



Un inatteso giacimento



Maschera *budoq* impiegata dai Kenyah e da altri gruppi «kayanici» in occasione di cerimonie di carattere episodico. Gli uomini che indossano la maschera danzano in favore della benedizione delle piante del riso al fine di ottenere un buon raccolto e la prosperità della comunità.

Un inatteso giacimento

Bernard Sellato

Se non fosse stato per il *Progetto Patong*, non avrei mai immaginato che la bella città di Lugano, giustamente conosciuta per molte altre ragioni, custodisse una così notevole raccolta di arte del Borneo, una raccolta rimasta per vent'anni quasi sconosciuta agli esperti insieme alla grande collezione di quel singolare artista-collezionista che fu Serge Brignoni. E mi viene da pensare, forse con una punta di ottimismo, che altri musei, in altre città occidentali senza particolari legami col Borneo, o più in generale con l'Asia, possano celare analoghi tesori che attendono l'opportunità di essere «scoperti» ed esibiti. È per questo che, innanzitutto, sono altamente da elogiare gli sforzi di Francesco Paolo Campione e della sua giovane e dinamica *équipe*, all'interno della quale Junita Arnel e Paolo Maiullari hanno lavorato con una specifica competenza che ha permesso in breve tempo di identificare e interpretare le opere della raccolta, dandone finalmente notizia al mondo, prima attraverso il nuovo catalogo della Collezione Brignoni e la raffinata esposizione temporanea alla Galleria Gottardo (Campione, 2007a, 2007b, 2007c), e ora attraverso il lavoro che ha portato all'esposizione milanese di cui questo catalogo è un prezioso frutto.

Il gusto dei collezionisti e dei mercanti

Uno dei principali problemi delle raccolte cedute dai collezionisti privati ai musei è la quasi totale mancanza di informazioni sulle origini e le funzioni delle opere. Quella di Serge Brignoni non fa eccezione: è la collezione di un artista, costruita sulla base di un metodo e secondo criteri del tutto personali. Come ha scritto Alessia Borellini (2007), le opere collezionate da Brignoni avevano ben poco a che fare con gli interessi di uno studioso. Egli non era particolarmente interessato a identificarne la provenienza etnica o geografica, né a cercare informazioni approfondite su chi le avesse prodotte, né tanto meno a conoscere i caratteri peculiari, le funzioni o i significati che le opere avevano nel contesto socio-culturale in cui erano state realizzate. E anche se avesse voluto, non gli sarebbe stato possibile, perché le opere della sua raccolta furono acquisite presso gallerie di «arte primitiva» o musei di varie città europee, a migliaia di chilometri dai luoghi in cui erano nate.

Come ha fatto giustamente notare Paolo Campione nel suo testo che compare in questo volume, i motivi dell'interesse di Brignoni nei confronti della scultura del Borneo possono essere soltanto ipotizzati sulla base di analisi di carattere storico-culturale, legate alle ideologie dominanti, al gusto di un certo periodo e a una serie di altri fenomeni che hanno caratterizzato, e caratterizzano ancora, l'approccio degli artisti e dei collezionisti alle opere d'arte etnica.

Seppure non ci sia pervenuta a tutt'oggi alcuna informazione sicura sui luoghi d'origine delle sculture presentate in questo catalogo, è evidente che Serge Brignoni aveva un occhio artistico e un gusto estremamente raffinato per l'arte del Borneo. Negli anni Venti e Trenta, durante i quali egli avviò la sua collezione, furono tenute

Alle pagine 50-51
Sab leju. Elemento
decorativo di struttura
architettonica raffigurante
lo spirito protettore
del «cane-tigre». Cat. 11

varie esposizioni temporanee di manufatti del Borneo, sia a Banjarmasin sia a Batavia (l'odierna Jakarta). Tali eventi alimentarono un fiorente commercio antiquario (cfr. Schophuys & Altri, 1939), al punto che nelle collezioni d'anteguerra non è raro imbattersi in «falsi antichi» realizzati per ristabilire l'equilibrio fra la domanda e l'offerta di tale genere di opere. Eppure la capacità di Brignoni di distinguere, forse d'istinto, il lavoro dell'artista e la qualità esecutiva non lo tradì mai, ed è evidente che la sua collezione non include pezzi di produzione commerciale.

Se la osserviamo invece dal punto di vista dei «generi», la raccolta di Brignoni riflette molte caratteristiche tipiche che contraddistinguono ancora oggi il gusto dei collezionisti e dei mercanti di arte etnica, a prescindere dalle zone d'origine delle opere. Innanzitutto i collezionisti privilegiano materiali «nobili»: metallo, pietra e legni pregiati. Opere d'arte realizzate con tali materiali vengono prontamente riconosciute come «arte»; altrimenti il giudizio si orienta piuttosto verso la categoria, ideologicamente inferiore, dell'«artigianato» (cfr. Sellato, 1995), che alimenta un altro mercato. Tra le opere in legno scolpito generalmente sono favorite le figure antropomorfe, soprattutto quelle di grandi dimensioni. La raccolta di opere del Borneo della Collezione Brignoni è una buona conferma di tale assunto. In secondo luogo si ha una marcata preferenza per le opere che sembrano più «antiche». Anche se si sa che i manufatti di legno, anche quelli in legno duro, non sopravvivono a lungo nell'umidità dei tropici, i collezionisti e i mercanti cercano in tutti i modi di convincere se stessi (e i loro clienti) che un dato oggetto può essere attribuito alla «fine dell'Ottocento». La sua assegnazione all'orizzonte immediatamente successivo della «prima metà del Novecento» è vissuta come una manifesta riduzione di valore sia artistico sia economico. Si tratta evidentemente di una concezione del tutto irrazionale, ma tant'è: l'idea che un'opera d'arte risalga al periodo precedente al contatto con gli occidentali genera la falsa convinzione di una sua presunta maggiore «autenticità», come se nessun contatto o influenza culturale fossero mai avvenuti prima dell'interazione delle culture locali con i sistemi di vita e i linguaggi formali portati dagli europei. Tale idea si basa su una vaga nozione secondo la quale le culture tradizionali sarebbero in qualche modo rimaste «immobili» fino all'arrivo degli «scopritori» occidentali, come se fosse loro stato possibile rimanere impermeabili a quelle dinamiche di acculturazione che, invece, costituiscono uno dei dati determinanti dell'evoluzione culturale. Ciononostante il mercato, ancora oggi, premia decisamente un'attribuzione storica che non ha ragione scientifica di costituire un valore aggiunto per l'opera.

Associato alla materia e all'età vi è poi il «fattore patina» che costituisce una discriminante di prim'ordine per i collezionisti e i mercanti, mentre, al contrario, non è di nessun interesse per coloro che hanno creato l'oggetto. La patina, di norma ampiamente descritta nei cataloghi d'asta e nei cataloghi di vendita degli antiquari, influisce spesso pesantemente sul valore economico di un'opera. Come si può intuire, ciò ha generato nel tempo l'abitudine di sottoporre le opere di maggior interesse a delicati trattamenti di «chirurgia estetica» che, in molti casi, eseguiti da mani esperte, sono davvero difficili da riconoscere anche per i conservatori dei musei etnografici. Tali sofisticate contraffazioni, un tempo opera di specialisti di «arte primitiva» di alcune città europee, sono oggi sempre più spesso realizzate dagli stessi fabbricanti di false statue dayak nelle città sulla costa del Borneo, a Bali e in altre città dell'Indonesia.

Il quarto fattore cruciale per il mercato dell'arte etnica, che completa la griglia dei valori estetici attraverso i quali gli occidentali giudicano i manufatti creati da altre culture, è il gradiente «estetico» attribuito sulla base di un giudizio espresso dall'ultimo acquirente dell'opera. Si tratta naturalmente di un giudizio altamente soggettivo e culturalmente determinato, espresso in virtù di processi che più d'uno ha



Il liuto dei Kenyah può presentare una decorazione dipinta sulla struttura dello strumento musicale. L'immagine ne mostra uno con disegni stilizzati del «motivo del cane». L'estremità dello strumento è intagliata a raffigurare il volto dello stesso animale.



Sommità di un palo sacrificale di carattere funerario degli Ngaju, raffigurante un occidentale con copricapo e baffi.

interpretato come una nuova forma di colonialismo. Tale gradiente è spesso arricchito da un ulteriore giudizio soggettivo – tutto occidentale – sul «potere» intrinseco di un'opera. In tal caso abbiamo a che fare con uno strano connubio in cui la capacità di suscitare emozioni in chi osserva si mescola indissolubilmente con una sorta di aura «magica» di cui si presume che l'opera sia dotata. Minuscole tracce di sangue (o di rosso d'uovo) eventualmente ritrovate sulla superficie dell'opera sono interpretate come testimonianza del fatto che l'oggetto sia stato usato in sacrifici rituali e, quindi, che abbia ospitato una qualche forma di entità soprannaturale, a sua volta garante dell'autenticità del lavoro. E poco importa se si tratta di pura immaginazione o di «ritocchi» eseguiti ad arte dal venditore. La presunta presenza soprannaturale in una figura scolpita può essere poi arbitrariamente considerata come benevola, e quindi capace di assicurare protezione, o malevola, e dunque capace di irradiare pericolo, ma solo in maniera irrisoria perché in fondo l'arbitrio ci crede solo quanto basta per provare un certo brivido. Inutile dire che un oggetto carico di «spiritualità» riscuote generalmente un prezzo più alto sul mercato.

L'identificazione

Il giudizio sulle qualità estetiche di un'opera d'arte etnica, nella più parte dei casi in cui questa è apprezzata culturalmente ed economicamente, esprime purtroppo una quasi totale ignoranza del contesto culturale che l'ha prodotta. Quante volte abbiamo sentito sproloquiare *ad nauseam* presunti esperti d'arte etnica, accompagnandosi con appropriato gesticolare enfatico, ma con una completa noncuranza per il significato dell'opera nella cultura che lo ha prodotto! Fortunatamente l'esposizione *Patong* è il risultato di un progetto di ricerca in cui per anni sono stati fatti seri sforzi per restituire, ove possibile, il contesto culturale alle opere esposte, non prestando attenzione ai suggerimenti delle mode passeggere che operano, alla fin fine, a detrimento della scienza.

A meno che un manufatto non sia stato raccolto sul campo, ricercando informazioni riguardo ai suoi nomi, usi, funzioni e significati, e intervistando persone informate e appartenenti alla stessa cultura, il lavoro di identificazione e interpretazione di un'opera in relazione al contesto culturale che l'ha generata è davvero complesso. Il primo problema è quello di individuare la regione d'origine e il gruppo etnico che l'ha prodotto. In tale processo è necessario introdurre la nozione di «etnostile» che, in effetti, è piuttosto nebulosa. Una volta compiuta l'identificazione, è possibile, attraverso lo studio della letteratura scientifica disponibile, proporre un'ipotesi d'interpretazione del manufatto. Riconoscere gli stili etnici senza incertezze è impossibile. Per quanto riguarda il Borneo, solo un numero ristretto di gruppi etnici, fra quelli che sono stati oggetto dell'interesse del mercato dell'arte etnica, sono riconoscibili in base allo stile delle loro opere (Bahau, Modang, Ngaju ecc.). Il motivo principale è che tali gruppi hanno prodotto figure scolpite in legno duro di grandi dimensioni, sculture in cui collezionisti e mercanti hanno riconosciuto una forza (estetica) e/o un potere (spirituale) paragonabile a quelli dell'arte dell'Africa e dell'Oceania. Un secondo motivo è che le loro rispettive produzioni sono relativamente facili da identificare in termini di stile. Un ristretto numero di stili specifici sono così divenuti «scatole» aperte in cui, nel tempo, è stato comodo infilare ogni sorta di manufatto più o meno imparentato a quello originariamente in scatolato. Tale processo ha ragioni pratiche e commerciali. Un oggetto qualificato come «modang» frutta un prezzo più elevato sul mercato e, allo stesso tempo, ciò contribuisce a rafforzare la posizione dell'«arte modang», che diventa sempre più richiesta. Ne deriva naturalmente che gran parte degli oggetti autentici chiamati «modang» non lo sono affatto, e che d'altra parte vi sono molti più falsi modang che non falsi Rembrandt.

Gli etnostili, come le etnie, non sono categorie chiuse e a prova di errore. Le opere, come le tecniche, le idee e gli stili, hanno circolato ampiamente, da tempo immemore, raggiungendo tutte le parti dell'isola. Per esempio, l'area di diffusione del *parang ilang*, la caratteristica spada diritta dei Kayan, si è estesa col tempo a molti altri gruppi, attraversando catene montuose e confini etnici, raggiungendo perfino gli Iban, che hanno una tradizione di spade curve. Così pure le danze dei Kenyah, e in particolare la loro commovente musica di liuto, sono diventate popolari in molte zone delle regioni del Sarawak e del Kalimantan orientale.

I contatti, i matrimoni e i commerci interetnici hanno poi facilitato scambi culturali e influenze reciproche, creando zone cuscinetto a cavallo dei confini etnici, in cui gli stili sono tipicamente acculturati. Tra gli Iban si possono trovare *parang ilang* a lama diritta, corredati da impugnature e fodere di stile iban, mentre le danze kenyah prodotte da altri gruppi vicini non sono più veramente kenyah. Gli stili quindi non sono categorie discrete, ma formano piuttosto una costellazione di variazioni continue che trascendono i confini etnici. Un *continuum* stilistico è la norma, mentre un'isola stilistica costituisce un'eccezione. In molti casi non è possibile attribuire con precisione un'opera a un gruppo etnico.

All'interno di un medesimo gruppo etnico, e a dispetto delle influenze esterne, si ha un'ampia variabilità locale nello spazio e nel tempo. Da un villaggio all'altro, e da una generazione a quella successiva, gli stili locali si trasformano ed evolvono. Anche all'interno dello stesso villaggio gli intagliatori sviluppano ognuno una maniera individuale, e la gamma di idiosincrasie a livello di villaggio può essere vasta come lo è a livello di gruppo etnico. Inoltre limiti tecnici specifici, quali ad esempio la forma particolare di un pezzo di legno da scolpire, possono dar vita a un'opera non convenzionale, solo apparentemente difforme da uno stile locale. Infine innovazioni locali improvvise possono dare vita a opere d'arte sorprendenti e bizzarre.

L'interpretazione

Una volta che un manufatto è stato identificato con una certa approssimazione, occorre interpretarlo. In tal senso i collezionisti e i mercanti hanno dimostrato una costante propensione a considerare praticamente ogni figura antropomorfa come «figura ancestrale». Mentre questo può essere il caso, entro certi limiti, delle figure provenienti da altre isole del Sud-est asiatico, nel caso del Borneo si tratta spesso di una grossolana semplificazione (cfr. Sumnik-Dekovich, 1985; Feldman, 1985; Sellato, 2002). Alcune figure antropomorfe, come quelle dei cosiddetti gruppi «kayanici» (Kayan, Bahau, Modang, Kenyah e altri gruppi imparentati), non sono affatto «ancestrali» e non hanno alcuna relazione con i morti o i riti funerari. Inoltre numerose sculture antropomorfe, in particolare quelle dei gruppi etnici «di area Barito» (Ngaju, Ot Danum, Luangan, Benuaq, Tunjung; cfr. Sellato, 1989 e 1995), che sono erette nel corso dei riti funerari, non rappresentano necessariamente degli antenati. Generalmente, come ha notato giustamente Nicole Revel, «le grandi statue antropomorfe che si trovano nel Borneo hanno molte funzioni differenti» (1988: 70). La parola «antenato» esercita, innanzitutto, una profonda attrazione per i collezionisti e i mercanti: evoca rituali tradizionali e «pagani»; storicizza l'opera assegnandola a tempi antecedenti al contatto occidentale e alla conversione al cristianesimo; suggerisce la presenza dell'aura di potere e di magia di cui abbiamo già detto; garantisce un maggiore *appeal* di mercato.

È dunque, a mio avviso, necessario esercitare una certa cautela nell'attribuire funzioni e significati alle figure scolpite del Borneo. Superfetazioni interpretative e speculazioni «tribali» hanno a lungo infestato pubblicazioni di ogni genere. Si tratta di una tendenza comprensibile, specie per un collezionista che desidera, per mo-



Due altari dei Kenyah scolpiti con volti antropomorfi di spiriti, la cui rappresentazione è estranea a soggetti quali gli antenati o i defunti.

tivi sentimentali, avere una storia interessante da associare a una figura scolpita. Un'opera con una «storia» è sempre più affascinante e attrae l'attenzione dell'osservatore; i manufatti «senza storia» sono oggetti silenziosi e remoti. I mercanti, poi, sono portati a inventarsi «storie» anche per interessi commerciali, e in alcuni casi il collezionista, a un certo prezzo, acquista la «storia» insieme all'oggetto. È interessante notare come tale propensione, che produce una situazione assimilabile a quella di un ventriloquo con la sua marionetta, vada in direzione opposta alla tendenza estetizzante che si può osservare in alcuni musei, in cui il contesto culturale dell'oggetto viene radicalmente e deliberatamente ignorato. Nei casi in cui l'identificazione delle origini (area geografica e gruppo etnico) è troppo incerta e il contesto etnografico poco conosciuto, lo spettacolo del ventriloquo diviene una pura finzione in cui spesso agiscono interessanti dinamiche psicologiche, e in più di un caso una figura scolpita del Borneo ha evocato un personaggio dell'immaginario del suo proprietario. Chiunque ha il diritto, naturalmente, di assecondare la propria «interpretazione» di un'opera d'arte etnica, anche sulla base di insufficienti elementi di giudizio. Sarebbe meglio però astenersi dallo spacciare per verità le proprie fantasie ai clienti o al pubblico.

Nei casi migliori, come è avvenuto in modo esemplare con il lavoro svolto da Junita Arnel, Paolo Maiullari e da tutta l'*équipe* del Museo delle Culture di Lugano, un'accurata rassegna della letteratura scientifica, accompagnata dalla ricerca sul campo e da comparazioni meticolose con altri manufatti meglio documentati, in un ambito di collaborazione internazionale, può permettere un'interpretazione ragionevolmente attendibile delle funzioni e dei significati di opere rimaste sino ad allora silenziose. Altrimenti il corretto esercizio della scienza consiglia di lasciare un rispettoso silenzio attorno a una bellezza che è comunque sotto gli occhi di tutti.

Bibliografia citata

- Borellini Alessia, «Con passione d'arte e con l'occhio dell'artista». Il collezionista Brignoni», in: Campione Francesco Paolo, *op. cit.*, 2007b, pp. 29-35.
- Campione Francesco Paolo (a cura di), *La Collezione Brignoni*; primo volume, *Arte per metamorfosi*; secondo volume, *Catalogo delle opere*, Mazzotta, Milano 2007a e 2007b.
- Id., *Patong. Le grandi figure scolpite dei popoli del Borneo*, catalogo dell'omonima esposizione temporanea, Galleria Gottardo/MCL, Lugano 2007c.
- Feldman Jerome, *Art of the Ancestors. Indonesian Art from the Jerome L. Joss Collection at UCLA*, catalogo dell'omonima esposizione temporanea, UCLA Museum of Cultural History, Los Angeles 1985.
- Revel-Macdonald Nicole, «The Dayak of Borneo. On the Ancestor, the Dead and the Living», in: Barbier Jean Paul & Newton Douglas, *Islands And Ancestors: Indigenous Styles of Southeast Asia*, catalogo dell'omonima esposizione temporanea, Prestel, München 1988, pp. 66-85.
- Schophuys Hendrik Jurriaan, Hinting Siti Roesiah & Ismaël A. D., *Lalampahan ka Pulo Kalimantan. Gids bij de verzameling nij-*

- verheidsartikelen uit Borneo, tentoongesteld op de Pasar Gambir 1939 / Kata pengantar tentang barang-barang berasal dari Kalimantan yang dipertunjukkan di Pasar Gambir 1939* [Introduzione sugli oggetti del Kalimantan alla Fiera di Pasar Gambir del 1939], Balai Poestaka, n. 1354, Batavia 1939.
- Sellato Bernard, *Hornbill and Dragon. Arts and Culture of Borneo*, Sun Tree Pub., Singapore 1995. Prima ed., *Naga dan Burung Enggang / Hornbill and Dragon / Kalimantan. Sarawak. Sabah. Brunei, Elf-Aquitaine Indonesia*, Jakarta 1989.
- Id., recensione al volume *Beyond the Java Sea*, in: «L'Homme», vol. XXXV, n. 135, parte 3, Paris 1995, pp. 150-152.
- Id., «Castrated Dead. The Making of Un-Ancestors among the Aoheng, and Some Considerations on the Dead and Ancestors in Borneo», in: Chambert-Loir Henri & Reid Anthony (a cura di), *The Potent Dead. Ancestors, Saints and Heroes in Contemporary Indonesia*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002, pp. 1-16.
- Sumnik-Dekovich Eugenia, «The Significance of Ancestors in the Arts of the Dayak of Borneo», in: Feldman Jerome, *op. cit.*, pp. 101-128.