

Parigi, Quai Branly. Il dialogo delle nature e delle culture¹

Isabella Pezzini

Resumo: Quai Branly (Museo Nazionale delle Arti e Civiltà d’Africa, d’Asia, d’Oceania e delle Americhe) a Parigi, inaugurato nel 2006, è analizzato da un punto di vista semiotico come un grande dispositivo di riconoscimento e di comunicazione culturale, nelle sue diverse componenti: architettonica, paesaggistica, di allestimento. Si tratta di uno spazio che si vuole fortemente innovativo, e che investe nell’integrazione fra la collezione e le nuove tecnologie della comunicazione. Il museo vuole affermare il valore della diversità delle culture, e costruire uno spazio di possibile dialogo fra di loro, oltre che di esposizione esemplare di artefatti eccezionali. Non solo museo ma anche centro per l’insegnamento e la ricerca, nonché spazio a disposizione di diversi pubblici potenziali, compreso quello alla ricerca di intrattenimento: dunque un nuovo museo nel pieno senso del termine.

Parole-chiave: *new museum*; arti prime non occidentali; antropologia e comunicazione; museo e nuovi media; parco urbano e museo; semiotica del museo

Abstract: **Quai Branly, Paris: The dialogue between natures and cultures.** Quai Branly (Africa, Asia, Oceania and Americas’ Arts and Civilization National Museum) in Paris, opened in 2006 is analyzed from a semiotic point of view as a great device for cultural recognition and communication in its different components - architectural, landscape and exhibition’s display. It’s about a space that builds itself as innovative and that invests on the integration among collections and new communication technologies. The museum aims to state the value of culture’s diversity and build a space for possible dialogues among them - besides the exhibition of exceptional artifact’s copies. Not only the museum - but also a center for teaching and researching, - the space is available for several potential audiences, including that one that searches for entertainment: therefore, a new museum on its definition’s strict sense.

Keywords: *new museum*; non-occidental primitive art; anthropology and communication; museum and new media; urban park and museum; semiotics of the museum

1. Il progetto del museo e l’antenna al Louvre

Il museo parigino Quai Branly ci interessa soprattutto per due grandi ordini di questioni. Anzitutto per il tema generale al quale si propone di rispondere, che è quello del riconoscimento della diversità delle culture, del loro specifico valore e della costruzione

1 - Questo testo costituisce il cap.5 del mio libro *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

di uno spazio di possibile dialogo fra loro, oltre che di esposizione esemplare dei loro artefatti più rappresentativi. Poi per la sua concezione, che si dichiara innovativa sotto tutti gli aspetti: in tutte le presentazioni del museo, si insiste sul fatto che il suo modello "non è più il libro ma Internet", e sulla molteplicità delle sue funzioni: non solo museo ma anche centro per l'insegnamento e la ricerca, nonché spazio a disposizione di diversi pubblici potenziali, compreso quello alla ricerca di intrattenimento.

Quai Branly o Museo delle Arti e Civiltà d'Africa, d'Asia, d'Oceania e delle Americhe si trova nel VII arrondissement di Parigi, nell'area un tempo occupata dal ministero del Commercio Estero, sulle rive della Senna, a poca distanza dalla Tour Eiffel. Il nuovo museo riunisce e riallestitisce parte delle antiche collezioni di etnologia del Musée de l'Homme, in precedenza ospitate nel Palais de Chaillot, e quelle del museo nazionale di Arti d'Africa e Oceania, che era situato a Porte Dorée.

Il museo è stato inaugurato nel giugno 2006 dall'allora presidente francese Jacques Chirac, alla presenza del segretario generale delle Nazioni Unite Kofi Annan. È un museo nazionale, ed è stato fortemente voluto durante il suo mandato da Chirac, "da sempre appassionato da questo genere di arti", desideroso di lasciare un'impronta culturale del suo mandato forte e duratura, come i suoi predecessori Georges Pompidou, Valéry Giscard d'Estaing e François Mitterrand, a trent'anni dal Centre Pompidou ed a venti dal Musée d'Orsay.

La fondazione del museo deve molto a Jacques Kerchache, suo consigliere scientifico, al quale è dedicato uno spazio nel Museo. Specialista riconosciuto delle arti non europee, collezionista, gallerista e consulente o curatore di grandi mostre nel mondo,² Kerchache nel 1990 lancia un manifesto intitolato "i capolavori del mondo nascono liberi ed uguali", per ottenere che una sezione del Louvre sia loro dedicata. È quel che accade nel 2000, quando egli stesso seleziona le 120 opere di scultura presentate nel Pavillon des Sessions, che in uno dei più grandi musei di arti classiche del mondo diviene una sorta di "antenna" di quello che sarebbe poi stato il Quai Branly, con cui manterrà anche in seguito un legame sempre attivo. L'operazione è presentata come una importante tappa nella storia dello sguardo: "da un giorno all'altro la Vittoria di Samotracia e la Venere di Milo hanno coabitato con un maestro della maternità rosso Dogon e con un serpente di piume Quetzalcoatl: l'apertura del padiglione delle Sessions segna una svolta importante nella storia dello sguardo che l'Occidente porta sulle arti e civiltà d'Africa, d'Asia, di Oceania e delle Americhe cioè i tre quarti dell'umanità e seimila anni di storia del mondo..." (www.quaibrantly.fr).

Nel sito internet del museo si sottolinea la doppia valenza di *link* del padiglione: da un lato esso si integra e si conforma anche dal punto di vista architettonico, dell'allestimento

2 - Come ad esempio *Sculpture africaine* in omaggio a André Malraux a Villa Medici a Roma, nel 1986, *L'Art des sculpteurs taïno*, Parigi, Petit Palais, 1994; *Picasso / Afrique: Etat d'esprit* al centro Georges Pompidou nel 1995, o ancora *Il Primitivismo nell'arte del XX secolo* al MoMA di New York nel 1984; *Afrique, l'art d'un continent*, Londra, 1995.

e dell'atmosfera, allo spirito e alla tradizione del Louvre, d'altra parte prefigura e rinvia ai principi ispiratori del Quai Branly, con la divisione in quattro aree geografiche comunicanti fra loro. Anche la controversa opposizione di *arte* e *cultura* – come vedremo al centro delle polemiche sul museo - è implicitamente affrontata nel tentativo di un superamento. Se è vero che il Louvre di primo acchito valorizza il lato artistico delle opere esposte, secondo la classica doppia tappa della decontestualizzazione e poi della trasfigurazione dell'opera valorizzata in sé, d'altro canto offre un ricco sistema informativo sulla loro cultura d'origine, tramite carte geografiche, schede e la possibilità di attingere ulteriori informazioni su storia, contesto, uso e società d'origine da schermi interattivi.

Quai Branly è nato dallo slogan: *un museo per le arti non occidentali* - un sintagma carico di questioni critiche. Non a caso al momento di battezzarlo, per evitare le polemiche, alla fine si è preferito farlo con un toponimo, il nome del lungofiume su cui è collocato. Nella presentazione offerta dal ricchissimo sito internet, ad ogni modo, è mantenuta l'individuazione del contenuto del museo in termini di "arti non occidentali". Esse, si dice, hanno acquisito nel corso del XX secolo un posto cruciale nelle collezioni dei musei: questa evoluzione è avvenuta in particolare grazie agli artisti *fauves* e ai cubisti; sotto l'impulso di scrittori e critici, da Apollinaire e Malraux, e nel solco dei lavori di grandi antropologi come Claude Lévi-Strauss. Nelle intenzioni dei creatori del museo, un museo interamente dedicato alle arti di Africa, Asia, Oceania ed America dovrebbe rendere possibile "la diversità degli sguardi sugli oggetti, dall'etnologia alla storia dell'arte, e, sotto l'altro patronato dell'Unesco, riconoscere ufficialmente il posto che occupano le civiltà e il patrimonio di popoli tenuti talvolta in disparte dalla cultura attuale del pianeta". Dopo anni di dispersione e di difficoltà, era venuto il momento di far scoprire al grande pubblico le preziose collezioni riunite in Francia in cinque secoli: circa 300.000 oggetti, provenienti per la maggior parte dal Musée de l'Homme (250.000 oggetti del laboratorio di Etnologia) e del museo nazionale delle Arti d'Africa e di Oceania (25.000 oggetti). Il museo se ne è assunto la responsabilità di fronte al pubblico nazionale e internazionale, e in particolare nei confronti delle persone dei paesi di origine delle opere conservate. Dall'ottobre 2001 fino all'apertura nel giugno 2006, nell'ambito di un gigantesco cantiere di conservazione preventiva, gli oggetti sono stati riuniti alla loro scheda di inventario, ripuliti, fotografati, digitalizzati, numerati e stoccati, quel che si dice la trasformazione sistematica di un oggetto in testo e documento. Parallelamente, dal 1997 è stata intrapresa una politica ambiziosa di acquisizioni.

La collezione è organizzata per aree geografiche: Africa, America, Asia e Oceania. Essa accoglie anche dei fondi trasversali sul piano geografico (collezione di strumenti musicali, collezione Storia, collezione dei tessuti), e un eccezionale fondo fotografico. Il piano delle collezioni espone 3.500 oggetti dei quattro continenti. Con il *link* costituito dalla sua antenna al Louvre, si potrebbe aggiungere, si riconnette alle arti del quinto continente, che in questo modo risulta in un certo senso "mandante" dell'operazione.

La Torre della Musica, grande contenitore di vetro che attraversa dall'alto al basso i cinque piani dell'edificio, conserva inoltre 8700 strumenti musicali.

La presentazione ufficiale è molto interessante perché risponde implicitamente alle critiche e alle polemiche che ne hanno accompagnato l'istituzione del museo. Essa ad esempio sottolinea la continuità che è posta fra etnologia e storia dell'arte, anche in considerazione della riunione in una nuova istituzione dei due musei preesistenti connotati rispettivamente nei due sensi. E' detto, infatti: "Al di là della scultura che fa regnare dappertutto la sua potenza plastica e la sua varietà formale, tre ambiti mostrano come l'arte è sempre presente nella vita quotidiana : la musica, i tessuti e l'oreficeria." Viene dunque rifiutata la tradizione opposizione fra *arte* e *cultura* a favore di un termine complesso, in cui domina l'arte ma non è esclusa la cultura cosiddetta materiale (Clifford 1988).

Rovesciando in qualche modo le critiche alle pretese di un universalismo che in realtà coincide con lo sguardo occidentale, Quai Branly è un "nuovo museo" anche per la consapevolezza delle operazioni culturali di cui è il frutto e al tempo stesso l'origine, per la responsabilità che si assume, ponendosi come Destinante di una politica di riconoscimento della diversità culturale. Possiamo considerare una figura efficace di questo intendimento il percorso narrativo degli oggetti che in qualche modo è evocato, e che è di grande interesse analizzare per comprendere le implicazioni che discendono da questo trattamento apparentemente impersonale, tipico di una buona pratica scientifica. Ciò che rimane più in ombra nella sua enunciazione sono i criteri di scelta degli oggetti da esporre – una piccolissima parte rispetto al patrimonio del museo.

Il pubblico ha sancito il successo dell'operazione: Quai Branly, dal 2000 ad oggi, secondo le informazioni fornite dal suo sito, ha contato più di 3,5 milioni di visitatori solo al padiglione delle Sessions, la sua antenna al Louvre.

2. L'architettura e il giardino

L'ambizioso progetto architettonico uscito vincitore dal concorso è di Jean Nouvel, premio Pritzker nel 1987, già autore a Parigi di altri importanti spazi culturali, come l'Istituto del Mondo Arabo (1981-1987) e la Fondazione Cartier pour l'Arte Contemporanea (1994). Il complesso architettonico occupa una superficie di 40.600 metri quadrati, ripartita su quattro edifici, ed espone 3500 oggetti, selezionati da una collezione di circa 300.000.

Una particolarità del progetto è la forte enfaticizzazione del nesso fra edificio e giardino, comune nella tipologia museale, ma in questo caso particolarmente evidente. L'edificio principale si presenta come un grande corpo sviluppato in orizzontale, complesso e articolato, sollevato da terra su pilotis, al di sopra di un giardino rigoglioso, opera del noto paesaggista Gilles Clément. L'aspetto esterno dell'edificio sembra comunicare subito la complessità del compito assegnato al museo, alla cui non semplice funzione di ordine

ed esposizione rimanda il gioco di volumi parallelepidi colorati e di diverse dimensioni in aggetto, che corrispondono alle vetrine interne.



Fig.1. Courtesy Vincenza Del Marco

L'edificio inoltre è caratterizzato da uno spettacolare muro vegetale, opera dell'artista-botanico *Patrick Blanc*, famoso per i suoi prati verticali, presenti, tra l'altro, anche al Caixa Forum di Herzog e de Meuron a Madrid. Quello realizzato per Quai Branly, misura 800 mq, è realizzato con 15.000 piante di 150 differenti specie provenienti da Giappone, Cina, Europa centrale e Stati Uniti.

La soluzione architettonica adottata dovrebbe dar forma alle esigenze enunciate dal programma del museo, e indubbiamente lo connota come una sorta di grande isola metropolitana. Anzitutto, pur essendo nel pieno della città, a poca distanza dalla Tour Eiffel, il museo è separato dal lungo Senna da un grande schermo in vetro, lungo il quale si snoda la coda dei visitatori in attesa di entrare, che possono “vedere ma non toccare” fin da subito, in una sorta di scatola magica, l'oggetto della loro visita, pur differita sino al momento dell'ingresso. La forte delimitazione dello spazio sottolinea il carattere ben controllato del testo architettonico, e al tempo stesso crea fra esterno e interno del recinto del museo uno spazio intermedio, come ogni vetrina che si rispetti, anzitutto di attesa e di desiderio da parte del pubblico che vuole entrare e aspetta di poterlo fare, Esso si trasforma come sempre in questi casi in una sorta di corpo sociale accomunato da un interesse che diventa una sorta di “fine”, istradato in un percorso scandito da momenti diversi (MARIN, 1994).



Fig. 2. Courtesy Vincenza Del Marco

Nouvel dichiara di essere molto attento al luogo in cui si situa la sua architettura, parla addirittura di una “poetica della situazione”, in cui ciò che circonda la sua opera è quanto più possibile messo in risonanza e in valore. Potremmo dire che in questo caso egli ha piuttosto creato una situazione poetica per la sua opera. Pur autore egli stesso di importanti giardini, come a Barcellona, qui ha coinvolto altri soggetti: con paesaggisti famosi come Clément e Blanck ha creato una sorta di micro-collezione di forte prestigio già all'esterno del suo edificio, come è ormai consuetudine nei grandi musei. Inoltre, il giardino di notte si accende in modo suggestivo, sottolineando l'effetto di foresta urbana, grazie ai bastoni illuminati sistemati sotto al corpo del museo di Jan Kersalé, *éclairaigiste*, oggi il più affermato artista della luce in Francia. Modificare attraverso degli eventi di carattere luminoso la natura stessa dell'architettura è un altro degli obiettivi rivendicati dall'architetto. Le opere di Nouvel si caratterizzano inoltre per un uso sistematico del vetro, che tematizza la trasparenza e mette in questione la qualità della materia, nonché il rapporto tra visibile e invisibile. “La trasparenza non significa soltanto mostrare attraverso qualcosa” – dichiara Nouvel. “La trasparenza significa che si utilizza un materiale che si chiama vetro, uno dei pochi materiali programmabili attraverso la luce. Il che significa che se faccio luce davanti a lui, questo crea un riflesso, mentre se faccio luce dietro di lui sparisce. E' un mezzo per captare gli istanti, le luci del giorno e delle stagioni.” (Intervista a Nouvel, in www.fondation.cartier.com).

3.Il Giardino. Biodiversità e diversità delle culture

La trasparenza introduce a un primo tema molto importante, il giardino, che mai, direbbe qualcuno, è stato luogo meno innocente. Si presenta infatti come ingresso al museo con un vero e proprio manifesto ideologico, sul quale vale la pena soffermarsi.

La separazione creata dal grande schermo di vetro sul perimetro oltre a creare all'esterno, sul Quai, un primo spazio di mediazione verso l'interno, delimita uno spazio interno con forti caratteristiche di discontinuità rispetto all'ambiente cittadino circostante: l'edificio del museo si presenta immerso e quasi sospeso in uno spazio verde apparentemente selvaggio e addirittura ospita uno spettacolare muro verticale. In questo modo viene anche tematizzata ed enfatizzata la stretta, complessa relazione fra *natura* e *cultura* oggetto stesso del museo.



Fig.3. Courtesy Franco Zagari

Rispetto al giardino, infatti, il muro vegetale di Blanc inerisce più strettamente all'edificio, ne fa parte in quanto fa adottare sorprendentemente al suo "prato" la dimensione verticale, negando la sua "naturale" disposizione in piano, su superfici orizzontali. Si tratta, inoltre, di una dichiarata opera d'arte, che scombussola i codici dei materiali generalmente usati nell'operare artistico, qui viventi, e si discosta anche dalla più comune arte topiaria, la tradizionale creazione di sculture con le piante. Nelle sue composizioni Patrick Blanc, dottore in scienze e ricercatore al CNRF, unisce il gioco di prestigio tecnologico alla duttilità delle piante, di cui sottolinea costantemente la poca energia richiesta per vivere a fronte dell'offerta di una grandissima creatività, in un movimento

di evoluzione costante ma non necessariamente di competizione e cannibalizzazione reciproca (BLANC, 2005). La presenza di una sua opera sottolinea dunque la generale opzione a favore del mito contemporaneo della sostenibilità a cui è improntata tutta la progettazione del museo.

Sostenibilità e biodiversità sono valori sostenuti da Patrick Blanc come da Gilles Clément, il tratto che accomuna in questo spazio due autori peraltro profondamente diversi nelle loro scelte espressive, e che dovrebbe costituire una sorta di controcanto all'opzione sulla diversità culturale accolta all'interno del museo.

Il giardino che circonda il museo è come accennato di Gilles Clément, paesaggista dell'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, molto noto oltre che per le sue realizzazioni per le sue idee, tanto che è detto un "Leibniz o Deleuze /.../ dei giardini e del pensiero paesaggistico" (Alain Roger, citato in DE PIERI 2004, p. 85). Così come nel caso del prato verticale di Patrick Blanc, la sua scelta è fortemente motivata, isotopa, ai valori della differenza e alla sostenibilità ai quali si ispira il complesso museale. Ancora una volta, è interessante leggere il modo in cui lo presenta il sito internet, alla voce "Espaces":

Il giardino è parte integrante del museo: giardino a macchia, protetto dal rumore del lungo Senna da un alto schermo in vetro, si estende su 18.000 mq e dà al *flâneur* (visitatore del museo, abitante del quartiere, passante) un'impressione di naturale rigoglio. Luogo di natura e di cultura, il giardino è un 'invito al viaggio': sentieri, collinette, percorsi pavimentati di pietre di torrente, avvallamenti propizi alla meditazione e alla *rêverie*... qui sono raccolti 169 alberi e una trentina di specie vegetali: querce e aceri nella parte nord, magnolie e ciliegi nella parte sud. (...) Grazie alla costruzione su piloti, il giardino passa sotto il museo il cui ventre è piantato di graminacee di sottobosco: è qui che il visitatore del museo troverà gli sportelli della biglietteria, all'esterno.

Eccoci dunque nell'inusuale giardino, che, nella filosofia di Gilles Clément, raccoglie vegetazioni indisciplinate e di origine lontana": da un punto di vista figurativo è semplice ed efficace l'immagine di un visitatore che, in pieno caos urbano, ad un certo punto varchi la soglia di una sorta di altrove, e piacevolmente spaesato, si avvicini alla scoperta dell'alterità culturale racchiusa nel museo dopo averne apprezzato all'esterno quella naturale, avere dunque avuto il tempo di neutralizzare la propria competenza abituale per poterne acquisire una più appropriata alla visita. Uno spazio che può essere diversamente valorizzato, come testimonia l'elenco non esclusivo dei suoi possibili visitatori, identificati non a caso con il termine di *flâneur*, l'abitante metropolitano consacrato da Baudelaire e poi da Benjamin. In effetti, il percorso che il visitatore deve compiere sino all'ingresso del museo non è diretto, nemmeno alla vista: vi sono salite e discese sul terreno, i sentieri sono sinuosi e non rettilinei, spesso si biforcano favorendo rallentamenti e *detour* rispetto all'accesso, come a rallentare l'ingresso nel museo, dare il tempo al visitatore di acclimatarsi, disporsi a nuove esperienze. Il giardino comprende inoltre spazi diversi fra loro, come un teatro di verzura, due specchi d'acqua, un caffè e persino delle aree riservate

al pic-nic. Come la vegetazione che è prevalentemente arbustiva, senza un centimetro quadrato di prato, anche la materia dei percorsi è programmaticamente estraniante, in un cemento brutale falso povero. Essa funziona in parte come una *provocazione*, e invita a saperne di più, sullo strano giardino e sul suo progettista.



Fig. 4. Courtesy Franco Zagari

Clément concepisce i paesaggi di cui si occupa, ovunque essi siano, come forme di altrove, come eterotopie, guidato da tre idee cardine. La prima è quella di *giardino in movimento*, un giardino non costretto in una forma statica e chiusa dall'uomo, ma lasciato evolvere e eventualmente gestito sulla base di piccoli ritocchi. La seconda è quella di *giardino planetario*, già oggetto di una grande mostra alla Hall de la Villette a Parigi (1999-2000), il cui slogan potrebbe essere "Fare il più possibile con, il meno possibile contro", e la cui finalità sarebbe quella di cercare il modo di sfruttare la diversità senza distruggerla, continuando a far funzionare il pianeta come un giardino vive in rapporto con il suo giardiniere. Infine l'idea di *terzo Paesaggio*. Nel suo "Manifesto del Terzo Paesaggio" egli identifica con questa espressione quegli spazi che possono divenire "Rifugi per la diversità, costituiti dalla somma dei residui, delle riserve e degli insiemi primari" (CLÉMENT, 2004, p. 7), cioè luoghi abbandonati dopo un precedente impiego, o semplicemente mai sfruttati o antropizzati. "Diversità" è una delle parole chiave del suo pensiero e del suo lavoro. Così la definisce, sempre all'inizio di questo Manifesto: "Diversità si riferisce al numero di specie viventi distinte tra gli animali, i vegetali e gli esseri semplici (batteri, virus, ecc.) essendo il numero umano compreso in una sola e unica specie la cui diversità

si esprime attraverso le variazioni etniche e culturali “(ivi, p. 8). Aver invitato lui, teorico di un’ecologia umanistica, ad allestire il parco intorno all’edificio che accoglie il museo si rivela dunque una precisa scelta dal forte carattere ideologico: se il museo deve custodire e testimoniare la diversità culturale, il giardino avrà il compito di custodire e testimoniare quella biologico-vegetale, non meno importante. Il paesaggista, sempre molto interessato alla biodiversità che paradossalmente si può sviluppare proprio nelle metropoli, inserisce piccole specie rare animali e vegetali fin nella pavimentazione dei sentieri, che il visitatore scoprirà con sorpresa sotto i suoi passi incastonati in piccole bolle vitree.

Banalmente, si potrebbe dire che in questo modo lo spazio cittadino dedicato al complesso museale ripropone l’articolazione fra natura e cultura, ma in un modo per nulla semplice o omogeneo. A parte l’ovvia constatazione che si tratta comunque di un’opposizione secondaria, proiettata cioè dalla prospettiva umana, dunque culturale, vi è in effetti, a leggere Clément, non la percezione di una consonanza quanto piuttosto quella di una forte opposizione fra dinamiche della natura e dinamiche della cultura. Mentre la natura, se lasciata a se stessa e senza l’intervento dell’uomo, tende infatti alla diversità, ovunque ci sia una forte presenza umana il risultato è piuttosto inverso: “L’attività umana accelera il processo di incontro che conduce verso la pangea /continente unico/, riduce il numero di superfici isolate e, di conseguenza, il numero delle specie” (ivi., p. 22).

La “previsione” di Clément è in questo senso fortemente negativa: lasciando fare all’uomo, le riserve e gli ambienti primari tendenzialmente scompariranno, l’intero pianeta tenderà ad essere “un immenso residuo”, “funzionante a partire da un numero ridotto di specie, in equilibrio con l’attività umana”, come nello schema seguente (ivi, p.23):

Insiemi primari e riserve	Residui	Spazi gestiti dall’uomo
grande diversità specifica specie stabili/dinamica lenta forte endemismo	diversità specifica eterogenea (indigena + esogena) specie instabili debole endemismo	<ul style="list-style-type: none"> • diversità specifica ridotta o nulla • spazi antenuti artificialmente tramite energia contraria • endemismo minimo o nullo

L’espansione demografica non costruisce solo un pericolo per la natura, ma per la stessa cultura dell’uomo, che tende secondo Clément all’omogeneizzazione, in una lettura fortemente negativa della globalizzazione. La crescita del numero umano fino all’intera copertura del pianeta – non coincide infatti con una crescita dei comportamenti umani. Al contrario la contaminazione culturale sembra tradursi in una diminuzione dell’offerta di comportamenti.

L’opposto accade per le specie animali e vegetali. In loro la mescolanza planetaria agisce in modo *selettivo* – scomparsa per competizione – e in modo *dinamico*: emergono nuovi comportamenti, ibridazioni, mutazioni, fino alla comparsa di nuove specie

(ivi, p. 30). Il Manifesto del Terzo paesaggio si conclude con un programma dedicato proprio al *rapporto con la cultura*:

Rovesciare lo sguardo rivolto al paesaggio in Occidente. – Conferire al Terzo Paesaggio il ruolo di matrice di un paesaggio globale in divenire – Dichiarare il territorio del Terzo paesaggio luogo privilegiato dell'intelligenza biologica: predisposizione a reinventarsi costantemente – Confrontare l'ipotesi con altre culture del pianeta. Specialmente quelle culture i cui fondamenti poggiano su un legame di fusione tra l'uomo e la natura (ivi, p. 64).

Quai Branly non potrebbe avere una migliore dichiarazione d'intenti. Essa in parte riecheggia la visione di Claude Lévi-Strauss, padrino del museo, per cui l'uomo in certi casi rappresenterebbe per il pianeta una sorta di infezione batterica grave. Già nel **1952**, nella ricerca commissionata dall'Unesco *Razza e storia*, il grande antropologo tentava di conciliare la nozione di progresso con quella di relativismo culturale, sostenendo l'idea che progresso e differenziazione culturale fossero strettamente legate, e il primo dipendesse in larga misura dal mantenimento di un grado sufficiente di scarti differenziali tra le varie culture del pianeta e non da una malintesa omogeneità a scapito della preservazione delle loro differenze e del reciproco relativismo. La nozione stessa di progresso, inoltre, andava messa in discussione, non essendo un fenomeno né necessario né continuo, ma che "procede a balzi, o a mutazioni improvvise, e infine, soprattutto, non è il privilegio di una sola civiltà o di un solo periodo della storia" (COMBA, 2000, p. 122).

4. La struttura interna del museo

Il museo è disposto su cinque livelli:

- il livello 0, con la Galleria del Giardino, la Hall di ingresso, la sala di lettura Kerchache;
- il livello JB, del guardaroba
- il livello JH, con l'auditorium e le sale per le attività culturali e educative
- il livello 2, con l'Altopiano delle collezioni;
- il livello 3, dove si trovano le Gallerie sospese (Est, per esposizioni di antropologia, Ovest, per esposizioni temporanee e raccolta di dossier) e il mezzanino multimediale;
- il livello 5, che ospita la terrazza, il ristorante Des Ombres e la mediateca.

4.1. La rampa

Una volta pagato il biglietto, si accede al museo salendo una lunga rampa sinuosa, dal pavimento irregolare "come un sentiero naturale", che termina con un passaggio buio "stretto e oscuro come quello della nascita", lungo la quale installazioni artistiche insistono

sull'acquisizione delle competenze necessarie all'ingresso in un mondo altro. Fino al giugno 2009, ad esempio, essa ha ospitato l'installazione audiovisiva di Trinh T. Minh-ha et Jean-Paul Bourdier intitolata *L'Autre marche*, il «cammino Altro», nel doppio senso del riconoscimento di un proprio possibile diverso cammino e del cammino dell'Altro, diverso dal proprio. Il percorso tra suoni, immagini e parole era concepito come un cammino iniziatico, o un rito di passaggio attraverso diverse culture di Asia, di Africa e di America. Per intenzione dichiarata, attraverso l'esperienza sensibile il visitatore poteva iniziare una riflessione sulla sua azione presente e sulla sua posizione di visitatore-spettatore-ricercatore. Tre fasi si susseguivano: la «Transizione» (il sé e l'altro); la «Trasformazione» (il mondo in sé) e le «Aperture» (l'altro in sé), il cui senso è suggerito insieme dai suoni, delle parole e dai ritmi sonori corrispondenti che si susseguono lungo la rampa:

Al tempo stesso esterno e interno al museo, il tragitto nella rampa è anche un passaggio dall'universo umano all'universo vegetale, animale e minerale. L'accesso a un mondo altro è caratterizzato da un lavoro che si dispiega al limite del visivo, tra l'immaterialità delle proiezioni di immagini-luce o di risonanze di suono, e la materialità degli oggetti del museo (www.quaibrantly.fr).

Una statua Dogon con il braccio alzato accoglie i visitatori all'inizio dell'*altopiano delle collezioni*, come viene chiamato: il museo si presenta con una sua Nike come un vasto spazio aperto, decisamente in penombra, dove le opere sono suddivise in grandi zone continentali, individuate per colori: l'Africa, l'Asia, l'Oceania e le Americhe. Il visitatore le attraversa in un percorso che viene definito "fluido", che insiste sui grandi incroci tra le civiltà e le culture : Asia-Oceania, Insulinda, Mashreck-Maghreb.

4.2. L'altopiano delle collezioni

Non ci sono scale né vere e proprie sale, lo spazio è attraversato in orizzontale da un grande e sinuoso canyon-corrimano in cuoio attrezzato che ospita un complesso sistema multimediale integrato (video, sistemi audio, binocoli per viste tridimensionali, integrazioni tattili nella superficie della pelle, sistemi di trasmissione dati a onde radio per persone dotate di apparecchi acustici, sensori di movimento e computer che coordinano le installazioni) studiato per accogliere e accompagnare diverse tipologie di visitatori, portatori di handicap compresi.

E' denominato "il fiume" ed è definito «*uno spazio tattile sulla maniera in cui gli uomini percepiscono e rappresentano lo spazio, da guardare e da toccare*», insistendo sulla "facilitazione" al comprendere che in questo modo è offerta al visitatore:

Una ventina di sequenze danno un'idea della relazione dell'uomo rispetto allo spazio che lo circonda e che lo accoglie, al luogo in cui si ancora in differenti culture. Luoghi sacri, luoghi dell'uomo, luoghi della scoperta...Contrariamente a un'esposizione classica,

il fiume non espone alcun oggetto reale, ma propone delle trasposizioni di rappresentazioni del modo forzosamente molteplici. In pochi passi e connessioni si passa dall’Australia alla Mongolia o al Messico... Si vedono prendere forma altrettanti modi di pensare lo spazio, di abitarlo, di percorrerlo, o ancora di esplorarlo per scoprirlo o scoprirsi. (www.quaibrantly.fr).

Sul *plateau*, quando è possibile gli oggetti, soprattutto i più grandi, sono esposti nello spazio senza nessun contenitore, oppure le tradizionali vetrine sono re-interpretate da trecento pareti in vetro, per ottenere un forte effetto di complessiva trasparenza, anche nei confronti del giardino esterno, visibile attraverso ampie aperture nelle pareti. Tutte diverse una dall’altra, dipinte a colori vivaci e contrastanti, venticinque “scatole” sospese, i volumi che movimentano e modulano l’esterno del museo, ospitano degli approfondimenti relativi all’identità di un popolo o di una cultura riunendovi opere della stessa origine. L’illuminazione è puntuale, modulata caso per caso sulle singole opere o nei sottospazi.

4.3. Visite virtuali

Il sito del museo offre varie opportunità di visita virtuale, sottolineando l'imponente sistema di comunicazione messo in opera nel museo, che si avvale di sofisticati dispositivi di informazione multimediale, i quali dovrebbero contribuire “a fare della visita al Quai Branly un’esperienza fuori del comune”, oltre che a rispondere alle critiche di eccessiva estetizzazione delle opere esposte.

Si tratta di un evidente caso di “realtà aumentata”: lungo la visita, più di cento programmi e installazioni video sensibilizzano e informano il visitatore a vari possibili livelli di complessità, fornendo immagini e informazioni supplementari, anche di carattere antropologico, come taccuini e documenti inediti del lavoro sul terreno. Essi sono distribuiti sia nelle vetrine, dove piccoli spot audiovisivi o sonori commentano gli oggetti esposti; sia nelle postazioni di consultazione, distribuite nello spazio delle collezioni, dove programmi più lunghi sono raggruppati per aree geografiche ed offrono sintesi su dei grandi temi trasversali come la divinazione, il legame tra arte e natura, la genesi dei monoteismi... Infine il museo presenta otto installazioni multimediali il cui obiettivo è “esporre l’immateriale”, e cioè musica, tatuaggio, architettura, esperienza divinatoria, danze rituali.

Nei video di presentazione del museo, il suo stesso attuale Presidente, Stéphane Martin, accompagna gli internauti in una breve ricognizione, indicativa della strategia comunicativa adottata, coerente con quella realizzata dall’esposizione. Per ogni continente, egli parte da un oggetto particolarmente spettacolare, una sorta di *landmark* – di ipersimbolo delle diverse civiltà, per diffondersi poi sui tratti dell’intera collezione. La chiave scelta è spettacolare, e si sottolinea la straordinaria qualità artistica degli oggetti esposti, con i quali il visitatore inizia a familiarizzarsi.

Il sito fornisce un altro elemento di orientamento fondamentale, la pianta del museo. Da un lato la rappresentazione della struttura architettonica e della distribuzione dei servizi nei vari piani, dall'altro la guida alla parte di allestimento permanente.

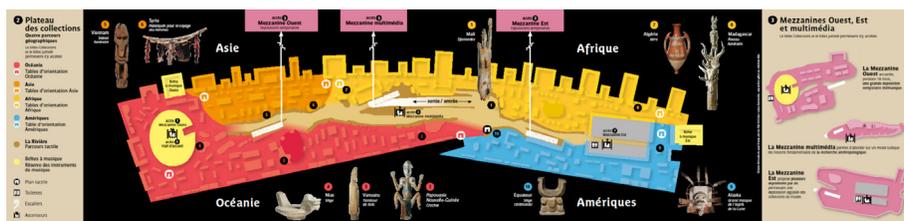


Fig.5. www.quaibrantly.fr

E' possibile scaricare una "guida all'esplorazione", dalla grafica e dai toni vagamente disneyani, delle collezioni permanenti, per una visita della durata di circa due ore, che dovrebbe consentire di scoprire "come le opere dialogano fra di loro". Da due ore a una vita: sottolineando anche graficamente la fluidità dello spazio museale nella mappa, dove la separazione fra le zone non è mai netta a nessun livello, ed è facilmente connessa dal "fiume" centrale, la presentazione del museo sottolinea anche la possibilità di fruizioni diverse da parte dei visitatori.

4.4. I valori dello spazio

Si tratta della flessibilità di uno spazio, che in semiotica Jean-Marie Floch ha indicato come la possibilità di valorizzazioni fra loro diverse, da quella più immediata e funzionale, *pratica*, a quella legata a un approccio *utopico*, intesa alla rideterminazione e all'arricchimento interiore (FLOCH, 2006). E' soprattutto a quest'ultimo polo di valori che il museo, per la sua missione istituzionale, andrebbe ricondotto: ma proprio una concezione più libera e aperta, legata al turismo di massa, non nega che esso possa essere anche un luogo dove farsi un'idea velocemente delle collezioni, o che sia vissuto addirittura come uno spazio di intrattenimento. In quest'ultimo caso, il pericolo è che la tanto esibita proposta di contratto del museo, quella del riconoscimento del valore dell'Altro, sia anch'essa vissuta come un gioco politicamente corretto.

Il campo metaforico adottato per denominare lo spazio dell'esposizione è geografico (l'*altopiano* delle collezioni, il *fiume*, l'*orientamento*...), il percorso del visitatore è dunque un *viaggio*. Nella semiotica del mondo naturale lo spazio geografico è in genere complesso, risulta dall'articolazione di più ambienti e figure naturali (il deserto, il mare, la montagna...), con le specifiche culture che vi si insediano. Qui naturalmente esso è molto semplificato e in realtà serve da macroriferimento alla suddivisione in aree geografiche, segnate a terra da diversi colori. Eppure, se osserviamo la forma del *plateau*,

dai suoi contorni alle grandi ripartizioni e agli allestimenti interni, otteniamo la comprensione di una spazialità morfologicamente complessa e discontinua (i bordi, soprattutto nella parte superiore, le frammentazioni interne prodotte dalle vetrine...), in genere associabile a valori utopici e ludici, e di una spazialità semplice continua (il fiume che per l'appunto attraversa il plateau senza ostacoli, collega le varie parti, assorbe senza scalini le differenze di livello), che in genere si associa a valori pratici e critici. A maggior ragione, dunque il percorso può, a seconda delle attitudini e dei valori del soggetto che esperisce questo tipo di spazio, caratterizzarsi secondo il consueto paradigma valoriale che oppone l'ambito valoriale *pratico* a quello *utopico* e in subordine, quello *critico* a quello *ludico*.

L'approccio sintagmatico, che considera lo spazio come un processo o una concatenazione, è iscritto in modo esplicito e reso standard dalla citata "guida all'esplorazione" del museo. Esso si presenta come una lunga banda organizzata in verticale che ripropone la strategia adottata sia nell'esposizione sia nella presentazione video: partire da alcuni *totem*, alcuni grandi oggetti caratterizzati da un tratto di eccezionalità, sia di dimensioni, sia di fattura, che ritmano la piattaforma, e prenderli a punto di riferimento del percorso, a partire dai quali esplorare le diverse zone e qualità dello spazio.

La grafica adottata, con i colori saturi e contrastanti, le immagini degli oggetti sconornate e quindi in rilievo rispetto allo sfondo, il percorso figurato da un sentiero curvilineo costituito da tanti bolli in sequenza, come quelli usati sulle pavimentazioni, i testi brevi e accattivanti avvalorano questa lettura del museo non solo in senso pratico ma anche *ludico*, introducendo il tema della *scoperta*, che rende il tutto un po' "caccia al tesoro" o all' "oggetto misterioso", lontano da ogni eccessiva sacralità culturale, vicino al motto dell' intrattenimento, del divertirsi imparando.

Va detto che l'impressione che si ha entrando nel museo, favorita dai materiali usati per l'allestimento (soprattutto il cuoio e il vetro), dai colori e dall'illuminazione, è quella di trovarsi in uno dei templi del consumo contemporaneo, in qualche *concept store* di lusso, come appunto si possono trovare nelle grandi metropoli, spesso firmati dagli stessi architetti che firmano i musei, e in cui si entra per una forma di consumo più che altro simbolico. Identica la concezione dello *zoning*, la cui leggibilità è legata oltre che alla differenziazione degli spazi in base al loro allestimento (si osservi la distribuzione delle vetrine in pianta) anche all'uso plastico di *luci differenti*: sullo sfondo di luce più diffusa e più dolce, che rende lo spazio più "intimo", illuminazioni più intense e puntuali sui singoli oggetti li rendono a loro volta luminosi e attraenti, circumfusi di aura tecnicamente riproducibile. E' simile anche il rapporto fra dimensione paradigmatica e sintagmatica, cioè tra il sistema di distinzione e gerarchia dei valori legati agli oggetti e l'orientamento dello spazio, in base a una logica delle contiguità e delle concatenazioni fra i "reparti", anche se in questo caso, evidentemente, gli oggetti non sono classificati per categorie merceologiche come i prodotti industriali ma in base a una survalorizzazione estetica e all'appartenenza geografica e culturale. Nell'iperconsumo commerciale il linguaggio

dell'esposizione è usato per trasfigurare l'oggetto e indurre il visitatore affascinato al culto e/o all'acquisto. Nel museo il punto di partenza è l'unicità dei pezzi, che è il punto di arrivo di un lungo e complesso lavoro preliminare di raccolta, classificazione, valorizzazione e, infine e soprattutto, scelta. La sanzione del visitatore non è quella dell'acquisto (se non nella forma dei "ricordini" dello shop corner) quanto quello della meraviglia, dell'ammirazione e del desiderio di approfondimento conoscitivo.

La persuasività di questo spazio è dell'ordine soprattutto della *seduzione*: da quella più tradizionale dello spettacolo dei suoni e della luce, unita alla magnificenza degli oggetti esposti, a quella per le mille suggestioni ipertecnologiche e multimediali, certo pensate per la fruizione del pubblico più giovane, "nativo" digitale.

La quantità delle informazioni offerte al visitatore è veramente imponente. Il sito, come si è detto è ricchissimo, ma anche lo stesso museo, offre spazi di studio e approfondimento. Come il mezzanino, dove il visitatore può "ritrovarsi, di meditare, di prolungare la visita e di approfondirne determinati aspetti", grazie a programmi enciclopedici multimediali di architettura, linguistica, ecosistemi, geografia, antropologia, "concepiti come osservatori culturali e scientifici dei popoli e delle civiltà presenti nel museo". L'iperconsumo è anche eccesso di informazione, ma conferma al tempo stesso dell'idea che il museo contemporaneo è ormai concepito come una città nella città, non più da visitare in un paio d'ore una volta per tutte ma dove è sempre possibile ritornare con piacere e svolgere attività molto diverse fra loro.

5. Le polemiche

La costituzione di Quai Branly, prima con l'apertura del padiglione delle Sessions al Louvre e poi dello stesso museo, è stata considerata come l'istituzionalizzazione di una forma d'arte fino allora accessibile al grande pubblico solo attraverso le vetrine polverose dei musei di etnologia o il mercato dell'arte. Lo scontro che emerge da un rapido sguardo alle polemiche che le hanno come di consueto accompagnate è tra due visioni, quella della storia dell'arte e quella dell'antropologia. In estrema sintesi, la storia dell'arte è accusata di essere, malgrado e a causa delle sue istanze universaliste, un tipico prodotto occidentale, che ingloba l'Altro estetizzando gli elementi della sua cultura dal suo punto di vista, di fatto appropriandosene ed esibendoli all'interno di un proprio percorso che valorizza soprattutto se stessa. L'antropologia, invece, rifiuta l'isolamento dell'oggetto, la neutralizzazione del suo contesto, e viceversa vorrebbe enfatizzare la rete di connessioni culturali di cui l'oggetto può essere il punto di partenza. Entrambe le discipline, però sono esempi di visioni occidentali sulle altre civiltà, analizzando le quali è possibile mettere in evidenza i pre-giudizi e i precondizionamenti che orientano il modo di guardare. Non è sufficiente, per superarli, coniare un'espressione ad hoc, come fece il presidente Chirac nella presentazione del museo, parlando di *art premier* anziché di *art primitif*,

per non cadere nelle connotazioni neocolonialiste ed evolucioniste che si sono depositate sul secondo evitato termine.

Nella consapevolezza di queste problematiche, la prima grande mostra ospitata dal museo è stata dedicata proprio all'evoluzione, o per meglio dire all'articolazione, dello sguardo europeo sull'altro dal 1500 in poi, come ricostruisce esaustivamente Camilla Pagani (2009).

In un celebre saggio, l'antropologo americano James Clifford (1988) aveva messo in discussione, come accennato, il sistema di opposizione *o arte o cultura*. Clifford interviene anche in seguito nel dibattito: "L'ignoranza del contesto culturale sembra essere praticamente la condizione preliminare della critica artistica" - scrive - "In questo sistema di oggetti, un'opera tribale è staccata da un ambiente per circolare liberamente dentro ad un altro, un certo mondo dell'arte - quello dei musei, dei mercati e dei conoscitori" (CLIFFORD, 1996, p. 200). D'altra parte il principio di estrazione dal contesto è precisamente all'origine dell'esposizione di una gran parte degli oggetti presenti nei nostri musei, compresi quelli di cultura materiale o di tradizioni popolari occidentali: «E' perché un oggetto abbandona la sfera culturale che può diventare un simbolo, una rappresentazione, è in questo che le arti primitive oscillano - nel dibattito attuale, fra una definizione patrimoniale ed estetica per arrivare finalmente ad un raggruppamento di questi due ambiti in uno» (ivi).

L'ambizione dei nuovi musei come Quai Branly sembra proprio quella di tentare di far convivere valorizzazioni e punti di vista diversi, grazie all'architettura, alla tecnologia, soprattutto della comunicazione. Non è detto che automaticamente ci riescano.

Claude Lévi-Strauss non aveva difficoltà a riconoscere "opere d'arte" negli oggetti etnografici, raccolti sistematicamente durante la sua ricerca, al contrario l'apprezzamento estetico si rivela una tendenza costante della sua opera. Ciò avviene "a partire dalle sue ricerche sulle opere dei Caduceo o sulla rappresentazione sdoppiata nell'arte delle Americhe e dell'Oceania, fino alle riflessioni sullo "stile" che contraddistingue ogni cultura (in *Tristi tropici* cap.XX, in *Antropologia strutturale* cap. XIII e XIV). L'arte è veicolo di emozioni nascoste, di sensazioni indicibili, possiede una misteriosa capacità di comunicare attraverso il tempo e lo spazio" (COMBA, 2000). Così Lévi-Strauss, in uno dei suoi primi lavori ("The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History", *Gazette des Beaux Arts* XXIV (1943), Sept, pp. 175-82, ripreso in Lévi-Strauss 1975 e 1979 p. 9., cit. in COMBA, 2000, p.127), descrive la visita alla Sala del Museo di Storia Naturale di New York dedicate all'arte della costa americana Nord-Ovest:

C'è un posto magico a New York dove tutti i sogni dell'infanzia si ritrovano, dove tronchi d'albero vecchi di secoli cantano o parlano, dove indefinibili oggetti stanno ad aspettare il visitatore con sguardo ansioso; dove animali di una gentilezza sovrumana congiungono le loro piccole zampe sollevate, pregando per il privilegio di costruire per la persona prescelta il palazzo dei castori, o per guidarlo nel regno delle foche, o insegnarli, con un mistico bacio, il linguaggio della rana o del martin pescatore.

6. Il Museo di Storia naturale di New York

Si capiscono meglio le differenze, le novità e gli elementi di sospetto suscitati da Quai Branly rispetto ai grandi vecchi musei del secolo scorso proprio dopo aver visitato il Museo di New York di Storia Naturale, al quale a partire dal 1926 ha lavorato Margaret Mead, la "più famosa antropologa del mondo", come viene definita nella hall che le è dedicata, il quale presumibilmente costituisce un termine di paragone per tutti gli antropologi del mondo. La prima ala del MNH è del 1872-1877 (architetti Calvert Vaux e J. Wrey Mould), oggi nascosta dall'assemblaggio di 21 edifici successivi. Si entra dal Theodore Roosevelt Memorial (1936), decorato con scene della vita del presidente che si adoperò per la preservazione di siti naturali negli Stati Uniti, in particolare il Grand Canyon. All'esterno, campeggia una sua statua equestre tra un indiano e un africano, simbolo della sua amicizia per tutte le razze del mondo.

Il MNH è il tipico museo che manifesta l'ambizione di ricreare tutto il mondo in un unico luogo, non tanto miniaturizzandolo ma riorganizzandolo in base alle categorie elaborate dalle scienze naturali, estese alla scienza di base dell'uomo, l'antropologia. E'interessante anche il contesto urbano in cui si trova il museo. Si potrebbe pensare che il MNH si arresti laddove, attraversando Central Park che li separa e li mette in comunicazione a un tempo, il Metropolitan Museum riapra il discorso dedicando i suoi altrettanto ampi spazi da un lato alle civiltà grandi sepolte o scomparse, ricreate dall'archeologia e dagli storici dell'arte e dell'architettura. Si potrebbe dire che nel MNH l'antropologo cerca di dar conto della diversità delle culture del mondo, e di testimoniare l'esistenza, la consistenza e la coerenza delle culture originarie prima della contaminazione del/con l'occidente, così come nella sezione Botanica il MNH mostra i grandi ambienti naturali prima della trasformazione e dell'intervento dell'uomo. Al *Met*, invece, lasciato alle spalle il rapporto con la natura, l'uomo è totalmente celebrato per la sua espressione artistica, considerata la punta più alta raggiunta dalla sua cultura.

Se il museo di New York è un esempio di ampliamento e riorganizzazione per «aggiunzione» successiva, che lo rendono un luogo favoloso e al limite del collasso a un tempo, un vero vivente «museo del museo», il museo del Quai Branly testimonia di una più decisa volontà di riorganizzazione, dei saperi come degli spazi. Così come a suo tempo era stato creato il museo del Trocadéro per accogliere ma anche per esporre le imponenti collezioni etnografiche che si erano andate accumulando e di raccogliere in un unico progetto centralizzatore le collezioni invece a carattere più artistico, disseminate in vari musei di preistoria o di scienze naturali. A Quai Branly diventa evidente quel che si può fare con le nuove tecnologie, con l'abbandono di vecchi dispositivi magici e ingombranti come il vecchio diorama.

Riferimenti

- CLÉMENT, G. (2004). *Manifeste du Tiers paysage*. Paris: Editions Sujet/Objet. Trad. it. (2005) *Manifesti del Terzo Paesaggio*. Quodlibet: Macerata.
- CLIFFORD, J. (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge (Mass.) – London: Harvard University Press. Trad. it. 1993 e 1999, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Milano: Bollati Boringhieri.
- CLIFFORD, J. (1996). *Malaise dans la culture*. Paris: ENSBA.
- COMBA, E. (2000). *Introduzione a Lévi-Strauss*. Roma-Bari: Laterza.
- DE PIERI, F. (2005). «Gilles Clément in movimento». In: *Clément 2004*, p. 66-87.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1943). *The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History*, «*Gazette des Beaux Arts*», XXIV, settembre, p. 175-182, ora in Lévi-Strauss 1979.
- _____. (1952). *Race et histoire*. Paris: Unesco. Trad. it., *Razza e storia e altri studi di antropologia*. Torino: Einaudi, 1977.
- _____. (1955). *Tristes tropiques*. Paris: Plon. Trad. it., *Tristi tropici*. Milano: Il Saggiatore, 1960.
- _____. (1979). *La voie des masques* (n. ed.). Paris: Plon. Trad. it., *La via delle maschere*. Torino: Einaudi, 1985.
- FLOCH, J. M. (2006). *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, a cura di M. L. Agnello, G. Marrone. Roma: Meltemi.
- MARIN, L. (1994). *De la représentation*. Paris: Gallimard-Seuil. Trad. it. parz., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain. Roma: Meltemi, 2001.
- PAGANI, C. (2009). *Genealogia del primitivo. Il musée du quai Branly, Lévi-Strauss e la scrittura etnografica*. Castel d'Ario: Negretto.

ISABELLA PEZZINI è professore ordinario di Scienze semiotiche presso la Facoltà di Scienze politiche, sociologia e comunicazione della Sapienza Università di Roma e attuale presidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici. Tra le sue pubblicazioni recenti, ha curato *Roma: luoghi del consumo, consumo dei luoghi* (Roma, Nuova Cultura, 2009); *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale* (Laterza, 2008), *Semiotica dei nuovi musei* (Laterza, 2011). Ha insegnato in Brasile presso il CPS della PUC-SP e ha pubblicato articoli in portoghese, reperibili nel sito www.isabellapezzini.it.

isabella.pezzini@fastwebnet.it

*Artigo recebido em setembro
e aprovado em novembro de 2011.*