Protection and Repatriation Act*) era stato il risvolto giuridico. Il museo conserva oltre 800.000 reperti, che rappresentano, forse, la più grande collezione etnografica del mondo, che, però, ha il forte limite di essere ristretta solo all'America, che, a sua volta, per circa il 70% è rappresentata solo da reperti degli Stati Uniti e del Canada. La maggior parte della collezione proviene dalla Heye Foundation, l'istituzione che fino al 1994 custodiva gli oggetti raccolti dal collezionista George Gustav Heye, i cui doppioni, a volte straordinari capolavori, negli anni Quaranta erano venduti per pochi dollari nella mitica "caverna di Ali Babà", frequentata dal gruppo di surrealisti e intellettuali francesi riparati a New York durante la guerra (Lévi-Strauss, 1984: 313-314).

Il 23 giugno 2006 fu inaugurato il MQB, il museo che concludeva il progetto cominciato col Pavillon des Sessions, sei anni prima. Tutta l'operazione era costata, escluso il Louvre, 232,5 milioni di euro, di cui 22 milioni per le nuove acquisizioni (in Italia per il portale del turismo mai entrato in funzione ne sono stati spesi 45). Il ritardo sui tempi previsti fu di pochi mesi. Si era progettato di fare del MQB il terzo museo di Parigi e i risultati di questi anni (una media di 1.350.000 visitatori all'anno) dimostrano che l'obiettivo è stato raggiunto. Il percorso espositivo, in parte, ha cercato di coniugare l'attenzione per la qualità estetica dei reperti del Pavillon des Sessions e le più generali esigenze del "partito dell'etnografia". Tuttavia, una serie di continue microristrutturazioni, di cui anche l'appassionato di arte "altra" spesso non si accorge, hanno dimostrato che la fretta nella conclusione dei lavori aveva lasciato alcuni punti deboli (il MQB era il simbolo del secondo mandato di Jacques Chirac e doveva essere inaugurato prima della campagna per le presidenziali del 2007, che sarebbe entrata nel vivo subito dopo l'estate).

Il 14 novembre 2007 fu riaperta, dopo tre anni di lavori, la sezione oceanica del MET, che per l'istituzione di New York aveva un particolare valore simbolico perché presentava alcune opere raccolte da Michael C. Rockefeller, un giovane antropologo scomparso durante una missione in Nuova Guinea nel 1961, a cui era dedicata tutta la sezione sulle "Arti dell'Africa, dell'Oceania e delle Americhe". Michael C. Rockefeller era figlio del magnate e filantropo americano, che aveva donato tutta la sua raccolta al museo. Il nuovo allestimento non introduceva nessun cambiamento significativo all'interno della sezione sull'arte "altra" del museo, che nelle sezioni dell'Africa e delle Americhe già presentava un taglio piuttosto estetizzante in una cornice di completezza e sistematicità "da museo etnografico".

Dal complesso di questi dati appare evidente che questo è un processo multipolare, che ha avuto cause diverse: la riunificazione tedesca (Berlino), la passione di un mercante-collezionista e del "principe" (Parigi), l'arrivo alla Smithsonian dell'Heye Foundation (Washington), lo svecchiamento degli allestimenti esistenti (Città del Messico, Amsterdam, ecc.), la scoperta di tombe con reperti spettacolari (Costa del Perù). Nella fase iniziale del periodo preso in esame gli allestimenti museografici derivavano da tradizioni museali preesistenti, che, pur non ignorando quanto avveniva nel resto del mondo, continuavano politiche e decisioni locali, anche se condivise in vaste aree: il modello strutturante del MNA e dei musei *de sitio* del Messico, il taglio



etnografico-estetizzante del MET, il percorso atipico del MAM, il taglio etnografico dei paesi dell'Europa protestante. A volte, però, essi erano anche il risultato di scelte individuali di direttori dalla forte personalità e dalle idee molto precise, i quali avrebbero potuto fare scelte completamente opposte senza incontrare alcuna resistenza: Jacques Kerchache per il Pavillon des Sessions, Walter Alva per il Museo Tumbas Reales de Sipán, Eduardo Matos Moctezuma per il Museo del Templo Mayor di Città del Messico (1982), Paz Cabello per il MAM, Andrés Álvarez Calderón per Museo Larco di Lima e il Museo de Arte Precolombino di Cusco. In ogni caso i diversi allestimenti museografici mettono in evidenza aree piuttosto omogenee, a parte limitate eccezioni, che fino a una certa data (il 2005 ?) si muovono indipendentemente le une dalle altre: gli Stati Uniti coi loro musei che seguono in sostanza il modello del MET, il Perù e il Messico, che privilegiano un taglio antropologico/archeologico, l'Europa protestante dei musei d'etnografia e l'Europa in generale che, pur effettuando, a volte, scelte diverse, produce un'unica riflessione museale. Rimane da spiegare la convergenza tra alcuni allestimenti museografici, che, in parte, sono certamente risultato di scelte indipendenti: il MET, il Museo Tumbas Reales de Sipán, il Museo del Templo Mayor, il Pavillon des Sessions.

Da un certo periodo in poi, grosso modo verso il 2005, sembra che con l'accentuarsi della globalizzazione l'interrelazione tra i diversi musei sia diventata molto più forte. Ma questa ipotesi potrà essere verificata solo in futuro.

In ogni caso, il motore primo di questa rivoluzione sembra la consapevolezza, maturata con percorsi e contenuti diversi a partire dagli anni Novanta, che le macrotendenze (culturali, demografiche, economiche, politiche) del mondo d'oggi non consentivano più di guardare all'"altro" come a una rarità esotica. Nel momento in cui ci si è accorti che nei paesi europei vivevano milioni di cittadini di origine extraeuropea e nel momento in cui è aumentata l'autorganizzazione degli Indiani degli Stati Uniti e del Canada, è diventato inevitabile un ripensamento generale sulla funzione dei musei appunto dedicati all'"altro". E, in riferimento a questi due paesi, non si possono ignorare due fatti macroscopici della sfera più propriamente politica: il NAGPRA, la legge USA del 1990, che obbliga i musei a cui vanno contributi federali a restituire alle tribù indiane non solo i resti umani e i corredi funerari, ma anche gli "oggetti sacri e i beni culturali della comunità", e la nascita, nel 1999, del Nunavut, il Territorio autonomo degli Inuit. Da un altro punto di vista occorre anche considerare che l'onda lunga dei processi culturali dell'Occidente affermatasi definitivamente, sembra, nella seconda metà del Novecento (il rifiuto del razzismo, il relativismo culturale, ecc.) rendeva obsoleti e poco presentabili una serie di allestimenti (si pensi al Pitt Rivers di Oxford o al Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia di Firenze – curiosamente ma non troppo, entrambi musei universitari) che non riflettevano direttamente ideologie razzistiche, ma apparivano comunque legati a quel periodo.

Questo processo, che pure presenta valenze politico-ideologiche evidenti, si afferma e viene realizzato a prescindere dalla collocazione politica dei governi e delle persone che lo hanno deciso e realizzato. Anzi, curiosamente, nei suoi momenti salienti è spesso deciso e appoggiato da amministrazioni di centro destra: Bush senior nel caso



del NAGPRA e del NMAI, Chirac per il Pavillon des Sessions e il MQB, i governi conservatori per il rinnovamento del British Museum, Nelson Rockefeller per l'ingresso dell'arte "altra" al MET.

In questa cornice è difficile valutare le conseguenze dirette dell'ingresso dell'arte extraeuropea al Louvre.

Sicuramente furono notevolissime, fin da subito, a livello degli addetti ai lavori dei più importanti musei dell'Europa e degli Stati Uniti e degli strati sociali più colti (ad esempio, il 13 aprile del 2000 il *New York Times* dedicava un lungo articolo all'avvenimento). Meno vasto fu l'impatto dell'avvenimento in Messico e in Perù, anche se colpì profondamente la ristretta élite di addetti lavori con maggiore spessore culturale. Ricordo che nel 2002, mentre stavo organizzando la mostra sul Perù di Palazzo Strozzi, ne parlai con Andrés Álvarez Calderón, allora giovane direttore del Museo Larco di Lima. Lo considerava, dal suo punto di vista, non una svolta lontana, ma lo sdoganamento definitivo dell'arte preispanica *tout court* nei confronti di coloro che ancora potevano avere dei pregiudizi eurocentrici. E per quanto non ci siano rapporti diretti tra i due eventi, significativamente, lo stesso Andrés Álvarez Calderón, due anni dopo il Pavillon des Sessions, aprì al Cusco il Museo de Arte Precolombino, che non solo era la prima istituzione del genere in Perù, ma era anche il primo museo dove nell'allestimento si faceva arte con arte, accostando i reperti preispanici in modo che la loro stessa combinazione rappresentasse una nuova opera d'arte.

Su un piano più generale si potrebbe osservare che la scelta estetizzante propria del Pavillon des Sessions non è stata seguita da nessun museo importante e anche colui che dopo la morte di Kerchache poteva continuarne il ruolo, Jean Paul Barbier, il proprietario-direttore del Museo Barbier-Mueller di Ginevra, non ha preso la testa del "partito dell'arte".

Appare innegabile, tuttavia, che la creazione del Pavillon des Sessions ha condizionato anche i musei che volevano in qualche modo prenderne le distanze, imponendo una maggiore attenzione per l'oggetto, anche se questo taglio, come si è detto, era in parte già presente nel MET.

La centralità dell'oggetto, tuttavia, ha portato una sorta di vittoria postuma di un Kerchache senza seguaci né imitatori: la rivoluzione dei prezzi. Dal 2000, infatti, con buona pace dei duri e puri del "partito dell'etnografia", l'attenzione alle qualità estetiche delle opere e quindi alla gerarchia e alla tematica delle attribuzioni si è affermata nel mercato e nel collezionismo, con conseguenze a cascata anche in ogni tipo di museo a prescindere dalle concezioni museografiche dei conservatori e dalle politiche espositive.

Questa rivoluzione ha fatto di Parigi il centro mondiale del mercato dell'arte "altra", spingendo anche Christie's e Sotheby's a trasferire nella capitale francese le loro aste.

Nel campo delle esposizioni temporanee si è accentuata la tendenza, già presente da qualche tempo, si pensi alla mostra sui Maya di Palazzo Grassi (1997), a fare eventi sempre più spettacolari. Inoltre l'attività a pieno regime del MQB, del rinnovato British Museum e dei musei Barbier-Mueller di Ginevra e Barcellona ha



prodotto un'offerta di mostre sempre più ricca e sempre più specializzata. Ma anche qui occorre segnalare che questa tendenza era già presente al MET.

In questo campo, però, occorre dire che, indipendentemente dal Pavillon des Sessions, ma a causa, invece, dei processi di globalizzazione, ai quali si è accennato più sopra e della politica culturale del British Museum e del MQB, si sta registrando un cambiamento epocale nei rapporti tra il Sud e il Nord del mondo. Il caso più evidente è quello del Messico, che, pur avendo sempre avuto il ruolo passivo di paese esportatore di pezzi per mostre fatte altrove, ha cominciato a imporre una politica di reciprocità, che prevede l'importazione di mostre europee e/o l'esportazione di mostre progettate in loco.

Inoltre, a livello francese il progetto Pavillon des Sessions – MQB ha portato a un ripensamento generale del MNATP (Musée National des Arts et Traditions Populaires), che è stato trasformato nel MUCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) e trasportato a Marsiglia in uno degli angoli più affascinanti del porto: il Forte Saint Jean e il molo J4. Nel caso di questo museo, che, rappresentava il più importante tra i musei di demologia della Francia (era l'equivalente del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma) occorre osservare che, per quanto non fosse per niente il museo delle zappe dei nonni di cui si è parlato più sopra, se non altro perché la quantità si trasforma in qualità, da tempo era oggetto di una riflessione suscitata dalla constatazione della crisi di questo genere di istituzioni (negli anni Novanta si era pensato di chiuderlo a causa del crollo verticale delle frequenze e di una palese marginalità scientifica). Originariamente il museo doveva essere aperto nel 2008 ma, a causa di una serie di contrattempi (anche i cugini francesi, a volte, dimostrano di non essere su un altro pianeta) sarà aperto nel 2013. Il progetto del MUCEM non si limita a qualche ritocco di facciata, ma opera una vera e propria rivoluzione copernicana: al centro del museo non ci sono più gli oggetti dei ceti subalterni, ma niente di meno che la storia di lunga durata del grande Braudel. Gli oggetti, probabilmente, saranno gli stessi, ma la noiosa e insopportabile sfilata delle tipologie seriali del quotidiano sarà sostituita da sale che consentiranno di ricostruire attraverso la comparazione etnografica la cultura materiale delle popolazioni europee e del Mediterraneo dall'anno Mille (in realtà dall'espansione islamica) ai nostri giorni. La scelta del tempo e dello spazio, cosa che non è esplicitata, *of course*, e può sfuggire agli osservatori meno attenti, significa l'inserimento dei dirimpettai islamici della sponda Sud del Mediterraneo all'interno del museo delle "nostre radici". Quindi mentre al Pavillon des Session e al MQB, si riconosce una dignità museale artistica all'"altro" in generale, a Marsiglia si progetta un museo con lo scopo preciso di indicare un'alternativa agli scenari dello scontro di civiltà di Huntington. Vale la pena osservare che questa politica culturale non è che la continuazione della politica estera della Francia?

Si dirà: che cosa c'entra la politica? In realtà, l'insegnamento più evidente che emerge dalla riflessione sui dieci anni che ci separano dal Pavillon des Sessions è proprio questo: che i musei di antropologia sono solo il riflesso della visione dell'"altro" delle élites dominanti, vale a dire sia del ceto economico-politico in senso stretto, sia



degli intellettuali e del circuito mediatico che influenzano il comune sentire. Dunque, non rimane che prendere atto che è la politica il motore immobile e decisivo di tutte le trasformazioni più sopra descritte. In alcuni casi, come nella Francia di Chirac, il rapporto tra politica estera "ufficiale" e politica culturale è di un'evidenza cartesiana e si lega direttamente a una tradizione cominciata, per fermarsi a tempi recenti, da André Malraux. Negli altri paesi il filo rosso che lega politica e museo è meno lineare e spesso scompare sotto le onde brevi dell'*histoire événementielle*. Ma per capire che cosa sta succedendo occorre portarlo alla luce.

BIBLIOGRAFIA

Aimi A., 2001, "Dove vanno i musei dell'altro", *Critica d'Arte, Rivista trimestrale dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze*, VIII serie, n. 9, pp. 68-79.

Aimi A., 2002, "I frutti puri impazziscono ma gli ibridi sono sterili", *Antropologia museale*, n. 1, pp. 25-29.

Dupaigne B., 2006, *Le scandale des arts premiers*, Mille et une nuits, Fayard, Paris.

Kerchache J. (a cura di), 2000, *Sculptures*, Réunion des Musées Nationaux – Musée du Quai Branly, Paris.

Lévi-Strauss C., 1984, *Lo sguardo da lontano*, Einaudi, Torino.

Paz O., 1988, "El arte de México: materia y sentido." In O. Paz (a cura di) *Los privilegios de la vista*, FCE, México-Madrid, pp. 39-58.

Roberts N. M. and Susan Vogel, 1994, *Exhibition-ism: Museums and African Art*, The Museum for African Art, New York.

Antonio Aimi ha lavorato all'interpretazione delle fonti (reperiti e testi) delle culture precolombiane nell'area d'intersezione di diverse discipline (l'antropologia, la storia, la storia della letteratura, l'estetica). Dal 2006 al 2009 è stato co-direttore delle attività dell'UNIMI in Perù e ha progettato il Museo de Sitio di Sipán (assieme a Walter Alva e Quirino Olivera). Dal 2003 è professore a contratto presso l'Università degli Studi di Milano, dove insegna Civiltà Precolombiane. Tra le mostre e i cataloghi di cui è stato curatore o co-curatore ricordiamo: *Musaeum Septalianum*, Museo Civico di Storia Naturale, Milano, 1984; *Civiltà dell'Amazzonia*, Castello di Lerici, Lerici, 1992 ; *Perù, tremila anni di capolavori*, Palazzo Strozzi, Firenze, 2003; *L'oro del Perù: l'origine di un mito*, Palazzo Chiericati, Vicenza, 2007; *Inca: origine e misteri delle civiltà dell'oro*, Santa Giulia, Brescia, 2009; *L'or des Incas: origines et mystères*, Pinacothèque de Paris, Parigi, 2010.

antonio.aimi@unimi.it