



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Gli oggetti primitivi nei musei d'arte occidentali.  
Il caso del Museo Picasso di Parigi**

**Relatore**

Ch. Prof.ssa Maria Chiara Piva

**Correlatore**

Ch. Prof.ssa Stefania Portinari

**Laureanda**

Alice Protto

Matricola 866116

**Anno Accademico**

2017/2018



# Indice

Introduzione.....	5
Capitolo 1. Il dibattito sulla nascita del Museo Picasso e la scelta dell'Hôtel Salé.....	9
1.1 — La <i>dation</i> Picasso.....	10
1.2 — La scelta dell'Hôtel Salé.....	14
1.3 — Il concorso del 1976.....	18
1.4 — Il progetto vincitore.....	23
1.5 — Dal concorso alla creazione del museo.....	25
1.6 — Il dibattito sull'apertura del museo e i motivi del ritardo.....	29
Capitolo 2. La collezione personale di Picasso. Gli oggetti extra-europei: la loro comparsa nel mercato d'arte occidentale e la loro presenza nell'atelier dell'artista.....	35
2.1 — Picasso collezionista.....	36
2.2 — Arte africana.....	41
2.3 — Arte oceanica.....	49
2.4 — I bronzi iberici.....	54
Capitolo 3. Collezionare ed esporre oggetti altrui: il rapporto tra antropologia e museologia nel Novecento francese.....	58
3.1 — Da curiosità a testimoni. Gli oggetti entrano nei musei etnografici: nascita e sviluppo del musée du Trocadero di Parigi.....	59
3.2 — Il riconoscimento della bellezza nell' <i>art premier</i> . Gli oggetti diventano capolavori ed entrano nei musei d'arte.....	69
3.3 — Gli anni Duemila. Il Pavillon des Sessions al Louvre e la nascita del Quai Branly.....	74
Capitolo 4. La storia espositiva dei materiali d'arte primitiva del museo Picasso dal 1979 al 2009. Criteri di ordinamento e scelte di allestimento.....	80

4.1 — Il <i>programme muséographique</i> di Dominique Bozo, il primo allestimento permanente.....	80
4.2 — Le mostre temporanee organizzate al museo Picasso dall'anno dell'apertura al 2009.....	87
Capitolo 5. Il rinnovamento degli spazi museali e la riapertura del museo Picasso nel 2015. La presenza delle opere d'arte primitiva nei nuovi allestimenti.....	103
5.1 — La riapertura del museo nell'ottobre 2015. Le nuove scelte di allestimento.....	104
5.2 — Il programma di esposizioni internazionali dopo il 2009.....	109
Capitolo 6. I manufatti di Picasso esposti nei musei dedicati alle culture altrui.....	115
6.1 — Una mostra dedicata all'arte del Vanuatu al Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie nel 1997-1998.....	116
6.2 — Gli oggetti non occidentali della collezione di Picasso in tre esposizioni ospitate dal musée du Quai Branly, 2006-2017.....	119
Conclusioni.....	130
Appendice dei documenti.....	140
Documenti d'archivio consultati.....	151
Bibliografia.....	153
Cataloghi di musei ed esposizioni.....	161
Sitografia.....	164
Indice delle immagini.....	167

## Introduzione

Si è molto discusso intorno al tema del Primitivismo e all'influenza dell'*art nègre* sull'arte europea del Novecento. Gli oggetti non occidentali che nei primi anni del secolo scorso iniziarono ad essere definiti *art nègre* avevano iniziato, a partire dai tempi del colonialismo, ad essere visti come curiosità stravaganti ed esotiche da inserire nei *cabinets de curiosités* o *wunderkammern*, mentre a metà Ottocento si erano trasformati in testimonianze materiali di una data cultura da studiare all'interno dei laboratori di etnologia, come dei veri e propri documenti storici ed antropologici. Fu grazie all'interesse che, agli inizi del secolo scorso, artisti, mercanti e collezionisti europei portarono verso questi manufatti, a quel tempo conservati nei musei etnografici, che gli oggetti subirono un ultimo fondamentale passaggio di significato che ne fece risaltare le qualità estetiche e formali, portando alla loro promozione a veri e propri capolavori artistici, fino ad includerli nelle collezioni dei musei d'arte europei ed americani.

Non è mia intenzione inserire questa ricerca nel filone già ampiamente studiato ed approfondito sull'influenza di questi oggetti nelle creazioni degli artisti moderni del Novecento. Il mio studio mira a spostare l'attenzione verso gli oggetti stessi, che, arrivati in Occidente dopo un lungo viaggio, hanno il più delle volte perso il legame con il loro contesto ed utilizzo originario e trovato una nuova vita nelle istituzioni museali europee. Lo scopo della tesi è analizzare l'aspetto materiale, la provenienza e soprattutto la storia espositiva di questi manufatti, studiando i vari contesti nei quali apparvero dopo quest'ultimo passaggio di significato, approfondendo le scelte di ordinamento e allestimento prese dai curatori e dai direttori delle istituzioni per presentare al pubblico queste opere.

Dato il mio grande interesse per gli argomenti qui presentati, avevo già svolto, in occasione della tesi triennale, una ricerca di questo tipo al M.I.A. (Minneapolis Institut of Arts) in Minnesota (USA), analizzando il percorso di alcuni oggetti *Anashinaabe*, una popolazione autoctona della zona dei Grandi Laghi, conservati ed esposti nel museo d'arte della città. Per questa trattazione ho deciso di prendere come caso studio la collezione di oggetti africani ed oceanici dell'artista Pablo Picasso conservata oggi nel museo a lui dedicato nel quartiere del Marais di Parigi in quanto mi è sembrato un buon esempio di istituzione museale legata alla figura di uno degli artisti che contribuì alla nascita della famosa *art nègre* con la presenza di alcuni manufatti africani ed oceanici all'interno della sua collezione. Per la riuscita di questa tesi sono state di fondamentale importanza le mie ricerche negli archivi del museo Picasso conservati tra gli Archivi Nazionali Francesi a Pierrefitte-sur-Seine, Parigi, e quelli del musée de l'Homme, il musée des Arts d'Afrique et d'Océanie e del musée du Quai Branly conservati negli spazi del musée du Quai Branly in rue de l'Université a Parigi.

La trattazione parte da una riflessione sulla nascita del Museo Picasso di Parigi. Viene analizzata la scelta dell'utilizzo della legge francese sulla *dation* n. 68-1251 del 31 dicembre 1968 per permettere che la collezione dei «Picasso di Picasso», ovvero le opere che l'artista aveva conservato lungo tutta la sua vita, entrassero a far parte del nucleo del museo che la Francia volle dedicare alla sua figura. Spazio è dedicato alla scelta dell'Hôtel Salé, edificio storico costruito nel Seicento da parte dell'architetto Jean Boullier per Pierre Aubert de Fontenay nel cuore del Marais, come luogo adatto

per diventare «l'ultima dimora» della più grande collezione di opere di Picasso al mondo e al concorso internazionale indetto per l'occasione e vinto dall'architetto Roland Simounet, al quale fu affidato l'arduo compito di adattare gli spazi di un hôtel particulier protetto dal vincolo dei *Monuments Historiques* alle esigenze di un'istituzione museale moderna. Le mie ricerche negli archivi del museo Picasso hanno permesso di analizzare le varie corrispondenze tra i protagonisti (l'architetto Simounet, il conservatore Dominique Bozo, le varie cariche dello Stato coinvolte, i Ministri alla Cultura e gli architetti dei *Monuments Historiques*), i rapporti delle riunioni decisionali e le varie modifiche ai progetti museologico e architettonico; e di confrontare questi documenti con alcuni articoli della stampa di quel periodo per delineare con esattezza le tappe della costruzione e dell'apertura del museo. Alcuni scambi di lettere inedite, come quello tra il Consigliere tecnico del Ministro della Cultura e della Comunicazione Freches, il Direttore dei Musei Francesi Hubert Landais e la conservatrice del museo Picasso Michèle Richet dell'ottobre 1982, sono stati più utili di altri per fare luce sul dibattito nato dai ritardi e dalle continue posticipazioni dell'apertura del museo.

In seguito è presentata la figura di Pablo Picasso come collezionista di opere di suoi contemporanei, di maestri del passato e di oggetti non occidentali. È stato interessante mettere in evidenza il criterio soggettivo e non storico-artistico utilizzato per la selezione delle opere da Picasso, che fu oggetto di aspre critiche nel momento in cui la sua collezione venne donata allo Stato francese ed esposta per la prima volta al musée du Louvre, prima di entrare a far parte della collezione del museo negli spazi dell'Hotel Salé. Ogni manufatto africano ed oceanico della collezione di Picasso viene presentato nel dettaglio, ricostruendo la documentazione nota riguardo la sua entrata nel mercato dell'arte europea e nelle mani dell'artista. Per questa parte della trattazione sono state fondamentali le poche fonti dedicate a questo insieme particolare della collezione dell'artista: il catalogo della mostra «Primitivism in XX° Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern» di William Rubin, il capitolo *Les arts primitifs dans la collection de Picasso* nel catalogo scritto dalla conservatrice del museo Picasso di Parigi Hélène Seckel-Klein in occasione della mostra «Picasso collectionneur», il volume di Peter Stepan *Picasso's collection of African and Oceanian Art. Master of metamorphosis* del 2006 ed il catalogo della mostra «Picasso Primitif» del 2017.

È poi delineata una breve storia del rapporto tra museologia ed antropologia, due discipline che nel corso del Novecento affrontarono dei punti di incontro e scontro nel loro approccio alla cultura materiale. Alcune tappe di questa storia sono più significative di altre all'interno della trattazione: la nascita del Musée du Trocadero e l'arrivo di Georges-Henri Rivière, la trasformazione di questa istituzione in Musée de l'Homme e la scientificità degli allestimenti nella seconda metà degli anni Trenta, la svolta verso l'artisticità degli anni Sessanta con la trasformazione del museo delle colonie in Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, fino ad arrivare all'inaugurazione del Pavillon des Sessions al Musée du Louvre e alla creazione del Musée du Quai Branly-Jacques Chirac nel 2006.

La storia del rapporto tra le due discipline è servita nella tesi per spiegare come i manufatti della collezione etnografica di Picasso vennero inseriti nella *dation* del 1979 e inclusi nel nucleo del museo nell'Hotel Salé.

A partire dal primo *programme muséographique* del 1979 stilato da Dominique Bozo, documento fino ad oggi inedito che è emerso grazie alle mie ricerche negli archivi del museo Picasso, ho cercato di capire i criteri di ordinamento del primo allestimento permanente del museo e le intenzioni dei curatori. Ho poi analizzato le schede delle varie sale create dall'equipe di Bozo, contenenti non solo la liste delle opere assegnate ad ogni sala, ma anche i dettagli museografici di allestimento. Il confronto di questi documenti con le prime bozze delle guide illustrate del museo degli anni Ottanta e con le fotografie dell'epoca, ha permesso la ricostruzione esatta del percorso di visita del museo nei suoi primi anni di vita.

Ho poi confrontato queste ricostruzioni con le scelte del nuovo programma museologico pensato da Anne Baldassari a partire dal 2009 e messo in pratica in occasione della riapertura degli spazi del museo nel 2015. Il confronto permetterà di sottolineare il diverso valore dato a questi oggetti all'interno del percorso di visita attraverso le differenze nella loro presentazione all'interno delle sale del museo. Spazio è dedicato anche all'analisi dei cartellini e dei pannelli per indagare che tipo di informazioni sono state fornite al visitatore posto davanti agli oggetti. Il mio obiettivo era principalmente capire il significato specifico attribuito agli oggetti in ogni loro esposizione al pubblico, non solo negli allestimenti permanenti ma anche nei contesti espositivi temporanei.

Un altro importante tema della ricerca è infatti l'analisi delle mostre temporanee nelle quali questi oggetti comparvero dal momento della loro entrata nella *dation* del 1979. Dopo aver composto una lista delle esposizioni che videro la presenza dei manufatti collezionati da Picasso, ed averla suddivisa in mostre svoltesi negli spazi dell'Hotel Salé e mostre *hors les murs*, ho cercato di ricostruire i singoli contesti espositivi, non solo dal punto di vista del percorso museologico ma anche delle scelte museografiche. Per ogni mostra ho individuato i curatori, gli intenti specifici, il percorso di visita e il ruolo e il significato attribuiti ad ogni oggetto della collezione del museo Picasso. Per farlo ho analizzato i vari cataloghi e cercato i documenti d'archivio che testimoniassero l'effettiva presenza dei manufatti nelle mostre, le condizioni dei prestiti e le corrispondenze tra i musei. È stato di fondamentale importanza trovare le fotografie degli allestimenti negli archivi e nei siti delle varie istituzioni per poter ricostruire con esattezza le modalità di presentazione di ogni manufatto (a muro, su basamento, in vetrina, isolato o inserito in una serie, ad altezza dello sguardo del visitatore o meno), e i contesti, evidenziando i vari accostamenti degli oggetti alle opere di Picasso e degli altri artisti moderni europei o ad altri manufatti africani ed oceanici, con particolare attenzione alle relazioni instaurate tra i due tipi di arte.

La finalità della trattazione emerge in particolare nell'ultimo capitolo dedicato all'esposizione dei manufatti nei musei etnografici dedicati alle altre culture. Uno degli obiettivi che mi ero posta prima dell'inizio della ricerca era trovare le affinità e le differenze tra la presentazione degli oggetti in musei d'arte e in musei legati all'antropologia, istituzioni con scopi diversi. È stato quindi interessante confrontare le scelte museografiche e di ordinamento degli oggetti di Picasso della lista precedente con quelli ospitati dalle istituzioni legate all'etnografia: la mostra legata all'arte del Vanuatu, Oceania, al Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie nel 1997 e tre esposizioni organizzate dal musée du Quai Branly («D'Un regard l'Autre» del 2006, «Charles Ratton et l'invention des "Arts Primitifs"» del 2013 e «Picasso Primitif» del 2017). Anche in questo caso la ricostruzione dei contesti

è stata possibile grazie alle ricerche che ho svolto negli archivi del musée de l'Homme, del musée des Arts d'Afrique et d'Océanie e del musée du Quai Branly. Soprattutto per quanto riguarda la museografia della mostra tenutasi al musée des Arts d'Afrique et d'Océanie nel 1997, è stato fondamentale lo studio dei vari progetti, scritti e disegni finora inediti, tra cui *Catalogue des objets exposés. Classement par regroupement scénographiques dans l'espace d'exposition* creato dall'architetto Philippe Délis, che hanno permesso di seguire le varie tappe e le proposizioni della presentazione della *Coiffure Cérémonielle Nevinbumbaa* di Picasso. I comunicati stampa conservati negli archivi hanno invece permesso di approfondire il ruolo degli oggetti nel percorso di visita. Per le mostre più recenti svoltesi al Quai Branly a partire dal 2006 è stato interessante analizzare le varie ipotesi di cartellini e pannelli esplicativi con le correzioni e le modifiche apportate dai curatori nei mesi precedenti alle inaugurazioni delle esposizioni. Uno dei miei scopi iniziali era infatti capire se e quanto la natura artistica o etnografica del museo incidesse sul tipo di informazioni fornite al visitatore che si trova ad ammirare un manufatto non nato per essere esposto.

La differenziazione tra istituzioni artistiche ed etnografiche, il significato dato agli oggetti nei percorsi espositivi specifici, la loro contestualizzazione all'interno degli allestimenti, le relazioni create con altre opere, le scelte museografiche e le informazioni nei pannelli e nei cartellini messe a disposizione del visitatore che si trova davanti a queste opere all'interno di una sala di un'istituzione occidentale, sono solo alcune delle questioni alle quali la tesi qui presentata cerca di rispondere attraverso le storie dei manufatti africani ed occidentali posseduti da Pablo Picasso e conservati oggi nel museo a lui dedicato nella capitale francese.

La questione della presenza e dell'esposizione di manufatti non occidentali nei musei europei ed americani è attuale e si trova al centro di un dibattito che coinvolge antropologi e storici dell'arte. Fino a pochi anni fa gli studi intorno agli oggetti africani ed oceanici conservati nei nostri musei erano incentrate per lo più al loro rapporto con l'arte europea e alla loro influenza negli artisti moderni e nelle loro creazioni. Le nuove frontiere della ricerca, come testimonia l'avvio del programma *Vestiges, indices et paradigmes: temps et lieux des objets d'Afrique* da parte dell'Institut National d'histoire de l'art di Parigi nel 2017, mirano oggi a valorizzare i manufatti per il loro valore proprio, le loro caratteristiche specifiche e le loro storie che devono ancora essere scritte.

La mia trattazione vuole inserirsi in questo filone di ricerca, concentrandosi però sulla storia espositiva di questi oggetti, dimostrando come il caso della collezione del museo Picasso di Parigi possa essere un buon esempio che testimonia le diverse modalità con le quali questi oggetti furono presentati in Occidente, come questo abbia influenzato la loro percezione da parte del pubblico europeo ed americano, e come questo caso possa diventare un buon punto da cui partire per valorizzare i manufatti non occidentali.



## Capitolo 1. Il dibattito sulla nascita del Museo Picasso e la scelta dell'Hôtel Salé

Alla morte di Pablo Picasso l'8 aprile 1973, la questione della sua eredità diventò cruciale. In quegli anni Picasso era certamente un artista di fama mondiale, ma la conoscenza reale della quantità di opere eseguite e mai vendute non era nota a molti<sup>1</sup>. Nel 1945, dopo la Seconda Guerra Mondiale, le collezioni pubbliche francesi possedevano solo tre pitture dell'artista: due erano donazioni, la terza era stata acquistata da André Farcy<sup>2</sup>. Fu Picasso stesso a donare una decina di tele alla Francia in occasione dell'apertura del Museo Nazionale d'Arte Moderna nel 1947, tra le quali figuravano *Atelier de la modiste* (1926), *La Muse* (1935) e *L'Aubade* (1942)<sup>3</sup>. Per celebrare il novantesimo anniversario del pittore, il Presidente Georges Pompidou, con il supporto di Jean Leymarie, decise di organizzare al Louvre una mostra con le tele dell'artista presenti nelle collezioni nazionali: non più di una decina<sup>4</sup>. Durante l'inaugurazione di questa mostra, alla domanda dell'intervistatore riguardo la possibilità di istituire un museo Picasso a Parigi, Pompidou rispose: «Io non chiedo di meglio. Sono pronto a favorire la creazione di un museo Picasso ma bisogna riempirlo questo museo. E allora conto sui donatori<sup>5</sup>».

Nel 1969 il collezionista americano e produttore di jazz Norman Granz, aveva proposto di donare le opere dell'artista che possedeva per costituire un museo a lui dedicato in Francia<sup>6</sup>. Ma verso la fine degli anni Sessanta lo Stato non era in grado di finanziare l'acquisto di opere importanti e il valore di un quadro di Picasso ammontava già a diversi milioni di franchi dell'epoca<sup>7</sup>. Durante una visita di

---

<sup>1</sup> Olivier Widmaier Picasso, *Picasso. L'ultime demeure, Histoire et Architecture de l'Hôtel Salé*, Paris, Archibooks/Sauterau Éditeur, 2015, p. 22.

<sup>2</sup> *Picasso. Une nouvelle dation*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 12 settembre 1990-14 gennaio 1991), a cura di Régner Gérard, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 7. Negli *avant-propos* del catalogo sono riportate le tele: *Portrait de Gustave Coquiot* del 1901, conservata a Jeu de Paume e *Femme lisant* del 1920 e *l'Enfant et la poupée* del 1900-01 conservate a Grenoble. L'ultima delle tre era stata acquistata da André Farcy, conservatore del museo di Grenoble dal 1919. Nel catalogo si legge «Picasso aveva anche voluto rendere omaggio al coraggio di André Farcy che aveva avuto, unico nel suo tempo, la sagacità di acquisire la terza», p. 7.

<sup>3</sup> Per la donazione del 1947 vedere: Jean Cassou, *Don de Picasso au musée d'Art Moderne*, «Bulletin des musées de France», Paris, n. 6 (1947), pp. 14-16 e *Picasso. Une nouvelle dation*, cit., p. 7. Le tele sono state oggetto dell'esposizione *Picasso 1947 un don majeur au Musée national d'art moderne*, (catalogo della mostra, Parigi, Musée national Picasso, 24 ottobre 2017-27 gennaio 2018], a cura di Brigitte Léal, Paris, Musée Picasso-Paris/Centre Pompidou, 2017. La commissione della mostra era formata da Émilie Bouvard, conservatrice al museo nazionale Picasso di Parigi e Camille Morando, storica dell'arte e responsabile della documentazione delle opere al museo nazionale d'Arte Moderna.

<sup>4</sup> La presenza minima delle opere di Picasso nelle collezioni francesi viene sottolineata in *Picasso. Une nouvelle dation*, cit., pp. 7-8; *Picasso: oeuvres reçues en paiement des droits de succession*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais 11 ottobre 1979 - 7 gennaio 1980), a cura di Dominique Bozo, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979, p. 11.

<sup>5</sup> Intervista del giornalista Adam Saulnier al Presidente Georges Pompidou in occasione dell'inaugurazione della mostra «*Picasso au Louvre*» del 1971. L'intervista è stata realizzata dall'Ufficio nazionale di radiodiffusione della televisione francese per l'emissione JT 20H del 21 ottobre 1971. Fonte diretta: <http://www.ina.fr/video/CAF89033275>. Il reportage fotografico dell'inaugurazione della mostra è conservato negli Archivi Nazionali Francesi, *fonds* 5AG2 (fondo presidenziale Georges Pompidou), *carton* 980, *reportage* 2347. Per il rapporto del Presidente Pompidou e la cultura vedere l'interessante pubblicazione E. Capdevila, J. F. Sirinelli, *Georges Pompidou et la culture*, Bruxelles, Peter Lang, 2011. Fare riferimento anche a: *Culture et action chez Georges Pompidou*, atti del convegno (Parigi, 3-4 dicembre 1998), sotto la direzione di Jean-Claude Greshens e Jean-François Sirinelli, PUF, 2000.

<sup>6</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 22. Su Norman Granz vedere: Tad Hershorn, *Norman Granz: The Man Who Used Jazz for Justice*, University of California Press, 2011.

<sup>7</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 22.

Jean Leymarie, Direttore del Museo d'Arte Moderna, alla casa di Picasso a Mougins, i due discussero sulla possibilità di una consistente donazione di opere da parte del pittore al patrimonio francese. Ma la preoccupazione di Picasso fu: «E dove le metterete?»<sup>8</sup>.

L'idea di istituire un museo Picasso a Parigi esisteva quindi già da quando il pittore era ancora in vita, ma nessuna decisione definitiva era mai stata presa. Fu solo con la morte dell'artista che la questione divenne di primaria importanza. Il dibattito più acceso si svolse intorno a quelle opere che Picasso stesso decise di conservare come testimoni della sua produzione artistica e delle sue trasformazioni, una collezione di enorme valore, non ancora conosciuta e mai inventariata, che doveva essere salvaguardata nella sua interezza ed esposta al pubblico nel più breve tempo possibile.

### 1.1 La *dation* Picasso

Alla morte di Picasso, sotto la direzione di Maurice Rheims, fu avviato un enorme lavoro di inventario con il quale vennero identificate, numerate e valutate tutte le opere presenti negli ateliers dell'artista e nelle sue dimore<sup>9</sup>. Ad assistere Rheims durante l'inventario ci furono due squadre di esperti, una specializzata nella documentazione, l'altra con il compito di controllare, imballare e trasportare le opere verso Parigi. Vennero create delle schede di catalogo nelle quali furono indicate le principali informazioni degli oggetti trovati: la presunta data di creazione, una breve descrizione, le dimensioni, la presenza o meno della firma, lo stato di conservazione, l'eventuale bibliografia già nota. I numeri finali furono esorbitanti: mille ottocento ottantacinque pitture, settemila ottantanove disegni, mille duecento ventotto sculture, seimila centododici litografie, duemila ottocento ceramiche, più di diciotto mila incisioni, tremila cento ottantuno stampe, cento quarantanove quaderni contenenti disegni e studi, tappeti e tappezzeria varia, ai quali andavano a sommarsi le proprietà immobiliari e i valori mobili, tra cui gli averi in banca, per un totale di decine di milioni di franchi dell'epoca<sup>10</sup>. Restava da decidere cosa fare di questo immenso tesoro, trovando il giusto metodo per spartirlo tra gli eredi del pittore. Picasso non aveva lasciato nessun testamento, tranne la volontà di ritornare la grande tela *Guernica* alla Spagna nel momento in cui nel paese fosse ritornata a governare la democrazia<sup>11</sup>.

La legge sulla dazione n. 68-1251 del 31 dicembre 1968 permise di trovare una soluzione che mettesse d'accordo gli eredi del grande artista e le varie istituzioni coinvolte. Questa normativa fu firmata dal Presidente della Repubblica Charles De Gaulle, il Primo Ministro Maurice Couve de Murville, André Malraux come Ministro degli Affari Culturali, Jean-Marcel Jeanneney come Ministro

---

<sup>8</sup> La citazione di Picasso e il racconto dell'incontro sono riportati da I. Shenker, *Dominique Bozo and the museum Picasso*, «ArtNews», vol. 84 (1985), n. 6, p. 68.

<sup>9</sup> Per una ricostruzione dettagliata dell'inventario diretto da Maurice Rheims vedere: Olivier Widmaier Picasso, *Picasso. Portrait intime*, Albin Michel/Arte éditions, 2013, pp. 245-251.

<sup>10</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2013, p. 248.

<sup>11</sup> Sul lascito di *Guernica* alla Spagna vedere: Jacques Miguel, *Le "testament" Picasso pour Guernica*, «Le Monde», 1975, p. 35, consultato nel sito del museo Reina Sofia di Madrid: <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/el-testamento-de-picasso-para-guernica>.

della Giustizia e da François Ortoli come Ministro dell'Economia e delle Finanze. Riporto qui, in versione originale, i principali passaggi della legge.

Art.1. — L'acquéreur, le donataire, l'héritier ou le légataire d'une œuvre d'art, de livres, d'objets de collection ou de documents de haute valeur artistique ou historique, est exonéré des droits de mutation et des taxes annexes afférents à la transmission de ces biens, lorsqu'il en fait don à l'État dans le délai prévu pour l'enregistrement de l'acte constatant la mutation ou de la déclaration de la succession.

Le donateur peut stipuler qu'il conservera, sa vie durant, la jouissance du bien donné. Il peut également stipuler que la réserve de jouissance bénéficiera après sa mort à son conjoint. Lorsqu'il s'agit d'une personne morale, la réserve de jouissance prend fin à sa dissolution ; elle ne peut, en tout état de cause, excéder vingt-cinq ans à moins que le bien donné ne soit accessible au public dans des conditions fixées par la décision d'agrément prévue au 2 ci-dessous. [...]

Art.2. — Tout héritier, donataire ou légataire peut acquitter les droits de succession par la remise d'œuvres d'art, de livres, d'objets de collection ou de documents de haute valeur artistique ou historique<sup>12</sup>.

Risale al 1974 la decisione di utilizzare questa normativa per creare il nucleo principale del futuro museo parigino. Il caso Picasso fu il primo grande risultato di questo strumento fiscale mirato «a favorire la conservazione del patrimonio artistico nazionale»<sup>13</sup>, pensato proprio per evitare la dispersione all'estero di beni artistici a discapito dello Stato e dei suoi cittadini.

Mi sembra opportuno in questo contesto fare una distinzione sulle parole che andrò ad utilizzare successivamente per discernere il concetto francese di *dation* da quello di *donation*. Con dazione mi riferirò alle opere eseguite da Picasso e conservate nelle sue dimore fino alla sua morte, entrate nel patrimonio dello Stato attraverso la decisione degli eredi di utilizzare la legge sopra citata, che permise di pagare i diritti di successione con questi capolavori. Con donazione invece andrò ad intendere le opere di terzi che formavano la collezione personale di Picasso, opere che l'artista acquistò e scambiò nel corso della sua vita e che furono oggetto di una precisa volontà da parte del pittore. È interessante notare che le opere di arte primitiva e i bronzetti iberici che saranno il tema del secondo capitolo, entrarono nelle collezioni del museo Picasso con la dazione del 1979, pur essendo opere collezionate (e non create) da Picasso<sup>14</sup>.

Come scrisse Olivier Widmaier Picasso per la dazione Picasso l'interesse fu doppio: non solamente permise agli eredi di acquisire i diritti di successione senza essere costretti a vendere le opere in grande quantità per poter pagare gli oneri (si trattava di circa trecento milioni di franchi), ma diede alla Francia il tanto atteso museo Picasso, evitando l'entrata delle opere in un mercato già consolidato, il tutto a discapito di compratori e collezionisti stranieri che speravano di aggiudicarsi

---

<sup>12</sup> Legge sulla dazione consultata nel sito ufficiale della Gazzetta Francese: «Journal Officiel de la République Française», 3 gennaio 1969, p. 77. Una breve storia della dazione Picasso viene riportata da Bruno Foucart, *De L'Hôtel Salé au musée Picasso*, «Revue de l'Art», n. 68 (1985); Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2013; Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015. Nessuna di queste fonti riporta parti intere della legge. Sullo strumento fiscale della *dation* vedere anche: F. Bicheron, *La dation en paiement*, Panthéon-Assas Paris II / Sciences juridiques et politiques, 2006.

<sup>13</sup> «Journal Officiel de la République Française», 3 gennaio 1969, p. 77.

<sup>14</sup> In *Introduction in Picasso: œuvres reçues en paiement des droits de succession*, cit., p. 19, Dominique Bozo, riferendosi alla dazione del 1979, scrive: «Dato che la collezione dell'artista sarà anch'essa presentata all'Hôtel Salé, è sembrato importante arricchirla degli oggetti di arte primitiva che erano appartenuti a Picasso».

uno dei «Picasso di Picasso»<sup>15</sup>. La procedura ordinaria stabiliva che fossero gli eredi a proporre una lista di opere all'amministrazione, al Ministero delle Finanze e a quello degli Affari Culturali; stava poi all'amministrazione accettare o rifiutare in blocco la proposta. Con gli enormi numeri dell'inventario Picasso (circa sessanta mila opere aggiunte a duecento mila documenti d'archivio), gli eredi, rappresentati dai figli Maya, Claude, Paloma e dalla vedova Jacqueline, erano unanimi nella volontà di affidare allo Stato la prima scelta delle opere<sup>16</sup>.

La Commissione designata dallo Stato e sostenuta da un consiglio di esperti iniziò il lavoro di cernita, selezionando circa il venti per cento delle opere totali. I tre principali protagonisti della selezione che affiancarono l'amministrazione furono: Dominique Bozo, conservatore delle collezioni del museo Nazionale d'Arte moderna, Jean Leymarie, Direttore del museo Nazionale d'Arte moderna e amico di Picasso, e Michèle Richet, ex conservatrice del medesimo museo<sup>17</sup>. Bozo iniziò la sua carriera come ricercatore nell'Inventario generale del ministero della Cultura per essere poi nominato conservatore dei musei di Francia nel 1968. Sembrò l'uomo adatto a seguire la nascita del museo Picasso e per questo venne nominato a capo della *Préfiguration* del museo Picasso, con sede al Palais du Tokyo (all'epoca museo Nazionale d'Arte moderna). La *Préfiguration* fu l'istituzione che servì da punto di riferimento per le relazioni amministrative e di dialogo con l'architetto, il Direttore dei musei, i vari ministri e gli architetti dei *Monuments Historiques* durante gli anni della costruzione del museo. Tra i vari compiti c'erano quello di scegliere le opere da esporre nel primo allestimento, concepire le prime esposizioni temporanee e creare una biblioteca dedicata a Picasso<sup>18</sup>. Dall'archivio del museo da me consultato, è emersa una lettera del 15 febbraio 1979 indirizzata a Dominique Bozo, «Monsieur le Conservateur du Musée de la Préfiguration Picasso» che ha come oggetto il rapporto dell'esecuzione della legge sui programmi dei musei nazionali. Hubert Landais, all'epoca Direttore dei musei francesi, elencò le direttive fissate dalla politica museale nazionale da seguire anche nel caso del museo Picasso:

- 1- Rinnovazione e sistemazione degli stabilimenti,
- 2- Restauro, *entretien* e conservazione delle collezioni,

---

<sup>15</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 23. Vedere anche: Alain Bosquet, David Douglas Duncan, *Les Picasso de Picasso*, Paris, La Bibliothèque des arts, Production Edita, 1961.

<sup>16</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 24.

<sup>17</sup> I tre nomi qui citati furono le figure fondamentali per la nascita del museo Picasso. Dominique Bozo, nato il 28 gennaio 1935, aveva studiato all'École du Louvre, all'Institut d'art et d'archéologie e all'École pratique des hautes études. Negli anni della dazione ricopriva il ruolo di conservatore del Museo nazionale d'Arte moderna. Ne fu in seguito Direttore tra il 1981 e il 1986 e Presidente dal 1991 al 1993. Alla figura di Dominique Bozo fu dedicato *Dominique Bozo. Un possible portrait*, Paris, Centre George Pompidou/Réunion des Musées Nationaux, 1994. Jean Leymarie, oltre ad essere amico del grande pittore, fu Direttore del museo di Grenoble dal 1950 al 1955 ed insegnante alle università di Losanna e Ginevra. Tra le sue prime pubblicazioni spiccano *L'Impressionnisme* (1955), *Le Fauvisme* (1959) e le monografie dedicate a Derain (1949), Braque (1961) e Soutine (1964). Nel 1969 venne nominato Direttore del Museo di Arte Moderna nella sede del Palais du Tokyo ed iniziò la preparazione del trasferimento delle collezioni verso il Centre Pompidou. All'apertura di quest'ultimo Leymarie fu nominato Direttore degli studi all'Ecole du Louvre e dell'Accademia di Francia a Roma, dove rimarrà fino al 1984.

<sup>18</sup> La *Préfiguration* Picasso nella sede del Palais du Tokyo è il mittente e destinatario della maggior parte delle lettere e dei documenti conservati negli archivi del museo Picasso che ho consultato per la realizzazione di questa tesi, dalle quali emergono le varie relazioni tra i protagonisti. Riferimento ai dossier n. 20111084/1-20111084/4 nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, Archivi Nazionali Francesi. Al Palais du Tokyo vennero inoltre depositate le opere della dazione fino al completamento del museo nel 1985.

- 3- Presentazione razionale di queste ultime ed estensione dei programmi di animazione culturale e di informazione<sup>19</sup>.

Le opere vennero scelte dalla *Préfiguration* cercando di «mantenere un equilibrio tra le opere maggiori, popolari, di tutti i periodi e la rappresentazione di tutte le tecniche utilizzate, prediligendo gli insiemi, cosa che non si era mai potuta realizzare prima d'ora»<sup>20</sup>. Non ci furono difficoltà importanti nel mettere d'accordo eredi e professionisti e si riuscì a dare una coerenza alla collezione, formando il nucleo principale del futuro museo. Dominique Bozo affermò in un'intervista pubblicata il 18 febbraio 1988 che «la potenza, la forza magica di Picasso era tale che ho spesso pensato che stesse osservando le scelte, [...] un patrimonio universale, e la responsabilità dello Stato, del Governo francese all'epoca, come ora, era ed è proteggere questo patrimonio, non tanto per poter dire la Francia è ricca di tante opere» ma per riconoscere che si trattava di una ricchezza per l'umanità intera<sup>21</sup>. La dazione Picasso venne vista un vero «miracolo», come affermò Maurice Aicardi in un'intervista del 12 dicembre 1979, reso possibile da tre fattori: la legge sulla conservazione del patrimonio n. 68, il Ministro delle Finanze Valéry che permise che la legge fosse applicata nel modo corretto e, non ultimo, Picasso stesso che conservò le opere da lui ritenute più importanti<sup>22</sup>. Del resto fu proprio Picasso a dire «Donatemi un museo e io lo riempirò!»<sup>23</sup>.

Oltre alla dazione, nel museo confluirono le opere della donazione Picasso, ovvero la collezione personale dell'artista, composta da opere di maestri antichi, di suoi contemporanei e di arte primitiva che il pittore aveva selezionato, acquistato o scambiato nel corso della sua vita, la quale sarà oggetto dei capitoli seguenti<sup>24</sup>. Nel 1990 ci fu una seconda dazione, quella dell'ultima moglie del pittore Jacqueline Roque, che dopo la morte del maestro continuò a dedicarsi con passione all'opera collaborando con diverse istituzioni museali<sup>25</sup>. Alla morte di Jacqueline, la figlia Catherine Hutin-Blay, seguendo l'esempio della precedente dazione del 1979, decise di utilizzare la legge n. 68-1251 e propose allo Stato di scegliere una serie di opere tra quelle possedute dalla madre. Il gruppo di lavoro formato da Gerard Régnier, Germain Viatte e Antoniette Hallé analizzò i fondi per selezionare le opere degne di essere acquisite dallo Stato e integrate al patrimonio francese. I risultati furono: quarantasette pitture, due sculture, quaranta disegni, ventiquattro carnet, diciannove ceramiche, duecento quarantacinque tra incisioni e litografie ed un collage di Braque<sup>26</sup>. Questa seconda dazione venne esposta al Grand Palais dal 12 settembre 1990 al 14 gennaio 1991, per poi essere distribuita ai musei nazionali, tra cui il museo Picasso di Antibes, il museo nazionale

---

<sup>19</sup> Lettera dagli archivi del museo Picasso, da me consultata presso il sito degli Archivi Nazionali Francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier n. 20111084/2.

<sup>20</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2013, p. 254.

<sup>21</sup> Intervista a Dominique Bozo del 18 febbraio 1988 trasmessa da *Antenne 2* e consultabile al seguente link <https://www.ina.fr/video/CAB88007081/succession-picasso-video.html>.

<sup>22</sup> Video completo dell'intervista realizzata da Gérard Follin per il servizio «Intérieur du futur musée Picasso de Paris» e trasmessa da *Antenne 2* il 12 dicembre 1979: <https://www.ina.fr/video/I04125247>.

<sup>23</sup> Questa citazione viene attribuita a Picasso ma senza una fonte diretta. È riportata in: *Musée Picasso Paris*, a cura di Anne Baldassari, Paris, Flammarion, Musée Picasso, 2014.

<sup>24</sup> *Donation Picasso. La collection personnelle*, catalogo della mostra, a cura di Béguin Sylvie, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978.

<sup>25</sup> Le collaborazioni con i musei della vedova Picasso sono riportate in *Picasso. Une nouvelle dation*, cit., p. 11. Per un approfondimento su Jacqueline e Picasso vedere anche Pablo Picasso, *Picasso intime: la collection de Jacqueline*, Paris, Skira, 2003.

<sup>26</sup> *Picasso. Une nouvelle dation*, cit., p. 294.

di Ceramica di Sèvres, il museo d'Arte moderna di Strasburgo<sup>27</sup>. In questa occasione la collezione del museo Picasso di Parigi entrò in possesso di importanti opere tra le quali: *Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet* del 1961, *Jacqueline aux man croisées* del 1954, *Tête d'Homme* del 1907 e il collage di Braque *La Guitare. Statue d'épouvante*.

Nel 1992, grazie ad un'ulteriore donazione degli eredi, il nuovo museo si arricchì del fondamentale archivio personale di Picasso. Questi fondi, depositati il 24 novembre 1980 negli spazi della *Préfiguration* del museo Picasso, includevano oggetti e documenti personali dell'artista, le corrispondenze da parte di sollecitatori e detrattori ricevute dall'artista dal 1900 al 1973, fotografie documentarie, foto di opere d'arte e fotografie artistiche di Man Ray, Dora Maar, Capa e Doisneau, testimonianze del rapporto tra Picasso e la Spagna e una fitta serie di documenti che attestano l'impegno politico, sociale e sindacale del pittore<sup>28</sup>.

## 1.2 La scelta dell'Hôtel Salé

Stabilita la modalità di scelta delle opere della dazione, rimaneva un'altra importante questione da risolvere: trovare il luogo adatto ed ospitare la collezione e all'altezza di renderla pubblica. La famiglia propose una costruzione ad hoc in stile contemporaneo, ma, come scrive Foucart, il più moderno dei pittori non aveva bisogno che le sue opere fossere esposte all'interno di un edificio «nuovo», in quanto la novità stava nelle opere stesse<sup>29</sup>. Serviva una costruzione in linea con i suoi ateliers e le sue dimore, dove si potesse respirare la stessa atmosfera che si provava entrando a Boisgeloup o a Vauvenargues. Michel Guy, segretario di Stato, aveva preso in considerazione differenti luoghi tra i quali spiccavano il Moulin de la Gallette a Montmartre, la Borsa di commercio e l'Hôtel Salé, nei pressi della rue des Grands-Augustins, ben nota a Pablo<sup>30</sup>.

Nel 1974, l'Hôtel Salé era ancora disponibile, pur «soffocato dalle aggiunte e molto degradato<sup>31</sup>» e «cupo, ricoperto di un velo nero di tre secoli di storia e soprattutto di un destino caotico<sup>32</sup>». L'edificio barocco conosciuto come Hôtel Salé, fu costruito tra il 1656 e il 1660 da Jean Boullier, architetto poco conosciuto originario da Bourges<sup>33</sup>. Boullier aveva già lavorato al servizio della famiglia di Pierre

---

<sup>27</sup> La lista completa ed esaustiva dell'assegnazione delle opere della dazione Jacqueline ai vari musei è riportata in *Picasso. Une nouvelle dation*, cit., pp. 295-298.

<sup>28</sup> Un catalogo collettivo del 2003 analizza i fondi degli archivi personali di Picasso. Fare riferimento a *Les archives de Picasso: «On est ce que l'on garde!»*, catalogo della mostra (Paris, Musée Picasso, 22 ottobre 2003 - 19 gennaio 2004), a cura di Madeline Laurence, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003. Dal 2003 il museo Picasso mette a disposizione dei ricercatori l'elenco dettagliato dei documenti presenti nell'archivio del pittore: [http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/picassohtml/DAFANCH00AP\\_0000515AP.html](http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/picassohtml/DAFANCH00AP_0000515AP.html).

<sup>29</sup> Bruno Foucart, op. cit., p. 35.

<sup>30</sup> Bruno Foucart, op. cit., p. 36 e Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 24. Picasso conosceva bene il luogo in quanto visse e creò le sue opere nell'atelier di rue des Grands-Augustins per oltre vent'anni.

<sup>31</sup> Carlo Scarpa, *Mostre e musei 1944-1976. Case e Paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Museo di Castelvecchio, Verona e Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza, 10 settembre-10 dicembre 2000), a cura di Guido Beltrami, Kurt W. Forster, Paola Marini, Milano, Electa, 2000, p. 264.

<sup>32</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 18.

<sup>33</sup> Sulla presenza di Jean Boullier de Bourges all'Hôtel Salé vedere le qualifiche a lui attribuite e riportate da Jean-Pierre Babelon, *La maison du bourgeois gentilhomme: l'Hôtel Salé, 5, rue de Thorigny, à Paris*, «Revue de l'Art», n. 68 (1985), p. 21: «architecte et conducteur des bastimens dudit sieur de Fontanay». Per una biografia dell'architetto fare riferimento a M. Dumolin, *Sur quelques architectes inconnus du XVIIe siècle*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art



Aubert, il primo proprietario di questo hôtel particulier, e con questo progetto si inserì nella storia del «movimento di rinnovamento delle forme architettoniche dell'epoca di Mazzarino»<sup>34</sup>. Fu proprio Pierre Aubert, signore di Fontenay, a donare il soprannome con cui ancora oggi è conosciuto l'hôtel: Salé è infatti riferito alle imposte sul sale che Aubert riscuoteva, secondo le norme in vigore all'epoca, ricoprendo la carica di *fermier generale des gabelles*. I lavori di decoro e la grande scala d'onore furono affidati a Martin Desjardins e ai fratelli Gaspard e Balthazar Marcy<sup>35</sup>. I fratelli Marcy erano originari di Cambrai e si trasferirono a Parigi nel 1664 per lavorare con Jacques Sarrazin. Martin van den Bogaert, detto Dejardins, aveva svolto la sua formazione in Alsazia, dove era nato nel 1637, per poi recarsi a Parigi e lavorare a Vincennes con Van Obstal. Durante i lavori della decorazione dell'Hôtel Salé, Desjardins lavorò anche alla scalinata dell'Hôtel de Beauvais<sup>36</sup>. Questi tre scultori, nomi noti all'epoca, lavorarono tutti anche per Luigi XIV nel castello di Versailles e vennero scelti per sottolineare il prestigio di questa costruzione al centro del Marais, trasformando l'Hôtel Salé in uno dei rari esempi completi dell'architettura di quest'epoca, iscritto perfettamente nello stile degli hôtels particuliers della capitale francese, con una pianta armoniosa<sup>37</sup>.

L'Hôtel, inserito al centro di un lotto rettangolare dalla forma allungata, era per tre quarti circondato da strade, tranne che sul lato meridionale, dove fiancheggiava altri edifici. La corte rettangolare che precedeva la facciata principale, donava monumentalità all'edificio. Come sottolineò Babelon, il fasto di cui l'Hôtel Aubert de Fontenay poté vantare era enfatizzato dalle sue dimensioni: quarantadue metri e mezzo di lunghezza per il corpo principale e ventisette metri di profondità della corte. Anche la scelta del bugnato come materiale di costruzione ne sottolineava l'importanza. Le facciate sobrie, composte da pilastri e colonne in bassorilievo, facevano emergere dal timpano dentellato i frontoni e le parti decorate «con esuberanza»<sup>38</sup>. Una cappella privata, documentata dall'*état des lieux* del 1675, era presente nei pressi dell'ultima campata della facciata nel lato della corte bassa<sup>39</sup>. All'entrata si trovava il vestibolo, decorato con archi e lesene ioniche, che spartiva gli spazi: sulla sinistra l'appartamento minore e le sale comuni, di fronte l'appartamento maggiore e sulla destra il grande scalone che portava al primo piano, dove erano presenti un ulteriore piccolo

---

Français, 1928, pp. 364-365 e Jean-Pierre Babelon, op. cit., p. 21. Il testo di Babelon del 1985 rimane ad oggi la migliore ricostruzione storica ed architettonica documentata dell'Hôtel de Fontenay.

<sup>34</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 19. Secondo Jean-Pierre Babelon, op. cit., p. 21, Jean Boullier sarebbe stato presentato e raccomandato alla famiglia Aubert dal nonno Martin Boullier, maestro di rue Tireboudin, che aveva costruito una casa per l'Annet Chastelain, membro della famiglia di Pierre Aubert. Per una visione degli hôtels particuliers del Seicento francese vedere: Georges Pillement, *Les Hôtels du Marais*, Paris, La Nef de Paris, 1955; Jean Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, le Temps, 1977; Claude Bauhain, *La maison bourgeoise: architecture et pratiques sociales*, Paris, Institut de l'habitat, 1985.

<sup>35</sup> Se la presenza dei fratelli Mars e di Desjardins è certa e documentata in Louis Etienne Dussieux, Eudore Soulié, Philippe de Chennevières-Pointel, Guillet de Saint Goergs, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay frères, 1887; secondo Babelon ci potrebbe essere un ulteriore nome da aggiungere ai decoratori dell'Hôtel Salé: Jacques Buiette, figlio di Claude, che aveva partecipato al decoro di molte residenze reali, tra cui Versailles e Saint Germain en Laye. Vedere: Jean-Pierre Babelon, op. cit., 1985, nota 47.

<sup>36</sup> Per le notizie biografiche di Martin Dejardins: Lorenz Seeling, *L'Inventaire après décès de Martin Van den Bogaert dit Desjardins sculpteur ordinaire du roi (7 août 1694)*, Paris, F. De Nobele, 1973.

<sup>37</sup> Carlo Scarpa. *Mostre e musei 1944-1976*, cit., p. 264. La pianta di come si presentava l'Hôtel nel Seicento è riportata in Jean-Pierre Babelon, op. cit., 1985, p. 20.

<sup>38</sup> Jean-Pierre Babelon, op. cit., 1985, p. 14.

<sup>39</sup> Idem, p. 16. Babelon la definì «un rarissimo esemplare di queste cappelle private en hors-d'oeuvres».

appartamento e le stanze della moglie di Pierre Aubert. La scala d'onore era il vero capolavoro architettonico ed era creata su modello dei celebri scaloni di Mansart e di Le Vau. Divisa in due rampe, la scala obbligava ad una sola svolta verso la sinistra. Grazie ai suoi effetti visivi creati con il balcone al primo piano e una galleria che percorreva in lunghezza le finestre del lato della corte d'onore nello stile dell'Hôtel de Guénégaud, venne descritta da Babelon come segue:

Véritable féerie des yeux par les perspectives, les transparences, l'effet mouvants, les vues plongeantes, le tout favorisé par un merveilleux éclaircissement, l'escalier est conçu ici comme une salle de spectacle, un tout qui trouve en lui-même sa perfection. Rarement pareil effet a été obtenu avec un tel bonheur. Piganiol de La Force a célébré "le magnifique escalier. Il fera toujours l'admiration de tous ceux qui préfèrent le grand goût du siècle de Louis XIV..."<sup>40</sup>

L'originalità della disposizione degli spazi, le decorazioni e la prospettiva dello scalone a doppia rampa permettevano all'Hôtel di rue de Thorigny di rivaleggiare con l'Hôtel de Beauvais, inserendosi in quegli edifici che più fecero «onore all'architettura francese del XVII° secolo»<sup>41</sup>. Il secondo ed il terzo piano erano occupati da dei grandi corridoi centrali che mettevano in comunicazione tutte le camere presenti, rispettivamente dodici al secondo piano ed otto al terzo.

In seguito alla crisi finanziaria che colpì Pierre Aubert, l'Hôtel passò di mano in mano, di proprietà in proprietà<sup>42</sup>. Nato come residenza per la famiglia benestante del signore di Fontanay, fu effettivamente abitato solamente per meno di cinquant'anni, tra gli altri da due ambasciatori di Venezia (Morosini e Michieli) dal 1668 al 1688 e da François de Neufville duca di Villeroy, uno dei personaggi più ricchi ed influenti della corte, accompagnato dalla moglie Marie-Marguerite de Cossé-Brissac. Negli anni della Rivoluzione Francese, l'Hôtel Salé servì da deposito nazionale letterario, ruolo insolito che mirava ad evitare la perdita dei libri dei conventi circostanti. Varie istituzioni lo occuperanno nei decenni seguenti e faranno perdere totalmente il suo carattere di appartamento. L'edificio ospitò la pensione Ganser e Beuzelin frequentata da Honoré de Balzac, e più tardi, dal 1829 al 1884, la Scuola centrale di Arti e Manifatture che modificò sensibilmente il suo interno, creando un anfiteatro nella corte d'onore, dei laboratori situati nel giardino, ed un appartamento per il direttore, con una sala da pranzo in stile di Luigi XIV°. I decori interni del primo

---

<sup>40</sup> Jean-Pierre Babelon, op. cit., 1985, p. 17.

<sup>41</sup> A. de Champeaux, *L'art décoratif dans le vieux Paris*, Paris, Charle Schmid éditeur, 1898, p. 176. L'Hôtel in questa fonte viene chiamato «Hôtel de Juigné dans la rue de Thorigny, plus connu sous le nom d'Hôtel salé et du à Levau». Secondo alcuni storici, tra cui il conservatore della biblioteca dell'Unione centrale di Arti decorative A. Champeaux, il disegno dell'Hôtel Salé sarebbe da attribuire a Le Vau, e Boullier ne sarebbe solo un esecutore. Questa tesi venne smentita dalle ricerche di J-P. Babelon, op. cit., p. 22. «Non è proibito di pensare che Pierre Aubert possa aver interrogato personalmente un grande maestro come Le Vau e attribuire a lui questa scelta magistrale: il piano della corte, la disposizione della scalinata, ma è significativo che l'Hôtel Aubert non sia mai stato inciso sotto l'Antico Regime, avrebbe dovuto esserlo se fosse stato un disegno di Le Vau».

<sup>42</sup> I beni di Pierre Aubert furono confiscati nel 1663 in seguito all'inchiesta legata all'arresto di Nicolas Fouquet, sovrintendente delle Finanze del Re, nel 1661. Sull'ordine del re, tutte le persone coinvolte direttamente o indirettamente nelle finanze dello Stato, erano dei possibili sospetti. Per questo motivo Pierre Aubert fu costretto ad abbandonare l'Hôtel Salé. Gli eredi di Pierre furono in seguito perseguitati da diversi creditori con una procedura che durerà sessant'anni: Pierre Aubert morì nel 1668 ma la sua successione sarà regolamentata solo nel 1718. Per la ricostruzione della storia dell'Hôtel Salé e la vicenda dei beni di Pierre Aubert fare riferimento a: Jean-Pierre Babelon, op. cit., 1985, pp. 7-34.



piano furono mantenuti durante gli anni della Scuola di Arti e Manifatture<sup>43</sup>. Fu occupato inoltre da un mastro ferraio, Henri Vian, «che come molti altri voleva installare in un vecchio hôtel del Marais i suoi ateliers e le sue sale d'esposizione»<sup>44</sup>. Vian ripristinò molti degli elementi antichi che erano stati modificati dai precedenti proprietari, pur aggiungendo un piccolo salone nella sala del consiglio, dei rivestimenti in legno e dei caminetti. All'epoca il salone centrale conservava ancora le *boiseries* e le cornici a medaglioni<sup>45</sup>. Il consorzio «L'Art du Bronze», come si può intuire dal nome dedicato alla stessa attività del mastro Vian, occupò l'edificio fino al 1941<sup>46</sup>. Dal 1944, l'hôtel fu adibito a sede della Scuola di Arti e Mestieri, ultimo utilizzo prima di divenire museo.

Nel 1962 André Malraux, con la legge n. 62-903 del 4 agosto, aveva avviato il programma di protezione e salvaguardia del patrimonio, ma il progetto era rimasto per lo più sulla carta e i lavori riguardanti il quartiere del Marais non erano ancora stati avviati<sup>47</sup>. Il quartiere del Marais rimaneva un piccolo scrigno testimone del passato, in contrapposizione al mondo moderno che si stava sviluppando attraverso il progetto del Forum les Halles e la costruzione del futuro Centre Pompidou<sup>48</sup>.

La città di Parigi acquistò l'edificio nel 1962, per la somma di duecento mila franchi, con l'idea di crearvi un museo municipale (si pensava al museo del Costume) e lo dichiarò *Monument Historique* il 29 ottobre del 1968. Nonostante questo riconoscimento, i lavori consistenti rimanevano un ostacolo troppo grande da affrontare e l'edificio «inutilizzato (dopo che i Mestieri d'arte lo avevano abbandonato nel 1970) continuò a degradarsi, a perdere gli elementi ancora in loco del suo decoro interiore»<sup>49</sup>. In apertura del suo articolo dedicato alla trasformazione dell'Hôtel Salé in Museo Picasso, Bruno Foucart scrive:

L'origine delle idee, soprattutto quelle che si rilevano buone, diventa presto sfuggente, tanto che ormai appartengono al mondo intero. La devoluzione dell'Hôtel Salé alla *dation* Picasso è un po' come la scoperta dell'America. Sembra che

---

<sup>43</sup> Per la storia della Scuola di Arti e Manifatture all'Hôtel Salé vedere: Comberousse, *Histoire de l'école centrale*, Paris, 1879; L. Guillet, *Cent ans de l'Ecole Centrale des arts et manufactures 1892-1929*, Paris, éditions artistiques de Paris, 1929. In quest'ultima fonte l'Hôtel Salé viene menzionato a p. 7.

<sup>44</sup> Jean-Pierre Babelon, op. cit., 1985, p. 30.

<sup>45</sup> A. de Champeaux, op. cit., p. 176. «Vian [...] si applicò a far sparire le tracce degli oltraggi che gli occupanti successivi di questo edificio gli avevano inflitto e a riportarlo nel suo stato primitivo».

<sup>46</sup> Jean-Pierre Babelon, op. cit., p. 30.

<sup>47</sup> Legge Malraux n°62-903 del 04 agosto 1962 sulla protezione e salvaguardia del patrimonio. Permise la creazione di settori protetti «lorsque ceux-ci présentent un caractère historique, esthétique ou de nature à justifier la conservation, la restauration et la mise en valeur de tout ou partie d'un ensemble d'immeubles». Sull'interessante figura di Malraux vedere: Martine Abou Yehia, *Le Ministère Malraux et la politique artistique de la France dans le monde*, tesi di dottorato, Université de Lille, relatore Jean Chatelain, 1984; *Malraux: une vie dans le siècle (1901-1976)*, Raphaël Aubert, *Malraux & Picasso: une relation manquée*, Gollion, 2013; Jean RégnierClair, *Les valeurs de l'art: entretien avec André Malraux*. Paris, l'Échoppe, 2013; Jean-Pierre Zarader, *André Malraux. Les Écrits sur l'art*, Paris, les Éd. du Cerf, 2013.

<sup>48</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., p. 29.

<sup>49</sup> Jean-Pierre Babelon, op. cit., 1985, p. 30; Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 21. Babelon documenta la procedura di acquisizione e la classificazione a *Monument Historique* dell'Hôtel nelle note 80-82, p. 34. Ci furono due delibere del consiglio municipale, una nel 1960 e l'altra nel 1961. Le fonti che cita sono le seguenti: J-P. Babelon, *Rapport sur l'Hôtel salé et sa restauration: problèmes posés par l'installation du musée Picasso*, in «Procès-verbaux de la Commission du Vieux Paris, 5 luglio 1977, pp. 15-22 e Jean Legaret, «Bulletin municipal officiel», 21 marzo 1975. L'idea di istituire un museo del costume è riportata dallo stesso autore, p. 30.

l'Amerigo Vespucci dell'Hôtel Salé sia stato lo stesso responsabile del dipartimento della Cultura, Michel Guy, allora segretario di Stato<sup>50</sup>.

Il nipote di Pablo Picasso, Olivier Widmaier Picasso, figlio di Maya, raccontò della sua prima visita all'Hôtel Salé durante l'ispezione ufficiale guidata da Michel Guy, Segretario di Stato agli Affari Culturali. «Un cuore fermo che non domandava altro che iniziare a battere di nuovo», scrisse<sup>51</sup>. Tutti i presenti erano consapevoli del grande lavoro che si prospettava loro davanti, ma questo grande edificio storico sembrò la scelta più adatta per diventare «l'ultima dimora» del grande Picasso attraverso le sue opere<sup>52</sup>.

«Le facciate dell'Hôtel Salé sembravano come ricoperte di carbone e c'erano qua e là delle impalcature testimoni dei primi lavori di rifacimento» affermava Olivier<sup>53</sup>. I lavori a cui si riferì erano quelli di ristrutturazione avviati nel 1974 sotto la direzione di Bernard Vitry, *architect en chef de Monuments Historiques*. Quando la Città di Parigi acquistò l'edificio, le condizioni della sua conservazione erano critiche, gli interventi iniziarono dalla grande scala interiore e dall'esterno, concentrandosi sulle finestre<sup>54</sup>. Nel marzo 1975 il Consiglio della Città di Parigi deliberò la decisione definitiva di adibire l'Hôtel Salé a Museo Picasso.

Nell'introduzione al primo catalogo sommario del museo pubblicato nel 1985, Dominique Bozo notò che la critica, scrivendo della decisione di adibire l'Hôtel Salé a museo, metteva «Picasso contro Luigi XIV°», contrapponendoli come «abitanti» dell'edificio. Il conservatore, alludendo alla lunga storia movimentata dell'Hôtel Aubert de Fontenay nella quale ogni nuovo proprietario si trovò a fare i conti con le trasformazioni dei secoli precedenti, commentò: «come se il XX° secolo fosse decisamente il solo strato di storia a non poter vivere col suo passato»<sup>55</sup>. Con questa nuova designazione l'Hôtel Salé era pronto a consegnare la storia dei vari secoli alle generazioni future: sarebbe diventato l'ultima dimora del più moderno dei pittori, lanciando «un'ultima strizzata d'occhio divertita» a Pierre Aubert<sup>56</sup>.

### 1.3 Il concorso del 1976

Dopo aver stabilito il luogo del futuro museo Picasso, si pensò ad un concorso per la risistemazione dell'edificio e per l'allestimento museografico. Dominique Bozo, che era stato il responsabile della commissione per la scelta delle opere della dazione, venne nominato futuro direttore del museo da parte di Michel Guy e per prima cosa stilò un pre-programma datato 15 marzo 1976, nel quale fornì

---

<sup>50</sup> Bruno Foucart, op. cit., p. 35.

<sup>51</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 25.

<sup>52</sup> L'utilizzo di «ultima dimora» è da attribuire al titolo del libro di Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015.

<sup>53</sup> Idem, p. 24.

<sup>54</sup> I lavori da parte degli architetti dei *Monuments Historiques* furono previsti per le parti dell'Hôtel classificate come patrimonio storico da parte della città di Parigi nel 1968. Questi includevano le finestre, le facciate in pietra, le *boiseries*, lo scalone, la cappella e tutti gli elementi originari ancora presenti all'interno dell'edificio.

<sup>55</sup> Catalogue sommaire des collections, tome I: peintures, sculptures, céramiques, collection personnelle, Paris, Musée Picasso/Riunion des Musées nationaux, 1985, p. 16.

<sup>56</sup> Jean-Pierre Babelon, op. cit., 1985, p. 31. Con «strizzata d'occhio» Babelon ironizza sulle molteplici funzioni e sui numerosi proprietari che, dopo Aubert, vide l'Hôtel Salé.

le principali direttive generali di quello che sarebbe diventato il museo<sup>57</sup>. Mise a disposizione degli architetti circa quattromila seicento metri quadrati, specificando che il museo non doveva limitarsi a presentare in modo statico la collezione permanente, anzi, spazio doveva essere lasciato per esposizioni temporanee, in relazione diretta con la collezione permanente e concentrate non solo sull'opera dell'artista ma anche sui domini che la riguardavano «musica, balletto, poesia, politica». Una sala polivalente era prevista per conferenze, proiezioni, concerti o spettacoli. Anche sale di documentazione ed un centro di ricerca, oltre che ad una libreria, un bar e degli spazi di riposo erano menzionati. Il programma, non dettagliato, fornì agli architetti dei numeri generali: dalle due alle trecento pitture, duecento sculture tra cui delle ceramiche e da due a duemila disegni, senza una lista precisa di opere. La presentazione delle opere era prevista con ordine cronologico e l'illuminazione per lo più naturale, tranne che per le sale dedicate ai disegni. Questo programma fornì la base per i progetti del concorso indetto per designare l'architetto che avrebbe avuto il duro compito di trasformare l'Hôtel Salé in museo Picasso, concorso che aveva in realtà più «lo spirito di una consultazione su invito»<sup>58</sup> da parte del direttore dei Musei di Francia, inviato il 19 marzo 1976.

Gli architetti interpellati per l'occasione furono solo quattro: Roland Castro e il suo G.A.U. (*Groupement pour l'Architecture et l'Urbanisme*), Jean Monge, Carlo Scarpa e Roland Simounet. I nomi furono scelti dalla Direzione dei Musei di Francia, dal Ministro e il suo *cabinet* e dalla Direzione d'Architettura. Le personalità degli architetti, specializzate nell'ambito della museografia, apparvero subito totalmente diverse tra loro, ma accumulate da grande carattere ed abilità. Nel rapporto ufficiale di presentazione del progetto per «l'aménagement de l'Hôtel Aubert de Fontenay dit "Hôtel Salé" en musée National Picasso» vennero riportate le motivazioni della scelta di questi quattro architetti:

En effet, M. Scarpa était un spécialiste mondial de la restauration des Musées, M. Castro et Monge ont aménagé différentes Musées de province (celui de Poitiers à l'époque de la consultation était aménagé par M. Monge) quant à M. Simounet, il achevait la restauration du Palais Abbatial de St. Germain des Prés et était lauréat du musée de la préhistoire d'Ile de France et exerçait sa mission de maîtrise d'œuvre à l'école d'archéologie de Grenoble<sup>59</sup>.

Nella primavera del 1976 i quattro progetti vennero presentati a voce dagli stessi architetti, davanti ad un'assemblea formata da dieci esperti: il Direttore dei musei di Francia, il conservatore del museo Picasso, il Direttore dei *Monuments Historiques* e cinque architetti dei *Bâtiments Civils et Palais Nationaux*<sup>60</sup>. Oltre al pre-programma di Bozo sopra citato, ai quattro concorrenti venne consegnata

---

<sup>57</sup> Il pre-programma è menzionato da B. Foucart, op. cit. La data della sua redazione da parte di Bozo compare nella cronologia dei documenti d'archivio del museo. Il testo del pre-programma è inserito nel *Rapport de présentation. 2° partie. Hôtel Salé. Aménagement de l'Hôtel Aubert de Fontenay dit "Hôtel Salé" en musée National Picasso*, documento dagli archivi del museo Picasso da me consultato nel sito degli Archivi Nazionali francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier 20111084/3.

<sup>58</sup> Bruno Foucart, op. cit., p. 37.

<sup>59</sup> *Rapport de présentation. 2° partie. Hôtel Salé. Aménagement de l'Hôtel Aubert de Fontenay dit "Hôtel Salé" en musée National Picasso*, documento dagli archivi del museo Picasso da me consultato nel sito degli Archivi Nazionali francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier 20111084/3.

<sup>60</sup> Idem. Dal documento d'archivio risulta che l'assemblea si riunì il 28 maggio. Bruno Foucart, op. cit., p. 37 e Widmaier Picasso, op. cit., p. 25. affermano che la presentazione avvenne nel maggio del 1976, mentre Maria Beltramini nel suo testo per il catalogo *Carlo Scarpa. Mostre e Musei*, cit., p. 266, nota n. 3, scrive che la data di consegna degli elaborati

una *Note pour l'aménagement d'un Musée Picasso à l'Hôtel Aubert de Fontenay* datata 24 marzo, che indicava le linee generali dell'intervento architettonico e le strutture richieste<sup>61</sup>. Il bando prevedeva la presentazione «dell'ordinamento degli spazi museali, la progettazione dei sistemi di accesso e di circolazione, l'impostazione delle soluzioni strutturali e degli impianti tecnici in rapporto al programma espositivo»<sup>62</sup>. Inoltre, era necessario rispettare i vincoli imposti dalla classificazione di alcune parti dell'edificio a *Monuments Historiques*<sup>63</sup>. Le proposte sarebbero dovute pervenire alla commissione con un ritardo massimo di sei settimane e ciascuno dei quattro partecipanti avrebbe ricevuto un compenso di trentacinque mila franchi per la partecipazione al concorso<sup>64</sup>.

La proposta di Roland Castro e della sua G.A.U. concentrò le attenzioni principali alla facciata posteriore e ai giardini. Il progetto prevedeva la costruzione di un nuovo edificio, inizialmente concepito come *orangerie*, ma che in realtà, data l'altezza e le elevate dimensioni, avrebbe rivaleggiato con l'Hôtel stesso. Castro riteneva che questa fosse l'unica soluzione in quanto l'hôtel non aveva abbastanza spazi per accogliere l'intera dazione. Creò inoltre una seconda corte interiore, chiamata «sala aperta», destinata alle sculture. Lo scopo del progetto di Castro era quello di creare una conflittualità tra gli spazi, di opporre epoche diverse attraverso l'architettura, di «unificare e mettere in tensione due tipi di spazio, due tipi di facciate, una classica, esatta e razionale, l'altra cubista, eclettica, un po' vertiginosa<sup>65</sup>». Secondo Roland Castro, la decomposizione delle forme tipica del cubismo (e quindi delle opere di Picasso che il museo avrebbe dovuto ospitare), richiamava un'architettura altrettanto spinta incentrata anch'essa sull'analisi delle forme<sup>66</sup>.

Anche nel progetto di Jean Monge le attenzioni vennero dedicate soprattutto ai giardini. Monge era architetto capo degli Edifici civili e dei Palazzi nazionali e aveva appena terminato la costruzione del museo Sainte-Croix di Poitiers, nel quale aveva dimostrato grande capacità di inscrivere i suoi edifici all'interno del contesto<sup>67</sup>. Sotto il giardino privato del museo, Monge aveva previsto un seminterrato dedicato alle esposizioni temporanee e a parte della collezione permanente, che aveva diviso in «spazi differenziati a diversi livelli, forniti di rampe che si prestavano per i giochi di piani che servivano a disposizioni molto variegata<sup>68</sup>». Questo nuovo seminterrato era poi collegato al

---

era prevista il 3 giugno, ma venne ritardata su richiesta dei tre concorrenti francesi e posticipata al 9 giugno. Afferma inoltre che la presentazione ufficiale si ebbe il 22 giugno dello stesso anno al Louvre.

<sup>61</sup> Riportata in Carlo Scarpa. *Mostre e musei*, cit., p. 266 e non rintracciata dalle mie ricerche d'archivio.

<sup>62</sup> Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, 1984, p. 145.

<sup>63</sup> Le parti in questione erano in corso di restauro da parte degli architetti dei *Monuments Historiques* capitanati da Bernard Vitry.

<sup>64</sup> *Rapport de presentation. 2° partie. Hôtel Salé. Aménagement de l'Hôtel Aubert de Fontenay dit "Hôtel Salé" en musée National Picasso*, documento dagli archivi del museo Picasso da me consultato nel sito degli Archivi Nazionali francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier 20111084/3.

<sup>65</sup> Programma di Roland Castro riportato da Bruno Foucart, op. cit., 1985, p. 39.

<sup>66</sup> Sulla figura di Roland Castro vedere: Roland Castro, Sophie Denissof, Jean-Pierre Le Dantec, *[Re]Modeler Métamorphoser*, Paris, Le Moniteur, 2005 e Roland Castro, *La longue, lente, périlleuse (et poilue) fabrique du rêve: mémoires*, Paris, l'Archipel, 2010.

<sup>67</sup> Jean Monge, architetto ed ingegnere, aveva terminato due anni prima del concorso per il museo Picasso il museo Sainte-Croix a Poitiers. Il sito del museo riporta qualche dettaglio della sua architettura: [https://www.poitiers.fr/c\\_231\\_977\\_Accueil\\_musee\\_Sainte\\_Croix.html](https://www.poitiers.fr/c_231_977_Accueil_musee_Sainte_Croix.html).

<sup>68</sup> Programma di Jean Monge riportato da Bruno Foucart, op. cit., p. 37. Le virgolette inserite in questo paragrafo fanno riferimento alle parole di Monge trascritte da Foucart in quanto non mi è stato possibile accedere al programma originale di Monge.

sottosuolo antico dell'Hôtel. All'interno delle sale era prevista una pluralità di illuminazione naturale ed artificiale per creare degli ambienti vari, che sarebbero stati arricchiti dalle opere di Picasso. Le opere dell'artista, contraddicendo le indicazioni del pre-programma di Dominique Bozo che stabiliva il rifiuto di grandi artifici nelle sale, dovevano pendere tramite delle «*horses*» (strutture triangolari metalliche fissate al soffitto). In questo modo le pareti erano lasciate libere e una vera e propria «messa in scena delle collezioni era suggerita»<sup>69</sup>.

Carlo Scarpa, il più anziano e celebre dei quattro progettisti, si confrontò per la prima volta in questa occasione con la realtà museale francese. Grandi aspettative erano riposte nella sua figura, essendo riconosciuto come uno dei più grandi allestitori di quei decenni, ricordato soprattutto per le esposizioni alla Biennale di Venezia negli anni tra il 1942 e il 1972<sup>70</sup>, la mostra dedicata a Piet Mondrian presso la Galleria Nazionale di Valle Giulia a Roma nel 1956 e «Venezia-Bisanzio» tenutasi nel 1974 al Palazzo dei Dogi<sup>71</sup>. La sua fama di «uno degli architetti museografi più sensibili e che meglio riescono a sbloccare dalla rigida maniera ottocentesca i criteri espositivi» negli anni del concorso per il museo Picasso era ormai estesa fuori dall'Italia<sup>72</sup>. Scarpa aveva già lavorato in terra straniera, nel 1967 aveva infatti realizzato la sezione «La poesia» per il Padiglione Italiano all'Expo '67 di Montreal, nel 1969, all'University of California di Berkeley, aveva allestito l'esposizione temporanea «I disegni di Erich Mendelsohn» ed era stato anche in Spagna, con la mostra «Carlo Scarpa» a Madrid<sup>73</sup>. A Londra la sua presenza fu registrata due volte: per la realizzazione della mostra «Florentine Frescoes» presso la Hayward Gallery nel 1969 e l'esposizione «Giorgio Morandi» alla Royal Academy l'anno dopo, mentre a Parigi aveva presentato la personale «Carlo Scarpa» nel 1975, presso l'Institut de l'Environnement<sup>74</sup>.

Come aveva già dimostrato nei suoi grandi lavori museali come la razionalizzazione degli spazi delle Gallerie dell'Accademia (1945-1960), le Sezioni Storiche del Museo Correr di Venezia (1953), il Museo di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-54), o ancora con i lavori sulla luce della Gipsoteca Canoviana a Possagno (1955-1956) e con i grandi sforzi legati al restauro del Museo di Castelvecchio a Verona (1957-1974), anche qui la sensibilità nei confronti del contesto e il rispetto per l'architettura già esistente erano i punti forti del suo progetto, non accompagnato da spiegazioni o

---

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Carlo Scarpa lavorò per oltre trent'anni alla Biennale di Venezia, un terzo dei suoi allestimenti di mostre furono per questa manifestazione. Gli anni in cui fu presente sono: 1942, 1948, 1950, 1952, 1954-56, 1958, 1960, 1962, 1964, 1966, 1968, 1972. Vedere: Orietta Lanzarini, *Carlo Scarpa: l'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972*, Venezia, Marsilio, 2003.

<sup>71</sup> Per una visione completa delle esposizioni temporanee allestite da Carlo Scarpa vedere: Bianca Albertini, Sandro Bagnoli, *Le esposizioni. Scarpa. Musei ed esposizioni*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1992, p. 13 e pp. 254-260.

<sup>72</sup> B. Albertini, S. Bagnoli, op. cit., p. 12.

<sup>73</sup> Idem, pp. 258-260.

<sup>74</sup> Sulla mostra tenutasi a Parigi vedere: L. Miotto, *Carlo Scarpa*, catalogo della mostra (Parigi, Institut de l'Environnement), Paris, 1975 e *Carlo Scarpa. Exposition présentée à l'Institut de l'Environnement. 28 mai-20 juin 1975*, Paris, Centre de recherche d'urbanisme, 1975.

testi scritti ma composto solamente da disegni e schizzi di grande valore grafico<sup>75</sup>. Un punto costante nelle architetture di Carlo Scarpa dedicate ai musei fu la sensibilità che legava «spazio e opera»<sup>76</sup>.

Per il progetto del museo Picasso Scarpa aveva previsto due nuove costruzioni: una in verticale per ospitare i depositi, il gabinetto dei disegni e delle stampe e l'altra orizzontale, per le esposizioni temporanee e la collocazione delle sculture all'aperto. Il percorso di visita doveva «assicurare il legame tra il vecchio e il nuovo»<sup>77</sup> e la collezione permanente avrebbe occupato gli spazi centrali dell'Hôtel Salé: nel piano interrato le ceramiche, nei due piani superiori le pitture e le sculture<sup>78</sup>. L'utilizzo di un piano mezzano al primo livello permetteva all'architetto di estendere lo spazio espositivo per dare spazio alla grande collezione senza modificare gli spazi esistenti. L'illuminazione naturale, prediletta da Scarpa, occupava la maggior parte delle sale ed era utilizzata anche nelle sale sotterranee cadendo da aperture sul solaio. Il tetto era diviso a mansarda per ricavare gli uffici e i locali amministrativi. L'invenzione più particolare del progetto era l'utilizzo del piano interrato al di sotto del *parterre*, si trattava di una superficie di seicento metri quadrati destinata alle esposizioni temporanee. Una delle difficoltà con la quale l'architetto italiano si dovette confrontare in questo progetto fu quella della non conoscenza delle effettive opere che avrebbero composto il nucleo del museo. Scarpa, come scrive Beltramini, era stato inserito tra i quattro concorrenti grazie alla sua capacità di «rappresentare con l'architettura i silenziosi legami di parentela tra opere d'arte e spazio»<sup>79</sup>. Nonostante questo impedimento e il breve tempo messo a disposizione, l'architetto cercò le migliori soluzioni, approfondendo man mano i dettagli tecnici. Il progetto di Scarpa non venne scelto come vincitore del concorso e la città di Parigi perse la sola occasione di «assicurarsi un'opera di Scarpa»<sup>80</sup>. Foucart si domandò se «l'aura del suo personaggio e lo charme della sua parola», sarebbero potuti bastare per dichiarare l'ambizioso progetto di Scarpa come vincitore, mentre Beltramini sottolineò che il progetto venne infondatamente accusato di scarsa concretezza<sup>81</sup>. «La lezione di Scarpa non fu ascoltata» scrisse Philippe Duboy, uno dei collaboratori francesi che lo affiancarono nell'ultima settimana prima della consegna del progetto e della presentazione al Louvre e che stilarono per lui il resto esplicativo dei disegni. Duboy affermò inoltre che durante la presentazione dell'architetto italiano, la reazione della giuria non fu positiva, anzi, alcuni mormorii

---

<sup>75</sup> Per una bibliografia generale sulla figura di Carlo Scarpa in rapporto ai musei: *Carlo Scarpa. Mostre e musei*, cit., pp. 88-275; Philippe Duboy, *Carlo Scarpa. L'Art d'exposer*, Zurich, JRP, 2017. Il testo della relazione di accompagnamento ai disegni risulta mancante, ma alcune parti sono state trascritte in «Architecture d'Aujourd'hui», n. 202 (1979), pp. 81-84, ripreso da Rudi, op. cit., 1981. In riferimento al progetto di Carlo Scarpa per il museo Picasso vedere: A. Rudi, *Parigi. Progetto per il Museo Picasso*, «Rassegna», 1981, pp. 70-81; F. Dal Co e G. Mazzariol, op. cit., p. 145 *Carlo Scarpa. Mostre e musei*, cit., pp.264-273, Philippe Duboy, *Carlo Scarpa. L'Art d'exposer*, cit., pp. 209-214. Il museo Picasso conserva dieci tavole delle piante dei livelli del progetto presentato nel 1976, una grande sezione, uno schizzo del *parterre*, e una planimetria con l'inserimento del prospetto nel tessuto urbano, una stima dei costi e delle superfici richieste. Riferimento al dossier Carlo Scarpa. M.B. nota 3.

<sup>76</sup> B. Albertini, S. Bagnoli, op. cit., p. 12.

<sup>77</sup> F. Dal Co e G. Mazzariol, op. cit., p. 145.

<sup>78</sup> *Carlo Scarpa, Mostre e Musei*, cit., p. 265.

<sup>79</sup> Idem, p. 265.

<sup>80</sup> Idem, p. 265.

<sup>81</sup> Bruno Foucart, op. cit., p. 40 e Beltramini in *Carlo Scarpa, Mostre e Musei*, cit., p. 265. Scrisse che invece il progetto «aveva subito un evidente processo di maturazione raggiungendo un buon grado di approfondimento, sia nelle soluzioni formali che funzionali».

imbarazzanti iniziarono a spargersi tra i membri della commissione<sup>82</sup>. Una lettera inviata da Michel Guy a Carlo Scarpa il 9 luglio 1976 elencava i motivi della non scelta del suo progetto:

...le parti proposé mette en cause la présentation de la façade, cote jardin, par la construction d'un bâtiment nouveau et par la création de patios destinés à l'éclairage de la galerie enterrée quel que soit l'intérêt évident offert par celle-ci et du point de vue muséographique. Dans ces conditions, malgré l'intérêt de vos propositions à bien des points de vue, il ne m'apparaît pas possible de retenir votre étude<sup>83</sup>.

#### 1.4 Il progetto vincitore

Il progetto vincitore del concorso fu quello presentato da Roland Simounet. Nato a Guyotville, in Algeria, il 31 agosto 1927, Simounet iniziò a frequentare la scuola di Architettura di Algeri per poi trasferirsi a Parigi e studiare alla scuola di Belle Arti, senza mai portarla al termine. Pur non avendo un diploma, decise di tornare verso la sua terra natale, dove si appassionò sempre più alla materia ed iniziò a concepire i primi progetti, cominciando a costruire dal 1951. Nel 1952 aprì il suo studio ad Algeri e l'anno seguente partecipò al IX° CIAM (*Congrès International d'architecture moderne*) ad Aix en Provence. Nel 1954 fu consigliere tecnico all'*Agence du plan* della città di Algeri. Le esperienze algerine, tra cui la *cit  di Djenan-el-Hasan* (1956-1958), influenzarono notevolmente la sua idea di architettura, stabilendo alcuni dei suoi punti fermi, come il rispetto del luogo e della storia, la valorizzazione degli spazi secondari, l'essenzialità degli elementi architettonici<sup>84</sup>.

Dopo alcune missioni in Venezuela per il piano urbanistico di Valencia, in Burkina Faso per la costruzione di due monasteri e in Madagascar dove progettò una sede universitaria, Simounet ritornò in Francia. Il suo studio parigino aprì le porte nel 1963 e diversi furono i progetti a cui si dedicò nel territorio francese: edilizia popolare a Saint-Denis e Villejuif, la scuola di Architettura di Grenoble, la scuola nazionale superiore di Danza di Marsiglia. Prima del progetto Picasso, aveva già lavorato e dimostrato una certa sensibilità verso l'architettura museale con il museo della Preistoria dell'Île de France a Nemours (1976-1980) e il museo d'Arte moderna di Villeneuve d'Ascq (1979-1983)<sup>85</sup>. Nel 1977 ottenne il Gran Premio nazionale francese per l'Architettura da parte del Ministro della Cultura, nel 1982 gli fu aggiudicata la Grande medaglia d'onore dell'Accademia di Architettura, ma fu con il progetto del museo Picasso che riuscì ad aggiudicarsi l'*Équerre* d'argento nel 1985 e la notorietà non solo in Francia ma nel mondo<sup>86</sup>.

Come scriveva Dominique Bozo, fu per la capacità di analisi dell'edificio e delle sue risorse, abbinata a quella di riunire una così grande collezione e allo stesso tempo permettere la circolazione di un

---

<sup>82</sup> Philippe Duboy, *Carlo Scarpa. L'Art d'exposer*, cit., pp. 210-213. In queste pagine vengono riportati i commenti durante la presentazione. Gli altri collaboratori erano: Françoise V ry, Pierre Saddy, Jean-Pierre Peneau.

<sup>83</sup> Lettera dagli Archivi Carlo Scarpa, MAXXI-Collezione Architettura, Roma riportata in Philippe Duboy, op. cit., p. 210.

<sup>84</sup> Sulla figura di Simounet fare riferimento a: *Roland Simounet, pour une invention de l'espace*. Paris, Electa Moniteur, 1986; *Roland Simounet, traces  crites*, P zenas, Domens, 1997; *Roland Simounet: d'une architecture juste*, Paris, Le Moniteur, 1997; *Roland Simounet   l'oeuvre: architecture 1951 – 1996*, (catalogo della mostra, 21 ottobre 2000 – 27 gennaio 2001, Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq), a cura di Richard Klein, Villeneuve-d'Ascq,  d. Musée d'Art Moderne Lille Métropole, 2000.

<sup>85</sup> Per i musei realizzati da Roland Simounet vedere anche: «Techniques et Architecture», n. 326 (settembre 1979), Paris.

<sup>86</sup> A questo proposito vedere: *Musée Picasso ( querre d'Argent)*, Le Moniteur, n. 3 (gennaio 1986), Paris. Per una biografia completa di Simounet vedere: *Roland Simounet   l'oeuvre: architecture*, cit., pp. 65-166.

vasto pubblico che il progetto di Simounet prevalse sugli altri. «Evocazione e dialogo col passato» erano le carte vincenti di questo programma<sup>87</sup>. La proposta di Roland Simounet si differenziò dalle altre in quanto era l'unica a non aver pensato a nuove costruzioni, a non voler scavare ulteriormente per ricavare altro spazio, immaginando invece una soluzione dove «le differenti funzioni del museo erano interamente integrate nello sviluppo dei volumi esistenti»<sup>88</sup>. Le forti pressioni economiche furono, secondo Beltramin, uno degli altri motivi della scelta del progetto di Simounet<sup>89</sup>.

La rischiosa scelta di non costruire nuovi parti permise di concentrare l'attenzione e gli sforzi creativi intorno al soggetto principale del progetto: l'hôtel, con i suoi spazi originari e la sua storia. L'ambizioso progetto fu anche l'unico dei quattro che in questa prima fase si concentrò sull'analisi architettonica e sulla struttura dell'edificio, senza «invocare l'ombra di Picasso» e lasciando le questioni dell'illuminazione e della disposizione delle opere ad un momento successivo<sup>90</sup>. All'interno dell'hôtel erano previste le collezioni permanenti, il gabinetto dei disegni e delle stampe ed il centro di documentazione. Attraverso l'utilizzo di mezzanini l'architetto riuscì a creare nove livelli accessibili al posto dei quattro piani realmente esistenti (sottosuolo, piano terra, piano nobile, secondo piano e i soffitti). Per accedere a questi intermezzi Simounet pensò a delle rampe senza nessun gradino ma con una lieve pendenza. Nel progetto dell'Hôtel Salé l'articolazione del circuito della collezione permanente non solo permise il dialogo con l'ambiente, ma ridette valore agli spazi che durante i secoli erano stati messi in disparte<sup>91</sup>. Il visitatore si trovava immerso in un percorso continuo ma non fissato anticipatamente: in ogni momento era possibile cambiare direzione grazie all'incontro tra le varie parti del museo, messe in dialogo tra loro con viste inaspettate<sup>92</sup>. L'architetto sottolineò così questa libertà di movimento all'interno degli spazi del futuro museo: «Mai un percorso di un museo deve essere costrittivo [...] Si deve poterlo interrompere, per respirare o semplicemente mettervi fine. Allora, ho cercato di creare una camminata all'interno dell'edificio. L'amabile deambulazione favorisce la visita<sup>93</sup>».

Le due priorità di Simounet per questo progetto erano rispondere alle esigenze tecniche di conservazione delle opere d'arte e allo stesso tempo rispettare il carattere storico dell'edificio, non snaturandolo, ma creando una continuità nella storia. «Senza essere una ricostruzione di un hôtel antico e senza essere nemmeno un museo. Si trattava di cercare di ricreare un atmosfera di grande dimora<sup>94</sup>». L'architetto, che dal 1974 stava realizzando il museo di Nemours, aveva già dimostrato

---

<sup>87</sup> Dominique Bozo, *Picasso chez lui*, in Catalogue sommaire des collections, tome I, cit., p. 17.

<sup>88</sup> Testo *Musée National Picasso dans l'Hôtel Salé* di Roland Simounet da un documento d'archivio del museo, da me consultato nel sito degli Archivi Nazionali francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier n. 20111084/2. Per il progetto del museo Picasso di Simounet vedere anche: *Roland Simounet, pour une invention de l'espace...*, cit., pp. 108-123; *Roland Simounet: d'une architecte juste...*, cit., pp. 110-127; *Roland Simounet à l'oeuvre: architecture...*, cit., pp. 27-28.

<sup>89</sup> *Carlo Scarpa, Mostre e musei...*, cit., p. 265. Non prevedendo nuove costruzioni il progetto era più economico degli altri.

<sup>90</sup> Bruno Foucart, op. cit., p. 41.

<sup>91</sup> Dominique Bozo, op. cit., 1985, p. 17.

<sup>92</sup> Bruno Foucart, op. cit., p. 46.

<sup>93</sup> Roland Simounet citato da Olivier Widmaier *Picasso*, op. cit., 2015, p. 28.

<sup>94</sup> Intervista di Françoise Bernardi all'architetto Roland Simounet, trasmessa il 05 luglio 1984. Video completo: <http://www.ina.fr/video/CAA8401081001>.



come la sua museografia poteva essere discreta e integrata alle strutture architettoniche. La sua capacità di neutralizzazione degli spazi e la disposizione delle opere senza teatralità o artifici emersero anche in questo progetto del 1976. Anche i dispositivi di illuminazione, di sicurezza e di riscaldamento furono studiati per non essere percepiti dal visitatore all'interno delle sale, dove le sole protagoniste dovevano essere le opere di Picasso. La qualità dell'acustica fu assicurata dalle ricerche di Marcel Van<sup>95</sup>.

Nel giugno del 1977 Simounet presentò un dossier di studi preliminari, approvato da Dominique Bozo il 3 ottobre dello stesso anno, che andò sostanzialmente a confermare le linee generali presentate l'anno prima come progetto di concorso, con alcune modifiche che riguardavano soprattutto «le superfici di presentazione, le circolazioni di persone e oggetti»<sup>96</sup>.

## 1.5 Dal concorso alla creazione del museo

La dazione venne accettata da parte della Direzione dei musei di Francia tra il 15 marzo e il 28 settembre 1979<sup>97</sup>. Il primo giugno dello stesso anno Dominique Bozo aveva presentato il programma definitivo del nascente museo<sup>98</sup>. Tutto sembrava pronto per essere presentato al pubblico nel più breve tempo possibile. Nel frattempo, la collezione composta da circa cinquecento opere venne esposta per tre mesi al Grand Palais, precisamente dall'11 ottobre 1979 al 7 gennaio 1980<sup>99</sup>.

Il programma museologico stilato da Dominique Bozo nel 1979, che andava ad integrare il pre-programma del 1976, doveva ruotare intorno alla collezione (finalmente resa nota) e il progetto architettonico di Simounet doveva esserne una traduzione in architettura. Erano questo programma e la topografia del luogo a determinare le scelte architettoniche essenziali e per questo conservatore e architetto lavorarono insieme per cercare le migliori soluzioni e le modifiche da portare<sup>100</sup>. Il 20 luglio 1979 venne firmato «l'Acte de engagement» di Roland Simounet, nel quale si trovavano le scadenze da rispettare. L'architetto aveva a disposizione quattro settimane per *l'avant-projet sommaire* e ventidue settimane per il progetto definitivo<sup>101</sup>.

Il 12 settembre 1980 Simounet presentò l'APS (*avant-projet sommaire*). Fu mantenuta la scelta di far iniziare il percorso al piano nobile, ma molte delle rampe e dei mezzanini previsti dal progetto iniziale furono eliminati. La scelta dell'abbandono dei mezzanini fu dettata dal loro essere un

---

<sup>95</sup> Roland Simounet. *D'une architecture juste*, cit., p. 194.

<sup>96</sup> L'approvazione di Bozo è documentata da una lettera con oggetto «Hôtel Salé» che il conservatore inviò al Direttore dei Musei di Francia, il documento inedito dagli archivi del museo Picasso da me consultato nel sito degli Archivi Nazionali Francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier n. 20111084/2.

<sup>97</sup> Le tappe relative alla procedura di accettazione della dazione sono presenti nei documenti d'archivio del museo Picasso, dossier n. 20111084/4 e pubblicate per la prima volta in: Bruno Foucart, op. cit., Annexe I.

<sup>98</sup> Il programma museologico, che analizzerò approfonditamente nel capitolo 4 di questa tesi, è conservato negli archivi del museo Picasso ed è stato da me consultato nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier n. 20111084/2.

<sup>99</sup> Sulla mostra al Grand Palais vedere: *Picasso: oeuvres reçues en paiement des droits de succession*, cit., 1979.

<sup>100</sup> Testo *Musée National Picasso dans l'Hôtel Salé* di Roland Simounet da un documento d'archivio del museo, da me consultato nel sito degli Archivi Nazionali francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier n. 20111084/2.

<sup>101</sup> Documento dagli archivi del museo Picasso da me consultato nel sito degli Archivi Nazionali Francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier n. 20111084/1.

ostacolo all'autenticità degli spazi originari recentemente riportati alla luce nell'Hôtel Salé. Foucart descrive egregiamente questa decisione:

Dans cet Hôtel massacré qui, l'escalier excepté, avait perdu pratiquement tous ses décors originaux, la retrouvaille des volumes originels était le véritable acte de restauration, le capital service rendu au monument historique. Les mezzanines ne pouvaient que s'incliner devant cette évidence; elles le firent sans acrimonie et s'éclipsèrent discrètement. Hommage leur soit rendu pour cette bonne conduite !<sup>102</sup>

Per la riduzione del budget e le varie difficoltà tecniche l'architetto dovette rinunciare anche all'idea della sala polivalente, di alcuni spazi per le esposizioni temporanee (le quali vennero rilegate al secondo piano con le riserve) e alla costruzione di atelier che dovevano servire da garage e locali tecnici lungo la rampa lungo i giardini. Era necessario trovare un legame tra il primo piano e la galleria e tra il piano terra e il sottosuolo, fu così che la corte interna divenne un vero e proprio giardino d'inverno, adibito all'esposizione delle sculture di Picasso. In una lettera dall'archivio datata 2 ottobre 1981 la conservatrice del museo Picasso Hélène Seckel-Klein inviò all'architetto una fotografia che ritraeva le opere che avrebbero dovuto essere esposte in questo «giardino delle sculture», aggiungendo che si voleva mantenere una presentazione dello stesso genere, giocando su differenti livelli ma senza che le sculture «riposino su delle piattaforme individuali»<sup>103</sup>. In tutte le versioni del progetto grande importanza era data alla grande scala d'onore e al suo richiamo, che «orienta l'inizio della visita verso il primo piano», come l'architetto aveva già sottolineato nel 1976<sup>104</sup>. Inoltre, lo scalone avrebbe dovuto essere parte integrante del percorso di visita, in una visione di insieme che vedeva collezione ed edificio come un unico grande universo. Secondo Foucart separare il percorso architettonico da quello museologico avrebbe fatto venir meno «l'intesa cordiale» tra le opere della dazione e lo stile barocco dell'Hôtel Salé che era stata decisiva per la scelta del luogo<sup>105</sup>.

In un documento dagli archivi, da me rintracciato, del maggio 1979, firmato da Bernard Vitry a Parigi, è presente una «Stima dei lavori Monumenti Storici che restano a fare nell'Hôtel Salé a partire dal 1979 incluso»<sup>106</sup>. Questa lista includeva: il completamento della *mise hors d'eau* della cappella e del padiglione all'angolo tra rue des Coutures St. Gervais e rue de Thorigny, la riparazione delle volte dei sotterranei, la pulitura dei muri e delle sculture dello scalone d'onore e dell'entrata, i pavimenti, muri, soffitti e le loro decorazioni, i saloni al primo piano, la rimessa in stato delle facciate che danno sulla corte et su rue des Coutures St.Gervais e Thorigny, i muri, le facciate e la copertura della residenza del concierge. La stima totale dei lavori era data a sei milioni duecento cinquantatré mila cinquecento franchi. Si decise di iniziare dalle finestre, che vennero restaurate secondo i criteri del

---

<sup>102</sup> Bruno Foucart, op. cit., p. 44.

<sup>103</sup> Lettera inedita dagli archivi del museo Picasso da me consultata nel sito degli Archivi Nazionali Francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier n. 20111084/2, n. 3.

<sup>104</sup> Lettera inedita dagli archivi del museo Picasso, da me consultata negli Archivi Nazionali Francesi nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, fare riferimento al dossier n. 20111084/2, n. 351.

<sup>105</sup> Bruno Foucart, op. cit., p. 45.

<sup>106</sup> Lettera del 25 maggio 1979 di Bernard Vitry, dagli archivi del museo Picasso, conservata negli Archivi Nazionali Francesi nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, fare riferimento al dossier n. 20111084/1.

vincolo e dalla grande scala d'onore. Solo in corso d'opera ci si accorse che i cornicioni non erano abbastanza solidi per sostenere i vetri di sicurezza e si dovette ricominciare l'ossatura<sup>107</sup>.

In una lettera destinata al Direttore dei Musei francesi Hubert Landais datata 9 maggio 1979, Dominique Bozo scrisse che il progetto «Picasso» era nella fase di messa in pratica, ma perché questa si fase si realizzasse erano necessarie due operazioni preliminari: la prima era che il contratto tra la Città di Parigi e lo Stato francese venisse siglato, in modo tale da dare il via libera ai lavori nell'Hôtel Salé, la seconda era la decisione del contratto di esecuzione per l'architetto designato (documento n. 1 dell'*Appendice dei documenti*). Aggiunse che se i contratti sopra indicati fossero stati firmati entro l'estate (come avrebbero dovuto), l'architetto avrebbe potuto iniziare a mettere mano all'edificio in autunno, demolendo alcuni spazi interiori e smontando gli elementi che potevano essere riutilizzati nel suo progetto. Nella lettera Bozo parlò anche del *programme museographique*, scrivendo che «non era necessario averlo pronto prematuramente», ma che era terminato e sarebbe stato rimesso al più presto all'attenzione del Ministero per servire da base a contratto dell'architetto<sup>108</sup>.

In una lettera del 18 giugno Hubert Landais scrisse di aver approvato il programma fornitogli da Bozo il 01 giugno e lo remise al Direttore del Patrimonio, invitandolo a renderlo noto all'architetto nei più brevi tempi possibili. La pressione stava iniziando ad alzarsi. Nella lettera inviata al Direttore del Patrimonio (in copia a: Bozo, Simounet e Canaut, conservatore regionale dei Monumenti storici) dal direttore dei Musei di Francia il 14 gennaio 1980, Jean Chabert come delegato, riassunse gli elementi principali dell'operazione: Simounet era stato scelto in seguito alla consultazione del 1976, il programma di allestimento del museo era stato leggermente modificato «dans le sens de l'économie» (eliminata la sala polivalente), l'operazione aveva un carattere di urgenza, il ministro sperava in un'apertura almeno parziale nel 1981, l'operazione comportava ad una prima fase di demolizione prioritaria, calcolata per un milione cinquecento mila franchi e agli *aménagements* propriamente detti. L'autorizzazione era richiesta per quindici milioni cinquecento mila franchi, che servivano a coprire il contratto dell'architetto e una prima parte dei lavori per questa operazione del 1980<sup>109</sup>.

Il via libera dalla città di Parigi era stato ottenuto nel marzo 1975, ma solo nel 1981 con la firma del contratto enfiteutico di locazione dell'Hôtel Salé tra la capitale e lo Stato francese i lavori poterono iniziare. L'APD (*avant-projet définitif*) venne presentato il 15 febbraio da Simounet per essere poi modificato nel maggio dello stesso anno. Nel 1982 Simounet presentò il testo ufficiale del progetto,

---

<sup>107</sup> Idem.

<sup>108</sup> Lettera inedita dagli archivi del museo Picasso, da me consultata nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, Archivi Nazionali Francesi. La lettera ha come oggetto «Rapport sur l'exécution de la loi de programme», fare riferimento al dossier n. 20111084/2. Documento n. 1 dell'*Appendice dei documenti*.

<sup>109</sup> Lettera inedita del 18 giugno 1979, firmata da Hubert Landais, dagli archivi del museo Picasso, da me consultata nel sito di Pierrefitte-sur-Seine degli Archivi Nazionali Francesi, fare riferimento al dossier n. 20111084/1.

nel quale espresse nuovamente gli interessi principali del progetto: il rispetto della verità e dell'originalità dei luoghi e l'adattamento del monumento alla nuova funzione museale<sup>110</sup>.

C'era inoltre la questione delle parti classificate a *Monuments Historiques* da tenere in considerazione nel progetto, come richiesto dal bando di concorso. Nel pre-programma di Bozo questa non veniva messa in evidenza, anche se erano presenti delle appendici che precisavano la situazione giuridica dell'hôtel e stabilivano quali parti erano vincolate e dovevano quindi essere rispettate e messe in risalto secondo i criteri nazionali stabiliti. Nel suo testo Simounet risolve la questione come segue: «l'Hôtel, notevole monumento storico, sarà rispettato nelle sue parti prestigiose: vestibolo, grande scalone e salone di Nettuno, con i loro decori di pietra»<sup>111</sup>. Vennero ricostruite la balaustra originaria al piano nobile, le decorazioni della facciata della corte d'onore e la cappella privata.

Nell'autunno 1982 vennero designate le imprese che avrebbero lavorato nella costruzione del museo, ma all'architetto non era ancora consentito accedere nel cantiere: solamente nel maggio 1983 Simounet poté entrare nell'edificio ed iniziare i lavori a tutti gli effetti<sup>112</sup>. Vennero dati solo diciotto mesi per la realizzazione, si trattava di una vera corsa contro il tempo. Jacques Mullender, Ispettore Generale dell'amministrazione, fu incaricato di controllare e accelerare le tempistiche nel cantiere. L'Ispezione dei *Monuments Historiques* ordinò che alcune delle *boiseries* ancora presenti avrebbero dovuto essere mantenute e trovare un posto nel nuovo allestimento in quanto vincolate. Queste *boiseries* furono oggetto di una riunione del 26 giugno di quell'anno, alla quale parteciparono, tra gli altri, Dupavillon e Bozo, che aveva come scopo trovare una soluzione definitiva per queste parti dell'Hôtel e che si risolse con le decisioni seguenti: le *boiseries* del Grand Salon sarebbero rimaste nel luogo originale ma mascherate, in modo da permettere un allestimento dei quadri di Picasso soddisfacente, a conferma della decisione già presa in accordo con la direzione dei Musei francesi e la direzione del Patrimonio, le *boiseries* della *Chambre à Alcove* sarebbero state conservate nelle riserve del museo (data la loro notevole altezza che porterebbe a delle modifiche sostanziali al progetto di Simounet), le *boiseries* del guardaroba andavano spostate al livello delle esposizioni temporanee<sup>113</sup>.

Una lettera del 15 ottobre 1984 dell'Ispezione generale dell'Amministrazione all'attenzione del Ministro della Cultura, testimoniava che i lavori del museo Picasso, iniziati il 1 luglio 1983, stavano entrando nella fase finale<sup>114</sup>. Nel maggio 1985 il cantiere venne terminato e ci fu il via libera per

---

<sup>110</sup> Testo *Musée National Picasso dans l'Hôtel Salé* inviato da Roland Simounet alla *Préfiguration* Picasso il 19 aprile 1982, documento d'archivio del museo, da me consultato nel sito degli Archivi Nazionali francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier n. 20111084/2.

<sup>111</sup> Idem.

<sup>112</sup> La lista delle imprese con le varie consultazioni è riportata in *Rapport de presentation. 2° partie. Hôtel Salé. Aménagement de l'Hôtel Aubert de Fontenay dit "Hôtel Salé" en musée National Picasso*, documento inedito dagli archivi del museo Picasso da me consultato nel sito degli Archivi Nazionali francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier 20111084/3.

<sup>113</sup> Documento inedito dagli archivi del museo Picasso da me consultato nel sito degli Archivi Nazionali francesi di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier 20111084/3. «Compte rendu, objet: Boiseries du Musée Picasso» redatto da Fachart e Christea.

<sup>114</sup> Documento degli archivi del museo Picasso, da me consultato negli Archivi Nazionali Francesi, sito di Pierrefitte-sur-Seine, fare riferimento al dossier n. 20111084/4, JM/jg n. 1045. La lettera è firmata dall'ispettore Jacques Mullender, il

l'installazione delle opere e l'allestimento delle sale. La superficie espositiva per le esposizioni temporanee era di duecento settantotto metri mentre per la collezione permanente, distribuita in ventisei sale, era di mille trecento settantadue metri, che sommata ai locali di servizio e ai centri di documentazione, formava una superficie totale di più di duemila cento metri<sup>115</sup>.

Simounet era riuscito a mantenere le promesse del suo progetto di concorso, adattando gli spazi dell'Hôtel Salé alla collezione Picasso senza la costruzione di nuove parti e grandi artifici. «Rispetto e metamorfosi del luogo, l'Hôtel Salé ritrova vita. Più che un museo, è una grande dimora che finisce per accogliere l'opera e percorrere la vita di Pablo Picasso, inventore prodigioso»<sup>116</sup>. Il luogo era infatti stato rispettato in quanto nessuna operazione invadente lo aveva snaturato, ma allo stesso tempo si era trasformato per accogliere le collezioni di Picasso, integrando il percorso museografico a quello architettonico.

## 1.6 Il dibattito sull'apertura del museo e i motivi del ritardo

Il museo fu inaugurato il 28 settembre 1985, da parte del Presidente della Repubblica François Mitterrand e del Ministro della Cultura Jack Lang, alla presenza dell'intera famiglia Picasso. Dal giorno della decisione della designazione dell'Hôtel Salé a Museo Picasso erano passati più di dieci anni e le polemiche non erano di certo mancate. La continua posticipazione della data dell'apertura scaldò gli animi di giornalisti e critici, ma il principale motivo delle polemiche fu l'impossibilità del pubblico di accedere alle opere, considerate un vero e proprio tesoro, «spina dorsale dell'arte moderna<sup>117</sup>». Queste infatti, dopo la presentazione al Grand Palais tra il 1979 e il 1980, non furono più esposte ma stoccate nei depositi in attesa di un destino non del tutto chiaro.

Uno scambio di lettere inedite conservate negli archivi del museo fa capire di più sulle motivazioni dei ritardi e sul clima tra i vari protagonisti della vicenda (documenti n. 2-4 dell'*Appendice dei documenti*). La prima, datata 13 ottobre 1982, firmata dal Direttore dei musei francesi Landais ed indirizzata alla conservatrice Michèle Richet, aveva come oggetto proprio le critiche sempre più frequenti sul non avanzamento dei lavori imputate all'amministrazione dei musei. Landais, a nome del *cabinet*, chiedeva che venisse redatto da parte del gruppo di lavoro di Richet un buon dossier che provasse che la presentazione museografica e la distribuzione delle opere nelle varie sale erano pronte da tempo. Questo avrebbe potuto, secondo Landais, essere pubblicato come comunicato stampa per far tacere le critiche. Inoltre c'era bisogno anche di un dossier che provasse l'avanzamento dei lavori con i documenti d'archivio e con la preparazione delle esposizioni temporanee. Landais sottolineò l'estrema urgenza della questione e invitò ad una risposta al più tardi alla fine del mese. La risposta della conservatrice del futuro museo non tardò ad arrivare: il 21

---

quale, dopo aver accertato lo stato dei lavori, indica come possibile data di inaugurazione del museo il 15 maggio 1985, considerando «la fine dei lavori di sistemazione a metà febbraio, le dodici settimane necessarie alla conservazione per trasferire le opere ed installarle, la complicità della natura per disporre di un giardino piacevole». Questo documento è menzionato in Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 25.

<sup>115</sup> I numeri delle superfici finali sono riportate da Bruno Foucart, op. cit., Annexe II.

<sup>116</sup> Citazione di Simounet affissa nell'entrata del museo Picasso nei mesi di stesura di questa tesi, agosto 2018-febbraio 2019.

<sup>117</sup> Dominique Bozo parlando del museo Picasso in un'intervista pubblicata il 18 febbraio 1988. Video completo: <https://www.ina.fr/video/CAB88007081/succession-picasso-video.html>.

ottobre Landais ricevette il *programme museographique* accompagnato da una cronologia delle tappe del progetto, che, secondo Richet e i suoi collaboratori, era l'unica fonte che una volta analizzata avrebbe fornito le spiegazioni necessarie<sup>118</sup>. L'idea della divulgazione del programma sembrò prematura alla squadra di Richet, in quanto avrebbe dato il via ad ulteriori giudizi da parte della critica<sup>119</sup>. Landais accettò il suggerimento e alla lettera indirizzata al Consigliere tecnico del Ministro della Cultura e della Comunicazione Freches, allegò solamente la cronologia con i vari passaggi dei lavori del museo Picasso all'Hôtel Salé, dalla quale risultò:

Che il programma è stato stabilito subito dopo che il contenuto della dazione è stato comunicato con precisione (gennaio 1979)

Che le due cause essenziali dei ritardi sono state:

La lunghezza della conclusione del contratto che impediva di intraprendere i lavori fino a che lo Stato non avesse un titolo giuridico

L'anormale ritardo dell'elaborazione del contratto di Simounet, l'architetto, che ha rallentato i suoi studi non essendo il suo contratto stato ancora firmato<sup>120</sup>.

Il 07 aprile 1983, in un articolo pubblicato sul *Quotidien de Paris*, Claude Helleu criticò ampiamente i ritardi, «un mistero e uno scandalo» affermava<sup>121</sup>. Picasso era morto da dieci anni e per celebrare questo anniversario i francesi si aspettavano un'apertura, anche parziale, del museo. E invece l'Hôtel Salé si presentava ancora come un fantasma, con le porte chiuse e le finestre murate, attorniato solo da un grande silenzio, senza dare risposta alle varie richieste di spiegazioni sulle motivazioni del lento avanzamento dei lavori<sup>122</sup>. Oltre ad essere percepita come uno scandalo, questa mancata apertura stava causando, scriveva Helleu, la perdita di importanti opere, come il *Nudo sotto gli alberi* di Douglas Cooper, amico del grande artista, che sarebbe stato disposto a donare il capolavoro alla collezione del museo nascente, a condizione che venisse aperto al pubblico nell'anno del decimo anniversario dalla morte del pittore. Nell'articolo Helleu si interrogò sulle eventuali ulteriori donazioni di opere di Picasso che il museo avrebbe ottenuto se fosse stato inaugurato secondo le prime previsioni<sup>123</sup>.

Ma non fu solo la stampa francese a criticare e portare alla luce questo dibattito. Consultando personalmente i documenti d'archivio del museo conservati dalla direzione Bozo, oggi nel sito degli Archivi Nazionali francesi di Pierrefitte-sur-Seine, mi sono imbattuta in numerosi ritagli di giornali e

---

<sup>118</sup> Lettera degli archivi del museo Picasso, da me consultata nel sito di Pierrefitte-sur-Seine degli Archivi Nazionali Francesi, fare riferimento al dossier n. 20111084/2. Documento n. 3 in *Appendice dei Documenti*.

<sup>119</sup> La paura che lo svelare il programma avrebbe potuto portare ad ulteriori giudizi da parte della critica è espressa nella lettera del 21 ottobre 1982, inviata da Michèle Richet al Direttore dei musei di Francia, con riferimento DFM/S n. 628 del 13 ottobre 1982. Riporto le parole: «en reponse à votre note concernant le retard dans l'aménagement de l'Hôtel Salé, [...] encore nous nous demandons dans quelle mesure il est bon de les divulguer: un écart officiel, malgré toutes les précautions qu'on peut prendre à sa rédaction, risque de figer les choses ou de provoquer des critiques immaturées». Documento riportato in *Appendice dei documenti* al n. 3.

<sup>120</sup> Lettera inviata al Consigliere tecnico del Ministero della Cultura e della Comunicazione da Landais, con oggetto «Aménagement du musée Picasso dans l'Hôtel Salé». Documento inedito dagli archivi del museo Picasso, da me consultato nel sito di Pierrefitte-sur-Seine degli Archivi Nazionali Francesi, fare riferimento al dossier n. 20111084/2. Documento n. 4 in *Appendice dei Documenti*.

<sup>121</sup> C. Helleu, *Le fantôme de l'hôtel Salé*, «Le Quotidien de Paris», 07 aprile 1983.

<sup>122</sup> Olivier Widmaier Picasso, op. cit., 2015, p. 26.

<sup>123</sup> Nell'articolo Helleu scrive: «Si è pensato alle donazioni ulteriori che si sarebbero senza dubbio aggiunte se il museo fosse esistito?» riportando l'esempio di Douglas Cooper. C. Helleu, op. cit..

testate internazionali aventi come oggetto la critica nel ritardo dell'apertura del tanto atteso museo parigino. Le parti di giornali che citerò in seguito derivano dall'analisi di questi documenti inediti<sup>124</sup>. Il 18 gennaio 1983 l'Ambasciata Francese di Spagna inviò un articolo del giornale spagnolo *Ya* datato 9 gennaio dello stesso anno, ponendolo all'attenzione del Ministro della Cultura e indirizzandolo alla *Préfiguration* del museo Picasso. L'articolo, firmato Balbina Lanklaar, è emblema del sentimento comune dei cittadini e ammiratori del grande artista.

I francesi boicottano Picasso. Il suo museo ancora in rovine. Costretto ad annunciare la creazione dell'indispensabile museo Picasso che Parigi reclama e merita, Valéry Giscard d'Estaing terminò il suo mandato presidenziale senza aver concluso la sua promessa. Lo stesso accadde con il suo successore, il socialista François Mitterrand. Una storia incredibile, nella quale si mescolano l'odio, l'invidia e il rancore, le gelosie, che fa pensare a una cospirazione al silenzio contro il più grande artista plastico del XX° secolo, mentre i ratti e i senz'altro invadono il palazzo del quartiere del Marais, dove probabilmente non si vedrà mai appendere una tela del maestro<sup>125</sup>.

Come si può leggere dal passo qui riportato, le critiche furono aspre. Si sottolineò soprattutto il mancato adempimento delle promesse di Valéry Giscard d'Estaing, Presidente della Repubblica Francese dal 27 maggio 1974 al 21 maggio 1981, lo stesso che, secondo Aicardi, aveva permesso che la legge sulla dazione fosse applicata nel modo corretto<sup>126</sup>, ma che non sembrava voler accelerare la burocrazia affinché questa potesse essere esposta al pubblico. La stessa indifferenza da parte delle alte cariche dello Stato nei confronti della questione dei lavori all'Hôtel Salé fu sottolineata dall'articolo di Claude Helleu, ma in questo caso la lista dei disinteressati era composta dai Ministri alla Cultura.

Una volta che i problemi più delicati furono sistemati, si sperava nell'inaugurazione del museo nel 1981, anno del centenario della nascita di Picasso. Quale ministro inaugurerà il museo voluto da Michel Guy? Quale volontà politica obbligherà i fascicoli ad uscire dalla loro serena lentezza? Jean-Philippe Lecat, per tre anni e Jack Lang da due, sembrano condividere la stessa disinvoltura riguardo questo soggetto, la stessa mancanza di energia per obbligare chi di dovere a concludere. Il nostro Ministro attuale sa ben parlare di ciò che tiene a cuore, gli accordi della Bastille, annunciare il Grand Louvre o terminare Versailles...perché il suo silenzio non sia rivelatore della sua indifferenza. Nessuno ignora l'importanza di un'attenzione costante per accelerare le abitudini dell'amministrazione... e sconfiggere le liti intestine<sup>127</sup>.

Con «problemi più delicati» lo scrittore si riferiva alla questione tra gli eredi e lo Stato, alla scelta del luogo dove stabilire il museo e alla risoluzione delle problematiche relative al vincolo di *Monument Historique* dell'Hôtel Salé. Certamente quest'ultima costrizione fu uno dei motivi dei ritardi, in quanto implicò lunghe procedure burocratiche soprattutto per la firma dell'accordo di locazione tra lo Stato francese e la Città di Parigi (arrivata solo nel 1981). I lavori di restauro condotti dagli architetti dei *Monuments Historiques* capitanati da Bernard Vitry, iniziati nel 1974, rallentarono

---

<sup>124</sup> Questi documenti sono oggi conservati negli Archivi Nazionali Francesi nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, facendo riferimento al dossier n. 20111084/11-12. Un attento lavoro della squadra di Dominique Bozo mi ha permesso di analizzare il dibattito non solo dal punto di vista della critica dei giornalisti francesi, ma estendendo ad una dimensione internazionale. I ritagli sono divisi in base alla provenienza del giornale in cui sono stati pubblicati.

<sup>125</sup> Balbina Lanklaar, *Los franceses boicotean a Picasso*, «Ya», 09 gennaio 1983.

<sup>126</sup> Video completo dell'intervista pubblicata il 12 dicembre 1979: <https://www.ina.fr/video/I04125247>.

<sup>127</sup> C. Helleu, op. cit..

l'avvio dell'effettivo intervento di Roland Simounet, al quale fu vietato l'ingresso al cantiere fino al loro compimento nel 1983<sup>128</sup>.

Jack Lang fu sollecitato a dare spiegazioni sul ritardo da un senatore francese nell'ottobre 1983. Il Ministro rispose che non era in grado di dare informazioni e che il dossier del museo si trovava «sepolto nelle sabbie mobili della burocrazia», ma promise che il lavoro sarebbe stato terminato prima della fine dell'anno 1984 e il museo avrebbe aperto le sue porte nelle prime settimane del 1985<sup>129</sup>. La metafora delle sabbie mobili venne utilizzata da Shenker per enfatizzare la difficoltà da parte delle varie amministrazioni di trovare soluzioni rapide ed efficaci per il caso del museo Picasso. Le rassicurazioni di Lang vennero posticipate diverse volte, senza alcuna avanzamento del dossier, tanto che lo stesso Shenker scrisse che le parole di Lang «davano l'impressione di essere state sotterrate nelle sabbie mobili della memoria», alludendo al fatto che il Ministro sembrò ogni volta dimenticarsene<sup>130</sup>.

Diverse le richieste di indicare una data precisa per l'inaugurazione del museo presenti nei ritagli di giornale e nelle lettere da me consultate negli archivi di Pierrefitte-sur-Seine, non solo da parte dei cittadini e dei giornalisti, ma anche dalle cariche dello Stato. Un altro scambio di lettere inedite dagli archivi è interessante per capire le dinamiche tra i vari protagonisti. Christian Dupavillon, architetto e scenografo nominato consigliere al cabinet del Ministro Jack Lang, in una lettera del 23 maggio 1984 chiese a Dominique Bozo una data definitiva, pretendendo una rapida risposta<sup>131</sup>. Richet trasmise la domanda al Direttore dei musei francesi il 07 giugno dello stesso anno, precisando che al punto in cui erano i lavori, era difficile stabilire con precisione una data, ma che la primavera del 1985 poteva essere una buona risposta, considerando che la primavera «va fino al 21 giugno». Inoltre, aggiunse che dal momento della consegna dell'edificio, sarebbero serviti tre mesi ulteriori per allestire le sale. Una lettera del 15 ottobre 1984, inviata dall'Ispettore generale dell'Amministrazione Jacques Mullender all'attenzione del Ministro della Cultura, confermò che i lavori del museo Picasso, iniziati il 1 luglio 1983, erano entrati nella fase terminale, stabilendo come possibile data di inaugurazione il 15 maggio 1985, termine che non verrà rispettato<sup>132</sup>.

Il 10 maggio del 1985 fu lo stesso Jack Lang a richiamare all'ordine Simounet.

Christian Dupavillon mi ha informato della visita che ha effettuato il 09 maggio al cantiere del museo Picasso. Sono sorpreso dell'importante numero di finiture che restano da eseguire e vi devo ricordare che gli accordi di ritardo che avete preso lo scorso 27 febbraio, in seguito alla riunione tenutasi nell'ufficio del mio Direttore di *Cabinet*. La consegna dell'edificio, con tutte le rifiniture terminare, doveva realizzarsi in più fasi, fissate rispettivamente dal 31 marzo 1985, 19, 20 e 30 aprile; solo la sala F 7, nella quale dovevano essere posizionate le pareti in legno, avrebbe dovuto essere consegnata solo il 25 maggio. Tenendo fede a questi accordi, la Direzione dei Musei di Francia e la squadra di

---

<sup>128</sup> Fare riferimento alle note 54, 106.

<sup>129</sup> La vicenda è raccontata da I. Shenker, op. cit, p. 66. Shenker scrive che Lang posticipò tre volte le rassicurazioni «le quali davano l'impressione di essere state sotterrate nelle sabbie mobili della memoria».

<sup>130</sup> Idem.

<sup>131</sup> Dupavillon fu nominato ispettore generale dell'amministrazione degli Affari Culturali nel 1985 e divenne Direttore del Patrimonio nel 1990. Grande appassionato di teatro, è a lui che si deve la creazione della Festa della Musica.

<sup>132</sup> Fare riferimento alla nota 114.



conservazione hanno stabilito un calendario di installazione delle opere, due volte rimandato. Mi auguro formalmente che la data del 20 maggio [...] sia mantenuta<sup>133</sup>.

I toni della lettera esplicitavano le preoccupazioni da parte del Ministro della Cultura, che la concluse invitando l'architetto a fare in modo che la sicurezza dell'edificio fosse totalmente assicurata nella data stabilita, aggiungendo che la guardiania del museo, alla quale avevano provveduto i servizi del Ministero, era già stata prevista a partire dal 14 maggio. Invitò infine Simounet a rendere conto dell'esecuzione delle direttive.

Un articolo pubblicato sulla rivista «ArtNews» nell'estate del 1985<sup>134</sup>, avente come oggetto il rapporto tra Dominique Bozo e il museo Picasso, riportava:

L'apertura del museo Picasso era inizialmente prevista nel 1981 in occasione del centenario della nascita di Picasso. Michel Guy [...] definì il ritardo uno scandalo. Il fatto fu denunciato anche da Roland Dumas, amico del Presidente François Mitterrand e Ministro degli Esteri dell'epoca, che era l'avvocato della vedova di Picasso Jacqueline. Per far procedere le cose, Jacqueline andò a far visita a Mitterrand, che diede l'ordine di affrettare i lavori. Jacqueline fece sapere che senza prove di un'effettiva accelerazione, avrebbe abbandonato l'idea di donare qualcosa alla Francia, favorendo invece Barcellona.

Sicuramente l'apertura nell'anno del centenario avrebbe risparmiato le polemiche che ho cercato di riportare in questa sede, ma, data la condizione in cui l'Hôtel Salè si trovava al momento degli inizi dei lavori e il prolungarsi degli interventi dei *Monuments Historiques*, mantenere le promesse iniziali fu pressoché impossibile dato che il 1981 fu l'anno in cui venne firmato il contratto di locazione dell'edificio tra la Città di Parigi e lo Stato.

Secondo Israel Shenker, reporter del New York Times e scrittore dell'articolo sopra citato, il motivo originario del ritardo fu però l'iniziale disaccordo tra i sei eredi subito dopo la morte di Pablo. Furono la seconda moglie Jacqueline e Paulo, figlio avuto dalla prima moglie Olga Koklova, unici eredi riconosciuti a pieno dalla legge, a prendere la decisione di donare ai musei francesi la collezione personale di dipinti di altri maestri che Picasso aveva conservato. Le procedure della donazione furono interrotte, o meglio rallentate, a causa del riconoscimento di Claude e Paloma (i due bambini avuti da Françoise Gilot) e in seguito di Maya (nata da Marie-Thérèse Walter) come «figli naturali» e quindi aventi diritto equamente alla successione<sup>135</sup>. L'atto definitivo dell'accettazione risale al 16 novembre 1978, con la modifica della clausola che prevedeva la conservazione delle opere al Louvre come da desiderio espresso da Picasso. Si decise che l'esposizione al Louvre, all'ultimo piano della galleria di Flora, sarebbe stata temporanea: le opere avrebbero poi trovato la loro definitiva sistemazione al museo Picasso, la cui realizzazione era in corso. Questa esposizione mediatica complicò le cose: diverse critiche furono mosse alla qualità dei pezzi collezionati dall'artista ed

---

<sup>133</sup> Lettera degli archivi del museo Picasso, da me consultata nel sito di Pierrefitte-sur-Seine degli Archivi Nazionali Francesi, fare riferimento al dossier n. 20111084/2.

<sup>134</sup> I. Shenker, op. cit., p. 66.

<sup>135</sup> Le procedure dell'atto di donazione sono riportate in Seckel-Klein, *Introduction, in Picasso Collectionneur*, catalogo della mostra (Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 30 aprile-16 agosto 1998), a cura di Hélène Seckel-Klein, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, p.41.

alcune attribuzioni furono messe in discussione<sup>136</sup>. Una volta risolta la questione della successione e calmate le critiche verso la collezione personale del pittore, gli impedimenti non terminarono e quindi la disputa tra gli eredi non può essere considerata la principale motivazione dei ritardi.

Uno spiraglio di luce nella vicenda si intravide nel maggio 1985, quando il cantiere venne dichiarato terminato e le opere poterono uscire dal lungo letargo trascorso nei depositi ed essere installate all'interno del rinnovato Hôtel Salé. Il 30 agosto venne indetta una riunione alla Prefettura di Polizia per stabilire i termini dell'inaugurazione, prevista tra il 23 e il 27 settembre dello stesso anno<sup>137</sup>. Questa volta i termini stabiliti dalla riunione furono rispettati e il museo aprì le porte il 28 settembre 1985: ai francesi erano state finalmente restituite le opere di Picasso. L'inaugurazione fu un vero successo ed il pubblico ne fu entusiasta: nove mila furono i visitatori che accorsero nel rinnovato Hôtel Salé il weekend dell'apertura<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Le critiche alla collezione e le attribuzioni incerte sono sottolineate da H. Seckel-Klein, *Introduction*, in *Picasso Collectionneur*, cit., pp. 41-42.

<sup>137</sup> Riferimento al documento d'archivio del museo Picasso da me consultati negli Archivi Nazionali Francesi, sito di Pierrefitte-sur-Seine, fare riferimento al dossier n. 20111084/4.

<sup>138</sup> Lettera inedita inviata da Hélène Seckel a Roland Simounet il 3 ottobre 1985, conservata negli archivi del museo Picasso e da me consultata nel sito di Pierrefitte-sur-Seine degli Archivi Nazionali Francesi, fare riferimento al dossier n. 20111084/4.

## Capitolo 2. La collezione personale di Picasso. Gli oggetti extra-europei: la loro comparsa nel mercato d'arte occidentale e la loro presenza nell'atelier dell'artista

Come accennato nel precedente capitolo, l'Hôtel Salé, trasformato in museo Picasso nel 1985, ospita anche la collezione personale dell'artista, la quale ha una storia che merita di essere riportata in questa sede. Tre giorni dopo la morte di Pablo Picasso, nell'aprile 1973, il suo avvocato Roland Dumas annunciò che la moglie Jacqueline e il figlio Paul, unici eredi al tempo riconosciuti ufficialmente, avevano preso la decisione di esaudire il desiderio espresso dal pittore.

Pablo Picasso voulait faire don à la France de la totalité des œuvres constituant sa collection personnelle, à l'exception des œuvres peintes par lui. Il s'agit en l'occurrence des tableaux qu'il a choisis et acquis depuis le début du siècle et qui sont l'œuvre des plus grands peintres de l'époque moderne. [...] Pablo Picasso n'avait posé qu'une seule condition à la réalisation de ce don: que toutes ces œuvres soient rassemblées et conservées dans une même salle au musée du Louvre et exposées au public<sup>139</sup>.

Come si legge da questo articolo del giornale «Le Monde» del 13 aprile 1973 che riportò il discorso dell'avvocato Dumas, ovvero l'incaricato a comunicare la decisione alle istituzioni ed al pubblico, l'unica clausola alla donazione era che questa avrebbe dovuto essere conservata integralmente ed esposta in una delle sale del Louvre. Il Primo Ministro dichiarò che il paese rimase profondamente commosso dal gesto<sup>140</sup>. In seguito alla diffusione della notizia, si discusse molto sul mantenimento o meno di questo vincolo, interrogandosi se la collezione andasse mantenuta integra o se i vari artisti avessero dovuto essere divisi nelle varie sale secondo un criterio logico.

Le preoccupazioni più grandi provenivano da Jacqueline, la quale convocò André Malraux nell'atelier ormai semi deserto di Mougins. L'ex Ministro alla Cultura raccontò l'incontro con la vedova Picasso nel suo celebre *La Tête d'obsidienne*. «Datemi un consiglio. L'amministrazione mi chiede di mettere i Le Nain con gli altri Le Nain, i Matisse con gli altri Matisse... (Picasso) aveva sempre detto che i suoi quadri avrebbero dovuto restare insieme. [...] La sua collezione, la voleva dedicare "Ai giovani pittori". Ci teneva molto»<sup>141</sup>. Il Ministro alla Cultura si espresse a favore di Jacqueline: «Una collezione composta da un tale pittore è dei più alti interessi. Non si pone nemmeno la questione di separarla<sup>142</sup>» e confermò la decisione di mantenere la volontà di Picasso ed esporre al Louvre le opere che «aveva scelto e amato e che lo avevano ispirato nel suo genio universale»<sup>143</sup>.

---

<sup>139</sup> «Le Monde», 13 aprile 1973, consultato dagli archivi del giornale disponibili al sito: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/04/13/picasso-a-fait-don-a-la-france-de-sa-collection-personnelle\\_2544920\\_1819218.html?xtmc=picasso\\_voulait\\_faire\\_don\\_a\\_la\\_france&xtcr=1](https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/04/13/picasso-a-fait-don-a-la-france-de-sa-collection-personnelle_2544920_1819218.html?xtmc=picasso_voulait_faire_don_a_la_france&xtcr=1). Diversi articoli della stampa francese divulgarono la notizia, tra cui «Le Figaro», 13 aprile 1979.

<sup>140</sup> Idem.

<sup>141</sup> André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 22.

<sup>142</sup> Citato da Raymond Cogniat, *Savoir accepter*, «Le Figaro», 13 aprile 1973, p. 4.

<sup>143</sup> «Le Monde», 13 aprile 1973.

Il 28 settembre 1973 fu emanato l'atto di donazione che prevedeva alcune clausole, tra esse anche il divieto di verniciare le opere<sup>144</sup>. L'atto venne accordato all'unanimità dal Comitato consultativo dei musei nazionali il 4 ottobre, il 10 ottobre fu il turno del Consiglio artistico della Riunione dei Musei nazionali e il 30 ottobre la proposta fu firmata e accettata da Maurice Druon, Ministro della Cultura. La procedura si interruppe nel momento in cui furono riconosciuti come «figli naturali» del pittore Claude e Paloma, avuti da Françoise Gilot, e poco tempo dopo Maya, avuta da Marie-Thérèse Walter. Il comitato consultativo fu allora previsto per il 9 febbraio 1978, ma il via libera ministeriale si ebbe il 16 maggio dello stesso anno e il pubblico poté ammirare la collezione solo il 26 maggio 1978<sup>145</sup>. Si trattò di una mostra temporanea, le opere infatti sarebbero state presentate definitivamente nel museo Picasso, all'epoca in costruzione. L'atto di accettazione definitivo fu firmato il 16 novembre.

## 2.1 Picasso collezionista

«Mi fanno pensare ai mobili che conserviamo dopo diversi traslochi, gli uni perché li amiamo o in memoria degli amici che ce li hanno donati, gli altri perché si trovavano già là» affermava Malraux a proposito del carattere della collezione Picasso, che ebbe l'occasione di vedere per intero nella casa dell'artista a Mougins accompagnato dalla vedova Jacqueline<sup>146</sup>. All'epoca dell'annuncio della donazione non era nota l'esatta conformazione della collezione, anche se parte di essa era stata svelata da alcune fotografie scattate da David Douglas Duncan nel 1959 a Vauvenargues e pubblicate in «Paris-Match» nel giugno del 1973<sup>147</sup>.

Hélène Seckel-Klein riporta alcune valutazioni negative scritte ancora prima che la collezione fosse esposta al pubblico, tra le quali spicca un articolo pubblicato su «L'Express» l'1 aprile 1974 intitolato «La collection Picasso: quelques points d'interrogation». L'autore dell'articolo, Pierre Schneider, sostenne che i Mirò appartenevano al periodo giovanile dell'artista e per questo erano di poco valore, che di ritratti di Modigliani «se ne erano visti di meglio», e che i Matisse erano dei «quadretti» (salvava solo *Corbeille d'Orange*, *Marguerite* e *Bouquet de Fleurs dans la chocolaterie*). Anche dei Renoir ebbe da ridire: «non aggiungono nulla alla gloria del loro autore»<sup>148</sup>. La qualità

---

<sup>144</sup> Il motivo di questa clausola è da ricercare nella conversazione tra Jacqueline Picasso ed André Malraux a Mougins, riportata da Seckel-Klein in *Introduction*, in *Picasso Collectionneur*, cit., p. 40. Tra le opere era presente *Chateau noir* di Cézanne, di cui Malraux aveva notato l'opacità. Jacqueline allora affermò che Cézanne proibiva a Vollard di verniciare le sue opere.

<sup>145</sup> Le date della procedura sono riportate da Hélène Seckel-Klein, *Introduction* in *Picasso Collectionneur*, cit., pp. 40-41.

<sup>146</sup> Il racconto è raccontato in André Malraux, op. cit., pp. 22-23. Sulla collezione personale di Picasso e sulla procedura della donazione scrive anche Perdrisot Virginie, *Dialogues: la collection de Picasso*, in *Musée Picasso Paris*, a cura di Anne Baldassari, Paris, Flammarion, Musée Picasso, 2014, pp. 293-299. In quest'ultima fonte non è dato spazio alle opere primitive, l'unico accenno appare a p. 294: «Trenta sculture etnografiche e ventotto opere grafiche vennero così ad aggiungersi alle trentotto pitture e alle dodici opere grafiche offerte nella dazione».

<sup>147</sup> «Paris-Match», n. 12577, 9 giugno 1973, pp. 77-81. Le fotografie sono riportate in *Picasso Collectionneur*, cit., pp. 33-37.

<sup>148</sup> L'articolo viene riportato da H. Seckel-Klein, *Introduction*, in *Picasso Collectionneur*, cit., p. 41. Pierre Schneider era uno storico dell'arte, un critico e uno scrittore. Aveva ottenuto un Dottorato di Letteratura comparata all'Università di Harvard e collaborava con importanti periodici francesi come «Mercure de France», «Temps Modernes». Si occupò inoltre della rubrica artistica di «L'Express», dove l'articolo qui citato fu pubblicato nel 1974. Schneider è ricordato soprattutto per la sua monografia su Matisse e per il riconoscimento del Prix de l'Essai de l'Académie Française.

venne messa in dubbio anche in un articolo pubblicato poco dopo, il 25 aprile dello stesso anno, nel giornale francese «Le Monde», nel quale la collezione veniva descritta da Jacques Michel come «inattesa», ma non nel senso positivo del termine. Ad aggravare la situazione, alcune attribuzioni furono messe in discussione<sup>149</sup>. Un vecchio amico di Picasso, Douglas Cooper, in vista dell'apertura della mostra al Louvre, mise in guardia il Consiglio artistico scrivendo a Charles de Noailles, uno dei suoi membri, nel marzo 1974 sostenendo che la collezione conteneva un falso Corot, un Gauguin di errata attribuzione un *Le Nain* che era palesemente una copia dell'originale si trovava a Londra nel Victoria and Albert Museum. Aggiunse che sicuramente qualche «cattivo spirito esperto» se ne sarebbe accorto<sup>150</sup>.

Anche quando la collezione venne esposta per la prima volta, il riscontro del pubblico e della critica non fu del tutto positivo. Le aspettative del pubblico erano alte, lo stesso Malraux quando vide per la prima volta le tele sparse nella «sala segreta» di Mougins si aspettava di trovare «un museo di arti sconosciute»<sup>151</sup>. Nell'introduzione al catalogo della mostra «Picasso collectionneur» organizzata all'Hôtel Salé nel 1998, la conservatrice Hélène Seckel-Klein riportò alcune testate di giornali francesi che si espressero nei giorni seguenti all'inaugurazione della mostra e la maggior parte di essi erano caratterizzati da toni negativi<sup>152</sup>.

Il criterio di selezione delle opere da parte di Picasso non era certo quello di un collezionista nel senso stretto del termine, ed è per questo che Hélène Parmelin definì Picasso «il collezionista che non ne è uno»<sup>153</sup>. Come scriveva Jean Leymarie nel suo saggio dedicato alla donazione del pittore, «Picasso non avrebbe avuto il temperamento per seguire le vendite e rincorrere gli antiquari per costituire quella che si definisce una collezione, con ciò che questo comporta in maniera ossessiva, di distinzione sociale e gusto estetico»<sup>154</sup>. Parmelin affermava che il collezionare di Picasso non era né lo sfogo di una passione che porta al possesso delle opere che si amano, né una volontà di ostentare la capacità finanziaria di poter avere tutte le opere che si vogliono. Nelle opere possedute da Picasso c'era semplicemente «molto di Picasso»<sup>155</sup>. In effetti le opere della sua collezione erano legate alla sua vita, alla sua storia, e la maggior parte di esse erano entrate in suo possesso per delle

---

<sup>149</sup> Jacques Michel, *Les particularités de la collection particulière de Picasso*, «Le Monde», 25 aprile 1974. Si leggeva: «Et pourtant l'annonce d'une éventuelle donation de la collection particulière de Picasso avait soulevé l'enthousiasme: l'œil de Picasso, les moyens financiers de Picasso, sa boulimie pour la peinture, ont dû enfanter une collection qui avait toutes les chances d'être exceptionnelle, se disait-on. Mais, voilà, elle est seulement inattendue».

<sup>150</sup> Lettera inviata da Douglas Cooper a Charles Noailles il 15 marzo 1974, riportata in *Picasso Collectionneur*, cit., p. 41.

<sup>151</sup> A. Malraux, op. cit., p. 23: «Je savais quels tableaux célèbre je trouverais ici. Mais j'imaginai, autours d'eux, je ne sais quel musée des arts inconnus. [...] Sa collection ne lui ressemble pas.».

<sup>152</sup> I titoli dei giornali a cui l'autrice fa riferimento sono: Pierre Cabanne, *Le dernier pied de nez du vieux maître*, «Le Matin de Paris», 30 maggio 1978; Pierre Mazars, *Ambigu Picasso*, «Le Figaro», 3 giugno 1978; France Huser, *Le dernier défi de Picasso*, «Le Nouvel Observateur», 12 giugno 1978; Pierre Cabanne, *Et si Picasso avait roulé le Louvre? Le faux de Picasso*.

<sup>153</sup> Parmelin Hélène, *Picasso ou le collectionneur qui n'en pas un*, «L'Oeil», n. 230 (settembre 1974), pp. 6-10.

<sup>154</sup> Jean Leymarie, *Introduction in Donation Picasso. La collection personnelle*, catalogo della mostra (Paris, musée du Louvre, 1978) a cura di Sylvie Béguin, Paris, Réunion des musées nationaux, 1978, p. 8.

<sup>155</sup> Parmelin Hélène, op. cit., p. 9.

particolari circostanze, a seguito di scambi o regali tra amici e colleghi pittori, e non «per una sua scelta deliberata» e consapevole<sup>156</sup>.

Picasso era però fiero delle sue opere ed ogni volta che gli si presentava l'occasione amava presentarle agli ospiti in visita ai suoi vari ateliers. Siamo in possesso di un gran numero di fotografie che ritraggono l'artista in contemplazione davanti ad esse o nell'atto di posizionarle all'interno delle sue dimore e diverse testimonianze confermano l'attaccamento di Picasso per queste tele<sup>157</sup>.

Nella primavera del 1959, Picasso incontrò il fotografo David Douglas Duncan a Vauvenargues, dove il pittore aveva appena traslocato. Picasso aveva detto a Duncan «Vi mostro dei miei amici» e lo aveva condotto in una stanza polverosa, dove una trentina di tavole erano posate al suolo e allineate lungo i muri<sup>158</sup>. Di questo incontro restarono alcune fotografie che rilevavano in anteprima gran parte della collezione. Picasso amava mostrare agli ospiti dei suoi atelier non solo la sua collezione di dipinti, ma anche i suoi feticci africani ed oceanici. Una testimonianza di André Salmon, pubblicata in «Paris-Match» nel settembre 1911, conferma che nell'atelier di Picasso si trovavano «strane figure di legno, i pezzi più selezionati della statuaria africana e polinesiana, [...] tra tutto l'arredamento. Prima di mostrarti il suo lavoro, Picasso ti porterà ad ammirare queste meraviglie primitive»<sup>159</sup>.

Jean Leymarie raccontò che durante una sua visita all'atelier des Grands-Augustins nel settembre del 1944, Picasso prima di presentargli le sue ultime creazioni, si fermò davanti al dipinto *Corbeille d'oranges* di Matisse, uno dei capolavori a cui teneva di più, ed esclamò: «"C'est ma-gni-fi-que!" [...] conferendo alla parola una vasta risonanza, come per accordarla all'audace stesura dei colori sulla tela e alla loro piena armonia»<sup>160</sup>.

In effetti le opere di Matisse ricoprivano un ruolo rilevante all'interno della collezione: erano ben otto. Tra queste figuravano *Marguerite* del 1907 (RF 1973-77), *Nature morte aux oranges* del 1912 (RF 1973-72), *Jeune fille assise, robe persane* del 1942 (RF 1973-78) ed un *papier collé* con una dedica a Picasso del dicembre del 1947 (MP 3605). Grandi protagonisti anche Cezanne, Degas e Renoir e Henri Rousseau. I Renoir erano stati oggetto di scambi con Vollard, si trattava di sette tele, tra cui un paesaggio, una natura morta, due ritratti e *Baigneuse assise dan un paysage* degli anni 1895-1900 (RF 1973-87) o *La toilette de la baigneuse* del 1900-1901 (RF 35793). Delle quattro opere di Rosseau presenti, spicca *Portrait de femme*, (RF 1973-90) tela che dal 1908 era nelle mani di un rigattiere dal quale Picasso la acquistò per cinque franchi. La tela fu una delle prime opere ad entrare

---

<sup>156</sup> Jean Leymarie, *Introduction in Donation Picasso. La collection personnelle*, cit., p. 9.

<sup>157</sup> Ad esempio il servizio fotografico di David Douglas Duncan a Vauvenargues del 1959 o la foto di André Gomez, *Picasso dans son atelier du Notre Dame de Vie en 1965, présentant au photographe les deux petits portraits de Rosseau qu'il possédait*, Paris, documentation Musée Picasso. Le foto sono riportate in *Picasso Collectionneur*, cit..

<sup>158</sup> Il racconto dell'incontro è riportato da Hélène Seckel-Klein, *Introduction in Picasso Collectionneur*, cit., pp. 40-41. Le fotografie vennero pubblicate in «Paris-Match», n. 12577, 9 giugno 1973, pp. 77-81.

<sup>159</sup> La citazione dell'articolo è riportata in Peter Stepan, *Picasso's collection of African and Oceanian Art. Master of metamorphosis*, Munich, Prestel Verlag, 2006, p. 95, nota 41. Non mi è stato possibile accedere alla fonte originale.

<sup>160</sup> Jean Leymarie, op. cit., pp. 9-10.

nella collezione e una delle preferite di Picasso, comparve anche nel ritratto di Brassai del 1932 per volere stesso del pittore<sup>161</sup>.

La scelta di alcuni Le Nain e Courbet evidenziava la vicinanza dell'artista con la pittura tradizionale francese, vicinanza documentata dai *d'après* creati a partire dai due artisti: *Le retour du baptême* di Le Nain e *Les demoiselles des bords de Seine* da Courbet. Due tavole di Mirò, *Autoportrait* del 1919 (offerto dall'intermediario Dalmau a Picasso in occasione della prima esposizione di Mirò a Parigi nel 1921 presso la Galleria de la Licorne) e *Portrait de danseuse espagnole* del 1921 mostravano invece il legame dell'artista con l'ambiente surrealista. Insolita la presenza di un Balthus del 1937, *Les enfants Hubert et Thérèse Blanchard*, acquistato da Picasso nel 1941, che rappresenta il più giovane dei pittori presenti nella sua collezione. Compare anche un Modigliani, *Jeune fille brune, assise*, artista che Picasso aveva conosciuto nel 1906 a Montmartre<sup>162</sup>. L'assenza di Goya e Van Gogh, i «due che amava diversamente dagli altri», sorprese Malraux che chiese spiegazioni a Jacqueline, la quale difese il pittore affermando che al tempo non se n'erano trovati<sup>163</sup>.

La totalità delle opere di terzi conservate oggi nel museo Picasso non proviene esclusivamente dall'atto di donazione della sua collezione personale. Alcune opere, tra cui *Les baigneuses* di Derain (1908), l'album di disegni di De Chirico appartenuto a Paul Eluard, i disegni di Seurat acquistati da Picasso nel 1942, *L'oiseau forestier* di Max Ernst (1927), o ancora un disegno preparatorio per *La mémoire de la femme-enfant* di Dalì (1932) e la dedica dell'amico Victor Brauner *Pour Picasso, grand initiateur* (1953), entrarono a far parte del nucleo del museo con la dazione del 1979<sup>164</sup>.

Si parlava inoltre di una «favolosa collezione di *art nègre*» che corredeva le pitture sopra descritte<sup>165</sup>. Picasso iniziò a collezionare arte non europea nel 1907 e continuò per gran parte della sua vita<sup>166</sup>. Della presenza delle opere nell'atelier dell'artista scrisse Guillaume Apollinaire, sotto lo pseudonimo di Montade, in un articolo del 16 aprile 1911, pubblicato in «Le Mercure de France» descrivendo lo studio del pittore come un «caos» di idoli oceanici ed africani, mescolati a pezzi di anatomia riprodotti, frutta, strumenti musicali, bottiglie, il tutto sotto un grande strato di polvere<sup>167</sup>. Al momento della sua morte i manufatti provenienti dall'Africa e dall'Oceania si trovavano sparsi nelle

---

<sup>161</sup> Catalogue sommaire des collections, tome I, cit., p. 78. Le opere che ho nominato in questo elenco sono oggi conservate al museo Picasso di Parigi. Alcune vennero inserite nella donazione del 1973, con riferimento al numero di inventario RF, altre nella dazione del 1979, riferimento MP.

<sup>162</sup> *Donation Picasso. La collection personnelle*, cit., p. 64.

<sup>163</sup> A. Malraux, op. cit., p. 23.

<sup>164</sup> La differenziazione delle opere entrate con la *donation* e quelle incluse nelle *dation* del 1979 è riportata in Catalogue sommaire des collections, tome I, cit., pp. 233-250.

<sup>165</sup> Hélène Seckel-Klein, *Introduction in Picasso collectionneur*, cit., p. 39.

<sup>166</sup> Il primo ad affermarlo fu William Rubin, *Picasso*, in *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1984), a cura di Rubin William, ed. francese, a cura di Jean-Louis Paudrat, Paris, Flammarion, 1987, p. 241. «...la presenza continua di oggetti tribali negli ateliers dell'artista dal 1907 fino alla sua morte».

<sup>167</sup> Montade, *La Vie anecdotique. Quelques artistes au travail*, «*Mercure de France*», n° 332, (16 aprile 1911), p. 881-884. Il testo originale: «Picasso, qui est espagnol, cultive avec délices le désordre de son atelier où l'on voit pêle-mêle des idoles océaniques et africaines, des pièces anatomiques, des instruments de musique, des fruits, des flacons et beaucoup de poussière. Le peintre y travaille lentement, pieds nus, en fumant une pipe de terre. Autrefois, il travaillait la nuit», <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201675t/f215>.

sue abitazioni. Una fotografia scattata nella Villa La Californie a Cannes nel 1974 mostra la collezione ritrovata<sup>168</sup>.

Nel 1973, durante l'incontro a Mougins, Jacqueline aveva riferito ad André Malraux di avere l'intenzione di donare le «*Nègres*» al museo dell'Uomo, con la clausola che fossero mantenute come una collezione indivisibile. Si sarebbe trattato di una vera «*florilege*, come i "Picasso di Picasso"»<sup>169</sup>. Malraux sostenne l'idea di Jacqueline, invitandola a donare le opere, con le stesse condizioni fissate per la sua collezione di dipinti. «Del resto, il museo dell'Uomo è molto più libero del Louvre...» aveva aggiunto Malraux in quell'occasione<sup>170</sup>.

Malgrado la buona intenzione, l'ultima moglie del pittore non riuscì da sola a portare avanti il progetto durante gli accordi per la successione e la collezione venne divisa. L'inventario diretto da Maurice Rheims contava cento venti opere di arte primitiva, ottantaquattro bronzetti iberici e sessantuno stampe erotiche giapponesi. I pezzi ritenuti più significativi vennero inclusi nella dazione del 1979 ed assegnati al museo Picasso di Parigi, una parte venne spartita tra gli eredi, mentre le opere restanti vennero inserite nel mercato dell'arte<sup>171</sup>. Per questo motivo, la maggior parte dei pezzi posseduti da Picasso sono ad oggi sconosciuti e la sua collezione primitiva risulta meno studiata ed approfondita dalla ricerche degli studiosi rispetto a quella delle opere europee.

I principali studi di riferimento sulla collezione di arte extra-europea di Picasso sono: William Rubin nel catalogo della mostra «Primitivism in XX° Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern», il capitolo *Les arts primitifs dans la collection de Picasso* nel catalogo scritto dalla conservatrice del museo Picasso di Parigi Hélène Seckel-Klein in occasione della mostra «Picasso collectionneur», e il volume di Peter Stepan *Picasso's collection of African and Oceanian Art. Master of metamorphosis* del 2006. La mostra «Picasso Primitif» svolta al Musée du Quai Branly di Parigi tra i mesi di maggio e luglio 2017, ripercorre le tappe dell'entrata nella collezione del pittore dei manufatti e della loro effettiva presenza nell'atelier dell'artista. Il catalogo della mostra a cura di Yves Le Fur mi è stato d'aiuto per avere una visione più chiara di questa parte della collezione<sup>172</sup>.

Come accennato sopra, uno dei primi ad interessarsi della collezione di arte primitiva di Picasso fu William Rubin in occasione della storica mostra «Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern» tenutasi al Moma nel 1984. Secondo Rubin, le maschere e le figure

---

<sup>168</sup> La fotografia è conservata negli archivi di Claude Picasso e fu riportata in *Le Primitivisme dans l'art du 20° siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, cit., p. 267 e da Peter Stepan, op. cit., pp. 114-115. Nella riproduzione fotografica di Stepan sono stati numerati tutti gli oggetti raffigurati e si è cercato di individuarli e ricostruirne la storia.

<sup>169</sup> A. Malraux, op. cit, 1974, p. 22.

<sup>170</sup> Idem, p. 22.

<sup>171</sup> Seguendo il tema di questa tesi, è da chiedersi se le opere scelte furono reputate significative dal punto di vista estetico o da quello etnografico.

<sup>172</sup> Riporto qui la bibliografia integrale di queste fonti: *Primitivism in XX° Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1984), a cura di William Rubin, New York, 1984; *Picasso Collectionneur*, catalogo della mostra (Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 30 aprile-16 agosto 1998), a cura di Hélène Seckel-Klein, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998; Peter Stepan, *Picasso's collection of African and Oceanian Art. Master of metamorphosis*, Munich, Prestel Verlag, 2006; *Picasso Primitif*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Quai Branly, 28 marzo-23 luglio 2017), a cura di Yves Le Fur, Éditions Flammarion/Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, 2017 .



possedute da Picasso erano «mediocri o peggio» e solo mezza dozzina tra le centinaia della sua collezione poteva considerarsi un'opera d'arte, inoltre aggiunse che alcune tra di esse erano dei falsi, creati dagli artisti tribali per essere venduti nel mercato occidentale e per questo non portatori di autenticità<sup>173</sup>. Per accentuare la sua tesi, Rubin aggiunse che Picasso era raramente in grado di distinguere un manufatto proveniente dall'Oceania rispetto ad uno africano. L'artista, difendendosi in occasione di una loro discussione che Rubin riportò nel suo testo, riferì al curatore che non serviva il capolavoro per rendere l'idea implicita di quelle opere e che lui non si riteneva un *collectionneur*<sup>174</sup>.

Le riflessioni di Rubin portano a capire come gli artisti avanguardisti non fossero alla ricerca del capolavoro come dei veri collezionisti che cercano di studiare gli oggetti, confrontandoli tra loro e cercando di venire a conoscenza di tutti gli aspetti a loro legati. Per questi creatori moderni le opere tribali rappresentavano «primariamente un'elettiva affinità e secondariamente una sostanza pronta ad essere cannibalizzata. [...] Al contrario dei collezionisti seri, (Picasso) poteva comprare una maschera semplicemente per la forma delle orecchie o per il profilo del naso, o per l'aspetto della sua stilizzazione globale—o per divertire i suoi amici»<sup>175</sup>. Esaminando l'inventario dei manufatti scelti da Picasso traspare che quello che più interessava l'artista erano «i loro poteri suggestivi e le loro invenzioni formali» e non tanto la qualità estetica o il valore proprio degli oggetti<sup>176</sup>. Peter Stepan affermò che la collezione di Picasso può essere vista come una collezione di studio personale<sup>177</sup>.

## 2.2 Arte africana

Quand je suis allé au Trocadéro, c'était dégoûtant. Le marché aux Puces. L'odeur. J'étais tout seul. Je voulais m'en aller. Je ne parlais pas. Je restais. Je restais. J'ai compris que c'était très important: il m'arrivait quelque chose, non? [...] Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas de tout. Ils étaient des choses magiques. [...] J'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée affreux, avec des masques, des poupées peaux-rouges, des mannequins poussiéreux. Les Demoiselles d'Avignon ont dû arriver ce jour-là, mais pas du tout à cause de ses formes: parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui!<sup>178</sup>

Questo è il ricordo che Picasso lasciò della sua prima visita, casuale, al museo Etnografico del Trocadero. Come sottolineò Paudrat, l'allestimento delle sale al museo del Trocadero negli anni in cui Picasso lo visitò non è però da immaginare come quelli che siamo soliti vedere in un museo di

---

<sup>173</sup> *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 14.

<sup>174</sup> Idem. Rubin fa più volte riferimento a una serie di discussioni avute con Picasso, senza specificarne la data o l'occasione. Già a partire dall'*Introduzione* scrive: «pochi scambi di idee che ho avuto con Picasso circa l'arte tribale negli ultimi anni della sua vita hanno sovvertito tutto quanto. Sono rimasto sbalordito nello scoprire che le sue idee in merito a queste sculture erano agli antipodi delle tradizionali convinzioni». Della discussione a cui faccio riferimento nel testo viene riportata a p. 14 la parte in cui Picasso, nel pronunciare la parola francese *collectionneur* enfatizzò la *r* finale in segno di disprezzo per il termine. Questo andrebbe a confermare le tesi sostenute nel precedente paragrafo, ovvero che Picasso fu un collezionista atipico. William Rubin aveva già organizzato una retrospettiva di Picasso al Museum of Modern Art: *Pablo Picasso, a retrospective*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, 1980), a cura di William Rubin, Jane Fluegel, New York, New York Graphic Society, 1980. Una biografia del direttore del grande museo di New York è disponibile al link seguente messo a disposizione dal Moma: [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/5821/releases/MOMA\\_1980\\_0024\\_26.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5821/releases/MOMA_1980_0024_26.pdf).

<sup>175</sup> Idem.

<sup>176</sup> *Catalogue sommaire des collections*, tome I, cit., p. 230.

<sup>177</sup> Peter Stepan, op. cit., p. 11.

<sup>178</sup> Picasso citato da A. Malraux, op. cit., pp. 17-18.

etnologia o antropologia al giorno d'oggi<sup>179</sup>. In seguito Picasso vi si recò più volte, spesso accompagnato da Derain o Apollinaire, artisti che condividevano la stessa passione per questo tipo di arte. Derain fu uno dei primi ad acquistare figure africane, tra le quali va ricordata la maschera *fang* comprata da Maurice de Vlaminck per cinquanta franchi ed appesa nei muri del suo studio in rue Tourlaque. In quegli stessi anni anche Henri Matisse cominciava la sua collezione di opere tribali, il suo primo acquisto fu un *nkisi vili* dal Congo alla boutique delle curiosità di *Le Père Sauvage* d'Emile Heymann. Picasso vide la statuette il giorno stesso a casa di Gertrude Stein e rimase impressionato dall'espressione «magica» dei suoi occhi, che gli richiamarono alla memoria quelli dei ritratti di Gòsol, dove si era recato in viaggio con Fernande Olivier nella primavera del 1906<sup>180</sup>. La stessa Olivier parlò di una vera «caccia alle opere *nègres*» che era diventata per Picasso un piacere, descrisse inoltre le opere da lui possedute tra il 1910 e il 1914 come «veramente toccanti, con le loro *parures*, collane, braccialetti o cinture di bigiotteria»<sup>181</sup>.

«Si parla sempre dell'influenza delle *Nègres* su di me. Come fare? Tutti noi amiamo i feticci. [...] Le loro forme non hanno avuto più influenza su di me che su Matisse. O su Derain. Ma per loro, le maschere erano delle sculture come le altre. Quando Matisse mi ha mostrato la sua prima testa nera mi ha parlato di arte egiziana»<sup>182</sup>. Picasso era convinto di guardare a questi oggetti in maniera differente rispetto ai suoi coetanei, capiva che erano «oggetti sacri, che erano stati investiti, da coloro che li avevano creati, di un potere magico, che giocavano anche un ruolo di tramite tra il mondo ostile e gli uomini, e che la loro apparenza non era che l'oggettivazione delle paure primitive che agivano in essi»<sup>183</sup>. La questione etnografica non era uno dei criteri di scelta delle opere da parte per artisti dell'epoca, ma era la loro «bellezza barbarica» a renderle interessanti ai loro occhi, bellezza che in qualche modo era legata alla modernità. Il legame dell'artista con la sua collezione etnografica andava infatti oltre la potenziale influenza formale ed estetica che questi oggetti provenienti da lontano potevano avere nella sua arte, era una relazione legata al potere che queste raffigurazioni racchiudevano al loro interno, una forza religiosa che era stata loro donata dall'artista tribale e che era vicina a quella che Picasso metteva nelle sue creazioni<sup>184</sup>.

Come accennato sopra, una foto del 1974 scattata a Cannes, presso Villa La California, mostra le opere «altrui» trovate nella casa al momento della morte di Picasso ed è per noi oggi un grande aiuto nella ricostruzione dell'effettiva collezione dell'artista e nell'individuazione dei pezzi dispersi.

Passerò ora ad analizzare i singoli manufatti africani ed oceanici conservati al museo Picasso di Parigi con l'obiettivo di delinearne le caratteristiche specifiche, presentare la funzione nel loro contesto originario e di documentarne l'arrivo nella collezione dell'artista. Inizierò con l'analisi degli oggetti

---

<sup>179</sup> Jean-Louis Paudrat, *Afrique*, in *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 142.

<sup>180</sup> Le notizie sugli acquisti di Derain e Matisse sono riportate in *Picasso Primitif*, cit..

<sup>181</sup> Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 2001, p. 180.

<sup>182</sup> Picasso citato da Malraux, op. cit., p. 17.

<sup>183</sup> Séckel-Klein, *Picasso Collectionneur*, cit., p. 238.

<sup>184</sup> Idem.

provenienti dal continente africano, che occupano la maggior parte di quelli ancora conservati nella collezione del museo<sup>185</sup>.

La *masque Grebo Ethnie Grebo* (M.P. 1983-7)<sup>186</sup> è l'unica opera primitiva a non essere stata aggiunta alle collezioni del museo tramite la dazione del 1979, figura infatti come dono di Marina-Ruiz Picasso. È documentato dalla foto scattata alla Villa la California, che Picasso possedeva due maschere *Kru*, prima attribuite erroneamente Grebo/Wobé, provenienti dalla Costa d'Avorio<sup>187</sup>. Fu Paolo Morigi negli anni Sessanta a scoprire che le maschere finora attribuite alla cultura Grebo, in realtà venivano create anche dalla popolazione *Kru* del lato est del fiume Cavalla, in Costa d'Avorio. Continuando questi studi, Pierre Harter sostenne che le maschere si dividono in quattro gruppi principali, e il criterio con cui avviene la divisione è la proiezione dell'ombra della fronte. Questo esemplare viene definito da Stepan, il meno ambizioso dei due, e non riporta aperture all'altezza degli occhi, portando a credere che non sia mai stata indossata (o sia stata indossata in una maniera differente dalla tradizionale maschera posta sul viso del danzatore)<sup>188</sup>. Secondo Edward Fry, Picasso avrebbe acquistato questa maschera nell'agosto del 1912, durante un viaggio di due giorni a Marsiglia con l'amico George Braque, la data dell'acquisizione sarebbe confermata dall'influenza di quest'opera nella chitarra cubista costruita in cartone da Picasso nell'ottobre dello stesso anno e da una lettera che Picasso inviò a Daniel-Henry Kahnweiler, nella quale scrisse «Abbiamo acquistato dei *nègres* a Marsiglia e io ho comprato una maschera molto buona e una donna con dei grandi capezzoli e un giovane nero... [...] Vi invierò le foto dei *nègres* che ho acquistato uno di questi giorni»<sup>189</sup>. Da questa lettera sembra che Picasso abbia in realtà acquistato una sola maschera, ma non possiamo stabilire con esattezza quale delle due maschere *Kru*, riportate da Stepan con i numeri di catalogo 55 e 56, sia stata effettivamente comprata da Picasso nell'occasione del viaggio a Marsiglia<sup>190</sup>. La maschera che oggi appartiene ad una collezione privata, figura in un disegno di Picasso del 9 dicembre 1917, *La Salle à manger de l'artiste à Montrouge*<sup>191</sup>. Le maschere di questo tipo, esempi di astrazione geometrica, sono caratterizzate da degli occhi cilindrici e sporgenti, che simboleggiano l'acutezza della vista dello spirito soprannaturale che incorporano. Il significato

---

<sup>185</sup> Il nome e il numero di catalogo che riporterò nel testo sono quelli proposti dalle schede di catalogo del museo Picasso che gli addetti agli archivi e alla documentazione mi hanno gentilmente inviato nei mesi di stesura di questa tesi. Ogni manufatto avrà poi una nota dedicata dove verrà indicato il nome e il numero di riferimento nelle fonti precedenti, precisamente nel catalogo della mostra curata da William Rubin, nel catalogo per la mostra «Picasso Collectionneur» e nel volume dedicato alla collezione di opere africane e oceaniche scritto da Peter Stepan nel 2006.

<sup>186</sup> Riportata in Rubin, p. 20 come «Masque Grebo, Cote d'Ivoire ou Livéria», Seckel-Klein, cat. 88 come «Masque. Grebo (Cote d'Ivoire) e Stepan, cat. 56 come «Face mask. Kru (formely attributed to the Grebo/Wobé), Ivory Coast, early 20th century».

<sup>187</sup> Nel catalogo *Picasso Collectionneur*, cit., 1998 figurano ancora come provenienti da Grebo (Costa d'Avorio).

<sup>188</sup> Le ricerche di questo studioso sono riportate in Peter Stepan, op. cit., p. 132.

<sup>189</sup> E. Fry, *Picasso, Cubism and Reflexivity*, «Art Journal», 47, n. 4, 1998, p. 299 e *Picasso Primitif*, cit., p. 45. La citazione è presa da Judith Cousins, *Chronologie Documentaire*, in *Picasso et Braque. L'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 380-381.

<sup>190</sup> Le due maschere vengono confrontate in: Peter Stepan, op. cit., p. 132; *Picasso collectionneur*, p. 247; *Picasso Primitif*, p. 45.

<sup>191</sup> *Picasso collectionneur*, cit., p. 247. Già William Rubin, *Picasso*, cit., p. 305 aveva identificato le due maschere e notato la presenza di una delle due nel disegno del 1917, sostenendo però che questa non era una prova sufficiente ad affermare che l'acquisto delle maschere si era svolto nel viaggio a Marsiglia del 1912. La questione è sollevata anche in *Picasso Primitif*, cit., p. 52.

culturale di queste figure in Costa d'Avorio non è ancora stato abbastanza studiato per poter essere definito con certezza<sup>192</sup>.

Ben undici maschere provenienti dal Mali figuravano nella collezione Picasso. Le sculture e le maschere provenienti da questo paese circolavano in Europa già prima del Novecento<sup>193</sup>. La gran parte delle maschere scelte dal pittore erano legate a riti di iniziazione riferiti all'età adolescenziale chiamati *ntomo*. La *masque du kono ethnique Bambara* (M.P. 3641)<sup>194</sup>, costruita in legno, fa parte delle maschere *kono*, che insieme a quelle *komo* formavano la maggior parte delle manifatture provenienti dal Bamana, nella regione Koutiala del Mali. Le *kono* differivano dalle *komo* in quanto avevano un aspetto più formalmente stilizzato e solitamente avevano funzioni positive legate alla fertilità delle donne, del terreno, o a risolvere dei conflitti. Alle volte però poteva essere evocato il loro potere negativo di distruzione, punizione verso i portatori di disgridi e intimidazione verso gli stregoni<sup>195</sup>. Spesso queste maschere presentavano una patina, formata dai sacrifici di cibo o sangue durante i riti dove venivano utilizzate. Per enfatizzare la potenza magica dei manufatti, potevano venir appese alle maschere delle sacche contenenti delle sostanze con poteri ritenuti magici, corna e peli di animali temuti<sup>196</sup>. Inoltre, le maschere *kono* erano sempre legate a figure di animali come la iena, il leone o la pantera, o ad uccelli come l'aquila e l'avvoltoio. Gli animali erano in realtà spesso difficilmente identificabili in quanto il «polimorfismo era la loro maggiore qualità»<sup>197</sup>. Sfortunatamente non abbiamo documenti a testimonianza di come Picasso sia entrato in possesso di questo oggetto e non ci sono prove fotografiche che testimonino la sua presenza nelle abitazioni o negli atelier dell'artista.

Facevano parte della collezione anche due figure provenienti dal teatro delle marionette *Sogo Bò*, in Mali. Di questo teatro parlò Mary Jo Arnoldi, sostenendo che fosse un'invenzione di alcuni pescatori del Bozo e che solo più tardi, nel XIX° secolo, fu adottato dagli agricoltori del Bamana<sup>198</sup>. Il significato letterale è «gli animali escono» e originariamente la rappresentazione era formata da cinque personaggi, tutti animali della foresta. Oggi gli animali rappresentati sono una ventina e per lo più selvaggi, a testimonianza di come le forme siano in continua variazione. Il carattere mutevole è infatti una delle caratteristiche proprie di questa forma di espressione artistica che permette di

---

<sup>192</sup> Peter Stepan, op. cit., p. 132.

<sup>193</sup> Peter Stepan, op. cit., p. 121. Per un approfondimento sulle maschere del Mali vedere: Joussof Tata Cissé, *Les dieux et les hommes: permanence du sacré dans les arts bambara*, in Christiane Falgayrettes-Leveau, *Arts d'Afrique*, catalogo della mostra (Musée Dapper), Paris, éditions Gallimard e *Le Musée National du Mali, catalogue de l'exposition permanente*, Bamako, éditions Snoeck, 2006 e *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, catalogo della mostra (Musée du Louvre, pavillon des Sessions), a cura di Jacques Kerchache, Paris, Réunion des musée nationaux, 2000, pp. 294-295.

<sup>194</sup> Riportata in Seckel-Klein, cat. 94 sotto il nome di «Masque du Kono. Bambara (Mali)» e da P. Stepan, cat. 25, come «Elephant Mask Kono. Bamana, Kutiala region, Mali, XX° century». Stepan sostiene la sua tesi sulla provenienza della maschera confrontandola con quelle riportate da Jean-Paul Colleyn in *Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali*, catalogo della mostra (Museum Rietberg, Zurigo), 2001, pp. 166-191.

<sup>195</sup> Per una descrizione delle maschere *kono* e *komo* vedere: *Le Musée National du Mali*, cit., pp. 76-78.

<sup>196</sup> Peter Stepan, op. cit., p. 123.

<sup>197</sup> *Le Musée National du Mali*, cit., p. 78.

<sup>198</sup> Mary Jo Arnoldi, *Sogow*, in Jean-Paul Colleyn in *Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali*, cit., riportato in P. Stepan, cit., p. 124. Vedere anche Amaëlle: *Un art de la fête au Mali: masques et marionnettes dans le théâtre traditionnel des peuples bamana, malinké et bozo*, Favreau, Paris, École du Louvre, 2014.

conoscere le credenze e i valori della comunità ed è aperta indistintamente a uomini e donne<sup>199</sup>. La collezione del museo Picasso ospita solo un esemplare dei due presenti nella foto della Villa La California: la *Masque Bélier (Saga)*, (*marionnette*) *Ethnie Bozo* (M.P. 3642)<sup>200</sup>. Costruita in legno, rappresenta una stilizzazione della testa di un ariete, una delle figure più antiche presentate nel teatro delle marionette Bozo. Il legno, originariamente dipinto di giallo in tutta la superficie, è decorato con sei rettangoli di metallo, inchiodati simmetricamente nella parte superiore della testa. Il materiale di cui sono composti è il *batik*, di origini europee. Stepan sostiene che un settimo foglio di metallo fosse posizionato in basso e l'ipotesi può essere confermata dai buchi dei chiodi rimasti nel legno. Le decorazioni sono per lo più stampe a *pattern*<sup>201</sup>.

La *Masque Nimba Ethnie Baga* (M.P. 3637)<sup>202</sup>, entrò nelle mani di Picasso nel 1928, secondo Rubin<sup>203</sup>. Jacques Kerchache scoprì che fu uno dei quattrocento venticinque manufatti esposti nel 1930 alla Galleria del Teatro Pigalle nella mostra «Exposition d'Art Africain et d'Art Océanien» organizzata da Charles Ratton, Tristan Tzara e Pierre Loeb. Tra la lista dei nomi dei prestatori, nella quale figuravano Matisse, Braque ed André Derain, appariva anche quello di Pablo Picasso<sup>204</sup>. Picasso vedeva in questa opera un dio della fertilità. Questa interpretazione fu condivisa da Michel Leiris che la definiva «Nimba—Idolo della Fertilità». L'interpretazione che danno gli etnologi oggi è leggermente differente: mentre è confermato si tratti di un simbolo della fertilità, quello che viene messo in discussione è la classificazione come dea che sembra una semplificazione europea del significato spirituale di cui è investita nel paese d'origine<sup>205</sup>.

Picasso possedeva ben otto maschere provenienti dal Baga, tra queste vi erano ben tre delle quattro tipologie che, secondo Frederick Lamp, più delle altre si distinguono nella storia dell'arte Baga per «bellezza, comportamento, giustizia, dignità e dovere sociale»<sup>206</sup>. Le maschere *Nimba*, tra le sculture africane più conosciute e monumentali, rappresentavano un busto di donna con un naso aquilino, una piccola bocca, delle orecchie sporgenti ed erano costruite in legno pieno, forato solo all'altezza dei seni per permettere al danzatore di vedere durante il rito. Date le loro dimensioni e il loro peso, lo sforzo del danzatore era importante e alle volte dovevano essere sostenute da più danzatori.

---

<sup>199</sup> *Le Musée National du Mali*, cit., p. 83.

<sup>200</sup> Riportata in Rubin, p. 341, come «Masque bélier, Bozo, Mali», Seckel-Klein, cat. 93, come «Tete de bélier (marionette). Bozo (Mali); Stepan, cat. 28 come «Ram's head from the marionette theater sogo bò. Bozo, workshop n the Bani region, Mali, 20th century».

<sup>201</sup> Peter Stepan, op. cit., p. 124.

<sup>202</sup> Riportata in Rubin, p. 327 come «Masque Nimba. Baga. Guinée», Seckel-Klein, cat. 89 come «Masque de Nimba. Baga (Guinée)» e Stepan, cat. 36 come «Headress mask d'mba. Baga Sitemu/Pukur/Bulunits, Guinea, late 19th-early 20th century».

<sup>203</sup> William Rubin, op. cit., pp. 325-326, nota 200. Rubin scrive che non è chiaro quando e come precisamente Picasso acquisì questa maschera, ma è evidente che si tratti degli ultimi anni Venti. Nella nota aggiunge che nei suoi appunti ha trascritto una referenza che Picasso abbia acquisita nel 1928 ma ha perso la fonte diretta.

<sup>204</sup> *Picasso Primitif*, cit., p. 61. Già Rubin, op. cit., nota 200 rimandava a Jacques Kerchache e la mostra del 1930. Nel catalogo della mostra è riportata al n. 18.

<sup>205</sup> Peter Stepan, op. cit., p. 124, riporta le diverse interpretazioni della maschera. Per una visione completa delle maschere Nimba vedere: Godelieve Van Geertruyen, *Le style Nimba*, «Arts d'Afrique Noire», n. 31 (1979), pp. 20-37 e *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, cit., pp. 70-72.

<sup>206</sup> Frederick John Lamp, *See the music, hear the dance: rethinking African art at the Baltimore museum of art*, Munich Berlin London, Prestel, 2004.

Solitamente erano coperte di un vestito di fibre vegetali<sup>207</sup>. La danza era ritmata da dei grandi tamburi a due membrane che venivano suonati da quaranta uomini, mentre la folla composta soprattutto da donne, urlava e lanciava riso alzando verso il cielo palme in segno di gioia<sup>208</sup>. Il legno delle maschere era decorato con delle incisioni, soprattutto sulla parte del viso. Una scultura *Nimba* simile a quella di Picasso era presente al Museo etnografico del Trocadero dal 1902, dove l'artista aveva sicuramente visto il primo esemplare di questo genere<sup>209</sup>. Della maschera del museo etnografico, André Breton scriveva: «Sono quasi quarant'anni che la grande Dea della Fertilità Guineana poté essere per la prima volta ammirata a Parigi, nel museo dell'Uomo, prendendo il suo giusto posto nell'arte accanto alle figure che sono accettate in quanto portatrici ideali del genio di altri popoli e tempi»<sup>210</sup>. Lamp affermava che le danze legate al rito *Nimba* cessarono verso la fine degli anni Cinquanta a causa dei francesi e dell'islamizzazione. Le notevoli dimensioni della maschera di Picasso (conta infatti più di un metro e venti di altezza) la facevano sembrare un totem all'entrata del castello di Boisgeloup dell'artista<sup>211</sup>. In una foto di Roberto Otero del 13 agosto 1966 presso Mougins, si vedono Jacqueline e Picasso mentre spostano alcune opere della collezione di pitture e nello sfondo compare la maschera *Nimba* con la sua imponenza<sup>212</sup>.

Nella stessa foto, in basso a destra, si può scorgere la parte superiore della *Tête d'Oba en bronze Ancien Royaume du Bénin* (M.P. 3636)<sup>213</sup>, proveniente dal Bénin, Nigeria, e datata metà XIX° secolo. L'arte del Bénin, soprattutto quella legata ai sovrani, era costruita con dei materiali importati molto costosi ed era molto ricercata tra i primi collezionisti occidentali<sup>214</sup>. L'oggetto compariva nella lista delle opere esposte alla mostra «Exposition de bronzes et d'ivoires du royaume de Bénin» organizzata da Charles Ratton al museo etnografico del Trocadero nell'estate del 1932<sup>215</sup>. Come scritto da Seckel-Klein e ripetuto da Stepan, il manufatto fu acquistato da Picasso il 9 agosto 1944 alla galleria Louis Carré di Parigi per la somma di trecento cinquanta mila franchi, che l'artista pagò tramite una sua pittura<sup>216</sup>. L'opera entrò nella collezione di Picasso in un secondo momento rispetto alle maschere africane in legno di cui ho parlato finora.

---

<sup>207</sup> Michel Leiris, Jacqueline Delange, *L'Afrique noire. La création plastique*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 141, 287. Un esempio di maschera vestita con fibre è presente a p. 140.

<sup>208</sup> *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, cit., p. 72. Sulle maschere e i riti dell'Africa vedere

<sup>209</sup> William Rubin, op. cit., p. 274 e 326. Frederick John Lamp, *Communicating body knowledge through regional culture-based performance in Guinea*, in *La dynamique des masques en Afrique occidentale*, a cura di Anne-Marie Boutiaux, Tervuren, Musée royal de l'Afrique Centrale, 2013, pp. 81-102. Fare riferimento anche ai seguenti testi dello stesso autore: *Arts of the Bag: a Drama of cultural Reinvention*, New York, Museum for African Art, 1996 e *See the Music, Hear the dance. Rethinking African Art at the Baltimore museum of Art*, cit..

<sup>210</sup> André Breton, *Surrealisme et peinture*, riportato in P. Stepan, op. cit., p. 126.

<sup>211</sup> William Rubin, op. cit., p. 326.

<sup>212</sup> Fotografia *Jacqueline Roque et Pablo Picasso dans la «chambre secrete»* dall'Archivio Roberto Otero-Museo Picasso Màlaga riportata in *Picasso Primitif*, cit., p. 101.

<sup>213</sup> Riportata in Seckel-Klein, cat. 91 come «Tete d'Oba. Royamaume du Bénin (Nigeria)» e Stepan, cat. 64 come «Head of an oba. Kingdom of Benin, Nigeria, mid 19th century».

<sup>214</sup> Suzanne Preston Blier, *L'Art royal africain*, Paris, Flammarion, 1997, p. 43. Per una spiegazione esaustiva delle teste reali del Benin vedere: Suzanne Preston Blier, cit., pp. 43-49 e Barbara Plankensteiner, *Bénin*, Milano, 5 Continents Éditions, 2010, pp. 22-17.

<sup>215</sup> *Picasso Primitif*, cit., p. 65.

<sup>216</sup> *Picasso collectionneur*, cit., p. 252 e P. Stepan, p. 134.

*Oba* stava a significare il capo religioso e re del Bénin, personaggio che aveva un potere non solo politico ma anche spirituale e metafisico. Queste raffigurazioni erano solite essere fabbricate dagli stessi laboratori reali per essere posizionate nei recinti degli altari dedicati ai vecchi re, per enfatizzarne l'autorità e il rispetto. Era infatti obbligo del successore al trono erigere un altare al regnante uscente<sup>217</sup>. Nell'esemplare tardivo di Picasso, la testa in bronzo sembra soffocare sommersa dalle collane di corallo che ricoprono il collo molto allungato, caratteristica tipica delle teste datanti tra la metà del XVIII° secolo e la fine del XIX° secolo, gli occhi sono spalancati e due «ali» sporgono dai lati verso il naso, la testa è anch'essa avvolta da una retina di perle di corallo<sup>218</sup>. Questo materiale era un elemento fondamentale nel vestiario e negli accessori dei reali del Bénin e spesso le perle erano infilate su un pelo di coda di elefante, animale che rappresentava la forza e la sovranità. Il corallo era importato dal mar Mediterraneo e aveva il potere di far realizzare i desideri del re<sup>219</sup>. La base della testa è decorata con motivi animaleschi e di mani umane, anche questi in simbolo del potere del sovrano<sup>220</sup>. La testa in bronzo fu l'unico esemplare di arte africana inserito tra le opere della collezione del museo Picasso nella mostra «Cinq années d'enrichissement du patrimoine national: 1975-1980, donations, datations, acquisitions» che ha avuto luogo tra il 1980 e il 1981 nelle gallerie del Grand Palais di Parigi. Nel catalogo, l'artefatto venne utilizzato come esempio per «sottolineare la sincerità e la complessità del lungo dialogo di Picasso con la plasticità africana»<sup>221</sup>.

La *masque Mukuyri Ethnie Punu* (M.P. 3639)<sup>222</sup> fu una delle prime acquisizioni del pittore. Venne infatti documentata appesa al muro nello studio di Boulevard de Clichy da tre fotografie scattate tra l'autunno e l'inverno del 1910, oggi conservate al museo Picasso. Si tratta di tre ritratti fotografici di visitatori dell'artista: Frank Burty Haviland, Ramon Pichot e Daniel-Henry Kahnweiler<sup>223</sup>. Inoltre, Fernande Olivier ne parlò come una delle preferite dell'artista, «Picasso amava particolarmente una piccola maschera femminile, della quale la pittura bianca del viso spiccava dal colore del legno della

---

<sup>217</sup> Per la manifattura direttamente sotto il sovrano vedere: Michel Leiris, Jacqueline Delange, cit., p. 51. Per l'obbligo dell'istituzione di un altare per il regnante uscente: Peter Stepan, cit., p. 134 e Armand Duchateau, *Benin. Kunst einer afrikanischen Königskultur*, Die Benin-Sammlung des Museums für Volkerkunde Vienna, Munich, Prestel, 1995, p. 45.

<sup>218</sup> Un esemplare simile a quello della collezione Picasso è rintracciabile in Barbara Plankensteiner, cit., pl.5. Una testa commemorativa di un *Oba* del XIX° secolo al museum für Volkerkunde di Vienna. L'esemplare, come si legge nella descrizione della figura nel volume citato, fu acquisito da W. D. Webster nel 1899 ed è inventariato al museo di Vienna con il numero 64.699. Si legge inoltre «più stilizzate sul piano formale, le teste massicce, che portano una corona di perle con delle ali sui lati sono datate XIX° secolo. Secondo la tradizione, questo tipo di corona sarebbe stata introdotta dall'*Oba* Osemwende salito al trono nel 1816. Come certe teste del XVIII° secolo, la base è rinforzata da una plinthe per meglio supportare il peso», p. 111.

<sup>219</sup> Suzanne Preston Blier, op. cit., p. 47.

<sup>220</sup> Peter Stepan, op. cit., p. 134.

<sup>221</sup> *Cinq années d'enrichissement du patrimoine national: 1975-1980, donations, datations, acquisitions*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1980-2 marzo 1981), Paris, Réunion des musées nationaux, 1980, p. 304, cat. 282.

<sup>222</sup> Riportata in Rubin, p. 300 come «Masque, Shira-punu, Gabon ou rép. Pop. Du Congo», Seckel-Klein, cat. 87 come «Masque Mukuyi- Punu (Gabon, rive gauche du Ngunié)» e Stepan, cat. 77, come «Face mask mukuyi/okuyi. Punu, Gabon».

<sup>223</sup> *Picasso Primitif*, pp. 40-41. Riferimento alle fotografie conservate al museo Picasso: Portrait de Frank Burty Haviland, dans l'atelier du 11, boulevard de Clichy, DP76; Portrati de Daniel-Henry Kahnweiler dans l'atelier du 11, boulevard de Clichy, DP19; Portrait de Ramon Pichot dans l'atelier du 11, boulevard de Clichy, DP105. La fotografia di Ramon Pichot era stata segnalata già in William Rubin, p. 300.

parrucca, donandole una espressione estremamente dolce» scriveva<sup>224</sup>. Questa maschera, facendo parte delle «maschere bianche» provenienti da Ogowe, rappresenta un ideale di bellezza femminile stilizzato, che rimanda a tratti orientali<sup>225</sup>. Il colore bianco è dato da un'argilla chiamata *phemba* ed è attribuito all'utilizzo delle maschere durante dei riti funerari, simboleggerebbe quindi la morte<sup>226</sup>. Le cerimonie funerarie del Gabon sono caratterizzate dall'utilizzo di queste maschere, che vengono indossate da dei danzatori che, con i piedi sopra dei bastoni e vestiti con tessuto o rafia, creano delle figure acrobatiche tenendo in mano dei «caccia-mosche»<sup>227</sup>. L'arte del Gabon si caratterizza per la sua grande religiosità ed è inscritta nelle strutture sociali delle tribù. È da tenere in considerazione che questi popoli non vedono nelle maschere stesse l'oggetto sacro, queste sono infatti solo un mezzo, un supporto della forza spirituale che rappresentano. Le maschere di questo tipo sono utilizzate in riti per i defunti e rappresentano gli antenati, simboleggiando il volto di qualcuno che si vuole onorare attraverso la cerimonia. Il significato della maschera può variare a seconda che il rito si tenga di giorno o di notte<sup>228</sup>.

Dal Gabon proveniva la *Masque Tsogho* (M.P. 3640)<sup>229</sup>, comparsa per la prima volta nella celebre mostra «Arts primitifs dans les ateliers d'artistes» del 1967 (plate 40). Già in quell'anno Picasso figurava come proprietario del manufatto. Nella pagina accanto veniva riportata una Maschera dal Congo, oggi non presente nella collezione del museo. La maschera veniva descritta nel catalogo del 1967 con la provenienza «Vuvi (?) Gabon», che veniva argomentata con il trattamento schematizzato degli occhi e delle sopracciglia tipico dello stile Vuvi<sup>230</sup>. Veniva poi aggiunto che «gli scultori Tsogho erano abili *emprunteurs*» e quindi caratteristiche di questo tipo erano riscontrabili anche nelle loro maschere, il che non escludeva una possibile loro attribuzione<sup>231</sup>. Le maschere di questa regione hanno dei tratti simili a quelle *Punu* descritte sopra, con una fronte molto alta, occhi semichiusi, sopracciglia estese, un piccolo naso triangolare e, alle volte, fibre di rafia che sporgono dal mento<sup>232</sup>. Le maschere *Tsogho* secondo Perrois, presentano le caratteristiche tipiche

---

<sup>224</sup> Fernarde Olivier, op. cit., p. 180. Che si tratta della maschera *Mukuyi* è scritto da William Rubin, p. 300 e confermato dal commento di Hélène Klein, in F. Olivier, op. cit., nota 104.

<sup>225</sup> Peter Stepan, op. cit., p. 138. Vedere anche: Carl Kiersmeier, *Centres de style de la sculpture nègre africaine*, Copenhagen, Imp. Vald. Pedersens Bogtrykkeri, 1935, e Louis Perrois, *Arts du Gabon*, Arnouville, Arts d'Afrique Noir, 1979; Louis Perrois, *Ancestral Art of Gabon From the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, catalogo della mostra, Dallas, Los Angeles, Geneva, 1986, pp. 100 e 206; Iris Hahner-Herzog, *Face mask okuyi*, in *African Masks from the Barbier-Mueller Collection*, Munich/New York, Prestel, 1998.

<sup>226</sup> Per il legame delle maschere *mukuyi* e la morte vedere: *Arts d'Afrique*, catalogo della mostra (Paris, musée Dapper, 30 novembre 2000-30 giugno 2001), a cura di Christiane Falgayrettes-Leveau, Paris, éditions Gallimard/Musée Dapper, 2000, pp. 108-112.

<sup>227</sup> Idem, p. 113. È rappresentato un esempio di rito funebre con un danzatore che indossa una di queste maschere in tempi recenti.

<sup>228</sup> Louis Perrois, op. cit., p. 39, 46. Vedere anche Goy Bertrand, *Tsogho. Les icones du bwiti. Stautaire du Gabon, des irves de la ngounié au massif du Chaillu*, Galerie Bernard Dulon, 2015, con riferimento preciso a maschere di questo tipo alle pp. 30-37.

<sup>229</sup> Riportata in Seckel-Klein, cat. 95 come «Masque. Tsogho (Gabon) e Stepan, cat. 72 come «Face Mask. Tsogho, Gabon, 20th century».

<sup>230</sup> *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Homme, 1967), a cura di Marcel, Jean Laude, Évrard, Marcel, Picon Gaëtan, Jacques Millot, Paris, Société des Amis du Musée de l'Homme, 1967, p. 40.

<sup>231</sup> Idem. L. Perrois, op. cit., pp. 266-267 riporta le differenze tra le maschere *Vouvi* e quelle *Tsogho*. Un esemplare simile a quello di Picasso ma senza la rafia è presentato nel volume di Perrois con il numero di catalogo 285, p. 267.

<sup>232</sup> Peter Stepan, op. cit., p. 137.



dell'arte *Bouiti*, con i tratti del viso già descritti, e rappresentano delle figure antropomorfe dei defunti tornati a far visita ai viventi<sup>233</sup>.

## 2.3 Arte oceanica

Degli undici pezzi di arte oceanica dalle regioni del Pacifico presenti nella collezione dell'artista, due provenivano dalla Polinesia e nove dalla Melanesia, delle quali ben cinque erano arte dei *Kanak* dalla Nuova Caledonia. Quelli che oggi il museo Picasso conserva nella sua collezione sono solamente quattro. Di quest'arte Picasso preferiva le sculture di legno tutte d'un pezzo, solide e monolitiche rispetto ai manufatti assemblati e composti da vari materiali<sup>234</sup>. Inoltre, i pezzi di arte oceanica furono tra i primi ad essere acquistati da pittore e tra i più documentati nei suoi atelier.

Le due *Sculpture Poteau de faitage* (*Figure masculine* M.P. 3643 e *Figure feminine* M.P. 36644)<sup>235</sup> sono tra i pezzi della collezione più noti alla critica e al pubblico<sup>236</sup>. Queste figure antropomorfe del museo Picasso, una femminile e l'altra maschile, sono caratterizzate da una marcata linearità e sono simbolo degli antenati. La prima apparizione di queste due opere, sempre esposte e conservate insieme, si ebbe tra maggio e giugno 1908, in una foto di Frank Gelett Burgess, giornalista americano, che scattò un'immagine di Picasso nel suo studio a Bateau-Lavoir (Fig. 1). Il giornalista scrisse nel suo articolo che venne pubblicato due anni dopo: «Sono delle donne, no dei mostri monolitici, delle creature somiglianti ai totem dell'Alaska, tagliati a colpi di colori spessi e brutali...»<sup>237</sup>. Oltre alle due figure in questione, nella foto comparivano anche *Harpe kele* e un *Tam-tam royal*, oggi appartenenti alle collezioni private rispettivamente di Marina e Jacqueline Picasso<sup>238</sup>. Rubin sostenne che la maggior parte dei manufatti di questo tipo, tra cui gli esemplari della collezione del Museo del Trocadero nella fotografia del 1895 che riporta nel suo testo, servivano da supporto ornamentale per dei tamburi durante una cerimonia, ma le sculture di Picasso non presentano segni di usura nella sommità e alcun segno o foro dove il tamburo avrebbe potuto essere attaccato, inoltre la loro piccola taglia potrebbe far pensare ad una creazione degli artisti *Kanak* per il mercato occidentale europeo<sup>239</sup>. L'artista della Melanesia tramite la scultura da forma a delle immagini che non sono solo riflesso del suo inconscio e della sua personalità, ma riflettono i sentimenti e le concezioni della tribù sociale in cui vive e per questo i manufatti hanno un'importanza fondamentale, diventano contenitori degli antichi saperi della comunità che tramite

---

<sup>233</sup> L. Perrois, op. cit., p. 266.

<sup>234</sup> Peter Stepan, op. cit.. Le parole di Stepan a cui mi riferisco sono: «solid, monoxylic, one-piece wood sculptures over objects with an assemblage character».

<sup>235</sup> Riportati da Rubin, p. 299, come «Poteau de faitage, Nouvelle-Calédonie»; Seckel-Klein, cat. 85-86 come «Poteau de faitage (Nouvelle Calédonie)» e Stepan, cat. 1-2 come «Ridgepole Figure. Kanak, New Caledonia, early 20th century».

<sup>236</sup> Sono le uniche opere primitive ad essere state incluse nel catalogo *Musée Picasso Paris* a cura di Anne Baldassari, Paris, Flammarion, Musée Picasso, 2014, p. 547.

<sup>237</sup> *Picasso Primitif*, cit., pp. 34-35; William Rubin, op. cit., p. 299 Il giornalista americano Gelett Burgess fu a Parigi nella primavera del 1908 per scrivere un articolo sulla situazione artistica della capitale francese. L'articolo *The Wild Men of Paris* fu pubblicato due anni dopo in «The Architectural Record».

<sup>238</sup> William Rubin, op. cit., pp. 298-299 e *Picasso Primitif*, cit., pp. 34-35.

<sup>239</sup> Ipotesi sostenuta da William Rubin, op. cit., p. 299. Per un approfondimento sulle maschere *kanak* vedere: Emmanuel Kasarherou, *Le masque kanak*, Marseille, Éd. Parenthèses, ADCK, 1993. Per una completa presentazione dell'arte dell'Oceania fare riferimento a: Adrienne L. Kaepler, Christian Kaufmann, Douglas Newton, *L'art océanien*, Paris, éditions citadelles & Mazenod, 1993.

la loro materialità vengono tramandati alle generazioni successive<sup>240</sup>. Alcune di queste statuette in legno erano create per essere impiantate nel terreno ed adorate. Questo potrebbe essere l'utilizzo degli esemplari di Picasso, la cui specificità sta nel modo in cui sono rappresentati i piedi, avvolti al basamento. Molte di queste raffigurazioni servivano per rappresentare i portatori delle maschere durante i riti dei *Kanak*, creando un legame tra la scultura in legno e la produzione di maschere nella società<sup>241</sup>. L'arte dei *Kanak*, anche dopo l'arrivo dei francesi in Nuova Caledonia nel 1853, continuò ad essere l'espressione dei valori sociali e culturali, formando una vera e propria visione del mondo.

Un'altra opera significativa della collezione, forse la più conosciuta, è la *Coiffure cerimoniale Nevimbumbao* (M.P. 3624)<sup>242</sup>. Sappiamo con certezza che quest'opera apparteneva alla collezione di Henri Matisse, il quale l'aveva ricevuta in dono da Henri Donias per aver salvato il mobilio di suo suocero, il pittore Charles Hall Thorndike, durante la guerra; e che l'artista la regalò a Picasso nel 1950 durante una sua visita a Nizza<sup>243</sup>. Picasso inizialmente non prestò alcun interesse verso questa maschera e trovò la scusa di non avere abbastanza posto nell'auto per trasportarla. Françoise Gilot, che accompagnò Picasso durante la visita a Nizza, riportò le parole dell'artista dopo aver visto per la prima volta la maschera: «In più, questa cosa dalla Nuova Guinea mi fa paura. Sicuramente avrà spaventato anche Matisse ed è per questa ragione che ha voluto donarmela. Non ci sono dubbi che pensò che era meglio che esorcizzassi lei al posto suo (riferendosi a Matisse)». Aggiunse poi «Matisse pensa che io non abbia nessun gusto. Mi considera barbaro e crede che questa statua tribale di seconda categoria vada bene per me! Questa caricatura non è buona abbastanza per lui o il suo appartamento *grand bourgeois* ma lo sarà per me, il povero piccolo ragazzo da Malaga... Mi rifiuto di accettare questo oggetto spaventoso»<sup>244</sup>. Queste parole pronunciate dall'artista confermano il valore che Picasso attribuiva a questi manufatti, non considerandoli per il loro significato culturale, storico o artistico ma con unico criterio quello della sua soggettività. Rifiutò infatti categoricamente di accettare il regalo di Matisse solo per la «spaventosità» della maschera, senza voler prima approfondirne altri aspetti.

Fu solo alcuni anni dopo la morte dell'amico, nel 1957, che Picasso «cambiò umore» e ne entrò realmente in possesso grazie al figlio di Matisse Pierre che la consegnò al pittore nella Villa La California a Cannes<sup>245</sup>. La presenza del «mostro di Matisse<sup>246</sup>» a Cannes è documentato dalle fotografie di André Villers che raffigurano Picasso con un amico accanto alla maschera

---

<sup>240</sup> Adrienne L. Kaeppler, Christian Kaufmann, Douglas Newton, *L'art océanien*, cit., p. 247.

<sup>241</sup> Emmanuel Kasarherou, *Le masque kanak*, cit., pp. 32-33. Vengono portati come esempi due esemplari dal museo territoriale della Nuova Caledonia, Nouméa, Inv. MNC 86.5.202 e 86.5.64.

<sup>242</sup> Riportata da Rubin, p. 333, come «Masque, Malekula, Vanuatu /ex-Nouvelles-Hébrides); Seckel-Klein, cat. 92 come «Coiffure cérémonielle: L'ogresse Nevimbumbao», Stepan, cat. 6 come «Female body mask, Nevimbumbao. Southern Malekula, Vanuatu».

<sup>243</sup> *Picasso Collectionneur*, cit., p. 252.

<sup>244</sup> Françoise Gilot, *Vivre avec Picasso*, Calmann Levy, 1965, pp. 249-250. Il racconto della visita è riportato in questa fonte.

<sup>245</sup> Lettera di Pierre Matisse a Picasso, 13 marzo 1957, Archivi Picasso riportata in *Picasso collectionneur*, cit., p. 253.

<sup>246</sup> La definizione di «mostro di Matisse» è presa dalla fotografia di Lucien Clergue *Picasso et le monstre de Matisse*, 1965, riportata in *Picasso Primitif*, cit., p. 92.

*Nevimbumbao*<sup>247</sup>. La maschera nelle fotografie sembrava «continuare l'immenso dialogo iniziato all'inizio del secolo tra arti occidentali e arti "esotiche"»<sup>248</sup>. La sedia nella quale oggi riposa la maschera apparteneva al mobilio dello studio di Matisse nell'Hôtel Regina a Cimiez<sup>249</sup>.

La grande maschera proviene dalle isole nominate da Thomas Cook Nuove Ebridi, un arcipelago oceanico a nord est dell'Australia, conosciuto sotto il nome di Vanuatu (che significa «paese che si tiene in piedi») dal 1980, anno dell'indipendenza dagli inglesi<sup>250</sup>. Dal racconto di Gilot risulta un errore legato alla provenienza: «una maschera cerimoniale proveniente dal *Nevinbumbau*, popolazione del Vanuatu una figura femminile...». *Nevinbumbau* venne interpretato come il nome del gruppo etnico che l'aveva creata, mentre in realtà è riferito al tipo di culto per il quale le maschere di questo tipo venivano utilizzate<sup>251</sup>. La maschera rappresenterebbe una donna mitica che recitava in uno dei riti dedicati ai miti nell'isola Malekula<sup>252</sup> e la sua funzione originaria era essere indossata dai danzatori durante la cerimonia *naluan* o *nalawan*<sup>253</sup>, da questo deriverebbero le sue aperture sui lati. Nella cultura di queste popolazioni, le maschere erano oggetti piuttosto fragili e il più delle volte non venivano conservate dopo l'utilizzo durante il rito. Nel sud dell'isola Malakula, da dove proviene l'esemplare di Picasso, si utilizzavano materiali più solidi, con fibre vegetali e legno, e per questo i manufatti potevano essere utilizzati per più cicli rituali, venendo ridipinti e riparati prima di ogni nuovo rito<sup>254</sup>. La figura è caratterizzata da un grande naso ed occhi sporgenti, i denti sono messi in evidenza dall'apertura della bocca e le mani sono protratte verso l'osservatore, le gambe aperte lasciano vedere un sesso prominente, «il tutto è variopinto di colore»<sup>255</sup>. Il suo aspetto pauroso, ben sottolineato da Picasso, è rinforzato dai materiali con cui fu costruita: ossa, capelli, piume, denti, fibre vegetali e legno. La maschera è nota per essere servita da ispirazione per il fotomontaggio inviato a Picasso da Jean Cocteau, accompagnato dalla scritta sul retro «Picasso – Période nègre [...] Harold me demande de t'envoyer cette photo. Je le fais parce que je la trouve

---

<sup>247</sup> André Villiers, *Picasso avec un ami à coté de la sculpture Neimbumbao dans l'atelier*, la Californie, Cannes, 1957, APPH2017, Musée Picasso Paris. Riportata in *Picasso Primitif*, cit., p. 93.

<sup>248</sup> Philippe Peltier, *La nevimbumbao du musée Picasso*, in *Vanuatu Océanie: arts des îles de cendre et de corail*, catalogo della mostra (Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 30 settembre 1997-2 febbraio 1998), Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, pp. 320-321. L'autore allude al fatto che la maschera veniva posizionata all'interno dell'atelier dell'artista in mezzo a creazioni del pittore stesso, opere di altri artisti, i più svariati oggetti occidentali da cui Picasso prendeva ispirazione. A mio parere la foto che più rappresenta questo dialogo è André Gomès, *Le Nevinbumbau dans l'atelier de Picasso à La Californie*, Paris, musée national Picasso – Paris, 00-001669/APPH3447.

<sup>249</sup> La prima fotografia che la ritrae posizionata nella sedia di Matisse risale al 1953 è riportata in *Henry Matisse. A retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 1992, p. 421.

<sup>250</sup> *Vanuatu Océanie: arts des îles de cendre et de corail*, catalogo della mostra, cit., 1996, p. 8.

<sup>251</sup> Per i manufatti provenienti da Vanuatu vedere: *Vanuatu Océanie: arts des îles de cendre et de corail*, cit., e Coiffier Christian. *Vanuatu, Océanie. Arts des îles de cendre et de corail. Une exposition au Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie*, «Journal de la Société des océanistes», n. 105 (1997), pp. 213-215.

<sup>252</sup> Ipotesi sostenuta da Philippe Peltier, *La nevimbumbao du musée Picasso*, cit., p.320.

<sup>253</sup> A seconda che essa provenga dalla regione del sud-est nel primo caso, o dal sud, nel secondo. Riferimento a Peltier (1996-1998), op. cit.,

<sup>254</sup> Kirk Huffman, *Masques, coiffures et chapeaux rituels du nord du Vanuatu*, in *Vanuatu Océanie: arts des îles de cendre et de corail*, catalogo della mostra (Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 30 settembre 1997-2 febbraio 1998), Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 21.

<sup>255</sup> Seckle-Klein in *Picasso Collectionneur*, cit., p. 253.

magnifique et degne de ta royauté»<sup>256</sup>. Per diverso tempo il museo Picasso catalogò la maschera sotto il nome di «ogresse *Nevimbumbao*», ma questa attribuzione negativa non è mai stata provata dagli antropologi, il che la rende etnograficamente incorretta<sup>257</sup>.

La quarta ed ultima opera oceanica presente nel museo è *Figure accroupie* (M.P. 3638)<sup>258</sup> documentata per la prima volta nella collezione di Picasso nel 1965 in una foto di André Gomez<sup>259</sup>. Prima di questa data la figura era già apparsa nei *Cahiers d'Art* nel 1929, anche se con un'attribuzione errata: Nuova Guinea Olandese. Douglas Newton sostenne che la provenienza potesse essere la regione del Sepik, dove era solito trovare delle figure sedute di questo tipo, soprattutto facendo riferimento alle forme e ai tratti del viso<sup>260</sup>. Picasso acquistò o scambiò la figura il 6 settembre 1944 alla Galleria Louis Carré di Parigi, il quale proprietario l'aveva a sua volta comprata il 7 maggio 1931 dalla collezione di Georges de Miré all'Hôtel Drouot<sup>261</sup>. Era stata inoltre oggetto di esposizione «Exposition d'art africain et d'art océanien» alla Galleria del Teatro Pigalle. Originariamente la rappresentazione era ornata da una parrucca di piume di casuario e da una barba creata con capelli umani<sup>262</sup>. Le figure del nord-ovest della Nuova Guinea alle volte presentano dei veri teschi al posto della grande testa scolpita in legno. Una particolarità delle figure melanesiane di questo tipo è la rappresentazione spigolosa del corpo, qui accentuata dalle ginocchia marcatamente a punta che arrivano quasi a toccare il mento e sulle quali riposano le mani<sup>263</sup>. Una differente versione di sculture di questo tipo presenta le mani alzate con gesta d'esortazione o orazione. Le pose che gli scultori del Sépik donano alle loro creazioni sono più di quaranta e più della metà sono rappresentazioni sedute o accovacciate. Il bacino è obliquo e tendente all'indietro, non è presente il collo ma la testa poggia direttamente sulle spalle, la bocca è larga e bassa ed è collegata da una linea ininterrotta agli occhi, data la non presenza delle orecchie. Le tracce di pittura bianca che ancora porta la scultura possono essere i resti di un trucco originario che evidenziava i tratti del

---

<sup>256</sup> *Photomontage de Jean Harold envoyé à Picasso par Jean Cocteau et Légendé au dos «Picasso-Période nègre»*, Musée national Picasso-Paris, 515AP/C/01/29/194, riportato in *Picasso Primitif*, cit., p. 79.

<sup>257</sup> Stepan, op. cit., p. 118.

<sup>258</sup> Riportata da Rubin, p. 48, come «statuette, bassin du Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée»; Seckel-Klein, cat. 90 come «Figure culturelle (Nouvelle-Guinée, Bas Sépik)»; Stepan, cat. 8 come «Crouching figure. Eastern Sepik River region, Papua New Guinea, 18th early 19th century».

<sup>259</sup> La foto *Matériel, objets et petites sculptures sur le buffet de l'atelier de Notre Dame de Vie*, Mougins, aprile 1965, MPPH1141, è conservata negli archivi del museo Picasso e riportata in *Picasso Primitif*, cit., p. 100.

<sup>260</sup> La figura appare in «*Cahiers d'Art*», n.2/3 (1929), p. 67, fig. 24. Che si tratti di un'attribuzione errata è convinto Douglas Newton, che sostiene ci siano prove mancanti sulla sua origine e sulla sua funzione originale. Fare riferimento a: Douglas Newton, in Jacques Kerchache, *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, cit., 2000. Douglas aggiunge la quasi certa città di provenienza: Kambaramba, nella regione del Kambot, op. cit. p. 300.

<sup>261</sup> *Vente de sculpture d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie*, Hôtel Drouot, 7 maggio 1931, sala 8, sotto il Ministero di Alphonse Bellier, n. 133, riportata in *Picasso collectionneur*, cit., p. 252. La documentazione che riguarda l'acquisto dell'opera da parte di Carré è da ritrovare nella lettera del 17 dicembre 1997 inviata a Loudmer e riportata nel suo studio sugli Archivi Bellier. Del passaggio di proprietà a Picasso vedere la lettera del 14 gennaio 1998 di Denise Seltz, della Galleria di Carré. Non è chiaro se si sia trattato di una vendita o di uno scambio, ma il pezzo era dato a trecento cinquanta mila franchi.

<sup>262</sup> P. Stepan, op. cit., p. 119.

<sup>263</sup> Sul tema della *figure accroupie* nell'arte oceanica vedere Adrienne L. Kaepler, Christian Kaufmann, Douglas Newton, *L'art océanien*, cit., pp. 226-227.

viso<sup>264</sup>. Nonostante queste figure possano avere dei significati e degli usi diversi in base al contesto di creazione ed essere portatrici di messaggi differenti e data la buona conservazione dei materiali di questo esemplare, si pensa fosse stata oggetto di culto all'interno di una casa<sup>265</sup>. Newton affermò che, nonostante molti dei pezzi di arte oceanica di Picasso non fossero dei capolavori, in questo caso il pittore scelse un manufatto «di primo ordine», sottolineandone quindi le qualità estetiche<sup>266</sup>.

Della collezione faceva parte anche la scultura in legno *Tiki*, alta settantadue centimetri. La sua presenza nella collezione Picasso fu una delle più antiche. Venne documentata nella foto scattata dallo stesso Picasso a Guillaume Apollinaire nello studio di Boulevard de Clichy nel 1910, ma secondo Kahnweiler, Picasso ne era in possesso già dalla fine del 1907<sup>267</sup>. Fu prestata da Picasso per l'esposizione «Exposition de l'Art indigène des colonies françaises d'Afrique et d'Océanie» al Pavillon de Marsan al Louvre nel novembre 1923 e venne illustrata nel celebre lavoro di Clouzot e Level *Sculptures africaines et océaniques. Colonies françaises et Congo belge* del 1925<sup>268</sup>. Date le tracce di erosione che riporta il legno, si presume che quest'oggetto sia stato realmente utilizzato con lo scopo per cui fu creato nelle Isole Marchesi, nella Polinesia orientale, anche se la data della sua creazione risulta essere decine di anni successiva alla fase dei primi contatti con gli europei (tra la fine del XVIII° e gli inizi del XIX° secolo)<sup>269</sup>.

Una scultura *Tiki* in pietra fu acquisita dal Louvre già nel 1851 (trasferita poi nel 1887 al Musée de l'Homme). Si trattava di uno dei primi esemplari di statue antropomorfe in pietra entrati nelle collezioni francesi prima degli anni Ottanta. Le *Tiki* erano infatti rare all'epoca<sup>270</sup>. Secondo lo studio storico di Clouzot e Level del 1919, *Tiki* rappresentava il dio della pesca, «con occhi grandi di tritone, la bocca di pesce geometrizzata e [...] con delle estremità inferiori di favolosi delfini» ed era una presenza centrale per gli abitanti di quelle isole, dato che si trovava ovunque, perfino sugli orecchini e sulla prua delle piroghe<sup>271</sup>. Nel catalogo *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques* del 2000 alla parola venne assegnato un altro significato, ovvero quello del «dio mitico che generò i primi umani» per il quale venivano costruite queste sculture. In questo catalogo si specificò inoltre che il termine *Tiki* veniva utilizzato nelle Isole Marchesi per indicare una qualsivoglia statua scolpita e poteva assumere anche il significato generale di scultore, disegnatore e tatuatore<sup>272</sup>. In effetti *Tiki* fu uno

---

<sup>264</sup> *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, cit., p. 298 e nota 3. L'autore documenta l'ipotesi del trucco facendo riferimento a delle fotografie conservate da Stéphane Mangin dell'esposizione alla galleria Carrè del 1936.

<sup>265</sup> *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, cit., p. 300 e Stepan, op. cit., p. 119.

<sup>266</sup> *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, cit., p. 298.

<sup>267</sup> William Rubin, op. cit., p. 282. Riportata anche in *Picasso Primitif*, cit., p. 39.

<sup>268</sup> La presenza dell'opera alla mostra «Exposition de l'Art indigène des colonies françaises d'Afrique et d'Océanie» al Pavillon de Marsan al Louvre è sostenuta in *Picasso Primitif*, op. cit., p. 58 e documentata dagli archivi Picasso. L'illustrazione nel lavoro di Henri Clouzot e André Level, *Sculptures africaines et océaniques, colonies françaises et Congo belge*, Paris, F. Sant' Andrea et Marcesou, 1923, Pl. 56 è riportata da Stepan, op. cit., p. 119. La citazione dal catalogo è a p. 17.

<sup>269</sup> Stepan, op. cit., p. 119.

<sup>270</sup> *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, cit., pp. 311-312.

<sup>271</sup> Sostenuto da H. Clouzot e A. Level in *L'Art sauvage – Océanie – Afrique*, in *Première exposition d'art e nègre et d'art océanien*, catalogo della mostra, Galleria Devambez, 1919, p. 17. Nel catalogo la statua di Picasso veniva chiamata «Tiki, divinité des Iles marquises. Collection Picasso», p. 24.

<sup>272</sup> *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, cit., p. 312 e nota 4. Le fonti che l'autore riporta per sostenere la sua tesi sul significato della parola Tiki sono: H. Le Cléac'h, 1997 e R. Dordillon, 1931.

dei motivi più raffigurati, non solo scolpito, ma anche inciso e tatuato. Il volto della statua era la comunicazione tra gli umani ed il regno degli antenati, centrale nei culti religiosi delle Isole Marchesi.

La critica è quindi ad oggi divisa sull'effettivo significato della parola *Tiki*, alcuni sostengono sia riferito ad una figura umana generica, altri che si tratti specificatamente della divinità del mito dell'origine dell'universo<sup>273</sup>. Le caratteristiche principali di questa raffigurazione (in pietra o in legno e con diverse dimensioni che vanno da 3 a 253 centimetri) sono la postura leggermente accovacciata, le mani appoggiate al ventre solitamente gonfio, le gambe piegate. La testa è inoltre rappresentata di grandi dimensioni rispetto al resto del corpo, formata da una fronte molto alta, degli occhi estesi e un naso piatto. Anche la bocca è ingrandita, con dei tatuaggi alle estremità delle labbra<sup>274</sup>. Le sculture di questo genere partivano dalla lavorazione del cilindro, ed è questo che avrebbe affascinato Picasso secondo Rubin<sup>275</sup>. L'esemplare di Picasso, conforme a questa descrizione, non fu inserito nelle opere della dazione, ma entrò a far parte dell'eredità di Maya (inv. 80213).

## 2.4 I bronzi iberici

Nell'inverno del 1905 Picasso visitò l'esposizione di arte iberica al Louvre, dove erano presentate le sculture provenienti dai siti archeologici di Osuna e Cerro de los Santos, recentemente scoperte da Arthur Engel e Pierre Paris<sup>276</sup>. Negli studi critici sulle influenze nell'arte di Picasso, quella per l'arte africana e oceanica è sempre stata messa in primo piano rispetto a quella per l'antica arte iberica, alla quale viene rilegato un ruolo secondario. Picasso dichiarò a Zervos che quando iniziò a dipingere le *Demoiselles d'Avignon*, i suoi interessi erano incentrati alla scultura iberica e la sua passione per l'arte africana non ancora non era cominciata.

Negli ultimi tempi Picasso mi ha confidato che la critica non si è data la pena di esaminare attentamente il quadro. Colpita dalle somiglianze molto evidenti che esistono tra le *Demoiselles d'Avignon* e le sculture iberiche, soprattutto dal punto di vista della costruzione generale delle teste, della forma delle orecchie, dei disegni degli occhi, (la critica) non avrebbe dovuto cadere nell'errore di far derivare questa tavola dalle sculture africane. L'artista mi ha formalmente certificato che all'epoca in cui dipinse les *Demoiselles d'Avignon* ignorava l'arte dell'Africa nera. È stato dopo qualche tempo che ha avuto la rivelazione<sup>277</sup>.

Ancora oggi non è chiaro se Picasso abbia mentito, non volendo ammettere di aver preso ispirazione per la grande tela dai manufatti etnografici africani presenti all'epoca al Musée du Trocadero o se effettivamente l'idea creativa alla base del quadro sia da attribuire esclusivamente all'arte iberica e

---

<sup>273</sup> *Tiki*, catalogo della mostra (Musée de Tahiti et des Iles-Te Fare Manaha, 15 settembre 2016-19 marzo 2017), a cura di Tara Hiquily e Christel Vieille-Ramseyer, Tahiti, éditions Au vents des Iles, 2017, p. 15. Questo catalogo è uno studio approfondito sulle diverse forme e significazioni della rappresentazione e della parola *Tiki*.

<sup>274</sup> *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, cit., p. 312. In questa fonte viene riportata la descrizione stilistica delle sculture *Tiki* e delle loro dimensioni generiche, partendo dallo studio di 193 esemplari da parte dell'autore Carol Ivory.

<sup>275</sup> William Rubin, op. cit., p. 282. Sulla lavorazione a partire dalla forma cilindrica: Adrienne L. Kaeppler, Christian Kaufmann, Douglas Newton, op. cit., p. 61.

<sup>276</sup> Sulla vicenda dell'arrivo delle opere al Louvre vedere: *Histoire de la collection ibérique du Louvre*, nel catalogo «Antiquités de l'Espagne», Paris, R.M.N., 1997, pp. 9-16.

<sup>277</sup> Citazione di Zervos riportata in James Johnson Sweeney, *Picasso and Iberian Sculpture*, «The Art Bulletin», vol. 23, n. 3 (1941), p. 191.

al viaggio a Gòsol intrapreso dall'artista poco prima di iniziare a dipingere *Les Demoiselles d'Avignon*<sup>278</sup>.

Trattando del rapporto di Picasso con l'arte iberica non si può non citare il caso del furto di alcune opere dal Louvre avvenuto agli inizi del Novecento. Un articolo pubblicato nel «Paris-Journal» il 29 agosto 1911, intitolato *Un voleur nous rapporte une œuvre dérobée au Louvre* dichiarò il furto di tre sculture iberiche, una nel maggio di quell'anno restituita al giornale stesso e motivo della pubblicazione dell'articolo, le altre nel marzo 1907. Le ultime due erano delle teste, una femminile ed una maschile, che erano state date, una in cambio di cinquanta franchi, l'altra in dono, ad un «pittore parigino» dal ladro<sup>279</sup>. Non fu difficile identificare di quale pittore si trattasse: Pablo Picasso. Fernande Olivier racconta l'episodio nel suo celebre *Picasso et ses amis*, «con il suo brio affascinante<sup>280</sup>» che qui si rivela più vivo che mai. Il ladro era Géry Pieret, nato nel 1884 e figlio di un noto avvocato belga, «una specie di folle, spirituale, intelligente, bohème», che, per bravata o per semplice divertimento, voleva dimostrare quanto fosse facile compiere dei furti nel più grande dei musei parigini. Géry era anche segretario di Apollinaire, il che rese le cose più difficili del previsto. Apollinaire e Picasso, come «dei bambini pentiti, spaventati, pensando di fuggire all'estero», cercarono per giorni di trovare le giuste misure da adottare per risolvere il caso. Indecisi se gettare il malloppo nelle acque della Senna i due amici, secondo il racconto enfatizzato di Fernande Olivier, passeggiarono con una valigia contenente le due teste per Parigi ma senza avere il coraggio o «trovare il momento opportuno» per il gesto criminale. Apollinaire, visto dalla polizia come «capo di una banda di criminali», venne arrestato e trattenuto nella prigione della Salute per cinque giorni, l'accusa fu aggravata da un altro importante furto avvenuto al Louvre negli stessi giorni della pubblicazione dell'articolo, quello della celebre Gioconda. Anche Pablo Picasso fu interrogato dalla polizia, ma ne uscì pulito<sup>281</sup>. Picasso e Apollinaire optarono per la restituzione delle opere sotto anonimato, ma Picasso rimase impressionato dall'enorme orecchio della *Tête masculine*<sup>282</sup>. La permanenza, pur breve, di queste due opere nell'atelier del pittore fu fondamentale per la sua creazione artistica. Picasso, quando l'amico Apollinaire lo informò della reale provenienza delle sculture sollecitandone la restituzione al più grande dei musei parigini, rifiutò categoricamente affermando che nutrivano la sua creazione e i suoi studi estetici. Dal 1992, le due teste protagoniste di questa avventura, furono date al Museo nazionale di Archeologia di Saint Germain en Laye, dove

---

<sup>278</sup> Sul tema vedere: Judith Cousins, W. Stanley Rubin, Hélène Seckel-Klein, *Les demoiselles d'Avignon*, New York, The Museum of modern art, 1994; Dominique Dupuis-Labbé, *Les demoiselles d'Avignon: la révolution Picasso*, Paris, Bartillat, 2007.

<sup>279</sup> Articolo *Un voleur nous rapporte une œuvre dérobée au Louvre*, «Paris Journal», 29 agosto 1911. Il caso del furto viene riportato in Peter Read, *L'affaire des tetes ibériques*, in *Picasso et Apollinaire. Les metamorphoses de la mémoire*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, pp. 69-74; *Picasso collectionneur*, cit., pp. 254-255.

<sup>280</sup> Commento di Hélène Seckel-Klein in Fernande Olivier, op. cit., p. 192, nota 111.

<sup>281</sup> Fernande Olivier, op. cit., pp. 192-197 e Peter Read, p. 73.

<sup>282</sup> Le fonti non sono chiare su chi tra i due artisti abbia effettivamente restituito i pezzi. Apollinaire sostenne che si trattò di Picasso in una lettera che inviò a Madelein Pagès il 30 giugno 1915, mentre Fernarde Olivier scrisse che fu Apollinaire stesso a recarsi presso la sede del *Paris-Journal* con le opere rubate. Hélène Seckel-Klein in Fernande Olivier, op. cit., p. 193, nota 111 sottolinea come queste due figure influenzeranno la creatività di Picasso.

figuravano come deposito del dipartimento di antichità orientali del musée du Louvre fino al 2016<sup>283</sup>.

Oltre a queste opere detenute «illegalmente», Picasso all'epoca era già in possesso di alcune figurine di bronzo, per la maggior parte degli oranti di piccole dimensioni. Si trattava di ex-voto, datati tra il V° e il II° secolo a.C., di cui non si conoscono con esattezza la data e l'occasione dell'entrata nella collezione di Picasso. La loro provenienza era principalmente quella degli scavi di *Despenaperros* e *Castellar* nella Sierra Morena. Bronzi della stessa provenienza erano esposti al Louvre nell'anno in cui Picasso ebbe il primo approccio con questo tipo di scultura, donati da Horacio Sandars<sup>284</sup>.

L'interesse per questo tipo di arte in quegli anni era sempre più condiviso, soprattutto in Spagna ed in Francia, ed era alimentato da diverse pubblicazioni, tra cui *Essai su l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* di Pierre Paris, «un lavoro che rimane ancora il migliore *extant corpus* di Arte Iberica», i risultati degli scavi di Osuna da parte di Arthur Engel e Pierre Paris pubblicati in *Une forteresse ibérique à Osuna* o ancora *Las esculturas del Cerro de los Santos, cuestión de autenticidad*, un'analisi di José Ramón Mélida che cercava di rispondere agli interrogativi circa il sospetto di falsificazione delle sculture provenienti da Cerro de los Santos<sup>285</sup>. In effetti, l'interesse fu talmente allargato che iniziarono a comparire diverse copie nel mercato, spesso difficilmente riconoscibili rispetto agli originali<sup>286</sup>. Pierre Rouillard affermò che anche Picasso acquistò delle figurine non originali, nello specifico i numeri di inventario M.P. 3627 e M.P. 3629, inoltre tra le sculture possedute da Picasso ancora oggi ne è presente una della quale la provenienza è sconosciuta, ma «sicuramente non iberica», la M.P. 3630<sup>287</sup>.

Che si trattasse di copie o di originali, quello che è da sottolineare è che, dalla prima volta che vide questo tipo di arte, Picasso fu sedotto dalla semplificazione della rappresentazione umana e dalla preziosità che la piccola taglia conferiva a questi bronzi. Fu per questo grande interesse che l'artista si spinse ad andare oltre la loro ammirazione nelle sale dei musei, volendo possedere alcuni esemplari di queste sculture per averle sempre a portata di mano nei suoi ateliers<sup>288</sup>. Nel periodo in cui si stava inventariando la successione Picasso, ben ottantacinque pezzi di arte iberica vennero

---

<sup>283</sup> Il riferimento da catalogo del Louvre dei due esemplari protagonisti della vicenda è *Sculpture ibérique: tête masculine* (inv. AM943) e *Tête féminine* (inv. AM1141), disponibili nel sito dell'Agenzia Fotografica dei Musei nazionale francesi ai link: <https://www.photo.rmn.fr/archive/94-055958-2C6NU00AFKQT.html>, <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2C05PCXZIVT05&SMLS=1&RW=1342&RH=599>.

<sup>284</sup> Catalogue sommaire des collections, tome I...cit., p. 232.

<sup>285</sup> Sweeney, op. cit., p. 192. I titoli riportati sono già menzionati nel lavoro di Sweeney. Pierre Paris, *Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne Primitive*, Paris Ernest Leroux Editeur, 1903; Arthur Engel, Pierre Paris, *Une forteresse ibérique à Osuna*, Paris, Impremérie Nationale, 1906; José Ramón Mélida, *Las esculturas del Cerro de los Santos. Cuestión de Autenticidad*, «Bulletin hispanique» (1906), pp. 304-307.

<sup>286</sup> Gérard Nicolini, *Les Bronzes figurés des Sanctuaires ibériques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, pp. 116-118. Nicolini spiega come già agli inizi del Novecento fu avviata l'industria di falsificazione delle statuette iberiche, soprattutto in Spagna. Lo studioso divide l'imitazione in due tipologie: delle statuette fabbricate *de tout pièce* o pezzi modellati su degli originali provenienti da collezioni private. Aggiunge che solitamente si trattava di copie da tipi di raffigurazioni conosciute.

<sup>287</sup> *Picasso collectionneur*, cit., p. 258, nota 9.

<sup>288</sup> Idem, p. 258.



individuati, oggi la collezione del museo Picasso di Parigi ne conserva solamente undici<sup>289</sup>. Tra le figure spicca un toro, animale del bestiario caro al pittore. Questo esemplare è raffigurato in piedi sulle quattro zampe, e non accovacciato, posa che gli intagliatori di pietra i bronzai iberici amavano donare ai tori e ai mostri da loro derivati<sup>290</sup>.

Come ho descritto in questo capitolo molte furono le critiche alla qualità della collezione personale di Picasso a partire dalla sua prima esposizione al pubblico al musée du Louvre. Le opere dei suoi maestri o dei suoi contemporanei che ha scelto di conservare hanno però tutte un valore legato alla vita del pittore che è riscontrabile nella sua produzione artistica. Anche la sua collezione di oggetti non occidentali, che ho analizzato singolarmente in questi paragrafi, conferma il valore soggettivo che l'artista attribuiva alle opere che collezionava e la mancanza di una coerenza artistica o storica nel suo insieme. I manufatti che oggi sono conservati al museo di rue de Thorigny non rappresentano l'intera collezione che Picasso possedeva, ma mostrano come l'artista si sentisse vicino alle idee e alle forme di questi oggetti dei quali percepiva anche la forza spirituale. L'aver inserito queste opere nella dazione del 1979 ha portato alla loro inclusione nelle collezioni del museo Picasso, che è essenzialmente un museo d'arte. Nel prossimo capitolo cercherò di delineare una storia del rapporto tra museologia e storia dell'arte nella Francia del Novecento per comprendere come dopo gli anni Sessanta del secolo scorso gli oggetti non occidentali furono inseriti nelle collezioni dei musei d'arte.

---

<sup>289</sup> Gli undici bronzi sono visibili in una foto di Hervé Lewandowski, *Vue d'ensemble des bronzes ibériques de la collection de Picasso*, n. 98-001875, Paris, musée national Picasso – Paris.

<sup>290</sup> Vedere Pierre Paris, *Petit taureau ibérique en bronze du Musée provincial de Barcelone (planche IV)*, «Revue des Études Anciennes», Tome 2, n. 4 (1900), pp. 354-358. Paris riporta i seguenti esempi per sostenere questa tesi: Vicha de Balazote, le Sphinx de Bogairente, del museo di Valencia; il toro acefalo trovato a Llano de la Consolación (collezione di D. Pascual Serrano) ed il toro d'Agost (collezione D. Pedro Ibarra a Elché).

### Capitolo 3. Collezionare ed esporre oggetti altrui: il rapporto tra antropologia e museologia nel Novecento francese

Prima di focalizzare le ricerche sugli oggetti primitivi della collezione di Picasso e sulle loro modalità di esposizione al pubblico dal momento della loro entrata nella collezione del museo di Parigi, vorrei soffermarmi sul rapporto tra antropologia e museologia nella Francia del Novecento. Le due discipline, all'apparenza indipendenti, ebbero dei punti di incontro e scontro nel loro approccio alla cultura materiale nel corso del secolo scorso.

Una volta che i manufatti extra europei arrivarono in Occidente a seguito della loro esportazione dal contesto originario da parte dei colonizzatori, subirono delle continue trasformazioni di significato e di utilizzo nel corso dei secoli. I primi luoghi ad ospitare questi reperti provenienti da lontano furono i *cabinets de curiosit  * o *wunderkammern* nei quali gli oggetti erano di vario genere e provenienza e formavano una sorta di piccolo cosmo privato all'interno di una stanza, simbolo del bottino del periodo delle esplorazioni tra il XVI° e il XVII° secolo. Pomian definiva i *cabinets* come dei «compendi dell'universo»<sup>291</sup>. In questi luoghi non c'era distinzione sulla provenienza e sull'identit   degli oggetti che vi erano contenuti, tutto era conservato in un grande insieme<sup>292</sup>. Il passaggio ai musei pubblici o semi-pubblici avvenne alla fine del XVIII° secolo. In questo periodo ci fu la spartizione delle collezioni dei *cabinets* tra i nascenti musei d'arte e le collezioni etnografiche. Questi oggetti stravaganti iniziarono ad essere guardati in maniera pi   scientifica ed cominciarono ad essere classificati, fino a formare delle vere e proprie collezioni tassonomiche a scopo educativo<sup>293</sup>.

Uno dei pi   grandi esempi di collezioni scientifiche di oggetti esotici di fine Ottocento fu quella di A.H.L. Pitt Rivers, che port   alla nascita del museo che prese il suo nome alla Oxford University nel 1884. Lo scopo di questo assiduo collezionatore era quello di «offrire uno strumento storico, comparabile ed effettivo, per lo studio della cultura materiale dei popoli esotici contemporanei»<sup>294</sup>. Gli oggetti erano classificati secondo due criteri principali: la loro forma e la loro funzione. Questo tipo di classificazione permetteva secondo Rivers di dimostrare l'evoluzione delle capacit   umane rispetto ad una determinata attivit  , confrontando gli strumenti creati per lo stesso utilizzo in epoche e luoghi diversi. La sua classificazione tipologica era una novit   per l'epoca, la maggior parte

---

<sup>291</sup> Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987. Dello stesso autore vedere anche Pomian Krzysztof, *Des saintes reliques    l'art moderne. Venise-Chicago XIII-XX° siècle*, Paris, Gallimard, 2003.

<sup>292</sup> Sulle *wunderkammern* vedere: Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Gabriele Mazzotta, 1983; Adalgisa Lugli, O.Impey, *Ashmolean Museum, The origins of museums: The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1986; *Wunderkammer*, Torino, Umberto Allemandi, 1997; Christine Davenne, *Modernit   du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004; Vittorio Falletti, Maurizio Maggi, *I musei*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 31-40.

<sup>293</sup> Vedere: William Ryan Chapman, *Arranging Ethnology. A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition*, in *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, cit., 1985, pp. 15-48; Curtis M. Hinsley, *From shell-heaps to stelea. Early anthropology at the Peabody Museum*, in *Objets and Others*, cit., pp. 49-74 e James Clifford, *On Collecting Art and Culture*, in *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, 1988; Vittorio Falletti, Maurizio Maggi, *I musei*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 40-46.

<sup>294</sup> William Ryan Chapman, *Arranging Ethnology. A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition*, in *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, cit., 1985, pp. 15-48.

delle collezioni di oggetti non occidentali era infatti divisa ed esposta secondo un criterio geografico e di zone di provenienza<sup>295</sup>. L'oggetto non occidentale nelle classificazioni di Rivers era diventato un pezzo di realtà concreta che attestava uno stadio dell'evoluzione della cultura umana, una fonte materiale che poteva partecipare alla creazione dell'identità dell'uomo occidentale.

Alla fine dell'Ottocento l'esposizione di oggetti «esotici» era quindi dominata dalla teoria evuzionistica, che li vedeva parti del processo di sviluppo umano. Con «l'era dei musei» dell'antropologia, utilizzando un'espressione dell'antropologo Franz Boas, i manufatti sembravano aver trovato il loro posto definitivo nei musei etnografici<sup>296</sup>. Fu il riconoscimento delle qualità estetiche e formali di questi oggetti durante la prima metà del Novecento che introdusse un ulteriore cambio di significato. L'attribuzione di una bellezza universale portò al riconoscimento di questi oggetti come opere d'arte ed alla loro conseguente acquisizione nei musei di belle arti al fianco dei capolavori occidentali riconosciuti. Questo cambiamento di significato portò nuova luce su questi oggetti, che non furono più dei casi studio riservati all'etnologia e all'antropologia, ma diventarono campo di ricerca per nuove discipline: la storia dell'arte e la museologia.

### 3.1 Da curiosità a testimoni. Gli oggetti entrano nei musei etnografici: nascita e sviluppo del musée du Trocadero di Parigi

Dalla metà dell'Ottocento, quando si videro comparire i primi musei etnografici come il Peabody Museum of Archaeology and Ethnology del 1866, una vera e propria «era dei musei» dell'antropologia si stava facendo strada<sup>297</sup>. Delineando una storia dei musei comparata all'antropologia nel contesto francese, è necessario ripercorrere le vicende e le trasformazioni del Musée d'ethnographie du Trocadéro<sup>298</sup>.

Nel 1820 Edme François Jomard, curatore della Biblioteca Reale, aveva espresso la necessità di creare un museo etnografico a Parigi, prevedendo una classificazione degli oggetti a seconda della loro funzione. Tra il 1877 e il 1878 venne creato il Museo etnografico delle missioni scientifiche da parte di Joseph Brunet, Ministro dell'Istruzione pubblica dell'epoca, che aveva come scopo ricordare gli esploratori francesi e celebrare allo stesso tempo la nazione. Si iniziava a far sentire la necessità di creare un'apposita istituzione che raccogliesse gli oggetti raccolti durante le missioni etnografiche

---

<sup>295</sup> Sulla collezione di Pitt Rivers vedere Chris Gosden, Frances Larson, Alison Petch, *Knowing things: exploring the collections at the Pitt Rivers Museum, 1884-1945*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

<sup>296</sup> Sulle idee di Boas riguardo all'esibizione di oggetti non occidentali vedere Franz Boas, *Some Principles of Museum Administration*, «Science», vol. 25, n. 650 (1907), pp. 921-933 e Ira Jacknis, *Franz Boas and exhibits. On the Limitations of the Museum Method of Anthropology*, in *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, cit., pp. 75-111.

<sup>297</sup> Tra i primi musei etnografici la critica esalta il Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, creato nel 1866. Nonostante i primi musei vennero fondati verso l'inizio della seconda metà dell'Ottocento, la grande era dei musei antropologici iniziò realmente solo intorno agli anni Novanta del secolo. Vedere George W. Stocking, *Essays on museums and material culture*, in *Objects and Others*, cit., p. 8. Sul Peabody Museum vedere Curtis M. Hinsley, *From shell-heaps to stelea. Early anthropology at the Peabody Museum*, in *Objects and Others*, cit., pp. 49-74.

<sup>298</sup> La storia completa del museo del Trocadéro è l'oggetto della ricerca di Nelia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France*, Paris, éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1991. Nelia Dias, docente all'Istituto Universitario di Lisbona, è una studiosa che si occupa della storia delle collezioni di cultura materiale.

e i manufatti scambiati, donati o acquisiti dai viaggiatori e dagli esploratori, oggetti che fino ad allora erano stati disposti nei magazzini del ministero a cui Brunet faceva capo<sup>299</sup>.

Un ruolo importante nella creazione dei musei etnografici fu occupato dalle fiere internazionali e dalle esposizioni universali. Queste mostre temporanee permettevano di testare e analizzare i gusti del pubblico e di «valutare l'interesse e la necessità di un'istituzione più durabile»<sup>300</sup>. Il carattere temporaneo e pubblico delle esposizioni universali permise infatti l'accesso ad un pubblico più ampio e diversificato. Per quanto riguarda Parigi la svolta fondamentale fu l'Esposizione Universale che ebbe luogo dal 01 maggio al 10 novembre del 1878 nel nuovo palazzo costruito ad hoc da Gabriel Davioud<sup>301</sup>.

Un mese prima che l'Esposizione Universale chiudesse le porte, venne nominata una commissione con lo scopo di istituire un museo permanente di etnografia. Nel processo verbale del 25 ottobre 1878 pubblicato da Dias, si legge che tra i compiti di questa commissione c'era quello di preparare un programma di classificazione e sistemazione delle sale<sup>302</sup>. Durante le prime sedute della commissione si discusse sul luogo più adatto per questa istituzione, fino ad arrivare il 24 novembre del 1879 al decreto definitivo che attribuiva al nascente museo d'etnografia del Trocadero le sale e le gallerie del primo piano del palazzo del Trocadero. L'anno seguente fu richiesta una cifra pari a più di ventiquattromila franchi alla Camera dei deputati e vennero nominati i conservatori del museo: Ernest-Théodore Hamy, delegato dal Ministero dell'Istruzione pubblica per l'Esposizione Universale del 1878 ed inviato in missione per studiare i musei etnografici stranieri; e Armand Landrin, esperto e studioso delle collezioni europee di oggetti etnografici e del folklore, anch'egli delegato per l'Esposizione Universale ed incaricato di negoziare con i vari governi stranieri per l'acquisizione degli oggetti esposti in occasione della mostra temporanea al fine di creare la collezione del futuro museo. Entrambe le personalità non solo erano specialisti affermati e riconosciuti delle collezioni etnografiche, ma vantavano una fitta rete di relazioni che permise loro di ottenere il prestigioso incarico nel nascente museo<sup>303</sup>.

Rimanendo nel tema di questa tesi, mi sembra interessante riportare le modalità con le quali questi manufatti vennero esposti nel primo allestimento del museo del Trocadero. Gli oggetti non erano presentati isolati, ma raggruppati secondo le loro funzioni nella vita quotidiana dei popoli: strumenti di difesa, agricoltura, pesca, attrezzi da lavoro. Ogni insieme era quindi significativo se visto ed analizzato nella sua totalità, non prendendone come esempio un solo oggetto. L'aspetto estetico

---

<sup>299</sup> Sul Museo Etnografico delle missioni scientifiche vedere: Joseph Mathieu Brunet, *Circulaire relative à la création d'un musée ethnographique*, «Bulletin administratif de l'instruction publique», Tome 20, n. 418 (1877), pp. 896-901; *Notice sur le muséum ethnographique des missions scientifiques*, Paris, Palais de l'Industrie, 1878; Bernard Dupaigne, *La maturation du Musée d'ethnographie au tournant du XXe siècle*, «Outre-mers», tome 99, n. 376- 377 (2012), p. 536 e Nelia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro*, cit., pp. 163-166.

<sup>300</sup> Nelia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*, cit., p. 95.

<sup>301</sup> Vedere: *Les Colonies françaises à l'Exposition universelle de 1878. Rapport de la Commission coloniale*, «Revue maritime et coloniale», Paris, Berger-Levrault, 1879.

<sup>302</sup> Il processo e la lista degli interpellati, uomini politici ed esperti, viene riportato in Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*, cit., p. 168 con riferimento al dossier F17 3846 dagli Archives nationales, Paris.

<sup>303</sup> Le lettere che documentano le motivazioni della scelta dei due conservatori sono riportate in Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*, cit., pp. 172-174. Sulla figura di Hamy vedere pp. 207-235.

dei manufatti non veniva messo in evidenza in questo tipo di classificazione. Come scrisse Dias, entrando nelle sale del museo del Trocadero il visitatore si trovava ad affrontare un «viaggio in piena barbarie», circondato da veri e propri ammassi di manufatti<sup>304</sup>. Le vetrine erano per lo più in legno, scelta che Hamy motivò con le scarse risorse finanziarie. Questo materiale non permetteva una visione completa del suo contenuto e contribuiva alla percezione di disordine e all'impossibilità di concentrarsi con lo sguardo su un unico pezzo all'interno della massa. L'idea di riempire gli spazi disponibili all'interno delle sale espositive del museo ed esporre quanto più materiale delle collezioni possibile era in realtà una caratteristica condivisa nei musei dell'Ottocento. In questo modo ai ricercatori era possibile studiare le minime varianti delle stesse tipologie di oggetto esposto<sup>305</sup>.

Spesso i mobili della collezione permanente erano il risultato di acquisti a basso prezzo dei mobili che erano serviti per delle esposizioni temporanee, ridipinti e sistemati. La scarsa disponibilità finanziaria influenzò anche la scelta delle etichette, queste erano infatti il più delle volte incollate con della gomma agli oggetti stessi o appese a loro tramite un filo<sup>306</sup>. Alcuni degli oggetti erano invece esposti su dei manichini che avevano come scopo quello di ricreare delle scene di vita quotidiana per mostrare l'utilizzo reale dell'artefatto nel suo contesto originale. Quest'ultimo tipo di rappresentazione era in linea con le idee di esposizione-tipo descritta dall'antropologo Franz Boas in *Some Principles of Museum Administration* del 1907. L'esposizione doveva far emergere e percepire al visitatore il contesto autentico del manufatto<sup>307</sup>.

Il successore di Hamy come direttore del museo fu, dal 1908 al 1927, René Verneau<sup>308</sup>. In questi anni il museo del Trocadero affrontò diverse difficoltà, prima tra queste l'impossibilità di acquistare nuovi oggetti da inserire nelle sue collezioni data la sempre più scarsa disponibilità di risorse finanziarie. Negli anni della Prima Guerra mondiale Verneau poté fare «poco se non guardare le collezioni deteriorarsi lentamente»<sup>309</sup>. Verneau non negava che ci fosse un aspetto estetico nei manufatti delle collezioni del museo, ma durante la sua carriera non fece nessuno sforzo per spostare gli interessi dell'istituzione verso questa direzione<sup>310</sup>.

Una nuova direzione venne presa alla fine degli anni Venti, quando Paul Rivet, nuovo direttore del museo dopo Verneau, decise di affidare il rinnovamento museografico del Trocadero a Georges-Henri Rivière ingaggiandolo come suo assistente dopo aver visitato un'esposizione da lui curata ed esserne rimasto impressionato positivamente. Rivière si stava affermando nel mondo della

---

<sup>304</sup> Nelia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*, cit., p 200: «La visite au musée ne pouvait que s'assimiler à un voyage en pleine barbarie, tant par l'entassement des objets que par la reconstitution de leur cadre d'origine».

<sup>305</sup> Vedere ad esempio Andrea Buzzoni, *I Musei dell'Ottocento*, in *I Musei*, Milano, Touring Club Italiano, 1980, pp. 155-198; e Dominique Poulot, *Musei e museologia*, Milano, Jaca Book, 2008.

<sup>306</sup> Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*, cit., p 200.

<sup>307</sup> Vedere nota 296.

<sup>308</sup> René Verneau, nato il 03 aprile 1852, era Dottore in Medicina dal 1875, Professore al Muséum d'histoire naturelle e Presidente della Société d'anthropologie de Paris, France dal 1903. Collaborò inoltre alla rivista «L'Anthropologie».

<sup>309</sup> Elizabeth A. Williams, *Art and Artifact at the Trocadero*, in *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, a cura di George W. Stocking, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 162.

<sup>310</sup> René Verneau, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadero*, «Anthropologie», n. 29 (1918-19), pp. 547-560.

museologia per le sue idee originali: aveva infatti organizzato, a quattro mani con Métraux, l'esposizione «Les Arts anciens de l'Amérique» al pavillon Marsan del Louvre nel maggio 1928<sup>311</sup>. Questa mostra viene ancora oggi ricordata come una delle prime che, in ambito francese, mise maggiormente in evidenza l'aspetto estetico degli oggetti presentati rispetto al loro valore educativo e scientifico<sup>312</sup>. Vi erano esposti più di mille duecento oggetti selezionati e giudicati come i più rappresentativi del «genio» indiano prima dell'arrivo dei conquistatori europei. I pezzi provenivano dai più grandi musei quali Berlino, Stoccolma, Goteborg, da collezioni private e dal museo etnografico del Trocadero, che si era lasciato privare per questa occasione dei suoi «gioielli più belli»<sup>313</sup>. I manufatti vennero esposti nelle vetrine del pavillon Marsan per essere presentati sotto una «nuova e diversa luce»<sup>314</sup>. Il riscontro del pubblico e della critica internazionale fu positivo e l'impresa di Rivière e della direzione del museo di Arti decorative fu riuscita<sup>315</sup>.

Il catalogo, ribadiva l'interesse puramente estetico della mostra e lo scopo di «illuminare lo sviluppo artistico»<sup>316</sup>. Nell'introduzione al catalogo, Raoul d'Harcourt scriveva:

Certains pourront objecter qu'en raison du caractère souvent rituel ou simplement utilitaire des pièces choisies, l'Exposition empiète sur le domaine de l'ethnographie, et ce vrais, mais, outre que l'esthétique dans une acceptation large appartient à cette science où elle occupe même une place de choix, rien ne paraît plus légitime que de regrouper des objets en envisageant surtout leurs formes artistiques, leurs décor, en s'attachant, en un mot, à l'idée de beauté qui s'y ajoute et s'incorpore en eux, ce qui rend ainsi plus directement visible les styles d'une époque ou d'une région et fait mieux comprendre les influences voisines assimilées. Cela, un musée d'ethnographie proprement dit ne peut le faire qu'avec difficulté, car sa mission est beaucoup plus générale, et, si le côté esthétique ne lui échappe pas, il se voit contraint de le subordonner souvent à d'autres exigences. Ce fait lui démontre, s'il en était besoin, tout l'intérêt qu'offre l'Exposition du Musée des Arts Décoratifs<sup>317</sup>.

---

<sup>311</sup> *Les Art anciens de l'Amérique*, catalogo della mostra (Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, maggio-giugno 1928), a cura di A. Métraux e Geroge Henri-Rivière, Paris, Les éditions G. Van Oest, 1928. Vedere anche: Nina Gorgus, *La première exposition de Rivière*, in *Le Magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2003, pp. 31-35; Faucourt Camille, *L'annonce d'une renaissance. L'exposition Les Arts anciens de l'Amérique*, «Journal de la société des américanistes», n. 20 (1928), pp. 51-77.

<sup>312</sup> Sulla fondamentale figura di Rivière vedere Roger Lecotté, *Georges Henri Rivière: 1897-1985*, Paris, Le Vieux Papier, 1985 ed Association des amis de Georges Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989; Dominique Poulot, *Musei e Museologia*, Milano, Jaca Book, 2008, p. 19. George Henri Rivière, nato il 5 giugno 1897 a Parigi, si formò inizialmente come musicista, per avvicinarsi al mondo dei musei durante la frequentazione dei corsi all'École du Louvre tra il 1924 e il 1926. Scrisse in quegli anni alcuni articoli per l'importante rivista «Cahiers d'Arts» e ottenne il posto di assistente al musée du Trocadero il 5 giugno 1928, dopo aver ottenuto un grande successo della critica con la mostra dedicata alle arti pre colombiane al pavillon de Marsan del Louvre. Negli anni che seguirono fu la figura centrale del rinnovamento della museografia europea. Nel 1937 creò il Musée des arts et des traditions populaires che diresse fino al 1967, dal 1948 fu il primo Direttore dell'ICOM (*The International Council of Museums*). Contribuì inoltre alla nascita dell'ecomuseo. Una mostra a lui dedicata è in corso nei mesi di stesura di questa tesi al Mucem: *Georges Henri Rivière: voir, c'est comprendre*, (catalogo della mostra, Marseille, Mucem, 14 novembre 2018-04 marzo 2019) a cura di Germain Viatte, Marie-Charlotte Calafat, Marseille/Paris, Mucem/Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2018.

<sup>313</sup> Raoul d'Harcourt, *L'Exposition des arts anciens de l'Amérique au Musée des arts décoratifs (Palais du Louvre)*, «Journal de la société des américanistes», n. 20 (1928), p. 417.

<sup>314</sup> Idem.

<sup>315</sup> Nina Gorgus, op. cit., p. 33.

<sup>316</sup> Elizabeth A. Williams, op. cit., pp. 146-166.

<sup>317</sup> Raoul d'Harcourt, *Introduction*, in *Les arts anciens de l'Amérique*, cit., pp. IX-X.

Nonostante le dichiarazioni da parte dei curatori, l'idea di trovare e mettere in risalto un'estetica di questi oggetti non convinceva tutti gli studiosi e i critici dell'epoca. Williams sottolineò come lo scritto di d'Harcourt fosse restio ad accettare il valore puramente formale dei manufatti esposti, esprimendo un sentimento comune degli antropologici ed etnografi più conservatori e legati all'aspetto scientifico di documento storico degli oggetti non occidentali<sup>318</sup>. Anche se in questa esposizione gli oggetti furono scelti in base alla loro bellezza formale, il clima non era ancora pronto per guardare ai manufatti come a dei capolavori estetici. Questo dibattito è interessante in quanto è emblema di un clima che ancora ai nostri giorni non è stato risolto, l'eterno dilemma tra punto di vista estetico e antropologico<sup>319</sup>.

Dopo la sua nomina ad assistente del museo del Trocadero, Georges Henri Rivière divenne la figura centrale per il generale rinnovamento della museologia europea. Per quanto riguarda le istituzioni etnografiche, secondo Gorgus, fu proprio grazie alla collaborazione tra Rivière e Rivet che «il museo divenne il centro dei dibattiti sulla teoria delle scienze e dei musei, (e questo) fu l'inizio dell'etnomuseologia»<sup>320</sup>.

Il museo negli anni Trenta si presentava così come era stato visto da Picasso nell'anno della sua prima visita, disordinato e pieno di polvere. Serviva una riorganizzazione completa.

Nel 1929 Rivière presentò il piano per il nuovo museo ma fu nel 1932 che vennero effettuate le principali trasformazioni. La divisione degli spazi tra pubblico e semi-pubblico fu una delle principali innovazioni. Lo spazio pubblico accoglieva tutti i tipi di visitatori e vi erano esposti i pezzi più rari e caratteristici, con criteri geografico, per tribù e per materiale dei manufatti. Erano presenti delle carte geografiche, delle foto e ogni oggetto era corredato di un'etichetta esplicativa facilmente accessibile al grande pubblico. Le collezioni erano presentate nell'ottica della «museologia moderna, senza accatastamento»<sup>321</sup>. L'illuminazione era artificiale e il visitatore poteva illuminare zone specifiche schiacciando un pulsante all'interno delle sale. Dei pannelli esplicativi vennero appesi ai muri per la prima volta nella storia dei musei etnografici in Francia<sup>322</sup>.

---

<sup>318</sup> Elizabeth A. Williams, op. cit., pp. 146-147. Williams scrisse: «He (d'Harcourt) echoed ambivalences long expressed among ethnographers trying to determine the place of ethnographic artifacts in traditional classifications of artistic production».

<sup>319</sup> Williams sottolineò questo aspetto concludendo il suo saggio *Art and Artifact at the Trocadero*, cit., p. 164 così: «Thus the legacy of nineteenth-century ethnography museology— the opposition between beauty and instruction, which was restated as a conflict between aestheticized, and functional/interpretive display — has yet to be resolved».

<sup>320</sup> A proposito della rivoluzione dell'allestimento dei musei etnografici di Rivière vedere il paragrafo *Le développement d'une esthétique ethnomuséologique*, in Nina Gorgus, op. cit., pp. 56-60. Per la citazione vedere p. 48. Per una visione sulla fondamentale figura di George-Henri Rivière nei musei etnografici vedere anche Isac Chiva, *Georges Henri Rivière: un demi-siècle d'ethnologie de la France*, «Terrain», n. 5 (ottobre 1985).

<sup>321</sup> Paul Rivet, George-Henri Rivière, *La reorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadero*, «Bulletin de Musée d'ethnographie du Trocadéro», n. 1 (1931). Vedere anche Grognet Fabrice, *Les enjeux muséologiques de la réorganisation du Musée d'ethnographie du Trocadero*, in Delpuech André, Laurière Christine, Peltier-Caroff Carine, *Les années folles de l'Ethnographie. Trocadéro 28-37*, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle Publications Scientifiques, 2017, pp. 79-139.

<sup>322</sup> Come riportato da Gorgus, op. cit., nota 25, p. 313, l'idea dei pannelli esplicativi venne presa dai musei tedeschi da Rivière, ma nessuna fonte da maggiori informazioni in merito.

Lo spazio riservato agli studiosi era invece fornito di più esemplari dello stesso tipo di manufatto per poter far progredire le ricerche sulle tipologie e l'evoluzione umana. Rivière aveva pensato anche ad un grande spazio per la sezione scientifica e per la biblioteca. Aveva avviato inoltre una campagna pubblicitaria per la diffusione del museo attraverso le riviste, facendo nascere nel 1931 il «Bulletin du musée d'Ethnographie du Trocadero». È da sottolineare che questo progetto seguiva l'idea di «museo-laboratorio», prediligendo ancora una visione scientifica ed etnologica degli oggetti non occidentali<sup>323</sup>. Rivière non si preoccupò sull'esistenza o meno dell'arte primitiva in quanto, secondo la sua visione, in quel momento storico il principale scopo dei musei era mostrare gli oggetti e metterli in scena in uno spirito pedagogico<sup>324</sup>. Gli oggetti in questa nuova versione dei musei etnografici pensata da Rivière non erano più esposti ed ammassati in delle vetrine di legno cupe e disordinate e non erano nemmeno posti su dei manichini per cercare di ricreare delle situazioni di vita reali. Si trattava di una museografia specifica e chiara, con una presentazione ad hoc per ogni oggetto in base alle sue caratteristiche.

Questa volontà di superare i tradizionali metodi espositivi era, secondo Gorgus, legata ad un rinnovamento della disciplina etnologica stessa che vedeva ogni oggetto nelle collezioni dei musei come testimone e documento materiale di una data cultura<sup>325</sup>. Gli oggetti, non più esposti secondo criteri puramente geografici, avrebbero permesso così lo studio di una particolare attività all'interno dell'evoluzione della specie umana a partire da pochi esempi esposti.

In realtà un rinnovamento della museografia era in quegli anni generalizzato all'intero mondo museale. Questa trasformazione fu coronata dalla Conferenza Internazionale di Madrid del 1934. Lo scopo della conferenza fu confrontare proposte ed esperienze per delineare le nuove linee guida della museografia, dell'allestimento e dell'architettura dei musei d'arte. Nell'intervento di Frederick Schmidt-Degener, Direttore del Rijksmuseum di Amsterdam, vennero presi in considerazione tre grandi principi generali: il carattere dell'opera, le sue qualità e caratteristiche in rapporto allo spazio dove veniva esposta e il ruolo dello spettatore, con particolare attenzione alla possibili reazioni psicologiche legate alla vista e alla presentazione delle opere nell'allestimento del museo. «La grande scoperta portata dalle tendenze moderne dei nostri musei è l'effetto psicologico dello spazio libero attorno alle opere d'arte», affermava Schmidt-Degener<sup>326</sup>. Lo spazio vuoto intorno a quadri ed oggetti d'arte sottolineava quindi il loro valore estetico. La curiosità del visitatore doveva essere stimolata da alcune indicazioni riguardo il valore dell'opera, la scuola, la provenienza, ma il suo occhio e il suo subconscio dovevano essere sedotti da una coerenza di tema nella scelta degli accostamenti delle opere, da una presentazione che ne esaltasse le caratteristiche formali specifiche e ne mettesse in rilievo le qualità. «La maggior parte dei visitatori preferisce senza dubbio vedere una mezza dozzina di bei bronzi o terre cotte greche esposte in condizioni perfette [...] se sa che è

---

<sup>323</sup> L'espressione è presa da Rivière, *Encycopédie de la Pleiade*, 1968, p. 484, riportato da Dupaigne, op. cit., p. 173.

<sup>324</sup> Mentre rigettò l'appellazione *art nègre* nel 1931, in un passo riportato da Gorgus, op. cit., p. 314: «L'espressione ha qualche cosa di sommario e insultante, la banneremo dal Trocadero».

<sup>325</sup> Nina Gorgus, op. cit..

<sup>326</sup> Frederick Schmidt-Degener, Cap VI. *La mise en valeur des oeuvres d'art. Principes Generaux*, in *Muséographie Architecture et aménagement des musées d'art. Conference Internationale d'études. Madrid 1934*, a cura di Société des nations, International institute of intellectual co-operation, Paris, Société des nations, vol. 1, 1935, pp. 198-223. La citazione riportata è a p. 213.



sufficiente scendere al piano inferiore per trovare delle specie analoghe», affermava Eric MacLagan, Direttore del Victoria and Albert Museum di Londra, in *Les differents systemes de presentation des collections*, riferendosi alla possibilità di studiosi ed interessati di accedere a spazi del museo che invece erano dedicati alla ricerca e non al grande pubblico<sup>327</sup>.

Allo stesso tempo una parte della conferenza fu dedicata ai *Problemes particuliers aux collections ethnographiques et d'art populaire*. L'intervento di Olrik Joergen, conservatore del Dansk Folkemuseum di Copenaghen, sottolineò l'importanza di non «affaticare il pubblico esponendo un troppo elevato numero di oggetti della stessa specie», applicando dunque il principio museografico dei musei d'arte anche per i materiali contenuti nei musei etnografici e di arti popolari<sup>328</sup>.

In una nota del museo del 14 dicembre 1931, Rivet e Rivière stilano una lista delle quattro funzioni che un museo d'etnografia doveva avere: per primo il ruolo «scientifico», secondo il ruolo «educativo popolare», terzo il ruolo «artistico», nel senso in cui «gli oggetti collezionati saranno fonte di ispirazione per gli artisti e serviranno alla diffusione di nuove tecniche sconosciute», e per ultimo il ruolo «nazionale»<sup>329</sup>. Come si nota, il ruolo artistico non era negato, ma non era nemmeno in primo piano. Nelle nuove esposizioni del Trocadero, le qualità estetiche degli oggetti erano ignorate nel tentativo di far percepire ai visitatori il loro carattere culturale. Nel 1935 un bilancio firmato da Rivet affermava che le sale erano state riempite di nuove vetrine in vetro e in metallo, l'elettricità era disponibile in tutto l'edificio e allarmi e telefoni erano disponibili in tutte le sale, tutto questo grazie ad un aumento notevole del budget<sup>330</sup>.

Alcune sale erano inoltre riservate alle esposizioni temporanee, che occuparono un ruolo fondamentale per il programma del museo. Nel 1930 e nei cinque anni seguenti più di sessanta mostre furono infatti organizzate per «suscitare l'interesse» e attirare più visitatori possibili<sup>331</sup>. Alcune di queste esposizioni furono concentrate sull'aspetto artistico dei pezzi presentati, che non poteva più essere negato in quel momento. Tra queste quella organizzata da Louis Carré nel giugno

---

<sup>327</sup> Eric MacLagan, Cap. VII, *Les differents systemes de presentation des collections*, in *Museographie: architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études, Madrid 1934*, cit., pp. 198-247. La citazione è a p. 225.

<sup>328</sup> Olrik Joergen, *Problemes particuliers aux collections ethnographiques et d'art populaire*, in *Museographie: architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études, Madrid 1934*, cit., vol.2, pp. 406-435. Vedere anche Dominique Poulot, *Musei e Museologia*, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 99-100. È interessante notare che musei etnografici e musei d'arte popolare vengono accostati nella conferenza di Madrid e che Rivière, dopo la sua permanenza al musée du Trocadero, fondò il Musée des arts et des traditions populaires di Parigi che diresse fino al 1967. Vedere anche il volume curato da Maria Ida Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma, Gangemi Editore, 2013; il volume dedicato al primo Congresso Internazionale di arti popolari tenutosi a Praga nel 1928, specialmente la voce «sistemazioni museografiche»: A. Ducci, Henri Focillon, *L'Arte popolare e le scienze sociali*, «Annali di Critica d'Arte», n. II (2006), pp. 341-389 e *Il Convegno dei Soprintendenti*, «Le Arti», a. I (ottobre-novembre 1938), n. I, pp. 41-69, n. II, pp. 133-169. In quest'ultima fonte viene riportato integralmente il Convegno tenutosi a Roma dal 4 al 6 luglio 1938, nel quale vennero affrontate tematiche come mostre, musei e restauri.

<sup>329</sup> La nota è menzionata da Nina Gorgus, op. cit., p. 55 e riportata integralmente da Jean Jamin, *Tout était fétiche, tout devint totem*, «Bulletin du musée d'Ethnographie du Trocadero», Paris, 1988, p. XVII.

<sup>330</sup> Nina Gorgus, op. cit., p. 54.

<sup>331</sup> Benoit de l'Estoile, *Le gout des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers, Paris, Flammarion, 2010*, p. 250.

del 1932 intitolata «Bronzes et ivoires du royaume du Bénin»<sup>332</sup>. Un commento di Philippe Diolé a questa mostra, pubblicato nella rivista «Beaux-Arts» nel giugno dello stesso anno, sosteneva che «la bellezza alle volte non era meno grande dell'interesse documentario» di questi oggetti<sup>333</sup>. Si espresse a favore di questa esposizione anche Paul Fierens, storico dell'arte belga, che definì la mostra un «doppio museo. Dedicato sia all'arte che alla ricerca»<sup>334</sup>. La divisione dei punti di vista in questa mostra era evidente, erano state infatti create due sezioni separate: la parte più artistica e la parte documentaria con mappe, fotografie e pannelli esplicativi. Secondo Kelly, la mostra fu una mossa strategica attuata dai curatori per risollevare il museo<sup>335</sup>. Effettivamente l'utilizzo di una doppia presentazione accontentò sia i sostenitori dell'*art premier* sia gli studiosi più tradizionalisti legati all'aspetto scientifico dei materiali. Tra gli organizzatori della mostra figurava anche Charles Ratton. Nello stesso anno della mostra dedicata al Bénin, fu inaugurata la sala del Tesoro, al centro del museo, opera di Jacques Lipschitz, definita da Rivière un «piccolo reame», dove erano esposti alcuni manufatti per il loro valore artistico, «per il piacere dei nostri occhi»<sup>336</sup>. Le vetrine erano incastrate nei muri, la luce era artificiale e i colori utilizzati erano il nero per i basamenti e il rosso per gli sfondi. Nel 1934 venne creata una vetrina dedicata all'arte africana nella galleria dedicata all'Africa nera.

Nel frattempo, nel 1931 fu organizzata la mostra «Exposition ethnographique de colonies françaises» alla Porte Dorée, costruita per l'occasione nei pressi di Bois de Vincennes<sup>337</sup>. Nel 1933 fu la volta dell'esposizione consacrata all'importante missione scientifica Dakar-Djibouti, «Mission Labouret, Mission en Afrique Occidentale Française» che occupava quattro sale dove venivano presentate statuette, maschere, strumenti e tavole corredati da una presentazione fotografica dettagliata<sup>338</sup>. Vennero esposti anche dei costumi dall'Etiopia e da altri paesi in delle alte vetrine divise in due. Questa mostra fu per Rivière un passo in avanti nella museografia, un'occasione per mostrare al mondo i nuovi principi adottati dal museo<sup>339</sup>.

---

<sup>332</sup> *Exposition de Bronzes et Ivoires du Royaume de Bénin*, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Ethnographie, giugno-luglio 1932), Paris, Muséum national d'histoire naturelle, Musée d'ethnographie, Palais du Trocadéro, 1932. Altre esposizioni puramente a scopo artistico furono: «Arts des Incas» nel 1933 e «Art des Iles Marquises» nel 1934.

<sup>333</sup> Philippe Diolé, *Sur dix expositions*, «Beaux-Arts», giugno 1932, p. 6.

<sup>334</sup> Paul Fierens, *L'art du Bénin*, «Feuilleton du Journal des Débats», (26 giugno 1932), riportato in Julia Kelly, *Art, ethnography and the life of objects. Paris, c. 1925-35*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 111.

<sup>335</sup> Julia Kelly, op. cit., p. 111. Sulla strategia della mostra dedicata all'arte del Benin vedere anche Maureen Murphy, *Le maniaque de la beauté Charles Ratton et les arts d'Afrique* in *Charles Ratton, L'invention des arts "primitifs"*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Quai Branly, 25 giugno-22 settembre 2013), a cura di Philippe Dagen, Maureen Murphy, Paris, Skira Falmarion/Éditions du Musée du Quai Branly, 2013, p. 76.

<sup>336</sup> Jean-Louis Paudrat, *Les classiques de la sculpture africaine au palais du Louvre*, in *Sculptures. Afrique, Asie...* cit., p. 46.

<sup>337</sup> Per una visione completa e critica dell'Esposizione coloniale vedere Benoit de l'Estoile, «*Le visage multiplié de l'Humanité: l'exposition coloniale de 1931*», in *Le gout des Autres*, cit., pp. 43-96;

<sup>338</sup> Sulla mostra vedere L. Homburger, *Mission de M. Labouret en Afrique occidentale française*, «Journal de la Société des Africanistes», 1932, tome 2, fasc. 2. pp. 245-248.

<sup>339</sup> Rivière scrisse in *Au musée d'Ethnographie*, «L'Intransigent», 29 maggio 1933: «un tipico esempio dei nuovi metodi applicati alla museografia etnografica. Non vetrine per gioielli, [...] ma una una semplice presentazione, nella quale ogni cosa è mostrata nel modo più reale possibile e circondata dal massimo delle informazioni. Non è questione di *art nègre*, gioielli per antiquari o articoli in un bazaar, è questione di documenti umani». Riportato in Kelly, op. cit., p. 114.

Al contrario della precedente esposizione sull'arte del Bénin, questa volta non ci fu una distinzione tra sezione artistica ed etnografica, le due vennero assemblate e le spiegazioni e le fotografie vennero incluse ed esposte a fianco degli oggetti all'interno delle stesse vetrine. Questa scelta venne giustificata dal fatto che le fotografie servivano come prove inconfutabili che gli oggetti erano realmente stati utilizzati o indossati fino al momento della loro requisizione dai popoli che li crearono, nei loro contesti d'origine. Questa disposizione sembrò più didattica e scientifica, in quanto le fotografie riportavano l'esatto contesto degli oggetti e riflettevano il lavoro scientifico di un etnografo. Al posto della messa in scena dell'oggetto davanti al visitatore in un rapporto diretto, qui l'atto del guardare veniva «mediato» dall'occhio fotografico dell'etnografo in missione<sup>340</sup>. Questo tipo di allestimento fu quello più utilizzato nelle esposizioni seguenti fino all'anno della chiusura del museo.

Nel 1937 il Trocadero fu demolito per lasciare posto alla costruzione del palazzo di Chaillot in occasione dell'Esposizione Universale. Il museo etnografico fu trasformato nel musée de l'Homme, istituzione che accolse anche le collezioni di Preistoria ed Antropologia del Museum d'Histoire Naturelle, compreso il Jardin des Plantes<sup>341</sup>. Questo nuovo museo aprì le porte nel mese di giugno 1938. Il personale del vecchio Trocadero abbandonò la direzione del nuovo museo: Rivière divenne a capo del Musée des Arts et Traditions Populaires che per i primi tempi occupò alcune sale del palazzo Chaillot e organizzò solo mostre temporanee, Paul Rivet diventò collaboratore di Charles de Gaulle in America Latina.

La nuova museografia del musée de l'Homme fu all'insegna della scientificità e della razionalità, la dimensione estetica degli oggetti non era più uno dei criteri di valutazione. L'esposizione nel museo venne intesa come un'enciclopedia materiale della specie umana e vennero evitate le ricostruzioni di scene di vita reale<sup>342</sup>. Nelle grandi sale luminose e riscaldate, oltre agli oggetti selezionati per il loro valore di testimonianze ed esposti in maniera ordinata, erano presenti documenti esplicativi e fotografie a loro legate. C'erano inoltre una sala dedicata alla spiegazione delle varie «razze umane», concepita come una sorta di introduzione all'etnologia, ed una dedicata alla preistoria. La critica fu a favore di questi allestimenti, giudicati in un primo momento di una semplicità efficace, ricca di informazioni scientifiche e «senza che il lato estetico fosse negato»<sup>343</sup>. Il museo presentava quindi

---

<sup>340</sup> Julia Kelly, op. cit., p. 115. Vedere l'intero paragrafo *The vitrine effect: ethnography on display*, pp. 108-117. Per un approfondimento sulle tipologie espositive: Jenkins, *Objets Lessons and Ethnographic Displays: Museums Exhibitions and the Making of American Anthropology*, «Comparative Studies in Society and History», n. 26 (aprile 1994), pp. 242-270.

<sup>341</sup> Per una storia completa del Musée de l'Homme vedere: Bernard Dupaigne, *Histoire du musée de l'Homme: de la naissance à la maturité (1880-1972)*, Paris, Éditions Sapia, 2017 e Bernard Dupaigne, *Musée de l'Homme! Guerres et Paix (1972-2015)*, Paris, éditions Sapia, 2018. Dupaigne fu direttore del Laboratorio di Etnologia del musée de l'Homme.

<sup>342</sup> Benoit de l'Estoile, op. cit., p. 258. L'autore paragona l'enciclopedia materiale che stava diventando il musée de l'Homme al volume *L'Espèce Humaine* pubblicato in «L'Encyclopédie Française» in quegli anni. Il concetto di museo come «libro concreto» è sottolineato anche da Jacques Soustelle, *Le musée de l'Homme, laboratoire et musée*, «Science. L'encyclopédie annuelle», n. 27 (novembre 1938), p. 5.

<sup>343</sup> Per la critica al primo allestimento del musée de l'Homme vedere: André Dennery, *Le musée de l'Homme*, «L'Amour de l'Art», 19 ottobre 1938, Magdeleine Paz, *Le musée de l'Homme à Paris*, «Le Populaire», 19 giugno 1938, E. de Manneville, *Au musée de l'Homme*, «Beaux-Arts», 2 settembre 1938. Quest'ultimo sottolinea che «il lato estetico non è negato» non intendendo che gli oggetti fossero valutati per la loro bellezza intrinseca, ma riferendosi ad un'estetica

un compendio dell'intera umanità, dividendo i popoli per razze e dando una lettura puramente etnografica e scientifica della cultura materiale.

Una svolta fu presa dalla direzione del museo negli anni Sessanta, quando cominciarono ad essere organizzate delle esposizioni più legate al campo dell'arte e sostenute dall'Associazione degli amici del Musée de l'Homme, di cui il mercante e collezionista Charles Ratton era il vice-presidente. La più importante fu «Chefs-d'oeuvre du musée de l'Homme» del 1965<sup>344</sup>. Come testimonia il catalogo, le opere vennero scelte per il solo punto di vista plastico. Jacqueline Delange, conservatrice al Dipartimento di Africa Nera, scriveva:

Si un musée d'ethnologie expose les plus belles des oeuvres d'art et les expose essentiellement comme telles, c'est que le temps est venu où elles peuvent, semblables en cela aux chefs-d'oeuvres des civilisations historiques, être admirées pour ce qu'elles sont par-delà de leur intérêt esthétiques propres à la culture dont elles sont issues<sup>345</sup>.

Come faceva intuire il titolo, l'intenzione dei curatori era selezionare all'interno dei reperti delle collezioni del museo quelli che potevano essere dei capolavori ed esporli sottolineandone le qualità estetiche<sup>346</sup>.

La svolta artistica delle esposizioni temporanee del musée de l'Homme coincise con la trasformazione, nel 1960, del vecchio Musée colonial alla Porte Dorée di Parigi in Musée des Arts des Arts africains et océaniens<sup>347</sup>. Si trattò della prima istituzione ufficiale a riconoscere, a partire dalla sua stessa denominazione, la valenza estetica ed artistica dei manufatti africani ed oceanici. Il museo permanente delle colonie era nato in seguito all'Esposizione coloniale del 1931 e si era trasformato nel 1935 in Musée de la France d'Outremer sotto la direzione di Gaston Palewski. Le trasformazioni di questo museo furono significative in quanto corrisposero «all'evoluzione rapida che generò il trionfo del colonialismo, il suo declino e la successiva decolonizzazione e agli importanti cambiamenti di attitudine faccia a faccia dei popoli senza scrittura, che venivano chiamati "i primitivi"»<sup>348</sup>.

---

dell'allestimento, ovvero la scelta delle vetrine, delle etichette, della posizione dei documenti e delle fotografie esplicative.

<sup>344</sup> *Chefs-d'oeuvre du musée de l'Homme*, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Homme, 1965) a cura di Roger Heim, Société des amis du Musée de l'homme, Jacques Millot, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, 1965. Nel catalogo è riportata una discussione tra Leiris e Rivière. L'importanza della discussione, che mette in evidenza le diverse posizioni dei due protagonisti, viene sottolineata da Benoit de L'Estoile, op. cit., p. 268.

<sup>345</sup> Jacqueline Delange, *Afrique Noire*, in *Chefs-d'oeuvre du musée de l'Homme*, cit., pp. 44-45. Citazione riportata da Paudrat, in *Les classiques de la sculpture...* cit., p. 51.

<sup>346</sup> Altre esposizioni ne confermano l'intenzione, ad esempio *Chefs-d'oeuvre des arts indiens et esquimaux du Canada = Master-pieces of Indian and Eskimo art from Canada*, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'homme, marzo-settembre 1969), a cura della Société des amis du Musée de l'homme, Paris, Société des amis du Musée de l'homme, 1969.

<sup>347</sup> Il museo permanente delle colonie francesi era stato creato in seguito all'Esposizione del 1931 (riferimento alla nota 34) ed era stato inaugurato da Gaston Doumergue il 6 maggio dello stesso anno. Per la trasformazione del museo vedere Seksig Alain, *Du musée des colonies au musée national des arts africains et océaniens*, «Hommes et Migrations», n°1117 (dicembre 1988), Dossier Illettrisme, pp. 38-41; *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, atti del convegno (Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, Centre Georges-Pompidou, 3-6 giugno 1998), a cura di Dominique Taffin, Paris, Maisonneuve et Larose/Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, 2000; Germain Viatte, *Le Palais des colonies: histoire du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

<sup>348</sup> Jean-Hubert Martin, *Preface*, in *Le musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, p. 5.

Fu André Malraux a volere il cambio di direzione, facendo diventare l'istituzione un museo d'arte sotto l'ala del Ministero della Cultura, da contrapporsi al musée de l'Homme, che rimaneva invece sotto la direzione del Ministero dell'Educazione. Il campo di ricerca venne ridotto a due aree, quella africana e quella oceanica, considerate nella loro interezza e non più solo in riferimento ai possedimenti che erano stati colonie francesi. La scelta fu dettata dalla volontà di mettere fine all'idea di supremazia francese sulle colonie nell'epoca del post colonialismo<sup>349</sup>. Come ho accennato nel capitolo precedente, André Malraux non era indifferente a questi temi e durante gli anni della sua permanenza al Ministero della Cultura e successivamente, si dimostrò sensibile alla valorizzazione delle arti altrui. La decisione di Malraux trovò la sua traduzione pratica solo nel 1971 quando il museo venne posto definitivamente sotto la direzione dei Musei di Francia.

Nel 1976 venne pubblicata una guida della serie «Petits guides des grands musées» curata dalla Réunion des Musées nationaux, nella quale si leggeva che *l'art nègre* aveva conquistato definitivamente la sua ultima dimensione, quella di un «linguaggio universale» e che questi oggetti, che un tempo erano curiosità esotiche, passando da documenti etnografici, erano finalmente riconosciuti «testimoni maggiori dell'uomo» in quanto forme d'arte<sup>350</sup>.

Dagli anni Ottanta venne avviato un programma di esposizioni temporanee e di acquisizioni notevoli, tra cui l'acquisto di più di duecento cinquanta pezzi dalla Nigeria della collezione Barbier-Muller di Ginevra, di cui facevano parte alcuni capolavori come la testa di bronzo di un'Oba del Bénin<sup>351</sup>. Nel 1991 il museo cambiò nuovamente il suo statuto e venne denominato Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie.

Nell'era della decolonizzazione i criteri espositivi e di classificazione dei musei vennero messi in discussione. L'evoluzione dei rapporti tra i popoli esposti e le istituzioni dei popoli espositori richiesero una ridefinizione etica. Se alcuni musei antropologici rimanevano delle «vetrine occidentali delle tradizioni esotiche e delle politiche d'oltre mare»<sup>352</sup>, una nuova sfida doveva essere affrontata dai musei d'arte, che dal riconoscimento dell'*art premier* stavano diventando a pieno titolo la patria di alcuni di questi manufatti e per questo si trovarono coinvolti nella stessa ridefinizione etica.

### 3.2 Il riconoscimento della bellezza nell'*art premier*. Gli oggetti diventano capolavori ed entrano nei musei d'arte

Come già accennato, fu nei primi anni del Novecento che lo sguardo occidentale verso questi manufatti provenienti da lontano cambiò portando alla loro trasformazione a opere d'arte. Questo passaggio di significato fu possibile soprattutto grazie all'interesse che gli artisti moderni come Braque, Picasso, Derain, Matisse e Vlaminck iniziarono a portare per questi oggetti a partire dal

---

<sup>349</sup> Alain Seksig, op. cit., p. 39.

<sup>350</sup> Pierre Meauzé, Colette. Noll, *Musée national des arts africains et océaniens. Art africain*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1976.

<sup>351</sup> Jean-Hubert Martin, op. cit., pp. 72-73.

<sup>352</sup> Philippe Cordez, *Entre histoire de l'art et anthropologie: objets et musées*, «Histoire de l'art et anthropologie», Paris, INHA/musée du Quai Branly, 2009, p. 3.

1905. Se da parte di etnografi e antropologi il musée du Trocadero, nei suoi anni bui, era visto con imbarazzo, dall'altra furono proprio le sue modalità non curate di esporre i manufatti ad essere fonte di ispirazione per gli artisti moderni che vi si recarono frequentemente alla ricerca di un'estetica pura per servirsene nella loro arte d'avanguardia. Il primo ad interessarsi al rapporto degli artisti europei ed americani con gli oggetti non occidentali fu l'americano Robert Goldwater nel 1938<sup>353</sup>. Era nato il concetto di *art premier*<sup>354</sup>.

Una volta riconosciute le qualità formali ed estetiche dei manufatti era necessario trovare loro un'adeguata sistemazione museale che andasse oltre l'etnografia e che li mettesse in risalto non più per il loro valore di testimonianze culturali ma per la loro bellezza intrinseca. Il passaggio tra i due campi di studio trovò una possibile spiegazione nello studio *On Collecting Art and Culture* di James Clifford, il quale propose un riadattamento del quadrato di Greimas adattandolo al «sistema arte-cultura» e definendo questo strumento «una macchina per produrre autenticità»<sup>355</sup>. Le quattro aree semantiche che lo strumento prevede sono: area dei capolavori autentici, area degli artefatti autentici, area dei capolavori inautentici ed area degli artefatti inautentici. Secondo Clifford, il sistema classifica gli oggetti e attribuisce loro un valore relativo, ma una volta entrati nel sistema gli oggetti possono subire delle trasformazioni di significato<sup>356</sup>.

La transazione più comune, e quella che è interessante ai fini delle mie ricerche, è quella dalla zona due, ovvero da artefatto etnografico alla zona uno, ovvero capolavoro autentico. Oggetti che prima veniva classificati nella categoria storia, folklore, artigianato e per questo assegnati alla cultura materiale ed inseriti nelle collezioni antropologiche ed etnografiche, vengono spostati nella categoria dell'Arte, entrando nell'ambito dei musei d'arte, del mondo amatoriale e del mercato dell'arte<sup>357</sup>. Secondo Padiglione, furono proprio queste transizioni, ovvero gli spostamenti da un

---

<sup>353</sup> Per una visione completa del rapporto tra gli artisti moderni e gli oggetti etnografici nella Parigi degli anni Venti e Trenta vedere l'interessante pubblicazione Julia Kelly, *Art, ethnography and the life of objects. Paris, c. 1925-35*, Manchester, Manchester University Press, 2007. Sull'influenza dell'arte primitiva negli artisti moderni; Robert John Goldwater, *Primitivism in modern art*, New York, Vintage Books, 1967. Quest'ultima è la riedizione di Robert J. Goldwater, *Primitivism in modern paintings*, New York and London, Harper and Brothers publishers, 1938, primo testo dedicato a questo tema.

<sup>354</sup> Sull'utilizzo e il significato dell'espressione vedere Sally Price, *Introduzione*, in *I primitivi traditi*, cit., pp. 1-7; Aka-Evy Jean-Luc, *De l'art primitif à l'art premier*, «Cahiers d'études africaines», vol. 39, *Prélever, exhiber. La mise en musées*, n°155-156 (1999), pp. 563-582. Una critica dei termini tribale e primitivo è proposta anche da William Rubin, *Introduction*, in *Le Primitivisme*, cit., p. 74, nota 1.

<sup>355</sup> James Clifford, *On Collecting Art and Culture*, in *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, 1988, pp. 222-229. Una reinterpretazione del quadrato di Greimas per la critica culturale era già stata fatta da Frederic Jameson, *The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981. James aveva utilizzato questo strumento per svelare i «limiti di una coscienza ideologica specifica evidenziando i punti concettuali oltre i quali tale coscienza non può andare oltre e tra i quali è condannata ad oscillare». Del «sistema arte-cultura» di Clifford e dell'entrata dei manufatti nei musei d'arte (nel contesto americano) mi ero già occupata per le ricerche della mia tesi triennale, *Il viaggio degli oggetti nativi verso i musei d'arte. Alcuni case studies dal M.I.A. di Minneapolis*, relatore Donatella Cozzi, anno accademico 2015/2016, Università degli Studi di Udine. Per il quadrato di Clifford vedere pp. 11-13.

<sup>356</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>357</sup> Quella da me riportata è una semplificazione dello strumento di Clifford ai fini di spiegare l'entrata degli oggetti non occidentali nei musei d'arte in quanto «capolavori». Per una critica completa di questo schema vedere Maria Ciminelli, *Una macchina per fabbricare l'etnocentrismo: osservazioni critiche sul "sistema arte/cultura" di James Clifford*, «Antropologia», n.13. (2011), pp. 57-73.

contesto antropologico ad un contesto artistico, che permisero una risignificazione delle identità dei popoli indigeni e lontani e che emersero «nuove categorie ibride e indisciplinate» come *l'art premier*, la *post culture* e l'arte indigena<sup>358</sup>.

Lo sguardo estetico verso questi oggetti e la loro conseguente attribuzione dello status di «opere d'arte» portò, come ho spiegato nei paragrafi precedenti, a dei cambiamenti riscontrabili anche nella loro museografia e storia espositiva. Se finora ho trattato dei manufatti esposti in musei etnografici e nelle esposizioni temporanee a loro legate, vorrei ora concentrarmi sull'entrata di questi oggetti nelle gallerie e nei musei d'arte, istituzioni con scopi e priorità differenti.

Secondo Lionel Richard la prima esposizione di scultura africana a Parigi fu la mostra «Collection Charles Vignier consistant en sculptures, peintures et objets d'art anciens de l'Asie, ainsi qu'en quelques pièces d'art égyptien, d'art nègre et d'art aztèque» tenutasi alla Galerie Levesque nel 1913<sup>359</sup>. Un anno dopo, a New York, il fotografo Alfred Stieglitz esponeva nella sua «291 Gallery» alcuni pezzi della collezione di Paul Guillaume nella mostra «Statuary in Wood by African savages: the root of Modern Art». Si trattò della prima mostra negli Stati Uniti ad esporre i manufatti sotto un punto di vista puramente estetico, donando loro lo status di opere d'arte e non di reperti etnografici<sup>360</sup>. Per quanto riguarda la capitale francese, se l'esposizione della collezione Vignier comprendeva soprattutto manufatti provenienti dall'Asia, quella tenutasi alla Galerie Devambez nel 1919 fu la prima ad essere consacrata esclusivamente all'arte dell'Africa e dell'Oceania. La «Première exposition d'art nègre et d'art océanien» fu organizzata da Paul Guillaume e durò un mese, dal primo al trentuno maggio di quell'anno. Il testo che Level e Clouzot scrissero per il catalogo rimane ad oggi significativo:

Les figures et objets sculptés, généralement sur bois, par les peuplades sauvages de l'Océanie et de l'Afrique ont trouvé place depuis longtemps dans les musées ethnographiques parmi diverses productions coloniales. Mais le jour est encore récent où des artistes et des amateurs leur ont reconnu le caractère d'oeuvres d'art. [...] Le moment est venu — et pour la première fois — de présenter à un public moins restreint une réunion importante de ces curieux ouvrages. Traditionnellement les figures relèvent du domaine religieux. L'art pour l'art est inconnu des primitifs. Lors ouvrages ont ment une utilité rituelle et magique L'art des peuples sauvages est défensif, conjurateur des mauvais esprits plus encore que conciliateur des bons. Il obéit aux mêmes lois que celui des plus hautes époques; ses principes, son caractère l'apparentent aux plus archaïques. Cependant c'est l'art primitif le plus proche de nous et presque encore vivant<sup>361</sup>.

---

<sup>358</sup> Vincenzo Padiglione, *L'impegno di "artisti" nella realizzazione di due piccoli etnografici musei: l'EtnoMuseo Monti Lepini (Roccarogna) e il Museo del Brigantinaggio (Itri)*, in *Anthropologie, art contemporain et musée. Quel liens?*, a cura di Somé Roger, Schutz Carine, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 64.

<sup>359</sup> *Collection Charles Vignier consistant en sculptures, peintures et objets d'art anciens de l'Asie, ainsi qu'en quelques pièces d'art égyptien, d'art nègre et d'art aztèque, catalogo della mostra* (Paris, Galerie Levesque et Cie, 16 maggio-15 giugno 1913), Paris, Galerie Levesque, 1913. Le pagine inerenti all'art nègre sono pp. 36-38.

<sup>360</sup> Marius de Zayas, *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*, in *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*, a cura di Jack Flam, Miriam Deutch, University of California Press, 2003, pp. 70-72. Il testo riportato in questo volume fu scritto da de Zayas, un artista e gallerista messicano, che collaborò con la 291 Gallery in occasione della mostra del 1914. Non è chiaro se il testo fu pubblicato in quell'occasione. Vedere anche il sito del Met: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/african-art/sources-dealers-collectors/alfred-stieglitz>.

<sup>361</sup> *Première exposition d'art nègre et d'art océanien*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Devambez, 10-31 maggio 1919), a cura di Paul Guillaume, Paris, Galerie Devambez, 1919. Il catalogo era composto dagli scritti di Henri Clouzot e André Level, *L'art sauvage, Océanie-Afrique* e Guillaume Apollinaire, *A propos de l'art des noirs*, con commento di Paul Guillaume.

Pochi anni dopo, nel 1923, furono gli stessi autori Level e Clouzot a scrivere il testo *Sculptures Africaine et océaniennes, colonies françaises et Congo belge* in occasione della «Exposition de l'Art indigène des colonies françaises d'Afrique et d'Océanie» al pavillon Marsan del Louvre<sup>362</sup>. Nel testo si legge che grazie a importanti prestiti di musei, tra i quali il Trocadero, e di grandi collezionisti, per la prima volta a Parigi si poté assemblare «un'ampia collezione di opere, in particolare sculture antiche, offrendo al pubblico una grande documentazione sull'arte dei Neri e l'arte Oceanica»<sup>363</sup>.

Il Museum of Modern Art di New York ospitò nel 1935 l'esposizione «African Negro Art» curata da James Johnson Sweeney, la «vera consacrazione internazionale» a opere d'arte dei seicento manufatti africani che entrarono a pieno titolo nel prestigioso museo newyorkese<sup>364</sup>. Tra questi figuravano anche pezzi della collezione di Paul Guillaume.

Una tappa importante in questo contesto fu l'esposizione della collezione del mercante francese Charles Ratton alla galleria Pigalle, nella quale figurava anche la *Coiffure cerimoniale* conservata al museo Picasso (MP 3624). La mostra del 1930 «Arts primitifs d'Amérique, d'Afrique et d'Océanie» viene ancora oggi considerata fondamentale per la nascita di questa categoria, tanto che viene attribuito a Charles Ratton essere stato «l'inventore dell'arte primitiva»<sup>365</sup>.

Nel 1943 Claude Lévi-Strauss, uno dei padri dell'antropologia, affermò: «L'époque n'est pas lointaine, sans doute, où les collections provenant de cette partie du monde quitteront les musées ethnographiques pour prendre place dans les musées des Beaux-arts»<sup>366</sup>. La visione di Lévi-Strauss non tardò ad avverarsi.

Nel 1954 Nelson Rockefeller fondò il Museum of Primitive Art a New York. Il primo direttore del museo fu Robert Goldwater, l'autore del già citato *Primitivism in modern paintings*. La collezione di capolavori assemblata da Rockefeller venne inglobata nel Metropolitan Museum grazie alla donazione dei suoi eredi. Nel 1982 venne inaugurata l'ala Michael C. Rockefeller, dedicata all'esposizione permanente di arti africane, oceaniche e delle Americhe<sup>367</sup>. Nel 1960, come descritto

---

<sup>362</sup> Henri Clouzot e A. Level, *Sculptures africaines et océaniennes, colonies françaises et congo belge*, cit., 1923. Nel catalogo viene precisato che prima di questa esposizione ci fu la mostra del 1919 alla Galerie Devambez, che «cominciò, con dei mezzi forzatamente ridotti, ad attirare l'attenzione su delle arti per troppo tempo confinate ai musei etnografici», pp. 3-4.

<sup>363</sup> Idem.

<sup>364</sup> *African Negro Art*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 18 marzo-19 maggio 1935) a cura di James Johnson Sweeney, New York, The Museum of Modern Art, 1935.

<sup>365</sup> Charles Ratton espose la sua collezione anche negli Stati Uniti, alla galleria Matisse, nel 1936. Il Musée de l'Homme trent'anni dopo utilizzò la stessa espressione «arts primitifs» per dare nome ad una delle prime esposizioni che misero in relazione gli artisti del Novecento alle arti lontane: «Arts primitifs dans les ateliers d'artistes» del 1967, nella quale, come accennato nel capitolo precedente, furono esposti anche manufatti appartenenti a Picasso. Vedere anche il catalogo della più recente mostra a lui dedicata *Charles Ratton: l'invention des arts primitifs*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Quai Branly, 25 giugno-22 settembre 2013), a cura di Yaëlle Biro, Stéphane Martin, Philippe Dagen, Danielle Maurice, Maureen Murphy, Paris, Musée du Quai Branly/Skira Flammarion, 2013.

<sup>366</sup> Claude Lévi-Strauss, *La voie de masques*, Genève, Albert Skira, 1975, vol. I, pp. 8-9.

<sup>367</sup> Già nel 1969 una mostra consacrata alla collezione Rockefeller si era tenuta al Metropolitan Museum. *Art of Oceania, Africa, and the Americas from the Museum of Primitive Art*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 10 maggio-17 agosto 1969), a cura di Goldwater, Robert Rockefeller, Nelson Aldrick, New York, Metropolitan museum of art, 1969. Per il ruolo che ebbe il Museum of Primitive Art sulla percezione degli oggetti non occidentali come arte vedere Sally Price, *I primitivi traditi*, cit., p. 128.



nel precedente capitolo, in Francia il museo permanente delle colonie si trasformò in museo delle *arti* africane e oceaniche. Nel maggio 1986 fu inaugurato il musée Dapper, sotto la direzione di Christiane Falgayrettes-Leveau. Tre esposizioni temporanee furono organizzate contemporaneamente: due negli spazi del nuovo museo all'interno dell'Hôtel particulier in rue Victor Hugo, ed una al musée des Arts décoratifs. Quest'ultima, intitolata «Ouvertures sur l'art africain», aveva come scopo dimostrare l'universalità dell'arte africana, esponendo i suoi capolavori per le loro qualità estetiche<sup>368</sup>. Le esposizioni qui citate presentarono gli oggetti isolati all'interno delle sale, sotto una luce studiata per esaltare le qualità formali e senza grandi indicazioni sul contesto originario dei manufatti<sup>369</sup>.

La storica mostra «Primitivism in XX° century art. Affinity of the Tribal and the Modern», tenutasi al Museum of Modern Art di New York nel 1984 e curata da William Rubin, mise in relazione direttamente le opere d'arte degli artisti moderni con maschere e sculture africane e oceaniche, trovando delle «affinità» così come indica il titolo. L'esposizione di oggetti non occidentali accanto a opere dei grandi artisti moderni per evidenziarne le analogie e le influenze divenne una pratica comune per i musei europei ed americani. Nell'*Introduzione* del catalogo scritta da Rubin, l'autore specificò che la sua era una mostra sul *primitivismo*, ovvero sul fenomeno di ricezione di questi manufatti nell'arte degli artisti moderni<sup>370</sup>. La mostra non fu accolta dalla critica in maniera del tutto positiva. Soprattutto gli antropologi e gli etnologi sostennero che il fatto di aver voluto trovare delle somiglianze tra le opere degli artisti moderni e i manufatti in questione era ancora una volta la dimostrazione della volontà dell'Occidente di impossessarsi del mondo altrui fornendo un significato culturale proprio<sup>371</sup>. Sulle scelte espositive di questa mostra tornerò nel prossimo capitolo in quanto furono presentati anche dei manufatti della collezione di Picasso.

Dal 18 maggio 1989 al 14 agosto 1989 fu organizzata parallelamente al Centre Pompidou e alla Grande Halle de la Villette di Parigi la mostra «Les magiciens de la Terre», curata da Jean Hubert Martin. La mostra presentava opere di cento artisti contemporanei, dei quali la metà proveniva da paesi «non occidentalizzati». Nella presentazione ufficiale si leggeva:

À la différence de l'exposition de 1984 «Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern», et pour la première fois, l'art des sociétés occidentalisées n'est pas mis face à l'art du reste du monde avec l'objectif de faire un parallèle, de les opposer, mais au contraire avec l'envie de tout regrouper ensemble, comme provenant de la

---

<sup>368</sup> Le due esposizioni negli spazi del nuovo museo furono: «Les Cabinets de curiosités au XVIIe siècle» e «Figures de reliquaire dites kota». Per la mostra al musée des Arts décoratifs: *Ouvertures sur l'art africain*, catalogo della mostra (Paris, Musée des arts décoratifs, 13 maggio-29 giugno 1986), a cura della Fondation Dapper e del Musée des arts décoratifs, Paris, Fondation Dapper, 1986. Dall'anno della sua apertura fino al 1998 il museo, nato da una fondazione privata istituita da Michel Leveau nel 1983, propose più di trenta esposizioni per dimostrare il lato estetico e formale dei manufatti non occidentali. La lista completa delle esposizioni organizzate dal musée Dapper è pubblicata al link: <https://www.dapper.fr/expositions-actions/expositions/>.

<sup>369</sup> Per la decontestualizzazione degli oggetti nei musei d'arte vedere Sally Price, *Oggetti d'arte e manufatti etnografici*, in *I primitivi traditi*, cit., pp. 120-149.

<sup>370</sup> William Rubin, *Introduction*, in *Primitivism in XX° century art. Affinity of the Tribal and the Modern*, catalogo della mostra, cit.

<sup>371</sup> Vedere: Fred Myers, *Primitivism, anthropology and the category of "Primitive art"*, in *Handbook of material culture*, SAGE Publication, 2006. Una critica alla nozione di primitivismo a partire dalla mostra di William Rubin del 1984 e James Clifford, *Histories of the Tribal and the Modern*, in *The Predicament of Culture*, cit., pp. 189-214.

même branche d'art, ce qui permet la vision d'œuvres extrêmement diversifiées. Cette exposition annonce une nouvelle approche de l'histoire de l'art. Elle montre aux pays occidentalisés que l'art contemporain existe en dehors de l'occident. D'un coup, une prise de conscience, et cet art-là devient identifiable, trouvable.

Nonostante l'esposizione fosse incentrata sull'arte contemporanea, la cito come esempio in quanto fu un tentativo di allontanarsi dalla pratica di creare dei paralleli tra le varie arti nel mondo in ottica europea e americana. In questa occasione si promosse invece un grande mondo dell'arte universale con varie sfaccettature, dimostrando ai paesi occidentali che gli oggetti primitivi erano (e sono) in realtà frutto di società che producevano (e producono) anche arte contemporanea.

Nella seconda metà del Novecento i musei che ospitavano oggetti non occidentali non erano più solo i musei etnografici. La conseguenza fu che si venne a creare una divisione netta tra la rappresentazione di questi oggetti «contestualizzati» nei musei antropologici, facendo dunque riferimento al loro paese e alla loro funzione d'origine, e l'esposizione degli oggetti come capolavori nei musei d'arte, senza alcun rimando ad indicazioni etnografiche e documentarie<sup>372</sup>.

### 3.3 Gli anni Duemila. Il Pavillon des Sessions al Louvre e la nascita del Quai Branly

L'inaugurazione delle sale dedicate alle arti non occidentali dell'Africa, delle Americhe e dell'Oceania al pavillon des Sessions al Louvre, il più grande museo parigino, fu l'apice del riconoscimento del valore estetico e della consacrazione a opere d'arte dei manufatti provenienti da lontano. Questa grande conquista fu resa possibile dagli sforzi di un collezionista e amante dell'arte primitiva, che si definiva uno storico dello sguardo, Jacques Kerchache. Nel 1990 Kerchache pubblicò un manifesto *Pour que les chefs-d'oeuvre du monde entier naissent libres et égaux*, che venne firmato e sottoscritto da diverse personalità importanti. Come era solito ricordare nelle numerose interviste Kerchache, non fu lui il primo ad avanzare questa ipotesi. Il primo ad affermare che gli oggetti delle arti primitive potevano esser degni di fiancheggiare i grandi capolavori del museo più visitato al mondo fu in effetti Guillaume Apollinaire quando nel 1909 scrisse:

Le Louvre devrait accueillir certains chefs-d'œuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale [...] La réforme du Trocadero s'impose. Il faudrait separer de l'ethnographie les objets dont le caractere est surtout artistique et qui devraient etre mis dans un autre musée<sup>373</sup>.

Inoltre, nel 1920 Paul Guillaume aveva risposto all'inchiesta di Felix Fénéon riguardante la possibilità o meno dell'ammissione delle arti lontane al Louvre affermando che «nessuna arte aveva influenzato così direttamente la plasticità di un'epoca, l'art nègre entrerà al Louvre come una spiegazione necessaria, allo stesso modo delle opere che ispirò». E André Malraux affermò nel 1969 «Molti vogliono l'art nègre al Louvre dove entrerà»<sup>374</sup>. E così, nel 2000, i desideri di queste figure

---

<sup>372</sup> André Desvallées, *Le passage à l'esthetisation*, in *Quai Branly: un miroir aux alouettes? À propos d'ethnographie et d'«arts premiers»*, Paris, L'Harmattan 2007, pp. 47-64, riporta alcune citazioni riguardanti le differenze di esposizioni nel contesto o meno degli oggetti e la loro percezione nel visitatore.

<sup>373</sup> Guillaume Apollinaire, «Le Journal du Soir», 3 ottobre 1909. La citazione viene riportata in: Dupaigne Bernard, *Histoire du Musée de l'Homme*, cit., p. 75.

<sup>374</sup> André Malraux è citato da Kerchache, *Au regard des oeuvre*, in *Sculptures. Afrique, Asie...* cit., p. 19. Per l'inchiesta di Fénéon: «Bulletin de la vie artistique», tome I, n. 24 (25 novembre 1920), Paris, Bernheim Jeune, 1920, p. 662; per la

che ebbero tutte un ruolo nell'affermazione dei manufatti primitivi come arte vennero esauditi: il Louvre inaugurò il pavillon des Sessions. Una differenza di intenzioni appare confrontando le parole di Paul Guillaume del 1920 e quelle di Kerchache e della sua squadra in anni più recenti: i manufatti esposti al Louvre non vennero stati scelti per spiegare una qualche influenza sull'arte europea, ma erano riconosciuti come legittimi in loro stessi. L'arte primitiva non era più «pura espressione decorativa, né semplice fonte d'ispirazione per gli artisti occidentali in cerca di soluzioni plastiche», si era trasformata in un'arte pura e riconosciuta universalmente.

In realtà il musée du Louvre aveva già ospitato nelle sue stanze arte proveniente da popoli e società non europee. Nel 1827 per volere del re Carlo X venne creato il musée Dauphin, un museo della Marina e dell'Etnografia dove erano esposte le più grandi conquiste e i bottini degli esploratori come Thomas Cook e Lapérouse. La differenza fondamentale rispetto al Pavillon des Sessions fu che al Musée Dauphine nessun interesse estetico era riconosciuto a questi manufatti, la loro esposizione era strettamente con scopi scientifici e di esaltazione della supremazia della civiltà europea. Questa collezione entrò a far parte del nucleo del museo del Trocadero nell'anno della sua nascita nel 1878, per poi essere spostata al musée de l'Homme<sup>375</sup>.

L'allestimento museografico degli nuovi spazi del Grand Louvre fu affidato a Jean Michel Wilmotte. Architetto e museografo riconosciuto a livello internazionale, Wilmotte conosceva bene l'architettura del Louvre dato che aveva terminato, per il bicentenario del museo nel 1993, l'allestimento dall'ala Richelieu in collaborazione con gli architetti IM Pei e Michel Macary e nel 1999 l'ala Rohan dedicata agli oggetti d'arte del XIX° secolo. L'architetto lavorò su questo progetto per creare un nuovo ambiente che mettesse in evidenza le centoventi opere scelte da Kerchache e allo stesso tempo rispettasse la storia e gli spazi del luogo privilegiato che le conteneva<sup>376</sup>.

All'interno delle sale le opere sono visibili nella loro totalità, illuminate da una luce naturale che viene filtrata dalle ampie finestre e accompagnata da una luce naturale che «sottolinea l'architettura». Il progetto è all'insegna della razionalità, senza grandi artifici, con basamenti in bronzo dalle forme semplici e lastre di vetro sospese per proteggere alcune delle opere. La classificazione delle opere è geografica, ma non ci sono barriere per il visitatore che intraprende il

---

risposta di Paul Guillaume: «Bulletin de la vie artistique», tome 1, n. 25 (1 dicembre 1920), Paris, Bernheim Jeune, 1920, p. 696.

<sup>375</sup> Bernard Dupaigne, *La maturation du Musée d'ethnographie au tournant du XXe siècle*, cit., pp. 532-533 e Benoit de l'Estoile, op. cit., pp. 315-316. Vedere anche Anne Fardoulis-Vitart, *Le cabinet du roi et les anciens cabinets de curiosités dans les collections du musée de l'Homme*, Mémoire de l'E.H.E.S.S., 1979.

<sup>376</sup> La scheda tecnica del progetto di allestimento di Wilmotte è reperibile al sito <http://www.wilmotte.com/fr/projet/9/Musee-du-Louvre-Departement-des-Arts-Premiers>. Per una visione completa sulla figura di Wilmotte vedere: Richard Meier, François Barré, *Wilmotte: réalisations et projets*, Paris, Le Moniteur, 1993; Jean Grisoni, Jean Baptiste Loubeyre, *Wilmotte, l'instinct architecte*, Passage, 2005; Francois Lamarre, Pascal Tournaire, Stephane Paoli, *Jean-Michel Wilmotte: architecture à l'oeuvre: = architecture at work*, Paris, Éd. du Moniteur, 2008; Dane McSowell, *Jean-Michel Wilmotte : architecture, écritures*, Paris, Aubanel, 2009. Per un approfondimento sull'architettura museale di Wilmotte fare riferimento a: Richard Meier, François Barré, op. cit., pp. 18-69. Wilmotte, nato il 02 aprile 1948 a Soissons, è membro dell'Accademia di Belle Arti di Francia da febbraio 2015, la sua scheda nel sito dell'Accademia è da ritrovare qui: <http://www.academiedesbeauxarts.fr/membres/fiche.php?id=57>. Sul progetto del pavillon des Sessions e sulle critiche apportate vedere Sally Price, *Au musée des illusions, le rendez-vous manqué du quai Branly*, Denoel, 2011, pp. 105-114.

percorso spostandosi da un'area all'altra, il che crea uno spazio fluido. Anche l'utilizzo di pochi materiali (bronzo, pietra e vetro) «contribuisce all'unità, alla purezza e alla chiarezza del luogo». Le opere sono esposte isolate, come dei veri capolavori d'arte universale. Ogni oggetto è stato scelto per le sue qualità formali, non per la sua storia e il suo valore etnografico:

Chaque œuvre fut choisie en fonction de son exemplarité et non pour son histoire, son pays d'origine, sa patine, son ancienneté, la rareté de sa matière ou sa monumentalité mais pour l'intégrité de l'artiste, son projet, son geste et ses propositions plastiques. Chaque œuvre témoigne du meilleur qu'une culture peut offrir<sup>377</sup>.

Ogni oggetto ha trovato il suo spazio all'interno dell'allestimento, che è una «rappresentazione» delle *arts premiers* e funziona solo nella sua integrità, per questo risultano difficili il prestito delle opere ad altre istituzioni e la rotazione delle opere esposte, in quanto farebbero venire meno l'insieme museografico pensato da Kerchache e Wilmotte<sup>378</sup>. Gli oggetti una volta scelti ed esposti in questo luogo sono diventati ambasciatori delle voci dei loro paesi di provenienza, secondo gli allestitori. Per il visitatore interessato a conoscere la storia e l'origine dei manufatti, sono stati aggiunti degli schermi in una sala multimediale adiacente, dove è permesso accedere alle informazioni sul contesto e la funzione originale degli oggetti nonché sulla loro provenienza. Inizialmente questa presentazione doveva essere solo temporanea, le opere avrebbero dovuto essere inviate al musée du Quai Branly una volta terminato<sup>379</sup>. Il pavillon des Sessions fu inaugurato nell'aprile del 2000 dal Presidente Jacques Chirac, riporto qui un pezzo del discorso inaugurale:

Ce 13 avril est un jour-symbole d'ouverture au monde et de reconnaissance. Aujourd'hui, plus de cent chefs-d'oeuvre venus d'Afrique, d'Insulinde, d'Océanie, des Amériques et d'Arctique font leur entrée au Louvre. A l'issue de près d'un siècle de controverses et de débats passionnés, un art aux multiples facettes, aux multiples créations, aux multiples histoires, un art qualifié tour à tour de "primitif", de "premier, de "primordial" selon les époques ou les exégètes, sans qu'aucun de ces termes approchent de sa vérité, rejoint enfin et pour toujours les cimaises de notre plus prestigieux musée. Pour la France, mais aussi pour de nombreux pays engagés dans cette belle aventure, c'est un grand moment culturel, et par-là même un grand moment politique...<sup>380</sup>

Nel discorso inaugurale del 22 aprile qui citato, il Presidente Jacques Chirac fece riferimento al nascente Musée du Quai Branly. La decisione della fondazione di un museo delle arti e civiltà fu presa nel 1997 e l'anno seguente fu designato il sito che sembrò più adatto: lo spazio ai piedi della Tour Eiffel che aveva ospitato il Centre des métiers durante l'Exposition universelle del 1937 e che

---

<sup>377</sup> Questa citazione e le due precedenti virgolette sono prese dal sito ufficiale del museo: <https://www.louvre.fr/departments/le-pavillon-des-sessions>.

<sup>378</sup> Aspetto sottolineato dal direttore del dipartimento patrimonio e delle collezioni Yves Le Fur nel documentario *Le Pavillon des Sessions: les art non-occidentaux*, realizzato da Gerard Lafont con la partecipazione di Yves Le Fur, Emmanuel Kasarhérou e Aurélien Gaborit, min 12:10, consultabile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=qq1GydIjetQ>. Stéphane Martin, *Un musée pas comme les autres*, in *Le moment du Quai Branly*, collettivo, «Le débat», n. 147 (nov-déc 2007), Paris, Éditions Gallimard, 2007, pp. 5-22.

<sup>379</sup> *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, cit..

<sup>380</sup> Per il discorso integrale fare riferimento a *Discours de M. Jacques CHIRAC, Président de la République, lors de l'inauguration du pavillon des sessions au Musée du Louvre*, al link: [http://www.jacqueschirac-asso.fr/archives-elysee.fr/elysee/elysee/francais/interventions/discours\\_et\\_declarations/2000/avril/fi002646.html](http://www.jacqueschirac-asso.fr/archives-elysee.fr/elysee/elysee/francais/interventions/discours_et_declarations/2000/avril/fi002646.html).

era rimasto vuoto dopo la Seconda Guerra Mondiale<sup>381</sup>. L'idea alla base del progetto è riportata dallo stesso Presidente nel discorso sopra citato:

L'idée, c'est de dépasser définitivement l'absurde querelle entre l'approche esthétique et l'approche ethnographique ou scientifique. Tout simplement parce qu'il n'est pas d'amour réel de l'oeuvre, de respect de sa place dans le cheminement de l'humanité, sans compréhension de la société et des forces sociales ou mystiques qui ont porté sa création.

L'idée, c'est de donner à comprendre, dans la présentation en occident des arts et des sociétés non européennes, une profondeur historique que l'esprit colonial ou la fascination pour l'état de nature leur avaient trop souvent dérobé.

L'idée, c'est de lancer une vaste politique de collaboration et d'échange avec toutes les nations ou toutes les régions représentées. Des conventions de coopération culturelle et scientifique ont d'ores et déjà été signées, avec des pays étrangers ou des territoires d'outre-mer, qui prévoient des réalisations communes, qu'il s'agisse par exemple d'expositions temporaires, de banques de données scientifiques ou de produits multimédia<sup>382</sup>.

Il museo nacque quindi come volontà di superare la divisione tra approccio antropologico ed estetico alla cultura materiale. Del resto anche la scelta della creazione di un nuovo edificio era sintomo dell'idea di ripartire da zero con una nuova architettura che si discostasse dal passato coloniale e dagli edifici museali degli anni Trenta. Nel nuovo museo confluirono infatti sia le collezioni di oggetti e di fotografie del Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, sotto la direzione del Ministero della Cultura, sia la collezione etnografica del Musée de l'Homme, sotto la direzione del Ministro dell'Educazione, completata dalla fototeca e dalla biblioteca<sup>383</sup>. Le due istituzioni storiche dedicate ai manufatti non occidentali vennero definitivamente chiuse, creando un grande cambiamento nella storia dei musei francesi<sup>384</sup>.

Per comprendere a fondo le diverse e complicate provenienze (europee, ovvero quello che Price chiama «pedigree») dei manufatti delle collezioni del Quai Branly, nel catalogo ufficiale il museo propone una linea del tempo che parte dal 1570 con la fondazione della Biblioteca reale di Parigi ed arriva fino al 2004, con il trasferimento delle ultime opere dai depositi del Musée de l'Homme<sup>385</sup>. Il museo conserva oggi più di trecento mila oggetti, dei quali solo l'uno per cento è esposto. Non è presente un laboratorio di ricerca come quello presente al musée de l'Homme. Il nuovo modello di museo «dell'altro» doveva, secondo Dias, «mettere fine al lungo processo di ridefinizione del posto

---

<sup>381</sup> Sul progetto e il concorso architettonico del 1999 vedere: Marco Casamonti, *Jean Nouvel*, Motta Architettura, Milano, 2008; Lloyd Morgan Conway, *Jean Nouvel. Elementi di Architettura*, Rizzoli, Milano, 2002, Désveaux Emmanuel, *Le musée du quai Branly au miroir de ses prédécesseurs*, «Musées», vol. 24, n. 2 (2002); Armelle Lavalou, Jean-Paul Robert, *Le musée du quai Branly*, Le Moniteur Éditions, Parigi, 2006.

<sup>382</sup> *Discours de M. Jacques CHIRAC, Président de la République, lors de l'inauguration du pavillon des sessions au Musée du Louvre*, cit..

<sup>383</sup> La collezione etnografica europea conservata al musée de l'Homme venne invece inviata al musée des Arts et Traditions Populaires, che venne chiuso nel 2005.

<sup>384</sup> Nélia Dias, *Le musée du Quai Branly: une généalogie*, in in *Le moment du Quai Branly*, «Le débat», cit., p. 67. Il cambiamento fu dato dalla chiusura delle due istituzioni del MAAO e del musée de l'Homme e dall'apertura del musée des Civilisations de l'Europe e de La Méditerranée a Marsiglia e la Cité national d'histoire de l'immigration.

<sup>385</sup> *Musée du Quai Branly. La collection*, collettivo, a cura di Yves Le Fur, Skira Flammarion/Musée du Quai Branly, 2009, Annexe II. La concezione di «pedigree» dei manufatti primitivi è descritta da Sally Price, *I primitivi traditi*, cit.. Con questa parola la studiosa vuole intendere tutti i possessori, le collezioni, le mostre e le pubblicazioni nelle quali l'oggetto è apparso dopo il suo arrivo nella società occidentale.

dell'etnografia all'interno del musée de l'Homme e, così, rompere il progetto unitario di fondo di questa istituzione»<sup>386</sup>.

Chirac creò la commissione «Arts premiers», Stephan Martin venne nominato Direttore, Jacques Friedmann fu promosso Presidente del consiglio d'amministrazione dello stabilimento pubblico del musée du Quai Branly, Kerchache fu incaricato di occuparsi delle collezioni<sup>387</sup>. Trovare una denominazione adatta al nuovo museo non fu un'impresa facile. Tra le prime ipotesi ci fu «musée des arts et de civilisations», poi si passò a «musée de l'Homme, des Arts et de Civilisations», fino a che la nuova istituzione prese il suo nome definitivo: il neutro musée du Quai Branly. Quest'ultimo fu scelto per evitare tutte le questioni etiche e culturali che avrebbero sicuramente suscitato nella critica nomenclature come «musée des arts primitifs» o «des arts premiers». Il direttore Stephan Martin affermò che non era intenzione del gruppo di lavoro dare il nome in base all'attività del museo e che lui stesso si batté perché si seguisse l'usanza ormai comune nei musei francesi di prendere il nome dal luogo in cui si trovano<sup>388</sup>.

Negli otto anni che passarono tra la decisione di Chirac (14 luglio 1998) e l'effettiva inaugurazione del museo (20 giugno 2006) il dibattito si fece sempre più acceso. Ampie critiche al progetto di un nuovo museo furono mosse da chi sosteneva fosse necessario rinnovare il musée de l'Homme al posto di creare una nuova istituzione, ma anche da chi vide in questa decisione una strategia politica del presidente Chirac. James Clifford nel suo *Le Quai Branly en construction* sottolineò le difficoltà di avere una così grande collezione di oggetti «tribali» riunita in un solo luogo a Parigi, scrivendo: «con gli stessi fondi, sarebbe stato possibile rinnovare più siti parigini, incoraggiandoli a diversificare le loro forme di esposizione e interpretazione».<sup>389</sup> Non è mia intenzione analizzare in questa sede il complesso dibattito attorno al progetto di Jacques Chirac, alla costruzione del museo e alle sue scelte direzionali ed espositive in quanto molti studiosi hanno già approfondito in maniera esaustiva le varie questioni<sup>390</sup>. Quello che è certo è che lo stretto rapporto tra politica e musei in Francia ebbe un ruolo fondamentale in queste vicende, soprattutto per quanto riguarda lo smantellamento del

---

<sup>386</sup> Dias, *Le musée du Quai Branly: une généalogie*, «Le débat», cit., p. 79. L'autrice si riferisce alla difficile situazione organizzativa del musée de l'Homme nella seconda metà del Novecento, dovendo conciliare i tre laboratori sotto il suo controllo: etnologia, antropologia, preistoria.

<sup>387</sup> Stephan Martin fu delegato al centre Pompidou dal 1989 al 1990, direttore del museo della Musica e della Danza dal 1995 al 1997.

<sup>388</sup> Vedere l'intervista a Stéphan Martin in *Le moment du Quai Branly*, «Le débat», cit., pp. 8-9.

<sup>389</sup> «Le débat», cit., p. 38. Vedere anche Françoise Choay, *Un nouveau Luna Park était-il nécessaire?*, «Le débat», cit., pp. 57-64.

<sup>390</sup> Per il dibattito sulla nascita del Musée du Quai Branly vedere: Bernard Dupaigne, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, Paris, Mille et une nuits, 2006; André Desvallés, *Quai Branly: un miroir aux alouettes? À propos d'ethnographie et d'«arts premiers»*, Paris, L'Harmattan 2007; *Le moment du Quai Branly*, cit.; e Sally Price, Delanoë Nelcya, *Au musée des illusions: le rendez-vous manqué du quai Branly*, cit.. Il titolo originale del libro di Sally Price è: *Paris primitive: Jacques Chirac's museum on the Quai Branly*, ed è interessante notare come nella versione francese questo abbia preso un tono più negativo. Il libro di B. Dupaigne, direttore del Laboratorio di Etnologia al Musée de l'Homme dal 1991 al 1998, è un'aspra critica alla figura di Jacques Kerchache, alla sua mancata formazione professionale e alla sua grande influenza sul Presidente Jacques Chirac non solo per quanto riguarda l'apertura del Pavillon de Sessions al Louvre ma anche sul progetto del Quai Branly.

musée de l'Homme e il futuro dei suoi ricercatori che non vennero interpellati nelle scelte di conservazione dei manufatti spostati nei depositi della nuova istituzione<sup>391</sup>.

Rimaneva inoltre la questione sul rapporto tra il musée Branly e il pavillon des Sessions del Louvre, che fu chiarita da Stephane Martin durante un'intervista pubblicata nel 2007. Martin affermò che i due musei erano stati creati per due pubblici opposti tra loro: il pavillon al Louvre venne creato per rispondere ad una necessità sociologica dei visitatori del più grande museo parigino, che lo vedevano come «il Pantheon della cultura» e che spesso non visitavano altri musei a Parigi, per questo le opere scelte per esservi esposte furono solo i capolavori estetici, per provare che anche le culture «altre» avevano prodotto opere d'arte degne di essere presentate nella più importante istituzione nel cuore di Parigi. Nella *Petit guide du Musée du Quai Branly* venne inoltre specificato che il pavillon des Sessions non era una prefigurazione del museo ma ne sarebbe rimasta «un'antenna permanente» per attirare i visitatori verso un nuovo mondo dell'arte<sup>392</sup>.

Nonostante tutte le difficoltà e le critiche, il 20 giugno 2006 il musée du Quai Branly, creato e progettato dall'architetto Jean Nouvel, aprì le sue porte. Anche qui il criterio museologico fu la divisione in zone di provenienza degli oggetti e, seguendo la strada intrapresa da Kerchache e Wilmotte al Pavillon des Sessions del Louvre, nessun ostacolo o barriera venne interposta tra le varie aree geografiche. Sulle scelte museologiche e museografiche di questo museo parlerò più approfonditamente nel sesto capitolo, analizzando alcune delle sue esposizioni temporanee, tra cui la mostra-manifesto «D'un regard l'autre. Une histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie» tenutasi dal 19 settembre 2006 al 21 gennaio 2007, che delineò una storia dello sguardo europeo ai manufatti di Africa, America e Oceania, dalla loro prima esposizione nei *cabinets de curiosité* fino al loro inserimento nel dominio dell'Arte.

Partendo da tutte queste riflessioni sui cambiamenti nelle modalità di esposizione degli oggetti africani e oceanici in rapporto alla loro valutazione critica, cercherò nei prossimi capitoli di analizzare le differenti modalità di esposizione dei manufatti della collezione di Picasso, evidenziando i diversi significati che i curatori hanno loro attribuito e i relativi punti di vista attraverso i quali sono stati presentati agli osservatori all'interno delle sale. Sarà interessante differenziare tra allestimenti permanenti, esposizioni temporanee in musei d'arte e in musei antropologici, in particolare il qui citato musée du Quai Branly.

---

<sup>391</sup> La dimensione politica della museologia francese viene sottolineata da Sally Price, *Au musée des illusions*, cit., p. 59 e da Françoise Choay, *Un nouveau Luna Park était-il nécessaire?*, cit., p. 63. Vedere anche Michel Schneider, *La Comédie de la Culture*, Paris, Édition du Seuil, 1993.

<sup>392</sup> *Le guide du musée: musée du quai Branly*, Paris, Ed. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 2006.

## Capitolo 4. La storia espositiva dei materiali d'arte primitiva del museo Picasso dal 1979 al 2009. Criteri di ordinamento e scelte di allestimento

Come spiegato nel primo capitolo di questa tesi, gli artefatti primitivi collezionati da Picasso furono inseriti nella dazione del 1979 e depositati, insieme alle opere dello stesso artista, negli spazi della *Préfiguration* al Palais du Tokyo. In occasione della mostra «Picasso. Oeuvres reçues en paiement des droits de succession» trecento opere della dazione lasciarono i depositi per essere esposte nelle gallerie del Grand Palais di Parigi, da ottobre 1979 a gennaio 1980. Analizzando il catalogo e i documenti d'archivio inerenti a questa prima mostra, tra i quali le piante delle sale del Grand Palais con le varie opere assegnate, è emerso che nessun manufatto africano o oceanico venne esposto in quell'occasione<sup>393</sup>. Prima dell'apertura del museo Picasso all'Hôtel Salé avvenuta il 28 settembre 1985, il pubblico parigino poté ammirare solo un oggetto africano della collezione dell'artista: la *Tête d'Oba* (MP 3636), che venne esposta in due mostre tenutesi al Grand Palais: «Cinq années d'enrichissement du Patrimoine national 1975-1980» tra il 1980 e il 1981, e «Tresors de l'Ancien Nigeria» nel 1984.

Per quanto riguarda l'allestimento permanente, durante le mie ricerche negli archivi del museo nel sito degli Archivi Nazionali Francesi di Pierrefitte-sur-Seine, è emerso il primo programma museologico stilato da Dominique Bozo nel 1979 ed inviato al Direttore dei Musei Landais nel 1982, che ho riportato integralmente in *Appendice dei Documenti* al n. 5<sup>394</sup>. Analizzando il programma museologico e le prime guide illustrate del museo, cercherò in questo capitolo di delineare le principali scelte di allestimento degli oggetti non occidentali e la loro funzione all'interno delle sale permanenti del museo. Oltre alla presenza dei manufatti nel percorso di visita permanente, un fitto programma di mostre temporanee vide questi oggetti lasciare il museo Picasso di Parigi per essere inseriti in altri contesti espositivi all'interno di musei ed istituzioni legati al mondo dell'arte.

### 4.1 Il *programme muséographique* di Dominique Bozo, il primo allestimento permanente

Come accennato nel primo capitolo, una volta che le opere della dazione furono scelte e rese note, il programma architettonico e quello museologico formarono un unico progetto di lavoro tra l'architetto Simounet e il conservatore Bozo. Nel programma ufficiale steso nel 1979 ed inviato nel

---

<sup>393</sup> Il catalogo a cui faccio riferimento è *Picasso: oeuvres reçues en paiement des droits de succession*, catalogo della mostra, cit.. Un servizio fotografico dell'intera esposizione è presente nel sito dell'Agenzia fotografica della Reunion des Musées Nationaux, al link: <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCXC�8SOE&SMLS=1&RW=1366&RH=626>. Le foto sono state pubblicate sotto il nome di *Reportage muséographique de l'exposition «Picasso. Oeuvres reçues en paiement des droits de succession», Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 11 octobre 1979-7 janvier 1980* con riferimento alla documentazione del museo Picasso n. 0022/00200 in *iPicasso!*, catalogo della mostra (Paris, musée national Picasso, 20 ottobre 2015-31 gennaio 2016), a cura di Emile Bouvard, Paris, Éditions de la Reunion des musées nationaux/Musée Picasso Paris, 2015, p. 449. Il riferimento agli archivi del museo Picasso da me consultati nel sito di Pierrefitte-sur-Seine è ai dossier: 20111084/242-20111084/245.

<sup>394</sup> *Programme muséographique* inviato da D. Bozo, in riferimento alla lettera di richiesta di un dossier sull'avanzamento dei lavori da parte del Direttore dei Musei Landais. Documento inedito conservato negli archivi del museo Picasso nel sito degli Archivi Nazionali Francesi di Pierrefitte-sur-Seine, dossier n. 20111084/2.



1982 al Direttore dei Musei Francesi Hubert Landais da parte di Bozo, la collezione permanente era prevista esposta secondo un criterio cronologico e pitture, sculture e disegni erano presentati insieme, senza una divisione in base al *medium*. Un apparato documentario formato da lettere, fotografie e manoscritti provenienti dagli archivi del museo stesso, creava un percorso parallelo a quello delle opere principali. Nel programma veniva sottolineato che questo apparato non doveva essere confuso con le opere stesse e per questo era stato posto nei passaggi tra le sale, tra le finestre e nei luoghi di riposo. Delle vetrine ad angolo ricavate dai muri permettevano di usufruire di una superficie espositiva più ampia<sup>395</sup>.

Dal programma emerge che le opere primitive dovevano essere esposte nella sala 3, dedicata al passaggio dalle *Demoiselles d'Avignon* al cubismo di influenza cezanniana. Riporto qui la parte del programma interessata:

Salle 3 : Des Demoiselles au cubisme cézanien 1909.

Cette présentation met en relief les influences conjuguées de l'art nègre et de l'œuvre de Cézanne dans l'élaboration du cubisme.

*Méré et enfant* 1907 (MP 19)

*Nu couché avec personnages printemps* 1908 (MP 24)

*Paysage aux deux figures, été* 1908 (MP 28)

À proximité de ces œuvres : présentation d'une partie de la collection d'art primitif (ayant appartenu à Picasso)<sup>396</sup>.

Questo è l'unico accenno presente in questa prima relazione ufficiale riguardo le opere primitive. Non vennero specificati quali manufatti erano stati scelti e non venne precisato alcun numero di inventario a cui fare riferimento, al contrario delle tre opere di Picasso, delle quali venne indicato titolo, data e numero di inventario. Nonostante la mancanza di informazioni precise, questo documento attesta la volontà di Bozo di inserire già dal primo allestimento permanente alcuni oggetti primitivi ed indica in quale contesto questi avrebbero dovuto figurare nel percorso museologico: accanto alle opere del periodo tra il 1907 e il 1909, gli anni in cui Picasso iniziò ad essere influenzato dagli oggetti di *art nègre* che iniziò a collezionare e dall'opera di Cézanne.

Nei documenti d'archivio è inoltre presente il dossier *Sélection des oeuvres et répartition par salle* datato tra febbraio e giugno 1983 e dedicato all'organizzazione e all'assegnazione delle opere da esporre in ciascuna sala<sup>397</sup>. Il dossier contiene delle copie in bianco e nero delle opere scelte per essere esposte, ordinate in fascicoli con il numero e la denominazione della sala. Fanno eccezione le opere di arte primitiva, per le quali è presente un fascicolo a parte con l'indicazione *Art primitif*. Il fascicolo contiene le copie in bianco e nero dei manufatti non occidentali, ai quali è assegnato un numero di inventario ed un titolo, con l'indicazione del luogo di provenienza in alcuni casi. Riporto

---

<sup>395</sup> Per le varie riunioni indette sui problemi di illuminazione delle sale vedere il dossier n. 19950031/8, Musée Picasso. Hôtel Salé, 1983/1984. Per le vetrine vedere anche Marie-Laure Bernadac, *Lettre à Roland Simounet concernant les vitrines*, 13 dicembre 1983, pubblicata integralmente in *iPicasso!*, cit., p. 457.

<sup>396</sup> *Programme muséographique* inviato da D. Bozo., cit, p. 2.

<sup>397</sup> Dossier *Sélection des oeuvres et répartition par salle*, febbraio-giugno 1983, documento inedito dagli archivi del museo Picasso, da me consultato nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier n. 20111084/5.

l'elenco esatto delle trascrizioni presenti nelle copie degli oggetti africani ed oceanici contenute in *Art primitif*:

- «Statue masculin Nouvelle Calédonie MP 3643»,
- «Statue féminine Nouvelle Calédonie MP 3644»,
- «Masque Kono Mali MP 3641»,
- «Marionette de Guinée Masque Bozo MP 3642»,
- «Masque au chignon (Gabon) Punu MP 3639»,
- «Baga de Guinée MP 3637»,
- «Statue féminine Nouvelle Guinée MP 3638»,
- «Masque barbu MP 3640»,
- «Tête du Bénin MP 3636»<sup>398</sup>.

Tra le copie è presente anche una riproduzione della fotografia della *Coiffure ceremonielle* con la scritta «Polynesie. Tirage d'ap. Dispositive Archives Picasso». Nella lista non figura invece la *Masque Grebo* (MP 1983-7) in quanto fu donata al museo da Marina Ruiz-Picasso, figlia dell'artista, solo più tardi, il 25 luglio 1983. Nel fascicolo *Art Primitif* sono presenti inoltre i dieci bronzi iberici della collezione di Picasso, dei quali non viene data nessuna descrizione specifica se non la scritta «iberique» accanto alle copie in bianco e nero. I bronzi, inclusi in questo primo ordinamento nella categoria dell'arte primitiva, non riportano alcun numero di inventario<sup>399</sup>.

Nello stesso dossier *Sélection des oeuvres et répartition par salle* dell'archivio del museo sono conservate delle schede tecniche specifiche per ogni sala, che indicano le informazioni sul contenuto e sulla presentazione delle opere, come il modello inserito in *Appendice dei documenti* al n. 6. La voce «contenuto» è divisa in: pittura, scultura, opere su carta, oggetti e documenti; mentre le scelte di presentazione previste sono: «mur/accrochage, vitrine (intégrée/pupitré/meublée), socle». In basso sono presenti le indicazioni sul rivestimento della sala: muro, suolo, soffitto, porte. Nel retro della scheda sono invece indicate le condizioni tecniche: luci, magazzini, sorveglianza, climatizzazione e sicurezza. Queste schede rappresentano un'importante fonte sulle intenzioni museografiche in quanto non solo indicano il titolo delle opere assegnate alle varie sale, ma specificano anche se queste fossero previste a muro, all'interno di una teca, di una vetrina o su un piedistallo rialzato.

Nelle schede si trovano diversi riferimenti all'arte primitiva. La sala 2 era dedicata agli anni 1905-1906, ovvero dall'*Autoportrait rose* fino alle *Demoiselles d'Avignon*. Opere come *Les deux frères* (MP 7) e *Autoportrait* (MP 8) sono inserite alla voce «pitture». Nella scheda della sala n. 2bis «Corridoio vetrato: passaggio», alla voce «contenuto» si legge: «1907-1908-1909. Piccoli formati in vetrina». Vi sono inserite otto pitture e una scultura. A matita sono poi aggiunte altre indicazioni riguardanti alcuni disegni del 1906, undici statuette iberiche, dei documenti fotografici e oggetti di *art nègre* non specificati (*Appendice dei documenti* n. 7).

---

<sup>398</sup> *Art Primitif*, fascicolo contenente le copie delle opere primitive della collezione Picasso, conservato nel dossier *Sélection des oeuvres et répartition par salle* dell'archivio del museo Picasso di Parigi, da me consultato negli Archivi Francesi del sito di Pierrefitte-sur-Seine, fare riferimento al dossier n. 20111084/5.

<sup>399</sup> Idem.

Cinque oggetti di *art nègre* erano previsti anche nella scheda della sala n. 3, dedicata a «*Demoiselles 1907*». In basso a destra compaiono alcune scritte a matita riguardo due manufatti primitivi. Se nella scheda della sala precedente non erano specificati i titoli delle opere di arte africana e oceanica scelte, qui compaiono due riferimenti certi: *Tête d'Oba* (MP 3636) e *Masque Nimba Ethnie Baga* (MP 3637), entrambe previste su piedistallo (*Appendice dei documenti* n. 8). Nella stessa scheda sono indicate opere di Picasso: *Nu assis* (MP 10), *Petit Nu bras levés* (MP 11), *Femme aux mains points* (MP 16), *Mere et enfant* (MP 19), *Paysage aux deux figures* (MP 28), *Femme sous les arbres*, opera di Picasso posseduta da Douglas Cooper. Alcuni disegni e delle sculture di piccolo formato vengono inoltre previsti in vetrina nella stessa sala, ovvero *Nu Debout*, *Figure* del 1907, *Figure* del 1908, *Figure Debout* del 1907, *Trois nu* del 1907 con i riferimenti ai numeri di inventario MP 236-240. Le opere di Picasso accostate agli oggetti primitivi in questa scheda sono coerenti a quelle che comparivano nel programma di Bozo del 1979. In entrambi i documenti troviamo infatti *Paysage aux deux figures* e *Mere et enfant*.

Questa prima documentazione è datata 1983, ovvero due anni prima dell'effettiva inaugurazione del museo avvenuta a fine settembre 1985. Per trovare delle informazioni più vicine alla data dell'apertura, è necessario analizzare la prima Guida illustrata del museo, curata da Hélène Seckel-Klein, che documenta l'effettiva divisione delle opere nelle sale e il percorso di visita<sup>400</sup>.

Nella Guida la sala 2 era dedicata agli anni tra il periodo rosa e le *Demoiselles d'Avignon* (1904-1906). Vi erano inserite opere di Picasso come *Le Fou* (MP 231), *Les deux frères* (MP 7) e *L'Autoportrait* del 1906 (MP 8), confermando gli intenti delle schede conservate negli archivi.

Nella pagine della Guida di Seckel-Klein un testo sull'arte primitiva appare nella descrizione della sala 2-3 dedicata a tre argomenti combinati: gli studi per *Les Demoiselles d'Avignon*, i legni scolpiti del 1907 ed il rapporto fra Picasso e l'arte primitiva. Stando alle opere e al periodo assegnati a questa sala, si potrebbe concludere che si tratti della corrispondenza del corridoio vetrato che portava dalla sala 2 alla sala 3, lo stesso che nelle schede del 1983 sopra descritte era indicato come «2bis». Riporto la parte del testo sul primitivismo inserito nella Guida del 1985:

Picasso a lui aussi possède une collection d'objets primitifs, accumulés tout au long de sa vie. Pour certains d'entre eux, aujourd'hui dans les collections du musée, on sait de façon sûre qu'il les a acquis au moment des premiers développements du cubisme: tels les deux poteaux de faitage — l'homme et la femme — de Nouvelle-Calédonie qui se trouvaient dans l'atelier de Picasso en 1908 (une photographie en témoignage) ou encore la petite masque *Punu* du Gabon blanchi au *kaolin* (visible sur une photographie d'atelier de 1911). D'autres objets, qu'on découvrira plus loin dans le parcours du musée, montrent le goût de Picasso — qui n'est pas celui de l'ethnographe ni du connaisseur — pour l'art primitif: un masque *Grebo* de Côte d'Ivoire (donné au musée par Marina Ruiz-Picasso en 1983) aux yeux cylindriques saillants, un masque *Nimba* du Guinée (que Picasso avait, en 1931, à Boisgeloup, et qui a pu influencer lorsqu'il travaillait aux grandes têtes sculptées de cette année-là); une tête en bronze du Bénin (acquise en 1944): ou encore un inquiétant personnage des Nouvelles-Hébrides [...] <sup>401</sup>.

<sup>400</sup> *Musée Picasso Guide de visite*, a cura di Hélène Seckel-Klein, Paris, éditions de la Réunion des musées français, 1985.

<sup>401</sup> *Musée Picasso Guide de visite*, cit., pp. 21-22. Il testo era accompagnato dalla riproduzione della foto di Burgess dell'atelier du Bateau-Lavoir e dalla riproduzione fotografica a colori della *Coiffure Ceremonielle*. La guida venne rieditata dieci anni dopo riportando lo stesso testo e le stesse immagini riguardo l'arte primitiva: *Musée Picasso Guide du visiteur*, a cura di Hélène Seckel-Klein, Paris, éditions de la Réunion des musées français, 1995, pp. 27-28.

Il testo sottolineava il gusto di Picasso per l'arte primitiva, che non era né quello di un collezionista né quello di un etnografo. Nella descrizione della sala 2-3 alla quale il testo serviva da accompagnamento, vengono nominate le due *Sculptures* neo caledoniane e la *Masque Punu Mukuyi*. Si affermò inoltre che altri manufatti potevano essere ritrovati dal visitatore all'interno del percorso delle sale: la *Masque Grebo*, la *Masque Nimba*, la *Tête d'Oba* e la *Coiffure Cérémonielle*. La sala 3 era invece intitolata «Des *Demoiselles d'Avignon* aux debuts du cubisme. 1907-1909», mentre la collezione personale dell'artista era esposta al primo piano, nella sala 5, dove secondo i curatori trovava il suo posto naturale, «nel cuore stesso della creazione di Picasso»<sup>402</sup>. Vi erano esposte le opere: *Baigneuse assise dans un paysage* di Renoir (RF1973-87), *Chateau noir* di Cezanne del 1905 (RF1973-60), *Portrait de femme* del 1895 di Henri Rousseau (RF1973-90), *Nature morte aux oranges* di Matisse del 1912 (RF1973-72), *Portrait de jeune fille* di Derain del 1914 (RF1973-68), *Nature morte à la bouteille* (RF1973-58) e *La guitare, Statue d'epouvante* (MP1990-381), il papier collé di Braque proveniente dalla dazione di Jacqueline del 1990<sup>403</sup>.

Alcune foto conservate dal museo Picasso e disponibili nel sito dell'Agenzia fotografia della Réunion des musées nationaux, mostrano la vetrina nel passaggio dalla sala 2 alla sala 3 che i documenti attestano dedicata all'arte primitiva (Figg. 2-3)<sup>404</sup>. In effetti nella vetrina sono riconoscibili le seguenti opere: le due sculture *Poteaux de faitage* dalla Nuova Caledonia (MP 3643-44) in alto a sinistra, la *Masque Mukuyi Ethnie Punu* (MP 3639) appena sotto le due sculture oceaniche, nello spazio tra i loro due basamenti; a destra la *Masque Tsogho* (MP 3640) in alto e la *Figure culturelle* (MP 3638) in basso. Nella stessa vetrina a muro compaiono due opere di Picasso, tra le quali si riconosce *Nu féminin debout* del 1906-1907 (MP 529[r]). È interessante notare come le due *Sculptures poteaux de faitage* siano state esposte appese a muro, esattamente come Picasso aveva fatto nel suo atelier a Bateau-Lavoir nel 1908 (Fig. 1). L'idea di appendere queste sculture è una rappresentazione creata in Occidente, in quanto non rispecchia la funzione che gli oggetti avevano in Nuova Caledonia, dove venivano utilizzati come supporto ornamentale per dei tamburi durante le cerimonie o come idoli da conficcare nel terreno.

Un'altra foto mostra la sala 3, nella quale è riconoscibile la *Masque Grebo* (MP 1983-7) sopra l'apertura che portava verso il corridoio dove era presente la vetrina a muro contenente i manufatti primitivi sopra descritti (Fig. 3). La posizione di questa maschera faceva sì che fosse presentata ai visitatori come un oggetto di decoro, appesa al muro sopra una porta, senza nessuna descrizione. Nella stessa sala dalla fotografia si riconoscono la tela *Trois figures sous un arbre* del 1907-1908 (MP 1986-2) e la scultura di legno scolpito *Figure* del 1908 (MP 238).

---

<sup>402</sup> *Musée Picasso Guide de visite*, cit..

<sup>403</sup> *Idem*.

<sup>404</sup> Riferimento alle fotografie *Vue de salle*, n. 80-002384 e *Vue de salle*, n. 80-002385 del fondo Museologia, datate 1980. La vista delle sale dove compaiono questi oggetti è documentata anche dal video dell'inaugurazione del museo realizzato dal giornalista Pierre Champetier per Antenne 2. *Inauguration du musée Picasso*, Antenne 2 Le Journal de 20H, 25 settembre 1985, min. 01:36-01:42. Video disponibile nel sito ufficiale dell'INA al link: <https://www.ina.fr/video/CAB85102540/inauguration-du-musee-picasso-video.html>. Un *Reportage photographique dans les salles du musée national Picasso (1985-1986)* è riportato in *iPicasso!*, cit., p. 461. In questa fonte non compaiono le due fotografie da me descritte.

Nelle foto che corredano il testo di Roland Simounet per il progetto del museo Picasso nel volume *Roland Simounet. D'une architecture juste* del 1997, è possibile avere una chiara idea della disposizione delle opere nelle nuove sale del museo<sup>405</sup>. La foto n. 122 riporta la didascalia «Éléments fondamentaux: vitrines d'angle, plafonds, cimaises et dispositif d'éclairages». In una vetrina incavata compare la *Masque Nimba* (MP 3637), inserita da sola e illuminata da luce artificiale. Questa modalità di esposizione metteva in valore la bellezza formale della maschera, esposta isolata come un vero capolavoro artistico. In nessun documento d'archivio è presente l'indicazione dell'esatta posizione della vetrina contenente la maschera *Nimba* all'interno del percorso museale.

Negli archivi sono conservati i pannelli esplicativi utilizzati nelle sale del museo tra il 1985 e il 1995. Nella sala 2-3 vi era scritto:

Au début du XX siècle, l'on trouve au marché aux puces des objets d'art nègre, terme désignant tant l'art africain que l'art océanien. Derain, Vlaminck, Matisse en acquièrent ainsi que Picasso qui ne porte pas sur ces productions un regard d'ethnologue, ni de connaisseur. Pour lui ces pièces d'art primitif, au-delà des modes de représentation différents de ceux du monde occidental, sont l'expression des sorciers qui donnent formes aux puissances de l'esprit. Pour Picasso il y a convergence entre cette quête et ses propres recherches.

L'étrange pièce Nevinbumbaa, coiffure cérémonielle des Nouvelles-Hébrides fut offerte à Picasso par Matisse qui la décrivait comme «une sculpture magique, terriblement sauvage». Picasso «oublia» de l'emporter, peut-être troublé par l'inquiétante présence de l'œuvre. Après la mort de son père, Pierre Matisse, le fils du peintre, la rendit à Picasso<sup>406</sup>.

Il pannello fa riferimento alla *Coiffure cérémonielle*, il «mostro» che Matisse donò a Picasso, ma nessuna fotografia o documentario testimonia l'effettiva esposizione di questo manufatto nel primo allestimento. In una delle due versioni dei pannelli conservate dal museo Picasso, risulta inoltre la targhetta con le indicazioni della maschera oceanica. La datazione di questi pannelli è tra il 1985 e il 1995, quindi questa indicazione può riferirsi ad un momento successivo rispetto all'inaugurazione del museo. Questa ipotesi sarebbe confermata da una lettera inviata da Brigitte Léal, Conservatrice al Museo Picasso, il 5 febbraio 1998 con oggetto il ritorno della maschera *Nevinbumbaa* da un prestito al Musée des Arts Africaines et Océaniens<sup>407</sup>. Nella lettera si legge: «eravamo convinti che quest'opera tornasse al Museo Picasso prima dell'apertura al pubblico la mattina in modo che potesse raggiungere immediatamente il suo posto nella sala»<sup>408</sup>. Questo documento conferma che nel 1998 la *Coiffure cérémonielle Nevinbumbaa* era esposta al pubblico.

---

<sup>405</sup> Roland Simounet, *D'une architecture juste*, cit, pp. 111-127. Numeri delle foto 111, 116 a 127. In queste pagine compaiono anche gli schizzi preparatori del progetto e le piante, coi numeri 112-115. La foto dove compare la *Masque Nimba* è opera del fotografo Stéphane Couturier.

<sup>406</sup> Documenti d'archivio da me consultati nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, dossier *Panneaux*, in 20111084/316. Nel dossier sono presenti due fascicoli riguardanti i pannelli espositivi nelle sale, uno con la scritta «pannelli precedenti» e uno con la scritta «pannelli attuali». Non sono specificate le date precise a cui si riferiscono queste indicazioni. Per quanto riguarda i testi sul Primitivismo non compaiono differenze tra le due cartelle. La documentazione contenuta nel dossier è datata tra il 1985 e il 1995.

<sup>407</sup> Lettera MP/BL/VB/N°149 del 5 febbraio 1998, inviata da Brigitte Leal, Conservatrice al Museo Picasso, a Philippe Daniel di LP ART. Documento inedito da me consultato nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, dossier n. 20111084/145, *Arts du Vanuatu*.

<sup>408</sup> Idem.

In un'intervista per «Le Courrier de l'Unesco» del 1986, il Direttore Dominique Bozo si esprime a proposito dell'arte primitiva esposta al museo<sup>409</sup>. Al Direttore venne chiesto se il panorama museologico contenesse dei rimandi «all'attitudine del pittore ad abbracciare l'arte nelle sue implicazioni universali», ovvero ai contatti con altre culture e altre epoche storiche<sup>410</sup>. La risposta di Bozo fu la seguente:

Dès début du siècle et jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, Picasso collectionne des œuvres d'art primitif, d'Océanie et surtout d'Afrique, et les accroche dans son atelier. Ces oeuvres, pour l'essentiel, sont présentées au musée Picasso. Elles relèvent que l'artiste n'a pas copié formellement l'art primitif, mais que la dialectique de sa création, la couleur, puis la forme du cubisme, l'ont amené à y voir une affinité, une proximité affective qui le confirment dans sa démarche. Picasso a aussi regardé l'art préhistorique — l'art ibérique notamment —, et ces œuvres renseignent aussi l'amateur sur le cheminement de sa création. Mais l'art primitif n'a jamais entamé l'autonomie de la démarche plastique et philosophique de l'artiste<sup>411</sup>.

Da questa affermazione si capiscono gli intenti del percorso museologico: esporre gli oggetti di altre culture, le statuette di arte preistorica e le opere degli artisti antichi e contemporanei che Picasso aveva collezionato, facendole percepire al visitatore come fonti per la creazione dell'artista, trasformando il museo in un luogo pedagogico, un laboratorio dove sono confrontati studi preliminari, archivi, opere viste, opere create.

Nello stesso anno in cui venne realizzata questa intervista, Dominique Bozo, colui che fu una delle figure fondamentali per la scelta delle opere della dazione e per l'organizzazione museografica, lasciò la sua carica di Direttore del museo Picasso di Parigi. Al suo posto venne nominato Pierre Georgel, Conservatore generale del Patrimonio e all'epoca Direttore del Musée des Beaux-Arts di Dijon<sup>412</sup>. L'esperienza di Georgel al museo Picasso fu però breve: solo tre anni più tardi la carica di Direttore del museo Picasso all'Hôtel Salè fu assegnata a Gérard Régnier, meglio conosciuto come Jean Clair<sup>413</sup>. Conservatore al Musée national d'art moderne per dieci anni a partire dal 1969 e Professore à l'École du Louvre dal 1977 al 1980, Jean Clair fu Conservatore del cabinet d'art graphique du Musée d'art moderne du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou dal 1980 fino alla sua nomina al museo Picasso.

---

<sup>409</sup> Dominique Bozo, *Le musée Picasso*, «Le Courrier de l'Unesco», XXXIX, 3, pp. 26-27; riportato in *iPicasso!*, cit., pp. 462-463.

<sup>410</sup> Idem, p. 26. La domanda fu la seguente: «Un tel panorama comporte-t-il des indications sur l'aptitude du peintre à embrasser l'art dans ses implications «universelles» — contact avec d'autres cultures, relation et continuité avec des périodes artistiques précédentes?».

<sup>411</sup> Idem, p. 26.

<sup>412</sup> *iPicasso!*, cit.. Pierre Georgel, conservatore del patrimonio e dottore in Lettere, era Direttore del Musée des Beaux-Arts di Dijon, Côte-d'Or dal 1980. In seguito alla sua esperienza al museo Picasso fu Direttore del Musée national de l'Orangerie di Parigi dal 1993 al 2007.

<sup>413</sup> Dopo aver studiato alla Facoltà di Lettere e Scienze Umane alla Sorbonne e all'Institut d'Histoire de l'Art Jean Clair fu nominato Assistente conservatore dei Musées de France (1966-69), Conservatore al Musée national d'art moderne (1969-79), Professore à l'École du Louvre (1977-80), Conservatore del cabinet d'art graphique du Musée d'art moderne du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (1980-1989). Nel 1989 fu nominato Conservatore generale del Patrimoine e Direttore del musée Picasso (1989-2005). Jean Clair, che svolse anche il ruolo di Direttore della Biennale di Venezia tra il 1994 e il 1995, fu eletto membro dell'Accademia francese nel 2008.

## 4.2 Le mostre temporanee organizzate al museo Picasso dall'anno dell'apertura al 2009

Una delle prime esposizioni temporanee tenutasi al Museo Picasso di Parigi dopo l'apertura fu quella dedicata alla celebre tela *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, dal 26 gennaio al 18 aprile 1988. Questa esposizione era stata prevista già nel programma di Bozo del 1979 (*Appendice dei documenti* n. 5). Nessun manufatto di arte primitiva conservato al museo Picasso fu scelto per essere esposto in questa occasione, ma non mancò la presenza di oggetti non occidentali. Vennero infatti presentati tre artefatti: una maschera africana *Fang* proveniente dal Gabon di legno dipinto, appartenente alla collezione del Centre Georges Pompidou, antica collezione Maurice de Vlaminck e André Derain, (inv. AM 1982-248); e due opere provenienti dal Laboratorio di Etnologia del Musée de l'Homme, *Haut de reliquaire Ondoumbo* dal Gabon e *Masque Aoba*, Vanuatu (cat. 10-11 del catalogo della mostra)<sup>414</sup>.

I tre manufatti vennero inseriti nella sezione della mostra «Choses vues», ed esposti in una sala accanto ad opere come le *Baigneuses* di Derain del 1907 dal Museum of Modern Art di New York, le *Bagnanti* di Cézanne e *Il bagno turco* di Jean-Auguste-Dominique Ingres direttamente dal Musée du Louvre (Fig. 4). La denominazione «cose viste» di questa parte dell'esposizione venne preferita a «fonti» o «influenze» dai curatori della mostra. Questa scelta sembrò la più appropriata per indicare i possibili *rapprochements*, le possibili vicinanze dell'opera di Picasso con quelle che l'artista aveva sicuramente potuto vedere prima di dipingere la tela. Nel catalogo si legge:

C'est l'époque aussi où les artistes commencent à s'intéresser aux arts primitifs. La légende raconte l'émerveillement de Picasso devant un masque Fang que Vlaminck venait de donner à Derain, Et on date actuellement du début de l'été 1907 une visite que Picasso fit au Musée d'ethnographie du Trocadero, où l'on sait maintenant quels objets il a eu quelque change d'y voir, par exemple un haut de reliquaire du Gabon, entré en 1884 dans le collections du Trocadero, et un masque chevelu à la face bariolée d'une île du Pacifique, acquis en 1894<sup>415</sup>.

Nella stessa sezione era inserita anche la *Testa d'uomo* iberica, protagonista del furto al Louvre riportato nel secondo capitolo, oltre ad *Oviri* del 1894 di Paul Gauguin proveniente dal Musée d'Orsay, *Nu Bleu* di Henri Matisse del 1907 e *La visione di Saint Jean*, 1608-1614, di El Greco dal Metropolitan Museum di New York. Questa mostra temporanea fu la prima dove comparvero dei manufatti non occidentali tra quelle organizzate all'Hôtel Salé.

Dal 1988 fino agli anni Duemila negli archivi e nei cataloghi pubblicati dal museo non ci sono dei riferimenti ad oggetti non occidentali figuranti in esposizioni temporanee tenutesi negli spazi de museo Picasso all'Hôtel Salé nel Marais<sup>416</sup>. Il 22 ottobre 2005 arrivò alla direzione del museo Anne Baldassari, nata nel 1955 in Algeria e laureata in Arti e Scienze Sociali. Tra il 1985 e il 1990 Baldassari fu conservatrice del patrimonio al Centre Pompidou e iniziò a lavorare al museo Picasso nel 1992

---

<sup>414</sup> *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Picasso Paris, 26 gennaio-18 aprile 1988), a cura di Hélène Seckel-Klein, vol. 1, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

<sup>415</sup> Idem, p. 4. Riferimento ai numeri di catalogo 9-10-11, pp. 12-13.

<sup>416</sup> L'unica eccezione è la mostra *Picasso Collectionneur*, cit., del 1999 della quale però non si hanno fonti certe sui numeri di inventario delle opere esposte. La lista completa delle mostre organizzate dal museo Picasso è resa disponibile dal museo al link: [http://www.museepicassoparis.fr/wp-content/uploads/2016/04/Liste\\_expositions.pdf](http://www.museepicassoparis.fr/wp-content/uploads/2016/04/Liste_expositions.pdf).

come incaricata del Centro di documentazione, della Biblioteca e degli Archivi del museo<sup>417</sup>. La sua nomina coincise col ventesimo anniversario dell'inaugurazione del museo negli spazi dell'Hôtel Salé. Una lettera del Ministro della Cultura aveva come oggetto le missioni che Baldassari doveva avviare ricoprendo la carica di direttrice: la risistemazione e il rinnovo degli spazi architettonici per l'esposizione permanente, le mostre temporanee, i luoghi di riposo e di accoglienza dei visitatori; la concezione di una dimensione più internazionale del museo, per fare di questa istituzione il punto di riferimento per la ricerca attorno alla figura del pittore, arricchendo allo stesso tempo la collezione e le politiche di collaborazione con enti esteri; il rinforzo e l'aumento dei partner finanziari per contribuire maggiormente allo sviluppo dei progetti sopra citati; e per ultimo l'elaborazione di un programma di esposizioni in Francia e all'estero, a partire da quelle dedicate alle *Demoiselles d'Avignon* in occasione del loro centenario del 2007<sup>418</sup>.

La mostra «Picasso Cubiste», che ebbe luogo dal 19 settembre 2007 al 07 gennaio 2008, faceva parte di questo grande progetto espositivo internazionale per il centenario della grande tela. Vi erano esposte trecentocinquanta opere, provenienti per la maggior parte dalle collezioni dello stesso museo, con lo scopo di «riunire dei pezzi testimonianti i processi di ricerca avviati dal cubismo picassiano», oltre a esporre alcuni capolavori del periodo 1906-1924<sup>419</sup>. La mostra si propose come una vera e propria «retrospettiva del cubismo picassiano»<sup>420</sup>. Le opere primitive vengono citate nel periodo del 1906-1907, nel quale «i primitivismi di Gauguin, iberici e africani si associarono alla rilettura di El Greco, alla statuaria romana della Catalogna come alla fotografia etnografica per fondersi nella concezione del “grande quadro” *Les Demoiselles d'Avignon*, la sua prima tela “d'esorcismo”»<sup>421</sup>. Le sezioni con cui venne diviso il catalogo furono cronologiche: 1906-1908, 1909-1911, 1912, 1913, 1914, 1915-1924. Secondo le schede di catalogo ufficiali del museo Picasso, vennero esposte in questa occasione: la *Masque Mukuyi* (MP 3639), la *Masque Tsogho* (MP3640), le due *Sculptures Poteaux de faitage* (MP3643-44) e la *Masque Grebo* (MP 1983-1)<sup>422</sup>. Nel catalogo pubblicato in occasione dell'esposizione compaiono però solamente le due sculture della Nuova Caledonia (MP 3643-44), affianco ai due studi per *Les Demoiselles d'Avignon: Nu de dos aux bras levés*, 1907 (MP 12), e *Nu de face aux bras levés*, 1907 (MP 13). Negli archivi del museo e nel sito dell'Agenzia Fotografica dei musei francesi non sono presenti documenti ad oggi accessibili a riguardo del percorso espositivo della mostra, né documenti fotografici che possano attestare

---

<sup>417</sup> *Anne Baldassari est nommée directrice du musée national Picasso*, 19 octobre 2005. Comunicato ufficiale della nomina a direttrice di Anne Baldassari da parte del Ministro della Cultura Renaud Donnedieu de Vabres reso disponibile al seguente link: <http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiqu/donnedieu/baldassari.html>. Prima di diventare conservatrice al Centre Pompidou Anne Baldassari svolse una missione al Fonds d'intervention culturelle (F.I.C.) tra il 1983 e il 1984, ed una al Fonds d'incitation à la création (F.I.A.C.R.E.), nella quale si occupò del programma «La commande publique dans les Monuments historiques» tra il 1984 e il 1985. Quando era ancora incaricata del Centro di Documentazione, si occupò di importanti mostre quali «Brassaï/Picasso. Conversations avec la lumière» (musée Picasso, 1 febbraio – 1 maggio 2000), «Matisse – Picasso» (Galeries nationales du Grand Palais, 22 settembre 2002 – 6 gennaio 2003) e «Bacon - Picasso, La vie des images» (musée national Picasso, 2 marzo – 30 maggio 2005).

<sup>418</sup> *Anne Baldassari est nommée directrice du musée national Picasso*, cit..

<sup>419</sup> *Picasso cubiste*, catalogo della mostra (Parigi, musée national Picasso, 19 settembre 2007-07 gennaio 2008), a cura di Anne Baldassari, Paris, éditions Flammarion/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007.

<sup>420</sup> Anne Baldassari, «*Il faut qu'on voie le travail*», in *Picasso cubiste*, cit., p. 7.

<sup>421</sup> Idem, p. 7.

<sup>422</sup> *Picasso cubiste*, cit..



l'effettiva esposizione delle opere sopra elencate. Un articolo di Claire Maingon, pubblicato in «La Tribune de l'Art» ha come oggetto il percorso museologico della mostra «Picasso cubiste»:

Le parcours de l'exposition débute timidement puis nous fait plonger dans la découverte de la statuaire nègre. Cet apport fondamental est illustré par quelques citations de Picasso rapportant sa visite dans les salles du Musée du Trocadéro. Des masques dignes du Quai Branly étayent un peu la présentation. L'exposition suggère certains propos très intéressants que l'on aurait aimé voir plus développés. D'une part, le nuancement du mythe d'un Picasso démiurge : comme l'indiquent les cartels, le peintre s'est nourri d'influences diverses, depuis les maîtres anciens jusqu'à Gauguin. D'autre part, l'usage très important de la photographie par Picasso dans son processus créatif notamment au moment des Demoiselles d'Avignon. Ces deux points ressortent comme des apports essentiels à l'écriture de l'histoire de l'art<sup>423</sup>.

Secondo la descrizione di Maingon, storica dell'arte e membro della Société de l'Histoire de l'Art Français, il percorso di visita iniziava proprio con alcune statue africane e oceaniche, che erano messe in relazione con alcuni schizzi di Picasso eseguiti in seguito alla sua prima visita al Musée du Trocadero. Ancora una volta le opere primitive vennero inserite nelle sale come influenze sull'arte di Picasso, ma questa volta furono accompagnate da un tema che non era mai stato sottolineato nelle esposizioni precedenti: la fotografia etnografica<sup>424</sup>.

L'ultima esposizione ospitata dal museo Picasso dove apparirono i manufatti primitivi prima dell'inizio dei grandi lavori di rinnovamento fu «Le Laboratoire central — Un accrochage de la collection», dal 19 gennaio al 20 aprile 2008. Anche questa esposizione era legata al periodo cubista dell'artista e fu pensata come seguito alla precedente. Lo scopo era di ricreare l'atelier dell'artista, mostrando le sue opere all'interno del contesto dove furono prodotte, evidenziando dunque il processo di creazione. Disposte in quattordici sale, le opere vennero accompagnate da schizzi, disegni, studi e fotografie provenienti dalle collezioni e dagli archivi del museo. Un «percorso trasversale» a quello dell'allestimento permanente permetteva dunque di percepire le opere in una maniera inedita, da un punto di vista della loro produzione. Nessuna pubblicazione o dossier fu pubblicato in occasione di questa mostra e nessun documento fotografico ne testimonia l'allestimento delle sale.

#### 4.3 Gli oggetti in altri istituzioni museali: le mostre temporanee fuori le mura dal 1979 al 2009

Oltre alle esposizioni tenutesi all'interno dell'Hôtel Salé negli spazi del museo Picasso, la collezione di opere primitive fu mostrata in altri contesti museali nel mondo a partire dal 1979. La già citata mostra «Cinq années d'enrichissement du patrimoine national: 1975-1980, donations, datations, acquisitions» che ha avuto luogo tra il 1980 e il 1981 nelle gallerie del Grand Palais di Parigi, fu una delle prime ad ospitare un manufatto proveniente dal nucleo del museo Picasso prima della sua

---

<sup>423</sup> Claire Maingon, *Picasso cubiste*, «La Tribune de l'Art», 01 ottobre 2007. Vedere anche la descrizione della mostra nel sito del Grand Palais: <https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/picasso-cubiste>.

<sup>424</sup> Sul rapporto tra Picasso e la fotografia vedere: *Picasso et la photographie: à plus grande vitesse que les images*, (catalogo della mostra, Paris, Musée Picasso, 3 ottobre-31 dicembre 1995), a cura della Réunion des musées nationaux, Paris, Édition Réunion des musées nationaux, 1995 e *Le miroir noir: Picasso, sources photographiques, 1900-1928*, catalogo della mostra (Paris, musée Picasso, 12 marzo-9 giugno 1997), a cura di Anne Baldassari, Paris, Édition Réunion des musées nationaux, 1997.

apertura al pubblico nel 1985. L'esposizione aveva come scopo mostrare in una sola volta le più grandi acquisizioni del patrimonio francese negli anni tra il 1975 e il 1980. Il Presidente della Commissione organizzativa era Maurice Aicardi, che all'epoca era anche a capo della Commission interministérielle d'agrément pour la conservation du patrimoine artistique national. Nel testo di introduzione al catalogo, il Presidente della Repubblica Valéry Giscard d'Estaing sottolineò l'importanza della legislazione fiscale francese che permise di incrementare il patrimonio di opere importanti, grazie alla legge sulla dazione in pagamento dei diritti di successione n. 68-1251 del 31 dicembre 1968<sup>425</sup>. Ed è questa la ragione per la quale nella mostra figurarono diverse opere della *dation* Picasso del 1979. Le opere esposte furono integrate da delle targhette di differenti colori: oro per le donazioni, rosso per le dazioni, verde per gli acquisti. Tra le opere entrate nel patrimonio dello stato francese per mezzo della dazione figuravano: *Combat de taureaux* di Édouard Manet (RF 1976-8) entrata nel 1975 con la collaborazione della Société des Amis du Louvre, *La Débâcle* del 1880 di Claude Monet (RF 1976-20) nel 1976, *Le Vitrail* (RF 36725) e *Le Char d'Apollon* (RF 36724) di Odilon Redon, entrati nel patrimonio francese nel 1978, *Rochers près des grottes au-dessus de Château Noir* del 1904 di Cézanne (RF 1978-32) entrato nel 1978 e attribuito inizialmente al musée du Jeu de Paume, *La Danse à la ville* del 1883 di Pierre-Auguste Renoir (RF 1978-13) nel 1978 ed il pastello *Deux danseuses au repos* di Edgar Degas del 1910-12 (RF 38372), entrato nel 1979 e attribuito al Cabinet des Dessins del musée du Louvre<sup>426</sup>.

L'unica opera primitiva esposta in quell'occasione fu la *Tête d'Oba en bronze* (MP 3636). Nel catalogo, oggetto venne presentato come «*Tête de roi, Bénin (Nigeria), XVIII° siècle*» e descritto come segue:

Exemple tardif des têtes de rois du Bénin qui étaient déposées sur l'hôtel du culte des ancêtres royaux. Cette sculpture, comme nous l'a confirmé M. Bongers, fu l'objet d'un échange avec le marchand Louis Carré en août 1944. Elle témoigne de l'intérêt soutenu de Picasso pour les arts primitifs et tout particulièrement les arts africains dont plusieurs pièces importantes de sa collection figurent dans les collections du musée. Acquisée tardivement, bien après la fin du cubisme, et exemple 'un part plus rare et d'accès plus difficile que les masques et les statues en bois, cette œuvre vient souligner la sincérité et la complexité du long dialogue de Picasso avec la plastique africaine<sup>427</sup>

Le altre scelte di opere dalla dazione Picasso del 1979 furono i grandi capolavori dell'artista: *Autoportrait* del 1901 (MP 4), *Les deux frères* del 1906 (MP 7), *Paysage aux deux figures* del 1908 (MP 28), *Homme à la mandoline* del 1911 (MP 35), *Nature morte à la chaise cannée* del 1912 (MP 36), *Portrait d'Olga dans un fauteuil* del 1917 (MP 55), *La Lecture de la lettre* del 1921 (MP72), *La Flute de Pan* del 1923 (MP79), *Paul en arlequine* del 1924 (MP 83), *Tête de femme* del 1932 (MP 302), *Nu dans un jardin* del 1934 (MP 149), *L'Homme au mouton* del 1943 (MP 331), *La chevre* del

---

<sup>425</sup> *Cinq années d'enrichissement du patrimoine national: 1975-1980, donations, dations, acquisitions*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1980-2 marzo 1981), Paris, Réunion des musées nationaux, 1980, p. IX.

<sup>426</sup> Idem. Per i dettagli sulle dazioni vedere le schede delle opere nei relativi siti dei musei dove sono oggi conservate. Ad esempio per l'opera di Odilon Redon: «Dation del 1988, accepté par l'Etat à titre de dation en paiement de droits de succession pour les Musées nationaux (comité du 08/10/1987, conseil du 14/10/1987, commission interministérielle d'agrément du 08/01/1988, décision du Ministre de l'Economie, des Finances et de la Privatisation du 08/05/1988, arrêté du 10/08/1988)».

<sup>427</sup> *Cinq années d'enrichissement du patrimoine national: 1975-1980...*, cit., p. 304, cat. 282. La descrizione di questo manufatto nel catalogo è opera di Catherine David.

1950 (MP 339), oltre ai tre disegni *Minotaure et jument devant une grotte*, *La Depuaille du minotaure en costume d'arlequin*, *Minotaure, cheval et oiseau* del 1936 (MP 1163-66-70). Nella *Preface* di Aicardi, si legge che le opere scelte per questa esposizione erano solo una minima parte di quelle acquisite dai musei francesi in quegli anni, e che si trattò di una scelta arbitraria. In nota Aicardi specificò che la dazione Picasso «che era stata oggetto di un'apposita esposizione al Grand Palais che contava seicento opere» in questa occasione era rappresentata solo da una decina di capolavori<sup>428</sup>. Se nessun oggetto non occidentale era stato scelto in occasione della presentazione della dazione Picasso, questa volta la *Tête d'Oba* era inserita tra i capolavori d'arte universale entrati a far parte del patrimonio francese e fungeva da simbolo del dialogo di Picasso con la scultura africana.

Una delle prime mostre ad ospitare un gran numero di manufatti appartenenti a Picasso fu la più volte citata «"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern», tenutasi al Museum of Modern Art di New York<sup>429</sup>. Si trattò della prima volta che gli oggetti primitivi di Picasso vennero mostrati in suolo americano. Gli artisti esposti furono Gauguin, Matisse e i Fauves, Brancusi, Modigliani, Lipchitz, Epstein, Gaudier-Brzeska, Léger, Paul Klee, Giacometti, Henry Moore, Pablo Picasso. William Rubin dedicò a Pablo Picasso una buona parte del primo volume del catalogo della mostra, oltre ai numerosi rimandi nell'*Introduzione*. Nel catalogo erano inoltre presenti delle sezioni che riguardavano un periodo o un movimento artistico in particolare, come l'espressionismo tedesco, la pittura italiana (anche se in realtà il testo di Ezio Bassani era dedicato quasi interamente a Carlo Carrà), dada e il surrealismo, l'espressionismo astratto, e per finire le «esplorazioni contemporanee», ovvero una visione d'insieme sulle influenze dell'arte tribale nel secondo Dopoguerra. Dagli anni Sessanta la tendenza a considerare il primitivo in termini concettuali si fece sempre più strada. Artisti come Nancy Graves, Charles Simonds, Robert Rauschenberg e i suoi *earthworks* o le performances di Joseph Beuys furono scelti da Rubin per mostrare il legame tra contemporaneità e arte primitiva.

Gli artefatti del museo Picasso che vennero inviati a New York furono: la *Masque Nimba Ethnie Baga* (MP 3637), *Figure cultuelle* (MP 3638), *Masque du Kono Ethnie Bambara* (MP 3641), le due *Sculptures Poteaux de faitage* (MP 3643 e MP 3644) e la *Masque Grebo* (MP 1983-7). Ai manufatti si aggiunsero otto opere di Picasso, tra le quali *La Salle à manger de l'artiste à Montrouge* del 1917 (MP 795) e *Figure* (MP 237)<sup>430</sup>. Il sito del Museum of Modern Art di New York mette a disposizione l'intera

---

<sup>428</sup> Idem, p. 3.

<sup>429</sup> Nel sito del Museum of Modern Art sono presenti le fotografie del completo allestimento della mostra: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907?locale=en>. Le immagini contenenti riferimenti ai manufatti primitivi di Picasso sono inserite nell'*Indice delle immagini*, Figg. 5-10.

<sup>430</sup> Per la conferma dei prestiti delle opere descritte ho consultato il dossier n. 20111084/97 degli archivi del museo Picasso nel sito degli Archivi Nazionali Francesi di Pierrefitte-sur-Seine. Nel dossier sono conservati anche i dettagli dei prestiti con le relative quote di assicurazione delle opere. È interessante notare la differenza delle somme di assicurazione: 1200000 per (MP 3638), 1000000 per la *Masque Baga* (MP 3637), 100000 per la *Masque Kono* e 500000 per la *Masque Grebo* (MP 1983-7) e i due *Poteaux* dalla Nouva Caledonia (MP 3643-44).

documentazione fotografica della mostra, così da poter ricostruire i contesti nei quali gli oggetti africani ed oceanici furono inseriti (Figg. 5-10)<sup>431</sup>.

La *Masque Grebo* fu esposta in una vetrina a muro, appesa a fianco della *Guitare* del 1914 di Picasso (Museum of Modern Art, inv. 94.1971) per evidenziare la possibile influenza della maschera *Grebo* acquistata a Marsiglia nel 1912 durante un viaggio con Braque (Fig. 5). La *Guitare* di Picasso era affianca nel lato opposto alla maschera della collezione del museo parigino da un'altra maschera *Grebo*, dalla Costa d'Avorio o Liberia, in legno dipinto, dalla collezione del The Metropolitan Museum of Art di New York (lascito Nelson A. Rockefeller, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, inv. 1979.206.7).

La *Figure cultuelle* (MP 3638) venne invece esposta su piedistallo all'interno di una grande vetrina a muro accompagnata da altre nove sculture primitive e da tre maschere appese a muro (Fig. 6). Tra le sculture si riconosce la *Figura Eket*, dalla Nigeria (Parigi, Collezione privata).

La *Masque Nimba* (MP 3637) era presentata al pubblico su un basamento insieme ad un'altra maschera dello stesso stile *Baga* proveniente dal museo Rietberg di Zurigo (Figg. 7, 12). Le due maschere africane erano intermezate da due sculture del 1931 di Picasso: *Buste de femme* del 1931 (MP 298) e *Tête de femme (Marie-Therese Walter)* della collezione Louise Leiris. Sulla parete retrostante le quattro sculture era appesa una maschera *Lwalwa*, (Zaire, Congo) di legno, proveniente da una collezione privata. L'accostamento delle maschere *Nimba* con le sculture di Picasso degli anni 1931-1932 avvenne qui per la prima volta.

Le due *Sculptures* della Nuova Caledonia (MP 3643-44) vennero inserite in una teca a lato di una gigantografia della foto *Pablo Picasso dans l'atelier du Bateau-Lavoir, en 1908* scattata dal giornalista Frank Gelett Burgess nella quale compaiono i due esempi di scultura oceanica, oltre a *Harpe kele* e ad un *Tam-tam royal*, oggi appartenenti alle collezioni, che furono per l'occasione della mostra di Rubin esposti nella stessa vetrina (Figg. 9-10). In questo modo i curatori riportarono insieme, per la prima volta, tutti i manufatti che apparivano nella foto scattata a Picasso nel suo atelier du Bateau-Lavoir (Fig. 1)<sup>432</sup>.

Oltre a New York, la mostra fu portata al Detroit Institute of Arts in Michigan, e al Dallas Museum of Art in Texas. Per le esposizioni in queste due città il museo Picasso prestò le seguenti opere: la *Masque Nimba Ethnie Baga* (MP 3637), la *Masque du Kono Ethnie Bambara* (MP 3641) e *Masque Grebo* (MP 1983-7) per quanto riguarda i manufatti primitivi; e *Buste de femme* del 1932 (MP 298) per quanto riguarda le opere di Picasso. Le opere rimasero a Detroit dal 23 gennaio al 19 maggio 1985 per essere poi spostate nelle sale dell'Art Museum di Dallas fino al 15 settembre dello stesso anno<sup>433</sup>.

---

<sup>431</sup> Sulla descrizione della mostra e del suo percorso espositivo vedere: Philippe Peltier, *A propos d'une Exposition, «L'Homme»*, tome 25, n. 95 (1985), pp. 167-171.

<sup>432</sup> Vedere nota 237 nel secondo capitolo.

<sup>433</sup> Per l'esposizione a Detroit vedere: Charles Haxthausen, *'Primitivism' in Twentieth Century Art. Detroit*, «The Burlington Magazine», vol. 127, n. 986 (maggio, 1985), pp. 324-327. Nel dossier n. 20111084/95 degli archivi del museo Picasso da me consultato nel sito degli Archivi Francesi di Pierrefitte-sur-Seine, è presente un documento inedito inviato

A Dallas e Detroit la mostra si componeva di tre sezioni, a differenza delle quattro presentate al Museum of Modern Art di New York<sup>434</sup>. La prima, «Concepts», era concepita come un'introduzione alla ricezione dell'arte tribale in Occidente, mostrando «le risposte che gli artisti occidentali trovarono nell'arte primitiva»<sup>435</sup>. La seconda, «History», era la parte più importante e consistente dell'esposizione. Era in questa sezione che si poteva ammirare la «*masterpiece*» dell'intera esibizione: *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso, accompagnate da una parte, da una serie di maschere africane che Picasso avrebbe potuto vedere nella Parigi del primo decennio del Novecento, dall'altra, da maschere che non erano presenti in Europa negli anni in cui l'artista dipinse l'opera, ma che presentano delle analogie con la grande tela, a simboleggiare che dell'arte africana non è un'influenza diretta, che Picasso non ha copiato le maschere dell'Africa, ma ne condivideva semplicemente «l'approccio formale e lo spirito estetico»<sup>436</sup>. La terza e ultima sezione, «Affinities», riproponeva lo scopo stesso della mostra, evidenziare le analogie formali tra i due tipi di arte, con opere che non avevano nessun legame storico tra di loro, ma erano accumulate da «un'apparenza parallela, [...] dovuta alla similarità di interessi»<sup>437</sup>. Dalle foto delle sale allestite per la mostra al Dallas Museum of Art, i manufatti della collezione personale di Pablo Picasso compaiono nelle stesse modalità con le quali erano state esposte a New York (Figg. 11-13)<sup>438</sup>.

Ritornando in un contesto europeo, l'esposizione «Tresors de l'Ancien Nigeria», tenutasi nelle gallerie del Grand Palais di Parigi tra il maggio e il luglio 1984, fu un esempio interessante di collaborazione tra il Governo della Repubblica della Nigeria e quello della Repubblica Francese. L'esposizione fu infatti organizzata nell'ambito degli scambi culturali tra le due repubbliche, come si legge negli intenti del catalogo<sup>439</sup>. La mostra era curata da Ekpo Eyo, Direttore Generale della Commission Nationale des Musées et Monuments du Nigeria e da Colette Noll, Conservatrice al Musée National des Arts Africains et Océaniens. Nell'*avant-propos* del catalogo, il direttore dei musei francesi Hubert Landais scrisse:

---

da Michèle Richet al Direttore dei Musei di Francia, all'attenzione di M. meselle F. Amanieux, conservatrice capo dell'ufficio delle collezioni, in data 6 gennaio 1984. Vi si legge che «Rubin prepara da molti anni questa esposizione. Ci ha fatto delle richieste importanti ma abbiamo già scartato le opere più fragili. Dopo New York l'esposizione deve essere presentata a Detroit e Los Angeles. Non conoscendo la data precisa dell'apertura del museo all'Hôtel Salé, presentiamo la domanda solo per la tappa di New York e abbiamo avvertito M. Rubin che in caso di necessità, faremo ritornare delle opere prima della fine della sua esposizione».

<sup>434</sup> La quarta sezione presente a New York era quella che presentava le opere di artisti contemporanei. In quest'ultima sezione non figurava nessun oggetto non occidentale.

<sup>435</sup> Philippe Peltier, *A propos d'une exposition*, cit., p. 170.

<sup>436</sup> Dossier di presentazione della mostra «Primitivism in XX<sup>o</sup> Century Art» al Dallas Museum of Art, disponibile al sito ufficiale del museo al seguente link: [https://files.dma.org/multimedia/document/145323736245871\\_original.pdf](https://files.dma.org/multimedia/document/145323736245871_original.pdf).

<sup>437</sup> Idem.

<sup>438</sup> L'intero servizio fotografico delle sale del Dallas Museum of Art in occasione della mostra «Primitivism in XX<sup>o</sup> Century Art» è disponibile al seguente link: <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph411035/>.

<sup>439</sup> *Tresors de l'Ancien Nigéria*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais. 16 maggio-23 luglio 1984), a cura di Galeries nationales du Grand Palais e Réunion des musées nationaux, Paris, Association Française d'Action Artistique, 1984. La mostra si tenne anche a Londra, Leningrado, Oslo e Firenze, con i rispettivi cataloghi. L'edizione francese fu completata da un dossier *L'art de l'ancien Nigéria dans les collections publiques francaises*, con undici planches.

Grace a cette exposition exceptionnelle, c'est donc notre optique sur l'art africain qui bascule. Le primitivisme immuable cher aux artistes occidentaux modernes et contemporains, laisse le pas à l'histoire d'une civilisation et de ses oeuvres d'art, et non des moindres<sup>440</sup>.

Da queste righe si capisce come quella organizzata al Grand Palais nel 1984 non volle essere un'ennesima mostra sul primitivismo, ovvero sulla ricezione degli oggetti africani ed oceanici nell'arte moderna, ma volesse invece creare una storia indipendente di questa civilizzazione e delle sue forme artistiche, senza doverle per forza confrontare alle opere degli artisti europei per metterle in risalto. Per questo motivo nel percorso espositivo le opere furono scelte per la loro bellezza intrinseca e non per la somiglianza ad opere moderne.

Nella *Preface* Jean Devisse, Professore di Storia dell'Africa dell'Università Paris 1 che faceva parte del comitato organizzativo della mostra, scrisse che l'interesse artistico di questi pezzi era evidente, nonostante fossero stati strappati dal loro contesto originario, perdendo così parte del loro significato culturale. Definì inoltre i pezzi come «indicatori socio-culturali», che andavano studiati con le stesse metodologie con cui l'archeologia studiava i suoi reperti, in modo da poter conoscere la loro storia che all'epoca non era abbastanza presa in considerazione. L'esempio che Devisse portò nel catalogo fu quello dell'archeologo Thurstan Shaw, importante ricercatore che grazie ai suoi scavi a Igbo-Ukwu, nella regione di Anambra in Nigeria, scoprì dei resti di manufatti in bronzo creati da una popolazione del nono secolo. Nessun accenno a questo ricercatore era stato inserito nelle vetrine della mostra consacrate agli oggetti provenienti dalla città di Igbo-Ukwu<sup>441</sup>. «Il "capolavoro" nega, in modo evidente, la nozione di "produzione culturale"; isolato (il capolavoro), suggerisce ma non dimostra l'esistenza di "stili"»<sup>442</sup> scriveva a riguardo. Gli stili, secondo Devisse, erano percepibili all'occhio che si rivolgeva ai manufatti esposti, in quanto le differenze di realizzazione dei diversi materiali erano evidenti (terra cotta, metallo, avorio specialmente). Ma le ricerche dell'epoca non permettevano di creare una storia degli stili come quella europea occidentale, soprattutto perché la produzione antica realizzata in legno era andata quasi totalmente perduta<sup>443</sup>.

Nell'edizione francese del catalogo venne aggiunto il dossier *L'Art de l'Ancien Nigéria dans les collections publiques françaises*. Nella prima pagina di questa aggiunta si legge:

Quelques oeuvres de Bénin, provenant des musées français (musée des Arts Africains et Océaniens, musée Picasso, musée de l'Homme), jointes à celles du Nigéria, contribuent à mieux faire connaître une période de l'art de Bénin, le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'on souhaite ainsi intégrer dans le cadre d'une exposition ou l'histoire de l'art africain se développe sur plus de deux mille ans des oeuvres qui rassemblées à l'origine en fonction de vues esthétiques, liées aux mouvements de l'art moderne, peuvent actuellement enrichir l'histoire de l'art de Bénin en précisant les points de chronologie, grâce en particulier à des analyses effectuées par le Laboratoire des Musées de France<sup>444</sup>.

---

<sup>440</sup> Idem, 9.

<sup>441</sup> Jean Devisse, *Preface*, in *Tresors de l'Ancien Nigéria*, cit., p. 11. Sulle scoperte a cui fa riferimento l'autore vedere: Thurstan Shaw, *Unearthing igbo-ukwu: Archaeological discoveries in eastern nigeria*, New York, Oxford University Press, 1977.

<sup>442</sup> Idem, p. 11.

<sup>443</sup> Idem, p. 11.

<sup>444</sup> *L'Art de l'Ancien Nigeria dans les collections publiques françaises*, Paris, Ministère des relations extérieures, Association Française d'Action Artistique, 1984, p. 1.

Nel catalogo francese l'esemplare di Picasso compare al n. IV come «*Tête commémorative d'Oba*» e viene datata metà del XIX° secolo, precisando che venne acquistata da Picasso nel 1944. La *Tête d'Oba* di Picasso era accompagnata dalla *Tête commémorative d'Oba* del Musée des Arts Africains et Océaniens (D. 69.3.1, deposito del musée des Antiquités Nationales, ricevuto nel 1908 dal musée de la Marine), da un pezzo dell'antica collezione Epstein, *Defense d'auteil royal* (MNAM 62.7.1) e uno della collezione Carrè, *Manche de chasse-mouches* (MNAM 78. 6.1). Fu esposto anche un oggetto dell'antica collezione di André Derain, *Masque de ceinture*, portata dai vassalli dell'*Oba*, ora al Centre Pompidou (MNAM 64.15.1).

Il prestito dell'esemplare conservato al museo Picasso fu sollecitato dall'Associazione francesi di azione artistica su consiglio di Colette Noll, conservatrice al museo di Arti Africane e oceaniche e curatrice della mostra<sup>445</sup>. La direttrice dell'Associazione, Catherine Clement, nella richiesta di prestito al museo Picasso, espresse l'intenzione di creare una sala con una dozzina di opere dei musei nazionali francesi «che completeranno il centinaio di opere presentate dai musei della Nigeria, nei domini dove queste sono meno rappresentative»<sup>446</sup>. Noll scriveva nella sua *Introduzione* al catalogo che lo scopo dell'esposizione era:

...par ce bref historique des collections françaises de Bénin, d'intégrer dans le cadre d'une exposition où l'histoire de l'art africain se développe sur plus de deux mille ans, des oeuvres qui, considérées à l'origine en France selon une vision synochronique, très eurocentriste, doivent au contraire être actuellement des points de repères qui serviront et enrichiront la connaissance de l'histoire de l'Afrique et de ses arts<sup>447</sup>.

Si voleva dunque promuovere la conoscenza della storia dell'arte africana analizzando questi reperti per le loro caratteristiche proprie, non più in un'ottica eurocentrica. Interessante a mio parere notare che si è dovuto ricorrere alle opere nigeriane conservate nei musei francesi per colmare le lacune dei musei autoctoni africani, ai quali queste furono sottratte durante gli anni della colonizzazione e mai restituite<sup>448</sup>.

Dal 29 gennaio al 02 ottobre 1991 si tenne ad Arles, nell'Espace Van Gogh, una mostra dedicata al rapporto tra Picasso, Jacqueline e la Provenza. In quell'occasione fu esposta una sola opera primitiva: la *Masque Grebo* (MP. 1983-7). L'oggetto è riportato nel catalogo della mostra al n. 8 come segue «*Masque Grebo. Bois, peinture blanche, fibre végétales*»<sup>449</sup>. Non è presente il riferimento al numero di inventario del museo Picasso, ma viene specificato che si trattava di un dono di Marina Picasso. La mostra era divisa in cinque principali temi: Sorgues, Avignon, Lee Miller et le fil d'Arles. Vauvenargues et Jacqueline, La donation au Musée Réattu. La maschera *Grebo* venne inserita nella prima categoria, ovvero Sorgues. Nel catalogo si legge che Picasso era in possesso di

---

<sup>445</sup> Documento inedito inviato da Michèle Richet al Direttore dei Musei di Francia, all'attenzione di M. meselle F. Amanieux, conservatrice capo dell'ufficio delle collezioni, in data 6 gennaio 1984, da me consultato negli archivi del museo Picasso al sito di Pierrefitte-sur-Seine, dossier n. 20111084/95. Il prestito venne assicurato per 550000 franchi.

<sup>446</sup> Lettera inviata da Catherine Clement al Direttore del Museo Nazionale d'Arte moderna Dominique Bozo il 28 febbraio 1983 con oggetto «Exposition "Tresors du Nigeria"», da me consultata negli archivi del museo Picasso nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, riferimento al dossier 20111084/95.

<sup>447</sup> *L'Art de L'ancien Nigeria dans les collections publiques françaises*, cit., p. 3.

<sup>448</sup> Su questi temi vedere l'interessante pubblicazione Malick Ndiaye, *Réinventer les musées*, L'Harmattan, Paris, 2007.

<sup>449</sup> *Picasso, la Provence et Jacqueline*, catalogo della mostra (Arles, Espace Van Gogh, 8 febbraio-12 maggio 1991), a cura di Pierre Paix, Actes Sud Hubert Nyssen Editeur, 1991, Cat. 8, p. 62.

due maschere «di questa etnia della Costa d'Avorio chiamata anticamente *Wobé*» ma che non era chiaro quale delle due avesse acquistato a Marsiglia durante il suo viaggio con Braque nell'agosto del 1912.

La recreation absolument non imitative et cependant fascinant du visage correspondait si exactement aux questions que se posait alors Picasso qu'on imagine sans peine quel dut être à Marseille son enthousiasme en découvrant qu'un devancier africain inconnu s'était posé les mêmes problèmes – jusque-là sans précédent – et leur avait apporté une solution du même ordre que celle qu'il essayait alors d'obtenir dans des dessins. C'était à ses yeux, comme à ceux de Braque, la preuve que ce qu'ils cherchaient avait un sens, une objectivité, et qu'ils étaient donc dans le vrai<sup>450</sup>.

Il manufatto venne dunque esposto in questa mostra per testimoniare l'acquisto di opere primitive durante il viaggio con Braque e per sottolineare la diretta influenza delle forme del viso della maschera mettendola a confronto con alcuni disegni di Picasso del 1912, le due *Arlésienne* del 1912 (cat. 6 e 7) e *Femme assise tenant une guitare* (cat. 9)<sup>451</sup>. In quest'ultima opera l'influenza, secondo i curatori, è evidente nella traduzione formale degli occhi in rilievo. «Ed è così che una maschera *Wobé*, chiamata oggi *Grebo*, cornuta e violenta, gli ha permesso di inventare dei segni pittorici senza precedenti capaci di comunicarci l'aura e lo charme di una graziosa ragazza di Arles»<sup>452</sup>. Ancora una volta la maschera *Grebo* venne scelta ed inserita in un percorso espositivo per fungere da fonte e ispirazione formale di un'opera di Picasso.

Nel 1995 la città di Sisteron organizzò la mostra «Aux sources de la création. De l'art d'Afrique à l'Art moderne» negli spazi della Biblioteca municipale. La mostra fu creata per la VI° Biennale di arti Plastiche della città e fu curata da Francine Ndiaye, storica dell'arte ed etnologa, incaricata del Dipartimento dell'Africa Nera nell'allora Musée de l'Homme. Ndiaye collezionò vari pezzi provenienti dall'Africa durante i suoi viaggi in Nigeria, Senegal e Gabon e fu curatrice dei cataloghi di grandi mostre come «African Masterpieces from the Musée de l'Homme» al Center for African Art di New York nel 1985, «L'art d'Afrique Noire dans les collections des artistes» del 1990 ad Arles e «L'art dogon dans les collections du Musée de l'Homme» al Museo Rietberg di Zurigo nello stesso anno della mostra a Sisteron<sup>453</sup>.

Il percorso espositivo era formato da una sola opera di artisti moderni come Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, André Derain, Pablo Picasso, George Braque, Juan Gris, Victor Brauner, fino ad arrivare ad artisti contemporanei come Albert Bitran, Daniel Milhaud, Moritz Baumgart; accompagnata da due oggetti primitivi che l'artista aveva (o ha, nel caso degli artisti contemporanei) collezionato e posseduto nel corso della sua vita<sup>454</sup>. La curatrice affermò di non aver scelto le opere per le analogie formali e di aver selezionato gli artisti in base alla loro passione per l'arte primitiva e alla qualità dei pezzi delle loro collezioni. In una delle prime pagine del catalogo si legge che questa mostra poteva

---

<sup>450</sup> Idem, p. 62.

<sup>451</sup> Idem. Le indicazioni specifiche sono: Cat. 6, *L'Arlésienne*, 1912, Coll. Marina Picass, Galerie Jan Krugier, Ginevra e cat. 7; *L'Arlésienne*, 1912, The Menil Family Collection, Houston, Texas; cat. 9, *Femme assise tenant une guitare*, 1912, Coll. Yves Saint-Lauret e Pierre Bergé.

<sup>452</sup> Idem, p. 26.

<sup>453</sup> La lista completa delle esposizioni legate a Francine Ndiaye è riportata in: *Aux sources de la création. De l'art d'Afrique à l'art moderne*, catalogo della mostra (Sisteron, Bibliothèque municipale, 29 luglio-17 settembre 1995), a cura di Francine Ndiaye, Saint Maur des Fossés, Sépia Éditions, 1995.

<sup>454</sup> La lista completa degli artisti esposti in ordine alfabetico è da ritrovare in *Aux sources de la création*, cit., p. 9.



essere «un'occasione per scoprire i capolavori di altre culture, o di riscoprire, alla luce di questa nuova prospettiva, le opere degli artisti più celebri»<sup>455</sup>. La curatrice scriveva:

Rapprochés des oeuvres des artistes eux-mêmes, et quel que soit le rôle que ceux-ci veulent bien leur reconnaître dans leur inspiration, ils mettront en lumière des influences, des analogies et surtout une grande complicité entre des créations artistiques que séparent pourtant tant de barrières de croyances et de structures sociales<sup>456</sup>.

Leggendo queste pagine potrebbe sembrare la classica mostra sulle influenze dell'arte africana sulla pittura moderna dei primi anni del Novecento, ma nella *Prefazione* di Francine Ndiaye venne specificato che il modesto scopo dell'esposizione era «mostrare che la riflessione sull'arte tradizionale africana, le *resonances* tra questa e l'arte contemporanea, possono aiutarci a capire le creazioni plastiche della fine del secolo scorso». L'esposizione di Sisteron volle infatti dimostrare come, dopo la scoperta di questi «oggetti prima totalmente sconosciuti» da parte degli artisti moderni che vi videro un «interesse artistico e una ricchezza spirituale», l'influenza dei manufatti non occidentali non cessò con la fine del cubismo o del surrealismo, ma continua anche nel presente, grazie agli artisti contemporanei.

Le informazioni fornite come accompagnamento degli oggetti africani erano per lo più sul loro utilizzo originario e sul loro contesto, in modo da evitare una pura contemplazione formale dei manufatti. La curatrice volle infatti insistere sul carattere di «strumento simbolico» degli oggetti primitivi esposti, facendo conoscere il loro significato originale per dare dei motivi in più alla loro ammirazione da parte dei visitatori nelle sale<sup>457</sup>. Con questa esposizione si volle sottolineare «il pensiero figurativo» degli oggetti d'arte africana:

Ce qu'il (Picasso) comprit immédiatement (Braque et Juan Gris eurent la même intuition et l'ethnologie le confirma plus tard), c'est que la combinaison des éléments formels de l'art africain a un sens que, même si on ignore la symbolique exacte de nombreux objets d'art africain, on peut en lire la signification dans les formes, leur agencement, leur rythme, que nous sommes devant des exemples pertinents d'une pensée figurative<sup>458</sup>.

Nonostante le schede di catalogo del museo Picasso prevedano l'invio della *Masque Grebo* (MP1983-7) in occasione di questa mostra, il catalogo curato da Ndiaye accosta all'unica opera scelta di Picasso *Étude pour les Demoiselles d'Avignon* della collezione Galerie Louise Leiris dell'inverno 1906-1907, due statuette facenti parte dell'antica collezione dell'artista ma non inserite nella dazione del 1979 e quindi non incluse nelle collezioni del museo di Parigi. Si trattava di *Representation d'une épouse de l'autre monde, ethnies Baoulé*, dalla Costa d'Avorio e *Figure d'ancêtre ethnies Yaka, Zaire*. Di quest'ultima venne sottolineata la somiglianza al *Portrait d'André Salmon* del 1907<sup>459</sup>. Lo studio di Picasso venne inserito per mostrare come nei suoi disegni preparatori per *Les Demoiselles*, l'artista abbia avviato un percorso di «semplificazione» delle forme,

---

<sup>455</sup> Idem, p. 5.

<sup>456</sup> Idem, p. 5.

<sup>457</sup> Francine Ndiaye, *Preface*, in *Aux sources de la création*, cit., pp. 7-8.

<sup>458</sup> *Aux sources de la création*, cit., p. 23. Il percorso di semplificazione delle forme negli studi per il celebre quadro è notato per la prima volta da Pierre Daix, in *Les Demoiselles d'Avignon*, catalogo della mostra, cit., p. 142.

<sup>459</sup> Sul rapporto del ritratto di André Salmon con la scultura africana, aveva già scritto William Rubin, *Picasso*, in *Le Primitivisme dans l'Art du XX<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 284-286.

che qui si noterebbe dalla testa inclinata, come in certe maschere *Dan* della Costa d'Avorio<sup>460</sup>. Non trovando il riferimento al manufatto del museo Picasso nella lista delle opere esposte nel catalogo, ho ricercato negli archivi del museo il dossier inerente al prestito della maschera *Grebo*. Dalle mie ricerche è emersa una lettera inviata da Edith Robert a Gérard Régnier, Conservatore generale del Patrimonio e Direttore del museo Picasso, datata 10 aprile 1995. Dal documento d'archivio risulta che il prestito della maschera fu effettivamente accettato da parte della direzione dei musei di Francia e del museo Picasso, ma che gli organizzatori della mostra a Sisteron fecero marcia indietro «avendo trovato da Madame Maia Picasso due statuette, provenienti dalla collezione di suo padre, che sono più direttamente collegate al disegno che la Galleria Leiris ha ben voluto prestare»<sup>461</sup>. Quest'ultima dichiarazione va a smentire i criteri di scelta non per analogie formali che la curatrice aveva espresso nel catalogo, creando invece l'ennesimo confronto tra un'opera di un artista moderno e oggetti non occidentali.

La prima volta che l'intera collezione di Picasso venne inviata ad un museo straniero fu per la mostra «Picasso und seine Sammlung», tenutasi alla Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung di Monaco dal 30 aprile al 16 agosto 1998. Nella versione francese del catalogo, creato in occasione della stessa esposizione ospitata al musée Picasso di Parigi un anno dopo la mostra di Monaco (dal 23 giugno al 27 settembre 1999), si legge infatti che l'intera collezione personale di Picasso venne inviata a Monaco<sup>462</sup>. Oltre alle opere di terzi, alla Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung furono esposte anche opere di Picasso stesso come *Nu assis* del 1905 e *Buste de femme* del 1907 dal Centre Georges Pompidou, *Femme assise aux bras croisés* del 1937 e *Les Amoureux* del 1919 dal museo Picasso di Parigi e *Guitare* del 1913 dal Moma di New York, *Pipe, verre, journal, guitare et botelle de vieux marc*, detta *Lacerba*, del 1914 dalla Collezione Peggy Guggenheim di Venezia<sup>463</sup>. Solo nella versione del catalogo in tedesco, è inoltre presente un'ultima sezione dedicata alle sculture, nella quale compaiono, oltre a *Le Fou (MP 231)*, *Tête de femme (MP 234)* e *Tête (pour le Femme en robe longue) (MP 325)* dal museo Picasso, due esemplari della vecchia collezione di manufatti africani e oceanici dell'artista: *La Masque Grebo (Elfenbeinkuste)* e *Tiki*, dalle isole Marchesi, entrambi in collezioni private<sup>464</sup>. Il catalogo di questa esposizione è da considerare il primo studio approfondito e integrato da documenti d'archivio della collezione di oggetti primitivi di Picasso<sup>465</sup>.

---

<sup>460</sup> Idem.

<sup>461</sup> Lettera inedita dagli archivi del museo Picasso da me consultati nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, inviata da Edith Robert, Maire-Adjoint della città di Sisteron a Monsieur Gérard Régnier, Conservateur Général du Patrimoine, Musée Picasso, in data 10 aprile 1995 e ricevuta dal museo Picasso il 12 aprile dello stesso anno. Riferimento al dossier n. 20111084/194.

<sup>462</sup> *Picasso collectionneur*, cit.: «En retour du prêt de l'ensemble de la collection personnelle du peintre consenti par le musée Picasso à cette occasion, la Hypo-Kulturstiftung, sous l'autorité du Directeur de la Kusthalle, M. Peter Ade, a assuré le financement du premier tirage de l'édition française».

<sup>463</sup> La lista completa delle opere di Picasso esposte in quell'occasione è consultabile in *Picasso und seine sammlung*, catalogo della mostra (Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 30 aprile-16 agosto 1998), a cura di Hélène Seckel-Klein, München, Hirmer, 1998, pp. 261-321.

<sup>464</sup> I due manufatti sono riportati con i numeri 168 e 169 pp. 326-327 del catalogo sopra citato.

<sup>465</sup> Nonostante la curatrice Hélène Seckel-Klein precisi che non si tratta di un catalogo ragionato e non vengano descritte le opere una alla volta ma nell'insieme. Nella *Bibliographie di Picasso Collectionneur*, cit., p. 269, viene precisato che non negli anni della stesura del catalogo non erano presenti fonti specifiche sulla figura di Picasso collezionista, a parte l'articolo già citato di Hélène Parmeline, «L'Oeil», 1974. Nella versione spagnola del catalogo si citò anche il testo di

La foto di un settore dell'esposizione mostra una parte della sezione dedicata all'arte primitiva (Fig. 14). Ancora una volta le due *Sculptures* della Nuova Caledonia (MP 3643-44) sono inserite in una teca vetrata a muro. Qui vengono affiancate dalle due maschere *Grebo* possedute da Picasso: quella conservata al museo di Parigi (MP 1983-7) e quella appartenente ad una collezione privata che figura nel disegno di Picasso del 1917, *La Salle à manger de l'artiste à Montrouge*. Oltre alle maschere *Grebo* e alle due sculture neo caledoniane nella teca appare anche la *Masque Mukuyi* (MP 3639). La *Masque Nimba* (MP 3637) compare invece in tutta la sua imponenza, isolata in un basso piedistallo bianco rettangolare su un lato della sala, senza protezione di vetro intorno, a contatto diretto coi visitatori.

La mostra venne portata anche a Barcellona dieci anni più tardi. «Picasso y su collección» si tenne al Museo Picasso di Barcellona dal 19 dicembre 2007 al 30 marzo 2008 e per la Spagna si trattò della prima esposizione della collezione personale di Picasso. Nella presentazione alla versione spagnola del catalogo si legge:

Se trata de una suma de piezas escogidas por el artista, por afinidades estéticas o afectivas, or razones muy diversas y en ocasiones incluso inciertas, pero que sin duda nos hablan de el mismo y nos permiten acercarnos a su mundo mas íntimo y personal<sup>466</sup>.

Le opere inviate a Barcellona da parte del museo di Parigi non furono la totalità esposta a Monaco. Per quanto riguarda i manufatti primitivi, vennero inviate solamente *Tête d'Oba* (MP 3636) e *Tête du Bélier* (MP 3642). Gli oggetti vennero esposti nella sala D della mostra dedicata al «Primitivo nell'arte», sezione dove comparivano le opere di Picasso che erano testimoni, «ognuna alla sua maniera, del desiderio di semplificazione e autenticità» che Picasso condivideva con altri artisti come Matisse e Derain, «una nuova intelligenza delle forme»<sup>467</sup>. Anche *Tiki* figurava nell'esposizione di Barcellona, ricoprendo un ruolo centrale. Non era infatti inserito nella sezione dedicata all'arte primitiva, ma posizionato all'entrata dell'esibizione, accanto al titolo della mostra, rappresentando il primo impatto del visitatore che si accingeva alla visita (Fig. 15).

La mostra «Picasso and Africa» ebbe luogo alla Standard Bank Gallery di Johannesburg dal 10 febbraio al 19 marzo 2006 e alla Iziko South African National Gallery dal 13 aprile al 21 maggio dello stesso anno. Il Presidente Jacques Chirac scrisse nella presentazione del catalogo: «C'est un juste retour des choses que l'oeuvre de Picasso [...] soit en quelque sorte rendue au continent africain qui a si profondément marqué sa genèse et, à travers elle, l'art moderne en général», sostenendo che questa mostra era un punto di partenza per la collaborazione tra la Francia e l'Africa del Sud. Scrisse inoltre che si trattava di una buona occasione per il pubblico africano di capire come la sua cultura avesse influenzato le opere degli artisti moderni europei<sup>468</sup>. A sottolineare una possibilità di un

---

Peter Stepan del 2006: *Picasso y su colección*, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Picasso, 19 dicembre 2007-30 marzo 2008), a cura di Hélène Seckel-Klein, Barcelona, Institut de cultura, Ajuntament de Barcelona, 2007.

<sup>466</sup> *Picasso y su colección*, cit..

<sup>467</sup> Guida alla mostra pubblicata nel sito ufficiale del museo Picasso di Barcellona al seguente link: [http://www.museupicasso.bcn.cat/colleccionicapicasso/presentacio\\_en.htm](http://www.museupicasso.bcn.cat/colleccionicapicasso/presentacio_en.htm).

<sup>468</sup> *Picasso and Africa*, catalogo della mostra (Johannesburg, Standard Bank Gallery, 10 febbraio-19 marzo 2006, Cape Town, Iziko South African National Gallery, 13 aprile-21 maggio 2006), a cura di Laurence Madeline, Marilyn Martin, Bell Roberts Publishing, 2006.

dialogo futuro tra Francia e Sud Africa fu anche Jean Félix-Paganon, Ambasciatore francese in Sud Africa, che nel suo testo di presentazione della mostra fece riferimento alla Convenzione sulla Diversità Culturale firmata dall'Unesco poco tempo prima dell'inaugurazione<sup>469</sup>. In questa dichiarazione, scrisse Félix-Paganon, per la prima volta si diede l'importanza a questa arte (africana), non più solo come «un'ulteriore merce, ma (come un'arte) che doveva essere trattata nei suoi specifici termini»<sup>470</sup>.

Ottanta opere di Picasso provenienti dalle collezioni del museo Picasso e del Centre Pompidou furono inviate per l'occasione in Africa e si trattò della prima volta che le opere dell'artista vennero confrontate nelle stesse sale con oggetti africani provenienti da collezioni private e pubbliche del Sud Africa. Paganon scrisse che «in un certo senso Picasso con questa esposizione, tornava a casa» alludendo alle influenze dell'arte africana nella carriera dell'artista europeo<sup>471</sup>. Nella *Prefazione* di Laurence Madeline e Marilyn Martin, si legge che l'idea di esporre le opere dei più grandi artisti europei era frutto di tre enti: l'Association Française d'Action Artistique, l'Institut Français d'Afrique du Sud e la Standard Bank. Erano infatti già state organizzate due mostre dedicate a Joan Mirò e Marc Chagall. Ma la mostra «Picasso and Africa» andò oltre grazie alla visita di una delegazione francese alla Galleria Iziko avvenuta nel marzo 2003, durante la quale si decise di accostare alle opere dell'artista da Malaga dei manufatti d'Africa<sup>472</sup>.

Nessun oggetto africano della collezione di Picasso del museo parigino fu inviato in Sud Africa, scelta che fu così giustificata dai curatori: «sfortunatamente, la collezione personale di arte africana di Picasso, oggi dispersa, è troppo fragile per viaggiare, così opere appropriate sono state prese dalle collezioni del Sud Africa»<sup>473</sup>. Tra questi oggetti dai musei africani figuravano una maschera *Nimba Baga* dalla Guinea della collezione privata di Karel Nel (pl. 64), diverse maschere in stile *Dan*, dalla Costa d'Avorio (pl. 79-82), una figura ancestrale in stile *Fang* dal Gabon dalla Spier Collection of African Art (pl. 87), due manufatti provenienti dal regno del Bènin, una figura di *Re Guerriero* dell'Irma Stern Museum, University of Cape Town (pl. 90) e una *Testa commemorativa* della collezione privata di Karel Nel (pl. 91)<sup>474</sup>.

Lo scopo espresso dai curatori della mostra era il dialogo tra Picasso e il continente Africano, facendo percepire ai visitatori come quest'ultimo influenzò la creatività artistica, esponendo allo stesso

---

<sup>469</sup> In realtà la Convenzione sulla Diversità Culturale fu approvata dall'Unesco nel 2001. Il testo completo della Conferenza è disponibile sul sito dell'Unesco al link seguente: [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration\\_cultural\\_diversity\\_it.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_it.pdf).

<sup>470</sup> Idem, p. 10.

<sup>471</sup> Idem, p. 10.

<sup>472</sup> Idem, p. 15. Laurence Madeline lavorò al Musée d'Orsay prima di essere nominata curatrice del museo Picasso, incaricata dei suoi archivi personali. Marilyn Martin fu per dieci anni il Direttore della South African National Gallery di Cape Town prima di essere promosso direttore delle collezioni dell'Iziko Museum di Cape Town. Contribuì a questo catalogo anche Peter Stepan, autore del volume dedicato alla collezione africana e oceanica di Picasso: Peter Stepan, *Picasso's collection of*, cit.. Vedere anche le informazioni della mostra sul sito ufficiale del museo di Cape Town: <http://www.iziko.org.za/calendar/event/picasso-and-africa>.

<sup>473</sup> Idem, p. 17.

<sup>474</sup> La lista completa delle opere provenienti dal Sud Africa esposte nell'occasione di questa mostra è presente nel catalogo sopra citato, nella sezione *African Art from South African Collections*, pp. 115-143. Tra parentesi nel testo ho riportato il numero di catalogo delle opere che ho menzionato.

tempo le sue opere e le «opere d'arte classiche africane»<sup>475</sup>. La mostra era divisa in tre sezioni principali: la prima presentava pitture, disegni e sculture create dall'artista tra il 1906 e il 1972, qui erano esposte le opere in cui le prime influenze africane emergevano soprattutto nella semplificazione dei tratti, nei colori e nelle forme, oltre che nella combinazione di diversi materiali in una sola opera; la seconda era una piccola sezione di opere che rivelavano le metamorfosi stilistiche di cui Picasso fu capace lungo la sua carriera creativa; la terza era formata dalle sculture africane, simili a quelle viste e collezionate da Picasso, «che potrebbero aver influenzato «la sua ricerca di soluzioni formali e concettuali»<sup>476</sup>.

Un contesto interessante in cui si vide la presenza di un manufatto della collezione del museo Picasso fu la mostra «Masques de Carpeaux à Picasso», tenutasi al Musée d'Orsay tra il 21 ottobre 2008 e il primo febbraio 2009. L'esposizione, che transitò anche a Darmstadt e a Copenaghen nei mesi successivi, fu curata da Eduard Papet, Conservatore capo del musée d'Orsay. Lo scopo era quello di creare una storia sugli utilizzi e i significati che la maschera ebbe per la società umana a partire dal teatro antico fino ad arrivare agli artisti moderni del Novecento.

Il Presidente del museo Guy Cogeval sottolineò che l'oggetto-maschera fu decisivo nel rinnovo della scultura della seconda metà del '900. Scrisse: «Le décor architectural Art Nouveau rafraichit les anciens mascarons néo-Renaissance de la monarchie du Juillet. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la vogue des masques dits primitifs, africains ou océaniens, perpétuera sur une voie bien différente ce dialogue des arts avec le masque»<sup>477</sup>. Nonostante questa esplicita intenzione, fu esposto un solo esempio di maschera africana o oceanica. Secondo gli organizzatori, la maschera raggiunse la sua apoteosi nel divenire l'oggetto matrice all'interno degli ateliers dei pittori e degli scultori. Così facendo compì una trasformazione che, pur riducendone l'autonomia, la fece diventare un referente di un nuovo capitolo dell'arte occidentale. Per sostenere questa tesi venne riportata proprio una frase di Pablo Picasso: «...on s'est appuyés sur eux; on s'est accrochés à eux, comme toujours. Est-ce que les hommes de la Renaissance ne se sont pas accrochés aux Grecs?»<sup>478</sup>.

L'esposizione era divisa in sezioni: Introduzione, Maschere di teatro antico, Medusa, Mascheroni decorativi, nell'atelier, Japonismes, Carriés, ritratti in maschere, Simbolismi, intorno al 1900, Rinnovamenti. Fu in quest'ultima parte che si scelse di esporre il manufatto primitivo *Masque Mukuyi* (MP 3639) della collezione Picasso. In questa parte della mostra comparivano opere di Medardo Rosso, Antoine Bourdelle, Emil Nolde, Adolfo Wildt, André Derain, Antoine Pevsner, assemblate per mostrare come la nuova generazione di artisti avesse utilizzato la maschera come modello di rappresentazione. La maschera appare nel catalogo come proveniente dall'Africa del XIX<sup>o</sup> secolo e con il nome *Masque blanc de la belle jeune fille Mukuyi*, appartenuta a Pablo Picasso. Serve da accompagnamento all'opera di Picasso della collezione del Kunsthhaus di Zurigo, *Masque de*

---

<sup>475</sup> Idem, p. 17.

<sup>476</sup> Idem, p. 17.

<sup>477</sup> *Masques: de Carpeaux à Picasso*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 21 ottobre 2008-1 febbraio 2009, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 8 marzo-7 giugno 2009, Copenhague, Ny Carlsberg glyptotek, agosto-ottobre 2009), a cura di Édouard Papet, Paris, Hazan, 2008, p. 9.

<sup>478</sup> Romuald Dor de la Souchère, *Picasso à Antibes*, Paris, Hazan, 1960, p. 16 riportato in *Masques: de Carpeaux à Picasso*, cit., p. 54.

*Picador au nez cassé* del 1903 (inv. 1961/7). Le due opere legate a Picasso inserite nel percorso espositivo della mostra sono state esposte a Parigi e a Darmstadt.

Nel catalogo francese è presente un testo di Brigitte Léal, Conservatrice del museo Picasso, intitolato *Du visage au masque*, che spiega la trasformazione della rappresentazione della figura umana a partire da *Les Demoiselles d'Avignon* del 1907, momento in cui l'*art nègre* aveva preso il sopravvento sull'arte iberica. Nel testo viene sottolineato il «potere magico, la potenza taumaturgica» dei manufatti che Picasso e gli altri artisti moderni videro. L'influenza diretta viene qui sostenuta attraverso un foglio di schizzi di Picasso dell'autunno 1906, *La Parisienne et figures exotiques* (MP 490). Secondo Léal, attraverso questo disegno Picasso fece coesistere una «pimpante Parigina avvolta in un boa, davanti alla tour Eiffel, e tre schizzi raffiguranti delle statuette e una maschera d'*art nègre*»<sup>479</sup>. L'allestimento delle sale della mostra fu affidato a Loretta Gaitis, architetto specializzata nella scenografia di musei ed esposizioni temporanee<sup>480</sup>.

Dalla storia espositiva nei musei d'arte che ho cercato di delineare in questo capitolo, emerge che i manufatti primitivi del museo Picasso sono stati per la maggior parte delle volte inseriti in percorsi museali che li rilegarono a fonti o oggetti di ispirazione per opere di artisti moderni. L'unica eccezione a questa pratica comune fu la mostra dedicata all'arte della Nigeria «Tresors de l'Ancien Nigeria» ospitata dal Grand Palais di Parigi nel 1984. Nonostante i dibattiti sugli oggetti non occidentali esposti nei musei d'arte che ho delineato nel capitolo precedente, in nessuna delle esposizioni qui elencate i manufatti sono mostrati al pubblico alludendo al loro contesto originario o alla loro funzione nella comunità dove furono creati.

Emerge inoltre che alcuni artefatti furono più richiesti di altri. Ad esempio la *Tête de Belier* (MP 3642) venne inviata solamente in occasione della mostra sulla collezione di Picasso a Monaco e Barcellona, mentre le due *Sculptures* della Nuova Caledonia (MP 3643-44) e la *Masque Grebo* (MP 1983-7), oltre a ricoprire un ruolo centrale nel primo allestimento permanente, furono tra le più esposte nelle mostre temporanee fuori dalle mura dell'Hôtel Salé. Nel capitolo successivo analizzerò le nuove scelte museografiche intraprese della nuova direzione del museo in seguito ai lavori di ampliamento degli spazi avviati nel 2009.

---

<sup>479</sup> Idem, pp. 206-2013. Léal sostiene l'artista copiò le figure direttamente dal museo del Trocadero durante la sua famosa prima visita.

<sup>480</sup> Il programma espositivo e le informazioni riguardanti il progetto per la mostra De Carpeaux à Picasso sono disponibili al sito ufficiale dell'architetto, al link seguente: [http://www.lorettagaitis.com/2009\\_scenographie\\_masques.htm](http://www.lorettagaitis.com/2009_scenographie_masques.htm). Loretta Gaitis, diplomata nel 1981, fondò l'agenzia Charrat, Gaitis, Zenoni nel 1989 con due architetti associati. Loretta Gaitis è specialista nell'architettura museale, soprattutto per gli allestimenti di esposizioni temporanee.

## Capitolo 5 Il rinnovamento degli spazi museali e la riapertura del museo Picasso nel 2015. La presenza delle opere d'arte primitiva nei nuovi allestimenti

Dalla sua apertura al pubblico nell'ottobre 1985, il museo Picasso di rue de Thorigny vide aumentare di anno in anno l'afflusso di visitatori francesi e internazionali. Questo aumento lo portò ad essere uno dei musei europei con il più elevato numero di visitatori per metro quadro<sup>481</sup>. Inoltre, la superficie espositiva limitata non permetteva la presentazione di gran parte della collezione permanente e lo spazio dedicato alle esposizioni temporanee era esiguo. Di questa mancanza di spazi ne risentiva soprattutto la collezione personale dell'artista, donata dagli eredi di Picasso con l'esplicita clausola di essere esposta permanentemente al pubblico nella sua interezza. Ad aggravare la situazione vi erano delle regole di sicurezza e di accessibilità che andavano messe a norma secondo le ultime direttive<sup>482</sup>. Nella struttura mancavano alcuni servizi ai visitatori necessari in un museo moderno del XXI° secolo, come ad esempio una sala di accoglienza, un punto informativo, spazi adibiti ad ateliers, conferenze, progetti educativi per gli alunni delle scuole francesi. Tutte queste preoccupazioni portarono il Ministero della Cultura francese alla decisione di avviare un progetto chiamato «Grand musée Picasso». Nel progetto era prevista una ristrutturazione degli spazi che avrebbe raddoppiato la capacità di accoglienza dei visitatori e triplicato la superficie espositiva<sup>483</sup>.

Già nel triennio 2006-2009 erano stati avviati dei lavori a museo aperto per restaurare le facciate, i muri antichi e i decori dell'Hôtel Aubert de Fontanay da parte dell'architetto en chef dei *Monuments Historiques* Jean-François Lagneau. Questo primo intervento mirava a salvaguardare la parte storica dell'edificio del XVII° secolo che «minacciava di cadere in rovina»<sup>484</sup>. I grandi lavori avviati nel 2009 con il progetto «Grand musée Picasso» erano invece pensati per un rinnovamento totale dell'istituzione museale: norme di sicurezza, di accessibilità, servizi ai visitatori, ripensamento dei percorsi museologico e museografico e l'avvio di un nuovo programma scientifico e culturale internazionale.

I lavori di restauro della parti dell'Hôtel Salé protette dal vincolo dei *Monuments Historiques* furono affidati a Stéphane Thouin, architetto en chef des *Monuments Historiques*<sup>485</sup>. Per quanto riguarda il rinnovo della struttura interna dell'Hôtel particulier già modificato da Roland Simounet negli anni

---

<sup>481</sup> *Rénovation et extension du Musée national Picasso*. «Vers un nouveau Grand musée Picasso», 22 novembre 2011, Département de l'information et de la communication, p. 6, pubblicato al link <http://www.culture.gouv.fr/Media/Regions/Drac-Ile-de-France/Files/musees/Renovation-et-extension-Vers-un-nouveau-Grand-musee-Picasso>. Informazioni riguardo i lavori di rinnovamento sono consultabili anche negli archivi del museo, nel sito di Pierrefitte-sur-Seine al dossier n. 20111084/80.

<sup>482</sup> Vedere a tal proposito il decreto sull'accessibilità nei luoghi pubblici francesi: Décret n° 2006-555 du 17 mai 2006.

<sup>483</sup> *Rénovation et extension du Musée national Picasso*. «Vers un nouveau Grand musée Picasso», cit., p. 6.

<sup>484</sup> Idem, p. 4.

<sup>485</sup> Le parti protette dal vincolo dei *Monuments Historiques* erano: facciate, decorazioni esteriori, scalone d'onore, le *boiseries*. Le stesse che erano state prese in carica da Bernard Vitry negli anni che precedettero l'apertura del museo nel 1985. Vedere note n. 54, 106 nel primo capitolo della tesi.

Ottanta del Novecento, fu l’Agenzia di Jean François Bodin ad occuparsene<sup>486</sup>. Il progetto architettonico di Bodin prevedeva la creazione di nuovi spazi come un’ala dedicata alle mostre temporanee di settecento metri quadrati su due piani ricavati da un garage che si affacciava sul giardino del museo, lo spostamento degli uffici amministrativi nella vicina rue de la Perle e una grande sala di accoglienza al pubblico che permettesse la comunicazione tra le varie parti. Per quanto riguarda la struttura interna dell’antico Hôtel Aubert de Fontenay, Bodin scelse di riportare ai volumi originari l’ala dei *Communs*, riportando la zona della bassa corte alla sua configurazione originale. La terrazza, che nel progetto di Simounet non era accessibile al pubblico, venne qui inserita nel percorso di visita. Nel piano sotterraneo vennero ricavati degli ulteriori spazi tecnici, ad esempio per il riscaldamento. L’intero percorso di visita venne rivisto ed adattato alle norme di accessibilità e sicurezza. Alcuni degli elementi creati da Roland Simounet vennero mantenuti e valorizzati, come la rampa che permetteva l’accesso al secondo piano, che nel nuovo percorso è riservata all’esposizione di fotografie degli anni Cinquanta e Sessanta. La sala delle *Boiseries* venne riportata al suo splendore originario in collaborazione con gli architetti dei *Monuments Historiques*.

Oltre ad un rinnovamento architettonico, museologico e museografico, il museo Picasso negli anni della sua chiusura al pubblico subì anche una fondamentale trasformazione di ordine giuridico, diventando un *établissement public administratif* sotto la tutela del Ministero della Cultura e della Comunicazione ed acquistando piena autonomia sulla conservazione, la presentazione della sua collezione<sup>487</sup>. In seguito alla revoca della carica di direttrice del museo ad Anne Baldassari nel 2013, fu Laurent Le Bon a prendere le redini del museo<sup>488</sup>. Conservatore generale del Patrimonio, Le Bon lavorò al Musée d’art moderne di Troyes a partire dal 2003 e fu nominato Direttore del Centre Pompidou-Metz dieci anni più tardi. Nel 2014 divenne il primo Presidente del nuovo Musée national Picasso-Paris, denominazione adottata dal museo dopo il cambiamento di statuto<sup>489</sup>.

## 5.1 La riapertura del museo nell’ottobre 2015. Le nuove scelte di allestimento

---

<sup>486</sup> Su Jean François Bodin vedere: *Le Discret Jean-François Bodin*, «Beaux Arts Magazine», n. 117 (novembre 1993), p. 10; Jean-François Lasnier, *Jean-François Bodin, l’archi sur mesure*, «Connaissance des Arts»; n. 767 (febbraio 2018) pp. 62-67 e il sito ufficiale dell’Agenzia d’architettura: <http://www.bodin.fr/agence/jean-francois-bodin>. Sui lavori di Bodin al museo Picasso vedere anche Olivier Widmaier Picasso, *Picasso. L’ultime demeure, Histoire et Architecture de l’Hôtel Salé*, cit..

<sup>487</sup> Vedere il comunicato *Décret n° 2010-669 du 18 juin 2010 portant création de l’Etablissement public du musée national Picasso – Paris*, pubblicato nel sito Legifrance, addetto alla diffusione delle leggi, al link: <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decree/2010/6/18/2010-669/jo/texte>. Questa trasformazione è parte del progetto a larga scala di cambiamento di statuto dei grandi musei nazionali francesi. Prima del museo Picasso fu il turno del Louvre, di Versailles, del Quai Branly e del musée d’Orsay.

<sup>488</sup> La revoca della nomina di Direttrice del museo ad Anne Baldassari fu sintomo di un dibattito che coinvolse il personale del museo già prima della chiusura nel 2009. Per la nomina di Le Bon e il dibattito sulla precedente Direttrice vedere: Harry Bellet, *Musée Picasso: Aurélie Filippetti révoque Anne Baldassari*, «Le Monde», 14 maggio 2014, Harry Bellet, Philippe Dagen, *Laurent Le Bon nommé à la tête du Musée Picasso*, «Le Monde», 03 giugno 2014. Il comunicato ufficiale della nomina di Le Bon da parte del Ministro della Cultura Aurélie Filippetti è disponibile al link: [https://www.legifrance.gouv.fr/jo\\_pdf.do?id=JORFTEXT000027749226](https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000027749226).

<sup>489</sup> *Rénovation et extension du Musée national Picasso. «Vers un nouveau Grand musée Picasso»*, cit., p. 22.



Il nuovo museo Picasso ha aperto definitivamente le sue porte il 20 ottobre 2015, nonostante i documenti iniziali stabilivano che i lavori avrebbero dovuto essere terminati per l'estate del 2013<sup>490</sup>. Il percorso di visita è stato rinnovato completamente e fu Anne Baldassari, Direttrice in carica negli anni di chiusura del museo, ad occuparsi di questo progetto.

Ventinove sale sono state ricavate dai nuovi spazi restaurati dell'Hôtel Salé e sono state divise in tre percorsi principali. Il piano sotterraneo, con soffitto a volte, è dedicato alle sculture e alle tele fuori formato, suddivise nei grandi periodi della produzione artistica di Picasso: cubista, surrealista, gli anni della guerra. Questo percorso, pensato come una sorta di riassunto attraverso poche grandi opere, presenta le maggiori trasformazioni dell'artista. Una sala è inoltre stata dedicata alla storia dell'Hôtel Salé, a partire dalla sua costruzione nel Seicento fino alla trasformazione in museo grazie al lavoro dell'architetto Simounet.

Diciotto sale tra il piano terra e il secondo piano ospitano il secondo percorso, nel quale l'intera opera di Picasso è stata esposta con un criterio cronologico. «Il principio dell'allestimento della collezione sarà quello di una presentazione retrospettiva» si leggeva nel dossier di presentazione del progetto promosso dal Ministero della Cultura<sup>491</sup>. Anche in questo nuovo programma, come era stato per quello di Dominique Bozo degli anni Ottanta, pittura, scultura, disegni e fotografie sono combinati in un unico allestimento in modo da presentare al visitatore le sfaccettature della creazione picassiana. A questi *medium* sono stati aggiunti anche gli oggetti non occidentali come parte integrante del percorso di visita.

La differenza fondamentale nel trattamento dei manufatti primitivi che risalta nelle scelte di allestimento di Baldassari è infatti la loro presentazione alla pari delle opere di Picasso. Se nella realizzazione museografica di Bozo gli oggetti oceanici ed africani erano posti all'interno di vetrine chiuse ed incastrate a muro, spesso in luoghi di 'passaggio' ed entrando a far parte di quell'«apparato documentario» che non doveva essere confuso con il vero percorso di visita principale, come affermava lo stesso Direttore nel programma del 1979, negli allestimenti del nuovo Musée national Picasso-Paris nuova luce viene data a questi manufatti.

Prendendo l'esempio della *Masque Grebo* e confrontando le immagini dei due allestimenti (Figg. 3 e 17) si nota che nel 1985 la maschera era esposta con un ruolo marginale rispetto alle opere di Picasso nella stessa sala. L'oggetto non era all'altezza dello sguardo del visitatore, ma era posizionato al di sopra dell'apertura che portava alla sala successiva, richiedendo uno sforzo maggiore nell'osservatore che non poteva ammirarne i dettagli ma soltanto percepirlo come un

---

<sup>490</sup> In *Rénovation et extension du Musée national Picasso. «Vers un nouveau Grand musée Picasso»*, cit., p. 8, si legge che l'apertura era prevista per l'estate 2013 date le stime dei lavori per diciotto mesi. Sui ritardi nell'apertura vedere l'intervista di Claude Picasso, figlio del grande artista, al giornale francese «Le Figaro»: Ariane Bavelier *Claude Picasso: «La France se fout de mon père»*, 02 maggio 2014. Vedere anche: Claire Bommelaer, *Le Musée Picasso cherche une ouverture*, 02 maggio 2014; *Le Musée Picasso rouvrira finalement en septembre. Le retard pris pour la réouverture de ce musée, fermé depuis cinq ans pour travaux, fait polémique depuis plusieurs jours*, «Le Monde», 04 maggio 2014. Nel 2014, in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio, era stata realizzata un'esposizione dedicata all'Hôtel Aubert de Fontanay. La mostra aveva come scopo spiegare ai visitatori i lavori di rinnovo effettuati dall'architetto Bodin. Si trattò della prima apertura degli spazi museali dell'Hôtel Salé dopo il 2009.

<sup>491</sup> *Rénovation et extension du Musée national Picasso. «Vers un nouveau Grand musée Picasso»*, cit., p. 19.

oggetto di decoro. Nel 2015 la maschera acquisisce piena autonomia ed affianca allo stesso livello opere come *l'Arbre* di Picasso del 1907.

Un altro esempio interessante è quello delle due *Sculptures* lignee antropomorfe dalla Nuova Caledonia. Nella fotografia dell'allestimento degli anni Ottanta i due oggetti erano esposti all'interno di una teca a muro nel passaggio tra la sala due e la sala tre, insieme ad altri manufatti della collezione e a due opere di piccole dimensioni di Picasso. Nel 2014, in occasione di una apertura anticipata del museo per la stampa, le due sculture sono state invece valorizzate all'interno della sala dedicata agli studi per *Les Demoiselles d'Avignon*, ed esposte con gli stessi criteri delle opere di Picasso (Fig. 16). È interessante notare come questi due manufatti oceanici, oltre ad essere sempre stati esposti in coppia, furono associati alle stesse creazioni di Picasso, ovvero agli studi realizzati tra il 1906 e il 1907. *Nu féminin debout*, 1906-1907 (MP 529[r]), che nella fotografia del 2014 vediamo sulla destra, era presentato vicino alle due sculture già nella vetrina dell'allestimento di Bozo. I due *Étude pour "Les Demoiselles d'Avignon": nu de face aux bras levés*, 1907 (MP13) e *Étude pour "Les Demoiselles d'Avignon": nu de dos aux bras levés*, 1907 (MP 12) sono stati scelti da Baldassari per affiancare i due manufatti oceanici, data la loro somiglianza nel trattamento delle forme del corpo. L'influenza diretta delle due sculture oceaniche nei due studi preparatori di Picasso non può essere affermata con esattezza. La data di entrata in possesso dei due oggetti da parte di Picasso non è certa, dato che la prima testimonianza fotografica risale al 1908 (Fig. 1). La decisione di Baldassari di accostare le quattro opere non è del tutto nuova: nella sala due dell'allestimento di Bozo, della quale il corridoio vetrato dove apparivano le due opere primitive era la continuazione, veniva presentato *Nu aux bras levés* 1907 (MP 13), visibile dalla fotografia n. 2. Nessun riferimento al contesto originario dei due oggetti era presente nelle targhette della sala. Al visitatore erano fornite solo le informazioni essenziali: titolo, materiale, periodo di datazione e modalità di acquisizione nella collezione (in questo caso *datation* 1979).

Il terzo piano è stato pensato come un percorso a sé, chiamato da Anne Baldassari «Picasso intime». Gli spazi più alti dell'Hôtel Aubert de Fontanay sono stati divisi in sei sale assegnate alla collezione personale del pittore, esposta permanentemente nella sua quasi interezza per rispettare la clausola della donazione del 1973. Nel progetto di Roland Simounet degli anni Ottanta il terzo piano era adibito a spazi privati ed amministrativi per gli addetti al museo, Bodin ha voluto invece mettere in risalto questa parte dell'Hôtel che reputava degna di essere aperta al pubblico, non solo per ricavare dell'ulteriore superficie espositiva, ma anche per metterne in risalto il valore architettonico legato soprattutto alle capriate<sup>492</sup>. In queste sale le opere della collezione personale del pittore sono state messe in dialogo con le creazioni di Picasso stesso, al contrario dell'allestimento del 1985 che prevedeva la sala cinque interamente dedicata ad opere di terzi. Le creazioni di Matisse, Cézanne, Chardin, Mirò, Renoir, Degas, Modigliani e gli altri maestri di Picasso mostrano il rapporto 'intimo' che Picasso ebbe con le creazioni di questi pittori antichi e suoi contemporanei<sup>493</sup>.

---

<sup>492</sup> *Rénovation et extension du Musée national Picasso*. «Vers un nouveau Grand musée Picasso», cit., 20.

<sup>493</sup> Intervista di Siegfried Foster *On a trois parcours de visite dans le musée Picasso* ad Anne Baldassari, 24 ottobre 2014, pubblicata integralmente al link: <http://www.rfi.fr/culture/20141024-reouverture-musee-picasso-revolution-anne-baldassari>.

In queste sale la presentazione delle opere non è fissa, le opere dei grandi artisti sono infatti accompagnate da «mostre-dossier» formate da opere e documenti dagli archivi del museo per evidenziare di volta in volta «differenti aspetti della ricerca picassiana»<sup>494</sup>. In occasione della riapertura è stata organizzata l'esposizione anniversario «¡Picasso!»<sup>495</sup>, una prima versione della presentazione delle collezioni del museo. Di questa prima versione non è presente nessun documento fotografico che accerti la presenza di oggetti primitivi di Picasso nelle sale del terzo piano<sup>496</sup>.

La sala 3.6 che in occasione dell'inaugurazione del museo era adibita alla presentazione delle varie influenze che donne come Olga Koklova, Dora Maar, Françoise Gilot, Fernande Olivier, Marie-Thérèse Walter e Jacqueline Roque, mogli dell'artista, lasciarono nel suo processo creativo; dal 2016 viene invece dedicata alla collezione etnografica di Picasso<sup>497</sup>. Si tratta della prima volta che i manufatti primitivi sono raggruppati in una sala interamente adibita a questo settore della collezione personale dell'artista. La sezione prende il nome di «Objets d'ailleurs». La descrizione presente sulla parete della sala è la seguente:

Pablo Picasso commence à constituer une collection ethnographique au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il découvre avec André Derain le musée d'Ethnographie du Trocadéro au printemps 1907. Henri Matisse et Maurice de Vlaminck collectionnent ce qu'on appelle alors «l'art nègre» — et qui ne renvoie pas seulement à l'art africain mais à tout l'art extra-occidental, hors Asie. Picasso continue d'acquérir des sculptures et masques africains et amérindiens tardivement, jusque dans les années 1950. Il y est encouragé dans l'entre-deux-guerres par la passion des surréalistes pour ces objets, qu'ils jugent davantage en prise avec les pulsions premières. Si certaines de ses oeuvres trouvent des échos plastiques et formels avec sa collection ethnographique, celle-ci est dans doute avant tout chère à l'artiste à ces objets par les hommes qui les ont créés, dans une conception religieuse et cathartique de l'art proche de celle de Picasso<sup>498</sup>.

Confrontando questa descrizione al pannello esplicativo degli anni Ottanta e Novanta presente negli archivi del museo, risulta che in entrambe le versioni è data importanza alla vicinanza non solo formale che Picasso avvertiva in questi pezzi non occidentali. Il loro carattere spirituale e magico viene sottolineato. Gli stessi tre artisti vengono associati a Picasso nella scoperta dell'*art nègre*: Derain, Vlaminck e Matisse, ma in questa descrizione del 2016 viene aggiunto il riferimento all'ambiente surrealista tra le due guerre.

Due versioni di allestimento della sala si sono susseguite dal 2016 ai giorni di stesura di questa tesi, ma in entrambe sono stati presentati gli stessi tre manufatti primitivi (Figg. 18-19). La *Coiffure*

---

<sup>494</sup> *Rénovation et extension du Musée national Picasso*. «Vers un nouveau Grand musée Picasso», cit., p. 20.

<sup>495</sup> Altri dettagli sulle scelte museologiche e museografiche dell'esposizione in occasione dell'inaugurazione del 2015 sono a disposizione nel sito ufficiale del museo: <http://www.museepicassoparis.fr/picasso-exposition-anniversaire/>. Per l'occasione fu pubblicato il volume *¡Picasso!*, catalogo della mostra (Paris, musée national Picasso, 20 ottobre 2015-31 gennaio 2016), a cura di Emile Bouvard, Paris, Éditions de la Reunion des musées nationaux/Musée Picasso Paris, 2015.

<sup>496</sup> Vedere l'intero reportage fotografico *Musée Picasso: nouvel accrochage octobre 2015*. conservate dal museo e pubblicate nel sito dell'Agenzia fotografica della Reunion des musées nationaux, fotografo René-Gabriel Ojéda numeri 15-612948-15-613011, fotografo Adrien Didierjean 15-589471- 15-615158.

<sup>497</sup> Per il primo allestimento della sala 3.6 vedere le fotografie *Musée Picasso: nouvel accrochage octobre 2015*. conservate dal museo e pubblicate nel sito dell'Agenzia fotografica della Reunion des musées nationaux, con riferimenti ai numeri 15-613001-06 del Fondo *Museologie*.

<sup>498</sup> La descrizione della sala è riportata da me in seguito alle mie visite al museo Picasso di Parigi a partire da agosto 2018.

*Cérémonielle Nevinbumbaa* (MP 3624) occupa da aprile 2016 uno spazio privilegiato all'interno della sala, è infatti esposta all'interno di una grande teca di vetro con un basso basamento bianco che la fa risaltare all'occhio del visitatore. Questa posizione permette al visitatore di guardare la maschera oceanica da tutte le angolazioni, ammirandola in tutta la sua imponenza e «mostruosità», caratteristica con cui veniva definita dallo stesso Picasso (Fig. 20). È interessante notare che dal momento in cui Matisse posò la *Coiffure* alla sedia appartenuta al suo mobilio negli anni Cinquanta, il pezzo di arredamento e il manufatto africano diventarono un'unica opera d'arte<sup>499</sup>. Il cartellino della maschera oceanica è il seguente:

Coiffure cérémonielle «Nevinbumbaa»  
Sud Malakula, Vanuatu  
Fougères arborescentes et pandanus recouverts d'argile peint  
Musée national Picasso Paris  
Dation Pablo Picasso, 1979, MP 3624

Le informazioni fornite nella didascalia sono invariate rispetto alla targhetta conservata negli archivi e datata tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso.

Nella sala sono presentate anche la *Masque Kono* (MP 36 41) e la *Masque Tsogho* (MP3640), entrambe appesa a parete all'altezza dello sguardo del visitatore. Della *Masque Kono* dal Mali non vengono date indicazioni specifiche riguardo il suo contesto originario, la targhetta della *Masque Tsogho* proveniente dal Gabon è invece corredata da una breve descrizione con notizie etnografiche:

Masque Tsogho  
Gabon  
Bois revêtu d'argile blanche et lianes de raphia poso  
Musée national Picasso-Paris  
Dation Pablo Picasso 1979, MP 3640

Les Tsogho, une ethnie qui regroupe environ 20000 personnes, vivent au centre du Gabon. Les masques Tsogho sont reconnaissables à l'argile blanche qui les recouvre et à leurs longs sourcils en arcs de cercle. Ils sont employés dans de nombreux rites qui structurent la vie sociale, liés par exemple à l'initiation des jeunes hommes de la communauté ou encore à la célébration de la mémoire des ancêtres<sup>500</sup>.

Questa descrizione, seppur molto breve e coincisa, rappresenta un'apertura verso un nuovo tipo di informazione fornita all'osservatore nel momento in cui si ritrova in una sala di un museo d'arte ad osservare un oggetto che non è nato per essere esposto ed ammirato in quanto opere d'arte ma come parte integrante della vita culturale della società a cui è stato sottratto per arrivare in Occidente.<sup>501</sup>

---

<sup>499</sup> Vedere nota 111 nel capitolo secondo.

<sup>500</sup> Anche questa descrizione è stata riportata in seguito alle mie visite al museo Picasso di Parigi a partire da agosto 2018.

<sup>501</sup> A mio parere l'esempio della *Masque Tsogho* e della sua breve spiegazione etnografica nella sala del museo Picasso può essere paragonato al caso della *mbulu-ngulu* Kota che lo studioso Michael Baxandall porta nel suo testo *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*. Entrambe le maschere provengono dal Gabon e sono esempi del tipo di oggetti africani presi come spunto nei disegni pre cubisti di Picasso del primo decennio del Novecento. Come nel caso della *Masque Tsogho*, anche della *mbulu-ngulu* venivano indicate alcune

Ritornando alla sala 3.6, in entrambe le due versioni di allestimento le due maschere africane vengono intervallate da opere di Picasso. Nella prima versione del 2016 (Fig. 18) in mezzo ai due manufatti è stato esposto *Figure*, una costruzione di Picasso del 1935 formata da legno, chiodi, utensili da cucina tenuti insieme dallo spago (MP316). La vicinanza di questa costruzione alla *Masque Tsogho* poteva essere data dall'utilizzo di più materiali in un'unica opera, il legno con cui *Figure* è creato, potrebbe essere un rimando alla barba di rafia della maschera dal Gabon. Nei due lati esterni della parete sono state presentate due fotografie che attestano la presenza di oggetti non occidentali negli ateliers dell'artista. Alla destra della *Masque Tsogho* è riconoscibile la foto *Portrait de Ramon Pichot dans l'atelier du 11 boulevard de Clichy, Paris, en 1910*, scattata da Picasso, nella quale si riconosce la *Masque Mukuyi* appesa alla parete<sup>502</sup>.

Nella seconda versione dell'allestimento della sala 3.6 a partire da gennaio 2018 (Fig. 19), le due maschere africane vengono intervallate da *Buste de femme (Étude pour "Les Demoiselles d'Avignon")* del 1907 (MP18). Ancora una volta il legame della scultura primitiva con l'opera di Picasso viene sottolineato tramite gli studi per la celebre tela del 1907. Ai lati esterni delle due maschere sono esposti due tiraggi originali dell'artista di *Nu debout* del 1906-1907 (*Nu debout I*, MP 1906 e *Nu debout II*, MP 1910).

## 5.2 Il programma di esposizioni internazionali dopo il 2009

Nel 2008 e durante gli anni di chiusura del museo a causa dei lavori, sono state organizzate delle grandi esposizioni internazionali per le quali sono stati selezionati centocinquanta capolavori della collezione del museo Picasso. Queste hanno permesso di non lasciare la collezione nei depositi negli anni dei lavori e hanno contribuito alla raccolta di finanziamenti per il nuovo museo. Tra settembre 2009 e luglio 2013 «Picasso. Masterpieces from the musée national Picasso» ha toccato quattordici città nel mondo, tra le quali Helsinki, Mosca, San Pietroburgo, Seattle, Richmond in Virginia, San Francisco, Taipei, Shanghai, Sydney, Toronto, Hong Kong, Cannes, Milano e Zagabria. Prima della chiusura del museo la mostra era stata portata già a Madrid, Abu Dhabi e Tokyo, complessivamente da febbraio a dicembre 2008. Una lista di centocinquanta opere è stata messa a disposizione delle istituzioni ospitanti, che hanno scelto l'allestimento cercando di collegare il percorso a temi legati alla loro specificità<sup>503</sup>.

---

informazioni come la sua utilità nella società d'origine e il suo significato spirituale legato al culto degli antenati. Il cartellino dell'oggetto africano ha nella stanza del museo parigino una relazione «esplicativa», per usare le parole di Baxandall, non descrive formalmente l'immagine che il visitatore sta osservando, ma ne spiega le cause della creazione. La riflessione di Baxandall indaga come il visitatore ricopra un ruolo attivo davanti all'oggetto e alla sua descrizione all'interno della sala, colmando lo spazio tra cartellino e manufatto con delle attività intellettuali di collegamenti resi possibili dalle informazioni che il curatore, altro agente della scena, ha scelto di fornire attraverso il testo. Vedere Michael Baxandall, *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*, in *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, a cura di Ivan Karp, Steven D. Lavine, Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 33-41.

<sup>502</sup> Foto di Pablo Picasso, *Portrait de Ramon Pichot dans l'atelier du 11 boulevard de Clichy, Paris, en 1910*, n. 90-012111-02/APPH2836, Paris, musée national Picasso – Paris.

<sup>503</sup> Ad esempio a Madrid l'esposizione fu posta in dialogo diretto con *Guernica*, mentre nei musei russi fu inserita una sezione dedicata ai balletti russi e alla moglie dell'artista Olga Koklova: *Rénovation et extension du Musée national Picasso*. «Vers un nouveau Grand musée Picasso», cit., p. 15. Vedere ad esempio il catalogo della tappa milanese:

In occasione della mostra «Picasso. Mania» tenutasi alle Galeries Nationales del Grand Palais di Parigi dal 7 ottobre 2015 al 29 febbraio 2016, sono stati esposti due manufatti della collezione Picasso. La mostra è stata curata da Didier Ottinger, Conservatore del Patrimonio e direttore *adjoint* del Musée national d'Art Moderne-Centre Pompidou dell'epoca, in collaborazione con Diana Widmaier-Picasso, storica dell'arte e nipote dell'artista, e Emile Bouvard, Conservatrice al museo Picasso di Parigi<sup>504</sup>. La scenografia è stata affidata a Giovanna Comana e Iva Berthon Gajsak (bGc studio), mentre l'illuminazione è stata opera di Philippe Collet e Abraxas Concepts. La mostra si presentava come un omaggio di vari artisti alla figura di Picasso ed era divisa in sezioni: Salut l'artiste, Les Demoiselles d'ailleurs, Guernica icone politique, Picasso pop, Star system, Bad painting<sup>505</sup>.

Nella sezione «Les Demoiselles», sono stati presentati i manufatti di Picasso *Figure cultuelle* (MP 3638) che nel catalogo di questa mostra viene chiamata *Sculpture (fragment)*, cat. 89, non datata, e la *Masque Tsogho* (MP 3640) cat. 92, anche questa non datata. I due oggetti sono stati esibiti insieme ad otto opere di Picasso, quali *Tête de femme* del 1907-1908 e *Trois femmes* del 1907 dal Centre Pompidou, *Buste de femme*, *Femme aux mains jointes*, *Étude pour Les Demoiselles d'Avignon*, *Buste*, *Femme nue écartant un rideau*, *Buste de femme*, ovvero gli studi per *les Demoiselles d'Avignon* del 1907, conservati al museo Picasso; e *Tête de femme* della collezione della Fundacion Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte (Fig. 21)<sup>506</sup>. La particolarità di questo allestimento sta nell'aver presentato la *Figure Cultuelle* appesa a muro e non più appoggiata ad un basamento da terra come in tutte le precedenti esposizioni.

La seconda parte della sezione era intitolata «Les Demoiselles d'ailleurs» e comprendeva opere di artisti contemporanei come Mike Bidlo, Richard Pettibone, André Raffray, Robert Colescott, Faith Ringgold, Wangechi Mutu, Leonce Raphael Agbodjelou, Romuald Hazoumé, Sigmar Polke, Richard Prince e Jeff Koons<sup>507</sup>. Nel catalogo nessun testo scritto correde le immagini, ma è evidente che tutti gli artisti citati crearono opere a partire dalla grande tela di Picasso, chi per ricreare il quadro tale e quale, come in *Picasso Les Demoiselles d'Avignon* di Richard Pettibone del 1976, chi per darne una propria interpretazione mescolando arte antica, graffiti e arte africana come nell'opera *Antiquity (Uli)* di Jeff Koons del 2011 o ancora per farne una versione contemporanea come in *Sans titre 2006*

---

*Picasso: capolavori dal Museo nazionale Picasso di Parigi*, a cura di Anne Baldassari, Paris, Ed. Musée Picasso, Milano, 24 ore cultura, 2012.

<sup>504</sup> *Picasso. Mania*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 7 ottobre 2015-29 febbraio 2016), a cura di Didier Ottinger, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015.

<sup>505</sup> Idem.

<sup>506</sup> Una foto della sezione «Les Demoiselles» illustra come erano posizionate le opere nella sala, ed è consultabile al link: [http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche\\_expo\\_P/picasso-mania-V/picasso-mania.htm](http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_P/picasso-mania-V/picasso-mania.htm).

Riporto la lista delle opere nella fotografia con le relative indicazioni sui numeri di catalogo della mostra e di inventario del museo o della collezione di cui fanno parte: Cat. 91, *Tete de femme*, non datè, collezione privata Fundacion Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte; cat. 95, *Trois femmes*, 1907, Paris, Centre Pompidou, Centre de creation industrielle, donation de M. e M.me Lefevre nel 1952, AM 2465 D; cat. 87, *Tete de femme*, 1907-1908, Paris, Centre Pompidou, Centre de creation industrielle, legs de M. Georges Salles en 1967, AM 3556 D; cat. 94, *Buste (étude pour Les Demoiselles d'Avignon)*, 1907, musée national Picasso, dation 1979, MP 17; cat. 93, *Etude pour les Demoiselles d'Avignon*, 1907, musée Picasso, dation 1979, MP 533; cat. 90, *Femme aux mains jointes (étude pour les Demoiselles d'Avignon)*, 1907, musée national Picasso, dation 1979, MP 16; cat. 97, *Buste de femme*, 1907, musée Picasso, dation 1979, MP542; cat. 88, *Buste de femme (etude pour els demoiselles d'Avignon)*, 1907, musée Picasso, dation 1979, MP18; cat. 96, *Femme nue ecartant un rideau*, 1907, musée Picasso, dation 1979, MP541.

<sup>507</sup> *Picasso. Mania*, cit., pp. 108-121.

di Polke, dove le protagoniste sono delle donne moderne seminude con tacchi a spillo<sup>508</sup>. Le due sezioni creavano un dialogo tra la contemporaneità e uno dei capolavori universali dell'arte moderna. La disposizione delle due maschere africane in questa sezione è interessante perché le pone alla pari delle opere di Picasso come influenze ed ispirazioni degli artisti contemporanei. La serie di maschere create da Romuald Hazoumé prende infatti spunto non solo dai volti delle *Demoiselles* di Picasso, ma anche (e soprattutto) dalle maschere africane, con le quali si nota la somiglianza formale<sup>509</sup>.

Una delle grandi esposizioni, facente parte del nuovo programma espositivo internazionale, che il museo Picasso ha organizzato negli spazi rinnovati dell'Hôtel Salé è «Picasso. Sculptures», da marzo ad agosto 2016<sup>510</sup>. Nel suo testo di presentazione della mostra Laurent Le Bon, Presidente del museo, ha scritto che si trattava di una delle prime occasioni in cui a Parigi è stato possibile ammirare una gran parte delle sculture di Picasso riunite in un solo luogo. In realtà nel 2000 Werner Spies aveva già organizzato l'esposizione «Picasso sculpteur» al Centre Pompidou, ma Le Bon sottolineava che, grazie alla nuova ala dedicata alle esposizioni temporanee, gli spazi dell'Hôtel Salé erano pronti per ospitare «la dimensione multipla, il rinnovamento continuo delle serie e delle variazioni» nell'opera scultorea del grande artista<sup>511</sup>. Nelle sale del museo non sono state presentate al pubblico solo le sculture di Picasso, ma è stato creato un dialogo tra fotografie, disegni, tele e sculture, per evidenziare la vitalità del processo creativo dell'artista, quello che lui stesso definiva «le mouvement de la pensée»<sup>512</sup>. La mostra organizzata a Parigi è stata il seguito della grande retrospettiva concepita dal Museum of Modern Art di New York nel 2015 a cura di Ann Temkin, conservatrice capo del dipartimento di pittura e scultura del museo newyorchese e Anne Umland, conservatrice nello stesso dipartimento<sup>513</sup>.

Gli oggetti primitivi della collezione di Picasso esposti in questa occasione sono stati le due *Sculptures Poteau de faitage masculine et féminin* (MP 3643-44)<sup>514</sup>. I due oggetti della Nuova Caledonia sono stati esposti nella sezione «Primitivisme et bois sculptés» dedicata ai legni scolpiti di Picasso tra il 1906 e il 1907 e all'influenza del primitivismo su queste opere (Fig. 22). Cinque

---

<sup>508</sup> Cat. 99, Richard Pettibone, *Picasso Les Demoiselles d'Avignon*, 1976, Los Angeles, Collection Wendy Asher; cat. 120, Jeff Koons, *Antiquity (Uli)*, 2011, Collection Martin e Toni Sosnoff; Sigmar Polke, *Sans titre 2006*, 2006, Berlin, Act Art Collection – Siggli Loch.

<sup>509</sup> Cat. 106-117, provenienti da The Pigozzi Collection, Geneve, CAAC.

<sup>510</sup> *Picasso. Sculptures*, catalogo della mostra (Parigi, Musée national Picasso, 08 marzo-28 agosto 2016), a cura di Godefroy Cécile e Perdrisot Virginie, Éditions Somogy, 2016. La mostra ebbe luogo anche a Bruxelles, al Palais des Beaux Arts dal 26 ottobre 2016 al 5 marzo 2017.

<sup>511</sup> Idem, p. 9. In occasione della mostra al Centre Pompidou fu pubblicato il volume seguente: Spies Werner, Piot Christine, *Picasso sculpteur: catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Éd. du Centre Georges-Pompidou, 2000. Spies fu il primo a creare un catalogo ragionato della scultura di Picasso negli anni Settanta, vedere: Werner Spies, *Les Sculptures de Picasso*, Lausanne, Clairefontaine, 1971.

<sup>512</sup> Idem, p. 9.

<sup>513</sup> Per l'esposizione tenutasi al Museum of Modern Art nel 2015 vedere: *Picasso sculpture*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 14 settembre 2015-7 febbraio 2016), a cura di Ann Temkin, Anne Umland, New York, Museum of Modern Art, 2015.

<sup>514</sup> *Picasso. Sculptures*, cit., p. 351. I due oggetti primitivi non sono illustrati nel catalogo, il loro riferimento compare solamente nella lista delle opere esposte. Per la stessa mostra a Bruxelles fu invece inviata la quasi integrità della collezione di manufatti primitivi di Picasso, compresa la totalità dei bronzi iberici. A Parigi furono esposti solo tre bronzetti: MP 3625-26 MP 3628.

sculture lignee create dall'artista erano inserite in una vetrina al centro della sala, in modo da poter essere ammirate nella loro interezza e confrontate direttamente l'una con l'altra. *Buste de femme (Fernande)* del 1906, *Paysage* del 1906, e le due *Sculptures* oceaniche occupavano ciascuno una parete della sala (Figg. 22-23)<sup>515</sup>. Questa disposizione metteva in risalto i due oggetti primitivi, che per la prima volta occupavano un'intera parete all'interno di un percorso espositivo. Al contrario del nuovo allestimento permanente dove, come ho descritto nel paragrafo precedente, vennero affiancati agli studi per *Les Demoiselles d'Avignon*, in questa occasione sono stati confrontati con i legni scolpiti di Picasso degli stessi anni (1906-1907). Anche in questo caso non si è trattato di un accostamento del tutto nuovo in quanto già le prime Guide del museo e le prime schede di Dominique Bozo affiancavano in sale adiacenti il tema dei bois sculptés a quello del primitivismo.

In occasione della mostra «Matisse in the Studio» tenutasi alla Royal Accademy of Arts di Londra dal 01 agosto al 12 novembre 2017, il museo Picasso di Parigi ha prestato la *Masque Mukuyi Ethnie Punu* (MP 3639). Nel catalogo della mostra la maschera compare al numero di catalogo 80 e viene chiamata *Mukudj Mask*<sup>516</sup>. La maschera non viene inserita nel capitolo *African Art and the Nude* di Helen Burnham, come si potrebbe facilmente immaginare, ma in *Portraiture and Masking* di Suzanne Preston Blier. La maschera bianca è stata utilizzata per sottolineare il legame concettuale e stilistico tra i ritratti di Matisse e la scultura africana. Nel ritratto della figlia dell'artista *Marguerite*, eseguito da Matisse tra il 1906-1907 e dato a Picasso nell'autunno del 1907 (musée Picasso, RF 1973-77), ci sarebbero due tipi di influenze artistiche secondo i curatori: quella dello stile «rudimentale e inconscio» che richiama i disegni dei bambini, e quella delle maschere africane, che Matisse, come Picasso, aveva iniziato a collezionare agli inizi del Novecento<sup>517</sup>. Anche Matisse possedeva delle maschere *Punu* provenienti dal Gabon e come gli altri artisti moderni non conosceva a fondo il loro contesto originario, il significato etnografico preciso di queste creazioni, ma ne percepiva la forza spirituale che permetteva di collegare il mondo dei vivi a quello dei morti attraverso la loro rappresentazione.

In the fall of 1907, when Picasso and Matisse exchanged artworks with each other, Picasso chose this portrait of Marguerite and placed it on his studio wall near a mask by an anonymous Punu artist from Gabon, suggesting that he, too, saw a connection between Matisse's portrait and the African masks. Indeed, Picasso's selection of Marguerite's portrait was likely informed by the artists' shared fascination with African art, a central aspect that defined both their friendship and artistic rivalry<sup>518</sup>.

La presenza di *Marguerite* nel muro dell'atelier di boulevard di Clichy è documentata dalla foto scattata da Picasso a Frank Burty Haviland nel 1910, *Portrait de Frank Burty Haviland, dans l'atelier*

---

<sup>515</sup> Un servizio fotografico realizzato da Dorine Potel della museografia dell'esposizione *Picasso. Sculptures* al musée Picasso è messo a disposizione dallo studio che si è occupato della scenografia: <https://studiovaste.com/projects/picasso-sculptures>. La scenografia fu Jasmin Oezcebi, la superficie espositiva era di duemila metri quadrati.

<sup>516</sup> *Matisse in the studio*, catalogo della mostra (London, Royal Accademy of Arts, 01 agosto-12 novembre 2017), a cura di Ellen McBreen e Hele Burnham, Boston, MFA publications, 2017, pp. 95-111. La mostra venne portata anche al Museum of Fine Arts di Boston dal 9 aprile al 9 luglio 2017 con la sponsorizzazione della Bank of America. A Boston fu esposto il ritratto *Marguerite* ma non la *Masque Mukuyi*.

<sup>517</sup> Idem, p. 98. Sul rapporto di Matisse con l'arte africana e non occidentale in generale vedere: Ellen McBreen, *Matisse's sculpture: the pinup and the primitive*, Haven, Yale university press, 2014.

<sup>518</sup> *Matisse in the studio*, cit., pp. 98-99.



*du 11 boulevard de Clichy, Paris, en automne-hiver 1910*, conservata al museo Picasso (APPH17383), (Fig. 1). La scelta di Picasso di esporre nel suo atelier le due opere vicine, secondo Prestion Blier, confermerebbe la loro evidente vicinanza formale. Nel percorso espositivo è stato inserito anche il ritratto di Amélie, moglie dell'artista, *Portrait of Madame Matisse* del 1913, esempio ancora più evidente dell'influenza delle maschere bianche *Punu* nei tratti del viso e soprattutto negli occhi scuri e profondi<sup>519</sup>. Nel catalogo è sottolineata l'influenza della maschera *Punu* in questo dipinto, non solo nella semplificazione e nell'astrazione sempre maggiore delle forme:

Drawing on the forms of punu mask, whose ancestral function was well know at the time, Matisse created a powerful spirit version of his wife. With her hieratic face and emaciated body, she became a cipher of a living being, present but not present, real but also supernatural, a living person who is also in the world of dead<sup>520</sup>.

Il fatto di aver scelto come ispirazione la maschera *Punu*, legata al culto dei defunti, avrebbe contribuito a rappresentare la moglie di Matisse come una presenza-assenza, grazie alla similarità dei tratti ieratici del viso e il corpo magro e deperito.

Altri collegamenti tra manufatti africani e opere di Matisse sono stati creati nel catalogo e nella mostra. Tra questi l'influenza della *Giwoyo Pende initiation mask*, della collezione di Matisse in *Girl with Tulips (Jeanne Vaderin)* del 1910 o quella della *Masque nègre "Bombo"*, anche questa dalla sua collezione personale, in *Woman with a Veil* del 1927 conservata al museo Matisse di Nizza<sup>521</sup>. In un documentario pubblicato nel sito dell'istituzione londinese, la curatrice Ann Dumas spiega come la maschera *Bombo* sia vicina ai tratti del viso delle teste scolpite di Matisse, esposte per l'occasione di fronte all'esemplare africano che l'artista acquistò in seguito alla loro realizzazione<sup>522</sup>.

L'ultima mostra temporanea dove sono state esposte opere della collezione di arte africana e oceanica del museo Picasso di Parigi è stata «Picasso voyages imaginaires», svoltasi dal 15 febbraio al 24 giugno 2018 al Centre de la vieille Charité di Marsiglia. Il percorso della mostra era diviso in quattro sezioni: Bohème bleue, Afrique fantôme, Amour antique e Orient rêvé<sup>523</sup>. Nella parte dedicata al continente africano, venivano presentati dei manufatti dalle collezioni del musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens di Marsiglia per mettere in evidenza il dialogo di Picasso con l'arte africana, il cui fascino «spinse Picasso in una ricerca interiore che lo portò alla realizzazione delle *Demoiselles d'Avignon* nel 1907 e all'acquisto a Marsiglia nel 1912 di una famosa maschera

---

<sup>519</sup> Idem, p. 99.

<sup>520</sup> Idem, p. 100.

<sup>521</sup> *Giwoyo mask*, Pende region, Democratic Republic of Congo, antica collezione Henri Matisse, collezione privata; Henri Matisse, *Girls with Tulips (Jeanne Vaderin)*, 1910, The Museum of Modern Art, New York, acquired through the Lillie P. Bliss Bequest nel 1970. Henri Matisse, *Woman with a Veil*, 1927, The Museum of Modern Art, New York, The William S. Paley Collection, 1990; *Mboom mask*, Kuba kingdom, Democratic Republic of Congo, antica collezione Henri Matisse, Musée Matisse Nica, Bequest of Madame Henri Matisse, 1960, 63.2.137, titolo originale: *Masque nègre "Bombo"*. Le modalità di esposizione della sala dove questi confronti sono presentati al pubblico sono visibili nel documentario al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=dVMWQsosz7c>, min 01:10-02:30.

<sup>522</sup> Documentario pubblicato al sito: <https://www.royalacademy.org.uk/article/matisse-studio-video>.

<sup>523</sup> *Picasso: voyages imaginaires*, catalogo della mostra (Marseille, Centre de la Vieille Charité et Mucem, 16 febbraio-24 giugno 2018), Paris/Marseille, Musées de Marseille/RMN-Grand Palais, 2018. La mostra di Marsiglia fa parte di un più ampio progetto di esposizioni internazionali e multidisciplinari dedicate all'artista previste per il biennio 2017-2019: «Picasso-Méditerranée». Il sito ufficiale del programma con le varie istituzioni partecipanti è il seguente: <https://picasso-mediterranee.org/programmation.html>.

Grebo»<sup>524</sup>. È in questo contesto che è stato inserito l'oggetto non occidentale che il museo Picasso ha prestato all'istituzione marsigliese, la *Masque Grebo* (MP 1983-7). Nella sala «Sorgues-Marseille» la maschera africana è stata descritta così:

De Sorgues, les deux hommes (Braque e Picasso) se rendent à Marseille et y restent deux jours pour acheter quelques curiosités, des « nègres » comme on dit alors, dont ce fameux masque Krou de Côte d'Ivoire aux yeux cylindriques qui va lui inspirer une série de sculptures cubistes<sup>525</sup>.

Come in occasione della mostra «Picasso, la Provence et Jacqueline» tenutasi ad Arles nel 1991, la maschera *Krou* è stata nuovamente esposta nel sud della Francia per testimoniare l'acquisto di Picasso del 1912. Nel percorso di visita non era infatti inserita insieme agli altri oggetti non occidentali della collezione del museo di Marsiglia, ma occupava un posto di rilievo all'interno della sala. Il documentario *Visite exposition Picasso "Voyages imaginaires" - Centre de la Vieille Charité* realizzato per l'occasione mostra infatti la maschera *Grebo* appesa ad una parete isolata della sala «Sorgues-Marseille»<sup>526</sup>.

Questa breve ricostruzione gli ultimi contesti espositivi nei quali sono comparsi gli oggetti non occidentali della collezione del museo Picasso illustra come le modalità di presentazione al pubblico siano cambiate nel corso degli ultimi decenni. Maggior rilevanza è stata data agli aspetti visivi dell'esposizione di questi manufatti, ai quali viene oggi riservata maggiore attenzione nella presentazione museografica, permettendo agli osservatori di apprezzarli da tutte le angolazioni inserendoli in teche di vetro isolate o esponendoli a parete con le stesse modalità di un dipinto. Da un punto di vista estetico e formale si può affermare che la loro promozione a capolavori di arte universale sia stata portata a termine. L'autonomia di significato di questi oggetti non è ancora stata però conquistata. In tutti i contesti espositivi degli ultimi decenni sono infatti ancora serviti come fonte di ispirazione degli artisti europei. Se nel caso del museo Picasso di Parigi questa scelta è coerente con gli scopi dell'istituzione che mira a promuovere la figura di Picasso anche attraverso i pezzi della sua collezione personale, in nessuna delle recenti esposizioni temporanee fuori le mura questi oggetti sono stati esposti senza essere legati ad opere di arte moderna europea.

Per quanto riguarda le informazioni fornite al visitatore all'interno delle sale attraverso i pannelli esplicativi e le didascalie dei manufatti, le informazioni legate alla storia dell'oggetto specifico prima del suo arrivo in Occidente non vengono indicate in nessun caso, ad eccezione della breve descrizione della *Masque Tsogho* all'interno della sala del terzo piano del museo Picasso di Parigi. Il visitatore non è informato riguardo al fatto che quello che sta ammirando affianco a dipinti e sculture non fu creato per essere 'arte' ma fu esportato da una cultura nella quale aveva un significato diverso.

---

<sup>524</sup> Sito ufficiale dell'esposizione: <https://vieille-charite-marseille.com/archives/picasso-voyages-imaginaires>.

<sup>525</sup> *Dossier de presse Picasso, voyages imaginaires*, p. 10, disponibile al sito: <https://vieille-charite-marseille.com/img/fichiers/dossier-presse-exposition-picasso-voyages-imaginaires.pdf>.

<sup>526</sup> *Visite exposition Picasso "Voyages imaginaires" - Centre de la Vieille Charité*, realizzato da Immedias Production, [immediasproduction.fr](http://immediasproduction.fr), min 0:35. Disponibile al link: <https://vieille-charite-marseille.com/archives/picasso-voyages-imaginaires>.

## Capitolo 6. I manufatti di Picasso esposti nei musei dedicati alle culture altrui

Dopo aver delineato nei capitoli precedenti la storia espositiva degli oggetti africani ed oceanici della collezione del museo Picasso di Parigi in varie istituzioni legate al mondo dell'arte, passerò ora ad analizzare le mostre ospitate da musei etnografici nella quali i manufatti comparvero. Al contrario dei numerosi musei d'arte che ne richiesero la presenza, poche furono le occasioni di vedere di questi oggetti in musei dedicati alla presentazione di culture altrui dal momento della loro entrata nella dazione Picasso quarant'anni fa.

Alla storica mostra «Arts primitifs dans les ateliers d'artistes» organizzata da Marcel Evrad in collaborazione con la Société des amis du musée de l'Homme nel 1967, che era parte di quelle mostre ospitate dal museo etnografico ma dedicate all'aspetto artistico degli oggetti non occidentali che ho descritto nel terzo capitolo, Picasso prestò la sua *Masque Tsogho*. Nel catalogo dell'esposizione la maschera veniva descritta come segue:

Bois peint et fibres de raphia. Masque utilisé naguère par une des nombreuses sociétés initiatique des peuples de la boucle de l'Ogooué à des fins rituelles ou sociales, ou masque de divertissement, Le traitement schématique des yeux et des sourcils est caractéristique du style des Vuvi, mais les sculpteurs tsogo sont d'habiles emprunteurs et l'on peut retrouver dans leurs masques maints aspects d'art voisins, de sorte qu'il n'est pas exclu qu'il s'agisse ici d'une œuvre tsogo<sup>527</sup>.

Per essere una mostra ospitata da un museo etnografico, le informazioni donate dal catalogo al visitatore non si discostavano molto dalle poche nozioni che il musée national Picasso-Paris presenta oggi nella sala dedicata alla collezione di opere primitive di Picasso che ho riportato nel precedente capitolo. Inoltre, le informazioni date nel 1967 erano errate, la maschera appartiene infatti all'arte *Tsogho* e non allo stile *Vuvi* come indicava il catalogo. Nella *Preface* del catalogo, venne esplicitato che il ruolo di un museo etnografico era «mantenere vive le testimonianze del passato che ospitava» e che alle volte per conseguire questo scopo era necessario mettere in evidenza alcuni aspetti degli oggetti non occidentali, il loro lato artistico, così come era stato fatto con la mostra del 1965, «Chefs d'oeuvres». La mostra del 1967 mirava a evidenziare «le influenze dirette o lontane degli oggetti esotici sulla sensibilità degli artisti europei moderni»<sup>528</sup>. Veniva sottolineato che gli oggetti erano stati riuniti per l'occasione a causa del loro valore estetico e documentario, ma che una «nuova dimensione umana» era emersa dalle interviste che Jean Laude, etnologo e storico dell'arte, aveva richiesto ai prestatori delle opere<sup>529</sup>.

---

<sup>527</sup> *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, cit.. Negli archivi del Musée de l'Homme, oggi confluiti al musée du Quai Branly, ho consultato le prime ipotesi di descrizione della maschera *Tsogho* prestata da Picasso per l'occasione. Riferimento a cote n. D005776/66287 e D006096/66402.

<sup>528</sup> *Preface* del catalogo *Arts Primitifs dans les ateliers d'artistes*, cit., prima ipotesi conservata negli archivi del musée du Quai Branly e da me consultata, riferimento alla cote DA000331/15003.

<sup>529</sup> Idem, p. 1. Ai prestatori era stato fatto compilare anche un questionario sulle motivazioni delle scelte degli oggetti collezionati. Jean Laude era uno degli storici dell'arte più preparati sulle arti primitive, l'anno seguente la mostra al musée de l'Homme pubblicò *La peinture française et «l'art nègre» (1905-1914). Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 1968.

Nessuna esposizione ospitata dal Musée de l'Homme presentò al pubblico questi oggetti una volta che confluirono nel nucleo delle collezioni del museo Picasso all'Hôtel Salé<sup>530</sup>. In una sola occasione un manufatto oceanico dalla collezione fu esposto al Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie prima della sua chiusura definitiva, si trattò della mostra dedicata all'arte del Vanuatu, in Oceania. Nonostante questo fosse un museo d'arte, ho inserito questa esposizione in questa sezione della mia ricerca in quanto l'istituzione era legata alla rappresentazione delle culture altrui, specificatamente ad uno degli aspetti della vita sociale, quello artistico.

Un maggiore interesse si è visto con la nascita dell'istituzione del musée du Quai Branly. Già dalla prima esposizione «D'un regard l'Autre. Une histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie» del 2006 i manufatti primitivi di Picasso sono stati presentati al pubblico del nuovo museo etnografico di Parigi. Nel 2017 Yves Le Fur ha organizzato la mostra «Picasso Primitif» con lo scopo di far comprendere al pubblico l'intenso legame storico, formale e spirituale tra le opere di uno dei pilastri dell'arte moderna e le creazioni non occidentali.

## 6.1 Una mostra dedicata all'arte del Vanuatu al Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie nel 1997-1998

La mostra itinerante «Vanuatu, Océanie. Arts des Iles de centre et de corail» si svolse al Musée Port-Vila, Vanuatu, dal 28 giugno 1996 al 10 agosto dello stesso anno, al musée territorial de Nouvelle Calédonie dal 3 settembre al 30 ottobre 1996, al Museum für Volkerkunde di Bale in Svizzera dal 15 marzo al 10 agosto 1997 e a Parigi, al Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie dal 30 settembre 1997 al 2 febbraio 1998<sup>531</sup>. La mostra volle dimostrare la grande diversità di forme artistiche delle cinquanta isole che compongono il piccolo arcipelago del Vanuatu. L'esposizione era curata da Roger Boulay, incaricato della sezione oceanica del musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Christian Kaufmann, conservatore di Bale e Kirk Huffman, conservatore onorario del museo nazionale del Vanuatu. Per quanto riguarda la tappa parigina della mostra, nel dossier di presentazione da me consultato negli archivi del museo si sottolineava:

Développant résolument la vocation de musée d'art de l'établissement, on privilégiera une muséographie mettant en valeur les qualités plastiques des pièces proposées au regard du public, permettant à celui-ci de découvrir une société aux traditions particulièrement différentes de nôtres<sup>532</sup>.

Come si legge in questa dichiarazione, data la vocazione artistica dell'istituzione museale, le opere vennero esposte allo sguardo del pubblico europeo secondo le loro qualità formali. Questa scelta confermava la netta divisione tra la visione scientifica di questi manufatti promossa dal musée de l'Homme e la loro percezione estetica e artistica da parte del museo che Malraux aveva trasformato in Musée des Arts Africains et Océaniens negli anni Sessanta.

---

<sup>530</sup> Il documento che attesta la presenza della *Masque Tsogho* prestata da Picasso è conservato negli archivi del Musée du Quai Branly e riportato integralmente in *Picasso Primitif*, cit., p. 103. Riferimento al documento n. D006096/66402. Nel catalogo *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, cit., la maschera appariva al n. 40 come «Collection Picasso».

<sup>531</sup> *Vanuatu. Océanie. Arts des Iles de centre et de corail*, catalogo della mostra (Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 30 settembre 1997-2 febbraio 1998), a cura di Christian Kaufmann, Roger Boulay, Kirk Huffman, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

<sup>532</sup> Dossier *Presentations de l'exposition avec plan*, archivi del musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, oggi conservati al musée du Quai Branly. Documento da me consultato con riferimento alla cote 5AAI/427, 1996.

Negli archivi del museo da me consultati è emersa una documentazione completa riguardo il percorso museologico della mostra nel museo parigino. I principi dell'esposizione erano:

- la répartition des collections en trois domaines de sens et leur traduction dans l'espace,
- un parcours orienté depuis le centre de l'exposition,
- un travail de lumière en adéquation avec la symbolique issue des groupes des objets présentés. [...]

Les pièces présentées sont des oeuvres de représentation ou des objets utilitaires qui portent en eux leur propre scénographie, ils rendent compte du temps et de l'espace [...] Ce projet se propose de mettre en valeur cette temporalité particulière d'objets pensés pour l'espace et le mouvement. En travaillant sur l'image globale de l'exposition nous avons voulu lui coïncé son rythme propre<sup>533</sup>.

Il percorso di visita era diviso in tre grandi sezioni: La maison des hommes, la Place de la Danse e Le lieu des ancêtres. Nella cultura del Vanuatu, la maison des hommes (*nakamal*) inglobava al suo interno sia quello che doveva essere mostrato, sia quello che doveva rimanere segreto. Per questo motivo le opere presentate si potevano dividere concettualmente in due grandi gruppi: quello delle attività pubbliche, manifestate ed accessibili, rappresentato nel percorso espositivo dalla Place de la Danse; e quello delle attività segrete, controllate e private, rappresentato dalla sezione Le lieu des esprits ancestraux. Queste tre categorie mentali vennero tradotte negli spazi del museo. All'entrata il visitatore si trovava di fronte alla casa degli uomini delle Isole Banks, da questo punto centrale partivano due possibili percorsi: a sinistra verso la sala rotonda con gli oggetti pubblici e manifestati, La Place de Danse, a destra verso la sala rotonda riservata agli oggetti di culto personali, Le lieu des esprits ancestraux.

La luce giocava un ruolo importante nell'allestimento delle sale, trasformandosi con il percorso espositivo, crescendo verso la place de Danse e oscurandosi verso il luogo dedicato agli spiriti antichi. Al centro, nei pressi della maison des hommes, la luce trovava un equilibrio. Alcuni oggetti, reputati più significativi, erano invece valorizzati per le loro specifiche caratteristiche attraverso una luce ad hoc. Il percorso verso la rotonda degli spiriti era composto principalmente da maschere e *coiffures*. Era in questa parte che veniva presentata la sezione dedicata alle *Nevinbumbaau*, con uno spazio riservato all'esemplare appartenuto a Picasso (MP 3624). Alle pareti della stessa sala erano presentate delle vetrine contenenti le maschere in legno d'Ambrym, di Malakula e di Pentecôte. All'interno del percorso di visita erano presenti anche delle *coiffures* contemporanee<sup>534</sup>.

Nel fascicolo *Catalogue des objets exposés. Classement par regroupement scénographiques dans l'espace d'exposition*, scritto e disegnato da Philippe Délis, architetto scenografo, nel marzo del 1997, vengono illustrati i vari raggruppamenti di oggetti all'interno delle vetrine nelle sale. Nella categoria *Coiffures*, nel gruppo tre *Nevinbumbaau*, compare l'esemplare di Picasso, insieme ad altre due *coiffures* dello stesso tipo, due maschere e una scultura (vedere doc. n. 9 in *Appendice dei Documenti*)<sup>535</sup>. Una delle due *coiffures* era stata presentata in occasione dell'Esposizione coloniale

---

<sup>533</sup> Dossier *Exposition Arts du Vanuatu*, Philippe Délis, architect scénographe, 10 dicembre 1996, p. 3. Archivi musée du Quai Branly da me consultati, cote 5AAI/428.

<sup>534</sup> Dossier *Communiqué*, documento da me consultato negli archivi del musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, oggi conservati al musée du Quai Branly. Riferimento alla cote 5AAI/427, 1996.

<sup>535</sup> Documento inedito da me consultato negli archivi del musée du Quai Branly: Philippe Délis, *Catalogue des objets exposés. Classement par regroupement scénographiques dans l'espace d'exposition*, 21 marzo 1997, p. 14. Cote 5AAI/428. Nel catalogo sono riportati i disegni degli oggetti con le loro dimensioni. L'esemplare di Picasso compare con l'indicazione E26 e dimensioni 135x63x92.

del 1931<sup>536</sup>. All'interno dello stesso dossier si trovano dei documenti riguardo la conformazione delle vetrine e i *Plans de repartition des objets et des vitrines*. Il cartellino della maschera di Picasso era il seguente:

Sculpture. Fibres, fougère arborescente. Malakula. Musée Picasso MP 3624<sup>537</sup>.

Le *Nevinbumbaa* erano poste nella vetrina al centro della stanza dedicate alle maschere oceaniche, come si può vedere dalla foto conservata negli archivi (Fig. 24). Nelle prime stesure del programma espositivo, la maschera di Picasso era prevista in una teca a sé stante rispetto alle altre *coiffures* (vedere doc. 10 in *Appendice*). L'arte di queste popolazioni, si leggeva nel documento di presentazione della mostra, «contiene tanta ricchezza da aver affascinato molto presto gli artisti occidentali, una delle sculture più spettacolari di questa esposizione appartenne a Matisse che la donò a Picasso»<sup>538</sup>. La maschera di Picasso prestata per l'occasione compare come: «*Sculpture nevimbumbao*, Malakula Sud (?), antiche collezioni Matisse e Picasso (cat. 325)» nel catalogo della mostra<sup>539</sup>. L'esemplare venne esposto solamente a Parigi a causa della sua fragilità e delle difficoltà nel trasporto<sup>540</sup>.

Negli *avant-propos* del catalogo venne sollevata una questione interessante riguardo la presentazione di questi oggetti a due pubblici diversificati, quello europeo e quello oceanico. Nonostante la mostra fosse itinerante, le opere esposte non poterono essere le stesse in Oceania e in Europa a causa dei rischi di spostamento<sup>541</sup>. Secondo i curatori, la vera differenza tra i vari contesti espositivi (Port-Vila, Nuova Caledonia, Bale, Parigi) la fecero però i visitatori, con la loro percezione e interpretazione di quello che si trovavano di fronte all'interno delle sale. La mostra fu quindi un'occasione per far emergere le variazioni di significato dei manufatti a seconda che fossero presentati all'interno di un'istituzione museale ad un pubblico europeo estraneo a quegli oggetti o nel loro paese d'origine ad un pubblico che li vide nascere.

Le public européen se rendra au musée dans une perspective d'information et de plaisir esthétique. L'exercice lui est familier quand il s'agit de cultures éloignées dans le temps ou dans l'espace. Mais qu'en sera-t-il du public du Vanuatu? Quelle va être sa réaction en voyant dans son musée des objets anciens qui étaient destinés à disparaître et à être éventuellement remplacés par d'autres plus neufs, et des objets récentes extraits de leur contexte social et festif? Le musée serait-il-déjà devenu un médium admis avec la même évidence que le fusil, l'auto ou la télévision? <sup>542</sup>

Nel 1996, anno della mostra in questione, il pubblico europeo era abituato ad analizzare i manufatti di altre culture ed epoche presentati in un museo, ad indagarne la storia e la forma stilistica a partire dalla loro presentazione su una parete o in una teca di vetro. Il pubblico del Vanuatu non condivideva gli stessi schemi mentali e avrebbe dunque potuto chiedersi come mai oggetti con una funzione ancora valida e condivisa nella società fossero stati estrapolati dal ciclo della vita e

---

<sup>536</sup> Antica collezione Austin, del museo des Arts d'Afrique et d'Océanie. Questo esemplare era accompagnato dal 'figlio' Fig. 69 del catalogo *Vanuatu. Océanie. Arts des Iles de centre et de corail*, cit., p. 48

<sup>537</sup> Dossier *Cartels*, p. 12, archivi del musée du Quai Branly da me consultati, cote 5AAI/428.

<sup>538</sup> Dossier *Communiqué*, cit., p. 1.

<sup>539</sup> *Vanuatu. Océanie. Arts des Iles de centre et de corail*, cit., p. 353.

<sup>540</sup> Negli archivi del museo Picasso da me consultati nel sito di Pierrefitte-sur-Seine sono presenti i documenti di assicurazione per il prestito dell'opera e le indicazioni riguardo la sua fragilità. Il valore di assicurazione della *Masque nouvelles Hibrides* ammontava a 1500000 franchi dell'epoca. Dossier n. 20111084/145, *Arts du Vanuatu*.

<sup>541</sup> *Preface*, in *Vanuatu. Océanie. Arts des Iles de centre et de corail*, cit.. La Preface venne firmata da: Emmanuel Kasarherou, Jean-Hubert Martin, Raphaël Regenvanu, Clara B. Wilpert.

<sup>542</sup> Idem.

immobilizzati all'interno di una stanza chiusa per essere semplicemente guardati da lontano. La *Nevinbumbaa*, ad esempio, nella società oceanica nacque come maschera da indossare durante dei riti specifici legati ai miti dell'isola Malakula e non era stata pensata per essere conservata, ma per venire distrutta dopo il rito, come tutti gli altri manufatti utilizzati nelle cerimonie religiose. Un altro aspetto interessante legato a questa esposizione fu che l'inaugurazione al museo di Port-Vila fu accompagnata da danze tradizionali, per le quali vennero create delle maschere simili a quelle che erano esposte all'interno del museo. Questa iniziativa, frutto della collaborazione di varie istituzioni in paesi lontani tra loro, potrebbe essere un esempio di una nuova direzione delle relazioni tra i paesi africani e i musei europei che espongono i loro oggetti. Per quanto riguarda la maschera oceanica di Picasso, fu la prima volta che questa venne presentata al pubblico insieme ad altri oggetti dello stesso tipo, senza nessuna opera di Picasso o di altri artisti europei a fianco. I rimandi al pittore però non mancarono, nel catalogo un intero capitolo scritto da Philippe Peltier, *La nevimbumbao du musée Picasso*, valorizzò l'esemplare dell'artista spagnolo rispetto agli altri<sup>543</sup>.

## 6.2 Gli oggetti non occidentali della collezione di Picasso in tre esposizioni ospitate dal musée du Quai Branly, 2006-2017

Come anticipato nel terzo capitolo, il musée du Quai Branly, fortemente voluto dal Presidente Jacques Chirac e dal mercante Jacques Kerchache, è stato inaugurato il 20 giugno del 2006. La prima mostra temporanea organizzata dal nuovo museo etnografico di Parigi è stata «D'un regard l'Autre. Une histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie» tenutasi dal 19 settembre 2006 al 21 gennaio 2007 nella galleria Jardin, lo spazio dedicato alle esposizioni temporanee del museo che conta una superficie espositiva di duemila metri quadrati. La mostra è stata presentata come l'esposizione manifesto della nuova istituzione museale parigina. L'esposizione, curata da Yves Le Fur, si componeva di cinque sezioni, definite «*sequences fondatrices*» dagli organizzatori. Queste erano: Teatro del mondo (1500-1760), Storia naturale del mondo (1760-1800), Le grand herbier du monde (1800-1850), La Scienza dei popoli (1850-1920), Mutazione estetica (1920-2006). Quest'ultima sezione era suddivisa in: La charmeuse de serpents, I nuovi selvaggi, Les amateurs distingués, Noire et blanche (Man Ray), Arte coloniale, Universalismo<sup>544</sup>.

Come si può intuire il percorso espositivo partiva dal XV° secolo, con le scoperte via mare di nuove terre, e alla nascita della pratica di collezionare oggetti stravaganti che portò alla nascita dei *cabinets des curiosités*, per arrivare alla fine del XXI° secolo, con la mostra «Les magiciens de la terre» tenutasi al Centre Pompidou nel 1989. La mostra del Quai Branly è stata promossa come la prima esposizione temporanea internazionale consacrata alle visioni portate dagli europei sulle culture scoperte per mare di Africa, America e Oceania, dal Rinascimento ai giorni nostri<sup>545</sup>.

---

<sup>543</sup> Philippe Peltier, *La nevimbumbao du musée Picasso*, in *Vanuatu. Océanie. Arts des Iles de centre et de corail*, cit., pp. 320-321.

<sup>544</sup> *D'un regard l'autre: histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, catalogo della mostra (Paris, Musée du quai Branly, 19 settembre 2006-21 gennaio 2007), a cura di Yves Le Fur, Paris, Ed. Musée du Quai Branly, 2006.

<sup>545</sup> Queste erano le presentazioni ufficiali sui volantini pubblicitari della mostra conservati negli archivi del musée du Quai Branly, da me consultati nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, dossier n. 20110334/10.

In realtà nel contesto americano una mostra con intenti simili venne curata da Susan Vogel del Center for African Art nel 1988<sup>546</sup>. «ART/Artifact» presentava le diverse modalità di osservare ed esporre gli oggetti non occidentali dal momento del loro arrivo nel mercato dell'arte europeo ed americano fino alla fine del Novecento. Si trattava di «una esposizione sulla percezione e l'esperienza museale, focalizzata sulle modalità con le quali gli Occidentali hanno classificato ed esibito gli oggetti Africani»<sup>547</sup>. Non si trattava quindi di una mostra di arte africana e nemmeno di etnografia, lo scopo era presentare i possibili allestimenti di un oggetto non occidentale nelle istituzioni europee ed americane. All'interno delle sale erano presenti degli allestimenti tipici dei musei di Storia Naturale, con una serie di oggetti con la stessa funzione inseriti uno di fianco all'altro per mostrare l'evoluzione della specie umana, presentazioni tipiche dei musei antropologici dell'era di Franz Boas, con ricostruzioni di vita reale e diorami esplicativi, museografie legate al valore di capolavori attribuito a questi oggetti, esposti quindi isolati e illuminati secondo le loro qualità puramente estetiche. Per dimostrare come la percezione del visitatore riguardo un determinato oggetto sia influenzata dalle scelte di allestimento nel quale è inserito, alcune sculture africane di grande valore artistico vennero esposte con lo stile dei musei di storia naturale, ammassate con altri oggetti, mentre delle reti da pesca Zaire, senza alcun significato culturale ed estetico, vennero esposte isolate e illuminate come dei veri capolavori.

The exhibit on approached the question of perception through individual objects and through installation styles. Recognizing that the physical setting of an object is part of what makes it identifiable as art, the installation showed art object and nonart object in such a way to raise the question in the viewer's mind and to make the trickery of the installation evident<sup>548</sup>.

Per dimostrare come tra i canoni espositivi dei musei etnografici e dei musei d'arte non ci fosse più una netta divisione tra criterio scientifico ed estetico, la mostra itinerante venne ospitata senza differenziazione nei due tipi di istituzione.

Al contrario della mostra tenutasi a New York, «D'un regard l'Autre» non mirava a far rendere conto al visitatore dell'influenza che il diverso tipo di allestimento museografico poteva avere nell'interpretazione e nella percezione dell'oggetto non occidentale, ma era una storia dello sguardo di una cultura verso l'altra. La sezione della mostra dove compariva la presenza di Picasso e quindi dei suoi oggetti fu la quinta, «Mutazione estetica (1900-2006)». Questa sezione era dedicata al periodo in cui gli artisti moderni iniziarono a costituire le prime collezioni di *art nègre* e i mercanti cominciarono ad inserire nel mercato dell'arte europeo un numero sempre maggiore di questi oggetti, contribuendo alla formazione del «gusto per il primitivo», come si legge nel dossier di presentazione della mostra. In questi anni «la lettura stilistica si sovrappose alla lettura etnografica» e si iniziò ad usare la parola 'capolavoro' per descrivere questi oggetti<sup>549</sup>.

---

<sup>546</sup> *ART/Artifact. African Art in Anthropology Collections*, catalogo della mostra (New York, Center for African Art, 1988), a cura di Susan Vogel, New York, The Center for African Art/Prestel Verlag, 1988. A proposito vedere anche Faris James C., "ART/artifact": *On the Museum and Anthropology*, «Anthropology», Vol. 29, n. 5 (dicembre 1988), pp. 775-779 e Susan Vogel, *Always True to the Object, in Our Fashion, in Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, cit., pp. 191-204.

<sup>547</sup> Susan Vogel, *Always True to the Object, in Our Fashion*, cit. p. 195.

<sup>548</sup> Idem, p. 195.

<sup>549</sup> *Dossier de presse. D'un regard l'autre*, p. 26. Documento dagli archivi del Musée du Quai Branly, da me consultato nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, dossier n. 20110334/10.



I 'nuovi selvaggi', espressione con cui era intitolata la suddivisione della sezione sulla mutazione estetica della mostra, erano Pablo Picasso, George Braque, Guillaume Apollinaire, André Derain, Maurice Vlaminck ed Emil Nolde. La denominazione di selvaggi è stata data in questa occasione a quegli artisti, poeti, critici d'arte che, all'inizio del secolo scorso, ammirarono e collezionarono gli oggetti tribali, fino a far diventare questi manufatti un'ispirazione per le loro creazioni artistiche e letterali. È in questo spirito che gli oggetti prelati dal museo Picasso sono stati inseriti nel percorso espositivo. Come si può vedere dall'immagine n. 26, un'intera vetrina era adibita ai manufatti collezionati da Picasso all'interno della grande sala del museo. Due maschere (la *Masque Mukuyi* e la *Masque Krou*), le due *Sculptures* neo-caledoniane e *Tiki* simboleggiavano nel percorso di visita l'essere 'selvaggio' di Picasso. La disposizione degli oggetti all'interno della teca è interessante. Le due *Sculptures*, che in tutti i contesti espositivi che ho analizzato finora erano state presentate una di fianco all'altra appese alla parete, vengono qui separate da *Tiki*, la scultura dalle Isole Marchesi che fu uno dei primi acquisti 'tribali' di Picasso. Le tre sculture oceaniche sono rivolte verso l'osservatore e danno le spalle alle due maschere africane, quella bianca *Mukuyi* e la *Grebo*. A mio parere è interessante notare come le due maschere africane e le due figure antropomorfe oceaniche siano qui per la prima volta esposte all'interno di una vetrina e non appese alla parete come invece in tutti i contesti precedenti.

La descrizione della vetrina adibita ai manufatti della collezione di Picasso era la seguente:

Pablo Picasso (1881-1973)

Après une visite au musée d'ethnographie du Trocadero en 1907 dont il ressortit bouleversé, Pablo Picasso accumula passionnément des objets exotiques, souvent chinés aux Puces. Il réunit et exposa dans ses ateliers successifs une importante collection de sculptures africaines et océaniques, de qualité inégale, signe que le caractère et le style d'un objet lui importaient plus que sa facture et sa perfection esthétique<sup>550</sup>.

La fotografia n. 25 illustra una visione più ampia di come erano presentati gli spazi della galleria Jardin in occasione della prima mostra temporanea della nuova istituzione parigina. Diversi tipi di supporti per le opere erano presenti, alcune erano inserite in teche di vetro appoggiate su dei tavoli bianchi, come nel caso della vetrina dedicata a Picasso, altri erano esposti singolarmente inseriti in cilindri di vetro a sé stanti.

Nella sezione conclusiva della mostra chiamata «Universalismi», veniva sottolineato come dopo la metà del Novecento i criteri estetici di questi manufatti si imposero e sempre più esposizioni furono dedicate ai *rapprochements* tra arti primitive e moderne, confrontando e avvicinando formalmente le opere, trasformando il primitivismo in una fonte originale. La mostra «Primitivism in XX° Century Art» di William Rubin del 1984 è stata citata come esempio di riconoscenza del valore artistico di questi manufatti, ma ancora come fonte secondaria per far emergere un aspetto dell'arte moderna. «I musei, divisi tra vocazione etnografica e apprezzamento artistico, testimoniano queste mutazioni.

---

<sup>550</sup> Documenti d'archivio del musée du Quai Branly, da me consultati. Nell'archivio sono presenti tutte le varie ipotesi e correzioni del curatore Yves Le Fur. I testi definitivi sono consultabili alla cote *Yves Le Fur, notices et cartels. Définitive 2006*, n. 558AA/249. Di Braque era prevista una sola maschera, di Matisse una statuetta, di Derain tre oggetti, di Vlaminck cinque tra maschere e statue.

È senza dubbio con la prospettiva della storia che questa opposizione può essere sorpassata» concludevano i curatori<sup>551</sup>.

La *Coiffure Cérémonielle Nevinbumbaa* è stata presentata in una piccola sotto sezione di Universalismi, chiamata «Picasso-Matisse» (Fig. 27). La maschera oceanica, isolata in una teca di vetro all'interno della stessa stanza dei manufatti sopra descritti, era rivolta verso l'opera *Polynésie, le ciel* di Henri Matisse del 1946 (Centre Pompidou, inv. GMT.C/768/1). Il dialogo tra le due opere, entrambe legate alla Polinesia francese, veniva utilizzato per spiegare come le influenze tra i due tipi di arte non fossero sempre dirette e visibili. Il manufatto oceanico e l'opera che Matisse creò in seguito al suo viaggio a Tahiti degli anni Trenta non hanno somiglianze formali, ma mostrano la «relatività di questa influenza e il lavoro a volte lungo e inconscio che il clima e le forme esotiche esercitarono sugli artisti»<sup>552</sup>.

È interessante notare che la grande maschera oceanica di Picasso, nelle prime ipotesi di cartellini per questa esposizione, era ancora descritta come «ogresse», come nel catalogo *Picasso collectionneur* di Seckel-Klein del 1998<sup>553</sup>. Nella targhetta definitiva è stata eliminata la denominazione negativa ed etnograficamente incorretta:

Sculpture de Nevimbambao  
Ile de Malakula, Vanuatu  
Arrivée en France avant 1954  
Fougère arborescente, fibre végétales, pigments, dents animales, bois  
Ancienne collections Henri Matisse et Pablo Picasso  
Musée National Picasso, Paris, France  
Inv. MP 3624

Pablo Picasso, dont l'œuvre se frotta très tôt aux «nègres», fut très choqué lorsque dans les années 1950 Matisse lui offrit cette «idole du Pacifique», qu'il «oublia» d'emporter. Henri Matisse, associant les créations de l'Espagnol à ce monstre féminin, avait peut-être une juste vision de l'évolution de son travail. Ce n'est qu'en 1957, trois ans après la mort d'Henri Matisse, que Pablo Picasso réclama la sculpture. Elle trôna de nombreuses années dans son atelier de la Californie et entretient en effet une certaine parenté avec sa dernière période<sup>554</sup>.

Come si legge da queste righe, era presente una descrizione sulle modalità con le quali la maschera passò dalla collezione di Matisse a quella di Pablo Picasso. Veniva inoltre aggiunto un elemento che non era mai stato indicato nei cartellini degli oggetti della collezione di Picasso, ovvero la data di arrivo in Francia. Le date indicate risalgono alla prima testimonianza documentata da notizie di vendita o fotografie dell'effettiva presenza del manufatto in Francia, nel caso della collezione di Picasso, spesso coincidono con la prima apparizione dell'oggetto nelle mani dell'artista.

La scenografia della mostra, ovvero le scelte degli elementi museografici all'interno delle sale, fu opera degli architetti Stéphane Maupin e Nicolas Hugon. Si optò per una museografia contemporanea, studiata per piacere agli occhi dei visitatori e allo stesso tempo valorizzare le caratteristiche delle opere. Il percorso di visita era cronologico, come si può capire dalle sezioni

---

<sup>551</sup> *Dossier de presse. D'un regard l'autre*, p. 26. Documento dagli archivi del Musée du Quai Branly, da me consultato nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, dossier n. 20110334/10.

<sup>552</sup> *Dossier Yves Le Fur, notices et cartels. Définitive 2006*, cote n. 558AA/249.

<sup>553</sup> *Dossier Cartels*, cit., p. 22. Vedere anche note 242, 247 nel secondo capitolo.

<sup>554</sup> I documenti che attestano le varie ipotesi di didascalie con le correzioni e annotazioni di Yves Le Fur sono conservati negli archivi del musée du Quai Branly e sono stati da me consultati. La didascalia che ho riportato è quella definitiva, riferimento alla cote 558AA/249.

sopra riportate, ma all'inizio e alla fine della mostra erano presenti un prologo e un epilogo. Gli spazi si sviluppavano secondo delle «situazioni allargate e ristrette alternate, che seguivano il movimento della rampa» progettata da Jean Nouvel e dedicata alle esposizioni temporanee del musée du Quai Branly<sup>555</sup>. L'utilizzo notevole del vetro era indice di voler avvicinare il visitatore alle opere ed evitare, come affermò Yves Le Fur,

...de tomber dans le carcan historique, de ne proposer qu'une démonstration arbitraire et tronquée. Les dispositifs de reflets et de miroirs amenant au contraire le visiteur à prendre conscience de la relativité de son regard, ils suscitent une «réflexivité» au sens propre comme au sens figuré<sup>556</sup>.

Erano inoltre presenti delle *cabines* dove erano illustrate delle scene cannibali, delle tavole inventive sulle quali erano disposti gli oggetti collezionati dagli artisti del XX° secolo, e una sala dei trofei con all'interno più di seicento armi. Un grande ricorso a installazioni multimediali accompagnava il visitatore nel percorso. Alla fine della visita, si passava all'interno di un corridoio dove, attraverso una speciale tecnologia, l'immagine in tempo reale del visitatore era proiettata all'interno di una sala di un museo etnografico degli anni Trenta.

La mostra-manifesto del Quai Branly, museo che aveva visto confluire al suo interno sia la collezione di un museo etnografico come era il musée de l'Homme, sia le opere che erano conservate al musée des Arts Africains et Océaniens, non è stata accolta in maniera positiva da tutta la critica. I pareri sono stati tanto discordanti quanto acceso era stato il dibattito sulla costruzione del museo stesso<sup>557</sup>. La mostra conferiva 'all'altro' un ruolo secondario, dando agli oggetti non occidentali presentati il ruolo passivo di ricettori dello sguardo occidentale, che attraverso di essi, nelle varie epoche, scoprì nuovi aspetti della sua propria identità. Era la visione europea dell'alterità ad essere stata esposta in questa occasione, non l'alterità in quanto rilevante per se stessa. Quello che la mostra presentava era «l'immagine di quest'altro, affascinante e inquietante, attraverso la quale l'Occidente non ha smesso di guardare lui stesso»<sup>558</sup>. La scelta di iniziare il programma espositivo della nuova istituzione etnografica parigina con una mostra di questo tipo è stato un segnale della direzione che il museo ha intrapreso già dal momento della sua creazione. In un'intervista di giugno 2006, il Presidente Stéphane Martin rispondeva ad una domanda riguardo le differenze tra il musée de l'Homme, il musée des Arts d'Afrique et d'Océanie e il Quai Branly affermando che ciò che era cambiato erano il pubblico e la società ai quali l'istituzione si rivolgeva. Le aspettative del pubblico degli anni Duemila, secondo Martin, non erano più come negli anni Trenta o Sessanta «una risposta globale, formattata come una grande conferenza formata da vetrine create per distribuirgli pillole

---

<sup>555</sup> *Dossier de presse. D'un regard l'autre*, p. 26. Documento dagli archivi del Musée du Quai Branly, da me consultato nel sito di Pierrefitte-sur-Seine, dossier n. 20110334/10. La *Scenographie* è a pp. 30-31.

<sup>556</sup> Berenice Geoffroy-Schneiter, *Quand les idoles primitives devinrent des oeuvres d'art*, «Beaux Arts», 01 dicembre 2006, pp. 68-73.

<sup>557</sup> Alcuni articoli di commento sono conservati negli archivi del museo nel sito di Pierrefitte-sur-Seine al dossier n. 20110334/10. I più interessanti a mio parere sono: Berenice Geoffroy-Schneiter, *Quand les idoles primitives devinrent des oeuvres d'art*, «Beaux Arts», 01 dicembre 2006, pp. 68-73; Dominique Blanc, *L'invention du primitif*, «Connaissance des arts», 01 novembre 2006, pp. 100-105; Sophie Cachon, *Dialogue des cultures ou parade exotique?*, «Télérama», 27 settembre 2006, pp. 64-66.

<sup>558</sup> Vedere a questo proposito: David Rabouin, *Regards sur l'autre*, «Magazine Littéraire», 01 ottobre 2006, pp. 18-19. L'articolo venne accompagnato da una vignetta molto critica che raffigurava due entrate di un museo, una riservata ai visitatori occidentali, rappresentati in fila; l'altra riservata agli «altri», attraverso la quale si vede passare un uomo scalzo, con una lancia in mano e vestito da «tribale».

di saggezza»<sup>559</sup>. Il musée du Quai Branly, affermava Martin, è un museo educativo, un luogo di ricerca e di insegnamento, ma si pone come scopo principale presentare le arti e le civiltà non europee ad un pubblico di massa, non a specialisti e conoscitori. Aggiungeva poi che il museo era un'istituzione unica al mondo in quanto «in un clima di crescita di alcuni nazionalismi culturali, è un esempio unico di creazione di un luogo finanziato da dei fondi pubblici, che si dà come obiettivo parlare delle culture radicalmente altrui»<sup>560</sup>. Nella stessa intervista il Presidente affermava di aver rinunciato alla denominazione del museo «delle arti primitive» per evitare che venisse frainteso come una istituzione legata allo sguardo della cultura europea sulle culture altrui, ma la scelta della mostra-manifesto sembrava invece sottolineare proprio questo aspetto, il suo sottotitolo ne è una chiara conferma: *Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*.

Un altro contesto espositivo legato agli stessi temi, ovvero alle arti primitive nel contesto della Francia della prima metà del secolo scorso, è stata la mostra «Charles Ratton, l'invention des arts "primitifs"» svoltasi negli stessi spazi del musée du Quai Branly dal 25 giugno al 22 settembre 2013<sup>561</sup>. L'esposizione, curata da Philippe Dagen e Maureen Murphy, storici dell'arte, è stata concepita per far conoscere al pubblico la vita e la storia di «uno dei più grandi mercanti d'arte parigini degli anni 1930 che ha aperto la strada al riconoscimento delle arti extra-europee»<sup>562</sup>. Il percorso della mostra era formato da più di duecento opere tra oggetti, sculture, fotografie, cataloghi, manifesti, locandine, biglietti d'invito.

Nel catalogo, la curatrice Murphy ha sottolineato come Ratton non fu il primo mercante e collezionista ad interessarsi delle arti primitive e come prima di lui ci fu una generazione di artisti, tra i quali Picasso, che nel primo decennio del secolo scorso avviarono un tipico «gusto francese sui classicismi africani», ovvero le maschere *Fang* dal Gabon, le statuette dal Congo o dalla Costa d'Avorio<sup>563</sup>. Charles Ratton era diverso rispetto agli altri collezionisti e mercanti d'arte africana della sua epoca perché aveva un'esperienza accademica classica<sup>564</sup>. Ratton si diplomò in storia dell'arte all'École du Louvre e continuò i suoi studi privatamente, continuando a documentarsi sull'arte non occidentale. Il suo bagaglio culturale e i suoi studi classici sul Rinascimento e il Medioevo furono, secondo la curatrice Maureen Murphy, ciò che permise che il suo approccio a queste forme di arte lontane fosse singolare e valido ancora oggi. I suoi interessi principali si concentravano sull'arte di corte dei regni africani, che cercava di ordinare in una «prospettiva storica [...] cercando di rompere con l'approccio che sembra dominare ancora oggi»<sup>565</sup>. L'approccio a cui la curatrice fa riferimento è quello etnico, ovvero la divisione per paese d'origine e non storica, ma era anche l'approccio «primitivista» degli artisti moderni, che portava alla scelta di pezzi formalmente vicini ai loro stili e ristretti in un territorio che era il più delle volte quello dell'Impero coloniale francese e belga. Ratton

---

<sup>559</sup> *Trois questions à Stéphane Martin*, «Les Echos. Série limitée», 09 giugno 2006, p. 71.

<sup>560</sup> *Idem*.

<sup>561</sup> *Charles Ratton. L'invention des arts "primitifs"*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Quai Branly, 25 giugno-22 settembre 2013), a cura di Philippe Dagen, Maureen Murphy, Paris, Skira Falmarion/Éditions du Musée du Quai Branly, 2013. Dagen è storico dell'arte e professore di arte contemporanea all'université Paris 1 - Panthéon Sorbonne

<sup>562</sup> Testo del Presidente del Quai Branly Stéphane Martin, in *Charles Ratton. L'invention des arts "primitifs"*, cit., p. 9. La mostra volle dare il giusto merito alla figura di Charles Ratton, sulla quale non erano presenti all'epoca grandi studi se non Lehuard Raoul, *Charles Ratton et l'aventure de l'art nègre*, «Arts d'Afrique noire», n. 60 (1986), pp. 11-13.

<sup>563</sup> Il primo acquisto di Ratton documentato è datato 1926, Maureen Murphy, *Le maniaque de la beauté Charles Ratton et les arts d'Afrique* in *Charles Ratton*, cit., p. 66.

<sup>564</sup> Maureen Murphy, cit., pp. 65-111.

<sup>565</sup> *Idem*, p. 69.

ebbe un ruolo nell'affermazione dell'*art nègre* grazie anche alla sua vicinanza al gruppo surrealista, testimoniata dalla mostra «Exposition surréaliste d'objets» organizzata da André Breton negli spazi della galleria del mercante francese nel 1936<sup>566</sup>.

Ratton nel suo celebre saggio *African Negro Art*, scritto per l'omonima mostra organizzata da John Sweeney al Museum Of Modern Art nel 1935, affermò:

Negro art became a sanction for the cubists, the necessary justification for their sudden departure from beaten paths. Engaged as they were in revolutionary experiment they appreciated as really "Negro" (within the limited number of pieces then known) only those sculptures which displayed forms sufficiently stylized to confirm their theories. [...] Thanks to this point of view they admired as synthesis what was really the more or less adroit simplification by an indolent sculptor working with primitive tools upon rebellious materials. We have travelled a long way since then and we have come to judge.

Negro art by very different standards from those of its first critics whose writings still bear witness to their opinions. For us Negro art is no longer a primitive or savage art nor does our interest in it rest any longer upon passing aesthetic fashions. Having learned to love it for its own sake we now wish to study it more seriously.<sup>567</sup>

Da queste righe si capisce come il mercante francese mirasse attraverso i suoi studi all'eliminazione del continuo riferimento alle arti non occidentali come a fonti per l'arte moderna europea.

Ratton fu inoltre curatore di importanti mostre organizzate negli anni Trenta, come la già citata «Bronzes et ivoires du Bénin» al musée du Trocadero<sup>568</sup>. Attraverso la sua partecipazione all'organizzazione delle mostre degli anni Sessanta al musée de l'Homme in collaborazione con la Société des Amis du Musée de l'Homme, si vide riconoscere una reputazione di conoscitore scientifico ed istituzionale delle arti non occidentali<sup>569</sup>.

Nel catalogo dell'esposizione compaiono due oggetti appartenuti a Picasso: la *Figure Cultuelle* (MP 3638) e la *Masque Nimba* (MP 3637)<sup>570</sup>. La *Figure cultuelle* del Sepik è in qualche modo legata a Charles Ratton in quanto nel momento dell'asta della collezione d'arte africana appartenuta a Miré, avvenuta il 16 dicembre del 1931 all'Hôtel Drouot di Parigi, il mercante francese appariva tra gli esperti<sup>571</sup>. In quella stessa asta fu Louis Carré ad acquistare la statua della Nuova Guinea oggi conservata nel museo di rue de Thorigny in seguito al suo acquisto da parte di Picasso nel 1944<sup>572</sup>. Nonostante la presenza del manufatto dal Sepik di Picasso nel catalogo della mostra, non fu esposto al Quai Branly in quell'occasione.

L'unica opera dal museo Picasso inserita nel percorso espositivo della mostra dedicata al mercante francese è stata la *Masque Nimba*. In una delle fotografie delle sale dell'esposizione si possono notare le scelte di allestimento di questo imponente oggetto dalla Guinea (Fig 28). La scultura è inserita in una teca di vetro rialzata da terra, su un basamento nero. L'ambiente nella sala è cupo e con toni scuri. La luce, completamente artificiale, proviene da dei fari posti alla sommità della

---

<sup>566</sup> Darphen in Charles Ratton. *L'invention des arts "primitifs"*, cit., p. 11.

<sup>567</sup> Charles Ratton, *African Negro Art*, «The Bulletin of the Museum of Modern Art», vol. 2, n. 6/7 (marzo-aprile 1935), pp.2-3. La citazione è riportata, tradotta in francese, in M. Murphy, cit..

<sup>568</sup> Vedere nota 332 nel terzo capitolo.

<sup>569</sup> Maureen Murphy, *Le maniaque de la beauté Charles Ratton et les arts d'Afrique*, cit., p. 68.

<sup>570</sup> Nel catalogo compaiono come segue: *Sculpture sepik*, Papouasie-Nouvelle-Guinée, XVIII-debut XIX° siècle, Fig. 5, p. 19 e *Masque d'épaule бага*, Guinée, XIX° siècle, Fig. 43, p. 71.

<sup>571</sup> Darphen in Charles Ratton. *L'invention des arts "primitifs"*, cit., p. 15, nota 4. Come si legge in questa fonte, Ratton stesso acquistò alcuni manufatti in occasione dell'asta del 16 dicembre.

<sup>572</sup> Vedere nota 216 nel secondo capitolo.

vetrina. Nella stessa vetrina sono presentati altri quattro manufatti. Parallelamente alla *Masque Nimba* di Picasso, troviamo la *Figure de guerrier associé au Dieu Gou*, dal regno del Danhomé, Repubblica del Bénin, 1818-1889, (collezione musée Dapper, Parigi). La scultura di guerriero era presente a casa di Charles Ratton, come documenta una fotografia degli anni Trenta scattata da Guy Ladrière<sup>573</sup>. Al centro è esposta la *Masque anthropomorhe gouro ou bete*, dalla Costa d'Avorio, antica collezione Tristan Tzara (Fig. 111, musée du Quai Branly, inv. 73.1988.2.1). Si è trattato della prima volta che la *Masque Nimba* appartenuta a Picasso è stata esposta senza riferimenti ad opere dell'artista stesso o ad altri manufatti della sua collezione.

Nel 2017 il dialogo tra le opere di Picasso e quelle della sua collezione di oggetti africani ed oceanici è stato il tema della mostra «Picasso Primitif», presentata al musée du Quai Branly dal 28 marzo al 23 luglio 2017 e curata da Yves Le Fur. L'esposizione raccontava la storia del dialogo tra l'arte primitiva e Pablo Picasso a partire dal suo arrivo a Parigi nel 1900 in occasione dell'Esposizione Universale, nella quale la sua tela *Les Derniers Moments* venne presentata al pubblico francese; fino al 1974, un anno dopo la morte dell'artista, quando Edward Quinn scattò alcune fotografie che ritraggono oggetti primitivi sparsi per gli spazi dell'atelier del pittore di Mougins<sup>574</sup>. Le Fur, nell'intervista realizzata per l'inaugurazione della mostra, ha affermato che «Picasso Primitif» si inseriva nel programma espositivo legato alle arti africane ed oceaniche<sup>575</sup>.

Il programma museologico è stato diviso in due grandi percorsi. Una prima sezione storica e scientifica presentava una cronologia dei punti di incontro tra le arti primitive e l'artista. Questa parte della mostra chiamata «Picasso et les arts primitifs. Chronologie. 1900-1974» era composta di date, oggetti, fotografie e documenti presentati al pubblico «in maniera museografica»<sup>576</sup>. La prima parte preparava il visitatore a comprendere la seconda, che rappresentava la vicinanza formale, emotiva e spirituale delle creazioni di Picasso e i manufatti non occidentali del musée du Quai Branly. Questo tipo di somiglianze, così forte che il curatore Yves Le Fur affermò che si poteva arrivare a confondersi su quali delle creazioni fossero veramente opera di Picasso, non era documentata né storica, in quanto Picasso non aveva visto o preso spunto dagli oggetti in questione. Si trattava piuttosto di mostrare la vicinanza dei due tipi di pensiero<sup>577</sup>. Questa sezione chiamata «Corps à Corps» era suddivisa in Archaismes, Métamorphoses, Le Ca.

I manufatti prestatati dal museo Picasso per l'occasione sono stati: la *Masque Grebo*, la *Masque Nimba Baga*, la *Masque Tsogho*, la *Tête d'Oba* dall'Africa, la *Coiffure cérémonielle*, la *Masque Mukuyi*, la *Figure Cultuelle*, le due *Sculptures* neo-caledoniane dall'Oceania. L'esposizione venne portata anche a Kansas City, USA e Montreal Canada. La scelta degli oggetti primitivi da esporre è stata diversa in tutte tre le istituzioni. Ad esempio la *Masque Bélier* (MP 3642) è stata esposta a Kansas e a Montreal ma non a Parigi, mentre la *Coiffure Nevinbumbaa* è stata presentata al pubblico solo al Quai Branly a causa della sua fragilità.

---

<sup>573</sup> Sulla storia di questo oggetto vedere M. Murphy, *De l'art royal à l'obscénité sauvage: parcours d'une oeuvre*, in Charles Ratton. *L'invention...*, cit., p. 112-113.

<sup>574</sup> Le fotografie sono riportate in, pp. 104-105.

<sup>575</sup> *Intervista a Yves Le Fur*, conservata negli archivi del musée du Quai Branly, documentario 276AA/23.

<sup>576</sup> *Picasso Primitif*, cit., e *Intervista a Yves Le Fur*, conservata negli archivi del musée du Quai Branly, documentario 276AA/23.

<sup>577</sup> Idem.

I manufatti del museo Picasso erano presentati all'interno della prima sezione cronologica. A questi si aggiungevano *Tiki* e la *Masque Krou*, oggi appartenenti a collezioni private. Attraverso il catalogo della mostra e le fotografie dell'allestimento ricostruisco il contesto di ognuno dei manufatti della collezione del museo Picasso all'interno della scenografia museale della mostra, opera di Jean de Gastines Architectes. *Tiki*, la scultura oceanica che secondo alcune fonti fu il primo acquisto non occidentale di Picasso nel 1907, era presentata in una teca di vetro da terra sotto una gigantografia delle *Demoiselles d'Avignon*<sup>578</sup>.

Nella sezione dedicata all'anno 1908 le due *Sculptures* della Nuova Caledonia sono state appese a parete, protette da una vetrina, ad altezza dello sguardo dell'osservatore. Erano affiancate da tre gigantografie: *Pablo Picasso dans l'atelier du Bateau-Lavoir* di Frank Gelett Burgess del 1908, e due foto degli oggetti africani presenti nell'immagine scattata dal giornalista: *Harpe Kele*, dal Gabon e *Tam-tam royal* dal Congo (Fig. 29)<sup>579</sup>. Questa rappresentazione ricorda quella che William Rubin utilizzò in occasione della mostra sul Primitivismo al Museum of Modern Art di New York nel 1984. La differenza è che a New York erano presenti anche i due oggetti che al Quai Branly sono stati solamente rappresentati dalle due fotografie in bianco e nero.

Nella data 1910 compariva la *Masque Mukuyi* appesa a parete e protetta da una piccola teca di vetro, inserita tra una serie di fotografie in bianco e nero (Fig. 30). Alla destra della maschera troviamo il *Portrait de Guillaume Apollinaire dans l'atelier du II, boulevard de Clichy* (musée Picasso, DP20) e *Portrait de Guillaume Apollinaire assis dans l'atelier du II, boulevard de Clichy*, nella versione ingrandita originale di Dora Maar realizzata nel 1937-40 (musée Picasso, MP 1998-239). In queste due fotografie è riconoscibile *Tiki*, la scultura dalle isole marchesi che Picasso aveva acquistato nel 1907, probabilmente dalla galleria Emile Heymann<sup>580</sup>. Alla sinistra della maschera 'bianca' erano presentate invece: *Portrait de Ramon Pichot dans l'atelier du II, boulevard de Clichy* (musée Picasso, DP105), *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler dans l'atelier du II boulevard de Clichy* (musée Picasso, DP19) e *Portrait de Frank Burty Haviland, dans l'atelier du II boulevard de Clichy* (musée Picasso, DP76)<sup>581</sup>. In questa serie di fotografie si riconosce alle pareti la maschera bianca *Mukuyi*. Il testo di accompagnamento alla presentazione era il seguente:

Autoumne-hiver 1910

Plusieurs portraits photographiques que Picasso prend de ses visiteurs (Daniel-Henry Kahnweiler, Ramon Pichot et Frank Burty Haviland) dans son studio boulevard de Clichy montrent la masque punu accroché au mur, qui pourrait être la premier masque qu'il ait acquis<sup>582</sup>.

In tutte le didascalie delle immagini e i pannelli delle sale sono stati indicati riferimenti legati alla vita del pittore e alle modalità di acquisto o scambio di questi oggetti. Nessuna notizia etnografica o storica dei manufatti prima del loro arrivo nelle mani di Picasso è stata fornita al visitatore.

<sup>578</sup> Vedere nota 296 nel secondo capitolo.

<sup>579</sup> Oltre alle immagini che ho riportato nell'Indice, negli archivi del musée du Quai Branly è presente un documentario sulla museografia della mostra e sui percorsi di visita, che ho consultato per capire a fondo le scelte di allestimento. Riferimento a *Documentaire Scenographie et Oeuvres*, Expo Picasso Primitif, cote 276AA/24. Le due *Sculptures* si vedono ai min. 10-11:00.

<sup>580</sup> Riportate in *Picasso Primitif*, cit., p. 33.

<sup>581</sup> Riportati in *Picasso Primitif*, cit., pp. 39-41.

<sup>582</sup> *Documentaire Scenographie et Oeuvres*, cit., min 11:00.

Nell'anno 1912 sono state esposte, per la prima volta una a fianco dell'altra, le due *Masques Krou* possedute da Picasso nella sua vita (Fig. 31)<sup>583</sup>. A destra si trovava la maschera con la barba più lunga e senza corna, oggi in una collezione privata, e a sinistra è presente la maschera della collezione del museo Picasso, l'esemplare meno prezioso, come affermava Stepan<sup>584</sup>. Il testo di accompagnamento faceva riferimento ancora una volta all'acquisto di uno di questi due esemplari in occasione del viaggio a Marsiglia con Braque nel 1912. Una fotografia dell'altro acquisto di Picasso in quel viaggio, documentato dalla lettera inviata a Daniel-Henry Kahnweiler, era riportata in bianco e nero affianco alle due maschere. Si tratta della *Figure féminine jo nyeleni*, dal Mali, non inserita nella dazione del 1979 e oggi in collezione privata<sup>585</sup>. Nell'esposizione è stato presentato anche il disegno *La Salle à manger de l'artiste* (MP 795), dove compare l'esemplare di maschera *Krou* della collezione privata. Il disegno non è però stato inserito nella stessa sezione delle due maschere, in quanto il criterio di ordinamento seguito dai curatori fu quello cronologico e il disegno risale a dicembre 1917.

La *Masque Nimba*, acquistata da Picasso nel 1928 da Louis Carré, occupava un posto di valore all'interno della presentazione (Fig. 32). Era infatti posta in una vetrina isolata al centro della sala, su un basso basamento bianco di forma quadrata. Il cartellino forniva al visitatore solo le informazioni base, come in tutte le opere presentate nella mostra: titolo, datazione, materiale, provenienza<sup>586</sup>.

Nella fotografia n. 33 si vede la *Masque Nimba* in dialogo con una gigantografia del fotomontaggio del 1951 realizzato da Jean Harold e inviato a Picasso da Jean Cocteau (515AP/C/01/29/194). Questo tipo di scorcio mette in evidenza come il visitatore della mostra fosse libero di trovare dei collegamenti vari, anche al di fuori del percorso cronologico presentato nelle pareti.

La *Figure Cultuelle* e la *Tête d'Oba* erano poste in un basamento bianco posto in mezzo alla sala dedicata alla metà degli Trenta (Fig. 34). La vicinanza di questi due oggetti è stata determinata dalla loro acquisizione da parte dell'artista, avvenuta nello stesso anno, il 1944. La posizione delle due sculture permetteva di potervi girare intorno ed ammirarle secondo tutte le angolazioni<sup>587</sup>.

La *Coiffure Nevinbumbaa* occupava un ruolo rilevante all'interno dell'allestimento anche in questa occasione. Come si può vedere dall'immagine n. 35 era posta al centro della sezione dedicata agli anni Cinquanta in una teca che la valorizzava permettendo al visitatore di girarci intorno. Nella fotografia n. 36 si vede una delle possibili angolazioni create per il visitatore: dietro la maschera cerimoniale vi erano alcune immagini che raffiguravano il manufatto, come la fotografia *Picasso et le monstre de Matisse*, realizzata da Lucien Clergue nel 1965 e quella di André Gomes *Nevimbumbao dans l'atelier de Picasso* (musée Picasso, 721991101)<sup>588</sup>.

---

<sup>583</sup> Le due maschere erano state esposte nella stessa vetrina solo in occasione della mostra dedicata alla figura di Picasso collezionista ospitata dalla Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung di Monaco, 29 aprile-16 agosto 1998. In quella occasione erano però affiancate da altri manufatti, mentre in «Picasso Primitif» è la prima volta che vengono presentate da sole. Vedere la Figura n. 14 nell'*Indice delle immagini*.

<sup>584</sup> Vedere nota 188 nel secondo capitolo.

<sup>585</sup> Riportate in *Picasso Primitif*, cit., p. 45.

<sup>586</sup> *Documentaire Scenographie et Oeuvres*, cit., min. 05:19.

<sup>587</sup> Idem, min. 12:10.

<sup>588</sup> Riportate in *Picasso Primitif*, cit., pp. 92-94.



La *Masque Tsogho* era inserita nell'anno 1967, nel quale fu esposta alla più volte citata «Arts Primitifs dans les ateliers d'artistes», svoltasi al musée de l'Homme. Il documento che attesta il prestito della maschera da parte di Pablo Picasso è stato presentato affianco all'oggetto (Fig. 37). Nessuna fotografia mostrava come la *Tsogho* era presentata all'interno delle stanze del museo etnografico negli anni Sessanta.

Nella fotografia n. 38 si notano le diverse modalità espositive dei due percorsi di visita. Dietro la parete cronologica con scritte e documenti dove è presente la *Masque Tsogho*, appare la sezione tematica «Archétypes» di Corps à Corps, dove sono raggruppati *Jeune garçon nu* di Picasso (MP6), *Sculpture anthropomorphe* polinesiana dal Tonga, (QB 7256127, antica coll. Dominique-Vivant Denon), un *Ex voto* dall'Iran, (QB 71196710099), *Statue anthropomorphe* dalla Nigera, ant collezione Charles Ratton (QB 702013391), *Figure d'Homme* dall'Indonesia (QB 702007621), *Sculpture anthropomorphe de grade*, Vanuatu (QB 711946023). A differenza della parte cronologica, dove l'approccio è più didattico con date e citazioni che affiancano gli oggetti, nelle sezioni tematiche delle quali «Archétypes» è un esempio, le opere sono esposte senza nessuna indicazione, come dei veri e propri capolavori.

Come è ben illustrato dalle immagini che ho descritto in questo capitolo, gli oggetti non occidentali della collezione di Picasso vennero presentati in quanto «opere d'arte» anche nei contesti espositivi dedicati alle culture altrui in istituzioni legate all'etnografia. In quest'ultima esposizione tenutasi al musée du Quai Branly nel 2017, i manufatti sono stati presentati come degli oggetti-documenti della vita di uno dei pilastri dell'arte moderna europea e non più come testimonianze della loro cultura come venivano interpretati gli oggetti non occidentali nei musei etnografici fino alla prima metà del Novecento.

## Conclusioni

Il caso della collezione di oggetti africani e oceanici di Pablo Picasso entrati a far parte del museo a lui dedicato nei pressi di rue de Thorigny nel quartiere del Marais a Parigi rappresenta solo un piccolo esempio nel vasto panorama dei manufatti non occidentali conservati ed esposti nei musei d'arte europei ed americani.

Lo sguardo estetico verso questi oggetti e la loro conseguente attribuzione dello status di «opere d'arte» portò ai cambiamenti nella museografia e nei loro contesti espositivi che ho cercato di delineare all'interno della tesi. Nel terzo capitolo ho cercato di riassumere la complicata storia del rapporto tra museografia ed etnografia nel corso del Novecento francese a partire dalla nascita del Musée du Trocadero, passando per le innovazioni museografiche apportate da Henri Rivière nel corso degli anni Trenta, per la svolta artistica delle esposizioni temporanee del Musée de l'Homme negli anni Sessanta che coincise con la trasformazione dell'antico musée Colonial in Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie da parte di André Malraux, per arrivare alla nascita nel 2006 del musée du Quai Branly per volere del Presidente della Repubblica Jacques Chirac.

Il cambiamento fu talmente profondo da chiedersi se il musée du Quai Branly possa oggi considerarsi un museo etnografico a tutti gli effetti. Le missioni che *l'Établissement public* musée du Quai Branly, posto sotto la duplice tutela del Ministero della Cultura e della Comunicazione e del Ministero dell'Educazione, dell'Insegnamento e della Ricerca, si pone sono: «valorizzare le collezioni nazionali sul piano museologico da una parte e scientifico dall'altra. È dunque allo stesso tempo un museo ed un centro di insegnamento e ricerca»<sup>589</sup>. Il dipartimento di ricerca mira a far lavorare insieme «antropologi, archeologi e storici dell'arte per interrogarsi sulle modalità di creazione, circolazione, patrimonializzazione degli artefatti extra-europei, a partire dalle loro funzioni tecniche, rituali e commerciali fino alle loro modalità di collezione, esposizione e conservazione nei musei»<sup>590</sup>. Da quello che traspare da questa lista di intenzioni, il museo e il centro di ricerca sarebbero due enti con scopi differenti: il primo presentare i capolavori estetici attraverso una museografia «moderna e viva», l'altro approfondire la storia degli oggetti conservati nei depositi<sup>591</sup>. Ma sarà stato sufficiente non inserire l'espressione «Arts premiers» nella denominazione del museo per eliminare del tutto questa l'inclinazione alla presentazione dei manufatti altrui in un'ottica occidentale che non appartiene loro?

La coronazione del riconoscimento della bellezza formale ed estetica nei manufatti non occidentali fu, più che l'inaugurazione del Quai Branly nel 2006, la loro entrata al Pavillon des Sessions del musée du Louvre nel 2000. L'inaugurazione di questa nuova ala del Louvre, il tempio per eccellenza dell'arte universale, è da considerarsi l'esempio più riuscito del passaggio da artefatto etnografico a capolavoro artistico proposto da Clifford nel suo *On Collecting Art and Culture*. Tutte queste

---

<sup>589</sup> Brochure institutionnelle du musée du Quai Branly, consultabile al link: [http://www.quaibranly.fr/fileadmin/user\\_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/BROCHURE\\_INSTIT\\_2015\\_BD\\_PL\\_INT-v2.compressed.pdf](http://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/BROCHURE_INSTIT_2015_BD_PL_INT-v2.compressed.pdf).

<sup>590</sup> Idem, p. 56.

<sup>591</sup> Idem, p. 34.

premesse spiegano come, nel ventunesimo secolo, un visitatore non sia stranito nel trovarsi di fronte alcune maschere *Tsogho* appese alla parete di un museo d'arte accanto a dipinti o disegni dei grandi artisti moderni o alcune maschere *Nimba* poste accanto alle sculture di Picasso.

Nella tesi ho analizzando gli allestimenti permanenti del caso specifico del museo Picasso di Parigi a partire dalla sua creazione. Nel primo programma museologico di Dominique Bozo del 1979 pensato per l'apertura del museo negli spazi dell'Hôtel Salé rinnovato dall'architetto Roland Simounet, si nota che, nonostante fossero presenti, i manufatti primitivi non occupavano un ruolo rilevante all'interno delle sale. Erano infatti posti nei luoghi di passaggio, come nel corridoio tra una stanza e l'altra, o inseriti in teche incastrate a muro o ancora esposti come elementi secondari all'interno delle sale, come ad esempio la *Masque Grebo* posta sopra l'apertura tra una stanza all'altra o le due *Sculptures* lignee neo-caledoniane all'interno della vetrina dedicata al primitivismo.

Con i nuovi allestimenti concepiti in seguito alla chiusura del museo e alla sua trasformazione in *établissement public* negli anni tra il 2009 e il 2015, una nuova luce è stata data ai manufatti. Alcuni sono stati esposti con le stesse modalità delle opere di Picasso all'interno delle sale dedicate ad un particolare periodo creativo dell'artista, come nel caso della *Masque Grebo* e delle due *Sculptures* lignee neo-caledoniane, altri sono stati inseriti nella sala adibita alla rappresentazione del rapporto di Picasso con la sua collezione etnografica. Questa sala è parte integrante del percorso di visita che Anne Baldassari, ex Direttrice dell'istituzione e responsabile delle nuove scelte museologiche all'interno degli spazi rinnovati dall'architetto Bodin, ha previsto al terzo piano dell'Hôtel particulier per far risaltare il rapporto privato e intimo che Picasso aveva con le opere di terzi da lui collezionate lungo la sua vita e che influenzarono direttamente o indirettamente i suoi processi creativi. Nella sala dedicata alla collezione etnografica del pittore e chiamata «Objets d'ailleurs» i manufatti sono esposti come delle vere e proprie opere d'arte dal punto di vista delle scelte di presentazione e illuminazione, e vengono presentati a fianco delle opere dell'artista stesso all'interno della sala. Si può dire che il valore attribuito a queste maschere africane ed oceaniche è lo stesso che viene attribuito alle creazioni di Modigliani, Matisse, Rousseau, Cézanne. La loro esposizione è dovuta al fatto di essere state collezionate da Picasso e dunque il significato attribuitogli è relativo al processo creativo dell'artista spagnolo. Trattandosi di un museo dedicato alla promozione e alla divulgazione dell'opera di un singolo artista, le scelte dei conservatori sono coerenti con lo scopo dell'istituzione.

Comparando le esposizioni temporanee nelle quali i manufatti non occidentali della collezione di Picasso comparvero a partire dal 1979 è emerso che la quasi totalità dei contesti espositivi presentò gli oggetti come opere d'arte. Nella maggior parte delle mostre gli oggetti sono stati utilizzati per far risaltare qualche aspetto o periodo della produzione artistica di Picasso, tra queste la mostra dedicata a *Les Demoiselles d'Avignon* del 1988, quella dedicata al periodo cubista del 2007 e quella che indagò la figura di Picasso come scultore del 2016 al museo Picasso di Parigi; o ancora «Picasso, la Provence et Jacqueline» del 1991 ad Arles e «Picasso voyages imaginaires» del 2018 a Marsiglia, nelle quali la *Masque Grebo* è stata esposta per testimoniare l'acquisto di oggetti di *art nègre* da parte dell'artista durante il suo viaggio nel Sud della Francia con Georges Braque nel 1912.

In alcune occasioni gli oggetti sono stati esposti insieme alle altre opere di terzi collezionate dall'artista in mostre che indagano la figura di Picasso come collezionista, tra queste «Picasso und seine Sammlung» nel 1998 a Monaco e «Picasso y su colleccion» nel 2008 a Barcellona.

Ci sono state poi delle esposizioni con temi particolari che hanno scelto di includere nel loro percorso alcuni oggetti africani, ma sempre per la loro connessione con Picasso. Tra queste «Cinq années d'enrichissement du patrimoine national: 1975-1980, donations, datations, acquisitions» al Grand Palais di Parigi tra il 1980 e il 1981 e «Masques de Carpeaux à Picasso», tenutasi al Musée d'Orsay tra il 2008 e il 2009, o ancora «Matisse in the Studio» alla Royal Academy of Arts nel 2017.

In altri contesti le opere sono state invece inserite come testimonianze del rapporto tra l'arte europea e l'arte primitiva, tra queste la storica «"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern», tenutasi al Museum of Modern Art di New York nel 1984 e le tre ospitate dal musée du Quai Branly di Parigi negli anni 2006, 2013 e 2017.

Furono solamente due le occasioni nelle quali i manufatti collezionati da Picasso vennero scelti per essere inseriti in un percorso espositivo che fosse concentrato unicamente sulle arti africane o oceaniche, senza riferimenti all'arte moderna europea. La prima mostra fu «Tresors de l'Ancien Nigeria» tenutasi al Grand Palais di Parigi nel 1984 e creata grazie alla collaborazione dei due governi. La seconda fu l'unica esposizione tenutasi al Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie ad ospitare un manufatto della collezione del museo Picasso, «Arts du Vanuatu», svoltasi tra il 1997 e il 1998. La menzione dell'appartenenza dell'oggetto alla collezione di Picasso fu inserita in entrambi i casi, come fosse un elemento indispensabile da fornire all'osservatore, per sottolinearne l'importanza.

Un aspetto interessante della presentazione dei manufatti in ambito europeo, che è emerso anche nel caso della collezione di Pablo Picasso, è la mancanza di informazioni sulla loro storia e le loro modalità di arrivo in Occidente. In nessun cartellino, pannello esplicativo o catalogo delle mostre che ho studiato vennero indicate informazioni precise riguardo a chi portò l'oggetto in Europa, a come questo fosse venne prelevato o al nome dell'artista che lo creò. Le informazioni che vengono oggi fornite al pubblico attraverso i cataloghi e le didascalie nelle esposizioni sono relative a come questi oggetti abbiano potuto influenzare gli artisti moderni, documentando solitamente la data in cui vennero visti per la prima volta nelle gallerie parigine o negli ateliers degli artisti stessi. La mostra «Picasso Primitif» svoltasi al Quai Branly nel 2017 ne è un esempio più che significativo.

Queste riflessioni possono essere collegate al concetto di «pedigree» introdotto dalla studiosa Sally Price nel suo *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale*. La provenienza in ambito museologico rappresenta il luogo d'origine, la storia dell'oggetto in questione, i possessori del manufatto e le collezioni dove fu inserito. Per quanto riguarda gli oggetti d'arte primitiva avviene un fatto singolare: il «pedigree» indica i precedenti possessori, i vari prezzi che questi hanno pagato per l'oggetto, le vicende di cui questo manufatto è stato protagonista, le mostre temporanee nelle quali è stato esposto, i cataloghi e le pubblicazioni in cui è comparso, ma solo dopo il suo arrivo in

Occidente<sup>592</sup>. Le notizie storiche, culturali e tecniche prima dell'arrivo del manufatto in Occidente, nonché il nome dell'artista, vengono omesse. La provenienza contiene quindi, per la maggior parte delle volte, solo informazioni legate al suo nuovo significato datogli all'interno del mercato e del mondo dell'arte e dei musei europeo. Questo fenomeno viene definito «*blanchissement*» della provenienza da Roger Somé<sup>593</sup>. Il caso della collezione di Picasso conservata nel museo di Parigi a lui dedicato conferma queste affermazioni. L'unico caso che esula da questa pratica comune è la descrizione della *Masque Tsogho* inserita sotto la targhetta del manufatto esposto nella sala dedicata alla collezione etnografica del pittore. Le informazioni contenute nella didascalia sono però riferite all'etnia *Tsogho* e non al manufatto preciso.

Come ho già affermato, è invece pratica comune trovare nei cartellini di questi oggetti l'indicazione «antica collezione» Paul Guillaume, Henri Matisse, André Derain, Pablo Picasso eccetera. Questa è una caratteristica particolare che differenzia i manufatti provenienti da paesi lontani, ovvero il dare più importanza ai possessori successivi dell'oggetto rispetto all'artista che l'ha creato<sup>594</sup>. Maschere o utensili di poco significato culturale e con scarse qualità estetiche possono assumere nel mercato occidentale un grande valore solamente perché collezionati e posseduti da un personaggio influente e riconosciuto nel mondo artistico o nel mercato dell'arte. Allo stesso tempo un manufatto che per il suo paese d'origine ha un grande significato spirituale o artistico, può essere considerato non adatto ai canoni estetici occidentali e rilegato nei depositi dei musei, privando alla popolazione originaria non solo di poterne usufruire, ma anche di poterlo vedere.

Questa questione introduce un ulteriore tema che nei giorni di stesura di questa tesi è al centro di un dibattito nazionale, ovvero la restituzione degli oggetti altrui che si trovano nelle collezioni dei musei nazionali francesi. Il 28 novembre 2017 Emmanuel Macron, Presidente della Repubblica

---

<sup>592</sup> Sally Price, *I primitivi traditi*, cit..

<sup>593</sup> Roger Somé, *Le musée à l'ère de la mondialisation. Pour une anthropologie de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 57. Secondo lo studioso eliminare le notizie africane degli oggetti aumenterebbe il loro valore nel mercato occidentale in quanto li farebbe apparire selezionati e scelti esclusivamente da occidentali che condividono le stesse caratteristiche percettive, culturali e sociali degli acquirenti finali. Come nelle scelte di allestimento e di esposizione dei manufatti, anche nel mercato di questa arte ci dovrebbe essere una collaborazione ed un rispetto reciproco tra venditori autoctoni e mercanti e collezionatori europei. Prendendo l'esempio, che Somé riporta nel suo testo, della vendita della collezione di Pierre Verité nel 2006 alla casa di vendita Drouot per un totale di sessanta milioni di euro, risulta che nessun mercante di arte africana veniva nominato nel catalogo e nessun rimando ai rapporti del collezionatore Pierre Verité con i mercanti di origine africana era presente. Fortunatamente ci sono degli esempi di case d'asta locali ed autosufficienti. È il caso di ArtHouse, una casa d'asta che ha la sua sede in Nigeria, nella città di Lagos, che seleziona e promuove artisti moderni e contemporanei dell'Africa. Lo scopo di questa attività è «creare consapevolezza della portata dell'arte contemporanea nella regione, incoraggiare il riconoscimento internazionale attraverso i suoi talentuosi artisti e rafforzare l'economia del mercato d'arte in Nigeria». La casa d'asta è menzionata in Touré, op. cit., p. 62. Il sito ufficiale della casa da cui è presa la mia citazione sugli obiettivi è: <https://arthouse-ng.com/>.

<sup>594</sup> Sally Price, *I primitivi traditi*, cit.. Il più delle volte il nome dell'artista in quanto persona fisica specifica non è noto nemmeno ai curatori o agli scrittori. Per questo motivo, sarebbe necessario approfondire la storia dei singoli oggetti conservati nei nostri musei, per poter scoprire informazioni riguardo almeno alla bottega, alla popolazione che credè il manufatto. Su questo argomento vedere: Aurélien Gaborit, *Museographie et public(s)*, in *Afrique: musées et patrimoines pour quels publics?*, collettivo a cura di Anne-Marie Bouttiaux, Ed. Musée Royal de l'Afrique Central/Culture Lab éditions, Kathala éditions, 2007, pp. 111-116. Gaborit scrive: «un masque qui a appartenu à Picasso, une sculpture qui comporte un petit miroir ou des clous de tapisserie, une licorne sur un olifant sapi-portugais du XVI<sup>e</sup> siècle sont autant de petites références culturelles plus proches du public occidental qui sont autant de perspectives possibles pour assurer la rencontre avec des cultures différentes», p. 114.

francese, nel suo discorso all'Università di Ouagadougou in Burkina Faso, ha affermato che una delle sue priorità è la restituzione temporanea o definitiva degli oggetti africani ai loro legittimi proprietari. Le sue parole sono state le seguenti:

Le premier remède c'est la culture, dans ce domaine, je ne peux pas accepter qu'une large part du patrimoine culturel de plusieurs pays africains soit en France. Il y a des explications historiques à cela mais il n'y a pas de justification valable, durable et inconditionnelle, le patrimoine africain ne peut pas être uniquement dans des collections privées et des musées européens. Le patrimoine africain doit être mis en valeur à Paris mais aussi à Dakar, à Lagos, à Cotonou, ce sera une de mes priorités. Je veux que d'ici cinq ans les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique.

Ça supposera aussi un grand travail et un partenariat scientifique, muséographique parce que, ne vous trompez pas, dans beaucoup de pays d'Afrique ce sont parfois des conservateurs africains qui ont organisé le trafic et ce sont parfois des conservateurs européens ou des collectionneurs qui ont sauvé ces œuvres d'art africaines pour l'Afrique en les soustrayant à des trafiquants africains, notre histoire mutuelle est plus complexe que nos réflexes parfois !

Mais le meilleur hommage que je peux rendre non seulement à ces artistes mais à ces Africains ou ces Européens qui se sont battus pour sauvegarder ces œuvres c'est de tout faire pour qu'elles reviennent. C'est de tout faire aussi pour qu'il y ait la sécurité, le soin qui soit mis en Afrique pour protéger ces œuvres<sup>595</sup>.

La questione urgente della restituzione di questo patrimonio è in realtà un dibattito che risale agli anni delle prime richieste di indipendenza<sup>596</sup>. Restituire significa rendere qualcosa a qualcuno a cui è stata sottratta. Come affermò Somé, nel caso degli oggetti culturali africani, alcune volte i popoli derubati non sono nemmeno consapevoli dell'atto che hanno subito in quanto ignorano l'esistenza stessa dei manufatti conservati oggi in Europa che erano parte della loro identità storica e culturale solo un secolo fa<sup>597</sup>. Se il tema della restituzione degli oggetti etnografici è relativamente recente, lo stesso problema rivolto alle opere d'arte risale invece all'Ottocento, con la questione dei marmi del Partenone contesi tra la Grecia e il British Museum di Londra<sup>598</sup>.

---

<sup>595</sup> Il Discorso è riportato integralmente al link seguente: <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>.

<sup>596</sup> La questione venne posta anche a Jacques Kerchache in occasione di una sua intervista di Jean Lebrun. Il collezionista rispose che allora il Louvre avrebbe dovuto ritornare «i sarcofagi egiziani all'Egitto e le statue greche ai greci». Documentario *Jacques Kerchache, les chefsd'oeuvres naissent libres et égaux*, realizzato da Jean-François Roudot per Paris - Forum des images, disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=48JZ8LHIRWc>.

<sup>597</sup> Sulla restituzione degli oggetti etnografici e dei resti umani conservati nei musei occidentali vedere l'interessante scritto Thomas Beauvils, *Et si l'on restituait tous les butins de guerre des musées d'ethnographie? L'Institut Royal des Tropiques à Amsterdam face à son passé colonial*, in *Anthropologie, Art contemporain et Musées. Quel liens?*, a cura di Roger Somé e Carine Schutz, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 67-82. Il saggio vuole dare delle possibili risposte ai dibattiti sul futuro dei musei etnografici francesi portando come esempio la vicenda dell'Institut Royal des Tropiques ad Amsterdam. Beauvils conclude il suo scritto con la seguente riflessione: «Restituire, è ripartire su delle basi fraterne nuove e solide, anche a costo che alcuni musei d'etnografia spariscano definitivamente o rinascano sotto una nuova forma, e che finalmente, la memoria coloniale diminuisca sempre un po di più, p. 80. Sull'eticità dell'appropriazione del patrimonio di altre culture fare riferimento anche a Benoit de l'Estoile, *A qui appartiennent les objets des autres? Une patrimoine disputé*, in *Le gout des Autres*, cit., pp. 444-506 e Séverine Kodjo-Grandvaux, *99 % des œuvres d'art classique africain sont aujourd'hui hors d'Afrique*, «Le Monde Afrique», 8 giugno 2017.

<sup>598</sup> Nel panorama francese vedere: Corinne Hershkovitch, Didier Rykner, Antoinette Maget, *La restitution des œuvres d'art: solutions et impasses*, Paris, Hazan, 2011 e Emmanuel Pierrat, *Faut-Il Rendre Les Oeuvres d'Art?*, Paris, CNRS éd, 2011. Le leggi internazionali di riferimento sono: la *Convention UNESCO concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels*, tenutasi a Parigi nel 1970; e la *Convenzione dell'Unidroit sui beni culturali rubati o illecitamente esportati* del 24 giugno 1995, Roma. Per i marmi

Un esempio di restituzione delle opere etnografiche può essere trovato nella fondazione del Musée international du Golfe de Guinée nei pressi di Lomé, in Togo. Il museo fu fondato da René David, mercante e collezionista di arte africana originario dalla Svizzera. Trasferitosi e instaurando buoni rapporti con i mercanti e gli artisti locali, René David volle riconsegnare alla comunità le opere che aveva acquisito e collezionato nel corso della sua carriera, esponendole in una casa aperta al pubblico per poter permettere a tutti i membri della società di avvicinarsi all'arte e capire qualcosa in più delle loro tradizioni e della loro storia attraverso la cultura materiale. Nel 2006 il collezionista fece però tornare gran parte della sua collezione in Svizzera<sup>599</sup>.

Un documentario realizzato da Peter Heller nel 2015 cerca di delineare una visione del mercato delle maschere africane negli ultimi decenni e affronta il tema della restituzione. L'esempio che dal mio punto di vista è più significativo è quello del trono reale proveniente dal regno del *Bamoun*, in Camerun, e conservato al museo Etnologico di Berlino da più di un secolo. L'esemplare fu sequestrato dall'Imperatore Guglielmo II, il quale donò in cambio una copia europea del manufatto, che viene ancora oggi utilizzato dagli abitanti del Camerun. L'originale è diventato uno dei capolavori del museo di Berlino, un «vero e proprio furto, un atto di colonialismo»<sup>600</sup>. Un'altra riflessione sull'appartenenza degli oggetti conservati ed esposti nei musei occidentali è oggetto del documentario *Behind the Masks* di David Attenborough del 1975. Attenborough, trattando della cultura *Dogon* del Mali e nello specifico delle porte decorate con rilievi e sculture, afferma che molte persone si recano in Mali credendo di poter vedere queste opere nel loro contesto originario, ma le loro aspettative vengono disilluse in quanto solo rari esemplari di questi oggetti spirituali sono

---

del Partenone vedere: Christopher Hitchens, Robert Browning, *The Parthenon marbles: the case for reunification*, London/New York, Verso, 2008. La questione è stata risolta dal punto di vista legislativo con l'applicazione della normativa vigente nel momento del prelevamento. Nonostante questo, le richieste della loro restituzione sono ancora oggi all'ordine del giorno.

<sup>599</sup> <http://www.togo-tourisme.com/culture/musees/musee-international-du-golfe-de-guinee>. Gli oggetti conservati al museo sono oggi più di mille cinquecento e coprono un lasso di tempo che va dal II° secolo a.C. al XX° secolo d.C. e comprendono statue, sculture di vari materiali come la terra cotta, il legno, l'avorio, l'oro, il ferro e il bronzo, incisioni e vasi di diverso tipo. Con gli stessi propositi del museo fondato da René David, era nato, nella stessa città, il museo nazionale del Togo, grazie alla donazione dell'integrità delle sue collezioni di oggetti africani nel 1974 dello storico Hubert Kponton al Ministero della Cultura del Togo, col vincolo che le opere fossero esposte e conservate per poter essere messe a disposizione della popolazione. Il museo fu inaugurato il 26 aprile 1975. Ad oggi non è ancora presente un inventario delle opere conservate al museo e la superficie espositiva esigua e degradata permette di presentare al pubblico solo l'uno per cento della totalità delle collezioni, composte non solo da oggetti etnografici come strumenti musicali, oggetti artigianali e di culto, ma anche da una collezione archeologica, una zoologica e da opere d'arte di artisti del luogo. Oggetto di un progetto finanziato dall'Unesco, viene pubblicizzato dagli enti per il turismo locali come «il luogo ideale per scoprire la cultura togolese, (dove) all'interno delle vetrine ben illuminate raccontano la storia locale e presentano degli eccellenti esempi di arte tradizionale». Le informazioni relative a questi musei sono rintracciabili nei siti ufficiali della cultura e del turismo del Togo: <https://www.republicoftogo.com/Toutes-les-rubriques/Culture/Mecenat-culturel> e <http://www.togo-tourisme.com/culture/musees/le-musee-national>. Sui musei africani vedere anche: *Afrique, musées et patrimoines pour quels publics?*, collettivo a cura di Anne-Marie Bouttiaux, Ed. Musée Royal de l'Afrique Central/Culture Lab éditions, Kathala éditions, 2007.

<sup>600</sup> Il documentario a cui faccio riferimento: Peter Heller, *Art africain - Le marché des masques*, Munchen, Filmkraft Peter Heller Filmproduktion, 2015, min. 28:00-30:19. Il documentario è disponibile integralmente al sito: <https://www.youtube.com/watch?v=GzjqSUCnA1E>. Sull'argomento vedere anche Christraud Geary, *Bamum Thrones and Stools*, «African Arts», vol. 14, n. 4 (agosto 1981), pp. 32-43, 87-88. Il museo etnologico di Berlino è attualmente chiuso, la sua riapertura è stimata nel 2019 con una nuova sede: l'Humboldt Forum.

rimasti nel loro luogo d'origine, il resto fa oggi parte delle collezioni dei più grandi musei di Londra, Parigi e New York<sup>601</sup>.

Di questi temi si è parlato anche nella tavola rotonda *Acquisition/restitution des objets. Le temps de l'Histoire, le temps du politique* organizzata dall'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi lo scorso 31 gennaio, alla quale ho avuto modo di assistere<sup>602</sup>. Come è emerso in questo dibattito, ad essere contestate non sono solo le modalità di esposizione degli oggetti all'interno delle sale dei musei, ma è la loro stessa presenza all'interno delle istituzioni.

La nozione di 'patrimonio africano' nei suoi paesi d'origine non è la stessa che viene intesa nei paesi occidentali che conservano ed espongono le testimonianze materiali. Lo studioso Somé Roger riflette sul significato che parole come preservazione, conservazione possono avere se riferite agli oggetti africani<sup>603</sup>. Preservare un oggetto materiale significa estrapolarlo dal contesto in cui si trova e isolarlo in un luogo sicuro, in questo caso un museo. L'oggetto africano è però un oggetto essenzialmente funzionale, che non riguarda solo un passato terminato, ma funge da tramite col presente e per questo non viene mai ritirato e isolato dalla vita quotidiana della società in quanto anche una sua possibile distruzione farebbe parte del suo ciclo di vita. Riporto le parole che Somé scrive a questo proposito:

L'oggetto africano è un oggetto funzionale. In questa funzionalità, è antico e moderno, passato e «presente», «mitologico» ed «efficace», per riprendere i termini di Baudrillard. L'oggetto africano manifesta alle volte il passato, alle volte il presente. [...] é per questo che se esiste un'idea specificatamente africana di patrimonio, questa è da cercare nella congiunzione del passato e del presente. [...] Perché preservare? Perché accumulare degli oggetti? A che cosa serve questa pratica in Africa? [...] L'oggetto ha importanza solo se serve, se è efficace. Dal momento in cui l'oggetto non può svolgere la sua funzione di efficacia, non serve a nulla<sup>604</sup>.

Prendendo come esempio i manufatti di Picasso, la *Masque Kono* era utilizzata per evocare la fertilità e associata a sacrifici di cibo o sangue, le due *Sculptures* lignee antropomorfe provenienti dall'Oceania, simboli degli antenati, servivano da supporti ornamentali per tamburi durante le cerimonie o come idoli da conficcare nel terreno, la *Masque Nimba* era indossata dai danzatori, la

---

<sup>601</sup> David Attenborough, *Behind the Masks*, min. 46-49:00, «The Tribal Eye»; BBC, 1997.

<sup>602</sup> *Face au present: figuration/restitution des objets d'art non-occidentaux*, 31 gennaio 2019, INHA, Paris, organizzata in occasione dell'iniziativa *La Nuit des idées 2019*. I partecipanti al dibattito erano: Philippe Dagen e Maureen Murphy, curatori della mostra dedicata a Charles Ratton al musée du Quai Branly, storici dell'arte dell'Università Pris I Pantheon-Sorbonne, Antoine de Galbert, collezionista, Didier Houénoué, storico dell'arte all'Università Abomey-Calavi e Anne-Christine Taylor, etnologa al CNRS e coordinatrice di *Cannibalisme Disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, atti del convegno (21-23 giugno 2007, Musée du Quai Branly), Paris, INHA/Musée du Quai Branly, 2007.

<sup>603</sup> Roger Somé, *Le musée à l'ère de la mondialisation. Pour une anthropologie de l'altérité*, cit., pp. 53-58. Le due parole, accompagnate da 'restituzione' secondo l'autore sarebbero il tritico per comprendere la nozione di patrimonio africano. La stessa idea di patrimonio fu oggetto di una conferenza del medesimo autore intitolata *La notion du Patrimoine africain. Et quand l'histoire s'en mele ?*, in *Dogon mais encore...Objets d'Afrique, Collections d'Europe*, atti del convegno 1 giugno 2002, Cesson-Sevigné, «Métiers de l'exposition», Université de Rennes 2, Association " Musée d'application "/Somogy éditions d'Art, 2002. Sulla nozione di arte e patrimonio africano vedere anche : Diop Babacar Mbaye, *Critique de la notion d'art africain. Approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2011; Peter Mark, *Est-ce que l'art africain existe?*, «Revue française d'histoire d'outre-mer», tome 85, n. 318 (1998). pp. 3-19.

<sup>604</sup> Somé, *Le musée à l'ère de la mondialisation. Pour une anthropologie de l'altérité*, cit., pp. 54-55. Il riferimento a Baudrillard è il seguente: J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 103-107.



maschera bianca *Mukuyi* rappresentava il volto di un defunto tornato tra i vivi attraverso la cerimonia specifica nella quale era utilizzata. In questo senso quindi preservare l'oggetto dal passare del tempo estrapolando dal suo contesto originario e conservandolo all'interno di un deposito di un museo sarebbe una pratica culturalmente determinata dall'Occidente e non valida per il patrimonio africano. Come ho affermato più volte all'interno della tesi, le maschere utilizzate durante le cerimonie hanno un valore sacro ma solo in quel preciso momento, una volta che il rito è terminato vengono solitamente distrutte perché non «servono più a nulla»<sup>605</sup>.

Questi grandi temi non possono essere risolti in questa sede e continueranno a far discutere antropologi, etnologi, sociologi e storici dell'arte. Le modalità di dialogo tra le culture negli ultimi decenni non sono le stesse che erano presenti cinquant'anni fa e le lotte per la riappropriazione degli oggetti ne sono la prova.

Quello che può essere affermato con certezza per concludere queste riflessioni è che l'attribuzione dello status di 'capolavoro artistico' agli oggetti che oggi sono nelle collezioni dei nostri musei europei è una costruzione occidentale. Se infatti in ogni società la creatività artistica è parte integrante della cultura, l'idea di Arte come viene intesa in Europa a partire dal Rinascimento non ha la stessa interpretazione in Africa o in Oceania. L'*art nègre (tribal, primitive o primitif)* nacque nei primi decenni del secolo scorso, ma lo sguardo che gli artisti moderni e i mercanti europei rivolsero a questi oggetti inserendoli così nella categoria dell'arte fu solo l'inizio del gusto per l'arte «altrui»<sup>606</sup>. Un certo tipo di gusto è stato fino ad oggi portato avanti attraverso grandi esposizioni come «Primitivism in XX° century Art. Affinity of the Tribal and the Modern» del Museum of Modern Art, «D'un regard l'Autre», «Charles Rattou, l'invention des arts "Primitifs"», «Picasso Primitif» al musée du Quai Branly.

I criteri estetici per la selezione delle opere da inserire tra i capolavori nei percorsi espositivi furono fino ad oggi quindi basati su valori occidentali. Delle possibili soluzioni al dibattito sul patrimonio africano potrebbero essere, a mio parere, iniziare a includere nei musei che possiedono nelle loro collezioni oggetti non occidentali del personale africano o oceanico specializzato sulla materia, studiare l'arte africana e oceanica con una prospettiva che tenga conto della storia di quei paesi e non paragonandola necessariamente alla nostra storia dell'arte europea; e solo in seguito utilizzare gli oggetti per creare delle connessioni tra le culture in maniera simmetrica e non più solo rifacendosi al passato coloniale. Le popolazioni creatrici dei manufatti hanno il diritto di dire la loro su cosa della loro cultura materiale conservare e su come esporla, in quanto è la loro identità ad essere al centro del dibattito; ma allo stesso tempo è da riconoscere che senza alcuni collezionisti o

---

<sup>605</sup> Una preoccupazione comune dei partecipanti al dibattito *Face au present: figuration/restitution des objets d'art non-occidentaux* del 31 gennaio 2019 era infatti il rischio che con la restituzione degli oggetti questi vengano distrutti nei paesi d'origine, facendo perdere delle testimonianze materiali a tutta l'umanità. Un'altra questione al centro del dibattito fu che non tutti gli oggetti altrui conservati nei nostri musei sono stati estrapolati con la forza o rappresentano un bottino di guerra, quindi non si può generalizzare ma è necessario studiare prima i singoli casi specifici.

<sup>606</sup> Diala Touré, *Art africain et marché de l'art: provenance et pedigree des oeuvres sans visa*, «Presence Africaine», n. 191 (2015), pp. 53-62.

studiosi europei molti di questi manufatti non sarebbero stati 'salvati' e sarebbero ora dispersi o distrutti.

Resta da chiedersi quali sono dunque oggi le possibili strade da intraprendere per trovare una sistemazione definitiva al rapporto tra le due discipline oggetto di questa tesi: antropologia e museologia. La studiosa Sally Price evidenzia quattro strade percorribili dai musei per esporre oggetti etnografici di altre culture nel XXI° secolo. Due delle possibilità sono significative ed opposte tra loro<sup>607</sup>. La prima è la loro valorizzazione puramente estetica, la messa in evidenza dei loro valori formali, tralasciando la loro funzione originale, il contesto dal quale furono estrapolati, il valore autentico che coprivano nella comunità che li creò. In questa opzione, sottolinea Sally, vengono messe da parte anche le considerazioni sul colonialismo, sull'eticità del fatto che l'oggetto sia esposto in quel determinato museo, sulla sua storia e le sue modalità di arrivo in Occidente. Il manufatto viene presentato come opera d'arte universale ed è esposto con pari dignità di tele, sculture e dipinti di artisti autoctoni europei. Questo è il caso della scelta museografica di Wilmotte e Kerchache nel Pavillon des Session al musée du Louvre e della maggior parte delle esposizioni che sono state citate in questa tesi.

La seconda ipotesi che Price prende in considerazione è l'affidamento della gestione e dell'esposizione degli oggetti nei musei ai loro legittimi proprietari, ovvero la popolazione dove questi manufatti vennero creati. Solo in questo modo si potrebbe avere una rappresentazione ed un'interpretazione vere e genuine di questi artefatti<sup>608</sup>. In nessuno degli allestimenti nei quali comparvero i manufatti della collezione del museo Picasso venne intrapresa questa strada.

L'arte e l'antropologia, si trovano oggi ad affrontare nuove sfide comuni, la prima tra queste è il «tentativo di dare visibilità, rappresentazione e consistenza all'ordine di differenze culturali e alle loro connessioni possibili»<sup>609</sup>. Sono le storie di questi oggetti a dover essere indagate e raccontate al pubblico europeo e a quello africano o oceanico ed è da tenere in considerazione come le scelte dei curatori e dei direttori dei musei nell'allestimento di questi manufatti possano incidere sulla percezione che i visitatori hanno della cultura materiale, come è stato documentato nella mostra di Susan Vogel del 1988<sup>610</sup>. L'antropologia museale deve oggi «forzare l'incontro tra saperi contestuali e saperi espressivi, tra linguaggi artistici e vocazioni specifiche delle culture altre»<sup>611</sup>. Antropologi e conservatori devono lavorare insieme mettendo in campo le risorse di entrambe le discipline, per ridefinire i valori e i significati da attribuire agli oggetti etnografici e trovare le migliori scelte di allestimento per esporli al pubblico. Se un tempo era compito degli etnologi e degli antropologi trattare questi oggetti e cercare di accostare mondi lontani attraverso le loro ricerche, oggi anche il

---

<sup>607</sup> Sally Price, *Cultures en dialogue: options pour les musées du XXI° siècle*, in *Cannibalisme Disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, atti del convegno (21-23 giugno 2007, Musée du Quai Branly), Paris, INHA/Musée du Quai Branly, 2007, pp. 269-278.

<sup>608</sup> Idem.

<sup>609</sup> Vincenzo Padiglione, *L'impegno di "artisti" nella realizzazione di due piccoli etnografici musei: l'EtnoMuseo Monti Lepini (Roccarogna) e il Museo del Brigantinaggio (Itri)*, in *Anthropologie, art contemporain et musée. Quel liens?*, a cura di Somé Roger, Schutz Carine, Paris, L'Harmattan, 2007, pp.63-64

<sup>610</sup> *ART/Artifact. African Art in Anthropology Collections*, catalogo della mostra (New York, Center for African Art, 1988), a cura di Susan Vogel, New York, The Center for African Art/Prestel Verlag, 1988.

<sup>611</sup> Vincenzo Padiglione, cit., p. 63.

mondo dell'arte è coinvolto in questa battaglia che prevede spesso «trasposizioni, traduzioni, ridefinizioni di tipo artistico e non (più) solo etnografico»<sup>612</sup>.

I confini tra le due discipline non sono chiusi e stabili e nuovi cambiamenti di significato possono essere in serbo per questi manufatti oggi contesi tra i due campi di studio. Se nel 1969 William Sturtevant, antropologo americano, si chiedeva se gli oggetti culturali avessero bisogno di essere esposti nei musei in *Does anthropology need Museum?*, vent'anni dopo in un articolo scritto per la rivista «*Gradhiva*», Jean Jamin, antropologo francese, lanciava la provocazione *Faut-il bruler les musées d'ethnographie?*, affermando che piuttosto che concentrarsi sul dibattito tra arte e antropologia, era necessario riflettere su come il museo stesso veniva concepito dalle varie culture e cercare di comprendere quali possibili destini erano in serbo per una «etnomuseologia che permetta di uscire dalla colpevolezza coloniale»<sup>613</sup>.

Nuove domande verranno poste e nuove risposte verranno cercate da parte degli studiosi delle due discipline nel corso del dibattito che le vede associate nella ricerca di un giusto ed equo futuro per le testimonianze materiali, non solo artistiche, delle altre culture. Come affermò Clifford nel 1988, «Vi sono altri contesti, altre storie, altri futuri a cui gli oggetti e le testimonianze culturali possono appartenere»<sup>614</sup>. D'altronde fu nell'ormai lontano 1920 che Felix Fénéon avviò l'inchiesta sulle arti lontane domandando a importanti personalità dell'epoca: «*Iront-ils au Louvre?*» e ottant'anni dopo, nel 2000, la questione venne risolta con l'inaugurazione del Pavillon des Sessions al musée du Louvre<sup>615</sup>.

---

<sup>612</sup> Idem, p. 63.

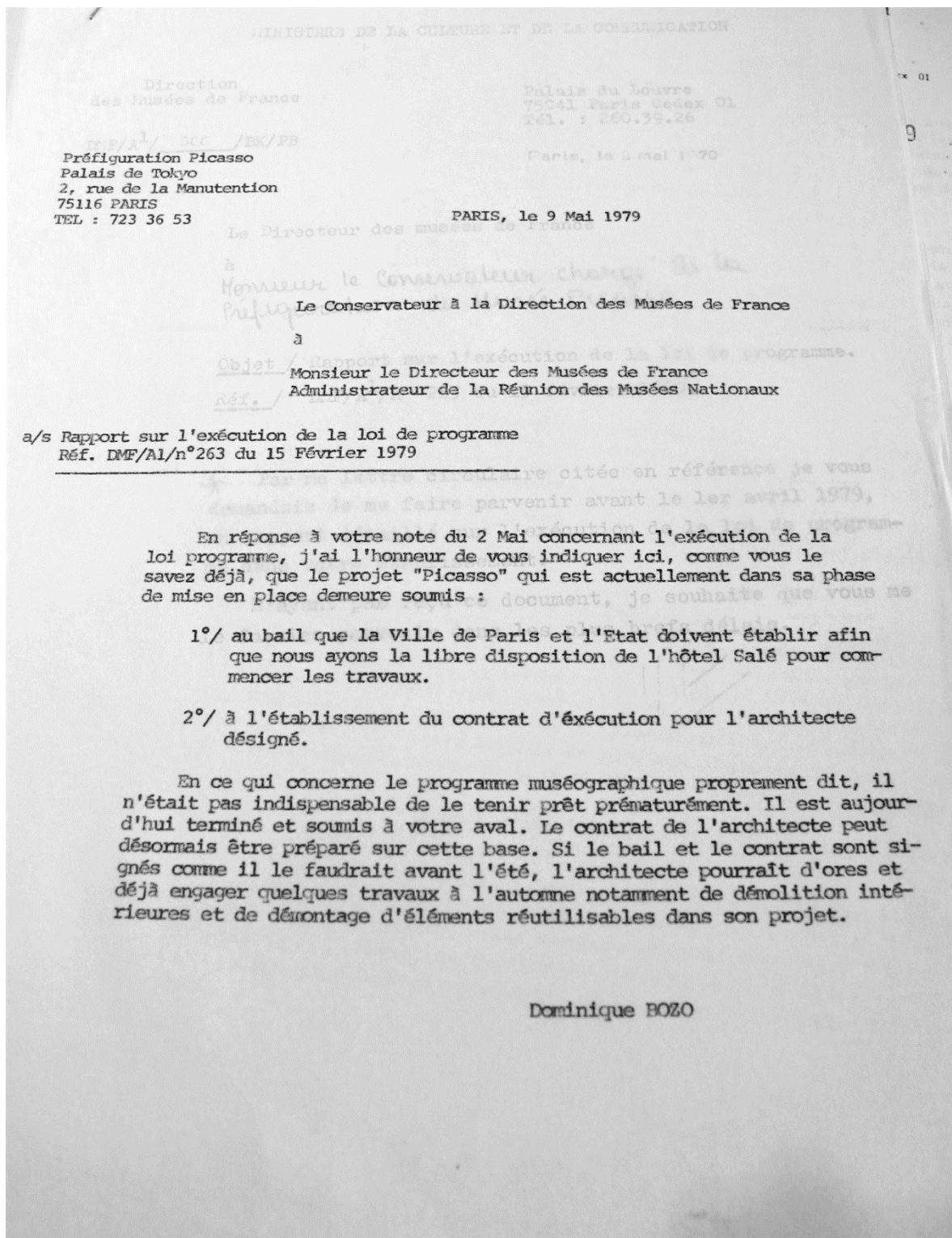
<sup>613</sup> William E. Sturtevant, *Does anthropology need Museum?*, «*Proceedings of the Biological Society of Washington*», 82 (1969), pp. 619-650. Jean Jamin, *Faut-il bruler les musées d'ethnographie?*, «*Gradhiva*», n. 24 (1998), pp. 65-69. La citazione è a p. 69.

<sup>614</sup> James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, 1988.

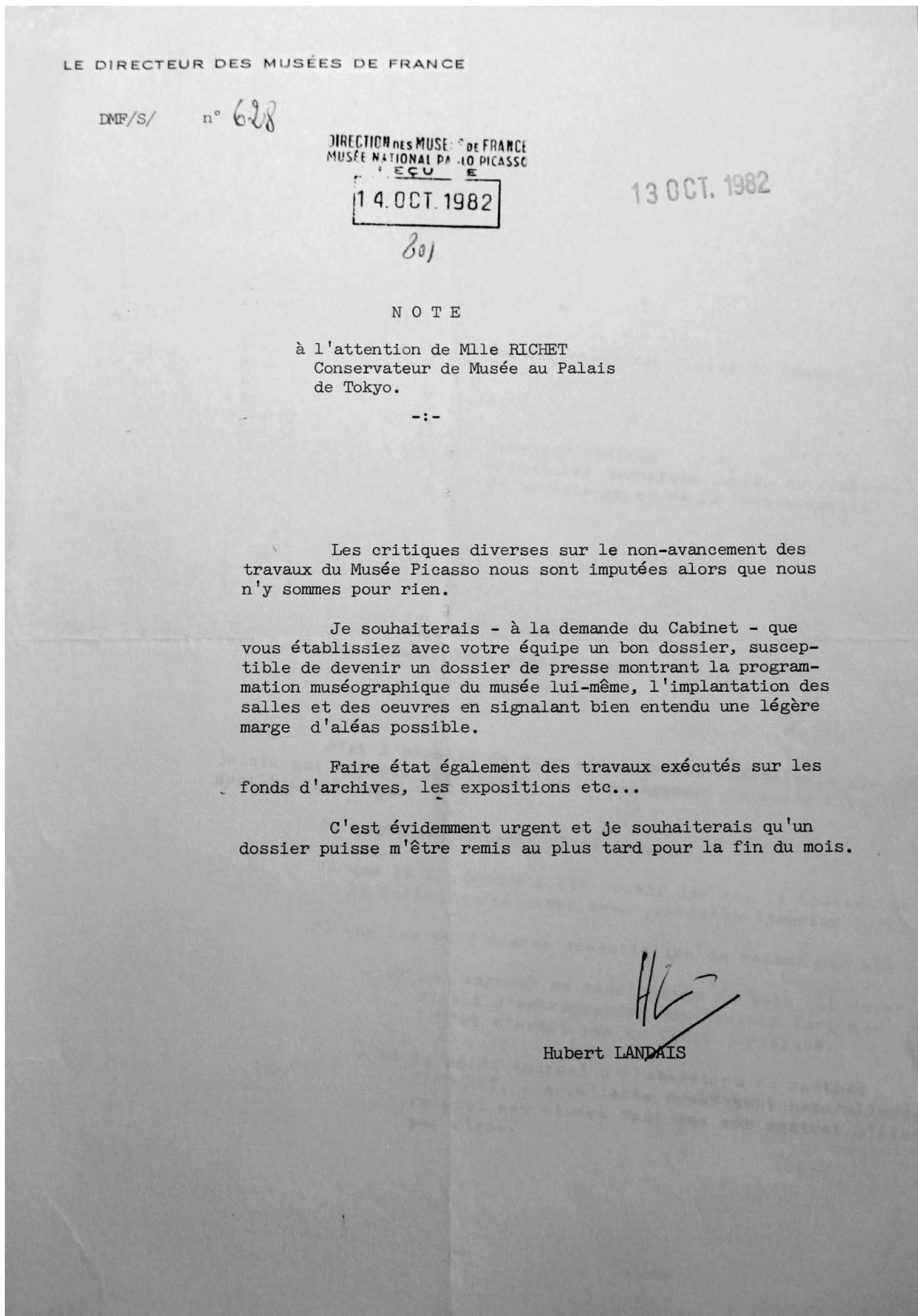
<sup>615</sup> L'indagine di Fénéon: «*Bulletin de la vie artistique*», tome I, n. 24 (25 novembre 1920), Paris, Bernheim Jeune, 1920, p. 662.

## Appendice dei documenti

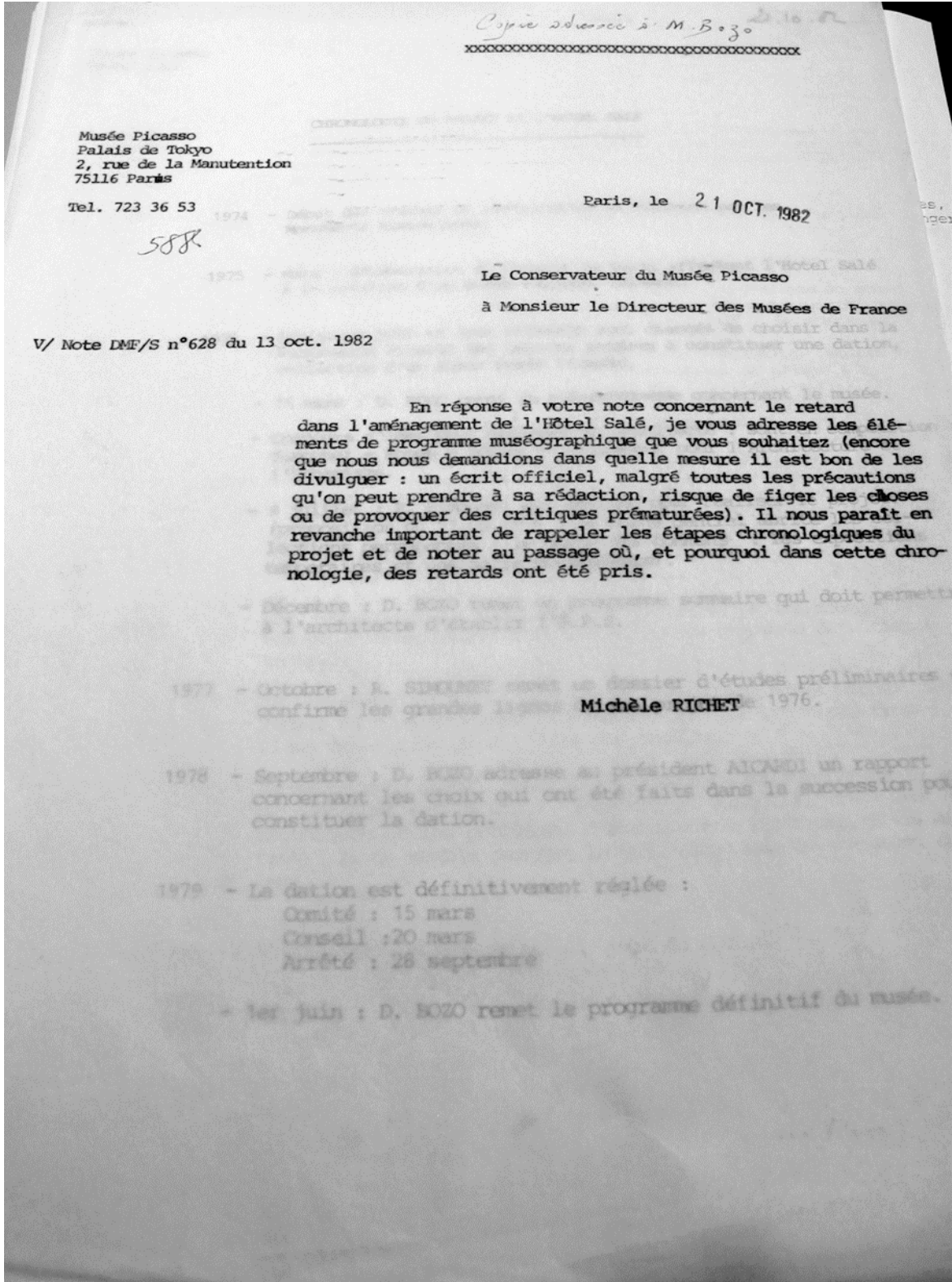
Documento n. 1 — Lettera inviata da Dominique Bozo, conservatore alla Direzione dei Musei di Francia al Direttore dei Musei di Francia il 9 maggio 1979, con oggetto *Rapport sur l'exécution de la loi de programme*. Documento inedito da me consultato a Pierrefitte-sur-Seine, Archivi Nazionali Francesi, archivio musée National Picasso Paris, dossier n. 20111084/2.



Documento n. 2 — Lettera inviata dal Direttore dei Musei francesi a Michèle Richet, conservatrice de musée Picasso in data 13 ottobre 1982. Documento inedito da me consultato a Pierrefitte-sur-Seine, Archivi Nazionali Francesi, archivio musée National Picasso Paris, dossier n. 20111084/2.



Documento n. 3 — Lettera inviata da Michèle Richet, conservatrice del musée Picasso, al Direttore dei Musei di Francia Hubert Landais in data 21 ottobre 1982. Documento inedito da me consultato a Pierrefitte-sur-Seine, Archivi Nazionali Francesi, archivio musée National Picasso Paris, dossier n. 20111084/2.





Documento n. 4 — Lettura inviata dal Direttore dei Musei Francesi Landais a Monsier Freches, Consigliere tecnico del Ministero della Cultura e della Comunicazione con oggetto: *Amenagement du musée Picasso dans l'Hôtel Salé*. Documento inedito da me consultato a Pierrefitte-sur-Seine, Archivi Nazionali Francesi, archivio musée National Picasso Paris, dossier n. 20111084/2.

DMF/S n° 691

Le Directeur des Musées de France

à

Monsieur FRECHES  
Conseiller technique auprès du Ministre  
de la Culture et de la Communication

OBJET : Aménagement du musée Picasso dans l'hôtel Salé.

J'ai l'honneur de vous adresser une chronologie ci-jointe qui retrace les étapes de l'aménagement du musée Picasso dans l'Hôtel Salé.

De cette chronologie il résulte :

- 1) Que le programme a été établi dès que le contenu de la dation a été connu avec précision (janvier 1979).
- 2) Que les deux causes essentielles de retard ont été
  - a) la longueur de conclusions du bail qui interdisait d'entreprendre des travaux tant que l'Etat n'avait pas un titre juridique.
  - b) le délai anormal d'élaboration du contrat SIMOUNET, l'architecte ayant tout naturellement ralenti ses études tant que son contrat n'était pas signé.

Documento n. 5 — Programme museographique stilato da Dominique Bozo nel 1979 e inviato al Direttore dei Musei Landais come allegato della lettera inviata da Michèle Richet, conservatrice del musée Picasso, al Direttore dei Musei di Francia Hubert Landais in data 21 ottobre 1982 (Documento n.3). Documento inedito da me consultato a Pierrefitte-sur-Seine, Archivi Nazionali Francesi, archivio musée National Picasso Paris, dossier n. 20111084/2.

#### PROGRAMME MUSEOGRAPHIQUE

##### 1- Accueil des visiteurs -

Librairie, cafétéria, avant corps de l'aile des communs

##### 2- Collections permanentes-

Le circuit commence au 1er étage du corps central, continue au rez-de-chaussée nord. On gagne le sous-sol par le corps des communs avant de remonter dans la partie sud du rez-de-chaussée où la visite s'achève.

##### 3- Expositions temporaires-

Elles auront lieu au 2eme étage du bâtiment central. On y présentera notamment, par roulement, la collection de dessins du musée.

##### 4- Service de documentation et cabinet des dessins-

2eme étage du corps central.

##### 5- Audiovisuel-

Au sous-sol du corps des communs et au 3eme étage du bâtiment central.

##### 6- Réserves, ateliers et conservations-

3eme étage du corps central.

#### Présentation des collections permanentes

Elles seront présentées de façon essentiellement chronologique, mêlant peinture, sculptures et dessins. Un important appareil documentaire (constitué à partir des archives déposées au musée : lettres, photographies, manuscrits) accompagnera cette présentation d'œuvres, selon un circuit parallèle (pour qu'il n'y ait pas de confusion entre les œuvres et les documents) : dans les circulations, les passages, entre les fenêtres, sur les paliers (qui seront aussi des lieux de repos).

#### 1er étage – 1895 à 1929 –

Salle 1: Jusqu'en 1903 – La Corogne, Paris, Barcelone.

On présentera ici les débuts de l'artiste, et les quelques œuvres de la période bleue qui se trouvent dans la collection.

Autoportrait bleu 1901 (MP 4)

Salle 2: La période rose et les études pour les Demoiselles d'Avignon 1905-1907.

La collection comporte une importante série d'œuvres peintes et plusieurs carnets de dessins permettant de comprendre l'élaboration des Demoiselles d'Avignon.

Nu assis 1906-1907 (MP 10)



Buste de marin 1907 (MP 15)  
Nu aux bras levés 1907 (MP 13)

Salle 3: Des Demoiselles au cubisme cézanien 1909.

Cette présentation met en relief les influences conjuguées de l'art nègre et de l'œuvre de Cézanne dans l'élaboration du cubisme.

Méré et enfant 1907 (MP 19)  
Nu couché avec personnages printemps 1908 (MP 24)  
Paysage aux deux figures, été 1908 (MP 28)

À proximité de ces œuvres: présentation d'une partie de la collection d'art primitif (ayant appartenu à Picasso).

Salle 4 (Grand Salon): Le cubisme 1909 à 1916.

Du cubisme analytique (où l'objet représenté est décomposé en facettes) au cubisme synthétique (où l'image est recomposée à partir d'éléments significatifs), en passant par le collage et les papiers collés (où des éléments réels, toile cirée, papier peint, journal sont incorporés à l'œuvre).

Homme à la guitare 1911 (MP 34)  
Homme à la mandoline 1911 (MP 35)  
Nature morte à la chaise cannée 1912 (MP 36)  
Homme à la pipe 1914 (MP 39)  
Homme à la cheminée (MP 54)

Seront présentes ici tous les assemblages et petites constructions qui constituent un ensemble unique. Dans une petite salle annexe toute en vitrine, avec un éclairage artificiel, au fond de la salle 4, seront exposées les papiers collés\*.

Salle 5-6: Le voyage en Italie et ses conséquences: les ballets russes et la période néoclassique 1917-1925.

Avec les ballets russes commencent pour Picasso de nouvelles recherches dans le domaine du décor du théâtre et du costume. C'est aussi la rencontre de sa première femme Olga, qui fait partie de la troupe de Diaghilev. D'autre part, l'Italie antique et tout le monde méditerranéen s'imposent dans l'œuvre du peintre.

Portrait d'Olga 1917 (MP 55)  
La lecture de la lettre 1921 (MP 72)  
La danse villageoise 1921-1922 (MP 73)  
Trois femmes à la fontaine 1921 (MP 74)  
La flûte de Pan 1923 (MP 79)  
Les trois portraits de Paul, fils d'Olga et de Picasso.

Dans une salle annexe toute en vitrine seront présentes par roulement les dessins sur le ballet et le théâtre.

Salle 7: La « terribilita » ; le peintre et son modèle 1925-1929.

Deux grands thèmes ici: d'une part, le peintre et son modèle et plusieurs tableaux sur le thème de l'atelier ; de l'autre, un certain nombre d'œuvres ayant en commun la violence et l'agressivité (des formes, des couleurs, des matériaux utilisés).

Le baiser 1925 (MP 85)  
Les 2 guitares de 1926 (MP 86-87)

Le peintre et son modèle 1926 (MP 96)  
Grand nu au fauteuil rouge 1929 (MP 113)

Ici le visiteur revient vers le palier du 1<sup>er</sup> étage du grand escalier où se trouve une salle de repos (dans le merveilleux décor sculpté du salon de Jupiter). La chapelle, à proximité, sera consacrée à une présentation de l'histoire de l'hôtel Salè. Le visiteur redescend: entre le 1<sup>er</sup> et le rez-de-chaussée, une salle (n° 8) à mi-étage servira à la présentation des estampes (et particulièrement de la suite Volland).

\*\*\*\*\*

\* Il faut espérer que le maintien des boiseries dans cette salle, souhaité par les Monuments Historiques, ne va pas remettre en cause son utilisation.

Rez-de-chaussée nord – 1929-1933 –

Salle 9: 1928-1932.

Cette salle rassemble un certain nombre d'œuvres sur le thème de la mer, peintures et sculpture, où la figure subit diverses métamorphoses.

Les baigneuses de Dinard 1928  
Grand baigneuse 1929 (MP 115)  
La nageuse 1929 (MP 119)

Liée au thème de la salle précédente (le peintre et son modèle), la sculpture reparait ici : avec notamment les trois constructions métal : liques de 1928-1929.

Salle 10: Au château de Boisgeloup 1931-1932 : peinture et sculpture : l'atelier du sculpteur.

Cette salle illustre, comme au temps du cubisme, le dialogue entre les deux techniques, de l'une à l'autre se retrouve la représentation omniprésente du modèle, la nouvelle compagne de Picasso, Marie-Thérèse Walter.

Le sculpteur 1931 (MP 135)  
La lecture de la lettre 1931 (MP 137)  
Nu couché 1932 (MP 142)  
Et les plâtre des têtes de Marie-Thérèse.

Salle 11: La minotaumachie 1922 – 1941.

Sont rassemblés ici les œuvres sur le thème du minotaure: les trois tableaux représentant la Corrida (MP 77,144 et 145), le Cheval de la Minotaumachie 1928 (MP 105), des sculptures.

Salle 12: Femmes à leur toilette 1938.

Il a fallu aménager une salle spéciale pour abriter ce collage de très grande dimension (2,99 x 4,48 m).

Salle 13: Le jardin de sculpture.

L'ancienne cour des communs a été couverte par une verrière. Dans cet espace sont présentées les sculptures monumentales réalisées à Boisgeloup et la Femme au jardin 1929-1930 (MP 267)

De là, par un jeu de rampes, le visiteur gagne le sous-sol constitué par une série de belles salles voûtées.

\*\*\*\*\*

Sous-sol – 1934-1954-

Salle 14: Portraits 1934-1937.

Une très remarquable série de portraits de Marie-Thérèse Walter et de Dora Maar, la nouvelle compagne de Picasso,

Salle 15: Céramiques.

Salle 16: Le debout de guerre.

En 1939-1940, Picasso est à Royan.

Chat saisissant un oiseau 1939 (MP 178)

Tête de femme 1939 (MP 181)

Salle 17: La guerre et l'après-guerre 1943-1950.

L'œuvre sculpté est nombreux pendant ces années:

Tête de mort 1943 (MP 326)

Femme à l'orange 1943 (MP 326)

Tête de taureau 1943 (MP 300).

Une série d'œuvres sont rassemblées sur le thème de la nature morte, vanité ou memento mori, de 1945 à 1958, à proximité du plâtre original de la Chèvre 1950.

Salle 18: Les baigneurs.

Cette salle voutée devait abriter les baigneurs (1956), série de 6 sculptures; s'il est possible de les mettre dans le jardin où ils disposeraient de plus d'espace, cette salle sera consacrée à la céramique: on tentera une présentation proche de celle de l'atelier de Fournas.

Salle 19: 1946-1954 Françoise Gilot, Claude et Paloma.

Picasso a une nouvelle compagne dont il a deux enfants. Thème de la femme-fleure et de la maternité.

Femme dans un fauteuil 1946 (MP 197)

Et sculpture: Femme enceinte 1949 (MP 334)

Petite fille sautant à la corde 1950 (MP 336)

\*\*\*\*\*

Rez-de-chaussée sud – 1956-1972 –

Du sous-sol, le visiteur rejoint par un large escalier le rez-de-chaussée où la visite s'achève.

Salle 20: 1956-1963 Cannes, Vauvenargues, Mougins.

Picasso s'installe à la Californie, villa à Cannes, avec sa nouvelle compagne, Jacqueline. Après leur mariage, ils s'installent à Mougins.

L'atelier de Cannes 1956 (MP 211)

Le Déjeneur sur l'herbe 1960-61 (3 tableaux sur ce thème).

Salle 21: 1967-1972.

Les dernières toiles, qui ont été exposées au Palais des Papes à Avignon en 1970 et 1973. Retour aux grands thèmes: l'amour, la maternité, les musiciens, le peintre, la corrida.

Une dernière salle, aménagée en lieu de repos, permet aux visiteurs de gagner le jardin, Certaines sculptures seront présentées en extérieur: l'homme au mouton (dans la cour d'honneur), la chèvre, un agrandissement de l'une des constructions métalliques de 1928-1929.

\*\*\*\*\*

#### La donation –

En dehors du circuit consacré à Picasso, deux salles seront dévolues, au 2eme étage, à la présentation de la Donation Picasso; ce sont des œuvres d'artistes que Picasso admirait (Renoir, Degas, Cézanne, Miro) qui constituaient la collection personnelle de l'artiste, donnée à l'état par des membres de sa famille.

#### Les expositions temporaires –

Quelques salles, au 2eme étage, serviront à la présentation de petites expositions temporaires thématiques: la première sera consacrée aux Demoiselles d'Avignon. Suivront des exposition sur la Crucifixion, les Femmes d'Alger, la Minotaumachie les trois musiciens, etc...

Ces salles devraient permettre aussi la presentation, par roulement, des dessins.

Documento n. 6 — Modello di scheda per il primo allestimento permanente delle sale del museo Picasso nel 1985. Documento inedito da me consultato negli archivi del museo Picasso depositati nel sito degli Archivi Francesi di Pierrefitte-sur-Seine, dossier n. 20111084/5.

MUSEE NATIONAL PABLO PICASSO HOTEL SALE - PROGRAMME			
SALLE N°			
- Surface :			
- Hauteur plafond :			
- Cimaise longueur :			
<u>CONTENU :</u>	<u>PRESENTATION :</u>		
	Mur                      Vitrine                      Socle		
	Accrochage            Intégrée                      Pupitre		
		Meuble	
- Peinture			
- Sculpture :			
- Oeuvres sur papier			
- Objets			
- Documents			
<u>Revêtement :</u> Mur	<u>Mobilier :</u> Surveillance		
Sol	Public		
Plafond	Signalisation		
Porte			

Documento n. 7 — Scheda n. 2bis «Couloir vitré: Passage» per primo allestimento permanente delle sale del museo Picasso nel 1985. Documento inedito da me consultato negli archivi del museo Picasso depositati nel sito degli Archivi Francesi di Pierrefitte-sur-Seine, dossier n. 20111084/5.

MUSEE NATIONAL PABLO PICASSO  
HOTEL SALE - PROGRAMME

SALLE N° 2<sup>bis</sup> Couloir vitré: Passage

- Surface :  
- Hauteur plafond :  
- Cinnaise longueur :

---

CONTENU : 1907. 1908. 1909  
Petits formats sans vitrine.

PRESENTATION :

	Mur Accrochage	Vitrine Intégrée Pupitre Meuble	Socle
- Peintures 8		8	3
- Sculpture : + 1/2		1	
- Oeuvres sur papier mur			
- Objets			
- Documents Photo. etc.			

*deuxième → 1906 -  
+ statuettes ibériques (11)  
+ documents (photos m)  
+ art nègre*

Revêtement : Mur  
Sol  
Plafond  
Porte

Mobilier : Surveillance  
Public  
Signalisation

*Tabourets*

Documento n. 8 — Scheda n. 3 per primo allestimento permanente delle sale del museo Picasso nel 1985. Documento inedito da me consultato negli archivi del museo Picasso depositati nel sito degli Archivi Francesi di Pierrefitte-sur-Seine, dossier n. 20111084/5.

MUSEE NATIONAL PABLO PICASSO  
HOTEL SALE - PROGRAMME

SALLE N° 3

- Surface :  
- Hauteur plafond :  
- Cinnaise longueur :

*+ Bayon aux figures*

*→ 1908 inclus. by 6 petits panneaux vitrine construite sur bois*

---

CONTENU : *Beauxvilles. 1907*

PRESENTATION :

	Mur Accrochage	Vitrine Intégrée Pupitre Meuble	Socle
- Peinture	14045	3+1+2	
- Sculpture :	9	1+1+1	4
- Oeuvres sur papier	+ 2	7	3
- Objets		↓ 3 p 4/5 J J aut.	
- Documents			

*Nanus en bordée (vitrine) NP 9  
Séht nu boy levé n. p. 11  
6 2 corniches NP 12 et 13 182x80  
Nu boy NP 10 110x104  
Buste d'homme NP 14  
Buste de femme NP 15  
Femme aux work joints NP 16 90x71  
Buste NP 17  
Buste de femme NP 18  
Nan et enfant NP 19 81x60  
Séht nu boy NP 20 (vitrine)  
Arbre NP 21 93x72*

*+ 4 petits sculpturs en vitrine → 5. 2  
NP 236 - 240*

*(+ de deux vitrine)  
+ figure (N) NP 238 (bois) + vitrine 3. 2*

*pb du net en X de bois YHATT.*

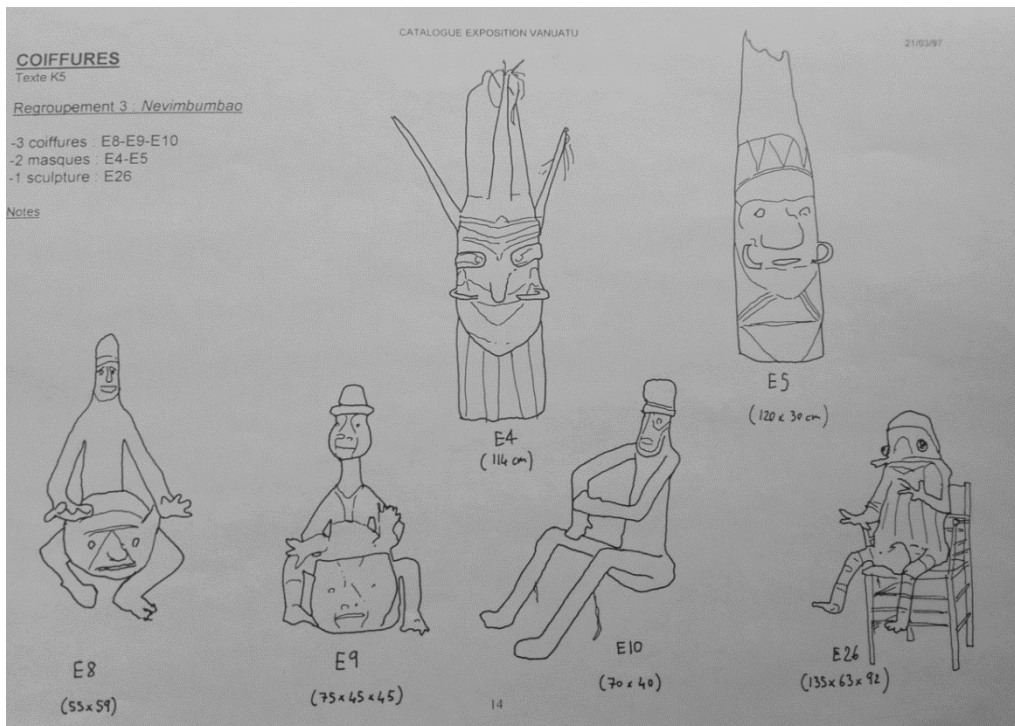
*+ 1 (tableau D. Cooper) femme sous les arbres*

Revêtement : Mur  
Sol  
Plafond  
Porte

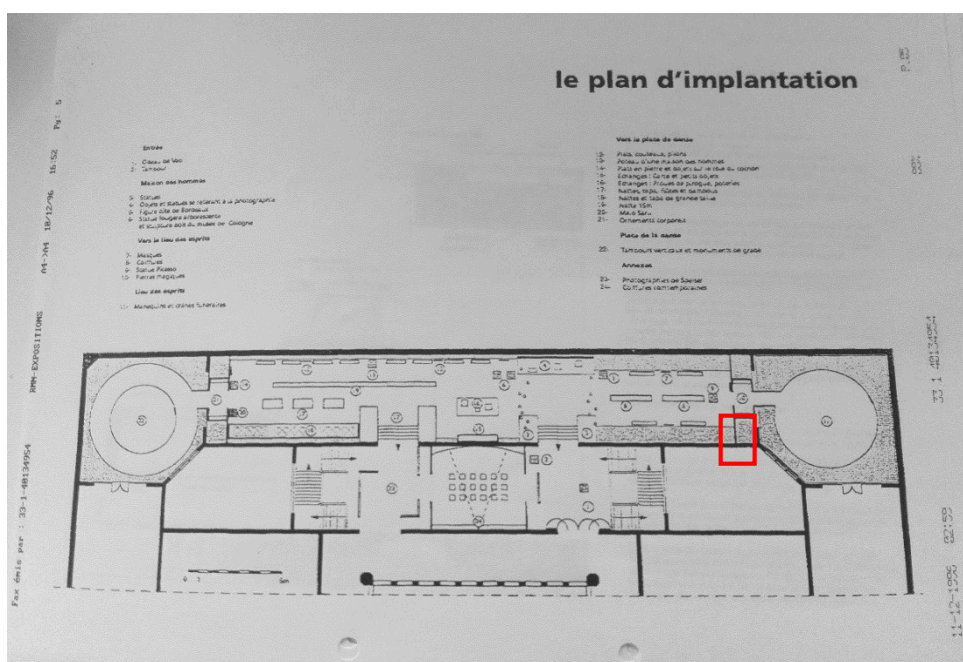
Mobilier : Surveillance  
Public  
Signalisation

*+ art nègre (vitrine) Sedich  
+ Tèle du Benou (table)  
Boya (table)  
+ meuble 1908 (vitrine)*

Documento n. 9 — *Coiffures Nevimbumbao*, in *Catalogue des objets exposés. Classement par regroupement scénographiques dans l'espace d'exposition*, Philippe Délis, 21 marzo 1997, p. 14. Documento inedito da me consultato negli archivi del musée du Quai Branly, cote 5AAI/428. In basso a destra l'esemplare della collezione del museo Picasso (MP 3624).



Documento n. 10 — *Plan d'implantation* in *Exposition Arts du Vanuatu*, musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Philippe Délis, 10 dicembre 1996, p. 5. Documento inedito da me consultato negli archivi del musée du Quai Branly, cote 5AAI/428. L'esemplare della collezione del museo Picasso era previsto nella parte destra del percorso, verso *Le lieu des ancêtres*, in una teca divisa rispetto alle altre maschere dello stesso tipo, al n. 9.



## Documenti d'archivio consultati

Direction des musées de France, conservati nel sito di Pierrefitte-sur-Seine degli Archivi Nazionali Francesi, dossier n.:

19950031/8: Musée Picasso Hôtel Salé, - Installation, plans, - Travaux concernant le système d'éclairage et la sécurité (1983 - 1984).

Musée de l'Homme, conservati al Musée du Quai Branly, Parigi:

DA000331/15003: Arts primitifs dans les ateliers d'artistes, Musée de l'Homme, Paris, 27/04/1967-30/09/1967;

D005776/66287: Texte de notices, exposition indéterminée (art primitif dans les ateliers d'artistes ?), 03/1967-03/1967;

D006096/66402: Exposition «Arts primitifs dans les ateliers d'artistes», musée de l'Homme (1967),1967.

Musée des Art d'Afrique et d'Océanie, conservati al Musée du Quai Branly, Parigi:

5AAI/427 — Presentation de l'exposition: photographies, historique du projet, principes museographiques, appréciation des projets pour l'exposition par Roger Boulay. 1996. Expo Arts du Vanuatu;

5AAI/428 — Museographie et preparation technique: dossier de preparation technique, catalogue des objets exposés, plans des vitrines de l'exposition. 1995-1997. Expo Arts du Vanuatu.

Musée du Quai Branly, conservati nel sito di Pierrefitte-sur-Seine degli Archivi Nazionali Francesi, dossier n.:

20110334/10: « D'un regard l'Autre » [19 septembre 2006-21 janvier 2007], 2006-2007.

Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, conservati negli archivi del Musée du Quai Branly, Parigi:

276AA/23 — Interviews. Expo Picasso Primitif;

276AA/24 — Documentaire Scenographie et Oeuvres. Expo Picasso Primitif;

558AA/228 — Notices cartels. Expo D'Un Regard l'Autre;

558AA/229 — Textes zones. Expo D'Un Regard l'Autre;

558AA/248— Album photographique: dossier divers. Expo D'Un Regard l'Autre;

558AA/249 — Yves Le Fur, notices et cartels. Definitive 2006. Expo D'Un Regard l'Autre.

Musée National Picasso Paris, conservati nel sito di Pierrefitte-sur-Seine degli Archivi Nazionali Francesi, dossier n.:

20111084/1-4: Aménagement de l'hôtel Salé, 1976-décembre 1985;

20111084/5-8: Gestion des collections et muséographie, Janvier 1979-septembre 1987;

20111084/9: Publications, Novembre 1981-janvier 1987;

20111084/10: Communication, Décembre 1981-octobre 1985;

20111084/11-12: Revue de presse relative à l'inauguration, Août 1985-mai 1986;

20111084/80: Communication, publication, 1987-2009;

20111084/95: Expositions inaugurées en janvier-mai 1984, Novembre 1980-mai 1985;

20111084/97: Expositions inaugurées en septembre-décembre 1984, Décembre 1982-décembre 1985;

20111084/145: Expositions inaugurées en septembre 1997, Septembre 1995-mars 1998;

20111084/194: 1995, Octobre 1994-février 1996;

20111084/233: «Picasso collectionneur» [23 juin-27 septembre 1999], Juin 1999;

20111084/242-245: Expositions hors les murs, 1966-janvier 2005;

20111084/316: Accueil des visiteurs, 1985-1995;



## Bibliografia

- Aka-Evy Jean-Luc, *De l'art primitif à l'art premier*, «Cahiers d'études africaines», vol. 39;
- Albertini Bianca, Bagnoli Sandro, *Le esposizioni. Scarpa. Musei ed esposizioni*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1992;
- Association des amis de Georges Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989;
- Assouline Anne, Spies Werner, *Musée Picasso : Hôtel Salé*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994;
- Babelon Jean-Pierre, *La maison du bourgeois gentilhomme : l'Hôtel Salé, 5, rue de Thorigny, à Paris*, «Revue de l'Art», n. 68 (1985), pp. 7-34;
- Baudrillard Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1978;
- Baxandall Micheal, *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*, in *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, a cura di Ivan Karp, Steven D. Lavine, Smithsonian Institute Press, 1991, pp. 33-41;
- Bellet Harry, Dagen Philippe, *Laurent Le Bon nommé à la tête du Musée Picasso*, «Le Monde», 03 giugno 2014;
- Bellet Harry, *Musée Picasso: Aurélie Filippetti révoque Anne Baldassari*, «Le Monde», 14 maggio 2014;
- Bonnain-Dulon Rolande, *Art primitif: prix du désir, prix de l'objet*, «Ethnologie française», XXXV, n. 3 (2005), pp. 401-409;
- Bosquet Alain, Duncan David Douglas, *Les Picasso de Picasso*, Paris, La Bibliothèque des arts, Production Edita, 1961;
- Bounoure Gilles, *Compte rendu de Charles Ratton. L'invention des arts «primitifs» de Philippe Dagen et Maureen Murphy*, «Le Journal de la Société des Océanistes», n. 138-139 (2014), pp. 246-249;
- Bozo Dominique, *Picasso chez lui*, in *Catalogue sommaire des collections, tome I: peintures, sculptures, céramiques, collection personnelle*, Paris, Musée Picasso/Riunion des Musées nationaux, 1985, pp. 9-17;
- Breton Jean-Jacques, *Les arts premiers*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008;
- Brunet Joseph Mathieu, *Circulaire relative à la création d'un musée ethnographique*, «Bulletin administratif de l'instruction publique», tome 20, n. 418 (1877), pp. 896-901;

*Cannibalisme Disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, atti del convegno (21-23 giugno 2007, Musée du Quai Branly), a cura di Thierry Dufrene, Anne-Christine Taylor, Paris, INHA/Musée du Quai Branly, 2007;

Cassou Jean, *Don de Picasso au musée d'Art Moderne*, «Bulletin des musées de France», n. 6 (1947), pp. 14-16;

Catalano Maria Ida, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma, Gangemi Editore, 2013;

Chapman William Ryan, *Arranging Ethnology. A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition*, in Stocking George W., *Objects and others. Essays on museums and material culture*, vol. 3, University of Wisconsin Press; 1988, pp. 15-48;

Charles Ratton, *African Negro Art*, «The Bulletin of the Museum of Modern Art», vol. 2, n. 6-7 (marzo-aprile 1935);

Chiva Isac, *Georges Henri Rivière: un demi-siècle d'ethnologie de la France*, «Terrain», n. 5 (ottobre 1985);

Clifford James, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, 1988;

Clouzot Henri, Level André, *L'art Nègre*, Toulouse, Toguna, 2001;

Clouzot Henri, Level André, *Sculptures africaines et océaniques, colonies françaises et congo belge*, Paris, F. Sant' Andrea et Marcesou, 1923;

Coiffier Christian, *Vanuatu, Océanie. Arts des îles de cendre et de corail. Une exposition au Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie*, «Journal de la Société des océanistes», n. 105 (1997), pp. 213-215;

Cordez Philippe, *Entre histoire de l'art et anthropologie: objets et musées*, «Histoire de l'art et anthropologie», Paris, INHA/musée du Quai Branly, 2009;

Cousins Judith, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1990;

Curtis M. Hinsley, *From shell-heaps to stelea. Early anthropology at the Peabody Museum*, in *Objects and Others*, vol. 3, University of Wisconsin Press, 1988, pp. 49-74;

Dal Co Francesco, Mazzariol Giuseppe, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, 1984;

David Rabouin, *Regards sur l'autre*, «Magazine Littéraire», 01 ottobre 2006, pp. 18-19;

De Champeaux A., *L'art decoratif dans le vieux Paris*, Paris, Charle Schmid éditeur, 1898;

De l'Estoile Benoit, *Le gout des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2010;

- De Manneville E., *Au musée de l'Homme*, «Beaux-Arts», 2 settembre 1938;
- De Zayas Marius, *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*, in *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*, a cura di Jack Flam, Miriam Deutch, University of California Press, 2003;
- Delpuech André, Laurière Christine, Peltier-Caroff Carine, *Les années folles de l'Ethnographie. Trocadéro 28-37*, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle Publications Scientifiques, 2017;
- Derlon Brigitte, Jeudy-Ballini Monique, *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Éditions Gallimard, 2008;
- Desvallés André, *Quai Branly: un miroir aux alouettes? À propos d'ethnographie et d'«arts premiers»*, Paris, L'Harmattan 2007;
- D'Harcourt Raoul, *L'Exposition des arts anciens de l'Amérique au Musée des arts décoratifs (Palais du Louvre)*, «Journal de la société des américanistes», n 20 (1928), p. 417;
- Dias Nélia, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France*, Paris, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1991;
- Dib Mohammed, Pélégri Jean, Kultermann Udo, *Roland Simounet. Pour une invention de l'espace*, Paris, Electa Moniteur, 1986;
- Diolé Philippe, *Sur dix expositions*, «Beaux-Arts», giugno 1932;
- Diop Babacar Mbaye, *Critique de la notion d'art africain. Approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2011;
- Dominique Bozo. *Un possible portrait*, Paris, Centre George Pompidou/Réunion des Musées Nationaux, 1994;
- Du musée colonial au musée des cultures du monde*, atti del convegno (Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, Centre Georges-Pompidou, 3-6 giugno 1998), a cura di Dominique Taffin, Paris, Maisonneuve et Larose/Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, 2000;
- Duboy Philippe, *Carlo Scarpa. L'Art d'exposer*, Zurich, JRP/Ringier, 2017, pp. 208-2013;
- Dupaigne Bernard, *Histoire du musée de l'Homme: de la naissance à la maturité (1880-1972)*, Paris, Éditions Sépia, 2017;
- Dupaigne Bernard, *La maturation du Musée d'ethnographie au tournant du XXe siècle*, «Outre-mers», tome 99, n. 376-377 (2012);
- Dupaigne Bernard, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, Paris, Mille et une nuits, 2006;
- Dupaigne Bernard, *Musée de l'Homme! Guerres et Paix (1972-2015)*, Paris, Éditions Sépia, 2018;

- Einstein Carl, *La sculpture nègre*, Paris, l'Harmattan, 1998;
- Einstein Carl, *Les arts de l'Afrique*, Arles, Actes Sud, 2015;
- Falletti Vittorio, Maggi Maurizio, *I musei*, Bologna, Il Mulino, 2012;
- Faris James C., "ART/artifact": *On the Museum and Anthropology*, «Anthropology», Vol. 29, n. 5 (dicembre 1988), pp. 775-779;
- Fauvel Maryse, *Exposer l'«Autre». Essai sur la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée du Quai Branly*, Paris, L'Harmattan, 2014;
- Forster Siegfried, *Réouverture du musée Picasso: "C'est ça, la révolution Picasso"*, «Les voix du monde», 24 ottobre 2014;
- Foucart Bruno, *De L'Hôtel Salé au musée Picasso*, «Revue de l'Art», n. 68 (1985), pp. 35-52;
- Fry Edward, *Picasso, Cubism and Reflexivity*, «Art Journal», 47, n. 4, 1998;
- Gaborit Aurélien, *Museographie et public(s)*, in *Afrique: musées et patrimoines pour quels publics?*, collectif a cura di Anne-Marie Bouttiaux, Ed. Musée Royal de l'Afrique Central/Culture Lab éditions, Kathala éditions, 2007, pp. 111-116;
- Geoffroy-Schneiter Berenice, *Quand les idoles primitives devinrent des oeuvres d'art*, «Beaux Arts», 01 dicembre 2006;
- Gilot Françoise, *Vivre avec Picasso*, Calmann Levy, 1965;
- Gorgus Nina, *Le Magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2003;
- Goy Bertrand, *Tsogho. Les icones du bwiti. Stautaire du Gabon, des irves de la ngounié au massif du Chaillu*, Paris, Galerie Bernard Dulon, 2015;
- Haxthausen Charles, 'Primitivism' in Twentieth Century Art. *Detroit*, «The Burlington Magazine», vol. 127, n. 986 (maggio, 1985), pp. 324-327;
- Helleu Claude, *Le fantôme de l'hôtel Salé*, «Le Quotidien de Paris», 07 aprile 1983;
- Jamin Jean, *Faut-il bruler les musées d'ethnographie?*, «Gradhiva», n. 24 (1998), pp. 65-69;
- Jones Anna Laura, *Exploding Canons. The Anthropology of Museums*, «Annual Review of Anthropology», vol. 22 (1993), pp. 201-220;
- Kaeppler Adrienne, Kaufmann Christian, Newton Douglas, *L'art océanien*, «L'art et les grandes civilisation», n. 23, vol. 1, Paris, Citadelles et Mazenod, 1993;
- Kaeppler Adrienne, Kaufmann Christian, Newton Douglas, *L'art océanien*, Paris, Éditions citadelles & Mazenod, 1993;

Karp Ivan, Lavine Steven D., *Exhibiting Culture: the Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institute Press, 1991;

Kasarherou Emmanuel, *Le masque kanak*, Marseille, Éd. Parenthèses, ADCK, 1993;

Kelly Julia, *Art, ethnography and the life of objects. Paris, c. 1925-35*, Manchester, Manchester University Press, 2007;

Lamp Frederick John, *Communicating body knowledge through regional culture-based performance in Guinea*, in *La dynamique des masques en Afrique occidentale*, a cura di Anne-Marie Boutiaux, Tervuren, Musée royal de l'Afrique Centrale, 2013, pp. 81-102;

Lamp Frederick John, *See the music, hear the dance: rethinking African art at the Baltimore museum of art*, Munich Berlin London, Prestel, 2004;

Lanklaar Balbina, *Los franceses boicotean a Picasso*, «Ya», 09 gennaio 1983;

Laude Jean, *La peinture française et «l'art nègre» (1905-1914). Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 1968;

*Le moment du Quai Branly*, collettivo, «Le débat», n. 147 (nov-déc 2007), Paris, Éditions Gallimard, 2007;

Leiris Michel., Jacqueline Delange, *L'Afrique noire. La création plastique*, Paris, Gallimard, 1967;

Lévi-Strauss Claude, *La voie de masques*, vol. I, Genève, Albert Skira, 1975;

Leymarie Jean, *Introduction in Donation Picasso. La collection personnelle*, catalogo della mostra (Paris, musée du Louvre, 1978) a cura di Sylvie Béguin, Paris, Réunion des musées nationaux, 1978;

Lionel Richard, *Arts premiers. L'évolution d'un regard*, Éditions du chêne, 2005;

*Loi n° 68-1251 du 31 décembre 1968 tendant à favoriser la conservation du patrimoine artistique national*, «Journal Officiel de la République Française», 3 gennaio 1969;

Louis Perrois, *Arts du Gabon. Les Arts Plastiques du Bassin de l'Ogooué*, Paris, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1979;

Maingon Claire, *Picasso cubiste*, «La Tribune de l'Art», 01 ottobre 2007;

Malraux André, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974;

Mark Peter, *Est-ce que l'art africain existe?*, «Revue française d'histoire d'outre-mer», tome 85, n. 318 (1998), pp. 3-19;

Mbaye Diop Babacar, *Critique de la notion d'art africain. Approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2011;

- Meauzé Pierre, Noll Colette, *Musée national des arts africains et océaniens. Art africain*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1976;
- Michel Jacques, *Les particularités de la collection particulière de Picasso*, «Le Monde», 25 aprile 1974;
- Montade (Apollinaire Guillaume), *La Vie anecdotique. Quelques artistes au travail*, «Mercure de France», n° 332 (16 aprile 1911), pp. 881-884;
- Museographie: architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études, Madrid 1934*, a cura di Société des nations, International institute of intellectual co-operation, Paris, Société des nations, voll. 1-2, 1935;
- Myers Fred, "Primitivism", *Anthropology, and the category of "Primitive Art"*, in *Handbook of Material Culture*, New York, Sage Publications 2006, pp. 267-284;
- Ndiaye Malick, *Réinventer les musées*, Paris, L'Harmattan, 2007;
- Nicolini Gérard, *Gestes et attitudes culturels des figurines de bronze ibériques*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», tome 4, 1968, pp. 27-50;
- Nicolini Gérard, *Les Bronzes figurés des Sanctuaires ibériques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969;
- Olivier Fernande, *Picasso et ses amis*, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 2001;
- Padiglione Vincenzo, *L'impegno di "artisti" nella realizzazione di due piccoli etnografici musei: l'EtnoMuseo Monti Lepini (Roccarogna) e il Museo del Brigantinaggio (Itri)*, in *Anthropologie, art contemporain et musée. Quel liens?*, a cura di Somé Roger, Schutz Carine, Paris, L'Harmattan, 2007;
- Parmelin Hélène, *Picasso ou le collectionneur qui n'en pas un*, «L'Oeil», n. 230 (settembre 1974), pp. 6-10;
- Paudrat Jean-Louis, *Afrique*, in *Le Primitivisme dans l'art du 20° siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1984), a cura di Rubin William, ed. francese, a cura di Jean-Louis Paudrat, Paris, Flammarion, 1987, pp. 125-175;
- Peltier Philippe, *A propos d'une Exposition*, «L'Homme», tome 25, n. 95 (1985), pp. 167-171;
- Peltier Philippe, *La nevimumbao du musée Picasso*, in *Vanuatu Océanie: arts des îles de cendre et de corail*, catalogo della mostra (Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 30 settembre 1997-2 febbraio 1998), Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, pp. 320-321
- Perdrisot Virginie, *Dialogues: la collection de Picasso*, in *Musée Picasso Paris*, a cura di Anne Baldassari, Paris, Flammarion, Musée Picasso, 2014, pp. 293-299;
- Picasso Olivier Widmaier, *Picasso. L'ultime demeure, Histoire et Architecture de l'Hôtel Salé*, Paris, Archibooks/Sauterau Éditeur, 2015;

- Picasso Olivier Widmaier, *Picasso. Portrait intime*, Paris, Albin Michel/Arte Éditions, 2013;
- Plankensteiner Barbara, *Bénin*, Milano, 5 Contienets Éditions, 2010;
- Pomian Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987;
- Poulot Dominique, *Musei e Museologia*, Milano, Jaca Book, 2008;
- Preston Blier Suzanne, *L'Art royal africain*, Paris, Flammarion, 1997;
- Price Sally, *Au musée des illusions, le rendez-vous manqué du quai Branly*, Denoel, 2011;
- Price Sally, *Cultures en dialogue: options pour les musées du XXI<sup>e</sup> siècle*, in *Cannibalismes Disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, atti del convegno (21-23 giugno 2007, Musée du Quai Branly), Paris, INHA/Musée du Quai Branly, 2007, pp. 269-278;
- Price Sally, *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1992;
- Ratton Charles, *African Negro Art*, «The Bulletin of the Museum of Modern Art», vol. 2, n. 6-7 (marzo-aprile 1935), pp. 2-3;
- Read Peter, *L'affaire des têtes ibériques*, in *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, pp. 69-74;
- Rivet Paul, Rivière Georges-Henri, *La reorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadero*, «Bulletin de Musée d'ethnographie du Trocadéro», n. 1 (1931);
- Rivière Georges-Henri, *De l'objet d'ethnographie comparé à celui d'un musée de Beaux-Arts*, - *Gradhiva*, n. 33 (2003), pp. 67-68;
- Roland Simounet: d'une architecture juste*, Paris, Le Moniteur, col. Monographies d'auteur, 1997;
- Rubin William, *Picasso*, in *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1984), a cura di Rubin William, ed. francese, a cura di Jean-Louis Paudrat, Paris, Flammarion, 1987, pp. 241-343;
- Seckel-Klein Hélène, *Introduction*, in *Picasso Collectionneur*, catalogo della mostra (Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 30 aprile-16 agosto 1998), a cura di Hélène Seckel-Lein, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998;
- Seksig Alain, *Du musée des colonies au musée national des arts africains et océaniens*, «Hommes et Migrations», n°1117 (dicembre 1988), Dossier Illettrisme, pp. 38-41
- Shenker Israel, *Dominique Bozo and the museum Picasso*, «ArtNews», vol. 84 (1985), n. 6;
- Somé Roger, *Le musée à l'ère de la mondialisation. Pour une anthropologie de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2003;

- Somé Roger, Schutz Carine, *Anthropologie, art contemporain et musée. Quel liens?*, Paris, L'Harmattan, 2007;
- Soustelle Jacques, *Le musée de l'Homme, laboratoire et musée*, «Science. L'encyclopédie annuelle», n. 27 (novembre 1938);
- Spies Werner, Piot Christine, *Picasso sculpteur: catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Éd. du Centre Georges-Pompidou, 2000;
- Stepan Peter, *Picasso's collection of African and Oceanian Art. Master of metamorphosis*, Munich, Prestel Verlag, 2006;
- Stocking George W., *Objects and others. Essays on museums and material culture*, vol. 3, University of Wisconsin Press; 1988;
- Sturtevant William E., *Does anthropology need Museum?*, «Proceedings of the Biological Society of Washington», 82 (1969), pp. 619-650;
- Svetlana Alpers, *The museums as a way of seeing*, in *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, a cura di Ivan Karp, Steven D. Lavine, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991;
- Sweeney James Johnson, *Picasso and Iberian Sculpture*, «The Art Bulletin», vol. 23, n. 3 (1941), pp. 191-198;
- Touré Diala, *Art africain et marché de l'Art: provenance et pedigree des oeuvres sans visa*, «Présence Africaine», n. 191 (2015), pp. 53-62;
- Trois questions à Stéphane Martin*, «Les Echos. Série limitée», 09 giugno 2006;
- Verneau René, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadero*, «Anthropologie», n. 29 (1918-19), pp. 547-560;
- Vogel Susan, *Always True to the Object, in Our Fashion*, in *Exhibiting Cultures. The Poetics an Politics of Museum Display*, a cura di Ivan Karp, Steven D. Lavine, Smithsonian Institute Press, 1991, pp. 191-204;
- William Elizabeth A., *Art and Artifact at the Trocadero. Ars Americana and the Primitivist Revolution*, in *Objects and others. Essays on museums and material culture*, vol. 3, University of Wisconsin Press, 1988, pp. 146-166.



## Cataloghi di musei ed esposizioni temporanee

*iPicasso!*, catalogo della mostra (Paris, musée national Picasso, 20 ottobre 2015-31 gennaio 2016), a cura di Emile Bouvard, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux/Musée Picasso Paris, 2015;

*African Negro Art*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 18 marzo-19 maggio 1935), a cura di James Johnson Sweeney, New York, The Museum of Modern Art, 1935;

*ART/Artifact. African Art in Anthropology Collections*, catalogo della mostra (New York, Center for African Art, 1998), a cura di Susan Vogel, New York, The Center for African Art/Prestel Verlag, 1988;

*Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Homme, 1967), a cura di Marcel Évrard, Jean Laude, Paris, Société des Amis du Musée de l'Homme, 1967;

*Aux sources de la création. De l'art d'Afrique à l'art moderne*, catalogo della mostra (Sisteron, Bibliothèque municipale, 29 luglio-17 settembre 1995), a cura di Francine Ndiaye, Saint Maur des Fossés, Sépia Éditions, 1995;

*Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e Paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Museo di Castelvecchio, Verona e Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza, 10 settembre-10 dicembre 2000), a cura di Guido Beltrami, Kurt W. Forster, Paola Marini, Milano, Electa, 2000;

*Catalogue sommaire des collections, tome I: peintures, sculptures, céramiques, collection personnelle*, Paris, Musée Picasso/Réunion des Musées nationaux, 1985;

*Charles Ratton. L'invention des arts "primitifs"*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Quai Branly, 25 giugno-22 settembre 2013), a cura di Philippe Dagen, Maureen Murphy, Paris, Skira Flammarion/Éditions du Musée du Quai Branly, 2013;

*Cinq années d'enrichissement du patrimoine national: 1975-1980, donations, datons, acquisitions*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1980-2 marzo 1981), Paris, Réunion des musées nationaux, 1980;

*Collection Charles Vignier consistant en sculptures, peintures et objets d'art anciens de l'Asie, ainsi qu'en quelques pièces d'art égyptien, d'art nègre et d'art aztèque*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Levesque et Cie, du 16 Mai au 15 Juin 1913), Paris, Galerie Levesque, 1913;

*Donation Picasso. La collection personnelle*, catalogo della mostra (Paris, musée du Louvre, 1978) a cura di Sylvie Béguin, Paris, Réunion des musées nationaux, 1978;

*D'un regard l'autre: histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, catalogo della mostra (Paris, Musée du quai Branly, 19 settembre 2006-21 gennaio 2007), a cura di Yves Le Fur, Paris, Ed. Musée du Quai Branly, 2006;

*Exposition de Bronzes et Ivoires du Royaume de Bénin*, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Ethnographie, giugno-luglio 1932), Paris, Muséum national d'histoire naturelle, Musée d'ethnographie, Palais du Trocadéro, 1932;

*L'Art de L'ancien Nigeria dans les collections publiques françaises*, Paris, Ministère des relations extérieures, Association Française d'Action Artistique, 1984;

*Le guide du musée: musée du quai Branly*, Paris, Ed. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 2006;

*Le musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, a cura di Jean-Hubert Martin, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999;

*Le Musée National du Mali, catalogue de l'exposition permanente*, Bamako, Éditions Snoeck, 2006;

*Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1984), a cura di Rubin William, ed. francese, a cura di Jean-Louis Paudrat, Paris, Flammarion, 1987;

*Les archives de Picasso: «On est ce que l'on garde!»,* catalogo della mostra (Paris, Musée Picasso, 22 ottobre 2003-19 gennaio 2004), a cura di Madeline Laurence, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003;

*Les Art anciens de l'Amérique*, catalogo della mostra (Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, maggio-giugno 1928), a cura di André Metraux e Geroge Henri-Rivière, Paris, Les éditions G. Van Oest, 1928;

*Les Demoiselles d'Avignon*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Picasso Paris, 26 gennaio-18 aprile 1988), a cura di Hélène Seckel-Klein, vol. 1, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998;

*Masques: de Carpeaux à Picasso*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 21 ottobre 2008-1 febbraio 2009, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 8 marzo-7 giugno 2009, Copenhagen, Ny Carlsberg glyptotek, agosto-ottobre 2009), a cura di Édouard Papet, Paris, Hazan, 2008;

*Matisse in the studio*, catalogo della mostra (London, Royal Accademy of Arts, 01 agosto-12 novembre 2017), a cura di Ellen McBreen, Helen Burnham, Boston, MFA publications, 2017;

*Musée du Quai Branly. La collection*, collettivo, a cura di Yves Le Fur, Skira Flammarion/Musée du Quai Branly, 2009;

*Musée Picasso Guide de visite*, a cura di Hélène Seckel-Klein, Paris, Éditions de la Réunion des musées français, 1985;

*Musée Picasso Guide de visiteur*, a cura di Hélène Seckel-Klein, Paris, Éditions de la Réunion des musées français, 1995;

*Musée Picasso Paris*, a cura di Anne Baldassari, Paris, Flammarion, Musée Picasso, 2014;

*Picasso and Africa*, catalogo della mostra (Johannesburg, Standard Bank Gallery, 10 febbraio-19 marzo 2006, Cape Town, Izikp South African National Gallery, 13 aprile-21 maggio 2006), a cura di Laurence Madeline, Marilyn Martin, Bell Roberts Publishing, 2006;

*Picasso Collectionneur*, catalogo della mostra (Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 30 aprile-16 agosto 1998), a cura di Hélène Seckel-Klein, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998;

*Picasso cubiste*, catalogo della mostra (Parigi, musée national Picasso, 19 settembre 2007-07 gennaio 2008), a cura di Anne Baldassari, Paris, Éditions Flammarion/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007;

*Picasso Primitif*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Quai Branly, 28 marzo-23 luglio 2017), a cura di Yves Le Fur, Éditions Flammarion/Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, 2017;

*Picasso sculpture*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 14 settembre 2015-7 febbraio 2016), a cura di Ann Temkin, Anne Umland, New York, Museum of Modern Art, 2015;

*Picasso und seine sammlung*, catalogo della mostra (Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 30 aprile-16 agosto 1998), a cura di Hélène Seckel-Klein, Munchen, Hirmer, 1998;

*Picasso y su colección*, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Picasso, 19 dicembre 2007-30 marzo 2008), a cura di Hélène Seckel-Klein, Barcelona, Institut de cultura, Ajuntament de Barcelona, 2007;

*Picasso, la Provence et Jacqueline*, catalogo della mostra (Arles, Espace Van Gogh, 8 febbraio-12 maggio 1991), a cura di Pierre Paix, Actes Sud Hubert Nyssen Editeur, 1991;

*Picasso. Mania*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 7 ottobre 2015-29 febbraio 2016), a cura di Didier Ottinger, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015;

*Picasso. Sculptures*, catalogo della mostra (Parigi, Musée national Picasso, 08 marzo-28 agosto 2016), a cura di Cécile Godefroy, Virginie Perdrisot, Éditions Somogy, 2016;

*Picasso. Une nouvelle datation*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 12 settembre 1990-14 gennaio 1991), a cura di Gérard Régnier, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990;

*Picasso: oeuvres reçues en paiement des droits de succession*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais 11 ottobre 1979-7 gennaio 1980), a cura di Dominique Bozo, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979;

*Picasso: voyages imaginaires*, catalogo della mostra (Marseille, Centre de la Vieille Charité et Mucem, 16 febbraio- 24 giugno 2018), Paris/Marseille, Musées de Marseille/RMN-Grand Palais, 2018;

*Première exposition d'art nègre et d'art océanien*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Devambez, 10-31 maggio 1919), a cura di Paul Guillaume, Paris, Galerie Devambez, 1919;

*Roland Simounet à l'oeuvre. Architecture, 1951-1996*, catalogo della mostra (Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne Lille Métropole) a cura di Richard Klein, Paris, 2000;

*Sculptures africaines dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Parigi, Orangerie des Tuleries, 7 novembre 1972-26 febbraio 1973), Paris, Édition des Musées Nationaux, 1972;

*Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, catalogo della mostra (Musée du Louvre, pavillon des Sessions), a cura di Jacques Kerchache, Paris, Réunion des musée nationaux, 2000;

*Tiki*, catalogo della mostra (Musée de Tahiti et des Iles-Te Fare Manaha, 15 settembre 2016-19 marzo 2017), a cura di Tara Hiquily e Christel Vieille-Ramseyer, Tahiti, Éditions Au vents des Iles, 2017;

*Tresors de l'Ancien Nigéria*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais. 16 maggio-23 luglio 1984), a cura di Galeries nationales du Grand Palais, Réunion des musées nationaux, Paris, Association Française d'Action Artistique, 1984;

*Vanuatu. Océanie. Arts des Iles de centre et de corail*, catalogo della mostra (Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 30 settembre 1997-2 febbraio 1998), a cura di Christian Kaufmann, Roger Boulay, Kirk Huffman, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

## Sitografia

<http://www.ina.fr/video/CAF89033275>.

<https://www.ina.fr/video/CAB88007081/succession-picasso-video.html>

<https://www.ina.fr/video/I04125247>

<http://www.ina.fr/video/CAA8401081001>

<https://www.ina.fr/video/CAB88007081/succession-picasso-video.html>

<https://www.ina.fr/video/I04125247>

[https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/04/13/picasso-a-fait-don-a-la-france-de-sa-collection-personnelle\\_2544920\\_1819218.html?xtmc=picasso\\_voulait\\_faire\\_don\\_a\\_la\\_france&xtcr=1](https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/04/13/picasso-a-fait-don-a-la-france-de-sa-collection-personnelle_2544920_1819218.html?xtmc=picasso_voulait_faire_don_a_la_france&xtcr=1)

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201675t/f215>

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/5821/releases/MOMA\\_1980\\_0024\\_26.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5821/releases/MOMA_1980_0024_26.pdf)

<https://www.photo.rmnm.fr/archive/94-055958-2C6NU00AFKQT.html>

<https://www.photo.rmnm.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCXZIVTO5&SMLS=1&RW=1342&RH=599>

<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/african-art/sources-dealers-collectors/alfred-stieglitz>

<https://www.dapper.fr/expositions-actions/expositions/>

<http://www.wilmotte.com/fr/projet/9/Musee-du-Louvre-Departement-des-Arts-Premiers>

<http://www.academiedesbeauxarts.fr/membres/fiche.php?id=57>

<https://www.louvre.fr/departments/le-pavillon-des-sessions>

<https://www.youtube.com/watch?v=qg1GydlietQ>

[http://www.jacqueschirac-asso.fr/archives-elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais/interventions/discours\\_et\\_declarations/2000/avril/fi002646.html](http://www.jacqueschirac-asso.fr/archives-elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais/interventions/discours_et_declarations/2000/avril/fi002646.html)

<https://www.photo.rmnm.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCXCN8SOE&SMLS=1&RW=1366&RH=626>

[http://www.museepicassoparis.fr/wp-content/uploads/2016/04/Liste\\_expositions.pdf](http://www.museepicassoparis.fr/wp-content/uploads/2016/04/Liste_expositions.pdf)

<https://www.ina.fr/video/CAB85102540/inauguration-du-musee-picasso-video.html>

<http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/communig/donnedieu/baldassari.html>

<https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/picasso-cubiste>

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907?locale=en>

[https://files.dma.org/multimedia/document/145323736245871\\_original.pdf](https://files.dma.org/multimedia/document/145323736245871_original.pdf)

<https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph411035/>

[http://www.museupicasso.bcn.cat/colleccipicasso/presentacio\\_en.htm](http://www.museupicasso.bcn.cat/colleccipicasso/presentacio_en.htm)

[http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration\\_cultural\\_diversity\\_it.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_it.pdf)

<http://www.iziko.org.za/calendar/event/picasso-and-africa>

[http://www.lorettagaitis.com/2009\\_scenographie\\_masques.htm](http://www.lorettagaitis.com/2009_scenographie_masques.htm)

<http://www.culture.gouv.fr/Media/Regions/Drac-Ile-de-France/Files/musees/Renovation-et-extension-Vers-un-nouveau-Grand-musee-Picasso>

<http://www.bodin.fr/agence/jean-francois-bodin>

<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decret/2010/6/18/2010-669/jo/texte>

[https://www.legifrance.gouv.fr/jo\\_pdf.do?id=JORFTEXT000027749226](https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000027749226)

<http://www.rfi.fr/culture/20141024-reouverture-musee-picasso-revolution-anne-baldassari>

<http://www.museepicassoparis.fr/picasso-exposition-anniversaire/>

[http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche\\_expo\\_P/picasso-mania-V/picasso-mania.htm](http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_P/picasso-mania-V/picasso-mania.htm)

<https://studiovaste.com/projects/picasso-sculptures>

<https://www.youtube.com/watch?v=dVMWQsosi7c>

<https://www.royalacademy.org.uk/article/matisse-studio-video>

<https://picasso-mediterranee.org/programmation.html>

<https://vieille-charite-marseille.com/archives/picasso-voyages-imaginaires>

<https://vieille-charite-marseille.com/img/fichiers/dossier-presse-exposition-picasso-voyages-imaginaires.pdf>

<https://vieille-charite-marseille.com/archives/picasso-voyages-imaginaires>

[http://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user\\_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/BROCHURE\\_INSTIT\\_2015\\_BD\\_PL\\_INT-v2.compressed.pdf](http://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/BROCHURE_INSTIT_2015_BD_PL_INT-v2.compressed.pdf)

<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>

<https://www.youtube.com/watch?v=48JZ8LHIRWc>

<http://www.togo-tourisme.com/culture/musees/musee-international-du-golfe-de-guinee>

<https://www.republicoftogo.com/Toutes-les-rubriques/Culture/Mecenat-culturel>

<https://www.youtube.com/watch?v=GzjqSUCnA1E>

I siti qui riportati sono stati consultati tra settembre 2018 e gennaio 2019.

## Indice delle immagini

Fig. 1 — Burgess Gelett Frank (1866-1951), *Pablo Picasso dans l'atelier du Bateau-Lavoir, en 1908*, 98-017002 / ARCREC1910, Paris, musée national Picasso - ParisPhoto (C) RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Madeleine Coursaget. A destra le due *Sculptures* (MP 3643-44), a sinistra *Harpe kele* e *Tam-tam royal*, collezioni private.

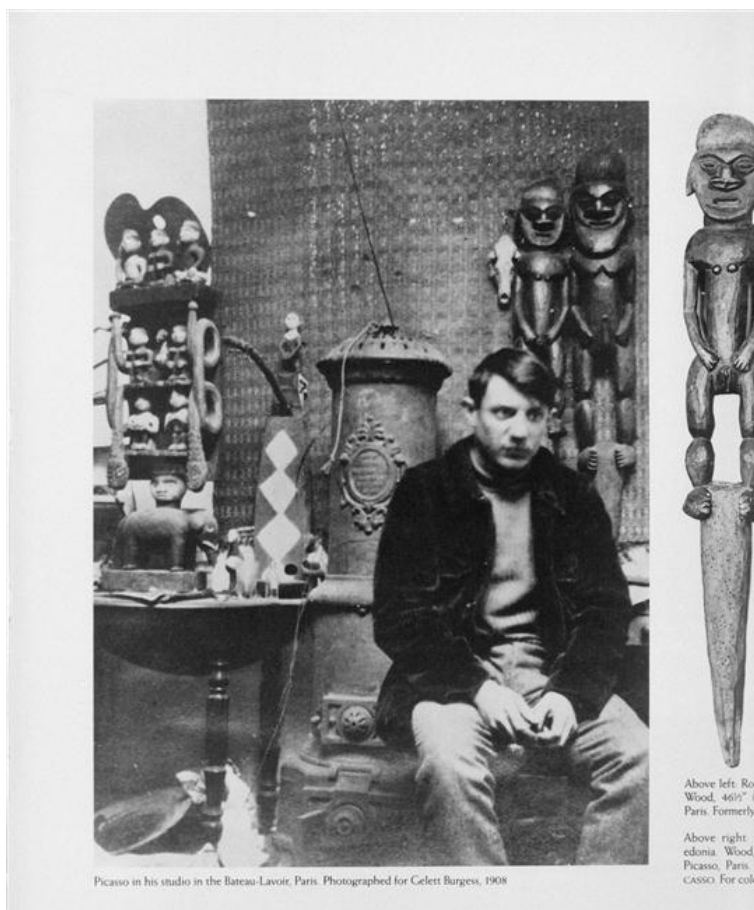


Fig. 2 — *Vue de salle*, Fond Museologie, 80-002384/1980, Paris, musée national Picasso - ParisPhoto (C) RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP(C) Succession Picasso. Primo allestimento del museo Picasso, sala 2/3, corridoio. Si riconoscono: le due *Poteaux de faitage* (MP 3643-44) in alto a sinistra, la *Masque Mukuyi* (MP 3639), la *Masque Tsogho* (MP 3640) in alto e la *Figure culturelle* (MP 3638), *Nu féminin debout* (MP 529[r]).



Fig. 3 — *Vue de salle*, Fond Museologie, 80-002385/1980, Paris, musée national Picasso - ParisPhoto (C) RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP(C) Succession Picasso. Primo allestimento del museo Picasso, sala 3. Opere presenti: *Masque Grebo* (MP 1983-7), *Figure de chene sculpté*. *Trois figures sous un arbre* (MP 1986-2) *Figure* (MP 238).

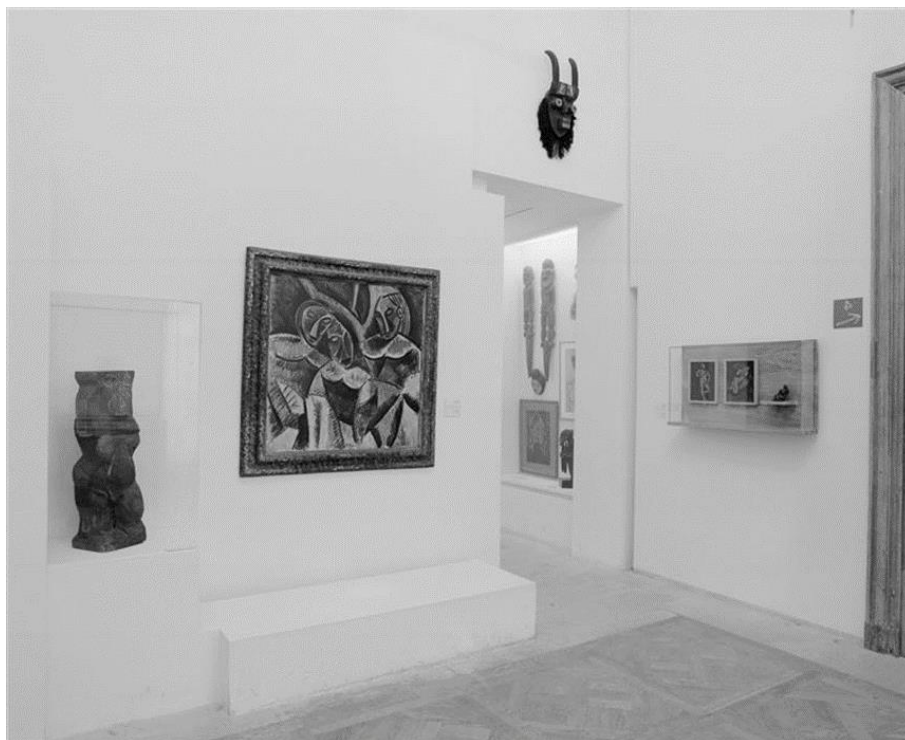




Fig. 4 —Anonyme (à partir de 1947), *Vue de salle de l'exposition Les demoiselles d'Avignon*, 15-540243/1988, Paris, musée national Picasso - ParisPhoto (C) RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP(C) (C) Succession Picasso. Opere presenti: maschera *Fang* (Centre Pompidou, inv. AM 1982-248); *Haut de reliquaire Ondoumbo* dal Gabon e *Masque Aoba* (musée du Quai Branly), le *Baigneuses* di Derain (MOMA), le *Bagnanti* di Cezanne e *Il bagno turco* di Jean-Auguste-Dominique Ingres (musée du Louvre).



Fig. 5 — Katherine Keller, *Installation view of the exhibition, «'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern»*, September 19, 1984–January 15, 1985, Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, New York, IN1382.8. A sinistra la vetrina con *La Guitare* (Museum of Modern Art, inv. 94.1971) e le due maschere *Grebo* (a destra (MET, New York, inv. 1979.206.7, a sinistra MP 1983-7).



Fig. 6 — Katherine Keller, *Installation view of the exhibition, «'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern»*, September 19, 1984–January 15, 1985, Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, New York, IN1382.45. Tra le sculture si riconosce la *Figure Cultuelle* (MP 3638).



Fig. 7 — Katherine Keller, *Installation view of the exhibition, «'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern»*, September 19, 1984–January 15, 1985, Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, New York, IN1382.38. A destra le maschere *Nimba* insieme a *Buste de femme* del 1931 (MP 298) e *Tête de femme* (Marie-Therese Walter) della collezione Louise Leiris.



Fig. 8. — Katherine Keller, *Installation view of the exhibition, «'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern»*, September 19, 1984–January 15, 1985, Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, New York, IN1382.31. Nella vetrina in centro si riconosce a destra la *Masque Kono* (MP 3641).



Figg. 9-10 — Katherine Keller, *Installation view of the exhibition, «'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern»*, September 19, 1984–January 15, 1985, Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, New York, IN1382.24 (destra), IN1382.25 (sinistra). Vista dell'allestimento delle due *Sculptures* neo-caledoniane (MP 3643-44).



Fig. 11 — *Exhibition Photographs*, 44/110, «Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern», Dallas Museum of Art collection, 1985. Fonte: [texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph411035](http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph411035), University of North Texas Libraries, The Portal to Texas History, crediting Dallas Museum of Art, accessed January 25, 2019. Vetrina della maschere *Krou/Grebo*.



Fig. 12 — *Exhibition Photographs*, 63/110, «Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern», Dallas Museum of Art collection, 1985. Fonte: [texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph411035](http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph411035), University of North Texas Libraries, The Portal to Texas History, crediting Dallas Museum of Art, accessed January 25, 2019. Vista dei busti di Picasso paragonati alle maschere *Nimba*.



Fig. 13 — *Exhibition Photographs*, 43/110, «Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern», Dallas Museum of Art collection, 1985. Fonte: [texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph411035](http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph411035), University of North Texas Libraries, The Portal to Texas History, accessed January 25, 2019. Nella vetrina di sinistra si riconosce la *Masque Kono* (MP 3641).



Fig. 14 — Fotografia della sezione dedicata all'arte primitiva della mostra «Picasso und seine Sammlung», Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Monaco, 29 aprile-16 agosto 1998. Fonte dell'immagine: [https://www.kunsthalle-muc.de/media/2014/05/Picasso-1998\\_1-900x600.jpg](https://www.kunsthalle-muc.de/media/2014/05/Picasso-1998_1-900x600.jpg). Nella vetrina: le due maschere *Krou/Grebo*, la *Masque Mukuyi* (MP 3639), le due *Sculptures* neo-caledoniane (MP 3643-44). A destra su basamento la *Masque Nimba* (MP 3637).



Fig. 15 — Lafotogràfica, *Fotografia della mostra «Picasso y su colleccion»*, museo Picasso di Barcellona. Picasso and his collection © Museu Picasso / 2008. Fonte: <http://www.bcn.cat/museupicasso/en/exhibitions/2008.html>. Si riconosce *Tiki*, collezione privata.



Fig. 16 — Thierry Chesnot, *Pablo Picasso Museum Press Preview In Paris*. A visitor looks at Picasso paintings during the press day at the Picasso Museum, 18 ottobre 2014, Paris, France © Getty Images. A partire da destra si riconoscono: *Nu de profil marchant*, 1906-1907 (MP 523), *Nu féminin debout*, 1906-1907 (MP 529[r]), *Nu assis (étude pour "Les Femmes d'Alger")*, 1906 – 1907 (MP 10), *Sculpture féminine Poteau de fûtage* (MP3644), *Sculpture masculine Poteau de fûtage* (MP3643), *Étude pour "Les Femmes d'Alger": nu de face aux bras levés*, 1907 (MP13), *Étude pour "Les Femmes d'Alger": nu de dos aux bras levés*, 1907 (MP 12).



Fig. 17 — Adrien Didierjean, *Musée Picasso: nouvel accrochage octobre 2015*, n. 15-602038. Da destra: *Arbre*, 1907, (MP 21), *Masque Grebo* (MP 1983-7).

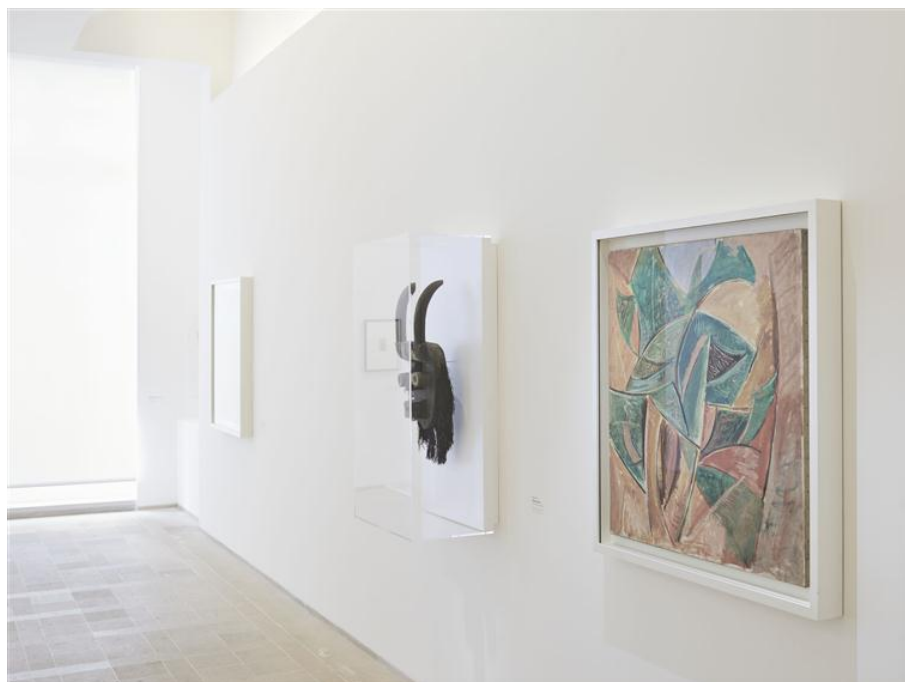




Fig. 18 — Prima versione di allestimento della sala 3.6, aprile 2016. Da destra: *Portrait de Ramon Pichot dans l'atelier du 11 boulevard de Clichy, Paris, en 1910* (02/APPH2836), *Masque Tsogho* (MP3640), *Figure*, 1935 (MP316), *Masque Kono* (MP 3641), fotografia non identificata.



Fig. 19 — Seconda versione di allestimento della sala 3.6, gennaio 2018. Al centro: *Buste de femme (étude pour "Les Demoiselles d'Avignon")*, 1907 (MP18), ai lati esterni: a sinistra *Nu debout*, 1906-1907 (MP 1906) e a destra *Nu debout II*, 1906-1907 (MP 1910)

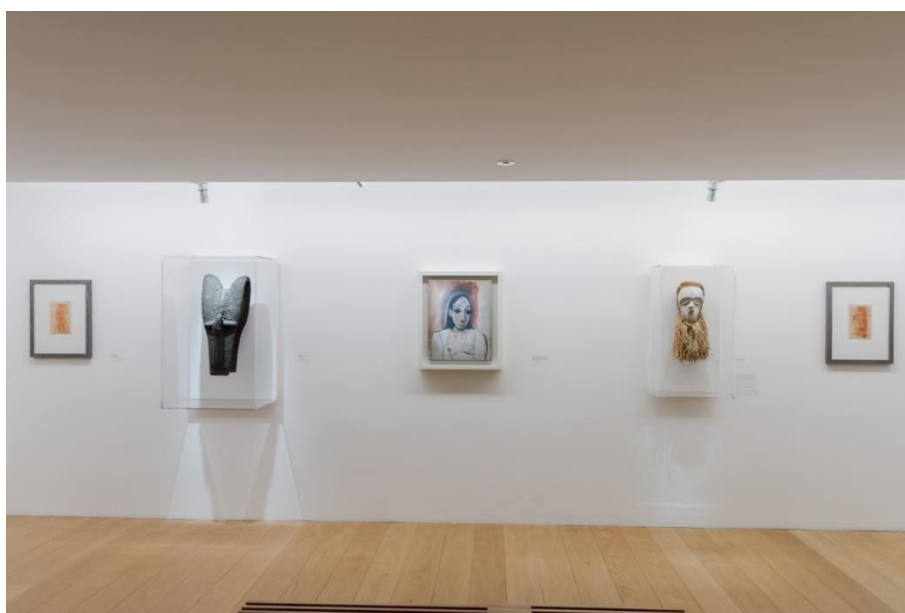




Fig. 20 — Visione d'insieme della sala 3.6. A sinistra la *Coiffure Cremonienne Nevinbumbaa* (MP 3624). Nella parete di fondo: *Nu debout*, 1908 (MP 23), *Nu couché*, 1908 (MP 22).



Fig. 21 — Sezione *Les Femmes d'Alger* in «Picasso. Mania» esposizione temporanea ospitata dalle gallerie del Grand Palais di Parigi, 7 ottobre 2015-29 febbraio 2016. Fonte immagine: [http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche\\_expo\\_P/picasso-mania-V/picasso-mania.htm](http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_P/picasso-mania-V/picasso-mania.htm). Da destra: prima fila *Buste (étude pour Les Femmes d'Alger)*, 1907 (MP 17), seconda fila in alto *Masque Tsogho* (MP 3640), in basso *Femme nue ecartant un rideau*, 1907 (MP541), terza fila in alto *Tête de femme*, 1907-1908, Paris, Centre Pompidou (AM 3556 D), al centro *Buste de femme (étude pour les femmes d'Alger)*, 1907 (MP 18), in basso *Trois femmes*, 1907, Paris, Centre Pompidou (AM 2465 D), quarta fila in alto *Tête de femme*, non datè, collezione privata, Fundacion Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, al centro *Figure Cultuelle* (MP 3638), in basso *Buste de femme*, 1907 (MP542), quinta fila *Femme aux mains jointes (étude pour les Femmes d'Alger)*, 1907 (MP 16).

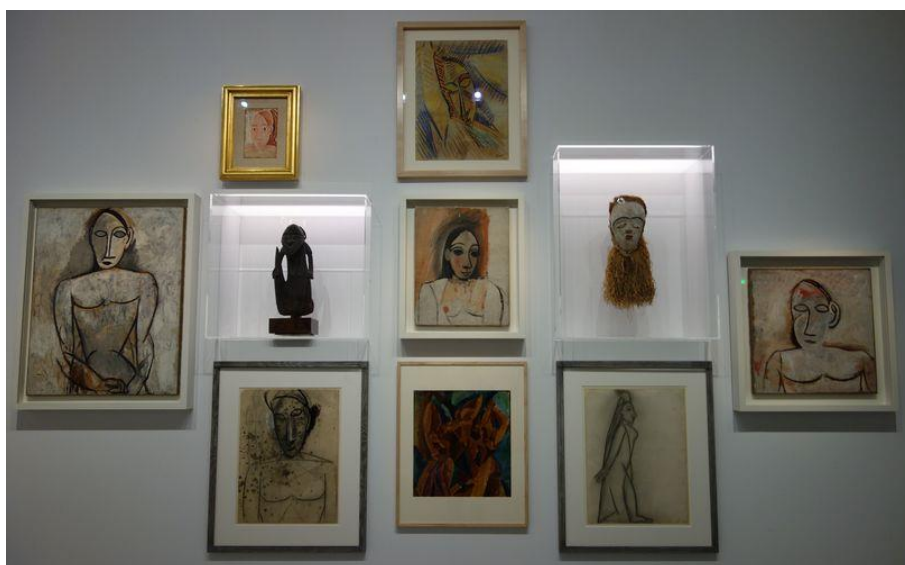


Fig. 22 — Sezione della mostra *Picasso. Sculptures*, Parigi, Musée national Picasso, 08 marzo-28 agosto 2016. Fonte immagine: [https://studiovaste.com/content/1-projects/54-picasso-sculptures/picasso\\_009.jpg](https://studiovaste.com/content/1-projects/54-picasso-sculptures/picasso_009.jpg). Parete di destra: *Buste de femme (Fernande)*, 1906 (MP 233), parete di sinistra: *Paysage*, 1906 (MP 489), parete frontale: *Sculpture féminine Poteau de faitage* (MP3644), *Sculpture masculine Poteau de faitage* (MP3643).



Fig. 23 — Sezione della mostra *Picasso. Sculptures*, Parigi, Musée national Picasso, 08 marzo-28 agosto 2016. Fonte immagine: <https://studiovaste.com/projects/picasso-sculptures#&gid=1&pid=7>. Da destra: *Trois Nus*, 1907 (MP 240), *Nu aux bras levés*, 1906 (MP 232), *Figure debout*, 1907 (MP239), *Figure*, 1907 (MP 237), *Tête*, 1907 (MP 1990-51), *Figure*, 1908 (MP 238).



Fig. 24 — Fotografia della vetrina dedicata alle maschere *Nevinbumbaau* in occasione della mostra Arts du Vanuatu al musée des Arts d’Afrique et d’Océanie, Paris. Documento dagli archivi del museo, da me consultato negli archivi del musée du Quai Branly, Cartellina *Neuf Photographies de l’exposition*, cote 5AAI/427. A sinistra la *Nevinbumbaau* di Picasso (MP 3624).



Fig. 25 — Antonin Borgeaud, MQB. Exposition temporaire: "D'un regard l'autre". Du 19 septembre 2006 au 21 janvier 2007. N. prodab03780 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Vista d'insieme.





Fig. 26 — Nicolas Borel, MQB. Exposition temporaire: "D'un regard l'autre". Du 19 septembre 2006 au 21 janvier 2007. N. prodnb05247 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Vetrina «Pablo Picasso», manufatti presenti: MP 3643-44, MP 1983-7, MP 3639 e *Tiki*, collezione privata.



Fig. 27 — Nicolas Borel, MQB. Exposition temporaire: "D'un regard l'autre". Du 19 septembre 2006 au 21 janvier 2007. n. prodnb05250 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Sezione «Picasso-Matisse», la Nevinbumbau (MP 3624) rivolta verso *Polynésie*, *le ciel* di Henri Matisse del 1946 (Centre Pompidou, inv. GMT.C/768/1).



Fig. 28 — Gautier Deblonde, MQB. Exposition dossier: Charles Ratton, L'INVENTION DES ARTS «PRIMITIFS». Du 25 juin au 22 septembre 2013. N. Proddg03954 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Si riconosce la Masque Nimba (MP 3637).



Fig. 29 — Gautier Deblonde, MQB. Vue de l'exposition: "PICASSO PRIMITIF". Du 28 mars au 23 juillet 2017. N. proddg05277 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Si riconoscono le due *Sculptures* neo-caledoniane (MP 3643-44).



Fig. 30 — Gautier Deblonde, MQB. Vue de l'exposition: "PICASSO PRIMITIF". Du 28 mars au 23 juillet 2017. N. proddg05278 © musée du Quai Branly – Jacques Chirac. Si riconosce la Masque Mukuyi (MP 3639).



Fig. 31 — Gautier Deblonde, MQB. Vue de l'exposition: "PICASSO PRIMITIF". Du 28 mars au 23 juillet 2017. N. proddg05304 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Si riconoscono le due maschere Krou/Grebo.



Fig. 32 — Gautier Deblonde, MQB. Vue de l'exposition: "PICASSO PRIMITIF". Du 28 mars au 23 juillet 2017. N. proddg05279 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Al centro la vetrina con la *Masque Nimba* (MP 3637).



Fig. 33 — Gautier Deblonde, MQB. Vue de l'exposition: "PICASSO PRIMITIF". Du 28 mars au 23 juillet 2017. N. prodta00019 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Un'angolazione che confronta la *Masque Nimba* (MP 3637) e il fotomontaggio inviato da Jean Cocteau a Pablo Picasso (515AP/C/01/29/194).





Fig. 34 — Gautier Deblonde, MQB. *Vue de l'exposition: "PICASSO PRIMITIF". Du 28 mars au 23 juillet 2017.* N. proddg05314 ©musée du quai Branly – Jacques Chirac. Si riconoscono la *Figure culturelle* a sinistra (MP 3638) e la *Tête d'Oba* a destra (MP 3636).



Fig. 35 — Gautier Deblonde, MQB. *Vue de l'exposition: "PICASSO PRIMITIF". Du 28 mars au 23 juillet 2017.* N. proddg05321 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Al centro la vetrina con la *Coiffure ceremonielle Nevinbumbaa* (MP 3624).





Fig. 36 — Gautier Deblonde, MQB. *Vue de l'exposition: "PICASSO PRIMITIF". Du 28 mars au 23 juillet 2017.* N. prodta00033 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Un'angolazione che permette di confrontare la *Nevinbumbaa* (MP 3624) con alcune fotografie che la ritraggono.



Fig. 37 — Gautier Deblonde, MQB. *Vue de l'exposition: "PICASSO PRIMITIF". Du 28 mars au 23 juillet 2017.* N. proddg05322 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Si riconosce sulla sinistra la *Masque Tsogho* (MP 3640).



Fig. 38 — Gautier Deblonde, MQB. Vue de l'exposition: "PICASSO PRIMITIF". Du 28 mars au 23 juillet 2017. N. prodta00009 © musée du quai Branly – Jacques Chirac. A destra la sezione «Chronologie», dove appare la *Masque Tsogho* (MP 3640), a sinistra la sezione «Corps à Corps», «Archétypes», dove compaiono: *Jeune garçon nu* di Picasso (MP6), *Sculpture anthropomorphe* polineasiana dal Tonga, (QB 7256127, antica coll. Dominique-Vivant Denon), un *Ex voto* dall'Iran, (QB 71196710099), *Statue anthropomorphe* dalla Nigera, ant collezione Charles Ratton (QB 702013391), *Figure d'Homme* dall'Indonesia (QB 702007621), *Sculpture anthropomorphe de grade*, Vanuatu (QB 711946023).

