

Africa e Mediterraneo



C U L T U R A E S O C I E T À

62

DOSSIER

L'Africa nei musei
e nelle collezioni
occidentali

Dopo il disincanto: a chi
appartengono "gli oggetti
lavorati d'oltremare"?

Le Musée du quai Branly au
prisme du primitivisme

Migranti e patrimoni culturali.
Nuove voci nei musei

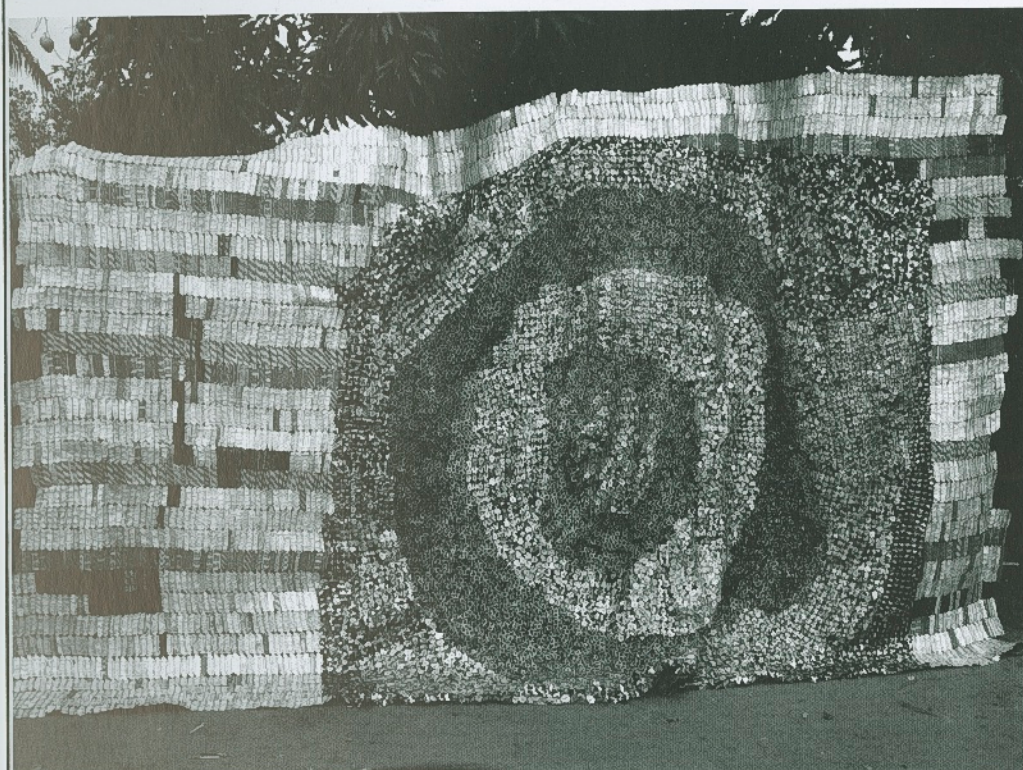
Transitioning the Museum for
African Art. New geographies
in African art



Introduzione.

Dopo il disincanto: a chi appartengono
“gli oggetti lavorati d'oltremare”?

di Giovanna Parodi da Passano



El Anatsui,
Dzesi 2,
alluminio e
filo di rame
cuciti, 325 x
568 cm,
2006.
Foto di El
Anatsui.
Courtesy
Collection
Akron
Museum of
Art, Akron,
Ohio, USA e
Biennale di
Venezia

E adesso, senza barbari, cosa sarà di noi?
Era una soluzione, quella gente.
(Costantino Kavafis, *Aspettando i barbari*)

“A, nera”¹

Nella stagione del disincanto la comunità degli antropologi ha voltato decisamente pagina rispetto all'illusione di mondi altri, autentici. Quanto restava del mito dell' “Altro autentico” (un mito duro a morire nelle società occidentali) non ha retto, come si è ricordato nell'introduzione del precedente dossier, alle impietose analisi della critica postcoloniale che – evidenziando motivazioni ideologiche e modelli culturali precisi dietro al vago richiamo degli “Orienti” (siano essi Africa o Asia o altro al di fuori dall'Europa) – ha ridotto l'alterità esotica (categoria più che necessaria all'impresa etnologica e strettamente intrecciata a quella di autenticità) a una chimera di «bianchi che sbarcano con i cannoni», per citare ancora il poeta.²

Vale a dire, a un'invenzione della civiltà europeo-occidentale moderna che (pre-disposta in questo senso dalla propria antropologia culturale) nella sua espansione ha sottomesso e reso altro il resto del mondo.³

L'autenticità, del resto, non ha dovuto aspettare l'“attacco all'uomo bianco” per rivelarsi un'impasse antropologica. Concetti che rimandano a dicotomie ed essenze, quali quelli di continuità della tradizione o di identità unificata, avevano già perso la partita nelle scienze sociali, facilitando la strada a quella nozione di culture continuamente inventate (ultimo approdo di un percorso di allontanamento da qualsiasi idealizzazione di una autenticità originaria) che ha oggi piena cittadinanza in ambito accademico, e che vanifica in partenza gli sterili dibattiti sull'autenticità dei mondi etnografici e dei loro manufatti significativi. Insomma, a questo punto l'antropologia ha indubbiamente recepito un'idea dell'autenticità come processo costruttivo e, anche nella co-

sapevolezza che alle società altre del pianeta si chiede di restare ferme⁴ e di continuare a mettere in scena identità “tradizionali” ed eredità artigianali e artistiche in quanto risorse economiche, culturali ed estetiche per l'Occidente, non vede più il Sud del mondo come popolato da autenticità in pericolo. Al contrario, a prospettarsi se mai cor- pericoli sono sia, in tempi di tentazioni e ripiegamenti identitari, l'uso strumentale del segno dell'autenticità e la rivendicazione di un'identità originaria e nei processi di etnicizzazione (voluti o favoriti dall'esterno oppure da stessi gruppi) e nelle politiche dell'identità che implicano una mobilitazione delle differenze culturali (Appadurai, 2001, pp. 27-32); sia, in contesti di crescente interconnessione delle culture e di etnicità da pacchetto commerciale (contesti ai quali nessuna delle società “ex-primitive” sembra sottrarsi), l'imporre – tanto nelle strategie di recupero o di tutela delle cosiddette tradizioni in via di sparizio-



o di decaratterizzazione, quanto nella ricostruzione delle autenticità neo-etniche⁵ – di un criterio di autenticità funzionale al modo di “collezionare arte e cultura” (fondato su una specifica forma di produzione tendente all’allargamento infinito del mercato) proprio della nostra società. Il punto è che, come ha evidenziato James Clifford (1993, p. 267) nella sua lucida disamina del moderno “sistema arte-cultura” occidentale, la «macchina per fabbricare l’autenticità» ha un ruolo specifico e fondamentale nell’alchimia del «processo di transustanziazione in merce artistica» (Baqué 1999, p. 8) degli oggetti etnici, stante che è questa un’epoca della storia in cui «i prodotti puri vanno forte». Se infatti il consumo e il turismo dell’esotico hanno tanto posto nella nostra società e se, per quanto banalizzata da esigenze consumistiche e mal tollerata quando irrompe nella nostra quotidianità, l’alterità esotica continua ad esercitare il suo ambiguo potere di fascinazione, è anche e innanzitutto perché i meccanismi di promozione (che dipendono dall’esistenza di tale macchina) fabbricano “differenze autentiche, preservate” all’interno di un mondo in cui le differenze si vanno dissolvendo in un’espansiva cultura della merce. Ne è testimonianza la condivisione del culto dell’autenticità da parte vuoi del mercato (quasi interamente al di fuori del controllo dei produttori) delle arti ieri chiamate primitive e oggi primarie, dove regna incontrastata la chimera del “pezzo autentico”, vuoi del mercato turistico a destinazione esotica (in mano perlopiù a grandi aziende multinazionali) dove, complice l’adesione delle “popolazioni indigene” alle nostre aspettative, fra parodia dell’autentico e doppio gioco (Bensa 2007, p. 8), si concretizza il miraggio dell’“altrove originario”. La richiesta di autenticità da parte di un mercato in espansione non è ovviamente senza effetti sulle comunità locali: porta a esiti di folklorizzazione delle culture e di standardizzazione dei loro oggetti estetici, esiti che a loro volta contribuiscono ad accreditare un’immagine semplificata e statica del quarto mondo che tende a sostituirsi all’esperienza personale e sociale della realtà. Odierna estensione dei vecchi fantasmi dell’esotismo e dell’essenzialismo, «l’ossessione dell’autenticità» (Lai 2007, p. 37), quando si iscrive in una logica «di appropriazione e di dominio» (Laplantine 2004, pp. 32-35) applicata agli oggetti – come avviene segnatamente nel caso degli scenari della “tratta” degli “oggetti lavorati d’oltremare” (Mudimbe 1994, p. 62) basata sull’assimilazione ideologica di questi ultimi a merce valutata in termini d’autenticità – entra in consonanza con un’altra ossessione distintiva dell’Occidente e del suo modo di pensare acquisitivo, accumulativo (Macpherson 1962), ossia con quella che da Philippe Baqué (1999, p. 7) viene chiamata “frenesia collezionistica”.⁶ Tale frenesia, mai come oggi diffusa nei riguardi dell’arte “tribale”,⁷ si esercita in particolare, per focalizzare l’obiettivo sul tema che ci riguarda, sull’oggetto etnografico africano. Vincolato, più di ogni altro, all’*atout*-autenticità, in quanto «parato dal mistero del “primitivismo”» (Baqué 1999, p. 8) a partire dalla sua rinascita agli inizi del secolo scorso come oggetto estetico.

È indubbio che la collocazione di culture e opere africane in un’area di investimento fantastico non comune abbia a che fare con la permanenza della convinzione, debitrice di suggestioni coloniali, di un’Africa primordiale. Se infatti con il ripudio dell’ideologia colonialista e della sua visione eurocentrica l’idea degli Altri dagli occidentali (e dei popoli africani in particolare) come primitivi tagliati

fuori dai processi storici è stata definitivamente abbandonata dall’antropologia, questo non sembra aver diminuito l’insaziabile appetito dell’Occidente “civilizzato” per le culture “selvagge”.

E in effetti, basta dare una scorsa ai dépliant di viaggio dei *tour operator* specializzati in destinazioni sub-sahariane – dépliant che nel far leva sulla nostalgia dell’esotico primitivo ricalcano le orme di tanta letteratura e di tanta arte del Novecento (si pensi a quella sorta di viaggio all’interno dei fantasmi inquietanti di un passato ancestrale che è la celeberrima visita nella primavera del 1907 di Picasso al museo del Trocadéro) – per constatare che l’Africa interpellata dall’*imagerie* turistica occidentale è tutt’ora il continente al di sotto della soglia della civiltà⁸ «avvolto nel colore nero della notte» di Hegel, straordinario serbatoio per i sogni ed i fantasmi dell’Occidente.⁹ In maniera del tutto analoga alla presentazione del “viaggio in Africa” da parte dei cataloghi turistici come una sorta di viaggio nell’originarietà perduta – «il tuffo nella preistoria» di cui parla Moravia (1972, p. 11) – l’aggettivo “primitivo” si impone quale attributo obbligato quando si parla di arte africana “tradizionale”, così come del resto neppure si discosta molto dal *cliché* esotico di un’Africa originaria e rigenerante l’approccio neoprimitivista alla produzione artistica contemporanea africana. Le nostre forme di commercializzazione, di fruizione e di consumo delle loro espressioni artistiche richiedono infatti che genti ed estetiche dell’Africa nera, in ottemperanza a un falso localismo, siano il riflesso esatto del loro contesto: pittoresche e primitive, cristallizzate e immutabili.

Costantemente evocata nel collezionismo di arte e nel turismo etnici, l’equazione fra “autentico” e “tradizionale” implicitamente diventa un’equazione fra “autentico” e “primitivo”¹⁰ quando a entrare in scena è l’alterità africana, principale referente di un esotismo che non si è ancora arrivati a liberare dal suo corredo di «palma e cammello, casco coloniale, pelli nere e sole giallo», come già all’inizio del secolo scorso (1908) si proponeva di fare Victor Segalen (1978, p. 22).¹¹ Sarebbe sufficiente questo slittamento semantico per farci capire che, se le scommesse dell’antropologia africanista sono radicalmente cambiate, resta difficile sbarazzare la parola “Africa” dalla parola “esotismo”, e di conseguenza da fantasie che si sono consolidate in epoca coloniale – epoca in cui emerge ciò che Hinsley ha chiamato “il mondo come mercato” (1991) – e che oggi una «ricolonizzazione che eufemisticamente chiamiamo mondializzazione» (Busca 2000a, p. 6) contribuisce a tenere in vita per alimentare il commercio degli immaginari, delle memorie, degli oggetti.

Ogni epoca, lo sappiamo, ha sognato un suo altrove e si è riflessa nello scenario di quel sogno. Alla fine del XIX secolo è la colonizzazione a offrire un nuovo campo all’esotismo. Si afferma l’“idea dell’Africa” (Mudimbe 1994) come conradiano “cuore di tenebra”, idea che attira quanto respinge e che è “invenzione dell’Africa” (Mudimbe 1988), corrispondente alle immagini e agli immaginari (nonché agli interessi) di una civiltà, l’europea, in cui l’esotismo si presenta quale versante compensativo dell’imperialismo ed entra nel gioco come controcanto dell’inferiorizzazione sociale e culturale dell’Altro.

La museografia etnografica del primo e medio periodo coloniale¹² ha fatto la sua parte nella costruzione dell’immagine dell’esotico e del primitivo. Assumendo senza riserve



nei suoi criteri di selezione degli oggetti le nozioni essenzialiste di un "prima" e di un "dopo" l'arrivo degli europei (secondo una prospettiva dell'autenticità attribuita tanto ai gruppi umani quanto alle loro produzioni artistiche che escludeva le impurità del sincretismo culturale),¹³ e riecheggiando nelle sue vetrine gremite di maschere e feticci un continente "nero" fantasioso e surreale non poi così lontano dall'Africa caricaturale e completamente immaginaria di Raymond Roussel (senza che questo tolga a Roussel niente di "ciò che sempre gli è dovuto", come scrive Michel Foucault nella sua prefazione a *Les mots et les choses*).¹⁴ È pertanto comprensibile che ai nostri giorni quanti operano nelle istituzioni che accolgono le discipline etno-antropologiche, con in prima linea i curatori dei musei – e ciò vale a maggior ragione per i museologi africanisti, data la loro esigenza di smarcarsi dal "mal d'Africa" (struggimento che, come si sa, appartiene ai coloni, non ai colonizzati) – si sentano obbligati a trattare da cattiva frequentazione l'esotismo (Panoff 1986, pp. 19-20), per troppi aspetti incompatibile con il progetto antropologico contemporaneo (Amselle 1979).

Sulla "mistica" del terreno (quella, per intenderci, che presume antropologi in capanne di fango attornati da "selvaggi") si è appuntata da tempo la critica delle correnti postmoderniste.

Analogamente, in anni di avvenuta decostruzione, non c'è, come scrive Sally Price (1992, p. 1), una definizione altrettanto attaccata dagli antropologi, o dagli storici dell'arte, quanto quella di "arte primitiva", a causa «della fittissima griglia di incomprensioni, di luoghi comuni, di pregiudizi e preconetti culturali e razziali secondo cui l'Occidente considera i prodotti di società e culture da esso remote» (Zeri 1992, pp. IX-X).

Bianco su nero¹⁵

Sulla persistenza del luogo comune che vuole il continente africano sub-sahariano «ancorato a forze selvagge della natura o a stadi psichici primordiali dello sviluppo dell'uomo» (Eulisse 2003, p. 15), ci si può domandare per quale ragione un certo immaginario stereotipato non sia stato in qualche modo intaccato dalle unanimi revisioni e confutazioni di esotismi e primitivismi delle Afriche nere da parte di conoscitori e specialisti. Mantenendosi al contrario per più di un secolo di vita (dal colonialismo alla mondializzazione, dall'etnografia feticista, che inizia alla fine del XIX secolo ad ammassare "curiosità" e prepara i mercati d'arte del secolo successivo, alla trasformazione degli oggetti etnografici in oggetti d'arte all'inizio del Novecento, fino all'"invenzione" dell'arte africana contemporanea da parte di demiurghi occidentali) nella sostanza immutato, impermeabile al fatto che le più accreditate riflessioni elaborate dall'antropologia sulle tante e diverse società nere africane e sulle loro estetiche abbiano preso da tempo tutt'altra strada.

Si possono trovare più ragioni per spiegare la tenace persistenza, nei confronti dei "continents noirs" (per riprendere il titolo della collana diretta da Jean-Noël Schifano per Gallimard), del fondo di colonialismo culturale (Coutts-Smith 1991, pp. 14-31) sotteso alla permanenza nel mondo occidentale del filone del gusto e della fruizione dell'"Altro primitivo". Ma la prima risposta, in ogni caso, è che le risposte non vanno cercate all'interno dell'Africa: la spola illusoria tra Noi e gli Altri (tra il dentro e il fuori dall'Occidente) si svolge interamente dentro il nostro modo di ve-

dere. Ne è dimostrazione la cosiddetta scoperta dell'arte africana nel primitivismo modernista, revisione linguistica giocata tutta all'interno della storia dell'arte europeo-occidentale. Quelle che, all'inizio del secolo scorso, si riversano sull'oggetto primitivo sono infatti le «illusioni, delusioni, o perfino illuminazioni» (Mudimbe 1994, p. 59) di artisti che, guidati da una propria problematica estetica, vanno in cerca di alternative al di fuori della propria tradizione. E se è vero che con lo storico riconoscimento delle arti radicalmente altre, *nègres* – vale a dire con l'attribuzione (da parte di cubisti, *fauves*, surrealisti, espressionisti...) di un valore estetico agli oggetti di Africa, Oceania e Americhe – il termine "primitivo" associato a un'opera d'arte perde la sua connotazione negativa, così come quelli di magia e feticismo (riutilizzati dagli artisti delle avanguardie in funzione anti-borghese e anti-accademica), non per questo la rivoluzione primitivista lanciata dalle avanguardie artistiche si sottrae all'ambiguità di fondo dello sguardo esotico che interpreta e discrimina, e che nel farlo rinvia alla dicotomia Europa/Africa fondata sulla lunga storia di una situazione equivoca, di una disparità.¹⁶ Per quanto infatti, nel recupero e nell'integrazione di maschere e feticci al linguaggio e al sogno occidentale avviato da Picasso, Matisse, Gris, Braque, Vlaminck, Derain e gli altri, l'esteticizzazione degli artefatti etnici passi attraverso le loro forme, l'idea di sottofondo dei modernisti è che "gli idoli barbarici" siano strumenti in grado di dare forma a «spiriti, inconscio, emozione che sono poi la stessa cosa».¹⁷ In altre parole, si dà per scontato che l'arte del "buon selvaggio" emerga direttamente e spontaneamente da quel sottosuolo della coscienza che è la nostra comune natura istintiva.

La prospettiva estetica che va sotto il nome di "primitivismo", e che ha segnato fortemente i primordi dell'arte moderna, ha esercitato, come noto – e come indagato in maniera esaustiva nel 1984 dall'epocale mostra sul "Primitivismo nell'arte del XX secolo" del MOMA newyorkese, voluta da William Rubin¹⁸ (mostra accusata a sua volta di primitivismo per il taglio eurocentrico che confisca l'arte tribale in funzione di supporto e conferma della rifondazione della ricerca visiva operata dalle avanguardie storiche) – un ruolo determinante nell'esplorazione artistica del nostro Novecento.

Nello scorcio del secolo scorso, con il crescente interesse nel campo delle arti visive per antropologia, etnologia e archeologia, crescono in parallelo le opportunità per una decostruzione del "mito del primitivismo" (Hiller 1991). Non risparmiato – in quanto considerato ingrediente non irrilevante di una strategia di sconfinamento culturale ed estetico che riconduce ai luoghi repertoriati dai poteri occidentali – dall'uragano decostruzionista, il primitivismo diventa, nella lettura postmodernista del modernismo, uno «specchio deformante dove immagini sempre sfuggenti dell'Altro appaiono come un insieme di sogni, fantasie, miti e stereotipi» (Hiller 1991, p. 3). E nondimeno, la "feticizzazione" degli artefatti tribali africani – propria della tradizione espositiva museale etnografica definita lapidariamente da Françoise Lionnet (2001, pp. 50-59) «specchio e tomba» (specchio della nostra visione, tomba di quella delle culture d'appartenenza degli oggetti ridotti a metonimie, fantasmi, simulacri) – feticizzazione peraltro assunta in pieno dai modernisti nella loro risemantizzazione delle sculture africane all'interno della corrente principale dell'arte – è tutt'altro che esaurita nell'odierno mon-



do dell'arte africana, o delle arti africane – ammesso che questa espressione abbia un senso, come dice Jean-Loup Amselle (2007, p. 11) – che continua ad adottare il criterio dell'autenticità come convalida dell'Altro, e dove gli *avatar* del primitivismo, aldilà di nuovi orizzonti, tendono a ripresentarsi. Manifestandosi non soltanto nella commercializzazione e nella presentazione dell'arte africana cosiddetta tradizionale, ma anche nel paradigma neoprimitivista egemone fino agli anni Ottanta nel campo dell'arte africana contemporanea e ancora rinvenibile, come annota Eriberto Eulisse (2003, p. 15), in numerose biennali e manifestazioni internazionali fra gli anni Ottanta e i primi anni del nuovo millennio. Va sottolineato, tuttavia, che in questo stesso periodo si segnalano anche esposizioni di segno opposto, come *Unpacking Europe* (allestita al Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam nel 2001 e curata dagli africani Salah Hassan e Iftikhar Dadi)¹⁹ che decostruisce il "mito dell'Europa".

A partire dagli anni Ottanta, e soprattutto dagli anni Novanta, a farsi carico con veemenza della decostruzione della nozione di autenticità sono gli stessi artisti africani e della diaspora della seconda generazione.²⁰ E tuttavia, neppure la loro prospettiva critica e curatoriale – che può a ragione definirsi, in opposizione all'approccio neoprimitivista, come "concettualista" (Eulisse 2003, p. 18) – è arrivata fino ad ora a scalzare il paradigma neoprimitivista, impostato e sostenuto anche da forti interessi di mercato.²¹ Va evidenziato che è principalmente quando a essere chiamate in causa sono le culture e le estetiche africane che l'esotismo si rivela un dispositivo in grado di muovere un'economia, un mercato, una logica, e che si manifestano giochi d'influenza e giochi di potere che portano a riproporre (in maniera più o meno esplicita), tanto nelle strategie commerciali quanto nelle strategie curatoriali ed espositive, stereotipi spontaneisti, atavisti, primitivisti. Strategie che si avvitano con insistenza intorno alle nostre equivoche pretese di autenticità e di originarietà nei confronti dell'alterità africana. Che continuano a mettere in gioco il rapporto con il presunto "primitivo", riesumando radicate opposizioni fra il Sé e l'Altro, Noi e Loro, soggetto e oggetto. E che lasciano, in definitiva, il potere nelle mani di chi ce l'ha.

Non a caso, all'interno della macchina istituzionale dell'arte globale si muovono critici, esperti, mercanti d'arte, collezionisti, curatori di mostre e di musei appartenenti quasi esclusivamente al mondo occidentale,²² il che solleva – toccando questioni complesse che vanno dall'autorialità e alla rappresentatività nel sistema internazionale dell'arte, al ruolo del mercato in rapporto alla legittimazione delle più recenti creazioni artistiche africane – il non facile quesito della collocazione nei circuiti espositivi degli artisti africani, molti dei quali, va ricordato, non vivono bene il fatto di essere perlopiù relegati nel "ghetto" etnico. La questione del "chi è competenza di chi?" è spinosa, come osserva Jean-Claude Muller (2002, p. 119), tanto più che la pregiudiziale primitivista pesa anche sui rari artisti africani entrati nella ristretta lista del *gotha* dell'arte internazionale. Esempio, a questo proposito, è il caso di Chris Ofili, (africano, nigeriano, inglese, internazionale?) che, nato a Manchester da genitori nigeriani e sistematicamente "africanizzato" da una certa critica, si rivendica come inglese.

La riluttanza degli artisti nei confronti della "specificità culturale africana" è legittima. Non è infatti raro imbattersi in

rassegne ed esposizioni, anche di un certo rilievo, che ammiccano a un'Africa assolutamente esotica e radicalmente estranea al mondo storico: nei modi di percezione e di esposizione degli oggetti, nei criteri di selezione delle opere, nelle operazioni che sostengono gli eventi, nei processi invisibili del far vedere, siamo ancora perlopiù all'"Africa fantasma", quella parificata una volta per tutte nelle sue differenze dallo sguardo coloniale che la assegna in blocco a una condizione di stagnazione nella magia e nel primitivismo. E ciò malgrado i sensi di colpa e i ripensamenti dell'attuale antropologia museale, e malgrado il crescente fastidio, quando non il rifiuto, da parte degli stessi artisti nei confronti della penalizzante etichettatura di "africani" (e di quanto essa veicola di *naïf*, folclorico, genuino, ancorato al passato, istintivo, e via dicendo).

In definitiva, come fa presente Maria Luisa Ciminelli, i «concetti essenzialistici di tradizione e autenticità decostruiti in antropologia godono tuttavia di grande credito nel mercato collezionistico dell'arte primitiva, ed anzi fondano i criteri di attribuzione del valore economico» (2007, p. 19).

Quanto al mercato dell'arte africana contemporanea, esso, scrive Jean-Loup Amselle (2007, p. 166), «funziona in base a principi analoghi a quelli che regolano l'arte cosiddetta "tribale", vale a dire secondo il principio del *pedigree*». Precisando che la condizione di accesso al mercato internazionale per gli artisti africani – che a ragione continuano a lamentare l'impossibilità di comportarsi come "artisti globali adulti" (Amselle 2007, p. 157) – implica la loro "africanità". Quando essi emergono infatti è perlopiù in quanto beneficiano della campagna di tutela e di valorizzazione delle culture minoritarie, periferiche, marginali da parte di "patrocinatori ispirati" (ossia dei grandi manovratori che guidano il mercato e che si arrogano la capacità di vedere le cose prima e meglio degli altri). In breve, nei riguardi dell'arte africana contemporanea, come nel 2000 ricordava Joëlle Busca (2000b, p. 5), «non viene applicata la stessa griglia di lettura che viene applicata all'arte eurostatunitense». E, anche se va riconosciuto che in questi dieci anni la situazione si è andata in parte evolvendo (come dimostra l'ultima edizione di una biennale di Venezia, nel passato a dir poco tiepida nei confronti dell'Africa, in cui si è rilevato un vivo interesse di pubblico e di critica per l'inedita realtà del padiglione africano e per gli straordinari giganteschi arazzi realizzati con materiali di recupero dal ghanese El Anatsui), la creatività africana odierna è ancora prevalentemente confinata nelle sottoculture regionali.

"Andiamo dagli indigeni..."²³

D'altronde, l'accusa di riattivare il paradigma primitivistico e di riproporre un paternalistico sguardo occidentale che dà o nega valore non è stata certo risparmiata (non diversamente del resto da quanto avvenuto, lo si è già ricordato in nota, per la famosa mostra sul primitivismo di William Rubin al MOMA che ha riaperto il dibattito di fondo sull'universalità delle categorie del bello innescato nei primi decenni del XX secolo) ai due eventi culturali più eclatanti negli ultimi vent'anni nel campo degli scenari espositivi e museali delle arti altre dall'Occidente. Eventi definiti "epocali" per l'ampiezza dell'orizzonte di riferimenti e di riflessioni che offrono, per l'interesse suscitato in seno alla comunità scientifica internazionale, per il loro grande impatto mediatico, e, non ultimo, per l'entità dei loro *budget*.

Siamo evidentemente parlando dell'esposizione-pilota



*Magiciens de la terre*²⁴ a Beaubourg-La Villette curata da Jean-Hubert Martin e presentata dal Centre Pompidou di Parigi nel 1989 in occasione del bicentenario della rivoluzione francese, e dell'inaugurazione, sempre a Parigi – la capitale francese, oltre a essere il luogo dove è stata scoperta “l'arte negra”, resta uno dei centri d'interesse importanti in relazione alle arti africane – della nuova realtà museale del MqB (Musée du quai Branly) che, fra attese, proteste e furori, ha aperto i battenti il 23 giugno 2006 dopo dieci anni di roventi polemiche.

In tutti e tre i casi siamo di fronte a realizzazioni frutto di un enorme lavoro di *équipe* (e sgomenta pensare che le prime due siano effimere) destinate per la loro apertura d'ali ad attestarsi come punti di riferimento obbligati per quanto è avvenuto dopo di loro. In effetti le totalizzanti esposizioni *Primitivism* e *Magiciens*, e la monumentale realizzazione del quai Branly – oltre ad aver in comune il fatto e di aver suscitato le più vivaci discussioni all'interno e all'esterno del mondo dell'arte e dell'antropologia (quando si parla di loro è o per celebrarle o, come avviene con *vis* polemica più o meno accesa anche nei contributi del nostro dossier che vertono sul MqB, per prenderne le distanze), e di aver risvegliato l'attenzione dei mercanti, dei galleristi e dei collezionisti, hanno anche in comune il fatto di aver spostato l'interesse sul paradigma primitivistico (o meglio, su quanto Susan Hiller (1991, p. 1) definisce «l'intricata trama di concetti e categorie chiamata “primitivismo”». Sono infatti tutte e tre state operazioni innanzitutto contestate per il loro riproporre, se pur ciascuna in maniera diversa, stereotipi primitivisti.

Le accuse di riciclo del primitivismo e di esteticizzazione dell'arte esotica e tribale sono state particolarmente insistenti per quanto riguarda i percorsi espositivi dei *Magiciens* e del MqB, concepiti quali disegni di grande profilo innovativo, ma rimasti impigliati entrambi nella solita ingarbugliata tela della “questione compromessa e ingannevole dell'Altro e dell'autenticità” (Busca 2000a, p. 50). Si osservi inoltre che, per quanto sia la mega-mostra, sia il mega-museo, siano stati voluti come inediti progetti di decolonizzazione delle arti extra-europee, nei fatti confermano entrambi, fino dalla loro stessa impostazione (in tutti e due i casi sono demiurghi esterni, occidentali, a inserire i manufatti etnici nella categoria “arte”, o a decretare quali siano gli artisti) come sia la proiezione della nostra concezione dell’“alterità autentica” ad “inventare” gli oggetti estetici altri, evidenziando così come termini desueti quali “feticcio” e “primitivo” restino al cuore della riflessione attuale dell'arte e dei musei.

Ciò accade perché, come sostiene Amselle (2007, p. 67), la questione di fondo della primitività feticcia è «legata in maniera consustanziale a quella dell'inserimento nel patri-monio e nella realtà museale».

Il dibattuto tema della costruzione e dell'appropriazione dell'alterità artistica (tribale, etnica, primaria, esotica, popolare, ecc.)²⁵ collega pertanto l'arte a una serie di questioni oggi cruciali che gravitano tutte intorno al “malessere del patrimonio” (Martin-Granel 1999, p. 487) – questioni inerenti alla funzione dei musei etnografici del dopo-decostruzione; all'acquisizione, conservazione ed esposizione di opere non occidentali in Occidente; al possesso e alla condivisione internazionale del patrimonio; alle identità artistiche nazionali ed etniche, fra cui quelle africane (l'arte ha un ruolo essenziale nella definizione delle identità);

ai conflitti tra diverse concezioni della rappresentazione e della proprietà; ai sistemi di attribuzione di senso e di valore; alla traduzione delle culture; ai confini della cultura e dell'arte; alla dialettica tra memoria e costruzioni identitarie; alla memoria dei gruppi storicamente dominati; alla storia della colonizzazione, e così via – senza tralasciare il problema scottante delle richieste di rimpatrio dei loro oggetti da parte delle collettività del quarto mondo.

Gli oggetti etnografici finiti nelle collezioni dei nostri musei vengono infatti in misura sempre maggiore reclamati dalle loro comunità o terre d'origine. E la questione si pone anche per i reperti antropici. Come nella struggente vicenda della Venere Ottenotta, «emblemata dello sfruttamento del selvaggio, del colonizzato, della donna» (Fauvelle-Aymar 1999, p. 539) restituita dalla Francia al Sudafrica; o come nel clamoroso caso dei ben 200 *toi moko* (teste mummificate di guerrieri maori caduti in battaglia) sparsi da più di un secolo nei musei di tutto il mondo, di cui dal 1992 la Nuova Zelanda chiede la restituzione affinché possano essere sepolti nella loro “lingua”.²⁶ Sottratti in tal modo definitivamente ai nostri musei, ai nostri mercanti, ai nostri media (Cueco e Gaudibert 1988), senza dimenticare le nostre esposizioni universali, di cui una riedizione attuale è stata denunciata proprio in *Magiciens de la terre*. Una critica ricorrente agli organizzatori della mostra è infatti quella di aver riesumato cento anni dopo la mentalità coloniale ispiratrice dell'organizzazione dell'esposizione coloniale del 1889, strappando le opere extra-occidentali al loro contesto per radunarle in una sorta di nuova esposizione universale, e trasformando in “artisti” artigiani (sprovvisti sino ad allora di un progetto artistico) invitati a Parigi dai cinque continenti – ma principalmente da Africa, America del Sud, Asia e Oceania – a fare la parte degli “indigeni”. Se infatti in teoria l'intenzione dell'esposizione, che celebra l'apparire delle culture e delle arti dei mondi non occidentali sulla scena internazionale, è quella di sdoganare la produzione artistica esclusa dal sistema dell'arte occidentale e di porre su un piano di uguaglianza artisti, e arti, di tutto il mondo (l'evento è in effetti abitualmente considerato fondamentale nella trasformazione del rapporto tra centro – Stati Uniti ed Europa occidentale – e periferie – Africa, America Latina, Asia e Australia – dell'arte), il riconoscimento sul mercato internazionale dell'arte africana contemporanea passa attraverso una nuova primitività, propria dell'approccio “postcoloniale”, in cui la proiezione primitivista si manifesta «nell'autorizzare l'invasione dei barbari» (Busca 2000, p. 15) ai fini, e ciò accade tanto nei *Magiciens* quanto nel MqB, di un'ideologia fortemente autocelebrativa che alla celebrazione di una Francia coloniale sostituisce la celebrazione di una Francia universale.

L'ambiguità di questa celebrazione a Parigi delle arti “altre” di Africa, Asia, Oceania e delle Americhe è particolarmente evidente nel MqB²⁷ dove «i capolavori del mondo intero nasceranno anche liberi ed eguali»,²⁸ ma dove i “capolavori” del Sud del mondo continuano ad essere meno liberi e meno uguali degli altri. Come si può cogliere già di primo acchito tanto nel progetto architettonico del museo (pensato da Jean Nouvel come un “un territorio di scoperta”, il che ci riporta alle avventure della scoperta dell'Africa dell'Ottocento), quanto nella sproporzione nell'esposizione permanente fra opere di origine africana e opere provenienti da altri continenti che si spiega con la storia delle collezioni (che riflette gli stretti legami coloniali

tra Francia e Africa su cui, volente o nolente, si fonda la *FrancaAfrique*). L'idea di una selva che circonda il museo, la penombra in cui è immersa la collezione permanente, la irrilevante presenza, nel nutrito numero dei pezzi esibiti nel *plateau des collections* (circa 4000, prevalentemente del XIX e del XX secolo) di opere che testimonino la creazione contemporanea, così come la mancata inclusione della rappresentazione delle arti "tradizionali" europee (una delle ragioni, questa scelta di esclusione, delle dimissioni di Maurice Godelier incaricato nel 1997 della definizione del progetto museografico e autore di un piano di attività di ricerca non finanziato) sono altrettanti aspetti che concorrono a una rappresentazione degli altri come selvaggi e primitivi.

Inoltre, nel maggio 2006, giusto un mese prima dell'apertura del museo, è approvata una "legge Sarkozy" sull'immigrazione selettiva che fa dire ad Aminata Traoré in occasione dell'apertura del MqB: «le nostre opere hanno cittadinanza nei luoghi in cui a noi è negato il permesso di soggiorno».

Affermazione quantomeno imbarazzante per quanti parlano di museografia "partecipata" a proposito del quai Branly. Tanto più che quella della Traoré non è certo l'unica riserva nei confronti di un progetto che, per quanto orientato (se non altro negli intenti) ad accogliere la pluralità degli sguardi – come dimostra la scelta del logo "là où dialoguent les cultures" (fatto proprio dal museo senza peraltro specificare in quale lingua parlino) – non riesce ad evitare che lo sguardo che interpreta e discrimina sia il nostro (un vero dialogo presupporrebbe che gli altri avessero un diritto di sguardo equivalente su di noi).

Del resto già agli inizi del secolo scorso Boas (1907, pp. 28, 31) attribuiva all'istituzione museale dei limiti costitutivi. Il fatto che un secolo dopo si riscontrino ancora non significa necessariamente che si debba pervenire a una conclusione drastica come quella prospettata dall'interrogativo che Jean Jamin dieci anni fa ha sollevato nel suo celebre articolo su *Gradhiva* dal titolo scioccante: *I musei di etnografia vanno bruciati?* (1998, pp. 65-69). Va comunque riconosciuta l'entità della sfida dell'odierna museografia etnografica che, intenzionata a voltare pagina, si è disfatta delle sue categorie fondative per rimettere in gioco lo spazio comunicativo potente e simbolico del museo, e per entrare in un contesto più generale di confronti dove molteplici autorità si manifestino direttamente nei processi di fabbricazione di memoria identitaria e di patrimonializzazione. Ma che continua a inciampare in un'altra cruciale domanda, in questo caso formulata da James Clifford (1999, p. 258): «In fin dei conti, chi ha maggiori qualifiche di esperienza (che genere di esperienza), di profonda e ampia conoscenza (che tipo di conoscenza?) per gestire e interpretare una collezione africana? (...) Gli antropologi e i curatori bianchi che hanno trascorso un periodo considerevole nel continente e ne hanno studiato la storia in profondità, ma non hanno mai visceralmente conosciuto il razzismo né la colonizzazione? Gli africani contemporanei (Di quale etnia, nazione, regione? Viventi in Africa?) [O altrove?]

Giovanna Parodi da Passano è docente di Etnologia presso l'Università di Genova e si occupa di: Estetica dei "feticci" in Africa Occidentale (ricerche in Burkina Faso e in Togo); maschere africane in un mondo in trasformazione: le *Gelede* degli Yoruba (ricerca in Benin)

BIBLIOGRAFIA

- J.-L. Amselle (a cura di), *Le sauvage à la mode*, Le Sycomore, Paris 1979
- J.-L. Amselle, *Doit-on exposer l'art africain?*, in M.-O. Gonseth, J. Hainard, R. Kaehr (a cura di), *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel 2002, pp. 131-152
- J.-L. Amselle, *L'arte africana contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; ed. orig. *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Flammarion, Paris 2005
- A. Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Meltemi, Roma 2001; ed. orig. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996
- P. Baqué, *Un nouvel or noir. Pillage des œuvres d'art en Afrique, Méditerranée*, Paris 1999
- A. Bensa, *Le tourisme, une économie du spectacle*, Prefazione in C. Cauvin Verner, *Au désert. Une anthropologie du tourisme dans le Sud marocain*, L'Harmattan, Paris 2007, pp. 7-11
- F. Boas, *Some principles of museum administration*, in «Science», n. 25, 1907, pp. 921-933
- J. Busca, *L'art contemporain Africain. Du colonialisme au post-colonialisme*, L'Harmattan, Paris 2000a
- J. Busca, *Perspectives sur l'art contemporain Africain*, L'Harmattan, Paris 2000b
- C. Cauvin Verner, *Au désert. Une anthropologie du tourisme dans le Sud marocain*, L'Harmattan, Paris 2007
- M.L. Ciminelli (a cura di), *Immagini in opera. Nuove vie in antropologia dell'arte*, Liguori, Napoli 2007
- J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1993; ed. orig. *The predicament of culture: Twentieth-Century ethnography, literature, and art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1988
- J. Clifford, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1999; ed. orig. *Routes: Travel and translation in the late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1997
- M. Coquet, *Des objets et leurs musées: en guise d'introduction*, in «Journal des Africanistes», n. 69/1, 1999, pp. 9-27
- K. Coutts-Smith, *Some general observations on the problem of cultural colonialism*, in S. Hiller (a cura di), *The myth of primitivism. Perspectives on art*, Routledge, London and New York 1991, pp. 14-31
- H. Cueco, P. Gaudibert, *L'arène de l'art*, Editions Galilée, Paris 1988
- J. Davallon, *Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine?*, in M.-O. Gonseth, J. Hainard, R. Kaehr (a cura di), *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel 2002, pp. 169-187
- N. Dias, *Une place au Louvre*, in M.-O. Gonseth, J. Hainard, R. Kaehr (a cura di), *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel 2002, pp. 15-29
- A. Doquet, *Les masques dogon: de l'objet au Musée de l'Homme à l'homme objet de musée*, in «Cahiers d'études africaines», numero speciale *Prélever, exhiber. La mise en musées*, nn. 155-156, 1999, pp. 617-634
- E. Eulisse (a cura di), *Afriche, diaspora, ibridi. Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, AIEP, Bologna 2003
- F.-X. Fauvelle-Aymar, *Des murs d'Augsbourg aux vitrines du Cap. Cinq siècles d'histoire du regard sur le corps des Khoisan*, in «Cahiers d'études africaines», numero speciale





Prélever, exhiber. La mise en musées, nn. 155-156, 1999, pp. 539-561

N. Martin-Granel, *Malaise dans le patrimoine*, in «Cahiers d'études africains», numero speciale *Prélever, exhiber. La mise en musées*, nn. 155-156, 1999, pp. 487-510

S. Hiller (a cura di), *The myth of primitivism. Perspectives on art*, Routledge, London and New York 1991

C.M. Hinsley, *The world as marketplace. Commodification of the exotic at the world's Columbian exposition, Chicago, 1883*, in I. Karp, S.D. Lavine (a cura di), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press, Washington 1991, pp. 344-365

J. Jamin, *Faut-il brûler les musées d'ethnographie?*, in «Gradhiva», n. 24, 1998, pp. 65-69

Y. Konaté, *Musées en Afrique: esthétique du désenchantement*, in M. Ndiaye (a cura di), *Réinventer les musées*, in «Africultures», n. 70, L'Harmattan 2007, pp. 18-27

F. Lai, *Saperi locali e produzione della località*, in A. Caoci, Lai F. (a cura di), *Gli "oggetti culturali". L'artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale*, FrancoAngeli, Milano 2007, pp. 28-45

F. Laplantine, *Identità e métissage. Umani al di là delle appartenenze*, Elèuthera, Milano 2004; ed. orig. *Je, nous et les autres, être humain au-delà des appartenances*, Le Pommier, Paris 1999

A. Licari, *Lo sguardo coloniale. Per un'analisi dei codici dell'esotismo a partire dal Voyage au Congo di Gide*, in A. Licari, R. Maccagnani, L. Zecchi (a cura di), *Letteratura esotismo colonialismo*, Cappelli, Bologna 1978, pp. 29-62

F. Lionnet, *The mirror and the tomb*, in «African Arts», vol. XXXIV, n. 3, 1993, pp. 50-59

C.B. Macpherson, *The political theory of possessive individualism: Hobbes to Locke*, Oxford University Press, Oxford 1962; trad. it. *Libertà e proprietà alle origini del pensiero borghese. La teoria dell'individualismo possessivo da Hobbes a Locke*, Isedi, Milano 1973

A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, Bompiani, Milano 1972

V.Y. Mudimbe, *The invention of Africa*, Indiana University Press, Bloomington 1988

V.Y. Mudimbe, *The idea of Africa*, Indiana University Press, Bloomington 1994

J.-C. Muller, *Rester sur sa réserve ou en sortir? Dans le ventre du musée cannibale*, in M.-O. Gonseth, J. Hainard, R. Kaehr (a cura di), *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel 2002, pp. 111-129

D. Nash, *Tourism as a form of Imperialism*, in V.L. Smith (a cura di), *Hosts and guests. The anthropology of tourism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1989, pp. 37-52

J. Nederveen Pieterse, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western popular culture*, Yale University Press, New Haven and London 1992

M. Panoff, *Une Valeur sûre: l'exotisme*, in «L'Homme», nn. 97-98 (XXVI, 1-2), 1986, pp. 287-296

S. Price, *I primitivi traditi*, Einaudi, Torino 1992; ed. orig. *Primitive art in civilized places*, The University of Chicago, Chicago 1989

R. Roussel, *Impressions d'Afrique*, Lemerre, Parigi 1910

W. Rubin (a cura di), «Primitivism» in *20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. I-II, The Museum of Modern Art, New York 1984; trad. it. *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità fra il Tribale e il Moderno*,

Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985

V. Segalen, *Essai sur l'Exotisme, une Esthétique du Divers*, textes présentés et annotés par D. Lelong, (1978), Fata Morgana, Paris 1908

A. Vettese, *Artisti si diventa*, Carocci, Roma 1998

R. Zerì, *Prefazione*, in S. Price, *I primitivi traditi*, Einaudi, Torino 1992, pp. IX-XII.

NOTE

1 - Dall' "A noir" ("A nero") della celeberrima poesia di Rimbaud *Voyelles*.

2 - Arthur Rimbaud scrive: «Les blancs débarquent. Le canon!» (*Mauvais sang*, in *Une saison en enfer*).

3 - Benché sottoposta a numerose critiche – e per il suo farsi carico già in partenza di una marca ideologica, e per il suo carattere intrinsecamente contraddittorio (esterni all'Occidente, gli autori postcoloniali si formano contro, ma dentro, i contesti della recente storia coloniale) – la prospettiva orientalista è richiamata con insistenza nella vita politica e culturale odierna.

4 - «Vogliono che noi conserviamo ciò che essi hanno perduto, che non ci muoviamo» deplora il pittore Kacimi (Busca 2000, p. 5).

5 - Va tuttavia sottolineato che nelle costruzioni identitarie non si esprime solo una logica da condizionamento, ma piuttosto una composizione dinamica di istanze di diverse compagini. Esempio a questo proposito il caso dei Dogon e delle loro maschere (Doquet 1999, pp. 617-634).

6 - In Occidente, nota Clifford, «il collezionismo è stato a lungo una strategia del dispiegamento possessivo dell'io, della cultura, dell'autenticità» (1993, p. 252).

7 - In tempi recenti Sotheby's, Christie's, Drouot e tutte le case d'asta prestigiose si sono aperte agli oggetti artistici africani di qualità (il che implica la qualifica di "tradizionali" e/o "autentici") che raggiungono regolarmente prezzi-record (Konaté 2007, p. 20).

8 - Come rileva Anita Licari, lo stereotipo della "soglia della civiltà" diventa pressoché l'unica categoria di valutazione di tutta la realtà africana (1978, p. 31).

9 - Luogo del rimosso, la zona esotica è considerata come «zona d'ombra, e quindi come modalità di dominazione in gran parte inconscia della nostra stessa società» (Amselle 2007, p. 10) e, al contempo, è «terra rigeneratrice, dove l'europeo può trovare nuove forze ed emozioni tonificanti» (Licari 1978, p. 41).

10 - Nell'accezione di barbaro, arretrato, incivile, come da dizionario dei sinonimi.

11 - Come noto, Segalen persegue un'"estetica del diverso" che scarti quanto di banale contiene la nozione di esotismo.

12 - Più di un museo etnografico viene creato sulla scia delle esposizioni universali (un esempio per tutti è il Musée Royal de l'Afrique Centrale di Tervueren fondato nel 1897) le quali, nell'offrire l'occasione di presentare le diverse popolazioni provenienti dal mondo coloniale, offrivano anche, come sottolinea Nélia Dias (1991, p. 95), «un quadro ideale per celebrare e glorificare l'opera colonizzatrice». Le autorità governative e i gruppi di pressione coloniali infatti non tardano a scoprire che si può coinvolgere l'opinione pubblica sfruttando la curiosità nei confronti delle popolazioni esotiche che popolano il dominio coloniale.

13 - Come ricorda Coquet (1999, p. 13), già un secolo fa Torday, in missione fra i Kuba su incarico del British Museum e del Musée du Congo Belge, rifiutava i pezzi dove risultasse un'influenza europea.

14 - Del tutto fantasmatica, come noto, è l'Africa delle visionarie *Impressions d'Afrique* (la prima edizione presso Lemerre è del 1910) del protosurrealista Raymond Roussel.

15 - Citazione dal titolo del volume di Jan Nederveen Pieterse, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western popular culture*.



16 - Se la loro elevazione al rango di oggetti estetici da parte delle avanguardie storiche della pittura del Novecento segna l'ingresso dei manufatti etnici nel pantheon dell'arte universale, nei confronti delle arti "tribali" i pregiudizi si sono mantenuti tenaci e per l'ingresso nelle sale del Louvre dei "capolavori" non occidentali si è dovuto aspettare un altro secolo (Dias 2002).

17 - La frase è di Picasso (il quale percepisce le sculture "negre" come strumenti, "cose magiche").

18 - La davvero epocale mostra "*Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*" curata da William Rubin in collaborazione con Kirk Varnedoe e accompagnata da un mirabile catalogo, è una capillare indagine, con pretese di completezza, sui molti parallelismi fra il Tribale e il Moderno. Per quanto il lavoro di accostamento di *arts nègres* (arte africana e oceaniana) e opere di Picasso, Matisse e i Fauves, Brancusi, Kirchner e gli espressionisti tedeschi, Picabia, e così via fosse indirizzato a porre sullo stesso livello le sculture primitive e le opere occidentali, la mostra di Rubin, peraltro di grande successo, ha suscitato forti divergenze ed è stata in particolare vivacemente contestata dai postcolonialisti in quanto accusata - nel ricollegare l'arte occidentale al suo corrispettivo primitivo - di destoricizzare il terzo mondo escludendone le forme contemporanee di arte e di occultare i rapporti di forza che attraversano il campo estetico.

19 - Con la partecipazione nel catalogo di celebri teorici postmoderni e postcolonialisti, quali Martin Bernal, Dipesh Chakrabarty, Okwui Enwezor, Frederic Jameson, Ali Mazrui e Slavoj Žižek.

20 - Si distingue, su questo fronte, il gruppo di studiosi (fra questi, in prima linea, Okwui Enwezor, Salah M. Hassan e l'artista Olu Oguibe) che, a partire dagli anni Novanta, ha operato attorno alla rivista *Nka - Journal of Contemporary African Art* di New York.

21 - L'intreccio fra mercato e paradigma neoprimitivista trova un buon esempio nella selezione di artisti africani esclusivamente auto-didatti operata da André Magnin per la famosa mostra parigina del 1989 *Magiciens de la terre* (Eriberto Eulisse 2003, pp. 34-35).

22 - Nella società contemporanea, come evidenzia Angela Vettese (1998, p. 117): «la produzione artistica deve possedere caratteristiche non solamente innovative ma anche pertinenti al sistema di riferimento».

23 - La frase è del padre di Céline (*Mort à crédit*, Denoël, Paris 1936) e gli indigeni da visitare sono quelli che, a partire dall'Esposizione universale di Parigi del 1889 (quando per la prima volta le popolazioni delle colonie francesi fecero la loro entrata in massa negli spazi espositivi) venivano regolarmente esibiti durante le Esposizioni come fenomeni da baraccone. Eloquenti le poche righe dedicate all'episodio nel capolavoro di Céline (qui riportate nella bella traduzione di Giorgio Caproni del 1964): «Andammo dagli indigeni... Ne vedemmo soltanto uno, dietro le sbarre, stava facendosi un uovo alla cocca. Manco ci guardava, ci voltava le spalle. Lì, siccome c'era un po' di silenzio, mio padre si rimise a chiacchierare con molto trasporto, voleva iniziarci ai singolari usi e costumi dei paesi tropicali. Non poté terminare il suo discorso, perché il negro n'ebbe le tasche piene. S'infilò nella capanna, dopo aver sputato verso di noi...»

24 - In questa mostra Jean-Hubert Martin - coadiuvato dal suo *team* di curatori-esperti itineranti (a viaggiare per l'Africa è André Magnin, destinato a diventare uno dei profeti dell'arte africana contemporanea) - mette a confronto diretto, e a suo dire pone su un piano di uguaglianza (pur abbracciando nei risultati l'idea di un'estetica a due velocità) 50 artisti occidentali contemporanei largamente mediatizzati (come Clemente, Long, Merz, Oldenburg, Paik, ecc.) e 50 creatori del resto del mondo (fra gli altri: Midou, Bajracharya, Chukwukelu, Huang, Kunilusee, Mahlangu o Tokoudagba), anch'essi contemporanei, ma pressoché sconosciuti. Dal maggio all'agosto 1989, attraverso 450 opere sono pertanto cento gli artisti presentati

al Musée National d'Art Moderne, al quinto piano del Centre Georges Pompidou, e alla Grande Halle de la Villette. Sono stati necessari cinque anni per preparare l'esposizione, tempo essenzialmente consacrato «all'esplorazione delle plaghe più lontane del Sud del mondo» alla ricerca dell'arte sconosciuta (Busca 2000, p. 9). Joëlle Busca ritiene che in questa mostra, oltre alla selezione degli artisti, tutto concorra a esaltare i fantasmi dell'esotismo e dei viaggi lontani e a risvegliare la nostalgia coloniale e la sete di avventura, a cominciare dal titolo sessantottino e dall'idea di curatori che procedono un po' alla "Indiana Jones".

25 - La mostra *Magiciens de la terre* ha inoltre in comune con quella del MOMA che la ha preceduta, oltre all'adesione a una lettura estetica delle opere non occidentali esposte, il fatto di proporre un rispecchiamento fra arte "altra" e arte "nostra" dai puri effetti retinici.

26 - Dei musei interpellati, trenta hanno accolto l'appello. Non compare fra questi il neonato museo del quai Branly di Parigi, il cui direttore, Stéphane Martin, smentendo da subito gli sbandierati propositi di nuove politiche di collaborazione con i paesi di provenienza degli oggetti, ha opposto alla richiesta un netto rifiuto.

27 - Sul museo dei due "Jacques", sulle sue tribolate vicende, e sui suoi innovativi (ma fino a qual punto?) criteri espositivi, si sono già versati fiumi d'inchiostro. Sorto sulle spoglie di un Musée de l'Homme e di un MAAO da tempo indeboliti e in crisi (anche a causa del loro essere largamente percepiti come fantasmi, soprattutto il secondo, dell'epoca coloniale) il MqB nasce con intenti da museo postcoloniale (ridefinire il progetto culturale del museo etnografico, presentare manufatti e opere d'arte nella complessità delle loro appartenenze culturali, costruire intorno alla collezione permanente, attraverso le attività di un museo inteso come "zona di contatto" (Clifford 1999, pp. 233-271), uno spazio di negoziazione di significati interculturali e reciprocità, allargare il campo di studi, modernizzare la comunicazione) e vuole valorizzare tutto il percorso del manufatto "esotico", compresa la sua storia all'interno del mondo occidentale. La lunga e complessa riflessione museografica riguardo ai criteri espositivi da adottare che lo ha impegnato parte infatti dalla consapevolezza di dover sottrarre gli oggetti al trattamento d'uso nelle teche dei musei etnografici.

28 - L'appello «Affinché i capolavori del mondo intero nascano liberi ed eguali» - sottoscritto da molte firme prestigiose e fatto uscire il 15 marzo 1990 su *Libération* da Jacques Kerchache, mercante ed esperto di arti "primitive" e ideatore del progetto del museo del quai Branly - voleva suonare come una doppia sfida. Da un lato, nei confronti di quei responsabili del Grand Louvre (Rosemberg *in primis*), dall'altro di quegli etnologi (in particolare nelle fila dei curatori del Musée de l'Homme e del MAAO) poco propensi ad aprire un'ottava sezione consacrata alle arti cosiddette primitive.

In the past, ethnographic museography played its part in constructing the image of the exotic and the primitive; its window displays, full of masks and fetishes, echoed a black continent not far from Roussel's "phantomatic" Africa. In today's period of disenchantment the anthropological community has decidedly moved on from that representation of *other* worlds. The challenge for today's museums consists in bringing into play the museum's communicative space, inviting the objects to shift representational fields that are in competition with one another, and working on the deconstruction of our preconceptions about others and ourselves.