



---

Riccardo BONAVITA

Le cannibale, c'est nous

---

---

Articolo pubblicato su:  
[www.unibg.it/cav/elephantandcastle](http://www.unibg.it/cav/elephantandcastle)

## *Exposer*

*Exposer, c'est troubler l'harmonie.*

*Exposer, c'est déranger le visiteur dans son confort intellectuel.*

*Exposer, c'est susciter des émotions, des colères, des envies d'en savoir plus.*

*Exposer, c'est construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie.*

*Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse.*

*Exposer, c'est suggérer l'essentiel à travers la distance critique, marquée d'humour, d'ironie et de dérision.*

*Exposer, c'est lutter contre les idées reçues, les stéréotypes et la bêtise.*

*Exposer, c'est vivre intensément une expérience collective.*



Non è una poesia né una dichiarazione di poetica, almeno non nel senso che tradizionalmente attribuiamo a questi termini. È il cartello che accoglie i visitatori del Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN) e delle sue esposizioni temporanee. Spiazza, incuriosisce, invita ad aprirsi allo stupore. Come i muri dell'ala moderna del museo dove, proprio di fianco al compassato edificio originario, una villa dell'ottocento, spiccano a caratteri cubitali le parole chiave del pensiero francese anni '60-'70: *désir, différence, déplacement...*

Per introdurre il senso di questo spazio singolare e stimolante la cosa migliore è rivolgersi a Jacques Hainard, antropologo, museologo e direttore del MEN. Anche se parole come "direttore", "museo", "antropologia" non sono forse le più adatte per rendere l'idea del personaggio e del tipo di lavoro che sta cercando di svolgere.



Nell'atrio del MEN, ma anche nel vostro sito internet (<http://www.men.ch/>) presentate ai visitatori una sorta di "manifesto" in cui dichiarate quella che per voi dovrebbe essere la strategia espositiva di musei e mostre, a prescindere dal loro specifico spazio d'intervento. La prima

battuta suona così: «esporre, è turbare l'armonia». Che genere d'armonia cercate di turbare?

*Turbare l'armonia significa che si vuole sconvolgere la tranquillità e soprattutto la credenza che abbiamo di possedere sempre la verità. Si vuole in fondo far dubitare il pubblico, insinuare il dubbio nei visitatori. Bisogna che, visitando le nostre mostre, le persone escano da noi ponendosi delle domande del tipo: «Perché penso nel modo in cui penso? Perché dico quello che dico?». Noi facciamo, qui a Neuchâtel, più delle mostre che sollevano dei problemi piuttosto che delle mostre esplicative. Vogliamo che la gente esca di qui sentendosi un po' turbata, magari qualche volta anche arrabbiata, e che però si rimetta davvero in questione.*



In effetti, nelle esposizioni che realizzate, il museo si mette in questione, si decostruisce, diventa un luogo paradossale, il luogo del paradosso: pensa che il ruolo del museo, e del museo etnografico in particolare, debba essere quello di negarsi, di mettere radicalmente in questione il proprio stesso ruolo, la propria ragion d'essere?

*Il museo ha il dovere di produrre un discorso teorico, ma che verte sull'attualità: questa è la cosa che mi preme di più. Certo, credo che il museo si debba decostruire, ma che per poterlo fare debba conoscere bene la propria storia, esplicitarla e farla capire, spiegandoci, in questo modo, come funziona la società in cui è inserito. Perché il museo alla fine non è che una cartina al tornasole della società, un luogo di contrattazioni che ci permette di capire ciò che la società tollera che si conservi e che si mostri in un momento dato. Credo che fare questa decostruzione ridiscendendo nella storia sia molto illuminante, perché quando gli etnologi andavano sul campo era assolutamente normale che riportassero degli oggetti, li si è presi in delle condizioni che sono spesso discutibili: si è saccheggiato, si è rubato, talvolta si è negoziato in una maniera vergognosa per ottenere dei reperti. Io penso che siano delle cose che bisogna dire oggi, che bisogna far capire: bisogna ridiscutere quale fosse l'ideologia, la concezione dell'epoca, perché si è anche arrivati fino al punto di impagliare gli altri per riportarli nei nostri musei. All'ingresso dell'esposizione Il museo cannibale abbiamo messo una pagina di un numero di Le Monde uscito all'inizio dell'anno scorso in cui il governo sudafricano richiedeva i celebri resti della "Venere ottentotta" che si chiamava Saartje Baartman, e la Francia ha dovuto pronunciarsi per sapere se dei resti umani facevano parte del patrimonio nazionale francese. È fantastico svelare delle cose del genere, per vedere come noi guardiamo gli altri e per vedere come ci situiamo.*



*Le musée cannibale* è la mostra bizzarra ed inquietante che Hainard, insieme a Marc-Olivier Gonseth ed a Nicolas Yazgi, ha dedicato nel 2003 «al desiderio di nutrirsi degli altri che ha presieduto alla creazione e allo sviluppo dei musei d'etnografia». La sua ottica, provocatoria e paradossale, parte dall'esempio del museo etnografico per rimettere radicalmente in questione le varie modalità con cui la cultura occidentale contemporanea si sta rapportando a ciò che percepisce come "altro". Provocazione non da poco, visti i tempi, in cui proliferano costruzioni propagandistiche della superiorità del cosiddetto Occidente e teorie dello "scontro di civiltà". Anche per questo un laboratorio dell'innovazione teorica e dell'anti-etnocentrismo come "Critique", la rivista fondata da Georges Bataille, ha poi

deciso di dedicarle le prime pagine del numero dedicato ai nuovi itinerari dell'antropologia contemporanea (è il n. 680-81, gennaio-febbraio 2004).



Perché avete scelto la metafora del cannibalismo? Per produrre il massimo di choc, straniamento e spettacolarizzazione possibili, oppure perché racchiude un nocciolo cognitivo?

*Mi riconosco in tutte e due le opzioni che mi ha proposto. Si vuole certo choccare, perché le persone si interessino a questa problematica del cannibalismo metaforico, cioè alla nostra volontà di nutrirci continuamente dei resti di altre culture. E poi senz'altro c'è una componente cognitiva, perché mangiare l'altro, mangiare gli altri, mangiare la cultura degli altri, secondo una modalità gastronomica, è una tendenza che fa veramente impressione. Si capisce bene come noi, in particolare nella società occidentale, siamo sempre i "cannibali" degli altri, perché vogliamo ricondurre tutto a noi, alla nostra cultura. Infatti non bisogna dimenticare che l'etnografia, per più di duecento anni, ha sistematicamente prelevato altrove dei reperti di culture per portarli nei musei etnografici, credendo che in quel modo avrebbe potuto spiegare il funzionamento*

*delle società umane. E quando mancavano alcuni oggetti per completare una serie, si diventava ancora più golosi, si era ancora più "cannibali" di prima, perché si voleva completare la collezione. Questa specie di delirio di acquisizione ci ha condotto forse oggi a una impasse perché non si sa più bene cosa questa operazione voglia significare. Dunque occorre rimettersi in discussione e ricominciare a riflettere sul ruolo e lo statuto del museo di etnografia.*

Non è decisamente un'esposizione convenzionale, ma piuttosto un nuovo *medium*. Quasi un'opera d'avanguardia, che attraversa e sovverte concetti, percezioni, stereotipi socialmente egemoni, steccati tra i generi comunicativi, ruoli e confini delle pratiche estetiche e di quelle critiche. O meglio, una specie di saggio-installazione, in cui un *discorso teorico* molto forte, documentato e insieme denso di aporie (come quello di James Clifford, che ne è forse il riferimento principale), viene *messo in scena* in uno spazio concreto. Creando ambienti che caricano di *valori metaforici* gli oggetti, esposti a una lettura chiamata ad esplorare diversi livelli di senso, anche in contraddizione tra loro.

A questo punto vale la pena di ripercorrere alcuni frammenti dell'itinerario tra cose e parole offerto ai visitatori per tutto il corso del 2003.

All'inizio, gigante, la prima pagina di *Le Monde* a cui allude Hainard nell'intervista. Cioè quella del 30 gennaio 2002, quando in Francia si discuteva ancora se le spoglie (scheletro e genitali in formalina) di Saartje Baartmann, rivendicate dalla sua gente, appartenessero o meno al patrimonio inalienabile dello Stato francese. Si intuisce che la metafora macabra del cannibalismo non è poi così astratta.

Quindi uno spazio buio, dove una marea di oggetti eterogenei, di ogni provenienza, sembra in procinto di abbattersi sul visitatore. È «l'imbarazzo della scelta» in quel *continuum* di cose che costituisce «la parte tangibile dell'esperienza del mondo» e forma «una massa critica» da gestire.

Come? Una risposta «specificamente occidentale» sono i musei: dietro delle griglie di metallo, casse da trasporto di legno accolgono insiemi di oggetti estrapolati dalla marea dell'indistinto, seguendo l'attuale «compartimentazione del sapere». Una è piena di manufatti non occidentali, e dietro ha un cartello: «Museo d'etnografia. Terreno di caccia: le diverse culture. Ossessioni principali: accumulare, classificare, rispettare le culture. Tassonomia preferita: cultura a, cultura b, cultura c». E così le altre casse: una sequenza di parodie concrete critica l'arbitrarietà delle convenzioni sociali che guidano la selezione di quanto viene studiato e conservato. Con ingordigia simbolica: «l'appetito viene classificando».



Poi si assaggia «il sapore degli altri». C'è un'altra cassa, piena di «oggetti etnografici». E un tavolo, coperto di manufatti e degli strumenti con cui studiosi e tecnici li analizzano e li schedano: bilancia, calibro, computer con *data base* catalogafico. Su uno schermo, fotografie di antropologi ripresi "sul campo" in epoche diverse, frammenti di vecchi manuali di metodologia etnografica, ancora intrisi d'ideologie coloniali, ed immagini che restituiscono l'evoluzione egualitaria del rapporto con gli «informatori indigeni». Esemplicazioni critiche dei processi storici, «svoltisi per lo più nel periodo coloniale» e spesso segnati dall'oppressione, che sono all'origine dei musei etnografici. Illustrano il nesso dialettico tra scienza, emancipazione e dominio. Ci viene spiegato, infatti, che queste «collezioni tendono a designare una relazione storica di depreazione tra il qui e l'altrove», e «testimoniano del desiderio d'incorporare un'alterità».



Quindi si entra nella «stanza frigorifera»: il magazzino d'un museo, con statue, maschere, tessuti, utensili ben ordinati negli scaffali. Qui la metafora cannibalica si fa più esplicita e perturbante: frigoriferi domestici custodiscono manufatti antropomorfi, avvolti in *cellophane* e contrassegnati da codici a barre, come gli alimenti dei *supermarket*.



Il fastidio, lo straniamento mettono in questione «la rassicurante presenza materiale» degli «oggetti esotici», le forme con cui sono «ricontestualizzati e reinterpretati» in assenza di coloro che li hanno creati, e lo «strappo» rispetto alla «concezione indigena, che sfugge almeno in parte a coloro che oggi li custodiscono».

Di qui, arriviamo alla «scatola nera»: una cucina ipertecnologica. Sul piano di lavoro, di fianco ai fornelli, una maschera africana sta sul tagliere, con una mannaia conficcata nell'occipite. Le dispense, dietro sportelli in vetro opaco, custodiscono altri «pezzi di cultura materiale». Un lettore di codici a barre ne fa apparire su un video foto e didascalia: filtro, traduzione e barriera attraverso cui noi, il

pubblico, possiamo metterli a fuoco, «conoscerli». E anche, assimilandoli alle nostre categorie percettive e concettuali, ridurre la loro estraneità, «mangiarli»: «per nutrire i visitatori delle loro esposizioni, i museologi estraggono periodicamente dalle loro riserve dei pezzi di cultura materiale che vengono preparati sulla scorta di ricette contrastanti». E si può consultare anche un ricettario, analisi satirico-culinaria delle varie «retoriche» espositive: «giustapposizione», «associazione funzionale», «mimetismo», «sacralizzazione», etc. Eccone una, «l'esthétisation à la Barbier-Mueller» (uno dei più grandi collezionisti europei di «arte primitiva») che lascio nella sua saporosa lingua originale:

*Ingrédient:*

Un objet ethnographique rare et ancien réindexable comme oeuvre d'art

*Préparation:*

1. Ébouillanter l'objet pour en extraire les scories ethnographiques

2. Tapisser le socle avec le tissu satiné

3. Piquer l'objet sur le support

5. Dresser le tout au centre du socle

*Service:*

Dégager beaucoup d'espace pour la consommation contemplative ; assombrir et napper l'objet d'un halo de lumière ; faire circuler une rumeur concernant la valeur d'assurance de l'objet ; sapoudrer éventuellement d'un zeste d'information.

*Se marie avec:*

le marché de l'art, le champagne millésimé, le beluga d'Iran.

Dopo la cucina, il ristorante («au bon vivant»). La sala è sontuosa. Alle pareti, stampe in cornici dorate ripropongono il mito occidentale del cannibale. Le tavole sono imbandite coi vari «pasti di cerimonia» che sarebbero ammanniti dalla «cucina etnomuseale». Ma i *menu* evocano poi tutte le principali maniere, da quelle più razziste, paternalistiche o stereotipate fino alle più «politicamente corrette», o equo-solidali, con cui «consumiamo gli altri»

nella nostra quotidianità. Rappresentandoli di volta in volta come «buoni o feroci selvaggi, indigeni folclorici o acculturati, primitivi, artisti sconosciuti o cittadini del mondo». La metafora viene spinta all'estremo delle sue potenzialità di straniamento paradossale, e costringe il visitatore alla riflessione su di sé (o al rifiuto sdegnato).



È una mostra nella mostra. Che continua, poi, esplorando la persistenza del tema cannibalico nelle religioni, nell'immaginario *pop*, nella ricerca artistica.

Quando, nella scheda di presentazione, scrivete che «il tema del cannibalismo, che sia o meno museale, riconduce ai legami che le rivendicazioni identitarie e le credenze religiose intrattengono con la violenza e il sacro», impiegate una costellazione concettuale che, mi sembra, deve molto alla riflessione di René Girard. Non pensa che questa focalizzazione, sua e vostra, su quello che viene detto il «paradigma sacrificale» possa risultare eccessivamente cristianocentrica?

*Non direi che abbiamo troppo incentrato la mostra sull'antropologia cristiana. Al termine del percorso abbiamo apparecchiato una tavola che evoca quella dell'Ultima Cena perché noi diciamo che dopo esserci messi a tavola per cercare di comprendere come, nel museo, facciamo la "cucina" teorica è necessario rimettersi a tavola oggi per pensare un'antropologia di sé: è questo il messaggio che vogliamo insinuare in profondità. Noi pensiamo che è necessario che ci mettiamo a riflettere ulteriormente su di noi, per capire meglio i nostri stereotipi, capire come fabbrichiamo la nostra ideologia, come vediamo gli altri. È partire da qui che noi abbiamo delle possibilità di capire meglio le altre società o l'alterità. Allora, per far questo, poiché ci troviamo in una società giudeo-cristiana abbiamo voluto mostrare che con questa tavola dell'Ultima Cena non c'è bisogno di fare un lungo discorso per capire ciò che vogliamo dire e per mostrare l'onnipotenza del sacro nelle religioni. Non bisogna dimenticare che siamo stati segnati moltissimo dall'11 settembre: in quell'occasione abbiamo capito molto bene che il prodotto o l'effetto religioso era potentissimo, e più potente che mai, e che fino ad ora non abbiamo capito davvero niente degli altri, quando li guardiamo, perché noi non sappiamo niente di davvero sicuro sull'Islam, noi non conosciamo il Corano e avremmo molto da imparare sull'Induismo e sul Buddhismo. Noi abbiamo messo in scena in questo luogo anche questi resti di religioni per mostrare la potenza e la violenza del religioso*



*e la violenza nel sacro che può essere naturalmente diversa a seconda del credo di provenienza, elementi che sono estremamente importanti oggi. Credo che se non vogliamo cannibalizzare più bisogna che ci si metta a riflettere su noi stessi.*



Questa volontà di produrre paradossi, choc, interrogazioni, è molto vicina a quella dell'arte modernista e delle avanguardie. C'è una differenza tra la paradossalità estetica dell'avanguardia artistica e letteraria e la produzione di paradossi che voi mettete in scena nelle vostre esposizioni?

*Ci sono forse differenze fondamentali nel risultato estetico, nella maniera, nei procedimenti che utilizziamo. Ma io credo che in una società che è saturata di informazione bisogna cercare di destabilizzarla, bisogna cercare di scioccarla, ma non in modo gratuito: con un obiettivo molto preciso, perché reagisca. Io sono il difensore di una nozione che in fondo posso riassumere così: il museo in generale, e più in particolare il museo d'etnografia, dovrebbe essere un luogo di destabilizzazione culturale, è questa la sua*

*missione. Ci sono già abbastanza luoghi dove si impara: malgrado tutto quello che se ne dice, le nostre scuole, le nostre università non sono poi così scadenti. Invece non ci sono abbastanza spazi, mi sembra, per apprendere della cultura critica, per imparare a mettere della distanza nei confronti della produzione del nostro sapere. Credo che il museo, e comunque il museo d'etnografia, sia un luogo privilegiato per cercare di far capire questo in modo semplice, perché la mostra è un medium straordinario, si possono utilizzare tutte le tecniche del teatro, del cinema, si possono utilizzare degli odori, dei suoni, dell'informatica, è un medium totale, direi. Ecco perché è così efficace. Anzi, ritengo che la mostra sia il medium più importante della fine del secolo passato e dell'inizio di questo.*



Come viene accolto il vostro lavoro?

*Noi non facciamo inchieste sistematiche sul pubblico, ma abbiamo fatto di tanto in tanto dei sondaggi su ciò che pensavano i nostri visitatori e siamo rimasti molto stupiti di vedere quanto la gente sia capace di capire. Perché non*

*facciamo quelle mostre di una volta che spiegavano dalla A alla Z un problema. Noi proponiamo –amo molto questa immagine che abbiamo lanciato qualche anno fa- delle mostre come i dolci millefoglie, in cui mettiamo degli strati di senso gli uni sugli altri, così il visitatore medio, chiunque sia, quale che sia la sua formazione, può entrare in uno di questi strati per cercare di produrre del senso e cercare di capire delle cose anche rapportandole a sé, alla sua ideologia, al suo sapere. Funziona molto bene, e talvolta siamo molto stupiti, quando facciamo delle inchieste, di vedere che i visitatori si spingono molto più avanti di noi, fanno dei prolungamenti e delle associazioni che noi non avevamo neanche pensato. Sono iniziative che qualche volta sono accusate di risultare un po' élitarie, ma non è vero: queste mostre sono eventi eminentemente democratici, perché si rivolgono a un pubblico largo. Non si ha più bisogno, qui, di specialisti di questo o di quello per capire, voi pubblico potete a un certo momento captare degli assunti che noi avanziamo, e questa "captazione", per così dire, vi riconduce a un interrogativo.*

Chiudo con qualche considerazione da spettatore, che apprezza l'antropologia contemporanea per la sua capacità di interpretare e mettere radicalmente in discussione i nuovi contesti globalizzati, ponendosi ormai tra i maggiori eredi della teoria critica francofortese.

Siamo di fronte, con operazioni come questa, ad un approdo inedito della forma-saggio, che si appropria, per svolgere la sua funzione riflessiva, di procedimenti e strategie finora propri soprattutto delle avanguardie artistiche e letterarie. Spazi allestiti e testi creano per via di dialoghi e contrasti una "narrazione" storicamente e teoricamente motivata, ma del tutto paradossale. Qui il museo etnografico, non diversamente da una anti-opera *dada* o da un'installazione concettuale, revoca in dubbio il suo stesso statuto, la sua legittimità, mettendo in scena la discussione del proprio senso. E, come nel teatro epico di Brecht, non racconta storie né illustra delle tesi, ma *provoca* il pubblico con una serie di *problemi* che restano aperti. È un "testo" che istituisce delle analogie estreme, e senz'altro discutibili, proprio perché *pretende di essere discusso*. Non è

una curiosità estetica o semiologica: ciò che qui si mette in una situazione critica non è l'esplorazione, la conservazione e lo studio razionale delle culture definite come "altre", ma l'*asimmetria* di certi processi, la *componente di dominio* che recano in sé.

Il che fa parte di una tendenza più generale: i musei di antropologia contemporanei stanno infatti ridiscutendo il proprio statuto e le proprie strategie nel confronto o nel dialogo con il punto di vista dei veri proprietari delle loro collezioni, gli "eredi" delle culture messe in mostra. Ne parla James Clifford in un saggio di *Strade* (Boringhieri, 1999), ed Elise Dubuc, nel catalogo della mostra (*Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet*).

Questi luoghi si configurano allora come dei laboratori di sperimentazione d'una effettiva democrazia interculturale. Proprio per questo, credo che bisognerebbe estendere questi modelli di interazione ad altre pratiche sociali: dalle negoziazioni egualitarie delle modalità espositive a quelle dei diritti civili e politici, per esempio.