

Un museo senza nome *A nameless museum*

Giovanni Pinna

Viale Cassiodoro, 1. I-20145 Milano. E-mail: giovanni@pinna.cx

Raramente un nuovo museo ha suscitato tanto dissenso quanto quello aperto al pubblico il 23 giugno 2006 sul quai Branly a Parigi, e nessun museo è stato mai preceduto da così aspre polemiche sia fra gli addetti ai lavori, sia nell'opinione pubblica. La stampa ha criticato la scarse conoscenze scientifiche delle persone incaricate di sovrintendere al progetto e alla sua esecuzione, mentre gli etnologi hanno soprattutto puntato l'indice sull'impostazione estetizzante - il cui risultato è stato, a loro parere, un'etnografia avulsa dal ogni contesto - e sulla distruzione che il nuovo museo ha causato con la sua nascita. Il museo di quai Branly è infatti nato, con una decisione presidenziale che alcuni giornali hanno definito "principesca", sulle ceneri del Musée de l'Homme e del Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie. Mentre quest'ultimo è stato azzerato, al Musée de l'Homme è stato sottratto il laboratorio di etnologia con tutte le sue collezioni, impedendo di fatto ogni sua futura attività in questo settore, una decisione contro la quale nel 1999 il personale del museo ha scioperato a lungo. Forse anche per calmare le acque, recentemente è stato progettato il rinnovamento del Musée de l'Homme che si prevede che sarà portato a termine nel giro di cinque anni, il museo sarà consacrato alle scienze umane e verterà attorno al tema dell'uomo in quanto specie in seno al suo ambiente naturale.

La storia del museo inizia nel 1990, quando Jacques Kerchache, antiquario e collezionista di arte africana, suggerì in un articolo apparso sul quotidiano *Libération*, sulle orme di Guillaume Apollinaire che lo aveva fatto all'inizio del Novecento, la necessità che il Louvre ammettesse nuovamente fra le sue mura le *arts premiers*, sinonimo politicamente corretto di "arti primitive", che ne erano escluse da molto tempo. Infatti l'etnografia aveva fatto il suo ingresso al Louvre nel 1827 con la creazione del Musée de la Marine et de l'Ethnographie cui successivamente, a metà del secolo, si aggiunsero il Musée Chinois, il Musée Américain e il Musée Ethnographique. Nello stesso anno egli espose la sua idea a Jacques Chirac, allora sindaco di Parigi ed appassionato di arte primitiva, che divenuto presidente della repubblica nel 1995, impose al Louvre l'inclusione delle arti extraeuropee in una speciale sezione nel cosiddetto *Pavillon des Sessions* e la creazione del nuovo museo etnografico che avrebbe dovuto includere le collezioni del laboratorio di etnologia del Musée de l'Homme e del Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie e sostituirsi ad essi nell'azione scientifico-educativa nel settore etnografico. La sezione "extraeuropea" del

Rarely has a new museum aroused such dissent as the one opened to the public on June 23, 2006 in quai Branly, Paris, and no museum has ever been preceded by such strong controversy both among museum workers and the general public. The press has criticized the scanty scientific knowledge of those entrusted with the planning and execution of the project, while ethnologists have mainly pointed their fingers at the exhibition strategy - whose result has been, in their opinion, an ethnography completely devoid of context - and at the destruction the new museum's creation has caused. In fact, the quai Branly museum rose, by a presidential decision that some newspapers defined as "princely", from the ashes of the Musée de l'Homme and the Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie. While the latter was abolished, the Musée de l'Homme lost the Ethnology Laboratory with all its collections, effectively impeding all its future activity in this sector, a decision that prompted the museum personnel to engage in a prolonged strike in 1999. Perhaps to help calm the waters, the renovation of the Musée de l'Homme was recently planned and is expected to take five years. The museum will be dedicated to the human sciences and the main theme will be the human species within its natural environment.

*The history of the museum begins in 1990, when Jacques Kerchache, antiquarian and collector of African art, suggested, in an article in the newspaper *Libération* and echoing the appeal by Guillaume Apollinaire at the beginning of the 20th century, that the Louvre should once again host the arts premiers, a politically correct synonym of "primitive arts", which had been excluded for some time. In fact, ethnography entered the Louvre in 1827 when the Musée de la Marine et de l'Ethnographie was established; the Musée Chinois, the Musée Américain and the Musée Ethnographique were added in the middle of the 19th century. In 1990, Kerchache also raised the issue with Jacques Chirac, then mayor of Paris and a lover of primitive art. When Chirac became President of the Republic in 1995, he ordered the Louvre to include extra-European arts in a special section in the so-called *Pavillon des Sessions* and to create a new ethnographic museum. This new museum would have included the collections of the Ethnology Laboratory of the Musée de l'Homme and the Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie and replace those institutions in the scientific-educational activities in the field of ethnography. The "extra-European" section of the Louvre, overseen by Jacques Kerchache who supervised the choice of pieces and established the exhibition criteria, was inaugurated in April 13, 2000, but not without controversy. Meanwhile, the story of the new museum, which should have opened in 2002, has been longer and more complex, as shown by the series of name changes: Musée des Civilisations et des Arts Premiers, Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations, Musée des Arts et des Civilisations, and finally Musée du quai Branly (with the subtitle "musée des arts et civilisations*

Louvre, anch'essa seguita da Jacques Kerchache che curò la scelta dei pezzi e stabilì i criteri espositivi, fu inaugurata il 13 aprile 2000, non senza polemiche, mentre l'iter del nuovo museo, che avrebbe dovuto aprirsi nel 2002, è stata più lunga e complessa, come sembrano anche dimostrare i successivi cambiamenti di nome: Musée des Civilisations et des Arts Premiers, Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations, Musée des Arts et des Civilisations, e infine Musée du quai Branly (con il sottotitolo musée des arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie e des Amériques). Il nuovo museo, posto sotto la triplice tutela del Ministero della cultura e della comunicazione, del Ministero dell'educazione nazionale e del Ministero della ricerca, e presieduto da Stéphane Martin, non ha dunque un nome, ma ha assunto quello del luogo in cui è sorto, il quai Branly, sulla riva della senna opposta e quasi di fronte al Palais de Chaillot, che contiene lo scheletro di quello che era il Musée de l'Homme, facendo così torto a un'altra istituzione museale, al vero Musée Branly, dedicato a Édouard Branly (da cui il quai ha preso il nome) che nel 1890 scoprì la radio-conduttività, sito al numero 21 di rue d'Assas a Parigi, in quello che era il laboratorio dello scienziato.

Nel 1999 il concorso di architettura per la costruzione del nuovo museo laureò vincitore Jean Nouvel, una star dell'architettura internazionale, cui si deve quindi la realizzazione del museo, la sua forma esterna, la suddivisione interna, la disposizione e l'estetica delle esposizioni, ed il cui progetto fu preferito a quello di altri tre finalisti, Renzo Piano e Peter Eisenman e Francis Soler.

L'area espositiva consiste in un'unica sala di 200 metri di lunghezza, la "piattaforma delle collezioni", suddivisa in quattro settori dedicati rispettivamente a Oceania, Asia, Africa e America ed attraversata da quella che viene definita *la rivière*, un corridoio dalle pareti di cuoio che simboleggia un fiume con le sue rive fangose, e sembra non avere altra funzione che quella di dare originalità al percorso espositivo, in quanto non aiuta a definirlo, non indirizza il pubblico nella visita e non separa chiaramente i quattro settori. Alla "piattaforma" si accede per una rampa che si avventa attorno a un cilindro di vetro dal quale si intravedono le collezioni di strumenti musicali, simbolo della ricchezza delle collezioni del museo, di cui il visitatore godrà solo in minima parte. Da tre punti di questa grande hall, si sale a tre aree sopraelevate destinate a contenere rispettivamente l'esposizione di antropologia, la galleria multimediale e le esposizioni *dossier*, mentre al piano inferiore, a livello dell'ingresso, vi è l'accesso separato all'area delle esposizioni permanenti. Sulle pareti e sul pavimento della rampa vengono proiettate frasi incomprensibili - "ascoltare con l'orecchio dell'altro", "imparare a camminare di nuovo", "il dito che indica la luna non è la luna" - forse con l'intento di introdurre il visitatore al difficile

d'Afrique, d'Asie, d'Océanie e des Amériques). Therefore, the new museum, under the triple patronage of the Ministry of Culture and Communication, the Ministry of National Education and the Ministry of Research and directed by Stéphane Martin, does not have a name of its own, but has merely assumed the name of the street on which it was built, quai Branly, on the banks of the Seine across from and almost facing the Palais de Chaillot, which contains the skeleton of what was the Musée de l'Homme. In this way, it harms another museum, the true Musée Branly, dedicated to Édouard Branly who discovered radio-conductivity in 1890 (and who gave his name to the quai); this museum is situated at 21 Rue d'Assas in Paris, in what was once the scientist's laboratory.

In 1999, the architectural competition for the new museum was won by Jean Nouvel, a star of international architecture, who is responsible for the design of the museum, its external form, the internal floor plan, and the arrangement and aesthetics of the exhibitions. Nouvel's project was selected over those of the other three finalists, Renzo Piano, Peter Eisenman and Francis Soler. The display area consists of a single 200-meter-long hall, the "platform of the collections", divided into four sectors dedicated to Oceania, Asia, Africa and America, and crossed by what is called *la rivière*, a leather-lined corridor that symbolizes a river, with its muddy shores; *la rivière* seems to have no other function than to give originality to the exhibition course, since it does not help define it, does not direct the public in their visit and does not clearly separate the four sectors.

The "platform" is reached along a ramp that turns around a glass cylinder displaying the collections of musical instruments, a symbol of the wealth of the museum collections, only a small part of which will actually be seen by the visitors. At three points of this great hall, one can ascend to three raised areas destined to contain, respectively, the anthropology exhibition, the multimedia gallery and the dossier exhibitions, while the lower floor, at the entrance level, gives separate access to the permanent exhibition area. Incomprehensible phrases are projected on the walls and floor of the ramp - "listen with the ears of others", "learn to walk again", "the finger that points to the moon is not the moon" - perhaps with the intention of introducing the visitor to the difficult relationship with alterity. A relationship that we know is complex but that the new museum is very far from resolving, or even simply dealing with: the permanent exhibition does not betray any effort to understand and to make one understand cultures, any enthusiasm in displaying the materials. Yes, indeed! Enthusiasm is exactly what is missing from Jean Nouvel's museum, no burst of joy in exhibiting so many cultures, so great, so profound, so productive of art, of symbolism, of philosophy, of history and of stories, no attempt to penetrate them, to observe cultures alien to eurocentrism beyond the form of the single artefacts, most of which are very beautiful.

After visiting the museum, I must admit that both the criticism of the architectural form and content and the controversy among specialists are justified by what I consider the most inhospitable museum I have ever known. The building is unpleasant, aggressively thrust into the urban fabric of the city, with some parts already having a shoddy appearance, like a trade fair pavilion worn by excessive frequentation; the cultural mission is obscure,

rapporto con l'alterità. Un rapporto che sappiamo complesso ma che il nuovo museo è ben lungi, non solo dal risolverlo, ma anche semplicemente dall'affrontarlo: nell'esposizione permanente non traspare nessuno sforzo per comprendere e per far comprendere le culture, nessuna allegria nell' esporre i materiali. Ecco! L'allegria è proprio ciò che manca nel museo di Jean Nouvel; nessuno slancio di gioia nell' esporre tante culture, tanto grandi, tanto profonde, tanto produttive di arte, di simbolismo, di filosofia, di storia e di storie, nessun tentativo di penetrarvi, di osservare le culture aliene all'eurocentrismo al di là della forma dei singoli manufatti, la maggior parte bellissimi.

Dopo aver visitato il museo devo ammettere che sia le critiche alla forma architettonica e al contenuto, sia le polemiche fra specialisti trovano una giustificazione in quello che ritengo essere il più inospitale museo fra quelli che conosco. Non gradevole la costruzione che si inserisce con aggressività nel tessuto urbanistico della città e che in alcune parti sembra già avere un aspetto dimesso, come un padiglione di fiera campionaria usurato dalla eccessiva frequentazione; oscura la missione culturale; quasi inesistente la comunicazione, il che ostacola lo stabilirsi di un colloquio fra il museo e il suo pubblico.

communication is almost non-existent, hindering the establishment of discourse between the museum and its public.

Raised on several pillars which, with a quotation of Le Corbusier, separate the gardened grounds from the "living" area, the museum building is a multimaterial box dotted with multi-coloured bumps. After stopping at the ticket windows exposed to the Atlantic breezes blowing up the Seine, one enters through a door too small for the number of visitors. The narrowness of the passages - at times no wider than a metre - and the restricted space between display cases constitute one of the most evident errors in the design of the new museum, which did not take account of what I call the "environmental carrying capacity", i.e. the number of visitors the museum can hold while still assuring good visibility of the objects and easy circulation. This is determined by the relationship between the walkable floor space, the number of display cases and the number of exhibited objects. The exhibition is inhospitable, immersed in a darkness unjustified by conservation of the objects, instead, it is imposed by a museum fashion that considers darkness an essential element for aesthetic exaltation, without realizing that it is an impediment to perception of the objects. Thus, aesthetics are predominant in the exhibition strategy of the new museum, to the disadvantage of scientific credibility and knowledge, as the ethnologist Maurice Godelier wrote when he abandoned the project in 2001, exactly because he thought it lacked such credibility: "I imagined a museum open to all types of public and able to arouse,



Foto di G. Pinna

Sollevalo su alcuni pilastri che, con una citazione di Le Corbusier, separano il suolo a giardino dall'area "abitativa", la costruzione del museo è una scatola multimaterica punteggiata da escrescenze multicolori, cui si accede, dopo aver sostato nelle biglietterie aperte ai venti dell'Atlantico che risalgono la Senna, attraverso una porta mal dimensionata rispetto al numero dei visitatori. L'angustia dei passaggi - a volte non più larghi di un metro - e lo spazio ristretto fra le vetrine costituiscono uno dei più evidenti errori di progettazione del nuovo museo che non ha tenuto conto di quello che io chiamo "tasso di sopportazione dell'ambiente", e cioè il numero di visitatori che il museo può sopportare garantendo una buona visibilità degli oggetti e una circolazione agevole, e che è determinato dal rapporto fra spazio calpestabile, numero dei contenitori espositivi e numero di oggetti esposti.

Inospitale l'esposizione, immersa in un'oscurità non giustificata dalla conservazione degli oggetti, ma imposta da una moda museale che considera il buio un elemento essenziale per l'esaltazione estetica e non tiene conto che esso costituisce un impedimento alla percezione degli oggetti. È dunque l'estetica a dominare nell'esposizione del nuovo museo, a svantaggio della credibilità scientifica, e della conoscenza, come ha scritto l'etnologo Maurice Godelier abbandonando il progetto nel 2001, proprio perché lo riteneva privo di questa credibilità: "prefiguravo un museo aperto a tutti i tipi di pubblico e capace di suscitare, attraverso il piacere di una visita, l'interesse di popolazioni che sono state colonizzate e la cui storia continua, come continua la nostra. Ma volevo anche che questo museo fosse, come il Musée de l'Homme di Marcel Mauss e di Paul Rivet, un centro internazionale di ricerca e di insegnamento. (...) Incombe adesso una forte inquietudine. Questo museo non può essere soltanto una galleria d'arte. Che ne facciamo di 250.000 oggetti della vita quotidiana, che testimoniano ugualmente, anche se diversamente, la vita delle società che hanno prodotto anche capolavori artistici? Non si può pensare di nascondarli nelle riserve e lasciare che diventino oggetti di studio per gli specialisti. Le società devono essere presentate com'erano e come sono e non solo attraverso le loro produzioni rituali e artistiche" (Lusini, 2004). Dei 350.000 oggetti della collezione etnografica il nuovo museo ne ha esposto solo 3500, "in una prospettiva nuova legata al piacere di vedere (...) sfuggendo all'opposizione semplificatrice estetica/contexto", come ha scritto Germain Viatte, responsabile della museografia (Viatte, 2006). Il museo di quai Branly non informa, espone alla vista oggetti, in un'ottica del bello, classificandoli per tipologie e per unità geografiche che - sappiamo - non sempre corrispondono a unità culturali, e accompagnandoli con didascalie essenziali. Gli oggetti - siano essi scudi, strumenti musicali, pipe, gioielli, vestiti, tappeti o maschere rituali - sembrano

through the pleasure of a visit, an interest in populations that have been colonized and whose history continues, as ours continues. But I also wanted this museum to be, like the Musée de l'Homme of Marcel Mauss and Paul Rivet, an international centre of research and teaching. (...) Now a strong feeling of unease dominates. This museum cannot be merely an art gallery. What will we do with 250,000 objects of daily life, which testify equally, albeit differently, to the life of societies that also produced artistic masterpieces? One cannot think of hiding them in the storerooms and leaving them to become objects of study for specialists. Societies must be presented as they were and as they are, and not only through their ritual and artistic creations" (Lusini, 2004). The new museum has displayed only 3500 of the 350,000 objects in the ethnographic collection, "in a new perspective related to the pleasure of viewing (...) avoiding the simplifying aesthetic/context opposition", in the words of Germain Viatte, the director of museography (Viatte, 2006). The quai Branly museum does not inform, it puts beautiful objects on display, it classifies them by typology and by geographical unity which - we know - does not always correspond to cultural unity, and accompanies them with essential legends. The objects - be they shields, musical instruments, pipes, jewels, clothes, rugs or ritual masks - seem to be treated as abstract entities, lacking function and meaning, not only today in the museum but also before the museum, when men and women made daily domestic, celebratory, warring use of them. The lack of illustrations is fundamental, throughout the exhibition that winds through the "platform of the collections", there are no elements next to the objects - photos or diagrams - that would indicate their place in the natural habitat. It is a return to a certain museological archaism, to the museum as a static display of objects classified by typology and not a dynamic, changeable site of comprehension, learning and discussion. The quai Branly museum is not made for visitors, the constant gloom that pervades the permanent exhibition, rendered even dimmer by the colours used by the architect for the floors and walls (blood red, congealed blood red, light brown, dark brown, iron grey, black), and the crowding of the display cases, and thus of the objects, in the long perspectives repel the visitor, deprive him of the joy of viewing.

The visitor does not count: he is the smallest cog in a mechanism whose primary component was the political necessity of a cultural work of high stature, whose secondary component was the self-indulgence of the architect, and whose tertiary component was the wish to revive the market for primitive art. We are talking about an alliance between a famous architect, an art collector-merchant and a powerful political patron, none of whom was interested in creating a museum able not only to conserve and exhibit but also to produce scientifically (since the architect was interested in creating an original monument without regard to its function, the collector wished to express his passion for the object as an entity abstracted from its context, while the goal of the patron was to commission a work to be remembered by). This alliance gave rise to an object more similar to a large exhibition centre than to a museum. In fact, the new institution seems to lack one of the requirements to be considered a true museum: it has not been organized as a place of scientific research nor as a place of cultural elaboration, as was instead the Ethnology Laboratory of the Musée de l'Homme. As stated by Anne-

essere trattati come entità astratte, prive di funzione e di significato, non solo oggi nel museo, ma anche prima del museo, quando uomini e donne ne facevano un uso quotidiano, domestico, celebrativo, guerresco... La mancanza di figure è determinante; in tutta l'esposizione che si snoda nella "piattaforma delle collezioni" non vi è accanto agli oggetti nessun elemento - fotografia o disegno - che li proponga nel loro habitat naturale. È il ritorno a un certo arcaismo museologico, al museo mostra immobile di oggetti classificati per tipologie, e non luogo dinamico e mutevole ove comprendere, imparare e discutere. Il museo di quai Branly non è fatto per i visitatori; la costante penombra che pervade l'esposizione della collezione permanente, resa ancor più oscura dai colori usati dall'architetto per pavimenti e pareti - rosso sangue, rosso sangue rappreso, marrone chiaro, marrone scuro, grigio ferro, nero -, l'accavalarsi delle vetrine, e quindi degli oggetti, nelle prospettive lunghe, respinge il visitatore, lo priva della gioia del vedere.

Il visitatore non conta: è l'ultima pedina di un meccanismo che ha visto in primo piano la necessità politica di un'opera culturale di alta statura, in secondo piano la autoreferenzialità dell'architetto, in terzo piano la volontà di rilanciare il mercato dell'arte primitiva. Dal connubio fra un architetto di grido, un collezionista e mercante d'arte e un potente committente politico, nessuno dei quali aveva l'interesse di realizzare un museo in grado non solo di conservare ed esporre, ma anche di produrre scientificamente (poiché l'interesse dell'architetto era di realizzare un monumento originale al di là della propria funzione, il collezionista aveva il desiderio di esprimere la propria passione per l'oggetto i quanto entità astratta dai contesti, mentre il fine del committente era quello di realizzare un'opera a propria memoria), è nato un soggetto più simile a un grande palazzo per esposizioni che a un museo. La nuova istituzione sembra infatti mancare di uno dei presupposti perché possa essere considerata un museo nel pieno delle sue possibilità, essa non è stata organizzata per essere né un luogo di ricerca scientifica, né un luogo di elaborazione culturale, come lo era il laboratorio di etnologia del Musée de l'Homme. Come ha dichiarato Anne-Christine Taylor, direttrice della ricerca, il museo di quai Branly non sarà un laboratorio di ricerca scientifica ma un luogo in grado di dare ospitalità temporanea a studiosi esterni (Taylor, 2006); ciò gli renderà impossibile comunicare al pubblico una propria visione interpretativa delle culture del mondo e dei loro rapporti, cosa che può avvenire solo con lo stabilirsi di un "ambiente culturale" interno al museo, che a sua volta si realizza solo se il museo elabora una sua specifica e originale cultura.

In realtà il museo non è mai stato concepito come un luogo di studio, di ricerca e di conoscenza. Esso è nato come progetto politico. Secondo l'idea di

Christine Taylor, director of research, the quai Branly museum will not be a scientific research laboratory but a place to give temporary hospitality to external researchers (Taylor, 2006). This will make it impossible to provide the public with the museum's interpretative vision of the cultures of the world and of their relationships, something that could happen only by establishing a "cultural environment" within the museum, which in turn could only occur if the museum elaborated its own specific and original culture. In fact, the museum was never conceived as a place of study, of research, of knowledge. It was born as a political project. According to the idea of Jacques Chirac, it was to "change the point of view of future visitors about the cultural, artistic and political history of humanity" (Martin, 2006), become a place where cultures could meet on equal terms, and make the arts premiers accessible to all, including the countries that originated them, as declared in the socio-cultural project expressed by Germain Viatte, director of museography. But has this project been successful? Has the quai Branly museum truly abandoned the western vision of alterity, the attitude of a "father" toward the "lesser" cultures? "After returning from fishing, which was fruitful, each one attends to his duty. The women weave, Aang-Trotte-Menu, the wife of Bbaang-la-Cerf, weaves a beautiful ritual belt-apron for the Tam Bôh (sacrifice exchange) that her husband must soon perform with Kraang-Drôm, Krông-Jông castrates two pigs that belong to Taang-Jong-la-Voûte"; texts like this, describing a moment of Vietnamese village life, make me think otherwise. The clear attitude of the "other" cultures toward the museum is that expressed by Aminata Traoré, ex- Minister of Culture and Tourism of Mali, before it was even built, "Le Musée du quai Branly est bâti, de mon point de vue, sur un profond et douloureux paradoxe à partir du moment où la quasi totalité des Africains, des Amérindiens, des Aborigènes d'Australie, dont le talent et la créativité sont célébrés, n'en franchiront jamais le seuil compte tenu de la loi sur l'immigration choisie. Il est vrai que des dispositions sont prises pour que nous puissions consulter les archives via l'Internet. Nos œuvres ont droit de cité là où nous sommes, dans l'ensemble, interdits de séjour. A l'intention de ceux qui voudraient voir le message politique derrière l'esthétique, le dialogue des cultures derrière la beauté des œuvres, je crains que l'on soit loin du compte. Un masque africain sur la place de la République n'est d'aucune utilité face à honte et à l'humiliation subies par les Africains et les autres peuples pillés dans la cadre d'une certaine coopération au développement." (Traoré, 2001)

The cultural and museographic debacle of the quai Branly museum teaches us two things: that the creation of a cultural institution cannot be entrusted to public managers lacking a specific scientific background in the field that the museum is to represent, and that the relationship between the desired work and the architect must be modified, by reversing the ratio of power between the architect and the community the patron must represent.

Nevertheless, even with its contradictions, the new Parisian museum sends a message of vitality from France, which should make us think and take a critical look at the situation of the extra-European ethnographic collections in Italy, e.g. the Bottegò, Miami, Antinori, Ferrandi collections and those of the Florence museum, which represent a piece of our history

Jacques Chirac doveva "cambiare il punto di vista dei futuri visitatori sulla storia culturale, artistica, politica dell'umanità" (Martin, 2006), divenire un luogo di incontro paritario fra le culture e rendere gli *arts premiers* accessibili a tutti, compresi i paesi di cui sono originarie, come è dichiarato nel progetto socio-culturale espresso da Germain Viatte, responsabile della museografia. Ma è veramente riuscito questo progetto? Veramente il museo di quai Branly ha abbandonato la visione occidentale dell'alterità, l'atteggiamento di un "padre" verso le culture "minori"? "Al ritorno dalla pesca, che è stata fruttuosa, ciascuno attende alle proprie mansioni. Le donne tessono; Aang-Trotte-Menu, la donna di Bbaang-la-Cerf, tesse una bella cintura-grembiule rituale per il Tam Bôh (scambio di sacrificio) che suo marito deve presto fare con Kraang-Drüm, Kröng-Jöong castra due maiali che appartengono a Taang-Jong-la-Voûte"; testi come questo che descrive un momento della vita in un villaggio vietnamita, mi inducono a pensare il contrario. L'atteggiamento chiaro delle culture "altre" verso il museo è quello espresso da Aminata Traoré, ex ministro della cultura e del turismo del Mali, prima ancora che esso fosse realizzato, *Le Musée du quai Branly est bâti, de mon point de vue, sur un profond et douloureux paradoxe à partir du moment où la quasi totalité des Africains, des Amérindiens, des Aborigènes d'Australie, dont le talent et la créativité sont célébrés, n'en franchiront jamais le seuil compte tenu de la loi sur l'immigration choisie. Il est vrai que des dispositions sont prises pour que nous puissions consulter les archives via l'Internet. Nos œuvres ont droit de cité là où nous sommes, dans l'ensemble, interdits de séjour. A l'intention de ceux qui voudraient voir le message politique derrière l'esthétique, le dialogue des cultures derrière la beauté des œuvres, je crains que l'on soit loin du compte. Un masque africain sur la place de la République n'est d'aucune utilité face à honte et à l'humiliation subies par les Africains et les autres peuples pillés dans la cadre d'une certaine coopération au développement.* (Traoré, 2001)

La débâcle culturale e museografica del museo di quai Branly insegna due cose: che non si può affidare la creazione di un'istituzione culturale a manager pubblici privi di una specifica cultura scientifica nell'area in cui il museo è chiamato ad operare, e che si deve rivedere il rapporto fra l'opera che si vuole realizzare e l'architetto, ribaltando il rapporto di forza fra quest'ultimo e la comunità che il committente deve rappresentare.

Tuttavia, pur nelle sue contraddizioni, il nuovo museo parigino invia un messaggio di vitalità della Francia che dovrebbe farci riflettere e guardare alla situazione delle nostre collezioni etnografiche extraeuropee, alle collezioni di Bottegò, di Miani, di Antinori, di Ferrandi e a quelle del museo di Firenze che rappresentano un pezzo della nostra storia di cui non ci si deve necessariamente vergognare e verso la cui conservazione e valorizzazione abbiamo un obbligo morale come più volte ho avuto modo di sottolineare (Pinna 2002, 2004).

of which we should not necessarily be ashamed. Indeed, we have a moral obligation to conserve and utilise these collections, as I have emphasized several times (Pinna 2002, 2004).

BIBLIOGRAFIA

- Lusini V., 2004. *Gli oggetti etnografici tra arte e storia. L'Harmattan Italia, Torino, 142 pp.*
- Martin S., 2006. *L'invention du musée.* In: A. Lavalou, Robert J.-P., *Le musée du quai Branly*, Editions le Moniteur, Paris, 22-25 pp.
- Pinna G., 2002. *Il rimpatrio dell'obelisco.* *Nuova Museologia*, 6: 1.
- Pinna G., 2004. *Alessandro Faraggiana, Ugo Ferrandi and the Birth of the Museum of Novara.* *Proceedings of the California Academy of Sciences*, 55, suppl. 2 (2): 5-13.
- Somé R., 2003. *Le musée à l'ère de la mondialisation.* *L'Harmattan, Paris, 127 pp.*
- Taylor A.-C., 2006. *L'approche scientifique.* In: Lavalou A., Robert J.-P., *Le musée du quai Branly*, Editions le Moniteur, Paris, pp. 32-35.
- Traoré A., 2001. *Le viol de l'imaginaire.* *Acte Sud, Fayard, Paris, 206 pp.*
- Viatte G., 2006. *L'invention muséologique.* In: Lavalou A., Robert J.-P., *Le musée du quai Branly*, Editions le Moniteur, Paris, pp. 26-31.



Foto di G. Pinna