



Aldo Tagliaferri

Carl Einstein e la "scoperta" delle arti primitive

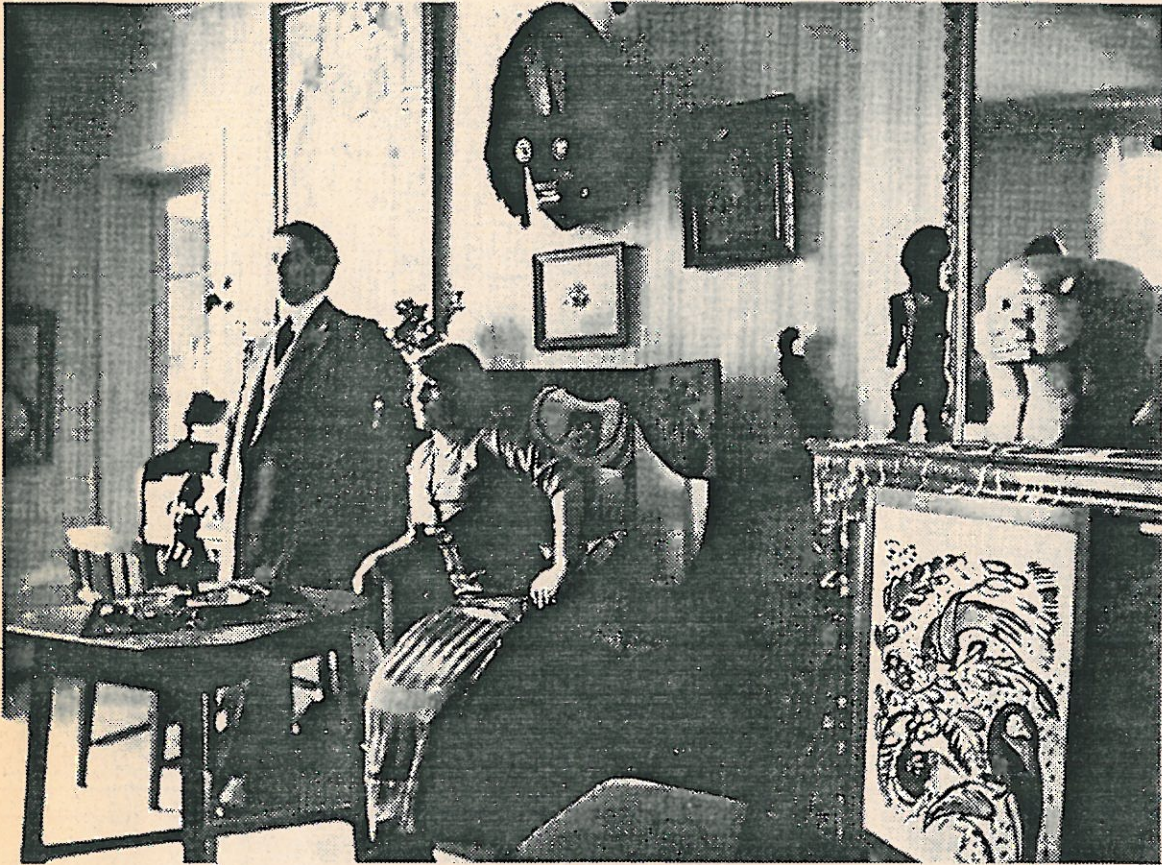
Incontro tenuto il 26.5.1988 presso il Centro Studi Archeologia Africana.

Prima Parte

Quando giunge a Parigi, nel 1907, Einstein ha in tasca, per così dire, due carte vincenti, ossia, da una parte, conosce già Kahnweiler, destinato a diventare un suo abituale interlocutore e uno dei più celebri mercanti d'arte del nostro secolo, e dall'altra ha compiuto studi universitari sotto la guida di uomini del calibro di Simmel, Riehl e Wölfflin. Queste premesse valgono, almeno fino a un certo punto, a chiarire i motivi per cui Einstein, nato nel 1885, abbandona gli studi scientifici, ai quali si era dedicato con giovanile entusiasmo, e, sollecitato dal clima culturale di un paese eletto a seconda patria, diventa un vate delle avanguardie artistiche. La spola che egli compie tra Berlino, dove frequenta i fautori della cultura espressionistica (primo tra i quali Franz Pfemfert, editore di "Die Aktion"), e Parigi, dove incontra Picasso, Braque e Gris, lo situa al centro di un dibattito vivacissimo e ricco di conseguenze per l'intera cultura europea.

Nel 1915 *Negerplastik* (1), scritto dietro istigazione di Joseph Brummer, viene subito accolto con favore dai circoli intellettuali più attivi, ma la sorte di questo singolare testo, capostipite di ogni successiva ricerca sulle arti africane in chiave estetica, viene offuscata dagli eventi bellici e da fatti politici ai quali Einstein partecipa in prima persona. Nel 1916 Einstein presta il servizio militare in Belgio, dove ancora si trova due anni dopo, quando scoppiano i moti rivoluzionari ed egli viene eletto ministro degli esteri dal "Consiglio degli Operai e dei Soldati": iniziano qui le tribulazioni e le sconfitte che lo perseguiteranno per il resto della sua drammatica vita e che, sotto diversi profili, non cesseranno di intrecciarsi alla sua attività di saggista condizionandone le sorti e l'orientamento.

Senza bisogno di ripercorrere tutte le tappe dell'esistenza di Einstein, occorre evidenziare alcuni fatti e alcune date al fine di sottolineare come l'avventura della "scoperta" delle arti primitive avvenga in un clima storico e culturale entro il cui ambito gli interessi per le sorti dell'arte moderna occidentale si sovrappongono a quelli per le culture extra-europee, ed entrambi all'appassionata partecipazione a eventi politici. Nel 1922, anno in cui Einstein viene processato per vilipendio della



Daniel-Henry Kahnweiler e sua moglie nell'appartamento di Rue George Sand, Parigi 1912-1913.



religione a causa del dramma **La cattiva novella**, appare anche **Afrikanische Plastik**, un suo secondo contributo allo studio delle arti africane. Considerate disperate, da un punto di vista politico, le sorti della Germania, nel 1928 Einstein sceglie di risiedere a Parigi, dove fonda, con George Bataille, la rivista "Documents" e collabora a "Transition", la celebre rivista di Eugène Jolas. Solo a partire dall'inizio degli anni Trenta Einstein manifesta un crescente dissenso nei confronti degli sviluppi delle nuove arti, dopo la stagione eroica di quelle che oggi chiamiamo avanguardie storiche, mentre eventi incalzanti attirano sempre più la sua attenzione in altre direzioni: nel 1936 si unisce in Spagna alla famosa "colonna Durruti" e, tornato sconfitto a Parigi, fa in tempo ad assistere all'avanzata delle truppe naziste, per sfuggire alle quali si uccide, nel 1940.

Anche sulla base di queste telegrafiche notizie possiamo arguire che una buona parte delle difficoltà che incontriamo nel leggere oggi gli scritti di Einstein dipende dalla distanza che si è interposta tra il nostro abituale armamentario ermeneutico, almeno tendenzialmente scientifico, aggiornato e specialistico, rispetto a quello inventato dai grandi intellettuali tedeschi di quegli anni, e in particolare da quelli di origine ebraica con un'esperienza cosmopolita alle spalle (si pensi al caso, per certi versi tragicamente parallelo, di Walter Benjamin). Alle origini della scoperta delle arti primitive c'è dunque l'orizzonte, teorico e storico, di un'Europa che si interroga sul proprio incerto futuro, sul destino della modernità e, per quanto attiene più da vicino alla problematica einsteiniana sull'insufficienza del soggettivismo dell'artista moderno alle prese con il tramonto dell'età delle certezze cartesiane e delle tradizioni monolitiche. Altre difficoltà con le quali deve misurarsi il nostro approccio discendono, tuttavia, da una qualità visionaria, e a tratti sempre più scopertamente escatologica, propria della prosa di Einstein, tormentato da una crisi dei valori religiosi da lui soprattutto subito. Già nelle pagine di **Negerplastik**, e dunque molto prima che il suo autore assuma atteggiamenti dogmatici e autoritari che non abbiamo esitato a paragonare a quelli (coevi) di Pound (2), spira una sintomatica e pericolosa nostalgia per una "natura" vissuta direttamente, immaginata e ipostatizzata al di là di ogni convenzione, e per una visione collettivistica propria delle società arcaiche, "fredde". Molto giustamente è stato sostenuto che nel rivoltoso e anarchico Einstein c'è qualcosa di profondamente conservatore (3).

Seconda Parte

Negerplastik è scritto in un periodo in cui Einstein si dimostra frequentemente aggressivo nei confronti di numerosi aspetti della cultura e della società occidentali, tra i quali possiamo enumerare l'individualismo borghese, l'etica dei mercanti d'arte, la prospettiva pittorica, lo psicologismo e quel pensiero dialettico che presume di razionalizzare e "sistemare" tutto. Gli anatemi contro questi mali sono sostanzialmente compendati nella prima pagina del testo, che contiene una netta sconfessione dell'etnocentrismo europeo e annuncia una critica del classicismo e dell'ideologia del progresso tecnologico. Si tratta, fin dalle prime pagine, non tanto di distanziare le sculture africane dalle opere artistiche prodotte in Europa, dato che anche "questa breve esposizione dell'arte africana non potrà sottrarsi alle esperienze artistiche più recenti", quanto di formulare una critica radicale di quei pregiudizi che costituiscono una barriera contro l'apprezzamento e la



Picasso nel suo studio nel Bateau-Lavoir, Parigi 1908.



comprensione di entrambe. Da ciò consegue che la "lettura" offertaci delle arti africane risulta incomprensibile, o comunque più oscura di quanto effettivamente sia, se avulsa da una energica difesa delle ragioni dell'arte "moderna" e del cubismo in particolare.

Ma vediamo, per rapidi accenni, in quale senso le sculture africane indichino qui una alternativa all'imperialismo del classicismo europeo entro i limiti di una "breve esposizione" che di fatto, inaugura nel nostro secolo lo studio critico delle arti africane. Tentando di cogliere l'essenza più intima dell' "importante caso di visione plastica" (nell'originale: **plastischen Sehens**) costituito dall'arte africana Einstein si scaglia contro la preponderanza, nella scultura occidentale, del "momento psichico-temporale", e quindi delle ragioni psicologiche e ideologiche, rispetto alle esigenze dello "spazio cubico", "presupposto di ogni scultura". In altri termini, l'elemento "pittorico" (**das Malerische**), che lascia ampio potere al processo interpretativo sia dello scultore sia dell'osservatore, tenderebbe a scavalcare la tridimensionalità e ad alimentare l'"incomprensione abituale dell'europeo per l'arte africana". Da questa premessa discende che la scultura africana si sottrae a ogni interpretazione che scelga di occuparsi delle attese o degli effetti, psicologici e culturali, invece di mettere a fuoco l'oggetto sul quale qui si vuole richiamare la nostra attenzione: "La scultura negra si rivelerà come estremo realismo in senso formale" (**im formalem Sinn als starkster Realismus**). Per chiarire la portata teorica di questo passo può essere utile un'altra citazione, questa volta dal saggio che Einstein scrisse su Braque nel 1934: "Allo spazio della viva percezione, che subisce variazioni qualitative, si sostituì uno spazio matematico amorfo, omogeneo e astratto, che fu assunto, proprio come le categorie aristoteliche, a schema immutabile di ogni visione".

A un approccio intellettualistico se ne oppone, dunque, uno sensoriale, percettivo, che l'autore ancora a un diverso senso della religiosità, con una mossa teorica che tende a spiegare ed esaltare al contempo, sia la cura meticolosa con la quale di solito lo scultore africano tratta i dettagli della sua opera, sia la peculiare "conchiusività" (**Geschlossenheit**) di un genere di scultura in cui "le parti sono sentite a partire dalla massa densa". Sottolineando che così nasce "un rigoroso realismo della forma trascendente", formula che riprende e sviluppa la definizione dell'"estremo realismo" sopra riportata, Einstein sottrae la scultura africana al dominio della mimesi aristotelica nel momento stesso in cui, per liberarla dai vincoli dell'odiato soggettivismo, l'affida a un ordine trascendentale. Giova rilevare che, battendo questa stessa via, e riprendendo un motivo polemico contro il soggettivismo dell'arte contemporanea, Lévi-Strauss sarà indotto a distinguere diversi ordini di contingenza badando a rispettare anche le esigenze della materia (per esempio del legno) e affidando a strutture "profonde" il senso ultimo delle realtà etnologiche.

Privo dei punti di riferimento storici ed empirici ai quali oggi siamo soliti rifarci, a corto insomma di informazioni sulle condizioni materiali e culturali che hanno condizionato lo sviluppo delle arti africane, Einstein procede per folgorazioni improvvise, per esempio mettendo acutamente in rilievo l'importanza della frontalità nella religiosità africana, che sottintende una diversa concezione del sacro, oppure commentando la mancanza di zoccolo o piedistallo talora riscontrabile nell'arte statuaria (un particolare che potremmo ancora far



Guillaume Apollinaire nello studio di Picasso in Boulevard de Clichy, Parigi 1910-1912.



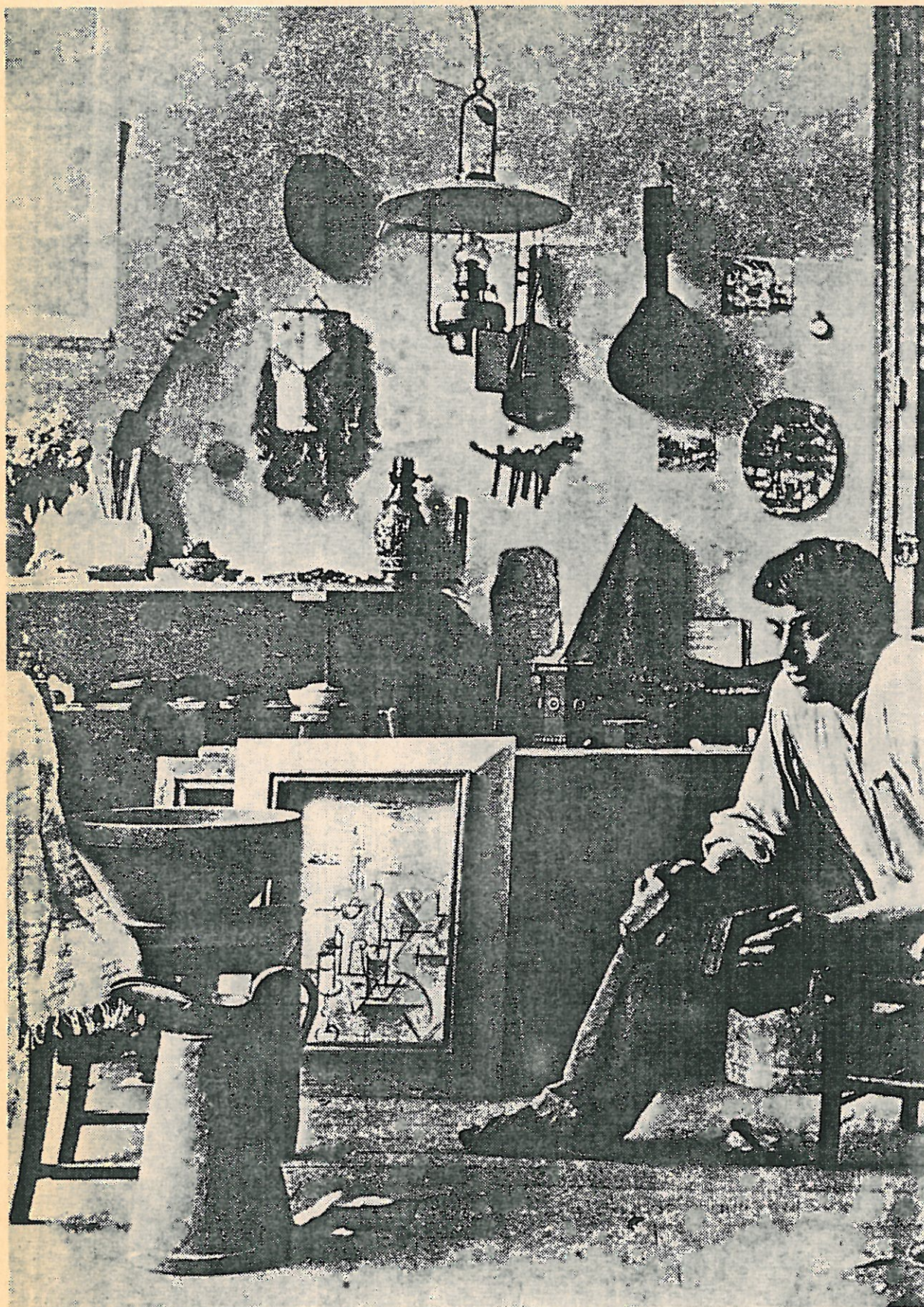
discendere da una diversa concezione della trascendenza e della sacralità), ma in ogni caso egli, forse imbarazzato dalla mancanza di supporti storici e scientifici, e certamente deciso a non affidarsi a lirismi interpretativi, rifugge da compiere analisi specifiche delle 95 sculture scelte ad illustrare *Negerplastik* comprese quelle del suo amico Brummer (4).

Per contro egli cerca sostegno in una teorizzazione dello "spazio cubico" che da una parte intende approfondire quanto detto precedentemente a proposito della "massa densa" e, dall'altra, mira a configurarsi come una alternativa sia al dinamismo dei futuristi, criticato in altra sede, sia alla drammaticità degli espressionisti, dai quali poi Einstein doveva prendere le distanze. Dalla presa di posizione di Einstein sulla questione dello spazio deduciamo, incidentalmente, un notevole grado di sintonia con quanto venne sostenuto nel saggio dedicato al cubismo da Kahnweiler (1920), secondo il quale la pittura moderna più significativa era quella che aveva voltato le spalle a ogni genere di rappresentazione, epica o drammatica (una interpretazione formalistica ripresa poi da Alfred Barr, negli anni Trenta, ma oggi vivacemente contestata). Nella formulazione, davvero densa e appassionata, fornitaci da Einstein, il Cubico si libera dell'impiccio della massa, e non solo della massa "naturalistica", per diventare puro "ordine formale", totalità perfettamente conchiusa, non priva di una certa aura platonizzante. Da queste premesse discende la contiguità che Einstein crede di cogliere tra lo "spazio cubico" e la categoria del primitivismo, considerato omologo di un'essenzialità spirituale del tutto estranea alle gesticolazioni e ai fantasmi dell'Io "borghese". Al contrario di quel primitivismo di cui i futuristi si credevano portatori, e che Einstein definisce "del tutto cerebrale", quello degli scultori africani scaturisce da una visione garantita, per così dire, dalla sua origine religiosa: "ha una predeterminazione religiosa ed è consolidata dal canone religioso".

Anche il modo col quale Einstein si avvicina alla problematica della maschera africana riconduce il discorso a una prospettiva che, scartando ogni interpretazione psicologica, e riconoscendo la supremazia assoluta di un potere impersonale (la maschera "ha senso solo se è inumana, impersonale" ecc.), ci riconduce, in ultima istanza, alla psicologia del sacro, al volto umano o animale della divinità che così "parla" all'intera comunità. Vibra qui un fascino, nel senso più letterale del termine, che attira l'attenzione del lettore verso la scultura africana in quanto luogo mediano, e mediazione, tra l'umano e l'assoluto divino. Nelle ultime considerazioni Einstein pone l'accento sulla capacità sintetica propria della "visione cubica" e fa coincidere il risultato di tale visione con una "forza" (*die Gewalt*, parola ricca di presupposti culturali) nella quale confluiscono, quasi magicamente, qualità artistiche e presupposti religiosi.

Terza Parte

Einstein è una spina nel fianco tanto per l'etnologo quanto per il critico d'arte o l'estetologo contemporanei, almeno nella misura in cui questi si trincerano entro i confini di un campo disciplinare disinteressandosi dei problemi (e delle contraddizioni) inerenti alla trattazione interdisciplinare e "totale" azzardata dal pensatore tedesco. L'etnologo può trovare comodo riconoscere che *Negerplastik*



Georges Braque nel suo studio, Parigi 1911.



costituisce un primo passo verso l'adozione di una metodologia scientifica e "obiettiva" e, a maggior ragione, plaude al testo del '22, che ribadisce le tesi del primo libro ma già lascia trapelare crescenti dubbi circa il rischio comportato dalla decifrazione di sculture create entro una tradizione di cui "sono finora sconosciuti l'inizio e lo svolgimento". L'estetologo e il critico d'arte, d'altra parte, trovano spesso comodo prescindere dalla ricerca storico-scientifica e possono facilmente indulgere in fantasticherie prive di punti di riferimento che non siano del tutto soggettivi (ma l'estetismo non può essere fatto coincidere con le ragioni dell'estetica, nè addotto come prova di sicura sensibilità: non a caso tra gli autori degli articoli stravaganti e impressionistici pubblicati in Italia in occasione della grande mostra fiorentina dell'arte nigeriana, si trovano anche noti accademici che spasimarono di delizia di fronte alle famose sculture false di Modigliani).

L'insistenza con la quale Einstein torna sulla questione del "Cubico" riflette la scoperta, al centro di un grande fervore intellettuale in quegli anni, della pluralità dei tempi ed e degli spazi - scoperta alla quale la sua formazione scientifica lo rendeva particolarmente sensibile - e tuttavia ciò che caratterizza più profondamente le sue pionieristiche riflessioni sulle arti africane è il tentativo di cogliere il senso di una visione simbolica alla quale l'artista occidentale ha rinunciato. Einstein scopre che il giudizio dell'africano, sulla singola scultura e sulla scultura in genere, non può essere duplicato, o ripercorso, da quello dell'europeo, nè in un senso estetico nè in qualsiasi altro senso, dal momento che i giudizi **non** sono omogenei. Egli si pone, dunque, un problema che ha spesso tormentato la cultura novecentesca alle prese con le arti africane, e che può essere così formulato: come è possibile che le società "primitive" (o arcaiche o "fredde"), dominate dal tempo mitico e da valori pre-estetici perchè concepiti in un ambito culturale estraneo alle costruzioni delle differenze disciplinari, abbiano prodotto oggetti suscettibili di essere caricati di un valore estetico? La questione, come ha sottolineato a suo tempo Lévi-Strauss, ovviamente non riguarda solo la cultura africana, nè solo il mondo extra-europeo.

Tanto il giudizio estetico quanto quello scientifico-classificatorio equivalgono comunque a una "profanazione" perchè entrambi implicano un uso improprio dell'oggetto, in origine concepito in una prospettiva religiosa e non meramente tecnica. Per contro, è dalla frantumazione del valore assoluto originario, e dal declino della sua dimensione religiosa, che nascono, storicamente, i valori e gli approcci specialistici, ora in quotidiano conflitto tra loro. La via percorsa dal pensatore tedesco evidenzia con perspicuità, come si è visto, la rilevanza della dimensione religiosa, ma non tiene sufficientemente conto delle implicazioni sottese alle evidenti differenze esistenti tra la religiosità occidentale ("astratta" anche per via del platonismo che la pervade) e una religiosità il cui oggetto prendeva letteralmente corpo in una scultura. A mio giudizio, Einstein era troppo appassionatamente religioso per poter concedere uno spazio autonomo a una religiosità diversa dalla sua, e difatti finì per farsi catturare, negli anni Trenta, dal culto di una Totalità ancora più platonica e spietata, nel suo idealismo, di quella "borghese" contro la quale egli aveva lanciato i suoi strali. Einstein ci ha lasciato, in eredità, tuttavia, anche un dubbio fertile e per nulla "superato": che nel valore estetico, attribuito da noi all'oggetto, sopravviva qualcosa di una magia originaria che il razionalismo occidentale, nichilistico in senso heideggeriano, non può che eludere o negare.



Particolare dello studio di André Derain, Parigi 1912-1913.



Note

(1) In Italia si trovano oggi in commercio due edizioni di **Negerplastik**. Una è quella pubblicata nella rivista "Critica d'arte", 2, inverno 1985; l'altra è quella contenuta nella raccolta di testi intitolata **Lo snob e altri saggi**, Guida Editori 1985. La prima di queste edizioni offre allo studioso di arti africane numerosi vantaggi: vi si trovano anche la traduzione di **Afrikanische Plastik** (1922) e le illustrazioni della prima edizione tedesca, accompagnate da preziose note storico-critiche di Ezio Bassani. La seconda edizione, a cura di Giusi Zanasi, permette, d'altra parte, di collocare il testo di Einstein entro la più ampia cornice dei suoi interessi critico-letterari e politici.

(2) Cfr. Aldo Tagliaferri, **Sull'eclisse del cerchio ideale nei Cantos di Pound**, in "Galleria", Palermo, 3-6, 1986. Qui ci si riferisce agli scritti postumi di Einstein raccolti sotto il titolo **Fabrikation der Fiktionen**, ora in **Gesammelte Werke in Einzelausgaben**, Hamburg 1973.

(3) Hans Joachim Dethlefs, **Carl Einstein. Konstruktion und Zerschlagung einer ästhetischen Theorie**, Campus Verlag, Frankfurt a.M. 1985.

(4) Le opere illustrate nell'edizione originale sono prive di didascalie e 9 di esse sono oceaniche (contro 85 africane). Si ha l'impressione che Einstein abbia pubblicato le illustrazioni solo per agevolare la circolazione di un testo eminentemente teorico. In una lettera del 1923, citata da G. Zanasi nella **Introduzione a Lo snob e altri saggi**, Einstein amaramente commenta: "Senza le foto **Scultura negra** non l'avrebbe letto nessun maiale e l'hanno capito solo un paio di persone in Francia".

- Le immagini liberamente associate al presente testo sono tratte da celebri foto d'epoca scattate a Parigi nei primi decenni del secolo nel medesimo periodo in cui Carl Einstein frequentava la capitale francese.