Primitivismo nell'arte del XX secolo : affinità fra il tribale e il moderno

A cura di William Rubin

Date
1985

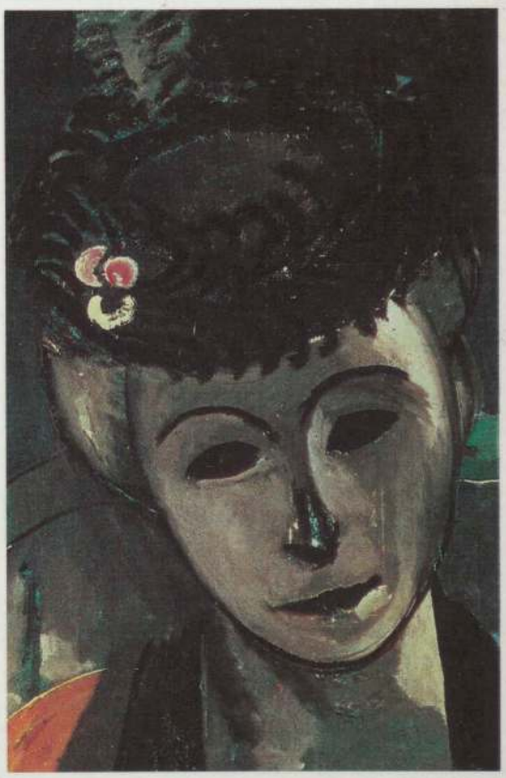
Publisher
A. Mondadori

Exhibition URL
www.moma.org/calendar/exhibitions/1907

The Museum of Modern Art's exhibition history—from our founding in 1929 to the present—is available online. It includes exhibition catalogues, primary documents, installation views, and an index of participating artists.

© 2017 The Museum of Modern Art

PRIMITIVISMO
NELL'ARTE DEL XX SECOLO



ARNOLDO MONDADORI EDITORE

PRIMITIVISMO NELL'ARTE DEL XX SECOLO

Frontespizio: Feticcio, Yombe, Zaire o Cabinda. Legno, ferro o conchiglie, h. cm. 116,8. Detroit, The Detroit Institute of Arts; Founders Society Purchase, Eleanor Clay Ford Fund for African Art.

PRIMITIVISMO

NELL'ARTE DEL XX SECOLO

Affinità fra il Tribale e il Moderno

a cura di William Rubin

Volume I

Arnoldo Mondadori Editore

Archive
MoMA
1382
1985;
v. 1

The Museum of Modern Art Library

Copyright © 1984 by The Museum of Modern Art
"Matisse and the Fauves" copyright © 1984 by Jack D. Flam
"Brancusi" copyright © 1984 by Sidney Geist
Certain illustrations are covered by
claims to copyright noted with
Photo Credits, pages 687-89
All rights reserved
Designed by Steven Schoenfelder
Design assistant Judy Smilow
Production by Tim McDonough
Production assistants Ann Lucke
and Carlo Pettorali

Typeset by Concept Typographic Services, New York

Printed and bound by Arnoldo Mondadori, Verona, Italy

The Museum of Modern Art
11 West 53 Street
New York, N.Y. 10019

Printed in Italy

Copertina:
F.G. Confalonieri
Edizione italiana a cura di:
Ezio Bassani
Traduzione:
Paola Tornaghi
Redazione:
Guido Lazzarini

© 1985 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano

In copertina:
A sinistra: Maschera, Shira-Punu,
Gabon (cfr. p. 230).
A destra: Henri Matisse, *La Signora Matisse*, 1913 (cfr. p. 230).

The Museum of Modern Art Library

L'edizione originale di questo volume è stata pubblicata in lingua inglese da The Museum of Modern Art, New York con il titolo :"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, *in concomitanza della mostra omonima.*

La mostra è stata sponsorizzata dalla Philip Morris Incorporated. Un ulteriore appoggio è stato fornito dal National Endowment for the Arts.

Questa pubblicazione è stata resa possibile per gentile concessione della Philip Morris Incorporated e della Eugene McDermott Foundation.

Sommario

VOLUME I

Sommario

VOLUME II

Prefazioni

Da parte di Robert Goldwater è stato un atto di coraggio e un segno di profondo acume l'essersi accinto a uno studio sul difficile argomento del primitivismo modernista negli anni trenta. A quel tempo le *Demoiselles d'Avignon* di Picasso non era ancora conosciuto (il dipinto venne acquistato dal museo nel 1939, un anno dopo la pubblicazione di *Primitivism in Modern Painting* di Goldwater) e gran parte del materiale artistico e documentario su cui viene basato questo nostro volume era inaccessibile. Gli studiosi trattavano la storia dell'arte come se essa terminasse con Cézanne se non addirittura con Courbet; gli studi seri e validi nel campo dell'arte moderna erano ben pochi e fortemente distanziati uno dall'altro. Comunque, il testo di Goldwater rivisto e corretto nel 1967 come *Primitivism in Modern Art* è e resterà il testo indispensabile in questo campo. Il fatto che oggi gli studiosi non condividano alcune conclusioni di Goldwater non toglie nulla all'importanza della sua opera. Né tantomeno sorprende che oggi si debba rivedere una serie di idee sul primitivismo formulate per la prima volta quasi cinquanta anni fa. La sorpresa sta piuttosto nel fatto che una pubblicazione relativa a un argomento così rilevante nella storia dell'arte moderna sia rimasta sola e incontestata per tanto tempo. In effetti la rara, e forse unica, profondità del sapere di Goldwater nel campo sia dell'arte moderna che di quella tribale, insieme all'autorevole apparato scientifico che egli ha messo in gioco, può benissimo aver scoraggiato e perfino intimorito gli studiosi successivi.

Ho il sospetto, comunque, che ci sia qualcosa di più dietro al fatto che il primitivismo sia stato veramente "l'uomo invisibile" della cultura artistica durante i numerosi decenni trascorsi dalla prima pubblicazione di Goldwater, anni che hanno visto un fenomenale proliferare di studi su altri aspetti dell'arte del XX secolo. Ciò non significava, naturalmente, che l'importanza della scultura tribale per gli artisti moderni fosse ignorata; al contrario, nessun testo di storia dell'arte si poteva dire completo se non faceva, a questo proposito costanti riferimenti, quasi rituali, ancorati di solito alle *Demoiselles d'Avignon*. Ne risultava una gamma di cliché errati che spesso ingigantivano l'influenza diretta della scultura tribale. (Goldwater, che era la prudenza in persona sul piano scientifico, l'aveva invece perfino minimizzata).

Il ripetersi dei ben noti cliché dei "supplementi domenicali" ebbe come risultato che i veri problemi inerenti a tale argomento venissero elusi. Come "l'uomo invisibile" di Ralph Ellison, il primitivismo era invisibile solo metaforicamente, nel senso che non gli veniva rivolta nessuna attenzione. Nessun altro è stato mai più colpevole di ciò dell'autore di questo scritto. A parte alcune facili osservazioni generali, il silenzio in cui ho confinato il primitivismo nel mio *Dada and Surrealist Art* negli anni sessanta è, io credo, l'errore più grave che abbia compiuto come storico. Il fatto che anche la pionieristica *History of Surrealist Painting* di Marcel Jean, apparsa poco prima, abbia prestato così scarsa attenzione al primitivismo, non conferma altro se non la parabola del cieco che guida il cieco. In qualità di giovane storico dell'arte, avevo visitato la casa del surrealista Matta; ma io non ho mai pensato di mettere in relazione i *personnages* dell'artista con le sculture della Nuova Irlanda che avevo visto da lui (cfr. pp. 2, 3). Lo stesso Matta aveva detto di essersi ispirato per le sue figure all'*Oggetto invisibile* di Giacometti (p. 504), ma non aveva fatto alcun accenno all'arte tribale. Oggi sappiamo che anche l'*Oggetto invisibile* è stato influenzato dalla scultura oceanica, e da allora io sono diventato molto più circospetto nei confronti di ciò che gli artisti dicono o non dicono della loro arte.

I 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. (Un accenno a questo fatto era già apparso nel saggio di Françoise Gilot, ma io non lo avevo preso in considerazione; successivamente, Malraux avrebbe riferito di una conversazione avuta con Picasso molto simile alla mia). Allora ho deciso che l'intera questione del primitivismo doveva essere ristudiata. E che cosa meglio di una mostra a tal riguardo poteva spingere all'analisi e alla ricerca? Come nel caso della nostra risposta alla scarsità di notizie e di letteratura sull'ultimo Cézanne, così sembrava necessario un ampio volume che riflettesse i vari punti di vista, qualcosa che dimostrasse che in questo campo si sta lavorando assiduamente. Nel corso della mia ricerca durata cinque anni, ho scoperto che molte questioni che mi sembravano basilari non erano mai state affrontate. (per es.: Perchè i Cubisti preferiscono la scultura africana a quella oceanica e i Surrealisti il contrario?). Del resto il tempo a disposizione non è bastato per risolvere pienamente tutti i problemi sorti a miei collaboratori e a me stesso. Quindi, nonostante la mole e le ambizioni, questo libro non deve essere considerato definitivo, ma piuttosto un'apertura a una nuova fase di studi sull'argomento.

WILLIAM RUBIN
Direttore della mostra

Pochi aspetti dell'arte moderna sono così complessi come il primitivismo, tuttavia pochi si rivelano così sbalorditivi, in termini puramente visivi tramite la semplice giustapposizione di opere d'arte selezionate a tal proposito con molta cura. A convalida di quanto è scritto in questi due volumi si dovrebbe ricordare che il primitivismo modernista deriva, in ultima analisi, dalla forza autonoma linguistica degli oggetti stessi e in particolar modo dalla capacità dell'arte tribale di trascendere gli intenti e le condizioni che all'inizio le hanno dato forma. Questo fenomeno non solo è testimonianza del potere creativo degli artisti tribali che umilia nel suo rifiutare le presunzioni della cultura occidentale che legano il potenziale dell'uomo al progresso della tecnologia; esso fa anche onore agli artisti modernisti che, sovvertendo la tradizione da cui provengono, hanno creato un legame tra le varie culture altrimenti divise da tutte le barriere di lingua, di credo religioso e di struttura sociale. Da un lato c'è la forza dell'arte che oltrepassa i suoi confini culturali; dall'altro la capacità di una cultura a guardare oltre e a rivoluzionare la sua arte ufficiale. In entrambi i casi, questa mostra e questo libro rifiutano ogni determinismo genetico o sociale e celebrano l'imperturbabile potenziale della creatività umana ovunque essa si mostri.

KIRK VARNEDOE
Condirettore della mostra

Nota all'edizione italiana

La mostra *"Primitivismo" nell'arte del XX secolo*, allestita al Museo di Arte Moderna di New York nello scorso Autunno, è una delle operazioni culturali di maggior interesse nel campo degli studi sull'arte moderna.

La mostra ha fornito i risultati dell'indagine approfondita (la più ampia fino ad oggi) compiuta sui rapporti tra l'arte dei popoli africani, oceanici, indiani d'America ed eschimesi e le arti del XX secolo in Occidente. O, più esattamente, sulle innegabili, evidenti e dimostrate influenze che le arti dei popoli definiti sbrigativamente, quando non spregiativamente, "primitivi", hanno esercitato sulla creazione artistica delle avanguardie europee ed americane arricchendole in misura incommensurabile.

Il collezionismo di opere d'arte e di manufatti delle popolazioni considerare "barbare e selvagge", così come l'utilizzo di forme e tecniche mutuate da tali opere, risale ai secoli delle "scoperte"; se ne conoscono molti episodi isolati, ma la storia nel suo complesso, con tutte le implicazioni sul piano della cultura, deve essere ancora scritta.

Questa vicenda antica vede l'Italia in posizione preminente: i primi reperti provenienti dall'Africa Nera registrati in un documento europeo e giunti fino a noi, sono degli olifanti congolesi in avorio finemente scolpiti che facevano parte della collezione dei Medici di Firenze fin dalla metà del XVI secolo.

Quanto al prestito di motivi e di tecniche nei secoli passati, ancora una volta i primi documenti che lo provano sembrano essere italiani. Nel catalogo della collezione del nobile milanese Manfredo Settala, dato alle stampe nel 1666 da Francesco Scarabelli, nel capitolo in cui sono descritti due tessuti congolesi in rafia con raffinata decorazione geometrica a rilievo, si legge infatti che sono «opera in vero degna di essere osservata per la rarità della tessitura che in quei Paesi è ordinaria, e nella gran Città di Milano appena ha due persone che siano perfettamente perite».

Ma, per tornare all'arte moderna, che è l'argomento di questo lavoro, pochi capitoli dello studio di essa sono così complessi come l'analisi del debito contratto dalla cultura figurativa occidentale cui si è accennato sopra. Un lavoro di aggiustamento progressivo è in atto ormai da mezzo secolo (se assumiamo come data d'inizio l'opera di Robert Goldwater *Primitivism in Modern Art* del 1938). Il vaglio di tale lavoro e l'esame contestuale della creazione degli artisti occidentali, degli scritti che vi si riferiscono e delle opere d'arte extra–europee assunte, talvolta frettolosamente, come presunti modelli (nonché il controllo rigoroso delle date di arrivo di queste ultime in Europa e in America) hanno consentito di delineare, in una forma certo destinata ad essere precisata ed ampliata, la natura e la misura di un rapporto che, al di là delle facili generalizzazioni, ha contribuito ad imprimere un nuovo corso alla storia delle arti figurative dell'Occidente, talvolta in modo determinante.

Purtroppo la mostra non ha potuto essere trasferita in Italia e quindi il volume curato da William Rubin che la accompagnava, volume che non è un semplice catalogo ma un insieme di diciannove saggi di sedici specialisti di paesi diversi, corredato da una documentazione iconografica di oltre 1000 illustrazioni a colori e in bianco e nero di opere di artisti occidentali ed extra–europei, costituisce un indispensabile strumento di studio oltre che una indubbia fonte di godimento visivo e di meraviglia.

EZIO BASSANI

Nella traduzione in lingua italiana sono sorti alcuni problemi determinati dalla complessità dell'opera: ci auguriamo di averli risolti in maniera soddisfacente. In linea di principio abbiamo preferito rimanere il più possibile fedeli alle formulazioni, oltre che allo spirito, dei diversi autori.

In considerazione del particolare valore attribuito al nome e all'aggettivo "primitivo" e "primitivismo", abbiamo conservato la lettera iniziale maiuscola secondo l'uso fattone nel testo inglese.

Anche per i nomi dei gruppi etnici abbiamo mantenuto la grafia inglese, senza prefissi.

Al fine di rendere più agevole la lettura, abbiamo preferito tradurre in italiano anche quelle citazioni che nell'edizione inglese figurano nelle lingue originali. Nelle note sono state mantenuti i riferimenti bibliografici forniti dagli autori, anche quando si tratta di traduzioni, per rispettare le indicazioni degli autori stessi.

I titoli delle opere d'arte occidentale sono stati tradotti in italiano, ma il titolo originale viene indicato a fianco della traduzione nell'indice delle illustrazioni.

Nelle didascalie le dimensioni delle opere sono indicate in centimetri; l'altezza (h.) precede la larghezza (l.) che è seguita, nel caso delle sculture moderne, dalla profondità. Nelle opere extra–europee, l'altezza non comprende le piume e le fibre di cui esse sono eventualmente dotate.

Abbiamo aggiunto, per comodità del lettore, un succinto glossario dei nomi etnici e delle località geografiche meno note e un indice dei nomi.

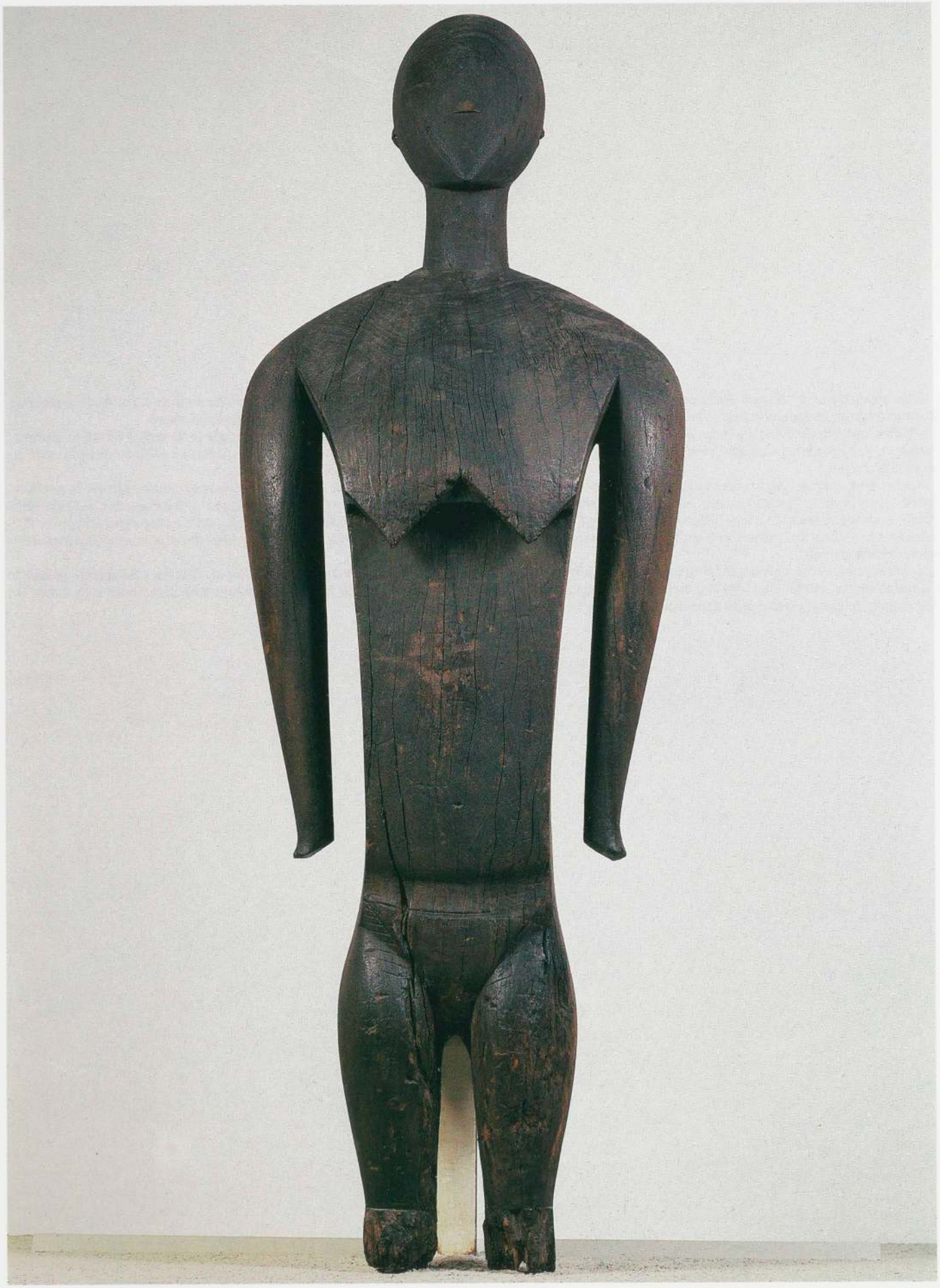


Figura (Dea Kawe), Nukuoro, Isole Caroline. Legno, h. cm. 217. Auckland, Auckland Institute and Museum, Nuova Zelanda.

Primitivismo modernista

Un'introduzione

William Rubin

Nessun argomento di così fondamentale importanza nell'arte del XX secolo è stato oggetto di minor attenzione del primitivismo, l'interesse cioè degli artisti moderni per l'arte e la cultura tribale,[1] quale si manifesta nel loro pensiero e nella loro opera. L'immensa bibliografia dell'arte moderna contempla due soli libri di carattere informativo sull'argomento: il testo pionieristico di Robert Goldwater, pubblicato per la prima volta quasi mezzo secolo fa, e quello di Jean Laude, scritto vent'anni fa, notevolmente più limitato nella portata, mai tradotto dal francese e da tempo esaurito.[2] Nessuno dei due autori potè accedere ad alcune importanti collezioni, tra cui quella di Picasso, o a molti documenti significativi ora disponibili. L'esigenza di una letteratura scientifica adeguata all'importanza storica dell'argomento si riflette nell'insolita apertura del presente lavoro, sebbene questo libro non costituisca, nella migliore delle ipotesi, che un inizio.

A ben riflettere, non è forse sorprendente che il primitivismo abbia ricevuto così poca considerazione da parte degli studiosi, dato che una seria trattazione dell'argomento richiede una certa familiarità con entrambe le arti, le cui interrelazioni nell'ambito della moderna cultura occidentale stanno alla base del fenomeno. I loro studi sono sempre stati tradizionalmente separati. Fino a poco tempo fa gli oggetti tribali sono stati, per lo meno in termini di studio e di museologia, dominio esclusivo degli etnologi. Soltanto dopo la Seconda Guerra Mondiale la storia dell'arte ha rivolto la sua attenzione a questo materiale; tuttavia i corsi a livello universitario di arte Primitiva[3] sono ancora relativamente rari, e pochi studenti di questi corsi sono anche interessati a studi di arte moderna. Non dovrebbe perciò sorprendere il fatto che molto di quanto gli storici dell'arte del XX secolo hanno detto riguardo all'influenza esercitata dall'arte tribale sullo sviluppo del modernismo sia errato. Non conoscendo la cronologia dell'arrivo e della diffusione degli oggetti Primitivi in Occidente, essi hanno avanzato ipotesi ingiustificate riguardo al loro influsso. Cito, a esempio, il fatto che nessuno dei quattro tipi di maschere proposte da eminenti studiosi quali possibili fonti di *Les Demoiselles d'Avignon* potrebbe essere stata vista da Picasso a Parigi entro il 1907, anno in cui dipinse il quadro.[4] D'altra parte pochi esperti delle arti dei popoli Primitivi possiedono più di una superficiale conoscenza dell'arte moderna, e i loro occasionali riferimenti tradiscono una sorprendente ingenuità.[5]

I tipi diversi di spiegazione degli oggetti tribali dati dagli antropologi e dagli storici delle arti e delle culture africane e oceaniche sono in ultima analisi più complementari che contradditori. Entrambi, naturalmente, si sforzano di capire gli oggetti tribali nel contesto in cui sono stati creati. Occupandomi della storia del Primitivismo mi prefiggo obiettivi ben diversi; voglio comprendere le sculture Primitive nell'ambito del contesto occidentale in cui gli artisti moderni le "scoprirono". L'interesse principale degli etnologi – la funzione e il significato specifico di ciascuno di questi oggetti – è irrilevante per il mio studio, ad eccezione del caso in cui questi fatti potessero essere noti agli artisti moderni in questione. Prima del 1920, tuttavia, quando alcuni Surrealisti divennero *amateurs* dell'etnologia, gli artisti generalmente non conoscevano questi argomenti, nè evidentemente ne erano interessati. Ciò non porta a dedurre che non fossero interessati ai "significati", ma piuttosto che i significati di cui si occupavano non erano quelli che potevano essere colti per mezzo degli oggetti stessi.[6] Se perciò accetto come data una prospettiva modernista su queste sculture (che, come ogni altra prospettiva, è per definizione un pregiu-

dizio), cercherò tuttavia di servirmene, nella speranza che, nonostante il carattere necessariamente frammentario del nostro approccio – il cui obiettivo primario è un ulteriore chiarimento dell'arte moderna – essa possa tuttavia proiettare una nuova luce anche sugli oggetti Primitivi.

La trattazione del nostro argomento è stata ostacolata da una certa confusione a proposito della definizione di primitivismo. La parola fu usata per la prima volta in Francia nel XIX secolo, ed entrò formalmente nella lingua francese quale termine strettamente legato alla storia dell'arte con l'opera in sette volumi *Nouveau Larousse Illustré*, pubblicata tra il 1897 e il 1904: *"n. m. B. – arts. Imitation des primitifs"*.[7] Sebbene il riferimento del Larousse alla "imitazione" fosse troppo drastico e limitato, il senso di questa definizione, usata per descrivere la pittura e la scultura influenzate da artisti precedenti chiamati "primitivi", è stato da allora accettato nella storia dell'arte, ma è cambiata l'identità dei "primitivi".
La definizione del Larousse riflette l'uso del termine tipico della metà del XIX secolo, in quanto i "primitivi" in questione erano soprattutto gli artisti italiani e fiamminghi del XIV e XV secolo. Ma ancor prima della comparsa del *Nouveau Larousse Illustré* gli artisti avevano esteso la connotazione di "primitivo" fino a comprendere non solo il Romanico e il Bizantino, ma tutta una gamma di arti non occidentali, dalla peruviana alla giavanese – e il significato di "primitivismo" era mutato di conseguenza. Nessuno dei due termini, tuttavia, indicava ancora le arti tribali dell'Africa o dell'Oceania, che sarebbero state incluse nelle definizioni in questione solo nel XX secolo.

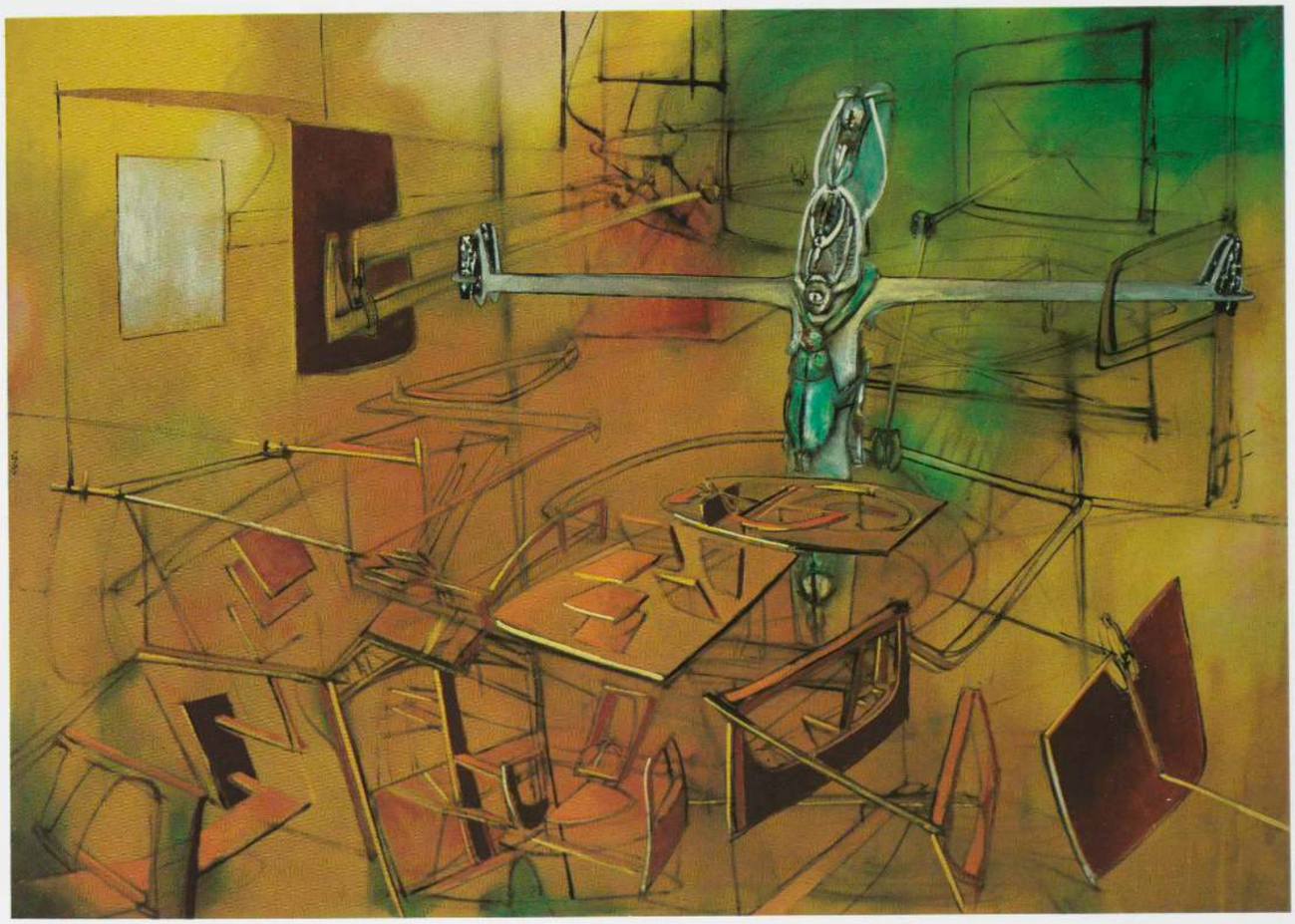
Sebbene il primitivismo fosse utilizzato all'inizio come termine specifico della storia dell'arte, alcuni dizionari americani ne ampliarono in seguito la definizione. Esso fu citato per la prima volta in Webster nel 1934 come una «credenza nella superiorità della vita primitiva», il che implica un «ritorno alla natura». Entro questa più ampia cornice, la definizione del Webster relativa all'arte è semplicemente «l'adesione o la reazione a ciò che è primitivo».[8] Questo senso della parola si era evidentemente radicato con forza nel 1938 quando Goldwater la usò nel titolo *Primitivism in Modern Painting*. La generale coerenza di tutte queste definizioni di primitivismo non ha tuttavia impedito che alcuni scrittori confondessero il primitivismo (un fenomeno occidentale) con le arti dei popoli Primitivi.[9] Per questo abbiamo evidenziato la connotazione specificatamente artistica del primo termine citandolo tra virgolette nel titolo del nostro libro.

I pittori primitivisti del XIX secolo avevano apprezzato gli stili occidentali anteriori al Rinascimento in virtù della loro "semplicità" e "spontaneità" – che essi individuavano nella mancanza di complessi trucchi di illuminazione e di prospettiva illusionistici – e per il vigore e la forza espressiva, qualità che questi artisti non trovavano nell'arte ufficiale del loro tempo, che era basata su modelli classici e accademici. Quanto più la società borghese apprezzava la ricercatezza e la finezza degli stili dei *Salon*, tanto più alcuni pittori incominciavano a stimare ciò che era semplice e naïf al punto che, entro la fine del XIX secolo, alcuni artisti primitivisti erano arrivati a lodare quelle arti non occidentali che definivano "selvagge". Usando questa parola con reverenza, se ne servivano in pratica per descrivere qualsiasi arte che fosse al di fuori della tradizione greco-romana del realismo occidentale che era stato riaffermato e sistematizzato durante il Rinascimento. Date le attuali connotazioni di "primitivo" e "selvaggio", può costituire motivo di sorpresa scoprire

Figura, Malanggan, Nuova Irlanda. Legno dipinto, h. cm. 133.
Berna, Collezione Serge Brignoni.

quale arte fosse identificata con tali aggettivi dagli artisti della fine del XIX secolo. Van Gogh, per esempio, si riferiva agli stili di corte e teocratici degli antichi Egizi e degli Aztechi del Messico indicandoli come "primitivi", e caratterizzava come "artisti selvaggi" perfino i maestri giapponesi che egli tanto stimava. Gauguin si servì dei termini "primitivo" e "selvaggio" per stili tanto differenti come quelli della Persia, dell'Egitto, dell'India, di Giava, della Cambogia e del Perù. Definitosi egli stesso un "selvaggio", Gauguin aggiunse in seguito alla sua già folta schiera di "primitivi" anche i Polinesiani, sebbene fosse più attratto dalla loro religione e da ciò che restava del loro stile di vita piuttosto che dalla loro arte. Alcuni decenni prima che la scultura africana e oceanica fosse presa in considerazione dagli artisti, le arti esotiche indicate come "primitive" dalla generazione di Gauguin venivano ammirate in virtù di molte qualità che gli artisti del XX secolo avrebbero apprezzato nell'arte tribale; soprattutto, un vigore espressivo che mancava (secondo la loro opinione) nelle fasi finali del realismo occidentale, che gli artisti di avanguardia del tardo XIX secolo consideravano indebolito ed esangue. Ad eccezione dell'interesse di Gauguin per la scultura delle Isole Marchesi e dell'Isola di Pasqua, tuttavia, nessun artista del XIX secolo mostrò un serio interesse artistico per l'arte tribale, sia dell'Oceania che dell'Africa.[10] Il significato contemporaneo di arte Primitiva, in larga misura sinonimo di oggetti tribali, è una definizione propria del XX secolo.

Nei primi decenni del XX secolo si assistette sia ad un mutamento del significato che ad un restringimento del-

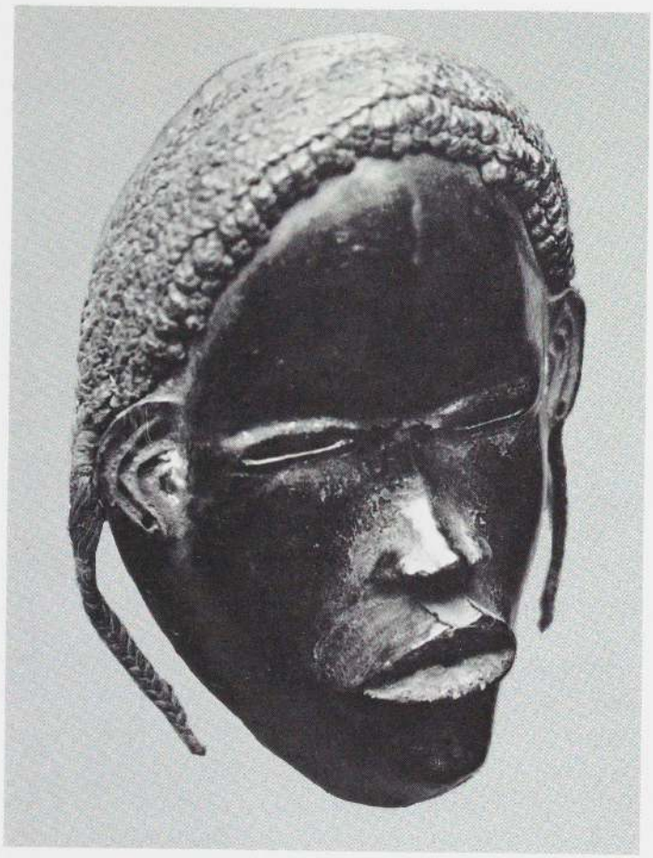


Matta, *Una situazione grave*. 1946. Olio su tela, cm. 139,7 × 195,6.
Chicago, Museum of Contemporary Art. Dono promesso al museo dalla Collezione di Mary e Earle Ludgin.

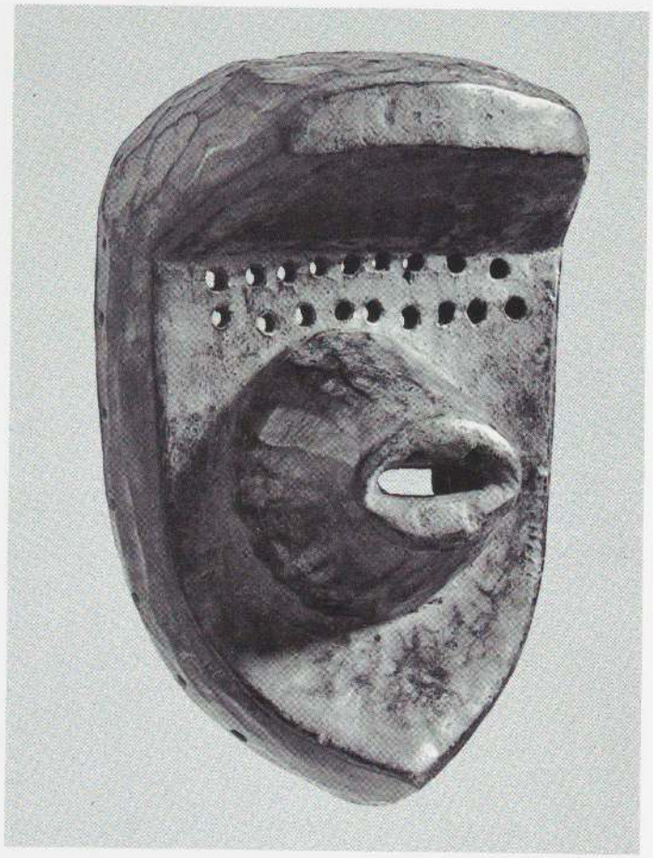
l'ambito di quella che era considerata arte Primitiva.
Con la scoperta delle maschere e delle figure scolpite dell'Africa e dell'Oceania da parte di Matisse, Derain, Vlaminck e Picasso negli ani 1906-1907, prese l'avvio una interpretazione strettamente modernista del termine. Mentre il significato si veniva spostando verso l'arte tribale, le definizioni precedenti non cessarono immediatamente di essere usate. Durante il successivo quarto di secolo "l'arte Primitiva" si venne identificando sempre di più con gli oggetti tribali. Per gli artisti d'avanguardia degli inizi del secolo, tale termine si riferiva soprattutto all'arte africana e oceanica, con una estensione sia pure superficiale (in Germania) all'arte degli Indiani d'America e degli Eschimesi (che sarebbero diventate più conosciute tra gli artisti parigini solo negli anni venti e trenta).

A Parigi, il termine "art nègre" (arte negra)[11] incominciò ad essere usato come sinonimo di "arte primitiva". Ciò limitò apparentemente il significato, restringendone l'ambito a qualcosa di simile all'arte tribale.[12] Ma, come termine che avrebbe dovuto essere riservato alla sola arte africana, esso era in effetti usato in modo troppo libero, al punto che giunse ad indicare universalmente anche l'arte oceanica. Fu solo negli anni venti che gli stili di corte giapponese, egiziano, persiano, cambogiano e di altri paesi non occidentali cessarono di essere chiamati Primitivi, e la parola finì per essere applicata principalmente all'arte tribale, per la quale divenne la definizione standard.[13] Nel testo di Goldwater, scritto nel decennio successivo, "primitivo" è sinonimo di arte africana e oceanica. Per essere precisi, gli stili di corte precolombiani come quelli degli Aztechi, degli Olmechi e degli Incas continuarono ad essere chiamati Primitivi (e gli artisti non sempre li distinguevano dall'arte tribale). Ma questa era una incoerenza, e dovrebbe ora essere riconosciuta come tale. Per il loro stile, il loro carattere e le loro implicazioni, le arti di corte e teocratiche pre-colombiane dell'America Centrale e Meridionale dovrebbero essere affiancate agli stili egiziano, giavanese, persiano e ad altri che con loro avevano rappresentato la definizione di Primitivo negli ultimi anni del XIX secolo.[14] Il progressivo cambiamento di significato del termine dopo il 1906 fu la conseguenza di un cambiamento di gusto. Parallelamente, l'arte di corte pre-colombiana godette di un interesse relativamente limitato tra gli artisti d'avanguardia nei primi anni del XX secolo, ad eccezione di Moore, dei pittori di "murales" messicani e, in misura minore, di Giacometti. Picasso non era il solo a trovarla troppo monumentale, ieratica e apparentemente ripetitiva. La capacità inventiva e la varietà percepite nell'arte tribale erano molto più nello spirito dell'iniziativa modernista.[15]

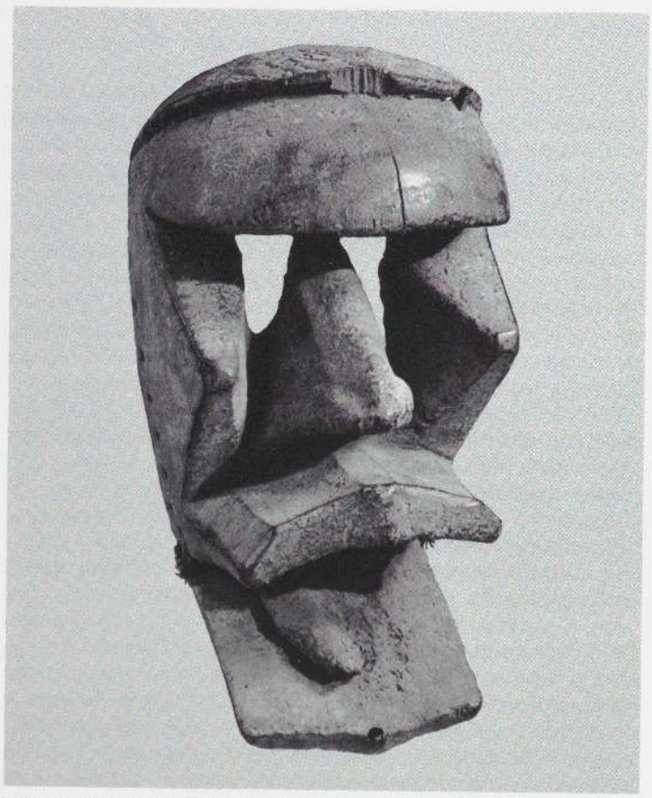
La capacità inventiva sopra citata, che in alcune società africane e oceaniche portò ad una multiformità artistica spesso sorprendente, costituisce uno dei più importanti denominatori comuni dell'arte tribale e di quella moderna. Per citare soltanto l'esempio più sorprendente, poche delle sculture rimaste del popolo Dan hanno più di cento anni, tuttavia la varietà creativa rinvenuta nelle loro opere (pp. 4,5) è di gran lunga superiore a quella delle opere artistiche di corte prodotte in periodi molto più lunghi – persino millenni nell'Antico Egitto dopo il Vec-



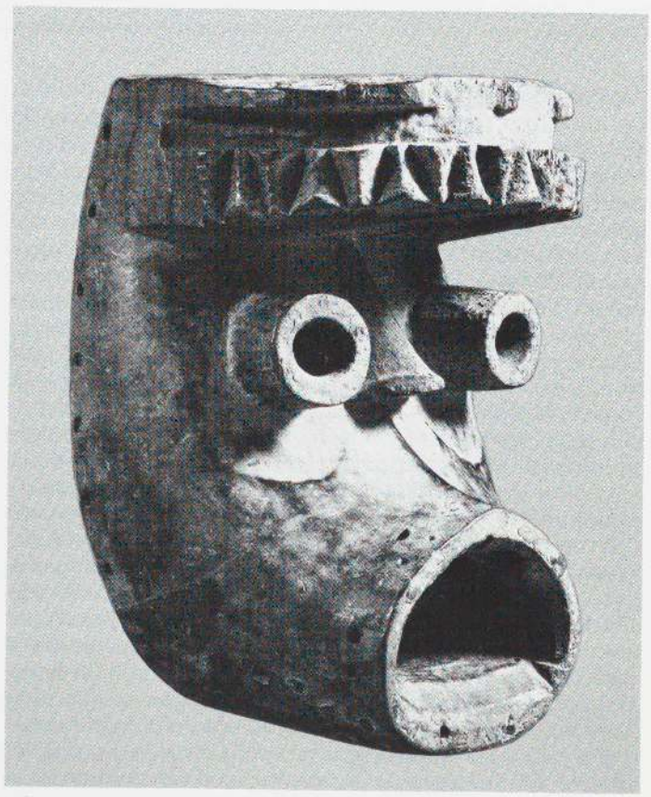
Maschera, Dan, Costa d'Avorio o Liberia. Legno e fibre, h. cm. 22,9. Parigi. Collezione Charles Ratton.



Maschera, Dan, Costa d'Avorio o Liberia. Legno, h. cm. 25. Collezione privata.



Maschera, Dan, Costa d'Avorio o Liberia. Legno, h. cm. 22. Collezione privata.



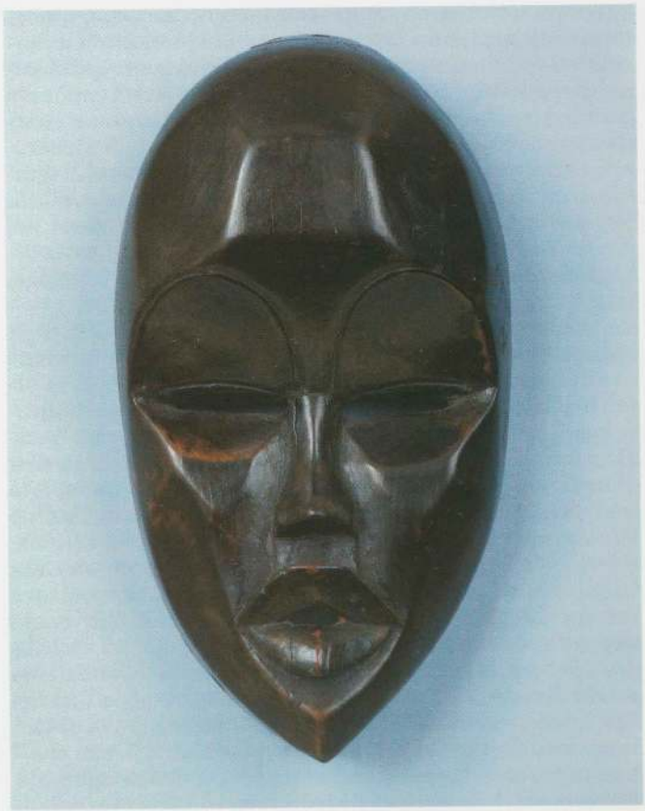
Maschera, Dan, Costa d'Avorio o Liberia. Legno, h. cm. 22,9. Collezione privata.

chio Regno.[16] A differenza della società egizia, che valutava positivamente l'immutabilità delle immagini, i Dan non solo apprezzavano esplicitamente la diversità, ma riconoscevano anche il valore di una certa originalità. Come dimostrò l'affascinante studio dell'etnologo P.J. L. Vandenhoute, i Dan desideravano perfino «riconoscere una maggiore efficacia sociale in tale originalità».[17] Sebbene gli scultori tribali fossero guidati da tipologie tradizionalmente stabilite, le stesse opere giunte fino a noi attestano che i singoli scultori avevano molta più libertà nel variare e sviluppare questi modelli di quanto molti critici abbiano supposto. Questa relativa varietà e flessibilità, unitamente alla concomitante incidenza dei cambiamenti, contraddistinguono la loro arte dagli stili più statici, ieratici – e spesso monumentali – delle culture di corte in questione (cui, per comodità, mi riferirò indicandole genericamente come arcaiche, il che costituisce un piccolo ampliamento rispetto al consueto uso del termine in storia dell'arte).[18]

Maschera, Dan, Costa d'Avorio o Liberia. Legno e fibre, h. cm. 22,9. Collezione privata.

Negli ultimi due decenni, i termini Primitivo e primitivismo sono stati criticati da alcuni commentatori come etnocentrici e dispregiativi, ma nessun altro termine generico proposto come possibile sostituto di "primitivo" è stato giudicato accettabile da questi critici, e non sono neppure state fatte delle proposte per "primitivismo". Che il termine derivato "primitivismo" sia etnocentrico è sicuramente vero – ed è logico che sia così, in quanto esso si riferisce non alle arti tribali in se stesse, ma all'interesse e alla reazione che esse suscitano in Occidente. Il primitivismo è perciò un aspetto della storia dell'arte moderna e non dell'arte tribale. In questo senso il termine è paragonabile al francese "japonisme", che non si riferisce direttamente all'arte e alla cultura del Giappone, ma al fascino suscitato in Europa. L'idea che il "primitivismo" sia dispregiativo, tuttavia, può derivare solo da un equivoco riguardo all'origine e all'uso del termine, le cui implicazioni sono state del tutto positive.

D'altra parte, le critiche rivolte all'aggettivo "primitivo" si concentrano in modo non ingiustificato sulle implicazioni dispregiative di alcuni dei suoi molteplici significati.[19] Tuttavia, queste non hanno trovato posto nella sua definizione e nel suo uso quale termine proprio della storia dell'arte. Quando Picasso affermò, come ultimo complimento, che «la scultura primitiva non è mai stata superata»,[20] non vide nulla di contraddittorio – e certamente nulla di dispregiativo – nell'uso comune, anche se ora contestato, dell'aggettivo "primitivo" per indicare quell'arte. È proprio il senso di ammirazione di cui egli e i suoi colleghi investivano la parola che ne ha caratterizzato l'impiego negli scritti d'arte. Usato in questa accezione ristretta, il termine ha un significato che non è meno positivo di quello proprio di qualsiasi altra designazione estetica (compresi i termini "gotico" e "barocco", entrambi coniati in senso dispregiativo).[21] Come concludeva Robert Goldwater, le «effettive connotazioni» di "primitivo" quando è «associato con la parola arte» sono quelle di «un termine di lode».[22] Poiché usiamo il termine Primitivo essenzialmente in uno spirito proprio alla storia dell'arte, abbiamo deciso di insistere su questa accezione del suo significato scrivendolo con l'iniziale maiuscola (eccetto se tra virgolette). Tutto ciò non significa che non si potrebbe usare un altro termine generico nel caso in cui se ne potesse trovare uno soddisfacente.[23] Per essere precisi, William Fagg, decano degli etnologi britannici dell'Africa, avanzò la proposta di sostituire universalmente "tribale" a "primitivo".[24] Ma i critici che sollevano obiezioni all'uso di "primitivo", sono contrari con uguale,



Maschera, Dan, Costa d'Avorio o Liberia. Legno, h. cm. 26. Collezione privata.

Robert Bénard, *L'arrivo di Cook alle Isole Tonga*. Incisione del XVIII secolo. In questa incisione è visibile nei costumi, negli atteggiamenti e nelle espressioni la fusione del "mito del primitivo" e del "mito dell'antico". L'incisione è stata eseguita per la traduzione francese del resoconto del secondo viaggio nel Pacifico del Capitano Cook (1772-1775). Tratta di un dipinto di William Hodges, che navigò insieme a Cook, essa riproduce l'approdo di Cook su una delle Isole Tonga (o dell'Amicizia). Parigi, Biblioteca del Musée de l'Homme.

se non maggiore, veemenza al termine "tribale".[25]

È chiaro che la storia dell'arte non è l'unica disciplina che ha cercato, senza riuscirci, di trovare una definizione generica di Primitivo che soddisfacesse i critici. Dopo aver tentato per un po' di tempo di risolvere il problema, Claude Lévi-Strauss notò che «nonostante tutti i suoi limiti, e le meritate critiche che ha ricevuto, sembra che, in assenza di un termine migliore, *primitivo* sia definitivamente entrato nel vocabolario antropologico e sociologico contemporaneo». «Il termine *primitivo*», proseguì, «sembra ora al riparo della confusione inerente al suo significato etimologico e accresciuta da un obsoleto evoluzionismo». Lévi-Strauss aggiunse poi un richiamo quasi superfluo per coloro che ammirano l'arte tribale. «Un popolo primitivo», insisteva, «non è un popolo arretrato o ritardato; anzi, esso può possedere, in un campo o in un altro, una capacità di inventiva o di azione che supera di gran lunga le imprese di altri popoli».[26] Quest'ultimo punto venne risconosciuto dagli artisti moderni all'inizio del secolo molto prima che le posizioni riassunte da Lévi-Strauss venissero a caratterizzare il pensiero antropologico o artistico.

Per il pubblico borghese del XIX secolo, se non per gli appassionati d'arte del XX secolo, l'aggettivo "primitivo" aveva certamente una connotazione dispregiativa. In effetti, quel pubblico considerava intrinsecamente inferiore qualsiasi cultura che non fosse quella europea o qualsiasi arte che non rientrasse nei parametri delle Belle Arti o degli stili propri dei *Salon*, il che significava tutta l'arte non occidentale e parte di quella occidentale. (Perfino Ruskin opinava che non esistesse «arte in tutta l'Africa, l'Asia o l'America»). Se anche i "feticci" delle popolazioni tribali erano conosciuti, essi erano ritenuti stravaganze incolte di barbari. Infatti gli oggetti tribali non erano neppure considerati arte. Raccolte dapprima nei *cabinets de curiosités*, le maschere e le figure scolpite (unitamente ad altro materiale) venivano conservate, verso la fine del XIX secolo, nei musei etnografici, dove non veniva operata alcuna distinzione tra arte e manufatto. Dato che i manufatti erano considerati indice di progresso culturale, la crescente diffusione delle teorie darwiniane non poteva far altro che consolidare i pregiudizi a proposito dei prodotti tribali, ai cui autori era assegnato l'ultimo gradino nella scala dell'evoluzione culturale.

Nel capitolo dedicato a Gauguin esamineremo più approfonditamente una concezione occidentale del Primitivo del tutto opposta, che aveva già iniziato a formarsi nel XVIII secolo, specialmente in Francia. Ma questo atteggiamento positivo, la cui espressione più conosciuta è il "buon selvaggio" di Jean-Jacques Rousseau, coinvolgeva solo una parte del ristretto pubblico colto. Mantenne, inoltre, un carattere letterario e filosofico, mai esteso alle arti plastiche. Diametralmente opposto al concetto popolare, tendeva ad idealizzare la vita Primitiva, costruendo su di essa l'immagine di un paradiso terrestre, ispirata soprattutto alle visioni della Polinesia, in particolare di Tahiti.[27] Se ci rifacciamo alla fonte di questo atteggiamento nel saggio di Montaigne *Sui cannibali*, possiamo vedere come, fin dall'inizio, gli scrittori in questione fossero principalmente interessati al Primitivo come a uno strumento di critica della loro società che, secondo la loro opinione, deformava il mirabile e innato spirito di umanità che essi reputavano ancora immutato nei paradisi delle isole.

Inutile dirlo, la maggior parte di questi scrittori sapeva ben poco della vita in Polinesia o in altre terre lontane, e la corrente di pensiero cui essi diedero origine può a ragione essere definita come "il mito del primitivo". In effetti, perfino tra coloro che ebbero contatti diretti con le popolazioni tribali, l'immaginazione riguardo al Primitivo superava spesso la realtà. Per esempio, l'esploratore francese Bougainville, uno degli scopritori di Tahiti, ebbe prove dirette di pratiche cannibalistiche. Ma tutto questo è dimenticato nella sua classica descrizione dell'isola come «la Nouvelle Cythère», la Nuova Citera. Identificando Tahiti con l'isola della mitologia greca dove, sotto il regno di Venere, gli esseri umani vivevano in uno stato di armonia, bellezza e amore perenni, Bougainville equiparava il "mito del primitivo" e il "mito dell'antichità", affermatosi già da molto tempo, ma ugualmente irreale. Poco importava, tuttavia, che la concezione positiva del Primitivo come lo abbiamo descritto avesse poco riscontro nella realtà, allo stesso modo di quella negativa. Il mito fu fin dall'inizio un elemento attivo e, fino al terzo decennio del

XX secolo, esercitò maggiore influenza sugli artisti e gli scrittori di qualsiasi fatto di vita tribale di cui, in ogni caso, gli stessi primi studiosi di scienze sociali sapevano ben poco.

Questo interesse per il Primitivo quale strumento di critica – in effetti come un ariete controculturale – persistette in una forma diversa anche quando gli artisti d'avanguardia agli inizi del XX secolo diedero origine ad uno spostamento del centro d'interesse dalla vita Primitiva all'arte Primitiva. Il modernismo è unico, in confronto agli atteggiamenti artistici delle società passate, per la sua posizione essenzialmente critica, ed il suo primitivismo doveva essere coerente con ciò. A differenza degli artisti precedenti, le cui opere esaltavano i valori collettivi e istituzionali delle loro culture, gli artisti pionieri moderni criticavano – almeno implicitamente – anche quando esaltavano. *La colazione dei canottieri* di Renoir, per esempio, affermava l'importanza della gaiezza, del piacere e dell'informalità, in breve, della vita dei sensi. Ma, proprio per questo, criticava le repressive convenzioni di classe del contemporaneo moralismo vittoriano. La convinzione propria degli artisti cubisti che ci fosse qualche cosa d'importante da apprendere dalla scultura dei popoli tribali – un'arte le cui forme e le cui concezioni erano diametralmente opposte ai canoni estetici predominanti – poteva essere intesa dalla cultura borghese solo come un attacco rivolto ai suoi valori.

Il fatto che l'ammirazione degli artisti moderni per questi oggetti tribali fosse diffusa negli anni 1907-1914 è sufficientemente (anche se non molto bene) documentato da fotografie degli interni degli studi, da scritti, da citazioni e, naturalmente, dalle loro stesse opere. Artisti quali Picasso, Matisse, Braque e Brancusi erano consapevoli della complessità concettuale e della finezza estetica della miglior arte tribale, che è semplice solo nel senso della sua riduzione all'essenziale, e non, come si credeva generalmente, per la sua ingenuità.[28] È una conseguenza del trionfo dell'arte d'avanguardia il fatto che oggi molti considerino la scultura tribale come testimonianza di un aspetto importante dell'arte nel mondo, e che i musei di Belle Arti dedichino sempre più ad essa gallerie, persino interi settori.[29] Dobbiamo agli esploratori, ai coloniali e agli etnologi l'arrivo in Occidente di questi oggetti. Ma dobbiamo soprattutto alle convinzioni dei primi artisti moderni la loro promozione dal rango di curiosità e manufatti a quello di grande arte, in realtà, allo status stesso di arte.

Gauguin è giustamente considerato il punto di partenza dello studio del primitivismo nell'arte moderna, ma il suo ruolo è stato in larga parte interpretato in modo troppo semplicistico ed è stato frainteso, poiché il suo primitivismo era più filosofico che estetico. Inoltre, come abbiamo visto, Gauguin non aveva che un limitato interesse per l'arte delle popolazioni del Pacifico tra cui viveva.[30] Le opere d'arte polinesiane, un modificato Tiki delle isole Marchesi su una collina (p. 193) o una "tavoletta parlante" ingrandita dell'Isola di Pasqua usata come sfondo per un ritratto (p. 188), rivestivano per Gauguin più la funzione di simboli o di mezzi decorativi che non quella di elementi che agissero sul suo stile. Ci sono, è vero, vari riferimenti all'arte polinesiana nella sua scultura e alcuni anche nella sua pittura. Ma questi sono meno numerosi e, nell'uso delle immagini, hanno un ruolo secondario rispetto ai riferimenti a stili colti non occidentali, quali quello egiziano, persiano, cambogiano, giavanese, nessuno dei quali è oggi definito Primitivo. Gauguin sintetizzò questi molteplici interessi in una visione eclettica che può mostrare donne di Tahiti del suo tempo in posizioni erette ispirate alle sculture giavanesi (p. 178) o sedute come figure tratte dalle pitture egizie (p. 190). Queste fonti non tribali ebbero evidentemente maggiore influsso sullo stile di Gauguin che non gli oggetti polinesiani da lui occasionalmente citati. Considerando la degradazione e la dissoluzione della vita a Tahiti, effetto della colonizzazione francese, non sarebbe azzardato considerare la descrizione pittorica "dell'isola paradiso" fatta da Gauguin un esempio alquanto disperato della vita che imita la letteratura, in effetti una riaffermazione mimetica del "mito del primitivo".

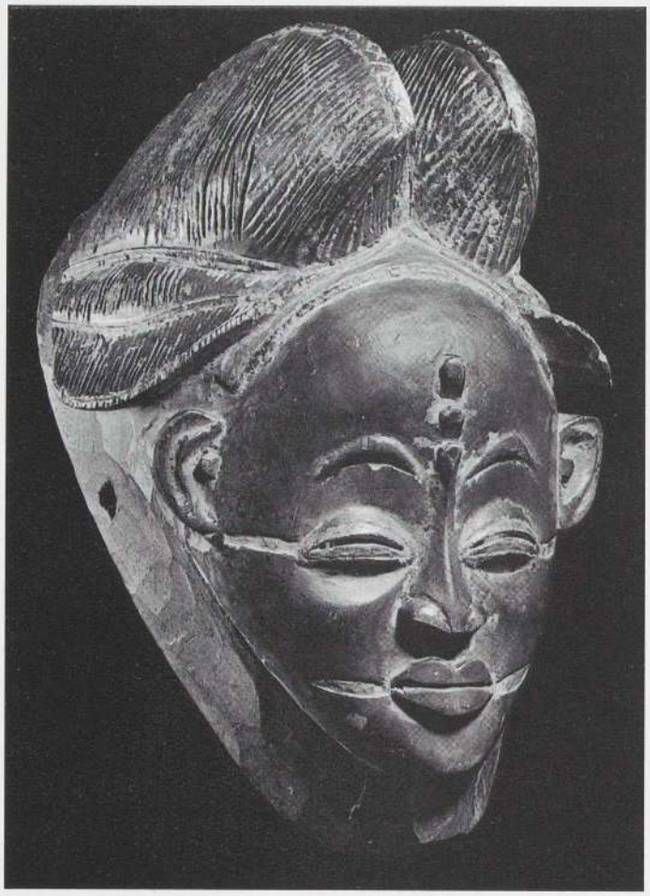
Questo mito persistette in una certa misura fino agli inizi del XX secolo nell'arte dei Fauves – come ad esempio in *La danza* di Derain, completato nel 1906 (p. 217), con la sua fusione di stili esotici. A questo proposito, nonostante le loro raccolte di oggetti tribali, i Fauves rappresentano, nei confronti del primitivismo e dello stile in generale, più una sintesi delle idee della fine del XIX secolo che non un radicale distacco. Fu principalmente con Picasso e i Cubisti, le cui opere riflettono un diretto interesse per il carattere sia espressivo che plastico di particolari oggetti tribali, che il primitivismo entrò nella fase propria del XX secolo. Più che l'opera dei Fauves, quella dei Cubisti rivestì il termine Primitivo di una connotazione nuova, più concreta, più concentrata e più propriamente estetica. Tuttavia, nell'Inverno 1906-1907 in cui il Fauvismo raggiunse il proprio apice, il significato di Primitivo era ancora connesso all'arte arcaica. La compatta *Figura accovacciata* di Derain (p. 215), di quel periodo, ricorda più le forme artistiche di corte o teocratiche pre-colombiane, come quella azteca, che non qualsiasi scultura africana od oceanica che egli poteva aver visto,[31] e il *Ragazzo che conduce un cavallo* di Picasso, dipinto agli inizi del 1906, contiene una eco degli arcaici Kouroi dei Greci, mentre le sue opere della fine del 1906 e degli inizi del 1907 riflettono l'interesse dell'artista per la scultura arcaica di centri provinciali dell'antica Iberia (p. 251).

È vero che i Fauves avevano "scoperto" l'arte africana nel 1906, e avevano iniziato ad acquistare alcune sculture, in gran parte dai mercanti di "curiosità". Ma la maggior parte dei pezzi che per primi suscitarono il loro interesse, come le figure Vili e Yombe (pp. 15, 214), le maschere Shira-Punu (p. 10) e le maschere Gelede degli Yoruba, dall'aspetto egiziano, (p. 10), erano, e non sorprende che sia così, quegli oggetti africani che, in conseguenza del loro relativo realismo, più facilmente si adattavano alle definizioni di Primitivo che erano state tramandate. È stato suggerito che il realismo stilizzato e i tipi di figure delle sculture Yombe fossero a loro volta in un certo senso influenzate dai primi missionari occidentali, e i primi antropologi individuarono una relazione tra gli stili dell'Egitto e dell'Africa Occidentale;[32] tenuto conto del carattere orientaleggiante delle maschere Shira-Punu che le allinea direttamente con l'esotismo del gusto tipico di Gauguin, tutte queste prime scelte risultano comprensibili. Infatti, ci stupisce poco apprendere che quando Matisse mostrò per la prima volta a Picasso una scultura africana nell'Autunno del 1906, «egli parlava», ricorda Picasso, «di arte egizia».[33]

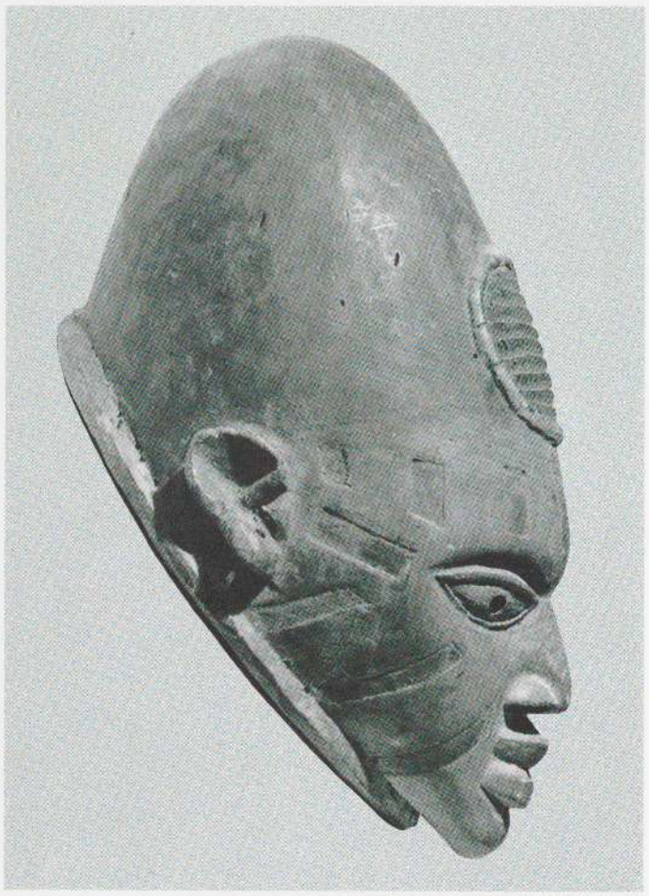
Certo la scelta di oggetti africani (e oceanici) nei negozi di Parigi e al "mercato delle pulci" era ancora molto limitata. Sebbene fosse possibile trovare facilmente alcuni degli oggetti più insoliti e più astratti, quali alcune figure da reliquiario Kota (pp. 266, 270, 302), anche prima della fine del secolo, non se ne ha notizia nel 1906, nè si possono riscontrare nell'opera degli artisti d'avanguardia di quel periodo. Soltanto dopo l'impatto del rivoluzionario quadro di Picasso: *Les Demoiselles d'Avignon*, comple-

Figura (strumento musicale), Pere, Zaire. Legno e ferro, h. cm. 79,5. Anversa, Etnografisch Museum.

Figura, Penisola di Huon, Papua Nuova Guinea. Legno dipinto, h. cm. 47. Berna, Collezione Serge Brignoni.



Maschera, Shira-Punu, Gabon o Repubblica Popolare del Congo. Legno, h. cm. 28. Parigi, Collezione privata. Già Collezione Maurice de Vlaminck.



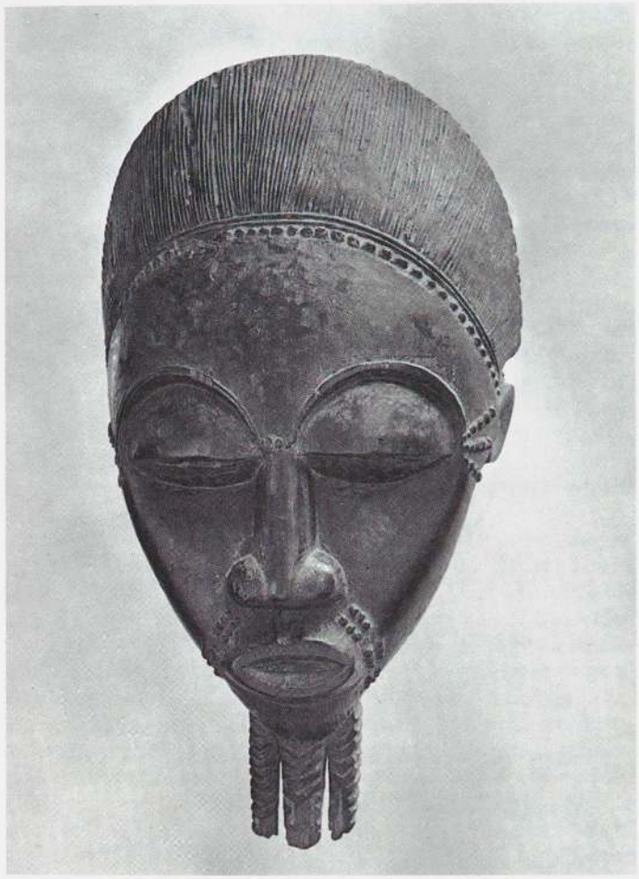
Maschera Gelede, Yoruba, Repubblica Popolare del Benin. Legno dipinto, h. cm. 17. Parigi, Musée de l'Homme.

tato alla fine di Giugno o ai primi di Luglio 1907, il gusto più avanzato iniziò ad accettare gli oggetti tribali più "provocatori". Se, al culmine del Fauvismo nel 1906, il termine Primitivo era ancora riferito all'arte di corte arcaica e (in misura minore) agli stili africani più naturalistici, all'epoca della Prima Guerra Mondiale, i Cubisti non solo ne avevano alterato il significato, riferendolo prevalentemente all'arte dell'Africa e dell'Oceania, ma avevano anche esplorato alcune delle forme più provocatorie e più astratte di queste culture. Tuttavia, nella maniera tipicamente sincretistica degli artisti moderni, gli influssi dell'arte tribale si fondevano talvolta con quelli degli stili esotici, delle arti popolari e con aspetti dell'arte occidentale precedente. Nelle *Demoiselles*, per esempio, non vi sono solo riferimenti alla scultura africana e oceanica, ma anche, tra le altre fonti, all'arte arcaica (iberica antica), al Manierismo (El Greco), e al primo modernismo (Cézanne e Gauguin). Non è perciò conseguenza di una cattiva cultura il fatto che gli studiosi attribuiscano alle singole opere moderne fonti così diverse e apparentemente contraddittorie nell'arte Primitiva. Questi riferimenti sono plausibili, data la natura del sincretismo modernista.

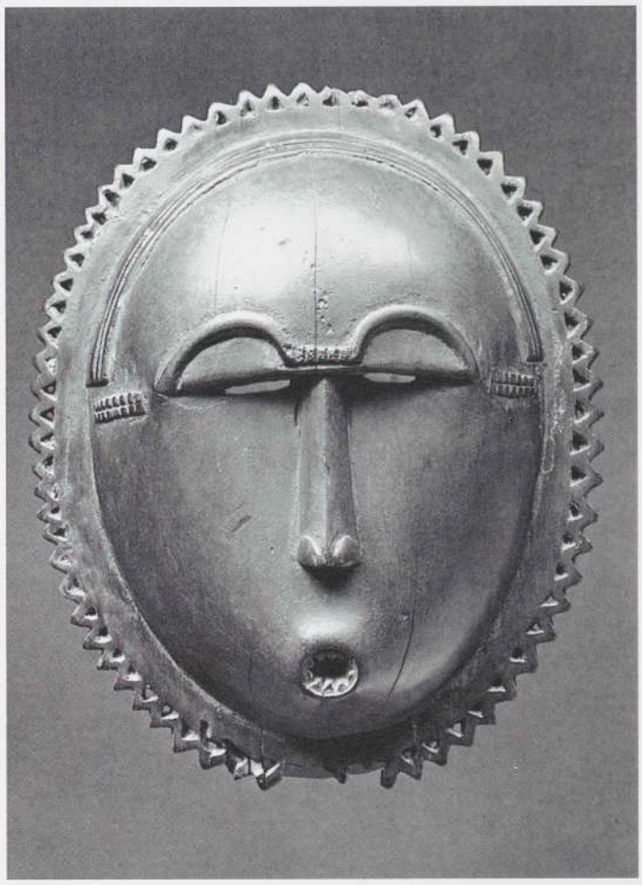
Questo tipo di primitivismo del XX secolo che si riferisce a singole opere dell'arte tribale, iniziò a diminuire dopo la Seconda Guerra Mondiale. Gli artisti non smisero completamente di collezionare sculture tribali o di cercarvi ispirazione. Ma, specialmente negli ultimi quindici anni, questa relazione da oggetto a oggetto è stata sostituita da un primitivismo più sottile, più elusivo e, soprattutto, più intellettualizzato, che trae ispirazione principalmente da *idee* riguardanti la funzione degli oggetti tribali e le società cui appartengono. Preparato in una certa misura dall'atteggiamento dei Surrealisti nei confronti del Primitivo, questo "primitivismo concettuale" – che comprende certe manifestazioni ibride, "earthworks", "environments", "happening" (varietà di teatro "sciamanico") e altre attività – trae la sua ispirazione più dai testi che dalle opere d'arte, dagli scritti di Bataille e di Leiris, tra gli altri, e specialmente dallo strutturalismo di Lévi-Strauss.

Non a caso ho scelto di chiarire il significato di primitivismo facendo riferimento al "japonisme", in quanto la popolarità di cui l'arte giapponese godette in Francia durante l'ultima parte del XIX secolo rivestì, nell'arte degli Impressionisti e dei Post-Impressionisti, un ruolo che, nei suoi aspetti sia superficiali che profondi, è paragonabile a quello svolto dall'arte tribale nella prima metà del XX secolo. In entrambi i casi tale ruolo è stato spesso esagerato o sottovalutato. Dobbiamo tenere presente che l'arte moderna ha attinto ad una varietà di fonti straordinariamente ampia. Lo sviluppo dei musei fin dagli inizi del XIX secolo e, in misura maggiore, l'uso della fotografia quale documento, hanno reso disponibile un mondo di immagini cui gli artisti precedenti non avrebbero mai potuto accedere, fino a giungere al concetto del "Museo Immaginario" di Malraux. Questa simultanea disponibilità di tutte le fonti storiche, che distingue il periodo moderno da tutti gli altri, è racchiusa nell'opera di Picasso.

Tra gli innumerevoli influssi assorbiti dagli artisti



Maschera, Baule, Costa d'Avorio. Legno dipinto, h. cm. 34,9. New York. Collezione privata.



Maschera, Yaure, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 23. Collezione privata.

moderni, quello degli autori di stampe giapponesi (nel XIX secolo) e quello degli scultori tribali (nel XX secolo) occupano un posto preminente per profondità e importanza.[34] Ma che portata ebbe tale importanza? La risposta è ancora vaga, almeno per ciò che concerne l'arte tribale, poiché lo studio del problema è ancora agli inizi. In effetti, non sarà mai possibile far piena luce sull'argomento, data la difficoltà di precisare la natura della trasmissione artistica e di riconoscere, per non dire quantificare, il processo. Tuttavia, se da una parte dobbiamo ammettere che l'arte tribale rappresentò la più importante influenza non occidentale nella storia dell'arte del XX secolo, d'altra parte dobbiamo sicuramente rifiutare le affermazioni spesso citate secondo le quali «l'arte negra generò il Cubismo» o «l'arte Primitiva mutò tutto il corso dell'arte moderna». Come vedremo, i cambiamenti nell'arte moderna cui ci stiamo riferendo erano già in corso quando gli artisti d'avanguardia ebbero per la prima volta consapevolezza dell'arte tribale. Infatti si interessarono e incominciarono a raccogliere oggetti Primitivi solamente *perché* i loro stessi esperimenti avevano improvvisamente conferito a questi oggetti una rilevanza per la loro opera. Agli inizi, quindi, l'interesse per la scultura tribale costituì una affinità elettiva.

Il mutamento nella natura dell'arte moderna, avvenuto tra il 1906 e il 1908 spiega il motivo per cui l' "art nègre" fu "scoperta" solo allora e non in precedenza dagli artisti d'avanguardia a Parigi. Bisogna tenere presente che l'arte tribale era tuttaltro che un tesoro nascosto. Il Musée d'Ethnographie du Trocadéro (ora Musée de l'Homme), che fu aperto al pubblico nel 1882, aveva raccolto una notevole collezione di oggetti provenienti dall'Oceania e dall'Africa ancor prima della fine del secolo. Le esposizioni internazionali, come quelle svoltesi a Parigi nel 1889 e 1900, comprendevano mostre didattiche di cultura tribale – nella realtà ricostruzioni di interi villaggi – e numerose sculture africane e (in minor misura) oceaniche potevano essere reperite nelle botteghe di oggetti curiosi per decenni, prima che gli artisti moderni le scoprissero. Tuttavia l'arte tribale non avrebbe potuto avere rilevanza estetica per i pittori fondamentalmente realisti delle generazioni dell'Impressionismo e del Post-Impressionismo, con l'unica eccezione di Gauguin. Dobbiamo dedurne che la "scoperta" dell'arte africana ebbe luogo nel momento in cui se ne avvertì la necessità relativamente agli sviluppi contemporanei. Artisti precedenti avevano occasionalmente acquistato opere tribali, come si può vedere dalla fotografia dello studio di Gustave Boulanger (p. 12), un pittore dei *Salon* del XIX secolo che si era recato nell'Africa Settentrionale con Gérôme. Ma questi oggetti erano semplicemente elementi pittoreschi. Qualsiasi serio interesse estetico era reso impossibile dalle convenzioni artistiche allora prevalenti.

Resta ancora da chiarire, naturalmente, che cosa, entro il processo evolutivo dell'arte moderna, fece sì che gli artisti fossero all'improvviso ricettivi nei confronti dell'arte tribale. Senza dubbio le risposte sono molteplici, ma sono sicuro che il motivo più importante abbia avuto a che fare con un fondamentale mutamento nella natura di gran parte dell'arte d'avanguardia, evolutasi da stili radicati nella percezione visiva ad altri basati sulla concettualizza-

Maschera, Fang, Gabon. Legno dipinto, cm. 48. Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.
Già Collezione Maurice de Vlaminck, André Derain.
Riprodotta a colori a p. 213.

Maschera, Fang. Replica in bronzo dell'opera riprodotta sulla sinistra, eseguita da F. Rudier, cm. 41,5 × 29 × 14,5.
Parigi, Musée des Arts Africains et Océaniens.
Già Collezione Ambroise Vollard.

Pagina a fianco: Maschera, Fang, Gabon. Legno dipinto e fibre h. cm. 63,5. New York, Collezione Gustave e Franyo Schindler.

zione. Gli stili degli Impressionisti e dei Post-Impressionisti (ancora con la parziale eccezione di Gauguin) derivarono da una precisa osservazione del mondo reale e, sotto certi aspetti, l'acutezza della visione dell'artista portò ad effetti di realismo superiori a quelli dei pittori precedenti. Certo non esiste una pittura esclusivamente basata sulla percezione, in quanto i dati trasmessi dalla retina vengono conosciuti solo attraverso la mente. Basti dire tuttavia che un pittore quale Monet, voleva creare un'arte più vicina possibile alla verità delle sensazioni visive. Ciò costituiva una preoccupazione minore per i Post-Impressionisti, e nonostante l'enfasi posta da Cézanne sulla fedeltà alle sue sensazioni *devant le motif*, le sue composizioni di bagnanti in particolare non erano prese dalla natura, ma concepite con la fantasia, talvolta con l'aiuto di altre arti o di fotografie.

Tuttavia fu Gauguin che fece il primo passo importante verso un'arte concettuale e perciò più "sintetica", più altamente stilizzata. (Dobbiamo ricordare che anche la concettualizzazione del materiale visivo è, a sua volta, una questione di gradi, perfino nel Cubismo Analitico "ermetico" vi sono molte componenti percettive). Gau-

Angolo dello studio di Gustave Boulanger, Parigi 1800 ca. Solitamente si dice che gli artisti abbiano scoperto le maschere tribali e le sculture africane intorno al 1906. Ciò è vero, in effetti, per quanto concerne il valore estetico di questi oggetti, ma senza dubbio gli artisti del XIX secolo possedevano materiali africani insieme a souvenir e altri oggetti da cui trarre ispirazione. Tali oggetti sarebbero potuti arrivare direttamente dai porti dell'Africa Occidentale o Centrale o forse tramite i viaggiatori islamici del Nord-Africa.
Nella foto a fianco, fra le numerose opere d'arte, calchi in gesso, costumi e arnesi da lavoro, è visibile una maschera (indicata dalla freccia) appartenente, con molta probabilità, alla popolazione Bobo-Fing o Marka.

guin non abbandonò il realismo dell'Impressionismo, ma riuscì, almeno nei suoi dipinti migliori, a fonderlo con effetti decorativi piatti e con forme stilizzate, i cui precedenti non appartenevano al realismo occidentale, ma ad arti non illusioniste tanto diverse tra loro come quella egizia, medievale, persiana, peruviana, la pittura (popolare) bretone e le arti decorative (così come le popolari *images d'Epinal*) e alla scultura cambogiana, giavanese e polinesiana. Questo era troppo per Cézanne, che liquidò Gauguin definendolo autore di immagini "cinesi".[35] Non è perciò privo di una certa ironia il fatto che il culmine della tendenza alla concettualizzazione nei primi decenni del XX secolo, il Cubismo di Picasso e di Braque, dovesse fondarsi più sull'arte di Cézanne che su qualsiasi altro elemento. Ma la nuova lettura in chiave concettuale di Cézanne, propria dei Cubisti, fu profondamente influenzata dalla loro esperienza degli stili arcaici e concettuali che lo stesso Cézanne, ancora legato alla percezione visiva, disdegnava, e in misura ancora maggiore dalla familiarità con l'arte tribale, alla cui esistenza egli non prestò attenzione.

Lo spostamento dal piano percettivo a quello concettuale, iniziato da Gauguin (sebbene fosse già preannunciato da Manet e poi riflesso nel "japonisme" che si affermò verso il 1860), acquistò maggior vigore nei primi anni del XX secolo e divenne particolarmente evidente nel 1906, dopo la grande retrospettiva di Gauguin tenutasi al Salon d'Automne. In quell'anno Vlaminck acquistò la famosa maschera Fang (pagina accanto), ben presto venduta al suo amico Derain, che è da allora diventata la principale icona tribale del primitivismo del XX secolo.[36] Molti discorsi sono stati fatti a proposito di questa maschera, e una descrizione di essa era obbligatoria nelle discussioni inerenti l'argomento. Essa divenne infatti così famosa che Ambroise Vollard, mercante di opere d'arte d'avanguardia, ne fece fondere una replica in bronzo. Tutto ciò è leggermente ridicolo. Indipendentemente dagli scarsi pregi della maschera, i dipinti di Derain e di Vlaminck degli anni immediatamente successivi mostrano poco o nessun riflesso di essa, o di qualsiasi altra forma di arte tribale.[37] La vera rottura avvenne soltanto quando Picasso si ispirò all'arte tribale nelle *Demoiselles d'Avignon*, che rappresenta un nuovo livello nel processo di concettualizzazione che egli aveva incominciato nel suo periodo iberico. La fama di questo quadro si diffuse rapidamente nella ristretta cerchia di artisti d'avanguardia alla fine del 1907, e l'arte tribale diventò così uno sbocco urgente.

Credo che l'importanza della maschera Fang di Derain debba essere ricercata in ciò che la maschera rivela a proposito della situazione immediatamente precedente alla realizzazione delle *Demoiselles*. Il suo relativo realismo è di primaria importanza se viene paragonato con la marcata astrazione e stilizzazione nelle migliori e più autentiche maschere Fang, come quelle che Braque e Picasso (pp. 300, 307) acquistarono in seguito, e particolarmente in rapporto ai capolavori delle maschere Fang (a destra e a p. 290). Questo realismo atipico fu un fattore decisivo per la rapida diffusione e popolarità della maschera di Derain, che è parallela alla precedente fama delle maschere Shira-Punu (di cui quella di Vlaminck, p. 10, era almeno un esempio superbo) e delle figure Vili e Yombe (pp. 133, 141). Secondariamente, la maschera Fang di Derain è di qualità decisamente mediocre, un tipo che, alla fine del secolo, veniva già prodotto e venduto *en série* in Gabon.[38] Perciò la sua fama in quei primi anni dimostra come fosse raro reperire buon materiale all'inizio del secolo.[39] Infatti, nonostante che le indicazioni di provenienza come "Ex collezione Derain" o "Ex collezione Matisse" – spesso dimostratesi errate[40] – avessero un effetto

Juan Gris, *figura di reliquiario*, 1922. Cartone. Opera distrutta.

notevole sul mercato, gran parte degli oggetti di proprietà dei maggiori pittori all'inizio del secolo erano in effetti molto mediocri se paragonati ai migliori esemplari dello stesso tipo che noi conosciamo oggi, in maggior parte esportati dall'Africa in anni successivi. (A parte pochi oggetti di grande importanza storica, la nostra mostra contiene solo le migliori opere tribali provenienti da quelle prime collezioni; tuttavia alcune opere minori sono riprodotte in questo libro a titolo documentario).

Le collezioni dei pionieri del modernismo erano relativamente mediocri, in parte a causa della limitata disponibilità sul mercato di belle sculture Primitive in quei primi anni, e in parte a causa delle ristrettezze economiche degli artisti (Juan Gris, per esempio, era particolarmente povero, e questo può essere il motivo che lo indusse a costruirsi un reliquiario Kota con del cartone). Ancor più importante, tale mediocrità era indice del fatto che questi modernisti non erano affatto, per la maggior parte, collezionisti nella comune accezione del termine. Picasso è un caso significativo. Ho avuto l'opportunità di vedere nei suoi studi – e più tardi, nelle collezioni dei suoi eredi – una settantina dei circa cento oggetti Primitivi che Picasso possedeva, e i migliori tra i restanti mi sono noti tramite fotografie. In media, le maschere e le figure scolpite possedute da Picasso erano mediocri o anche peggio; tra i circa cento esemplari, solamente una mezza dozzina di oggetti è veramente bella. A questi facevano da contrappeso non solo sculture di povera qualità, ma anche opere "per i turisti" non autentiche[41] (appositamente fatte da artisti tribali per essere vendute e non per motivi rituali). Infatti il primo documento visivo di arte tribale posseduto da Picasso, una fotografia del suo atelier del 1908 (p. 299), mostra una scultura Yombe che era senza dubbio stata fatta su ordinazione per un europeo.[42]

Tutto ciò poteva non avere molta importanza per Picasso. Egli stesso mi fece notare a proposito di un esemplare mediocre: «Non è necessario il capolavoro per cogliere l'idea». Questo è, naturalmente, il punto. Un concetto o una componente di stile è completamente accessibile anche in esemplari di second'ordine e perfino, come lo stesso Picasso osservò in quell'occasione, nei falsi. (Effettivamente tutta la collezione del surrealista Wilfredo Lam era, a sua insaputa, costituita da falsi). Picasso era più portato ad accumulare, piuttosto che a raccogliere oggetti, e dedicava al loro acquisto più passione che attenzione. («Je ne suis pas collectionneur», diceva, arrotando la *r* finale per esprimere tutto il suo sdegno). Il collezionista si sforza di conoscere un'opera in tutti i suoi aspetti (l'etimologia della parola *connoisseur*) e l'apprezza per se stessa. Tra i maggiori artisti, Matisse fu il più vicino a questo spirito di godimento. Per Picasso che solitamente neppure distingueva l'arte africana da quella oceanica, la scultura tribale rappresentò in primo luogo un'affinità elettiva e, solo secondariamente, una materia da riutilizzare. Per poter collezionare bene è necessario scovare diligentemente e rintracciare gli oggetti, studiarli e confrontarli. Picasso non aveva nè il tempo nè la pazienza necessari per questo. A parte alcune "chasses aux nègres" – come nella sua visita a Marsiglia nel 1912 – la maggior parte delle sue prime sculture Primitive, come egli mi disse, fu acquistata durante le passeggiate domenicali con Fernande al "mercato delle pulci".[43] A differenza del collezionista serio, egli poteva acquistare una maschera semplicemente per la forma delle orecchie, per il profilo del naso, o per un aspetto della stilizzazione globale, o per divertire gli amici.

Perciò, lungi dal costituire un museo privato di arte tribale, le sculture Primitive di Picasso erano distribuite nello studio più o meno come altri oggetti che egli trovava interessanti dal punto di vista visivo: dipinti, sculture, stoffe, strumenti musicali (sia tribali che moderni), ninnoli, souvenirs e giocattoli. Picasso conservò per tutta la vita questo materiale con feticistica devozione. I due oggetti africani che appaiono nella fotografia del 1908, per esempio, non si videro nel suo studio per cinquanta anni, ma la mia supposizione che egli non se ne fosse mai disfatto fu confermata quando riapparvero nel suo patrimonio.

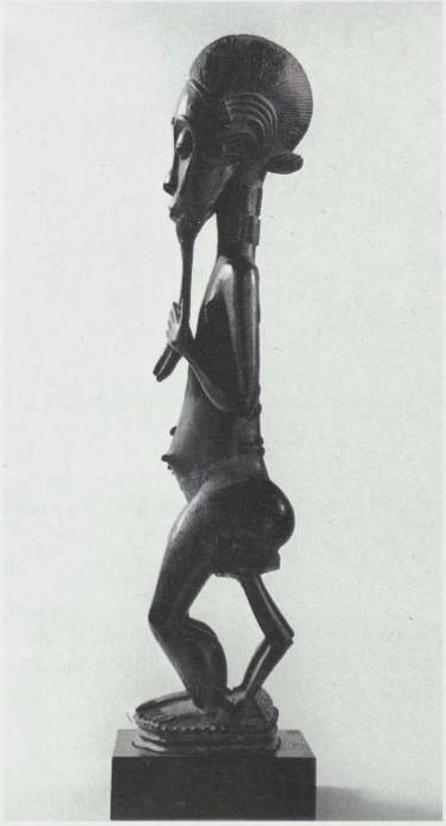
Picasso acquistò in effetti durante gli anni alcuni oggetti tribali veramente belli, ma non in seguito ad un impegno particolare. Quando i primi mercanti parigini di "art nègre" si affermarono, principalmente tra il 1908 e lo scoppio della Prima Guerra Mondiale – Emile Heymann (il "négrier de la rue de Rennes" di Matisse), già attivo nel 1880, Joseph Brummer (di cui si parlerà in seguito, pp. 143, 144) e Paul Guillaume – essi entrarono in possesso di oggetti di migliore qualità, e proposero a Picasso alcuni acquisti.[44] Tuttavia, ad eccezione di un bellissimo Tiki delle Isole Marchesi (p. 283) e probabilmente della più bella delle sue due maschere Grebo (p. 305), tutti gli oggetti migliori di Picasso vennero acquistati negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale, o anche più tardi, in genere quando mercanti d'arte, sia moderna che tribale quali Paul Guillaume e Louis Carré, li offrirono in cambio delle sue opere.

In considerazione degli scopi e dello spirito con cui Picasso e altri modernisti si accostarono all'arte tribale, non sorprende il fatto che le loro collezioni – se così si possono definire – siano diverse da quella degli *amateurs* di "art nègre". Infatti, questa disparità nel gusto – specialmente evidente nel caso di Picasso – è un sintomo rivelatore. Il risultato è più una questione di carattere e di stile che non di qualità. Siamo colpiti non solo dalla valutazione differente, per quel che riguarda le aree tribali e i tipi scelti dagli artisti e dai collezionisti, ma, in maggior misura, da un conseguente contrasto nella natura e nella fattura degli

Maternità, Yombe, Zaire, Legno, h. cm. 30,5.
New York, Collezione Arman.

Re seduto, Kuba, Zaire. Legno, h. cm. 54,5.
Londra, The British Museum.

Seggio, Luba, Zaire. Legno, h. cm. 57,2. Collezione privata.



Figura, Baule, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 59,7.
Collezione privata.

oggetti.[45] Certi tipi di opere d'arte Fang (p. 293), Kota (pp. 268-270), Bambara (p. 272) e Senufo (pp. 130, 131) furono apprezzati da entrambi. Ma i collezionisti stimavano molto il materiale "classico" Baule (p. 223), Guro (p. 419), Kuba, Luba e Vili (p. 214), mentre disprezzavano in genere quegli stili astratti, trasformisti e magico – trasformisti che piacevano a Picasso e che sono esemplificati dall'opera dei Baga (p. 276) e dei Grebo (pp. 20, 305), per limitarci al materiale già disponibile a Parigi all'inizio del secolo. L'arte africana "classica" stimata dai collezionisti (pagina accanto e pp. 10, 11, 38, 223) è soprattutto quella che, per il suo realismo stilizzato, è in stretta relazione con le arti arcaiche che avevano rappresentato la precedente connotazione di "primitivo" prima di Picasso.

È vero che molti collezionisti più recenti sono stati attratti dalle maschere Songye *kifwebe* (a sinistra), molto astratte e fantasticamente trasformate, che iniziarono ad apparire in Francia soltanto alcuni anni dopo la Prima Guerra Mondiale. Ma esse non interessarono la maggior parte dei collezionisti prima del 1950. Infatti, quando tali maschere cominciarono ad apparire in un certo numero a Parigi alla fine degli anni trenta, furono guardate con sospetto, in larga misura per le stesse ragioni per cui il quadro *Les Demoiselles d'Avignon* (p. 240) – con il quale le maschere *kifwebe* hanno certa affinità – fu giudicato brutto dagli appassionati di arte moderna quando fu esposto per la prima volta nel 1939.[46] È precisamente a quel mutamento del gusto avvenuto negli ultimi cinquant'anni (che ha elevato le *Demoiselles* ad un rango epico) che si deve attribuire la diffusione delle maschere *kifwebe*.

Il gusto "classico" nell'arte africana – rappresentato da quello di Paul Guillaume e di Charles Ratton, i due più importanti mercanti di "art nègre" di Parigi – non si concilia con le scelte fatte da Picasso, le cui sculture africane erano in genere meno realistiche e, soprattutto, meno "finite". Egli amava vedere le tracce della "mano" dello scultore, rendersi conto del processo di creazione artistica. Il gusto di Guillaume e Ratton,[47] che è più o meno in linea con una diffusa gerarchia di preferenze franco-belga, sottolinea la fattura altamente raffinata e spesso intricata, le superfici splendidamente levigate e patinate e un realismo contenuto e stilizzato, contrastante con la rozzezza, il *non finito* e la geometricità, l'enfasi sulle punte estreme dell'invenzione che, in modo non sorprendente, hanno motivato le scelte di sculture tribali operate da molti artisti d'avanguardia. (Alcuni mercanti e collezionisti sono arrivati al punto di rimuovere la superficie rozza e "sgradevole" che gli oggetti africani acquistavano con l'uso rituale, raschiandoli fino al legno naturale e lucidandoli in modo che somigliassero a mobili). Il perpetuarsi del gusto "classico" giustifica il fatto che alcuni degli oggetti africani più straordinari e più estrosi, quali le più belle figure Mumuye (p. 43) e le maschere-giogo Wurkun (inizialmente chiamati Waja, p. 146) siano oggi valutati, nonostante la relativa rarità, meno delle belle maschere Baule e degli sgabelli a cariatide Luba,[48] e può anche, in una certa misura, spiegare la spiccata preferenza dei collezionisti per la scultura africana rispetto a quella dell'Oceania e, all'interno di questa, per la scultura polinesiana rispetto a quella della Melanesia.

Il fatto che molti collezionisti convalidino questo gusto "classico", con la sua evidente vicinanza al *déja vu* della cultura occidentale e del Medio Oriente, è in se stesso meno sorprendente – data la incertezza dei collezionisti e il gusto imposto dai mercanti – del fatto che esso sia stato appoggiato da esperti quali Guillaume, che era uno dei maggiori mercanti d'arte d'avanguardia, e Ratton, che aveva pure familiarità con quell'arte. In effetti, questo pregiudizio franco-belga era così forte a proposito di ciò che costituiva la migliore arte africana, che perfino un collezionista come René Gaffé, le cui scelte nell'ambito della pittura moderna erano tra le più audaci e perspicaci in questo secolo, si mostrò molto più conservatore nei suoi acquisti di arte tribale. Nel suo libro del 1945 sulla scultura congolese, per esempio, egli riproduce in larga misura oggetti Luba e Kuba ben finiti e relativamente realistici (p. 15), omettendo le sculture più estrose delle stesse popolazioni (pp. 470, 485) e trascurando completamente i capolavori congolesi più astratti e più audaci dei Songye (pp. 72, 135), dei Bembe (p. 127), dei Pere (p. 8), degli Mbole (p. 526) e degli Zande (p. 173).[49]

Senza dubbio Guillaume o Gaffè avrebbero risposto che gli stili "classici" da loro preferiti rappresentavano ciò che di meglio (qualitativamente parlando) l'Africa potesse offrire. Non solo penso che ciò non sia vero, ma sospetto anche che i loro giudizi celassero una traccia di un vecchio pregiudizio evoluzionistico che collocava le tipologie più realistiche – quelle più vicine per carattere all'arte occidentale e perciò più accettabili – al gradino più elevato nella scala dei valori. Se la scultura rappresentata dai più raffinati esempi di arte africana "classica" quali le maschere Yaure, Baule (p. 11), e Guro (p. 419) e le figure Hemba (p. 38) e Kuba (p. 15) che riproduciamo, era tutto ciò che l'arte tribale di quel continente poteva offrire, l'Africa avrebbe aggiunto molto meno di quanto non fece in realtà al vocabolario estetico dell'arte mondiale.

L'interesse degli artisti si è incentrato, in modo non sorprendente, su quelle sculture africane che, rispetto ai tipi "classici", hanno meno elementi in comune con l'arte delle culture occidentali o orientali e che perciò costituirono, per definizione, ciò che – visto nella prospettiva di tutta la storia dell'arte – è più distintivamente africano nell'arte africana.[50] Poiché, a partire dai Cubisti, gli artisti moderni furono più attratti dall'idea plastica espressa dall'opera che non dal suo semplice godimento, poco importava per loro che gli esemplari di quei tipi più inventivi disponibili all'inizio del secolo fossero solitamente ancor meno che belli. Negli anni trenta, tuttavia, era possibile trovare anche capolavori negli stili più astratti. Ma il gusto "classico" sarebbe rimasto predominante nel raccogliere arte africana, eccetto per pochi collezionisti che vi giunsero tramite l'arte moderna.

È indubbio che l'arte tribale abbia influenzato in modo significativo Picasso e molti dei suoi colleghi. Ma è altrettanto vero che essa non provocò nessun mutamento fondamentale nello sviluppo dell'arte moderna. Picasso stesso riassunse questo concetto dicendo: «Le sculture africane che si vedono nei miei studi sono *più testimonianze che modelli*».[51] Cioè esse sono più una conferma delle sue intuizioni che non un punto di partenza per le sue immagini. Come le stampe giapponesi che affascinarono Manet e Degas, gli oggetti Primitivi servivano più a conferire maggior vigore e a ratificare sviluppi già in corso che non ad imprimere una nuova direzione alla storia della pittura moderna. Tuttavia Picasso – che aveva un istinto per il *mot juste* – scelse attentamente le parole, e la sua costruzione «più... che» deve essere osservata con attenzione. Sebbene fossero più «testimonianze» che «modelli», le sculture erano dichiaratamente quindi anche modelli, in una certa misura. Perciò, se anche erano state scelte in base alla loro affinità con le intenzioni dell'artista, una volta nello studio, gli oggetti tribali assunsero un duplice ruolo, ed esercitarono una grande influenza.

Come è già stato osservato, è estremamente difficile valutare in che misura e in che modo questi oggetti abbia-

Maschera Kifwebe, Songye, Zaire. Legno dipinto, h. cm. 63. Collezione privata.

Figura di reliquiario, Hongwe, Gabon. Legno, ottone e rame, h. cm. 53.
Parigi, Collezione privata.
L'altra faccia di questo oggetto è riprodotta a p. 352.

no esercitato la loro influenza. Nel suo testo classico, Goldwater assunse a questo riguardo una posizione molto prudente, a cui aderì in gran parte il libro di Laude. Pur sostenendo una «influenza considerevole del primitivo sul moderno»[52] in termini molto generali ("allusione e suggerimento"), Goldwater ha sottolineato la «estrema rarità di una influenza diretta di forme artistiche primitive» sull'arte del XX secolo.[53] Come dimostrerà il nostro studio, Goldwater ha sostanzialmente sottovalutato quell'aspetto del problema.

Inoltre egli considerava poetico, filosofico e psicologico gran parte dell'influsso dell'arte tribale, riconoscendole solo «una limitatissima influenza formale diretta».[54] Secondo la sua opinione, per esempio, Brancusi non adottò mai «specifiche forme di scultura negra, e... le sue opere non ebbero alcuna attinenza con un particolare stile tribale».

Tuttavia l'atteggiamento, la forma, la struttura concavo-convessa della testa e la forma allungata del collo (così come l'acconciatura o "cresta" che sporge obliquamente) della *Madame L.R.* di Brancusi (1914-1918) mi sembrano essere indubbiamente ispirate dalle figure-reliquiario Hongwe. Inoltre, come Geist ha dimostrato, la bocca dalla forma peculiare, nella testa che è l'unico frammento rimasto del *Primo passo*, 1913, era quasi certamente derivata da una scultura Bambara conservata al Museo del Trocadéro (p. 349). Si possono citare esempi comparabili tratti dalle opere di molti artisti il cui primitivismo fu trattato da Goldwater solo in termini generali.

Negli esempi sopra citati, l'accostamento tra le opere moderne e quelle africane è eloquente. Ma sono fermamente convinto che vi siano molte altre influenze, *non meno dipendenti da particolari forme in singoli oggetti tribali*, dove un semplice confronto delle opere moderne e tribali prese in considerazione non ne metterebbe in evidenza le interrelazioni. In effetti ritengo che, per gli artisti moderni che ammirarono e raccolsero opere tribali, molti degli influssi più importanti e profondi dell' "art nègre" sulla loro opera siano proprio quelli che non riconosciamo e di cui non sapremo mai nulla. Mentre gli artisti di tutte le epoche hanno preso dalle opere di altri artisti la forma di una testa, la posizione di un corpo o un particolare modello, l'assimilazione da parte degli artisti moderni dell'opera dei loro colleghi assume spesso una forma più complicata e meno riconoscibile, tanto più nel XX secolo, dato il grado di trasformazione del materiale visivo grezzo nella maggior parte degli stili moderni.[55] Quando l'idea plastica – più o meno consciamente acquisita – viene completamente assorbita e riemerge nel contesto dello stile del tutto differente di colui che se ne è appropriato, essa è spesso "invisibile". L'influsso dell'arte tribale non costituisce una eccezione a questo principio.

Dato che *questo* tipo di influenza diretta non è riconoscibile mediante l'accostamento di oggetti particolari (per lo meno senza una direttiva), il lettore potrebbe chiedersi su quale base formuli la mia ipotesi. A parte la testimonianza di alcuni artisti, la risposta si trova nella mia intuizione delle modalità secondo cui la mente artistica opera, e delle scorciatoie e dei percorsi indiretti mediante i quali essa raggiunge i suoi scopi. Fortunatamente possiamo spiegare l'effetto di questo insieme di influenze per mezzo di un esempio ideale tratto dall'opera di Picasso: il ruolo di una delle sue maschere Grebo[56] (Costa d'Avorio) nella concezione della sua *Chitarra* di lamina di metallo, la prima delle sue sculture cubiste di costruzione (p. 20). Siamo a conoscenza di questo caso "invisibile" solo perché, eccezionalmente, Picasso stesso ne parlò, un tipo di testimonianza molto rara tra gli artisti. Un successivo esempio di una simile testimonianza diretta di Henry Moore collega la sua *Luna*, 1964, ad una illustrazione di una maschera Mama (p. 610).

La *Chitarra* di Picasso non ricorda direttamente una maschera Grebo. Le sue forme e la sua struttura sono dichiaratamente cubiste. Dove si colloca, allora, la maschera? La *Chitarra* fu fatta in un periodo (fine 1912)[57] in cui i piani trasparenti, rudimentalmente illusionistici dei dipinti del Cubismo Analitico di Picasso del 1910-1912 avevano lasciato il posto, in seguito all'impatto del collage, a immagini con forme più larghe, più semplici e, soprattutto, più opache. Queste forme erano più segni che non descrizioni degli oggetti dipinti, elementi costitutivi di un linguaggio concettuale che noi ora chiamiamo Cubismo Sintetico. A questo punto Picasso decise di tradurre le sue idee in rilievi tridimensionali e, così facendo, iniziò una forma di scultura completamente nuova che, invece di essere intagliata o modellata, *era costruita* (in larga misura con materiali mai usati). In questo processo, Picasso sostituì il più o meno solido nucleo o "monolito" comune alle sculture intagliate o modellate fin dai tempi antichi con le configurazioni "a pieni e vuoti" che caratterizzano gran parte della miglior scultura del nostro tempo.

Picasso era stato attratto dall'arte africana in parte perché la riteneva "raisonnable" – cioè, il risultato di un

processo di ragionamento – e perciò concettuale. In una maschera Grebo, i due cilindri sporgenti e le sbarre orizzontali parallele non assomigliano tanto agli occhi e alla bocca, ma li *rappresentano* su un piano ideografico e lo stesso vale per la proiezione ornata e curvata verso l'alto che spesso funge da fronte.
Il linguaggio-segno significante di queste maschere africane sarebbe comunque piaciuto a Picasso. Ma una delle particolari proprietà delle maschere Grebo, specialmente rilevante in questo periodo dello sviluppo di Picasso, è che la "faccia" da cui sporgono gli occhi, il naso e le labbra non è una forma tridimensionale in rilievo, come in gran parte di altre maschere, ma un pannello piatto e non ricurvo, simile ai piani della *Chitarra*. Parlandone, Picasso richiamò l'attenzione a questo aspetto delle maschere Grebo, ma proseguì affermando che il tratto che maggiormente lo interessava era l'occhio cilindrico.

Picasso notò che mentre i nasi e le labbra sono ovviamente elementi che sporgono dal viso, egli aveva sempre considerato l'occhio come un tratto rientrante, "vuoto", nella scultura, specialmente dal momento che egli trattava più l' "orbita" – la cavità dell'occhio – che non l'occhio stesso; egli ricordava che, modellando la creta quando era un giovane scultore, era solito dar forma all'occhio esercitando una pressione con il pollice. Ora, come egli fece notare, lo scultore Grebo aveva sistematicamente indicato sia i tratti sporgenti del viso *che* quelli cavi mediante forme salienti; e poteva farlo proprio perché non stava illustrando una faccia, la stava "ri-presentando" in un linguaggio ideografico, un perfetto esempio questo di ciò che Picasso trovava "raisonnable" nell'arte tribale.

Nella testimonianza dell'artista (prima a Kahnweiler e in seguito, con maggiori dettagli, a me),[58] la soluzione per la rappresentazione del foro della cassa armonica della *Chitarra*, un cilindro che sporge dal piano posteriore, gli venne dalle maschere Grebo. Il piano frontale della *Chitarra*, sebbene sia presente, in fondo e sulla destra, è tagliato nel centro dello "strumento". Il problema potrebbe essere esposto in questi termini: come segnalare un buco in un piano (la parte frontale della sua *Chitarra*) che letteralmente non esiste? Come nella maschera Grebo, la soluzione consisteva nel rendere positivo ciò che è negativo e proiettare il buco in avanti come un cilindro cavo. La cavità del cilindro di Picasso era già stata anticipata nei bordi circolari dipinti sulla parte frontale dei cilindri-occhi dell'artista Grebo.[59]

Ora, questa soluzione di Picasso era del tutto adeguata alle altre scelte strutturali nella realizzazione della *Chitarra*, per non dire a tutte le scelte che costituirono il Cubismo Sintetico, le quali seguivano tutte una propria logica interna. Sarebbe sciocco perciò sopravvalutare l'importanza di questo particolare e limitato intervento dell'arte tribale perfino in un oggetto che diede l'avvio ad una rivoluzione nel campo della scultura. Forse più importante del suo particolare contributo alla *Chitarra* è il modo in cui questo intervento testimonia l'affinità basilare tra l'arte tribale e quella moderna a livello di forma concettuale, e la prova di come certi tipi di letture moderniste abbiano attribuito agli oggetti tribali una speciale risonanza nel periodo cubista. Questa particolare lettura "formalista" – e molte letture degli oggetti tribali fatte da Picasso e da altri modernisti erano soltanto formali – probabilmente non aveva nulla a che fare con le finalità dell'artista africano, sebbene, per amor del vero, non sappiamo quali intuizioni abbiano motivato gli artisti che inventarono lo stile Grebo.[60] Insistere sul fatto che questi scultori operavano generalmente entro una cornice di esigenze e di valori religiosi non dice niente che non sia ugualmente vero per certi stili occidentali, e lascia aperto

Costantin Brancusi, *Madame L.R.* 1914–1918. Legno, h. cm. 94. Collezione privata. Altre riproduzioni di quest'opera sono visibili a p. 353.

Maschera, Grebo, Costa d'Avorio o Liberia. Legno dipinto e fibre, h. cm. 64. Parigi, Musée Picasso, Già Collezione Pablo Picasso.

Pablo Picasso, *Chitarra*. 1912. Lamiera e filo metallico, cm. 77,5 × 35 × 19,3. New York, The Museum of Modern Art, dono dell'artista. Un'altra riproduzione di quest'opera è visibile a p. 304.

il problema delle loro soluzioni plastiche, anche se essi non erano a conoscenza del significato di queste parole.

Una maschera Grebo non è oltretutto una scultura "a pieni e vuoti", come è stato più volte sottolineato da quando Kahnweiler fece riferimento alla "trasparenza" per stabilire il rapporto tra gli oggetti. È interessante notare, tuttavia, che gli Africani crearono effettivamente simili sculture "trasparenti" ("*see-through*"), sebbene esse non fossero visibili a Parigi nel 1912. Non mi riferisco principalmente ai comuni copricapi Senufo che sono abbastanza affini a certe sculture "trasparenti" di David Smith (p. 622); queste grandi sovrastrutture-maschera hanno un solo piano e, come i Malanggan della Nuova Irlanda pure "a pieni e vuoti" (p. 54), erano scolpite in un singolo blocco di legno. I copricapi-uccello degli scultori Baga, molto più rari e talvolta straordinariamente complessi, erano sia intagliati che costruiti con diversi pezzi di legno e le loro configurazioni "a pieni e vuoti" intricate nello spazio, dipinte in colori vivaci, richiamano le costruzioni del Cubismo Sintetico fatte da Baranoff – Rossiné e da altri artisti parigini sulla scia delle scoperte di Picasso (pp. 22, 23, 163). L'uccello Baga da noi descritto avrebbe senza dubbio interessato Picasso in quegli anni. Ma questa *rara avis* ed altre della stessa popolazione giunsero a Parigi solo negli anni trenta.

In confronto ad altre maschere Grebo, che incominciarono a essere disponibili alla fine del secolo (Picasso poteva aver visto il bell'esemplare che venne acquisito dal Museo del Trocadéro nel 1901, p. 260), la maschera Grebo di Picasso sopra riprodotta è un'opera d'arte mediocre.[61] (Un'altra, forse acquistata nel 1912, è molto più bella; si può notare appesa ad un muro dell'appartamento abitato da Picasso in un disegno del 1917, p. 305). Considerando ciò che sappiamo a proposito degli atteggiamenti di Picasso nei confronti degli oggetti tribali, non ci dovrebbe sorprendere il fatto che egli apprezzasse molto questa maschera nonostante la sua mediocrità, dopo tutto, l' "idea" è del tutto evidente. È istruttivo, tuttavia, confrontare queste maschere Grebo minori appartenute a Picasso con una realizzata da uno scultore ispirato, quale è quella del Metropolitan Museum.[62]

I fondamentali elementi dello stile Grebo – un naso "a tavoletta" privo di narici, occhi cilindrici e labbra parallele, tutte sporgenti ad angolo retto da una superficie generalmente piatta – sono comuni ad entrambe. E, tuttavia, quale differenza! L'esemplare del Metropolitan è non solo più raffinato nella proporzione e nella distribuzione degli elementi comuni, e nell'uso del colore, ma anche nella lieve convessità del pannello principale. Inoltre, esso ha in più un vero e proprio salto di immaginazione artistica. Piuttosto che rappresentare le corna, l'artista ha assimilato la loro curva nello squisito prolungamento del pannello, dove esse sono presenti solo implicitamente. (Il grado di questo "salto" artistico potrebbe dipendere naturalmente da maschere sconosciute in Occidente, che avrebbero potuto rappresentare uno stadio intermedio tra le maschere Grebo con corna, simili a quella di Picasso, e l'esemplare del Metropolitan).[63]

Si dice talvolta che l'arte tribale tradizionale fu una creazione collettiva più che individuale, che implicava una costante ripetizione di formule prestabilite, in cui l'apporto del singolo scultore andava ben poco al di là dell'abilità artigianale. Al contrario, la mia esperienza personale di questa arte mi ha confermato l'ipotesi secondo cui la buona arte può essere creata solo da persone dotate. Sono infatti colpito dalle differenze più che dalle somiglianze tra pezzi tribali dello stesso stile (per lo meno in tipi non standardizzati per il gusto europeo),[64] e specialmente dalla unicità di quelle opere che oserei definire capolavori. Per esempio, tra la dozzina di maschere Grebo che ho visto, non ve ne sono due simili, sebbene tutte presentino gli stessi elementi costitutivi fondamentali.[65] E quella del Metropolitan, la più bella del gruppo, è la meno tipica. Le differenze tra queste maschere sono altrettanto marcate di quelle che si riscontrano tra le opere di anonimi artisti occidentali delle scuole medievali in alcune regioni, (qualsiasi particolare scuola di scultori romanici, per esempio). In entrambi i casi le opere migliori sono contrassegnate da qualità uniche di espressività e originalità. Il fatto che sculture belle quanto la maschera Grebo del Metroplitan siano, in effetti, rare tra gli oggetti Primitivi, e che la maggior parte dell'arte tribale non sia di buona qualità, non ci dice nulla che non sia vero anche per la produzione di qualsiasi periodo, compreso – se non in modo particolare – il nostro.

Mentre la nascita di un artista molto dotato è un evento raro in qualsiasi civiltà, solo certe culture possono creare un contesto che ne favorisca l'opera. Il fatto, per esempio, che tutta la scultura africana, di buona o cattiva qualità, provenga da una sola parte delle zone abitate da popolazioni tribali[66] non implica che individui con grandi potenziali artistici non siano nati in altre regioni. È plausibile, piuttosto, che le tradizioni sociali e religiose non abbiano ivi richiesto, o permesso, una attività scultorea (sebbene in alcune regioni sia stato raggiunto un elevato livello di realizzazione artistica in altre arti visive, quali l'architettura e la pittura del corpo).

Il livello qualitativo generalmente basso di gran parte dell'arte tribale – almeno di quella conservata in Occidente – ha molte spiegazioni. Per esempio, in alcune tradizioni le maschere erano fatte da tutti gli uomini, per lo meno per certi riti, e non solo da artisti esperti.[67] Più importante è forse il fatto che l'arte tribale si sia esaurita in proporzione maggiore rispetto all'arte occidentale e, ancor più, che il trasporto e la consevazione in Occidente siano stati in larga parte accidentali. La perdita inizia con la limitata conservabilità della scultura in legno in un clima tropicale; a ciò va aggiunto il fatto che molte culture Primitive si liberavano degli oggetti nel momento in cui essi venivano sconsacrati, talvolta dopo essere stati usati per una sola volta.

Questi fatti spiegano il motivo per cui gran parte dell'arte tribale in legno conservata in Africa o in Occidente abbia solo meno di un secolo, e rappresenti perciò solo l'ultimo prodotto di tradizioni di lunga data e ora in estinzione, (dal periodo coloniale in poi) o almeno in una fase di profondi mutamenti.[68] Un certo numero di pezzi africani in legno sono di fatto molto più antichi: ci sono pervenuti o perché conservati, come le sculture egizie in legno, in regioni asciutte, sub-sahariane (le figure Dogon attribuite ai "Tellem"), o perché la loro conservazione e protezione è stata garantita da motivi religiosi o di stato.

Sebbene alcuni dei pezzi più antichi siano molto belli, il processo di selezione che ne ha permesso la conservazione *non è stato determinato dalla qualità estetica*. Infatti è stato ipotizzato che molte delle sculture africane che per prime arrivarono in Europa fossero "pezzi sostitutivi", frettolosamente eseguiti dagli scultori per un europeo, al fine di evitare che la comunità si dovesse privare di un oggetto sacro.[69] Veniva infatti operata una specie di "selezione negativa" dato che molti pezzi importanti più antichi furono distrutti dai primi missionari perché giudicati sacrileghi.[70] Anche una grande parte dell'arte prodotta in Europa all'inizio del Rinascimento è scomparsa. Ma ciò che rimane è stato conservato largamente (anche se non del tutto) sulla base di un giudizio collettivo comune per ciò che concerne il valore artistico, consenso che agisce da processo di selezione. Per questo processo, una società necessita, a quanto pare, non solo di artisti dotati, ma anche di un concetto di "belle arti" sostenuto da una comune tradizione critica che, a sua volta, richiede una lingua scritta. E proprio la lingua scritta è mancata alle società africane e ad altre società tribali ugualmente prive di scrittura.[71] Fino agli anni cinquanta la selezione dell'arte tribale conservata in Occidente è stata *fondamentalmente accidentale* per ciò che concerne la qualità artistica. Ci sono alcuni capolavori tra i primi oggetti Primitivi riportati quali curiosità da marinai, viaggiatori e missionari. E talvolta essi possono essere stati scelti tra molti altri da individui con un gusto artistico sviluppato, sebbene questo non sia certo stato un fatto diffuso. Nè vi è motivo di immaginare la presenza di questo gusto nella scelta di oggetti riportati come "souvenirs" dai coloniali (anche se alcuni divennero studiosi dell'arte nelle loro regioni). La situazione migliorò alquanto nel caso dei primi etnologi. Ma dal momento che gli etnologi non distinguevano ge-

Maschera, Grebo, Costa d'Avorio o Liberia. Legno dipinto, h. cm. 69,9.
New York, The Metropolitan Museum of Art.
The Michael C. Rockefeller Memorial Collection
lascito Nelson A. Rockefeller.

Sopra: Copricapo a forma di uccello, Baga, Guinea. Legno dipinto, h. cm. 52. Parigi, Musée de l'Homme.

Vladimir Baranoff-Rossiné. *Sinfonia Numero I*. 1913. Legno policromo e tecnica mista, cm. 161,1 × 72,2 × 63,4. New York, The Museum of Modern Art; Fondo Katia Granoff.

neralmente tra arte e manufatto – infatti alcuni rifiutano tuttora le considerazioni estetiche come prive di fondamento scientifico o estranee alla loro disciplina – la maggior parte degli oggetti da loro riportati ha un interesse artistico limitato, se non nullo. Tuttavia gli etnologi erano obbligati a scegliere, e poiché erano persone con maggiore esperienza e talvolta con un gusto estetico più raffinato rispetto ai viaggiatori o ai coloniali, la qualità di ciò che essi riportarono tendeva ad essere più elevata. Certi etnologi delle recenti generazioni possiedono una notevole cultura artistica, ma in Africa e in Oceania questi uomini e donne si sono trovati a contatto con culture tribali sempre più alterate, in vari gradi, dal colonialismo e dalla moderna tecnologia, con il risultato che le forme artistiche tradizionali come quella degli ultimi decenni tendono ad essere esagerate o congelate in una ripetitività accademica.[72] Sebbene nelle regioni tribali si possano ancora rinvenire pezzi validi più antichi, i musei etnologici non hanno una situazione finanziaria tale da permettere il loro acquisto.

Si potrebbe essere indotti a pensare che i più importanti mercanti d'arte tribale affermatisi negli anni immediatamente precedenti e successivi alla Prima Guerra Mondiale, uomini di gusto raffinato quali Guillaume e Ratton, abbiano capovolto i criteri di scelta del tutto accidentale degli oggetti destinati ai mercati dell'Occidente recandosi nelle zone tribali per acquistarvi le opere. Ma non fu così. Per quanto ne so, nessun mercante d'arte della generazione di Picasso o di quella successiva ha mai messo piede in Africa.[73] I mercanti d'arte esprimevano il loro gusto scegliendo il meglio di quanto veniva riportato da viaggiatori, missionari, coloniali e da "cercatori" da loro finanziati. È vero che molti mercanti affermatisi dopo la Seconda Guerra Mondiale viaggiarono molto in aree tribali e riportarono in Europa alcune opere straordinarie,

Figura, Yaka, Zaire. Legno, h. cm. 26. New York, Collezione Joy S. Weber. Già Collezione Max Weber.

Max Weber, *Statuetta congolese* nota anche come *Scultura africana*. 1910. Gouache su tavola, cm. 34,2 × 26,7. New York. Collezione privata. La riproduzione a colori di quest'opera è visibile a p. 454.

Pagina a fianco: Max Weber, *Interno con donne*. 1917 ca. Olio su tela, cm. 46,3 × 59,7. New York, Forum Gallery. La riproduzione a colori di quest'opera è visibile a p. 455.

compresi alcuni tipi di sculture Primitive prima rare e sconosciute (pp. 43, 155). Ma, a partire dagli anni settanta, qualsiasi ruolo (a lungo termine) che essi potevano aver svolto si era ridotto o era stato messo in questione poiché le autorità indigene si erano rese conto del valore artistico degli oggetti più antichi di proprietà delle collettività, e le neonate nazioni in Africa e in Oceania avevano iniziato a considerare tale arte come un tesoro nazionale.

Se gli interventi "invisibili" degli oggetti tribali nella storia dell'arte moderna, esemplificati dalle maschere Grebo di Picasso, devono rimanere in gran parte ipotetici, ve ne sono altri molto evidenti, sufficienti a far luce sulla nostra definizione di primitivismo. La loro varietà può essere illustrata da due dei primi dipinti di Max Weber.[74] Nel primo, la *Statuetta Congo* del 1910, una natura morta di Weber ancora sotto l'influsso di Matisse, è rappresentata in modo realistico una piccola figura Yaka, come ci è confermato dal confronto con la scultura stessa. Come molte altre chiare raffigurazioni di oggetti tribali nei dipinti dell'Espressionismo tedesco (pp. 388-392), questa immagine comprova l'interesse di Weber per il Primitivo, ma non dimostra alcuna influenza – almeno diretta – dell'arte tribale nel suo stile. In questo senso la scultura Primitiva ha la stessa funzione di qualsiasi altro oggetto in una natura morta.
Tuttavia, nell'*Interno con donne* di Weber, nello stile del Cubismo Sintetico, 1917 circa, il materiale africano non è più ritratto, bensì assorbito nel suo stile, ora cubista, a sua volta arricchito dai ricordi dei dipinti "africani" di Picasso del 1907-1908. Per citare solo un esempio, il volto della donna seduta nel mezzo è una sintesi di elementi tratti dalle maschere Fang, concave e allungate, (p. 406) e dalle maschere Kuba con occhi a cono (p. 485).

I due dipinti di Weber testimoniano sia un interesse da parte del pittore per l'arte tribale che l'influsso esercitato su di lui. Tuttavia molte delle ipotesi a proposito di una influenza così diretta, avanzate fino ad oggi sia in testi che in mostre (quale quella ambiziosa tenutasi a Monaco in occasione dei giochi olimpici)[75] sono fuorvianti, data l'improbabilità che l'artista moderno in questione possa aver visto la particolare opera tribale proposta, anche solo in riproduzione. Questi esempi implicano, per la maggior parte, presunte influenze sulle opere moderniste dei primi decenni del secolo, quando molti degli oggetti tribali ora familiari non erano ancora apparsi nelle città ove gli artisti lavoravano o viaggiavano, nè erano state riprodotte (eccetto, in alcuni casi, in pubblicazioni di etnologia rare e costose che le generazioni precedenti ai Surrealisti non consultavano, ad eccezione di alcuni artisti tedeschi).

Anche quando questi accostamenti astorici si dimostrano convincenti dal punto di vista visivo, essi pongono in evidenza *affinità* piuttosto che *influenze*. Tuttavia anche le affinità sono importanti e, a lungo andare, la loro molteplicità ci può dire qualcosa di più essenziale a proposito dell'arte del XX secolo di quanto non possano fare i più rari esempi di influenza diretta (i quali potrebbero con-

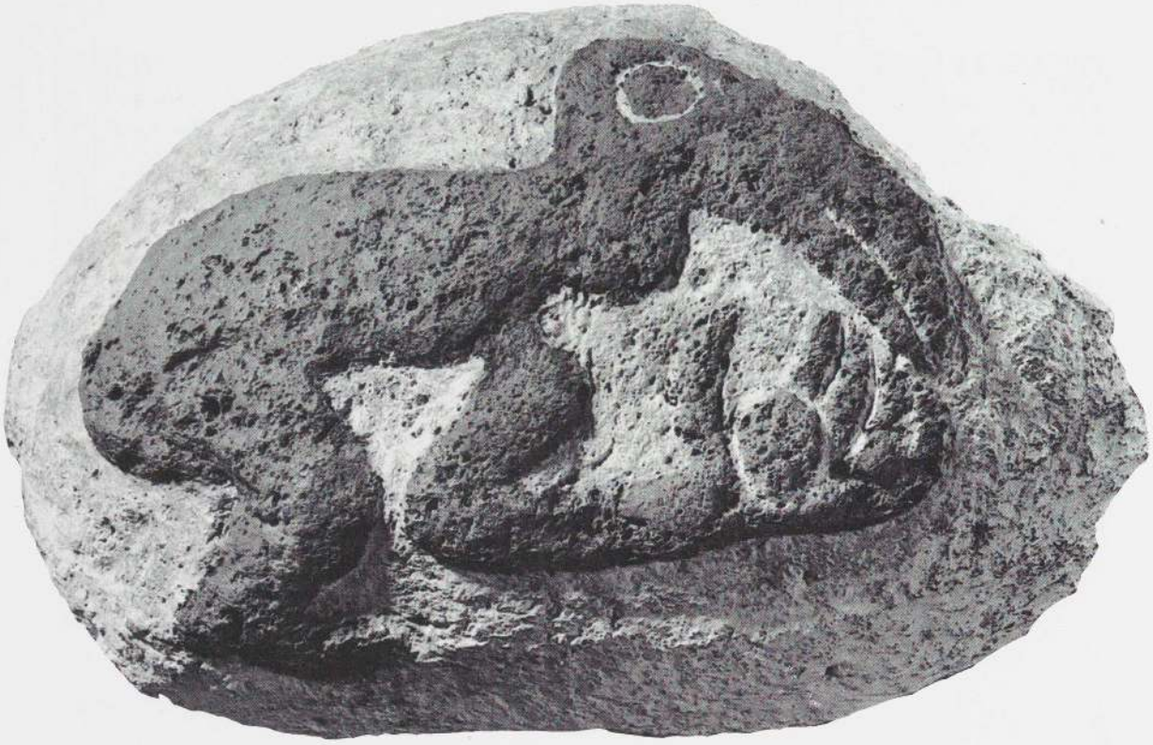
fermare una simile vicinanza). La terza sezione della mostra, cui questo libro è dedicato, è interamente volta ad esplorare le evidenti affinità che accomunano molte parti dell'arte moderna e di quella tribale. Come Picasso stesso notò, queste possono essere paragonate alle affinità esistenti tra la pittura del Rinascimento italiano e l'arte dell'antichità classica[76] – anche se (esattamente come nel caso dei Cubisti e della scultura tribale) i pittori del Rinascimento conoscevano solo una parte limitata di quell'arte. Una corretta distinzione tra influenze e affinità è tuttavia altrettanto fondamentale per lo studio dell'arte moderna che per quello del Rinascimento. Ma poiché soltanto recentemente l'arte tribale è entrata a far parte della storia dell'arte, gli studiosi del modernismo sono ripetutamente incorsi in un tipo di errore che gli studiosi della storia dell'arte rinascimentale non avrebbero mai commesso.

Al fine di sottolineare la distinzione tra affinità e influenze, vorrei mettere a confronto alcune opere di Max Ernst con oggetti tribali cui assomigliano in modo sorprendente. Quando paragoniamo la *Testa d'uccello* di Ernst con una maschera africana del popolo Tusyan (pp. 26, 27), per esempio, ritroviamo tra le caratteristiche comuni – a parte l'aspetto generale – particolari quali una piatta testa rettangolare, una bocca diritta e orizzontale, piccoli occhi rotondi e una testa d'uccello che sporge dalla fronte. Consideriamo anche la scultura in pietra di Ernst, *Uccello ovale*, dello stesso anno (1934), e confrontiamola con il rilievo uomo-uccello dell'Isola di Paqua del British Museum (pp. 28, 29). Sia l'*Uccello ovale* che l'immagine dell'Isola di Pasqua hanno un contorno ovale e raffigurano sincretisticamente un uomo-uccello le cui forme arrotondate ricordano il contorno della pietra scolpita.[77] In entrambe le figure il braccio superiore discende in una curva e l'avambraccio è proteso in avanti, entrambi gli uomini-uccello hanno un grande occhio rotondo. Sebbene la mano di grandi dimensioni della figura dell'Isola di Pasqua lasci il posto, nella scultura di Ernst, ad una seconda testa di uccello (uomini-uccello con grosse mani si possono trovare, tuttavia, in altre opere di Ernst), e nonostante la testa del *personaggio* di Ernst sia protesa in avanti come quella del rilievo dell'Isola di Pasqua, essa è molto meno simile nella forma a quella di un uccello. Tuttavia, quella forma si può riscontrare quasi uguale in un'altra testa di uccello di Ernst, anch'essa in un campo ovale, nel dipinto *All'interno della vista: l'uovo* (p. 29).

Uno dei più famosi oggetti polinesiani, l'uomo-uccello dell'Isola di Pasqua, raccolto nel 1915 e acquistato dal British Museum nel 1920, fu riprodotto in numerose pubblicazioni a partire dal 1919. A differenza dei suoi predecessori cubisti e ancor più di molti dei suoi colleghi surrealisti, Ernst fu un grande *amateur* dell'etnologia e possedeva molti libri sulla materia e, probabilmente, secondo l'opinione sia di Maurer che di Spies,[78] anche una o più delle prime pubblicazioni in cui era riprodotto il rilievo dell'Isola di Pasqua. Di conseguenza, sarebbe abbastanza plausibile parlare qui di una influenza del rilievo uomo-uccello sulla sua opera. D'altra parte, la somiglianza tra la *Testa d'uccello* di Ernst e la maschera Tusyan,

Sopra: Max Ernst, *Testa d'uccello*. 1934-1935. Bronzo (fusione 1955), cm. 53 × 37,5 × 23,2. Basilea, Galleria Beyeler.

Pagina a fianco: Maschera, Tusyan, Alto Volta. Legno, fibre e semi, h. cm. 67. Ginevra, Musée Barbier-Müller.



Uomo-uccello, Isola di Pasqua. Pietra dipinta, h. cm. 36. Londra, The British Museum.

per quanto sorprendente, è fortuita e deve perciò essere considerata una semplice affinità. *Testa d'uccello* fu scolpita nel 1934 e sembra che nessuna maschera Tusyan sia giunta (nè sia stata riprodotta) in Europa prima della Seconda Guerra Mondiale.

Che si possano trovare queste sorprendenti affinità è giustificato in parte con il fatto che gli artisti sia moderni che tribali operano in modo concettuale e ideografico, condividendo così certi problemi e possibilità. Al giorno d'oggi è facile concepire la creazione artistica come soluzione di un problema. Ma questo era sostanzialmente vero anche per gli artisti tribali, sebbene le soluzioni cui giunsero siano state sviluppate per gradi – come in gran parte dell'arte occidentale – nel corso di molte generazioni.[79] Gli etnologi potrebbero obiettare che sto erroneamente attribuendo agli artisti tribali un senso propriamente occidentale della creazione artistica, e che lo scultore tribale che creava oggetti rituali per il culto non poteva avere alcuna consapevolezza delle soluzioni estetiche. (Quest'ultima è semplicemente una loro supposizione, basata sul fatto che molte culture tribali non disponevano di alcun termine per "arte").[80]

Anche se ciò potesse essere dimostrato, tuttavia, non invaliderebbe la mia ipotesi dato che la ricerca di soluzioni artistiche è, in ultima analisi, un'attività intuitiva piuttosto che intellettiva. Il processo di creazione artistica è ovunque caratterizzato da certi denominatori comuni e, come osservò giustamente il grande etnologo Robert Lowie, «lo stimolo estetico è una delle componenti irreducibili» dell'umanità.[81] Le qualità artistiche eccezionali dei migliori oggetti tribali dimostrano che grandi artisti erano all'opera e che fu raggiunta una grande varietà di soluzioni estetiche, per quanto poco gli artisti stessi potessero essere d'accordo con la nostra descrizione del processo. È naturale che queste soluzioni, in quanto risolvono problemi comuni – un segno per il "naso", per esempio – si somigliassero l'un l'altra in modi del tutto indipendenti da influssi e tradizioni. Da qui l'analogia tra opere tribali provenienti da regioni assolutamente non collegate, come quella tra una testa di una scultura di felce delle Nuove Ebridi (Melanesia) e una maschera africana Lwalwa (p. 33).

È dunque così sorprendente che la soluzione di Picasso per la testa della donna in alto a destra delle *Demoiselles* debba ricordare una maschera proveniente dalla regione di Etoumbi dell'Africa (p. 263), appartenente ad un tipo che egli non poteva aver visto a quel tempo?[82]

Dire che la soluzione di Picasso e quella dell'artista della regione di Etoumbi si assomigliano non significa, naturalmente, metterle sullo stesso piano. A parte il fatto che la testa di Picasso è dipinta e la maschera Etoumbi è scolpita – per cui vengono applicate convenzioni artistiche diverse – ci sono molti aspetti dell'immagine di Picasso che presuppongono, da un punto di vista ontogenetico, tutta la filogenesi dell'arte occidentale. Inoltre le affinità estetiche tra i significanti, così come essi sono, non ci permettono di supporre simili rapporti a livello di significati. Perciò Herbert Read fu giustamente criticato per aver attribuito l'ansia espressionista (*angst*) – uno stato mentale specificatamente moderno – alla scultura africana.[83] E il riferimento di Picasso al carattere esorcistico dell'arte africana, che egli disse era stata creata per rendere l'uomo "libero", sottintendeva una definizione di libertà in termini di una emancipazione psicologica privata che non avrebbe senso per un membro di una società tribale.

Il rilievo Uomo-Uccello dell'Isola di Pasqua probabilmente influenzò Max Ernst, mentre la maschera Tusyan riflette solo una affinità con la sua opera: queste sono afferma-

Max Ernst, *Uccello ovale*. 1934. Pietra, h. cm. 30,5. Collocazione sconosciuta.

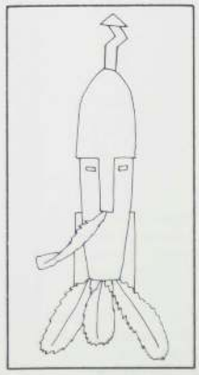
Max Ernst, *All'interno della vista: l'uovo*. 1929. Olio su tela, cm. 100 × 81. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de culture Georges Pompidou.

zioni che richiedono un'indagine scientifica per la quale, sfortunatamente, in molti casi i fatti non sono disponibili. Non possiamo sapere con certezza, per esempio, quando certi tipi di sculture africane comparvero per la prima volta a Parigi o in altri centri. Molte cose tuttavia possono essere scoperte studiando le più importanti raccolte dei musei, o le collezioni private, le pubblicazioni, le fotografie datate e i cataloghi di vendita e di aste del periodo iniziale.[84] Lo strumento indispensabile allo storico del primitivismo del XX secolo – un elenco cronologico che documenti l'arrivo in Europa di differenti tipi di arte tribale – non è ancora disponibile (sebbene io abbia chiesto a Jean – Louis Paudrat di redigere una prima stesura di una tabella riguardante l'Africa, che viene pubblicata quale appendice al suo capitolo concernente l'arrivo e la diffusione in Occidente di quegli oggetti).[85]

Se anche possiamo supporre che un artista moderno abbia potuto accedere a particolari opere tribali, o a riproduzioni di esse, non possiamo affermare con certezza – ad eccezione del caso in cui l'artista medesimo ne dia conferma – che le somiglianze riflettano delle influenze effettive. La prova è quasi sempre indiziaria. Quella è, tuttavia, la natura di molte prove nell'ambito della storia dell'arte. In nessun documento di quel periodo, per esempio, si afferma che Raffaello abbia visto un particolare sarcofago romano che rappresenta la morte di Meleagro. Tuttavia la somiglianza tra questo e *Trasporto di Cristo morto* di Raffaello (Galleria Borghese) è tale che l'ipotesi di un'influenza del sarcofago su questo quadro è universalmente accettata dagli studiosi di storia dell'arte.[86]

Il problema di determinare un'influenza in base a prove di tipo indiziario è reso più difficile per l'arte del XX secolo a causa del suo carattere personale e altamente metamorfico. Inoltre, a parte gli Espressionisti tedeschi, pochi artisti citano esplicitamente le opere che li interessano. Abbiamo numerosi schizzi di opere tribali eseguiti da artisti moderni, quale lo studio di Henry Moore di una figura africana Mumuye del British Museum (p. 597) e i disegni di Giacometti copiati da oggetti dell'Oceania riprodotti in «Cahiers d'art» o esistenti in musei (pp. 520, 521). Ma raramente troviamo le componenti di tali schizzi trasferiti *in modo diretto* nell'opera creativa di quegli artisti. A dire il vero, Picasso ha letteralmente incorporato un braccio di legno dell'Isola di Pasqua nella sua *Dama con abito lungo*, considerandolo un *objet trouvé* sullo stesso piano del manichino da sartoria usato nella stessa scultura (p. 330), ma questa è una "citazione" di altro ordine.

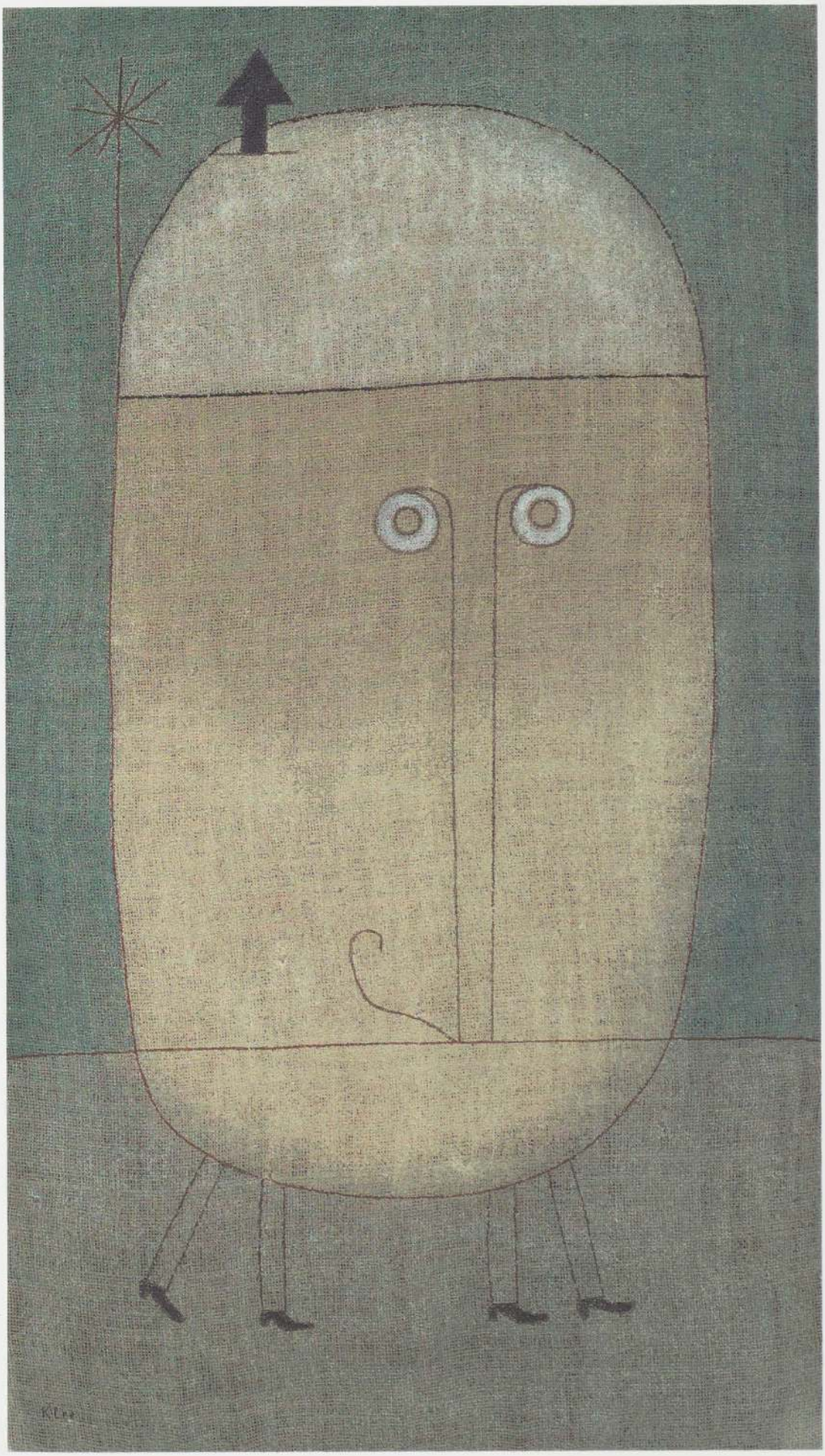
Lo studio delle influenze ci porta per lo più a situazioni in cui le somiglianze tra gli oggetti tribali e moderni sono più elusive che nel caso dell'immagine d'uccello di Ernst e del rilievo dell'Isola di Pasqua. Il rapporto tra la *Maschera di paura* di Klee e il Dio della Guerra Zuni (Indiani d'America) nel Museum für Völkerkunde di Berlino è un caso esemplificativo (pp. 30, 31). Sono convinto che l'immagine di Klee contenga un ricordo, conscio o inconscio, della scultura Zuni. Sappiamo che Klee visitò il Museum für Völkerkunde di Berlino nel 1906,[87] e che senza dubbio rivisitò tali collezioni in occasione di successivi soggiorni a Berlino nel 1913, 1917, 1918, 1922, 1929 e 1930. Sappiamo dai dirigenti del museo che la scultura Zuni, uno dei loro più importanti oggetti americani (acquistata nel 1880), era in mostra durante quel periodo: così è molto probabile che Klee l'abbia vista.



Il confronto tra le due opere mette in evidenza un esempio affascinante di trasformazione modernista. Sebbene

Figura (Dio della guerra), Zuni,
Arizona o Nuovo Messico.
Legno dipinto e materiali diversi, h. cm. 77,5.
Berlino, Museum für Völkerkunde.

Paul Klee, *Maschera di paura*. 1932.
Olio su tela da sacco, cm. 100,4 × 57,1.
New York, The Museum of Modern Art;
Fondo Nelson A. Rockefeller.



la scultura Zuni sia dipinta in uniformi colori decorativi simili a quelli che si riscontrano frequentemente nell'opera di Klee, la cupa monocromia della *Maschera di paura* non concorda con la scultura Zuni – esattamente come molti altri aspetti del quadro di Klee. Tuttavia le somiglianze sono sorprendenti, specialmente se ci si limita alla metà superiore della figura Zuni (come nel nostro riquadro). A parte la forma quasi ovale sopra la testa e, ancor più, la freccia che sporge, si è colpiti dai nasi ugualmente lunghi e stretti di entrambe le figure e dal fatto che nessuna delle due abbia una bocca. Inoltre, la linea orizzontale che attraversa la fronte della figura di Klee richiama quella che taglia il Dio della Guerra nella stessa posizione, mentre il tratto orizzontale del dipinto di Klee, che segna in modo ingegnoso sia la parte inferiore del naso che la linea dell'orizzonte (e che potrebbe anche accennare una bocca), richiama la linea orizzontale che tratteggia il mento della figura Zuni. Credo che una trasformazione ancor più sottile riguardi le piume che sporgono dal mento del Dio della Guerra, che ispirarono probabilmente le molteplici gambe del personaggio di Klee, mentre l'arabesco che indica la narice destra di quest'ultimo potrebbe essere stato ispirato dalla piuma che sporge verso destra dalla narice del Dio della Guerra.

Senza dubbio coloro che conoscono l'arte tribale non trovano nulla di strano nel caso di piume che sporgono da menti e narici, ma oserei dire che il giovane Klee deve aver trovato tutto ciò affascinante e degno di nota, come la freccia che sporge dalla testa. Non possiamo sapere se egli avesse in mente in modo consapevole la scultura Zuni quando realizzò la *Maschera di paura*, ma è poco importante dal momento che le configurazioni di Klee furono sempre, in una certa misura, ripescate con un processo di pittura automatica da quella zona dell'inconscio in cui vengono raccolte le immagini "dimenticate".

Tuttavia, il rapporto tra la scultura Zuni e l'opera di Klee ci dice molto di più a proposito della natura della trasmissione artistica che non della semplice conversione delle forme. La *Maschera di paura* fu dipinta nel 1932 alla vigilia dell'ascesa al potere di Hitler in Germania. Le squadre fasciste, tra cui le SS che indossavano le loro insegne a forma di "lampo", già terrorizzavano le persone nelle strade.[88] Cosa avrebbe potuto essere più logico in quel momento del fatto che Klee associasse tutto questo ad un Dio della Guerra coronato da una freccia a zig-zag che per gli Zuni rappresentava il lampo? Il piccolo, timoroso uomo di Klee, che striscia per le strade come un bruco, ha tuttavia la sua antenna e senza dubbio percepisce in questo modo il terrore simboleggiato dalla freccia, che Klee ci mostra essere letteralmente (e quindi metaforicamente) nella sua mente.[89]

Il tipo di influenza esercitato dalla scultura Zuni sull'opera di Klee si colloca più o meno a metà di una serie ininterrotta delimitata da un lato da relazioni che sono visivamente chiare ed evidenti, esemplicate dagli Uomini-Uccello dell'isola di Pasqua e di Max Ernst, e dall'altra dalle influenze "invisibili" come quelle che le maschere dei Grebo hanno esercitato sulla *Chitarra* di Picasso. Mentre, credo, si possa essere ragionevolmente certi di queste tre relazioni, ci sono alcuni casi di influenze ipotizzate in cui l'assenza di documentazione a supporto dei paralleli stabiliti rende le ipotesi, se sono convincenti, più simili a delle buone intuizioni. Una di queste fu quella di Reinhold Hohl che collegava la scultura in gesso di Giacometti, *Il naso*, a una maschera proveniente dalla popolazione Baining della Nuova Britannia conservata al Museum für Völkerkunde di Basilea (pp. 34-35).[90]

Questo accoppiamento dapprima ipotetico, che ulteriori approfondimenti hanno reso certo, sta a dimostrare un

aspetto particolarmente interessante delle reazioni dei modernisti nei confronti delle opere tribali, una sindrome che si potrebbe chiamare "fraintendimento creativo". Sappiamo che Giacometti visitò i musei etnografici, compreso quello di Basilea, e certe sue sculture come *Donna-cucchiaio* traevano la loro ispirazione dagli oggetti tribali – in quel caso si trattò dei cucchiai da riso antropomorfi dei Dan e dei popoli africani vicini (pp. 508, 509).
Che *Il naso* richiami la sua conoscenza della maschera dei Baining è suggerito dai nasi allungati (motivo questo che non si riscontra altrove nell'opera di Giacometti), dalla decorazione dipinta su entrambi (esempio raro se non unico nella scultura di Giacometti), dalla presenza di sovrastrutture intorno alla testa e dalla rassomiglianza della testa di Giacometti – e in special modo di un'altra simile a questa, dello stesso anno (sopra a sinistra) – con un teschio dipinto proveniente dalla Nuova Irlanda esposto insieme alla maschera dei Baining nel 1947, anno in cui *Il naso* fu eseguito.[91] Ma è probabile che Giacometti abbia letto male la maschera Baining. Perché quello che noi continuiamo a definire il naso della maschera è in realtà un megafono e quindi la sua bocca;[92] invero, risulta evidente proprio sopra il megafono il disegno di un naso e delle narici dalle dimensioni normali. Allo stesso modo le gambe delle cosiddette "Figure danzanti" del periodo "africano" di Picasso – che ebbero origine, come spiegherò in un capitolo successivo, dall'estrapolazione di figure da reliquiario dei Kota (p. 268) – derivano da un fraintendimento del tutto comprensibile del rombo, che sostiene la testa della figura del reliquario, per un paio di gambe con le ginocchia piegate in fuori.

Che questa particolare errata interpretazione non fosse insolita è ben attestato da *Idoli* di Klee (p. 499), che trae anche la sua ispirazione da tali figure da reliquiario.[93] Di tutti i fraintendimenti modernisti dell'arte tribale, il più comune interpreta le pose di molte figure africane a volte rigide, frontali, simmetriche e spesso goffe quali esempi di espressionismo – come nell'associazione di esse con l'*angst* (paura), che fa Read.

Sopra: Maschera, Lwalwa, Zaire. Legno dipinto, cm. 30,5. Ginevra, Musée Barbier-Müller.

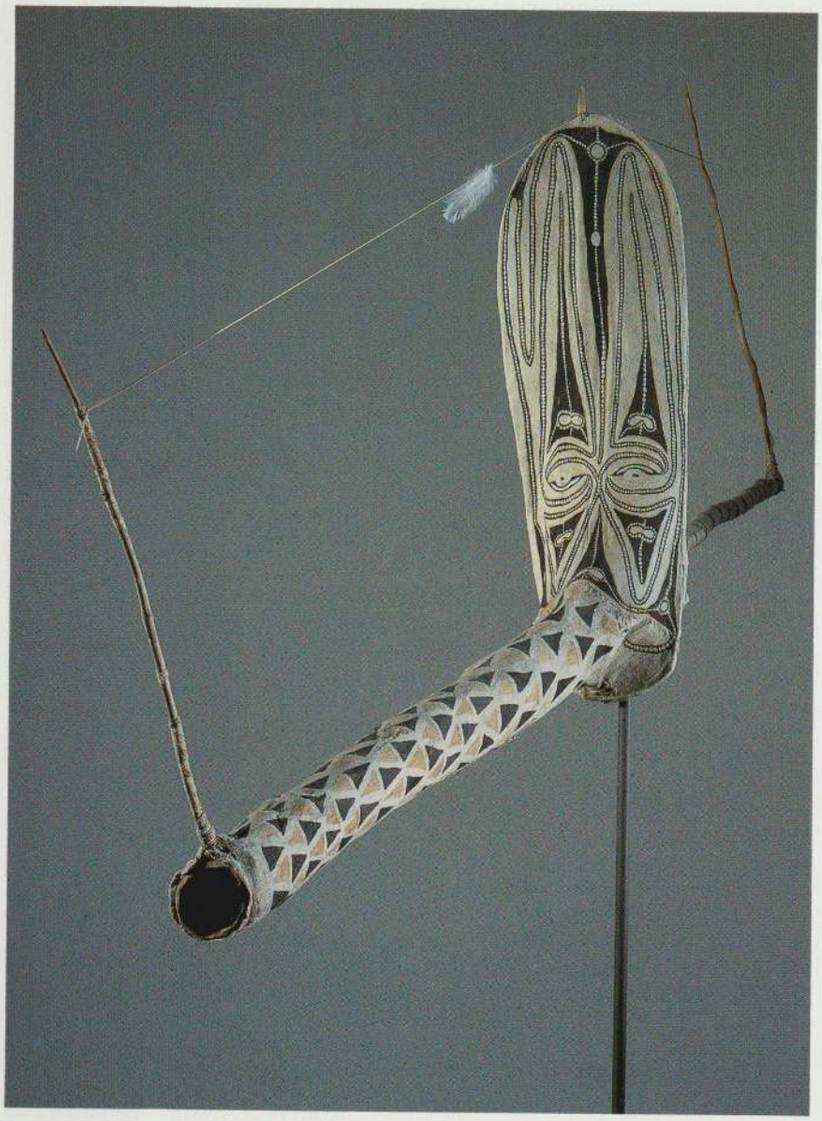
A sinistra: Figura simbolo di grado, Isole Banks, Vanuatu (in passato Nuove Ebridi). Felce arborescente, h. cm. 185,5. Basilea, Museum für Volkerkunde.

A destra: Figura simbolo di grado, Isole Banks, Vanuatu (in passato Nuove Ebridi). Felce arborescente, h. cm. 182. Parigi, Musée de l'Homme.

A destra: Maschera elmo, Baining, Nuova Britannia. Bambù dipinto, stoffa di corteccia e piume h. cm. 80. Basilea, Museum für Völkerkunde.

Pagina a fianco: Alberto Giacometti, *Il naso*. 1947. Metallo, corda e gesso dipinto, cm. 82×42×40,5. Basilea, Kunstmuseum, Fondazione Alberto Giacometti.

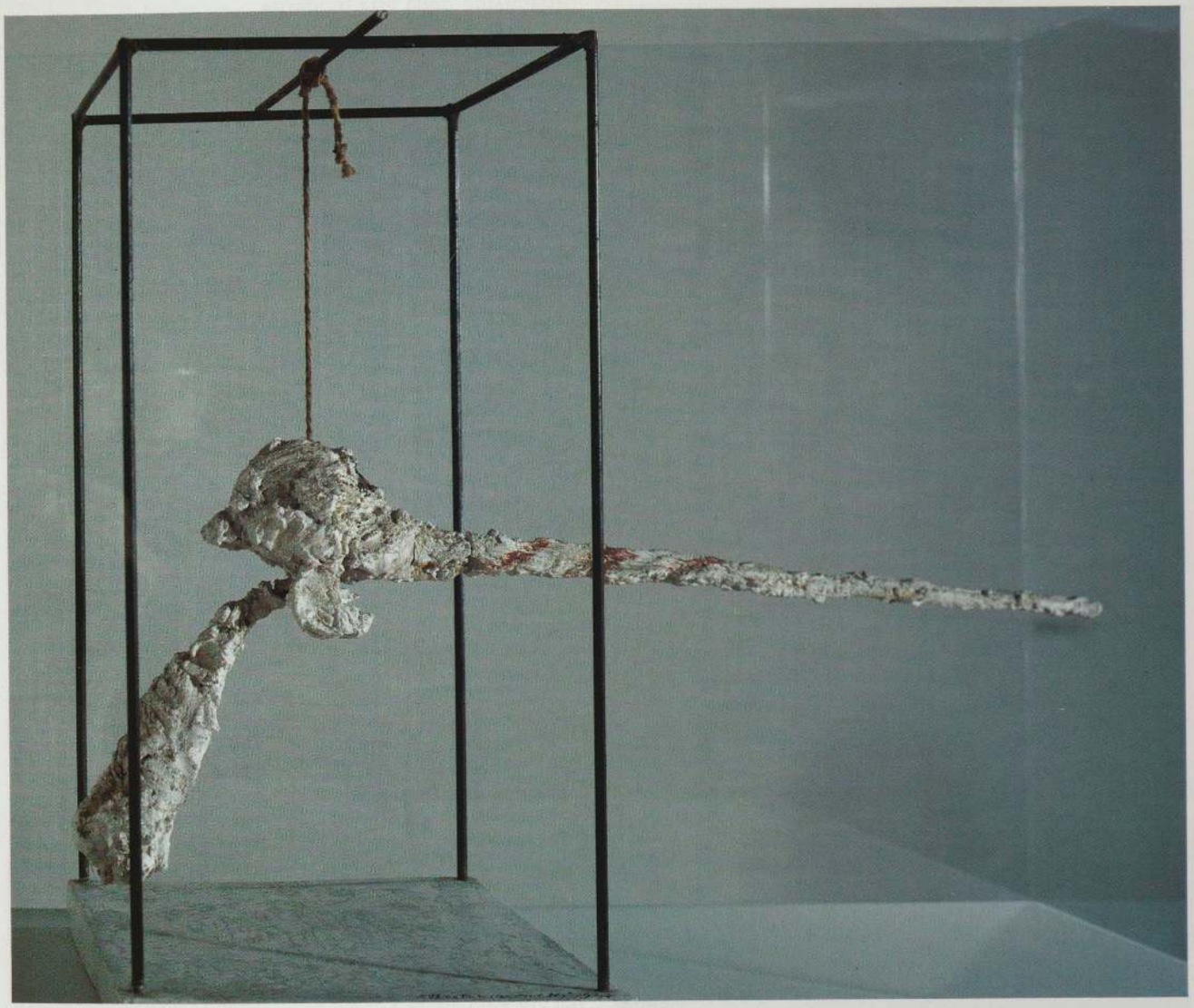
In basso: Alberto Giacometti, *Testa di uomo su un'asta* (particolare). 1947. Gesso, h. cm. 59,7. Basilea, Kunstmuseum, Fondazione Alberto Giacometti.



Testa modellata, Nuova Irlanda. Teschio umano, cera, calce e colore, h. cm. 17. Basilea, Museum für Völkerkunde.

Read attribuiva le "somiglianze" tra gli oggetti moderni e quelli primitivi all'ansia che egli postulava come la loro «comune condizione psicologica».[94]
Questa diffusa, ma errata interpretazione, fondata su una concezione ormai sorpassata della vita tribale tipica del XIX secolo, senza dubbio spiega la contemporanea popolarità dell'arte africana tra certi artisti, psichiatri e collezionisti. E poco importa, naturalmente, se gli artisti hanno male interpretato gli oggetti in questione, quando poi tale fraintendimento era loro utile. Ciononostante, per poter comprendere e cogliere le differenze tra l'arte tribale e quella moderna, vogliamo renderci conto che si tratta di malinteso.

Le alterazioni e le esagerazioni nelle figure moderne dell'Espressionismo sono funzione, come osservò Meyer Schapiro, di un'immagine del corpo "interiore" o "sentita" in contrapposizione a quella percepita otticamente.[95] (La sensazione di gonfiore che accusiamo quando abbiamo mal di denti è molto più grande di quanto in realtà esso sia). Tale immagine "sentita", comunque, nell'arte espressionista serve da indice di uno stato psicologico piuttosto che somatico. Nel quadro di Heckel *Il clown e la bambola* (p. 37), per esempio, il senso di fatica è trasmesso dalla tipica esagerazione espressionista delle estremità



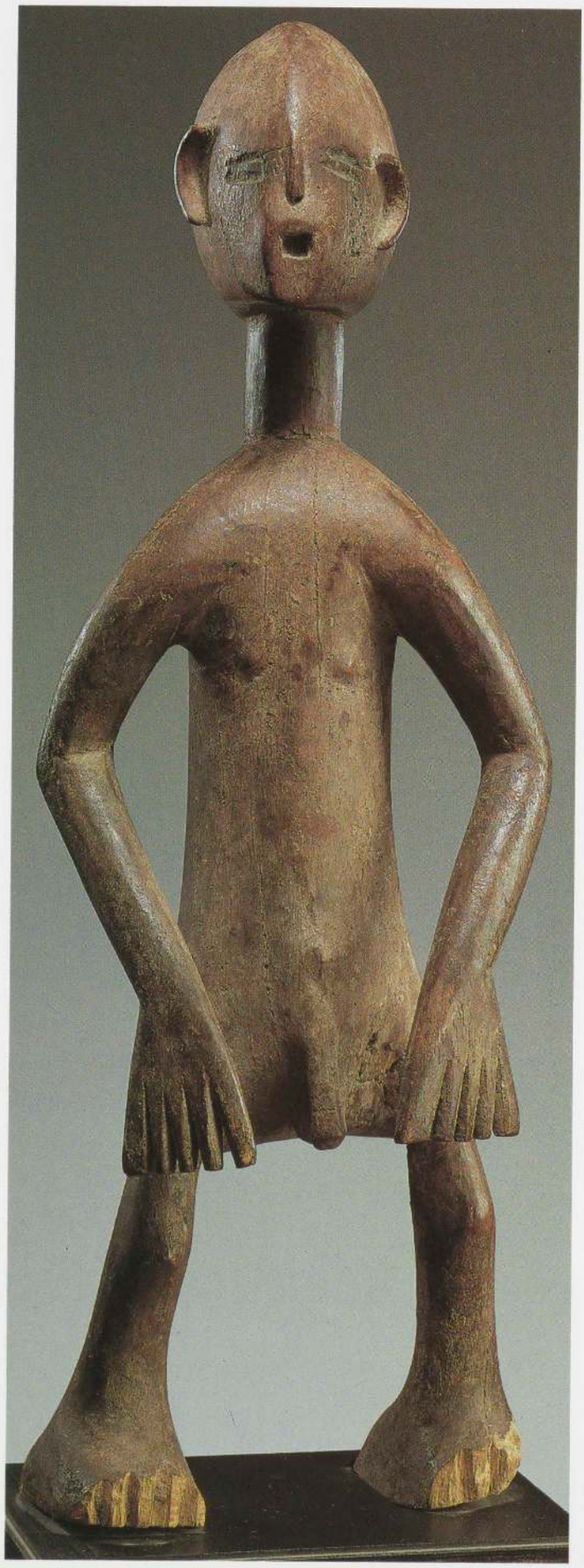
del corpo – la testa, le mani, e i piedi – che sono sproporzionatamente grandi nei confronti del tronco. Lo sforzo dell'uomo nel ballare – così contrario alla gioia e alla grazia nelle rappresentazioni francesi della danza – è l'altro lato della medaglia del totale abbandono espresso dalle distorsioni angolari e dalla mancanza di peso della bambola a grandezza naturale con cui egli balla. Nel quadro di Heckel si sottointende non solo un senso generale di malessere, ma anche un senso di alienazione dei sessi.[96]

Sarebbe facile mal interpretare la figura Chamba, qui riprodotta (p. 36) come incarnazione di molti di questi stessi temi espressionisti. La posizione del corpo statica, frontale e goffa, con le mani, la testa e i piedi ingranditi (uno addirittura si gira all'interno, certo non in modo anatomico) potrebbe essere interpretata come immagine di sforzo e di tensione; il pene eccessivamente grande sembrerebbe associare questa tensione a problemi di sessualità; la bocca rotonda aperta starebbe per "vocalizzare" lo spasimo intenso (allo stesso modo della bocca aperta di *L'urlo* di Munch, una delle principali icone espressioniste).

Ma la convenzione "bocca-aperta" nella scultura Chamba non esprime l'angoscia e l'alienazione più di quanto lo faccia la maschera Songye a pagina 16 o quella Ibibio riprodotta qui a fianco, dove la bocca è il punto focale di un disegno che ricorda, sebbene sia molto più regolare, quello di Munch.

L'accentuazione dell'organo sessuale nella statua Chamba, motivo comune dell'arte tribale, per le stesse ragioni non è segno di ansia sessuale, ma di identificazione e fertilità sessuale.

E la convenzione della frontalità, che la figura Chamba condivide con quasi tutta l'arte tribale, esprime proprio l'opposto di ciò a cui Munch o Kirchner miravano quando, specialmente sui loro sfondi stradali, ritraevano le figure frontalmente. Nel contesto del mondo mobile e molecolare della strada moderna, la frontalità delle figure di Munch è una metafora dell'ansia e dell'alienazione a livello pubblico e sociale (la sensazione di agorafobia o *platzangst* tipicamente moderna). Tale frontalità dà un'immagine non usuale dell'uomo moderno mentre è invece comune per l'uomo Primitivo (o Arcaico). L'arte tribale esprime un sentimento collettivo piuttosto che individuale, che rimanda allo schema della vita tribale formalizzato e regolato dai riti; quale convenzione artistica, la frontalità è quindi in sintonia con le strutture della società dell'artista, mentre la frontalità delle figure di Munch è in disaccordo con la predominante mobilità e il



Figura, Chamba, Nigeria. Legno, h. cm 57. Collezione Philippe Guimiot.

dinamismo della vita moderna.

Darwin aveva descritto i popoli Primitivi del tutto privi di libertà, in preda ad una paura costante a causa della loro reale incapacità di afferrare il loro universo. È proprio questa visione sorpassata che fu alla base della tesi di Read. Tuttavia, perché le supposizioni di Darwin fossero corrette, l'uomo Primitivo non avrebbe dovuto avere alcuna convinzione religiosa. I riti in cui le collettività tribali credevano fermamente, invece, servivano di norma a infondere una sostanziale sicurezza psicologica, come fece notare Lévi-Strauss;[97] ed è proprio questo genere di sicurezza che l'uomo espressionista scopre mancare nel contesto moderno.[98] Ciò non significa, naturalmente, che l'ordine, la simmetria e la frontalità della scultura tribale costituiscano un "ritratto" della vita tribale più di quanto lo faccia la staticità trasmessa dalle ben più rigide convenzioni della scultura egizia. In entrambe le civiltà, come in qualunque altra, la vita era sottoposta al caso, ai mutamenti e ai disordini. Perciò, quello che comunicano queste sculture non è tanto un quadro di come erano le cose, quanto di come queste società le percepivano e le consideravano, di come avrebbero voluto idealmente che le cose fossero – un obiettivo il cui raggiungimento doveva essere garantito, in parte, dalle proprietà magiche degli stessi oggetti d'arte.

Le convenzioni delle figure Chamba che incoraggiano le errate interpretazioni degli Espressionisti sono in realtà molto comuni nell'arte africana e in generale nell'arte tribale.

Ci sono, inoltre, alcuni oggetti africani che hanno un carattere più marcatamente "espressionista", quale la figura magica curativa dei Montol (a destra) e la "Maschera della malattia" dei Pende, che riproduciamo (p. 264).

Pur mantenendo una posa simmetrica convenzionale, lo scultore Montol sembra aver voluto creare attraverso leggere asimmetrie (come nelle mani e nelle braccia), e attraverso una relativa mancanza di articolazione nel modellare il corpo, un senso di tensione e di goffagine che è sottolineata dalla irregolarità della superficie e, soprattutto, dall'inclinazione della testa verso l'alto e dalla sua espressione di dolore. Diversamente dalla scultura Chamba, dove il disagio espressionista non era l'intento dell'artista, si può avere a che fare per quanto riguarda il pezzo dei Montol con una di quelle rare opere Primitive in cui il fine della scultura era proprio la rappresentazione del malessere fisico. In questo senso, la posizione quasi da paralitico della figura Montol sostiene bene il confronto con quella delle opere moderne degli Espressionisti. Esiste, tuttavia, una fondamentale differenza. La scultura dei Montol – sempre se la mia interpretazione è corretta – è essenzialmente realistica.

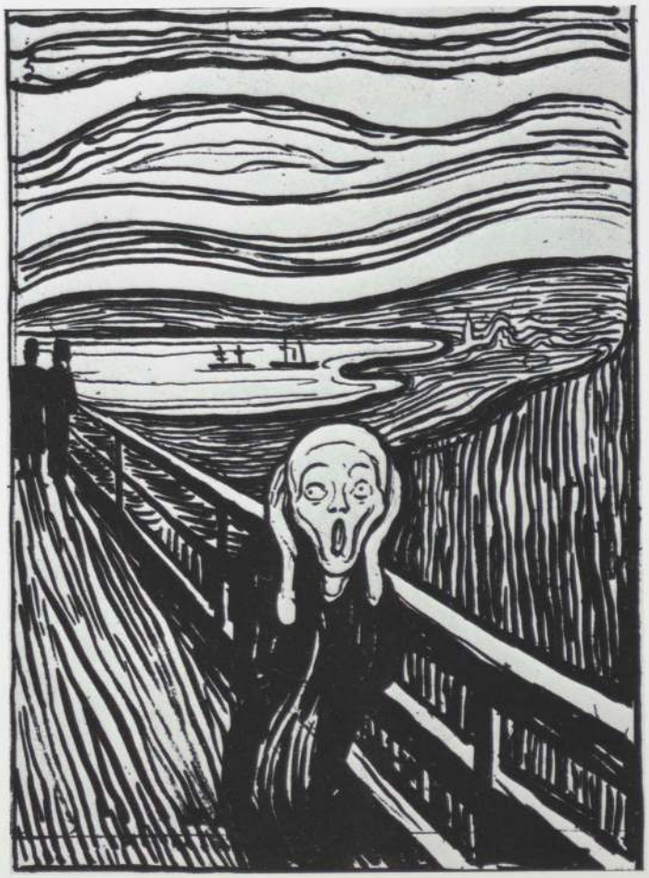
Come strumento usato da uno specialista religioso nelle pratiche curative, potrebbe rappresentare una figura ammalata. E certamente esisteva sul serio quel genere di paralisi. Alcune figure paragonabili ad esse, frutto dell'arte moderna espressionista, contengono *distorsioni* della realtà che vogliono comunicare uno stato più profondo.

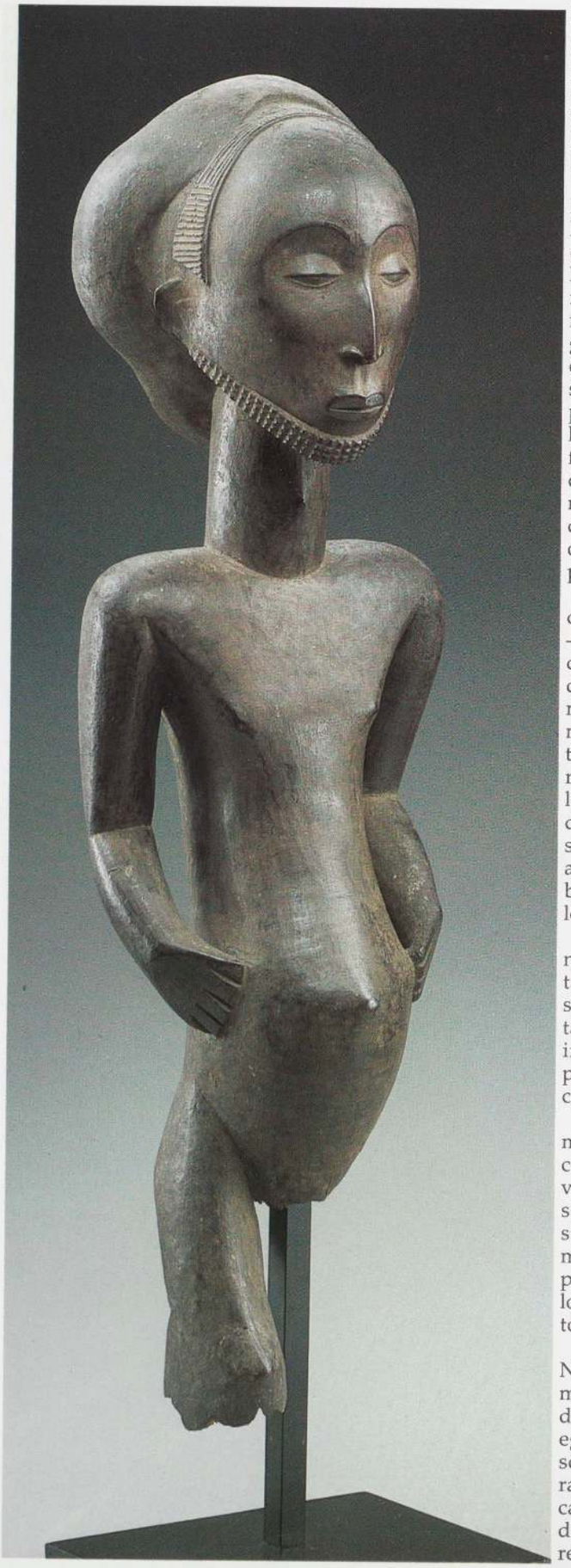
Pagina a fianco, in alto a sinistra: Figura curativa, Montol, Nigeria. Legno, h. cm. 37,5. Bloomington, Indiana University Art Museum, prestito dalla Collezione Raymond e Laura Wielgus.

Pagina a fianco, in alto a destra: Erich Heckel, *Il Clown e la bambola*. 1912. Olio su tela, cm. 100 × 70. Distrutto.

Pagina a fianco in basso a sinistra: Maschera, Ibibio, Nigeria. Legno, h. cm. 20. Parigi, Collezione Jacques Kerchache.

Pagina a fianco in basso a destra: Edvard Munch, *L'urlo*. 1895, firmata nel 1896. Litografia, stampata in nero, cm. 35,4 × 25,4. New York, The Museum of Modern Art; Fondo Matthew T. Mellon.





Le "distorsioni" della maschera Pende asimmetrica – che per taluni aspetti riprende la figura in basso a destra delle *Demoiselles* (p. 264) – non sono, come in Picasso, una metafora inventata di uno stato psichico, ma la rappresentazione di un volto ad uno stadio avanzato di una malattia come la sifilide, *il cui modello esisteva nella realtà* (sebbene l'immagine risentisse della caratteristica stilizzazione Pende).

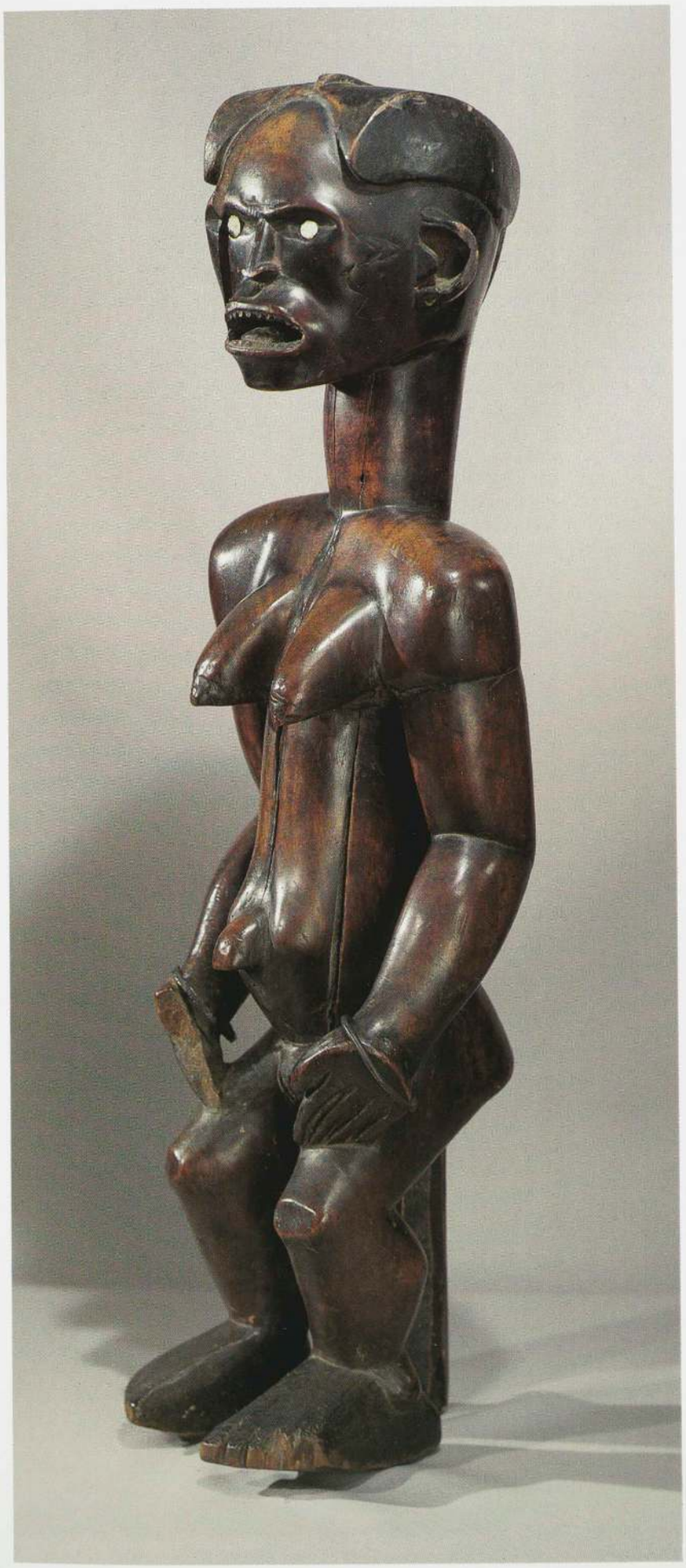
Ci sono molte opere tribali che (sempre se noi non le fraintendiamo) hanno a che fare con la crudeltà, l'orrore o la paura, ed esprimono una certa violenza, come il volto della figura da reliquario Ngumba (Fang del Camerun) e la maschera Konde così inquietante, che noi riproduciamo. Contrariamente alle opere moderne degli Espressionisti, in cui tali sentimenti si identificano in genere con gli stati psichici delle figure rappresentate, le analoghe espressioni tribali appaiono rivolte verso l'esterno nel senso che sono concepite per intimorire gli spiriti cattivi e proteggere i reliquari. Perciò, quando si mette a confronto la statua Ngumba con la serena rappresentazione della figura nella statuaria Hemba, la cui pacatezza è più tipica dell'arte africana, si nota che entrambe le opere hanno molto di più in comune, sia sul piano della plasticità sia su quello dell'espressività, di quanto l'opera Ngumba abbia con qualunque immagine espressionista di rabbia o di paura.

La tendenza modernista a interpretare certi segni dell'arte tribale in maniere estranee alle culture Primitive – ad attribuire significati del XX secolo a significanti di quelle – è soltanto uno dei molti modi in cui noi rispondiamo all'arte tribale con ottica etnocentrica. Un altro modo è l'interpretazione parziale. Quando certi artisti moderni (Matisse, per esempio) si accostarono agli oggetti tribali spinti solo dalla loro bellezza plastica, le separarono dal ruolo simbolico e taumaturgico essenziale alla loro collocazione nella matrice della cultura Primitiva. A dire il vero, alcuni artisti moderni, a cominciare da Picasso fino ai giorni nostri, hanno reagito intuitivamente agli aspetti animistici della maggior parte dell'arte tribale, benché poi si siano ben presto scontrati con i limiti delle loro conoscenze etnologiche.[99]

Uno dei molti fattori che condannano l'artista moderno a considerare gli oggetti tribali solo in modo frammentario è proprio la mancanza di familiarità con il loro contesto culturale. Aspetti più letterali di questa frammentarietà includono il fatto che spesso gli oggetti tribali giungono in Occidente incompleti. Una maschera, per esempio, può essere mutila della sua "barba" di fibre o dell'acconciatura così come di altri ornamenti simbolici.

Inoltre le maschere sono osservate staccate dai costumi (p. 549) di cui facevano parte. Allo stesso modo, i costumi sono solo dei "frammenti" della danza che a sua volta è un "frammento" di un rito più complesso. Thompson osserva che numerose forme di arte africana erano state concepite per essere viste nel loro movimento.[100] E mentre ciò, probabilmente, non è vero per la maggior parte delle figure rituali, necessariamente, invece, ci allontana da certa arte che ha più influenzato pittori e scultori moderni.

Questa situazione generale non è, comunque, la sola. Noi conosciamo tutta la storia dell'arte del passato in modo più o meno frammentario e in gran parte spogliata del suo contesto. Pochi artisti che apprezzavano l'arte egizia o giapponese conoscevano qualcosa in più degli scopi che quell'arte si proponeva o del suo contesto culturale di quanto non sapessero circa l'arte africana o oceanica. Ma, tuttavia, tale etnocentrismo è una funzione di una delle più importanti virtù del modernismo: quella di essere il solo ad avere approvato arti appartenenti ad altre



Sopra: Maschera elmo, Makonde, Tanzania.
Legno h. cm. 26,7. New York, Collezione Arman.

A sinistra: Figura di reliquiario, Ngumba, Camerun.
Legno, h. cm. 68. Parigi, Musée de l'Homme.

Pagina a fianco: Figura, Hemba, Zaire. Legno, h. cm. 68.
Bruxelles, Collezione Jacques Blanckaert.

Figura (due vedute), Mfumte, Camerun. Legno, h. cm. 64,8. Collezione privata.

culture. La nostra è la *sola* società che ha apprezzato una gamma completa di arti provenienti da culture lontane e diverse.[101] L'essersi quindi appropriato di queste arti ha investito il modernismo di una particolare vitalità che è il prodotto di una fecondazione culturale reciproca.

Nelle loro collezioni gli artisti cubisti mostrarono una netta preferenza per l'arte africana, piuttosto che per quella dell'Oceania.
I Surrealisti, dal canto loro, si dichiararono più entusiasti per gli oggetti provenienti dall'Oceania (e per quelli degli Indiani d'America, delle popolazioni della Costa Nord Occidentale e degli Eschimesi); nella "Carta surrealista del Mondo" (p. 556), l'Isola di Pasqua è riprodotta grande quasi come l'Africa. Questa netta e precisa diversità di preferenze fu forse determinata dalla relativa disponibilità di oggetti provenienti dalle due zone, ma io credo che derivasse in primo luogo dalle fondamentali differenze tra Cubismo e Surrealismo. Il Cubismo, come l'arte africana, era ben radicato – nonostante diversi livelli di astrazione – nella realtà concreta del mondo visibile; il Surrealismo, come molta arte oceanica (almeno in Melanesia), era rivolto soprattutto verso il mondo dell'immaginazione, verso la rappresentazione del fantastico piuttosto che della realtà visibile.

Le motivazioni per le scelte dei Cubisti e dei Surrealisti diventano chiare se si paragona l'insistente tridimensionalità della scultura africana – misura della sua concretezza ed effettività – alla struttura essenzialmente pittorica di quella melanesiana, soprattutto della Nuova Guinea. La pittoricità di quest'ultima è evidente nella tendenza di tale scultura a tutto tondo a manifestarsi in modo soddisfacente solo da un unico punto di vista – o perfettamente di fronte o assolutamente di profilo. Si rimane colpiti dalla relativa piattezza e dalla "incorporeità" di certe sculture oceaniche perché l'occhio è attirato dai contorni esterni, o dal disegno o dalla pittura che decora la superficie; non si ha la sensazione di quella sorta di massa scultorea tattile che costituisce l'essenza della maggior parte della scultura africana. Molte opere oceaniche più che africane sono realizzate, inoltre, con la corteccia (p. 547), il fango (p. 636), o altri materiali scultorei "teneri, malleabili", che sono già di per se stessi un indice di tale pittoricità.

Mentre la miglior scultura africana è di solito interessante vista da ogni angolatura – la statua Mfumte (qui a lato) ci obbliga in effetti ad ammirarla da ogni lato – spesso la pittoricità degli oggetti melanesiani limita la prospettiva che l'osservatore potrebbe adottare con profitto. Vista di fronte, la figura Abelam (Maprik) qui riprodotta (p. 42) rivela ben poco di come è articolata o del grado di raffinatezza dello scultore; soltanto di profilo mette in luce certe sottili soluzioni artistiche quali la serie dei cinque minuscoli gradini degradanti che sottolineano rispettivamente la base del naso, il labbro superiore, quello inferiore, il mento e il collo, oppure l'analogia formale tra l'ornamento che pende dalla collana della figura e la forma del suo pene.

Si metta a confronto questa statua Abelam, tutta dipinta con disegni decorativi, con la nuda scultura Mumuye proveniente dalla Nigeria alla quale è affiancata (p. 43). Tutto della figura Mumuye è progettato perché la sua plasticità tridimensionale ci colpisca da qualunque parte noi la guardiamo. Il movimento delle braccia è notevole. Partendo dalle mani, esse curvano subito in su e indietro intorno alla colonna del corpo, per poi ritornare a congiungersi in cima al tronco, quasi a formare un ovale iscritto intorno ad un cilindro; la parte superiore di quell'ovale, inoltre, richiama la forma dell'acconciatura a cappuccio che misteriosamente nasconde il volto. Lo scultore africano evita il bassorilievo e la decorazione di superficie che invece caratterizza la figura Abelam. Le sue forme sono limitate, semplici e audaci e tutto ciò che potrebbe diminuire il senso di massa scultorea è accuratamente evitato. Nella buona scultura africana l'interno della massa non sembra mai plasticamente inerte, così come in molte sculture egizie e in certi altri stili arcaici. Allo stesso modo dello scultore arcaico, l'artista tribale considera la frontalità come punto di partenza – ma, diversamente dal primo, va oltre. Egli si sente libero di lavorare contro il senso di tale norma formale e si sforza di conferire alle forme del corpo una vitalità plastica che raramente si riscontra nell'arte arcaica, dove la scultura a tutto tondo spesso suggerisce la congiunzione di quattro rilievi, e l'articolazione della figura sembra derivata direttamente dal disegno sulla superficie del blocco di pietra o di legno iniziale.[102]

Le sole possibilità della formula planare/pittorica, cara agli scultori della Melanesia, sono molto bene realizzate nella figura (p. 44) delle montagne della Nuova Guinea, le cui forme sono ricavate da una tavola sottile, cosicché mentre la scultura ha una fronte e un retro, non ha affatto un profilo. È affascinante in questa figura il "disegno" scultoreo dei contorni, ma senza i suoi dipinti molta della sua ricchezza andrebbe perduta – quei cerchi concentrici colorati che articolano la testa e l'addome e che sono ripresi nel semicerchio del supporto. Pochi sono i pezzi africani in cui la decorazione di superficie e, soprattutto, un tale gioco perfetto di colori ha un ruolo così determinante, proprio perché queste qualità andrebbero a scapito della plasticità, di quel senso di massa scultorea che lo scultore africano si dà pena di ottenere. La figura delle montagne della Nuova Guinea è interessante non solo per il suo alto grado di astrazione, ma per la natura autonoma di tale astrazione; si potrebbe pensare in primo luogo alla pittura di questi ultimi decenni – per esempio all'opera di Kenneth Noland intitolata *Tondo* (p. 45) – per trovare una controparte nella tradizione occidentale al piatto schema concentrico dei colori che l'artista ha usato per lo stomaco e la testa. In un altro tipo di arte tribale l'esempio più pertinente, secondo me, di tale concentricità impiegata per simboleggiare una parte del corpo, è una maschera eschimese del fiume Jukon (p. 45) – e nella misura in cui i Surrealisti prediligevano gli oggetti eschimesi al pari di quelli della Nuova Guinea, una tale parentela non deve forse sorprendere.

Il "colorismo" dell'arte melanesiana non è solo una questione di uso del colore in senso stretto, o di modellatura di materiali teneri, ma anche di complessità di scultura – intagli elaborati e complicata interpenetrazione di forme. Nulla rappresenta meglio ciò del mostro che completa un ornamento per capelli (p. 47) proveniente dalla Nuova Guinea, i cui elementi intrecciati richiamano l'ornamentazione delle popolazioni "nomadi" dell'Europa Orientale. La statuetta Mambwe altrettanto piccola proveniente dallo Zambia (p. 47), il cui disegno delle scarificazioni è tanto rigido e geometrico quanto la concezione della figura (ridotta al tronco, all'organo sessuale – o l'ombelico – e alla "testa") è astratta ed essenziale, costituisce un significativo contrasto africano rispetto all'ornamento per capelli. Si può dire che come scultura, l'ornamento per capelli si valorizzi nella sua miniaturizzazione; la scultura Mambwe, come molte figurine Zande (p. 158), ha una tale monumentalità innata che potrebbe essere ritenuto il bozzetto per una grande opera di uno scultore moderno.

Se gli scultori oceanici sacrificarono la massa lavorando spesso in modo pittorico su un unico piano, riuscirono però a far giocare allo spazio in cui si muovono le loro

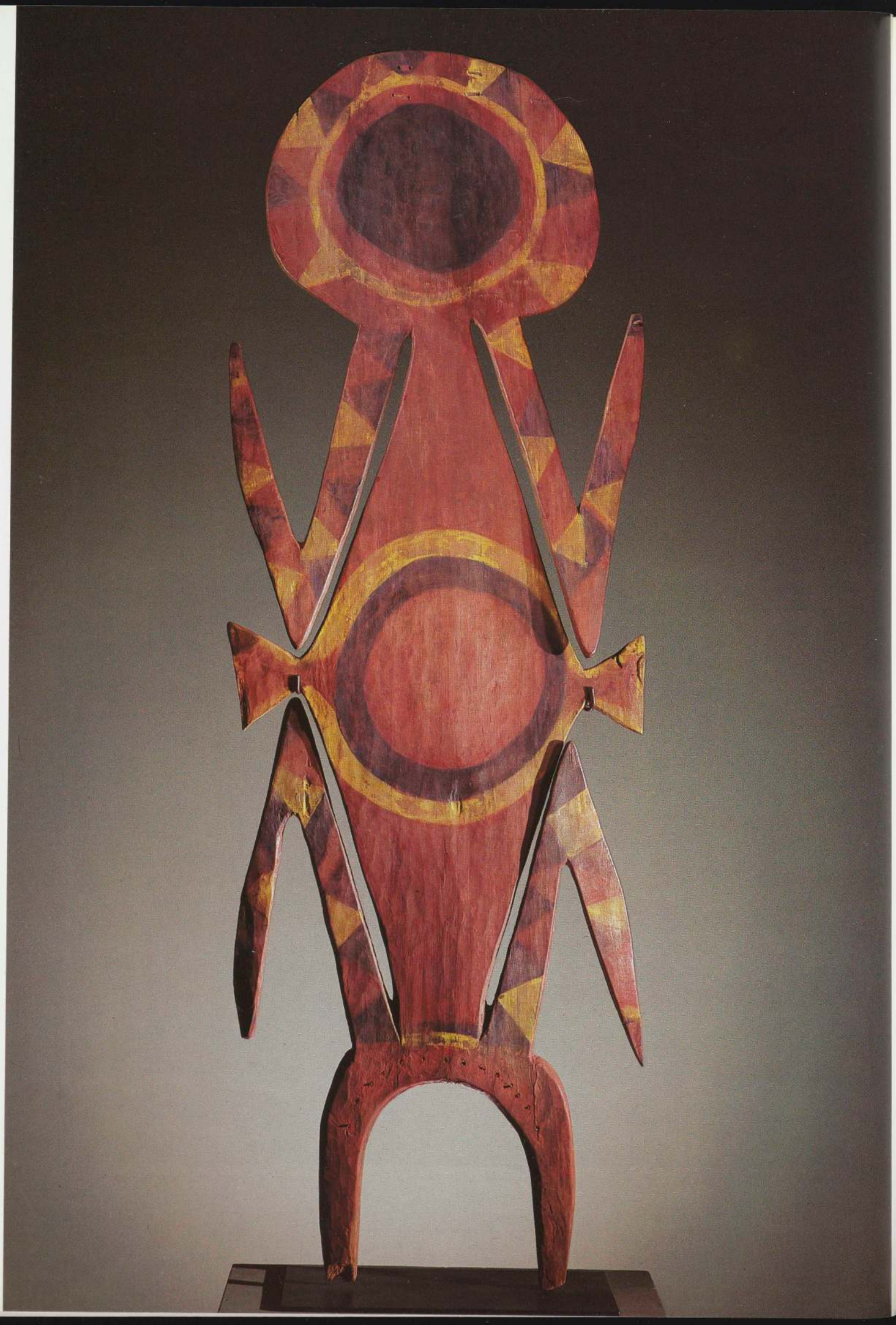


figure un ruolo che non ha mai l'equivalente nell'arte africana. In quest'ultima lo scultore pensa soltanto alla massa solida. Lo spazio viene misurato piuttosto che modellato e, come nell'arte classica, serve essenzialmente per mettere in rilievo i solidi. Ma nell'arte della Melanesia, in particolare, lo spazio diventa una componente essenziale e completa dell'estetica dell'artista. Si consideri, per esempio, come lo scultore delle montagne della Nuova Guinea sfrutti gli spazi sottili tra le braccia curve e le gambe della figura. Colpisce ancora di più la funzione che questi spazi "riservati" hanno nelle migliori figure Jipwon provenienti dalla regione del fiume Karawari della Nuova Guinea (p. 73). Qui, gli spazi tra le "costole" delicatamente ricurve sono sentiti intensamente quanto la struttura solida di elementi affusolati che li definisce. Purtroppo queste figure, che sono tra le invenzioni più notevoli degli artisti tribali, si presentano spesso rotte in malo modo o incomplete, cosicché sono pochi gli esempi che ne rivelano pienamente l'idea scultorea.

Sopra: Kenneth Noland, *Tondo*. 1961. Acrilico su tela, diametro cm. 148,6. Toronto, Collezione Mr. e Mrs. A.E. Diamond.

Pagina a fianco: Figura, Provincia degli Altopiani orientali, Papua Nuova Guinea. Legno dipinto, h. cm. 150. Collezione privata.

A destra: Maschera, Eschimesi, Basso Yukon, Alaska. Legno, cuoio e colore, h. cm. 18,4.
Washington D.C., National Museum of Natural History, Collezione E.W. Nelson, Smithsonian Institution.

La figura Iatmul (Sepik) riprodotta nella pagina accanto è uno degli esempi più notevoli dell'uso sofisticato di tali spazi riservati o "in negativo". I vuoti tra le braccia e il corpo, specialmente quello delimitato dalle gambe, dalle anche e dal pene, hanno un interesse estetico autonomo per lo meno simile a quello delle forme solide che li delimitano. L'intera scultura è concepita con una tale straordinaria economia da far presa soprattutto sul gusto moderno – così come è illustrato dal tronco che diminuisce via via di grossezza per finire nel membro appuntito. Solo negli anni venti – in certe opere giovanili di Giacometti, per esempio – gli scultori moderni furono in grado di sfruttare i vuoti con la stessa semplicità e inventiva. Si paragoni ora la concezione dell'artista Iatmul con la soluzione altrettanto straordinaria ed essenziale adottata per il corpo della sua figura da uno scultore Eket, della Nigeria. Come è tipico dell'arte africana, qui l'intenzione non sta nell'interazione di forme solide e di spazi vuoti modellati, ma nel movimento nello spazio dei solidi stessi – gli straordinari archi paralleli del tronco e delle braccia e il gancio rivolto all'insù (che può essere il pene) che viene contrapposto.

La generalizzazione wölffliniana che io ho stabilito tra la scultura africana "tattile" e la scultura oceanica "visiva" o pittorica – soprattutto quella della Melanesia – sono convinto che valga, in generale, per molte delle opere tridimensionali di entrambe le zone. Ma questa è appunto una generalizzazione, e numerose sono le eccezioni. Per fare un esempio, nella figura della dea Kawe (frontespizio) proveniente da Nukuoro si rileva una plasticità scultorea degna di Brancusi. Nè una tale distribuzione tridimensionale dei volumi è unica in Oceania come dimostra la figura del Sepik della collezione di Picasso (p. 48) e il Tiki della Polinesia (pp. 283-287). Per contro la maschera Teke proveniente dal Congo (p. 49) colorata e incisa così elegantemente – era una maschera di proprietà di Derain – è insolita tra le sculture africane nella sua pittoricità quasi oceanica (dico "quasi" perché la particolare geometria della configurazione rimane decisamente africana).

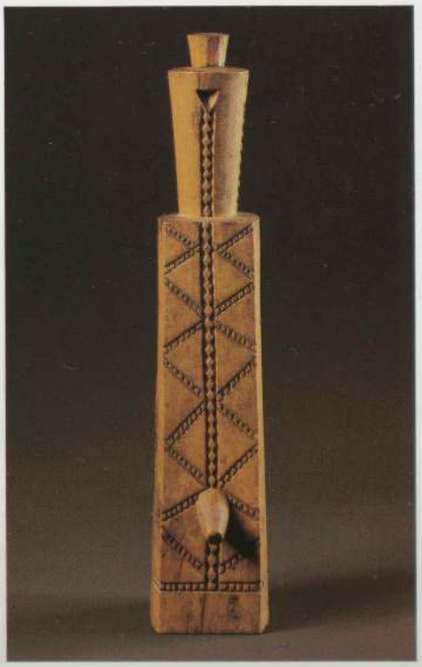
Con la consapevolezza delle differenze tra la scultura africana e quella oceanica che abbiamo acquisito, siamo in

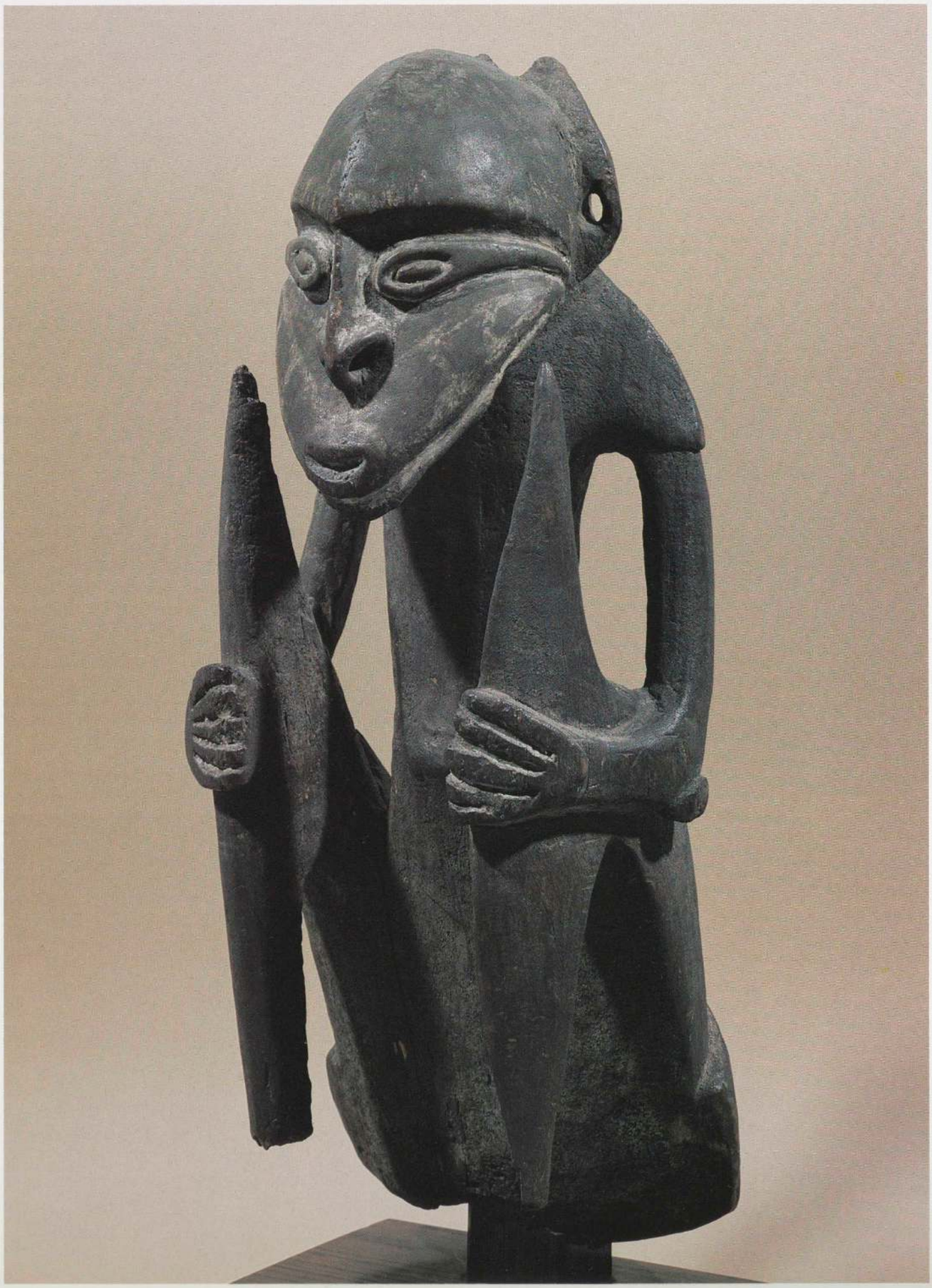
Sopra: Figura, Eket, Nigeria. Legno, h. cm. 73. Parigi, Collezione privata.

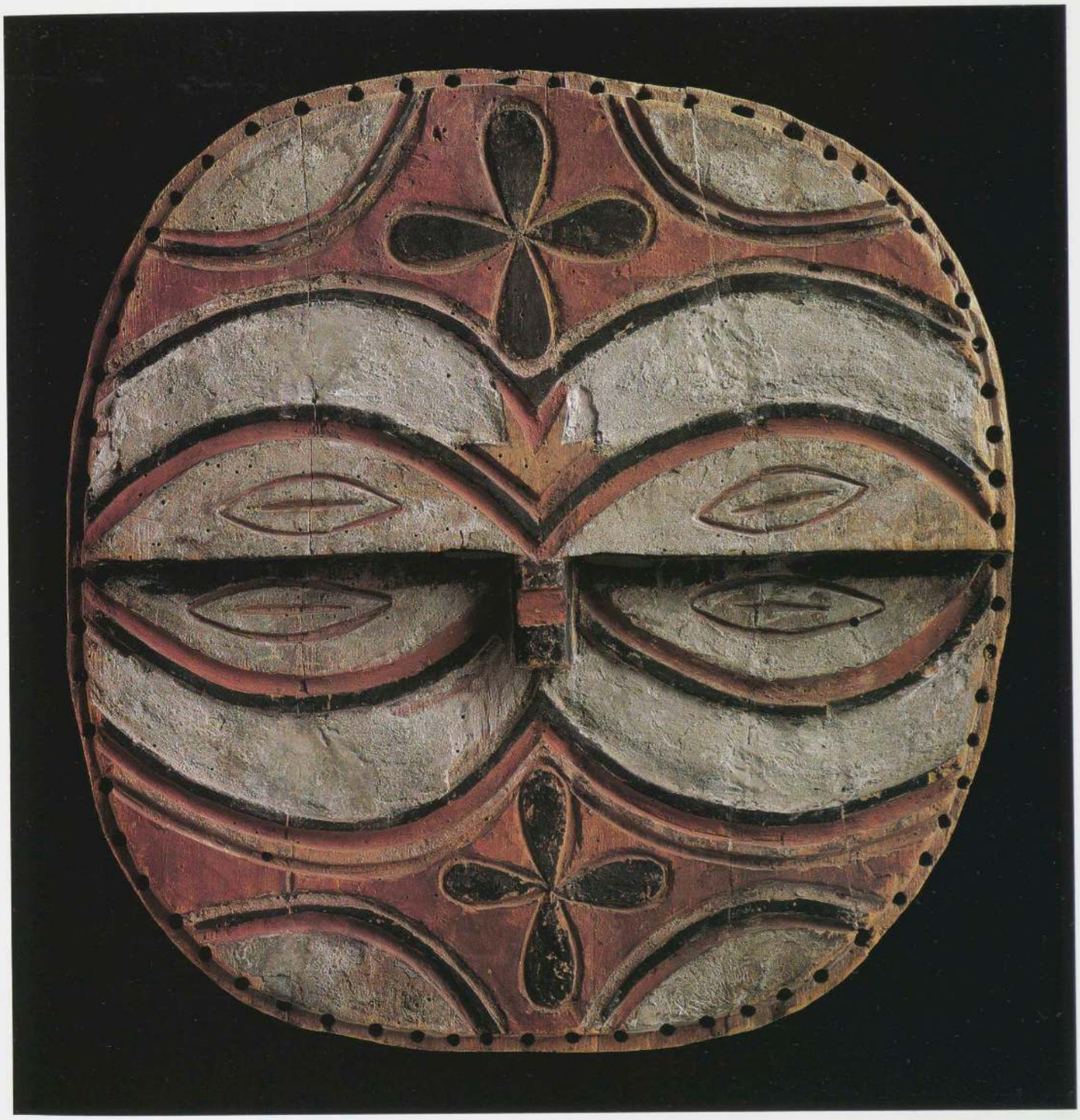
Pagina a fianco: Figura, Iatmul, Provincia del Sepik Orientale, Papua Nuova Guinea. Legno e colore, h. cm. 138. Collezione privata.

Ornamento per capelli (particolare). Fiume Yuat, Provincia del Sepik Orientale, Papua Nuova Guinea. Legno dipinto, h. cm. 51, dimensione totale. Collezione privata.

All'estrema destra: Figura, Mambwe, Zambia. Legno, h. cm. 30. Berlino, Museum für Völkerkunde.







Sopra: Maschera, Teke, Repubblica Popolare del Congo. Legno dipinto, h. cm. 34. Ginevra, Musée Barbier-Müller. Già Collezione André Derain.

A sinistra: Figura, Provincia del Sepik Orientale, Papua Nuova Guinea. Legno h. cm. 45,5. Parigi, Musée Picasso. Già Collezione Pablo Picasso.

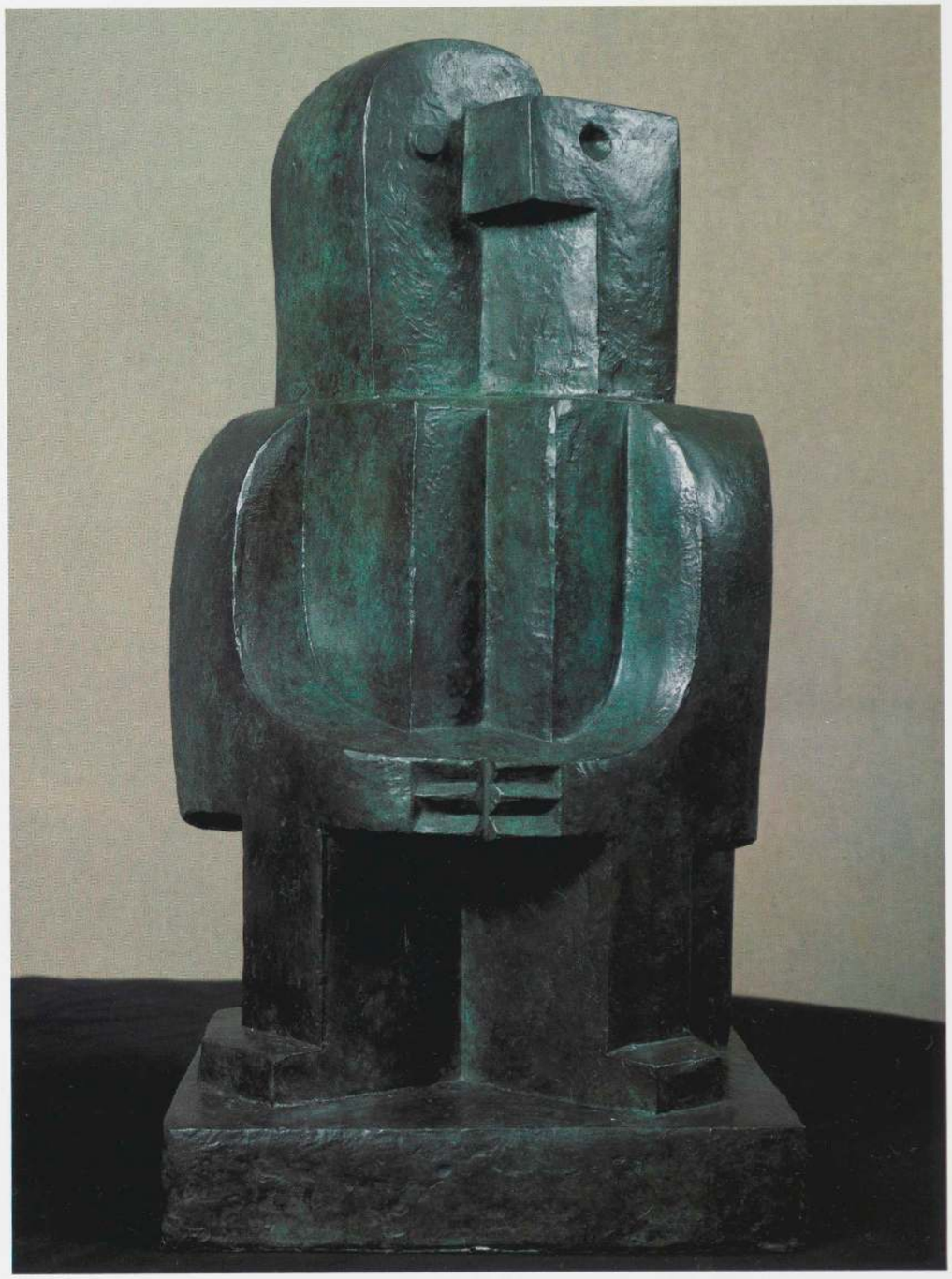
grado di collocare le opere moderne in relazione ad esse in modo più esatto. La particolare affinità dei Cubisti con l'arte africana si coglie istantaneamente dal confronto della coppia seduta Dogon con la *Figura seduta*[103] di J. Lipchitz. Come la maggior parte dell'arte africana (e la prima pittura cubista) quella di Lipchitz è monocromatica. In entrambe le opere africane e moderne, la policromia avrebbe diminuito il senso del volumetrico, della tattilità puramente scultorea. Per di più, nonostante la marcata astrazione del pezzo di Lipchitz e di quello Dogon, entrambi concepiti in forme geometriche che accentuano le linee diritte, gli angoli retti e le curve semplici, le parti essenziali del corpo umano sono chiaramente identificabili. I parallelismi e le simmetrie comuni di questi oggetti ugualmente frontali dimostrano una affinità di spirito: da una parte la posizione dei piedi e delle mani, la linea trasversale delle spalle in Lipchitz, dall'altra l'allineamento delle gambe piegate, degli ombelichi e delle teste nella figura Dogon. Nè l'una nè l'altra opera contengono molto "disegno" scultoreo. Le linee incise delle acconciature e dei braccialetti nella statua Dogon hanno la stessa semplicità geometrica delle mani nella scultura di Lipchitz; in entrambe gli occhi sono dei semplici cerchi.

Sebbene il bronzo di Lipchitz rappresenti una singo-

Coppia seduta, Dogon, Mali. Legno e ferro, h. cm. 57,8. Toronto, Collezione Murray e Barbara Frum.

la figura, l'opposizione di forme curvilinee e rettilinee all'interno della testa richiama il contrasto estetico tra il maschio e la femmina della statua Dogon: i seni conici della donna rispetto al "cubo" del torace dell'uomo, l'orecchio curvilineo di lei e la sua acconciatura a cresta rispetto all'orecchio rettilineo di lui e alla sua attaccatura dei capelli segnata da rette incise. È interessante notare che la combinazione in Lipchitz di profili curvi e rettilinei all'interno di un'unica testa era una convenzione dello stesso Cubismo Sintetico *originata da un confronto di forme maschili e femminili*. Picasso l'aveva già affermata nel suo magistrale *Arlecchino* del 1915, dove la figura singola era un distillato e un concentrato di ciò che era stato iniziato come una coppia danzante (p. 53).

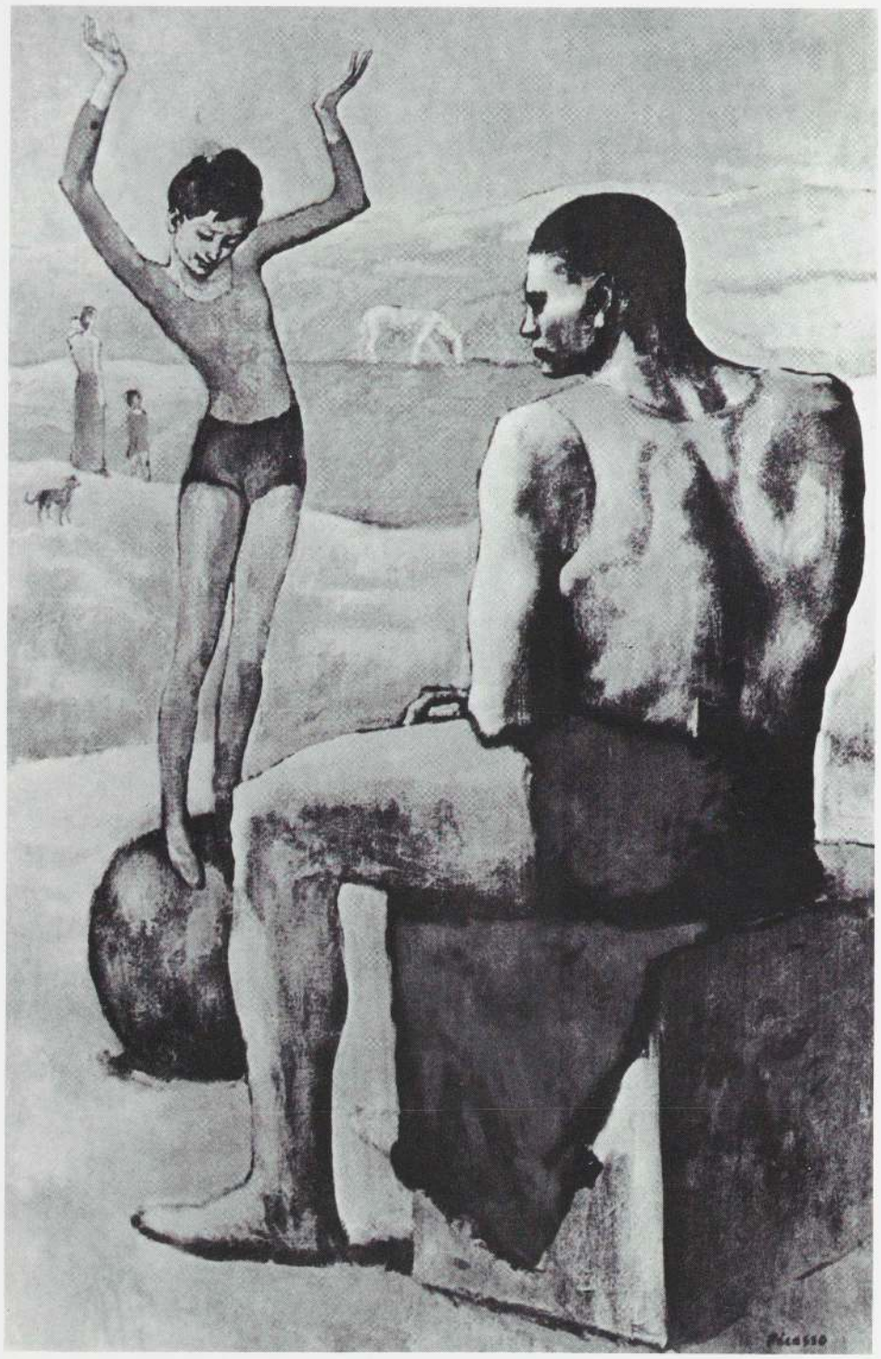
La semplicità primordiale che portò Picasso a identificare il maschio con le linee rette (e per estensione con quadrati, rettangoli e cubi) e la femmina con le linee curve (e quindi con arabeschi, cerchi e sfere) era per lui una qualità particolare. (È addirittura parodiata in certe sue *battute* come «se ha i baffi, è sicuramente un uomo»). Per di più, questo modo di pensare in chiave riduttiva e analogica che rese Picasso particolarmente ricettivo verso l'arte africana, era già tipico di lui ben prima che egli conoscesse l'arte tribale o partecipasse alla creazione del



Jacques Lipchitz, *Figura seduta*. 1922. Bronzo, cm. 50,8 × 26 × 26,7. Collezione privata.

Cubismo. Nel quadro *Acrobata con palla* del 1905, per esempio, si stabilisce una chiara analogia tra il maschio acrobata e il cubo su cui egli siede, così come tra la ragazzina e la palla su cui ella sta in equilibrio.

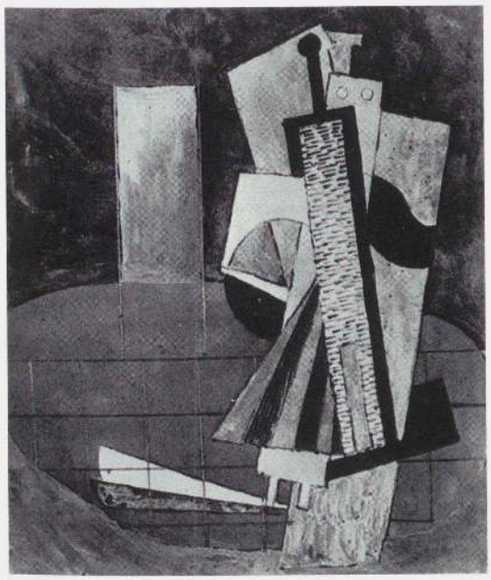
L'elementarietà di Picasso potrebbe quasi dirsi banale. Pur tuttavia, è proprio ciò che dà alla sua arte un fascino più popolare di quello esercitato dagli altri grandi modernisti. Solo quando il più semplice luogo comune è amplificato dallo spirito del genio, si ottiene la vera opera d'arte universale. Con l'inizio del XX secolo, il modernismo era diventato così complesso e oscuro che il suo pubblico potenziale necessariamente era limitato. La sensibilità ipertrofizzata celebrata in molta arte simbolista – fonte importante del periodo blu e del primo periodo rosa di Picasso – segnò il punto estremo di questo sviluppo. Ma col 1906 Picasso si sentì pronto a reagire contro di essa e il mezzo da lui scelto fu proprio il suo successivo primitivismo – prima iberico, poi tribale. Mentre l'arte tribale continuava ad essere relegata allo stato di *curiositès* dal pubblico di quegli anni, essa era già accessibile per Picasso che già simpatizzava con quelle soluzioni dirette, semplici e semplificatrici. Picasso non solo capì che queste potevano servire da elemento purificatore, ma che potevano aiutarlo a costruire un'arte moderna che avrebbe



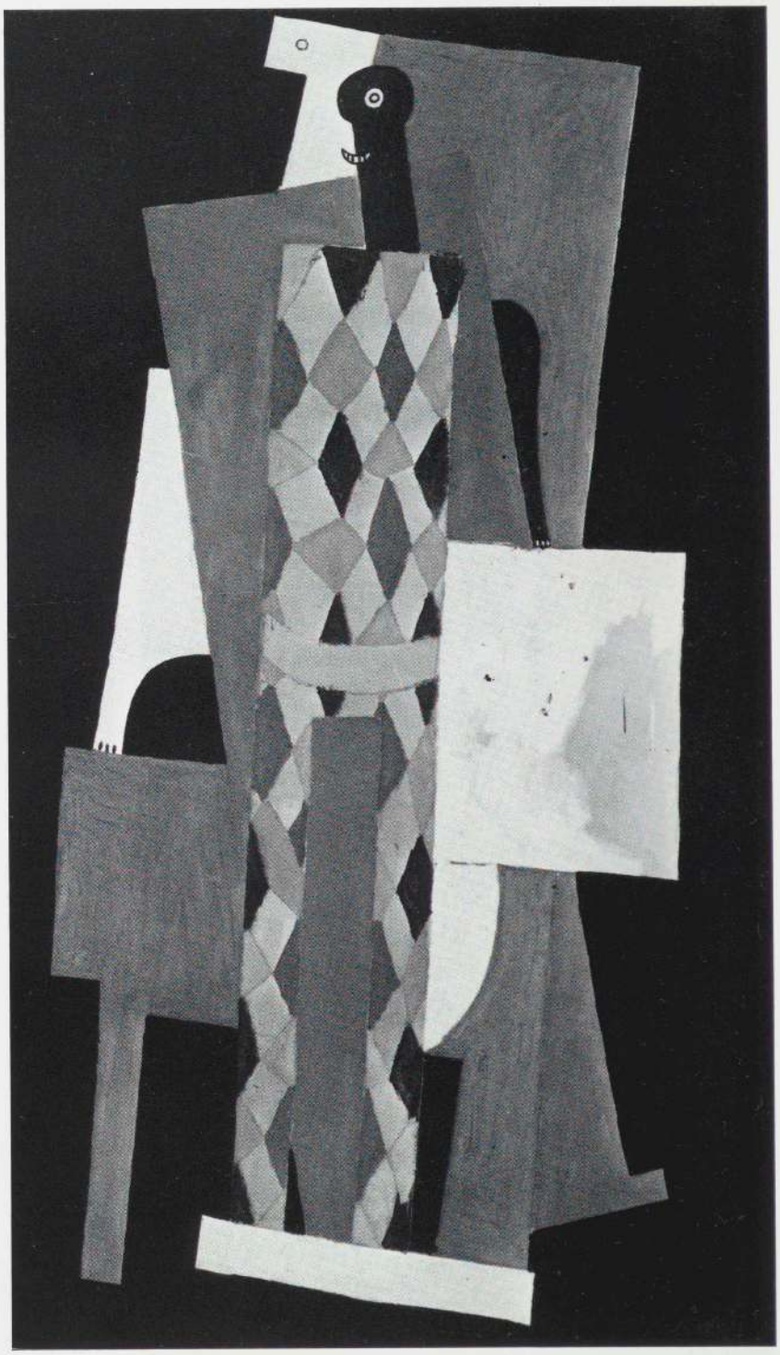
Pablo Picasso, *Giovane acrobata su una palla*. 1905. Olio su tela, cm. 147 × 95. Mosca, Museo Pushkin.

condiviso la qualità quintessenziale e universale che riconosceva nella scultura tribale. Le *Demoiselles* rappresentarono il clima della sua lotta durata diciotto mesi per rompere col modernismo sbiadito delle generazioni dei Simbolisti, e non fu a caso che "l'africanismo" di Picasso apparve per la prima volta proprio in quel quadro. La "primordialità" delle *Demoiselles* richiese un viaggio a ritroso, attraverso strati di convenzioni ereditate, verso un insieme di rudimenti plastici – uno sforzo questo che Picasso associò all'arte tribale. Ma le *Demoiselles* implicarono più di un semplice ritorno agli elementi formali di base; come si vedrà, (a pp. 248-265), Picasso collegò il ritorno alle fondamenta con la riscoperta di quella magica carica emotiva diretta che egli sapeva essere il potere insito nelle arti visive, un'emotività con cui la tradizione occidentale aveva in qualche modo perso contatto. Questa magia gli si "rivelò" quando visitò per la prima volta il Musèe d'Ethnographie du Trocadéro.

Le affinità che collegano *Una situazione grave* del surrealista Matta (p. 3) con certe tipiche sculture oceaniche come i Malanggan della Nuova Irlanda (p. 2 e pagina a lato) sono il contrario di quelle che collegano le opere di Lipchitz con



Pablo Picasso, *Coppia danzante*. 1915.
Gouache e matita, cm. 14 × 12.
Val de l'Oise, Collezione Diane de Liaz, Francia.

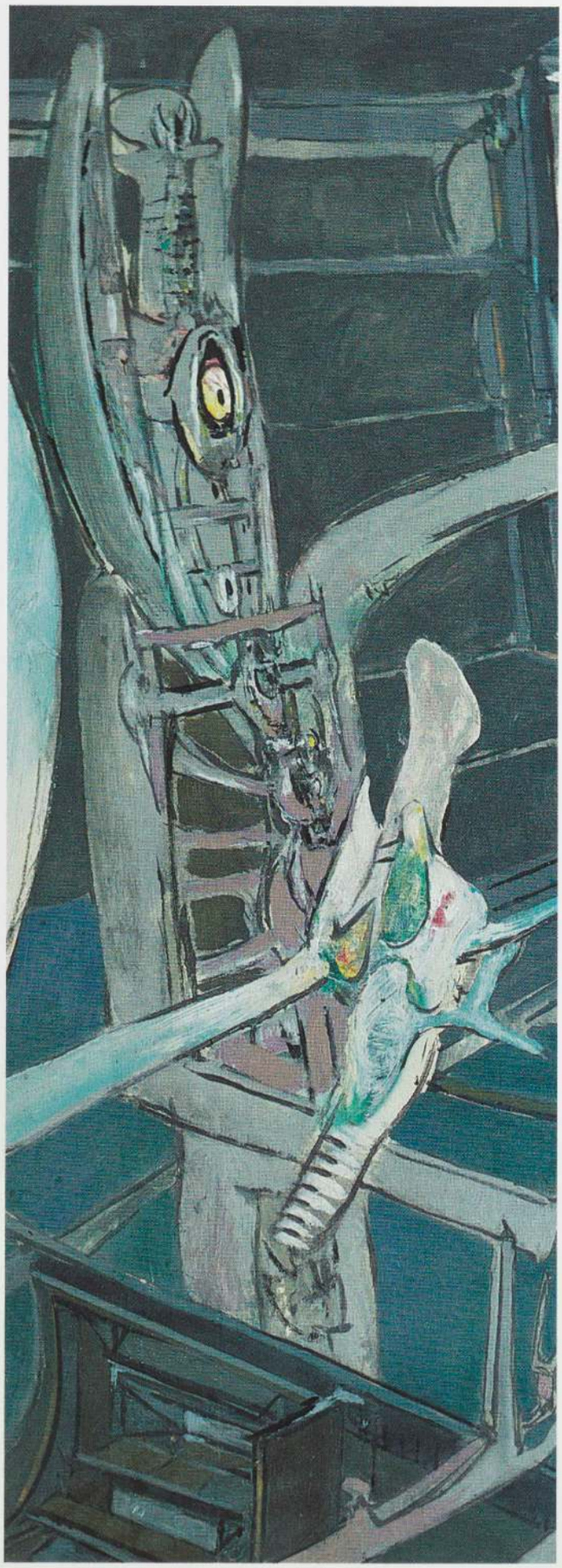


Pablo Picasso, *Arlecchino*. 1915. Olio su tela, cm. 183,5 × 105,1.
New York, The Museum of Modern Art; Acquisito tramite il lascito Lillie P. Bliss.

quelle dei Dogon. Le figure Malanggan sono pittoriche, cioè "visive" piuttosto che "tattili"; condividono con le opere di Matta un linguaggio di forme aperte e un "disegno" corsivo (per esempio il disegno di profilo), cosa da cui rifuggono sia i Cubisti che gli artisti africani. Come Matta – ma di nuovo diversamente dallo scultore africano o cubista – l'artista della Nuova Irlanda attribuisce un ruolo importante al colore, a scapito delle qualità puramente scultoree.

Comunque la connessione tra i *personaggi* di Matta e le figure Malanggan ci trasporta, al di là delle affinità, nel campo delle influenze dirette. Matta, come Ernst e altri Surrealisti, fu un avido collezionista di queste sculture. Sebbene le strutture "cibernetiche" dei *personaggi* di Matta diano loro un "look" tipico del XX secolo, molti loro aspetti riflettono il suo amore per questi oggetti tribali: la struttura "a traforo" dei loro corpi, le posizioni rigide e i loro gesti "semaforici", la loro aggressività e la loro violenza. Come i Malanggan, le figure di Matta sono assalite da animali mostruosi.

Siccome tutta l'arte tribale – data la sua tendenza alla frontalità e alla simmetria – è più "iconica" che "narrativa", è forse azzardato distinguere l'arte africana e l'arte oceanica sulla base della narratività. Ciononostante, mi

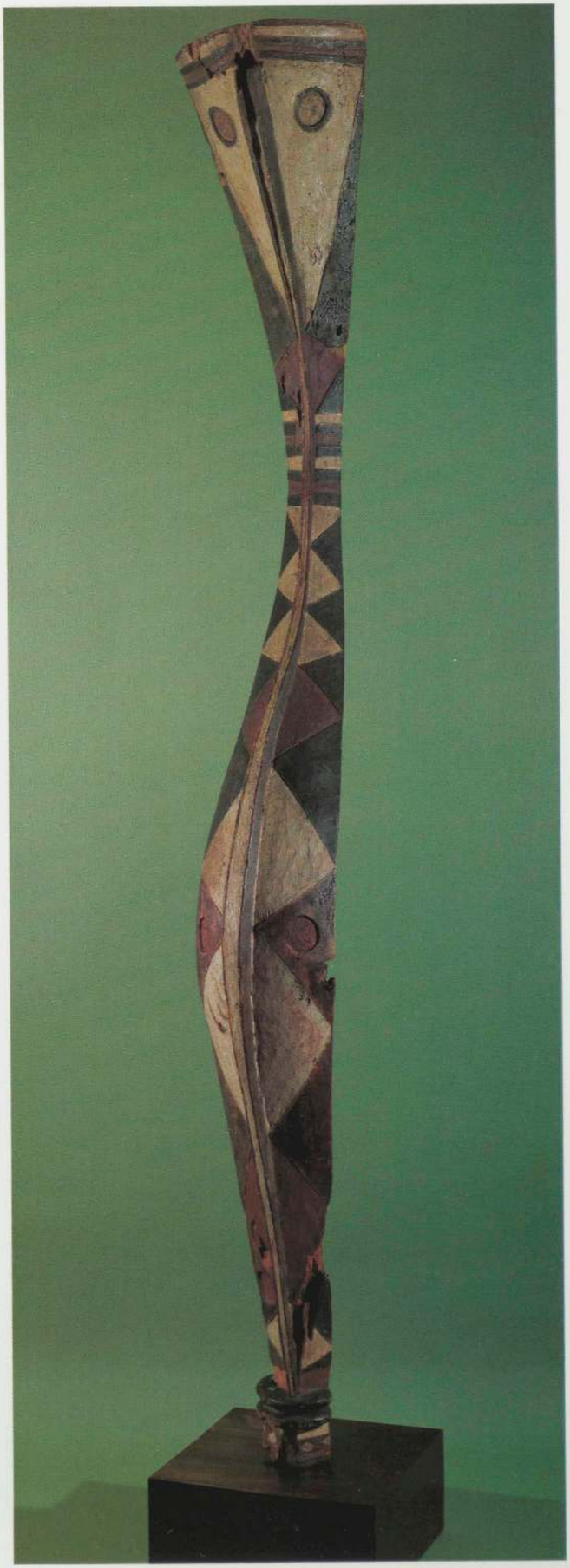


sembra che la maggior parte della scultura oceanica e di tutta la Costa Nord Occidentale (arte particolarmente apprezzata dai Surrealisti) abbia una relazione più visibile, anche se simbolica, con la definizione di narrativa che non l'arte africana. A questo punto si può capire perché il Cubismo, che è un'arte "iconica", avrebbe condotto i suoi artisti all'Africa mentre il Surrealismo, che è un'arte simbolicamente "narrativa", avrebbe spinto invece i suoi verso la Melanesia, la Micronesia e le Americhe.

Per dirlo in altre parole, azzarderei la generalizzazione che, relativamente parlando, l'arte dell'Oceania e della Costa Nord Occidentale tende verso l'espressione del mito, mentre quella africana verso l'espressione del rituale. Non ci interessa a questo punto se il rito è ricavato dal mito o se, come pensano alcuni antropologi, è la mitologia ad essere elaborata dal rito, perché ci basta dire che il rito è "astratto" in modo più intrinseco che il mito. Perciò, le opere africane rivolte maggiormente al rituale avrebbero richiamato i Cubisti, mentre le opere a maggiore contenuto mitico dell'Oceania/America avrebbero esercitato il loro fascino sui Surrealisti. Ciò non significa che personaggi mitici manchino del tutto nell'arte africana; anzi ne esistono alcuni esempi.[104] Piuttosto, sono presenti in quell'arte più nello spirito di come sono evocati nella liturgia che nella maniera narrativa sequenziale del mito, il che – nella misura in cui è trasferibile nella scultura – porta ad agglomerazioni composite o del tipo a palo totemico come sono più comuni in Oceania e sulla Costa Nord Occidentale che in Africa.[105]

I Surrealisti preferivano l'arte oceanica a quella africana in parte per la sua apparentemente più stretta aderenza alla natura e per l'uso più vario e più aleatorio di materali naturali. Si dice a volte che l'arte africana è classica mentre quella oceanica è romantica; sebbene generalizzazioni di questo tipo possano tanto confondere quanto chiarire, si può senz'altro essere d'accordo che l'arte della Melanesia è più romantica di quella africana proprio per quanto concerne la sua identificazione con il mondo della natura. Ci sono numerosi ibridi di uomini e animali tra le maschere e le figure scolpite africane, ma concettualmente essi tendono ad allontanarsi, ad astrarsi dalla natura più di quanto non facciano i mostri dotati di ubiquità dei popoli della Melanesia. Relativamente a molte espressioni artistiche dell'Oceania, la scultura africana potrebbe essere quasi definita nei termini di un predominante antropomorfismo e antropocentrismo che sono entrambi aspetti della classicità.[106] D'altra parte, l'artista della Nuova Guinea tende a trovare i suoi mostri quasi già creati nell'intima sostanza della natura. Nell'arte africana non si trova mai, per esempio, nulla di simile agli ibridi malevoli Imunu della regione del Golfo di Papua fatti per lo più di rami o radici. Il risultato di questa "selezione naturale" è un oggetto lineare, sinuoso, "formato" dal caso; l'imprecisione dei suoi contorni è agli antipodi degli ideali estetici africani.

Ma non lo è per il gusto moderno – specialmente quello dei Surrealisti che amano in modo particolare og-



Pagina a fianco, estrema sinistra: Figura Malanggan, Nuova Irlanda. Legno dipinto e tecnica mista, h. cm. 108. Ginevra, Musée Barbier-Müller.

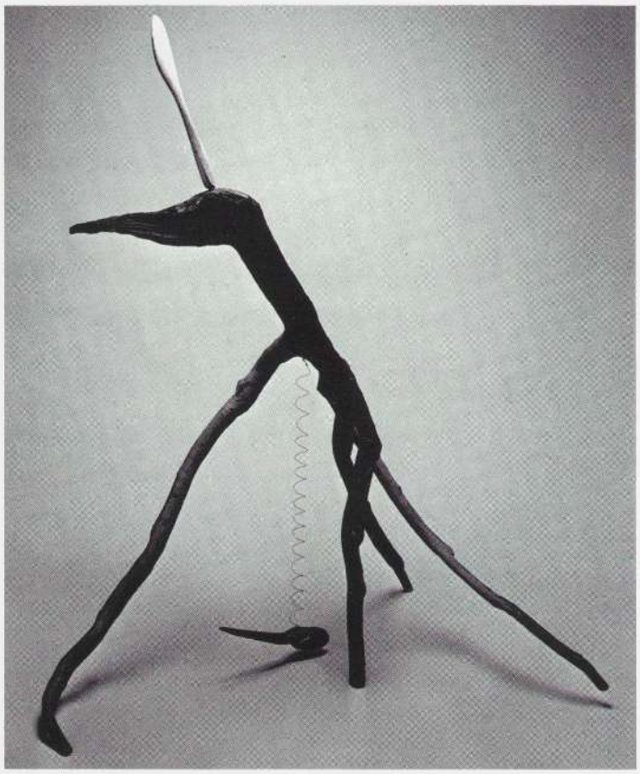
Pagina a fianco, a sinistra: Matta, *Interrogatorio di ferite* (particolare). 1948. Olio su tela, cm. 149,9 × 195,6.
The Art Institute of Chicago.
Collezione Mary e Earle Ludgin.
Il dipinto è interamente riprodotto a p. 582.

Figura di serpente Baga, Guinea. Legno dipinto, h. cm. 250, base inclusa.
Parigi, Collezione Mr. e Mrs. Jacques Lazard.

Figura (due vedute), Boyo, Zaire. Legno, h. cm. 86,4. New York, Collezione Gustave e Franyo Schindler.

Feticcio, Yombe, Zaire. Legno e materiali diversi, h. cm. 59,5. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Belgio.

Figura Imunu, Namau, Provincia del Golfo, Papua Nuova Guinea. Legno, h. cm. 53,3. New York, Collezione Friede.



Alexander Calder, *Mostro melo*. 1938. Ramo di melo dipinto e molla metallica, cm. 165 × 81,3 × 128,3. New York, Collezione privata.

getti come questi. Si riscontrano affinità con le loro strutture, per non dire echi diretti, nei contorni di molte opere di Ernst e Mirò e più tardi nell'opera di Dubuffet (p. 637). È, comunque, nell'arte di Calder, molto vicino ai Surrealisti negli anni trenta, che si scopre ciò che appare essere una diretta influenza di una figura Imunu. Calder, il cui interesse per l'arte tribale cominciò presto,[107] si era formato una collezione abbastanza ampia di arte Primitiva negli ultimi anni trenta. Era in buoni rapporti con il mercante d'arte Pierre Loeb[108] che, oltre ad esporre Surrealisti come Giacometti e Mirò, si adoperò molto per far conoscere l'arte tribale dei Mari del Sud in genere e di Papua in particolare.[109] Il *Mostro melo* di Calder del 1938 – creato con dei rami di melo – è un oggetto assolutamente insolito nella sua opera e, io credo, rispecchia in pieno il fascino esercitato sull'artista da una figura Imunu. Come le figure Imunu, il cui carattere "serendipico"[109bis] doveva per forza fare presa sul gusto dell'avanguardia, il pezzo di Calder è creato in gran parte con oggetti trovati, che dopo essere stati scelti sono stati modificati solo minimamente. Sia Calder che l'artista della Nuova Guinea individuarono il mostro ancora latente nel materiale grezzo della natura. Questa acuta preveggenza esercitava un fascino particolare sui Surrealisti che avrebbero definito la figura Imunu e il *Mostro melo* degli "objets trouvés aidés" (*oggetti trovati aiutati*).

La figura della Nuova Guinea ha, comunque, in sè la qualità mordente e allucinante di un lavoro il cui creatore crede veramente nei mostri. Nulla di quella malevolenza è presente nella scultura di Calder, che piuttosto sottolinea il lato bizzarro, stravagante e per niente minaccioso delle forze della natura. Come i mostri di Klee e Mirò, quello di Calder non incute paura perché nè lui nè noi crediamo ancora ai mostri, almeno nella natura. Per quanto ci riguarda, è la mente dell'uomo che emana il vero mostruoso – come fu poi sottolineato così rigorosamente dal Minotauro di Picasso degli anni trenta (bestia nella testa invece che nel corpo) che oggi è impresso in modo indelebile nella psiche moderna.

La maggior parte delle qualità formali condivise dall'arte moderna e tribale si possono far risalire alla diffusa inclinazione del XX secolo verso modi concettuali dell'immagine. Il concettualismo aprì un intero mondo nuovo di possibilità, le cui realizzazioni portarono a una comunanza di risultati come quella condivisa dai pittogrammi del *Manifesto per commedianti* di Klee e da un dipinto africano su corteccia d'albero dello Zaire. La sostituzione dell'illustrazione diretta con segni riduttivi offrì all'artista moderno l'opportunità di esplorare analogie da lungo tempo familiari agli artisti tribali. E, dato che la natura stessa dei segni spinge all'economia, non deve sorprendere se entrambi gli artisti, tribali e moderni, hanno raggiunto una sorprendente economia nel loro impiego.

Nella maschera Kwele di pagina 61 per esempio, l'artista ripete sostanzialmente la stessa forma in tre coppie, una sopra l'altra, ancorate ad un asse verticale. Tale formasigla è caratteristica della scultura Kwele. Isolata, potrebbe sembrare un occhio (è l'interpretazione data dagli studiosi) o forse una bocca. Come segno ripetuto, questo acquista la sua identità secondo la sua collocazione sulla superficie. Così, in relazione all'asse verticale, la stessa forma può essere interpretata come allusione agli occhi, alle narici o alla bocca; allo stesso modo l'asse può essere visto come un naso. Ma la forma in questione non è direttamente identificabile con nessuno di questi tratti, perché non sacrifica mai la sua autonomia di segno a scopi rappresentativi. Una simile ambiguità traspare nella maschera Igbo per il culto dello Yam, proveniente dalla Nige-

ria (p. 61). Benchè l'occhio sia qui chiaramente denotato come tale (come lo è la forma curva del coltello cerimoniale per il taglio dello Yam attaccato alla sommità quasi fosse un elemento di collage surreale) le tre sporgenze a forma di perno della faccia (il cui significato simbolico è evidentemente sconosciuto)[110] potrebbero essere associate, data la loro posizione, alla fronte o al naso, alla bocca e al mento – se visti soprattutto di fronte come dei cerchi.[111] Ma di nuovo, come nella maschera Kwele, la ricchezza del gioco di queste forme dipende dalla loro suggestiva indeterminatezza per il fatto che, nonostante le associazioni che tendono a provocare, non possono essere equiparate con particolari tratti del volto. Si dice talvolta che ogni cosa in un oggetto d'arte Primitiva ha uno specifico significato simbolico. Se ciò fosse vero indicherebbe minore libertà di sviluppare l'immagine nel momento della sua creazione; e non è certo questo il caso degli artisti tribali. Nè ci direbbe perché, specialmente in una società tradizionale, molte forme, come l'elemento simile a un "perno" delle maschere Yam, apparentemente non possono più essere spiegate. In realtà, altri motivi altrettanto inspiegabili sono chiare metamorfosi di forme più antiche, più precise, la cui identità originale è andata perduta nel corso del tempo.

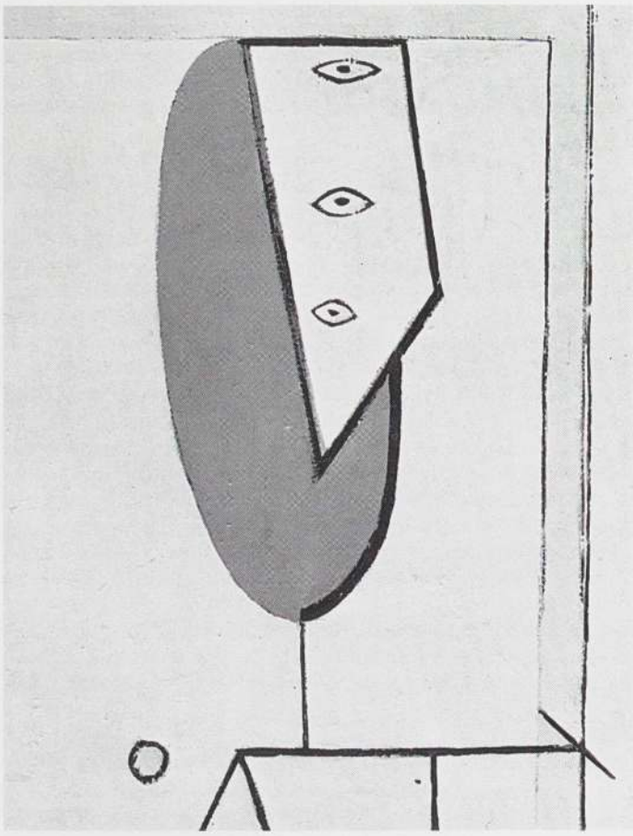
La sorprendente proiezione traforata della maschera astratta Jukun (p. 320), per esempio, sembra essere l'evoluzione delle corna della maschera bufalo dei Mama (p. 610). Non solo le corna hanno perso la loro identità nel diventare un ovale traforato decorativo, ma la maschera che i Mama portavano sulla sommità del capo è stata fatta scivolare in giù verso una posizione intermedia tra un copricapo e una maschera facciale (come è portata dagli Jukun).[112]

Il gioco di motivi ripetuti nelle maschere Kwele e Igbo è paragonabile alla reiterazione dei segni base che articolano i volti di molte figure di Picasso degli anni venti e trenta. Nella *Testa*, per esempio, una forma di occhio è ripetuta tre volte in senso verticale sul profilo bianco della faccia; la stessa forma è utilizzata nella stessa maniera dall'artista nell'opera *Lo studio*. Mentre si può interpretare questo segno ripetuto semplicemente come "un terzo occhio", si è in realtà invitati, come per le maschere africane, ad associarlo con le diverse parti del volto quali gli occhi, le narici e la bocca in base alla sua posizione, anche se per Picasso il segno ha la stessa autonomia che hanno le forme degli artisti africani. La "confusione" tra le varie parti anatomiche in opere sia tribali che moderne di questo tipo è terreno fertile per associazioni che implicano una stretta correlazione tra "proiezioni" e "buchi" del corpo umano che Freud considerò nell'analisi dei sogni.

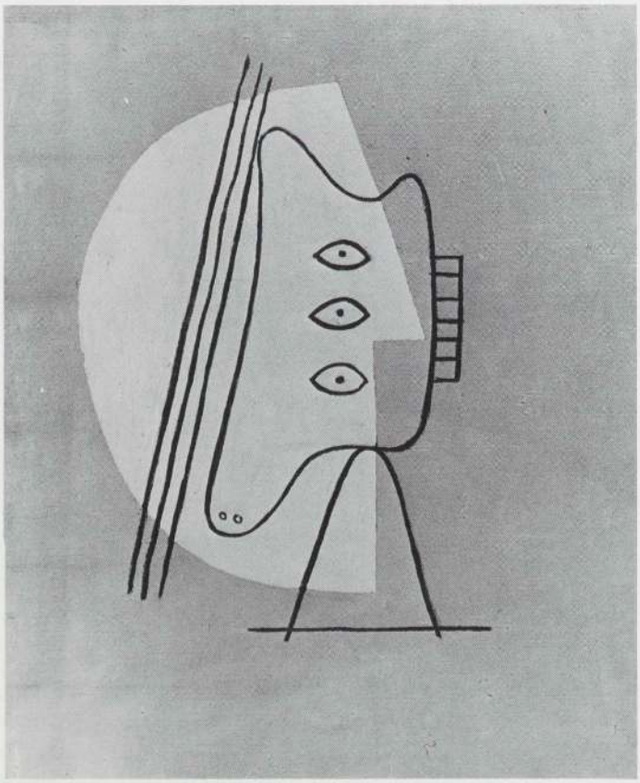
Nella *Testa* le possibilità poetiche dell'indeterminatezza che ne deriva sono ulteriormente arricchite perché Picasso ha fatto funzionare i segni "degli occhi" contem-

Tessuto dipinto (particolare), Mangbetu (?), Zaire. Stoffa di corteccia dipinta, cm. 145, dimensione totale. Parigi, Musée des Arts Africains et Océaniens.

Paul Klee, *Manifesto per commedianti*. 1938. Pasta colorata, cm. 48,5 × 32. Collezione privata, Svizzera.



Pablo Picasso, *Lo studio* (particolare). 1927-1928. Olio su tela, cm. 149,9 × 231,2. New York, The Museum of Modern Art, dono Walter P. Chrysler Jr.



Pablo Picasso, *Testa*. 1928. Olio su tela, cm. 73 × 60. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso.

poraneamente in due sistemi; essi, pur articolando il profilo bianco "geometrico" della testa, fanno anche parte di una testa "biomorfa" più surreale, delineata da pesanti tratti neri. Qui la proiezione dei denti sulla destra, e del naso in basso a sinistra, insieme alle tre linee che stanno per i capelli, producono una visione così allucinante che i tre occhi sembrano quasi naturali. Picasso sviluppò la convenzione di fondere in una unica immagine due vedute di una testa (di solito un profilo inserito in una visione frontale) estraendole dalle possibilità insite nel Cubismo. La *Testa* è insolita così come lo sono le due vedute in due stili diversi, uno "classico", l'altro surreale. Partecipando contemporaneamente ad entrambe le vedute della testa, il motivo degli "occhi" incolonnati racchiude insieme le due immagini aliene di tale figurazione.

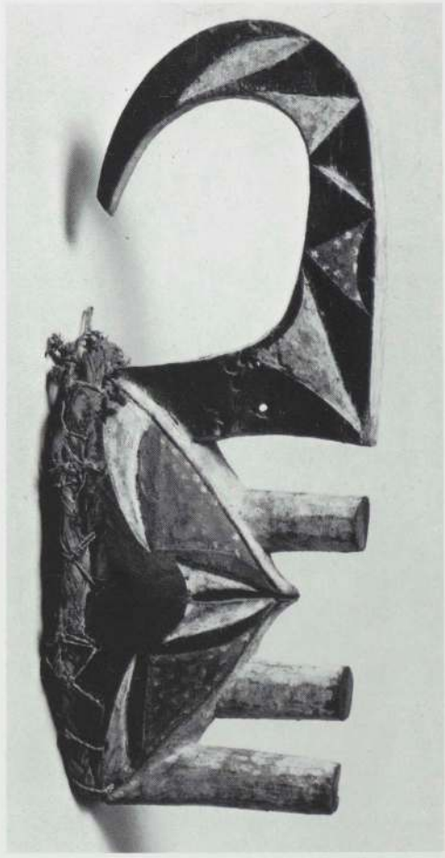
Non è insolito nell'arte moderna che un unico segno abbia una funzione contemporanea in due sistemi interdipendenti – un aspetto, questo, anche dell'economia a cui ho già accennato. In *Intenzioni* di Klee (p. 62), per esempio, l'occhio in alto centrale appartiene ad una serie di discreti pittogrammi neri che stanno per figure, alberi, animali e case, come pure per forme meno precise regolarmente distribuite sull'intera superficie. Ma quell'occhio solo e unico dal punto di vista compositivo ha una sua funzione anche in un secondo sistema, perché è l'occhio di una testa il cui contorno esterno è una grande "C" sulla parte superiore del tronco di una figura umana collocata nella zona centrale.

Per paura che non si notasse questa figura, Klee ne ha segnato il contorno cambiando il colore dello sfondo, mentre ha evidenziato l'eccezionale duplice ruolo dell'occhio facendone il solo elemento blu in un dipinto che è, per il resto, rosso verde e nero.

Il duplice funzionamento di un segno, come nei quadri di Picasso e Klee, è una possibilità che non sfuggì agli artisti tribali e il disegno sullo scudo Asmat riprodotto qui accanto mostra analogo "spirito" e analoga economia. La piccola forma a zigzag che copre lo scudo con delle terminazioni in forma di mani è un segno che sta per due braccia congiunte.[113] Come risultato della sua collocazione sotto un "elmo" decorativo e all'interno di un pesante contorno che delimita una faccia, è tale da essere letto abbastanza chiaramente come il naso e il labbro superiore di una figura di antenato – in questo nuovo contesto la terminazione in forma di "mano" sta piuttosto a significare una "bocca".

Il livello di sofisticazione nel gioco analogico delle forme come risulta da questo scudo Asmat si riscontra abbastanza spesso negli oggetti tribali. Simili complessità, di altro genere, si possono notare nelle proiezioni accoppiate – i seni e gli ombelichi conici, le mani e le ginocchia angolari di una figura Dogon (p. 273); o nel gioco analogico di motivi circolari – come negli occhi, nelle scarificazioni e nei braccialetti di una scultura Boyo (p. 56); o nell'apparente interruzione della parte superiore del tronco nella figura Pere (p. 8); o nella reciprocità tra la scultura e la pittura nell'utilizzo del motivo del doppio triangolo in un serpente Baga (p. 55); o nello schema di distribuzione di figure di figli (a volte sostituite alle parti anatomiche) sopra il volto e il corpo del dio A'a in una scultura delle Isole Australi (p. 331).

La diffusa resistenza nella letteratura all'analisi delle opere tribali in questi termini estetici (in opposizione, cioè, a quelli tipologici e statistici) non è tanto il risultato di supposizioni comuni che una tale sofisticazione compositiva sia estranea all'arte Primitiva quanto lo è di un interesse quasi esclusivo per i problemi antropologici e iconografici da parte di chi è coinvolto in questo genere d'arte.[114]



Sopra: Maschera, Kwele, Repubblica Popolare del Congo. Legno, h. cm. 38.
Parigi, Collezione privata.

A destra: Maschera Yam (due vedute), Igbo, Nigeria. Legno dipinto, h. cm. 37,2.
Bloomington, Collezione Roy e Sophia Sieber.

All'inizio del XX secolo l'emancipazione dai limiti restrittivi di un'arte percettiva incoraggiò una varietà di attributi estetici che assomigliano a quelli dell'arte tribale. Non meno importante di questo fu la libertà di sacrificare le proporzioni essenzialmente naturalistiche a cui gli artisti europei – per quanto con stili diversi – avevano aderito a partire dal periodo gotico attraverso il Post-Impressionismo (e perfino il Fauvismo del 1905-1906). Nel corso di questi secoli la proporzione tra l'altezza e la larghezza del corpo e la proporzione della testa nei confronti dell'altezza totale del corpo variava solo entro certi limiti precisi.[115] Il cambiamento a favore di rapporti estremi delle proporzioni fu anticipato nello stile "iberico" di Picasso della seconda parte del 1906, in certi quadri come le *Due donne* (p. 248). Ma è solo nel 1907 – nelle *Demoiselles* (in particolare la figura in basso a destra) e in quadri di Matisse come *Il lusso* – che si affermò definitivamente questa libertà dalle vecchie convenzioni. Gli artisti tedeschi la adattarono presto a una pratica di "sproporzione espressiva". La loro arte tendeva, come osservava Meyer Schapiro, a polarizzarsi in due tipi di figure come risulta dall'opera di Lehmbruck e Barlach: rispettivamente figure alte leggermente dolicocefale, e basse brachicefale.[116] Si nota un contrasto analogo nelle maschere Fang che appiattiscono le proporzioni ovali del volto umano in cerchi perfetti o le allungano al massimo.

La tendenza modernista verso una simile polarizzazione potrebbe essersi accentuata soltanto in seguito alla familiarità con le sorprendenti proporzioni di certi oggetti tribali. È probabile che Giacometti abbia visto la statua Nyamwezi straordinariamente allungata (riprodotta qui a fianco), una scultura che per decenni, a partire dagli anni trenta, appartenne ad André Lefebvre, uno dei grandi collezionisti di arte moderna. Tuttavia gli oggetti tribali furono soltanto uno dei numerosi possibili precedenti per le sue figure allungate. Giacometti conosceva bene, per esempio, le figure etrusche allungate di Villa Giulia a Roma. Ed io penso che, facendo un paragone con le sculture "a manico di scopa" di Picasso del 1931, i modelli sia Primitivi che etruschi servirono più da rinforzo che da motivo ispiratore delle insolite proporzioni delle ultime opere di Giacometti.[117]

Mi sembra logico che Picasso abbia creato la sua prima scultura-costruzione nello stesso anno in cui inventò il collage, e che questi sviluppi interdipendenti abbiano preso il via nel momento in cui era profondamente coinvolto nell'arte tribale.[118] L'apparente semplicità e rozzezza del collage certamente significò per Picasso una seconda reazione primitivizzante, in questo caso all'ermetismo e alla *belle-peinture* del Cubismo Analitico. Fu simile a quella di sei anni prima quando aveva superato l'estrema raffinatezza simbolista dei suoi periodi blu e rosa con il primitivismo culminato nelle *Demoiselles*. Nella Primavera del 1912, quando Picasso incollò un pezzo di tela cerata sul suo quadro *Natura morta con sedia di vimini* e ordinò una "interminabile" corda da marinai per metterla tutt'intorno come una cornice, egli non solo sovvertì il raffinato linguaggio pittorico del Cubismo Analitico, ma ne

Paul Klee, *Intenzioni*. 1938. Pasta colorata e carta di giornale su tela, cm. 75 × 112. Berna, Kunstmuseum, Fondazione Paul Klee.

Scudo, Asmat, Fiume Lorenz, Irian Jaya (precedentemente Nuova Guinea Olandese). Legno dipinto, h. cm. 39,7. New York, Collezione Friede.

Maschera, Fang, Gabon. Legno dipinto, h. cm. 70.
Parigi, Musée de l'Homme. Riprodotta a colori a p. 406.

Maschera elmo gianiforme, Fang, Gabon. Legno dipinto, h. cm. 29,8.
New York, The Metropolitan Museum of Art. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection; donazione Nelson A. Rockefeller.

sconvolse la struttura "classica" introducendo un miscuglio di materiali precedentemente ritenuti incompatibili con le Belle Arti. In seguito applicò la tecnica del collage alla scultura-costruita; ne risultò quella tecnica ibrida nota come "assemblage".

Mentre nella tradizione occidentale l'unione di tessuto e corda di Picasso non aveva precedenti, il principio di tali miscugli di materiali gli era familiare attraverso le sculture tribali i cui artisti usavano spesso tessuto, rafia, corda, corteccia, metallo, fango e "oggetti trovati" insieme al legno e ad altri materiali (come nei feticci e negli emblemi di società, pp. 66-69, di cui Apollinaire possedeva un importante esempio, p. 313, e le maschere, pp. 257 – 261). Per di più i rilievi di Picasso erano costruiti in modo tale da essere appesi, così che apparissero in risalto sulla parete – che è poi esattamente il modo in cui gli artisti europei esibivano le loro maschere tribali. Non voglio con questo implicare che ciò significhi che gli oggetti tribali fossero necessariamente l'originaria fonte di ispirazione del collage o dell'"assemblage", perché la seconda tecnica ha altri possibili precedenti; ma dato il profondo coinvolgimento di Picasso con l'arte tribale nel 1912, essi devono sicuramente aver giocato un ruolo importante sul suo pensiero.

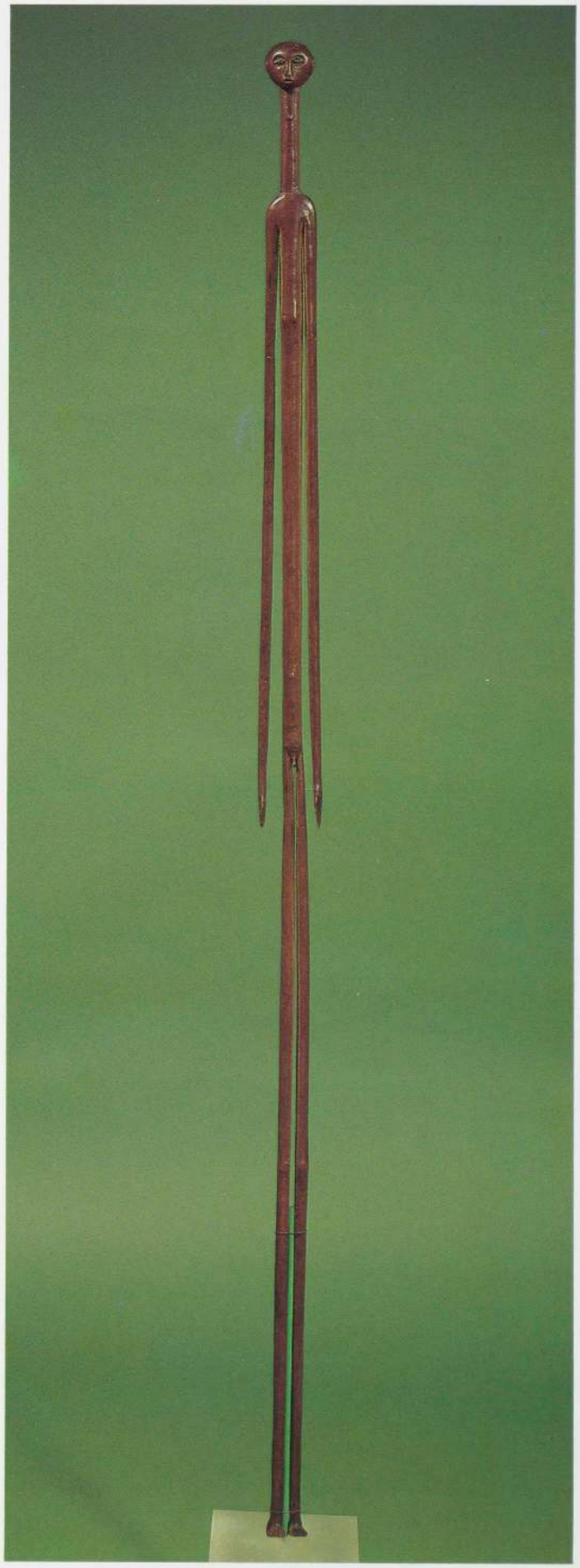
L'uso che Picasso fa di materiali diversi non portò a oggetti rassomiglianti all'arte tribale. Non era il suo modo di fare. Picasso di solito astraeva il principio insito in essa, ma poi se ne serviva per i suoi propri fini. L'impiego di tali materiali, comunque, da parte dei Dadaisti (la *Maschera* di Janco p. 537) e dei Surrealisti (*Cani felici* di Ernst, p. 574) rifletterono un conscio desiderio di evocare i prototipi Primitivi. Ciò è altrettanto vero per molti esempi di arte contemporanea. La scultura *Carestia di patate # 1* di Italo Scanga richiama il feticcio a forma di cane avvolto con striscie di tessuto conservato al Museo di Berlino (p. 66). L'inclusione, invece, di un corno di animale ricorda i feticci dei Fon (p. 66) e dei Songye (p. 135). L'opera di Conner, *Croce*, che si può paragonare a un emblema Ejagham realizzato con la tecnica dell'assemblaggio, rovescia la situazione a danno della cristianità ricomponendola nello spirito animistico delle religioni tribali (richiamando anche aspetti feticistici della devozione cristiana negli ex-voto e nel culto delle reliquie).

Nella loro ideologia i feticci africani sono in genere collettivi e il significato dei loro elementi è ben conosciuto agli iniziati. L'artista moderno lavora con simboli più privati. Lucas Samaras, per esempio, sceglie per la sua *Scatola # 1* (p. 67) dei materiali strettamente domestici cosicché il suo "feticismo" si interiorizza in modo quasi freudiano.

L'opera di Arman, *Fredde mani blu* (p. 67), è in armonia con il principio feticistico operante in tutte le sue "accumulazioni", avendo i guanti una particolare risonanza freudiana (introdotta nella pittura moderna da de Chirico). Tuttavia la configurazione dell'opera di Arman, legata in primo luogo alla pittura "globale" le conferisce un aspetto relativamente formale più vicino a certi feticci a chiodi, "classici" come il "Cane" del Musée de l'Homme (p. 67), piuttosto che a quello del Museo di Berlino (p. 66). Da lungo tempo collezionista di arte africana, Arman sente una profonda affinità con l'arte tribale, ma come molti artisti collezionisti non attinge direttamente ad essa. Tuttavia non è per caso che si sia messo a collezionare arte africana. «All'inizio del mio interesse per l'arte africana», egli ricorda:

«rimasi attratto dagli oggetti coperti di vari materiali e investiti di poteri magici. Tali feticci, che riflettevano un senso di "accumulativo", erano in un certo qual modo molto vicini ad alcuni

Alberto Giacometti, *Figura allungata*. 1949. Bronzo dipinto, cm. 166 × 16,5 × 34,5. New York, The Museum of Modern Art; donazione James Thrall Soby.

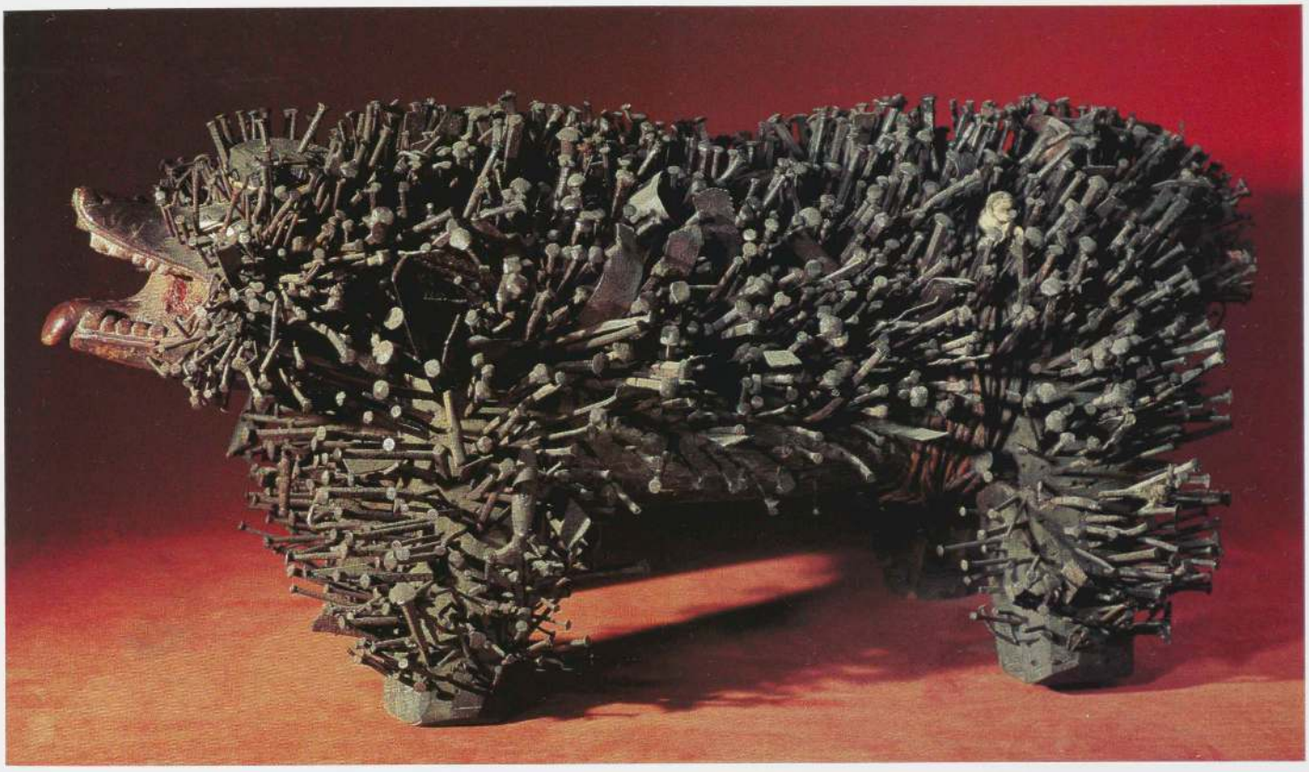


Figura, Nyamwezi, Tanzania. Legno, h. cm. 149. Bruxelles, Collezione J.W. Mestach.

In alto: Feticcio in forma di cane, Vili, Repubblica Popolare del Congo. Legno e tecnica mista, l. cm. 80. Berlino, Museum für Völkerkunde.

Sopra: Feticcio, Fon, Repubblica Popolare del Benin (precedentemente Dahomey). Corno, legno e materiali diversi, h. cm. 38. Collezione Ben Heller.

A sinistra: Italo Scanga, *Carestia di patate* # 1. 1979. Corno, patate e materiali diversi, cm. 132,1 × 30,5 × 20,3.
New York, Delahunty Gallery. Collezione dell'artista.



In alto: Feticcio in forma di cane, Vili, Repubblica Popolare del Congo. Legno e materiali diversi, l. cm. 88. Parigi, Musée de l'Homme.

Sopra: Lucas Samaras, *Scatola* # 1. 1962. Materiali diversi, cm. 22,8 × 41,9 × 43,2. New York, Collezione Mr. and Mrs. Morton L. Janklow.

A destra: Arman, *Fredde mani blu*. 1977. Accumulazione di guanti, cm. 121,9 × 76,1. Collezione dell'artista.

Emblema della società Ekpe, Ejagham, Camerun. Legno e materiali diversi, h. cm. 88,9. New York, Collezione privata.

miei lavori proprio nella moltiplicazione di elementi e nella forza di suggestione che ne derivava. Un lungo rapporto con la scultura africana come collezionista mi ha permesso di capire quello che la buona arte dovrebbe veramente essere».[119]

A partire dai primi anni sessanta, alcuni artisti più giovani creano degli oggetti che eludono anche le formule più astratte, derivanti dal Cubismo, come quelle che hanno governato l'opera di Arman, per non dire di Jackson Pollock, David Smith, e Anthony Caro. Indicate all'inizio come "oggetti specifici", queste creazioni minimaliste e postminimaliste non figurative e semifigurative, erano spesso caricate con una poesia profonda. *Uno più di uno* di Eva Hesse (p. 70) per esempio, ci colpisce per l'allusività anatomica e psicologica delle sue forme e materiali; i suoi due emisferi concavi sono stati descritti come «un'inversione ottica dei seni» e i sottili tubi di gomma che ne fuoriescono come «lacrime».[120]

La maggior parte degli oggetti d'arte tribale presentati in questo libro sono figurativi. Perfino gli oggetti più comuni come cucchiai, bastoni e strumenti musicali sono per lo più antropomorfi o plasmati su immagini di animali o mostri.

Tuttavia, tra le popolazioni tribali si trovano anche "oggetti specifici" che – nelle loro configurazioni, materiali e poesia distintiva – hanno stretta affinità con l'opera di artisti della generazione di Hesse e di quella seguente. L'eccezionale "acchiappa-anime" (*Soul-catcher*) proveniente dall'Isola di Pukapuka (p. 70), per esempio, partecipa dell'aleatorietà dell'opera di Hesse nella corda che pende sciolta alla quale è legata una serie di asole accoppiate, e possiede, inoltre, un'uguale carica di poesia onirica. Si dice che fosse usata dagli "uomini consacrati" per catturare le anime di chi li oltraggiava. L'insetto o l'uccello che, volando, rimaneva intrappolato in quei cappi sarebbe stato identificato come l'anima dell'offensore, che

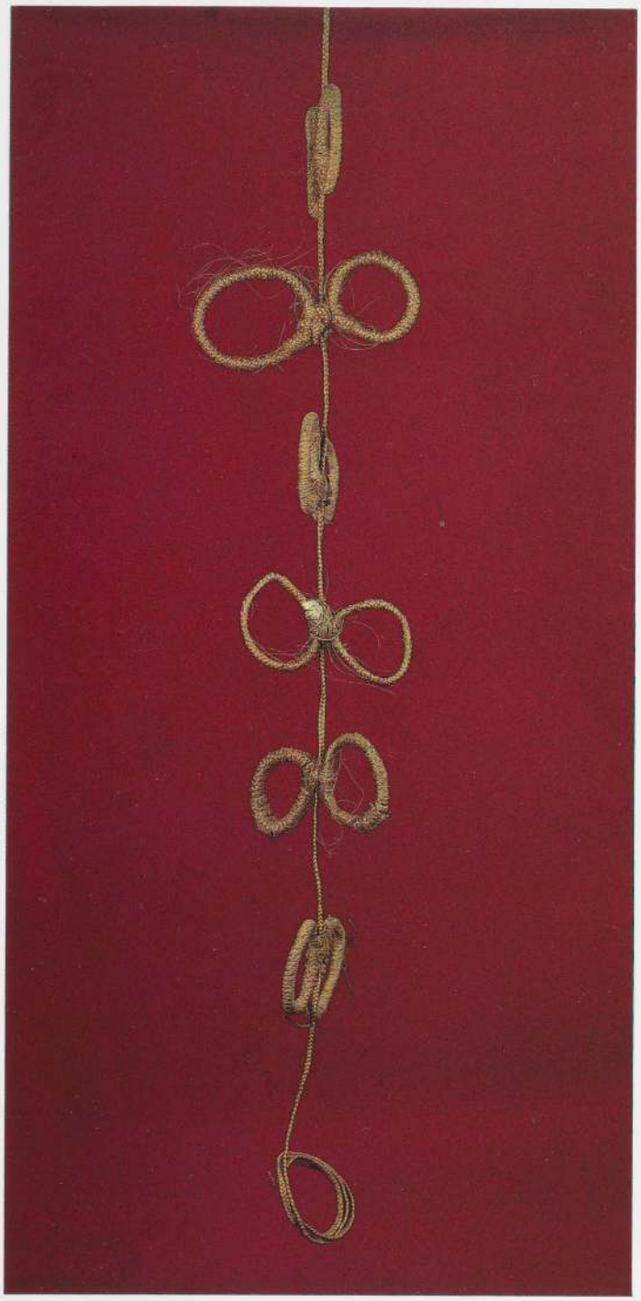
Bruce Conner, *Croce*. 1961. Legno, metallo e materiali diversi, cm. 94 × 49,5. Los Angeles, Collezione Robert e Lynne Dean.

Feticcio, Fon, Repubblica Popolare del Benin (precedentemente Dahomey). Bottiglia e materiali diversi, h. cm. 34,5. Parigi, Collezione privata.

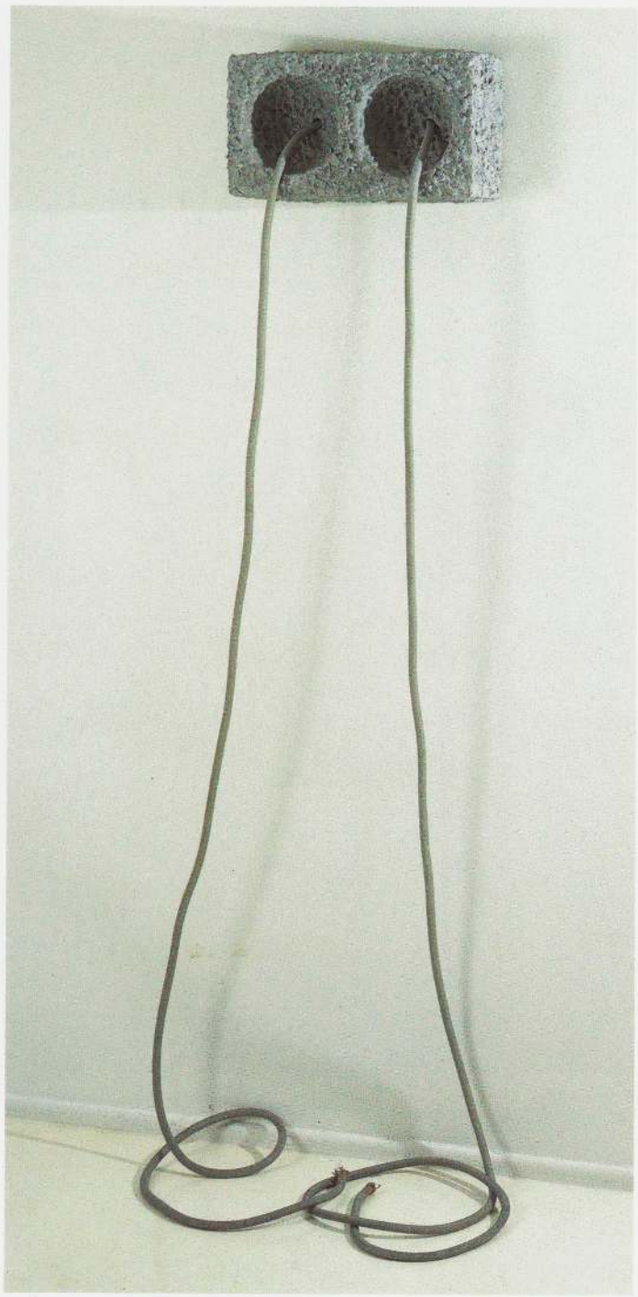
avrebbe poi dovuto invocare il suo ritorno.
Prima della Prima Guerra Mondiale, questo stesso oggetto aveva già colpito il caricaturista dadaista e pittore Marius de Zayas, che ne fu ispirato per il suo ritratto di Stieglitz (p. 464).[121]

Le carte a bastoncini (*stick charts*) provenienti dalle Isole Marshall, che potrebbero essere prese per sculture contemporanee, sono delle sofisticate carte di navigazione che segnalano il movimento, la rifrazione, e l'interazione delle onde dell'oceano nei loro passaggi verso e oltre gli atolli. Il navigatore esperto era in grado di stabilire, in base a un simile schema delle onde, la sua probabile posizione tra queste isole basse e nascoste, visibili solo a poche miglia di distanza. La sorprendente struttura a traliccio dei bastoncini dritti e curvi è lo schema delle onde tra particolari atolli, segnalati a loro volta da piccole conchiglie.

La inaspettata carica poetica, la bellezza e il fascino intellettuale di tali oggetti tribali spiegano perché molti giovani artisti hanno trovato l'ispirazione nei musei etnologici. Il Museum of Natural History di New York, il Musée de l'Homme di Parigi, il Museum für Völkerkunde di Berlino, o il Museum of Mankind (British Museum) di Londra sono all'inizio del secolo la tappa d'obbligo per Max Weber, Pablo Picasso, Emil Nolde e Henry Moore – benché essi siano interessati a oggetti diversi e in maniere differenti.



Acchiappa-anime, Pukapuka, Isole Cook. Fibra, h. cm. 101,5, variabile. Londra, The British Museum.

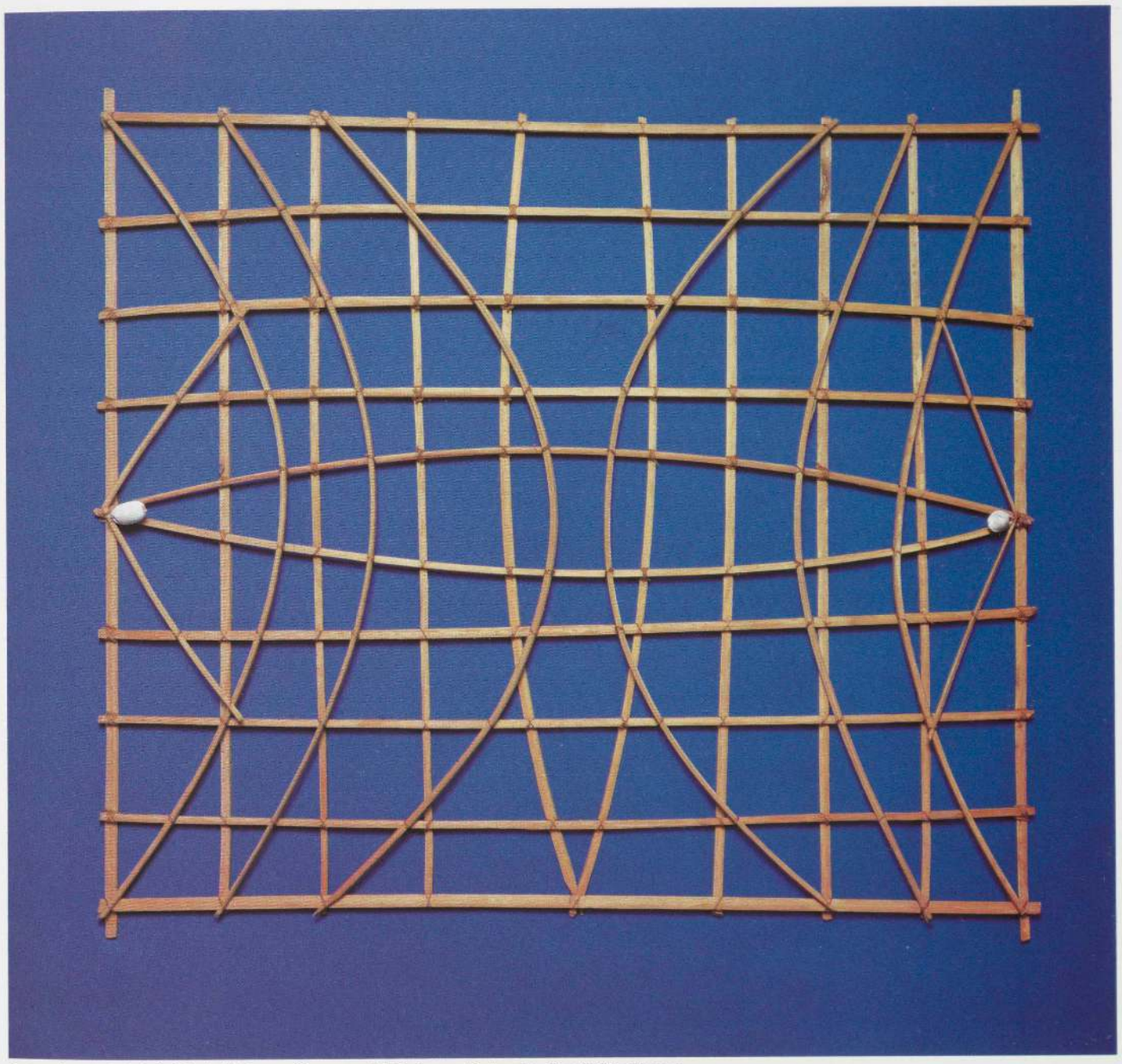


Eva Hesse, *Uno più di uno*. 1967. Legno, plastica, cartapesta, corda e acrilico (scatola: cm. 20,3 × 38,1 × 12,7), opera appesa a cm 165,2 dal pavimento con corde che si arrotolano sul pavimento. Collezione Naomi Spector e Stephen Antonakos.

L'aver intrapreso un libro del genere e la mostra alla quale esso è sussidiario deve inevitabilmente sollevare nella mente del curatore alcune domande circa la sua necessità, non fosse altro che per ragioni di costo in tempo, fatica e denaro. Né il curatore, benché abbia già visto le opere isolatamente nel corso degli anni in contesti diversi, è in grado di prevedere l'effetto prodotto dal metterle una accanto all'altra, né può prevedere la rivelazione o la sua mancanza, che il confronto tra di loro può generare. In realtà, in un certo senso, egli organizza la mostra per vedere che cosa succederà.

Sarebbe tuttavia falso fingere che nel proporre questa mostra io non fossi abbastanza sicuro che avrebbe corretto in modo significativo la storia dell'arte moderna così come è generalmente accettata, e avrebbe attirato l'attenzione del grande pubblico di conoscitori di questa arte verso alcuni capolavori straordinari ma poco conosciuti di altre culture. C'era anche l'idea che certe opere moderne, che già conosciamo bene, avrebbero potuto apparire ancora più ricche per essere viste in una nuova prospettiva. Per quanto presuntuoso possa apparire, tutto ciò è nelle mie aspettative.

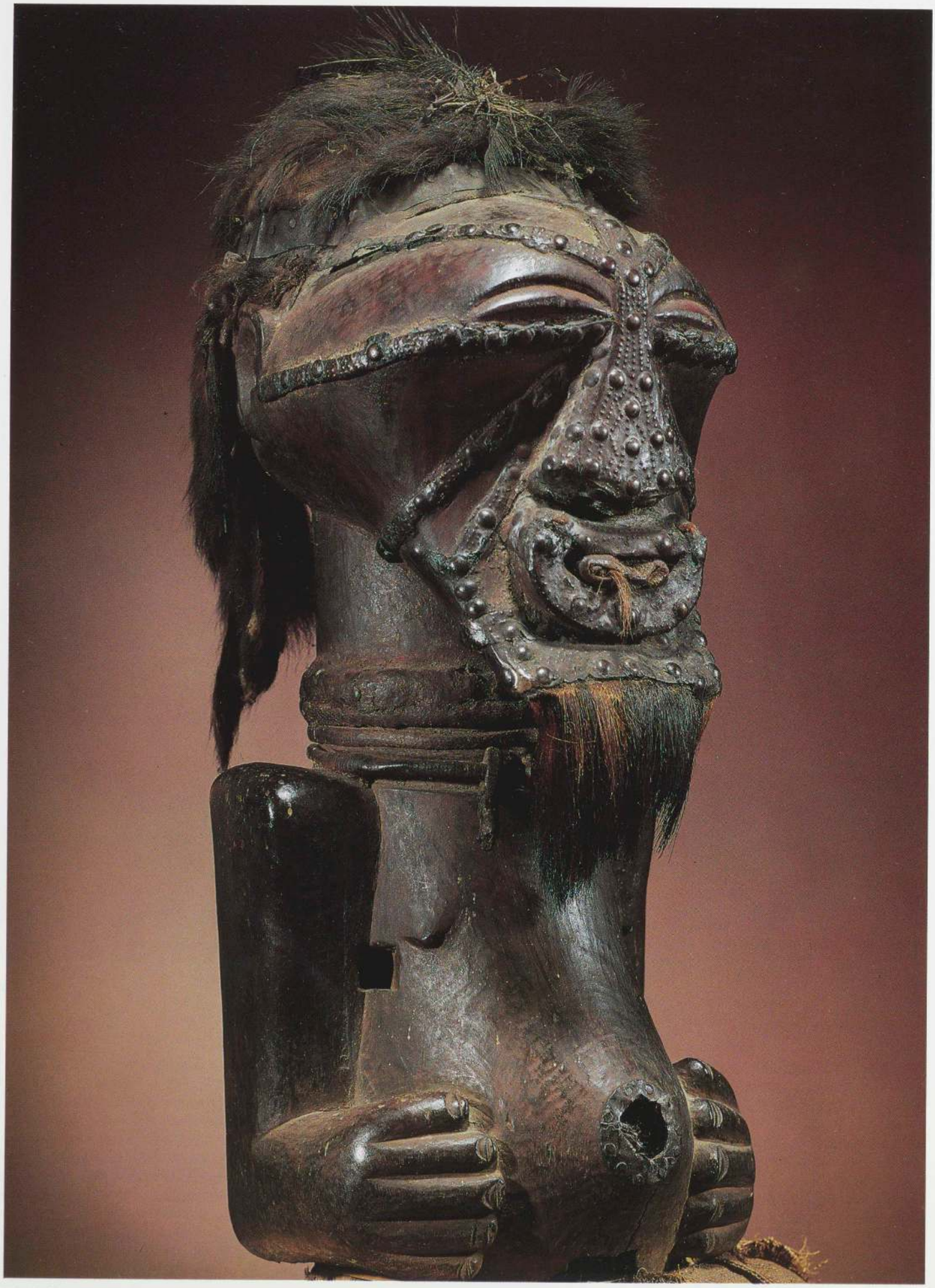
Tra le mie esperienze, comunque, c'è qualcosa di



Carta a bastoncini, Isole Marshall. Legno, fibre e conchiglie, h. cm. 58. Londra, The British Museum.

meno esplicito, più difficile da rendere con le parole. È questo: che il particolare confronto che la nostra mostra implica non solo ci aiuterà a capire meglio la nostra arte, ma anche, in una maniera assolutamente unica, la nostra umanità, sempre che ciò non voglia dire la stessa cosa.

Le vestigia di un mito evoluzionista discreditato vivono ancora nei meandri della nostra psiche. Alcuni decenni fa i modernisti dell'avanguardia ci dissero che le popolazioni tribali creavano un'arte che spesso distillava grandi complessità in soluzioni apparentemente semplici. Non deve quindi sorprendere che l'antropologia abbia rivelato nelle loro culture una simile complessità.[122] Spero che la nostra fatica dimostri che, almeno per quanto attiene alle opere dello spirito umano, il pregiudizio evolutivo è chiaramente assurdo. Le varie metamorfosi delle *Demoiselles d'Avignon* non furono altro che i simboli visivi della ricerca dell'artista nel profondo della sua psiche. Questa auto-analisi, questo liberarsi via via di strati della coscienza si associò alla ricerca nelle origini della maniera dell'uomo di raffigurare se stesso. Dopo aver ripercorso quei passi attraverso l'Arcaico nei suoi studi iberici, Picasso si sentiva ormai pronto per accogliere la "rivelazione" dell'arte Primitiva al Museo del Trocadéro, che lo portò ad una soluzione più profonda e primordiale di ciò



che stava cercando. Al Trocadéro Picasso afferrò qualcosa del profondo significato psicologico che invece Gauguin non riuscì a scoprire nei Mari del Sud.

Il fatto che Picasso abbia definito le *Demoiselles* il suo «primo quadro – esorcismo» è segno che egli interpretò la sua creazione come analoga a quel genere di esperienze psico-spirituali o riti di passaggio per cui egli pensava che le opere del Trocadéro fossero impiegate.

Quella particolare libertà personale da lui sperimentata nella realizzazione delle *Demoiselles*, una forza liberatoria che egli associava alla funzione originale degli oggetti tribali che egli aveva visto, non avrebbe significato nulla all'uomo tribale, come insisterebbero per primi gli antropologi. C'è, comunque, un legame, perché ciò che Picasso riconosceva in quelle sculture era in fondo una parte di se stesso, della sua psiche, e quindi una prova dell'umanità che lui condivideva con quegli scultori. Capì anche che la tradizione artistica occidentale aveva perso molto del potere sia di rivolgersi all'umanità segreta che quelle sculture rivelavano, sia di cambiarla.

Come tutta la grande arte, le più belle sculture tribali presentano immagini di uomini che trascendono la vita specifica e i tempi dei loro artisti. Ciononostante, la testa della figura africana illustrata nella pagina accanto ci dà a prima vista una sensazione sconvolgente di alterità psicologica, mentre la scultura della Nuova Guinea qui riprodotta presenta una analoga alterità per il modo in cui noi sentiamo il nostro corpo.

Nulla, nell'arte occidentale (ed orientale) ci prepara a ciò. Eppure quelle figure ci colpiscono perché *scopriamo* in loro qualcosa di noi stessi, quella parte di noi stessi che la cultura occidentale era stata restia ad ammettere, per non dire a pensare, prima del XX secolo.

Se l'alterità delle immagini tribali può arricchire la nostra umanità, è perché abbiamo imparato a riconoscere in noi stessi quella diversità. Come Rimbaud diceva, «je est un autre».

Parlavo prima della nozione che Picasso aveva dell'affinità tra l'arte moderna e quella tribale, parallela per certi aspetti al rapporto tra le arti del Rinascimento e quelle della Grecia classica. Questa analogia, comunque, non afferra le estreme possibilità di coinvolgimento insite nell'affinità che questo libro vuole esplorare. Perché, mentre gli Italiani del XV secolo non erano progrediti di molto nei confronti dei Greci del V secolo a.C. sotto molti aspetti sia materiali che spirituali, noi siamo di molto più avanti da un punto di vista tecnologico, e, consapevoli di questo, ci pensiamo anni luce più avanti delle popolazioni tribali. Ma nella misura in cui l'arte è indice concreto delle conquiste spirituali delle civiltà, l'affinità tra il tribale e il moderno dovrebbe farci esitare e riflettere.

Pagina a fianco: Feticcio (particolare), Songye, Zaire. Legno e materiali diversi, h. cm. 78, dimensione totale.
Bruxelles, Collezione P. Dartevelle.

Figura Yipwon, Alamblack, Fiume Karawari, Provincia del Sepik Orientale, Papua Nuova Guinea. Legno, h. cm. 215. New York, Collezione Friede.
Precedentemente Collezione Matta.

NOTE

1. Negli ultimi vent'anni è stato preferito il termine "tribale" a "primitivo" per indicare un'ampia varietà di arti di società più o meno non centralizzate con tecnologie semplici. Entrambe le parole sono molto problematiche, noi le usiamo in questo libro malvolentieri (e in modo interscambiabile) per sopperire a un termine collettivo di ordine generale che indichi l'arte che stiamo trattando. Non è stato ancora proposto alcun termine sostitutivo di "tribale" e "primitivo". Tra alcuni specialisti "tribale" è stato preferito a "primitivo" perché il secondo contiene connotazioni darwiniane troppo negative (cfr. pp. 5, 6). Altri studiosi preferiscono invece "primitivo" a "tribale" perché molte delle culture a cui ci si riferisce comunemente come "tribali" (specialmente in Africa) non sono tribali nel senso etnologico del termine.

   Il nostro uso di "tribale" ovviamente non è nello spirito antropologico. Corrisponde grosso modo alla definizione n. 3 del lessema "tribù" del Webster (*New International Dictionary*, seconda ed.) perché la parola è usata "molto più liberamente": «qualsiasi gruppo di persone che vivono in uno stato primitivo nomade, che si pensano essere della stessa razza e che agiscono sotto la guida di un'autorità più o meno centrale come quella di un capo».
   Il termine "tribale" dovrebbe essere quindi inteso semplicemente come supporto convenzionale. L'africanista Leon Siroto osserva:

   «In questo senso "tribale" non dovrebbe essere altro che una convenzione arbitraria scelta per colmare le lacune del termine "primitivo" come designazione minimale in un discorso generale. Il suo uso è ormai così diffuso da tanto tempo che sembra essere globalmente accettato. La cautela è comunque necessaria; molte, se non la maggior parte delle popolazioni indicate dal termine non formano delle tribù nel senso più stretto del concetto. Possono parlare le stesse lingue, osservare più o meno le stesse regole, *ma* non sono politicamente coordinate, non hanno nessun riconoscimento pragmatico o identità collettiva. Inoltre, per queste ragioni alcune hanno iconografie disparate e stili marcatamente contrastanti, tendenze che dovrebbero far riflettere sul fatto che la loro arte è *tribale* (cioè unitaria e distintiva da un punto di vista etnico)... Gli antropologi tendono a concordare sul fatto che i gruppi tribali sono spesso una creazione europea più che una realtà», (lettera a W. R. del Novembre 1983).

   Fino agli anni sessanta "tribale" era ancora molto usato dagli antropologi per sopperire al bisogno di un termine generale che servisse per le varie culture e continenti. Per esempio la collezione di saggi del 1959 a cura di Daniel Biebuyck per la University of California Press fu intitolata *Tradition and Creativity in Tribal Art*. Oggi si potrebbe dare un titolo diverso, ma il problema della nomenclatura non è stato risolto. William Fagg è stato il sostenitore più eloquente del concetto di "tribalità nell'arte africana". Quest'arte, egli insiste, «è un prodotto ed una funzione del sistema tribale», sebbene egli osservi che «tribale non è un concetto statico, bensì dinamico» e che «gli stili tribali sono soggetti a costante mutamento», (*The African artist* in «Biebuyck», ed., p. 45).

   Gli studiosi africani tra l'altro hanno criticato il termine "tribale" come "eurocentrico" (Ekpo Eyo, citato nel «New York Times», 12 Ottobre 1980, p. 70), e la loro presa di posizione è giusta, sebbene l'anatema lanciato su quella parola in Africa (è stata letteralmente bandita da un Parlamento africano) risponda probabilmente in parte al problema politico di fondere in entità nazionali e dare una coscienza nazionale a popolazioni etnicamente diverse. Che "l'eurocentrismo" in questione esista tuttora, nonostante gli sforzi per superarlo, non deve sorprendere se si considera che le stesse discipline della storia dell'arte e dell'antropologia sono delle invenzioni europee.

   Quando ci si rivolge a culture particolari gli storici dell'arte facilmente possono evitare termini problematici come "tribale", ma il bisogno di trovare un termine generale nasce dal desiderio di indicare globalmente caratteristiche che appaiono (per lo meno agli occhi degli occidentali) simili in varie culture in diverse parti del mondo. Le più aggiornate storie dell'arte mondiale usano ancora, anche se con un po' di cautela, gli aggettivi "tribale" e "primitivo" (cfr. Hugh Honour e John Fleming, *The Visual Arts: A History*, Englewood Cliffs, N.J. 1982, p. 547). Alcuni antropologi avrebbero da discutere circa il fatto che tutte le caratteristiche, percepite come comuni, implicite in un simile uso del termine "tribale" sono finzioni – il che spiega perché la parola è in gran parte scomparsa dalla letteratura antropologica. Anche se vero, comunque, ciò non significa che sia improprio nello studio del primitivismo modernista. Al contrario, proprio perché noi *non* ci occupiamo direttamente delle culture in questione, ma *studiamo le idee che si sono formate su di esse in Occidente* negli ultimi cento anni, l'uso della parola "tribale" – che è una funzione di tali idee e il contesto in cui le stesse idee si sono formate – non induca in errore. Le insufficienze etnocentriche del termine diventano alla fine elementi chiarificatori perché caratterizzano la natura della prospettiva primitivista.
2. L'opera di Goldwater *Primitivism in Modern Painting* fu pubblicata per la prima volta nel 1938; nel 1967 apparve un'edizione rivista e ampliata con il titolo di *Primitivism in Modern Art*, Vintage Books, New York, Random House. Nel 1968 apparve il lavoro di Laude intitolato *la Peinture française (1905-1914) et "l'Art nègre"* (Parigi, Edizioni Klincksiek). Queste sono le uniche trattazioni veramente serie di carattere generale sull'argomento. L'opera di Charles Wentinck dal titolo *Modern and Primitive Art*, Phaidon Press, Oxford 1979, (pubblicato originariamente nei Paesi Bassi nel 1974 con il titolo *Moderne und Primitive Kunst*) è una trattazione inadeguata, che non riesce a distinguere in modo soddisfacente tra influenze storiche reali (o possibili) e rassomiglianze fortuite. La mancanza di tale distinzione fondamentale inficia il valore anche dei capitoli sul modernismo e l'arte africana e oceanica nel testo *World Cultures and Modern Art. The Encounter of 19th and 20th Century European Art and Music with Asia, Africa, Oceania, Afro-and Indo America*, (pubblicato in occasione dei Giochi Olimpici, Monaco 1972) catalogo della mostra, Monaco, Haus der Kunst, 16 Giugno - 30 Settembre 1972. Più valida è la trattazione limitata alla scultura moderna del testo *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture*, catalogo della mostra, a cura di Alan Wilkinson, Toronto, Art Gallery of Ontario, 7 Novembre 1981 – 3 Gennaio 1982. A queste opere si potrebbe aggiungere quella di Werner Schmalenbach intitolata *Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900*, Dumont – Schauberg, Colonia 1961, e il suo contributo *Grundsätgliches zur primitiven Künst*, in «Acta Tropica» 15, n. 4, 1958, pp. 289-323.
3. Come già detto (cfr. pp. 5, 6 e più oltre nota 19), abbiamo mantenuto il termine "primitivo" ma abbiamo deciso di scriverlo con la lettera iniziale maiuscola (tranne quando è indicato tra virgolette) per sottolineare l'aspetto dei suoi molteplici significati che hanno a che fare con una designazione storico-artistica (in opposizione al suo uso come termine rigorosamente descrittivo).
4. Cfr. pp. 260-265.
5. Sintomatico di ciò è la tendenza di uno degli autori più importanti di arte africana a definire "cubiste" le maschere semplicemente perché hanno strutture geometriche e rettilinee.
6. Gli antropologi, specialmente quelli che ritengono che la qualificazione degli oggetti tribali *come arte* sia al di fuori dei loro interessi, spesso scrivono come se avessero significato soltanto gli elementi antropologici di questi oggetti scientificamente verificabili e verbalizzabili. Gli interessi degli storici dell'arte includono naturalmente il potenziale estetico ed espressivo di molti di questi oggetti. In genere gli artisti sono soliti considerare veramente significativa soltanto la comprensione diretta del secondo potenziale. Esempio di ciò è un'osservazione fattami da Picasso a questo riguardo: «Tutto quello che io ho bisogno di sapere dell'Africa è insito in quegli oggetti».
7. *Nouveau Larousse Illustré* (7 volumi e 1 supplemento), vol. VII, Libraire Larousse, Parigi 1897-1904, p. 32.
8. Webster, *New International Dictionary*, seconda ed., voce "primitivism".
9. Ekpo Eyo, *Two Thousand Years of Nigerian Art*, Lagos 1977, p. 28, usa erroneamente la parola "primitivismo" semplicemente per indicare l'uso europeo del termine "primitivo" nei confronti dell'arte non Occidentale. In relazione allo stesso uso, egli affermò (come citato nel «New York Times») che gli studiosi occidentali «inventarono la nozione di primitivismo (sic) e la diffusero ovunque esercitarono la loro influenza».
10. Ciò non significa che non collezionassero tali oggetti d'arte come "curiosités" (cfr. pp. 11, 12). Al di là dell'interesse limitato di Gauguin per l'arte polinesiana (cfr. nota 30), è probabile che egli abbia anche posseduto due piccole statue africane (cfr. pp. 207, 208, nota 49).
11. Ciò avvenne negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale.

    La traduzione corrente di "art nègre" come arte negra perde un po' della sfumatura peggiorativa del francese "nègre" [come per esempio, nell'espressione "travail de nègre" (lavoro da negro)]. Nonostante questa connotazione, molti francesi colti usano ancora il termine "art nègre" sebbene cerchino di evitare il termine "nègre" in altri contesti.
12. Non bisogna dimenticare che all'inizio del secolo l'espressione "art nègre" indicava universalmente l'arte tribale dell'Oceania e dell'Africa. Lo stesso valeva per il termine "Negerkunst" e le sue varianti. Entrambe le edizioni (1915 e 1920) dell'opera di Carl Einstein dal titolo *Negerplastik* contengono alcuni esempi di arte oceanica. Con "art nègre" si indicava l'arte di corte del Regno di Benin così come gli stili tribali.
13. Nel periodo tra le due Guerre Mondiali e per un po' anche in seguito, "primitivo" veniva usato nei titoli di libri e corsi universitari e per la classificazione nei musei di Belle Arti (l'antesignano dell'ala Michael C. Rockefeller al Metropolitan Museum era conosciuto come il Museum of Primitive Art, e l'importante settore del Metropolitan è tuttora chiamato Department of Primitive Art). Fino a non molto tempo fa il termine era ampiamente, anche se talvolta malvolentieri, usato anche dagli antropologi (cfr. la citazione da Lévi-Strauss, pp. 5,6). Una collezione di saggi antropologici fu intitolata *Primitive Art and Society*, a cura di Anthony Forge, Oxford University Press, 1973.
14. La civiltà precolombiana veniva comunemente (e lo è tuttora) identificata da artisti ed altri studiosi in primo luogo come l'arte delle grandi e complesse società teocratiche del periodo più avanzato dei Maya, Toltechi e Aztechi dell'America Centrale e degli Inca del Perù. Queste società erano caratterizzate da un alto livello sia di specializzazione e sia di organizzazione gerarchica sociale, economica e politica che sono ben riflesse nella loro architettura monumentale e nella loro scultura che io classificherei più di natura arcaica che Primitiva. Meno conosciute, ma non certamente a certi artisti, erano molte entità socio-culturali precolombiane più semplici, che non avevano un governo a livello statale, non avevano opere pubbliche monumentali, non avevano lingue scritte (che erano, in ogni caso, limitate ai Maya), e tutte le altre caratteristiche delle società più complesse. Tra queste popolazioni degne di nota sono i Chorotega, i Chiriqui, i Chibcha e molte altre che abitavano la zona tra la Mesoamerica e le Ande del Nord.

    Se, per la loro arte, i Maya, i Toltechi, gli Aztechi e gli Incas potrebbero essere raggruppati con culture come quella cambogiana o egiziana, sono invece diversi nella misura in cui la struttura sociale e religiosa di tutte le culture precolombiane era contraddistinta da certe caratteristiche che in genere si associano alle culture Primitive piuttosto che alle culture di corte.
    Dal momento che, tuttavia, gli artisti moderni sapevano poco o niente di tutto ciò e si avvicinavano alle culture precolombiane soprattutto attraverso le loro opere d'arte (o le loro riproduzioni), queste opere entrarono a far parte del modernismo nel tardo XIX secolo non assieme, però, alle arti tribali dell'Africa e dell'Oceania (che a quel tempo non erano ancora prese in considerazione dagli artisti), ma come arti arcaiche, come quelle delle altre culture di corte, come l'egiziana, che Gauguin e Van Gogh ritenevano "primitive".
    Gli aspetti "primitivi" della tecnologia, della sociologia e delle comunicazioni precolombiane giustificano il fatto che tali culture siano ancora talvolta classificate come primitive per quanto riguarda la loro arte (che al Metropolitan Museum e in molti altri musei si trova nello stesso settore dell'arte africana e oceanica).

    L'architettura e la scultura monumentale mesoamericana si potevano vedere nei musei e nel corso delle fiere mondiali (a Parigi, l'Exposition

Universelle del 1899 presentò una ricostruzione di una "Casa Azteca") ed erano di estremo interesse per le generazioni di artisti prima che "l'art nègre" fosse conosciuta. Nelle collezioni dei musei si trovava anche un certo quantitativo di materiale proveniente dalle regioni precolombiane più lontane e meno centralizzate. Quell'arte presentava qualche aspetto di più in comune con l'arte tribale. Tuttavia rimane aperta la questione di quanto quest'ultima fosse vista dagli artisti prima degli anni venti e trenta.

L'arte precolombiana esercitò senza dubbio un'influenza sull'arte moderna, ma per lo più quell'influenza derivò dalla scultura arcaica delle culture azteche, maya, tolteche e olmeche. Dopo Gauguin e Van Gogh, l'interesse per quell'arte è ampiamente collegato alle generazioni degli anni trenta (sebbene le civiltà precolombiane abbiano interessato gli artisti moderni ad un livello concettuale più che ad un livello estetico). La misura di quanto fosse profondamente diffusa tale influenza richiede uno studio che sia in grado di distinguere in modo soddisfacente le influenze dimostrabili dalle semplici affinità. Barbara Braun con cui mi sono consultato per l'organizzazione di *"Primitivism" in Twentieth Century Art*, è attualmente impegnata nella stesura di un libro sulle fonti precolombiane dell'arte moderna.

Oltre agli oggetti precolombiani, la maggior parte dei musei di storia naturale possedeva anche alcuni esemplari di arte tribale dell'America Centrale e Meridionale. Esempi di questi oggetti più recenti sono la testa trofeo Mundurucù che Nolde incluse nel suo quadro *Maschere* (pp. 378-379) e la maschera Witoto illustrata a p. 636.

15. Sembra che Picasso abbia provato emozioni contrastanti di fronte a ciò che egli chiamava "l'arte aztèque", con cui indicava l'intera arte precolombiana così come egli la conosceva. I miei appunti tratti dai colloqui che ebbi con lui contengono un riferimento a questa arte che io ho trascritto a memoria come «noiosa, inflessibile, troppo grande... figure prive di invenzione». Tuttavia, egli apprezzò la bellezza di una "testa azteca" nel corso di una conversazione con Brassaï (*Picasso and Company*, traduzione dal francese di Francis Price dell'opera *Conversations avec Picasso*, Doubleday, Garden City, New York 1966, p. 242). Come dice Brassaï (18 Maggio 1960) lui e Picasso stavano guardando un album di sue fotografie. Un capitolo dell'album era intitolato "Primitive images", una «testa azteca», così scrive Brassaï, «fa sobbalzare Picasso che escala: questa è tanto ricca quanto la facciata di una cattedrale».

Il sentimento di Picasso verso l'inventiva dell'arte tribale era una risposta ad una realtà – l'arte africana ed oceanica è più varia e creativa dell'arte precolombiana – come si può vedere dalla comparazione tra il Museo Nacional de Antropologia di Città del Messico e l'ala oceanica del Museum für Völkerkunde di Berlino, che sono rispettivamente le due presentazioni più belle e più complesse che io conosca di queste arti. Ma l'atteggiamento di Picasso era anche, in parte, una questione di sua prospettiva personale; da qui la mia frase "inventiva percepita". Picasso pensava che l'arte di "les nègres" che egli poteva ammirare al Trocadéro e nei negozi di "curiosità" fosse il risultato di una unica entità culturale: l'Africa, quando invece, in realtà, la varietà degli stili africani è in parte una funzione di un immenso numero di gruppi etnici, di religioni diverse, lingue diverse e tradizioni diverse che coprono un'area molto più vasta dell'Europa Occidentale.

16. Da notare che io tengo distinti da una parte l'Antico Regno e dall'altra il Medio Regno e il Nuovo Impero. L'arte tipica dell'Antico Regno mi colpisce per la sua ricchissima capacità inventiva. Tale "accademismo" (al contrario del semplice "tradizionalismo") così come lo si riscontra nell'arte egizia diventa un fattore valutabile soltanto dopo quel periodo. L'invenzione, comunque, è un aspetto quantitativo di un'opera d'arte e non è necessariamente in relazione alla qualità. Riscontrare maggior facoltà inventiva nell'opera degli artisti del Vecchio Regno piuttosto che in quelli successivi non significa negare la qualità dei molti capolavori giunti a noi dal Medio Regno e dal Nuovo Impero.
17. *Classification stylistique du masque dan et guéré de la côte d'Ivoire Occidentale (A.O.F.)*, in «Medelingen van het Rijksmusemu voor Volkenkunde, Leiden», n. 4 E.J. Brill, Leida 1948 . Questo grosso lavoro, sebbene pubblicato nel 1948, si basò su una ricerca fatta prima della Seconda Guerra Mondiale.
18. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, cfr. nota 2, p. 150, usava il termine "arcaico" in modo del tutto appropriato per indicare la scultura iberica che interessò Picasso e che successivamente «conduce verso la pittura negra». L'interesse di Picasso per quella scultura si mantenne ininterrotto insieme al suo primo interesse per l'arte egizia. Quest'ultima condivide con certe arti di corte non-occidentali sufficienti denominatori comuni – almeno come è stato sentito e recepito dagli artisti nel tardo XIX secolo e all'inizio del XX secolo – per garantire un termine globale; "arcaico", io credo, serve a questo scopo meglio di quanto possa fare qualunque altro aggettivo.
19. Nel *Nouveau Larousse Illustré* degli anni 1897 – 1904 (in cui il termine "primitivisme" fece la sua prima apparizione, cfr. p. 2 e nota 7), a "primitive" furono date (sia come aggettivo che come nome) sedici diverse definizioni che vanno da quella algebrica e geologica a quella storica ed ecclesiastica (pp. 31, 32). Due delle sedici definizioni erano in senso peggiorativo, soprattutto quella "etnologica": «Les peuples qui sont ancore au degrée le moins avancé de civilization». La definizione riferita alle Belle Arti, data come nome, era semplicemente: «Artistes, peintres ou sculpteurs qui ont précédé les maîtres de la grande époque».
20. Nel corso di un colloquio con Sabartés avvenuto nel suo studio a Villa Les Voiliers, Royan, 1940. Jaime Sabartés, *Picasso, An Intimate Portrait*, traduzione dallo spagnolo di Angel Flores dell'opera *Picasso, Retratos y Recuerdos*, New York 1949, p. 213.
21. Per la critica d'arte occidentale classicista, "gotico" era tradizionalmente accoppiato all'aggettivo "barbarico". Soltanto nel XIX secolo quel termine cominciò ad acquistare rispettabilità. La velocità con cui certe connotazioni peggiorative possono cadere dai termini relativi alla storia dell'arte si potrebbe calcolare in base alla rapidità con cui la definizione di "impressionista" venne accettata dal pubblico e perfino dagli stessi pittori, nonostante il fatto che, come ha osservato Meyer Schapiro, il termine avesse connotazioni peggiorative essendo riferito alla decorazione artigianale di case ("peinture d'impression").
22. Robert Goldwater, *Judgments of Primitive Art, 1905-1965*, in *Tradition and Creativity in Tribal Art*, a cura di Biebuyck, p. 25.
23. Si è notato che certi aggettivi come "etnico" e "indigeno" presentano così tanti svantaggi dal punto di vista storico-artistico e/o sociologico che non è stato più fatto nessun serio tentativo per sostituirli all'aggettivo "primitivo".
24. *The Dilemma which Faces African Art*, in «The Listener», 13 Settembre 1951, pp. 413-415.
25. Ciò è particolarmente vero tra gli studiosi africani per le ragioni politiche menzionate nella nota 1.
26. *Structural Anthropology*, traduzione di C. Jacobsen e B. G. Schoepf, Londra 1963, pp. 101, 102. (trad. it. *Antropologia strutturale*, Milano 1966).
27. Cfr. Varnedoe, pp. 180, 181.
28. La "semplicità" era un'idea a cui Picasso ricorreva frequentemente nel corso delle mie discussioni con lui, riferendosi talvolta al suo stesso lavoro, o (più spesso) a quello di altri artisti moderni (per esempio, Matisse) e in due occasioni all'"art nègre". Chiaramente con ciò voleva indicare non tanto la mancanza di effetti elaborati quanto un'economia che implica la distillazione delle complessità.
In genere "semplicità" veniva usata nel corso delle sue conversazioni come antonimo di quel tipo di complessità caratteristica dell'illusionismo dei Salon del XIX secolo. La critica globale che Picasso muoveva all'arte in genere della sua gioventù era che gli artisti avevano dimenticato come essere semplici. Sia con Sabartés che con me, egli lodava gli artisti Primitivi per la loro semplicità. (Cfr. Sabartés, *Picasso, An Intimate Portrait*, nota 20, p. 213).
29. L'ala Michael C. Rockefeller del Metropolitan Museum ne è il classico esempio. Ciò dipendeva direttamente dalla passione di Nelson Rockefeller per l'arte tribale che lo aveva portato a fondare il Museum of Primitive Art. Essa dipendeva a sua volta ed era il risultato della sua propensione per l'arte del XX secolo, del suo coinvolgimento in questa stessa arte, e della sua consapevolezza che l'arte tribale era importante per molti artisti moderni.
30. Con la (possibile) eccezione di *Tempio sacrificale* (pag. 193), nessun dipinto di Gauguin contiene

Figura (il Dio Xochipilli), Aztechi, Messico. 1300-1521 ca. d.C. Pietra h. cm. 55. Londra, The British Museum.

un riferimento diretto all'arte di Tahiti o delle Isole Marchesi (le due aree della Polinesia in cui egli visse), sebbene i suoi quadri siano pieni di riferimenti ad altre forme d'arte non occidentale. Il quadro *Gli antenati di Tehamana* (p. 188) contiene scritture ingrandite proprie dell'Isola di Pasqua (che Gauguin non visitò mai), ed altre forme di arte tipica dell'isola di Pasqua e delle isole Marchesi sono riscontrabili nelle sue sculture lignee. Ma anche qui non rappresentano un'influenza dominante.

31. Flam (p. 218) è d'accordo con me.
Mentre nel Musée d'Ethnographie du Trocadéro di allora non c'erano oggetti che avrebbero potuto ispirare la *Figura accovacciata*, c'erano invece alcune sculture precolombiane che Derain avrebbe potuto vedere nel corso della sua visita al British Museum nel 1906 che presentavano delle affinità con il suo pezzo. Ne riproduco uno qui di seguito.
32. Sull'influenza degli interventi dei Portoghesi cristiani sull'arte congolese, cfr. Paul. S. Wingert, *The Sculpture of Negro Africa*, Columbia University Press, New York 1950, p. 54; William Fagg e Eliot Elisofon, *The Sculpture of Africa*, Thames and Hudson, Londra 1958, p. 157.
Delafosse è tra coloro che ritenevano che la scultura Baule fosse influenzata dall'arte egiziana (attraverso le migrazioni e gli scambi commerciali). La sua pubblicazione principale è *Sur les traces probables de civilization egyptiénne et d'hommes de race blanche à la Côte d'Ivoire*, in «L'Anthropologie» vol. 2, 1900, pp. 431-451.
33. Cito qui Malraux, *La Tête d'Obsidienne*, Gallimard, Parigi 1974, p. 17, sebbene anche Picasso lo abbia fatto notare a me, e senza dubbio ad altri. Ciò che intendeva dire, per lo meno durante la conversazione avuta con me, non era uguale a ciò che Malraux afferrò da questa osservazione (cfr. pp. 296, 339, nota 142).
34. Naturalmente, qui parlo di influenza dell'arte non-occidentale e pre-rinascimentale. Nonostante la sua reazione radicale contro l'illusionismo derivato dal Rinascimento, la pittura moderna è alla fine pervasa dagli aspetti di quell'arte più che da qualunque altra tradizione artistica. Non ha importanza quanto un'opera moderna abbia in comune con la pittura egiziana, romanica, o bizantina o con la scultura Primitiva, la differenza cruciale tra loro è che il linguaggio che lo stile moderno altera e semplifica *è* l'illusionismo occidentale. Gli stili più antichi sono necessariamente considerati secondo la prospettiva formatasi con l'intervento di questa tradizione.
35. Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Parigi 1925, p. 31.
36. Per l'esame di questa maschera cfr. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, pp. 86, 87, 102 e nota 4; Laude, *La peinture française*, pp. 104, 105, 109. In questo volume è discussa da Paudrat (p. 139), da Flam (p. 214), e Bassani (p. 406).
37. Benché io stesso sia stato tra i molti che anni fa ripresero il punto di vista di Golding secondo cui la testa di una delle figure del dipinto di Derain *Le bagnanti* del 1907 (p. 218) aveva risentito dell'influenza dell'arte africana, da quando ho familiarità con l'arte Primitiva ho cambiato la mia opinione. Sono d'accordo con Flam (p. 219) che in questo quadro non sia visibile alcuna influenza Primitiva. Flam vede piuttosto un certo influsso delle maschere africane nei quadri di bagnanti del 1908 di Vlaminck (p. 213) e di Derain (p. 219). Se ciò è vero, essa è in realtà debole e questi, comunque, sono gli unici quadri degli artisti in cui si potrebbe azzardare una simile influenza.
38. Ho visto almeno una mezza dozzina di maschere praticamente identiche a quella di Vlaminck/Derain e ce ne devono essere molte di più in commercio e nelle collezioni private. The Museum of Fine Arts, Columbus, Ohio, ha erroneamente pubblicato il suo esemplare come *la* maschera Vlaminck/Derain; se ne trova un'altra nella collezione dello Etnografisch Museum della città di Anversa.
39. A parte la scarsa qualità della maschera Fang posseduta successivamente da Vlaminck e da Derain, si può cogliere il senso generale della qualità degli oggetti disponibili all'inizio del secolo prendendo in considerazione la figura Vili posseduta inizialmente da Matisse (p. 214), i quattro oggetti fotografati nello studio di Picasso alla fine del 1908 (p. 299), la figura da reliquario Kota di Picasso (p. 301, a sinistra) e la sua figura Baga (p. 276). Noi sappiamo che sia Matisse che Picasso furono in possesso di maschere Punu abbastanza presto; queste e le maschere Gelede in possesso di artisti d'avanguardia all'inizio del primo decennio del secolo sono probabilmente i loro acquisti più importanti (dato che la qualità media di tali maschere a quel tempo era abbastanza alta). Il livello generale della qualità non si alzò finché Brummer e Guillaume non incominciarono a pagare dei cercatori che raccogliessero degli oggetti per loro. Prima di ciò (fatta eccezione per alcune di quelle opere che furono collezionate in seguito alle spedizioni etnologiche) la qualità era una questione puramente casuale.
40. Alcuni mercanti d'arte e collezionisti hanno attribuito agli oggetti tribali provenienze fittizie dagli studi dei maggiori artisti moderni. Ciò accresce il senso di mistero e di interesse che circonda questi oggetti aumentandone senza dubbio anche il valore. Tutti e sei gli oggetti descritti come "ex collezione Picasso" che io sono riuscito a rintracciare (e cioé quelli che non erano in suo possesso al tempo della sua morte) sono risultati non avere nessun legame documentabile con l'artista. La stessa cosa vale per alcuni oggetti a me proposti come provenienti dalla collezione di Matisse. Le posizioni di Derain e Vlaminck sono più difficili da trattare perché in momenti diversi della loro vita entrambi trafficarono letteralmente in oggetti tribali comprando sculture per poi rivenderle.
41. La questione della "autenticità" è troppo complessa da trattare diffusamente in questa sede, ma è utile la seguente indicazione: è autentico un oggetto creato da un artista per il suo popolo e usato per motivi tradizionali. Perciò le opere create dagli artisti africani e oceanici per essere vendute a stranieri come marinai, coloniali o etnologi dovrebbero essere definite non autentiche. Il problema sorge quando e se si può sollevare una questione – a causa del mutamento della vita tribale sotto la pressione della tecnologia moderna e di forme sociali, politiche e religiose occidentali – circa la continua integrità della tradizione stessa.
42. Cfr. pp. 298, 299 per le particolarità dell'oggetto Yombe di Picasso.
43. Fernande Olivier, *La chasse aux auevres négres devint un réel plaisir pour lui*, in *Picasso et ses amis*, Stock, Parigi 1933, p. 169.
44. Esiste tuttora una tale proposta – una lettera di Heymann del 1909.
45. Mentre l'arte africana e polinesiana ha solitamente superfici ben levigate, Picasso, comparativamente parlando, aveva un gran numero di oggetti dalle superfici aspre e grezze.
46. Alfred Barr mi disse che quando *Les Demoiselles* fu esposto la prima volta, la reazione, tranne che da parte degli artisti d'avanguardia, fu in generale tutt'altro che favorevole e che il suo acquisto venne criticato da alcuni membri della società del Museum of Modern Art.
47. Come osserva Paudrat (p. 162), Ratton fu più avventuroso nel suo gusto di quanto fosse Guillaume, ma i parametri risultanti dalle preferenze dei due possono tuttavia essere generalizzati in un unico gusto essenzialmente "classico".
48. Mi riferisco qui alla gerarchia di preferenze quale è riflessa nel prezzo degli oggetti.
49. Cfr. René Gaffé, *La Sculpture au Congo Bélge*, Edition du Cercle d'Art, Parigi 1945. L'audacia di Gaffé come collezionista di arte moderna si misura dal suo acquisto, appena un anno dopo che fu eseguito nel 1925, dell'opera di Mirò *Nascita del mondo*. Aveva posseduto anche l'opera di Picasso *Dama con mandolino* (*Ritratto di Fanny Tellier*) e quella di Chagall *Io e il Villaggio*.
50. È tuttavia diverso che chiedersi "che cosa è più *caratteristico* dell'arte Africana?" L'arte relativamente naturalistica degli Yoruba (un popolo di almeno dieci milioni di persone) è molto più *tipica* dell'Africa di quanto lo siano molti degli stili che, secondo me, distinguono di più sul piano estetico l'arte africana dagli stili di altri importanti culture.
51. Affermazione fatta a Florent Fels, durante successivi colloqui che portarono alla "intervista" pubblicata da Fels (in «Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques», n. 42, 4 Agosto 1923, p. 2): «Je vous ai déjà dit que je ne pouvais plus rien dire de 'l'art négre'... C'est qu' il m'est devenu trop famillier, les statues africaines qui traînent un peu partout chez moi, sont plus des témoins que des exemples». Per ulteriori notizie sul contesto di questa dichiarazione si veda p. 260 e p. 336, note 63, 64.
52. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, p. XVI.
53. *Ibid.*, p. XXI.
54. *Ibid.*, p. 254.
55. Non è per caso, come illustrerò, che la forma "tribale" del primitivismo modernista comincia simultaneamente con l'inizio delle metamorfosi radicali nelle strutture formali moderniste (nelle *Demoiselles* del 1907). Perciò, proprio il processo di concettualizzazione comune sia all'arte Primitiva che all'arte del XX secolo rende più difficile da identificare il debito di quest'ultima verso la prima.
56. Queste due maschere, di un tipo erroneamente identificato in precedenza nella letteratura come "Wobé", erano forse in possesso di Picasso al tempo dell'esecuzione della *Chitarra*. Quella illustrata a pagina 305 può essere stata acquistata quando Picasso e Braque perlustrarono Marsiglia in cerca di oggetti tribali nell'Agosto 1912; quella a pagina 20 fu senza dubbio acquistata prima (cfr. pp. 305-307).
Quando chiesi a Picasso delle informazioni circa le maschere "Wobé" al tempo in cui egli donò la *Chitarra* al Museo (fui spinto a ciò dalle osservazioni in proposito di Kahnweiler nell'articolo citato alla nota 58), l'artista lasciò cadere la mia domanda. Molti mesi dopo egli mi mostrò una maschera "Wobé" (Grebo) ampliando e chiarendomi allo stesso tempo quello che Kahnweiler aveva evidentemente recepito in modo un po' confuso. La parte centrale di questo colloquio è esposta qui di seguito.
La maschera che Picasso mi mostrò aveva occhi cilindrici, barba e corna. Siccome a quel tempo non ero esperto di arte africana la maschera non mi rimase subito impressa nella mente. Perciò non sono sicuro che fosse la maschera di pagina 20, ma credo che lo fosse. Questa maschera era allora conservata alla villa "La Californie" (che Picasso aveva acquistato nel 1955) dove viveva Miguel, segretario di Picasso. Probabilmente dietro istruzione di Picasso stesso venne portata da Miguel a Le Mas Notre-Dame-de-Vie a Mougins (dove Picasso visse dal 1961 fino alla sua morte). L'assenza di tale maschera a Notre-Dame-de-Vie può forse spiegare la riluttanza di Picasso ad esaudire la mia domanda quando gliela posi la prima volta.
Claude Picasso si è chiesto se la maschera vista da me non fosse una terza maschera Grebo in possesso di Picasso. Se è così, non è stata trovata. Nessuna è catalogata, almeno come tale, nell'elenco disordinato, incompleto e spesso scorretto degli *objects de tiers* (oggetti di mano diversa da quella di Picasso che si trovarono nello studio) redatto dopo la sua morte, che Claude Picasso consultò per me e una copia del quale mi fu generosamente resa disponibile da Lydia Gasman.
Il fatto che la meno bella delle due maschere Grebo di Picasso (p. 20) fu quasi certamente quella che egli mi mostrò significa soltanto che essa era quella (delle due) che Miguel aveva portato. Ciò non implica che questa maschera abbia avuto un ruolo più importante di quella riprodotta a pagina 305 nei confronti della *Chitarra*. Siccome gli elementi fondamentali di entrambe le maschere sono gli stessi, e siccome Picasso era interessato al concetto piuttosto che ai particolari di tali maschere, si possono considerare le due maschere come se fosse una soltanto ai fini della trattazione della *Chitarra* di Picasso.
57. Secondo il ricordo di Picasso, la data della *Chitarra* fu fissata all'inizio del 1912, prima dell'esecuzione di *Natura morta con sedia di vimini* (cfr. Rubin, *Picasso in The Collection of The Museum of Modern Art.*, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1972, pp. 74, 207, 208 e nota 4). Dopo di allora, tuttavia, Edward Fry, nel corso di una conferenza, "Picasso's 1912 *Guitar*", relazione tenuta al Congresso Annuale del College Art Association of America, San Francisco, 25-28 Febbraio 1981), ha fornito, nella trasposizione in lamiera eseguita forse solo all'inizio del 1913, un elemento convincente per datare la prima versione in cartone dell'Autunno 1912.
Fry è convinto, sebbene senza aver alcuna prova reale, che la maschera Grebo riprodotta a pagina 305 fu acquistata a Marsiglia nell'Agosto del 1912 (il che potrebbe anche essere esatto) e che il suo acquisto provocò la realizzazione della *Chitarra*. Il problema circa quest'ultima ipotesi è che Picasso quasi certamente possedeva già l'altra sua maschera Grebo (quella di p. 20), e sebbene quella di p. 305 sia più bella, essa non contiene nessun principio concettuale assente nell'altra; Picasso avrebbe anche dovuto conoscere le maschere Grebo del Musée d'Ethnographie (p. 260) fin dal tempo delle sue prime visite del 1907.

58. L'articolo di Kahnweiler pubblicato in inglese col titolo *Negro Art and Cubism*, in «Horizon», 18, n. 108, Londra 1948, p. 418, parla di una maschera "Wobé" in possesso di Picasso e la mette in relazione – soprattutto per quanto riguarda l'occhio cilindrico – alla *Chitarra*. Egli vide inoltre nella struttura di tale maschera il suggerimento per la "trasparenza" cubista, un'idea che in seguito avrebbe ampiamente ritrattato. Parlando con Picasso, osservai che Kahnweiler aveva dimostrato una notevole perspicacia visiva nel collegare la *Chitarra* con una tale maschera. Picasso scoppiò a ridere e disse che fu lui in realtà a parlarne con Kahnweiler (fatto questo che Kahnweiler aveva omesso, forse per ragioni di discrezione).
59. Entrambe le maschere Grebo di Picasso presentano i margini dipinti in questo modo.
60. Goldwater (*Primitivism in Modern Art*, p. 161), suggerisce che l'occhio cilindrico «esprime il magico sguardo penetrante dello spirito simboleggiato dalla maschera o che temporaneamente alloggiava in essa».
61. Se questa è, come io credo, la maschera che Picasso mi mostrò (cfr. nota 56), la sua qualità mediocre non creò un ostacolo al suo interesse o al suo attaccamento per essa, che risultava evidente nel modo in cui egli la maneggiava e ne parlava.
62. Benché le maschere Grebo non fossero rare all'inizio del secolo (il catalogo Oldman ne mostra due in vendita) e molti degli amici di Picasso, tra cui Kahnweiler (p. 301) e Apollinaire (p. 312) ne possedessero alcuni esemplari, non ne conosco nessuna simile alla maschera Grebo del Metropolitan sia per quanto riguarda la qualità che il suo carattere specifico.
63. La letteratura sulle maschere Grebo, Leo Frobenius, *Masken und Geheimbünde Afrikas*, Halle 1898, e Bernard Holas, *Tradition des Kru*, Parigi 1980 presenta una notevole serie di tipi diversi, ma niente che sembrerebbe preparare direttamente alla maschera del Metropolitan.
64. Mentre alcuni esemplari di arte africana, come la maschera Fang riprodotta a pagina 12 e discussa a pagina 13 e nella nota 38, furono standardizzati come oggetti per la vendita, alcuni elementi di standardizzazione investirono perfino certi tipi di oggetti realizzati a scopo di culto.
65. Questi includono gli occhi cilindrici, il piano facciale piatto, le labbra parallele, e (di solito) il naso "a tavoletta" ma, ed è importante, non le corna che sono ricurve in vario modo o presenti soltanto per induzione, o addirittura assenti.
66. Questa zona costituisce, grosso modo, un'ampia fascia geografica da Occidente a Oriente attraverso l'Africa Centrale. Per una carta delle regioni in cui si fa scultura si veda Elsy Leuzinger, *Africa Nera*, Il Saggiatore, Milano, 1960.
67. Gli africani, che mancano di una parola che significhi "arte", indicherebbero questi esperti creatori di oggetti in termini artigianali come fabbri o intagliatori.
68. Si sa relativamente poco dell'arte tribale africana prima del tardo XIX secolo quando il colonialismo cominciò in modo serio. Gli esperti non sono d'accordo circa il ritmo di cambiamento e lo sviluppo di nuove forme prima di quel tempo. Gli estremisti sostengono perfino che il grosso di ciò che noi consideriamo arte tribale autentica risentisse già del contatto con l'Occidente.

Poiché l'Africa è così estesa e possiede tante forme religiose e politiche diverse, il destino delle tradizioni precoloniali è stato radicalmente diverso da zona a zona. In certe aree della costa il contatto era già notevole prima dell'inizio di questo secolo. Al contrario, nella maggior parte delle aree rurali le religioni tradizionali animiste e l'arte che le accompagnava continuavano a fiorire senza grandi mutamenti. Tuttavia, in alcune di queste ultime regioni, la conservazione delle forme tradizionali si è resa più difficile di fronte all'aumento delle comunicazioni e al moltiplicarsi degli influssi occidentali. Una parte dell'arte creata in queste condizioni mi sembra sterile da un punto di vista estetico, sebbene alcuni antropologi la ritengano pienamente autentica, per esempio, Simon Ottenberg, *Masked Rituals of the Afikpo: The Contest of an African Art*, University of Washington Press, Seattle e Londra 1975. Secondo me, le maschere riprodotte nel libro di Ottenberg sono di gran lunga inferiori a quelle più vecchie dello stesso tipo. Questo mio giudizio, tuttavia, non vuole essere una critica al suo testo chiaro ed istruttivo.

Coloro che trattano il problema direttamente attraverso gli oggetti, avvicinandoli come arte piuttosto che come dati sociali e religiosi, tendono a trovare che la maggior parte di questi oggetti molto recenti sono "morti", cioè privi di quel potere espressivo e di quella convinzione estetica che essi trovano negli oggetti precedenti "autentici". Per loro una maschera Fang realizzata negli anni cinquanta – anche se eseguita da uno scultore tribale e impiegata nelle cerimonie "cultuali" – è un oggetto di minore importanza. Una maschera Fang degli anni trenta è senz'altro da preferirsi perché la fede religiosa del popolo Fang a quel tempo era immutata. Ancor meglio sarebbe una maschera – sempre che esista – che fosse sicuramente antecedente la penetrazione occidentale nei territori Fang.

È una mia impressione personale che molti collezionisti di arte tribale diano troppa importanza alla provenienza (a parte naturalmente la questione degli oggetti falsi per davvero, siano essi di origine europea che africana o oceanica), tanto che spesso questa sembra più importante che la qualità estetica. Sono molti gli oggetti vecchissimi, senza dubbio "autentici", che sono di scarso o addirittura di nessun interesse artistico.

Al contrario, un grande artista emerso abbastanza presto nel periodo di transizione dopo l'inizio del contatto con l'Occidente sarebbe stato in grado di creare una grande opera, anche se questa si fosse scostata dalle forme tradizionali. Un esempio è rappresentato dalla maschera dello Stretto di Torres, avuta da Picasso negli anni venti. Mentre le maschere tradizionali di questa zona erano fatte in legno o in tartaruga (p. 108), questa (p. 315) aveva una intelaiatura di metallo che probabilmente era un frammento di nave mercantile. Ciononostante, questa è una straordinaria opera d'arte. E sebbene risalga al periodo coloniale, tuttavia essa appartiene a un tempo in cui la vita tradizionale nello Stretto di Torres era ancora in gran parte immutata. Un oggetto recente nello stile dello Stretto di Torres, creato da un artista della Nuova Guinea per essere venduto nei negozi di souvenirs di Port Moresby, sarebbe ancora qualcosa di diverso.

69. Jacques Kerchache, *Chefs-d'ouvre de l'art africain*, catalogo della mostra, Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture, Novembre-Dicembre 1982.
70. La distruzione degli "idoli pagani" ad opera dei missionari cristiani aveva luogo continuamente, oltre che negli occasionali auto-da-fé, di cui è esempio il rogo fatto rilevare da Peltier a p. 100. I missionari salvarono dal fuoco alcuni di quegli oggetti per additarli come esempio, una volta ritornati in patria, delle orribili superstizioni che erano state soffocate. La grande figura delle Isole Australi (p. 331), è una di queste.

Più recentemente i missionari si sono mostrati più ben disposti e più interessati scientificamente all'arte tribale. Padre Francois Neyt è l'autore di numerosi testi sull'arte congolese, il più recente dei quali si intitola *Arts traditionels et histoire au Zaire: Cultures forestières et royaumes de la Savane*, Société d'Arts Primitifs – Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art in collaborazione con l'Université Catholique de Louvain, Bruxelles 1981. Padre Joseph Cornet è l'autore di un importante testo sull'arte del Congo: (*Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaire*: Arcade, Bruxelles 1972) ed è direttore dei Musei Nazionali dello Zaire.

71. Contrariamente a quanto molti credono – senza dubbio anche perché le lingue tribali non hanno una parola per indicare "l'arte" nel senso artistico occidentale – la qualità e il carattere delle opere d'arte è ampiamente trattato da queste popolazioni. Questo è stato l'argomento di uno studio recente di Robert Farris Thompson, *Yoruba Artistic Criticism*, in *The Traditional Artist in African Societies*, a cura di Warren L. d'Azevedo, Bloomington 1979, pp. 19-61 e di Susan M. Vogel, *Baule and Yoruba Art Criticism: A Comparison*, in *The Visual Arts, Plastic and Graphic* a cura di Justine M. Cordwell, L'Aia, Parigi, New York, Mouton 1979, pp. 304-325. Molto utili si sono rivelati i miei colloqui con loro sull'argomento.

Questa trattazione non dovrebbe essere confusa, comunque, con l'insieme di scritti critici di carattere generale, cumulativi, riflessivi e di riferimento come esistono in Occidente. A tal proposito, può essere fuorviante parlare di Africani che vivono in modo tradizionale e che discutono d'arte, per quanto emotivamente, come "critici" (per esempio, «i critici d'arte Yoruba sono esperti di grande ingegno...», Thompson, p. 19). Invero, parte di ciò che viene indicato come "critica d'arte" africana mi sembra soprattutto una ri-

Pilone marca tempo, Senufo, Costa d'Avorio.
Legno, h. cm. 115.
Mougins, Collezione Jacqueline Picasso. Dato a Pablo Picasso da Jean Leymarie, 1962 ca.

sposta alle sollecitazioni di studiosi occidentali ed è probabilmente distorto da questo fatto.

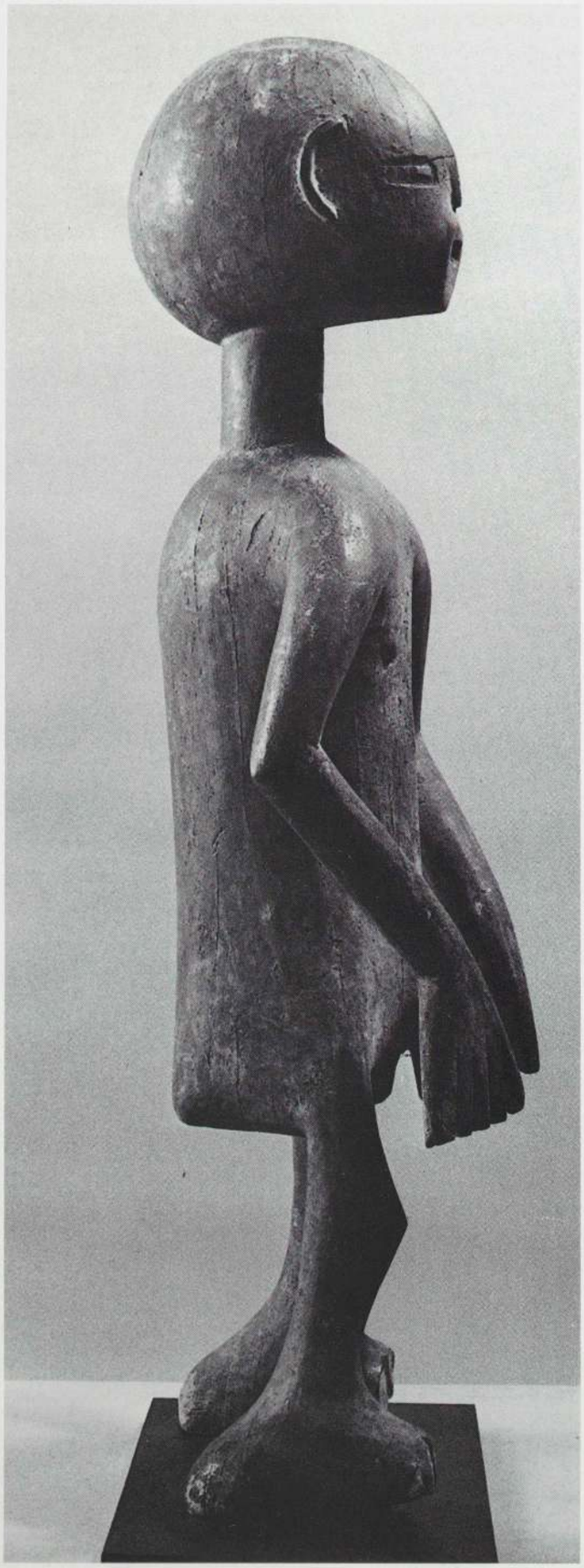
72. Riproduco qui un esempio di questa "esagerazione" dello stile Senufo. Si tratta di un pilone marcatempo dato a Picasso da Jean Leymarie negli anni sessanta. Si paragoni questo oggetto con le sculture Senufo alle pp. 130, 131.
73. Probabilmente il primo mercante che effettuò delle ricerche di oggetti nelle zone tribali fu un uomo di nome Wirtz, che divideva il suo tempo tra Basilea e la Nuova Guinea. Attivo nel periodo tra le due Guerre Mondiali, Wirtz vendette alcuni oggetti al Museum für Völkerkunde di Basilea.
74. Sono riconocente a Gail Levin per aver attirato la mia attenzione su queste opere. Ella le discute nel contesto del Primitivismo americano alle pp. 454, 455.
75. *World Cultures and Modern Art*, cfr. nota 2.
76. In una conversazione con l'autore.
77. Nel caso della pietra dell'Isola di Pasqua ciò si riferirebbe soltanto alla superficie che è in rilievo e dipinta (come nella nostra riproduzione). Diversamente dalla pietra scolpita da Ernst, quella polinesiana è irregolare nei contorni.
78. Da una conversazione di Maurer e Spies con l'autore. La prima associazione della pietra dell'Isola di Pasqua con l'opera di Max Ernst che io conosca appare nel saggio introduttivo di Lucy Lippard *The Scultpure* in *Max Ernst: Sculpture and Recent Painting*, catalogo della mostra, a cura di Sam Hunter, New York, The Jewish Museum, 3 Marzo - 17 Aprile 1966, pp. 38, 39, dove la scultura senza titolo in granito dipinto, opera di Ernst del 1934, e la scultura in pietra dell'Isola di Pasqua di un uomo con la testa a forma di uccello vengono giustapposte senza alcun commento nel testo.
79. È un'ipotesi accettata da tutti. Non possediamo comunque un corpo di sculture tribali sicuramente antecedenti il periodo coloniale sufficienti per conoscere la misura in cui l'arte tribale si mutò nel corso dei secoli, né quello che noi possediamo è databile con sufficiente precisione.
80. Come già detto sopra, certi aspetti estetici degli oggetti di culto sono discussi e studiati tra le popolazioni tribali, e senza dubbio lo furono in passato. La prova, comunque, che gli artisti tribali abbiano risolto i problemi estetici sta proprio negli oggetti stessi. Il fatto che la maggioranza degli artisti abbia semplicemente imitato delle idee ricevute vale per tutte le culture sebbene ciò sia abilmente "mascherato" da molti artisti occidentali moderni. Ciò che sicuramente differisce è il grado di consapevolezza degli artisti che stanno in realtà cercando di risolvere problemi estetici. Ma le soluzioni di genio nelle arti plastiche sono tutte essenzialmente istintive, incuranti delle sovrastrutture intellettuali quali potrebbero essere costruite intorno ad esse, dopo la realizzazione, dagli stessi artisti, da altri artisti o dai critici e storici d'arte.
81. *Primitive Religion*, New York 1924, p. 260.
82. Per la storia di questa maschera cfr. Leon Siroto, *A Mask from The Congo*, in «Man» 54, Ottobre 1954, pp. 149, 150, e un appunto inedito archiviato nel museo. Cfr. anche pp. 262, 263.
83. *Tribal Art and Modern Man*, in *The Tenth Muse: Essays in Criticism*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1957. Questo saggio apparve originariamente in «The New Republic», Settembre 1953.
84. Questo è forse il genere di studio più necessario, sia per la storia dell'arte tribale che per l'arte moderna. Un avvio in questo senso è nella tesi di Marie-Noël Verger-Févre, scritta per Jean Laude: *Présentation des objets de Côte d'Ivoire dans les expositions universelles et coloniales de 1878 à 1937* (Université de Paris I, 1981-1982), un testo specialistico che descrive minuziosamente l'arrivo e la dispersione degli oggetti provenienti dalla Costa d'Avorio.
85. Cfr. pp. 166, 167.
86. Cfr. Giovanni Becatti, *Raffaello e l'Antico*, in *Raffaello: l'opera, le fonti, la fortuna* a cura di Mario Salmi, Novara 1968, pp. 507, 508. Sono riconoscente a Creighton Gilbert per questa segnalazione.
87. Nel suo diario, il Sabato 14 Aprile 1906, Klee appuntò che aveva visitato il Museo di Etnologia (Berlino): «Samstag 14.4.... Vormittags im Zoo. Nachmittags in Museum für Völkerkunde», in *Tage bücher von Paul Klee 1898-1918* a cura di Felix Klee, M. Dumont Schauberg, Colonia 1957, p. 213. (trad. it. *Diari*, Milano 1960).
88. Nel 1929 Hitler nominò Heinrich Himmler capo delle SS, o Schutzstaffel, il corpo di elite del partito nazista delle camicie nere, che divenne sempre più attivo e sempre più crudele. Nel 1932 era onnipresente nelle strade.
89. Naturalmente la freccia nell'opera di Klee ha vari significati simbolici diversi da quelli qui studiati (cfr. Mark Rosenthal, *Paul Klee and the Arrow*, tesi di dottorato, University of Yowa 1979. Rosenthal mi ha fatto notare che alcuni dei titoli dei dipinti di Klee del 1932 si collegano all'angoscia dell'artista per l'ascesa di Hitler e l'onnipresenza delle sue squadracce, come per esempio il *Capitano barbaro* (collezione Felix Klee, Berna).
90. Entrambe le opere di Giacometti riprodotte alle pagine 34, 35 accostate agli gli oggetti del Museum für Völkerkunde di Basilea sono già messe in relazione a queste fonti tribali nell'opera di Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, traduzione di H. Ch. Tauxer e Eric Schoer, La Guilde du Livre et Clairefontaine, Losanna 1971; edizioni inglese e tedesca, Gerd Hatje, Stoccarda 1971, p. 295, figg. 61, 62, 63, 64; cfr. anche pp. 138, 302, nota 50.
91. I miei ringraziamenti al Dr. Cristian Kaufmann del Museum für Völkerkunde di Basilea per avermi indicato per la prima volta la relazione tra l'opera di Giacometti *Testa d'uomo su uno stelo* e la testa modellata proveniente dalla Nuova Irlanda che mi era sfuggita nell'opera di Hohl.
92. Come mi è stato spiegato dal Dr. Kaufmann.
93. Tale relazione fu fatta notare per la prima volta da James Smith Pierce, *Paul Klee and Primitive Art*, tesi di dottorato, Harvard University 1961; versione riveduta, Garland Publishing, New York e Londra 1976, pp. 42, 43, 165.
94. Read, cfr. nota 83.
95. Conferenze alla Columbia University in cui Schapiro discusse anche l'opera di Heckel *Il clown e la bambola*, citata prima.
96. Pochi anni dopo, in un esempio interessante di "vita come imitazione dell'arte", Oscar Kokoschka espresse il suo dolore e la sua alienazione alla conclusione della sua relazione con Alma Mahler andando in giro per la città con una bambola a grandezza naturale, fatta su ordinazione, che la riproduceva. La metafora, che esprime il distacco traumatizzante da una donna riducendola letteralmente ad un oggetto, ha una lunga storia letteraria che risale al manichino di donna creato per Tristano dai suoi artigiani dopo che fu ripudiato dalla Bianca Isotta.
97 . Questa è una tesi fondamentale dell'opera di Lévi – Strauss *Structural Anthropology*, (trad. it. *Antropologia strutturale*, Milano 1966) specialmente la terza parte, *Magic and Religion*. Si tratta «dell'effetto cuscino dei sogni» che «proteggeva l'uomo primitivo e in certo senso lo liberava dalla schiavitù» (*Tristes Tropiques*, 1955, p. 513), (trad. it. *Tristi tropici*, Milano 1965).
98. Cioè la rottura delle salde, autentiche credenze di gruppo religiose e sociali. La reazione degli Impressionisti e di molti pittori francesi del XX secolo fu di accettare questa atomizzazione della società come un aspetto di libertà, conferendole un valore positivo nella loro arte.
99. Sono pochi gli artisti moderni che hanno letto libri di etnologia. Nolde e Kirchner sembra che abbiano consultato parte della letteratura specialistica del loro tempo, ma l'opera di Carl Einstein *Negerplastik* (1915), che considerava la scultura tribale da un punto di vista strettamente estetico, fu per loro molto più interesssante. Max Ernst, invece, era un'eccezione, avendo letto moltissimo di etnologia. Picasso, d'altra parte, trasse le sue impressioni sulla funzione degli oggetti tribali del Musée d'Ethnographie du Trocadéro dalla sua immaginazione e dalle didascalie ai singoli oggetti esposti. Sebbene Lydia Gasman suggerisca il contrario nella sua dissertazione fortemente argomentata *Mistery, Magic and Love in Picasso, 1925 - 1938*, Columbia University, 1981, pp. 476 - 482, Picasso sicuramente non lesse Mauss o altri etnologi francesi dell'inizio del XX secolo. In realtà, come egli mi confessò, la letteratura scientifica riguardante la storia dell'arte lo annoiava. Per di più, la sua padronanza del francese nel periodo cruciale (1907-1908) era tale che leggere Mauss sarebbe stato al di là delle sue possibilità. È del tutto probabile, tuttavia, che Picasso assimilasse concetti di etnologia, molto generalizzati e diluiti, nel corso dei suoi contatti con Mécislas Golberg e J. Deniker, e in questo senso la Gasman ha ragione. Le idee della scuola francese di etnologia avrebbero potuto essere "nell'aria" in certi studi parigini d'avanguardia, allo stesso modo in cui gli esponenti dell'Espressionismo Astratto conoscevano ciò che passava per "Esistenzialismo", uno slogan degli studi degli artisti della New York degli ultimi anni quaranta e cinquanta. La conoscenza di Picasso della natura dell'arte Primitiva era comunque senza dubbio istintiva (cfr. pp. 255, 335, nota 53).
100. Questa è la tesi fondamentale di Robert Farris Thompson in *African Art in Motion: Icon and Art in the Collection of Katherine Coryton White*, catalogo della mostra, National Gallery of Art, Washington, D.C. e Los Angeles, Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, 1974. Cfr. soprattutto pp. XII-XIV, 1-5, 47, 48, 111, 112, 117, 152, 154.
101. La società moderna occidentale non è la prima ad apprezzare l'arte di altre culture, ma è la prima a valorizzare culture che (diversamente dal Rinascimento nei confronti dell'Antichità) non sono consoni alle sue tradizioni, ed è anche la prima a stimare un gran numero di culture i cui sistemi di valori sono reciprocamente contraddittori.
102. Esistono degli esempi di sculture egizie incompiute che mostrano come l'artista abbia cominciato la sua opera tracciandone il profilo e le due facce sul blocco di pietra. Picasso creò la sua *Figura* (p. 289) allo stesso modo. Gli scultori africani e oceanici scolpivano direttamente, senza disegnare alcuna traccia, benché probabilmente incidessero nel blocco i tratti principali.
103. Al tempo in cui Lipchitz modellò la sua *Figura seduta*, aveva già visto alcune figure geometriche Dogon al Musée d'Ethnographie du Trocadéro, che possedeva e aveva esposto del materiale Dogon all'inizio del secolo (p. 273). Le affinità qui discusse, comunque, vanno al di là di tali influenze e sono di ordine più generale.
104. Gli africanisti non sono concordi circa la prevalenza di figure mitologiche nella scultura africana. I più considerano le "figure mitologiche" come un aspetto marginale della sua iconografia. Leon Siroto sostiene che in realtà tutte quelle figure sono erronemente interpretate e che poche, se non addirittura nessuna, sono mitologiche.
105. Si noti che io faccio qui la distinzione tra figure totemiche e configurazioni sui pali totemici che potrebbero essere strutture narrative senza necessariamente includere veri totem tribali.
106. Susan Vogel spinge l'analogia tra la scultura dell'Africa e quella dell'antichità classica più oltre ancora delle affermazioni simili di Fagg (*The African Artist*) e di altri. In *The Buli Master and Other Hands* «Art in America», n. 5, Maggio 1980, pp. 132-142, la Vogel afferma: «L'arte tradizionale africana... è in realtà un'arte classica perché insiste sull'ordine e sulle conformità alla tradizione e considera scarsamente i mutamenti radicali e l'espressione personale... L'interesse dell'arte africana per le emozioni controllate, l'equilibrio e la proporzione la rendono fondamentalmente classica». In *African Aesthetics* (Milano, in corso di stampa) ella sottolinea il fatto che i termini africani per indicare la bellezza riferita alle opere d'arte hanno in sé una connotazione morale, come il greco *Kalokagathia* che significa al tempo stesso il bello e il buono. Fa notare, inoltre «il valore cardinale di moderazione che sta alla base di tutti i sistemi estetici africani», che corrisponde all'ideale greco di *sophrosyne*.
107. Cfr. Levin. p. 465
108. Per ulteriori notizie su Pierre Loeb, cfr. Peltier, pp. 111, 112.
109. Loeb fu responsabile del finanziamento di importanti viaggi di Jacques Viot in Oceania, soprattutto nella regione del lago Sentani.
109. bis.
Da "serendipity", parola coniata da H. Walpole ne *I Tre principi di Serendip*, uguale a "capacità di fare scoperte felici".
110. Suppongo ciò perché queste proiezioni caratteristiche delle maschere Yam non vengono discusse nel testo più specialistico sull'argomento di Ottenberg, *Masked Rituals of the Afikpo*. Cfr. nota 68.
111. Questo tipo di maschera non si sarebbe vista in questo modo quando danzava, perché era indossata in cima al capo, come un cappello.
112. Spesso si descrivono gli Jukun che indossano queste maschere con una angolazione obliqua, una via di mezzo tra una maschera facciale verticale e la posizione orizzontale in cui i Mama indossano le loro maschere, cioè in cima alla testa – e ciò forse fu proprio il modo in cui cominciarono ad usarle. L'argomento è stato studiato dallo storico dell'arte Arnold Rubin; sono grato a Roy Sieber per avermi fornito fotocopie di importanti brani tratti dalla tesi di dottorato di Rubin e di altri testi sulle maschere Jukun.

Abbiamo qui riprodotto la maschera Jukun di Berlino in modo verticale (come se fosse una

maschera facciale) piuttosto che con un'angolatura intermedia (ed è così che è esposta a Berlino e che solitamente viene riprodotta) al fine di dimostrare il parallelismo con l'opera di Picasso *Testa*. (Agli artisti moderni, tuttavia, non interessava come gli oggetti tribali avrebbero dovuto essere visti originariamente). Tuttavia esiste una prova che almeno alcune di quelle maschere Yukun erano indossate in quel modo. Benché io non abbia potuto esaminare da vicino la maschera riprodotta a pagina 320, perché durante i miei viaggi a Berlino era conservata in una vetrina, riuscii a mettere le mani, nei depositi, su un'altra maschera Yukun di qualità leggermente inferiore, che forma una coppia con questa. Indossando questa maschera, mi accorsi che i segni dell'uso che si notano all'interno, si allineano esattamente con i buchi degli occhi quando la maschera viene indossata orizzontalmente come una maschera facciale.

113. Douglas Newton mi ha fornito questa informazione che proviene da *The Asmat of New Guinea: The Journal of Michael Clark Rockefeller*, a cura di Adrian A. Gerbrands, The Museum of Primitive Art, New York 1967, distr. New York Graphic Society, p. 349.
114. Ciò vale, purtroppo, per la mole di scritti ad opera degli storici dell'arte sull'arte Primitiva così come, ovviamente, per il lavoro degli antropologi.
115. I limiti estremi furono posti dall'arte manierista, soprattutto da El Greco. La particolare popolarità di El Greco nei primi anni del secolo – egli fu messo in evidenza da alcuni scrittori quali Salmon, e le angolosità e le distorsioni della sua opera influenzarono Picasso nel lavoro di Gosol del 1906 e nelle *Demoiselles* – riflette la sua vicinanza ad interessi primitivisti.
116. Kirk Varnedoe ha sottolineato che il trattamento tipologico delle proporzioni umane era in realtà parodiato nella "scienza" nazista, dove le tozze proporzioni della scultura moderna erano paragonate a quelle dei malati di elefantiasi (cfr. Helmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*, New York 1954, pp. 38-41).
117. È impossibile – e non si dovrebbe neanche tentare – stabilire le numerose influenze diverse che si fondono nel fuoco purificatore della creazione artistica in modo tale da farne una classifica per ordine di importanza. La mia impressione personale è che quelle che io ho chiamato sculture "a manico di scopa" – che Picasso intagliava, secondo Werner Spies, nel legno dei telai dei quadri – ebbero un significato importante per Giacometti anche se il loro influsso non si sarebbe sentito per molti anni. Questo genere di scultura di Picasso (cfr. *Picasso: A Retrospective*, catalogo della mostra, a cura di William Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1980, p. 284) – legata ellitticamente a un motivo della natura piuttosto che derivata del tutto dall'immaginazione come fu l'arte di Giacometti nel 1931 – in seguito fornì, insieme a Cézanne, dei modelli per le figure assotigliate dell'artista. Se queste ultime furono anche, come credo, – perlomeno per quanto riguarda le loro proporzioni – influenzate dall'arte arcaica (etrusca) e Primitiva, vale allora la stessa cosa indirettamente per le figure di Picasso, che furono create quando le sue sculture più grandi riflettevano il suo interesse per la scultura Baga (cfr. pp. 326, 327).
118. Cfr. pp. 314-318.
119. Lettera a W.R. del Settembre 1983.
120. Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York 1976, p. 86.
121. Cfr. Levin, p. 464.
122. Questo è il risultato dominante dell'analisi strutturalista di Lévi-Strauss del linguaggio Primitivo, dei legami di parentela e del mito (vedi il confronto tra il funzionamento della mente "primitiva" e quella della mente moderna in *Structural Anthropology*, p. 230).

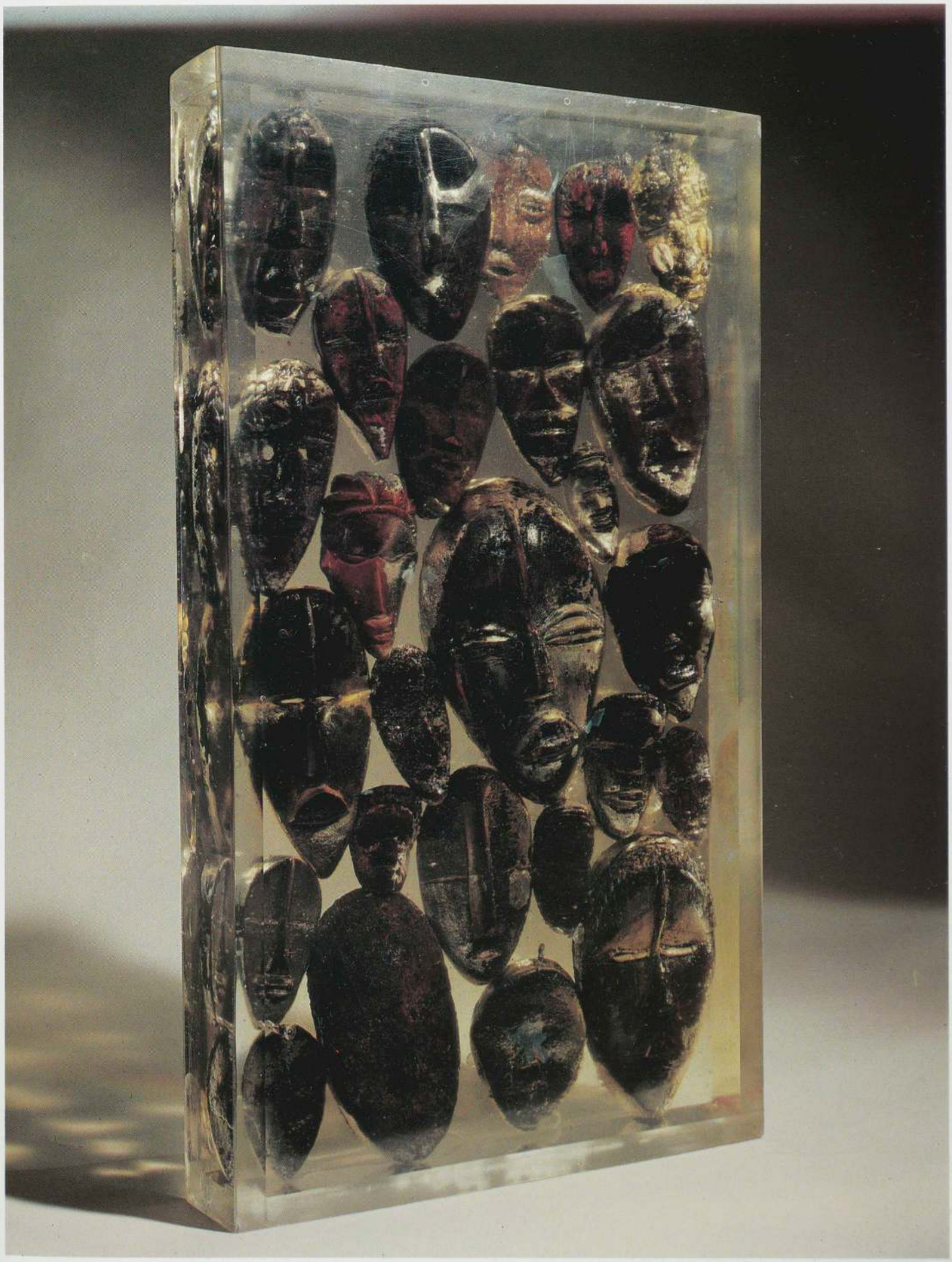
Testa di scimmia, Fon, Repubblica popolare del Benin (precedentemente Dahomey). Cranio di scimmia e osso mascellare di coccodrillo, conchiglia, spago e materiali diversi, l. cm. 30,5. Collezione Ben Heller.



Figura, Chamba, Nigeria. Legno, h. cm. 57. Collezione Philippe Guimiot.
La stessa figura è riprodotta a colori a p. 36.

Maschera, Ijo, Calabar, Nigeria. Legno, h. cm. 38,1.
New York, Collezione Ernst Anspach.

Maschera, Kuba, Zaire. Legno, h. cm. 33.
New York, Collezione privata.



Arman, *Accumulazione di anime*. 1972. Maschere incluse in poliestere, cm. 52 × 29 × 6,5. Collezione privata.

«Mappa Surrealista del mondo». Pubblicata in «Varietés», 1929.

L'arrivo degli oggetti tribali in Occidente

Maschera, Eschimesi, Fiume Kuskokwim, Alaska. Legno dipinto, piume, cuoio, h. cm. 115. New York, The Metropolitan Museum of Art. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, dono Nelson A. Rockefeller.

America settentrionale

Christian F. Feest

La storia della raccolta e della valorizzazione degli oggetti degli Indiani dell'America Settentrionale abbraccia l'intero periodo del rapporto tra Indiani e bianchi, dai primi contatti ai giorni nostri. Essa è inestricabilmente connessa con altri aspetti delle relazioni tra le razze, con incredibili silenzi circa un mondo nuovo, e con vecchi pregiudizi nei confronti di popoli stranieri e lontani.

Non avendo la possibilità di recarsi proprio nel Nuovo Mondo o di osservare dal vivo individui delle popolazioni indigene portati in Europa, ma spesso sopravvissuti brevemente, il guardare alcuni dei prodotti dei popoli indigeni era ancora il modo meno pericoloso e tuttavia più immediato di rimanere in contatto con l'impresa coloniale (appartenendo ad una potenza coloniale) o con le frontiere di un mondo in continua espansione (vivendo altrove).

Bisogna tenere presente che l'America Settentrionale venne presa in considerazione solo in un secondo tempo, dopo che la Spagna e il Portogallo ebbero sfruttato le più ricche zone dell'emisfero meridionale: essa poteva fornire pesce e pellicce, ma non oro e argento. Tuttavia l'esperienza che l'Europa aveva dapprima avuto nella zona meridionale del Nuovo Mondo servì a formare la sua immagine e le speranze in essa riposte. Il primo e più duraturo simbolo degli indigeni d'America ebbe origine in Brasile prima di diffondersi al nord, ed era un manufatto: il copricapo di piume. Esso appare nelle incisioni di Hans Burgkmair del *Trionfo di Massimiliano* (c. 1519, p. 86), dove coloro che lo indossano vengono ancora indicati come la "gente di Calicut", ed esso rende quegli "Indiani" più o meno facilmente riconoscibili da un punto di vista iconografico nell'arte europea del XVI secolo. Sebbene i ritratti a olio di Indiani dipinti dal vivo da artisti professionisti non compaiano che a metà del XVII secolo, immagini indiane rappresentanti una fusione di pochi fatti e di molte idee preconcette assumono importanza nell'arte europea molto prima come simboli sia di ricchezza che di personificazione del male.

Il primo carico di prodotti indigeni inviato dal Messico da Cortes (fu ben presto seguito da molti altri, ma solo poche dozzine di oggetti si sono conservate fino ad oggi) comprendeva grandi quantità di metalli preziosi lavorati, oggetti ricoperti di mosaici di turchesi, manoscritti pittografici e soprattutto manufatti di piume di ogni sorta. Quando questi oggetti vennero esposti a Bruxelles nel 1520, furono osservati e descritti da Albrecht Dürer, le cui parole sono state coerentemente, ma erroneamente, interpretate come un'espressione di giudizio estetico quando, in effetti, egli era solo colpito dal semplice valore di queste cose, dai materiali talvolta esotici e dalla ovvia abilità di esecuzione.

Se paragonati a questi pezzi misteriosi e sorprendenti provenienti dal Messico, gli oggetti ritenuti più antichi portati dall'America Settentrionale da Jacques Cartier nel 1530 e negli anni successivi erano del tutto semplici e comuni: due paia di mocassini decorati con aculei di porcospino colorati. A causa della loro natura evidentemente pratica, i manufatti degli Indiani del Nord America non corsero mai il rischio di essere interpretati come opere d'arte in senso europeo, anche se la loro "sottile ingenuità" suscitava ammirazione.

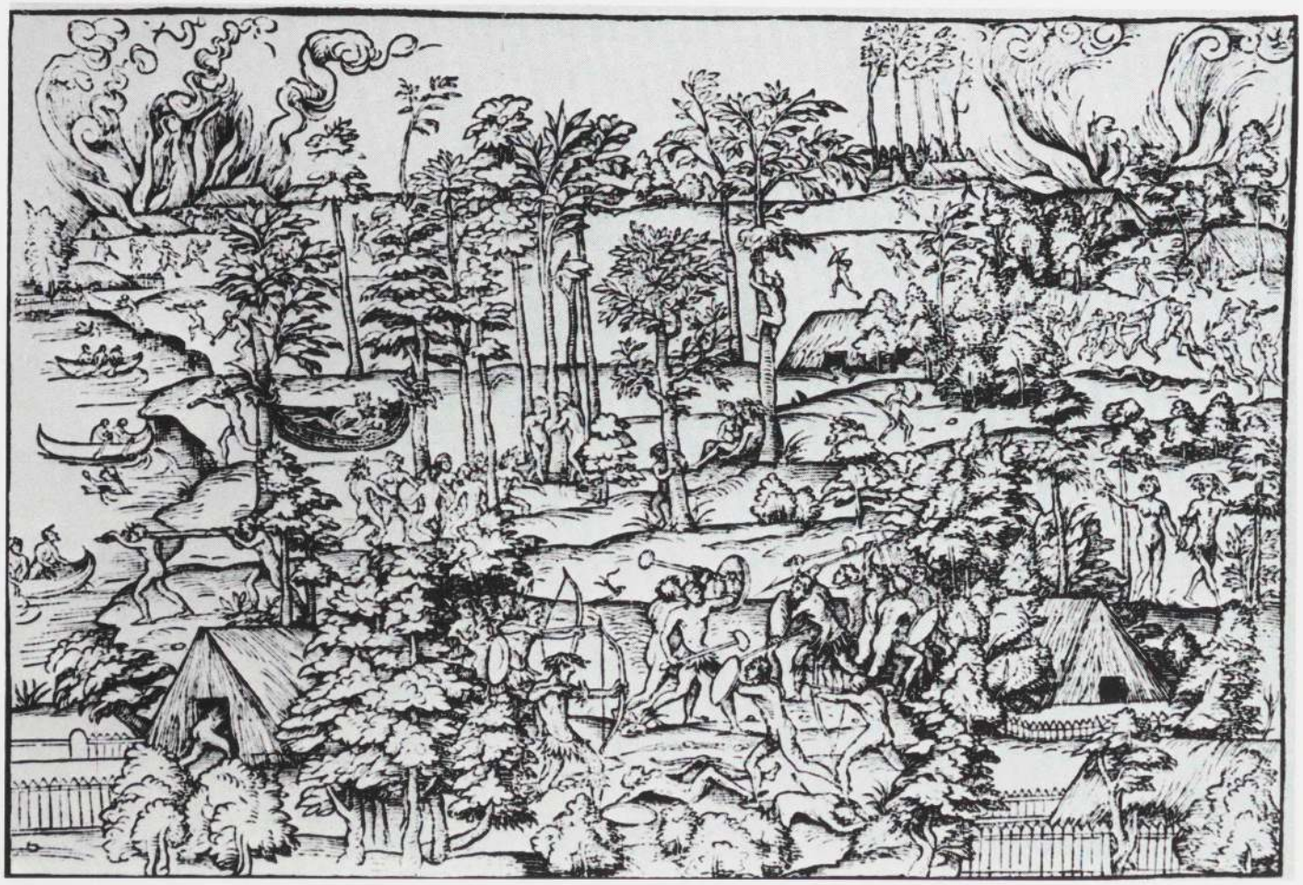
Nonostante che alcune idee a proposito degli Indiani si siano sviluppate e diffuse oltre i confini nazionali, nei vari stati iniziarono ad emergere diversi atteggiamenti nei confronti delle popolazioni del Nuovo Mondo. L'enorme desiderio di oggetti americani documentato dalle numerose pubblicazioni sul Nuovo Mondo dell'inizio del XVI secolo in Germania, adombrava la preoccupazione apparentemente compensativa circa questo argomento da

Indiani Tupinamba, Brasile. *Gente di Calicut*, incisione di Hans Burgkmair, da *Il trionfo di Massimiliano I*, 1519 ca.

parte di nazioni che, per una ragione o per l'altra, erano escluse dal bottino coloniale. La tendenza francese (almeno quella considerata più comune), a vivere e a far festa con gli Indiani è ugualmente ben illustrata dal villaggio degli Indiani del Brasile (Tupinamba) eretto nel 1550 a Rouen in occasione dell'arrivo di re Enrico II in quel porto allora importante per il legname brasiliano. Entro i limiti imposti dall'effettivo rapporto di potere, i Reali francesi non reputavano che il fatto di unirsi agli Indiani fosse disdicevole per la loro dignità. In questo stesso senso, quando era ancora Delfino, il giovane Luigi XIII fece amicizia con l'Indiano "Canada" portato nel 1604 dal paese che porta lo stesso nome.

Un'accoglienza meno cordiale fu riservata al gruppo indigeno dell'America Settentrionale che più spesso si vedeva in Europa: gli Eschimesi. Kayak spesso occupati da intere famiglie venivano raccolti senza cerimonie in mare aperto da navi appartenenti a nazioni marinare cristiane, dove i prigionieri erano portati per essere interrogati riguardo ai loro paesi d'origine e poi mostrati come cannibali auto-dichiarati a un pubblico riconoscente. Rimangono due volantini che annunciano la comparsa di una donna e di un bambino eschimesi portati in un giro in Baviera nel 1566, (dopo che il marito/padre era stato ucciso): un kayak, che faceva parte della raccolta dell'Elettore di Baviera ed è ora nel Museo Etnologico di Monaco, può essere fatto risalire ad un simile intercettamento nel 1577. L'esposizione di Eschimesi vivi era uno spettacolo comune in Germania a giudicare dai commenti di un romanziere tedesco del XVII secolo circa le frequenti esibizioni di "Groenlandesi e Samoiedi", e dalle testimonianze che confermano quell'usanza fino al XIX secolo.

Dato che la Florida rimase l'unica colonia permanente europea in America Settentrionale per tutto il XVI secolo, non deve meravigliare il fatto che la maggioranza degli oggetti del Nord America contenuti in collezioni principesche o private del XVI secolo sia attribuita alla Florida. Dal momento che nella seconda metà del XVI secolo la Santa Inquisizione scoraggiò apertamente la raccolta di manufatti indigeni presumibilmente infestati dai demoni, la Spagna è una fonte piuttosto povera di oggetti. Sebbene ugualmente cattolica, l'Italia ebbe meno problemi a questo proposito; collezionisti quali Giganti o Aldrovandi di Bologna elencavano con orgoglio nei loro catalo-



Battaglia figurata tra due tribù brasiliane nel villaggio Tupinamba, eretto in occasione della visita di Enrico II a Rouen, 1550.

Donna e bambino eschimesi esibiti al pubblico durante un giro in Baviera nel 1566. Questo volantino è la prima stampa a noi pervenuta che raffiguri gli Eschimesi.

ghi opere della Florida fatte di piume.
L'Elettore di Baviera possedeva un idolo in legno della Florida, così come il collezionista spagnolo Lastanosa, la cui descrizione («così brutto che non può essere descritto») chiarisce che esso non fu conservato per motivi estetici. La rarità e la curiosità rimanevano i motivi dominanti delle collezioni etnografiche a quel tempo.

Con la fondazione delle prime colonie inglesi, francesi, olandesi e svedesi lungo la costa atlantica si verificò un drastico aumento dei rapporti tra Indiani ed Europei sia nel Nuovo che nel Vecchio Mondo, il che comportò uno sviluppo notevole nelle raccolte di esemplari etnografici degli Indiani del Nord America. Ciò non alterò sostanzialmente i preconcetti europei circa gli indigeni d'America (e a lungo andare perfino li consolidò), nè cambiò i motivi fondamentali per cui venivano raccolti esemplari di manufatti indigeni. Nel dedicarsi a tali raccolte le autorità coloniali rivolgevano particolare attenzione a prodotti potenzialmente utili o ad oggetti ricevuti nel corso di azioni ufficiali (quali borse fatte di "erba di seta", monete di conchiglie, imbarcazioni, armi indigene, cinture di conchiglie); i missionari si interessavano soprattutto ad accessori religiosi e talvolta ad oggetti che riflettevano la devozione cristiana dei loro nuovi seguaci; altri, infine, collezionavano semplicemente ciò che era degno di meraviglia o strano. La qualità artistica non era ancora un motivo importante nella scelta degli oggetti; l'idolo della Virginia, per esempio, riportato dal Reverendo Alexander Whitaker (che aveva battezzato Pocahontas) nel 1615 era "malauguratamente intagliato in un fungo velenoso".

Non cambiò neppure l'ambivalente concezione dell'Indiano, che era visto come selvaggio nobile o ignobile. Pocahontas, che aveva assunto le abitudini e il modo di vestire inglesi, era trattata come una specie di nobile dalla pelle scura e fu ricevuta dalla regina (p. 88); pressappoco nello stesso periodo due altri indigeni della Virginia, non ancora civilizzati, erano esibiti come esemplari zoologici nel St. James's Park a Londra (p. 88). Mentre si hanno prove di un'influenza indiana sulla moda e sui gusti inglesi, i nobili francesi si dilettavano a travestirsi da "re americani" nel corso del XVII e XVIII secolo. In Inghilterra, "giocare agli Indiani" poteva essere considerato un gioco per bambini, come ci testimonia un mercante di pellicce della Virginia che nel 1698 inviò un costume indi-

Pocahontas, figlia di Powhatan, vestita per la presentazione alla Regina d'Inghilterra come signora Rebecca Rolff.

Eiakintomino, un Indiano delle coste della Virginia come Pocahontas, fu presentato con animali domestici ed esotici nello zoo di St. James's Park mentre Pocahontas fu introdotta a corte come principessa indiana. Acquarello di Michael van Meer. Edimburgo, University Library.

geno ad un amico in Inghilterra "affinché il bambino ci giochi".

In Inghilterra la Corona non manifestò un serio interesse per le raccolte di oggetti indiani. Le prime collezioni appartenevano tutte a privati, quali Sir Walter Cope o John Tradescant (padre e figlio). La collezione Tradescant includeva il "mantello di Powhatan" (che è ancor oggi conservato nel Ashmolean Museum di Oxford, e che probabilmente non fu un mantello e non appartenne a Powhatan), il che testimonia la crescente tendenza a collezionare "memorabilia" anche in terre selvagge. In Francia e in Scandinavia e, più tardi, anche nei principati tedeschi, tuttavia, le case regnanti svolsero un ruolo importante come collezionisti di manufatti indiani. In Francia c'erano collezioni private come quella di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (frammenti della quale sono conservati nella Bibliothèque Sainte-Geneviève a Parigi), ma erano piccole al confronto di quelle della Corona. La raccolta privata di storia naturale e di etnografia di Ole Worm a Copenhagen fu acquistata dal re danese nel 1654, e lo stesso avvenne, in seguito, per la collezione del duca di Gottorp (che comprendeva la raccolta olandese del medico Paludanus dei primi anni del XVII secolo).

Alcune di queste prime, eterogenee collezioni non erano probabilmente molto diverse da quelle esistenti nello stesso periodo tra gli Indiani del Nord America. Esiste una prova archeologica nella sede del villaggio Patawomeke (a sud di Washington, D.C.) che documenta la raccolta di fossili (facendone un logico precursore della Smithsonian Institution), e lungo le coste della Virginia e del Maryland, i tesori della nobiltà indigena contenevano oggetti di valore e di interesse curioso ed esotico (come il letto e il catino mandati a Powhatan dal re d'Inghilterra). E mentre le potenze coloniali europee iniziavano a produrre certe merci esclusivamente destinate a soddisfare le richieste degli indigeni negli scambi con gli Indiani, gli artigiani indigeni incominciarono a produrre oggetti per l'incipiente commercio con i turisti. Mentre i clienti bianchi non si resero subito conto di ciò, si può stabilire che i gusti estetici europei influenzarono la decorazione e la rifinitura di mazze di legno intagliate in modo elaborato e fatte evidentemente per essere regalate, o di altri articoli espressamente eseguiti per gli scambi. Il fattore estetico rimase perciò di secondaria importanza nella raccolta di oggetti indiani nord-americani, ma iniziò ugualmente ad esercitare su di essi un'influenza sia pure marginale.

Specialmente dopo l'inizio del XVIII secolo, un numero sempre più elevato di Indiani giungeva in Europa non come "curiosità involontarie" (sebbene essi destassero nella gente molta curiosità e probabilmente più interesse delle collezioni, molte delle quali non erano pubbliche), ma come emissari politici di nazioni alleate. Questo accadeva soprattutto in Inghilterra, dove la visita dei "Quattro Re del Canada" (tre Mohawk e un Mahican) nel 1710 fu la prima di una serie di simili eventi che interessarono i Cherokee, i Creek e altri. I Mohawk fecero una tale impressione agli Inglesi che il loro nome fu usato per indicare una "classe di aristocratiche canaglie che infestavano le strade di Londra" (come sarebbe successo due secoli dopo a Parigi con gli Apache).

Non è ancora stato stabilito se ciò faccia dei "Mohocks" inglesi i primi precursori degli "indiani metropolitani" italiani (del 1977) o degli "Stadtindianer" tedeschi a loro affini; si deve ricordare tuttavia che in genere i Mohawk (sebbene non quelli che visitarono Londra) portavano l'acconciatura a spazzola che divenne il modello della moda "punk" dei nostri giorni in Europa. Nonostante la loro dubbia reputazione, i Mohawk furono ben accolti in Inghilterra, ebbero un incontro con la regina Anna e

Cinghia da soma con ricami di pelo di alce. Uno degli oggetti acquisiti dai "Quattro re del Canada" che visitarono Londra nel 1710. Mohawk, Stato di New York. Canapa, aculei e pelo d'alce, h. cm. 4.
Londra, The British Museum.

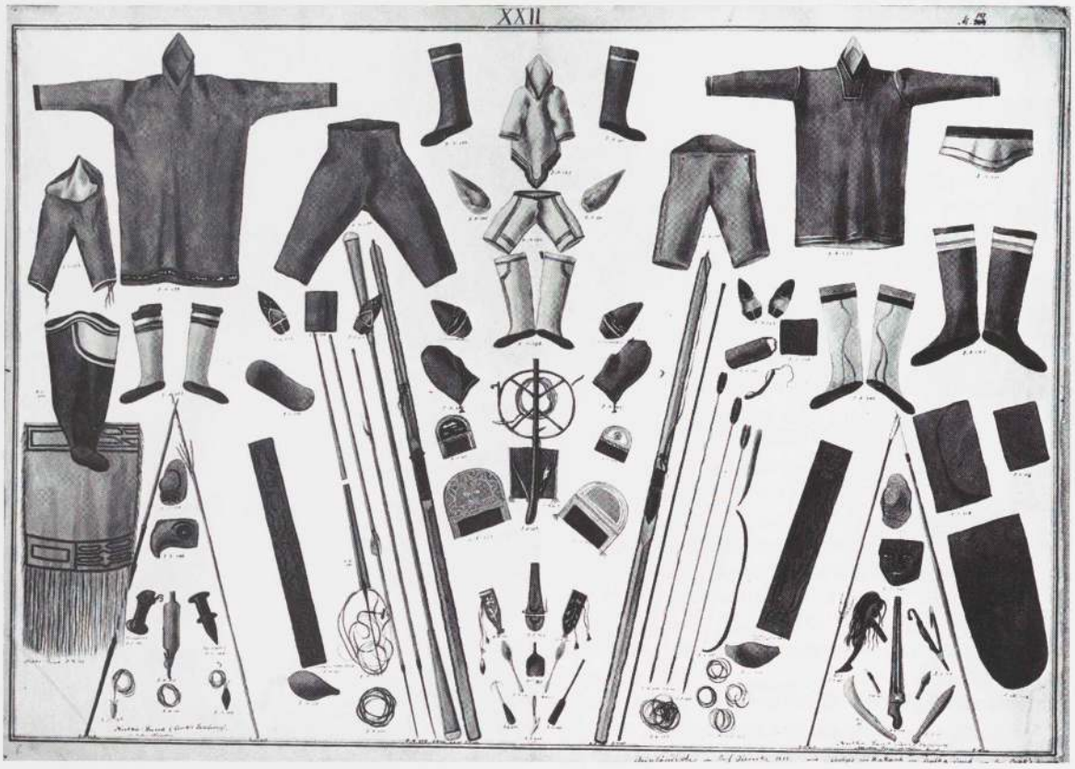
furono ritratti da numerosi artisti. Molti artisti professionisti (compreso Sir Joshua Reynolds) vennero a contatto nei loro studi con Indiani d'America. Visitatori come i "Quattro Re" trovavano sempre persone in Europa che si interessavano ai manufatti indigeni che essi avevano portato con sè. Per coloro che non potevano recarsi personalmente in America, queste erano buone occasioni di raccolta. Tre pezzi, collegati con i "Quattro Re", della grande collezione di Sir Hans Sloane finirono al British Museum (esattamente come la raccolta Tradescant era confluita nell'Ashmolean Museum di Oxford). Nella collezione Sloane la parte etnografica ammontava solo a circa quattrocento oggetti, ed essa non fu neppure catalogata separatamente, ma sotto la dicitura "Miscellanea". Poco più della metà degli oggetti era di origine nord-americana, e circa un terzo di quelli di cui era noto il luogo d'origine erano attribuiti agli Eschimesi. La collezione Sloane è rappresentativa della maggioranza delle collezioni europee (comprese quelle di istituzioni scientifiche, quali la collezione della Royal Society, iniziata poco prima di quella di Sloane) in quanto: (1) non era fondamentalmente una raccolta fatta sul campo, ma alimentata da raccoglitori sul campo, e (2) non era esclusivamente una raccolta degli Indiani d'America. Queste raccolte erano più o meno collezioni di ordine generale nelle quali non si riflettevano necessariamente interessi particolari del pubblico come quello per gli Indiani.

Questi interessi di natura sentimentale erano molto più spiccati nelle collezioni di manufatti indiani raccolti sul campo da ufficiali dell'esercito inglese stanziati lungo la frontiera. Sir John Caldwell (la cui raccolta è stata recentemente dispersa), che si fece ritrarre in abiti indiani, era stato di guarnigione nella zona dei Grandi Laghi, esattamente come Arent Schuyler de Peyster (la sua raccolta, appartenente al King's Regiment, si può ancora vedere a Liverpool), che scrisse una poesia molto personale e divertente sui suoi amici Indiani.

L'interesse dei Francesi nei confronti degli Indiani divenne necessariamente sempre più sentimentale man mano che i loro possedimenti coloniali diminuivano e le possibilità di raccolta scemavano. Ma, in campo letterario, questi interessi contribuirono a diffondere immagini di Indiani visti come modelli di un tipo di vita migliore, più semplice e più felice, o a ritrarre norme morali al confronto delle quali si potevano meglio cogliere i vizi o i difetti della civiltà europea. Tutto ciò concorda sostanzialmente (anche se l'enfasi è significativamente diversa) con il pensiero dei filosofi sociali e dei filosofi economisti inglesi di quel tempo, i cui schemi evolutivi collocavano gli Indiani d'America al livello più remoto, primordiale, ma anche più primitivo ("Agli inizi", si diceva, "tutto il mondo era America"). Il fatto che l'interesse dei Francesi per gli Indiani sia continuato anche dopo la perdita dei possedimenti in Nord America è documentato da una prima mostra-diorama di manufatti degli Indiani Canadesi organizzata dal Marchese de Sérent a Versailles per istruire i bambini della famiglia reale.

Oltre ad incoraggiare l'emigrazione tedesca in America nel XVIII secolo, la Rivoluzione Americana provocò un significativo aumento del numero delle collezioni indiane nei principati tedeschi. I mercenari dell'Assia o del Brunswick frequentemente inviavano nei loro paesi gli oggetti che avrebbero costituito la base delle future raccolte in Germania. L'atteggiamento nei confronti degli indigeni d'America era di amichevole fascinazione. Il poeta tedesco Seume, egli stesso mercenario in America, è ancora citato per un verso di una delle sue poesie riguardanti gli Indiani: «Noi selvaggi», esclama un indigeno del Canada, «siamo in effetti esseri umani migliori». In una

Mazza, Irochesi o Delaware, Stati Uniti nord-orientali. Legno, inserti di conchiglie, h. cm. 66. Copenhagen, The National Museum of Denmark, Sezione di Etnografia.



Oggetti indiani della Costa Nord Occidentale raccolti dal Capitano Cook nel 1778 esposti con materiale eschimese della Groenlandia nel Museo Etnografico Imperiale a Vienna, 1838. Acquarello attribuito a Thomas Ender.

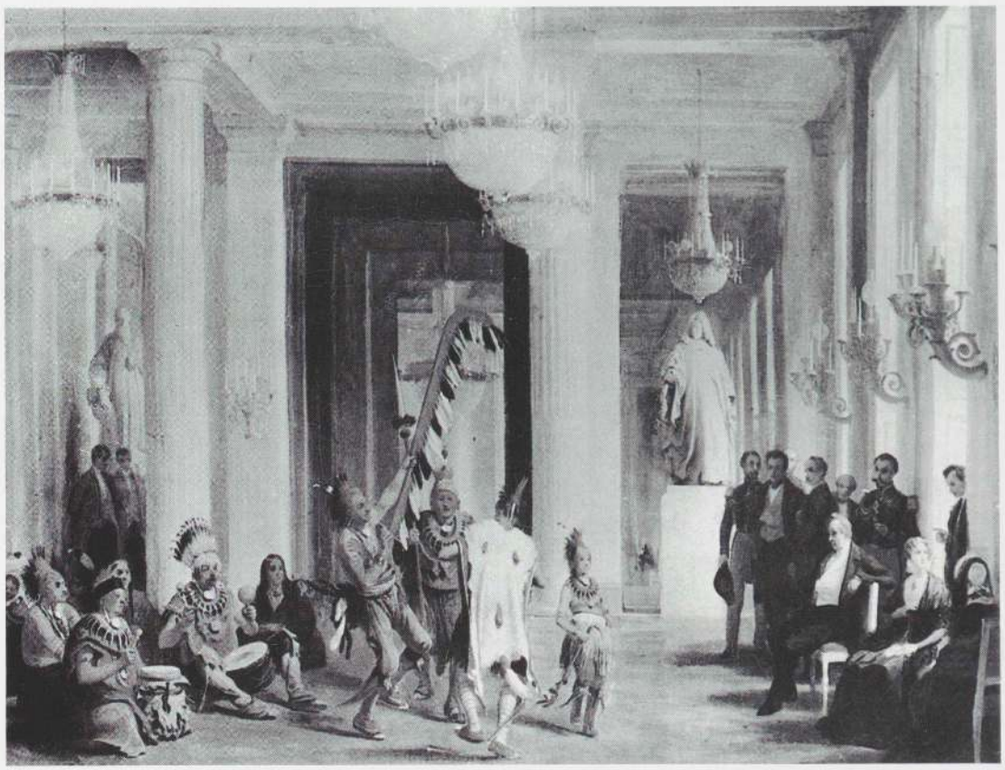
prospettiva più remota, la Rivoluzione Americana provocò anche la formazione delle raccolte americane di oggetti indiani, che iniziarono quasi tre secoli dopo il primo collezionismo europeo.

Nel frattempo si stava affermando un nuovo sistema di raccolta. Lo sviluppo dei sistemi naturali tassonomici (quali quello di Linneo) diede per primo l'avvio alla raccolta veramente sistematica. I grandi viaggi d'esplorazione del XVIII secolo fornirono l'opportunità di farlo su scala mondiale. Della raccolta di materiali etnografici si occuparono sempre più i naturalisti, ed essa fu condizionata dal loro nuovo approccio al problema. Con la contemporanea crescita del commercio di reperti naturalistici, alla fine del XVIII secolo si sviluppò il primo mercato regolare per i pezzi etnografici. Il nome più frequentemente associato con i viaggi di esplorazione di questo periodo (che traformò il viaggiare da arte in scienza) e con le nuove tendenze collezionistiche è quello di James Cook. Durante l'ultimo dei suoi tre viaggi, in cui fu accompagnato da numerosi scienziati di vari paesi europei, il capitano Cook visitò la Costa Nord Occidentale dell'America Settentrionale e provocò la prima diffusione su vasta scala di oggetti di questa zona. Sebbene la maggior parte dei reperti siano stati portati in Inghilterra, alcuni furono dati a ufficiali russi della penisola di Kamchatka (per essere poi depositati a Leningrado) e altri furono lasciati a Città del Capo. Il capitano King ne riportò alcuni nella nativa Irlanda; John Webber, l'artista ufficiale dell'ultimo viaggio, ne donò altri alla città natale di suo padre, Berna. I mercanti vendettero del materiale alla Germania e all'Italia. Parte dei manufatti fu depositata nel nuovo British Museum, ancora disorganizzato, ma la maggior parte finì nel museo privato di Sir Ashton Lever, museo che alla fine dovette essere venduto in un'asta pubblica nel 1806. La fama degli oggetti del viaggio di Cook provocò un grande interesse pubblico in patria e all'estero. L'imperatore d'Austria, per esempio, fece acquistare in questa occasione una notevole raccolta per la sua collezione di storia naturale, entro la quale essa costituì il nucleo di una nuova raccolta etnografica.

Dopo le esplorazioni di Cook e i contemporanei viaggi francesi in Oceania altre nazioni organizzarono viaggi scientifici di scoperta. Nel 1791-1792, l'ammiraglio Alejandro Malaspina visitò la Costa Nord Occidentale, che dopo la visita di Cook era diventata una particolare attrattiva economica a causa del commercio di lontre con la Cina, e che la Spagna reclamava come estensione dei suoi possedimenti a sud-ovest.
La collezione di Malaspina (ora nel Museo de America a Madrid) fu costituita quando anche la Spagna, sotto la spinta dell'Illuminismo, iniziò a mostrare un serio interesse per le antichità messicane, e quando, grazie al controllo esercitato sulle zone occidentali oltre il Mississippi, i primi oggetti degli Indiani delle Pianure finirono nelle mani degli Spagnoli.

Quando la grande spedizione russa guidata da Adam von Krusenstern (poi seguita da altre) approdò lungo la costa pacifica Nord Occidentale dell'America Settentrionale nel 1805 (una raccolta fatta in questa occasione da G.H. von Langsdorff è tuttora conservata a Monaco, quella di Lisiansky è a Leningrado), essa toccò territori russi, in quanto dopo la metà del XVIII secolo l'espansione russa a oriente attraverso la Siberia aveva superato lo Stretto di Bering e la catena delle Aleutine. Collezioni come quella del barone von Asch (ora a Gottinga) sono più o meno contemporanee a quelle del terzo viaggio di Cook, ma raggiunsero l'Europa, via terra, attraverso l'Asia.

Sebbene la parte più cospicua del materiale russo proveniente dagli Aleuti, dagli Eschimesi dell'Alaska e dagli Athabaskan fosse finita a Leningrado, altre collezio-



La compagnia degli Iowa di George Catlin si esibisce per Luigi Filippo alle Tuileries nel 1845. Dipinto di Karl Girardet. Musée National du Château de Versailles.

ni europee ricevettero la loro parte tramite persone non russe che lavoravano al servizio dei Russi o per mezzo di matrimoni dinastici. Alla prima categoria appartiene la collezione di Helsinki di Arvid Etholén, Governatore Generale dell'America Russa; alla seconda quella costituita dal suo predecessore, il Colonello Kouprianoff, ora a Oldenburg. In generale le raccolte russe, come le relazioni etnografiche cui si riferivano, evidenziano una attenta progettazione, che comprende l'uso di questionari ed elenchi di controllo.

Con la sua combinazione di imprese ardimentose, di implicazioni politiche e di sforzi eruditi, la spedizione transcontinentale di Lewis e Clark deve essere considerata analoga ai viaggi di esplorazione di altre nazioni. Essa portò non solo alla fondazione di uno dei primi musei americani dedicati ai manufatti indiani, ma divenne anche un modello per generazioni di nobili esploratori europei nell'Ovest americano (il cui altro grande ispiratore fu Alexander von Humboldt). Certamente uno dei più preparati e più esperti in questo gruppo era il Principe Massimiliano di Wied, le cui raccolte sono ora principalmente a Berlino e a Stoccarda. L'interesse dei Tedeschi per l'America Settentrionale (e gli Indiani) rimase spiccato per tutto il XIX secolo, in parte a causa della cresciuta emigrazione; e certamente esso fu mantenuto vivo dal numero sempre più grande di romanzi indiani di scarsa qualità, influenzati da James Fenimore Cooper e dai prototipi francesi.

Un anno prima che il Principe Massimiliano, accompagnato dal pittore svizzero Karl Bodmer, risalisse il Missouri fino al centro della regione degli Indiani delle Pianure un avvocato americano diventato poi pittore, George Catlin, si era recato nella stessa zona per avviare il suo progetto di documentare per mezzo della tela e dei pennelli gli ultimi giorni di una "razza in estinzione". L'abilità tecnica e la qualità di pittore che a Catlin mancavano, erano compensate dall'entusiasmo e dalla quantità dei suoi dipinti. Quando il governo degli Stati Uniti non mostrò nessun interesse per l'acquisto della sua "Galleria Indiana", Catlin si trasferì in Europa, dove egli a ragione pensava che le sue opere (e tutto ciò che si riferiva agli Indiani) potessero essere accolte con più calore. Accompagnato da varie compagnie di attori indiani (Ojibwa, Iowa), Catlin conquistò prima Londra e poi Parigi, dove i suoi quadri furono esposti al Louvre e dove il re Luigi Filippo gli commissionò una serie di tele aventi per soggetto la scoperta francese della Louisiana. Come Bodmer e Catlin, molti artisti (europei e americani) del XIX secolo viaggiarono nell'Ovest e diffusero le immagini degli Indiani (delle Pianure) per mezzo dei loro dipinti, e alcuni di loro si dedicarono alla raccolta di oggetti. (Sembra che Catlin abbia perfino "migliorato" alcuni dei pezzi da lui riportati dalle terre indiane; come artista egli pensava di saperne più degli Indiani, un atteggiamento condiviso da burocrati, da missionari e perfino da alcuni antropologi).

La raccolta e le osservazioni sistematiche posero le basi dell'antropologia come disciplina scientifica durante il XIX secolo. Sebbene esistessero piccole e specializzate collezioni etnografiche (di solito contenenti materiale indiano) sia all'interno di università (Gottinga, dal 1780), sia come entità separate nei gabinetti di storia naturale (Vienna, dal 1806), o nelle *Kunstkammern* (Berlino, dal 1829), la maggior parte dei musei antropologici europei ebbe origine nella seconda metà del XIX secolo come sezioni dei musei di storia naturale (quello di Parigi) o come raccolte ancor più generali (il British Museum). Un'eccezione è Berlino, dove nel 1873 fu fondato un museo antropologico separato; la maggior parte degli altri

Maschera per cavallo, Cheyenne, Wyoming. Piume e fibre, h. cm. 53,3. New York, Museum of the American Indian; Fondazione Heye.

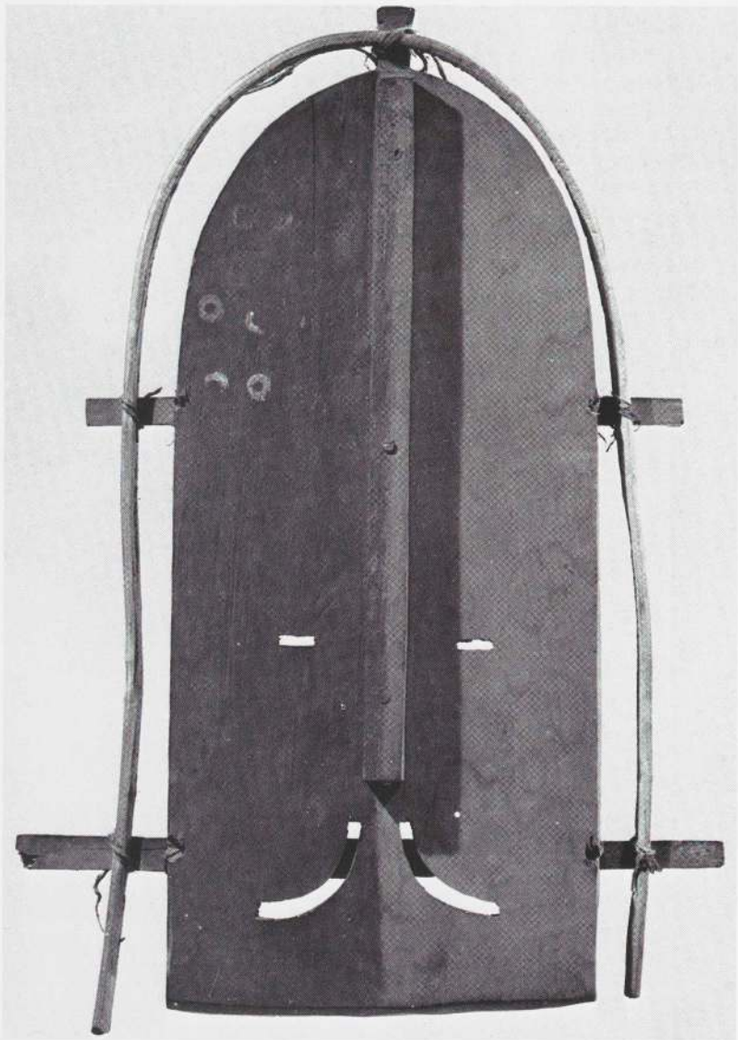
musei si staccarono (se mai lo fecero) dalle istituzioni affini solo nel corso del XX secolo. In pratica erano tutte istituzioni pubbliche finanziate e gestite dai rispettivi governi nazionali, e molte offrirono agli antropologi di quei paesi le prime possibilità di lavoro.

Non si deve tuttavia dedurre che tutte, o la maggior parte delle collezioni acquisite dai nuovi musei, fossero di natura sistematica e scientifica. Molto spesso la maggior parte dei fondi era stata investita nella costruzione di edifici di aspetto prestigioso e negli stipendi, e lo sviluppo delle collezioni era perciò lasciato al patrocinio privato. Molti musei (non disponendo spesso del denaro per l'acquisto di collezioni sistematiche offerte da un numero sempre più elevato di raccoglitori sul campo americani) dovettero accontentarsi di ciò che i viaggiatori avevano giudicato essere di singolare interesse e che erano disposti a cedere gratuitamente. Naturalmente queste raccolte non rispecchiavano in modo adeguato nè le culture nè le concezioni estetiche degli indigeni, ma contribuivano a formare l'opinione pubblica.

Le maggiori potenze coloniali europee finanziavano spedizioni scientifiche principalmente nei loro possedimenti, e perfino i paesi privi di colonie preferivano esplorare zone in cui si potessero ancora fondare colonie piuttosto che finanziare spedizioni negli Stati Uniti o nel Canada. Un europeo poteva occasionalmente unirsi ad una spedizione americana; H.F.C. Ten Kate, un olandese, collaborò con la Spedizione Hemenway nel Sud-Ovest nel

Indiani Bella Coola, portati in Germania dal Capitano Jacobsen, che presentano una danza tratta dal ciclo delle cerimonie invernali. Berlino 1885.

Maschera, di Inuk Elio di Angmagssalik, Groenlandia orientale. 1934. Legno, h. cm. 38. Parigi, Musée de l'Homme.



Maschera, Eschimesi, Isola Kodiak, Alaska. Legno, h. cm. 32,5. Boulogne-sur-mer, Musée de Beaux-Arts et d'Archéologie, Collezione Pinart.

1887-1888 (raccolte a Leiden e a Rotterdam). Degno di nota tra gli esploratori francesi delle regioni occidentali dell'America del Nord è Alphonse Pinart, la cui collezione di materiale degli Aleuti, costituita nel 1871 (ora a Boulogne-sur-Mer), ebbe un forte impatto sugli artisti francesi. Pinart in seguito si recò nella parte meridionale della California con Léon de Cessac (collezioni a Parigi).

È probabile che le raccolte scientifiche abbiano contribuito allo sviluppo delle conoscenze, anche se non erano sempre spettacolari. Meno scientifiche, ma abbastanza ben documentate e soprattutto vaste, erano le collezioni raccolte lungo la Costa Nord Occidentale e nella zona artica dal capitano norvegese Adrian Jacobsen per vari musei tedeschi (soprattutto Berlino, ma anche Lipsia, Colonia e Lubecca), e per Oslo, sua città natale. Nel 1885 Jacobsen portò una troupe di Bella Coola (p. 93) per una visita di un anno in Germania, dove gli Indiani non solo danzarono ma praticarono forse anche la scultura. Franz Boas, tedesco di nascita, fu attratto dalla Costa Nord Occidentale proprio tramite questi Bella Coola; egli divenne uno dei padri fondatori dell'antropologia scientifica americana e fu autore del fondamentale libro *Primitive Art*.

Nonostante la grande impressione suscitata dai Bella Coola sul pubblico tedesco (soprattutto sulle donne), le conoscenze che i Tedeschi (e gli Europei) avevano degli Indiani rimasero strettamente legate alle immagini degli Indiani delle Pianure. I musei potevano fare ben poco per ristabilire un equilibrio, ma furono in grado di offrire ad una minoranza particolarmente interessata (tra cui gli artisti) un'ampia visione dell'arte tribale degli Indiani d'America. All'epoca dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, per esempio, Berlino aveva acquistato importanti collezioni di tutte le aree culturali, tra cui materiale del Sud-Ovest da Thomas V. Keam, agente indiano presso gli Hopi, cesti della California da Samuel Barrett e da Wilcomb, o oggetti delle Pianure, più recenti, da Clark Wissler. Si deve ricordare che Berlino aveva uno zoo in cui il recinto che ospitava una mandria di bisonti americani era scolpito nello stile tipico dell'arte della Costa Nord Occidentale.

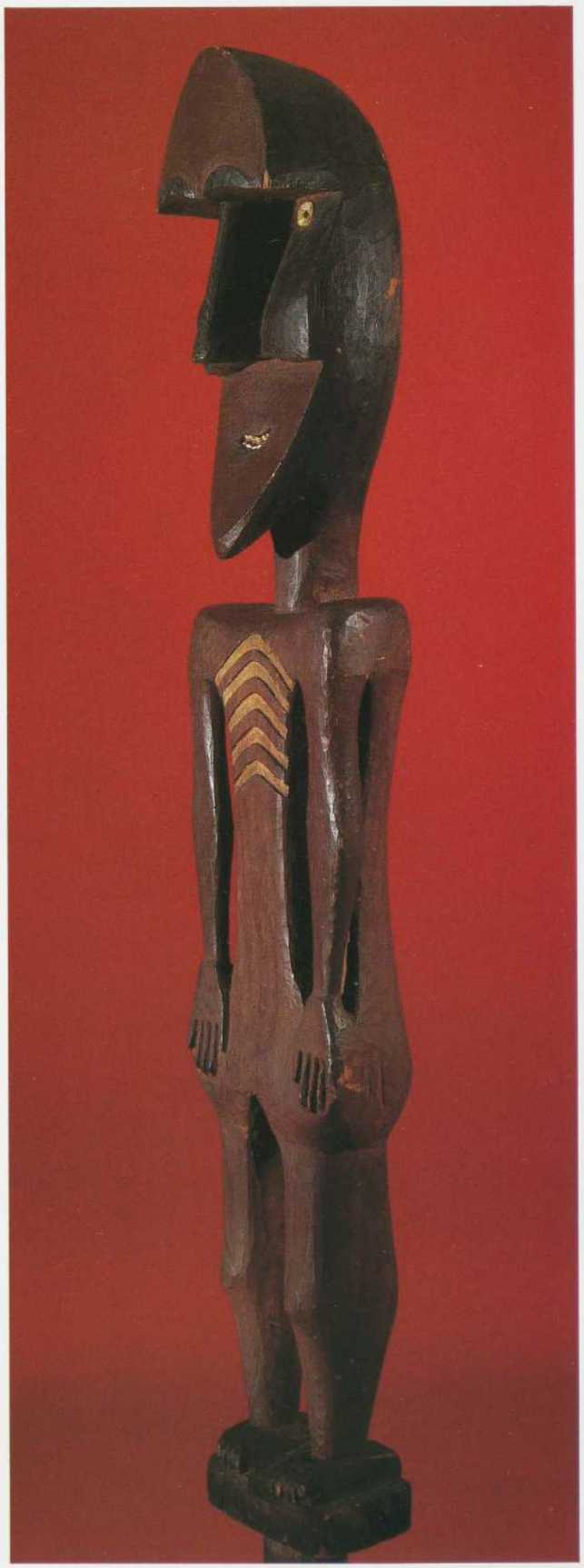
Alla fine del secolo, tuttavia, la massiccia azione di raccolta sul campo da parte degli Americani per i musei nazionali fondati di recente in tutto il paese (tra le società americane indigene che risentivano del trauma del passaggio da nazioni indipendenti a sudditi di un governo straniero), collocò i musei europei in una posizione di svantaggio quando si trattava di raccogliere materiale indiano. Molti musei non potevano o non ritenevano

necessario continuare ad acquistare raccolte fatte sul campo e prodotti indiani contemporanei. Gli acquisti erano effettuati presso mercanti quali Webster o Oldman, che pubblicavano regolarmente i loro cataloghi, o presso gli eredi dei viaggiatori del XIX secolo. Il collezionismo privato di manufatti indiani era un'attività diffusa ovunque in Europa, e molte importanti collezioni si vennero formando nel periodo tra le due Guerre Mondiali. I motivi che inducevano alla raccolta di materiale indiano erano ancora in gran parte fondati su un interesse romantico per la cultura e il modo di vivere degli Indiani, mentre quelli estetici svolgevano un ruolo secondario. In questo stesso spirito deve essere considerata la fondazione di musei esclusivamente dedicati alle culture indiane. La prima istituzione di questo genere in Europa fu probabilmente il Karl-May-Museum a Radebeul vicino a Dresda, fondato (dal tedesco che aveva sposato una pellerossa del Buffalo Bill Show) in onore del più famoso autore tedesco di romanzi indiani. Aperto nel 1928, esso fu fondato circa dodici anni dopo il Museum of the American Indian a New York.

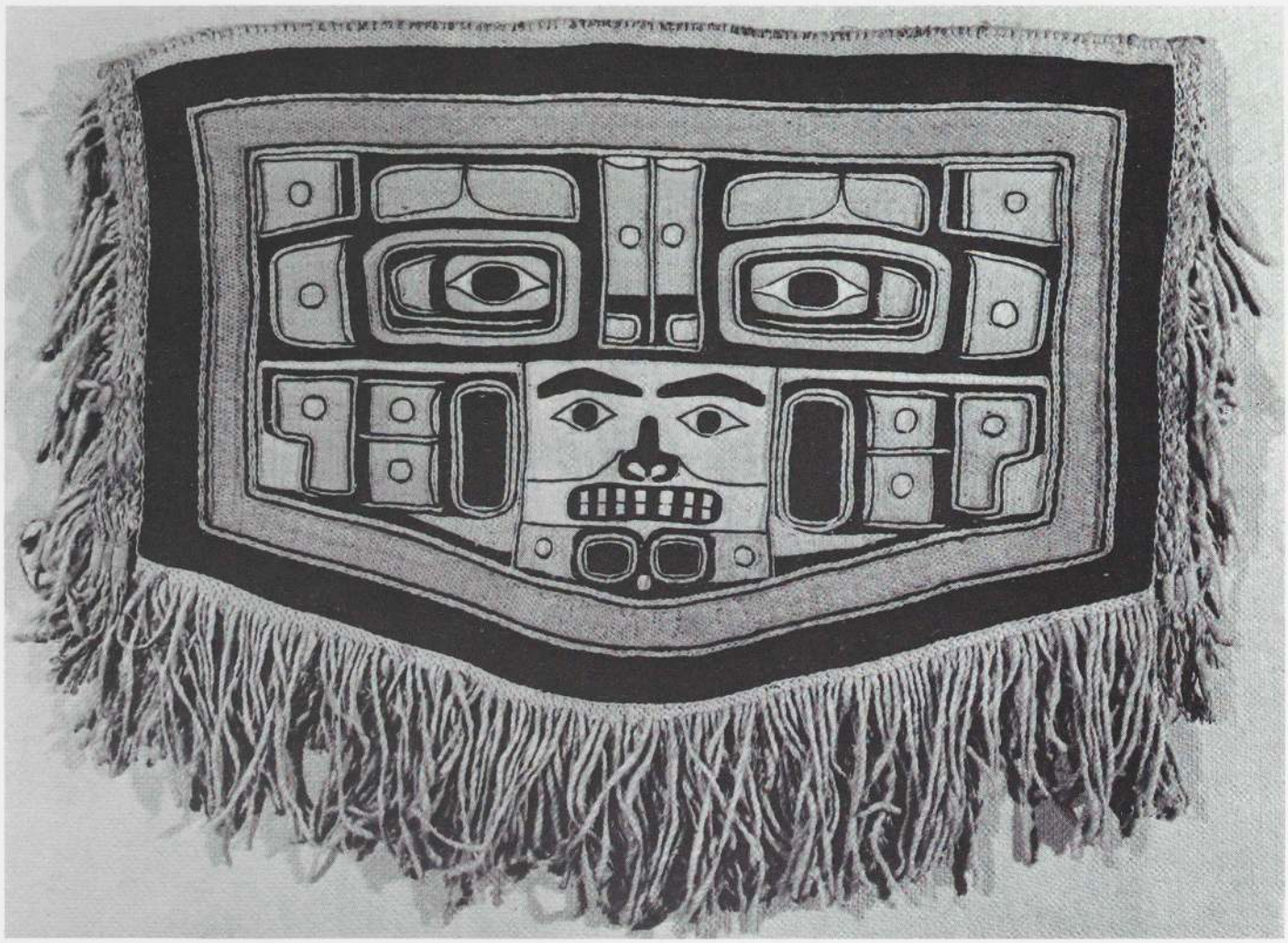
L'unica zona nell'America Settentrionale in cui gli Europei continuarono a raccogliere sul campo era quella artica, specialmente la Groenlandia, che era roccaforte dei Danesi. Ma anche i Francesi avevano impiantato una stazione antropologica nella Groenlandia orientale (ancor oggi attiva), il che favorì le raccolte per i musei. Tra queste c'era una magnifica collezione di maschere Angmassalik grottescamente contorte, una delle quali entrò a far parte del "Museo Immaginario" di André Malraux.

Sembra che la "scoperta" dell'arte degli Indiani d'America si sia verificata contemporaneamente, ma indipendentemente, in America e in Europa. Proprio nel momento in cui il pittore americano John Sloan organizzava a New York la prima mostra di pittura degli Indiani del Sud-Ovest comparvero per la prima volta sul mercato librario numerosi testi che trattavano di oggetti indiani considerandoli come arte. Ma mentre l'approccio americano era basato sulle arti ancora vive e soprattutto su quelle delle popolazioni del Sud-Ovest, l'approccio europeo si basava su esemplari da museo ed era in gran parte concentrato sulla Costa Nord Occidentale. Il testo *Nordwestamerikanische Indianerkunst* di Leonhard Adam fu uno studio fondamentale sull'arte della Costa Nord Occidentale, basato sulla collezione di Berlino. Fu pubblicato negli anni venti quasi contemporaneamente al volume di Fuhrmann sull'arte della stessa regione, testo inferiore come concezione, ma tuttavia notevole poiché si occupa di altre collezioni europee e per il fatto che fu pubblicato dalla Folkwang, una scuola e galleria d'arte e design di Essen.

Nel periodo in cui erano stati fondati molti dei musei antropologici europei predominavano le teorie culturali evoluzioniste, e molto spesso la concezione globale delle esposizioni rifletteva l'idea di uno sviluppo progressivo dal "primitivo" al "civilizzato". Anche quando la principale corrente antropologica rifiutò questo modello piuttosto semplicistico (e i musei generalmente fecero lo stesso una o due generazioni dopo), il pubblico più o meno colto non si adeguò altrettanto velocemente alle nuove tendenze. "Esotico" rimase sinonimo di Primitivo e/o Arcaico. Per nulla scoraggiati dal relativismo culturale, gli artisti alla ricerca di nuove radici nel passato poterono trovare una soluzione pronta nelle arti e nelle culture tribali. Culture tribali ancora vitali dell'Africa e dell'Oceania vennero chiaramente preferite alla nostalgica e romantica attrazione degli Indiani dell'America Settentrionale. Nonostante l'influenza che essi esercitarono, gli Indiani rimasero un amore secondario per gli artisti europei.



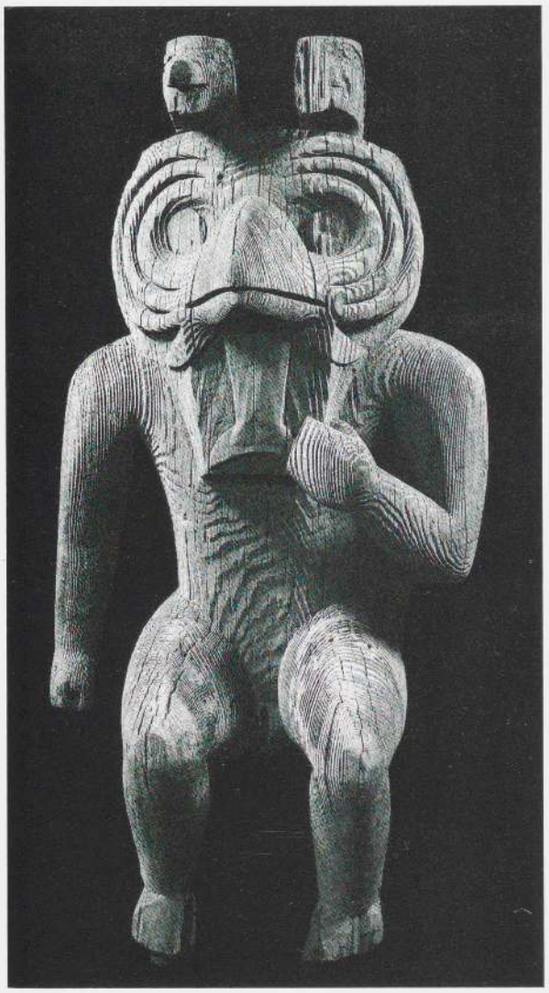
Figura, Salish, Washington. Legno dipinto, conchiglia e osso, h. cm. 91,4. New York, American Museum of Natural History, Sezione di Antropologia.



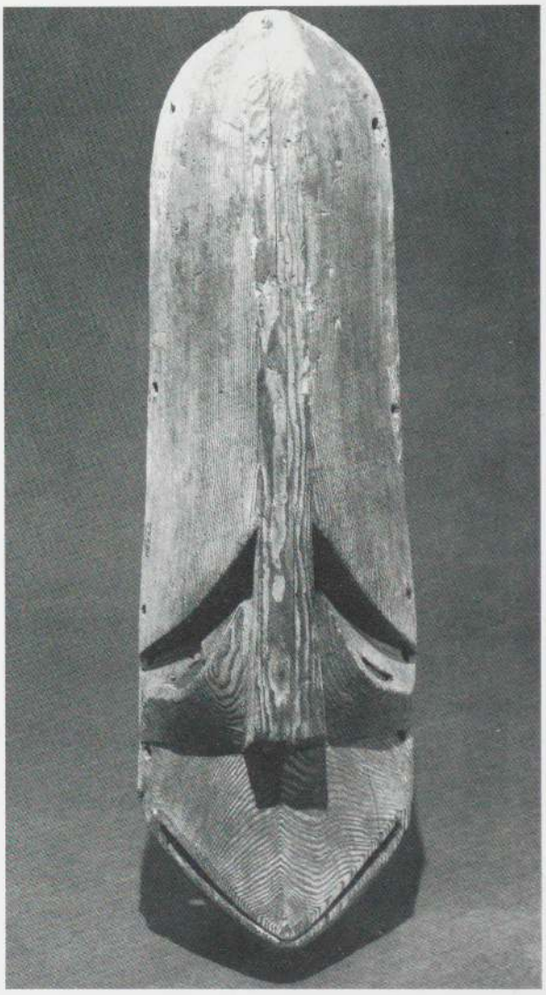
Coperta, Tlingit, Alaska. Lana tinta e fibre di corteccia di cedro, h. cm. 55,9. New York, Museum of the American Indian, Fondazione Heye.

Maschera, Eschimesi, Point Hope, Alaska. Legno, h. cm. 19,6. Copenhagen, The National Museum of Denmark; Sezione di Etnografia.

Maschera, Eschimesi, Point Hope, Alaska. Legno, h. cm. 20,8. Copenhagen, The National Museum of Denmark; Sezione di Etnografia.

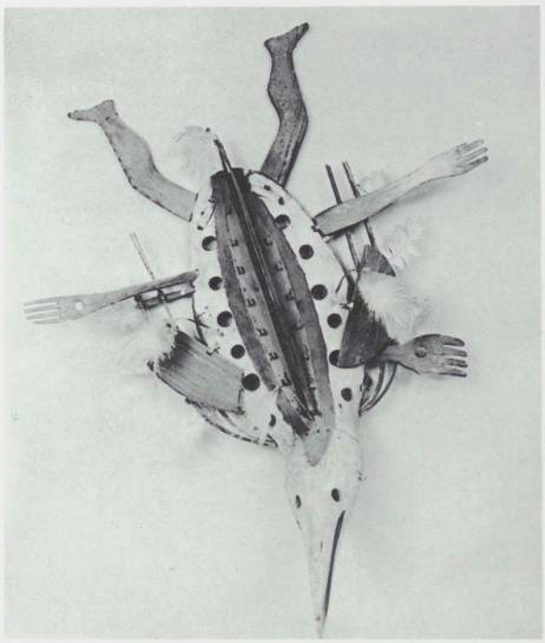


Figura, Costa Nord Occidentale, Columbia Britannica. Legno, h. cm. 117,5. Berlino, Museum für Völkerkunde.



Maschera, Eschimesi, Isola Kodiak, Alaska. Legno dipinto, h. cm. 60,3. Washington, D.C., National Museum of Natural History, Smithsonian Institution.

Maschera elmo, Zuni, Arizona o Nuovo Messico. Legno dipinto, piume e materiali diversi, h. cm. 53,3. New York, Collezione Elaine Lustig Cohen e Arthur A. Cohen.



Maschera, Eschimesi, St. Michael, Alaska. Legno dipinto, piume e materiali diversi, l. cm. 80.
Sitka, Alaska, Sheldon Jackson Museum.

Maschera, Isola Witu, Nuova Britannia. Stoffa di corteccia dipinta e materiali diversi, h. cm. 65,4. Ginevra, Musée Barbier-Müller.

Oceania

Philippe Peltier

Durante la prima traversata del Pacifico nel 1521 Magellano non incontrò alcuna isola. Alla fine del XVI secolo Portoghesi e Spagnoli scoprirono progressivamente le isole del Pacifico, seguiti dagli Olandesi, che soppiantarono le due nazioni rivali stabilendo nel 1602 la Compagnia delle Indie Orientali nelle Filippine. Poiché tali spedizioni – tra cui quella di Tasman del 1642 in Nuova Zelanda, in cui però non riuscì a sbarcare – non produssero i profitti sperati, esse furono abbandonate per un secolo.

Nei primi anni del XVIII secolo la pubblicazione dei diari di viaggio (spesso coloriti) rinascimentali, i progressi della navigazione, l'interesse del "secolo dei lumi" per le scienze e la teoria di una "terra australis" che controbilanciasse i continenti dell'emisfero settentrionale – teoria reintrodotta in Francia da Charles De Brosses – favorirono un nuovo fervore di viaggi marittimi che, con il pretesto dell'esplorazione scientifica, erano allo stesso modo tesi alla scoperta di nuove risorse economiche per l'Europa. Così John Byron nel 1765, Samuel Wallis, Philip Carteret e Bougainville due anni dopo, ed infine il capitano Cook con i suoi tre viaggi tra il 1768 e il 1779, se non trovarono la mitica terra australe, tracciarono tuttavia la mappa del Pacifico. Un altro mito era così stato creato.

I viaggi di Cook e Bougainville sarebbero diventati punti di riferimento per il dibattito che si sviluppò tra i filosofi del XVIII secolo sullo stato di natura dell'uomo. Dei diari di quei viaggi, le persone colte di quel secolo considerarono soltanto i passi sulla Polinesia. Bougainville, sebbene con delle riserve sulla moralità dei "selvaggi", e Commerson, che lo accompagnò nel suo viaggio, avrebbero abbellito la realtà al loro ritorno. Tahiti, chiamata Nuova Citera da uno e Utopia dall'altro, divenne un luogo idilliaco in cui la nobiltà degli abitanti, la semplicità dei loro costumi, il loro culto del dio amore ed il loro linguaggio richiamavano alla mente le *Georgiche*.[1] La Polinesia era considerata il Mar Egeo del Pacifico ed i pittori rappresentavano i nativi con i tratti dell'antichità. Diderot contribuì alla nascita di questo mito con il suo *Supplément au voyage de Bougainville*, così come Restif de la Bretonne, il cui *La Découverte Australe* è un romanzo di iniziazione derivato dalle favole medioevali, in cui si dice che tutto, in queste terre agli antipodi, è l'opposto di ciò che è in Europa.

Ma presto sarebbero nati problemi in questo paradiso. Il "Nobile Selvaggio" possedeva un carattere infantile e volubile che lo portava ai peggiori eccessi. La morte di Cook nel corso di una scaramuccia alle Hawaii nel 1779 e quella del francese Marion de Fresne in Nuova Zelanda fecero sorgere l'immagine dell' "ignobile selvaggio".

L'attenzione degli studiosi naturalisti, centrandosi sull'uomo nel suo stato naturale, uno stato considerato più forte a causa dell'intrinseca salute della natura, era diretta più ai costumi ed al carattere dei selvaggi che ai loro oggetti; nelle illustrazioni dei diari di viaggio questi ultimi non sono mai rappresentati in mano agli indigeni, ma separatamente. Nonostante l'interesse che suscitarono in Europa, tali oggetti erano innanzitutto "oggetti curiosi". I giudizi estetici variano a seconda degli osservatori: se qualcuno ammira la maestria della scultura, per altri essi rimangono semplicemente oggetti rozzi comparabili a quelli prodotti dai marinai, e per altri ancora essi competono con i prodotti dell'antichità che l'Europa andava allora riscoprendo grazie alle ricerche di Winckelmann.[2]

A cavallo del secolo l'Europa andava alla ricerca delle sue origini ed il periodo romantico, ossessionato dal tragico e dal sublime, era affascinato più dai cannibali che dall'antico selvaggio. Si trattava di ritrovare nel mondo uno specchio del proprio sviluppo. Per gli ideologi francesi della Rivoluzione e dell'Impero, il "selvaggio", inde-

bolito dalla natura, conosceva solo uno stadio non sviluppato in cui la società era ancora in uno stato di immaturità. Gli oggetti portati in Francia e in Inghilterra riflettevano tale concezione: Péron, che accompagnò Baudin in un viaggio nell'emisfero meridionale nel 1800-1804, paragonò gli oggetti raccolti in Nuova Guinea con quelli delle antiche civiltà dei paesi occidentali.[3]

Le collezioni raccolte dagli esploratori – nessun oggetto del XVI secolo pare però essersi conservato, almeno nelle collezioni francesi – si sarebbero disperse poi in varie istituzioni europee, o sarebbero rimaste nelle mani di chi le aveva formate. Benché in Francia Jauffret desiderasse allestire un museo di storia naturale in cui rappresentare le diverse civiltà, il suo progetto chiaramente utopico non vide mai la luce. Le collezioni riportate da Bougainville, e depositate nella biblioteca dell'Ordine di Saint Geneviève a Parigi, furono saccheggiate durante la Rivoluzione;[4] e quelle regalate a Giuseppina Bonaparte da Péron pare abbiano fatto la stessa fine.[5]

In Inghilterra, grazie agli sforzi di Sir Ashton Lever, fu creato il primo museo destinato a raccogliere parte delle collezioni portate in patria dai navigatori inglesi. Il Leverian Museum, creato inizialmente a Manchester, sarebbe stato trasferito a Londra nel 1775, prima di essere disperso nel 1806 in un'asta pubblica; una parte degli oggetti fu acquistata dal Museo di Vienna.[6]

Queste prime collezioni furono ulteriormente alimentate dalle navi che attraversavano il Pacifico, dove commercio ed evangelizzazione raggiunsero presto un alto livello di attività. Le prime navi furono le baleniere europee ed americane della East Indian Marine Society, fondata nel 1799, e gli oggetti raccolti furono la base del Peabody Museum di Salem. Le baleniere fecero delle Hawai la loro base di approdo e di diffusione per tutta la Polinesia. I marinai che fuggivano la disciplina draconiana delle navi spesso sbarcavano sulle isole più ospitali. La Missionary Society di Londra si stabilì in Polinesia verso la fine del XVIII secolo e si estese presto, in competizione con il Cattolicesimo, per tutto il Pacifico. Molti oggetti furono portati in Europa dai missionari, sia per scopi di edificazione che come prova della loro opera di "salvezza"; il numero delle conversioni aumentò, ed a Tahiti il 15 Febbraio 1815 e alle Hawai pochi anni dopo, gli "idoli" furono bruciati sui roghi. Quelli che sfuggirono all'olocausto furono spediti a Londra ed esposti al Museo Missionario, prima di essere trasferiti al British Museum nel 1890. Altri musei missionari furono creati in Europa negli stessi anni. Altre fonti, per lo stesso periodo, possono essere indicate nelle spedizioni scientifiche francesi, prussiane e britanniche, così come nelle navi da guerra delle potenze occidentali impegnate a difendere gli interessi nazionali nei territori che si iniziava ad annettere, ed infine nelle navi che reclutavano manodopera a basso costo per le piantagioni.

In effetti, mentre si succedevano le spedizioni scientifiche, anche avventurieri e mercanti di ogni genere si erano spinti nei Mari del Sud. La scoperta del legno di sandalo nelle Isole Figi, nel 1804, fu il segnale di inizio per il saccheggio che avvenne nelle Hawaii negli anni venti, nelle Nuove Ebridi nel 1825, ed in Nuova Caledonia nel 1840. Fu poi il turno dei cetrioli di mare, *bêches-de-mer*, ad essere pescati ed esportati in Cina. Dopo il 1850 la facilità delle comunicazioni con l'Europa favorì un largo afflusso di coloni. Il commercio della copra si espanse costantemente dopo il 1868, e le piantagioni furono estese, a tutto danno degli indigeni, nel Queensland, nelle Figi, in Nuova Caledonia, a Tahiti, nelle Hawai, a Samoa. Verso il 1863 la domanda di manodopera a buon mercato portò al reclutamento forzato delle popolazioni maschili delle Nuove Ebridi, delle Isole Gilbert, della Nuova Caledonia e di altri luoghi. A poco a poco queste isole persero qualsiasi indipendenza avessero avuto: missionari, empori e consoli giocavano ormai un ruolo decisivo nella direzione dei loro affari (si veda l'esempio delle Hawai). Così la Nuova Zelanda e le Figi furono annesse nel 1840 e la Nuova Caledonia nel 1853, mentre le Isole Salomone, Samoa e le Nuove Ebridi sarebbero state più tardi divise tra differenti nazioni europee (rispettivamente nel 1877, 1879, 1887). Dopo molte guerre civili le Isole Tonga divennero un protettorato verso la fine del secolo. Le isole della Micronesia subirono destini differenti ma l'annessione avvenne ovunque nel corso degli anni ottanta. La Nuova Guinea, che non era stata soggetta ai reclutamenti forzati, fu divisa: la parte occidentale annessa all'Olanda già nel 1828, la parte a Nord-Est fu assegnata alla Germania nel 1884 e, nello stesso anno, la parte sud-orientale divenne un protettorato britannico.

Una moltitudine di viaggiatori, marinai, studiosi, coloni ed avventurieri portarono così a casa, agli inizi del secolo scorso, pochi oggetti o anche intere collezioni, insieme a reperti geologici, botanici e zoologici, soprattutto dalla Polinesia. Ma non esisteva museo etnologico pronto a ricevere tali collezioni. Esse finirono così nelle collezioni esotiche dei re, aristocratici o studiosi che avevano finanziato le spedizioni, oppure nei musei di storia naturale. I primi musei furono probabilmente nelle capitali e nei porti europei: in Francia, ad esempio, il museo di Boulogne, il Musée d'Histoire Naturelle di Caen, che ricevette le collezioni di Dumont d'Urville, il Musée des Médailles della Bibliothèque Nationale di Parigi, ed il Musée de la Marine, installato nel 1850, che ereditò le collezioni reali.[7]

Fu solo nell'ultimo terzo del XIX secolo, ai tempi dell'espansione coloniale europea, che aumentò il numero dei musei etnologici.[8] Gli oggetti oceanici spesso costituirono le collezioni iniziali, come a Vienna, Copenhagen e Harvard. Non è possibile nemmeno sottovalutare il ruolo delle Esposizioni Universali, che regolarmente celebravano il progresso industriale ed esponevano i prodotti delle colonie. In esse si potevano vedere opere provenienti dall'Oceania, come nel caso di Londra nel 1851 e di Parigi nel 1855, dove furono esposti dipinti di aborigeni australiani.[9]

Nel Gennaio 1878 si aprì a Parigi il Musée des Missions Ethnographiques, che esponeva una collezione di oggetti delle Hawai di proprietà di Ballieu, allora console francese ad Honolulu. Questo museo fu il precursore del Musée d'Ethnographie de Paris, che fu creato nello stesso anno sotto la direzione di E. Hamy, ma che non fu aperto fino al 1882 (pp. 102, 258).

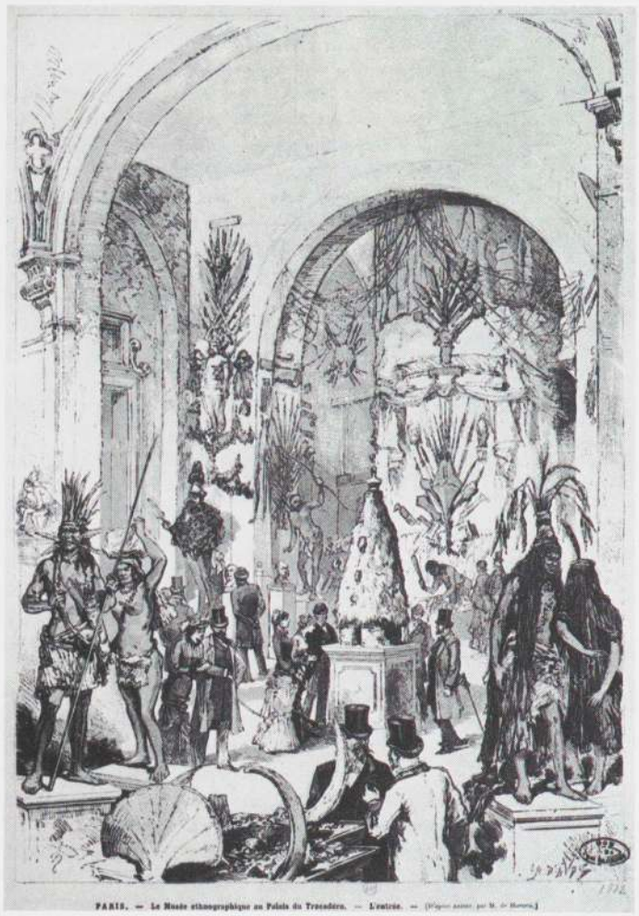
All'Esposizione Universale di Parigi del 1878 presero forma tre differenti maniere di interpretare le arti Primitive, rappresentate da tre differenti dislocazioni: il Palais des Sciences Anthropologiques, i padiglioni coloniali, ed infine la "Exposition des Arts Anciens" nel nuovo Palais du Trocadéro.

Nel primo allestimento gli oggetti erano esposti a fianco di teschi e pietre scheggiate dei periodi preistorici, le armi provenienti in prevalenza dalla Nuova Caledonia e dalla Nuova Zelanda, erano presentate in forma di trofei a cui si affiancavano due figure Korwar dalla Nuova Guinea olandese, *tiki* di giada dalla Nuova Zelanda ed oggetti dalle Isole Tonga.[10] Questa fiacca esposizione di armi, raccolte con dovizia per tutto il Pacifico, e di oggetti della vita quotidiana permise la classificazione della società dell'Oceania, da quella meno sviluppata, in Australia, alle più aristocratiche, quelle della Polinesia occidentale.

Manichino che indossa una maschera di un capo Kanaka (Nuova Caledonia).
Parigi, Exposition Universelle, 1878.
Incisione da un disegno di M. Vierge, pubblicata in «Le Monde illustré», 14 Dicembre, 1878.

Nei padiglioni coloniali gli oggetti erano più numerosi. Inghilterra e Francia vi esponevano rispettivamente oggetti dell'Australia e della Nuova Zelanda, della Polinesia Francese e della Nuova Caledonia. Accadeva però che pezzi della Nuova Guinea apparissero nella sezione britannica e che altri delle Isole Gilbert e Salomone in quella francese, magari con false attribuzioni. Ogni oggetto era assegnato a categorie stabilite in base ai prodotti europei e collocato a fianco di questi: così una maschera della Nuova Caledonia era classificata come "ninnolo", mentre le poche sculture erano mescolate ad "utensili di uso comune".[11] Gli oggetti indigeni erano usati per dimostrare il valore dei prodotti occidentali ed il progresso della colonizzazione.

La mostra più rappresentativa fu raccolta nella "Exposition des Arts Anciens". Il pittore Jean-Léon Gérôme era stato incaricato di una sezione dedicata alla "etnografia dei popoli stranieri all'Europa". La Polinesia era rappresentata da *tiki* di Tahiti, asce delle Isole Cook, mazze delle Marchesi e – la più ammirata di tutte – una barca della Nuova Zelanda. Per la Melanesia figuravano sculture delle Isole Salomone, una maschera e asce da cerimonia della Nuova Caledonia, oggetti della Baia di Geelvink nella Nuova Guinea Olandese e, in mezzo a trofei d'armi, alcune "ciotole, piatti e copricapi". Ma tutto quello che i critici ricordarono di questa arte «infantile e barbara, naive e spaventosa» fu «lo splendore del suo legno ... la rifinitura, la lavorazione perfetta, la frequente ricerca dell'ornamento», che stabilì una connessione tra questi oggetti e le arti dell'Oriente.[12] Così gli aspetti ornamentali furono più notati di quelli scultorei. Già nel 1869, quando Racinet aveva pubblicato il suo libro *L'Ornement polychrome*, una illustrazione aveva riprodotto motivi ispirati alle arti dell'Oceania e alle sculture della Nuova Zelanda. Le seconde erano le più rappresentate e lodate, poiché portavano all'estremo un sistema di intrecci che non ave-



Sistemazione della sala d'entrata del nuovo Musée d'Ethnographie, Palais du Trocadéro, Parigi, 1882. Incisione da un disegno di de Haenon, pubblicato in «Le Monde illustré», 16 Maggio, 1882.

va nulla a che vedere con un disegno di tipo imitativo, ma proveniva dalla pura immaginazione e per questo motivo era percepito come completamente decorativo.[13]

A questa Esposizione Universale gli oggetti dovevano dimostrare principalmente la provenienza e il grado di civiltà.

La pittura ufficiale, governata da un ideale sempre presente di bellezza e verità, si dedicò, nella tradizione classica, allo studio della fisionomia e del carattere quando rappresentò i "popoli stranieri all'Europa". Nel 1886 Rochet proclamava: «La pittura storica sarà etnografica oppure non sarà», e sognava un museo che, a differenza del Musée d'Ethnographie, avrebbe mostrato solamente tipi umani in tutte le loro verità antropologiche.[14]
Così gli oggetti da esibire e studiare, con preferenza per la scultura, erano maschere che venivano considerate come ritratti di selvaggi, sia come essi erano in realtà che come si immaginavano di essere. Era in questo senso che essi venivano rappresentati nei manichini di guerrieri al Musée d'Artillerie des Invalides, che fu riorganizzato per la Esposizione del 1878.[15]

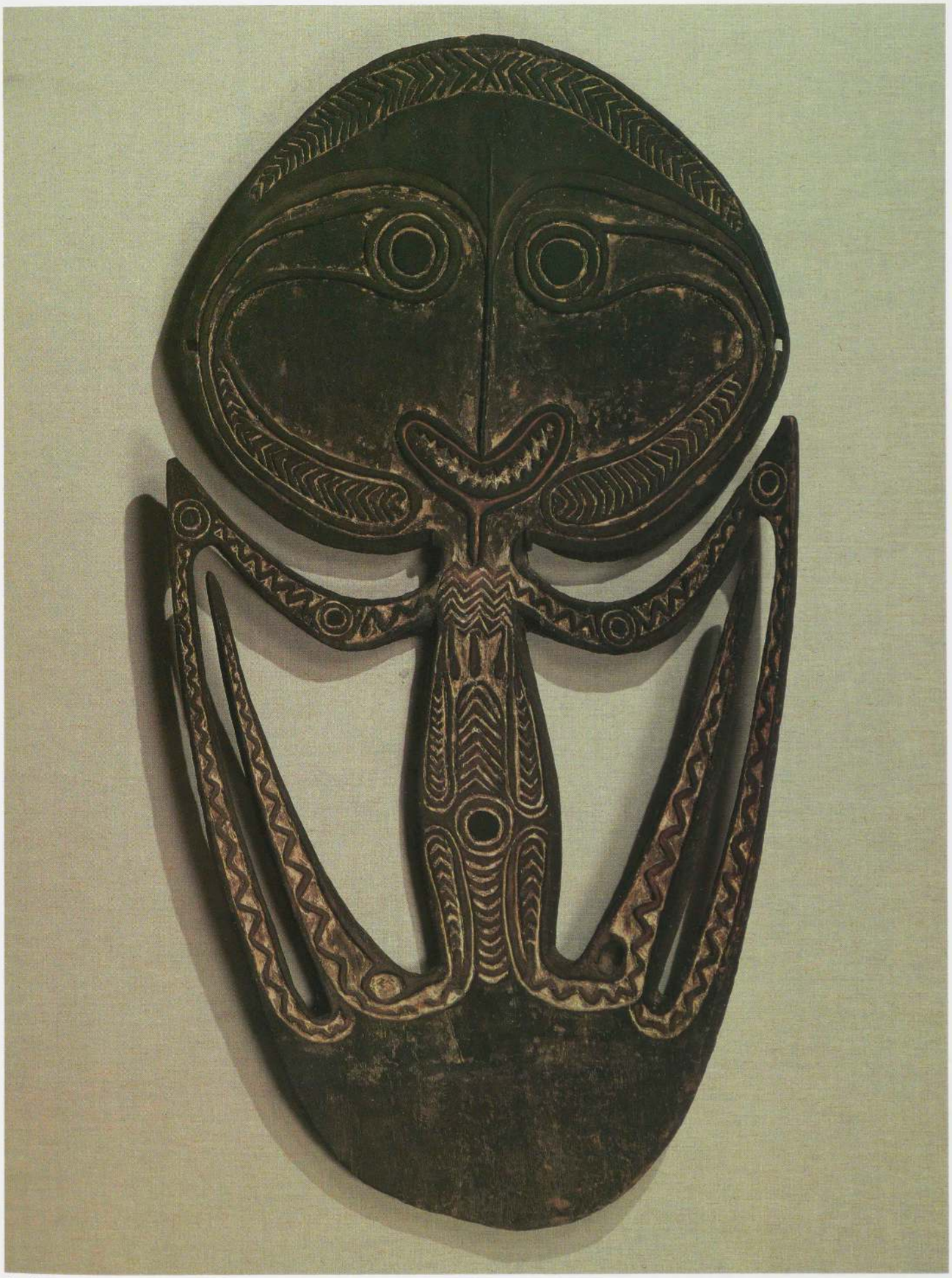
Le isole erano rappresentate in modo molto disuguale nel genere e nel numero degli oggetti coinvolti, che provenivano da collezioni di provincia, collezioni private e agenzie coloniali che avevano giocato un ruolo fondamentale nella dispersione: ogni paese otteneva oggetti dalle proprie colonie su base preferenziale.

Così nel 1878 a Tolosa, la Maison Saves, una ditta stabilita in Nuova Caledonia, vendeva "oggetti curiosi". Allo stesso modo in quegli anni Le Mescam collezionava oggetti della Nuova Caledonia (maschere, un architrave di porta) e delle Nuove Ebridi (inclusa una felce arborea scolpita e alcuni teschi modellati), che nel 1895 egli lasciò al museo di Le Havre, città natale di Braque. Nel 1857 la Maison Godeffroy di Amburgo impiantò il suo primo deposito a Samoa, poi nel 1874 passò anche nell'Arcipelago di Bismarck, e le sue navi, veleggiando per il Pacifico, riportarono degli oggetti, alcuni dei quali avrebbero formato la base del suo museo privato, iniziato nel 1881. La ditta Hernsheim si stabilì nel 1876 in Nuova Irlanda e diede al museo di Berlino alcune maschere che sono tra le più antiche della sua collezione.[16]

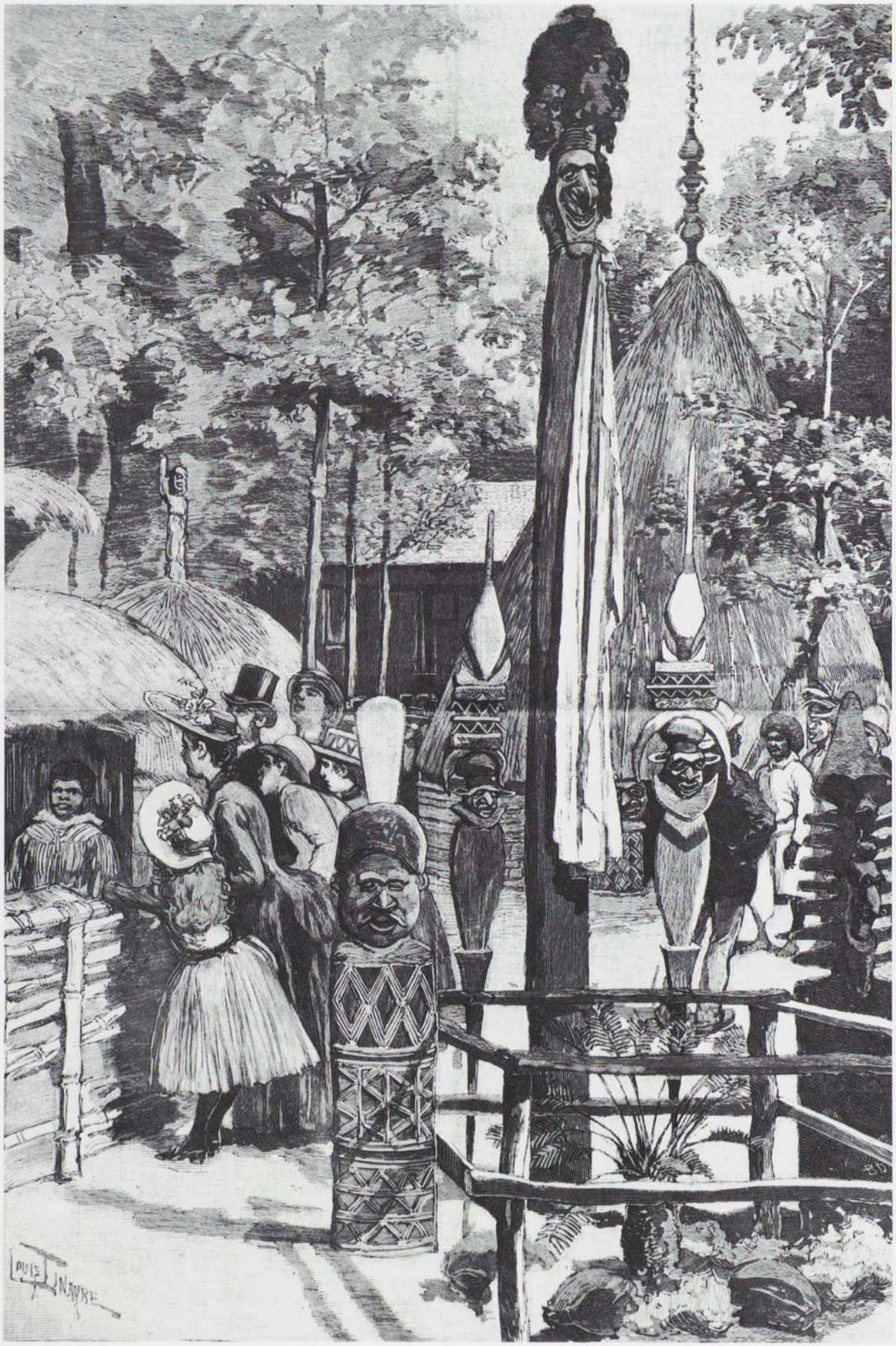
Ma i musei non erano i soli beneficiari dei doni e delle aste. La collezione Bertin, mostrata al Trocadéro nel 1878 e venduta a Parigi nel 1887, ne é un esempio pertinente. Oltre agli oggetti di Tahiti, Bertin possedeva un importante gruppo di pezzi della Nuova Guinea Olandese e Tedesca. Per la vendita fu pubblicato un catalogo, un fatto relativamente raro in Francia, e ciò mostra un interesse crescente per gli oggetti esotici. La collezione fu acquistata da diversi acquirenti, incluso Hamy, direttore del Musée d'Ethnographie, e Heymann, il mercante della Rue de Rennes dove Matisse comperò il suo primo pezzo di scultura africana. Si può supporre che già in questo primo periodo diversi mercanti di antichità stessero vendendo oggetti esotici ai collezionisti che non erano necessariamente legati all'antropologia: Bertin era un gioielliere all'ingrosso.[17]

Nell'Aprile 1882 furono aperte al pubblico le sale del Musée d'Ethnographie di Parigi. Le sue collezioni erano composte da alcuni oggetti che avevano figurato nell'Exposition del 1878, inclusi quelli esposti da Inghilterra e Paesi Bassi, e altri raccolti dalla spedizione Laglaize e Raffray sulla costa nord-orientale della Nuova Guinea e da Bourdil sulla costa sud-orientale. Le armi, disposte in forma di trofei, predominavano ancora, e rappresentavano le principali isole del Pacifico. Solo la Polinesia e la Nuova Caledonia erano illustrate da serie più complete di opere. Poi, nel 1884, la collezione Higginson delle Nuove Ebridi, che includeva grandi sculture, fu sistemata nella sala d'entrata del Musée d'Ethnographie. Sarebbe stata completata nel 1890 da una parte della collezione François, dopo un'esposizione all'Orangerie del Musée d'Histoire Naturelle. Con queste due collezioni Parigi, a quel tempo, possedeva la più completa raccolta di oggetti delle Nuove Ebridi, nella quale erano rappresentate sculture, maschere, tamburi e statue mortuarie.[18] Nel 1887 l'acquisizione della Collezione Bertin, donata al museo da Roland Bonaparte, permise di esporre pezzi della Nuova Guinea Olandese e Tedesca.[19] In seguito a una visita alla Esposizione coloniale di Amsterdam nel 1883, il principe Bonaparte comperò un buon numero di oggetti della Nuova Guinea Olandese, specialmente della Baia di Geelvink, dove era stato impiantato un deposito permanente nel 1882.[20] Nel 1886, durante l'Esposizione Coloniale a Londra, furono mostrate le prime grandi maschere in *tapa* del Golfo di Papua, la Nuova Zelanda era rappresentata da un importante gruppo di oggetti della collezione Buller, e una mostra commemorativa fu dedicata al capitano Cook.

In Germania, in seguito al rilevamento ufficiale della Nuova Guinea e dell'Arcipelago di Bismarck da parte della Deutsche Neu-Guinea Compagnie, la sezione commerciale incaricata dell'amministrazione, si aprì a Berlino un'esposizione di pezzi collezionati da questo ente.[21] Questa regione della terra, ancora ampiamente sconosciuta, divenne presto luogo di importanti spedizioni. Il russo Miklouho-Macklay, che fu il primo a soggiornare



Gancio per teschi, Kerewa, Provincia del Golfo, Papua Nuova Guinea. Legno dipinto e malacca, h. cm. 142,2. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, dono Nelson A. Rockefeller.



Villaggio Kanaka (Nuova Caledonia), Parigi, Exposition Universelle, 1889. Incisione da un disegno di Louis Tinayre, pubblicato in «Le Mond illustré», 27 Giugno, 1889.

sulla costa nord della Nuova Guinea, riunì collezioni che furono esposte a San Pietroburgo nel 1886. Le città della Lega Anseatica, Berlino, Lipsia (che nel 1885 comprò una parte del Godeffroy Museum) così come Dresda, ricevettero delle collezioni dai punti più intensamente colonizzati: Palau, le Caroline, la Nuova Irlanda e la Nuova Britannia. Le sculture in pietra della Nuova Irlanda sembrano avere attirato particolarmente l'attenzione. Solo la parte nord-orientale della Nuova Guinea era rappresentata: l'esplorazione dell'interno era lenta e difficoltosa, e gli oggetti provenivano principalmente dalla costa e dalle isole. Il ritmo delle spedizioni scientifiche rallentò dopo il 1895.[22] Gli oggetti collezionati da d'Albertis, che era stato il primo a risalire il fiume Fly nel 1876, furono esposti dal Museo Etnografico di Roma. Dal Golfo di Papua fino alla regione di Massim arrivò un considerevole numero di oggetti nei musei britannici, come il Pitt-Rivers allestito a Oxford nel 1884, o quello di Cambridge, che ricevette oggetti dalla Torres Strait Expedition del 1888.

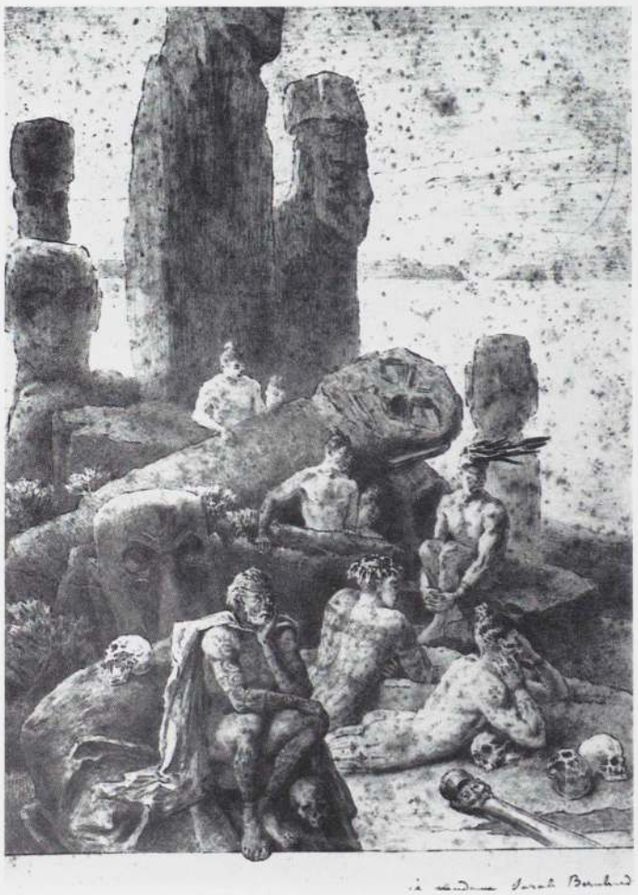
I musei di Budapest furono arricchiti dalle collezioni della Missione Néprajzi, che furono esposte nel 1896, dalla collezione di Lajos Birò, formata tra il 1896 e il 1902 in Nuova Guinea e nell'Arcipelago di Bismarck, ed infine da quella costituita dal conte Rodolfe Festetics, che nel 1895-1896 fece il giro della terra sul suo yacht privato.[23]

Questo succinto quadro generale dà un'idea della estensione delle collezioni melanesiane, che completarono le precedenti della Polinesia, una gamma ampliata sul terreno da un aumento degli oggetti disponibili dovuto alla introduzione di nuove ricchezze e del ferro.[24]
Le pubblicazioni si moltiplicarono negli anni 1880-1895: esse segnano date importanti nelle quali si confrontano due interpretazioni dell'arte dei Primitivi. Haddon, seguendo una linea evoluzionista, considera solo i motivi decorativi, le loro trasformazioni e il loro carattere magico, e non ha alcun interesse per gli oggetti come tali. Gross sostituisce un'interpretazione degli oggetti nel loro contesto sociale all'interpretazione dei loro segni, e rende così possibile prendere in considerazione tutte le forme di produzione.

In questo periodo, in Francia, l'attenzione del pubblico era attratta dall'espansione coloniale in Africa e in Indocina. All'Esposizione del 1889, abitazioni di Tahiti e della Nuova Caledonia furono ricostruite nei "villaggi indigeni" offerti ai visitatori sul Champ de Mars a Parigi. Per la prima volta oggetti dell'Oceania venivano visti nella loro collocazione propria; ma essi erano parte di una "terra di nessuno" e suscitarono una sensazione di estraneità: ciò che predominava era l'esotismo, o il sogno di un mondo primordiale, di un ritorno all'infanzia della civiltà, di un Eden perso per sempre. Si trattava di un esotismo che derivava da un sincretismo e da una «estetica del differente».[25] Da Louise Michel a Gauguin, l'ascolto ai miti dell'età della pietra ha la precedenza sulle forme. Loti è alla ricerca di una civiltà perduta incarnata nell'Isola di Pasqua, già un "memento mori" del Pacifico anche per il capitano Cook.[26] La decorazione esotica era di gran moda: Sarah Bernhardt, per esempio, costruì un buffet con sculture Maori che le erano state date nel 1891 durante il suo viaggio intorno al mondo.

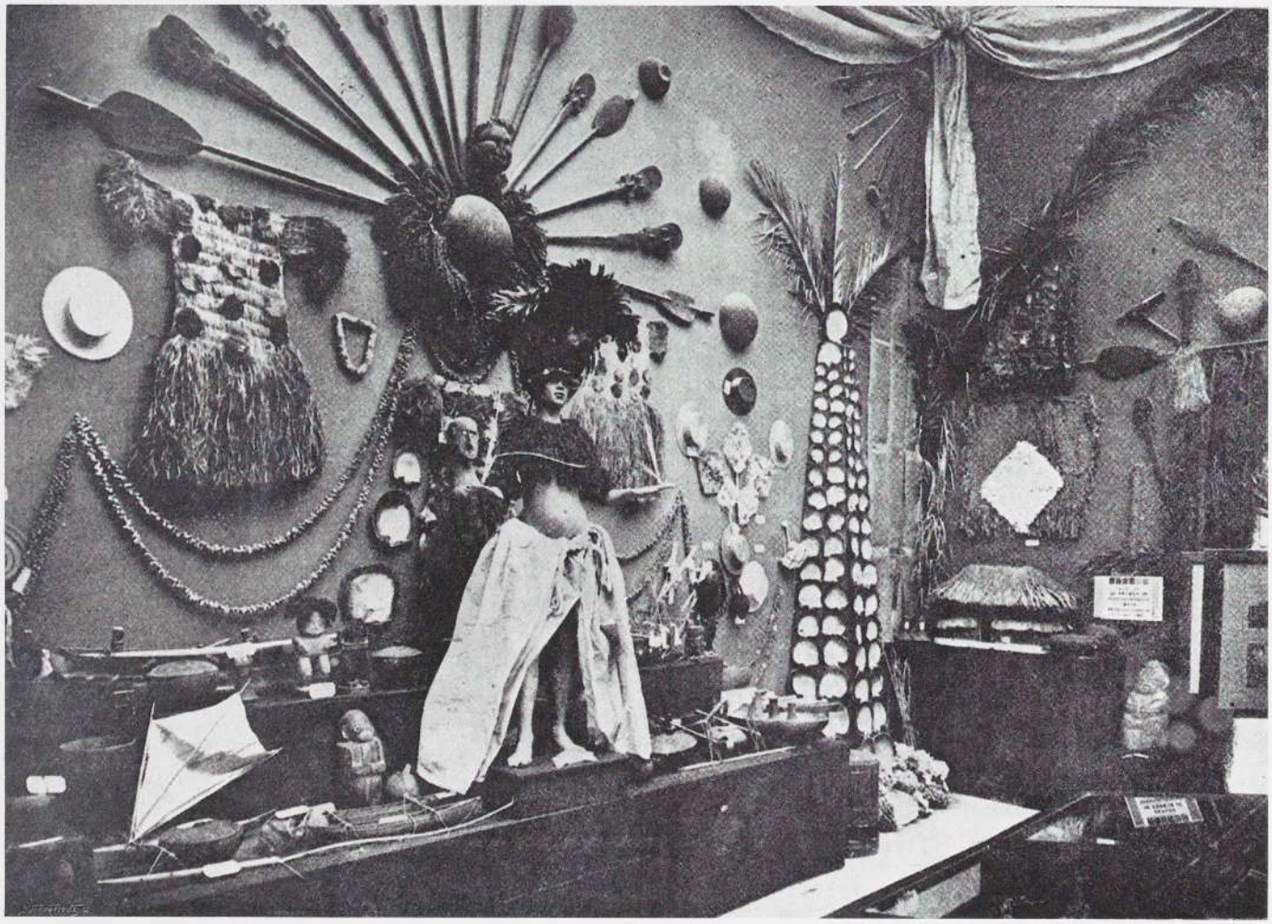
In seguito all'Esposizione del 1889, il Musée d'Ethnographie di Parigi fu riorganizzato: le collezioni oceaniche, ammassate per ragioni di spazio sui pianerottoli, vennero trasportate in una nuova sala nel 1892. Ma il precario stato finanziario del museo non permise la nomina di un nuovo custode; nonostante il suo allestimento la sala rimase chiusa ufficialmente al pubblico fino al 1910.[27]

In Francia, a differenza di Germania e Inghilterra, pochi oggetti furono introdotti nelle collezioni. Certe isole del Pacifico subirono un brusco calo di popolazione;[28] la fonte degli oggetti si esaurì. Le Isole della Società furono occidentalizzate, ma i missionari che avevano vietato i costumi ancestrali avevano fatto fare copie degli oggetti; alla Esposizione Universale di Parigi del 1900, tra le altre cose, venivano mostrate delle "curiosità" nei padiglioni coloniali, specialmente in quello di Tahiti (p. 106).[29] L'espansione coloniale causò un incremento nel numero delle mostre e la creazione di uffici nelle grandi città di provincia, dove, accanto a prodotti commerciali, alcuni musei esponevano oggetti che in certi casi avrebbero potuto far nascere l'interrogativo se non fossero stati fabbricati su richiesta. Così a Parigi, dopo Marsiglia e Bordeaux, l'Ufficio Coloniale fu trasferito nel 1901 nel Palazzo Reale, dove fu installato un museo permanente.[30]



Isola di Pasqua. Disegno di Pierre Loti, dedicato a Sarah Bernhardt, 7 Gennaio 1872.

In Inghilterra e in Germania, invece, ci fu una più vasta gamma di attività. Le spedizioni tedesche ricominciarono nel 1905, promosse dalle città di Amburgo e di Berlino. Una migliore organizzazione rese possibile la raccolta di una quantità considerevole di materiale nel Pacifico occidentale, inclusi pezzi dell'interno della Nuova Guinea. Così la Spedizione di Amburgo del 1910-1911 riportò 6.667 oggetti solo a questa città. Brigham, il direttore del museo di Honolulu, passando da Amburgo nel 1913, trovò il museo chiuso (le collezioni, ammassate per problemi di spazio, stavano per essere trasportate in un nuovo edificio), ma vide qualcosa del materiale di Godeffroy presso il "mercante Umlauff"; a Berlino c'era un accumulo di oggetti tale che egli giudicò impossibile



Il padiglione di Tahiti, Parigi, Exposition Universelle, 1900.

studiarli.[31] Le pubblicazioni scientifiche si moltiplicarono. Il libro di Emil Stephan *Südseekunst*, pubblicato nel 1907, segna una data importante nella storia delle idee; per la prima volta esso tratta i concetti di fedeltà alla natura e di stilizzazione come concetti relativi.

Durante lo stesso viaggio Brigham esaminò le collezioni britanniche a Londra, Oxford e Cambridge e visitò i collezionisti Fuller, Beasley e Edge-Partington. La tradizione coloniale e marittima della Gran Bretagna aveva effettivamente designato questo paese come l'ideale per i collezionisti d'arte oceanica, e là il mercato era anche più attivo. I commercianti Webster e Oldman, il secondo specializzato in armi, pubblicarono dei cataloghi. Un'analisi degli stessi conferma che gli oggetti provenivano da tutte le regioni del Pacifico, ma le colonie britanniche, specialmente la Nuova Zelanda e il Golfo di Papua, erano rappresentate in maniera predominante. Gli oggetti delle Hawai e della Polinesia Francese sono rari, e non ce ne sono provenienti dall'interno della Nuova Guinea; infine gli scudi e specialmente le armi sono più numerose delle sculture.[32] In assenza di fonti, è difficile determinare il numero e la natura degli oggetti circolanti in Francia in questo periodo.[33] Nelle prime collezioni, fatte da artisti e amatori tra il 1906 e il 1919, gli oggetti africani superano il numero di quelli della Oceania. Furono i Fauvisti e i Cubisti a Parigi e gli Espressionisti tedeschi prima a Dresda e poi a Berlino coloro che li avrebbero visti e collezionati. A differenza dei Francesi, che, ad eccezione di Gauguin, non erano mai andati nel Pacifico, Tedeschi come Nolde e Pechstein accompagnarono due spedizioni scientifiche negli anni 1913-1914.[34] Ma l'esempio di Gauguin – un certo numero delle sue tele e dei suoi oggetti erano conservati nello studio del ceramista Paco Durrio, un amico di Picasso, (tele che egli prestò alla mostra organizzata dal Salon d'Automne nel 1906) – avrebbe attratto altri artisti in Polinesia. Se dobbiamo credere al mercante Paul Guillaume, fu il pittore Frank Burty Haviland colui che per primo mise in evidenza il carattere architettonico dei *tiki*. Per quanto riguarda Matisse, «quando qualcuno è nel suo studio, gli tiene conferenze e cita Nietzsche e Claudel, menzionando persino Duccio, Cézanne e i Neozelandesi».[35] Nel 1907 Picasso acquistò un *tiki* (p. 283) delle Marchesi, e due sculture della Nuova Caledonia erano appese nel suo studio nel 1908 (p. 299).[36] Vollard possedette due grandi *tiki* delle Marchesi, che adornavano la cantina dove egli riceveva a cena pittori e scrittori. Così in Francia i primi pezzi notati dagli artisti furono principalmente polinesiani. Determinare quali pezzi vennero acquistati da Level, uno dei primi collezionisti che diventò presto amico di Picasso, Hessel e forse Fénéon, entrambi i quali lavorarono alla Galerie Bernheim, è un'impresa più rischiosa. Solo la prima mostra e la conseguente pubblicazione rende possibile costruire un quadro più completo.

In quegli anni nessun manuale venne dedicato all'Oceania, e la sala dell'Oceania del Musée d'Ethnographie rimase chiusa ufficialmente fino al 1910, nonostante potesse venire visitata per mezzo di accordi speciali con i guardiani o i curatori (p. 335, nota 49) e nonostante alcuni oggetti potessero essere visti nella grande sala di entrata

dedicata all'Africa e all'Oceania. Il Musée d'Artillerie e, fino al 1907, il Musée de la Marine al Louvre, esposero un certo numero di oggetti. Le collezioni di quest'ultimo sarebbero state trasferite al Musée de Préhistoire a Saint-Germain-en-Laye, vicino a Parigi, dove, a cominciare dal 1910, furono reinstallate nella Salle des Comparaisons, ad eccezione di alcuni pezzi hawaiani depositati nel Musée d'Ethnographie.[37] Tuttavia il registro del museo riporta un certo numero di visite. Accanto a quelle di viaggiatori e antropologi, le più ragguardevoli furono quelle di Frantisek Kupka, che venne nel 1907 a copiare dei motivi su delle stele messicane, e quella di Robert Delaunay, che, accompagnato da alcuni altri, venne il 16 Ottobre del 1909 per visitare la sala dell'Oceania.[38]

Le collezioni di Londra, più che quelle della Germania, sembrano essere state il punto di riferimento in quel periodo. Così quando Elie Faure dedicò un capitolo all' "arte dei tropici" nel secondo volume della sua *Histoire générale de l'art*, tutti gli oggetti riprodotti appartenevano al British Museum, il cui *Handbook to the Ethnographical Collection*, pubblicato nel 1910, sarebbe servito come testo di riferimento per i primi appassionati dell'arte Primitiva.[39] Nonostante questo catalogo sia spassionatamente etnografico, Elie Faure, riprendendo ancora una volta un'idea che persisteva fino dal XVIII secolo, descrive l'arte dell'Oceania, il Mar Egeo dell'Oriente, come un'arte violenta – persino distorta – resa più intensa da colori che armonizzano con la natura. Egli la vede come un'arte della linea, della decorazione, spinta al suo estremo in Nuova Zelanda, un paese dove, a causa dello stato selvaggio e del cannibalismo, lievita «un desiderio ostinato di equilibrio e ritmo architettonico», il germe di un'arte maggiormente sviluppata le cui tracce preistoriche possono essere trovate anche nelle sculture ieratiche dell'Isola di Pasqua.[40]

A questo testo fa eco nel 1917 *Sculptures nègres* di Paul Guillaume, pubblicato in occasione della mostra d'arte Primitiva che segnò l'apertura della sua galleria.[41] Se Apollinaire nella prefazione del libro declina ogni tentativo di classificazione ed interpretazione come troppo rischioso in assenza di precise informazioni sull'origine e sulla funzione degli oggetti, Paul Guillaume richiama la relazione fra le arti dell'Oceania e le arti del Neolitico in Europa. I popoli dell'Oceania crearono «facce mostruose in grado di arrestare o di respingere gli spiriti maligni. Per essi ogni cosa è motivo di preoccupazione ed essi sono assolutamente preoccupati di allontanare gli spiriti maligni ... Per tale ragione queste facce mostruose sono piazzate alla porta o sulla cima delle loro capanne. Più sono mostruose, più si suppone siano potenti».[42]

Tra queste due date, furono tenute a Parigi due mostre in cui l'arte dell'Oceania era rappresentata: una alla Galerie Levesque nel Giugno del 1913, l'altra sotto gli auspici dell'associazione "Lyre et Palette" nel Novembre-Dicembre del 1916. La prima mostrava un pezzo della Nuova Guinea, la seconda un *tiki* delle Isole Marchesi, una "scultura decorativa", un idolo, e una maschera kanaka:[43] una debole rappresentazione dell'Oceania, persa fra oggetti africani. Così non sorprende che, nel suo catalogo del 1917 che include solo quattro oggetti delle Marchesi contro venti africani, Paul Guillaume concluda che le forme di scultura dell'Oceania sono meno diversificate di quelle dell'Africa.

La mostra alla Galerie Devambez nel 1919 fu organizzata da Paul Guillaume. Clouzot e Level scrissero la prefazione al catalogo e pubblicarono *Art nègre et art océanien*.[44] Queste pubblicazioni resero possibile una conoscenza migliore dello stato delle collezioni. Level aveva prestato alla mostra quattordici pezzi oceanici, sette dei quali erano polinesiani (Hawaii, Isola di Pasqua, Marchesi) e sette melanesiani (Nuova Guinea, Nuova Caledonia), ai quali vennero aggiunti un *tiki* della collezione di Paul Guillaume e una scultura appartenente a Léonce Rosenberg. Clouzot e Level affermavano idee piuttosto lontane da quelle di Guillaume Apollinaire. Mentre quest'ultimo rifiuta qualsiasi approccio analitico, la loro interpretazione ondeggia tra un giudizio basato su criteri formali e l'idea occidentale che vede l'abitante della Melanesia come un essere governato dagli spiriti. Essi elaborano una classificazione degli oggetti nei termini del loro valore plastico – i pezzi più geometrici sono quelli più valutati – e del supposto stato selvaggio del gruppo che li ha prodotti. All'ultimo posto della scala si trova l'Australia, che secondo i due autori è completamente ignara dell'arte e il cui unico sfoggio di genio sarebbe l'invenzione del boomerang. Segue l'Arcipelago di Bismarck, i cui pezzi vengono giudicati maggiormente decorativi; poi la Nuova Caledonia e le Nuove Ebridi, caratterizzate da oggetti con «forme ampie» ma le cui facce «di mostri scolpiti che fanno smorfie nello sforzo di spaventare il mostro fantastico (che) viene prodotto dall'immaginazione degli indigeni». Infine la Polinesia, il cui «*tiki* delle Marchesi, più calmo e più

Due *tiki* delle Isole Marchesi. Legno, h. cm. 155,5. Collezione Privata. Già Collezione Ambroise Vollard. Pubblicati in Apollinaire e Guillaume, *Sculptures nègres*, 1917.

Maschera, Isola Saibai, Stretto di Torres, Papua Nuova Guinea. Legno, conchiglia, fibra e capelli umani, h. cm. 69,3. New York, Collezione Friede.

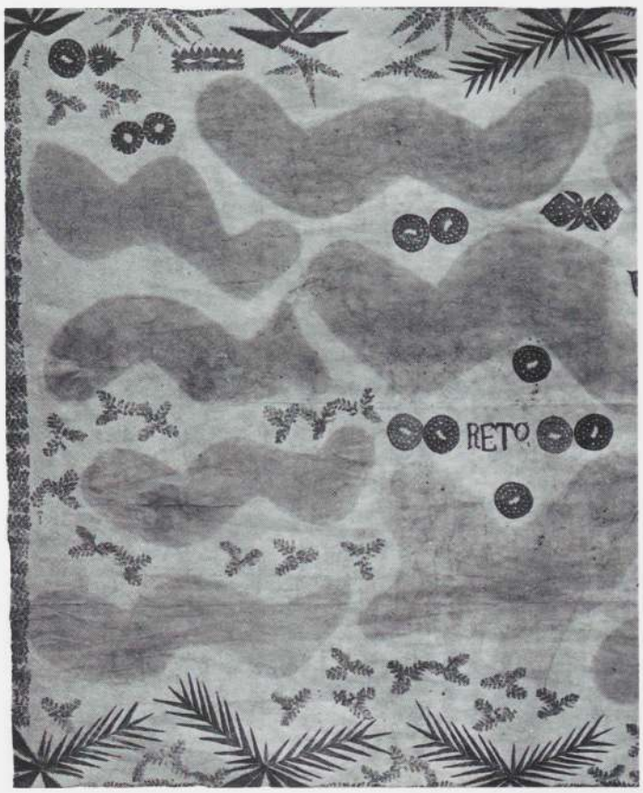
sereno, è un mostro che esce dal regno della geometria». L'arte della Polinesia è posta in testa alla gerarchia per le sue forme, che cercano «l'astrazione e una forma di assoluto» e sono paragonate alle opere dei giovani artisti, tra i quali Picasso, «un vecchio adepto del *tiki*».[45] Essi suggeriscono con maggiore convinzione di Paul Guillaume, che i risultati dell'arte polinesiana siano dovuti a una razza di origine caucasica che emigrò in queste isole. Questa interpretazione viene sviluppata anche nel libro di Réal, pubblicato nel 1922, sull'arte dell'Oceania ed è in linea con le ipotesi scientifiche del tempo.[46]

Toccò a Carl Einstein, sulle orme degli esteti tedeschi, analizzare le opere in accordo con le loro forme. Il suo *Negerplastik*, pubblicato a Lipsia nel 1915, tratta dell'arte africana, nonostante contenga erroneamente alcuni pezzi oceanici. In ogni caso l'Oceania non viene menzionata nel testo. Alcuni degli oggetti oceanici non vennero poi riprodotti nelle seconda edizione del 1920.[47]

D'altro canto i libri di von Sydow, uno pubblicato a Lipsia nel 1921, l'altro a Berlino nel 1923, offrono una sintesi più completa delle arti Primitive. Egli contrappone l'arte dell'Oceania a quella dell'Africa per la sua vitalità decorativa, che trasforma la superficie degli oggetti dedicati al culto del sole e dei morti in un sistema di linee e colori che introduce una vibrazione costante.[48]

Nonostante i loro approcci diversi, Clouzot e Level in Francia, Einstein con il suo legame con l'ambiente francese, e von Sydow in Germania offrono una reinterpretazione delle arti dei Primitivi che riflette le preoccupazioni estetiche degli "ismi" del periodo. L'attenzione oscilla tra i Primitivi dell'Oceania e i Primitivi moderni, ed entrambi venivano offerti come modelli. Dagli anni venti in poi, la moda lanciata da Paul Guillaume al suo Bal Nègre – dove sembra non fosse rappresentato nulla di oceanico – era africana. Musica, danza e recitazione di storie fecero tanto quanto gli oggetti per attirare l'attenzione sul loro spirito.[49] Si trattava di uno spirito che i Dadaisti avrebbero nuovamente ripreso nel corso delle loro manifestazioni a Parigi all'inizio degli anni venti. Così Tristan Tzara nel 1917 pubblicava alcune traduzioni di canti Maori che egli declamava durante le serate Dada a Zurigo, seguendo l'esempio delle manifestazioni nei cabarets degli Espressionisti tedeschi frequentati da Arp ed Ernst. Questa tradizione sarebbe stata ripresa al Grand Palais nel 1920, quando Breton danzò un Pilou-Pilou.[50] Fu in questi anni che anche i Dadaisti cominciarono le loro collezioni. Ernst, da parte sua, aveva comperato dei *tapa* durante la guerra; Breton era stato incoraggiato a farlo da Apollinaire già nel 1916, e questa passione venne rafforzata dalla lettura della rivista «Dada» nel 1917. Ma in questo periodo entrambi stavano cercando oggetti sia oceanici che africani, nonostante più tardi Breton affermasse che egli era insensibile all'arte africana che egli considerava "troppo plastica". La collezione Eluard nel 1924 conteneva solamente "sculture negre di legno". A poco a poco essi cominciarono a cercare più attivamente. Le loro collezioni furono messe insieme a casaccio per mezzo di ritrovamenti fortunati e viaggi, specialmente in Inghilterra e in Olanda; Breton sottolineava sempre la *trouvaille* o il ritrovamento casuale come un gioco, idea che aveva preso da Apollinaire.[51]

Nel 1922 a Marsiglia si aprì l'Esposizione Coloniale, e nel 1923 la Mostra "Art indigène des colonies françaises" al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Clouzot e Level, insieme con Stéphen Chauvet, prepararono il catalogo per la mostra al Pavillon de Marsan, che ripeteva un orientamento classico: l'ispirazione dei motivi dei prodotti esoti-



Tapa (particolare), Tahiti, Isole della Società. Stoffa di corteccia dipinta, h. cm. 200, dimensione totale. Parigi, Musée de l'Homme.

Tapa, Isole Tonga, Stoffa di corteccia dipinta, h. cm. 148,5. Parigi, Musée de l'Homme.

Maschere ideate da Louis Marcoussis per il Bal Marin del conte de Beaumont, 1928. Fotografia di Marc Vaux. Pubblicata in «Variétés», 1928.

ci. L'attenzione degli spettatori è diretta sulle armi, sugli utensili e soprattutto sui *tapa*, che «raggiungono affascinanti sinfonie di colore ... e fanno di queste stoffe dei pezzi molto decorativi».[52] La scelta di oggetti quotidiani comuni alle due civiltà (ciotole, pettini, e stoffe vegetali) conduce ad una facile identificazione che rende possibile la ritrascrizione dei motivi senza molta trasformazione. Nel venire offerta come un modello, l'arte polinesiana, con la sua decorazione più geometrica, è valutata più dell'arte melanesiana, che viene considerata troppo selvaggia, più sensuale, e più piena di colore, quindi troppo lacerante e distorta. In questo caso persino il dio Tiki, riprodotto su così tanti oggetti, viene ridotto a un tema decorativo. Comunque la scultura oceanica beneficia di un paragone con l'arte occidentale nelle sue manifestazioni più contemporanee. Mentre nel 1919 per Clouzot e Level «l'astrazione del Tiki è un'applicazione limitata e un modello formale per gli esperimenti più avanzati degli artisti»,[53] nel 1923 essi considerano una testa stilizzata su un'arma delle Nuove Ebridi come «una conquista tale da far impallidire il cubista più integrale».[54]

Il testo di Clouzot e Level è accompagnato da illustrazioni. Nuovi nomi appaiono nella lista di coloro che prestano oggetti alla mostra: oltre a Marcoussis, Picasso, Level, Hessel, Fénéon e Guillaume, troviamo Morris, un mercante stabilitosi a Montmartre fin da prima della guerra, Ruppaley, un insegnante che insieme agli artisti era stato uno dei primi a collezionare oggetti di arte Primitiva, Angel Zarraga, che possedeva solamente un piccolo numero di oggetti oceanici, ed infine G. Lecerf e Prudhome.

Il 1926 segna una data importante: due mostre, una sotto l'egida dei Surrealisti in Francia, l'altra alla Galleria Flechtheim, in Germania, offrirono esclusivamente oggetti oceanici.

La Galerie Surréaliste, diretta da Roland Tual, si aprì nel Marzo del 1926 con una mostra dei "dipinti e oggetti delle isole" di Man Ray. La copertina del catalogo era illustrata con una fotografia di Man Ray intitolata *La luna brilla sull'Isola di Nias*, nella quale una scultura di Nias della collezione Breton viene proiettata in un paesaggio lunare.[55] Nonostante la Polinesia fosse rappresentata da ventun oggetti, inclusi sette delle Marchesi, un più ampio spazio venne riservato alla Melanesia, con quasi tutte le isole principali illustrate da un oggetto. In questa raccolta la Nuova Guinea emerge con otto oggetti e la Nuova Irlanda con cinque. Insieme a quella dell'Isola di Pasqua, l'arte della Nuova Irlanda sarebbe stata la più ammirata e la più entusiasticamente collezionata dai Surrealisti. Le opere in mostra appartenevano a Rupalley, Level, Morris, Delouis, Eluard e Tual, così come a due collezioni designate dalle iniziali L.A. e N.S. Se le iniziali L.A. sono trasparenti (Louis Aragon), possiamo leggere N.S. come un errore di stampa per il nome Nancy Cunard, che era in contatto con il "Gruppo 24" e avrebbe avuto una storia con Aragon poco dopo? Insieme essi andarono a caccia di oggetti nei porti britannici in due viaggi, e quando Nancy Cunard aprì la sua casa editrice a Parigi nel 1928, il negozio sarebbe stato decorato con oggetti dell'Africa e dei Mari del Sud. Tual, amico di Max Jacob dal 1921, incominciò subito dopo la guerra, nonostante le sue magre risorse, una collezione che sarebbe diventata una delle più importanti e sarebbe stata venduta nel 1930 (p. 113).[56]

La seconda esposizione fu aperta alla galleria Flechtheim, a Berlino, con il titolo "Südseeplastiken", poi fu esposta al Kunstmuseum di Zurigo, prima di essere montata alla galleria Flechtheim di Düsseldorf. Essa conteneva 184 pezzi, provenienti quasi esclusivamente dalle vecchie colonie tedesche perse alla fine della Prima Guerra Mondiale (la Nuova Guinea, l'Arcipelago di Bismarck e Bougainville); questi pezzi formavano la collezione personale di Flechtheim, la cui galleria trattava sia oggetti dei Mari del Sud che arte moderna. Carl Einstein scrisse la prefazione al catalogo. Appoggiandosi agli scritti degli antropologi tedeschi, egli ritorna ad una classificazione regionale e ad una spiegazione sociologica. Egli descrive il mondo dell'Oceania come diviso in molte comunità, ognuna avente le proprie immagini e i propri demoni: solo il culto degli spiriti degli antenati le unisce. Motivi e figure sono intrecciati sugli oggetti al fine di raccontare miti, favole, e la lotta dei demoni: demoni dai quali l'uomo riceve protezione attraverso la mediazione del totem. Le immagini sono dominate dalla morte: il teschio è spesso mostrato sui corpi «trasformati in scheletri ornamentali».[57] Ma la violenza di queste immagini deriva anche, come sottolinea von Sydow, dal fatto che le figure sono saldamente imprigionate da un motivo a griglia. Così in questi anni, e specialmente in Francia, prevaleva l'arte della Melanesia orientale. Come rilevò Zervos nel 1927, «Quello che accadde venti anni fa con le sculture negre è quello che sta accadendo ora con l'arte melanesiana e precolombiana, dalla quale noi non pretendiamo ispirazione diretta ma sensazioni di affinità».[58] Sotto la spinta della moda, il numero delle collezioni aumentò. In Francia, gli intellettuali che avrebbero dato supporto finanziario al movimento pittorico surrealista, o al "ritorno all'ordine" nella pittura, integrarono questa nuova forma d'arte nelle loro collezioni, e seguirono l'esempio dei mercanti esponendo dipinti moderni ed oggetti esotici uno accanto all'altro. Il conte Etienne de Beaumont organizzò un Bal Marin con maschere disegnate da Marcoussis che presentavano una sintesi di forme oceaniche ed africane. Madeleine Rousseau, che era sia un'entusiasta dell'arte oceanica che una consulente, consigliò Girardin nei suoi acquisti di oggetti africani ed oceanici (la sua collezione di dipinti avrebbe formato la base per il Musée d'Art Moderne della Ville de Paris). Tra il 1927 e il 1930 i luoghi dove venivano tenute le esposizioni cambiarono, e nuove idee emersero. Il numero delle aste aumentò dal 1928 in poi, specialmente a Parigi, dove in quel periodo tale attività era intensa, per raggiungere il suo massimo negli anni appena precedenti alla crisi economica. Molti dei libri che apparvero erano diretti ad un pubblico di amatori d'arte. *L'Art chez les peuples primitifs* di A. Basler, pubblicato nel 1929, riassumeva le idee che erano state sviluppate negli anni precedenti, e l'autore tentava una sintesi allo scopo di spiegare il processo della creazione.[59] Egli diffida delle

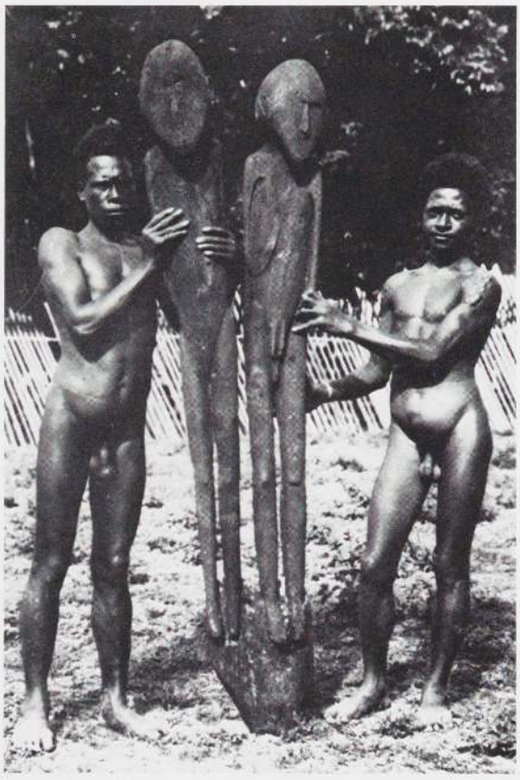
La signora Loeb seduta nell'appartamento di famiglia, Rue Desbordes-Valmore, Parigi, 1929.

teorie di Freud, che poi saranno sviluppate da von Sydow, ed è incline alla psicologia della percezione dello spazio, che ha origine dai lavori di Otto Rank e Salomon Reinach, i quali paragonano la visione dei selvaggi a quella dei bambini, «il cui senso della realtà è meno ottico che tattile»[60] (un'analisi portata avanti in Francia nel 1930 da Luquet in *L'Art primitif*, dove egli espose la sua teoria del «realismo visivo ed intellettuale».[61] Per Basler l'arte corrisponde ad un naturalismo magico che gli esperimenti di Gauguin e Picasso non erano in grado di eguagliare, poiché la loro arte manca di quella "originale verità" che è l'anima dell'arte religiosa. I pittori non solo avrebbero ripreso dalle arti Primitive un sistema formale, ma anche un processo creativo che il loro razionalismo non permetteva più di ottenere; messo alla pari del bambino, il selvaggio possiede una sua logica propria, persa per sempre nel mondo occidentale.

Basler riproduce oggetti appartenenti a vari collezionisti: Tual, Bondy, un pittore tedesco che era membro della Académie di Matisse ed esponeva con il "Group du Dôme", ed infine Chauvet, un medico francese che avrebbe pubblicato due libri, uno dedicato all'Isola di Pasqua, l'altro intitolato *Art indigène de Nouvelle-Guinée* (1930), il primo lavoro su questa regione ad apparire in Francia con numerose illustrazioni; la sua collezione, molto importante, venne ulteriormente arricchita da alcuni dei pezzi riportati dal conte Festetics.

Nello stesso anno, 1929, il numero di Marzo-Aprile di «Cahiers d'art», diretto da Zervos, venne interamente dedicato all'arte dell'Oceania.[62] Per la prima volta un panorama completo delle arti del Pacifico, o per lo meno di quello che era conosciuto di esse, veniva presentato. La Polinesia aveva un ruolo predominante. Eccetto un'introduzione di Tristan Tzara e una di Zervos, e due articoli di von Sydow e Fischer, gli studi sulle diverse regioni erano scritti da specialisti, curatori di musei (Eichhorn, Speiser, Wölfel), da un collezionista (Chauvet), e da Monsignor Jaussen, che era vescovo di Tahiti. È accettata ogni tendenza, dall'interpretazione psicoanalitica (esposta in un articolo da von Sydow) a quella etnologica. Nel suo testo d'introduzione Christian Zervos confuta la posizione di Basler e difende l'idea che l'arte dell'Oceania è l'espressione di una immaginazione visionaria vicina all'arte moderna. Al di là dello studio della forma, emerge dall'oscurità del tempo il segno grafico che giace al cuore dell'arte oceanica; gli esempi più ovvii di questi segni si trovano sull'Isola di Pasqua, per la quale l'articolo di Monsignor Jaussen provvede una tavola esplicativa. In quel periodo queste illustrazioni ispirarono Max Ernst (pp. 29, 560), e furono riflesse nei dipinti di Miró. Poncetton e Portier ripeterono i loro punti di vista nel volume *La Décoration: Océanie*.[63] A poco a poco, attraverso gli oggetti e la loro estrapolazione nelle tele dei Surrealisti, i demoni divennero più famigliari, e l'arte dell'Oceania assunse un carattere di universalità.

«Cahiers d'art» e il libro di Poncetton e Portier ripro-



Doppia figura, Lago Sentani, Irian Jaya (precedentemente Nuova Guinea Olandese). Legno, h. cm. 176. Canberra, Australian National Gallery. Già Collezione Jacob Epstein. Fotografia sul campo di Jacques Viot, 1929.

dussero molti oggetti. Essi provenivano da grandi musei (Berlino, Basilea), ma anche da collezionisti privati: Breton, Eluard, Tzara, Flechtheim, Fénéon, Tual, Delouis (un mercante d'arte cinese che era passato all'arte dei Primitivi), Ascher (un ex-pittore che era diventato un mercante di quadri e la cui galleria venne poi aperta a Montparnasse), ed infine Carré e Ratton, in seguito diventati fra i più attivi mercanti di Parigi (Ratton avrebbe comprato diversi pezzi della collezione Flechtheim), e Pierre Loeb, i cui *tapa* del Lago Sentani (p. 114) furono riprodotti per la prima volta. Loeb, un mercante dei pittori surrealisti, vendette anche alcuni oggetti oceanici.[64] La sua collezione privata (p. 111) era una delle più importanti dell'epoca. Un giorno egli offrì a Picasso un braccio in legno dell'Isola di Pasqua (p. 330), e nella sua galleria molti artisti furono in grado di acquistare familiarità con l'arte del Pacifico. Nel 1929 inviò Jacques Viot, che aveva già peregrinato per il Pacifico, a raccogliere oggetti in Nuova Guinea. Viot si interessò specialmente all'arte del Lago Sentani, finora quasi sconosciuta in Francia, e riportò *tapa* e sculture. Al suo ritorno egli pubblicò un articolo, un estratto da un libro, nel primo numero della rivista «Le Surréalisme au service de la révolution», nel quale, ripetendo l'espressione di d'Albertis, descriveva la Nuova Guinea come un castello incantato; ma il titolo, *N'encombrez pas les colonies* (Non ingombrate le colonie), era anche un'allusione alla politica coloniale del governo e alla Esposizione che sarebbe stata realizzata nel 1931, con le quali i Surrealisti erano in contrasto.[65]

Nel 1930 si aprirono a Parigi tre mostre. La prima venne organizzata da Tzara e da Charles Ratton (quest'ultimo preparò il catalogo) alla Galerie Pigalle, la seconda si tenne alla Galerie de la Renaissance, in Rue Royale, e la terza alla Galerie Mettler, dove vennero esposti pochi pezzi dell'Isola di Pasqua.[66] Queste tre esposizioni segnano una svolta importante: esse furono le ultime nel settore privato prima della crisi economica degli anni trenta; d'altro canto esse presentarono per la prima volta in Francia un panorama completo delle arti dell'Oceania accessibili in quel periodo; infine era la prima volta che un'esposizione alla Galerie de la Renaissance, interessata specialmente ai pittori del "ritorno all'ordine", presentava l'arte dell'Oceania (ma la stampa diede scarsa attenzione alla mostra). Queste furono anche le prime esposizioni a ricorrere alle risorse di un ampio numero di collezionisti, alcuni dei quali sono menzionati per la prima volta. La prima di esse conteneva 138 oggetti dell'Oceania e delle colonie britanniche, specialmente della Nuova Zelanda e della costa sud della Nuova Guinea; gli oggetti provenivano dalle collezioni di Loeb, Ratton, Tzara, Mettler, Ascher e Chauvet. La seconda metteva in mostra 180 pezzi, nei quali persino l'arte delle Isole Salomone, del tutto sconosciuta eccetto che per poche prue di canoa e *kapkap*, era rappresentata da tredici oggetti. Il numero degli oggetti in mostra era equamente diviso tra la Melanesia e la Polinesia. Nonostante che i prestatori fossero gli stessi della Galerie Pigalle, appaiono questi nomi: Lavachery, direttore del Musée du Cinquantenaire a Bruxelles, un ex-avvocato condotto all'antropologia dalla passione per gli oggetti etnografici; Chardenet; Lamart; la giornalista Titaÿna; il pittore Lhote; l'avvocato Pomaret; il mercante di stampe Le Veel; i due fratelli Stora, mercanti di arazzi ed oggetti medioevali, il più giovane dei quali era interessato all'arte dei Primitivi; Yvon Helf, uno specialista in argenti antichi; lo scrittore Paul Morand insieme a Stéphen Chauvet; Louis Carré; Eduard e Pierre Loeb; Poncetton, il collega dell'esperto Portier per il quale scrisse le schede del catalogo; Félix Fénéon; ed infine Bela Hein, un ex-giornalista che aveva un negozio di antichità a Parigi. Questi erano principalmente mercanti, e solo pochi erano collezionisti: quindi ci si potrebbe chiedere se lo scopo principale di queste esposizioni non fosse quello di propagandare un'arte fino ad allora riservata a pochi. Ma la crisi economica doveva fugare questa tendenza.

Nessun Surrealista diede in prestito alcun oggetto per queste esposizioni (Tzara, che organizzò la mostra alla Galerie Pigalle, aveva da tempo rotto con il movimento, nonostante restasse in contatto con alcuni dei suoi membri). Naturalmente Breton ed Eluard, mentre tennero una parte dei loro oggetti, scambiarono o vendettero alcuni pezzi, ma la loro scelta era regolata da criteri particolari. Nel 1929 un numero speciale della rivista belga «Variétés» fu dedicato alla "posizione del Surrealismo". Esso includeva un articolo di Eluard sull'"arte selvaggia", un articolo già in embrione nel suo taccuino del 1927,[67] e una carta del mondo (p. 556) sulla quale, contrariamente al modo di rappresentazione usuale, l'Oceania occupava il centro. La grandezza di ogni paese dipendeva dall'interesse suscitato. Tra le regioni più importanti si trovano l'Arcipelago di Bismarck e l'Isola di Pasqua, seguiti dalla Nuova Guinea, dalla Nuova Zelanda e dalle Nuove Ebridi, dalle Hawai e dalle Marchesi. Le Isole Salomone erano di grandezza ridotta e la Nuova Caledonia era assente: Breton trovava la sua arte troppo distorta. Nell'arte dell'Oceania Breton vedeva «il trionfo del dualismo di percezione e rappresentazione». Questa attenzione al dualismo viene riflessa nella sua scelta di quegli oggetti che ai suoi occhi ne erano la realizzazione. Egli collezionò con entusiasmo *kapkap*, immagini della «sintesi tra il concreto e l'astratto», e figure *uli* della Nuova Irlanda, interpretate come figure di ermafroditi, o ancora sculture di uomini-uccello dell'Isola

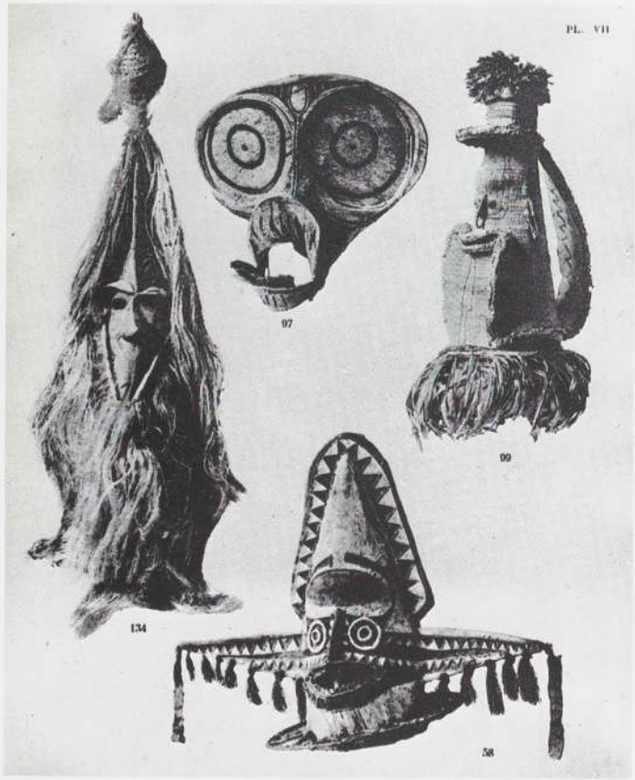
Pagina di un catalogo d'asta, vendita Roland Tual, Parigi Febbraio 1930.

di Pasqua (pp. 556, 558, 559), un luogo che egli vedeva come la «Atene moderna dell'Oceania».

Nel 1931 si aprì l'Esposizione Coloniale. Alcune sale nel nuovo Musée des Colonies erano riservate all'"Arte del Pacifico": in esse era esposto un insieme di pezzi antichi e di altri pezzi moderni creati per l'occasione. La sala dedicata alle Nuove Ebridi mostrava, per la prima volta dalla guerra, un importante gruppo di oggetti modellati provenienti da Malekula. A causa della loro tecnica, dei loro colori, delle loro grandi immagini mortuarie e delle loro maschere, questi oggetti avrebbero occupato tra i collezionisti una posizione altrettanto importante delle opere della regione del Sepik. Alcuni Surrealisti risposero a questa Esposizione Coloniale con una loro mostra, organizzata da Aragon, Thirion, e Sadoul, in seguito membri del Partito Comunista. Aragon ed Eluard, con l'aiuto di Tanguy, allestirono le sale dove, tra le altre cose, erano esposte alcune sculture della Nuova Irlanda della collezione di Aragon e forse di Eluard.[68]

In questa decade degli anni trenta la separazione tra i Surrealisti da una parte e i collezionisti e i pittori indirizzati su vie più tradizionali dall'altra divenne una rigida opposizione. Le arti Primitive erano la posta in una interpretazione delle arti dell'Occidente: la pittura doveva essere dominata dall'inconscio o dal "formalismo classico"? Emmanuel Berl condannò il culto dei feticci come una «manifestazione di satanismo estetico».[69] In Germania, la mostra del 1933 al Kunstgewerbe Museum di Berlino, della quale dà un resoconto Hans Purrmann,[70] sarebbe stata l'ultima, prima che l'arte Primitiva fosse ancora una volta inclusa nella "storia dei selvaggi" e consegnata alla categoria hitleriana delle "arti degenerate", per le quali essa era servita come un modello.

La crisi economica, che procurò molte difficoltà in Francia, causò anche un'interruzione delle vendite; queste, nonostante fossero aumentate negli anni precedenti, ora caddero. I pezzi messi all'asta seguirono la direzione del gusto; nel 1919 i *tapa* e gli oggetti più rari delle Marchesi e di Tahiti erano tra gli articoli più cari nelle poche aste di quegli anni. Il loro numero incominciò ad aumentare nel 1928. La collezione Walter Bondy, consistente in cinquanta oggetti della Nuova Guinea, dell'Arcipelago di Bismarck, della Nuova Caledonia, delle Marchesi, dell'Isola di Pasqua e della Nuova Zelanda, fu una delle raccolte più belle vendute in quegli anni. Un'altra asta memorabile fu tenuta nel 1929, senza il nome del collezionista; e la collezione Tual fu venduta nel 1930 (p. 113): essa consisteva di 119 oggetti oceanici, tra cui una maschera in guscio di tartaruga proveniente dallo Stretto di Torres. Infine, nel 1931, ci fu un'asta organizzata da Ratton, nella quale figurava un oggetto che venne successivamente acquistato da Picasso (p. 48).[71] A Londra, comunque, le vendite continuarono con una forte presenza di oggetti della Nuova Zelanda e della Nuova Guinea. L'ultima grande asta di questo periodo fu quella della collezione Breton-Eluard, organizzata da Ratton nel Luglio del 1931. La copertina del catalogo ruppe con la tradizione per la sua impostazione grafica e per la sostituzione delle parole "sculture dell'Oceania, dell'Africa e dell'America" con "arti primitive", un cambiamento che con la sua riduzione del campo



Maschere melanesiane offerte in vendita all'asta da André Breton e da Paul Eluard, Luglio 1931.

semantico cercava di introdurre questi oggetti in un "museo universale". La vendita proponeva 149 oggetti oceanici, inclusi numerosi *kapkap* e maschere della Nuova Irlanda, ma non ottenne il risultato sperato. Alcuni oggetti dovettero venire nuovamente offerti nel negozio che Breton aprì nel 1937 all'insegna di "Gradiva"; Eluard cedette la sua collezione a Roland Penrose nel 1938.[72]

Alla ricerca di nuova clientela, i mercanti Charles Ratton e Louis Carré organizzarono varie mostre a New York. Nel 1934 Ratton presentò la sua collezione di oggetti oceanici alla Galleria Pierre Matisse, e nel 1936 mise in mostra "Americani, Oceanici e Africani". Nella sua introduzione al catalogo, Robert Goldwater distingue l'arte dell'Oceania da quella dell'Africa per le sue qualità decorative e specialmente per la sua varietà di forme, nelle quali uccelli ed esseri umani erano mescolati, raggiungendo la creazione di una "immagine paranoica" molto prima dei Surrealisti.[73]

Questi anni di crisi in Francia coincidono con la riorganizzazione del Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Già nel 1929, sotto la direzione efficiente di Paul Rivet, assistito da Georges-Henri Riviére, le gallerie vennero ristrutturate. A partire da questi anni le mostre organizzate da circoli artistici avrebbero lasciato il posto a mostre etnologiche, "incontri fortunati" per lo studio del rituale e del sacro.[74] L'importante esposizione del 1934 intitolata "La Danse sacrée" fu un esempio di questo nuovo orientamento, virtualmente condiviso dallo staff della rivista «Documents», fondata e pubblicata da Bataille, e della quale Geoges-Henri Riviére sarebbe stato uno dei membri più attivi. «Documents» insisteva sull'importanza della trasgressione e del sacrificio, e si opponeva così all'idealismo dei Surrealisti.[75] Louis Clarke, nel quinto numero, scrisse un articolo sull'arte delle Isole Salomone, allora quasi sconosciuta in Francia, e Bataille, nel settimo numero, analizzò il volume di Luquet sull'arte della Nuova Caledonia. Egli era comunque meno interessato all'arte della Nuova Caledonia che all'idea di un "realismo psicologico" articolata da Luquet, che gli permetteva di dimostrare la coerenza dei disegni dei bambini. Essendo diventato un centro mondiale legato ai circoli intellettuali, il Musée d'Ethnographie organizzerà una importante serie di esposizioni e riceverà in donazione alcune collezioni. Nel 1933 mostrò la collezione di *tapa* raccolta da Jacques Viot. Questi *tapa* erano già presenti nelle collezioni di Amsterdam, ma alla luce della pittura surrealista venne data una nuova interpretazione di questo insieme di piccole figure, mezzo pesce e mezzo insetto, in un paesaggio immaginario che è a volte distorto per produrre un sistema di linee che coprono l'intera superficie. Nel 1934 una sala dedicata alle Isole Marchesi venne riorganizzata per ricevere una donazione di oggetti descritti da Michel Leiris in un articolo su «Cahiers d'art».[76] Nello stesso anno venne installata nelle sale la collezione von der Heydt[77] ben fornita di pezzi della Nuova Guinea e dell'Arcipelago Bismarck, essa riempì certi vuoti lasciati da venti anni di inattività. Essa venne completata da una collezione delle Nuove Ebridi raccolta nel 1934 dal geografo Aubert de la Rüe durante una spedizione ufficiale. Nel 1935 si tenne una mostra sull'Isola di Pasqua che venne ripetuta a Bruxelles nel 1936. Queste esposizioni mettevano in mostra i risultati della spedizione scientifica franco-belga condotta da A. Métraux e Lavachery. Infine, nel 1938, il Musée d'Ethnographie, ribattezzato Musée de l'Homme, esibì nei suoi nuovi fabbricati le opere raccolte nel Pacifico dalla spedizione della nave *La Korrigane*; grazie a questa collezione, il museo possiede un importante numero di oggetti principalmente della Melanesia.[78]

Un fenomeno simile si riscontra anche in Inghilterra. Nel 1935 la mostra "The Art of Primitive Peoples" si aprì al Burlington Fine Arts Club: i pezzi esposti provenivano dalla Nuova Zelanda, dalle Isole Figi, dalle Isole Salomone, dalla regione di Massim e dalla Nuova Guinea; alcuni erano stati raccolti dall'antropologo Gregory Bateson. Il catalogo è etnologico ed ogni pezzo è collocato nel suo contesto sociale ed economico.[79] Questo stesso orientamento appare l'anno seguente in *Art and Life in New Guinea* di Raymond Firth.[80] Nel Giugno dell'anno successivo una esposizione di trecento oggetti della collezione Moyne si aprì in Grosvenor Place: essa conteneva pezzi del Fiume Fly, del Fiume Eilanden (Asmat) e del Fiume Ramu.

Negli Stati Uniti gli oggetti oceanici (tra cui alcuni pezzi della Nuova Guinea, della Nuova Zelanda, e della Nuova Irlanda) furono esposti alla California Midwinter International Exposition, a San Francisco, nel 1895. Una mostra, "Oceanic and African Art", contenente solo pochi pezzi polinesiani, si aprì nel 1934 al Fogg Museum di

Tapa, Lago Sentani, Irian Jaya (precedentemente Nuova Guinea Olandese). Stoffa di corteccia dipinta, h. cm. 57,1. New York, Collezione Dorothea Tanning. Già Collezione Max Ernst.

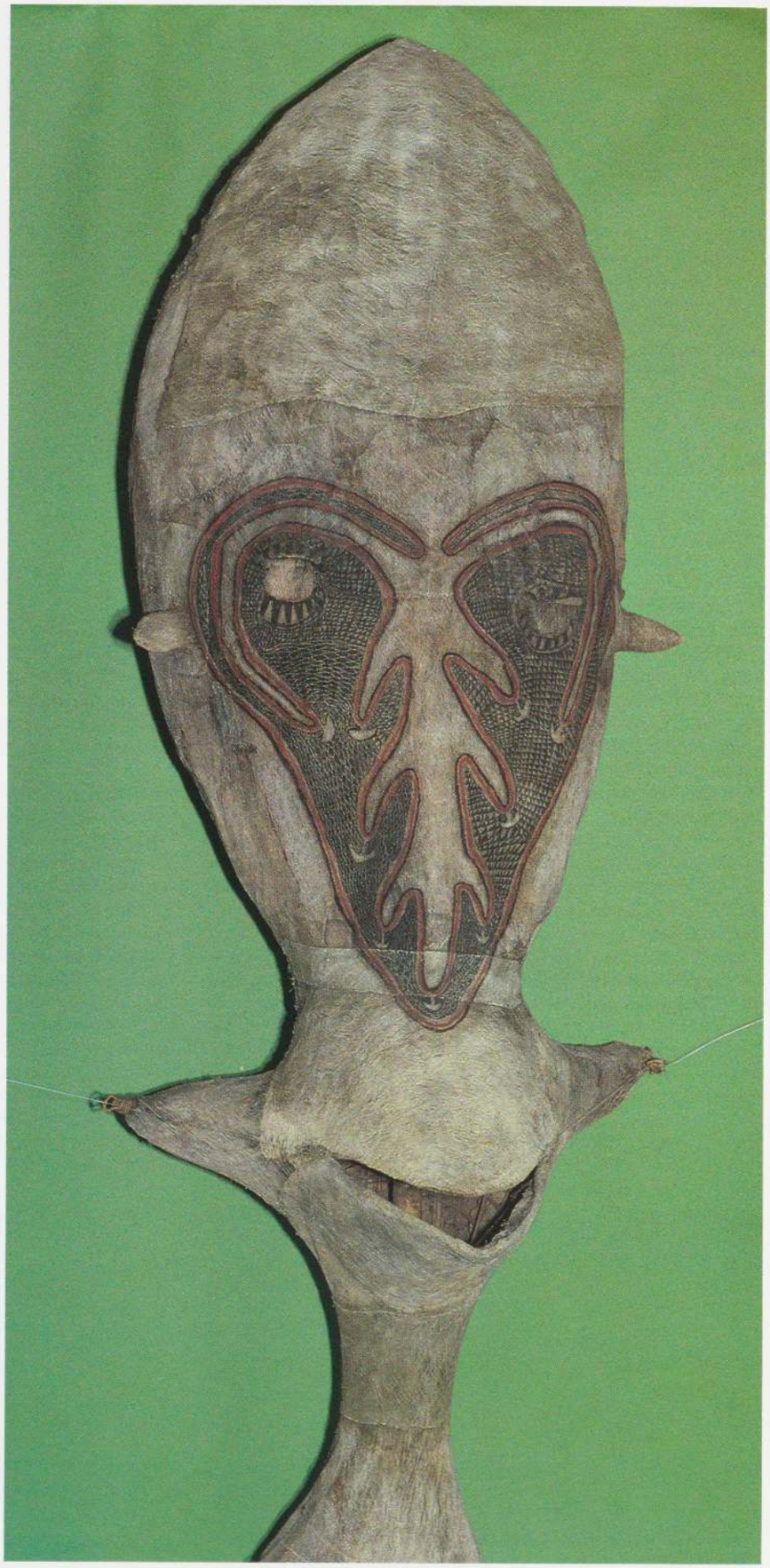
Arte oceanica esposta alla Pierre Matisse Gallery, New York, 1934; oggetti forniti da Charles Ratton.

Harvard, un'esposizione al Peabody Museum a Salem nel 1939 mise nuovamente in mostra collezioni polinesiane, un'ampia parte delle quali era riservata a oggetti di uso quotidiano. E nello stesso anno, per la Golden Gate International Exposition a San Francisco, una sezione venne dedicata all'Oceania: il suo scopo era quello di stabilire, agli occhi del pubblico, la nozione che la produzione di queste regioni era alla pari con quelle dell'Europa e di altre parti del mondo.

I Surrealisti, rimanendo fedeli a Breton, evitarono per principio questo mondo troppo didattico. Alla visione etnografica essi opposero una visione del meraviglioso; alle classificazioni scientifiche altre categorie che dimostravano la loro assurdità. Lasciarono così in disparte gli oggetti oceanici, e nel 1936 ammassarono nella "Exposition d'Objets Surréalistes" alla Galerie Charles Ratton oggetti americani, readymades, oggetti matematici e *objets trouvés* interpretati.[81]
Nello stesso anno, alla "Mostra Internazionale Surrealista" a Londra, furono esposti oggetti della regione del Sepik (Nuova Guinea), prestati dallo University Museum of Archaeology and Anthropology di Cambridge, insieme a fotografie di pezzi che gli organizzatori non erano stati in grado di ottenere. In nessuna di queste esposizioni comunque furono esposte tutte le collezioni surrealiste: Max Ernst, Paalen, Tanguy ed altri possedevano oggetti che non furono mai mostrati.

I primi navigatori riportarono solo pochi oggetti. I reperti cominciarono a giungere in grande quantità solo quando l'Europa si imbarcò nella sua espansione coloniale, e in questo periodo essi servivano come testimonianza della conquista. Esposti in musei, in esposizioni universali e in collezioni private, essi mostravano la vita e i costumi degli indigeni, indicavano l'esistenza di un altro mondo. I Surrealisti francesi, celebrando la *trouvaille* o ritrovamento fortunato, diedero rilievo a quel sistema di sostituzione in cui gli oggetti assumono tanto più significato quanto più sono guardati. Divisi fra gli studi degli antropologi e quelli degli artisti, questi oggetti sono stati prima di tutto gli iniziatori di un regno fantastico la cui storia inizia con la prima traversata del Pacifico e non è ancora finita.

Oggetti fotografati durante la spedizione di La Korrigane, 1934-1935, in Nuova Guinea. Fotografia sul campo di van de Broek. Parigi, Musée de l'Homme.

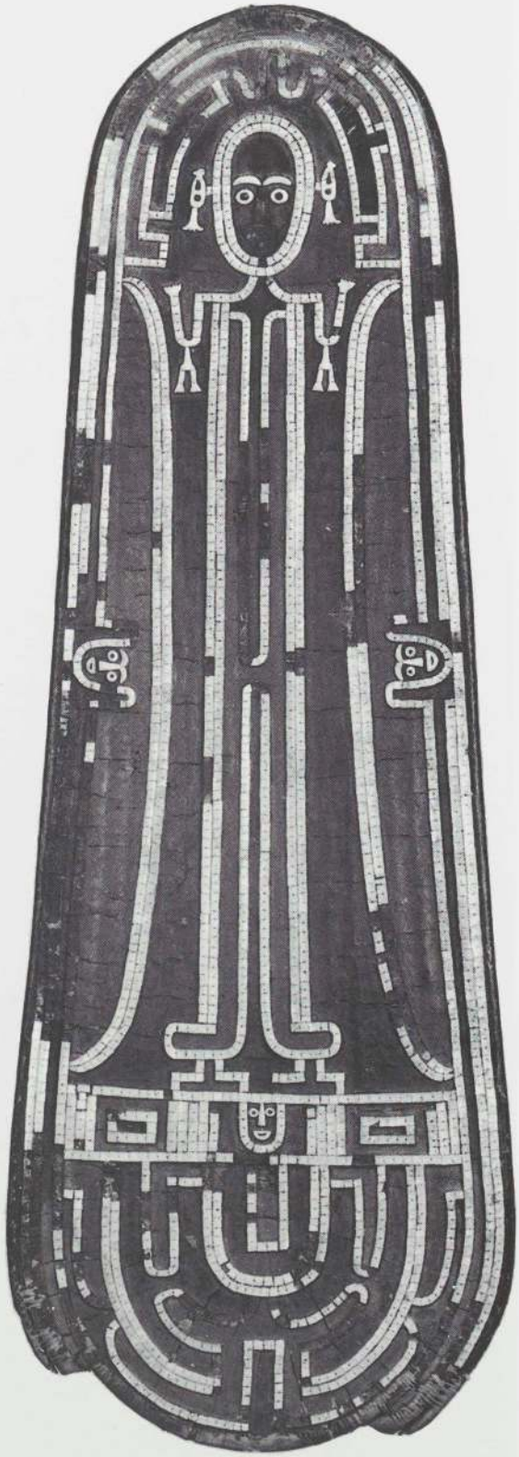


Copricapo (e particolare), Baining, Nuova Britannia. Corteccia dipinta e intelaiatura di canna, h. cm. 720. Amburgo, Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

Scudo, Sulka, Nuova Britannia. Legno dipinto, fibra e piume, h. cm. 121. Ginevra, Musée Barbier-Müller.

Figura simbolo di grado, Vanuatu (precedentemente Nuove Ebridi). Felce arborescente dipinta, h. cm. 203,2. Chicago, Field Museum of Natural History.

Figura, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno, h. cm. 76,8. Collezione Pierre Matisse. Già Collezione Henri Matisse.



Scudo da cerimonia, Malaita, Isole Salomone, Legno con intarsi in madreperla, h. cm. 81. Sydney, The Australian Museum.

Sopra: Amuleto per la caccia, Alamblak, Fiume Karavari, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno, h. cm. 31,8.
Washington, D.C., National Museum of Natural History, Smithsonian Institution.

Sopra a destra: Testa, Kwoma, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Terracotta, h. cm. 42. New York, Collezione privata.

A destra: Figura per flauto sacro, Biwat, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno dipinto, conchiglia e fibra, h. cm. 45,8. Collezione Friede, New York.

NOTE

Questo testo non avrebbe visto la luce senza la preziosa assistenza di Françoise Girard, Marie-Claire Battaille-Benguigui e Jean Jamin del Musée de l'Homme, di Rosalind Krauss, Judith Cousins e Jean-Louis Paudrat, di Michel Leiris, Jean Laude e Charles Ratton. A loro e a Douglas Newton, per la sua utilissima lettura critica del testo, voglio estendere i miei sinceri ringraziamenti.

1. Cfr. de Commerson, *Post-scriptum sur les îles de la Nouvelles-Cythère ou Tayti*, pubblicato prima sul «Mercure de France» nel Novembre del 1769, poi su «Décade philosophique» del 30 Messidoro, anno IV, vol. 18, pp. 133-142.
2. B. Smith, *European Vision and the South Pacific, 1768-1850*, Oxford University Press, 1960, offre un'analisi di questi cambiamenti di opinione nei confronti del Pacifico, basati soprattutto su fonti inglesi.
3. Su questo argomento cfr. J. Copans e J. Jamin, *Aux origines de l'anthropologie française*, Le Sycomore, Parigi, s.d., e G. Stocking, *French Anthropology in 1800* in «Isis 65», n. 180, 1964, pp. 134-150.
4. I diari di bordo della spedizione Bougainville sono stati recentemente pubblicati da Etienne Taillemite. Essi contengono carte geografiche, illustrazioni e disegni: *Bougainville et ses compagnos autour du monde*, Imprimerie Nationale, Parigi 1977, vol. 2.
5. Non tutti gli oggetti furono raccolti da Péron: 160 gli furono offerti dal medico di bordo Georges Bass, che aveva risieduto a Sidney e li aveva ricevuti dai navigatori. Il volume di Copans e Jamin, *op. cit.*, offre una lista degli oggetti secondo il manoscritto di Péron, conservato a Le Havre.
6. Le collezioni del capitano Cook e dei suoi compagni, i resoconti dei cui viaggi sono stati più volte ripubblicati, erano disperse in numerosi musei europei. A. Kaeppler le ha meticolosamente catalogate. Cfr. A. Kaeppler, *Artificial Curiosities: An exposition of Native Manufactures Collected on the Three Pacific Voyages of Captain Cook*, Bishop Museum Press, Honolulu 1978, e *Cook Voyage Artifacts in Leningrad, Berne and Florence Museums*, Bishop Museum Press, Honolulu 1978.
7. Le collezioni di Caen furono pubblicate da E. Deslomchamps, *Note sur les Collections Ethnographiques de Musée de Caen et sur deux haches en pierre polie provenant de la Colombie* in «Annuarie de Musée d'Histoire Naturelle de Caen», 1884. In questo periodo il museo, completato dalle collezioni Vieillard, Marc e Deplanches, possedeva una raccolta rappresentativa del Pacifico: per la Nuova Zelanda un *tiki*, un'asse di una canoa; per Tahiti uno scacciamosche, ornamenti, mazze, corone di guscio di tartaruga, ed orecchini per le Isole Marchesi; armi e *tapa* delle Isole Tonga e delle Caroline; alcuni rari orecchini della Nuova Britannia e della Nuova Irlanda; un "coccodrillo" delle Salomone; maschere, sculture, armi di pietra e bambù della Nuova Caledonia; sculture di uccelli e armi della Nuova Guinea Olandese; infine una maschera di guscio di tartaruga dello Stretto di Torres ed armi dell'Australia. Il Musée de la Marine del Louvre era costituito da oggetti di vari viaggiatori, incluso Dumont d'Urville et d'Entrecasteaux, così come da oggetti depositati da Louis Philippe, al quale erano stati dati dai missionari Pompallier e Douare e dall'antiquario scandinavo Rafn. La Melanesia era rappresentata da 253 pezzi, la Micronesia da 38, e la Polinesia da 447. Si potrebbero menzionare, tra le altre cose, un tamburo e una maschera delle Nuove Ebridi, sculture della Nuova Caledonia, "idoli" della Nuova Guinea, una piccola scultura delle Salomone ed una importante dell'Arcipelago Gambier, sculture, contenitori piumati e giade della Nuova Zelanda ed infine una maschera con piume ed alcuni manici di scacciamosche scolpiti di Tahiti.
8. Sull'aumento dei musei etnografici cfr. R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York, II ed., 1967, specialmente la prima parte.
9. Il Musée d'Ethnographie du Trocadéro acquistò i suoi primi dipinti australiani nel 1935. Nel XIX secolo l'attenzione dei ricercatori era maggiormente diretta ai dipinti sulla sabbia o nelle caverne che ai dipinti su corteccia d'albero. R. B. Smith, nel suo libro *The Aborigines of Victoria*, Londra 1878, fu uno dei primi ad analizzare uno di essi. Smith nota comunque che «l'artista indigeno non era un negro selvaggio. Egli aveva osservato gli usi e i costumi dei bianchi» (p. 286). Negli anni novanta Baldwin Spencer era stato uno dei primi, attraversando la Terra di Arnhem, a raccogliere dipinti su corteccia.
10. *Catalogue spécial de l'Exposition des Sciences Anthropologiques*, Imprimerie Nationale, Parigi 1878. Gli oggetti provengono dal Musée de Caen, dal Musée des Colonies du Palais de l'Industrie ai Champs Elysées (questo museo venne creato dopo l'Exposition Universelle del 1855; a quanto pare il museo non pubblicò mai un catalogo e cadde in disuso negli anni novanta), dal museo di Bordeaux e dalla collezione Riviére a Parigi e Seidler a Nantes, ed infine dal Royal College of Surgeons di Londra. Si potrebbe anche consultare *Actes du Congrés des Sciences Ethnographiques*, Imprimerie Nationale, Parigi 1878.
11. Ogni paese pubblicò un catalogo. Per la Francia cfr. *Catalogue des produits des colonies françaises*, Challamel, Parigi 1878. La lista degli espositori, riprodotta nei cataloghi, consiste di ditte coloniali e commerciali.
12. Liesville, *Coup d'oeil général sur l'Exposition Historique de l'Art Ancien*, Palais du Trocadéro, Honoré Champion, Parigi 1879, pp. 82 sgg. Esso offre una lista di membri della "commissione di ammissione e classificazione" e degli espositori.
13. A. Racinet, *L'Ornement polychrome, Art ancien et asiatique, Moyen-Age, Renaissance, XVII, XVIII, XIX siécle: Recueil historique et préhistorique avec des notes explicatives*, Firmin Didot, Parigi 1869, 2 Voll. Quest'opera venne ripubblicata nel 1885-1886 e nel 1888.
14. C. Rochet, *Traité d'anatomie, d'anthropologie et d'ethnographie appliquées aux Beaux-Arts*, Renouard, Parigi 1886. Rochet insegnava anatomia alla École des Beaux-Arts a Parigi. Tra le altre cose egli era responsabile della statua imperiale di Carlo Magno, che adorna il sagrato davanti alla cattedrale di Parigi. Egli pensava che il museo etnografico creato dal suo «dotto collega ed eccellente amico Doctor Hamy ... contenesse troppe cianfrusaglie ed oggetti senza valore» (p. 250).
15. La Galerie d'Ethnographie des Invalides a Parigi esponeva una serie completa di manichini i cui costumi ripercorrevano la storia dell'equipaggiamento da battaglia. La galleria venne sottoposta a diverse modifiche successive, ma i "selvaggi" erano sempre esposti a scopo di paragone. La galleria venne smantellata nel 1917, e gli oggetti rimasti (ornamenti, armi, ecc.), assieme ai manichini, furono donati al Musée d'Ethnographie.
16. Sulla Maison Saves, cfr. G. Astre, *Théophile et Alexis Saves, négociants toulousains en Nouvelle Calédonie et collecteurs d'objets d'Histoire Naturelle et d'Ethnographie à la fin du XIX siécle*, in «Journal de la Société des Océanistes», n. 18, Dicembre 1962, p. 108. La Maison Saves pubblicò pochi cataloghi dei quali rimangono solo pochi esemplari. La collezione Le Mescam venne pubblicata da G. Lennier, *Description de la collection ethnographique océanienne qu'a offert à la Ville du Havre M. Le Mescam, négociant de Nouméa: Notes d'Ethnographie Océanienne*, Museum d'Histoire Naturelle, Le Havre 1886. La Maison Godeffroy di Amburgo pubblicò una rivista etnografica e J. D. Schmeltz e R. Krause pubblicarono il catalogo delle collezioni: *Die Ethnographisch-Anthropologische Abteilung des Museum Godeffroy in Hamburg: Ein Beitrag zur Kunde der Südseevölker*, Friederichsen, Amburgo 1881. Sulle collezioni della Nuova Irlanda a Berlino, cfr. K. Helfrich, *Malanggan I*, Museum für Völkerkunde, Berlino 1973.
17. Per ora non possediamo alcuna notizia biografica su Bertin, e i luoghi dove egli comperò la sua collezione ci sono sconosciuti, ma si può supporre che nella sua qualità di mercante di diamanti frequentasse Amsterdam e Anversa, città in cui si potevano trovare oggetti di molti possedimenti non francesi del Pacifico. Egli nacque vicino a Parigi nel 1821, e la sua collezione venne dispersa nell'anno della sua morte. Il resoconto della vendita venne scoperto da M.-C. Battaille del Musée de l'Homme a Parigi. Una copia di esso è archiviata nella sezione oceanica. Oltre che da Hamy (che stava comperando per il Musée l'Ethnographie con fondi donati dal principe Roland Bonaparte) e da Heymann, vennero comperati oggetti da, (tra gli altri) Jonchery, Besnard, Pieret, Edwards, Dounelle (o Daunelle) e Klein, nomi dei quali, a parte ciò, non abbiamo trovato altra traccia.
18. Le collezioni oceaniche vennero sistemate sui pianerottoli di entrata. I manichini indossavano "ornamenti" e gli oggetti più preziosi erano collocati in teche di vetro. La maschera della Nuova Caledonia non é la più vecchia nella collezione attuale del Musée de l'Homme, ma piuttosto una che Rochas offrì alla Société d'Anthropologie nel 1861 e che appartenne al suo museo allestito nel Quartiere Latino. Un articolo pubblicato su «La Nature», Giugno-Settembre 1882, interpreta gli oggetti come "rebus": «per esempio, in un bastone sormontato da un orso, la lunghezza era segnata con le impronte di questo plantigrado; il tutto significava che il possessore del bastone era chiamato 'Orso-che-si arrampica' ». Questa interpretazione non è lontana dal tipo applicato più tardi da Jarry o da certi simbolisti.
19. Il principe Roland Bonaparte, che diventò in seguito presidente della Société de Géographie, si interessò profondamente alla Nuova Guinea negli anni ottanta e sperò che la Francia annettesse una parte di essa. Egli pubblicò *Les Derniers Voyages des Néerlandais à la Nouvelle Guinée Hollandaise*, Versailles 1885, e *Notices sur la Nouvelle Guinée*, Parigi 1887. Possedeva una importante collezione di oggetti, principalmente armi. Patrono generoso, egli donò al Musée d'Ethnographie diverse collezioni, inclusa parte di quella di Bertin, che consisteva di 297 oggetti di tutti i tipi.
20. Su questa esposizione cfr. *Catalogue de la Section Néerlandaise a l'Exposition Internationale Coloniale et d'Exportation Générale tenue du 1 mars au 31 octobre 1883 à Amsterdam*, Brill, Leida 1883. La Nuova Guinea era rappresentata principalmente da oggetti di uso quotidiano del museo di Utrecht, e da Korwar. La sezione australiana metteva in mostra principalmente armi.
21. Cfr. O. Finsch, *Die Ethnologische Ausstellung der Neu-Guinea Compagnie in Königlischen Museen zu Berlin*, anno I, quaderno 2.3, 1886, pp. 92-100 e *Katalog der Ethnologischen Sammlungen der Neu-Guinea Compagnie ausgestellt in Königlischen Museum für Völkerkunde*, Otto van Holten, Berlino 1886.
22. Lo stato generale delle collezioni fu descritto da K. Bahnson, *Ueber Ethnographischen Museen*, in «Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien», vol. XVIII, 1888, pp. 109 sgg. Cfr. anche W. M. T. Brigham, *Report of a Journey around the World Undertaken to Examine Various Ethnological Collections*, in «Occasional Papers of the Bernice Pauahi Bishop Museum», Honolulu, vol. I, n. 1, 1898, pp. 1-72. Egli cita poche collezioni private e redige un rapido inventario delle collezioni che vide in vari musei europei ed americani.
23. Cfr. T. Bodrogi, *L'Art de L'Océanie*, Grund, Parigi 1961, per l'edizione francese. Il conte Festetics de Tolna tenne la sua collezione nella sua tenuta vicino a Parigi all'inizio del secolo. Egli pubblicò due libri di memorie dei suoi viaggi nel Pacifico, nei quali racconta il modo in cui acquistò certi oggetti.
24. Sembra, ad esempio, che l'introduzione di valuta tradizionale fabbricata in Europa negli anni 1875-1880 abbia avuto come ripercussione un aumento di oggetti come i Malanggan della Nuova Irlanda, che giunsero in numero considerevole nei musei. Allo stesso modo l'uso del ferro, tradizionalmente sconosciuto nel Pacifico, non solo rese possibile una produzione più rapida, ma anche un incremento in dimensione per determinati oggetti.
25. V. Segalen, *Essais sur l'exotisme: Une Esthètique du divers*, Fata Morgana, Montpellier 1978. Segalen è anche l'autore di un saggio su Gauguin, che morì alcuni giorni prima che Segalen giungesse a Tahiti, e di un volume, *Les Immémoriaux*, che come il *Noa Noa* di Gauguin è un revival del mito di Tahiti. Sull'esotismo e la pittura cfr. J. Laude, *La Peinture française (1905-1914) et "l'Art négre"*, Klincksieck, Parigi 1968.
26. Nel 1898 un adattamento di uno dei primi romanzi di Loti, *Le Mariage de Loti*, venne rappresentato con il titolo *L'Ile du rêve*. L'intreccio di questo dramma in versi, messo in musica da Reynaldo Hahn, è l'amore tormentato tra un capitano di nave e una bellissima donna di Tahiti. Loti attraversò il Pacifico nel 1872 nella qualità di cadetto di marina sulla Flore. Sull'Isola di Pasqua egli comperò degli oggetti, alcuni dei quali si trovano ora al Musée de l'Homme a Parigi. La Flore riportò una testa in pietra, che venne esposta al Musée d'Histoire Naturelle e poi trasferita al Musée d'Ethnographie du Trocadéro.

    Louise Michel, un'anarchica mandata nella colonia penale della Nuova Caledonia a causa della sua partecipazione alla Comune di Parigi del 1871, pubblicò negli anni ottanta diversi libri di memorie sui "Kanaka". In ogni caso ci si potrebbe domandare se i circoli anarchici non abbiano giocato un ruolo importante nella rivalutazione delle arti dei Primitivi; Félix Fénéon, tra l'altro un campione dei "Pointillists", avrebbe posseduto un'importante collezione d'arte Primitiva.

27. Cfr. *L'Inauguration du buste du Docteur Hamy et de la salle d'Océanie au Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, in «L'Anthropologie», XXI, 1910, pp. 241-245. Per il materiale e la situazione finanziaria del Musée d'Ethnographie all'inizio del secolo cfr. Verneau, *Le Musée d'Ehtnographie du Trocadéro*, in «L'Anthropologie», 1918-1919, pp. 547-560.
28. Questo calo di popolazione fu principalmente dovuto alle epidemie di origine europea, al traffico di manodopera a basso costo, e all'attitudine psicologica dovuta alla sensazione di essere intrappolati in una situazione senza speranza.
29. Già negli anni settanta, sembra che certe regioni della Nuova Caledonia fossero specializzate nella vendita di oggetti a colonizzatori e a viaggiatori. Altre regioni, per esempio le Isole Cook, la costa nord della Nuova Guinea e le Nuove Ebridi, presto incominciarono a fabbricare "souvenir". Padre Colette possedeva copie di tavolette dell'Isola di Pasqua fatte a Papeete. Una ditta in Germania produceva giade della Nuova Zelanda, ed alcune di queste erano riesportate nel Pacifico, dove venivano vendute come pezzi autentici da commercianti senza scrupoli.
30. L'Institut Colonial di Marsiglia fu fondato da Heckel, un ex-colonnello, nel 1893. L'istituto era collegato con la Camera di Commercio, ed il suo scopo era quello di studiare le risorse delle colonie. Esso allestì un museo che possedeva, tra le altre cose, alcuni oggetti della Nuova Caledonia e dell'Australia. Contemporaneamente a questo istituto vennero creati dei giardini coloniali. In quello di Parigi venne costruita una capanna "Kanaka". Come per il Musée des Colonies a Parigi, essa venne reinstallata nel Palais Royal. Secondo Florence Fels vi si potevano «comperare autentiche opere melanesiane a basso prezzo»: F. Fels, *L'Art mélanien au Pavillon de Marsan*, in «Nouvelles littéraires», 27 Ottobre, 1923, p. 4.
31. W. M. T. Brigham, *Report of a Journey around the World to Study Matters Relating to Museums*, 1912, in *Occasional Papers of the Bernice Pauahi Bishop Museum*, 1913. Il museo di Berlino venne arricchito in questi anni dalla collezione della spedizione del Sepik del 1910-1912; cfr. H. Kelm, *Kunst vom Sepik*, Museum für Völkerlunde, Berlino 1966-1968, 3 voll. La spedizione di Amburgo è stata oggetto di recenti studi da parte di H. Fischer, *Die Hamburger Südsee Expedition: Uber Ethnographie und Kolonialismus*, Syndicat, Frankfurt am Main 1981. Dopo la spedizione, una pubblicazione enorme, continuata dopo la guerra, venne edita sotto la direzione di Thilenius.
32. Webster pubblicò il suo catalogo dal Giugno 1895 all'Autunno del 1901, Oldman dal Dicembre 1903 al Gennaio 1914. Fu da quest'ultimo che Breton ed Eluard comperarono alcuni oggetti dopo la Prima Guerra Mondiale. Edge-Partington pubblicò la sua collezione a sue spese; cfr. J. Edge-Partington, *Album of the Weapons, Tools, Ornaments, Articles of Dress of Natives of the Pacific Islands*, 3 voll., Manchester 1890, un'opera generale su molti musei e collezioni private, nel Regno Unito e in Australia, inclusa la sua. La collezione di Fuller venne acquistata per intero dal Field Museum di Chicago.
33. Diversi mercanti, inclusi Heymann e Brummer, vendevano oggetti d'arte Primitiva a Parigi. Cfr. gli articoli di J.-L. Paudrat e W. Rubin in questo volume. André Warnod, in quello che sembra essere il primo articolo pubblicato sull'arte africana da un critico d'arte, riproduce solo pezzi dell'Africa e del Madagascar; cfr. A. Warnod, *Curiosités estétiques*, in «Comoedia», 27 Giugno 1911, e 2 Gennaio 1912.
34. Si potrebbe anche citare il viaggio dello scrittore polacco e pittore Witkiewicz, che accompagnò l'antropologo B. Malinowski nel 1914 nel Pacifico in qualità di pittore e fotografo. Nel 1907 un gruppo di pittori e filosofi tedeschi che si denominavano "i fratelli del sole" si stabilì in Nuova Guinea. Ma due dei "fratelli" morirono e i sopravvissuti vennero rimpatriati in Euorpa in condizioni pietose.
35. Cfr. P. Guillaume, *Une Esthétique nouvelle, l'art nègre*, in «Les Arts à Paris», 15 Maggio 1919, pp. 1-3. In questo articolo Guillaume fa una lista dei primi collezionisti. Vedi anche G. Apollinaire, *Quelques Artistes au travail*, in «Mercure de France», 16 Aprile, 1911, ristampato in Décaudin, *Oeuvres complètes*, Balland, Parigi 1966, p. 308.
36. Cfr. Kahnweiler, *Juan Gris*, Londra 1947, nota 104. Le sculture della Nuova Caledonia appaiono in una fotografia che Gelett Burgess fece nello studio di Picasso nel 1908; vedi *Pablo Picasso, A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York 1980, p. 87. Per una visione più completa degli oggetti tribali di Picasso nel 1908, cfr. Rubin, p. 299.
37. Sulla collezione del Musée de la Marine vedi sopra, nota 7.
38. Journal du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, 1899-1910, manoscritto, Musée de l'Homme, Parigi. I nomi di coloro che accompagnarono Delaunay non appaiono, ma si può sospettare la presenza di Apollinaire, che doveva dedicare un articolo al Musée d'Ethnographie su «Paris-Journal», 18 Luglio, 1914.
39. *British Museum Handbook to the Ethnographical Collection*, British Museum, 1910, per la prima edizione.
40. E. Faure, *Histoire de l'art: L'Art médiéval*, Floury, Parigi 1912, specialmente pp. 137-166. Le illustrazioni mostrano oggetti delle Isole Salomone, delle Hawaii e dell'Isola di Pasqua.
41. *Sculptures négres, 24 photographies précedées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume*, Parigi, edizione privata limitata a 63 copie. Il volume venne pubblicato con l'aiuto, fra gli altri, del collezionista Jacques Doucet e dell'Università di Losanna. Sulle relazioni tra Apollinaire e Guillaume e sulla pubblicazione di questo volume cfr., J. Bouret, *Une Amitié esthetique au début du siécle: Apollinaire et Paul Guillaume, 1911-1918, d'aprés une correspondance inédite*, in «Gazzette des Beaux Arts» 68, n. 1223, Dicembre 1970, pp. 373-379. Una relazione sulla esposizione alla Galerie Paul Guillaume, 108 Faubourg Saint-Honoré, fu fatto da M. Le Chevrel, *Devant l'Atlantide*, in «Le Gaulois», 18 Dicembre, 1917.
42. P. Guillaume, *op. cit.*, 1917.
43. Collections de Monsieur Charles Vignier, Galerie Levesque, 109 Faubourg Saint-Honoré, 16 Maggio - 15 Giugno 1913.

    Lyre et Palette, 6 Rue Huyghens, XIVe, Premiére exposition du 19 Novembre au 5 Décembre 1916. Kisling, Modigliani, Ortiz de Zarate, Picasso, sculptures nègres. Un testo di Guillaume Apollinaire introduce le "sculture negre". La Galerie Lyre et Palette era diretta da Emile Lejeune, un pittore di origine svizzera che pubblicò le sue memorie su la «Tribune de Genéve» dal Gennaio al Marzo 1964.
44. Clouzot e Level, *L'Art sauvage - Océanie, Afrique: Catalogue de la premiére exposition d'art négre et d'art océanien organisé par Paul Guillaume*, Galerie Devambez 10-31 Maggio, 1919. Il catalogo contiene il testo di Apollinaire tratto da *Album négre* del 1917. La mostra espose 147 oggetti.

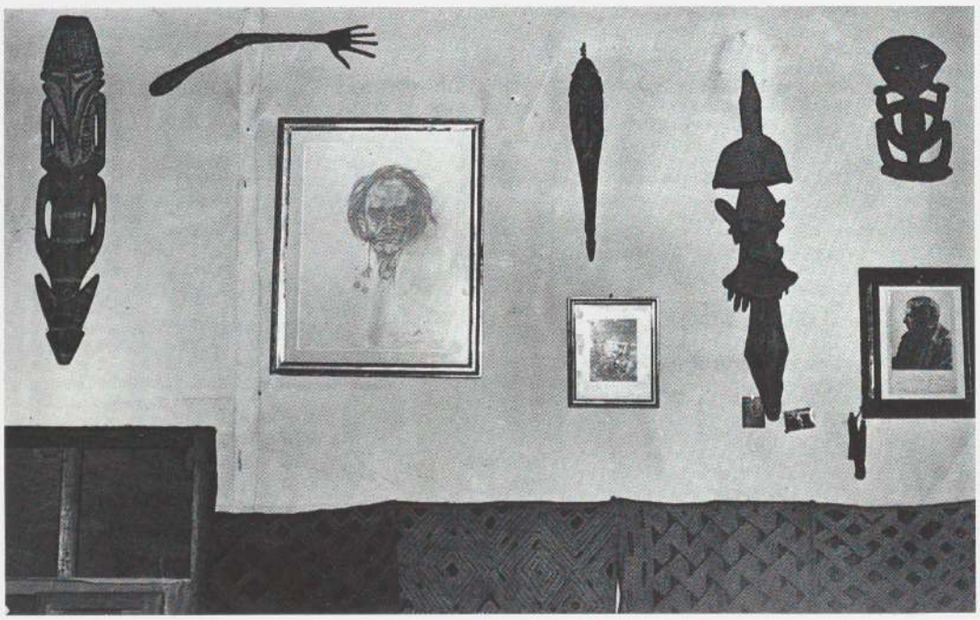
    Clouzot e Level, *L'Art négre et l'art océanien*, Devambez, Parigi 1919. Le tavole, oltre ai pezzi del British Museum e del Musée d'Ethnographie di Parigi, mostrano una scultura hawaiana, un Korwar, due maschere della Nuova Caledonia, un particolare di trampoli e alcuni *tiki* in osso e in pietra delle Marchesi e due statue dell'Isola di Pasqua della collezione Level.
45. Clozot e Level, *op. cit.*, 1919, p. 22.
46. D. Réal, *La Décoration primitive: Océanie*, Calavas, Parigi 1922. Le tavole mostrano oggetti dell'Indonesia e dell'Oceania e alcuni pezzi della collezione Rupalley.
47. C. Einstein, *Negerplastik*, Die Weissen Bücher, Lipsia 1915, per la prima edizione; Kurt Wolff, Monaco 1920, per la seconda. Oggetti oceanici vengono mostrati nelle tavole 43, 81, 82, 85, 86, 87. Le ultime due tavole (N. 107 e 111), che mostravano un pilastro di porta della Nuova Caledonia e una scultura della Nuova Irlanda, scomparvero nella seconda edizione.
48. E. von Sydow, *Exotische Kunst, Afrika und Ozeanien*, Von Klinkhardt und Biermann, Lipsia 1921. Gli oggetti riprodotti, dell'Arcipelago Bismark e della Nuova Guinea, appartenevano ai musei di Lipsia e Dresda.

    E. von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, Propyläen-Kunstgeschichte, Berlino 1923. Le tavole mostrano oggetti di tutta l'Oceania.

    Si devono anche ricordare due importanti volumi che trattano di arte Primitiva in generale: W. Hausenstein, *Klassiker und Barbaren* 1923, Monaco, e H. Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, Delphin, Monaco 1923. Per un'analisi di questo ultimo volume cfr. Goldwater, *op. cit.*, pp. 30-31.
49. Paul Guillaume, nella quinta edizione della sua rivista «Les Arts à Paris», fa un resoconto di questa serata, che egli stesso aveva organizzata, insieme con i commenti della stampa. Cfr. anche Allard, *Fête nègre*, in «Le Nouveau Spectateur», n. 4, 25 Giugno 1919, che riproduce i disegni dei costumi di Fauconnet.
50. G. Duthuit, *Cinématographe et fêtes*, in «Action», n. 4, Luglio 1920. La storia del movimento Dada in Francia è stata studiata da M. Sanouillet, *Dada à Paris*, Pauvert, Parigi 1965. Pilou-Pilou era il nome dato dai colonizzatori alle danze della Nuova Caledonia.
51. Sugli anni di formazione di Breton, cfr. M. Bonnet, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, Parigi 1975. Su Eluard cfr. J.-C. Gatteau, *Eluard et la peinture*, tesi di dottorato, Parigi 1980, e il catalogo della mostra *Paul Eluard et ses amis peintres*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 14 Novembre, 1982-17 Gennaio, 1983.
52. Clouzot e Level, *Exposition d'art indigéne des colonies françaises*, Musée des Arts Decoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Novembre-Dicembre 1923, e S. Chauvet, *L'Art indigéne des colonies françaises*, Maloine, Parigi 1924.
53. Clouzot e Level, *op. cit.*, 1919, p. 9.
54. Clouzot e Level, *op. cit.*, 1923, p. 22.
55. Cfr. catalogo della mostra *Tableaux de Man Ray et objets des îles* che aprì la Galerie Surréaliste, 16 Rue Jacques Callot, 26 Marzo - 10 Aprile, 1926. Il catalogo riproduce una "maschera del Nuovo Meclenburgo", una "pietra incisa delle Loyalty Islands", una "scultura delle Hawai" e "una maschera della Nuova Guinea".
56. Cfr. sotto.
57. *Südseeplastiken*, mostra, Maggio 1926, Galerie Flechtheim, Berlino; Giugno 1926, Kunsthaus, Zurigo; Agosto 1926, Galerie Flechtheim, Düsseldorf (Berlino: Das Kunstarchiv, 1926). Prefazione di Carl Einstein. Il catalogo illustra 29 dei 184 oggetti in mostra. Una traduzione, con illustrazioni, apparve su «Art and Archaeology» 1, 1927, pp. 125-128.
58. C. Zervos, *Introductions*, in «Cahiers d'art», n. 7-8, 1927, p. 229. L'articolo è illustrato da una fotografia di una maschera dello Stretto di Torres della collezione Picasso (p. 315).
59. A. Blaser, *L'Art chez les peuples primitifs*, Libraire de France, Parigi 1929. Il capitolo sull'arte oceanica venne riprodotto in «Les Arts à Paris», n. 6, Gennaio 1929, pp. 19-24.
60. A. Basler, *op. cit.*, 1929, p. 23.
61. Luquet, *L'Art primitif*, G. Doir, Bibliothéque d'Anthropologie, Parigi 1930. Questo problema del realismo era già stato dibattuto per molti anni. Indipendentemente dalle teorie di Grosse in Germania, il problema era stato motivo di discussione in Francia in seguito alle ricerche preistoriche di Breuil e alla sua controversia con S. Reinach. La questione era: realismo logico o realismo visivo? La nozione di realismo logico, come mostrato nell'articolo di Hamy su *La Figure Humaine chez le sauvage et l'enfant*, in «L'Anthropologie» 21, 1910, pp. 409-423, permette di paragonare l'arte dei popoli indigeni con l'arte dei bambini. Così nel 1930 Luquet stava riprendendo e sviluppando idee che erano state al centro di un ampio dibattito fin dall'inizio del secolo, non solo nel campo della preistoria e dell'antropologia, ma anche in quello della psicologia, particolarmente quella infantile.
62. «Cahiers d'art», n. 2-3, 1929, 119 pp. 189 illustrazioni.
63. Portier e F. Poncetton, *La Décoration: Océanie*, Calavas, Parigi, s.d. (1931), 8 pp. 48 tavole.
64. Pierre Loeb scrisse un libro di memorie, *Voyages à travers la peinture*, Bordas, Parigi 1946, e gli fu dedicata una mostra. Cfr. *L'Aventure de Pierre Loeb – La Galerie Pierre, Paris, 1924-1964*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Musée d'Ixelles, Bruxelles, 1979. Le pagine 103-110 trattano della sua collezione d'arte Primitiva.
65. J. Viot, *N'encombrez pas les colonies*, in «Le Surréalisme au service de la révolution», n. 1, Luglio 1930, pp. 43-45, e *Deposition de blanc*, Plon, Parigi 1932. Questo libro è una satira anticoloniale. Viot pubblicò anche *La Baie de Geelwinck* in «Art vivant», n. 147, Aprile 1931, pp. 172-173. Questo articolo è illustrato con fotografie prese sul campo.
66. Catalogo della *Exposition d'art africain et d'art océanien*, Parigi 1930, 29 pp., 15 figg., e il catalogo *Exposition des arts de l'Océanie, 23 mai – 6 juin 1930, à la Renaissance*, 11 rue Royale, 16 pp. Esiste una relazione sulla esposizione della galleria Mettler di A. Sautier, *Une Collection d'art d'Océanie*, in «Formes», n. 2, 1930, p. 13. L'articolo è illustrato da riproduzioni di due statue di pietra dell'Isola di Pasqua.
67. J.-C. Gatteau, *op. cit.*, 1980, p. 244. In questo periodo Eluard stava progettando un viaggio in Nuova Guinea. Il suo viaggio intorno al mondo del 1924 rimane, d'altro canto, piuttosto misterioso.
68. Non esiste molto materiale a disposizione per informazioni su questa esposizione. Una sua foto venne stampata in «Le Surréalisme au service de la révolution», n. 4, Dicembre 1931, ma la sua qualità mediocre permette solo una identificazine

approssimativa. J.-C. Gatteau, *op. cit.*, offre alcuni dettagli supplementari circa l'organizzazione della mostra, ma non fa riferimenti agli oggetti.

69. E. Berl, *Conformismes freudiens*, in «Formes», n. 5, Maggio 1930, p. 3. Cfr. anche W. Georges, *Le Crépuscule des idoles*, in «Les Arts à Paris», n. 17, Maggio 1930.
70. H. Purrmann, *Südseekunst*, in «Kunst und Künstler», 1933, p. 115. C. Zervos, in «Cahiers d'art», scrisse il suo *Reflexions sur la tentative d'esthétique dirigée du III Reich*, nel quale sviluppò anche la sua posizione sul ruolo giocato dalle arti Primitive sulla pittura del suo tempo.
71. Tra il 1925 e il 1939, a Parigi si tennero quaranta aste con cataloghi nei quali apparivano oggetti dell'Oceania. Sono circa novecento pezzi, alcuni dei quali furono messi in vendita per diverse volte. Le due ultime aste importanti prima della guerra furono quelle di Frank Burty Haviland nel 1936 e di Vlaminck nel 1937. La collezione Level andò all'asta nel 1943. Quelle di Fénéon, Titaÿna, sotto uno pseudonimo, Madeleine Rousseau, Paul Guillaume e La Korrigane furono disperse dopo la guerra.
72. Cfr. Penrose, *Un Oeil de liberté*, in *Paul Eluard et ses amis peintres*, *op. cit.*, 1983.
73. R. Goldwater, *American, Oceanic and African*, nel catalogo dell'esposizione alla Pierre Matisse Gallery, 20 Aprile-9 Maggio 1936.
74. Circa queste idee, sviluppate dal francese Mauss, e la loro applicazione alla scultura, cfr. l'articolo di R. Krauss su Giacometti in questo stesso volume.
75. Sul gruppo "Documents" e il Musée de l'Homme, Cfr. J. Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, in «Comparative Studies in Society and History» 23, n. 4, Ottobre 1981, pp. 539-565, e J. Jamin, *Un Sacré Collége, ou les apprentis sorciers de la sociologie*, in «Cahiers internationaux de sociologie», 68, 1980, pp. 5-30. Sul Surrealismo cfr. tra gli altri E. Maurer, *In Quest of the Myth: An Investigation of the Relationship between Surrealism and Primitivism*, tesi di dottorato, University of Pensilvannia, 1974, e E. Cowling, *An Other Culture*, in *Dada and Surrealism Reviewed*, Arts Council of Great Britain, Londra 1978, pp. 451-468.
76. M. Leiris, *L'Art des Iles Marquises*, in «Cahiers d'art», n. 5-8, 1934, pp. 185-192. L'articolo, di natura etnografica, tratta dell'invenzione dei *tiki*.
77. La collezione dell'uomo di affari svizzero von der Heydt venne pubblicata da E. von Sydow, *Sammlung Baron Eduard von der Heydt*, Bruno Cassirer, Berlino 1932. Questa pubblicazione tuttavia non tiene conto dell'importanza della collezione, che venne depositata nel Musée de l'Homme e dopo la guerra donata a Zurigo, dove formò il nucleo del museo Rietberg.
78. La spedizione delle Korrigane venne organizzata dalle famiglie Ganay e van den Broek. Entrambe le famiglie erano in rapporti con grandi industrie e Mme de Ganay fece corsi con Mauss a Parigi.
79. *Catalogue of an Exhibition of the Art of Primitive Peoples*, Burlington Fine Arts Club, Londra 1935, introduzione di A.D. La mostra conteneva 292 oggetti.
80. R. Firth, *Art and Life in New Guinea*, Studio Publication, Londra 1936.
81. Gli oggetti esposti in questa mostra erano una maschera di guscio di tartaruga dello Stretto di Torres della collezione Georges Salle, una maschera di vimini della collezione Breton, una maschera di legno, una figura di antenato e un poggiatesta della Nuova Guinea, una scultura della Nuova Irlanda, una maschera *tapa* della Nuova Britannia della collezione Pierre Loeb, una maschera di felce arborescente delle Nuove Ebridi, e un ciotolo inciso delle Isole Loyalty della collezione Eluard.



Allestimento di arte oceanica e moderna alla Galerie Pierre Loeb, Parigi, 1949. Da sinistra a destra: gancio per teschio, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea; Alberto Giacometti, *La mano*, 1947, bronzo; Antonin Artaud, *Autoritratto*, 1946, matita; figura, forse Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea; fotografia di Vieira da Silva nel suo studio, Boulevard Saint Jacques, di Denise Colomb; figura pinnacolo per tetto di capanna, Nuova Caledonia; figura, forse Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea; piccole fotografie che raffigurano i genitori di Pierre Loeb; fotografia di Pablo Picasso, scattata da Man Ray, 1933, con dedica di Picasso a Silvia e Pierre Loeb. Fotografia di Denise Colomb.

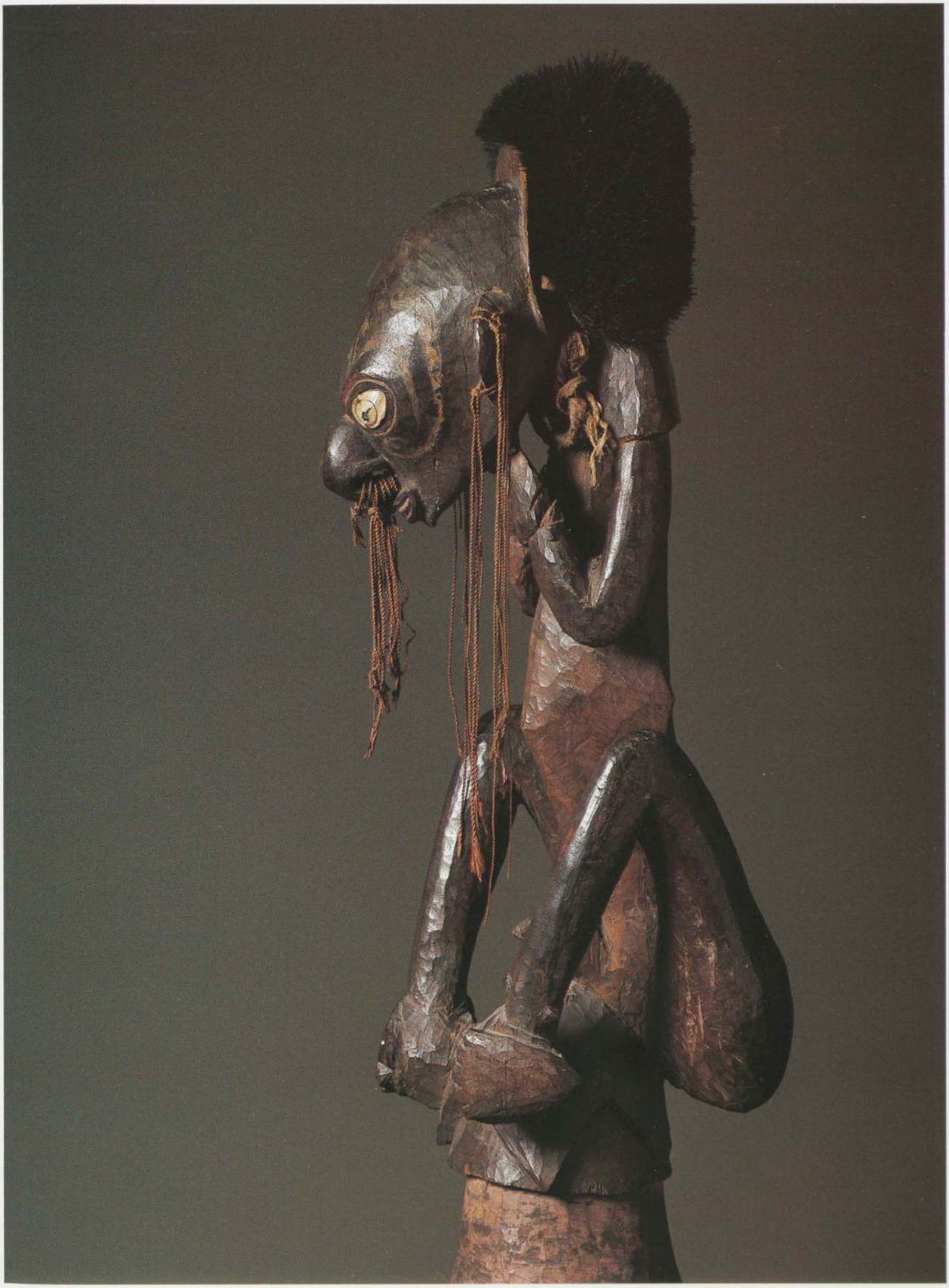


Figura pinnacolo per abitazione, Biwat, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno, conchiglia, fibre e piume, h. cm. 122, Ginevra, Musée Barbier-Muller.

Copricapo, Kalabari Ijo, Nigeria. Legno, h. cm. 47. Collezione Raymond e Laura Wielgus.

L'Africa

Jean-Louis Paudrat

All'inizio di questo secolo, quando i reperti etnografici iniziarono ad essere percepiti come oggetti importanti artisticamente, Parigi più di qualsiasi altra città divenne il punto di convergenza per la diffusione di idee e attività che conferirono all'arte africana un ruolo essenziale nella formazione della sensibilità occidentale.

Nel corso dei secoli una gran varietà di oggetti tribali era entrata nelle collezioni francesi; il loro numero era poi aumentato in seguito al fervore del colonialismo francese (e degli studi scientifici concomitanti) dopo il 1880. Tuttavia solo pochi degli oggetti che giunsero prima della seconda metà del XIX secolo trovarono la loro collocazione nelle collezioni pubbliche. Nessun segno sembrerebbe sopravvivere di quelle "raccolte di meraviglie" francesi istituite nel Rinascimento da alcuni principi ed armatori per contenere "strani idoli",[1] portati da un'Africa che Rabelais descrisse come «da sempre conosciuta per produrre cose nuove e mostruose».[2] Rimangono soltanto cinque corni per la caccia molto lavorati, due attrezzi per mangiare ed un corno da polvere, opere d'arte afro-portoghese del XVI secolo, prodotti da scultori d'avorio Sherbro, Edo e Kongo. La ceramica funeraria Anyi molto probabilmente è giunta dall'Africa alla fine del regno di Luigi XIV,[3] ma non vi è alcun accenno di ciò tra gli inventari. Vi sono tuttavia testimonianze di una "statuetta della costa della Guinea",[4] la cui origine tribale è difficile da stabilirsi: essa venne spedita durante il XVIII secolo al Cabinet des Médailles della Bibliothèque Royale. Proprio come nella sua *Recueil d'antiquités egyptiennes, etrusque, grecques et romaines* il Conte di Caylus nel 1756 aveva riprodotto un ciondolo Kulango in bronzo,[5] così in *Les Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, il barone Denon, che aveva preso parte alla campagna egiziana di Napoleone, pubblicò un oggetto la cui origine era ugualmente remota dalle sponde del Nilo. Finalmente, nella prima metà del XIX secolo, alcune scatole Akan per la polvere d'oro furono collocate nel Cabinet des Médailles.

Nel 1850, fu costituito il Musée Naval del Louvre. Questa istituzione, secondo l'inventario redatto nel 1856,[6] possedeva quasi cinquecento oggetti spediti dalle compagnie d'oltremare che operavano sotto la protezione della marina da guerra: principalmente armi, attrezzi agricoli, articoli in pelle e cestini, copricapi e strumenti musicali.

Alcuni anni dopo, nel 1874, E.T. Hamy, un assistente al Museum d'Histoire Naturelle, ideò un piano «per portare tutti insieme in un solo museo gli oggetti tribali disseminati ovunque nei vari istituti e musei di stato».[7] Il suo proposito si rifaceva a quelli già avanzati da Barthélemy alla fine del XVIII secolo e da Jomard, conservatore del Dépôt de Géographie, nel 1828.

L'apertura a Parigi, il 23 Gennaio 1878, del Musée Ethnographique des Missions Scientifiques – immediato antenato del museo che sarebbe stato destinato ad avere un ruolo così importante nell'evoluzione del modernismo parigino – rappresentò il primo risultato degli sforzi del Dr. Hamy per convincere il Ministero dell'Istruzione Pubblica del bisogno di dotare la capitale francese di una istituzione scientifica che si occupasse esclusivamente di radunare e di classificare, secondo un criterio comparativo, gli esemplari più rappresentativi che mostravano l'evoluzione delle tecniche dell'umanità.

Separate da quelle del Musée Permanent des Colonies, che erano state esposte nello stesso palazzo sin dall'Exposition Universelle del 1855, le collezioni, radunate in fretta e furia, furono esposte per sei settimane in tre stanze al secondo piano del Palais de l'Industrie ai Champs Elysée. Essendo questa collezione costituita principalmente da manufatti di antiche civiltà asiatiche ed americane, fu

allestita a parte una sezione più piccola per l'Oceania e l'Africa. Per quanto riguarda l'Africa, ci furono due mostre del Gabon, organizzate da Hamy, sulla base del materiale raccolto da Alfred Marche durante la sua seconda spedizione (1875-1878) sul fiume Ogowe. Questa fu probabilmente la prima volta che in Francia si potè vedere una figura di guardiano di reliquario Kota.[8]

Il successo di questo precursore del Musée d'Ethnographie spinse il Barone de Watteville, direttore delle Scienze e Lettere, ad aprire un "Salone di viaggi e di spedizioni scientifiche" all'Exposition Universelle del 1878; esso conteneva più o meno gli stessi oggetti esposti al Palais de l'Industrie. Nel frattempo una mostra di "oggetti etnografici di popoli non europei"[9] e cioè le Americhe e l'Africa, fu allestita nell'ala destra del Palazzo del Trocadéro. Anche qui gli esemplari dell'Alaska, del Messico e del Perù superavano numericamente quelli africani: un gruppo di oggetti in avorio del Congo appartenenti al mercante Conquy Senior, alcuni tessuti ed armi del Basutoland prestati da Casalis, ed alcuni piccoli oggetti Asante. Infine, la sezione africana al Palais des Colonies, rifornita principalmente con reperti spediti dagli empori commerciali del Gabon e della Costa d'Oro, fu, fatta eccezione per gli indumenti ed i vari oggetti di uso domestico, limitata a bilance e pesi per misurare la polvere d'oro e a qualche gioiello Akan, compreso un "feticcio" del sovrano Fante di Assinie.

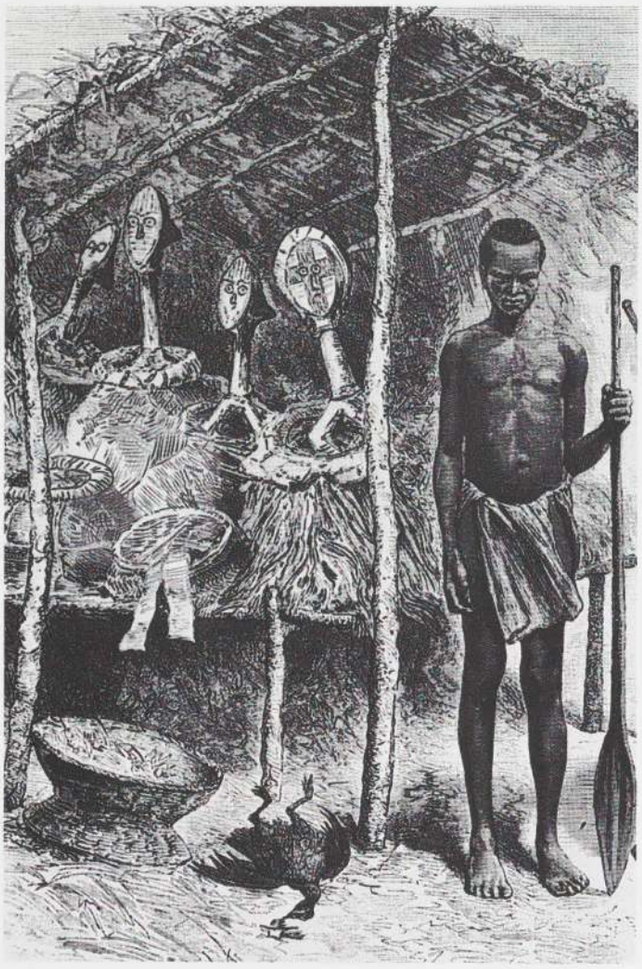
Mentre l'effetto più significativo dell'Exposition Universelle del 1878 fu il rafforzamento da parte dell'opinione pubblica dell'idea del destino coloniale francese in Africa, la scienza dell'etnografia fu in grado in quel momento di definire con maggior chiarezza i suoi obiettivi in rapporto all'espansione verso l'interno dell'Africa. Nello stesso tempo fu presa la decisione di creare a Parigi un museo etnografico paragonabile a quelli già fondati in alcuni paesi stranieri. Ma dobbiamo ancora notare che le varie manifestazioni di quell'anno decisivo furono basate su manufatti di pochi gruppi africani, la maggior parte dei quali vivevano in alcune zone della costa atlantica. Le donazioni ricevute dal Dr. Hamy per il futuro museo, benché molto interessanti, erano ancora poco numerose:[10] un Ikenga Igbo da Onitsha, acquistato dal mercante Bishoffeim che lo aveva comprato all'Exposition Universelle; alcuni oggetti del Sudan occidentale portati da Soleillet dal suo viaggio a Ségou ed una statuetta della costa della Guinea, portata in Francia nel XVIII secolo e donata dalla Biblioteca Nazionale. Si dovrebbe tuttavia rilevare che il Musée Permanent des Colonies, il Museum d'Histoire Naturelle, Il Musée Naval du Louvre, il Musée d'Artillerie e la Bibliothèque Nationale, così come alcune associazioni culturali (di geografia, antropologia e zoologia) avevano a quell'epoca collezioni molto più ricche, in quanto comprendenti armi, tessuti, ornamenti per vestiti, strumenti musicali e domestici e oggetti cerimoniali. Inoltre il "Musée Africain",[11] allestito nel Settembre 1879 per alcuni mesi nell'atrio del Teatro du Châtelet, malgrado la confusione della presentazione, aveva ampliato le tipologie etniche e materiali fino ad includere oggetti delle regioni centrali, orientali e meridionali del continente, oltre ad opere che avevano uno "scopo culturale" ("divinità africane" della collezione Bertin, "maschere in legno usate nei riti religiosi,... coltelli sacrificali, vari feticci, idoli, divinità familiari, emblemi di bellezza" della collezione Bouvier).

La mostra allo Châtelet fu, a suo modo, sintomatica di un cambiamento tangibile negli atteggiamenti verso l'Africa. Il dramma *La Vénus noire* di Adolphe Belot, che fu il pretesto per la mostra allo Châtelet, seguì fedelmente, malgrado alcune libertà, il resoconto che il naturalista tedesco Schweinfurth aveva dato del suo viaggio (1860-1871) attraverso le terre degli Shilluk, dei Dinka, dei Bongo, degli Zande e dei Mangbetu.[12] Il suo *Im Herzen Von Afrika*, pubblicato come *Au coeur d'Afrique* nel 1874 in undici puntate splendidamente illustrate sulla rivista «Le Tour du Monde», rivelò al pubblico francese che all'interno del continente, libero da influssi sia cristiani sia islamici, esistevano società di alto livello culturale, che avevano sviluppato musica sofisticata, poesia, arti decorative ed architettura. Ma proprio mentre evocava il fasto della vita di corte del sovrano Mangbetu, l'autore dell'adattamento teatrale pose, da parte sua, un accento particolare sulle barbarie di alcuni tipi di comportamento, che – il pubblico doveva comprenderlo – non era ancora stato mitigato dall'influsso benefico della civiltà occidentale. Così, alimentato dai racconti della scoperta di terre sconosciute, dalle descrizioni delle strane usanze delle società incontrate e dalle storie di avventure di intrepidi esploratori, il gusto per l'esotico veniva costantemente stimolato. Ma il passaggio dal fantastico alle realtà più pragmatiche rappresentate dagli interessi politici ed economici della Francia avveniva costantemente.

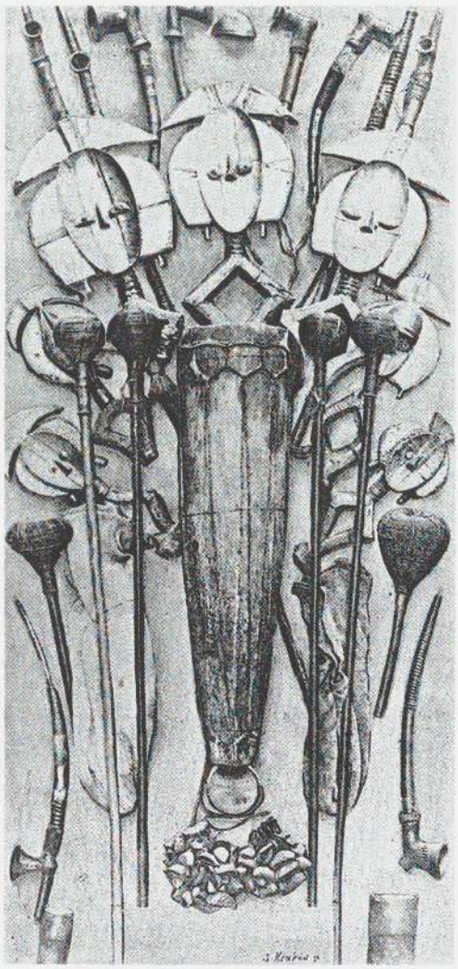
Tre figure Fon installate nel Musée d'Ethnographie du Trocadero (ora Musée de l'Homme), Parigi, 1895.

I patrocinatori del Musée Africain – le società geografiche di Marsiglia e Parigi, la Società Zoologica, i delegati di alcune ditte commerciali di Marsiglia insediate sulle coste africane – approfittando delle conclusioni del precedente congresso geografico speravano di convincere l'opinione pubblica della continuità che pensavano dovesse esistere tra le scienze e le loro applicazioni nella conquista di nuovi territori. La zoologia, la botanica e l'etnografia avrebbero aiutato a fornire informazioni più precise sui paesi da conquistare, circa i pericoli che nascondevano, le risorse che offrivano e le usanze dei loro abitanti, tutte cose che sarebbe stato utile conoscere allo scopo di sottometterli secondo i piani del futuro potere coloniale. La

Maschera gianiforme, Bembe, Zaire. Legno dipinto, h. cm. 60. Collezione privata.



Reliquiari Kota disegnati da Riou in base a documenti portati da Jacques de Brazza dalla spedizione nell'Africa Occidentale. Pubblicati in "Le Tour du monde", II semestre, 1887.



Oggetti Kota con figure di reliquiario, acquistati dal Musée d'Ethnographie du Trocadero (ora Musée de l'Homme), Parigi, tra il 1883 e il 1886. Eliografia pubblicata in "Le Tour du monde", II semestre, 1888.

mostra allo Châtelet rispondeva a questo scopo didattico, ripreso in seguito su scala più ampia dal Musée d'Ethnographie. Le collezioni del naturalista Bouvier, finanziatore delle spedizioni Marche e Compiègne nel Gabon, di quella Petit a Cabinda, di quella Lucan a Loango, ecc., esemplificavano i benefici che derivavano dal sostenere la causa coloniale.

Furono uomini come Charles Maunoir, segretario generale della Société de Géographie di Parigi, ed Edouard Charton, editore di «Le Tour du Monde», ai quali il Ministero della Pubblica Istruzione si rivolse per ottenere la loro partecipazione alla commissione che aveva il compito di trovare dei locali ove depositare le collezioni radunate fin dal 1878 e quindi di aprire al pubblico, nelle sale del Trocadéro, il Musée d'Ethnographie stesso il 12 Aprile 1882.

Dal 1879 al 1886, anno in cui sarebbero entrati nelle collezioni del museo alcuni pezzi raccolti dai membri della Spedizione (1883-1885) nell'Africa Occidentale, il ritmo degli acquisti sembra essere stato particolarmente lento. Tuttavia, le origini geografiche ed etniche degli oggetti registrati durante questo periodo meritano di essere menzionate. Dalla costa dell'Africa occidentale giunse nel 1881 una scultura Bijogo delle Isole Bissagos, in seguito divenuto territorio portoghese. Nel 1883 furono acquistate una figura Elek ed un piccolo busto Nimba della popolazione Baga delle coste della Guinea, e cinque statuette Igbo raccolte sul delta del Niger dal comandante Mattéi, agente generale per la Compagnia Francese dell'Africa Equatoriale. Dal Sudan occidentale fu spedito dal Capitano Archinard un copricapo di danza Bambara a forma di antilope, e da qui giunse anche nel 1885 una maschera Nama della stessa popolazione, come pure una statuetta Malinke acquistata in una zona vicina dal Dr. Bellamy. Infine dal Gabon arrivò una figura di guardiano di reliquario Kota raccolto da Guiral, che in seguito partecipò alla seconda spedizione guidata da Pierre de Brazza.

Il bottino scientifico della terza spedizione di de Brazza in Africa centrale, chiamata la Spedizione dell'Africa Occidentale e portata a termine sotto l'egida del Ministero della Pubblica Istruzione, fu presentato a quasi trentamila visitatori tra l'1 e il 15 Luglio 1886 nella Orangerie del Jardin des Plantes, un fabbricato annesso al Museum d'Histoire Naturelle. Da quelle regioni, dove i membri della spedizione avevano iniziato a costituire un'organizzazione politica ed amministrativa (la zona della Costa del Loango e l'area Kwilu-Niari, l'altopiano Teke, le rive del medio e alto Ogowe, dell'Alima e del Congo), arrivarono nella Primavera del 1886 centouno casse contenenti vari reperti naturalistici ed etnografici che erano stati raccolti sul posto. Alcuni erano stati riuniti dal naturalista Jacques de Brazza e dal suo assistente Attilio Pecile, entrambi assunti per questo scopo nel 1883 dal Museum d'Histoire Naturelle. Il resto era stato riunito

da un sottufficiale di nome Cholet, che spedì dalla regione del Kwilu «144 pezzi comprendenti 24 lavori in metallo, 15 strumenti musicali, 5 oggetti per fumatori, 38 attrezzi di uso domestico e 15 feticci», dall'ingegnere Michaud (medio Ogowe), dal Dr. Schwebisch, il medico della spedizione, e dal naturalista Tholon (parte superiore del fiume). Alcuni esemplari etnografici raccolti a casaccio da altri componenti della spedizione (Dolisie, Chavannes, Beauguillaume) completarono la collezione del Gabon-Congo esposta al Jardin des Plantes.[13]

La Notice sur les collections de la Mission Scientifique,[14] redatta per l'occasione da Emile Rivière, mostra chiaramente che, malgrado l'importanza degli esemplari raccolti, si sapeva poco della loro destinazione o del loro uso. Al massimo l'autore mette in relazione le strisce longitudinali sul volto di alcuni "feticci" con le scarificazioni praticate abitualmente dai Teke, le ali laterali sulla testa di alcuni altri con i copricapi delle donne Mbamba, o l'occlusione delle cavità orbitali con pezzetti di vetro con una tecnica simile a quella usata dagli antichi Egiziani. Queste considerazioni affrettate, al pari di quelle ripetute da Hamy nel corso della sua conferenza alla Société de Géographie, mostrano come «usi e costumi, credenze e miti fossero appena accennati»[15] proprio da coloro che avevano raccolto le testimonianze materiali di essi.

La dispersione degli oggetti, alla fine delle loro temporanee esposizioni, avvenne soprattutto a vantaggio del Museum d'Histoire Naturelle, delle Società Geografiche di Parigi e Roma e del Musée d'Ethnographie del Trocadéro. Quest'ultimo, che già nel 1884 aveva ricevuto da Schwebisch e Tholon tre figure di reliquario Kota, una maschera Aduma e due statuette attribuite agli Ondumbo, nel 1886 ricevette da parte di de Brazza e Pecile altri tre reliquari e alcune statuette Vili, un reliquario Hongwe da parte di Pierre Michand e un importante gruppo di oggetti Vili e Kugni da Cholet. Una mostra comprendente tutte le figure da reliquari, ricevute fin dal 1883, fu allestita nella sala africana alla fine del 1886.[16]

Nel Marzo 1887 venne messa all'asta la collezione del gioielliere Bertin, costituita in quasi trenta anni.[17] Benchè essa consistesse soprattutto di oggetti provenienti dalle isole del Pacifico, il catalogo fa menzione di una «clava dell'Africa Centrale e del Gabon». Si tenga presente che all'epoca della mostra del Musée Africain una vetrina e un ammasso di reperti etnografici appartenenti a Bertin contenevano, oltre ad alcune «clave e bastoni», anche qualche «divinità africana». Tra gli acquirenti dell'asta Bertin figurano i nomi di Emile Heymann che avrebbe poi aperto, nel 1896, un negozio di oggetti tribali ed esotici in Rue de Rennes, e quello del principe Roland Bonaparte, futuro presidente del comitato esecutivo della Société de Géographie, la cui generosità rese possibile al Musée d'Ethnographie del Trocadéro di aumentare la sua collezione di arte oceanica. Sembra probabile che il gruppo di sette oggetti africani scolpiti, tra cui due bastoni cerimoniali Chokwe, registrati nel 1888 sotto il nome di Bonaparte, provenissero anch'essi dall'asta Bertin. Ancora più della precedente, l'Exposition Universelle del 1889[18] doveva dimostrare il desiderio dei suoi organizzatori di divulgare l'idea coloniale. Lo sviluppo economico e l'espansione politica francese vennero allora presentati come l'esito di tre fattori convergenti: la riforma del sistema educativo, il progresso delle scienze applicate ed i primi successi della colonizzazione. Così al Palais des Arts Libéraux, nel grande atrio dove il Ministro della Pubblica Istruzione celebrò le virtù dell'istruzione laica e democratica, si diede particolare importanza ai contributi delle prime spedizioni "scientifiche", organizzate in Africa sotto il suo patrocinio. Accanto a vari documenti messi in relazione alle

Figura gianiforme, Lega, Zaire. Legno dipinto, h. cm. 50,2. Collezione privata.

Pilone marca tempo, Senufo, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 96,5. Coll. privata.

successive fasi dell'organizzazione amministrativa del Gabon-Congo, furono esibiti con vanto alcuni degli oggetti più importanti portati dai membri della Spedizione nell'Africa Occidentale. All'Exposition du Travail et des Sciences Anthropologiques, si adottò il criterio della comparazione scegliendo alcuni oggetti dell'Africa orientale (Collezione di Roland Bonaparte) e altri dell'Africa meridionale (Collezione Lombard). Inoltre negli atrii del Palais Centrale des Colonies, dove erano esposti campioni di prodotti designati per l'importazione in Francia, ognuna delle sezioni africane proponeva degli oggetti giudicati rappresentativi del loro paese di origine. Per il Sudan c'erano statuette Malinke e Bambara; per la Guinea alcune sculture Baga e Landuma; per la Costa d'Oro degli oggetti Anyi; per il Dahomey maschere Anago (Yoruba) e sculture Fon e per la colonia del Gabon-Congo quarantasette "feticci" di vario genere.

Benché il curatore del catalogo ufficiale del Palais Central noti esplicitamente che per quanto riguarda le sculture Anyi è possibile parlare di «arte primitiva»[19] e benché Pol-Neveux nella «Revue de l'Exposition Universelle»[20] insista sull'arte raffinata della scultura tra i Baga e paragoni in senso generale la schiettezza dello scultore africano a quella degli artisti anonimi che decoravano le cattedrali, ciò che prevale nei vari scritti è l'espressione di una condiscendenza divertita per ciò che sembra solamente rozzo, arcaico ed infantile.

La ricostruzione sulla Place des Invalides di alcune abitazioni che si pretendeva fossero tipiche del Senegal, del Gabon o anche del Congo, catturò l'immaginazione del pubblico; sulla piazza del villaggio "Pahouin" si potevano vedere alcuni membri delle Tribù Okande, Aduma o Vili mentre eseguivano delle danze o erano impegnati in lavori di artigianato. Alcuni di essi, su richiesta, scolpivano souvenirs esotici in avorio.

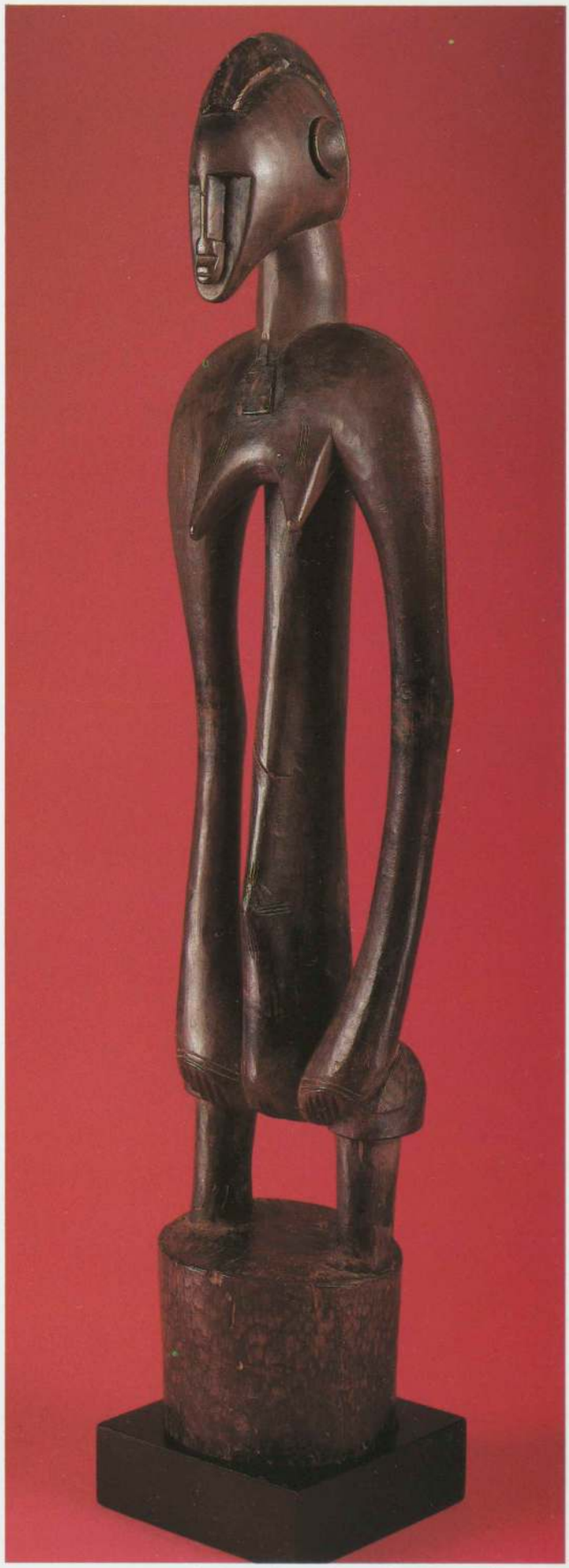
Contemporaneamente alla trionfale figura dell'Ingegnere (Eiffel), esaltata dall'Exposition del 1889, sorse quella dell'Ufficiale Coloniale, conquistatore degli entroterra, primo organizzatore della colonia, pacificatore, ma anche soldato della civiltà cristiana che combatte il potere dei "feticci" e l'usanza del sacrificio umano.

La lunga e feroce campagna combattuta dalla Francia nel Dahomey dopo il 1877 per assoggettare il regno di Abomey, terminò il 25 Gennaio 1894 con la capitolazione del suo sovrano. La resa di Behanzin segnò per una parte della stampa francese la vittoria della fede, per l'altra quella della ragione sul "feticismo degradante". La mostra al Museo del Trocadéro dei simboli del potere presi dal colonnello Dodds nella città santa di Kana e nel palazzo di Abomey fu in qualche modo la prova dell'azione civilizzatrice sull'eresia che era non solo religiosa, ma anche politica: il trono reale, quattro porte a rilievo con motivi simbolici, tre statue allegoriche che si diceva fossero rappresentazioni dell'antenato, del padre e del re stesso (p. 126), ai quali in seguito furono aggiunte un'effigie in metallo del dio del tuono Fon (p. 322) e due troni monumentali. Tuttavia la mostra di questi trofei sollevò commenti che non sempre furono sprezzanti o arrogantemente sicuri. Per il cronista di «Le Monde illustré», ad esempio, essi rappresentavano «gli esemplari più belli dell'industria negra» e, aggiunse: «esiste una considerevole distanza tra queste interessanti figure ed i rozzi feticci della Nuova Caledonia».[21] Similmente Maurice Delafosse (in due articoli apparsi su «La Nature»,[22] la cui conservazione per «L'Anthropologie» fu garantita da René Verneau) disapprovò il termine "feticcio", che giudicava volgare, e l'opinione convenzionale che gli abitanti del Dahomey

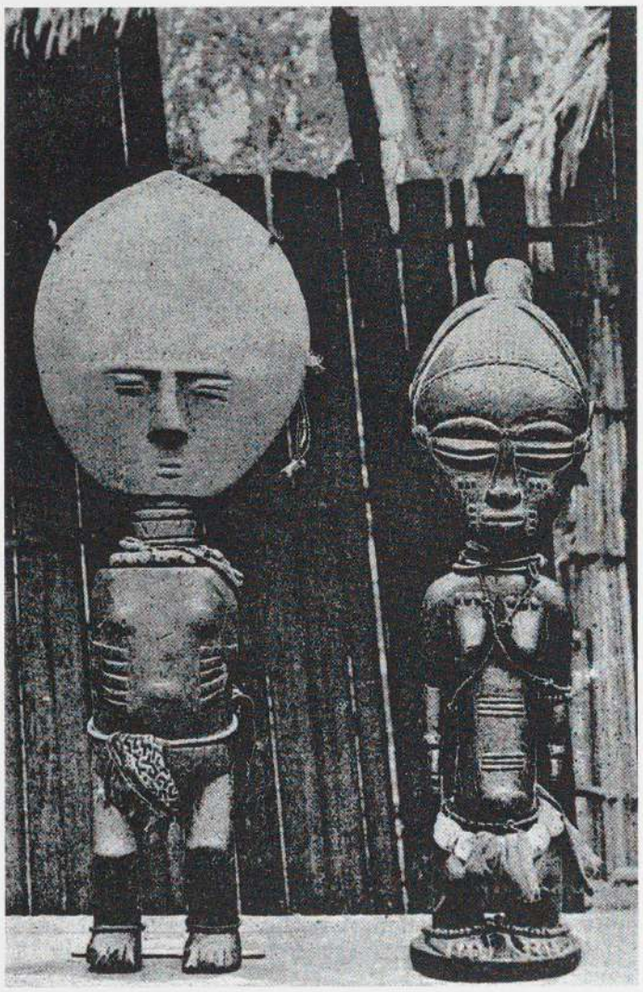
fossero privi di senso artistico e di qualsiasi nobile credenza religiosa. Per l'osservatore attento ed onesto quale egli era, queste opere erano documenti storici, erano gli annali ideografici del regno: come tali occorreva decifrarli ed interpretarli. Le sue parole sulla cultura del Dahomey contrastano vivamente con quelle che portarono al successo il dramma patriottico *Au Dahomey* al Théâtre de la Porte Saint-Martin, o con quelle che descrivono l'esibizione di circa 150 guerrieri maschi e femmine al Champ de Mars.

Confrontate con l'avanzata all'interno delle frontiere che la Francia aveva ereditate dalla Conferenza di Berlino del 1884-1885 e con l'aumento del numero di agenti amministrativi e commerciali nei territori che la Francia già controllava, le aggiunte alle collezioni africane del Musée d'Ethnographie furono, durante gli anni novanta, piuttosto scarse. Ove si escludano il regno del Dahomey (l'acquisizione del Tesoro Behanzin era stata preceduta da alcuni oggetti donati dall'amministratore d'Albéca nel 1889, e nel 1891 dagli importanti oggetti raccolti tra il 1886 ed il 1890 nella regione Anago da Edouard Foa) e le terre non controllate dai Francesi (i cui esemplari registrati sono tuttavia molto meno numerosi), per l'Africa occidentale gli oggetti acquisiti si limitano alla Costa d'Avorio (alcuni esemplari di scultura Anyi, un ornamento d'oro Adjukru di spada, due maschere, due statuette ed un grosso tamburo Baule), al Sudan (due sculture dei Bambara orientali di Ouassoulou ed una figura Malinke) ed al Senegal (una maschera Balante). Tuttavia dal Gabon, dal Congo e dall'Ubanghi si verifica comparativamente un movimento maggiore di oggetti. Dalla fine del 1889 al 1900 il museo acquistò circa quaranta "feticci" antropomorfi e zoomorfi ("Nkonde" con chiodi, con specchio e con funzioni magiche): trentacinque Vili (p. 67) ed uno Woyo (Congo); quattro Teke; uno Ambete. Inoltre il museo acquisì tre maschere Vili, una maschera Teke e due reliquari, Sango e Ondumbo; un busto Ambete e, tra gli strumenti musicali, uno zufolo Vili ed un grosso tamburo Yangere a forma di bufalo, acquisiti da de Brazza nel 1895. L'unica scultura Fang che entrò nel museo prima del 1900 fu comprata nel 1898. Inoltre, alla fine del XIX secolo, le collezioni del Trocadéro non comprendevano ancora maschere o figure dei Dogon. Lo stesso vale per l'Alto Volta (Mossi, Bobo, Bwa, Kurumba); non erano rappresentate neppure le zone di frontiera occidentali (Dan, Guere) e del nord-est (Senufo, Lobi). Delle regioni del Gabon e del Congo non si trova alcun esempio di scultura dei popoli Kwele e Tsogo, e gli inventari non fanno alcun cenno alle maschere Scira-Punu, alle statuette Bembe o alle teste policrome Mboshi. Inoltre la dispersione di bronzi e avori della corte del Benin, che ebbe luogo a partire dal 1897 in Inghilterra, non indusse il Museo del Trocadéro a nessun acquisto. Analogamente nessun oggetto della Savana del Camerun o delle savane orientali del Congo Belga, tranne forse due scettri cerimoniali Chokwe, appare in questo periodo nelle collezioni di questo museo.

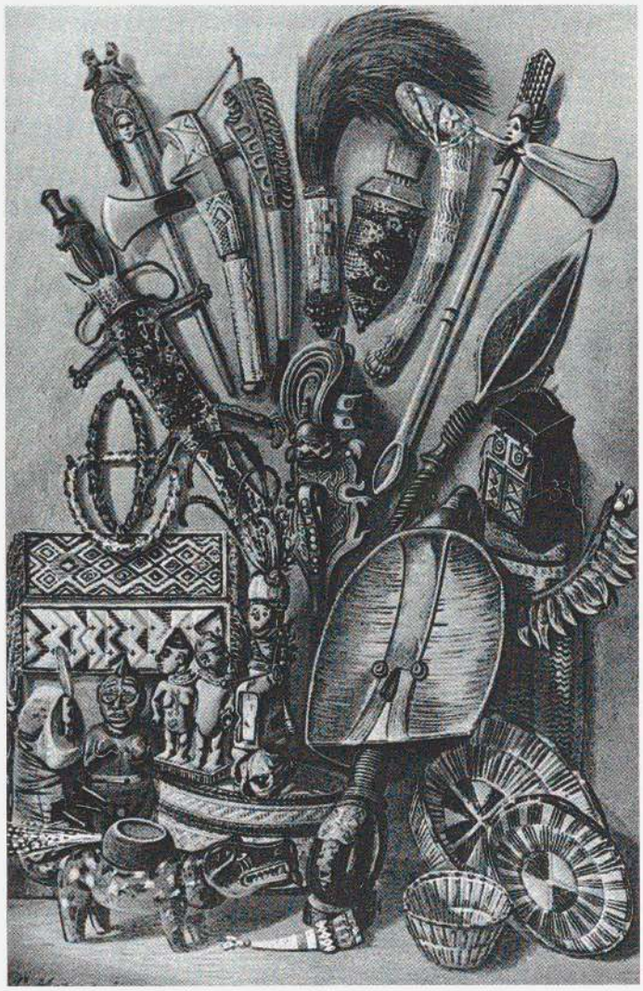
Nel 1900, dopo la chiusura dell'Exposition Universelle, i comitati organizzativi delle sezioni della Guinea e della Costa d'Avorio fecero alcuni doni al Trocadéro, compresa una maschera Nalu, usata nei riti di iniziazione della confraternita Simo, circa trenta pesi Akan per la misurazione dell'oro, una statua Baule a forma di scimmia, quattro terracotte funerarie Anyi, la maschera Grebo più famosa e riprodotta più spesso della regione di Sassandra (p. 260) e una testa in legno (Uhunmwum-elao) del Benin, attribuita ai Baule. A questi oggetti bisognerebbe aggiungere le maschere e le statuette Baule donate personalmente da Clozel, segretario generale della Costa d'Avorio, e da Delafosse, a quell'epoca viceamministratore di



Pilone marca tempo, Senufo, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 91,5. Coll. privata.



Due figure dal Sudan, Africa Occidentale, pubblicate come "Bambole feticci dei Negri del Sudan" in *Bibliothèque illustrée de voyages autour du monde*, 1888.



Incisione con oggetti africani in *Völkerkunde* di Friedrich de Ratzel, vol. 1, Lipsia, 1885.

quella colonia. Fu Delafosse che formulò, in «L'Anthropologie» nel 1900, sulla base di un confronto con alcune delle sue sculture presenti all'Exposition, l'ipotesi dell'esistenza di «probabili tracce sulla Costa d'Avorio di civiltà egiziana e di uomini di razza bianca».[23]

Durante l'ultimo quarto del XIX secolo le pubblicazioni francesi accordarono nell'insieme uno spazio molto limitato alla riproduzione dei manufatti africani. Non si può ovviamente negare che «Le Tour du monde», che non ebbe concorrenti in questo campo fino all'apparizione nel 1897 di «La Bibliothèque illustrée des voyages autour du monde», pubblicò, come illustrazioni ai racconti di esplorazione, numerose illustrazioni delle regioni attraversate e delle attività delle popolazioni incontrate dagli autori. Ma bisogna ammettere che mentre le illustrazioni che raffigurano attrezzi domestici, ornamenti, abiti eleganti e strumenti musicali sono relativamente numerose, quelle che riproducono oggetti religiosi o simboli politici sono molto più rare. Se prendiamo ad esempio il lungo resoconto *Du Niger au Golfe de Guinée*, scritto da Binger circa la sua spedizione e apparso nel 1891 in «Le Tour du Monde»[24] prima di essere pubblicato in due volumi, notiamo che tra le quasi cento incisioni, soltanto sei si riferiscono alle maschere ed alla statuaria. Non vi sono equivalenti francesi ad *Artes Africanae* (1875)[25] di Schweinfurth o ai tre volumi di *Völkerkunde* (1885-1888)[26] di de Ratzel o di *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (1898)[27] di Frobenius, che pubblicò non meno di 130 maschere rappresentative di tutte le regioni africane conosciute.

La vastità della documentazione tedesca è ovviamente connessa alla ricchezza delle collezioni etnografiche pubbliche in mostra nelle maggiori città di quella nazione. Berlino ne è solo un esempio.[28] Benché la Germania di Bismarck fosse stata impegnata in una politica di espansione coloniale solamente per due anni, il Museum für Völkerkunde di Berlino aveva quasi diecimila oggetti tribali africani quando venne aperto al pubblico nel 1886. Le collezioni si basavano principalmente su esemplari acquistati durante le spedizioni esplorative guidate da alcuni grandi viaggiatori tedeschi quali Barth nel Sudan centrale (1850-1855), Rohlfs tra Tripoli e la costa della Guinea (1867) e qualche tempo dopo in Abissinia, Nachtigal nel Sudan orientale (1868-1874) e Schweinfurth nelle regioni del Nilo e sulle rive dell'Uele (1868-1871). Sotto la ferma guida di Adolf Bastian le collezioni furono in seguito arricchite da contributi supplementari. I membri della Società Tedesca per l'Esplorazione dell'Africa Equatoriale (il suo fondatore Bastian, Peschuel-Loesch, Gussfeldt) riportarono, con valide osservazioni per quanto riguardava il loro uso, un grande numero di "feticci" Vili, acquistati tra il 1872 ed il 1876 sulla costa del Loango.[29] Più tardi

alcuni oggetti Chokwe,[30] Lunda e Luba (p. 398) furono inviati al museo da Homeyer e Pogge, dopo la spedizione che collegò Luanda e Kimbundu (1875-1876). Il geologo austriaco O. Lenz, che esplorò l'Ogowe nel 1877 a nome della filiale tedesca dell'Associazione Africana Internazionale, spedì una figura di reliquario Hongwe, insieme ad alcuni pezzi Kongo, Adumas ed Ilanda. Infine alcuni oggetti Urhobo, Nupe, Tiv, Jukun, Mbum e Baya furono procurati nel 1880 da Flegel, in corrispondenza delle tappe del suo viaggio.

Per il periodo che va dal 1881 al 1899, caratterizzato da un aumento significativo della collezione di Berlino, si ricordano in questo articolo solo gli acquisti più importanti. Durante tre spedizioni (1881-1887) di Wissmann, l'agente tedesco per l'Associazione Internazionale del Congo, furono raccolte alcune opere Songye, Luba, Kuba, Lulua e Ngombe (p. 399). Come conseguenza dell'annessione tedesca del Camerun nel 1884, i soldati e gli amministratori del nuovo protettorato (Sand, Passavant, Zintgraff, Zenker, Conradt e Conrau) spedirono oggetti Duala, Kundu, Wute, Balong, Bafo e Bangwa. Inoltre, nel Bacino del Congo, il Luogotenente Mikic, a quell'epoca al servizio di Leopoldo II, Buttner, Joest e Visser raccolsero per il museo oggetti Sundi e Kongo (specialmente Vili).

Nel 1897, dapprima finanziata personalmente da von Luschan, si cominciò a costituire una delle più importanti collezioni di opere del Benin (p. 377). Alcune settimane dopo il saccheggio compiuto dagli Inglesi nel palazzo del sovrano del Benin (all'epoca della spedizione punitiva inviata nel Febbraio 1897 per vendicare il massacro di quasi tutti i membri di una missione apparentemente pacifica ritenuta sgradita dai consiglieri dell'Oba), il bottino ufficiale – quasi un migliaio di placche di bronzo che originariamente avevano ornato le colonne in legno del palazzo – fu messo in vendita a Londra dal Foreign Office. Inoltre, una gran parte del bottino di guerra sottratto individualmente dai soldati dei corpi di spedizione fu presto messo in circolazione da mercanti intraprendenti.[31] Per coloro che furono i primi entusiasti estimatori ed avidi acquirenti, tuttavia, questo insieme numericamente considerevole rappresentò qualcosa del tutto diverso da una collezione di oggetti curiosi. La perfetta padronanza tecnica di materiali rari, preziosi e durevoli, unita al talento di artigiani esperti nel dare una realistica forma materiale alla legittimazione dei poteri reali, fu riconosciuta, non senza stupore, come un segno dell'incontestabile presenza in Africa di una grande arte. A testimonianza di ciò ci sono i numerosi scritti scientifici, che già entro il 1900 offrono una descrizione parziale di tale arte. (Forbes, Pitt-Rivers, Roth, Read e Dalton in Gran Bretagna; Carlsen, Brinkmann, Foy, von Hagen e von Luschan in Germania; Heger in Austria; Peet negli Stati Uniti). Contemporaneamente si comincia ad avvertire tra i musei – non tutti etnografici – una certa competitività per ottenere gli esemplari più caratteristici di questa arte di corte altamente evoluta.

Così, negli ultimi tre anni del secolo scorso, i musei di Liverpool, Glasgow, Edimburgo e lo stesso British Museum in Gran Bretagna, quelli di Amburgo, Stoccarda, Vienna, Berlino, Monaco, Leida e Copenhagen nell'Europa continentale, ed il Field Museum di Chicago negli Stati Uniti furono arricchiti, alcuni solo di pochi oggetti, altri di serie impressionanti.

Il ruolo svolto dai mercanti nella diffusione di queste opere (Webster, Cutter, Stevens, Bey e più tardi Oldman in Inghilterra, Umlauff ad Amburgo, Opperse ad Amsterdam) fu senza dubbio decisivo. Ad esempio, basta solamente consultare i cataloghi delle aste, pubblicati da W. D. Webster, per esserne convinti: nei trentun volumi pubblicati tra il 1895 ed il 1901 sono descritti ed illustrati

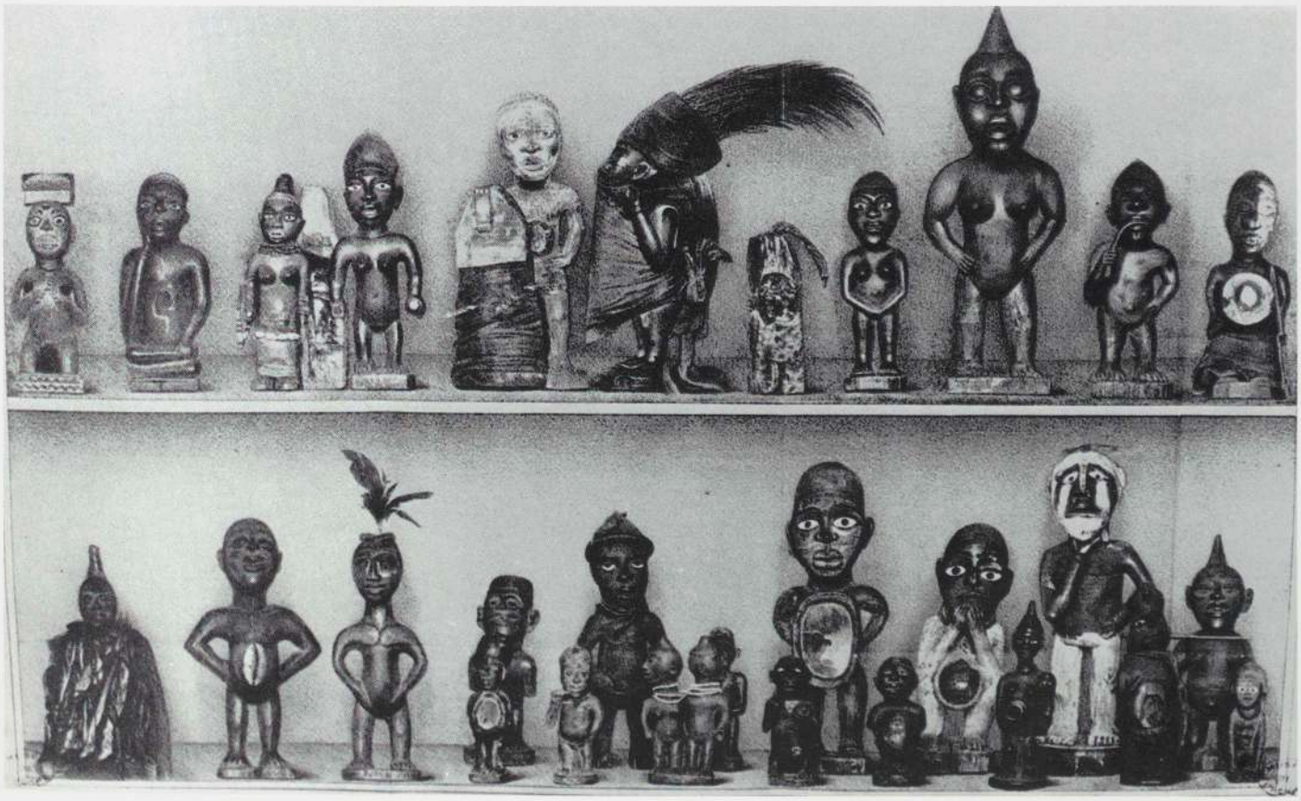


Figure dalla costa del Loango raccolte da Bastian, Peschuel-Loesch e Gussfeldt. Pubblicate in *Die Deutsche Expedition an der Loango-Kuste* di A. Bastian, 1874.

Sopra e pagina a fianco: Figura (due vedute), Songye, Zaire. Legno, metallo, piume, h. cm. 112,5. Bruxelles, Collezione J. W. Mestach.

Figura, Igbo, Nigeria. Legno, h. cm. 98. Parigi, Collezione privata.

non meno di 546 oggetti del Benin.

Tuttavia, per quanto avvincente possa essere il confronto dell'Occidente con le inaspettate opere del Benin, è difficile essere d'accordo con William Fagg quando egli afferma che «questo evento fu di importanza incalcolabile per i primi esperimenti di arte moderna» e che «servì a creare a favore dell'arte tribale un alone di tale importanza sotto la cui influenza... i grandi artisti innovativi di Parigi e Monaco trovarono un diretto impulso creativo».[32] Mentre Derain può aver visitato la sezione africana del British Museum nel 1906, è difficile credere che egli abbia riconosciuto una potenza «stupenda» e «sbalorditiva nella sua espressione» nell'arte del Benin.[33] E, nonostante l'almanacco del Blaue Reiter contenga una placca in bronzo di quel regno,[34] non si può da ciò concludere che esista una continuità tra la rivelazione nel 1897 di questa arte di corte e la "scoperta" da parte degli artisti d'avanguardia nel 1908 della scultura tribale africana.

Il British Museum fu fondato nel 1753 con il lascito dell'enorme collezione privata di Sir Hans Sloane, un medico che aveva iniziato a raccogliere reperti naturalistici, ma che poi aveva incluso nella sua raccolta anche libri, manoscritti, monete, costumi, opere d'arte ed oggetti etnografici.[35] Degli originali 351 reperti etnografici, solo 29 erano di origine africana, compresi un tessuto Kongo e due braccialetti in avorio della Guinea; questi furono i primi oggetti africani del British Museum. Per il resto del XVIII secolo le collezioni africane aumentarono lentamente e con un orientamento vago. Le acquisizioni dipendevano principalmente dalla generosità individuale, e riflettevano gli interessi scientifici e coloniali della Gran Bretagna. La spedizione più famosa dell'epoca, quella del Capitano James Cook nelle isole del Pacifico, ritornò con numerosi reperti di storia naturale e con oggetti etnografici che incrementarono la collezione del British Museum (così come quelle di molti altri musei europei).

Le due importanti aggiunte alla collezione africana avvennero durante la prima metà del XIX secolo. Nel 1819 T.E. Bowdich ritornò dalla sua "Mission from Cape Coast Castle to Ashantee" nel Ghana, e regalò oltre a esemplari in legno, in metallo e tessuti anche "sei pezzi di oreficeria" destinati al British Museum dal re Asante. Le altre acquisizioni degne di nota di questo periodo furono gli oggetti riportati dalla sfortunata spedizione sul Niger del 1843.

L'intera sezione etnografica si ampliò molto più rapidamente nella seconda metà del XIX secolo, sotto la guida devota di Augustus Wollaston Franks. Aggiunte alla collezione africana furono fatte durante questo periodo da amministratori e funzionari dei servizi coloniali britannici: quella di Sir Bartle Frere dal Sud Africa (1877-1880), di Sir Harry Johnston dalla Nigeria (1885-1887), di Sir John Kirk dall'Africa orientale (1888) e di J.T. Bent dal Mashonaland (1893).

L'inizio del XX secolo fu un periodo di continua raccolta da parte di antropologi autodidatti, viaggiatori, ufficiali coloniali e missionari. Dal 1904 al 1910 il Museo acquistò un gran numero di tessuti e di sculture da Emil Torday, che esplorò quello che in seguito sarebbe diventato il Congo Belga. Il museo continuò ad aumentare i suoi oggetti provenienti dall'Africa orientale attraverso le donazioni fatte da Sir Claud Hollis per il Kenia (1908-1910) e da Sir Apolo Kagwa, il Katikiro dell'Uganda (1902). I signori Macleod Temple donarono alcuni oggetti della Nigeria settentrionale e P. Amaury Talbot donò alcuni pezzi della Nigeria sud orientale. Durante gli anni venti il Museo incluse la collezione T.R.O. Mangin composta da pesi

Veduta di oggetti congolesi alla Exposition Universelle, Bruxelles, 1897 (in quello che oggi è il Musée Royal de l'Afrique Centrale).

per polvere d'oro della Costa d'Oro, manufatti raccolti da H.S. Stannus nel Nyasaland e oggetti spediti dal Governo del Territorio del Tanganica alla British Empire Exhibition del 1924. Nel 1933 l'etnografia divenne una sottosezione ufficiale del British Museum e Thomas Athol Joyce ne divenne il vice conservatore. H.J. Braunholtz raccolse migliaia di attrezzi dell'età della pietra che andarono ad aumentare il patrimonio di oggetti provenienti dall'Africa orientale e meridionale. La collezione C.A. Beving di tessuti dell'Africa occidentale giunse al museo nel 1934, e così pure gli oggetti raccolti nel Camerun francese e nel Sudan anglo-egiziano dal maggiore P.H.G. Powell-Cotton e da sua moglie: le loro figlie raccolsero e donarono, nel decennio seguente, oggetti provenienti dalla Somalia e dall'Angola.

Ci sono pochi fatti significativi documentati che dimostrino quale attenzione sia stata prestata all'arte tribale dagli artisti moderni europei e da quelli che gravitavano intorno a loro tra i primi anni novanta (periodo in cui Gauguin può essere entrato in possesso di due piccole figure africane)[36] ed il 1905, l'anno che in genere viene considerato – benché erroneamente come vedremo in seguito – l'inizio dell'interesse dell'avanguardia per "l'art nègre". Sono stati proposti alcuni esempi non convincenti, anzi talvolta contraddittori: è stato affermato, ad esempio, che James Ensor, dopo aver realizzato la parte più importante della sua opera, avrebbe scoperto l'arte del Congo all'Exposition Universelle di Bruxelles nel 1897,[37] e che le sculture che il simbolista belga Georges Minne espose con Les Vingt nel 1890 possano essere messe in relazione con i «feticci delle tribù selvagge».[38] Tuttavia quando Carlo Carrà, durante il suo primo soggiorno a Parigi nel 1899, visitò il Musée d'Ethnographie del Trocadéro, lo trovò solo mediocre e di scarsa importanza;[39] analogamente Jacob Epstein, nel 1902, vide negli stessi locali solo una massa di sculture Primitive malamente esposte.[40] E ancora non vi è nulla che dimostri che Picasso o Matisse possano essere stati particolarmente attratti dagli oggetti esposti nei padiglioni coloniali dell'Exposition Universelle del 1900.

Per il periodo a cavallo del secolo (1897-1903) l'assenza di dati reali verificati non può tuttavia giustificare l'ipotesi che il riconoscimento dell'arte Primitiva da parte degli artisti moderni sia stato il risultato di un improvviso e casuale incontro, così come invece molti appassionati scrittori di memorie vorrebbero farci credere. Come non si dovrebbero sottovalutare le condizioni storiche che fanno del suo emergere una parte del processo iniziato prima della fine del XIX secolo, così non ci si può accontentare delle fonti comunemente citate per verificare che il confronto, nel senso in cui lo si intende oggigiorno, ebbe in realtà luogo prima dell'autunno del 1906.

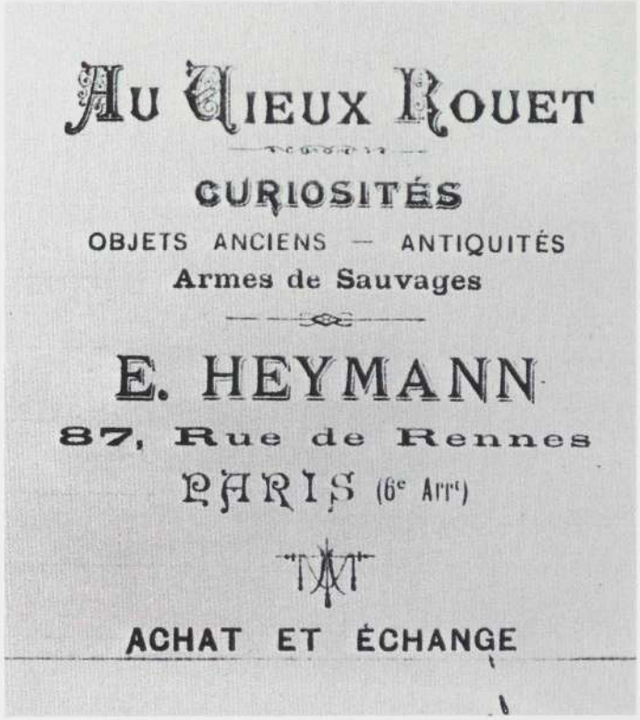
Nessuna cronaca degli eventi spesso assegnati all'anno 1904 è credibile, ancor meno è avvalorata da prove valide e sufficienti. Mentre lo stesso Vlaminck, che difficilmente si può accusare di voler nascondere il ruolo che si era auto-attribuito quale scopritore dell'arte negra, colloca la sua scoperta nel 1905,[41] Goldwater, sulla base di una dubbia informazione di Kahnweiler, la anticipa di un anno.[42] D'altra parte Goldwater è portato a supporre che Matisse abbia iniziato a collezionare oggetti d'arte Primitiva «forse» nel 1904 e, comunque, in ogni caso «prima del 1906».[43] Le dichiarazioni dell'artista stesso che contrastano con queste ipotesi sono tre; inoltre, tra le collezioni formatesi per opera di alcuni esperti e che si è detto risalire al 1904, nessuna sembra essere stata seriamente iniziata in quell'anno. André Level, in una comunicazione privata ricevuta da Goldwater[44] nel 1934, e più tardi nelle sue "memorie", afferma che fu proprio nel 1904 «che rimase colpito dalla bellezza delle prime sculture negre

Maschera, Bamileke orientali, Camerun. Legno, h. cm. 76,2. Collezione privata.

che egli vide».[45] Ma questo incontro, come egli stesso dice, ebbe luogo da Matisse – che sposta l'evento ad una data posteriore, non prima del 1906 e anzi più probabilmente dopo. Da parte sua Jean Laude ha affermato che Félix Fénéon avrebbe iniziato a collezionare alcuni oggetti africani «intorno al 1904».[46] Ma i due curatori dei volumi dei suoi scritti, Françoise Cachin[47] e Joan Halperin,[48] sono d'accordo nello spostare al 1919 i primi acquisti di oggetti di "arte negra" da parte di Fénéon. In effetti è probabile che Fénéon abbia iniziato a collezionarli prima del 1919, ma sicuramente non all'inizio del secolo. Come Rubin fa notare (p. 285), Fénéon considerò *Les Demoiselles* di Picasso del 1907 come una caricatura, senza riscontrarvi alcunché di africano. Per concludere, la testimonianza di Paul Guillaume[49] a proposito della sua scoperta avvenuta nel 1904, in una lavanderia di Montmartre, di una figura proveniente da Bobo-Dioulasso, che mostrò subito dopo ad Apollinaire, non è valida sia per motivi di età (avrebbe avuto allora solo dodici anni e mezzo) sia per il fatto che non incontrò il poeta prima del 1911.

Si può invece accettare la possibilità che Braque, André Lhote e Vlaminck abbiano acquistato alcune sculture africane nel 1905, *benché di ciò non esista assolutamente nessuna prova sicura*. Durante l'estate, passata in compagnia di Manolo e del critico Maurice Raynal tra Honfleur e Le Havre, si pensa che Braque abbia comprato da un marinaio una maschera del Gabon.[50] Lhote afferma di aver pagato, nel Luglio dello stesso anno, tre franchi ad un mercante di cianfrusaglie in Place Mériadeck a Bordeaux per quella che, secondo la descrizione, sembrerebbe essere stata una maschera della Costa d'Avorio occidentale.[51] Infine – e questo è un fatto che è ripetuto spesso – Vlaminck, probabilmente alla fine dell'estate, in cambio di qualche bicchiere offerto ai clienti di un caffè ad Argenteuil, ottenne «due statuette del Dahomey, malamente dipinte di colore ocra rosso, ocra giallo e bianco, ed un'altra della Costa d'Avorio tutta dipinta di nero».[52] Se esiste qualche motivo per dubitare della data proposta da Vlaminck circa la sua scoperta, è ancor più difficile essere d'accordo con il pittore quando stabilisce che fu nel 1905 che ricevette da un amico di suo padre «una grande maschera bianca e due magnifiche statue della Costa d'Avorio»[53] e che in quello stesso anno vendette la maschera al suo amico Derain (p. 213). Nelle due versioni che egli dà dei fatti,[54] Vlaminck mette in rilievo la vicinanza dei due episodi, e in uno sottolinea addirittura che furono separate da alcuni giorni soltanto. Entrambe le versioni concordano sulle ragioni che spinsero Vlaminck a sbarazzarsi in fretta, seppure con rammarico, di un oggetto la cui magnificenza e qualità Primitiva, come egli stesso dice, lo rendevano perplesso e lo incantavano: in quel periodo era sopraffatto da grossi problemi finanziari. Può essere valida l'affermazione che Derain collocò l'oggetto acquistato nello studio di Rue Tourlaque, e che lì Picasso e Matisse rimasero "impressionati", "turbati e commossi" nel vederlo. Ora queste informazioni sembrano sufficienti per collocare nel 1906, verosimilmente alla fine di Marzo, il primo episodio (cioè l'acquisto da parte di Vlaminck di una maschera del Gabon), e nella prima quindicina di Aprile il secondo (cioè l'acquisto da parte di Derain della maschera del Gabon di Vlaminck). Derain aveva traslocato in Rue Tourlaque al suo ritorno da Londra all'inizio di Aprile, e la precaria situazione economica che pesava su Vlamink e la sua famiglia sarebbe migliorata per qualche tempo, dopo che Vollard ebbe acquistato da lui tutte le tele del suo studio nella seconda metà di Aprile.[55]

Anche per l'acquisto in quello stesso periodo di un oggetto di "arte negra" da parte di Matisse, si nota che l'informazione data dall'artista stesso a tre differenti interlocutori – Pierre Courthion nel 1941,[56] André Warnod nel 1945[57] ed E. Tériade nel 1952[58] è coerente e complementare, tranne una variazione. Senza travisare questi resoconti, si può riesporli in questo modo: andando a far visita a Gertrude Stein in Rue de Fleurus, Matisse notò un oggetto "negro" nella vetrina del negozio di curiosità esotiche di Emile Heymann in Rue de Rennes 87 e lo comprò per pochi franchi. Al suo arrivo nell'appartamento degli Stein egli lo mostrò a Picasso, che, guardandolo, espresse un certo entusiasmo. L'intervista di Courthion comprende alcuni particolari che non appaiono nelle altre due sopracitate: Matisse sottolineò il fatto che quello era il primo oggetto che avesse acquistato, che gli era costato cinquanta franchi, e che era il primo al quale Picasso avesse prestato attenzione. Secondo Matisse quello fu l'incontro decisivo, che diede vita ad un movimento di interesse verso l'arte Primitiva, un movimento al quale Derain si sarebbe unito solo dopo aver ottenuto la grande maschera bianca di Vlaminck.



Pubblicità per il negozio di curiosità di Emile Heymann, Au Vieux Rouet, Parigi, 1909.

Tuttavia una differenza separa le tre versioni: a Courthion e a Warnod, Matisse parlò di una statuetta, a Tériade di una piccola testa (la variante più spesso ripetuta, secondo la quale l'oggetto sarebbe stato una maschera, dovrebbe essere definitivamente esclusa; questa interpretazione è il risultato di una cattiva traduzione in francese dell'intervista di Tériade, che originariamente venne pubblicata in inglese).[59]

Due testimonianze indirette confermano e completano la cronaca del fatto: malgrado una data sbagliata, quanto Max Jacob disse a Georges Duthuit, genero dell'artista, è in sostanza identico.[60] Da parte sua Gertrude Stein precisò il momento storico: fu dopo che Picasso aveva terminato il suo ritratto, il che colloca senza dubbio l'evento nell'Autunno del 1906.[61]

Nell'analizzare i vari resoconti[62] dati da Max Jacob circa la visita che Picasso, Apollinaire, Salmon e lui stesso

Figura, Mbembe, Nigeria. Legno, h. cm. 74. Parigi, Collezione privata.

fecero a Matisse nel suo studio sul Quai Saint-Michel, ovviamente solo qualche giorno dopo ciò che era accaduto in casa di Gertrude Stein, si nota che viene sempre menzionata una statuetta. Tutto fa pensare che la «piccola testa» della versione di Tériade rappresenti il centro dell'attenzione di Matisse come parte di un insieme. In questo senso, il parallelo introdotto dall'artista tra questa statuetta e le teste in porfido delle collezioni egiziane conservate al Louvre può giustificarsi solo in base al fatto che ciò che è comune tra i due termini del confronto è il trattamento della testa.

L'ambiguità della versione di Tériade sarebbe stata dissipata se fosse stato possibile avere una descrizione accurata dell'oggetto in questione. Finora vi è stata una certa riluttanza a prestar fede all'unica descrizione che abbiamo di questo oggetto, probabilmente a causa del carattere fantasioso attribuito alle parole del suo autore. Max Jacob parla di «una piccola figura *[bonhomme]* seduta che caccia fuori la lingua».[63] Tuttavia, sotto l'apparente stravaganza di questa descrizione, prendono forma un profilo, una posa ed un atteggiamento e se ne percepisce una certa dimensione. Si rivela una perfetta conformità con una statuetta Vili trovata in quella sezione della collezione di Matisse che, dopo la morte della figlia Marguerite, passò al figlio di lui (in alto a destra ed a p. 214). Questa è senza dubbio la scultura menzionata nei numerosi resoconti che abbiamo appena ricordato.

L'incontro di Matisse con la maschera bianca avvenuto nello studio di Derain, sul quale Vlaminck insistette così tanto, deve aver avuto luogo, analogamente alla visita allo studio del Quai Saint-Michel, dopo l'acquisto della statuetta Vili. Questo non implica necessariamente, come invece credeva Matisse, che Derain avesse comprato la maschera Fang dopo che lui stesso aveva acquistato la sua statuetta. Inoltre, mentre non esiste alcuna prova che Picasso abbia visto la maschera in Primavera nello studio di Rue Tourlaque – e in effetti è assai improbabile –, è molto difficile credere che possa avere ignorato la sua esistenza per quasi sei mesi dopo, proprio in un periodo in cui i suoi incontri con Matisse e Derain stavano diventando sempre più frequenti.

Così a parte qualche possibile, anche se non verificabile, scoperta individuale attribuita al 1905 (quelle di Braque, Lhote e Vlaminck), l'incontro con l'arte africana non ebbe in realtà luogo sino all'Autunno del 1906: la maschera Fang e la statuetta Vili ne furono i catalizzatori, e Derain e Matisse insieme gli istigatori. Non vi è dubbio che Picasso vide alcuni di questi pezzi tra l'Autunno del 1906 e la Primavera dell'anno dopo, ma solo nel Giugno 1907 egli dà prova di nutrire un reale interesse per l'arte tribale. Differenti esperienze avrebbero preparato ciascuno di questi artisti verso l'arte negra: per Matisse sono valse, durante l'Estate del 1905, le sue discussioni con Maillol nella casa di Daniel de Monfreid sulle opere di Gauguin e «può essere stato Maillol ad attirare l'attenzione di Matisse sulla scultura negra»;[64] per Derain, sono state importanti in maniera più diretta le sue visite al Musée d'Ethnographie del Trocadéro nel 1904 e alla sezione africana del British Museum nel Marzo 1906, senza contare il suo acquisto del mese successivo. Per Picasso fu probabilmente determinante la rivelazione delle sculture Iberiche di Osuna viste al Louvre all'inizio del 1906.

Qualsiasi oggetto Picasso possa aver visto prima di quel periodo, non si dovrebbe rischiare di sottovalutare l'importanza per lui della sua visita al Trocadéro alla fine della primavera del 1907. Questa nuova esperienza, senza necessariamente contraddire le precedenti, rivelò a Picasso un significato ed una dimensione dell'arte Primitiva che fino a quel momento aveva ignorato. Il racconto che

Figura, Vili, Repubblica Popolare del Congo. Legno, h. cm. 24. Collezione privata, già Collezione Henri Matisse. Un'altra immagine dell'oggetto è a p. 214.

ne fece ad André Malraux, trenta anni dopo, chiarisce a questo proposito molte cose.[65] Quando entrò da solo nelle sale del Trocadéro, l'atmosfera scostante del luogo provocò il desiderio di fuggire, ma nello stesso tempo qualcosa lo attirava irresistibilmente: «Era ripugnante. Il "mercato delle pulci". L'odore... Volevo uscire di lì. Non me ne andai. Rimasi. Rimasi». Egli sentiva che «qualcosa stava succedendo (a lui)... qualcosa di molto importante». Improvvisamente egli capì «perché era un pittore». A differenza di Derain, Matisse e Braque, per i quali i «feticci» «i negri» erano semplicemente «buone sculture... al pari di tutte le altre», egli aveva invece scoperto che queste maschere erano prima di tutto "cose magiche", "mediatrici", "tramiti" tra l'uomo e le forze oscure del male, potenti al pari degli "spiriti minacciosi" presenti nel mondo, e "strumenti" ed "armi" con cui liberare se stessi dai pericoli e dalle ansie che affliggono l'umanità.

Senza voler sminuire l'emozione provata da Picasso in quello "spaventoso museo", bisogna tuttavia ammettere che la sua reazione era in parte giustificata. Nel 1907 la sala africana (pp. 126, 322) non era, come la si potrebbe immaginare oggi, una grande stanza dedicata all'istruzione del pubblico, dove erano esposte delle collezioni classificate secondo un metodo, ben tenute, con delle indicazioni chiare, e in buone condizioni per essere esaminate. Era molto più simile ad un piccolo magazzino sovraffollato, dove alcune delle più stupefacenti produzioni mai concepite dallo spirito umano erano state frettolosamente sistemate a casaccio. Contro i muri erano state costruite delle vetrine provvisorie, alcune delle quali erano messe insieme con delle assi di fortuna prese dalle casse d'imballaggio. Questi armadi non solo erano sul punto di cadere sotto il peso degli oggetti ammassati all'interno in modo talmente confuso che ne risultava difficile la stessa identificazione, ma persino sotto quello dei vari utensili che sporgevano sopra di essi. Questi, a loro volta, erano

mescolati insieme ad armi di ogni genere e ad oggetti meno ingombranti disposti per formare dei "trofei da muro". Dalla parte più esterna fino a quella centrale c'era poco spazio per muoversi; si incespicava ad ogni passo, ora contro una statua a grandezza d'uomo, ora contro una vetrina sovraccarica.

La confusione che regnava in questo posto, malgrado rendesse difficile qualsiasi valutazione oggettiva e documentata, riduceva anche qualsiasi distanza critica tra tale insieme disparato, ma al tempo stesso involontariamente unificato, ed i suoi spettatori stupiti, ma conquistati; e si instaurava una strana familiarità dovuta certamente non solo a quella forzata vicinanza. Ci si sarebbe potuti anche ritrarre di fronte alle ibride figure di questo fantastico bestiario (p. 126), alla violenza ed alla pena evocate da questi corpi scarificati o irti di chiodi, alla paura ispirata dai volti le cui sembianze feroci sembravano apparizioni spettrali, al materiale che pareva animato dalle forze irrazionali della stregoneria.

E tuttavia questo universo, a volte straordinario, sempre caratterizzato dal sacro, non presentava effigi di un remoto pantheon popolato da divinità vendicative e mostri demoniaci. Raramente imponente o opprimente, esso univa invece spiriti sotterranei, antenati viventi, immagini benevole di maternità e feticci protettivi. Come tale, esso permetteva di cogliere il mescolarsi del sacro con l'esperienza dell'uomo, l'intersecarsi del rituale con la vita di ogni giorno. Proponeva un altro mondo, intermedio ma credibile, vivente ed umanizzato; era un invito al soprannaturale, ma un soprannaturale in un certo qual modo tenuto sotto controllo.

Ciò che Picasso scoprì al Trocadéro, ciò che lo colpì, molto probabilmente, è stato proprio questo tipo di consapevolezza. In ogni caso questo fu quanto dedusse Christian Zervos, con il quale l'artista aveva parlato in proposito. «In realtà l'arte dei popoli primitivi ebbe un'influenza su Picasso solo nella misura in cui gli permetteva di ottenere una visione del mondo idonea a modificare l'aspetto ed il carattere della sua esperienza estetica, e ad offrirgli una nuova rappresentazione del mondo, in cui l'esperienza e il soprannaturale combaciano in parte, fino a formare, proprio in seguito al loro interagire, un'unica realtà. Ciò gli permette di considerare gli oggetti che lo circondano sia nella combinazione delle loro forme, sia nella loro esistenza separata che li associa con il soprannaturale».[66]

Negli ultimi due mesi del 1906, dopo la morte di Cézanne e la seconda retrospettiva dell'opera di Gauguin al Salon d'Automne, ebbe inizio per lui e alcuni degli artisti che egli considerava tra i più evoluti, quello che Matisse volle definire «il periodo delle cosmogonie artistiche».[67] Una volta passato il momento euforico della "scoperta", il gusto per "les bois nègres" rimase vivo in tutti anche se non nello stesso modo, ma almeno con la stessa intensità: ne sono una prova gli acquisti fatti da Matisse, Picasso, Braque, Vlaminck e Derain tra il 1908 ed il 1914.

Secondo Kahnweiler, Matisse possedeva nel 1908 «una collezione di circa venti pezzi di varia origine».[68] André Level ricordò di aver visto «nelle mani dell'artista alcuni oggetti piuttosto delicati, scettri, bastoni con piccole teste ben definite e di ottima fattura»,[69] più o meno nello stesso periodo. Se accettiamo la dichiarazione di Pierre Schneider che Matisse si sbarazzò solo degli oggetti che aveva acquistato negli ultimi anni della sua vita,[70] come la figura della regione meridionale di Malekula (p. 333) che passò a Picasso, o il seggio "Etiopico", ora al museo di Nizza, possiamo cercare di ricostruire, sulla base di quello che oggi è di proprietà dei suoi eredi, una collezione la maggior parte della quale fu costituita, con ogni probabilità, negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale: oltre a "due scettri", uno Chokwe e l'altro Kongo con in cima una figura antropomorfa in avorio, c'erano tre figure da reliquario, due Tsogo ed una Fang; alcune statuette, tre Vili (p. 141), una Bembe e quella Bambara della zona di Segu riprodotta nel 1917 da Paul Guillaume (p. 229); una maschera bianca Shira-Punu; una maschera Pende (p. 239); una figura Luba con coppa; una testa Kuba scavata di dubbia autenticità; ed una figura femminile con le braccia distese, che i curatori del catalogo della mostra del 1930 alla Galleria Pigalle, dove essa venne esposta, dissero essere in avorio proveniente dal Basso Congo.

Oggetti africani e oceanici dalla Collezione di Henri Matisse nell'abitazione di uno dei suoi eredi, Parigi, 1976.

Angolo dello studio di Georges Braque, Parigi, 1914 ca.

Per quanto concerne gli oggetti raccolti da Braque in questo periodo, la maschera Fang e un'arpa ricurva del Gabon che appaiono in una fotografia del 1911 (p. 306),[71] devono essere integrate dagli acquisti probabilmente effettuati nell'Estate del 1912 e ritratti in una foto più recente (vedi sopra):[72] tre statuette Bambara, una figura del Basso Congo e due sculture che non è possibile identificare con sicurezza. Se si aggiungono a questo gruppo – oltre alla maschera Tsogo che si dice comprata nel 1905 – un oggetto Dan e pochi tessuti Kuba, si otterrebbe probabilmente il quadro completo della collezione di Braque come era a quell'epoca e come si sarebbe conservata. Questa non è certamente ricca come quella che Picasso avrebbe costituito, sulla cui formazione Rubin tratterà più avanti (pp. 296-307).

Dal momento che sappiamo che oltre alla maschera venduta a Derain, Vlaminck vendette a Jos Hessel tutto quello che aveva raccolto dai giorni della sua scoperta ad Argenteuil,[73] è impossibile dire che cosa possa aver acquistato dopo il 1908, sia nei negozi di cianfrusaglie a Montmartre sia al "mercato delle pulci" di Parigi, oppure indirettamente a Marsiglia attraverso Derain, che passò infatti l'Inverno 1908-1909 nella vicina Martigues.

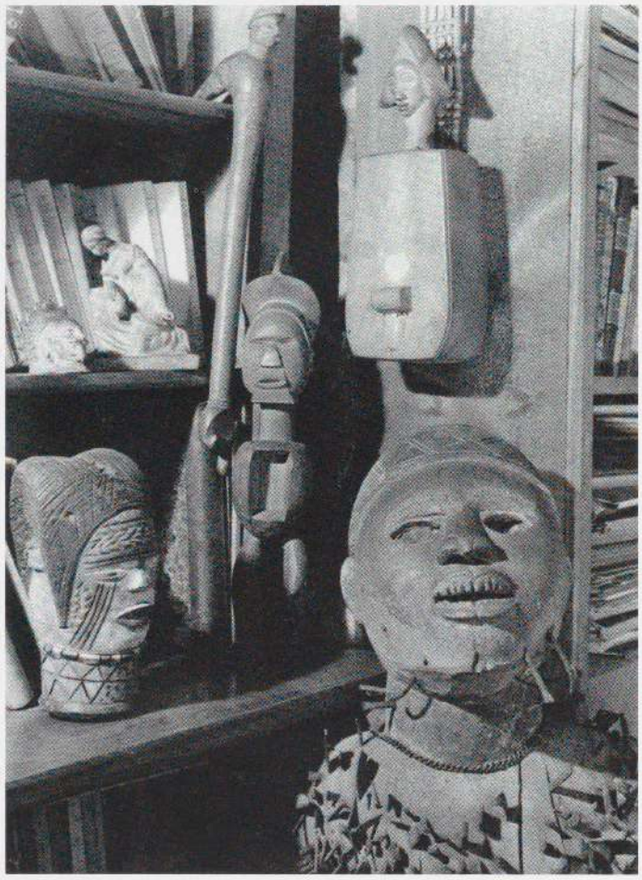
Malgrado la continua revisione cui Derain sottopose la sua collezione, il che rende azzardata qualsiasi ipotesi sulla sua natura e sulla sua dimensione prima del 1914, un documento fotografico del 1912-1913[74] (p. 225) mostra tuttavia l'esistenza nel suo studio di tre maschere Fang, inclusa quella comprata da Vlaminck (p. 213), due figure di reliquario della stessa tribù, un copricapo Bambara in forma di antilope ed una statua Senufo. Per il periodo compreso tra il 1908 ed il 1914 molti fatti che hanno a che fare con questo argomento possono essere ricondotti, o almeno non sono slegati da esse, alle attività di uno scultore ungherese, che poco dopo il suo arrivo a Parigi, divenne mercante di opere d'arte. Infatti Joseph Brummer,[75] oltre a quel gruppetto di artisti che ne furono gli scopritori, contribuì allo sviluppo dell'interesse per quella che era chiamata "arte negra", e per di più, negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale ne assicurò la diffusione in alcune capitali dell'Europa Centrale.

Dopo aver studiato a Budapest alla Scuola di Arti Decorative, con Rühmann a Monaco e Istvan Réti a Nagybanya, Brummer seguì a Parigi, ma senza molta assiduità, l'insegnamento di Rodin, di Matisse e di alcune altre accademie d'arte di Montparnasse. Quando i suoi fondi si esaurirono, egli fece qualsiasi lavoro per sopravvivere, ma ben presto, mentre vendeva stampe giapponesi per conto di mercanti affermati, riuscì ad ottenere alcuni "oggetti negri" da vari negozi di articoli di seconda mano; e sono proprio questi gli oggetti che egli andò a proporre ai suoi compagni di accademia più abbienti.

In seguito al successo riscosso con questi piccoli affari, incominciati nel suo squallido alloggio sulla Rue Falguière, egli investì i suoi primi guadagni probabilmente nel 1909, ma forse anche l'anno prima, nell'affitto di un negozio al numero 6 di Boulevard Raspail, dove collocò sculture africane ed oceaniche a fianco di alcuni quadri del Doganiere Rousseau. La sorprendente abilità di Brummer si manifestò completamente, tra le due guerre, quando egli divenne uno dei mercanti d'arte più ricchi e rispettabili di New York. In questa sede siamo tuttavia interessati a mostrare come, sfruttando un ampio giro di amicizie strette nel clima favorevole degli anni precedenti lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, quando giovani artisti americani ed europei discutevano circa i fondamenti su cui poggiava l'arte moderna, Brummer incoraggiò il confronto proprio con ciò che costituiva una delle sue fonti essenziali.

Il ruolo decisivo allora giocato dal circolo degli Stein è stato giustamente messo in evidenza: non sappiamo se Brummer ne facesse parte, oppure se ne fosse soltanto ai margini. Comunque sia, egli ottenne l'iscrizione all'accademia che Matisse aveva aperto nel Gennaio 1908 con l'appoggio di Sarah Stein e del pittore tedesco Hans Purrmann, al quale era stato raccomandato dall'americano Max Weber, suo compagno di studi alla Grande Chaumiè-

Henri Rousseau, *Ritratto di Joseph Brummer*. 1909. Olio su tela, cm. 116 × 89. Svizzera, Collezione privata.



Oggetti africani dalla Collezione di Guillaume Apollinaire, fotografati nella sua biblioteca, 1954 ca. Un'altra fotografia a p. 312.

re. Direttamente, o indirettamente attraverso Weber e Purrmann, egli ebbe modo di conoscere numerosi artisti e critici che lo avrebbero aiutato nell'attuazione dei suoi progetti o che egli stesso avrebbe convertito alle sue opinioni. Molti di loro furono legati, in un modo o nell'altro, al destino occidentale dell' "arte negra".

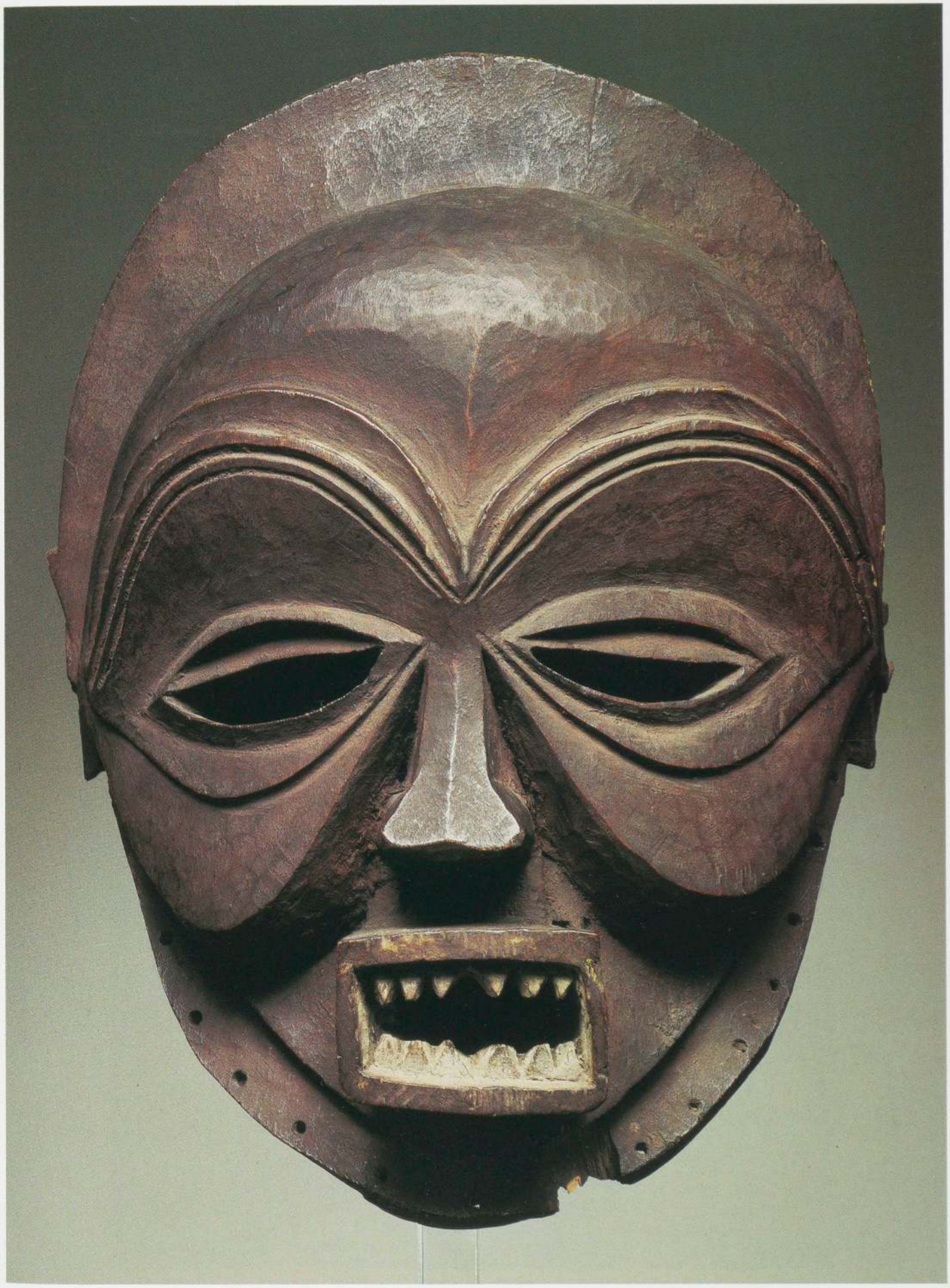
Max Weber, come Picasso, del quale egli conosceva bene il lavoro e lo studio, formulò il suo concetto di "primitivismo" in relazione sia alla scultura africana, di cui aveva ammirato alcuni esempi nelle collezioni del Trocadéro,[76] sia alla pittura di Rousseau, che egli apprezzò per la sua verità così genuinamente moderna. Weber fece sì che Brummer incontrasse il Doganiere nel Marzo 1908. Più o meno nello stesso periodo, Robert Coady di New York divenne, anch'egli attraverso Weber, un assiduo frequentatore dello studio del Doganiere. Alcuni anni dopo egli presentò nelle sue gallerie di Washington Square e di Fifth Avenue e riprodusse sulla sua rivista «The Soil», alcune sculture africane, non soltanto per il loro valore artistico, ma anche perché il solo fatto di proporle poteva incentivare un ideale egualitario sul "suolo" americano.[77] Un altro amico di Weber con il quale Brummer entrò in contatto fu Patrick Henry Bruce, la cui collezione, sia per il numero che per la qualità degli oggetti, era tanto importante che gli organizzatori di alcune delle più prestigiose mostre degli anni venti e trenta ne chiedevano degli esemplari in prestito.[78] Inoltre, e non si può sapere se tramite Weber o meno, Brummer divenne amico del pittore Frank Burty Haviland, e fu la fonte per la collezione di oggetti africani ed oceanici che questi avrebbe cominciato ad acquistare a partire dal 1908.[79] D'altra parte, attraverso Purrmann, Brummer entrò in rapporto con Karl Ernst Osthaus, un collezionista di Hagen, e con un giovane scrittore tedesco di nome Carl Einstein, che, in seguito alle sue pressioni, pubblicò il primo volume sull'estetica dell'arte africana.[80] Un gruppo di "Tedeschi" frequentava il caffé Dôme a Montparnasse: qui si poteva incontrare Brummer con Rudolf Levy, un tempo suo amico intimo nel negozio di Boulevard Raspail, o con il critico d'arte polacco Adolphe Basler, habitué delle "serate musicali" organizzate da Rousseau e che avrebbe scritto il volume intitolato *Art among Primitive Peoples*, o con il pittore cecoslovacco Walter Bondy e con i suoi compatrioti scultori Ernst Ascher e Bela Hein (questi ultimi tre divennero mercanti di oggetti d'arte africana, il primo a Berlino e gli altri due a Parigi).

Anche se non sembrerebbe esserci prova che Brummer avesse conosciuto Guillaume Apollinaire prima del 1911, tuttavia pare certo che il loro incontro si debba far risalire alla fine del 1908, o al più tardi all'inizio del 1909. Inoltre non si può escludere l'ipotesi che Brummer, se non è stato il primo (lo fu probabilmente Picasso), è stato almeno fra i primi ad indurre Apollinaire a collezionare scultura africana.

Apollinaire era stato presentato a Rousseau all'incirca tra l'Aprile 1906 ed il Novembre 1907. Casualmente, sappiamo, dal numero speciale di «Les Soiréé de Paris» dedicata al Doganiere, quali furono le condizioni dell'esecuzione della prima versione di *La Musa ispiratrice del poeta*, che risale al 1909, ma richiese che Apollinaire posasse per il pittore nel Novembre e Dicembre 1908, periodo in cui Brummer e Weber, che si stava preparando a tornare negli Stati Uniti, si recavano spesso nello studio di Rue Perrel. Si potrebbe anche osservare che il primo ritratto che cronologicamente seguì la *Musa*, fu quello di Brummer (p. 143), dipinto prima della Primavera del 1909, dal momento che sarebbe stato presentato al Salon des Indépendants. È tuttavia difficile immaginare che Brummer ed Apollinaire non siano stati in contatto prima di questo periodo.

Non è stata comunque suggerita nessuna data precisa circa l'epoca in cui Apollinaire iniziò la sua collezione di arte africana. Il curatore francese di tutte le sue opere, che è anche l'autore di un saggio intitolato *Guillaume Apollinaire devant l'art nègre*,[81] non è in grado di fornirci indicazioni precise in merito. La sua unica osservazione è che, all'epoca del trasloco in Rue Gros 37, ad Auteuil, nel 1910, Apollinaire stava iniziando a collezionare sculture africane. Sono state avanzate alcune ipotesi su chi per primo gli fornì questi oggetti: una, per esempio, afferma che fu René Dupuy, un amico d'infanzia ed ufficiale di marina (e di conseguenza frequentatore di porti), che in seguito, sotto il nome di René Dalise, divenne un collaboratore de «Les Soirées de Paris».[82] Questa ipotesi, peraltro non documentata dal suo autore, sembra improbabile perché si basa solo sulla prova dei viaggi del Guardiamarina Dupuy. Questi furono interrotti dalle sue dimissioni dalla marina nel 1907, ed è più che improbabile che Apollinaire avesse iniziato a raccogliere sculture africane prima di quella data. Manca purtroppo qualunque testimonianza sia diretta che indiretta. Secondo Salmon, che spesso ospitò l'indigente marinaio durante le sue licenze a terra, il contenuto del bagaglio di Dupuy si limitava ad alcuni libri e all'equipaggiamento per fumare l'oppio; l'unico oggetto esotico era una pipa proveniente da Canton.

Al contrario è stato affermato che fu Félix Fénéon che «intorno al 1910 vendette ad Apollinaire i primi oggetti tribali che il poeta acquistò».[83] Sicuramente Apollinaire



Maschera, Mbunda, Zambia. Legno, h. cm. 43. Collezione privata.

Maschera, Wurkun, Nigeria. Legno, h. cm. 175. Parigi, Collezione privata.

aveva mantenuto rapporti amichevoli con Fénéon almeno fin dal 1904. Ma, come si è visto, le date circa le collezioni di Fénéon sono molto discusse. Tuttavia Fénéon, "intorno al 1910" lavorava alla galleria di Bernheim con Jos Hessel, del quale si dice che abbia iniziato a collezionare pezzi d'arte africana sin dal 1905. Quindi necessita una prova più tangibile prima di poter accettare questa affermazione piuttosto perentoria.

È stato anche fatto cenno dell'esistenza di una prima versione, che risale al 1907, di *Le Poète assassiné*, nella quale Picasso viene definito «l'Uccello del Benin» in riferimento ad un oggetto Fon di ottone di proprietà di Apollinaire, al fine di dimostrare che quest'ultimo, a quella data, aveva davanti a sé un'opera di origine africana:[84] il fatto è che l'epiteto dato a Picasso appare solo nell'ultimo manoscritto del 1911.[85]

Da parte mia devo confessare che manco di prove conclusive che sostengano la mia ipotesi. Mi sembra semplicemente che sia più logico presumere che Apollinaire, con ogni probabilità alla fine del 1909, o comprò le sue prime sculture africane da Brummer o forse le ricevette in dono. Il ruolo di esploratore occasionale, che il *flâneur* delle due rive della Senna avrebbe svolto per il mercante d'arte di lì a poco, farebbe supporre che essi avessero interessi in comune.

Anche se l'iniziativa non poteva essere esclusivamente loro, sia Brummer che Apollinaire contribuirono alla diffusione dell'arte tribale nei circoli artistici di Praga prima del 1912.[86] Tuttavia la scultura africana si era propagata in Boemia fin dagli anni 1880, anche se unicamente per mezzo degli esemplari tribali raccolti dal naturalista Emil Holub nell'Africa centrale e meridionale tra il 1872 e il 1879. Alla fine del secolo, Albert Sachs, proprietario di una fabbrica di perle di vetro nella Boemia settentrionale, che esportava i suoi prodotti in Nigeria e in Costa d'Oro, aveva raccolto in una specie di museo di cristallerie a Jablonec un gruppo di oggetti africani, alcuni dei quali erano stati acquistati dai suoi rappresentanti in Africa, mentre altri provenivano da Webster e da Opperse di Amsterdam. Nel 1900 lo scrittore Joe Hloucha, dopo aver iniziato a raccogliere un gran numero di stampe giapponesi, aveva intrapreso una notevole collezione di sculture africane. Tuttavia non sembra che gli artisti cechi desiderassero ricorrere a queste risorse "nazionali".

Costituitosi in opposizione con la Mànes Alliance, il Gruppo Artisti Plastici (*Skupyna Vytvarny Umelcu*), fondato a Praga nel 1912, comprendeva ventitré pittori, scultori, grafici e scrittori. Tra di loro c'era il pittore Josef Capek, suo fratello Karel, scrittore, lo scultore Otto Gutfreund e lo storico d'arte e collezionista Vincenc Kramar, che pur conservando una posizione indipendente, era vicino alle loro idee. Parallela alle attività del gruppo, la «Rivista Mensile delle Arti» («Umelecky Mesicnik»),[87] creata nell'Ottobre 1911, fu diretta fino alla Primavera del 1912 da Josef Capek. Non solo la rivista, ma anche le mostre del gruppo fecero riferimento alle arti "primitive". Infatti nel numero del Giugno 1913 di «Umelecky Mesicnik», insieme a *Plane and Surface* di Gutfreund, uno dei più acuti saggi teorici sulla scultura moderna pubblicati in quel periodo, compaiono otto fotografie di oggetti "negri": tre vengono dichiarati di proprietà di Kahnweiler (una maschera e una statuetta Bambara come pure una piccola scultura Baga), tutti gli altri di Brummer (una doppia figura delle Isole Marchesi, tre statuette – una Bambara, una Baule e la terza Teke – e una testa Fang. Nel numero dell'Ottobre 1913 della medesima rivista sono riprodotte due maschere Senufo della collezione di Brummer. Quanto alle mostre del gruppo, la terza (Maggio-Giugno 1913) e la quarta (Gennaio-Marzo 1914) compren-

Figura di uccello, Senufo, Costa d'Avorio. Legno dipinto, h. cm. 144,8. St. Louis, Collezione privata.

Maschera Baule e figura Bambara dalla "Oriental Exibition" del 1911 alla Casa degli Artisti (Keleti Kiàllitàs a Müvészhàzban), Budapest.

devano sculture africane, oltre ad opere dei membri del gruppo e di artisti stranieri, tra cui Picasso.

Se a Praga l'idea di inserire arte tribale in mostre di arte moderna si affermò probabilmente con Josef Capek, Gutfreund, Kramar e anche Emil Filla, bisogna riconoscere che questi uomini mantennero stretti legami con alcuni artisti e mercanti d'arte parigini, che possono averli incoraggiati a portare avanti questo confronto. A causa dei suoi acquisti, Kramar era in contatto con Kahnweiler che, pur non facendone commercio, possedeva alcuni pezzi di arte africana. Questo è provato dai documenti pubblicati nella rivista e da fotografie scattate nel 1913 nel suo appartamento in Rue George Sand (p. 301).[88] Mentre non sappiamo quali fossero le amicizie di Gutfreund a Parigi nel 1909-1910, quando egli era allievo di Bourdelle alla Grande Chaumière, vi sono informazioni più precise riguardo a Josef Capek. Poiché la famiglia Capek aveva ricevuto Apollinaire a Praga nel Marzo 1902, Josef e Karel avevano avuto modo di conoscere le preferenze letterarie e artistiche del poeta ancor prima di recarsi a Parigi.[89] Quando Apollinaire ospitò a sua volta Josef Capek nel 1910 e 1911, fu il suo mentore: perciò il giovane pittore non solo visitò il Musée d'Ethnografie del Trocadéro, ma si preoccupò anche di fotografare alcuni degli oggetti che lo interessavano: una statua Dogon dell'Africa Occidentale (p. 273), una di quelle raccolte dal Tenente Desplagnes sull'ansa del Niger, e tre pulegge di liccio per telaio. In seguito, nel 1918, egli pubblicò un articolo sulla scultura "negra" nella rivista «Cerven» e nel 1938 un volume sull'arte Primitiva. Tali scritti ebbero origine da questi primi incontri con le sculture nei musei e con quelle che egli certamente vide nella casa di Apollinaire e nel negozio di Brummer.

Fu probabilmente nella patria di Brummer che, nel 1911, si tenne la prima mostra di tutto l'Occidente in cui l'arte dell'Africa e dell'Oceania (tra una varietà di opere non-occidentali) venne presentata non solo sullo stesso piano di quella della tradizione classica per quanto riguarda il valore artistico, ma perfino come spinta verso un rinnovamento della scultura e della pittura contemporanee. La "Mostra Orientale" ("Keleti Kiàllitàs") si tenne da Aprile a Maggio nella Casa degli Artisti a Budapest, sotto l'egida di Joszef Rippl-Ronai e di Karoly Kernstock, entrambi membri onorari di questa istituzione, che si era aperta nel 1907 per gli artisti dell'avanguardia ungherese. Oltre a miniature persiane, stampe giapponesi, terracotte e bronzi dell'antica Cina, del Tibet, della Cambogia e dell'India, c'erano sedici sculture dell'Oceania e dell'Africa: sei della Nuova Guinea e dieci del Congo, del Sudan e della Costa d'Avorio. Tra queste ultime, alcune erano state prestate dallo scrittore e giornalista Miklos Vitez, le altre dall'architetto e arredatore Lajos Kozma, che le aveva acquistate durante i suoi viaggi in Europa occidentale. Il catalogo elenca venti opere cinesi come provenienti da Brummer. Si è perciò indotti a supporre che quest'ultimo sia stato uno dei promotori, da Parigi, di questo evento storico.

Quando, nel tentativo di descrivere la presenza materiale dell'arte tribale in Russia prima dello scoppio della Prima Guerra Mondiale,[90] esaminiamo la collezione di Shchukin o le illustrazioni nel libro di Markov di cui si parlerà in seguito, vediamo che l'origine degli oggetti acquisiti o le fonti delle opere riprodotte si ritrovano esclusivamente al di fuori del paese. Certamente non sembra vi sia stato in questo periodo un commercio specializzato di oggetti tribali a S. Pietroburgo o a Mosca. Il geografo e collezionista Anucin, per esempio, era rifornito principalmente dai mercanti d'arte Umlauff di Amburgo e Oldman di Lon-

dra. Tuttavia molti esempi delle culture dell'Africa comparvero nelle sale del Museo Etnografico della capitale fin dagli anni ottanta.

Un articolo di Jakov Tugendhold sulla collezione francese di Sergei Shchukin, pubblicato nella rivista «Apollon» all'inizio del 1914, mette in evidenza come in quella parte della casa di Shchukin dove erano esposte circa cinquanta opere di Picasso, ci fossero anche «alcune meravigliose sculture in legno del Madagascar e del Congo». Ve ne erano almeno sette. Erano state acquistate a Parigi, probabilmente tra il 1908 e il 1912, quasi certamente da Brummer o, tramite un intermediario, da Frank Burty Haviland. Quattro di essere furono in seguito illustrate in *Negerplastik* nel 1915.

È all'intercessione del poeta Mayakovski presso il Commissariato presieduto da Lunacharski che si deve la pubblicazione di *L'arte dei Negri* (*Iskusstvo Negrov*) cinque anni dopo la morte del suo autore, il pittore, teorico d'arte e membro fondatore dell'Unione della Gioventù di S. Pietroburgo (*Sojuz Molodezhi*), Vladimir Markov. Nel 1919, i suoi compagni V.D. Bubnova e L.I. Zerzeveev sovrintesero alla pubblicazione del manoscritto, che era stato composto negli ultimi mesi del 1913 e all'inizio del 1914, e delle fotografie che Markov aveva personalmente scattato durante l'estate del 1913 nei musei dell'Europa occidentale. Ad esclusione delle illustrazioni riprodotte dagli *Annales du Musée du Congo belge* (1905) il volume contiene 117 fotografie originali corrispondenti a 72 oggetti, che appartenevano tutti, con una sola eccezione, alle raccolte etnografiche pubbliche di Lipsia, Berlino, Kiel, Copenhagen, Oslo, Leida, Londra e Parigi. L'unica eccezione, che interessa questo saggio, è costituita dalle due fotografie di Markov di una statuetta Bambara appartenente a Brummer. Le illustrazioni mostrano chiaramente che questi non sono "esemplari etnografici" che Markov aveva estratto da bacheche di vetro per scattare le sue fotografie, bensì vere opere d'arte che egli giudicava essere il risultato finito di principi plastici perfettamente applicati. Prestando attenzione alla singolarità della struttura che unifica la diversità delle forme e ai vari modi in cui sono articolate le parti componenti l'oggetto, talvolta Markov trascurò deliberatamente, o spostandoli o rimuovendoli, qualsiasi materiale "feticcio" o gli accessori che minacciavano di disturbare la loro intellegibilità. Questo non vuol dire che egli non stimasse quei dettagli che sono spesso giudicati fantastici o pittoreschi. Al contrario, essi erano per lui veri simboli plastici, il cui significato relativo deve essere percepito sia in relazione alla loro integrazione in un tutto uniforme, sia in riferimento ai loro usi originari, che essi ancora esprimono. Inoltre il montaggio

Figura, Bijogo, Isole Bissagos, Guinea-Bissau. Legno, h. cm. 71. Mosca, The Pushkin Museum, già Collezione Sergei Shchukin. Pubblicata in Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915.

Figura, Chokwe, Angola. Legno, h. cm. 42. Mosca, The Pushkin Museum, già Collezione Sergei Shchukin. Pubblicata in Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915. Un'altra immagina dell'oggetto è a p. 479.

Figura di reliquiario (sei vedute), Fang, Gabon o Guinea Equatoriale. Fotografata da Vladimir Markov (V.I. Matrei) al Musée d'Ethnographie du Trocadéro (ora Musée de l'Homme), Parigi. pubblicata in *Iskusstvo Negrov (Arte dei Negri)*, 1919.

di foto raffiguranti il medesimo oggetto serviva analogamente all'obiettivo analitico perseguito nel Capitolo 4 del suo libro. In *L'Arte dei negri*, mentre esplorava la realizzazione materiale del pensiero plastico che anima la scultura africana, Markov, come Gutfreund e Einstein, definì teoricamente alcuni dei principi che informavano la scultura del suo tempo. Poiché la maggior parte delle grandi città in Germania possedeva raccolte etnografiche pubbliche, e la diffusione commerciale degli "oggetti di curiosità" si era affermata in quel paese a partire dal XIX secolo, gli artisti tedeschi d'avanguardia, quali quelli della Brücke e del Blaue Reiter, furono in grado di scoprire accanto ai loro studi quelle fonti esotiche dalle quali erano attratti. In questa luce, è sorprendente che il piccolo mercante d'arte ungherese del Boulevard Raspail dovesse avere un ruolo, anche se secondario, in quel paese. Tuttavia sappiamo con certezza che Brummer procurò alcune sculture africane per il collezionista Karl Ernst Osthaus, della Ruhr, sebbene si debba ancora provare il fatto che egli sia stato la fonte della mostra di "Art Nègre" del 1912, che fu organizzata ad Hagen nelle sale del museo personale di quel ricco mecenate. Se da una parte conveniamo che

Negerplastik di Carl Einstein era un volume di fondamentale importanza non solo per la sua priorità nella storia delle idee riguardo alle arti dell'Africa, ma anche per la pertinenza delle sue analisi e la portata delle illustrazioni che contiene, e se, d'altra parte, consideriamo che Brummer era sia il suo ispiratore che colui che ne finanziò la pubblicazione, non possiamo relegarlo al ruolo secondario di semplice mercante di oggetti curiosi di seconda mano.

Durante i suoi studi a Berlino (1904-1907), Carl Einstein[91] aveva scoperto la scultura africana nelle sale del Museum für Völkerkunde. Ben presto egli entrò anche in contatto con l'avanguardia artistica del suo paese. Le critiche che formulò nella sua opera erano rivolte sia alle concezioni evoluzioniste dei museografi, sia all'esasperato primitivismo degli Espressionisti. La sua prospettiva, talvolta tacciata di formalismo, è ben diversa: essa si fonda su un'ampia conoscenza della *Kunstwissenschaft* e su ciò che egli vide, a partire dal 1907, negli studi degli artisti durante molte visite a Parigi. La sua amicizia con Kahnweiler, che iniziò nel 1901, gli diede l'opportunità di incontrare, tra gli altri, Picasso, Braque e Gris. A questo proposito, come è stato prima accennato, fu Purrmann che lo introdusse nel circolo dei frequentatori abituali del Dôme, e fu là che incontrò Brummer. Non vi è dubbio che l'originalità e il rigore delle sue osservazioni davanti alle sculture di Brummer risvegliò l'interesse e l'entusiasmo del mercante d'arte. Egli offrì ad Einstein non solo il sostegno finanziario necessario per la pubblicazione del suo libro,[92] ma gli fornì anche la maggior parte delle illustrazioni.

Sembra probabile che la pubblicazione di *Negerplastick* sia stata posticipata di alcuni mesi a causa dello scoppio delle ostilità tra Francia e Germania. Ciò induce a supporre che Einstein abbia scritto il suo testo e Brummer abbia selezionato le illustrazioni durante la prima metà del 1914. La prima edizione apparve a Lipsia nel 1915, quando Einstein era già arruolato in Alsazia. L'unica differenza tra questa e la seconda edizione, pubblicata a Monaco nel 1920, è costituita dal numero delle illustrazioni (111 fotografie di 95 oggetti nella prima, 108 di 92 nella seconda). Sfortunatamente in nessuna edizione vi sono didascalie che indichino l'attribuzione tribale o l'identità dei proprietari. È pur vero che Einstein nelle sue analisi non si basa mai su esempi specifici; tuttavia una rapida lettura indica chiaramente che la serie delle illustrazioni non è arbitraria. Se si esclude il numero relativamente limitato degli oggetti del museo di Berlino, quelli del British Museum riprodotti dal *Handbook* nel 1910, e quelli che non sono stati rintracciati in libri e cataloghi pubblicati da allora, si può affermare che più della metà delle sculture presentate nel libro di Einstein doveva essere passata, un momento o l'altro, tra le mani di Brummer. In Francia, uno dei primi a far uso nei suoi scritti di quella che era diventata la comune espressione "art nègre" fu il giornalista e critico André Warnod, in una recensione per «Comoedia», apparsa con questo titolo il 2 Gennaio 1912. Tra gli esempi di questa arte tribale, che egli sosteneva potesse presto sostituirsi all'arte greca nell'istruzione dei giovani artisti, vi erano una maschera e una statuetta Baule, ed anche una testa Fang della "collezione Brummer". L'anno precedente, nella stessa pubblicazione, Warnod aveva già presentato un palo funerario del Madagascar appartenente a "quell'intelligente ed erudito antiquario".

A Parigi la prima mostra in cui la scultura africana fu esplicitamente indicata come tale – sebbene l'esposizione non fosse esclusivamente dedicata ad essa – ebbe luogo alle Galeries Levesque dal 16 Maggio al 15 Giugno 1913. Vi erano esposte le collezioni di Charles Vignier, che consistevano in «sculture, dipinti e antichi oggetti d'arte dell'Asia, e anche alcuni pezzi di arte egiziana, negra e atzeca». Vignier aveva iniziato come poeta simbolista vicino ai circoli profondamente influenzati dalla cultura giapponese. Il suo amico Fénéon lo invitò a collaborare alla «Revue indépendant». In seguito l'interesse di Vignier per le arti dell'Estremo Oriente lo indusse a diventare un mercante d'arte in quel settore, e le sue conoscenze dei bronzi e delle ceramiche dell'antica Cina gli procurarono la stima degli esperti sinologi del Musée Guimet. Nello stesso tempo, ma in scala ridotta, Vignier vendeva alcune

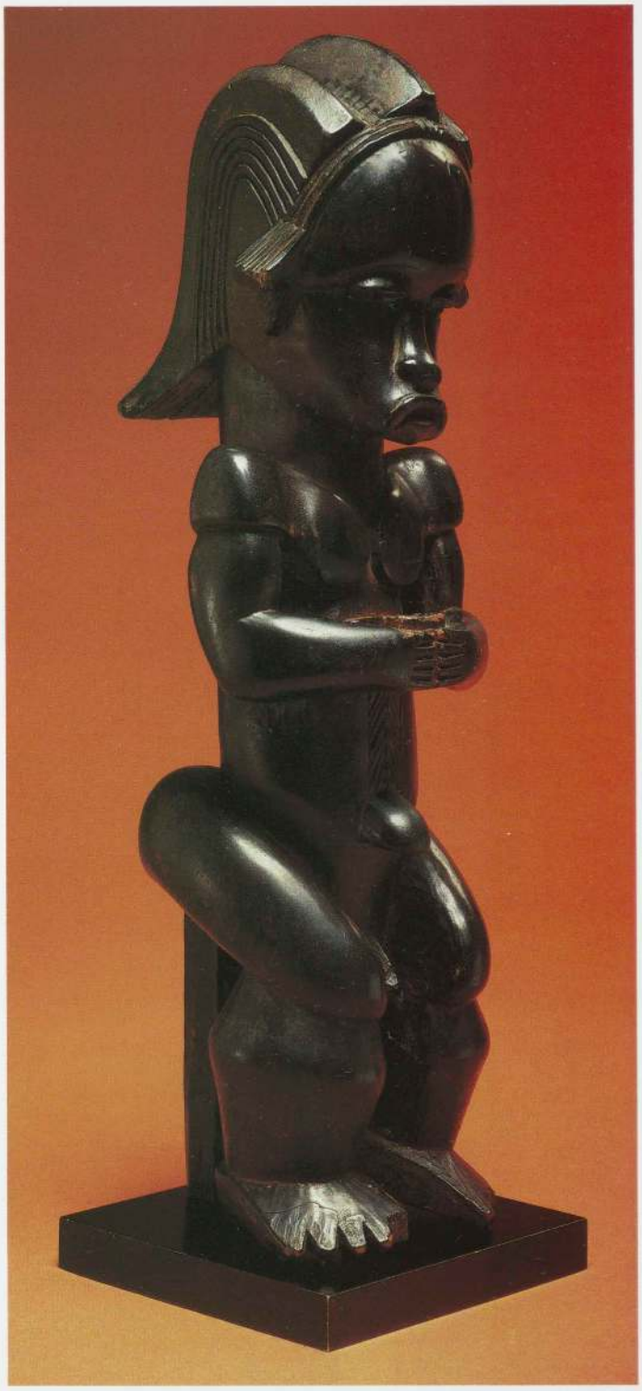
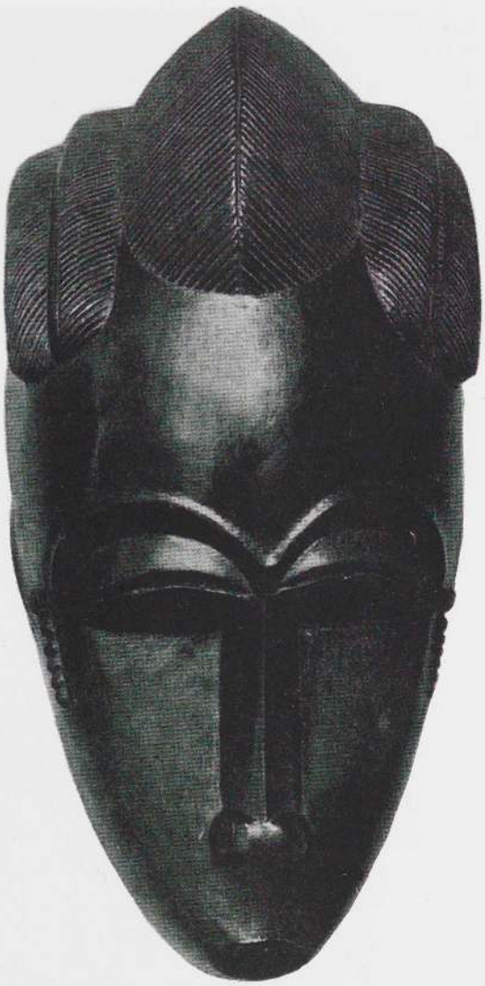


Figura di reliquiario, Fang, Gabon. Legno, h. cm. 46. New York, Collezione Arman.



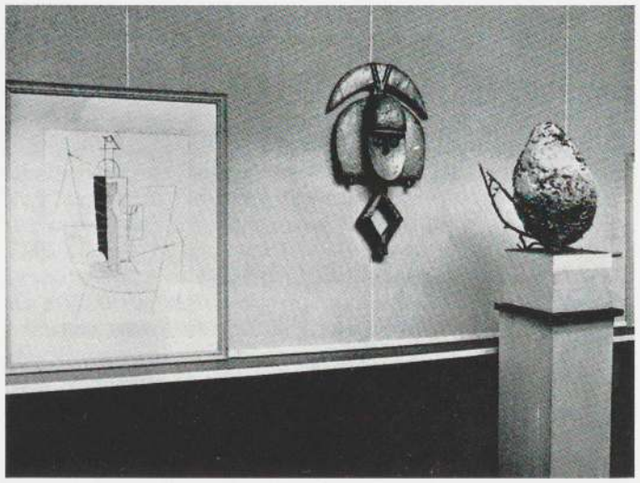
Maschera, Baule, Costa d'Avorio. Inclusa nell'esposizione alla Galerie Levesque, Parigi, 1913. Pubblicata in Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915.

sculture dell'Africa e dell'Oceania in un negozio in Rue Lamennais a Parigi. Alla fine degli anni venti, quale amico ed ex-datore di lavoro di George-Henri Rivière, egli fu in grado di dare l'incoraggiamento necessario alla riorganizzazione della Société des Amis du Musée d'Ethnographie du Trocadéro.

Nel catalogo delle Galeries Levesque, sotto il titolo di *Art négre*, vengono descritti circa venti oggetti africani e un «feticcio di legno annerito della nuova Guinea». Nella pagina a fronte vi è una sola illustrazione: "una maschera di legno nero, con tatuaggi e la capigliatura tripartita, della Costa d'Avorio". Questa maschera sarebbe poi stata riprodotta in *Negerplastik*. Almeno altri quattro oggetti esposti alla Galleria Roger Levesque vennero poi riprodotti, a giudicare dalle loro descrizioni presenti nel catalogo: il famoso "Giovane legato" Kanioka, ora nel Museo Rietberg di Zurigo; una statuetta Teke, ben presto acquistata dall'University Museum di Filadelfia; una maschera con becco Dan, e una testa di antilope di origine incerta. Può darsi che le sculture della collezione di Vignier siano state acquistate da Brummer, ma il contrario è ugualmente possibile.

Non fu uno dei meriti minori di Brummer il fatto di aver indotto un giovane impiegato in una ditta di pneumatici di gomma a procurargli alcuni oggetti africani, all'inizio degli anni dieci. Sebbene la collaborazione tra i due non sia durata a lungo, essa fu tuttavia di fondamentale importanza per orientare la carriera di Paul Guillaume, che sarebbe diventato un prestigioso collezionista e mercante di arte africana nel periodo tra le due guerre mondiali. Infatti Guillaume, un entusiasta ammiratore dei prodotti culturali tradizionali delle civiltà africane, avrebbe contribuito alla separazione sempre più netta tra la concezione etnografica e museografica del suo tempo, e l'apprezzamento mostrato dai collezionisti – che, grazie a lui, divennero sempre più numerosi – per le qualità intrinseche della scultura africana. Le sue attività e i suoi scritti testimoniano il desiderio di elevare al rango di capolavori del mondo artistico quelle che egli considerava essere le più belle maschere e statuette prodotte dal "Continente Nero". La grandezza di Paul Guillaume consiste in questo, anche se a livello retrospettivo il gusto "classico" da lui imposto (cfr. p. 17) ci sembra troppo selettivo se paragonato alla diversità degli stili africani.

A parte il suo interesse come aneddoto, il resoconto dato da Brummer circa il suo incontro con Paul Guillaume nel 1911 merita di essere ricordato in quanto ci permette di precisare alcuni fatti importanti.[93] Informato da Apollinaire circa la presenza di un oggetto africano di qualità nella vetrina di un magazzino di ricambi per automobili, Brummer trattò il suo acquisto con il giovane impiegato e lo indusse a mostrargli regolarmente i "feticci" ricevuti dalla sua ditta tramite i fornitori coloniali di gomma. Così Guillaume, allora ventenne, cominciò a vendergli numerose sculture del Gabon e del Congo. E proprio mentre sottoponeva alcune di queste al giudizio di Brummer nel negozio in Boulevard Raspail, Guillaume, senza dubbio, conobbe Apollinaire che, da quel momento fino alla morte, avrebbe guidato il giovane mercante tra le insidie del mondo dell'arte, offrendogli il suo aiuto costante. Il racconto di Brummer è, inoltre, confermato da Basler.[94] Il critico, accompagnato da Frank Burty Haviland, fece visita a Guillaume "prima del suo servizio militare, in un garage di automobili, dove in un angolo egli accumulava feticci negri". È possibile che, una volta conclusi i primi affari con Brummer, Guillaume, tenendosi in contatto con questo uomo esperto che aveva così tante amicizie, avesse pensato di mettersi personalmente nel commercio: perciò, nonostante le dichiarazioni dello stesso protagonista,



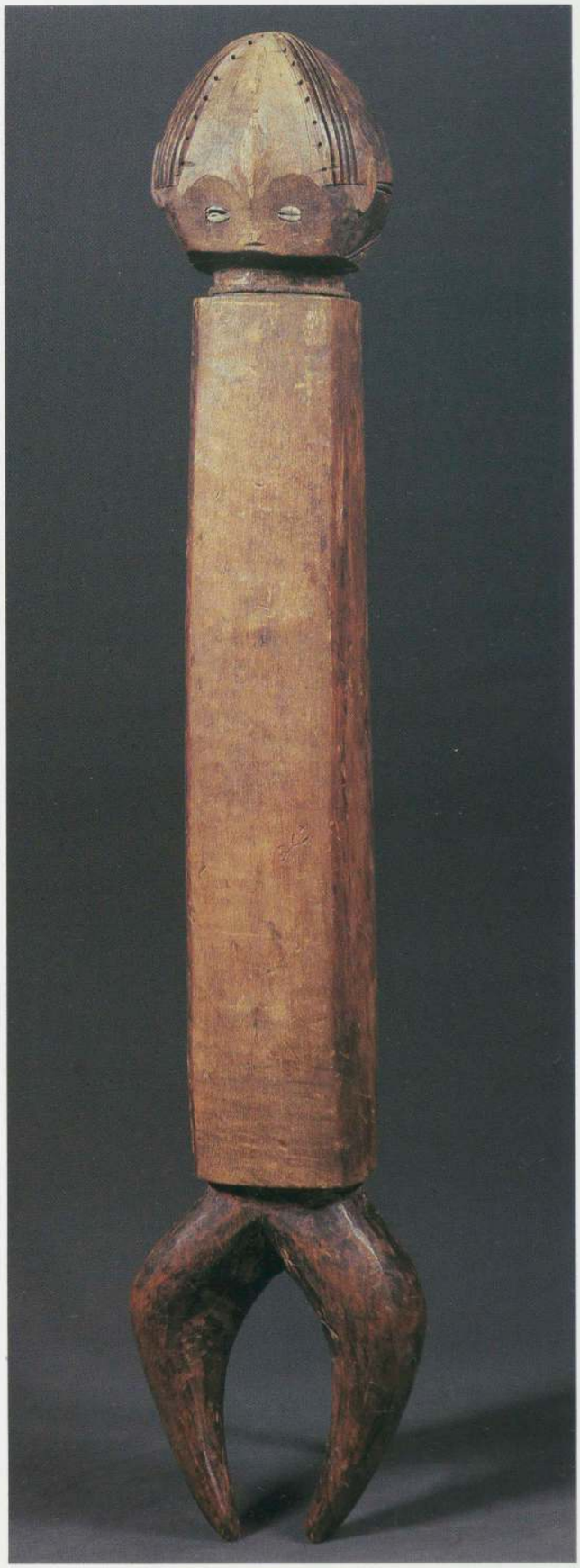
Veduta dell'allestimento di Edward Steichen dei lavori di Braque e Picasso insieme ad oggetti Primitivi alla "291", New York, 1914-1915. Da sinistra a destra: Pablo Picasso, *Bottiglia e bicchiere su un tavolo*, 1912; figura di reliquario Kota; nido di vespe appartenente all'artista Emil Zoler. Fotografia di Alfred Stieglitz.

gli inizi della carriera di Paul Guillaume quale mercante d'arte e collezionista non si possono collocare prima del 1911. L'affermazione circa la sua pretesa scoperta dell'arte africana nel 1904 è confutata in modo esplicito dagli eventi ora descritti, ed anche dalla versione di questi fatti offerta da Alice Halicka.[95] Essa mette in relazione la presenza di Marcoussis con l'occasione degli acquisti in Rue Caulaincourt e li colloca "nel 1910 circa". Se i contatti di Guillaume con Marcoussis, come quelli con Basler e Frank Burty Haviland, furono stabiliti, come è probabile, grazie a Brummer o Apollinaire, il giovane mercante non può averli instaurati prima del 1911.

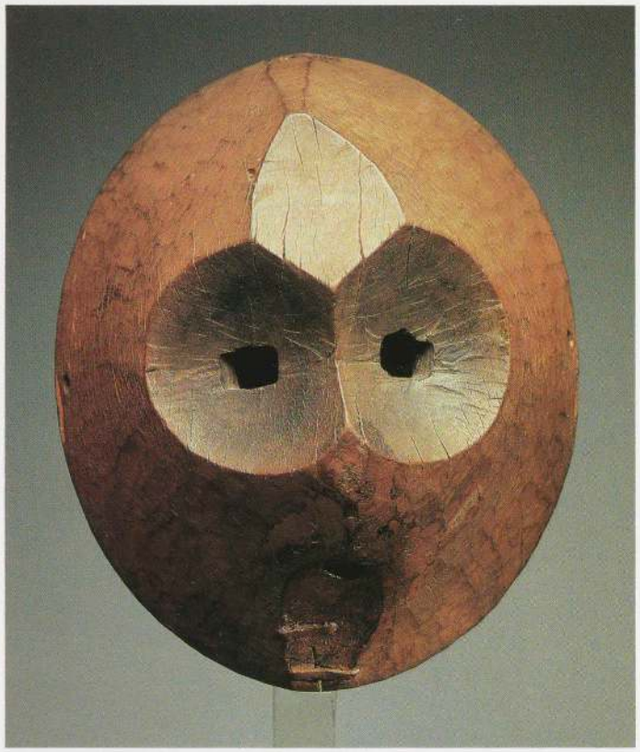
Un articolo anonimo intitolato *L'Art négre*, pubblicato in «Gil Blas» l'8 Ottobre 1912, annuncia l'apertura, prevista nel 1913, "della prima mostra di arte tribale, organizzata da una nuova società di collezionisti". Riferimenti all'esistenza di questa società fanno supporre che si potesse trattare della Société des Mélanophiles, fondata su pressione di Paul Guillaume. Alberto Savinio, che vi allude nelle sue memorie, colloca la sua creazione nel 1913.[96] Sebbene la mostra preannunciata non abbia poi avuto luogo, e nonostante sussistano dubbi circa le attività iniziali di questo gruppo di collezionisti, il cui numero e la cui identità non sono noti, questi fatti costituiscono, tuttavia, una prova convincente del dinamismo mostrato da Guillaume nell'attuazione dei suoi piani. Egli chiese ai fornitori del suo ex-datore di lavoro di inviare sculture del Gabon al suo indirizzo privato. Già nel 1912 egli inserì annunci sulla stampa coloniale allo scopo di estendere la gamma dei suoi oggetti. Dotato di uno spirito di iniziativa particolarmente acuto, Guillaume avrebbe tratto vantaggio dalla collaborazione di Apollinaire e da una vasta cerchia di amicizie. Ciò risulta evidente da alcuni brani delle lettere scritte dal poeta al mercante.

La prima mostra in cui furono esposte sculture africane appartenenti a Guillaume si tenne fuori dalla Francia, e fu anche la prima volta in cui, negli Stati Uniti, queste opere vennero esposte unicamente dal punto di vista dell'arte: organizzata da Marius de Zayas, socio di Stieglitz, essa venne allestita al n. 291 della Quinta Strada, nella famosa piccola galleria del gruppo Photo-Secession. Vi furono esposti, dal 3 Novembre all'8 Dicembre 1914,[97] diciotto oggetti della Costa d'Avorio e del Gabon. Nonostante il titolo un po' provocatorio, *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*, non ci fu nessun *succés de scandale*, sebbene la mostra avesse ricevuto molta attenzione, spesso veramente seria, da parte della stampa. Sui muri e sui piedistalli della galleria, queste opere della "Terra della Paura", secondo l'espressione mitica di de Zayas, apparivano alquanto private del loro carattere esotico, nonostante l'ambientazione astratta di Edward Steichen che pensava potesse suggerire "uno sfondo di tamburi della giungla".[98] Estratti di articoli pubblicati nell'Ottobre 1916 in «Camera Work» rivelano che i critici, sebbene talvolta ostili, non rimasero indifferenti all'arte o all'audace novità della circostanza.

Così Paul Guillaume, che aveva da poco aperto la sua prima galleria in Rue de Miromesnil a Parigi, era già riuscito a dare una dimensione internazionale alle sue attività. Può sembrare sorprendente il fatto che de Zayas si sia rivolto a Guillaume invece che ad un mercante affermato come Brummer, se non addirittura a Frank Burty Haviland. Si dovrebbe pensare che la sua amicizia con il fratello di quest'ultimo, Paul Haviland[99] nel gruppo che gravitava attorno alla rivista «291», e il fatto che proprio in quel periodo Frank vi esponesse alcune delle sue opere, lo avrebbero dovuto indirizzare verso questo esperto collezionista, che egli quasi certamente conosceva. Possiamo solo supporre che il suo incontro casuale da Picabia con



Figura, Ngbandi, Zaire. Legno, conchiglia e fibre, h. cm. 79. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Belgio.



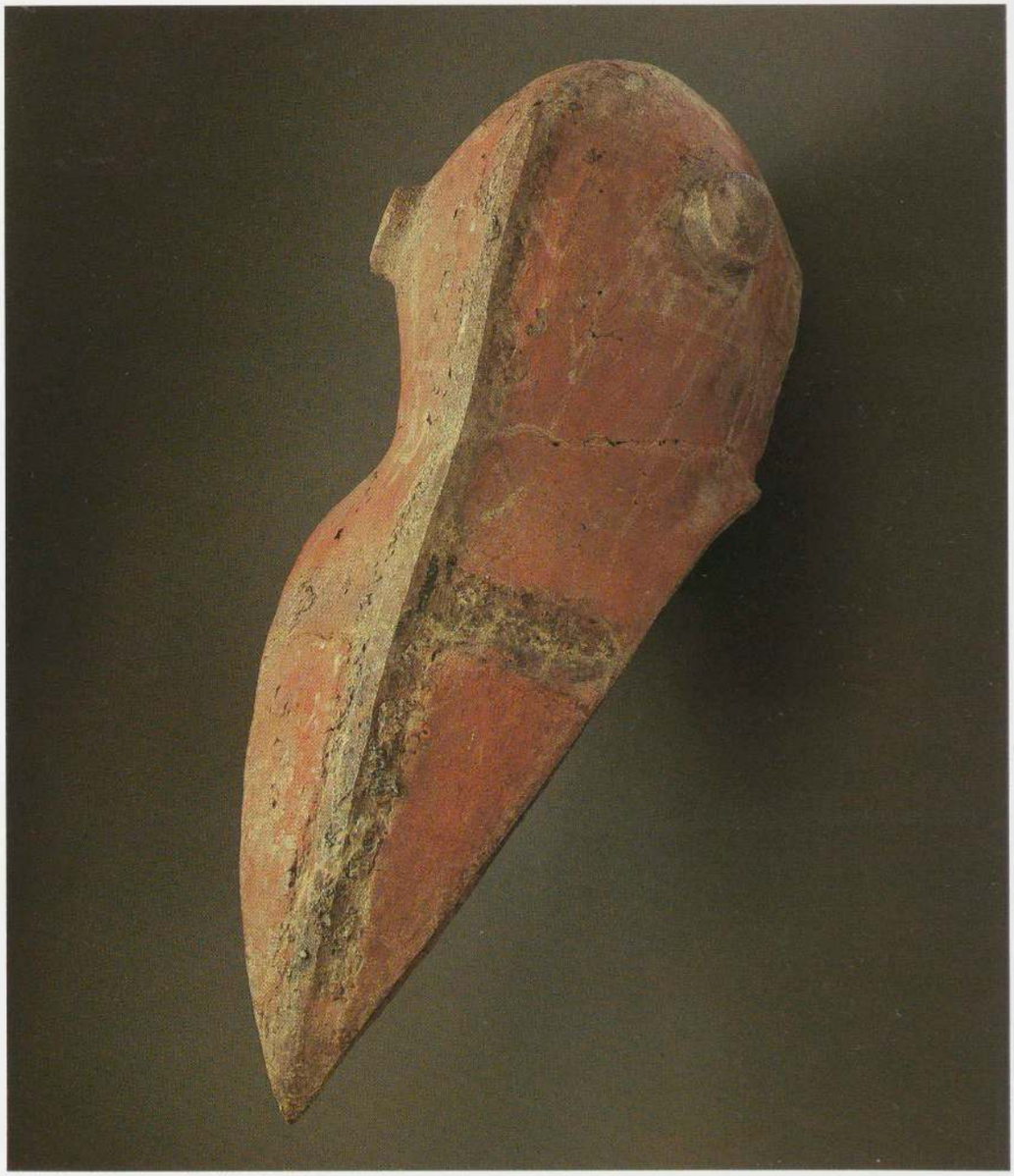
Maschera, Nigeria (?). Legno, h. cm. 22,5. Collezione privata.

Guillaume, che può essere collocato tra il 16 e il 25 Maggio 1914, lo avesse convinto a collaborare con questo fervente sostenitore dell'arte africana, che era inoltre appoggiato dalla raccomandazione di Apollinaire. De Zayas lodò la completa mancanza di interesse personale da parte di Guillaume circa le sculture affidategli per questa prima mostra, cosiddetta di propaganda. Ma già il 14 Novembre dello stesso anno, diciassette dipinti a olio e acquerelli furono spediti da Guillaume da Le Havre all'indirizzo di Stieglitz, comprese cinque tele di de Chirico (tra cui *Canzone d'amore*, stimato quattrocento franchi). A questo gruppo di quadri moderni furono aggiunti, al prezzo indicato di tremila franchi, "due feticci" Bakoutas (figure da reliquiario Kota, p. 152) in rame e legno del XVII secolo».[100] Si sospetta che questo non fosse l'ultima spedizione oltre l'Atlantico.

Sapendo quanto Guillaume fosse spinto dall'entusiasmo e dallo zelo, degno di un neofita quale egli era, ci sorprende notare che nessuna mostra di sculture tribali, che venivano tuttavia attivamente raccolte, sia stata organizzata a Parigi prima della fine del 1916. Poiché egli possedeva, prima della guerra, sia il materiale che la galleria, per quanto piccola fosse, si possono solo ipotizzare le ragioni per cui fu posticipata la presentazione. Da una parte, egli rispettava forse un accordo con de Zayas, secondo cui quest'ultimo, che aveva avuto la priorità («la prima volta... in questo paese o altrove») per l'esposizione di "arte" africana, avrebbe dovuto conservarla per un determinato periodo di tempo. Ma non ci sono prove. D'altra parte possiamo supporre che, durante il periodo immediatamente precedente la guerra, Guillaume temesse la concorrenza della "Exposition d'Art Indigène Africain", un evento che si tenne per due mesi, dal Maggio al Luglio 1914, sotto il patrocinio di una organizzazione filantropica, Le Souvenir Africain. La mostra aveva avuto il vantaggio di una vasta pubblicità sulla stampa religiosa e patriottica. Nel mezzo di una quantità di animali imbalsamati, tra opere degli allievi dei missionari e mediocri dipinti che costituivano i premi di una lotteria, Apollinaire stesso scelse «alcuni meravigliosi idoli, statue entusiasmanti, di infinito valore, scolpiti da grandi artisti anonimi».[101] È possibile che nel periodo intercorso tra il Dicembre 1914, quando Apollinaire si arruolò, e l'Agosto 1915, quando si stava riprendendo con difficoltà dalla sua ferita, la sua assenza abbia scoraggiato Paul Guillaume dall'intraprendere una nuova impresa per la quale aveva bisogno dell'aiuto del suo risoluto propagandista.

All'inizio dell'Inverno 1916, il pittore cileno Manuel Ortiz de Zarate suggerì al suo collega ginevrino Emilie Lejeune,[102] che possedeva in Rue Huyghens, 6, a Montparnasse, uno studio abbastanza grande da ospitare concerti estivi, di metterlo a disposizione anche per delle mostre. Ortiz e Kisling si occuparono dell'allestimento della prima: perciò, tra il 19 Novembre e il 5 Dicembre 1916, all'insegna della "Lyre et Palette", furono esposti non solo alcuni dipinti di questi artisti ma anche un quadro a olio e un disegno di Matisse, due nature morte di Picasso e non meno di quattordici tele di Modigliani. Kisling prese a prestito queste ultime da Paul Guillaume, che per l'occasione vi unì un gruppo di "venticinque sculture negre, feticci provenienti dall'Africa e dall'Oceania". Fu pubblicato anche un catalogo, probabilmente a spese di Guillaume. Oltre a brevi descrizioni delle opere esposte, esso conteneva poesie di Cendrars e di Cocteau in omaggio a Satie e una nota senza firma, di poche righe, intitolata *Art nègre*. Nelle sue memorie, Lejeune attribuisce tale nota a Guillaume. Il curatore del carteggio Apollinaire – Guillaume, tuttavia, la considera «la primissima forma delle note e delle dichiarazioni del poeta a favore dell'arte negra».[103] Comunque sia, questo breve testo riassume alcune delle idee che sembra siano state condivise dallo scrittore e dal mercante: prima di tutto che vi è un urgente bisogno di liberare queste sculture dalla cornice soffocante della mu-

Maschera, Lega, Zaire. Legno, h. cm. 21.9. Collezione privata.



Maschera, Djibete, Nigeria. Legno dipinto, h. cm. 71. Collezione privata.

seografia etnografica in cui la loro bellezza viene ignorata, e in secondo luogo che il valore estetico di queste opere, anche se è apprezzato dagli artisti più avanzati del momento, non riesce tuttavia a reggere al confronto con i capolavori dell'antichità.

A causa del successo, non solo *mondain*, alla "Lyre et Palette", la mostra costituì per Parigi il punto di partenza della popolarità di cui l' "art nègre" avrebbe goduto anche al di fuori dei circoli artistici, e le convinzioni di Paul Guillaume vennero quindi rafforzate. Poco dopo egli intraprese la realizzazione di un album di riproduzioni intitolato *Sculptures négres*. Apollinaire contribuì non solo con la prefazione dal titolo *A propos de l'art des noirs*, ma anche con consigli specifici circa il formato del volume. Apollinaire diede poi un ulteriore contributo compilando il prospetto che ne annunciava la pubblicazione. *Sculptures nègres* fu pubblicato nell'Aprile 1917. Oltre ai commenti di Apollinaire e ad una "spiegazione" di Paul Guillaume, l'album contiene ventisei riproduzioni di ventidue oggetti africani (della Guinea, della Costa d'Avorio, del Sudan, del Gabon e del Congo) e di quattro della Polinesia. L'identità dei collezionisti è citata per diciassette sculture: Paul Guillaume – 5; Ambroise Vollard – 2; André Level – 1; Jos Hessel – 2; Alphonse Kann – 2; Comte de Gouy – 1; Bernard d'Hendecourt – 1; Vlaminck – 1; Matisse – 1; e il museo del Trocadéro per una Nimba della popolazione Baga. Il nome di Apollinaire non compare nella lista; il motivo viene spiegato in una nota che egli scrisse a Guillaume: «Dato che firmo la prefazione, è meglio che il mio nome non compaia tra i collezionisti».[104] Questo non ci autorizza tuttavia a supporre che tutti gli oggetti di cui non è indicato il proprietario appartenessero al poeta. La riluttanza da lui mostrata circa la pubblicazione del suo nome si può spiegare perfettamente con il suo desiderio di conservare, agli occhi dei suoi colleghi, una immagine di indipendenza e di integrità, che avrebbero rischiato di essere compromesse da una presenza troppo evidente nelle attività del mercante.

Copricapo, Bamum, Camerun. Legno dipinto e fibre, h. cm. 30. Parigi, Collezione Pierre Harter.

Si potrebbe anche pensare che Apollinaire, in questo suo contributo a *Sculptures nègres*, si sia spinto troppo avanti in tale direzione. Infatti, se confrontiamo due testi apparentemente molto simili, che contengono tuttavia significative differenze (la prefazione all'album e un articolo che Apollinaire pubblicò sul «Mercure de France» il 1 Aprile 1917), risulta evidente che l'articolo fu scritto prima della prefazione. Ciò che emerge da questo confronto è il fatto che la prefazione scritta per Guillaume costituisce una versione, non solo più breve, ma anche nettamente più benevola, delle idee ben più ironiche e distaccate espresse nell'articolo riguardante il gusto sempre più diffuso per l'arte tribale — un atteggiamento ben reso dal titolo della colonna: "Mélanophilie ou mélanomanie". Questa divergenza tra le vere opinioni di Apollinaire e di Guillaume non mise tuttavia fine alla loro collaborazione.

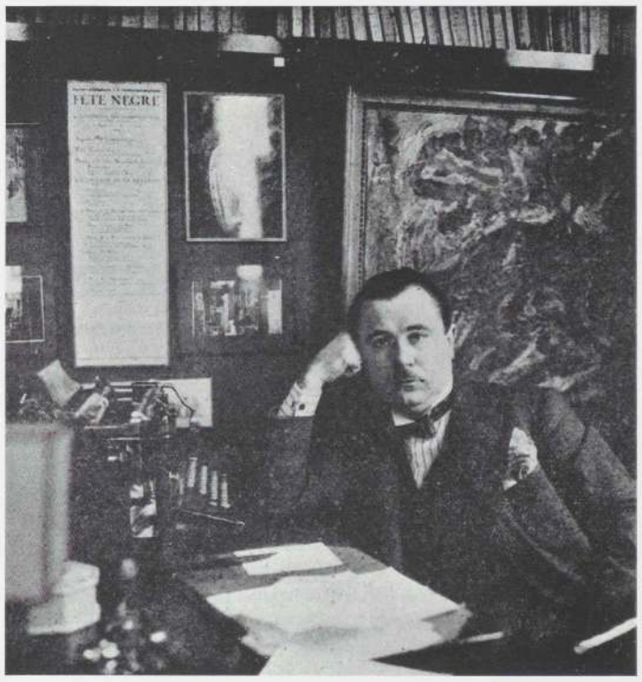
Probabilmente Guillaume aveva già organizzato alcune mostre importanti (Larionov, Gontcharova, de Chirico, Picabia, Derain) nei suoi locali in Rue de Miromesnil e in Avenue de Villiers, ma la sua fama si affermò veramente solo in seguito all'apertura di una nuova galleria nel prestigioso quartiere del Faubourg Saint-Honoré, nell'Autunno del 1917. Le inserzioni che pubblicò allora in alcuni periodici riflettono gli obiettivi che egli si era prefissato: mostrare, unitamente ad alcune opere importanti di "Maestri Contemporanei" e agli esempi più rappresentativi della "Nuova Pittura", un gruppo di "sculture negre della migliore qualità". Questi pezzi di "grande interesse", tutti descritti come appartenenti al "periodo iniziale", dovevano essere esposti, con alcune opere dell'antichità, in una grande bacheca di vetro, e costituire così una mostra permanente. In un articolo concitato che apparve in «Le Gaulois» il 18 Dicembre 1917, Madeleine le Chevrel evocò, in relazione con i "Pahouin, Bahoulé, Bakoutos e razze dell'alto Niger" qui esibite, "i relitti della grande Atlantide sommersa".

Mentre la guerra proseguiva, la galleria al numero 108 di Faubourg Saint-Honorè divenne uno dei pochi centri attivi della vita artistica e letteraria di Parigi. Durante questo periodo di nazionalismo esasperato, esso si dimostrò un luogo privilegiato dove, a parte la assenza di ciò che avrebbe potuto venire dalla Germania, si faceva sentire l'eco delle avanguardie straniere; e dove, per esempio, venivano mantenuti i contatti tra Parigi, New York e Zurigo. I pittori, i musicisti e gli scrittori d'avanguardia si incontravano perciò frequentemente da Paul Guillaume. Alla presenza dei suoi "idoli negri", alcuni ebbero la possibilità di mostrare il loro talento. Nella "serata di Poesia e Musica", il 13 Novembre 1917, dopo una dichiarazione di Apollinaire su certe novità nella scultura, Satie suonò al piano la partitura di *Parade*, e un'attrice declamò, oltre ad alcune poesie dell'autore di *Calligrammes*, *Le profond Aujourd'hui* di Cendrars, e *Façon* e *André Derain* di un giovane poeta quasi sconosciuto, André Breton.[105] Nel programma di questo avvenimento, riprodotto in facsimile, appare un saluto di Jean Cocteau a «Paul Guillaume, négrier». Esso si conclude: «L'arte negra (perciò) non ha niente a che fare con le vampate illusorie dell'infanzia e della pazzia, ma è legata agli stili più nobili della civiltà umana». Questo deve aver dimostrato al destinatario che il suo messaggio era stato recepito.

Guillaume sperava che questo "nuovo spirito" che stimolava la galleria e coloro che la frequentavano venisse espresso in una pubblicazione dedicata alle "novità artistiche e letterarie delle arti e ad altri argomenti di interesse". Il 15 Marzo 1918, tra la mostra di Matisse/Picasso e quella di van Dongen, apparve il primo numero di un bollettino riccamente illustrato, «Les Arts à Paris». Apollinaire ebbe una parte molto attiva nella preparazione dei primi due numeri. I suoi biografi tentano perfino di affermare che egli "ne abbia scritto una parte importante da solo". È tuttavia opportuno attribuirgli soltanto gli articoli firmati *Paracelse*, *Docteur Passement* e *Louis Troëme*. Fu sotto quest'ultimo pseudonimo che pubblicò una nota *Sculptures d'Afrique et d'Océanie*,[106] in cui egli sembra burlarsi delle idee di Guillaume: «Oggi interessandosi di feticci, che appartengono tutti alla passione religiosa che è la fonte dell'arte più pura... gli artisti, (per i quali) esiste un problema di rinnovamento dei loro soggetti e delle loro forme, rivolgendo la loro attenzione ai principi della grande arte... consolidano la loro preferenza per questa».

Con la morte di Apollinaire nel Novembre 1918, gli anni di formazione di Paul Guillaume possono dirsi conclusi. Egli affrontò il periodo post-bellico con netti vantaggi: una galleria ormai famosa, un importante patrimonio di opere d'arte che era stato ampliato durante gli "anni terribili" grazie all'assenza di qualsiasi vera concorrenza, una rivista che serviva a promuovere le sue attività, e una vasta rete di amicizie. In seguito alla vittoriosa fine della guerra, egli avrebbe inoltre tratto vantaggi da un clima propizio. L'accresciuto interesse per l'arte negra che egli sperava di far nascere fu favorito da un mutamento dell'atteggiamento francese nei confronti degli Africani. L'arroganza con cui erano stati considerati dalla maggior parte della gente fu sostituita in parte, grazie al coraggio che le truppe africane avevano dimostrato contro i nemici tedeschi, da una certa curiosità per le usanze di queste persone che avevano combattuto fieramente e che erano ora felici compagne nelle celebrazioni per la vittoria. In questa manifestazione di benevola simpatia — anche se non esente da una certa condiscendenza — Guillaume riuscì a cogliere l'opportunità per una pubblicità e una campagna di vendite che avrebbe svolto un ruolo importante nella diffusione dell'arte "negra".

Poiché i grandi locali della galleria Devambez e la casa editrice in Rue Malesherbes erano stati messi a sua disposizione, egli organizzò, con l'aiuto di Level, la "Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien", che si tenne dal 10 al 31 Maggio 1919. Anche se, a dir la verità, l'evento non fu una "prima", i numerosi commenti che suscitò e la massa di persone che richiamò fanno sì che essa si possa definire senza precedenti. Il catalogo contiene 150 voci. Di queste, due terzi si riferiscono, esplicitamente o implicitamente, ad oggetti allora di Guillaume. Trentanove pezzi facevano parte della collezione di Level. Otto sculture furono incluse presumibilmente come riconoscimento del prestigio dei proprietari: l'industriale Louis Delafon, il sarto e mecenate delle arti Jacques Doucet, George Menier, pittore e rampollo di una famosa ditta produttrice di cioccolato, l'orientalista Victor de Goloubew, il mercante d'arte Léonçe Rosenberg e Maurice Vlaminck. Sebbene sia rischioso fare affidamento sulle indicazioni spesso imprecise e talvolta fantasiose stampate



Paul Guillaume, 1930 ca.

nel catalogo, possiamo tuttavia osservare che tranne poche eccezioni (oggetti Zande e Kuba del Congo Belga), le opere provenivano da territori posti sotto il dominio coloniale francese. Si nota, inoltre, che un numero non trascurabile di pezzi non rientra nelle categorie delle maschere e delle statue, ma in quella che potrebbe essere chiamata delle arti decorative: per esempio urne e ciotole, pettini e braccialetti, cucchiai e sedili. Infine si potrebbe aggiungere che il catalogo, oltre ad una ristampa della prefazione di Apollinaire a *Sculptures négres*, contiene alcuni abbozzi di riflessioni su "L'Art sauvage" che i loro autori, André Level e Henri Clouzot, svilupparono in seguito in numerose pubblicazioni.

Guillaume fornì un seguito inaspettato al riuscito riconoscimento di questa "nuova estetica" cui la mostra alla Galerie Devambez aveva contribuito. Nel corso di una

Figura, Zande, Zaire. Legno, h. cm. 26,1. New York, Collezione Marc e Denyse Ginzberg.

memorabile serata al Thèâtre des Champs-Elysées in quello stesso mese di Maggio, egli organizzò la prima "Fête Nègre" per un pubblico costituito dal "Tout Paris". Dopo aver ascoltato una dichiarazione di apertura in cui il maestro di cerimonie cercava di dimostrare che "l'intelligenza dell'uomo moderno dovrebbe diventare negra", gli spettatori assistettero ad alcuni numeri coreografici e musicali i cui soggetti erano stati presi dai racconti e dalle leggende dell'Africa che Blaise Cendrars aveva di recente compilato per la sua *Anthologie nègre*. In retrospettiva è difficile stabilire a che punto questa manifestazione fosse una ingenua esercitazione didattica o una provocazione calcolata. Fu probabilmente tutto allo stesso tempo: una scialba imitazione di una serata al Cabaret Voltaire, una anticipazione di *La creazione del mondo*, uno "spettacolo del tipo della Exposition Coloniale, istruttivo e ben documentato", una farsa "bamboola". Comunque sia, la stampa ne trattò ampiamente e Guillaume ricavò ulteriore celebrità tra "l'elite dell'eterna patria del gusto", come egli amava definire la nazione.

Mentre possiamo in linea generale convenire che questi due avvenimenti del 1919, la mostra Devambez e la "Fête Nègre", contribuirono a trasformare in una manifestazione alla moda un'arte che un tempo aveva suscitato l'interesse di un numero ristretto di collezionisti, dovremmo per questo concludere che esse segnano l'inizio di una disaffezione degli artisti per le arti esotiche, poiché la forza di rinnovamento o di rottura che essi avevano loro attribuito si ritrovava in un certo senso adattata al gusto corrente? Potremmo pensare a ciò se consideriamo, per esempio, l'invocazione pronunciata con nostalgia da André Salmon nel 1919: «Siano lodati gli dei cannibali che ci diedero il coraggio di massacri salutari».[107] La moda, appropriandosi di armi che erano state brandite contro la tradizione, non le avrebbe poi gradualmente smussate e levigate per trasformarle in simboli di una nuova accademia? Infatti Roger Allard, uno dei più fervidi sostenitori dei Cubisti, si servì dell'occasione della mostra Devambez[108] proprio per stigmatizzare l'atteggiamento di quei facoltosi collezionisti che, influenzati da astuti mercanti d'arte, misuravano la qualità delle sculture in base al loro valore commerciale, non sospettando che potessero essere indotti ad ammirare "sculture africane d'imitazione". In ogni caso, la nuova moda durò a Parigi meno di una stagione.

L'arte tribale fu tuttavia integrata con i mobili e l'arredamento del periodo (p. 483). Dopo essere stata per alcuni un mezzo di trasgressione, divenne, per ironia, a causa del suo successo mondano, un elemento del "ritorno all'ordine". Vicino per questo aspetto alle idee di Guillaume, Derain la considerò "il primo dei classicismi". Da questa visione derivò la domanda posta agli inizi degli anni venti: l'arte tribale deve essere ammessa al Louvre?

Questo era l'interrogativo centrale in un'indagine condotta da Fénéon tra "venti etnografi ed esploratori, artisti e studiosi di estetica, collezionisti e mercanti d'arte". I risultati apparvero tra il 15 Novembre e il 15 Dicembre 1920, in tre numeri del «Bulletin de la vie artistique», organo della Galerie Bernheim-Jeune. Alcuni brevi estratti serviranno ad indicare la posizione degli interpellati. Per Salomon Reinach, curatore delle Antichità Nazionali, non vale la pena di discutere il problema, poiché la «scultura in legno dei Negri è orrenda, trarne diletto sembrerebbe un'aberrazione, se non semplicemente uno scherzo». Per contro, Lucie Cousturier, pittrice, scrittrice e grande amica di Fénéon pensava: «dopo che il Louvre avrà accolto l'arte negra, vi troverà non il suo complemento, ma il suo principio». Jos Hessel, uno dei primi collezionisti ed ora rispettabile mercante di quadri era convinto che l'insegnamento che si poteva trarre dalle arti dell'Africa sarebbe stato ancor più efficace se «alcuni purissimi esempi» fossero stati collocati in quel prestigioso museo. Charles Vignier espresse la sua ironia: dato che il Louvre non conteneva «opere del Perù, della Polinesia, del Sudan o del Dahomey, ciò costituiva una ragione sufficiente affinché (i suoi conservatori) persistessero in questa astensione. D'altra parte, queste opere si trovano tra l'altro al British Museum, al Metropolitan di New York, al Fine Arts di Boston e all'University Museum di Filadelfia». Jean Guiffrey, conservatore dei dipinti nell'incriminato Louvre, pensava in effetti che «sarebbe paradossale mettere a confronto i balbettii, per quanto curiosi essi siano, di civiltà rimaste allo stadio dell'infanzia, con le opere più perfette del genio umano». Leonce Rosenberg, che non si lasciò sfuggire l'opportunità di polemizzare con il suo rivale Paul Guillaume insistendo sulla superiorità dell'arte oceanica, da lui preferita, convenne tuttavia che «solo i dieci migliori pezzi (africani) finora visti avrebbero potuto occupare un piccolo posto al Louvre». Infine Guillaume stesso suggerì di non affrettare le cose «poiché in questo momento non esiste ancora una élite ufficiale in grado di scegliere, con il necessario discernimento, i pezzi che siano più significativi e autentici e che meritino in se stessi un definitivo riconoscimento».

Alcuni mesi prima, nell'Aprile 1920, Florent Fels aveva sollecitato per la sua rivista «Action» le opinioni di alcuni ben noti testimoni dell'avvento dell'arte tribale. Insieme a Picasso, che paradossalmente fingeva di esserne all'oscuro, e al severo giudizio espresso da Cocteau ("La crisi negra è diventata noiosa come la moda giappo-

nese di Mallarmé"), Paul Guillaume fu ugualmente schietto: «L'arte negra è il seme che produce frutti nello spirito del XX secolo (ed) è la fortuna di questo secolo aver fatto emergere dall'antichità dell'Africa gli splendori di una statuaria, il cui regno sta solo iniziando».

Sebbene in questo periodo l'arte tribale fosse "nell'aria" nessuna mostra fu organizzata a Parigi tra quella allestita alla Galerie Devambez e quella che ebbe luogo al Pavillon de Marsan alla fine del 1923. In questo periodo la curiosità fu tuttavia alimentata da pubblicazioni. Alcuni libri, ma soprattutto numerosi articoli, cercarono di restituire alle arti dell'Africa le loro caratteristiche specifiche e, senza tener conto della loro presenza negli studi degli artisti, la loro autonomia. Il collezionista André Level, unitamente a Henri Clouzot, uno specialista in arti applicate europee, si dimostrò particolarmente prolifico a questo riguardo. Negli ultimi mesi del 1919, le Edizioni Devambez pubblicarono *L'Art négre et l'art océanien*, il primo volume apparso in Francia in cui ci si sforzasse di mettere in relazione il valore artistico attribuito alle opere e la concezione dei loro creatori. Attenti alle forme degli oggetti riprodotti (circa trenta, per metà appartenenti a Level, gli altri di Guillaume, Picasso, Louis Delafon e delle collezioni del Trocadéro e del British Museum), gli autori fanno talvolta osservazioni che dimostrano un'elevatezza di vedute paragonabile a quella di Carl Einstein. Infatti: «Il modulo espressivo delle maschere negre non consiste mai, per così dire, in una distorsione dei lineamenti, in una smorfia; esse non ridono e non piangono. La loro espressione deriva dalla loro costruzione, dall'accentuazione dei piani per mezzo di grandi masse. È dal gioco delle linee che derivano i loro effetti. Niente è più lontano dalla letteratura e più intrinseco alla scultura». Si dovrebbe notare che Einstein stesso è volutamente trascurato dai riferimenti del libro; come tedesco, era forse sospettato di "metafisica trascendentale".

A causa delle fonti disparate utilizzate da Level e Clouzot, le loro osservazioni più interessanti sono inserite in una massa confusa di pregiudizi e preconcetti circa la "mentalità negra". Fondando le loro affermazioni sugli scritti – nella migliore delle ipotesi ormai antiquati – di Arcin e del Padre Baudin, su deplorevoli dichiarazioni del Professor Verneau, successore di Hamy come direttore del Musée d'Ethnographie del Trocadéro, e sulle analisi non meno errate di Marius de Zayas,[109] essi offrono una quantità di assurdità circa «lo sviluppo cerebrale fisiologicamente inferiore degli Africani» e sulla loro presunta credulità. Essi citano Verneau con un certo rispetto, con il risultato che in Loango, i chiodi sono conficcati nel corpo di un feticcio così che «la sensazione che esso prova farà sì che la richiesta formulata penetri più profondamente nella sua memoria».

È evidente che il libro di Level e Clouzot è rappresentativo del pensiero di un periodo in cui gli interessi della colonizzazione rendevano spesso impossibile estendere il relativismo culturale, riservato ai soli manufatti, anche ad altri aspetti della società. Tra il 1919 e il 1923, una decina di articoli apparve con le loro firme. La scoperta a Tervuren, dopo l'armistizio, delle arti di corte delle savane orientali del Congo Belga, l'interesse di Clouzot per la storia delle arti applicate, e gli acquisti di Level ad Anversa dall'importatore H. Pareyn giustificano le numerose analisi dedicate alla decorazione di oggetti domestici e di capi di abbigliamento.[110]

Le pubblicazioni di Level e Clouzot, le quattro cartelle su *La Décoration primitive* pubblicate dalla Librairie des Arts Décoratifs nel 1922-1923, e l'esistenza di collezioni private specializzate quali quelle di Paul Rupalley e anche del Capitano Lepage, autore del volume sull'Africa nella serie sopra citata, indussero François Carnot, presidente della Union Central des Arts Décoratifs, a organizzare, verso la fine del 1923, una "Exposition de l'Art Indigène des Colonies Françaises" al Pavillon de Marsan. Essa doveva includere "i tipi più caratteristici di statuaria, sculture ornamentali, gioielli, tessuti, oggetti quotidiani in legno, metallo o argilla, strumenti musicali, canestri, ecc." Dei preparativi dell'avvenimento fu incaricato un comitato composto, oltre che da Level, Clouzot e Verneau, da Pierre Mille e da Marius e Ary Leblond, giornalisti e scrittori vicini ai circoli coloniali, e dall'amministratore Delafosse, allora professore alla Ecole Coloniale e direttore del Dipartimento Economico dell'Africa Occidentale Francese.

Figura, Songye, Zaire. Legno e metallo, h. cm. 21. Collezione privata.

Uno degli obiettivi che ispiravano la presentazione di "ornamenti indigeni" era quello di fornire a designers, artigiani e industriali esempi che potessero essere sfruttati. Era anche una occasione per i portavoce del potere coloniale di elevare la loro propaganda da un punto di vista culturale ed economico. Fu adottata una disposizione geografica: ciascuna colonia era rappresentata da quei prodotti che erano giudicati più significativi. Per quanto riguarda l'Africa, tra coloro che prestarono oggetti rispondendo all'appello del conservatore del Musée des Arts Décoratifs, vi erano sei istituzioni e quarantasei persone. Tra queste vi erano gli artisti Patrick Henry Bruce, Burty Haviland, Lhote, Georges de Miré e Angel Zarraga, gli scrittori Jean Giraudoux e Fénéon, i mercanti d'arte e collezionisti Guillaume, Hein, Ernest Brummer (fratello di Joseph), Vignier, Antony Moris e Hessel, i collezionisti privati Alphonse Kann, André Lefèvre, Paul Poiret, Madame Tachard e Rupalley.

Il numero di oggetti messi a disposizione del comitato organizzativo dai collezionisti era notevole. Soltanto per la sezione dedicata alla Costa d'Avorio,[111] per esempio, Guillaume fornì settantanove pezzi, Hessel ventidue e Lhote undici. Quanto a Fénéon, egli mandò trenta pulegge di liccio e quindici maschere.

Si può facilmente immaginare l'interesse suscitato dai preparativi per un catalogo sistematico degli oggetti esposti, ma la riluttanza di alcuni tra coloro che avevano prestato oggetti a consentire la pubblicazione di fotografie delle loro opere, l'elevato numero di reperti (che probabilmente superò di gran lunga le aspettative degli organizzatori), e la limitata disponibilità di tempo concorsero a far fallire la sua pubblicazione. Di conseguenza, per valutare i contenuti di questa mostra, ci si deve accontentare delle affrettate descrizioni date dal Dr. Stephen-Chauvet in un opuscolo pubblicato nel 1924, e delle illustrazioni e della prefazione di Clouzot e Level, *La Leçon d'une exposition*, nel loro album *Sculptures africaines et océaniennes* (1925). La mostra al Pavillon de Marsan, la prima di tale portata che si tenne a Parigi, fu un successo clamoroso. Programmata per due mesi, dovette essere prolungata di quattro settimane. Alexandre su «La Renaissance des arts français», Fels su «Nouvelles littéraires», Janneau sul «Bulletin de la vie artistique» e Tabarant su «L'Oeuvre», tra gli altri, scrissero commenti in gran parte favorevoli.

Guillaume, che non faceva parte del comitato organizzativo e nutriva solo diffidenza nei confronti dei sostenitori ufficiali dell'etnografia "pura", pose delle condizioni per il suo contributo, assicurandosi che "l'interesse artistico delle opere non venisse nè danneggiato nè compromesso" nella presentazione. Egli diede il maggiore contributo alla mostra; infatti disponeva, nella galleria che aveva appena aperto sulla Rue La Boétie e nel suo appartamento sulla Avenue de Messine, della più vasta collezione privata esistente a quel tempo: quasi cinquecento "antiche" sculture di origine africana.[112] Questa cifra, indicata dallo stesso Guillaume sembra credibile, a giudicare dalla portata del suo contributo alla mostra allestita al Pavillon de Marsan.

Sebbene Guillaume abbia celato le fonti dei suoi oggetti, vi è motivo di supporre che egli abbia fatto acquisti da alcuni dei suoi colleghi, quali Brummer e Moris, e che sia stato rifornito dall'estero, in particolare dall'Inghilterra e probabilmente dal Belgio. Inoltre, le inserzioni che pubblicava sulla stampa letteraria e artistica comprendevano proposte di acquisto, come gli annunci in pubblicazioni destinate alle colonie. Allo stesso modo, al Bréhant, un caffè frequentato da ufficiali delle colonie in licenza, egli usava il libro dei messaggi per comunicazioni di questo tipo: «Paul Guillaume paga prezzi elevati per tutti i pezzi e le collezioni di origine africana».[113] Inoltre è certo che, quando accoglieva, come egli dichiarava ostentatamente, gli emissari del Fama di Sassending o il figlio di Dinah Salifou, "re dei Baga e dei Nalous",[114] egli riceva di fatto alcuni dei suoi fornitori africani.

La fama che Guillaume aveva raggiunto nei primi anni venti grazie al suo successo quale mercante e collezionista di arte sia tribale che moderna era destinata ad aumentare quando vennero rese note la natura e l'importanza delle operazioni che stava conducendo con il grande collezionista americano A.C. Barnes. Egli non solo ottenne per Barnes alcuni capolavori della pittura moderna, ma gli fornì, nel 1922-1923, il nucleo della collezione di sculture africane raccolta a Merion, in Pennsylvania. Esaminando la serie dei numeri di «Les Arts à Paris», si intuisce immediatamente che a partire dal Gennaio 1923 il bollettino della galleria in Rue la Boétie stava diventando in un certo senso l'organo europeo della Fondazione Barnes, e Paul Guillaume il suo corrispondente privilegiato, se non esclusivo. Affascinato dalle idee filosofiche, sociali ed estetiche del collezionista, egli ne divenne il portavoce nella sua rivista. Oltre ai testi dello stesso Barnes, vi si trovano, per esempio, l'adattamento didattico di Thomas Munro del suo *Art in Painting* (1926) e l'annuncio della pubblicazione di un articolo di John Dewey, che era, con William James e George Santayana, uno dei suoi beniamini; la traduzione dello statuto del Fleur de Lys Club di Filadelfia, che offriva "un nuovo piano di istruzione per i negri"; un riferimento ad alcuni numeri di «Opportunity, Journal of Negro Life» e persino una fotografia di "Paul Guillaume tra i Negri del New Jersey".

Primitive Negro Sculpture, una collaborazione di Guillaume e Munro, allora direttore didattico della Fondazione, apparve nel 1926. Vi sono illustrati quarantotto oggetti della Costa d'Avorio, del Sudan occidentale, del Dahomey, del Gabon, del Congo Francese, del Congo Belga e della Nigeria (una piccola maschera da fianco del Benin). Provenivano tutti dalla collezione di Merion; la maggior parte era appartenuta precedentemente a Guillaume. Tre, tuttavia, erano stati di proprietà di Marius de Zayas.[115] Nel 1923, presentando *African Art at the Barnes Foundation* in «Les Arts à Paris», Guillaume aveva precisato «In questa collezione ... si noterà che le epoche sono state per la prima volta definitivamente stabilite». In *Primitive Negro Sculpture* vengono in effetti citati i periodi cui gli oggetti sono riferiti: nessuno è datato XX secolo, e solo due sono attribuiti al XIX. La famosa coppia Dogon è datata tra il V e il X secolo, e una figura di reliquiario Fang tra l'VIII e il X. Ovviamente è inutile insistere sulla stravaganza di tali affermazioni.

Una traduzione francese del volume di Guillaume e Munro, escluso il terzo e il quarto capitolo, fu pubblicata nel 1929. La sua pubblicazione coincise con la presentazione alla galleria Bernheim-Jeune della splendida collezione di dipinti raccolta da Guillaume, allora all'apice della fama. Egli avrebbe desiderato dare a Parigi quel grande museo di arte moderna che ancora non possedeva, e unirvi un museo di "art nègre". Ma i suoi piani erano destinati ad essere ostacolati dai funzionari delle Belle Arti e dai ministri dell'Istruzione, e sembra che questo gli abbia lasciato un certo risentimento. Il suo entusiasmo per la difesa dei valori artistici delle opere africane iniziò a diminuire. Nel Maggio 1927 egli aveva organizzato un'importante mostra delle sue sculture africane per il Salon du Sud-Est a Lione. Fu l'ultima volta che prese l'iniziativa. Nel numero del Maggio 1930 di «Les Arts à Paris», Waldemar George pubblicò, sotto il titolo *Le Crépuscule des idoles*, una lettera aperta che riflette l'opinione di Guillaume circa la situazione agli inizi degli anni trenta. Il pretesto per la lettera era stato la "Expositìon d'Art Africain et d'Art Océanien" alla Galerie du Théâtre Pigalle, in cui furono esposti alcuni dei pezzi di Guillaume senza che egli avesse a che fare con i preparativi. L'autore della lettera, dopo aver attribuito a Guillaume e ai pittori della «prima generazione» di collezionisti di arte tribale il merito di aver rivelato i «principi costruttivi» Primitivi, deplora il fatto che quello che era stato uno stimolante elemento creativo era ora diventato il suo «elemento dissolvente». Citando i «poeti surrealisti, i mercanti d'arte e i pittori», i cui «desideri allucinatori sono accresciuti dal contatto con gli Idoli», egli accusa questa seconda generazione di aver «distorto completamente l'intelligenza di uno stile mettendolo a servizio di passioni fuggevoli» e di averlo trascinato «in una forma di accademismo». Questo non significa che «l'arte negra debba subire una eclisse... Essa è matura per il Louvre "perché" dovrebbe essere

Figura (due vedute), Luba, Zaire. Legno e metallo, h. cm. 35. Bruxelles, Collezione J. B. Hautelet.

Charles Ratton, 1935 ca. Fotografia. Archivi C. Ratton-G. Ladrière, Parigi.

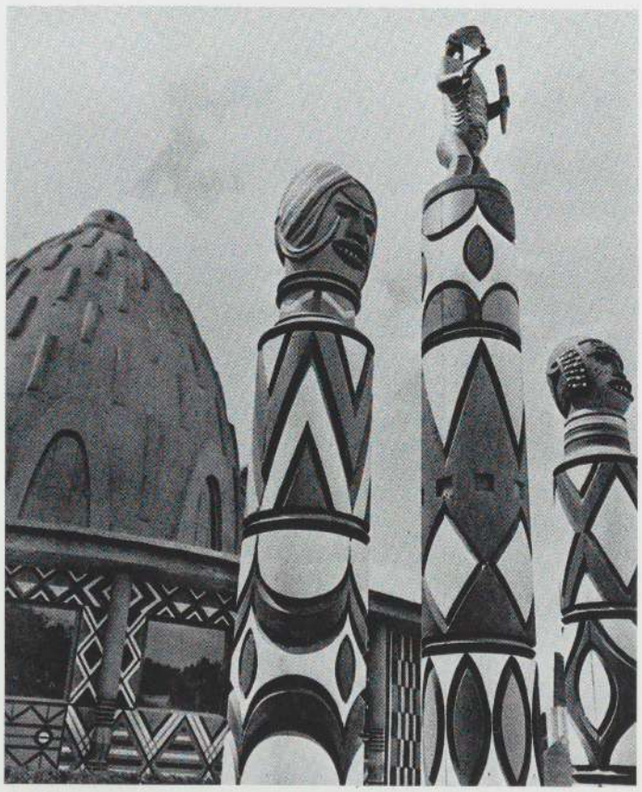
considerata dal punto di vista della perfezione formale. Se le forme Pahouin (Fang) rappresentano il suo apogeo, è perché esse segnano il livello più alto di maestria e civiltà». Ciò che la nuova generazione dovrebbe cercare «dai Negri è una lezione di conoscenze scultoree, non la goffaggine,... uno stato di universalità e non l'esotico o il selvaggio». Due mesi dopo, Waldemar George parlò ai suoi lettori in «Formes» di un segreto che aveva appreso «dal promotore dell'arte tribale in Europa e negli Stati Uniti»: «Paul Guillaume sta pensando di liberarsi della sua importante raccolta di sculture africane». Se questo progetto fosse stato realizzato, è improbabile che il Louvre ne sarebbe stato il beneficiario, nonostante il desiderio di George.

Guillaume morì nel 1934. L'anno successivo, il 18 Marzo, venne inaugurata al Museum of Modern Art a New York la mostra "African Negro Art" (p. 164). Ad esclusione di Barnes e Coray, vi parteciparono i principali collezionisti americani ed europei. Domenica Guillaume mandò trentaquattro oggetti. Questo fece sì che, riguardo al numero di pezzi, il contributo di Guillaume occupasse il terzo posto. Il primo, con un numero di pezzi quasi doppio, andò al mercante d'arte parigino Charles Ratton.

Charles Ratton appartiene a quella "seconda generazione di specialisti di arte negra" cui l'autore di *Le Crépuscule des idoles* riservava le sue critiche più dure. Allo stesso modo, per le scelte estetiche un po' più ampie che contribuì a determinare, egli faceva parte del movimento che, a partire dal 1930, portò alla disillusione di Guillaume. Ciò che contraddistingue Ratton – che fu probabilmente l'ultimo mercante collezionista d'arte in grado di svolgere un ruolo decisivo nella diffusione dell'arte africana e nella revisione delle idee che la riguardano – dai suoi illustri predecessori, potrebbe essere così sintetizzato: in primo luogo, il riconoscimento di certe regioni stilistiche, fino a quel momento sottovalutate o poco note; in secondo luogo, l'estensione del campo di riferimenti agli Indiani d'America e specialmente al mondo dell'Oceania; infine, il miglioramento delle relazioni, se non con gli antropologi, almeno con i conservatori dei musei.

Fu circa nel 1923 che Charles Ratton, spinto dal pittore Angel Zarraga, iniziò a raccogliere alcuni oggetti africani, i primi dei quali furono acquistati presso Antony Moris in Rue Victor Massé a Montmartre.[116] A quel tempo Ratton possedeva due negozi, uno in Rue Laffitte, 39, dove vendeva opere del tardo Medio Evo europeo, l'altro in Rue de Rennes 76, dove offriva opere di antiquariato, oggetti provenienti dagli scavi orientali e precolombiani, ceramiche e bronzi dell'Estremo Oriente e alcuni pezzi di arte tribale. Un'inserzione su «La Révolution surréaliste» dell'Ottobre 1927 fa pensare che Ratton fosse già in contatto con i membri del gruppo surrealista. La mostra "Les Arts Anciens de l'Amerique", che si tenne l'anno successivo al Musée des Arts Décoratifs, segna la convergenza di numerose personalità che non sono estranee al nostro argomento. Tra coloro che vi contribuirono, oltre a Ratton, c'erano Breton, Tual, Hein e Vignier.

Fu un collaboratore di Vignier, Georges-Henri Rivière che Ratton incontrò presso il suo collega, che a suo tempo si era occupato della sistemazione delle opere precolombiane nelle sale del Pavillon de Marsan e della preparazione del catalogo con Alfred Métraux. Georges Salles, Michel Leiris, André Schaeffner e Georges Bataille avevano tutti collaborato con Rivière con diverse mansioni. Dopo aver visto la qualità della presentazione di questa mostra, l'americanista Paul Rivet, che era appena stato chiamato a sostituire Verneau quale direttore del Musée d'Ethnographie du Trocadéro, chiese a Rivière di diventare il suo collaboratore. Nel primo numero di «Documents», una rivista di cui Georges Bataille era segretario generale e nel cui comitato editoriale figuravano Rivet, Rivière e Einstein, apparve il piano di rinnovamento, stilato da Rivière, per questa istituzione decaduta, che era diventata completamente inadatta alla sua missione. Mentre uno dei punti del programma auspica «contatti con collezionisti e mercanti d'arte in grado di produrre donazioni, lasciti, depositi e prestiti», un altro definisce chiaramente che la tendenza del Musée d'Ethnographie non è quella di essere «un museo di belle arti dove gli oggetti vengono classificati sotto il profilo della sola este-



Padiglione dell'Africa Equatoriale Francese all'Exposition Coloniale, Parigi, 1931. Fotografia di M. Cloche.

tica». Charles Ratton riuscì a mitigare l'intransigenza di questo principio, anche se il numero delle sue donazioni (settanta oggetti tra il 1930 e il 1939, di cui dieci provenienti dall'Africa) non ne fu direttamente responsabile.

Nel 1930 Ratton, con Tristan Tzara e Pierre Loeb,[117] selezionò per la mostra alla Galerie Pigalle circa trecento oggetti africani dalle migliori collezioni del tempo. Essi erano rappresentativi non solo dello stile già riconosciuto, ma anche di regioni di cui il Musée d'Ethnographie del Trocadéro non possedeva esempi: il regno del Benin, le zone ai confini orientali della Nigeria, il Camerun, l'Angola e persino il Tanganica. Coloro che contribuirono alle mostre con oggetti furono quarantacinque; tra di loro De Miré, Hein, Ratton, Tzara, la Galerie Percier e Stephen Chauvet. Questa mostra, come quella al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, confermò la reputazione di Ratton anche al di fuori del circolo dei collezionisti.

Nel 1931, l'anno della Exposition Coloniale, Ratton fu presente sia al Palais Permanent des Colonies, dove le sculture della sua collezione erano state frettolosamente raccolte insieme a quelle di Carré, Hessel e Lefèvre, sia al Trocadéro, per la Exposition Ethographique des Colonies Françaises. A completamento del Tesoro di Behanzin posseduto dal Museo, era esposto il gruppo di sculture Fon che Ratton aveva acquistato da Achille Lemoine, erede del Colonnello Dodds. Inoltre, delle sei aste pubbliche del 1931 in cui furono venduti oggetti africani, tre si svolsero alla presenza di Ratton e Carrè tra gli esperti: una il 7 Maggio con 114 oggetti nel catalogo, quelle del 2 e 3 Luglio con trenta oggetti appartenenti a Breton ed Eluard, e una il 16 Dicembre con 112 oggetti di proprietà di de Mirè (p. 520, in fondo al centro), alcuni dei quali erano considerati veri capolavori. La prefazione al catalogo dell'ultima vendita si concludeva con una confessione del suo autore, Georges-Henri Rivière: «Vi piacerebbe sapere cosa c'è in fondo ai miei pensieri?... Una specie di contrarietà poiché il Trocadéro non è abbastanza ricco per acquistare tutta questa magnifica collezione». Dal momento che ci furono solo pochi acquirenti, numerosi oggetti furono comperati dagli organizzatori dell'asta. In quello stesso anno Ratton pubblicò anche *Masques africains*.

Il 15 Giugno 1932, annunciata da un numero speciale di «Cahiers d'art», si inaugurò al Musée d'Ethnographie la "Exposition de Bronzes et d'Ivoires du Royaume du Bénin". Fu completamente organizzata da Ratton. Egli non solo decise la selezione e compilò il catalogo, ma trovò anche i mezzi finanziari per aiutare il museo a sostenere le spese. Furono esposti centotrenta oggetti provenienti da circa trenta collezioni private e pubbliche, inglesi, tedesche e francesi. Tra coloro che contribuirono, oltre a Ratton con quattordici pezzi, troviamo i nomi di Carrè con venticinque pezzi, Bernhein, Flechtheim, Ascher, Loeb, Moris, Tzara, Derain, Eluard e Jacques Lipchitz. Fu in occasione di questa mostra che fu allestito per un certo periodo di tempo il "Tesoro" del museo. Dodici capolavori precolombiani, dell'Oceania e dell'Africa furono messi in evidenza in una sistemazione ideata da Lipchitz.

L'anno successivo Ratton mandò alla mostra "All African", che si tenne a Chicago dal 15 Giugno al 30 Ottobre, più di cento pezzi, che furono messi in vendita.[118] Nel Luglio dello stesso anno, una selezione delle collezioni di Ratton e di Louis Càrre fu esposta nella villa di Carrè a Passy con il titolo "Sculptures et Objects de l'Afrique Noire, de l'Amérique Ancienne, de Mélanésie et de Polynésie". Nel 1934 Ratton scrisse un breve saggio, *The Ancient Bronzes of Black Africa*, tradotto dal francese da Samuel Beckett, per la imponente *Negro Anthology* di Nancy Cunard.

Copricapo a forma di uccello, Baga, Guinea. Legno dipinto, h. cm. 54. Parigi, Musée de l'Homme.

Ratton ottenne il riconoscimento a New York nel 1935 quando, contemporaneamente con la mostra "African Art-Ratton's Collection" alla galleria di Pierre Matisse, sessantadue delle sue sculture africane furono inserite nella mostra al Museum of Modern Art. La famosa "Exposition Surréaliste d'Objects", che si tenne nella galleria di Ratton un anno dopo, comprendeva oggetti dell'Oceania ma non dell'Africa, un segno, per così dire, del gusto surrealista. Tuttavia due anni più tardi con l'aiuto di Man Ray ed Eluard, Ratton presentò una singolare mostra intitolata "La Mode au Congo", in cui acconciature e ornamenti per capelli in uso presso le donne africane erano affiancati a fotografie di modelle occidentali che sfoggiavano gli stessi ornamenti.

Abbiamo potuto tracciare solo un rapido schema di alcune tra le più importanti attività di Ratton alla fine degli anni venti e negli anni trenta. Raccogliendo opere di eccezionale qualità o di indubbio valore storico, egli procurò ai suoi clienti alcuni tra i capolavori dell'arte africana. Le collezioni precedenti la Seconda Guerra Mondiale di Jacob Epstein, del Barone von der Heydt e di Helena Rubinstein, tra le altre, sono testimonianze del suo gusto.

Con la splendida mostra "African Negro Art" preparata da James Johnson Sweeney, con l'aiuto di Robert Goldwater e di Ratton, un gran numero di oggetti tribali (circa seicento) fecero la loro comparsa in un museo di arte moderna. Nel 1932, come abbiamo visto, nonostante la tendenza «contro-estetica»,[119] di alcuni anni prima, di coloro che avevano riorganizzato il museo del Trocadéro, «certi pezzi rari e bellissimi»[120] furono trasformati da

Tabella inerente alle date di acquisizione di oggetti africani da parte del Musée d'Ethnographie du Trocadéro e delle prime riproduzioni degli oggetti provenienti dalle rispettive popolazioni nelle pubblicazioni chiave elencate a piè pagina.

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/ DE L'HOMME						POPOLAZIONI IN ORDINE GEOGRAFICO DA NORD A SUD	PUBBLICAZIONI									
PRIMA DEL 1900	1900-07	1908-14	1915-20	1921-30	1931-33		1916	1917	1919	1925	1929A	1929B	1930	1931	1935	1938
	X					DOGON				X						
X						BAMBARA	X									
X						MALINKE/MARKA/BOZO				X						
	X					SENUFO/MINIANKA/NAFANA/KULANGO	X									
		X				BOBO/BWA/GURUNSI/KURUMBA										X
					X	MOSSI						X				
		X				LOBI						X				
X						BAULE/YAURE/GURO	X									
X						ANYI/ATTIE		X								
						ASANTE							X			
X						BALANTE										
	X					SUSU										
X						BAGA/NALU/LANDUMA		X								
X						BIJOGO						X				
	X					KONIAGI										
						MENDE									X	
	X					SHERBRO/KISSI						X				
					X	TOMA/BASSA/KPELLE								X		
					X	DAN/MANO/GIO/KONO			X							
	X					KRU/GUERE/KRAN/GREBO/BETE	X									
X						FON/EWE				X						
X						YORUBA			X							
						NUPE									X	
	X					REGNO DEL BENIN			X							
X						IGBO										X
						IBIBIO										X
						IJO										X
						COMPLESSO DEL FIUME CROSS						X				

1916 DE ZAYAS
Marius de Zayas, *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*, New York, Modern Gallery, 1916.

1917 APOLLINAIRE/GUILLAUME
Guillaume Apollinaire e Paul Guillaume, *Sculptures negres*, 24 fotografie. Avvertenze di G. Apollinaire ed esposizione di P. Guillaume, Parigi, presso P. Guillaume, 1917.

1919 LEVEL/CLOUZOT
André Level e Henri Clouzot, *L'art negre et l'art océanien*, Parigi, ed. Devambez, 1919.

1925 LEVEL/CLOUZOT
André Level e Henri Clouzot, *Sculptures africaniens et océaniennes, colonies françaises et Congo belge*, Parigi, Librairie de France, 1925.

1929 PORTIER/PONCETTON
A. Portier e François Poncetton, *Les Arts sauvages. Afrique*, Parigi, ed. Albert Morancé, 1929.

1929 GUILLAUME/MUNRO
B. Paul Guillaume e Thomas Munro, *La sculpture negre-primitive*, Parigi, ed. G. Grés (traduzione francese di *Primitive Negro Sculpture*, New York e Londra, 1926).

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/ DE L'HOMME						POPOLAZIONI IN ORDINE GEOGRAFICO DA NORD A SUD	PUBBLICAZIONI									
PRIMA DEL 1900	1900-07	1908-14	1915-20	1921-30	1931-33		1916	1917	1919	1925	1929A	1929B	1930	1931	1935	1938
						COMPLESSO DEL FIUME BENEUE							X			
					X	DUALA/BASSA										X
					X	SAVANA DEL CAMERUN						X				
					X	SAO										
	X					SARA										
X						FANG	X									
X						KOTA	X									
X						MBETE										
					X	KWELE				X						
X						KULU										X
X						TEKE	X									
				X		BEMBE			X							
X						SHIRA-PUNU/TSOGO/VUVI/ADUMA/NJAWI		X								
X						KONGO/VILI/WOYO		X								
				X		LULUA				X						
				X		LUBA				X						
					X	KUBA			X							
						MBALA					X					
						LEGA/MBOLE						X				
				X		SUKU/PENDE/YAKA				X						
						SONGYE							X			
X						CHOKWE					X					
X						YANGERE										
				X		YAKOMA										
		X				MANGBETU/ZANDE/NGBANDI										X
						MAKONDE						X				
X						ZULU										

1930 GALERIE PIGALLE

"Exposition d'art africain et d'art océanien", organizzata dai "Services d'art", del Teatro Pigalle, Galerie Pigalle, 1930, catalogo della mostra.

1931 RATTON

Charles Ratton, *Masques africains*, Parigi, Librairie des art décoratifs A. Calavas, 1931.

1935 SWEENEY

James Johnson Sweeney (a cura di), *African Negro Art*, New York, The Museum of Modern Art, 18 Marzo - 19 Maggio 1935, catalogo della mostra.

1935/1938 KJERSMEIER

Carl Kjersmeier, *Centres de style de la sculpture nègre africaine*, Parigi, ed. A. Morancé, e Copenhagen, ed. Illums Bog-Afdeling & Fischers Forlag, 1935-1938 4 voll.

Tabella di Jean-Louis Paudrat.

168 *Paudrat*

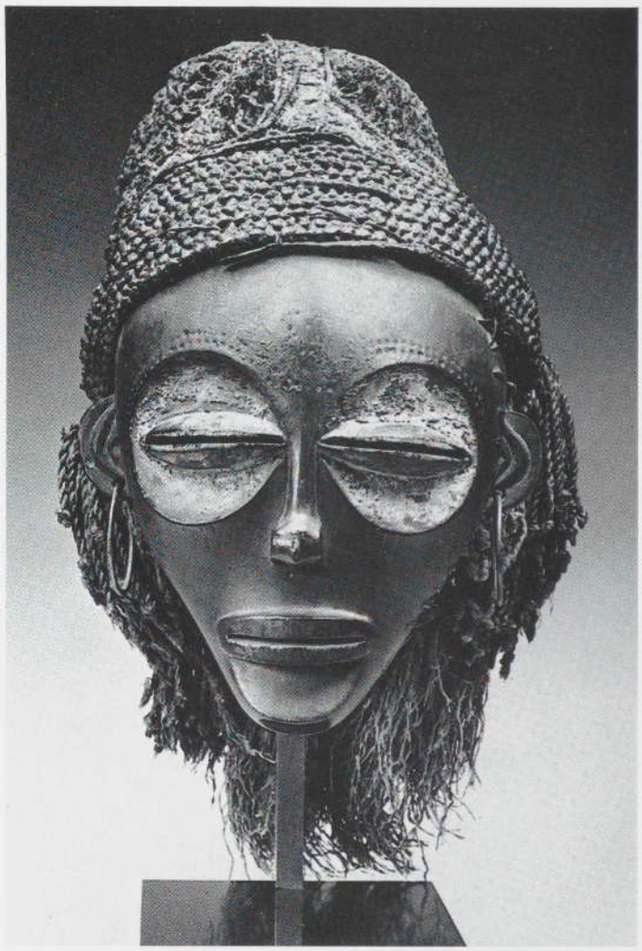
Sopra: Poggiatesta, Songye, Zaire. Legno, h. cm. 14. Collezione Merton D. Simpson.

Sopra a destra e a destra: Frammento di una figura (due vedute), Lulua (?), Zaire. Legno, h. cm. 11,5. New York, Collezione Ernst Anspach.

Pagina a fianco: Figura, Akan orientali, Ghana o Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 61. Detroit, The Detroit Institute of Arts; Founders Society Purchase, Fondo Eleanor Clay Ford per l'arte Africana.

Figura, Keaka, Nigeria. Legno, h. cm. 51.
Collezione privata.

Figura, Keaka, Nigeria. Legno, h. cm. 50.
Parigi, Musée des Arts Africains et Océaniens.



Sopra: Maschera, Salampasu, Zaire. Legno, rame e fibre, h. cm. 33. Berlino, Museum für Völkerkunde.

Sopra a destra: Maschera, Chokwe, Zaire o Angola. Legno e materiali diversi, h. cm. 27. Collezione privata.

Destra: Maschera, Pende, Zaire. Legno e fibre, h. cm. 46. Collezione privata.

172 *Paudrat*

Sopra: Maschera Kifwebe, Songye, Zaire. Legno, h. cm. 48,3.
St. Louis, Collezione Alan L. Lieberman.

Sopra a destra: Figura, Dogon, Mali. Legno, h. cm. 27.
Francia, Collezione Dr. André.

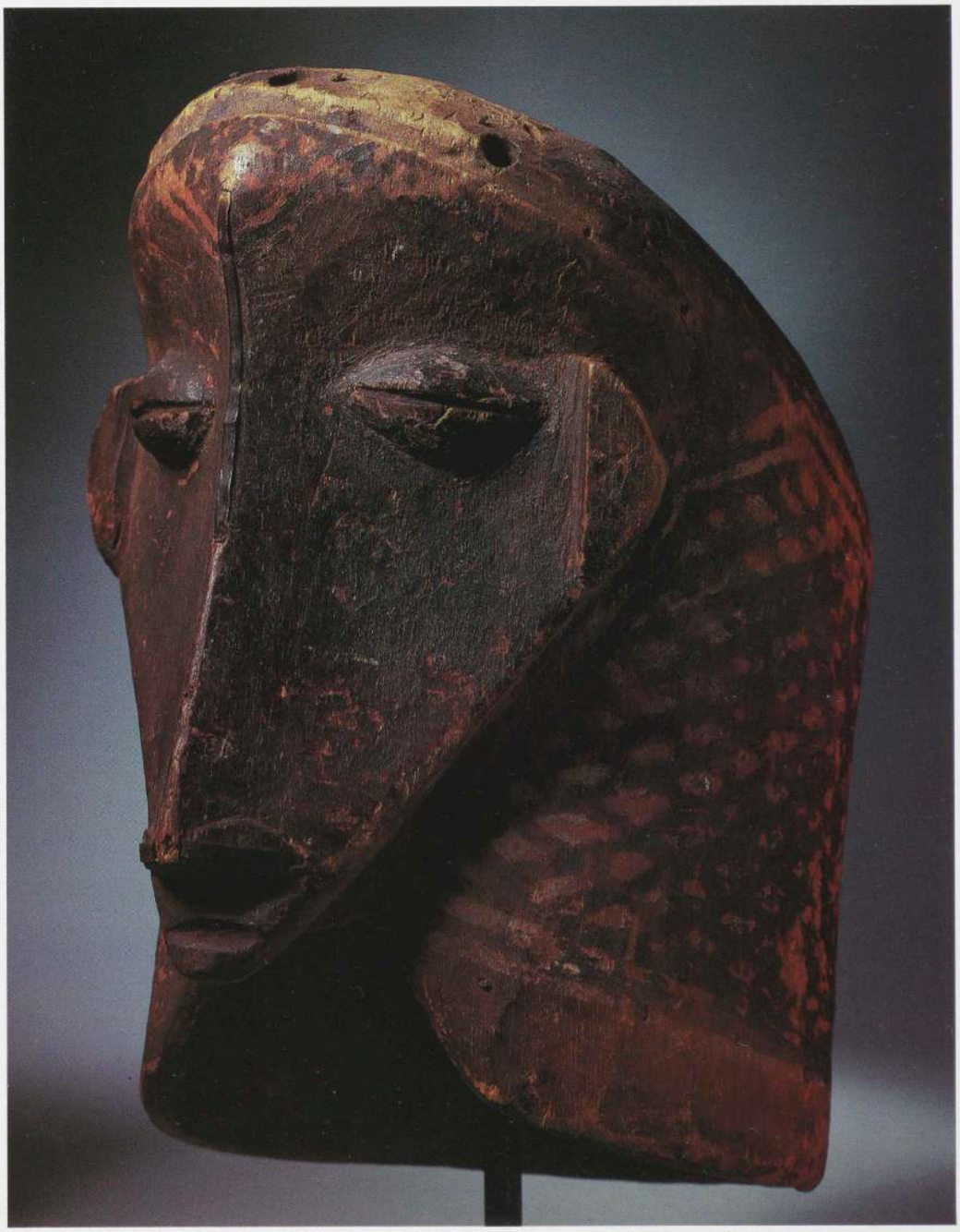
Destra: Figura, Zande, Zaire. Legno, rame, perline e conchiglie,
h. cm. 20. Bruxelles, Collezione J. W. Mestach.

Pagina a fianco: Figura, Mambila, Nigeria. Legno, h. cm. 45.
Ginevra, Musée Barbier-Müller.

NOTE

Questo saggio è dedicato alla memoria del mio maestro, Jean Laude. Porgo i miei ringraziamenti a Judith Cousins, a Krisztina Passuth e a Raoul Lehuard per il materiale che mi hanno gentilmente inviato. Ringrazio anche i miei amici Pierre Pitrou e Georges D. Rodriguez per l'aiuto che mi hanno dato.

1. M. Besson, *L'Influence coloniale sur le décor de la vie française*, Parigi 1944, citato da J. Laude, *La Peinture française et l'art nègre*, Parigi 1968, p. 542.
2. Rabelais, *Oeuvres complètes*, Parigi 1973, p. 798.
3. J. Laude, *Les Arts de l'Afrique noire*, Parigi 1979, p. 10.
4. Dopo il 1878 nelle collezioni del Musée d'Ethnographie.
5. M. Itzikovitz, *A propos d'un bronze abron*, in «Arts d'Afrique noire», Inverno 1976.
6. E.T. Hamy, *Les Origines du Musée d'Ethnographie*, Parigi 1890, p. 49.
7. *Inauguration du buste du Dr. Hamy*, in «L'Anthropologie» 21, 1, Gennaio - Febbraio 1910.
8. A.A. Marche, *Voyage au Gabon et sur le fleuve Ogooué*, in «Le Tour du monde», II semestre 1878, p. 415.
9. A.R. de Liesville, *Coup d'oeil sur l'Exposition Historique de l'art ancien*, Parigi 1879, p. 95 e sgg.
10. Per lo sviluppo della collezione del Musée d'Ethnographie seguiamo l'inventario.
11. Catalogo del Musée Africain, Parigi 1879.
12. G. Schweinfurth, *Au coeur de l'Afrique*, in «Le Tour du monde«, I e II semestre 1874.
13. Per la spedizione in Africa Occidentale, cfr. C. Coquery-Vidrovitch, *Brazza et la prise de possession du Congo*, Parigi 1969.
14. E. Riviére, *Notice sur la mission de l'Ouest Africain*, Parigi 1886.
15. C. Coquery-Vidrovitch, *op. cit.*, p. 16.
16. È riprodotto, in Savorgnan de Brazza, *Voyages dans l'Ouest Africain*, in «Le Tour du monde», 2° semestre 1888, p. 39.
17. *Vente après décès d'une curieuse collection d'objets des îles de l'Océanie*, Parigi, 4 Marzo 1887.
18. Cfr. L. Rousselet, *L'Exposition Universelle de 1889*, Parigi 1890 e la «Revue de l'Exposition Universelle de 1889», Parigi 1889.
19. *Colonies Françaises et pays de protectorat a l'Exposition Universelle*, citato da M.-N. Verger, *Présentation des objets de Côte d'Ivoire dans les expositions universelles et coloniales*, relazione, Università di Parigi I, 1982, p. 7.
20. Pol-Neveux, *Le village sénégalais*, in «Revue de l'Exposition Universelle», p. 71.
21. G. Tomel, *Le trône de Béhanzin*, in «Le Monde illustré», 10 Febbraio 1894, p. 87.
22. M. Delafosse, *Statues des rois de Dahomé...* in «La Nature», 24 Marzo e 21 Aprile 1894..
23. M. Delafosse, *Sur les traces probables...* in «L'Anthropologie», Parigi 1900, vol. 11, pp. 431-451.
24. L.G. Binger, *Du Niger au golfe de Guinée*, in «Le Tour du monde», 1891, pp. 1-128 e 33-144.
25. G. Schweinfurth, *Artes Africainae*, Lipsia/Londra 1875.
26. F. Ratzel, *Völkerkunde*, Lipsia 1885-1888.
27. L. Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde*, Halle 1898.
28. Riguardo al Museum für Völkerkunde di Berlino, cfr. A. Rumpf e I. Tunis, *Afrika Abteilung*, Berlino, s.d.; e K. Krieger, *Westafrikanische Plastik* (vol. 1, 2, 3) e *Westafrikanischen Masken*, Berlino 1960-1969.
29. A. Bastian, *Die Deutsche Expedition an der Loango Küste*, Jena 1874-1875.
30. M.L. Bastin, *Quelques Oeuvres tshokwe: Une Perspective historique*, in «Antologia di Belle Arti», Roma 1981, 17/20, pp. 83-104.
31. Cfr. P.J.C. Dark, *An Introduction to Its Discovery and Collection*, in *Art of Benin*, Chicago 1962.
32. W. Fagg, *Merveilles de l'art nigérien*,Parigi 1963, pp. 9-10.
33. Citato da J. Laude, *La Peinture française*, p. 176.
34. W. Kandinsky e F. Marc, *L'Almanac du Blaue Reiter*, Edizioni Lankheit, Parigi 1981, p. 169.
35. Questo e i successivi tre paragrafi sono stati aggiunti al testo con il permesso di Paudrat: essi si basano sulla ricerca di Jean Wagner.
36. R. Goldwater, *L'Expérience occidentale de l'art nègre*, in *Colloque sur l'art nègre*, Parigi 1967, vol. 1, p. 351.
37. D. Fraser, *The Discovery of Primitive Art*, in *Anthropology and Art*, New York 1971, p. 28.
38. Citato da F.C. Legrand, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles 1971, p. 142.
39. E. Bassani, *Carrà e l'arte "negra"*, in «Critica d'Arte», n. 130, Giugno 1973, p. 10.
40. Jacob Epstein, *An Autobiography*, Londra 1963, citato in A. Wilkinson, *Gauguin to Moore*, Toronto 1981, p. 168.
41. M. Vlaminck, *Portrait avant Décès*, Parigi 1943, p. 105.
42. R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, ed. riv., New York 1967, p. 102, nota 4.
43. R. Goldwater, *ibid.*, p. 87.
44. R. Goldwater, *ibid.*, p. 102, nota 4.
45. A. Level, *Souvenirs d'un collectionneur*, Parigi 1959, p. 59.
46. J. Laude, *la Peinture française*, p. 323.
47. F. Fénéon, *Au-delà de l'Impressionnisme*, Parigi 1966, p. 27.
48. F. Fénéon, *Oeuvres plus que complètes*, Ginevra/Parigi 1970, p. XXVII.
49. P. Guillaume, *Une Esthétique nouvelle, l'art nègre*, in «Les Arts à Paris», n. 4, 15 Maggio 1919, p. 1.
50. G. Habasque, nel catalogo *Les Soirées de Paris*, Parigi 1958, nota 37, e J. Laude, *La Peinture française*, p. 322.
51. A. Lhote, *Ce Monde féerique de la plastique pure*, nel catalogo *Les Arts africains*, Parigi 1955, p. 9.
52. M. Vlaminck, *op. cit.*, p. 105.
53. *Ibid.*, p. 106.
54. Il secondo apparve in *Un Masque mère, Maurice de Vlaminck et l'histoire de l'art noir à Paris*, in «Encyclopédie de la France d'autre-mer», Parigi Giugno 1947, n. 6, p. 12.
55. J.P. Crespelle, *Vlaminck, fauve de la peinture*, Parigi 1958, p. 135.
56. L'intervista con P. Courthion, in parte citata da C. Wentick, *Modern and Primitive Art*, Oxford 1978, p. 17, non è stata pubblicata. Desidero ringraziare Pierre Courthion per avermi gentilmente permesso di consultarla.
57. A. Warnod, *Matisse est de retour*, in «Arts», n° 26, 27 Luglio 1946.
58. E. Tériade, *Matisse Speaks*, in «Art News Annual» n. 21, 1952, ritradotto dall'inglese in *Henri Matisse: Ecrits et propos sur l'art*, Parigi 1974.
59. J. Laude, *La Peinture française*, p. 112.
60. *Ibid.*, p. 111.
61. G. Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Parigi 1934, p. 71.
62. M. Jacob, *Chronique des temps héroïques*, Parigi 1956, p. 71; M. Jacob, *Naissance du Cubisme et autres*, Parigi 1932, citato da J.-C. Blachère, *Le Modèle nègre*, Dakar 1981, p. 32; R. Dorgelès, *Bouquet de Bohême*, Parigi 1947, p. 137.
63. Citato da J. Laude, *La Peinture française*, p. 111.
64. G. Stein, *op. cit.*, p. 71.
65. A. Malraux, *La tête d'obsidienne*, Parigi 1974, pp. 17 e sgg.
66. C. Zervos, *Pablo Picasso*, Parigi 1942, vol. II, p. XLVII.
67. *Matisse Speaks*, in *Henri Matisse*, op. cit., p. 121.
68. D.H. Kahnweiler, *Juan Gris*, Parigi 1946, p. 156.
69. A. Level, *op. cit.*, p. 59.
70. Informazione fornitami da Pierre Schneider, critico d'arte ed esperto dell'opera di Matisse.
71. Riprodotto in J. Laude, *La Peinture française*, fig. 80.
72. Riprodotto *ibid.*, fig. 17.
73. Intervista con Jos Hessel di C. Zervos, in «Feuilles volantes/Cahiers d'art», fasc. 4/5, Parigi 1927, p. 2.
74. Fotografia gentilmente fornita da Michel Kellermann al Museum of Modern Art.
75. Riguardo a Brummer, Cfr. I. Devenyi, *Brummer Jozsef*, in «Muveszet», Gennaio 1968, p. 16; S. Leonard, *Henri Rousseau and Max Weber*, New York 1970; A. Basler, *Henri Rousseau*, Parigi 1927; e W.H. Forsyth, *The Brummer Brothers: An Instinct for the Beautiful* in «Art News», Ottobre 1974.
76. A. de La Beaumelle, *Max Weber*, in *Paris/New York*, Parigi 1977, p. 728.
77. Su Coady, cfr. J.K. Zilczer, *The Aesthetic Struggle in America, 1913-1918*, Ann Arbor, 1975.
78. Cfr. sotto.
79. Cfr. A. Basler, *op. cit.*
80. B. ed E. Göpel, *Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann*, Wiesbaden 1961, pp. 70-71, 133-134.
81. M. Décaudin, *Gauillaume Apollinaire devant l'art nègre*, in «Présence africaine», n. 8, 1948, pp. 137 e sgg; M. Adéma e M. Décaudin, *Album Apollinaire*, Parigi 1971, p. 141.
82. V. J. Holman, *French Reactions to African Art, 1900/1910*, tesi di Master, Londra 1980.
83. A. Salmon, *Souvenirs sans fin (première époque)*, Parigi 1955, p. 333.
84. J.-C. Blachère, *La Modèle nègre*, p. 31.
85. *Ibid.*.
86. Per la diffusione dell'arte africana in Boemia, cfr. E. Herold, *Afkické Umeni v Ceskoslovensku*, Praga 1983.
87. Per il gruppo e la rivista, cfr. Z. Volavkova, *La Revue mensuelle des arts*, in *L'Année 1913*, Parigi 1971, vol. 2, pp. 989 e sgg.
88. D.H. Kahnweiler, *My Galleries and Painters*, Londra 1971, doc. 13 e 14.
89. Cfr. in Apollinaire, *Les Petites flâneries de l'art*, Montpellier 1980, p. 164, nota 2.
90. Cfr. V.B. Mirimanov, *L'Epoque de la découverte de l'art nègre en Russie*, in «Quaderni Poro», n. 3, Giugno-Luglio 1981, pp. 59 e sgg.
91. Su Carl Einstein, cfr. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, tesi di dottorato, Parigi 1980.
92. I. Devenyi, *op. cit.*, p. 16.
93. L. Eglington, *Untimely passing of P. Guillaume Evokes Memories*, in «The Arts News» 33, 4, 27 Ottobre 1934, pp. 1-4.
94. A. Basler, *Monsieur Paul Guillaume et sa collection de tableaux*, in «L'Amour de l'art», Luglio 1929.
95. Citata da J. Laude, *La Peinture française*, p. 117.
96. A. Savinio, *Souvenirs*, Palermo 1976, p. 265, nota 11.
97. Si vedano F.M. Naumann, *How, When, and Why Modern Art Came to New York*, in «Arts Magazine», Aprile 1980, pp. 96 e sgg., e F. Demé, *L'approche de l'art Africain aux Etats Unis d'Amérique, 1914/1935*, tesi di dottorato, Parigi 1982.
98. Citato da H. Seckel nel catalogo *Paris/New York*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Parigi 1977, p. 228.
99. Laureato della Harvard University, Paul B. Haviland (1880-1950) fu uno dei più attivi collaboratori di Stieglitz alla «291» dal 1908 al 1915, e operò come fotografo, segretario del gruppo Photo-Secession; redattore associato di «Camera Work», co-autore con Marius de Zayas di *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*, pubblicato nel 1913, e uno dei fondatori della rivista «291». Franck Burty Haviland, suo fratello minore (1886-1971), si servì solo dei suoi primi due nomi come pittore; una personale dei suoi dipinti tenne alla «291» dal 6 Aprile al 6 Maggio 1914.
Egli cominciò a raccogliere oggetti d'arte Primitiva fin dagli anni precedenti lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, costituendo così una importante collezione che fu messa all'asta nel 1936.
100. Cfr. la fattura a Stieglitz, conservata negli archivi della Beinecke Library, alla Yale University.
101. G. Apollinaire, *Arts d'Afrique*, in «Paris-Journal», 1 Giugno 1914.
102. E. Lejeune, *Montparnasse à l'époque héroïque*, in «La Tribune de Genève», 8-9 Febbraio 1964.
103. J. Bouret, *Une Amitié esthétique au début du siècle: Apollinaire et Paul Guillaume (1911-1918) d'après une correspondance inédite*, in «Gazette des Beaux-Arts», Dicembre 1970.
104. J. Bouret, *op. cit.*, p. 390.
105. Citato da M. Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Parigi 1975, p. 116.
106. «Les Arts à Paris», n. 2, 15 Luglio 1918, p. 10.
107. A. Salmon, *La Jeune Sculpture française*, Parigi 1919, p. 94.
108. R. Allard, *Ménalisme* [sic], in «Le Nouveau Spectateur», 25 Maggio 1919, pp. 22-28.
109. M. de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*, New York 1916, p. 12.
110. Così in *L'Art du Congo Belge* in *Art et décoration*, 1920; *La Leçon de Tervueren*, in "Bulletin de la vie artistique", 1921; *A.E.F. (French Equatorial Africa) Sculptures et objets d'usage*, in *La Renaissance des arts français et des industries de luxe*, 1922; e *La Décoration des tribus du Congo Belge*, il "L'Amour de l'art", 1923.
111. Citato da M.-N. Verger, *op. cit.*, p. 25.
112. Lettera di Paul Guillaume negli archivi del Musée des Arts Décoratifs.
113. Citato da J.M. Dunoyer, in «Le Monde», 7-8 Novembre 1965.
114. P. Guillaume, *The Discovery and Appreciation of Primitive Negro Sculpture* in «Les Arts à Paris», n. 12, Maggio 1926, p. 13.
115. Cfr. illustrazioni 7, 10 e 19 in *African Negro Wood Sculpture*, New York 1918; fotografie di Charles Sheeler con un'introduzione di Marius de Zayas.
116. Su Moris, cfr. R. Lehuard *La Collection du Père Moris*, in «Arts d'Afrique noire», n. 46, Estate 1983.
117. T. Tzara, *Oeuvres complètes*, Parigi 1976, vol. 4, p. 674, nota 2.
118. Informazione gentilmente fornitami da Raoul Lehuard.
119. J. Jamin, *Objets trouvés des paradis perdus*, in *Collections Passion*, Neuchâtel 1982, p. 93.
120. Intervista con Georges-Henri Rivière, in *Chefs d'oeuvres du Musée de l'Homme*, Parigi 1965, p. 15.
121. Cfr. S.M. Vogel, *The Buli Master, and Other Hands*, in «Art in America», Maggio 1980, pp. 133 e sgg.



Maschera elmo, Kasingo, Zaire. Legno dipinto, h. cm. 38,1. Tucson, Collezione Mr. e Mrs. Kelley Rollings.

Paul Gauguin, Telaio di porta scolpito dalla casa di Gauguin nelle Isole Marchesi. 1899 ca. Legno dipinto, base sinistra cm. 80 × 153; verticale sinistra cm. 200 × 39,5; architrave cm. 242,5 × 39; verticale destra cm. 159 × 40; base destra cm. 205 × 40. Parigi; Musée d'Orsay; base sinistra in collezione privata.

Primitivismo nell'arte moderna

Paul Gauguin, *Ave Maria*. 1891. Olio su tela, cm. 113,7 × 87,7. New York, The Metropolitan Museum of Art; lascito Sam Lewisohn.

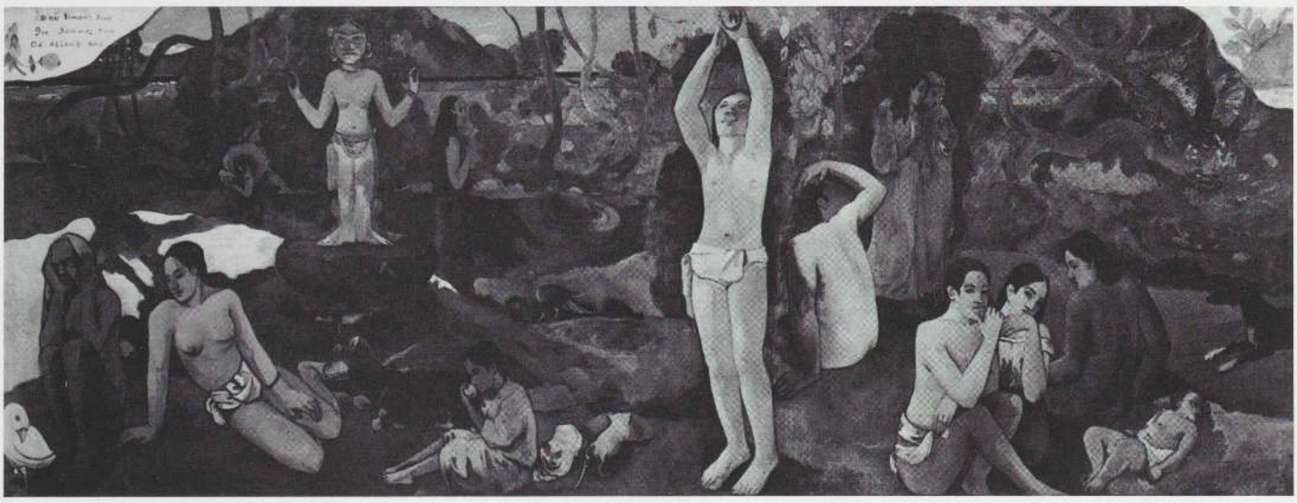
Gauguin

Kirk Varnedoe

Paul Gauguin è il *primitivo* del primitivismo modernista, la sua figura originaria ed embrionale. Altri artisti prima di lui possono anche aver conosciuto l'arte delle società Primitive, ma Gauguin fu il primo ad apprezzare in simili forme la significativa potenzialità di trasformazione del modo occidentale di dipingere il mondo. Nelle forme compresse e nelle strane proporzioni dell'arte popolare e degli oggetti esotici egli non trovava imperfezione, ma una forza e una creatività indipendenti e alternative. Questo atteggiamento, che invertiva i valori della tecnica e del progresso dominante il secolo di Gauguin, guidò la sua opera e la sua vita.[1]

I fatti di quella vita costituiscono l'oggetto di una leggenda nota. Inquieto e insoddisfatto per natura, Gauguin era un solitario, consapevole del suo sangue misto e perseguitato dalla nostalgia di un'infanzia felice, trascorsa su spiagge lontane (la madre, rimasta vedova, lo aveva allevato in Perù dall'età di nove anni fino al ritorno in Francia nel 1856). Alla fine degli anni ottanta, dopo aver abbandonato una carriera borghese nella finanza e dopo essersi separato dalla moglie e dai figli, Gauguin si sentì ulteriormente irritato dalle limitazioni impostegli dalla visione del mondo e dallo stile degli Impressionisti, che agli inizi, lo avevano avviato alla vita di pittore. Mentre riformava la sua pittura, spingendosi verso un disegno più semplificato, verso effetti spaziali piatti e colori più accesi, egli si sentì sempre più a disagio nella società urbana, e sempre più a suo agio invece in ambienti più rustici come la Bretagna rurale; là gli era concesso di «vivere come un contadino» con poco e in abiti poveri, e di vantarsi che «non lo si poteva accusare di godersi la vita».[2] Un tentativo di lasciare la Francia (nel 1877) fallì dopo un periodo di duro lavoro a Panama e un breve idillio in Martinica. Nel 1891 Gauguin diede alla sua vita un taglio netto salpando per andare a vivere presso i "selvaggi" di Tahiti (un'isola facente parte delle Isole della Società in Polinesia e protettorato francese dal 1843), per far ritorno in Francia solo una volta (1893-1895). Negli ultimi anni della sua vita si spinse ancora più lontano, verso le Isole Marchesi, dove morì nel 1903. In una delle sue ultime lettere indirizzate al mondo civile, dal quale era ormai così lontano ed estraneo, espresse su se stesso un giudizio chiaramente amaro, difensivo, e tuttavia provocatorio: «Sono a terra, ma non ancora sconfitto. È forse sconfitto l'Indiano che sorride sotto la tortura? Non vi è alcun dubbio al riguardo, il selvaggio è certamente migliore di noi. Eri in errore quando dicevi che io avevo torto a definirmi un selvaggio. È vero: io sono un selvaggio. Le persone civili, infatti, lo sospettano, poiché nel mio lavoro non vi è niente di più sorprendente e sconcertante di questo aspetto, e cioè l'essere selvaggio nonostante me stesso. Ecco la ragione per cui è così inimitabile».[3]

Per questa innata antipatia nei confronti della civiltà, così come per la sua attrazione verso l'arte non occidentale, Gauguin sembrerebbe essere l'indiscusso precursore del primitivismo, che divenne una caratteristica predominante della vita artistica del XX secolo. Ma la leggenda di Gauguin è problematica e i suoi contributi al primitivismo modernista necessitano di una nuova definizione. Non c'è forse una patetica, eccessiva difesa in quel virtuosismo finale? Non è difficile rendersi conto che le innovazioni di Gauguin nella forma e nel colore, in effetti, dipendono più da progredite fonti occidentali, quali Degas e Cézanne, che da un qualsiasi modello Primitivo. Persino nelle sue visioni più "selvagge", come in *Lo spirito del morto veglia* (p. 200), la raffinatezza di insolite armonie cromatiche e la grazia del segno rimangono saldamente legate a forme di sensibilità occidentale, che di barbaro non hanno decisamente nulla. I fantasmi di Manet e Ingres tormentano la struttura di questo quadro con più



Paul Gauguin, *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*, 1897. Olio su tela, cm. 139 × 374,6. Boston, Museum of Fine Arts. Collezione Tompkins (Fondo residuo Arthur Gordon Tompkins).

forza di quanto non facciano le ibride fonti esotiche (in parte egiziane, in parte polinesiane), da cui sembra provenire la figura sullo sfondo, proprio come il gentile spirito arcaico di Puvis de Chavannes alleggia in capolavori tahitiani come il grande affresco *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* nonostante la presenza di idoli che sono però nati dalla fantasia e non hanno nulla di polinesiano.

Per quanto concerne il contenuto esotico di tali opere, esso non deve essere giudicato per ciò che appare. Una paziente separazione del dato di fatto dall'inganno esteriore ha, ormai, sostanzialmente offuscato la leggenda biografica e ha rivelato quanto spesso il "primitivo" nelle idee e nelle immagini di Gauguin fosse un'invenzione costruita su album di fotografie e guide turistiche.[4] Messo a confronto con ideali di pura scoperta o pura evasione, il primitivismo di Gauguin sembrerà, inevitabilmente, solo una facciata di mezze verità.

Esistono modi migliori per valutare il problema. Innanzitutto, il primitivismo moderno nell'arte non è tanto una questione di nuovi oggetti, quanto di una maniera nuova di accostarsi ad essi. È in primo luogo un atteggiamento. L'importanza di Gauguin sta nel suo modo di pensare e di lavorare e, ancor più, nell'aver aperto nuove vie di accordo fra il Primitivo e la creatività moderna. La catalogazione di influenze esterne che avrebbero agito su di lui – siano esse pure o corrotte – come modelli fissi di un "vero" stato Primitivo che egli avrebbe o no raggiunto, non ci conducono al cuore della questione riguardante Gauguin e il primitivismo. Per capire e valutare l'incontro di Gauguin con certe arti e aree tribali, dobbiamo innanzitutto esaminare lo stato d'animo generale che rese possibili tali incontri, ed esaminare, inoltre, l'ambiente in cui l'atteggiamento e le opere di Gauguin si formarono e si imposero. In queste aree più sottili sta una reale struttura primitivista coerente ed autentica, in maniere non generalmente riconosciute. Tuttavia le innovazioni di Gauguin, analizzate in questo modo più complesso e più accurato, non si rivelano ancora una volta delle scoperte originali; esse sono strettamente legate ad una ben più ampia tradizione di primitivismo che precede e pervade, allo stesso tempo, la formazione estetica di Gauguin.

Il primitivismo nella sua forma essenziale – la tendenza cioè ad ammirare i pregi di società remote o sottosviluppate – ha una storia lunga e varia all'interno del pensiero occidentale. Persino nell'antichità classica la letteratura occidentale lamenta la perduta semplicità, ed elogia ampiamente le società meno sofisticate.[5] Nel XVI e XVII secolo, quando le esplorazioni promossero nuovi contatti con razze e società sconosiute, gli Europei scoprirono un nuovo fascino nella diversità del genere umano e una nuova consapevolezza dei possibili vantaggi di una vita incontaminata dalle convenzioni della civiltà europea. A cominciare dal saggio satirico di Montaigne scritto in difesa dei cannibali nel 1592, si formò un'intera tradizione filosofica e letteraria centrata sulla figura del "Nobile Selvaggio", un essere incontaminato, innocente e tuttavia saggio, a volte temprato dall'ascetismo e a volte gentilmente sensuale, le cui virtù più pure e i pensieri più semplici venivano esposti come contrasti che condannavano l'artificiosità frivola e decadente dell'Europa civilizzata. Questa tradizione si arricchì in particolar modo nel XVIII secolo, quando i filosofi illuministi formularono visioni utopistiche circa un'originaria felicità e bontà dell'uomo prima delle restrizioni della civiltà, dando risalto alle loro argomentazioni con ottimistici accenni alle qualità riscontrate nelle culture non-occidentali, che esploratori europei stavano ancora scoprendo. Fra gli ultimi di questi testi, considerato il più famoso, ritroviamo il *Discorso sull'origine e fondamenti dell'ineguaglianza fra gli uomini* di Jean Jacques Rousseau. Rousseau accusava compiaciuto la fede europea nel valore del progresso e derideva i benefici di una società organizzata (dopo aver ricevuto una copia del saggio, Voltaire rispose: «Grazie per la tua lettera contro la civiltà»). L'elogio di Rousseau per una vita dell'uomo più soddisfacente in una condizione più remota e più semplice, trasmise agli schemi mentali primitivisti un nuovo impeto emotivo valido. Preparò il terreno per una scoperta, meno di venti anni più tardi, che sembrò confermare il sogno di una realizzazione naturale dell'uomo come avveniva prima della corruzione moderna: la scoperta dell'isola di Tahiti nel 1767.

I racconti su Tahiti, trasmessi dai primi esploratori, offrirono (come vedremo più dettagliatamete in un secondo tempo) una visione di piacere incontaminato e di felicità naturale che a molti sembravano screditare per sempre qualsiasi pretesa circa la superiorità della civiltà europea moderna. Un aspetto predominante del pensiero del tardo XVIII secolo in politica, filosofia e religione fu proprio un primitivismo nutrito di simili "testimonianze", il quale ricorreva a un composito, e spesso totalmente fantastico, "Nobile Selvaggio" come espediente per criti-

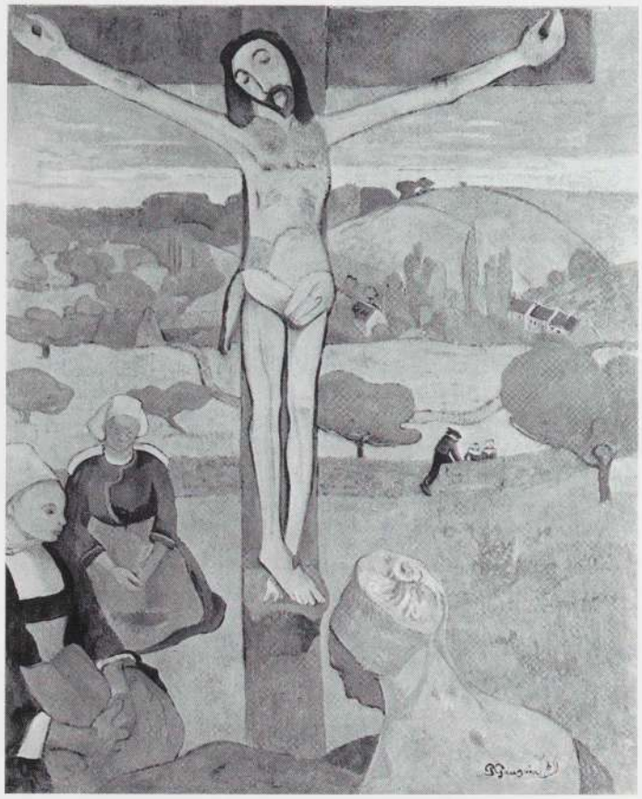
care le usanze occidentali. E, mentre i pensatori in questo campo si servivano di un'idea di uomo Primitivo come caposaldo per valutare i fondamenti delle strutture sociali, altri esaminavano attentamente i resoconti sulle nuove popolazioni scoperte allo scopo di trovare prove concernenti la biologia e la fisiologia delle razze umane. Alla formazione di una tradizione primitivista, che costituì uno dei più caratteristici e comuni retaggi del fermento intellettuale del XVIII secolo, contribuirono non solo la nozione specifica della superiorità della vita al di fuori della civiltà, ma anche questi legami generali fra lo studio di popoli stranieri e l'analisi della natura essenziale dell'uomo. La nozione dei valori dell'arte Primitiva che motivò Gauguin ebbe le sue radici in queste correnti di pensiero rivitalizzate e in evoluzione in questi anni. Quale progenitore del primitivismo artistico moderno, egli è anche erede di questa più ampia tradizione.

L'eredità è complessa, a cominciare dallo stesso termine "primitivo". Secondo l'uso francese la parola comprende numerose possibilità di significato, molte delle quali sarebbero simultaneamente importanti per Gauguin. "*Primitif*" denota, fra le altre cose: uomo che non sa leggere e scrivere; l'idea di un inizio o di una condizione originaria; il principio essenziale di una cosa o di un'esperienza. Quindi potrebbe riferirsi contemporaneamente a popoli stranieri e a ciò che di più profondamente innato esiste in ciascuno di noi. Questo duplice uso della parola, sia come termine per classificare le società di un certo tipo, sia come termine filosofico concernente le essenze umane, fece del concetto di "*primitif*" un aspetto particolarmente problematico del pensiero dell'epoca di Gauguin. Per quanto riguarda l'arte in particolar modo, nel tardo XIX secolo la definizione di "primitivo" ebbe un più largo impiego rispetto ai tempi odierni, designando con estrema facilità sia la prima arte rinascimentale che l'artigianato contadino, sia stampe giapponesi che manufatti tribali; le sue connotazioni erano più vicine a termini come "rustico" o "arcaico" di quanto non lo sarebbero oggi.[6] Anche nel suo senso più lato l'aggettivo "primitivo", applicato ad altre arti e culture, non ha mai avuto un significato stabile, ma è stato facilmente comprensibile solo in relazione ai suoi mutevoli opposti ("civilizzato", "moderno", ecc.). È stato anche connesso ad altre polarità che ne hanno chiarito il senso e l'impatto: pagani contro cristiani, naturale contro artificiale, irrazionale contro razionale, ecc., ed ognuna implicava a turno gerarchie comprendenti nozioni del tipo: elevato e umile, normativo e aberrante, buono e cattivo.[7] L'immagine popolare di Gauguin, anche nelle vesti di colui che ha capovolto queste gerarchie, conserva tali semplicistiche dualità: l'artista d'avangurdia contro la società, il selvaggio contro la civiltà e, infine, un uomo in disaccordo con se stesso, che lotta per affermare sulle debolezze della sua raffinatezza civilizzata una persona più tenace, istintivamente vitale come un "indigeno". («Devi ricordare», egli scriveva alla moglie, «che ci sono due nature in me: l'Indiano, cioè l'indigeno americano, e l'uomo sensibile. Il sensibile è scomparso e ciò ha permesso all'Indiano di proseguire avanzando con fermezza»).[8]

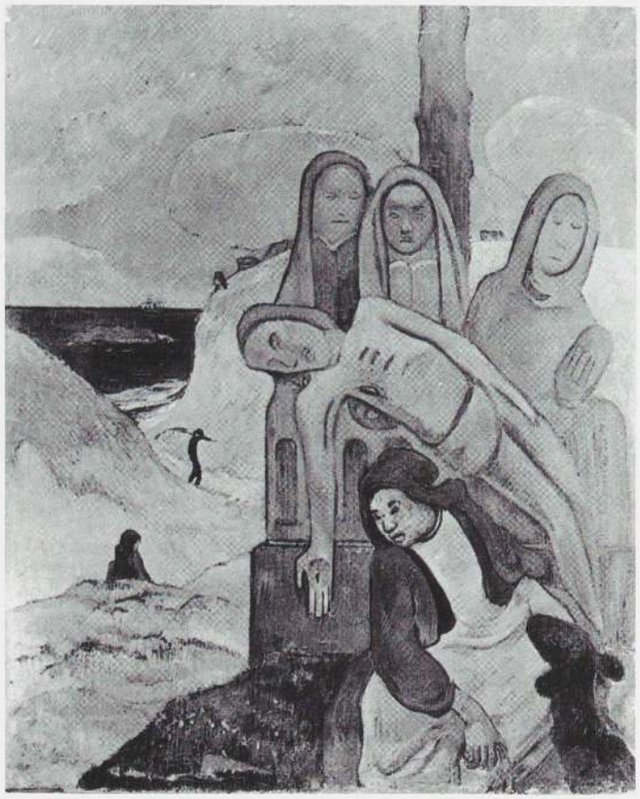
Tuttavia, all'interno di una storia più generale dei concetti primitivisti, tali dicotomie nascondono inevitabilmente connessioni più complesse fra i loro termini apparentemente opposti. Ogni civiltà inventa il "primitivo" di cui ha bisogno, non solo come antitesi alla sua raffinatezza culturale, ma anche come parziale riflesso di se stessa, compensando o criticando dubbi e ideali di quella civiltà. L'uomo civile, anche nel momento in cui stava derubando il mondo Primitivo, pensava che questo fosse la sua culla, e spesso identificava nuovi popoli stranieri – sia nel bene che nel male – con l'immagine genuina del suo io essenziale originario. La storia del primitivismo nel pensiero europeo è caratterizzata in questo modo da un insieme di miti in proiezione e di testimonianze raccolte, e fonde l'invenzione illusoria con la scoperta reale. È una tradizione fatta non solo di ammirazione per altre società, ma anche di autocritica simultanea e intrecciata da parte della società europea moderna. I contrasti della leggenda di Gauguin – il vero selvaggio e l'artigiano civilizzato, l'uomo d'avanguardia e l'uomo ostile al progresso, l'Indiano e il sensibile – non sono scelte contrapposte, ma termini appaiati. Rappresentano tensioni caratteristiche non solo della sua continua indecisione, ma anche delle ambivalenze tra il fatto e la finzione, la proiezione di sé e l'autocritica, che avevano tradizionalmente contraddistinto il fascino subito dall'Occidente per il mondo Primitivo. Il primitivismo di Gauguin, in armonia con questa tradizione, acquistò molta della sua energia dalla fuga dell'artista dalla società, ma anche dall'aver messo in evidenza dei problemi centrali sia artistici che di natura diversa della società medesima.

Paul Jamin, *Un rapimento – L'età della pietra*, 1889.
Olio su tela. Reims, Musée des Beaux-Arts.

Gli scienziati e i letterati del XIX secolo credevano che una cosa – una persona, una lingua, una civiltà – si dovesse capire secondo i termini delle sue origini e della sua crescita organica. Nella seconda metà del secolo la nozione di "primitivo", nel senso di una concezione o forma originaria iniziale, dominava il pensiero non solo dei biologi, ma anche dei sociologi, dei linguisti e degli psicologi (*L'origine della specie* di Darwin è il principale e più autorevole esempio di tale analisi). In Francia, come ovunque, tutte queste varie discipline studiavano e confrontavano il "*primitif*" visto nella preistoria, nell'infanzia, e nelle società tribali, come prova delle loro argomentazioni circa le limitazioni, le potenzialità, e il posto dell'uomo nell'ordine naturale. Gli atteggiamenti di Gauguin si formarono in questo clima intellettuale, e il suo



Paul Gauguin, *Il Cristo giallo*. 1889. Olio su tela, cm. 92 × 73,3.
Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.



Paul Gauguin, *Calvario bretone*. 1889. Olio su tela, cm. 92 × 73.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

apprezzare la creatività "primitiva" faceva parte di un'ondata di trasformazioni che colpì anche questi altri campi di studio. Di grande importanza fu anche il mettere in discussione le nozioni biologiche del "naturale", tendenza che si sviluppò verso la fine del secolo.[9]

Queste nozioni ormai acquisite nascevano in gran parte da un concetto di carattere evolutivo della pura e originaria natura animale dell'uomo: il darwinismo stesso o le sue varianti. Estrapolando dalla teoria di Darwin, e anche abusandone, un pessimismo antiprimitivista divenne dominante nel pensiero europeo degli anni 1860 e 1870.[10] L'esempio tipico negli anni di Gauguin è rappresentato dalle immagini di brutalità arcaica visibili nei Salon (ad esempio, *Un rapimento* di Jamin). Questa tendenza rifiutava con estrema "accuratezza" tutte le fantasticherie circa un'infanzia felice dell'umanità in una remota età dell'oro, sosteneva le gerarchie culturali secondo le razze, rafforzando l'idea di una barbarie animalesca latente nell'uomo (preoccupazioni particolarmente attuali in Francia dopo la violenza di massa scatenatasi durante i giorni della Comune nel 1871).[11]

L'idea di Gauguin della *sauvagerie* rifiutava non solo questa visione dell'uomo, ma anche gli ideali totalmente opposti e ottimistici manifestati negli anni 1890 da pittori ispirati da motivi politici, che sognavano che l'uomo potesse ritornare ad uno stato utopico di pacifica armonia con l'ordine naturale.[12] Sin dall'inizio, quello di Gauguin fu un primitivismo culturale che non riguardava un originario stato naturale perduto o una sua possibile corrispondenza nel futuro; era piuttosto attratto dai luoghi in cui il lontano passato sembrava rivivere nel presente. Il mistero che lo affascinava risiedeva nelle popolazioni non-urbane contemporanee, la cui vita, sebbene libera dall'artificiosità moderna, rientrava, tuttavia, nella schiavitù di antiche tradizioni sociali. L'iniziale attrazione per i contadini della Bretagna non era semplicemente nostalgia per l'agricoltura, ma fascino per l'insieme arcano di costumi, superstizioni e pratiche religiose che li facevano sembrare atavici stranieri nel mezzo di una Francia in via di progresso.[13] Là, e più tardi in Polinesia, furono soprattutto simili vestigia culturali ad interessare Gauguin, più che gli ideali di una libertà naturale.

Questa basilare distinzione fra l'anelare verso uno stato di natura e l'attrazione verso venerabili modelli culturali, si è spesso perduta nell'idea popolare di tutto il primitivismo, incluso quello di Gauguin, come ricerca di un'innocenza primordiale e pura. Tuttavia vi è una differenza fondamentale fra il ritorno alle radici "naturali", biologiche o animali, del comportamento, (come nelle immagini della preistoria dei Salon) e il tipo di interesse per società e usanze contadine mostrato da Gauguin in immagini bretoni come *Il Cristo giallo*, *Calvario bretone* e *La visione dopo il sermone* (p. 184). La prima forma di ritorno al passato consiste nella ricerca di una supposta, originaria unità dell'uomo con le leggi della natura organica, mentre la seconda cerca, attraverso il folklore, di definire delle culture che valorizzino l'umanità. È in questa distinzione che si può iniziare a vedere come il primitivismo di Gauguin, che andava prendendo piede nello stesso periodo in cui il movimento impressionista lo deludeva sempre di più, facesse parte di un atteggiamento antinaturalista; esso riguardava non solo una disputa di carattere estetico contro la tendenza ad imitare le apparenze della natura, ma anche un più ampio rifiuto di un modo di pensare organicistico o basato su princípi biologici, un rifiuto caratteristico del pensiero d'avanguardia del suo tempo.

L'arte naturalista privilegiava l'occhio. Implicitamente affermava una fede nell'osservazione passiva e nella prova dei sensi che, fino al 1880, avevano costituito

per decenni il dogma della scienza e della filosofia materialista. Gauguin sentiva che l'Impressionismo, con la sua apparente dipendenza da sensazioni effimere della retina, era in qualche modo ancora legato agli stessi princípi, ormai superati. Quando Gauguin affermava che gli Impressionisti operavano «senza libertà, attenendosi ai vincoli della verosimiglianza», egli si opponeva all'idea globale della mente schiava dei sensi. E quando li criticava per «le ricerche sull'occhio e non nel centro misterioso del pensiero», egli isolava l'organo dall'intelletto in una maniera che indicava un'idea alternativa, di nuovo resa viva, del potere generativo innato e autonomo della mente.[14] Il privilegiare la mente rispetto alla materia determinò un generale rifiuto delle concezioni dell'uomo basate su dati biologici e fu specialmente importante per la possibilità di un nuovo atteggiamento verso il Primitivo. Ogni teoria sul modo in cui l'arte si collegava all'esperienza – sia l'approccio "visivo" ormai in declino, che la sempre maggiore importanza data "alla mente", come preferiva Gauguin – era in correlazione non solo con concezioni più ampie dei processi mentali, ma, implicitamente, anche con valutazioni, negative o positive, delle origini e del progresso della cultura.

Tanto la visione naturalista dell'arte come imitazione, quanto il concetto ad esso connesso del pensiero come sensazione percepita, sembravano ridurre la rappresentazione ad un riflesso. In base a questa concezione del mondo, tutte le immagini fatte dall'uomo – inclusi sia i segni del linguaggio e della religione che le manifestazioni pittoriche – trovavano le loro radici nella mimesi di fenomeni naturali. Una volta formulato come un'idea delle origini della cultura, questo concetto dava una visione confusa e sfavorevole degli incerti inizi dell'uomo, e perciò quasi precludeva una primitivistica ammirazione per manifestazioni umane anteriori e meno sviluppate. Tutte le conquiste umane venivano fatte risalire ad una iniziale, indistinta unità con la natura, e paragonate, nel loro sviluppo storico, ad una pianta che passa attraverso stadi di complessità organica sempre crescenti.

Il pensiero del tardo XIX secolo andava rifiutando sempre più questi assunti che erano alla base del naturalismo e, nel fare ciò, rivalutava quindi il Primitivo. A mano a mano che il nuovo secolo si avvicinava, veniva maggiormente riconosciuto il fatto che l'intelligenza, la società e la storia umana operavano in forme fondamentalmente *non* – "naturali", cioè operavano in base a leggi che ben poco avevano a che fare con il mondo in cui crescevano le piante o si producevano le reazioni riflesse. Secondo nuovi concetti elaborati da certe correnti psicologiche, il vedere e il pensare non erano tanto considerati dipendenti dalla percezione, quanto invece dal concepire intellettuale. La mente veniva nuovamente descritta non come il ricettacolo passivo d'impressioni percepite dalla natura, ma piuttosto come un qualcosa che, agendo e organizzando, ha imposto, fin dal principio, il suo ordine sul caos delle sensazioni.[15] La rappresentazione era così vista più come un atto che come una reazione, un qualcosa la cui essenza era costruzione più che imitazione. In modo analogo le origini della cultura – la lingua, la religione e l'arte – si riteneva fossero non nella imitazione, ma nell'invenzione; o meglio nella proiezione espressiva della mente primordiale di suoni e forme, ordinati poi negli elementi della comunicazione. In questo modo l'allontanamento dal pensiero naturalista aprì la strada ad un nuovo concetto del Primitivo, non come l'espressione delle iniziali insufficienze dell'uomo e del suo legame con la natura, ma come il portatore della sua migliore potenzialità, e la scintilla essenziale della sua mente che lo avrebbe liberato dal dominio del mondo animale e vegetale.[16]

Gauguin era un uomo con disparate ma vivaci ambizioni intellettuali, frequentava circoli che si vantavano dei loro fondamenti scientifici o pseudo-scientifici e filosofici a favore di una nuova arte. Egli era profondamente cosciente delle correnti di cambiamento del mondo intellettuale nel suo complesso, soprattutto quando esse sembravano rafforzare le sue inclinazioni e i suoi desideri. Il primitivismo di cui egli si fece portavoce non deve essere inteso come la spiegazione, o addirittura l'immagine riflessa, di nuove teorie specifiche; esso, infatti, condivide origini comuni e numerose implicazioni con queste ampie e attuali revisioni del pensiero storico e scientifico. Il mutamento in senso antinaturalista, di cui abbiamo poc'anzi discusso, creò l'ambiente dal cui interno Gauguin trasse materia per le sue invenzioni. Il manifesto di quella innovazione, che fondeva trasformazioni stilistiche e concettuali in un nuovo primitivismo artistico, è il quadro del 1889 *La visione dopo il sermone* (*Lotta di Giacobbe con l'Angelo*), (p. 184).

Proprio come le prime immagini bretoni di Gauguin erano rimaste stilisticamente legate all'Impressionismo, così quelle stesse immagini trattavano dal punto di vista tematico il carattere e la cultura bretoni in una maniera convenzionalmente pittoresca, e cioè come se fossero il risultato dell'ambiente cupo e severo della Bretagna. Nella *Visione*, comunque, Gauguin unì un nuovo e sicuro senso della forma – che dipendeva chiaramente più dall'immaginazione che dall'imitazione di apparenze naturali – ad una nuova idea, misteriosa e soprannaturale, circa il mondo contadino. Il paesaggio vermiglio, drasticamente appiattito, è un campo in cui, sotto l'incanto di un sermone, si proietta l'allucinazione delle pie donne. Gauguin scrisse a Van Gogh che questo quadro possedeva una semplicità «rustica e superstiziosa» e spiegò che includeva in sé due mondi. *La visione*, disse, affiancava un mondo dei sensi in primo piano, dipinto in modo naturale (*"les gens nature"*), ad un paesaggio e ad una lotta «che esiste solo nell'immaginazione» delle donne, letteralmente soprannaturali (*"non nature"*) e resi in modo sproporzionato. Come il disegno ridotto all'essenziale sussume il visibile e l'immaginario nello stesso tempo, così il quadro nel suo insieme unisce implicitamente la stilizzazione antinaturalistica e anti-Impressionista di Gauguin alla sua percezione della trascendente intensità delle invenzioni della mente popolare.[17]

Mentre *La visione* potrebbe sembrare a prima vista un quadro di carattere religioso, il suo soggetto base, analizzato nel contesto dell'opera di Gauguin, è chiaramente la mentalità Primitiva. Questo dipinto è il primo segno chiaro della fede di Gauguin nell'affinità esistente fra la mente incontaminata e la creatività dell'artista moderno. Nell'unire la semplificazione caricaturale delle forme ad un soggetto derivato dalla fantasia popolare, *La visione* non indulgeva a un mero misticismo, ma rianimava una tradizione primitivista fondamentale in modo assolutamente nuovo e aggressivo. Sin da quando i filosofi del XVIII secolo, come Condillac e Rousseau, associavano la vita semplice ai pensieri semplificati, lo studio di società materialmente meno sviluppate è stato collegato allo studio della mente. Le espressioni primitive vennero utilizzate per chiarire meglio i meccanismi basilari della mente umana. Nell'eredità romantica di Herder, questo supposto legame fra la gente "più semplice" ed espressioni purificate dei fondamenti intellettuali assunse la forma di una vera e propria venerazione per la cultura popolare, vista come una spontanea elaborazione artistica, prova dell'esistenza di innate fonti universali della creatività umana. Questo concetto ricorse e si sviluppò in tanti campi artistici disparati, come nella "poesia naturale" del

Romanticismo e nel realismo di Courbet (nella sua ammirazione per i brutali manifesti popolari, da cui trasse spesso spunto per il suo lavoro) finché, al tempo di Gauguin, assunse una nuova importanza per il pensiero e l'arte antinaturalista. Nel tardo XIX secolo la vecchia predilezione, già presente in Herder, per il valore poetico della semplicità si rafforzò mediante l'apporto di idee più valide sul piano scientifico circa l'importanza e anche l'innata superiorità delle forme semplici dell'espressione umana. Il pensiero progressista della fine dell'ottocento rifiutò in misura sempre maggiore quei criteri evolutivi di valutazione che avevano equiparato automaticamente il concetto di superiorità con quello di massima complessità; un suo principio generale di fede era preferire ciò che è essenziale rispetto a ciò che è elaborato. Inoltre, come nuovi studi hanno chiaramente dimostrato, gli artisti appartenenti alla generazione di Gauguin pensavano che i loro concetti sulla maggior efficacia delle forme semplificate fossero in armonia con certi aspetti della teoria psicologica progressista, che riguardavano i fondamenti dell'esperienza umana: quei concetti erano spesso legati alla credenza che esistesse una struttura occulta dietro la diversità delle apparenze naturali. Il concetto esistente in psicologia circa l'attività strutturale della mente considerava le immagini rudimentali, non imitative fatte dai bambini o da gente non educata (inclusi anche i graffiti) come chiave privilegiata per leggere le strutture base del processo mentale.[18] In questo ed in altri campi dello studio dell'uomo, il *primitif*, inteso come lo stadio iniziale dello sviluppo o come la forma meno complessa di tale sviluppo, assunse una nuova e primaria importanza.

Divenne attuale per la generazione di Gauguin l'equazione, ormai presente da tempo, di semplicità uguale a profondità, e di mente incolta uguale a creatività più pura. Nuove idee provenienti dalla psicologia si amalgamarono con altre correnti che derivavano non solo dalla più antica tradizione primitivista, ma anche da una rinata filosofia idealista e dall'occultismo,[19] per sostenere un sentimento di insoddisfazione molto diffusa che riguardava due aspetti: in senso più generale, i valori basati esclusivamente su elementi biologici e i concetti evolutivi circa il progresso umano, e, in senso più specifico, gli ideali dominanti di un'elaborata mimesi nell'arte. Questo mutamento intellettuale fornì il supporto e la motivazione necessari affinché anche Gauguin, agendo nella sua particolare sfera di interessi, facesse rivivere gli elementi di un'antica tradizione e desse loro caratteri d'avanguardia. Egli creò una costruzione ibrida che, in un clima pronto a riceverlo, era carica di possibilità per un nuovo primitivismo nell'arte.

Le semplificazioni formali e il tema della proiezione immaginativa si combinano per fare della *Visione* un manifesto del primitivismo a tutti i livelli, sia concettuali che stilistici. Tuttavia non vi è niente, in ciò che noi chiame-

Paul Gauguin, *La visione dopo il sermone (Lotta di Giacobbe con l'Angelo)*. 1889. Olio su tela, cm. 73 × 92. Edinburgo, National Gallery of Scotland.

remmo oggi arte Primitiva, e nemmeno nell'arte popolare, che abbia potuto fornire un modello diretto per il dipinto. Gauguin mentre rendeva omaggio all'arte provinciale della Bretagna, (p. 182), trasse soltanto un'ispirazione stilistica molto vaga dalla sua rustica semplicità; e unì questa ammirazione ad un'attenzione apparentemente capricciosa per le arti orientali e sud-americane, e occidentali arcaiche.[20] La stessa *Visione* é una fusione di fonti: Degas (la predominanza spaziale degli spettatori e della scena), popolari *immagini di Epinal* (i colori non modellati e privi di qualsiasi sfumatura), e stampe giapponesi (il ramo, il gruppo di lottatori e la potenza grafica ovunque compressa), il tutto catalizzato dallo stile "cloisonné" che stava allora sperimentando il compagno di Gauguin, il più giovane pittore Emile Bernard.[21]

Questa tendenza a fondere insieme fonti diverse e disparate non deriva da una semplice incertezza del principiante. Se possibile, questa tendenza si fece ancora più marcata man mano che l'opera di Gauguin maturava. Un simile eclettismo era, infatti, al centro del primitivismo di Gauguin. Egli è un modello di impurità almeno su due livelli: innanzitutto, egli non ricevette nessuno "shock per quelle novità" quando si accostò ad oggetti Primitivi, né li apprezzò all'origine per la loro forma. Piuttosto, fin dall'inizio, percepì questi oggetti e i loro stili con un bagaglio di presupposti, desideri ed aspettative che implicavano le più ampie questioni intellettuali e storiche, di cui abbiamo discusso. Secondariamente, quando egli faceva uso degli oggetti Primitivi con i quali veniva in contatto, li assimilava in un miscuglio poco ortodosso di associazioni stilistiche occidentali e di altra origine. In entrambi i casi l'artista presagì, per diversi aspetti, le caratteristiche principali di gran parte del primitivismo artistico del XX secolo.

L'influsso dell'arte giapponese su Gauguin, così evidente nella *Visione*, caratterizza sia i preconcetti che lo motivavano, sia le connessioni stilistiche che formavano il suo primitivismo. Gauguin vide nell'arte giapponese due aspetti per lui contrastanti e stimolanti nello stesso tempo: un carattere di "primitivismo" e un legame con l'arte occidentale. Ai suoi tempi l'arte giapponese veniva generalmente definita come "primitiva" (nonostante una certa consapevolezza da parte occidentale della complessità della società giapponese), poiché quel suo eliminare le ombre, il modellato e la prospettiva sembravano collegate alla percezione infantile e ai disegni degli incolti.[22] Ma Gauguin estese i rapporti di questa col mondo occidentale in modo ancor più radicale. Più tardi, infatti, descrisse una piccola raccolta nella quale aveva intenzionalmente riunito stampe giapponesi, disegni di "bassa" comicità (caricature di Daumier e Forain) e alcuni dipinti del primo Rinascimento (riproduzioni di opere della scuola di Giotto). Egli riconosceva che tutte queste cose «sembravano essere così differenti», perciò sentiva quanto fosse importante «dimostrare che tra loro esisteva un legame». Egli lodò il modo in cui i disegnatori giapponesi adottavano nella loro pittura certe semplificazioni, e affermò che Hokusai riproduceva le figure con la stessa efficacia di Raffaello, ma con «mezzi più semplici». Quindi, egli unì questo apprezzamento per certe capacità straniere ad un simultaneo richiamo per una maggiore e più seria attenzione da dedicare ai caricaturisti occidentali, considerati grandi artisti, insistendo inoltre sulla superiore potenza di quegli aspetti dello stile di Giotto che altri avevano tradizionalmente considerato come "errori" di questo pittore nella prospettiva e nell'esecuzione. Egli attribuì queste doti giapponesi, e il loro legame ad arti occidentali così diverse, alle "qualità primordiali" dell'"onestà": «Disegnare con onestà», – spiegava – «non significava affermare ciò che é vero in natura, bensì usare linguaggi pittorici che non dissimulavano il proprio pensiero».[23] I vari stili di semplificazione – al di fuori della tradizione occidentale dominante (Hokusai), ai suoi livelli più bassi (Daumier) e nell'opera di uno dei suoi padri fondatori (Giotto) – venivano così messi insieme, da Gauguin, quali testimonianze diverse che puntano però ad un'unica verità nascosta circa la fondamentale azione semplificatrice della mente nell'organizzare la visione nell'arte. Per sovvertire il regno del naturalismo, Gauguin creò un'alleanza fra lo straniero, il buffone di corte e il precursore, tutti uniti dalla comune tecnica della semplificazione, vista come il segno di un'innata e non corrotta legge mentale.

Il piccolo album di stampe e di riproduzioni di Gauguin riconferma quanto abbiamo visto in *La visione dopo il sermone*: cioè che un'idea del *primitif* nell'uomo – le strutture basilari del pensiero che sottostanno alla rappresentazione – ispirarono e aiutarono Gauguin nel giustificare la sua valutazione dei Primitivi. Sia l'album che il dipinto suggeriscono, inoltre, come un nuovo atteggiamento verso stili stranieri semplificati incoraggiasse allo stesso tempo la distruzione e il capovolgimento, attuati da Gauguin, delle gerachie esistenti nella sua stessa tradizione. In entrambi i casi i legami fra i concetti intellettuali e le valutazioni di stile, e fra i modelli stilistici locali ed esotici, fanno sembrare inadeguata una anche semplice idea di "influenza" su Gauguin, intesa nel senso di una fonte esterna che potesse offrirgli lezioni formali del tutto nuove ed incontaminate. Non si tratta, quindi, di una particolare "influenza" di fonti straniere che avrebbero agito sullo stile di Gauguin, ma piuttosto del suo pensiero più complesso, che lo lega alla più ampia tradizione del primitivismo, e serve per rivedere la sua importanza esemplare per alcuni degli aspetti predominanti dell'arte del XX secolo.

Il primitivismo deriva, in genere, le sue energie da ciò che é diverso e dall'annullamento di queste diversità. Crea una divisione nel riconoscere il significato di ciò che è chiaramente *altro*: un'altra epoca, cultura o psicologia sono percepite nel loro essere nettamente diverse dalle nostre, quasi fosse una sfida, piuttosto che un segno d'inferiorità. Quindi, in una violazione creativa che ignora i dettami storici di classe e di razza, il primitivismo sviluppa delle relazioni in questa divisione nell'intuire punti di affinità. L'"eclettismo" di Gauguin manifesta questo fenomeno. Egli è il chiaro esempio non solo delle trasgressioni creative derivate dalla violenta assimilazione da parte dell'artista primitivista di stili non occidentali, ma anche la chiave di volta di un nuovo fenomeno: infatti, una nuova valutazione dell'arte "estranea alla nostra tradizione" provoca inevitabilmente – e ne è a sua volta stimolata – un riassestamento delle gerarchie altrettanto potente all'interno delle nostre stesse tradizioni. Daumier incontra Giotto in Giappone. È in questo senso che il primitivismo artistico di Gauguin, così come la moderna discendenza che ne deriva, riafferma il retaggio del pensiero primitivista che abbiamo sottolineato all'inizio: esso è costituito in parte da scoperte, in parte da invenzioni, in parte da proiezioni di una nuova idea di noi stessi riflessa in un'immagine esterna di "loro" ai fini di un'autocritica e di una riforma in senso spirituale.

Ma il concepire è una cosa, e la piena realizzazione è un'altra. I principi da noi sottolineati si formarono verso la fine del periodo bretone di Gauguin, vennero riconfermati attraverso tutti i suoi scritti, ma alla fine il loro impatto con l'arte fu compromesso. Essendo un precursore, egli affrontò un'idea radicale del Primitivo. Ma, come uomo del tardo XIX secolo, egli trovò più spesso l'occasio-

ne per esprimere i propri dubbi introspettivi che – come nel caso eccezionale della *Visione* – un pretesto per attuare un vero e decisivo cambiamento. Gauguin divenne così anche un modello di impurità in successive maniere meno fertili. La sua vita e la sua arte sono state segnate da questa ambivalenza, e un'aura di ombrosa ambiguità circonda le sue forme predilette di bellezza Primitiva.

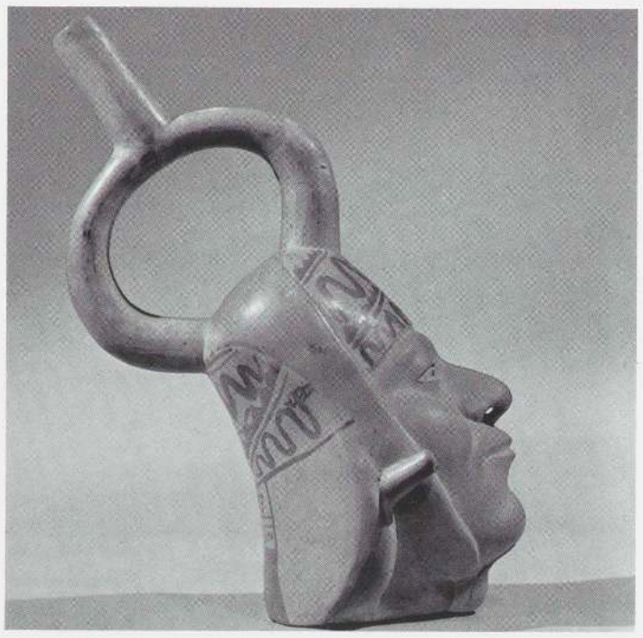
L'interesse di Gauguin per la supremazia della mente, per esempio, non vinse mai la sua forte attrazione per il corpo "primitivo". Nei Mari del Sud, dove l'indolenza effondeva quella stessa atmosfera d'oziosità immorale presente nella Bretagna cattolica, egli fu nuovamente sedotto dall'animalità, come un sogno d'indifferenza carnale contro la vergogna e il peccato della civiltà. «Ama, e sarai felice» era il motto che egli scolpì a fianco dell'entrata della casa in cui abitava sull'Isola di Hiva Oa delle Marchesi (pp. 176, 177). Molte delle immagini polinesiane esprimono poco più di questo erotismo pungente, per quanto snervato.

L'indecisione fra concezioni mentali e corporee del Primitivo ricorre anche ad altri livelli. Gauguin si dimostrò ambivalente non solo rispetto *a ciò* che le sue opere dovevano comunicare, ma anche rispetto al *modo* in cui dovevano farlo. Da un lato egli voleva rivolgersi all'intelletto e costruì un complesso simbolismo basato su ciò che chiamava «mitologia maori». Dall'altro egli voleva che la forma e il colore di queste opere agissero sugli spettatori «naturalmente», con l'impatto diretto e sensuale della musica. Per gran parte del gusto del XX secolo, questa indecisione fra ciò che egli chiamava «aspetti letterari» e «aspetti musicali» è sembrata essere una delle debolezze che hanno maggiormente danneggiato questo artista.

Anche ad un livello puramente formale, i quadri bretoni più tardi e i dipinti polinesiani non hanno più la coerente schiettezza cercata nella *Visione*. A causa del suo continuo parlare di sintesi e semplicità, l'idea visiva del Primitivo, dominante in Gauguin, divenne esoticamente eterogenea e spesso sconnessa. Dopo il 1891, le sue linee e i suoi volumi sembrano dovere molto di più all'eleganza di Botticelli che non alla stenografia di Hokusai o alla corposità di Giotto. Le sue opere mature, ben lontane dall'essere strutturate secondo le crude tonalità dei dipinti popolari, sono intrecciate di fosche combinazioni di colori stranamente raffinate e perfino perverse. Monotone correnti sotterranee di ocra scura, rosa e viola sono arricchite da note stridenti di violenti colori complementari. Analogamente, passaggi di assoluta piattezza ricorrono solo all'interno di un generale tessuto di profondità stratificato in modo imprevedibile. Nell'insieme, il *non finito* delle ultime opere non comunica una rozza spontaneità, ma una diversità decorativa sofisticata. Più che Daumier, Delacroix sembra avere battaglia vinta.

Queste complessità hanno origine dalle ambivalenze basilari di Gauguin circa la natura del suo essere "primitivo" che cercava di realizzare nella sua arte. Quando si autoesaminava, scopriva che la sua antipatia per il gusto borghese lo portava in direzioni contraddittorie: ammiratore del semplice artigiano, egli tuttavia sentiva che tutta la grande arte era stata prodotta sotto il patrocinio di governanti potenti e riconosceva in se stesso una nostalgia per l'aristocrazia (la qual cosa potrebbe spiegare, in parte, la dominante attrazione, nel suo attingere da fonti non occidentali, per le arti di corte piuttosto che per le culture tribali). Nonostante egli si rendesse conto che la sua natura interiore si divideva tra una parte "indiana" e una parte "sensitiva", era apparentemente meno consapevole della confusione esistente nella sua mente tra la figura dell'Indiano e quella del cow-boy, come modelli di coraggio integro. Così, mentre si esercitava con arco e

Paul Gauguin *Autoritratto, brocca*. 1889. Terracotta invetriata, cm. 19,3 × 18. Copenhagen, Museum of Decorative Art.



Bottiglia con collo a forma di staffa, Moche, Perù. Ceramica, h. cm. 32. New York, The Metropolitan Museum of Art; dono Nathan Cummings.

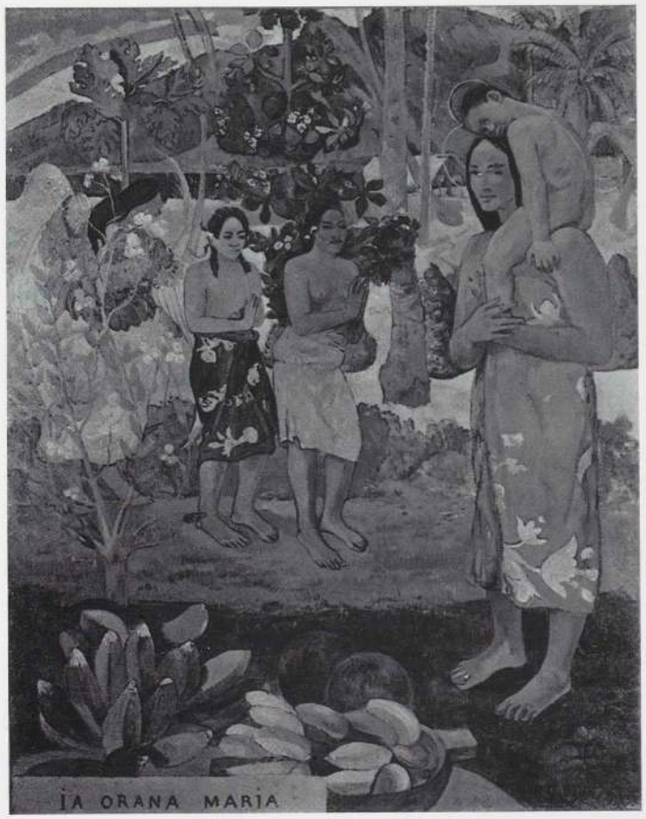
frecce sulle spiagge della Bretagna, dopo aver visto gli Indiani nello spettacolo parigino di Buffalo Bill nel 1889, arrivò a Tahiti portando un cappello da cow-boy, sui capelli lunghi fino alle spalle, immedesimandosi nella figura dello "scout" stesso. Lo stesso tipo di contraddizione appare nei mutevoli riferimenti di Gauguin alla sua origine sud-americana. Nonostante la sua ceramica fosse ispirata dalle culture dei grandi regni dell'antica America del Sud, egli pensava che le ceramiche potessero confermarlo come un "selvaggio del Perù"; faceva riferimento alla sua discendenza in vari modi contraddittori, qualche volta associandosi agli Incas e altre volte ai colonizzatori

spagnoli, identificandoli alternativamente con la perduta civiltà e con lo splendore della conquista.[24]

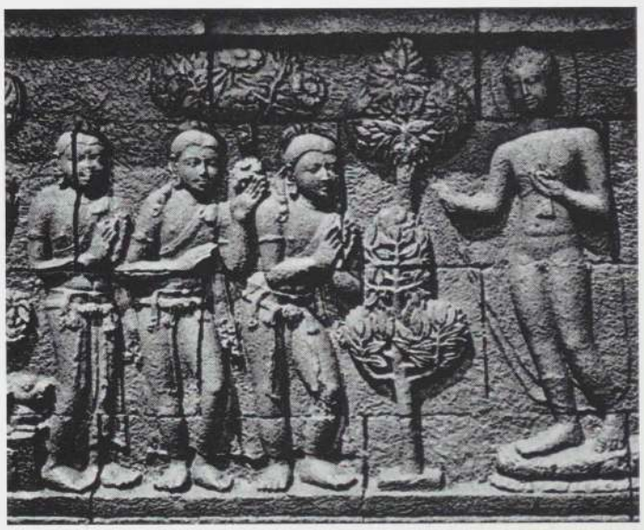
La sua partenza per Tahiti può essere giudicata in modi molto contrastanti, ognuno dei quali corrisponde in parte alla sua personalità. Da un lato, il viaggio era espressione del vile sfruttamento, tipico di quell'imperialismo europeo senza precedenti, che dominava il suo secolo. La "fuga dalla civiltà di Gauguin" andò di pari passo con l'esplosione del colonialismo francese: Tahiti era stata appena trasformata da protettorato in colonia nel 1881, e le altre destinazioni da lui prese in considerazione (Tonchino, Madagascar), erano punti ancora più rappresentativi del colonialismo francese. Le motivazioni che lo spinsero ad emigrare potrebbero avere avuto legami più profondi con lo spirito imperialista. Il colonialismo aveva dato il via ad un gusto per le cose esotiche fra il pubblico parigino che comprava opere letterarie e d'arte, e Gauguin era certamente tanto consapevole di questo, quanto del fatto che per i coloniali esistevano privilegi di "risorse" più abbondanti (secondo le sue stesse parole) e di spese meno onerose. Persino dal punto di vista dell'equilibrio psichico, il suo caratteristico parlare di rivitalizzazione (per esempio, «il latte nutriente») e di rinvigorimento, che egli cercava di realizzare nei paesi Primitivi, lontano dalla corruzione occidentale, riecheggia in modo allusivo la retorica ufficiale francese sulla colonizzazione, definita la chiave per restaurare la vitalità nazionale ed evitare la decadenza.[25] Queste lusinghe del suo tempo, unite ad un antico mito di Tahiti come l'ultimo luogo di realizzazione sensuale e di possibile fuga dalle preoccupazioni, condizionarono indubbiamente Gauguin nel pensare che l'isola sarebbe stata un paradiso per i coloni e un beneficio per la sua arte. Non si può negare, quindi, che ci sia del giusto in quanto affermato da Pissarro: Gauguin «è sempre a caccia sul territorio di qualcun altro; oggi, sta facendo man bassa fra i selvaggi dell'Oceania».[26]

Mentre una simile critica ci racconta i fatti, manca di sottolineare che Gauguin andò nei Mari del Sud non tanto per "saccheggiare i selvaggi", quanto per trovare se stesso, o almeno sembra che lo abbia creduto sinceramente. Fedele ad un'inclinazione presente ormai da molto tempo nel pensiero primitivista del Romanticismo, Gauguin vide la forza e la pienezza di una vita primordiale non solo come privilegio di popoli più semplici e di società straniere, ma anche come diritto di nascita, recuperabile all'interno di se stesso.[27] Era superbo, antisociale e – nonostante fosse ovviamente egodiretto fino alla temerarietà – era spronato dalla certezza che la sua vera natura interiore era stata soffocata dalle circostanze, in attesa unicamente di essere liberato dal male che lo circondava e dalle imposizioni a lui contrarie, per poter finalmente eccellere. Quindi, la decisione di andare a Tahiti riaffermava, ad un livello più profondo, l'interscambio fra scoperta esteriore ed interiore che il primitivismo di Gauguin aveva proposto inizialmente in termini stilistici.

Gauguin identificava il primitivismo con l'autorealizzazione, non solo perché invidiava i modi con i quali le popolazioni Primitive procreavano e si accoppiavano, ma anche a causa di una ragione più importante: egli, infatti, credeva che il muoversi al di là delle tradizioni occidentali di fare arte o di vivere la vita lo avrebbe ricondotto di riflesso alla sua psiche. Inoltre, una vera e propria semplificazione esteriore della sua arte e della sua vita avrebbe risolto le confusioni interne dando forma alla sua più essenziale identità. Ad esempio, nelle ceramiche precedenti il periodo di Tahiti la caratteristica del "selvaggio" emerge non tanto da una specifica influenza di forme e smalti (nonostante gli influssi sud-americani e orientali siano evidenti), quanto dal suo coinvolgimento psichico



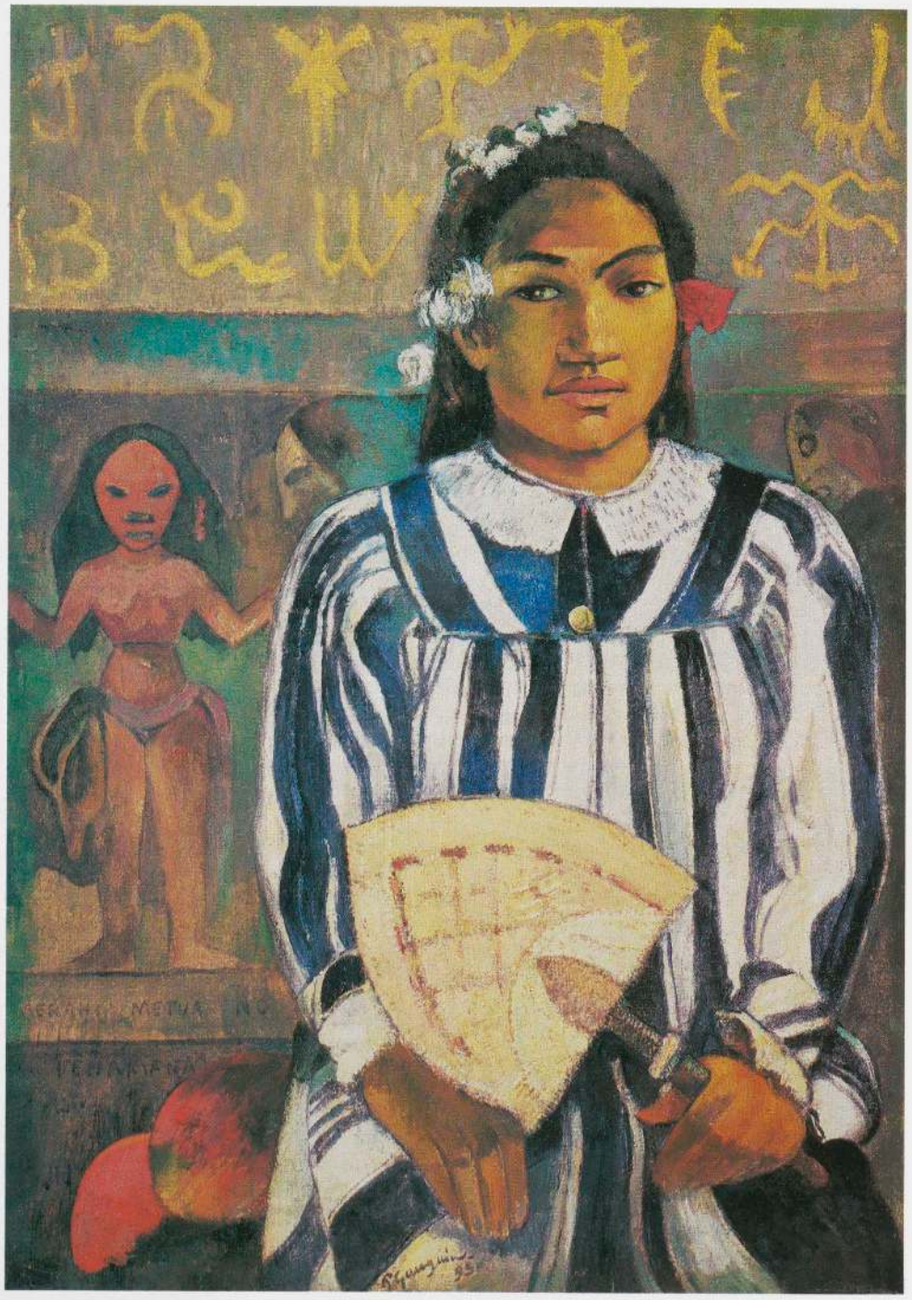
Paul Gauguin, *Ave Maria*. 1891. Olio su tela, cm. 113,7 × 87,7. New York, The Metropolitan Museum of Art; lascito Sam Lewisohn. La riproduzione a colori è a p. 178.



Rilievo (particolare). L'incontro con un monaco Ajivaka, Borobudur, Giava.

nei processi fisici. Egli rifuggiva la facilità del tornio da vasaio e conservava il rosso naturale del cotto, poiché sentiva che nel rendere il materiale più resistente e nel lasciare che la sua innata vitalità si esprimesse alla prova del fuoco, l'oggetto che ne risultava – fisionomia inquieta e colori infuocati – avrebbe dato un'eco migliore dell'autore.[28]

La sua iniziale primitivizzazione esprimeva questo istintivo richiamo ad una semplicità elementare, solida e inalterata, con la quale egli poteva identificarsi e allo stesso tempo farne un punto di forza. Scrivendo del suo



Paul Gauguin, *Gli antenati di Tehamana*. 1893. Olio su tela, cm. 76,3 × 54,3. Chicago, The Art Institute of Chicago; dono anonimo.

amore per la qualità "selvaggia, primitiva" della Bretagna, disse: «Quando i miei zoccoli di legno echeggiano contro il suolo di granito, sento il suono cupo, potente, ma allo stesso tempo smorzato, che sto cercando per i miei quadri».[29] Nei pensieri scritti in Polinesia apparve, tuttavia, un ideale di semplicità meno radicale: quello di unità piuttosto che di resistenza, quello dell'abbraccio da parte di un ambiente che nutre con dolcezza. La tipica idea occidentale dei popoli Primitivi come eterni bambini si interiorizzò in fantasie di regressione infantile. La sera in cui l'artista partì, il suo amico Octave Mirbeau scrisse che Gauguin era motivato da «una nostalgia per quei paesi dove egli poteva vedere i suoi primi sogni cadere dalla vite» e da un desiderio di ritornare alle «cose che di se stesso aveva lasciato in quei luoghi». Tutto ciò rappresentava più di una casuale confusione tra i Mari del Sud e il Sud-America in cui l'artista aveva trascorso la sua infanzia. Tahiti doveva essere un luogo in cui «la natura meglio si adattava ai suoi sogni, dove egli sperava che l'Oceano Pacifico avesse carezze più tenere per lui, con l'antico e sicuro amore di un antenato riscoperto».[30] Il viaggio verso terre lontane era un viaggio interiore, alla riscoperta del proprio passato.

Gauguin disse ad un giornalista che egli stava lasciando la Francia per creare «un'arte semplice, molto semplice... per immergersi in una natura vergine, non vedere nessun altro al di fuori dei selvaggi, vivere la loro vita, con nessun altro pensiero nella mente che quello di rendere, come farebbe un bambino, i concetti che si formano nel mio cervello, e realizzare ciò con i primitivi mezzi dell'arte, i soli mezzi che siano validi e veri».[31] L'ironia sta nel fatto che la sua meta non era un semplice luogo, e che non potevano essere semplici i mezzi per esprimerla. I cambiamenti nell'arte di Gauguin, come le inconsistenze e le anomalie per le quali il suo primitivismo è spesso criticato, devono essere visti alla luce del

Tavoletta incisa. Isola di Pasqua. Legno, h. cm. 9. Washington, D.C., National Museum of Natural History, Smithsonian Institution,

significato della Polinesia, non tanto come una fantasia popolare, ma come una realtà a vari livelli. Tahiti rappresenta le fondamentali certezze che Gauguin cercava, e le irriducibili ambiguità alle quali egli dovette inevitabilmente far fronte. Sull'isola, e nel Primitivo in generale, Gauguin non trovò l'immagine riflessa dell'uomo semplice che egli voleva essere, ma quella dell'uomo complesso, inquieto e pieno di dubbi quale era.

Durante la breve storia del suo contatto con l'Occidente, Tahiti era diventata un potente mito, carico di riferimenti contradditori. Quando venne scoperta nel 1767, sembrò si avverassero gli antichi sogni delle "isole fortunate" al di là dell'orizzonte. Fu un evento storico speciale per una generazione cresciuta sotto l'influenza letteraria del "Nobile Selvaggio" e sostenuta dall'ammirazione di Rousseau per la naturale semplicità. L'immagine degli uomini delle tribù del Nord-America, in precedenza tanto ammirati, si era macchiata agli occhi degli Europei a causa dei racconti circa la loro violenza ostile; i Tahitiani – Primitivi "miti" abitanti di luoghi tranquilli e sereni, contrapposti ai Primitivi "duri" dei climi più freddi e dalle usanze guerriere – meglio rispondevano agli ideali di sensibilità e grazia sensuale del XVIII secolo. Sorvolando sui racconti di atti violenti come il cannibalismo o l'infanticidio, gli Europei più appassionati si soffermavano sui fatti che rievocavano la gioia dello scopritore, il francese Antoine-Louis de Bougainville. Egli scriveva nel suo giornale di bordo:

«La natura ha collocato Tahiti nel posto più meraviglioso dell'universo, abbellendola delle cose più gioiose, arricchendola di tutti i suoi doni e facendo sì che vi abitassero uomini belli, alti e forti. Lei stessa ha dato loro delle leggi. Essi seguono queste leggi in pace, e forse formano la società più felice che esista sul globo terrestre. Legislatori e filosofi vengono qui e vedono, in modo inconfutabile, quello che la vostra immaginazione non è stata ancora in grado di sognare... Questa gente respira la serenità e il piacere dei sensi. Si sente la continua presenza della dea Venere. La mitezza del clima, la bellezza del paesaggio, la fertilità del suolo, ovunque bagnato da fiumi e cascate, la purezza dell'aria... ogni cosa ispira voluttà. Perciò l'ho chiamato Nuova Citera (*La Nouvelle Cythére*, dal nome della mitica isola dell'erotismo dove nacque Venere), e la protezione frenante di Minerva è altrettanto necessaria qui che su quell'antica isola, per difendersi dall'influenza tentatrice del clima e dalle usanze di questa società».[32]

Tahiti divenne immediatamente e per lungo tempo sinonimo di fantasie sull'appagamento sensuale, mentre, da un punto di vista filosofico, divenne la prova più importante contro la civiltà; ciò è evidente in testi come *Supplemento al viaggio di Bougainville* di Diderot, in cui gli Europei venivano maledetti per aver solo toccato l'isola; e si era diffusa una visione mitica dei Tahitiani, straordinariamente saggi, stupendi e virtuosamente liberati. Il sogno di quest'isola divenne uno stereotipo della fantasia europea, come l'epitome della felicità illuminata dal sole, e come l'accusa di artificiosità delle preoccupazioni oppressive e delle convenzioni della società moderna.[33]

Tuttavia, come altri simboli di una vita che indulge alla sensualità, l'isola venne ben presto associata al concetto di *vanitas* e fin dall'inizio fu evocata da poeti e artisti quale «paradiso corrotto», la cui ricompensa «fisica, capricciosa ed effimera», rappresentava la caducità dei piaceri terreni.[34] A queste sfumature morali si aggiunsero ben presto le concrete miserie di una presenza europea che cresceva rapidamente: malattie, diminuzione della popolazione, rovina culturale. In meno di una generazione rimaneva ben poco della società lodata da Bougainville; e a metà del XIX secolo Tahiti era nota fra tutte le Isole dei Mari del Sud come quella più squallidamente degradata dalla "civiltà".[35] Con l'avvento del pensiero evoluzionista e di un nuovo sistematico interesse per le culture Primitive, Tahiti fu non tanto la gioia del filosofo, quanto la disperazione dello scienziato: un enigma, una pagina rovinata, appena leggibile, che si è staccata da un capitolo della storia umana. Per tutte queste ragioni, Tahiti evocava rimorso e oscuro mistero.

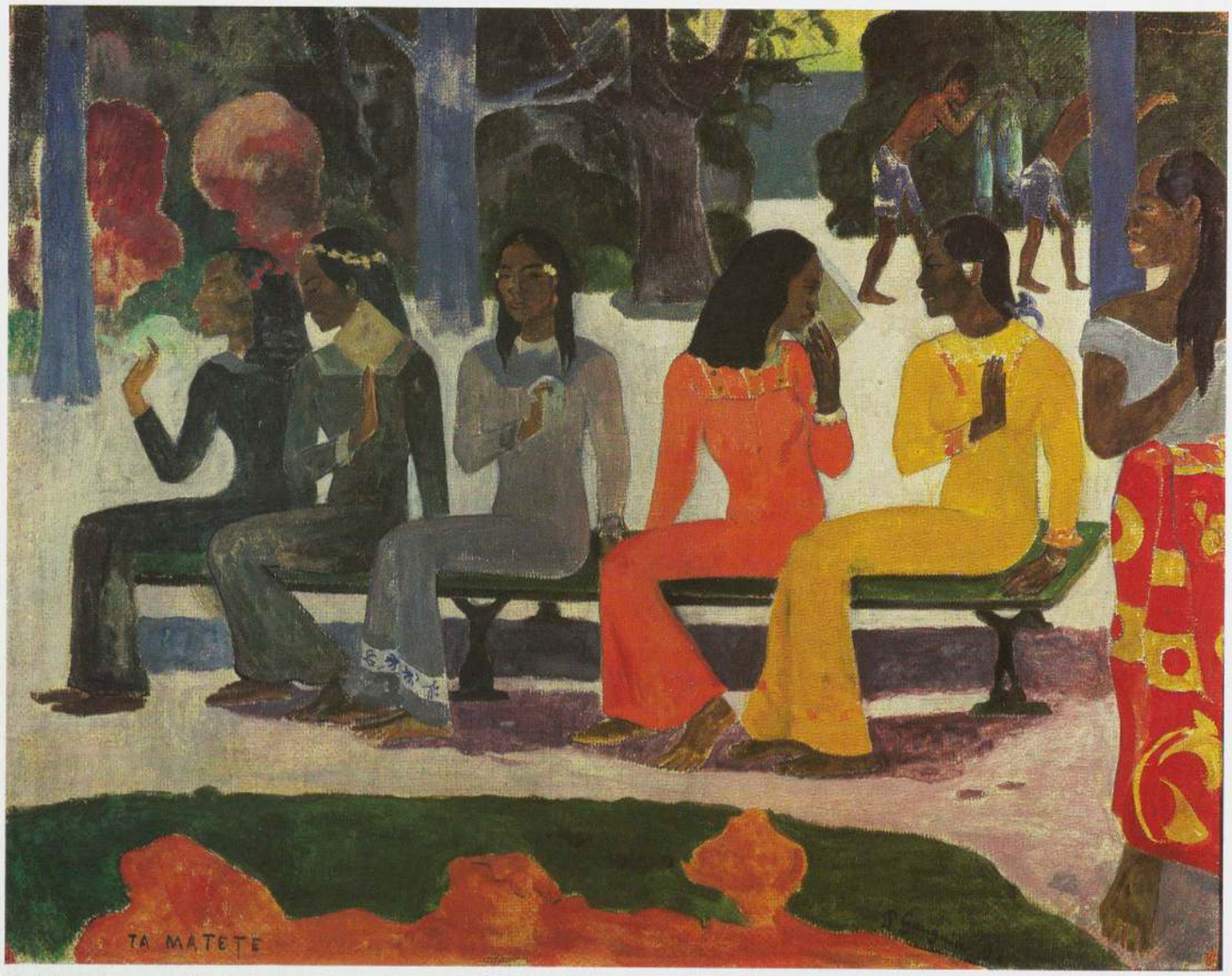
Fu questa l'eco per tutto il XIX secolo, mentre le contraddizioni andarono intensificandosi con il passare del tempo. Secondo un personaggio, in *Pelle di zigrino* di Balzac il panno portato dalle ragazze tahitiane intorno ai fianchi, visto in un negozio di curiosità, poteva trasportare la mente ad un paese di «genuina purezza, gioiosa innocenza, così naturali per l'uomo». Ma in Melville troviamo critiche molto severe per la degradazione dei Tahitiani a causa dei missionari; e in Henry Adams una profonda tristezza nel vedere i nativi alcolizzati e spogliati e la melanconica atmosfera di decadenza nella capitale Papeete: questo solo pochi mesi prima dell'arrivo di Gauguin. Adams disse, che era «l'espressione della beatitudine perduta, vero simbolo del paradiso».[36]

Emblema dunque del paradiso, e del paradiso perduto, simultaneamente oggetto di desiderio e di lamento, negli anni 1890 Tahiti era ormai divenuta tutto questo e anche di più: una prova ancora predominante, ma ora più profondamente ambivalente, per le questioni fondamentali che riguardavano le origini dell'uomo e l'insieme di progresso e declino nella sua storia. Coloro che hanno

affermato che la visione di Gauguin è stata poco influenzata dalla Polinesia e che ci dice poco di valido su di essa, non hanno analizzato completamente questi aspetti complessi della realtà di Tahiti, né hanno capito come Gauguin intendesse rendere loro giustizia.

I quadri che Gauguin dipinse nei Mari del Sud non si accordano ai tipici preconcetti di paradisi tropicali o della semplice arte Primitiva. Le impressioni dominanti contraddittorie che riceviamo nell'osservare una delle prime tele di Tahiti, *Ave Maria* (p. 178), sono già ben delineate: sfumature di vibrante intensità, ispirate ai colori della frutta, si combinano non per comunicare una gioiosa luce solare, ma una silente atmosfera di triste e soffocante lussuria; e infine, quegli atteggiamenti di arcaica eleganza così finemente riprodotti segnano un ritmo grave di narrativa sospesa. Inoltre non è difficile capire che molti dei componenti di questa visione non derivano dall'osservazione e tanto meno dall'arte dei nativi, ma da varie influenze provenienti sia da Est che da Ovest (per esempio, l'arcaica eleganza degli atteggiamenti delle donne sullo sfondo riflette una qualità simile, presente nella loro fonte di ispirazione: i rilievi del tempio buddista di Giava a Borobudur, a pagina 187). Sarebbe comunque errato concludere che questi segni di ordine solenne, di finezza e di stile straniero indichino la distanza di Gauguin da una vera risposta a Tahiti. Al contrario, ci suggerisono il ventaglio delle sue ambizioni nel dare una risposta: non tanto alla sua esperienza dell'isola negli anni attorno al 1890, non soltanto al fascino e alle falsità dei miti di Tahiti fino dal 1767, ma anche alle più ampie questioni riguardanti il ruolo dei Tahitiani nella storia umana. Più che un tentativo di svelare una verità di fondo, il suo primitivismo tahitiano emerse come una composita elaborazione di questa ricchezza stratificata.

Per esempio, il ritratto di Tehamana, l'amante quattordicenne di Gauguin nativa del luogo, è costruito con elementi di intima esperienza personale e ci conduce, attraverso elementi di storia coloniale, verso un passato enigmatico. Modellata in colori terrosi, ma rivestita artificiosamente in modo occidentale (il vestito simile a una tenda era un retaggio missionario) Tehamana siede davanti a uno sfondo di figure fantastiche, vagamente indù, e di pittogrammi scrupolosamente copiati: caratteri enormemente ingranditi della scrittura Rongorongo dell'Isola di Pasqua (p. 189) che non è mai stata decifrata o collegata con successo ad ogni altra scrittura.[37] Bambina dalla sensualità mite e facile, circondata da segni di un mistero intellettuale antico e impenetrabile, essa è la personificazione della Polinesia. Il titolo, *Gli antenati di Tehamana*, si riferisce sia al fatto che questa ragazza avesse più padrini e madrine (un aneddoto di cui Gauguin parlò nei suoi scritti), sia, in senso più lato, alle complesse origini della sua razza. Ciò è tipico del modo in cui Gauguin estrapolava dalla sua esperienza personale di Tahiti alcune metafo-



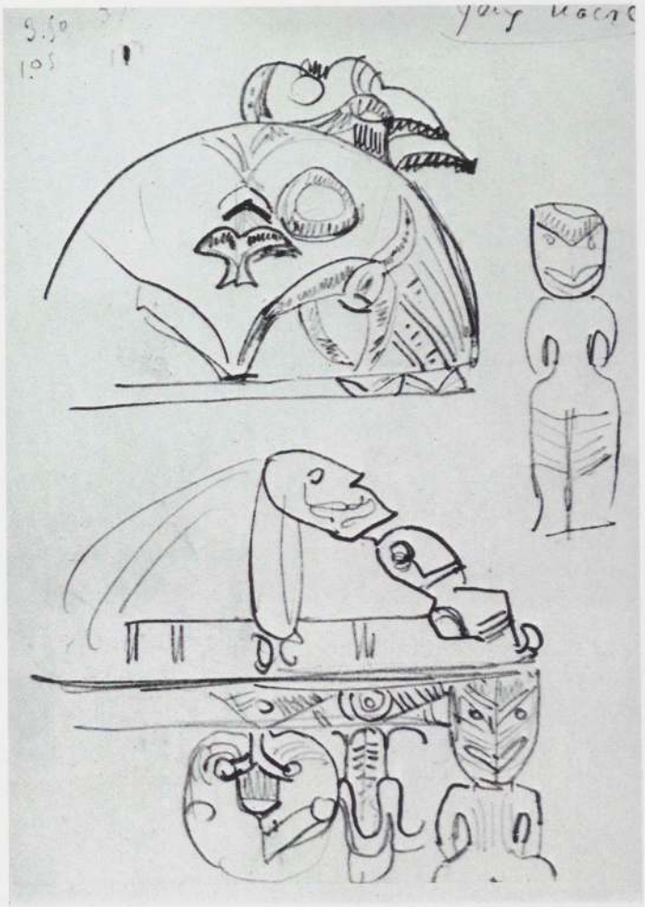
Paul Gauguin, *Donne tahitiane sedute su una panca (Il mercato)*. 1892. Olio su tela, cm. 73 × 91,5. Basilea, Kunstmuseum.

re riguardanti le più ampie questioni dell'isola e dei suoi abitanti.[38]

La più ampia visione di Gauguin della Polinesia era basata, come questo quadro, su varie componenti di esperienza, ricerca e speculazione. Il confondersi di questi aspetti si riflette in termini visivi nella mescolanza e nell'accostamento spesso sconnesso di stili diversi e di motivi artisticamente estranei tra di loro. Tale tendenza verso la diversificazione è emblematica dell'avversione di Gauguin o/e della sua incapacità di accettare una visione semplice e sintetica della Polinesia, e testimonia il suo desiderio di arricchire con associazioni diverse le sue sensazioni circa l'esperienza tahitiana, che avrebbero evocato i misteri di cui egli intuiva la presenza nel passato di Tahiti. Altri visitatori avevano notato le membra appesantite e l'immobilità dei Tahitiani, ma essi vi trovavano solo debilitazione, malinconia, o – come Gauguin lesse, prima di lasciare la Francia, nel romanzo di Pierre Loti – una voluttà pittorescamente dolente.[39] Tuttavia, la stessa passività suscitava in Gauguin pensieri di arte elevata e di grandezza perduta. Egli scrisse a proposito degli isolani: «Figure animali rigide come statue; nel ritmo dei loro gesti, nella loro straordinaria immobilità vi è qualcosa di indescrivibilmente antico, regale e religioso. Nei loro occhi sognanti, la superficie oscura di un enigma insondabile».[40] Ciò che egli tentava di catturare con la sua arte erano i segni di un passato sconosciuto che si insinua nel presente.

La grazia arcaicizzante e i ritmi lenti del tardo stile di Gauguin sono stati attribuiti alla sua sensibilità occidentale, persino pre-raffaellita, senza alcuna connessione reale con Tahiti.[41] Ma essi rappresentano anche il suo tentativo di evocare questo senso dell'immemorabile che egli ritrovava nell'immobilità dei nativi, e il suo desiderio di accostare questo popolo ad altre culture più grandi. Ad esempio, in occasione della Esposizione Universale del 1889, Gauguin era rimasto affascinato dalle rigide pantomime dei danzatori di Giava e dal suono squillante e monotono dei loro strumenti musicali; altri, condividendo il suo interesse, descrissero la profonda malinconia di glorie perdute che gli spettacoli evocavano, paragonando i danzatori alle statue che si trovavano nell'antico tempio di Borobudur, dell'Isola di Giava.[42] Gauguin formulò i suoi quadri tahitiani negli stessi termini musicali per ottenere effetti paralleli: ad esempio, riprendendo alcune pose specifiche delle statue di Borobudur (p. 187) e usando una coreografia di gesti generalmente statica e un'insolita tavolozza fatta di colori che si urtano tra loro in modo ripetitivo. Rispondendo ad una critica sulla monotonia di questi contrasti di colore, egli scrisse che spesso l'effetto era intenzionale: «Queste ripetizioni di toni, di armonie monotone, costruite con un senso musicale del colore, non hanno forse una qualche analogia con quelle cantilene orientali cantate da una voce acuta che accompagna i suoni vibranti e li arricchisce per contrasto?».[43]

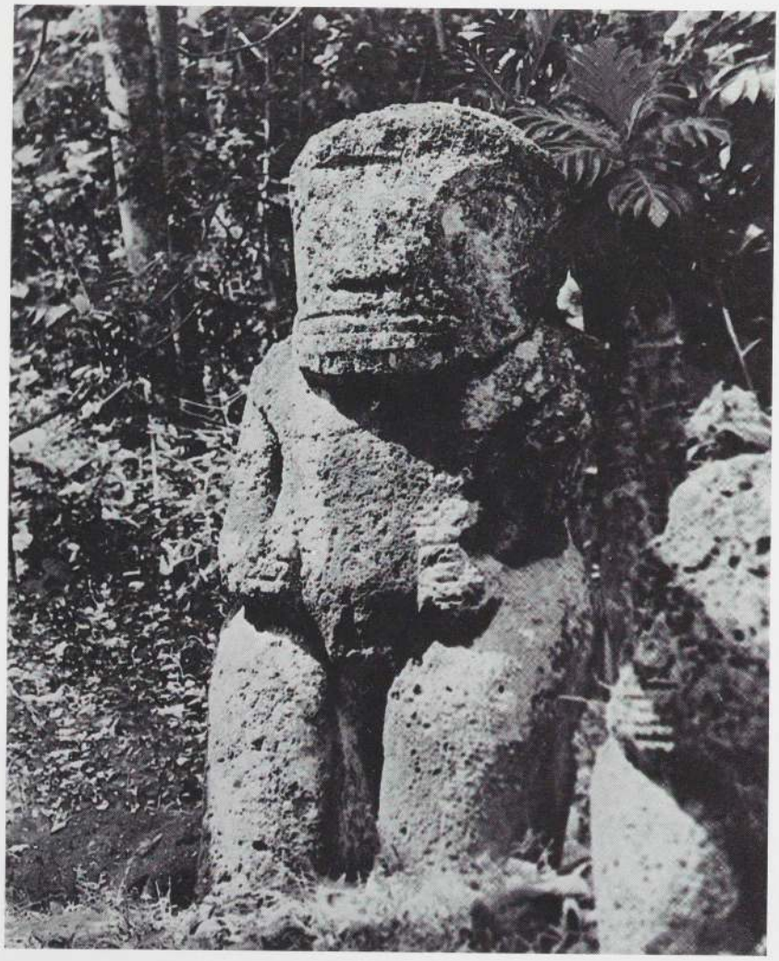
Il fatto che Gauguin dipingesse i Polinesiani come i Giavanesi, quasi una licenza poetica usata per esprimere la sua esperienza dell'antico ritmo di Tahiti, può anche aver riflesso delle fantasticherie intorno al passato dei Tahitiani, che avrebbero avuto in seguito la sanzione delle teorie etnologiche. Studi recenti hanno attirato la nostra attenzione sul fatto che spesso la Malesia, e particolarmente Giava, hanno rappresentato il fulcro di varie teorie sull'origine delle razze abitanti le Isole dei Mari del Sud. In un simile contesto, il fatto che Gauguin usasse di frequente l'atteggiamento delle figure di Borobudur potrebbe non essere stata una scelta arbitraria, bensì un espediente interpretativo motivato da un'ipotetica ricostruzione di una storia perduta.[44] Lo stesso principio potrebbe essere esteso a una riconsiderazione dei modi in cui Gauguin usava l'arte occidentale riprodotta negli album fotografici come base per alcune scene tahitiane, unendo simboli indigeni e stranieri.



Paul Gauguin, *Studi di ornamenti Maori*. 1895-1897 (?). Matita e china, cm. 20 × 15. Collezione privata.

Gauguin vedeva i tahitiani come qualcosa d'infantile e immemorabile allo stesso tempo, come esseri semplici e spontanei che tuttavia si comportavano con una grazia misteriosa che suggeriva un'innata aristocrazia. Egli sentiva che per un popolo simile doveva adottare costruzioni pittoriche complesse. In questi suoi progetti, inoltre, era sorretto da una tradizione pressoché antropologica. La natura piena di grazia e persino raffinata della società tahitiana era stata uno degli aspetti che maggiormente colpiscono nelle relazioni dei primi esploratori. A causa dell'isolamento di quest'isola e della mancanza di un qualsiasi documento del suo passato, questa cultura suscitò un dibattito che continua ancora oggi. Molto prima dei viaggi sperimentali di Thor Heyerdahl e prima dell'arrivo di Gauguin, la lingua e le usanze di questi isolani erano state esaminate al fine di trovare delle corrispondenze che potessero legarli alle varie culture e ai vari continenti; si pensò perfino che i Polinesiani fossero una tribù dispersa di Israele.[45]

L'interesse di Gauguin per un simile sincretismo culturale – nell'ipotetico legame dei Tahitiani con altri popoli – è ovvio nel suo mescolare la mitologia Maori con simboli cristiani e buddisti. Il primo *Ave Maria* (p. 178) poteva echeggiare soltanto il cliché che i nativi più semplici fossero i cristiani più veri. Ma, più tardi, intrecci più ambiziosi di motivi religiosi stranieri con figure indigene non lasciano alcun dubbio che Gauguin collegasse i Polinesia-



Paul Gauguin, *Studio di un tiki*. 1895-97 (?). Matita e china, cm. 20 × 15. Collezione privata.

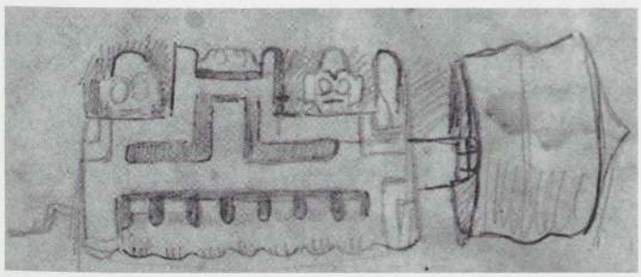
A sinistra: Figura, Oipuna, Puamau Valley, Hiva Oa, Isole Marchesi. Pietra, h. cm. 259.

ni non solo con il concetto dell'innocenza, ma anche con quello di antica saggezza, nello spirito della teosofia.[46] Le sue letture teosofiche (chiaramente attestate dalle sue annotazioni) spiegavano i parallelismi esistenti tra le grandi religioni del mondo come segni di una perduta unità di conoscenza occulta. Quando studiò la religione Maori, niente affatto defunta, le sue storie sulla Genesi e i suoi dibattiti fra princìpi maschili e femminili facevano vibrare corde familiari che lo spingevano ad esaminare i legami culturali con altri sistemi religiosi.[47] In questo contesto le tendenze stilistiche arcaiche di Gauguin, durante il suo soggiorno nei Mari del Sud – un'arcaismo che ricorda l'arte di civiltà antiche come la Persia e l'Egitto – potrebbero sembrare meno contraddittorie. L'atmosfera egiziana di una scena tahitiana, *Donne tahitiani sedute su una panca*, basata su un dipinto sepolcrale della XVIII dinastia di cui Gauguin possedeva una fotografia, potrebbe derivare, in questo modo, dal fatto che l'artista associa il passato tahitiano con le grandi società dell'antichità, alla maniera di un mito come quello di Atlantide.

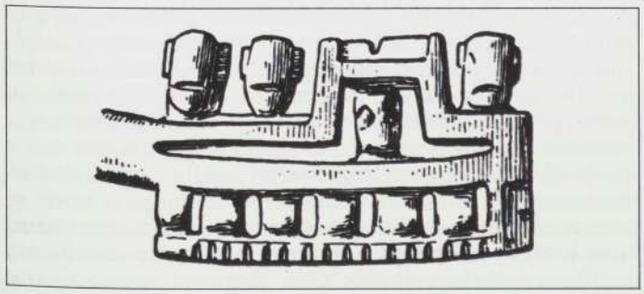
Questa visione particolare del mistero dei Mari del Sud condizionò non solo ciò che Gauguin prendeva da altre culture, ma anche ciò che egli sceglieva dell'arte polinesiana. Per lungo tempo si è fatto notare come egli traesse poco da questa fonte, e allo stesso modo si è affermato che queste influenze fossero di scarso peso.[48] Apparentemente egli non ebbe nessun contatto con l'arte polinesiana o nessuna conoscenza di essa prima della sua partenza dalla Francia nel 1891. Una fotografia di oggetti, probabilmente provenienti dalla sua collezione, includeva due piccole figure tribali (p. 208), ma queste erano africane e non si sa con certezza quando entrarono in suo possesso.[49] Gauguin le avrebbe acquistate a Parigi, forse prima del 1891 o, più probabilmente, al suo ritorno fra il 1893 e il 1895; l'una o l'altra data confermerebbe il fatto che Gauguin collezionava arte tribale prima che lo facessero i pittori Fauves. Queste figure comunque non ebbero alcun peso dimostrabile sulla sua arte e nulla lascia supporre che a Parigi egli volesse entrare in possesso anche di oggetti polinesiani. Alcune sculture e alcuni oggetti polinesiani erano reperibili nel museo di etnologia del Trocadéro, ma sembra che egli non li abbia mai visti.[50] In ogni caso egli non sarebbe certamente andato a Tahiti per trovarvi ispirazioni dalla sua arte, perché ne avrebbe trovate poche. Inoltre, quello che egli incontrò realmente dell'arte oceanica non fu quasi mai visto "dal vivo", ma attraverso fotografie, musei (quelli di Auckland e Noumea, durante i suoi viaggi) e attraverso le scoperte fatte nelle casuali collezioni di oggetti curiosi e nei negozi di Tahiti.[51] Uno dei pochi disegni legati all'arte polinesiana *in situ* – uno schizzo di una figura in pietra situata sull'Isola di Hiva Oa nelle Isole Marchesi – potrebbe essere stato fatto sulla base di una fotografia, prima che Gauguin potesse ammirare quella statua dal vero.[52] Tutto questo sembra rifarsi ad un saltuario ed irregolare contatto con l'arte delle società tribali oceaniche. Da questi diversi contatti emerge, tuttavia, la presenza di un epicentro stilistico selettivo e coerente: una preferenza per l'arte delle Isole Marchesi, particolarmente adatta alle intenzioni di Gauguin.

Lo stile primitivizzante di Gauguin manca di violenza espressiva e di deformazione, ma non solo per una

Paul Gauguin, *Tempio sacrificale*. 1892. Olio su tela, cm. 68 × 91. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, dono Mrs. Rodolphe Meyer de Schauensee.



Paul Gauguin, particolare da *Studi di donna indigena e orecchino delle isole Marchesi*. 1893 ca. Matita e penna su pergamena, cm. 23,8 × 31,7. Chicago, The Art Institute of Chicago; Collezione David Adler.



Ornamento auricolare, Isole Marchesi. Disegno da Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, 1925.

questione di titubanza o di fraintendimento sorti nel suo incontro con l'arte oceanica. Per trovare un punto di appoggio per la sua visione ibrida della Polinesia egli si rivolse ad altri aspetti dell'arte dei Mari del Sud che conosceva. Nel concentrarsi sugli ornamenti degli abitanti delle Isole Marchesi egli scelse un'estetica che considerava eccezionale,[53] poiché includeva in sé la duplice associazione di aristocratico e di barbarico. I disegni di quest'isola mostrano una ricca complessità geometrica e di rappresentazioni, regolate da un ordine ferreo, molto diverse, nel modo di sentire, dalla congestione organica e dall'espressività di altre arti dei Mari del Sud, come quelle della Nuova Zelanda o di Papua, nella Nuova Guinea. Inoltre, i famosi tatuaggi delle Isole Marchesi (p. 198), che Gauguin ammirò e copiò, erano stati descritti come il segno di una casta aristocratica e, allo stesso tempo, associati, così come gli ornamenti fatti di ossa umane, alla reputazione di questi isolani per la loro ferocia ed il loro cannibalismo.[54] Questi disegni, come quelli delle mazze da guerra delle Isole Marchesi che egli copiò (p. 198), erano raffinati a tal punto che soddisfacevano l'idea di Gauguin che nel passato culturale della Polinesia fosse esistita una civiltà superiore. Ma, dal momento che venivano dalle isole che erano state le più feroci e che avevano resistito più a lungo alle incursioni della civiltà occidentale, essi evocavano anche il lato più oscuro e fosco dei Mari del Sud, la storia di sacrifici umani e di crudeltà sanguinaria che conferivano alla grazia dei nativi una nota di pericolo barbaro,

A sinistra e sopra: Paul Gauguin. *Idolo con conchiglia*. 1893 ca. Legno, h. cm. 27, diametro cm. 14. Parigi, Musée d'Orsay.

aumentando così il loro mistero.

Gauguin voleva che la sua arte desse la sensazione di ciò che egli chiamava *«un certain luxe barbare d'autrefois»*, una combinazione di splendore e di stato selvaggio, di gloria e di ombre oscure nel retaggio polinesiano. Se fosse necessario fugare ogni dubbio, le sue lettere sono piene d'indicazioni sul fatto che gli schemi di colori complementari e opposti avevano lo scopo di conferire una mescolanza musicale di violenza, severità religiosa e gaiezza infantile.[55] A questo fine era ideale la combinazione di raffinatezza formale ieratica e di orrore presente nell'arte delle Isole Marchesi. Lo stesso insieme generale di significati trova la sua espressione in opere quali *Idolo con conchiglia* (p. 194), dove la dignità indifferente della posa, simile a quella di un Budda aureolato, è controbilanciata dall'intarsio dei denti digrignanti; o in *Tempio sacrificale*, dove la luce gioiosa del sole e i fiori lussureggianti circondano un *marae* (il recinto di un tempio) con un idolo che appare in lontananza e una palizzata adorna di teschi che rievocano il sacrificio umano. Quest'ultima fantasia, in cui si fondono esplosioni di vita e di morte, venne ricostruita da Gauguin in base a oggetti delle Isole Marchesi. L'idolo è un Tiki, in qualche modo egizianizzato ma, non di meno, rappresenta un raro esempio di precisione rigorosa del modo in cui Gauguin evoca la scultura polinesiana (questi Tiki erano le uniche sculture monumentali della tradizione tahitiana o delle Isole Marchesi). Il disegno della palizzata è l'ingrandimento della forma di un piccolo orecchino d'osso, che però Gauguin ha reso in modo più libero e più fantasioso (p. 193).[56]

Insieme ad altre immagini ibride presenti nell'arte polinesiana di Gauguin, composte allo stesso modo, *Idolo con conchiglia* e *Tempio sacrificale* sono finzioni: non quindi falsificazioni casuali, ma costruzioni in parte reali e in parte ipotetiche, intese ad evocare le verità dell'immaginazione e a sollevare nuove questioni piuttosto che a risolverle. Chi legge nelle loro iconografie significati particolareggiati, come chi liquida tali iconografie come se fossero dei prodotti della fantasia irrimediabilmente confusi, prende le opere troppo alla lettera. Noi dobbiamo accettare la loro validità come proposta speculativa, e quindi identificare il loro significato generale in termini più basilari. Il primitivismo oceanico di Gauguin si occu-

Paul Gauguin, *Due figure* dal manoscritto *Antico Culto Maori*. 1892-1893, Acquarello, cm. 12,8 × 12,8. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

Pagaia (particolare), Isole Marchesi. Legno, cm. 6,4. Londra, The British Museum.

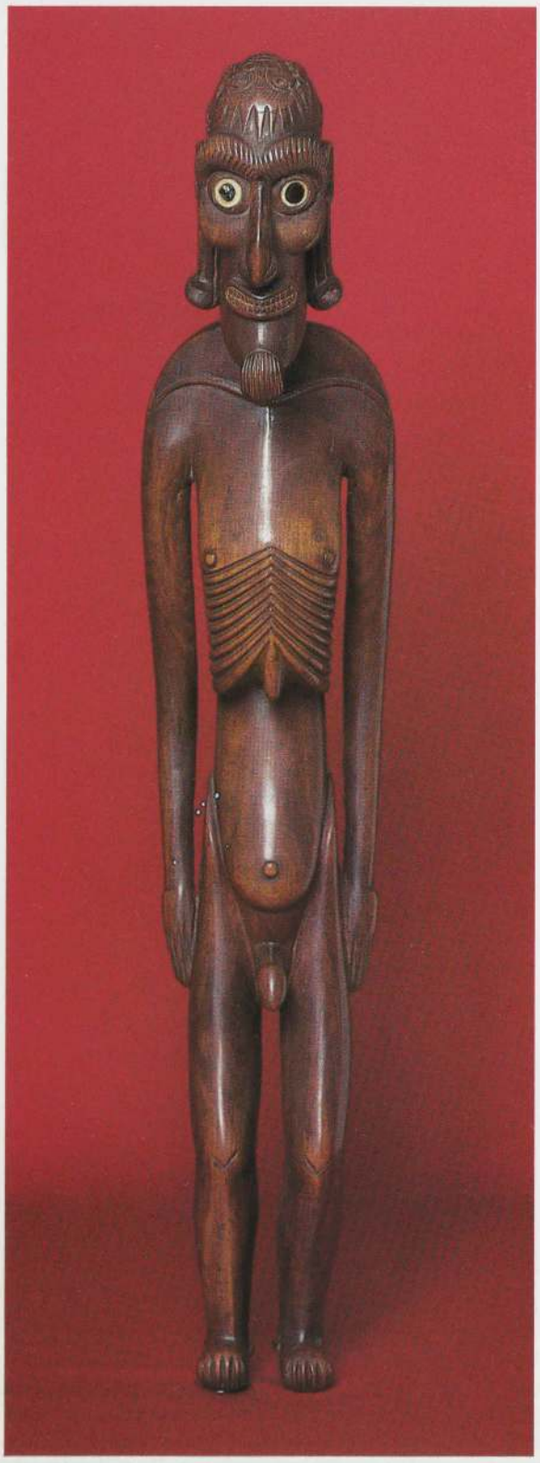
pava non tanto della sua stessa psiche, e non solo degli indigeni e della loro cultura reale o immaginaria, ma anche delle questioni che legavano Gauguin a questi popoli, le stesse questioni sulle origini della creatività e della comunicazione umana che si erano presentate durante il periodo bretone.

Questo più fondamentale interesse per il Primitivo emerge da opere più specifiche attraverso strati di altri significati, personali ed antropologici. *Il cilindro in legno con crocifissione* (pp. 196, 197) e *Lo spirito del morto veglia* (p. 200), ad esempio, sembrano essere all'opposto. La scultura utilizza elementi oceanici ed elementi tradizionali della cultura figurativa occidentale, mentre il dipinto si ispira a una fonte francese moderna e a un aneddoto personale. Tuttavia entrambe operano in parallelo rispetto ai loro relativi significati: il *Cilindro* ci riporta, attraverso il simbolismo religioso, all'esperienza umana primordiale, e lo *Spirito*, attraverso l'esperienza contemporanea, alle origini della religione e dei simboli.

Il *Cilindro* è la più complessa delle sculture di Gauguin e quella che si rifà al primitivismo nel modo più aggressivo. È caratterizzata da una tendenza antispaziale (sia nel senso di *horror vacui*, che nel senso di un'uniformità anti-illusionista) che guidava le sue scelte delle arti decorative Primitive. Il disegno, che troviamo in alto su una delle facce dell'oggetto, rivela chiaramente la preferenza di Gauguin per lo stile tardo, più intensamente decorato, tipico delle mazze da guerra delle Isole Marchesi (p. 198), in opposizione alla forma più "classica" e meno lavorata dello stesso oggetto (p. 198). Sulla stessa faccia, più in basso, appare una crocifissione in cui la figura estremamente emaciata del Cristo, con l'accentuazione delle costole, potrebbe riflettere l'attenzione di Gauguin verso un tipo di figura tipica dell'Isola di Pasqua, in cui la stessa non comune accentuazione della cassa toracica evoca immediatamente, anche se in modo spurio, connotazioni di martirio e sofferenza (p. 196). La faccia opposta del *Cilindro* contiene una figura derivata direttamente da un altro tipo di scultura più tarda dell'Isola di Pasqua (p. 197), mentre in altre porzioni della superficie appaiono parti del corpo tratti dal *Cristo morto* di Holbein, in un insieme fatto di facce, motivi e pittogrammi presi da iscrizioni dell'Isola di Pasqua (p. 189).[57] Tutto questo intricato simbolismo connotante sofferenza e morte è poi ricondotto entro un'immagine fondamentale della vita risorgente: la colonna priapea dello stesso legno toa. Dopo il *Balzac* di Rodin, questa è la forma più spiccatamente fallica della scultura del tardo XIX secolo.

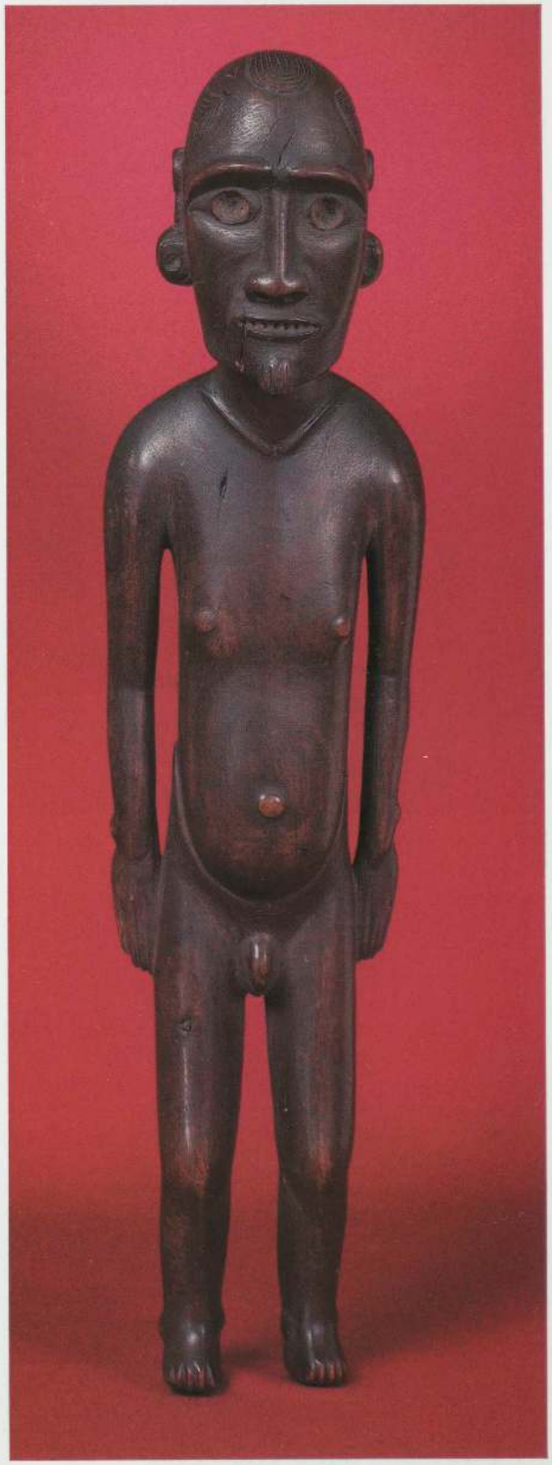
Il significato primitivista è meno riscontrabile nella resa dettagliata di ispirazione oceanica che nella forma globale. Sovrapponendo simboli di martirio a un segno radicale di procreazione, il *Cilindro* evoca probabilmente l'idea delle nascoste origini falliche della religione, un concetto che Gauguin discusse nei suoi scritti e suggerì in altre sculture simili ai lingam.[58] Esso unisce resurrezione ed erezione in una maniera che esprime l'associazione generale fatta da Gauguin del Primitivo con la forza vitale personale e culturale. Egli affermò di essere attratto dal «sostegno e dalla potenza vitale presenti nelle arti primitive», ma di trovare disgustosa e scoraggiante l'arte greca decadente perché gli dava «un vago senso di morte senza la speranza di una rinascita»; e scrisse ad Odilon Redon che, mentre in Europa la morte poteva essere descritta come qualcosa di sinistro e definitivo, in Polinesia sarebbe sempre stata mostrata unita con la nuova vita.[59]

Questa fusione di stimoli fisici e metafisici verso una vitalità rinnovata era fondamentale per il modo in cui Gauguin reagiva contro l'Europa decadente e per la sua



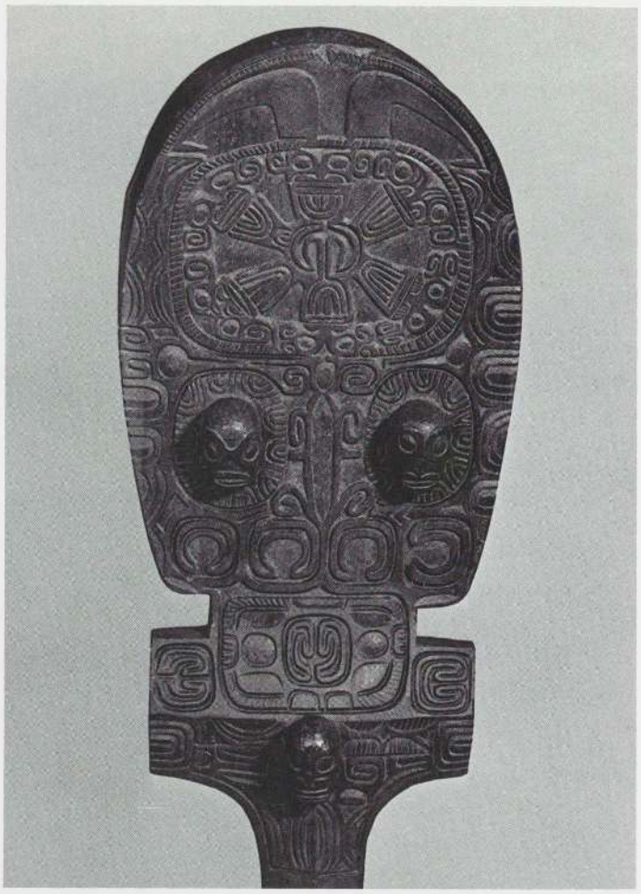
Figura, Isola di Pasqua. Legno, h. cm. 47.
Londra, The British Museum.

Sopra e a destra: Paul Gauguin. *Cilindro con crocifissione* (due vedute).
1891-1892. Legno, h. cm. 50. Collezione privata.

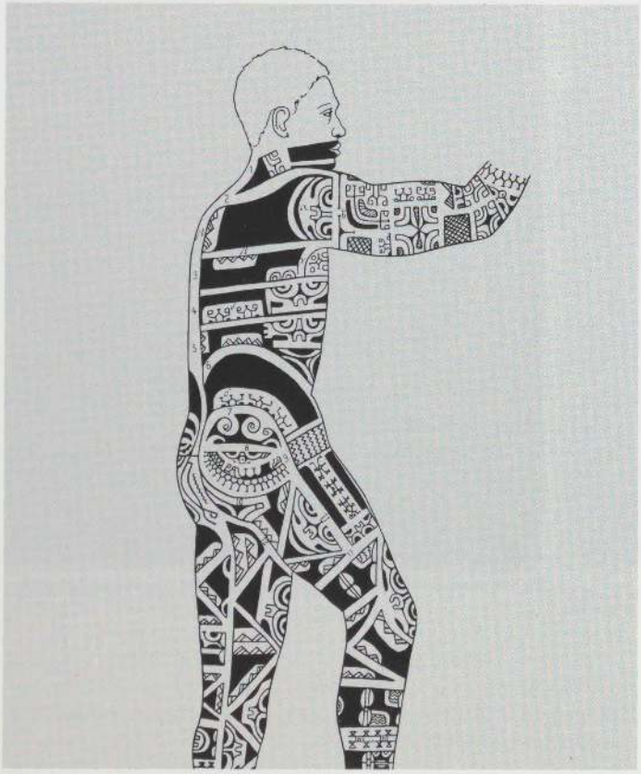


Figura, Isola di Pasqua. Legno, h. cm. 41. Londra, The British Museum.

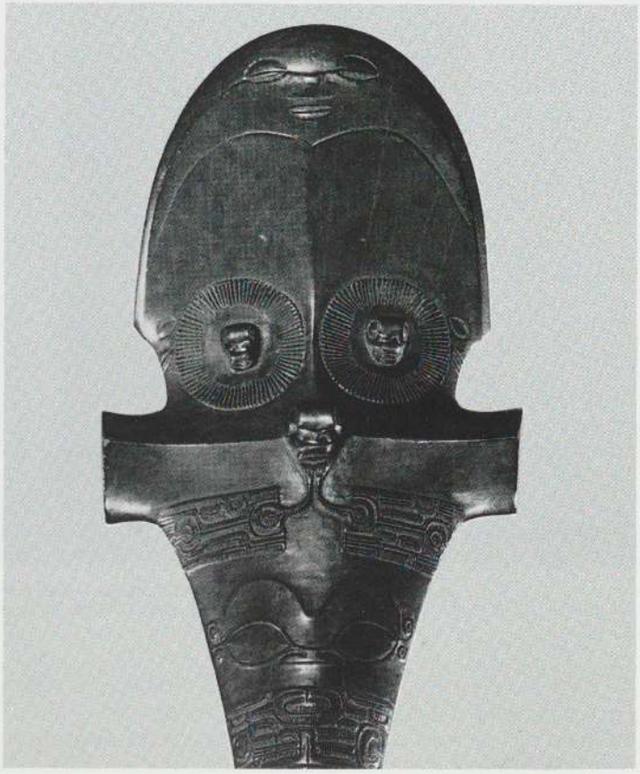
Paul Gauguin, *Cilindro con crocifissione* (particolare). 1891-1892. Legno, h. cm. 50. Collezione privata.



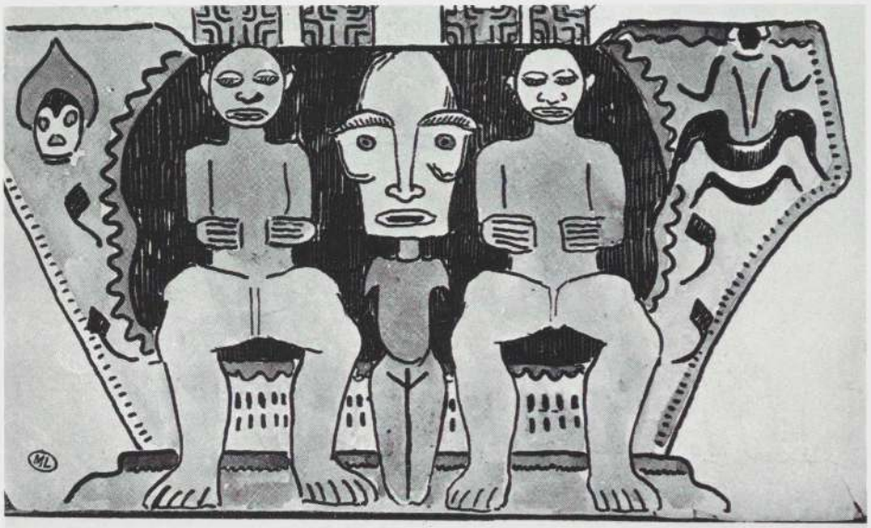
Mazza, (particolare), (stile tardo), Isole Marchesi. Legno, h. cm. 97,5, dimensione totale. Honolulu, Bernice Pauahi Bishop Museum, Collezione J.L. Young, acquisito nel 1921.



Disegno di tatuaggio, Isole Marchesi. Da Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, 1925.



Mazza (particolare), (stile classico), Isole Marchesi. Legno, h. cm. 132, dimensione totale. Beverly Hills, Collezione Valerie Franklin.



Paul Gauguin, *Due figure di fianco ad una statua*, dal manoscritto *Antico Culto Maori*, 1892-1893. Acquarello, cm. 10,2 × 17,2. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. Riprodotto a clori a p. 244.

Figura, Isole Marchesi. Pietra, h. cm. 46. Ginevra, Musée Barbier-Müller.

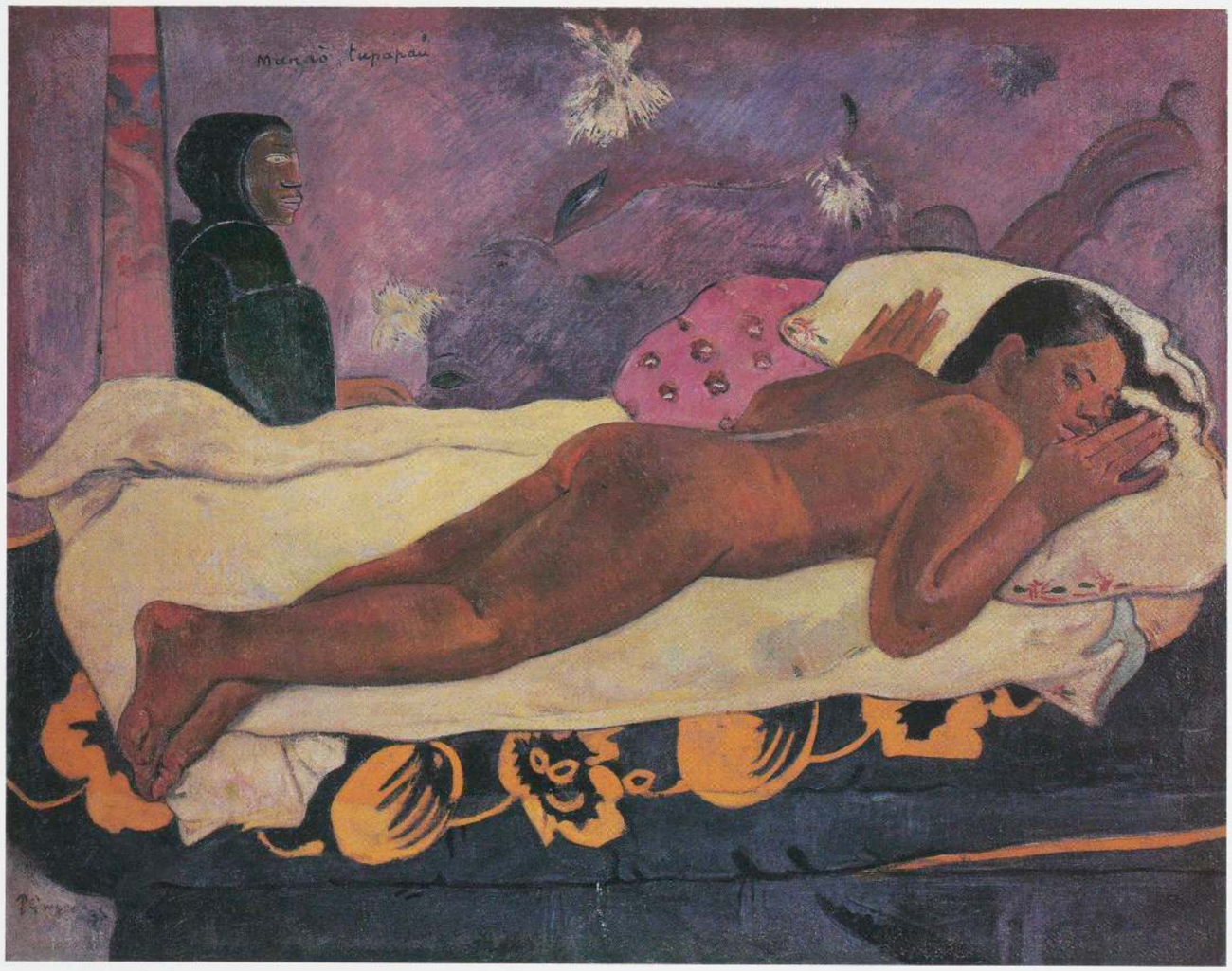
attrazione nei confronti della vita "primitiva". Il *Cilindro* include questo specifico vitalismo sessuale in un altro significato più generale, vicino anche al motivo centrale dell'attrazione di Gauguin per i Polinesiani: quello riguardante le origini umane primordiali delle culture. Nel gioco fra la superficie e la *gestalt* che sta dentro, il *Cilindro* conduce l'osservatore da sistemi culturali diversi verso il riconoscimento della loro comune origine. Lo stesso tema assume un nuovo significato quando Gauguin lo considera in senso opposto, cominciando con l'evento umano fondamentale, come accade in *Lo spirito del morto veglia*.

Questo fu un quadro chiave per Gauguin, e le numerose spiegazioni che egli diede al riguardo erano intese come guida esemplare al suo processo creativo. Disse che cominciò con un semplice nudo «leggermente indecente», una visione fugace di Tehamana che giaceva nel buio (in effetti è una variante dell'*Olympia* di Manet, ritratta in posizione rovesciata e resa più esotica per conferirle maggior fascino). Secondo Gauguin, il quadro in seguito si sviluppò attraverso elaborazioni frammentarie che alternavano attenzioni ora naturalistiche, ora antropologiche (il lembo del *pareo* a fiori gettato sul letto, che Gauguin scelse con ironia come abito tipico tahitiano, mentre in realtà il suo disegno e il suo tessuto erano manufatti europei)[60], con vari gradi di associazioni di colori del tutto inventate e antinaturalistiche (il giallo per "suggerire la luce artificiale", il viola per simboleggiare il "terrore"), per concludere con l'aggiunta di una strana figura sul fondo, il *tupapau* (questo spettro simile ad uno gnomo, con un occhio visto frontalmente in una testa di profilo, non ha un modello specifico nell'arte oceanica e rappresenta, quindi, un'altra delle importazioni di Gauguin, ispirata probabilmente a motivi egiziani). Nella descrizione di Gauguin, il *tupapau* assunse poi la priorità rispetto al nudo originale, diventando il motivo principale del quadro e determinando il significato della scena: la ragazza indigena spaventata e dietro di lei uno spirito.[61]

Il tema che ne risulta è lo stesso che affascinò Gauguin in *La visione dopo il sermone*: la superstizione ingenua vince la realtà percettiva. Nella *Visione* era avvolto nella religione bretone, qui invece il tema è lasciato letteralmente nudo e, al di là di parole suggestive, viene riportato ad un momento di proiezione spontanea causata dalla paura. Tehamana rivive quella reazione primordiale di terrore che da lungo tempo era stata teorizzata come la fonte dell'animismo Primitivo, e quindi alla fine anche della mitologia.

Gli scritti di Gauguin dimostrano la sua dimestichezza con le storie delle religioni e delle lingue e la sua consapevolezza riguardo i dibattiti che si svolgevano sull'origine di questi sistemi di simboli centrali dell'uomo. Il dipinto *Lo spirito* riprende una ipotesi classica dell'uomo primitivo terrorizzato che scongiura gli spiriti della natura, dando origine così a rozze credenze animistiche o totemistiche. Da questa iniziale sensazione di paura si immaginò che la mentalità rudimentale si evolvesse in un alternarsi di reazioni e riflessioni, di associazioni ed invenzioni, verso simboli culturali più indipendenti e verso un complesso sistema di mitologia. La descrizione che Gauguin ci fornisce circa l'elaborazione dello *Spirito*, da un'iniziale impressione sensoriale fino ad un'arte simbolica, segue una struttura simile e allinea implicitamente il suo processo creativo alla costruzione dei Primitivi, dalla articolazione iniziale al linguaggio sviluppato.[62]

Nello *Spirito* come nella *Visione* la mente non sofisticata è un legame interno verso i processi basilari del



Paul Gauguin, *Lo spirito del morto veglia*. 1892. Olio su tela di sacco, cm. 72,4 × 92,4. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery; Collezione A. Conger Goodyear.

pensiero, ed un legame che ci riporta indietro alle origini della cultura. In entrambi i casi, la mentalità Primitiva appare della stessa natura di quella di Gauguin nel realizzare il quadro. Ma l'associazione, presente nella *Visione*, della semplicità caricaturale con le strutture mentali di base, qui non è mantenuta; e nello *Spirito* non vi è una netta divisione tra *natura* e *non-natura*, tra percezione e proiezione. Invece, come Gauguin affermò con insistenza, il dipinto è caratterizzato da un intreccio molto più complesso, formato da strati accumulati di elementi naturalistici e non naturalistici, per concentrarsi alla fine sull'ambivalenza. «Il titolo ha due significati», spiegò Gauguin parlando delle parole tahitiane che scelse, «o lei pensa allo spirito, oppure è lo spirito che pensa a lei».[63] Tipicamente, mentre s'avvicinava sempre più alla fonte, Gauguin era meno interessato alla semplicità e più all'ambiguità. Senza un nesso apparente, l'esperienza del Primitivo fondeva la realtà dell'immaginazione con quella dei sensi; il linguaggio Primitivo non rivela solida certezza, ma incertezza primaria ed essenziale: le parole hanno un doppio significato, indicando due realtà opposte.

Il tema implicito sia nello *Spirito* che nella "storia della sua genesi" (cioè il racconto di Gauguin attorno alla creazione dell'opera) è l'innata ambivalenza di tutte le rappresentazioni umane – miti, parole, quadri – poiché l'uomo è mediatore fra la natura e la mente e partecipa ad entrambi i mondi. Per un artista della generazione dei Simbolisti, in equilibrio fra la fedeltà ai sensi di tipo naturalista e il desiderio di accedere simbolicamente allo spirito, questa ambiguità oscillante era essenzialmente *primitiva*, era il mistero ancestrale. Per Gauguin, ossessionato dalla necessità di trovare la sua innata originalità, benché indelebilmente segnata da altre influenze, questo punto di tensione fra ciò che è creazione e ciò che è imitazione rappresentava anche una signficativa metafora personale.

La congiunzione del primitivismo con un'indagine all'interno della natura fondamentale dei segni, come l'identificazione proto-freudiana del *Cilindro* di una forza sessuale primordiale con i fondamenti della diversità culturale, è un'idea estremamente moderna. Comunque, ancora una volta Gauguin narra questi temi come soggetti di un illusorio dubbio simbolista, piuttosto che assumerli come incentivi per un drammatico cambiamento artistico. Un'altra generazione, quella del Cubismo, troverà nell'arte Primitiva un catalizzatore per rotture più decisive con l'imitazione e per analisi più profonde circa le basi della rappresentazione, ed userà quindi il primitivismo come un'arma contro le vere ambiguità e i misteri che per Gauguin erano così coinvolgenti.

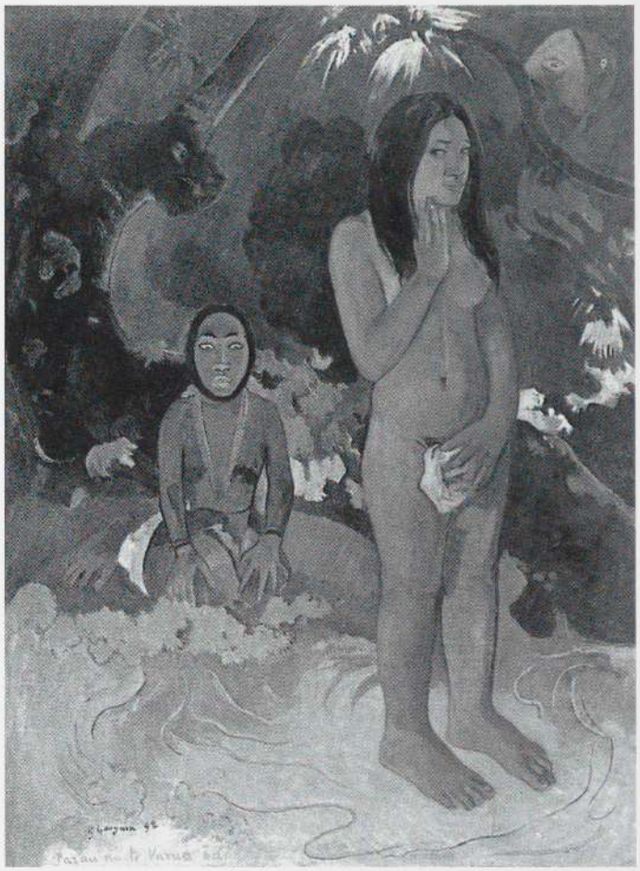
Questa considerazione ci riporta alla fondamentale questione iniziale di Gauguin come padre del primitivismo modernista. Riconsiderando i concetti che riguardano ciò che Gauguin realmente intendeva e rappresentava, ab-

biamo cercato di ridefinire il suo primitivismo in relazione ai suoi soggetti, alla sua società e, in senso più generale, al modo in cui il primitivismo agisce come un aspetto della tradizione intellettuale occidentale. In tutto questo era implicito che una nuova maniera di considerare Gauguin inevitabilmente richiede anche una nuova idea di ciò che viene dopo e deriva da lui; questo punto necessita però di ulteriori chiarimenti. Si è spesso affermato che l'opera di Gauguin è più feconda per l'arte moderna quando egli dimentica il suo primitivismo autocosciente e si limita a dipingere.[64] In questo vi è una certa verità, ma c'è anche un abuso. Tale punto di vista ha oscurato e distorto alcuni importanti aspetti dell'artista, ed è giunto il momento di riequilibrare la bilancia. Come suggerisce l'analisi dello *Spirito* – e, per la verità, l'intero tenore di questa discussione – l'importanza di Gauguin come fonte per il primitivismo artistico del XX secolo non sta solo nell'uso selettivo che gli artisti dopo di lui hanno fatto dei suoi colori e delle sue forme: questi sono termini di paragone, ma non esauriscono il problema.

Il primitivismo moderno nell'arte, come abbiamo sottolineato all'inizio, non è semplicemente una questione di nuovi incontri con forme sconosciute, ma anche una questione di nuovi atteggiamenti che influivano su simili incontri. In questo senso, Gauguin potrebbe essere considerato meno anticipatore nei suoi successi che nelle sue ambizioni. Egli rappresenta il condotto seminale, il tramite dell'invenzione personale attraverso la quale la lunga tradizione del pensiero primitivista è proiettato per la prima volta in un atteggiamento moderno circa il fare arte. Le contraddizioni, le anomalie e le impurità che ciò comporta possono essere marginali per i risultati pittorici di Gauguin, ma sono vicini al centro del suo interesse per una valutazione del più ampio fenomeno del primitivismo nell'arte moderna.

Per esempio, Gauguin è stato considerato la figuratipo dell'irrazionalità regressiva presente nel primitivismo, e visto, quindi, come un figlio dell'eredità romantica. Tuttavia gli scritti dell'artista non potrebbero essere più espliciti nell'affermare la fondamentale importanza del razionale. Egli conclude un suo saggio affermando che tutte le speranze del progresso appartengono «solo alla *Ragione*» (sottolineando con enfasi la parola).[65] Questa non è inutile retorica. L'insistenza sulla ragione ha significato in relazione al primitivismo se riconosciamo nel XVIII secolo le radici di entrambi. La filosofia illuminista usava il termine *razionale* per designare la struttura innata del pensiero; il termine opposto è *empirico*; il dualismo concerne precisamente il rapporto esistente fra la potenza ordinatrice della mente e le informazioni dei sensi che abbiamo riscontrato nelle opere di Gauguin. Questo insistere sulla ragione, nei suoi testi, non fa altro che confermare che l'idea della innata struttura primordiale della mente è parte integrante della sua opera quanto lo fu per la nascita del primitivismo nel XVIII secolo. Gauguin usava spesso *razionale* anche per definire le fondamentali verità che soggiacevano all'illusorio senso *letterale* delle cose che egli ammirava, dalla Bibbia alle affermazioni di Cézanne. Il suo uso della parola è fondamentale per capire la differenza fra il mistero che egli amava (il razionale nascosto dall'allegoria, nell'involucro del letterale) e la mistificazione che egli detestava (come l'interpretazione letterale che la Chiesa dava dei miracoli di Cristo). Insisteva nell'affermare che egli stesso operava «come la Bibbia» e che significati razionali più profondi giacevano al di sotto dell'allegoria che egli creava per confondere quelli che si attenevano alla interpretazione letterale.[66]

È molto più importante questo problema che non una discussione semantica sull'irrazionalità e la ragione. Un



Paul Gauguin, *Parole del diavolo*. 1892. Olio su tela, cm. 91,7 × 68,5. Washington, D.C., National Gallery of Art; dono Fondazione W. Averell Harriman, in memoria di Marie N. Harriman.

Paul Gauguin, *Studio per parole del diavolo*. 1892. Matita, cm. 22,2 × 21,4. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

Insegna di danza, Isola di Pasqua. Legno, h. cm. 68,5. Bruxelles, Collezione J.W. Mestach. Precedentemente Collezione Jacob Epstein.

ritorno al modo illuminista di considerare la mente, separato dai princìpi biologici e storici, era la chiave per poter progredire in numerosi campi del pensiero negli anni 1880 e 1890. Era fondamentale poiché permetteva alla antropologia culturale moderna di emergere dal dominio delle misurazioni craniche e degli stereotipi razziali; ed era fondamentale anche nel rovesciare la ricerca etimologica e la filologia comparata, per l'emergere della linguistica moderna.[67] Il primitivismo di Gauguin è associato non solo alla ondata generale di anti-naturalismo di cui abbiamo discusso in precedenza, ma anche a questa specifica trasformazione, in cui i vecchi concetti, rivissuti in un contesto nuovo, assumevano implicazioni radicali e moderne. È doppiamente importante collocare Gauguin qui, piuttosto che unicamente all'interno di una eredità romantica, poiché lo stesso periodo ha assistito ad altre forme di primitivismo – movimenti popolari con punte nazionaliste – caratterizzate da legami più netti con il Romanticismo e da implicazioni molto differenti per il XX secolo.[68]

Poiché il primitivismo di Gauguin è etichettato come irrazionale, si pensa che egli abbia rifiutato la scienza. Anche questo è falso. Egli scrisse di nutrire grandi speranze per il progresso, e per una futura rinascita spirituale informata «da questa luminosa propagazione della scienza, che accende da Est ad Ovest tutto il mondo moderno in modo così travolgente e così prodigioso nei suoi effetti».[69] Le sue disquisizioni sulla scienza sono un miscuglio di piccoli prestiti dalla fisiologia e dalla fisica – dal sistema nervoso centrale alle teorie antiparticelle della struttura atomica – legate a nozioni metafisiche prese dalla teosofia,[70] ma non sono solo sue idiosincrasie. L'idea di Gauguin che gli antichi sapessero ciò che gli scienziati moderni stavano allora scoprendo è collegata alla sua equazione fra "primitivo" ed arte moderna. Inoltre, un simile modo di pensare ha sia degli antenati che dei discendenti. Prima di Gauguin il primitivismo era stato spesso associato ad uno spirito progressista e riformatore; tale identificazione continua in un filone centrale dell'arte del XX secolo, dove il Primitivo è considerato spiritualmente affine all'uomo nuovo, e le sue forme adeguate all'aspetto del futuro. L'affinità che Gauguin percepiva fra l'esperienza primordiale e quella moderna riecheggia nelle affermazioni degli innumerevoli manifesti moderni: «noi siamo i primitivi di una nuova era».

La sorprendente attrazione per la scienza conferma ciò che il razionalismo aveva in sé: Gauguin è il modello migliore per il primitivismo artistico moderno, quando lo si considera nella sua globalità di artista e intellettuale allo stesso tempo, includendo anche tutte le sue contraddizioni. Da questo punto di vista egli dà un nuovo significato alla verità, che è diventata luogo comune, che il primitivismo è un aspetto integrale della modernità che sembra rinnegare. Il pensiero di Gauguin ci porta a rivalutare la questione del rapporto fra il primitivismo nell'arte moderna e gli sviluppi in altri campi, soprattutto per quanto riguarda lo studio scientifico dell'uomo.

La rivoluzione nel modo di accostarsi dell'uomo moderno alle arti delle società tribali, cominciata da Gauguin e realizzata dagli artisti dell'inizio del XX secolo, ebbe come risultato il fatto di considerare gli oggetti tribali non più da un punto di vista scientifico, ma da un punto di vista estetico, un cambiamento concettuale equivalente a – ed anche riflesso da – uno spostamento di questi oggetti dal museo di storia naturale al museo d'arte. Potrebbe sembrare logico, quindi, descrivere il primitivismo artistico come antitetico al pensiero scientifico, in quanto da un lato esso celebra il superamento delle "cieche" limitazioni estetiche insite in un approccio antropologico, provocato dal nuovo modo di valutare l'arte Primitiva da parte degli artisti del XX secolo, e dall'altro esso accusa questa valutazione modernista degli oggetti tribali di essere indifferente, in modo imperialistico, ai contesti rituali e comunitari in cui queste forme trovano il loro vero significato.

Tuttavia defrauderemmo la complessità della storia se supponessimo una simile, inconciliabile antipatia fra l'estetica soggettiva e la conoscenza oggettiva. Le divergenze fra il punto di vista dell'artista e quello dell'antropologo sono ovviamente notevoli, e la differenza fra un museo di storia naturale e un museo d'arte costituisce un vero divario. Ma l'accentuato distacco fra queste categorie e queste istituzioni si verifica solo all'interno di un terreno comune ugualmente importante per entrambi, come espressioni in continua evoluzione dei valori di una più ampia cultura occidentale. È di fondamentale importanza tanto il capire ciò che è comune, quanto l'isolare gli antagonismi. Nel caso di un concetto così centrale per il pensiero occidentale, come è il suo atteggiamento nei confronti dell'uomo Primitivo, sembra fondamentale che nessun aspetto – soprattutto quello derivante dall'appropriarsi da parte degli artisti moderni di forme tribali – sia visto solo come isolato o polemico nelle sue innovazioni.

Gauguin iniziò questo trasferimento degli oggetti Primitivi dalla cornice delle scienze naturali a quella della

Paul Gauguin, *Cristo in croce*. 1926 ca. (stampa postuma). Silografia, cm. 40,3 × 13,7. New York, The Metropolitan Museum of Art. Fondo Harry Brisbane Dick.

Paul Gauguin, *Quando il narratore parla*. 1892-1893. Legno, h. cm. 32,7, diametro cm. 14,2. Toronto, Art Gallery of Ontario; dono Fondo Volunteer Commitee.

valutazione artistica proprio nel periodo in cui venivano posti i fondamenti per le moderne "scienze umane". L'armonia esistente fra il suo pensiero innovativo e la svolta data a queste discipline – la linguistica, la sociologia, ecc. – è già stata sottolineata. Da come abbiamo presentato l'esperienza di Gauguin, si comprende che il primitivismo artistico moderno non deriva in origine da un'intuizione regressiva ed emotiva antitetica alla conoscenza scientifica. Gli atteggiamenti che sono alla base del primitivismo modernista sono, invece, significativamente radicati nello spirito razionalista e scientifico emerso in una nuova sistematizzazione e in dipendenza dello studio della società e del pensiero umano nel tardo XIX secolo.

Il primitivismo, coinvolto sin dal XVIII secolo nell'analisi dei fondamenti della percezione e della rappresentazione, è stato sempre associato a questi studi riguardanti l'arte moderna (i casi più ovvii sono costituiti dal tentativo dei Surrealisti di dimostrare l'esistenza dell'inconscio e dall'interesse degli Espressionisti Astratti per i segni universali della comunicazione; entrambi gli argomenti verranno discussi in seguito). Se si studiasse il primitivismo modernista nell'arte come isolato da altri modi di affrontare questi problemi umani centrali – soprattutto nell'antropologia e nella psicologia – la nostra comprensione ne risulterebbe impoverita.

Non è certo il caso di discutere se un dato antropologo ha una certa considerazione per l'estetica o se un certo artista legge particolari libri scientifici. Anche senza punti di contatto così diretti, le innovazioni in campo artistico e nelle scienze umane e naturali hanno le loro radici in un nesso comune, che comprende assunzioni più generali, idee motivanti ed eventi storici. Ciò non significa che l'oggettività della scienza sia riducibile a cambiamenti nei modi di esprimere un pensiero, e non significa che l'artista primitivista sia semplicemente colui che illustra le nuove idee antropologiche. È essenziale, per ciò che si è osservato circa lo stesso primitivismo, che questi due modi di avvicinarsi al Primitivo – quello estetico e quello scientifico – rimangano indipendenti l'uno dall'altro e siano considerati validi in base ai loro differenti termini, benché sempre uniti da alcuni punti in comune. Il primitivismo si incentra su un fertile rapporto fra differenze ed affinità; quale modo di concepire la diversità umana, dapprima abolisce le gerarchie e permette una molteplicità di modi differenti, validi ed indipendenti, di costruire il mondo. Quindi, trova la sua energia nel violare i divari così stabilitisi e nell'affermare affinità che sono fondamentali per il pensiero umano e soprattutto per la creatività moderna. Questo processo si è operato fra la nostra ed altre culture; ora si deve riportarlo all'interno delle nostre stesse tradizioni e rivedere la nostra nozione del modo in cui l'arte, la scienza e le scienze umane rientrino nello studio del primitivismo; ognuna di queste discipline è, infatti, un modo valido e indipendente di conoscenza, in relazione con le altre su livelli di fondamentale importanza. Se si ignorassero le differenze e le affinità, se si supponessero gerarchie o polarità dove interdipendenze e relazioni fossero basilari, allora ci si ingannerebbe su ciò che Gauguin rappresenta e non si afferrerebbe il potere del primitivismo come concetto e come arte.

Divinità, Raratonga, Isole Cook. Legno, h. cm. 79,4. Norwich, University of East Anglia, Collezione di Robert e Lisa Sainsbury.

NOTE

1. Nella preparazione di questo lavoro ho potuto avvalermi della gentile collaborazione di numerosi colleghi e amici. La professoressa Jehanne Teilhet-Fisk mi ha generosamente fornito le bozze di stampa dello studio che poi è stato pubblicato con il titolo di *Paradise Reviewed*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983. Il professor Richard Field ha gentilmente risposto alle mie domande e mi ha dato copie del suo studio quando avevo difficoltà nel reperire gli articoli attinenti. Le mie due assistenti, Patricia Berman e Joan Pachner, hanno lavorato instancabilmente e mi sono state di grande aiuto. Inoltre, esprimo la mia gratitudine a Elyn Zimmerman, Sam Varnedoe e a Adam Gopnik, i quali, dopo aver letto più volte le versioni di questo saggio, vi hanno contribuito con suggerimenti di enorme valore. Per i numerosi suggerimenti e le correzioni della versione finale debbo la mia riconoscenza a William Rubin.
2. «Mi trovo in una locanda di pescatori proprio sul mare vicino a un villaggio di 150 abitanti, vivo come un contadino con il nome di selvaggio. Lavoro tutti i giorni indossando un solo paio di pantaloni di tela... Spendo 1 franco al giorno per mangiare e due soldi per il tabacco. Dunque non si può rimproverarmi di godermi la vita». Da una lettera senza data di Paul Gauguin a Mette Gauguin, risalente al tardo Giugno 1889; Maurice Malingue, *Lettres de Gauguin*, Grasset, Parigi 1946, p. 160. Traduzione dall'edizione a cura di Daniel Guerin, *The Writings of a Savage, Paul Gauguin*, Viking, New York 1978, p. 29.
3. «Sono a terra, ma non ancora vinto. È forse vinto l'indiano che sorride durante il suo supplizio? Certo è che il selvaggio è migliore di noi. Una volta tu hai sbagliato nel dire che io avevo torto quando affermavo di essere un selvaggio. Eppure è vero: io sono un selvaggio. E chi vive tra i popoli civili lo capisce, perché nelle mie opere non vi è nulla che sorprenda, nulla che disorienti se non 'questo essere selvaggio mio malgrado'. È la ragione per cui ciò è inimitabile», lettera di Paul Gauguin a Charles Morice, Aprile 1903; Malingue, *op. cit.*, p. 319. Traduzione da Guerin, *op. cit.*, p. 293.
4. Due dei resoconti standard ma sempre utilissimi su Gauguin sono tratti da due opere di Rober Goldwater, *Paul Gauguin*, Abrams, New York 1957, e *Primitivism in Modern Art*, Vintage, New York 1967. I maggiori contributi nel chiarire la leggenda di Gauguin sono stati dati da Bengt Danielsson, *Gauguin in the South Seas*, Doubleday, New York 1966, e da Richard Field, *Plaigiaire ou créateur*, in *Gauguin*, Hachette, Parigi 1961. Le influenze che agirono su specifiche sezioni del manoscritto *Noa-Noa* di Gauguin furono individuate con precisione per la prima volta da René Huyghe, *La Clef de Noa Noa*, in *Ancien Culte Mahorie*, La Palme, Parigi 1951. Di cruciale importanza per una sistematica identificazione delle influenze artistiche su Gauguin è l'articolo di Bernard Dorival, *Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt, and Acient Greece*, in «Burlington Magazine» 93, n. 577, Aprile 1951, pp. 118-122.
5. Arthur Lovejoy e George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Octagon, New York 1980, ristampa della edizione originale del 1935 della John Hopkins Press.
6. L'uso della parola "primitivo" come termine di definizione artistica costituisce un soggetto di discussione che va al di là dello scopo di questo saggio. Uno studio più ampio implicherebbe l'analisi di precedenti fenomeni quali quello dei reazionari radicali all'interno dello studio di J.-L. David conosciuti come *les barbus*, e i periodici movimenti arcaicizzanti come quello dei Nazareni. Per uno studio del cambiamento dell'atteggiamento del XIX secolo nei confronti degli artisti "primitivi" del primo Rinascimento, si veda Francis Haskell, *Rediscoveries in Art*, Cornell University Press, Ithaca 1980.
7. Hayden White, *The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea*, a cura di Edward Dudley e Maximillian Novak, in *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from Renaissance to Romanticism*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1972: «La nozione di 'stato selvaggio' ('wildness' o 'savagery' per usare un sinonimo di derivazione latina) appartiene ad un campo semantico che include anche l'idea di 'pazzia' e di 'eresia'. Questi termini non sono usati soltanto per designare una condizione specifica o un modo di essere, ma anche per affermare il valore della loro antitesi dialettica: rispettivamente 'civiltà', 'salute' e ortodossia... (nello) storico evolversi di tali concetti... (essi) si caricano di simboli, i cui referenti si spostano e mutano come reazione al cambiamento degli schemi del comportamento umano che si suppone essi sostengano» (pp. 4, 5).
8. «Devi tener presente che in me convivono due nature: quella indiana e quella sensitiva. Quest'ultima è scomparsa, il che ha permesso alla natura indiana di evolversi senza ostacoli e senza indugio», lettera di Gauguin a Mette, Febbraio 1888; Malinque, *op. cit.*, p. 126.
9. Cfr. Lovejoy e Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*; e anche George Boas, *Primitivsm*, a cura di Philip Weiner, in *Dictionary of the History of Ideas*, Scribner's, New York 1973, volume III, pp. 557 e sgg; Hoxie Neal Fairchild, *The Noble Savage: A Study in Romantic Naturalism*, Columbia, New York 1928; Lois Whitney, *Primitivism and the Idea of Progress*, John Hopkins, Baltimora 1934; Frank Manuel e Fritzie Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Belknap, Cambridge, Massachusetts 1979, specialmente pp. 425 e sgg. Per un ulteriore studio riguardo questo problema cfr T.K. Penniman, *A Hundred Years of Antropology*, Duckworth, Londra 1965.
10. La critica contro la teoria ottimistica dell'evoluzione era cominciata molto prima di Darwin, quando i valori degli storicisti e materialisti del XIX secolo si erano opposti al pensiero più astorico e utopistico del XVIII secolo. Cfr. Penniman, *A Hundred Years of Anthropology*; George W. Stocking, *Race, Culture, and Evolution*, University of Chicago Press, Chicago 1982, soprattutto il capitolo *French Anthropology in 1800*. Circa il retroterra culturale del razzismo cfr. George L. Mosse. *Toward the Final Solution*, Harper, New York 1978. Sull'influsso di Darwin in Francia cfr. Yvette Conry, *Introduction du Darwinisme en France au XIX siècle*, Vrin, Parigi 1974.
11. Un'altra utile analisi semantica, anche se sempre al di là dell'oggetto di questo studio (cfr. nota 6), consisterebbe nel tracciare la storia dell'impiego di termini come *sauvage, barbare*, ecc., nel loro uso politico frequente. Soprattutto dopo l'incendio di importanti monumenti a Parigi durante la repressione della Comune, le "classi pericolose" venivano spesso etichettate come forme di vita primitiva, incapaci di civiltà. Queste paure sociali aumentarono la popolarità di teorie come quelle del Lombroso, il quale considerava l'atavismo biologico una causa di comportamenti criminali. A questo riguardo cfr. Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man*, Norton, New York 1981, come anche Mosse, *Toward the Final Solution*.
12. Il Neo-Impressionismo venne spesso associato ad ideali anarchici, e questo successivamente ad un ritorno del pensiero di Fourier circa un'età dell'oro o "temps d'harmonie". Cfr. Donald Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe*, Knopf, New York 1970, e Eugenia Herbert, *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898*, Yale University Press, New Haven 1961.
13. Sul ruolo della Bretagna nella società e nel pensiero francesi cfr. Fred Orton e Griselda Pollock, *Les Données Bretonnantes la prairie de la représentation* in «Art History» 3, n. 3, Settembre 1980, pp. 314-344.
14. «Studiano il colore esclusivamente dal punto di vista dell'effetto decorativo, ma senza alcuna libertà perché sono impediti dagli obblighi della verosimiglianza... si limitano a ciò che vedono e non si addentrano nel centro misterioso del pensiero». Da *Diverses Choses*, riportato da Rotonchamp in *Gauguin* Parigi 1925, e da Cachin, in *Gauguin*, Livre de Poche, Parigi 1968, p. 257. Traduzione in Guerin, *op. cit.*, p. 140.
15. In relazione ad entrambe le teorie psicologiche e del linguaggio è estremamente interessante uno studio che ha collegato Gauguin e l'estetica dei Simbolisti ai progressi scientifici: Filiz Eda Burhan, *Vision and Visionaries: Nineteenth Century Psichological Theory, the Occult Sciences, and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France*, tesi di dottorato, Princeton University 1979. Burhan sottolinea come molte delle premesse idealiste dei filosofi e dei critici simbolisti possano essere rapportate ad elementi presenti in filosofi "naturalisti" come Helmholtz e Taine. Le sono particolarmente debitore per quanto riguarda il capitolo *Theories of Original Language and the Concept of Symbolic Primitivism* da cui ho tratto spunti per le affermazioni che faccio nel presente studio e per fissare la mia attenzione sulle implicazioni dell'uso da parte dei simbolisti della metafora "art is a language".
16. Questo mutamento generale nel pensiero può essere rintracciato attraverso le opere dei primi pionieri moderni appartenenti ai vari campi di maggior interesse, soprattutto per quanto riguarda l'antropologia ma anche le teorie linguistiche. Cfr. Robert Lowie, *The History of Ethnological Theory*, Farrar and Rinehart, New York 1937; Penniman, *op. cit.* Per quanto riguarda la lingua si veda Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, Yale University Press, New Haven 1955; Otto Jespersen, *Language*, Norton, New York, s.d.; Jonathan Culler, *Ferdinand de Saussure* Penguin, New York 1977. Per quanto riguarda la psicologia sorge spontaneo il riferimento al pensiero di William James, il quale attribuiva maggiore importanza all'elaborazione interiore rispetto all'acquisizione dei dati: cfr *Principles of Psycology*, 1890. Per quanto riguarda l'opera di James si veda Nicholas Pastore, *Selective History of Theories of Visual Perception, 1650-1950*, Oxford University Press, New York 1971.
17. Vedi l'ampia discussione al riguardo, e le sue connessioni con le teorie mistiche della creazione, che ritroviamo nel capitolo di Burhan in *The Vision after the Sermon, op. cit.*, pp. 227-337. Burhan associa in modo più ampio il quadro con le teorie artistiche di Gauguin e lo definisce un simbolico auto-ritratto. La connessione fra il pensiero moderno e la mente Primitiva è implicita nell'opera di Bastian riguardo gli *Elementargedanken* che trovano la loro espressione nei *Völkergedanken*; in lavori come *Beitrage zur vergleichenden Psychologie: die Seele und ihrer Erscheinungenswesen in der Ethnographie*, 1868, e *Wie das Volk denkt*, 1892. Penniman *op. cit.*, pp. 110-112, riassume la credenza nell'"unità psichica dell'umanità", che fra le altre cose portò alla creazione del Museum für Völkerkunde a Berlino nel 1886. Il moderno primitivismo artistico oscilla fra l'affermare una simile credenza e il sostenere, allo stesso tempo, che l'uomo tribale e l'artista condividono un tipo di mentalità totalmente diversa, avvicinandosi così alla tesi di Lévy-Bruhl, il quale nel XX secolo insisteva sull'abisso che divide la visione Primitiva del mondo da quella razionale. La teoria di Lévy-Bruhl circa la coscienza pre-razionale dell'uomo tribale è messa in discussione sul piano antropologico dalle tesi di Lévy-Strauss, il quale sostiene l'esistenza di strutture organizzative altamente logiche presenti nella società e nel mito Primitivo. I due concetti – l'uno che valuta l'uomo Primitivo per il suo distaccarsi dalla logica occidentale, e l'altro che sostiene la celata parità dell'uomo Primitivo perfino in base alla logica occidentale – hanno suscitato un ricco e vivace dialogo nel pensiero primitivista del XX secolo, trovando riscontro anche nel campo artistico. In un successivo studio presente in questo volume ho trattato il rapporto fra le tesi di Lévy-Strauss e la recente arte primitivista.
18. Burhan, *op. cit.*, dedica molta attenzione ai diversi atteggiamenti verso l'arte infantile nel tardo XIX secolo collegandolo specificamente all'estetica simbolista; cfr. pp. 242-259. A questo riguardo egli allarga e specifica i legami suggeriti da Goldwater nel suo capitolo *The Evaluation of the Art of Primitive Peoples* contenuto nel volume *Primitivism and Modern Art*. Per ulteriori sviluppi e aggiornamenti circa lo studio di Goldwater sui cambiamenti nella valutazione dell'arte Primitiva avvenuti nel XIX e all'inizio del XX secolo, si veda Joseph Masheck, *Raw Art: 'Primitive' Authenticity and German Expressionism* in «Res» 4, Autunno 1982, pp. 93-117. Sul primitivismo di Courbet si veda Meyer Schapiro, *Courbet and Popular Imagery. An Essay on Realism and Naivete* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 4, 1940-1941, pp. 164-191. Circa lo sfondo romantico dell'interesse per l'arte naïf, si veda Aaron Sheon, *The Discovery of Graffiti*, «Art Journal» 36, n. I, Autunno 1976, pp. 16-22.
19. Circa l'interrelazione fra la teoria scientifica e l'occulto si veda specialmente Burhan, *op. cit.* Burhan allarga e chiarisce lo studio sugli ideali occulti e il rinascere dell'idealismo di Schopenhauer nell'opera di H. Rookmaker, *Gauguin and Nineteenth Century Art Theory*, Swets and Zeitlinger, Amsterdam 1972.
20. Circa l'identificazione delle prime diverse ispirazioni dal Sud America e dall'Oriente, si veda Merete Bodelsen, *Gauguin's Ceramics*, Faber and Faber, Londra 1964; e inoltre Cristopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, John Hopkins, Baltimora 1963.
21. Sulla relazione esistente fra *La Visione* e le scene di caffè concerto di Degas, si veda Mark Roskill, *Gauguin, Van Gogh, and the Impressionist Circle*,

New York Graphic Society, Greenwich Conn. 1970. Per quanto riguarda il quadro visto nel contesto della connessione di Gauguin con Bernard e il cloisonismo, si veda Bogomila Welsh-Ovcharov, *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1981.

22. Elisa Evett, *The Late Nineteenth-Century European Critical Response to Japanese Art: Primitivist Leanings*, in «Art History» 6, n. I, Marzo 1983, pp. 82-106. Per un più ampio studio di questo problema si veda Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in Late Neneteenth Century Europe*, UMI Research Press, Ann Arbor 1982.
23. Dal manoscritto *Diverses Choses* in Guerin, *op. cit.*, pp. 132, 133. Una diversa versione dello stesso racconto appare in *Avant et aprés*.
24. I conflitti interiori di Gauguin sono stati spesso notati in precedenza, soprattutto da Wayne Andersen in *Gauguin's Paradise Lost*, Viking, New York 1971, e nella sua introduzione all'opera di Gauguin, *op. cit.* Gauguin scrisse in *Cahier pour Aline*: «I grandi monumenti sono stati eseguiti sotto il regno dei Sovrani. Credo che anche le grandi cose non siano realizzabili senza la guida dei sovrani... D'istinto, senza alcuna riflessione, io amo la nobiltà... Dunque io sono (d'istinto e senza sapere perché) un ARISTOCRATICO», (vedi facsimile, Parigi: Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archaelogie de l'Université de Paris, 1963). Quando egli raccontò la storia della sua vita in *Avanti et apres*, affermò che in lui vi erano due razze (p. 89), e nello stesso testo si vantò della sua discendenza da un Borgia d'Aragona, vicerè del Perù, mentre in precedenza si era dichiarato «un sauvage de Pérou» (lettera a Schuffenecker, 8 Luglio 1888; Malingue, *op. cit.*, p. 133).

    Prove dell'interesse di Gauguin per Buffalo Bill appaiono in una lettera a Bernard del Febbraio 1889, pubblicata da Malingue, *op. cit.*, p. 157. Più tardi, nell'Agosto del 1890, Gauguin scrisse a Bernard: «Ho costruito alcune frecce e mi esercito sulla sabbia a scoccarle come Buffalo Bill. Ecco il cosiddetto Gesù Cristo», (*Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard*, Cailler, Ginevra, s.d., p. 117). L'ultima frase, misteriosa e probabilmente autoironica, ci ricorda che le sensazioni di una doppia natura – martire e messia – sono presenti in egual modo nella frequente identificazione che Gauguin opera nei suoi auto-ritratti fra se stesso e il Salvatore (dagli stessi capelli lunghi). Jehanne Teilhet-Fisk, *Paradise Reviewed* UMI Research Press, Ann Arbor 1983, p. 29, nota l'esibizione di capelli lunghi da parte di Gauguin, ma la associa esclusivamente al suo desiderio di assomigliare ai selvaggi del Wild West Show. Il cappello descritto da Jenot, che Gauguin portava al momento del suo sbarco a Tahiti, ci dà più l'idea dell'immagine di Buffalo Bill, i cui capelli erano proprio lunghi. La descrizione è la seguente: «capelli sale e pepe sciolti sulle spalle sotto un grande cappello alla cow-boy di feltro marrone e a larghe falde». Jenot accenna anche al fatto che avesse portato un fucile Winchester con sè. Tratto da *Le Premier Séjour de Gauguin à Tahiti d'après le manuscrit Jenot*, a cura di G. Wildenstein, *Gauguin, sa vie, son oeuvre*, «Gazett des Beaux-Arts», Parigi 1958, pp. 117-124.
25. L'uso di Gauguin della parola *ressources* rientra nel contesto della discussione circa il Madagascar visto come luogo in cui emigrare e trovare «maggiori risorse come motivi, religione, misticismo, simbolismo», Malingue, *op. cit.* p. 198. Per quanto ne riguarda l'utilizzazione, citiamo un appunto rivolto a Bernard: «Sono anch'io un po' dell'avviso di Vincent, l'avvenire è nelle mani dei pittori dei tropici, che non sono ancora stati dipinti e sono necessari nuovi motivi che attirino l'attenzione del pubblico quale stupido compratore». Da Arles, 1889, in *Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard*, pp. 70, 71.

    Per una breve panoramica della drammatica espansione dell'imperialismo europeo a partire dal 1870, si veda Carlton J. Hayes, *A Generation of Materialism 1871-1900*, Harper and Row, New York 1941. Per uno studio più specifico in relazione alla Francia: Thomas Power, *Jules Ferry and the Renaissance of French Imperialism*, King's Crown Press, New York 1944; Stephen Roberts, *The History of French Colonial Policy 1870-1925*, Frank Cass, Londra 1963; e inoltre Brunschwig, *French Colonialism 1871-1914, Myths and Realities*, Pall Mall, Londra 1960. Power osserva che: "Sembra che fossero due gli avvenimenti che fecero rivivere l'interesse dei Francesi per la Polinesia. In base al progetto per il canale di Panama, Tahiti improvvisamente acquistò una nuova potenziale importanza come base... Allo stesso tempo i Francesi si allarmarono per l'ascesa di un nuovo regnante indigeno nel 1877, perché la moglie di costui era la figlia di un inglese». Questo timore per una possibile influenza inglese portò i Francesi a fare pressioni affinché si passasse ad uno stato di colonia, nel 1879. A quel tempo il giro d'affari dei Francesi costituiva un decimo del commercio dell'isola; entro il 1884 era divenuto la metà.

    Power nota anche (p. 184, nota 203) argomenti come quelli di Arthur Bordier in *La Colonisation scientifique et les colonies françaises*, 1881, che proponevano un rafforzamento della razza francese per mezzo di una fusione con le razze coloniali, per prevenire lo spopolamento della Francia. Successivamente questo ha ripercurssioni in due direzioni. Innanzitutto, va di pari passo con la retorica adottata dal governo Ferry, il quale incoraggia i Francesi nel credere che, dopo la loro sconfitta sul continente (ad opera dei Tedeschi), si rendesse necessaria un'attività esterna di aggressione per riconquistare e sostenere lo spirito nazionale. Secondariamente, ricorda il pensiero del razzista per eccellenza Gobineau, il quale nel suo *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1854, sosteneva che le razze europee avrebbero dovuto fondere la loro civiltà superiore e le loro capacità razionali con il maggior senso istintivo del ritmo e dell'arte delle razze "inferiori". Tutto questo crea un contesto che dovrebbe condizionare il nostro studio in merito alla ricerca da parte di Gauguin di un "rinvigorimento" a Tahiti.

    L'atteggiamento di Gauguin è esemplificato in modo classico nella sua curiosa inversione del mito di Ercole contro Anteo, secondo il quale Anteo doveva toccare il suolo per acquistare forza. Egli scrisse a Bernard prima di partire che: «L'Occidente in questo momento è marcio e tutto ciò che è Ercole può come Anteo rinnovare le proprie forze toccando il suolo di laggiù. E si ritorna uno o due anni dopo, rinvigoriti», Malinguye, *op. cit.*, p. 193.
26. «È sempre lì a cacciare sul terreno altrui; oggi, sta saccheggiando i selvaggi dell'Oceania!»; Camille Pissarro a Lucien Pissarro, 23 Novembre 1893, a cura di John Rewald, in *Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien*, Parigi 1950, p. 217.
27. Circa questa tradizione di "primitivismo con orientamento psicologico" cfr Edith A. Runge, *Primitivism and Related Ideas in Sturm und Drang Literature*, John Hopkins, Baltimora 1946, in particolare p.ix.
28. Gauguin scrisse a Bernard a proposito di un vaso che egli aveva dato a Madeleine Bernard: «È un oggetto veramente selvaggio che, tuttavia, è l'espressione di me stesso più di quanto lo siano i disegni delle giovanette... Il vaso è freddo eppure ha sopportato internamente un calore di 1600 gradi. Osservandolo bene, si potrebbe forse sentire un po' di quel calore». Lettera non datata del Dicembre 1888; in Malingue, *op. cit.*, p. 155. Nel descrivere il suo autoritratto egli aveva ricordato i colori nei seguenti termini: «immaginatevi vagamente la ceramica contorta dal grande fuoco! Tutti i rossi, i viola irradiati dai bagliori del fuoco come una fornace che sfavilla davanti agli occhi, sede dei pensieri in lotta del pittore». Lettera a Schuffenecker, 8 Ottobre 1888, in Malingue, *op. cit.*, p. 141. Si veda inoltre la sua discussione sulla ceramica sottoposta ai tormenti della fornace infernale, e dai colori di tomba, in *Notes sur l'art à l'Exposition Universelle* in «Le Moderniste illustré», 4 e 11 luglio 1889.
29. «Voi avete lo spirito parigino. Lasciatemi la campagna. Io amo la Bretagna. Qui ritrovo il selvaggio, il primitivo. Quando i miei zoccoli rimbombano sul selciato, io sento il rumore sordo e il tono smorzato e potente che sto cercando nella pittura». Lettera a Schuffenecker, Febbraio 1888, in Malingue, *op. cit.*, p. 322.
30. «Ed ecco riprenderlo la nostalgia di quei paesi dove si sono realizzati i suoi primi sogni. Egli vorrebbe rivivere, solitario, alcuni anni tra le sue cose lasciate laggiù... a Tahiti, dove la natura meglio si adatta al suo sogno, dove egli spera che l'Oceano Pacifico gli riservi carezze più tenere e l'amore vecchio e sicuro di un avo ritrovato». Octave Mirbeau, da «L'Echo de Paris», 19 Febbraio 1891 (ritaglio che Gauguin incollò nel suo *Cahier pour Aline*). L'idea che il viaggio a Tahiti fosse una regressione alla sua infanzia era stata avanzata da numerosi scrittori. La più importante ed estesa analisi dell'artista in questi termini è quella di Andersen, *Gauguin's Paradise Lost*. Field, inoltre, ha scritto: «Il suo modo di vedere Tahiti era profondamente legato alla necessità di oggettivare il suo passato o il suo subconscio», in *Gauguin and Exotic Art*, University of California at Santa Cruz, Center for South Pacific Studies, s.d. Entrambi gli autori dedicano attenzione ai temi della madre, della nascita, della morte e del ritorno nelle immagini polinesiane.
31. Gauguin citato da Jules Huret in *Paul Gauguin Discussing His Paintings*, in «L'Echo de Paris», 23 Febbraio 1891. Guerin, *op. cit.*, p. 50.
32. Bougainville, *Voyage autour du monde*, citato in Jean-Etienne Martin-Allanic, *Bougainville navigateur et les découvertes de son temps*, Presses Universitaires de France, Parigi 1964, pp. 668, 683. Sull'antica idea delle "isole fortunate" cfr. Lovejoy e Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, ad esempio p. 290.
33. L'opera di Diderot *Supplément au voyage de Bougainville*, anche se scritta prima, fu publicata solo nel 1796. Cfr. Diderot, *Oeuvres*, Editions Gallimard, 1951. Essenziali per la storia di Tahiti sono le cronache degli esploratori: innanzi tutto quella dell'inglese Wallis, in John Hawkesworth, *An account of the Voyages Undertaken by Order of His Former Majesty*; e quella di Bougainville, *Voyage autour du monde*. Questi racconti sono entrambi ben ponderati nella loro valutazione di Tahiti e ricchi di resoconti circa la venalità e l'ostilità dei nativi, caratteristiche totalmente ignorate nella formazione del mito tahitiano. I racconti di questi viaggiatori sono inoltre arricchiti da episodi premonitori di futuri conflitti fra i navigatori occidentali e gli isolani, fra cui omicidi ed intimidazioni a mano armata. Diderot ed altri mitizzatori di Tahiti probabilmente non lessero i racconti di Bougainville. La maggior parte dei Francesi si era creata l'immagine di quel posto molto tempo prima che venissero pubblicati i racconti di Bougainville, sulla base di ciò che scrivevano i giornali e sulla base delle testimonianze di altri che avevano viaggiato con il navigatore. Si veda, ad esempio, uno dei primi articoli riguardanti Tahiti a cura di L. David Hammond, in *News from New Cythera*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1970. Tahiti compare in modo preminente in numerose opere generali citate sopra; cfr. nota 9.
34. Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*, p. 31: «Fin dall'inizio Tahiti era vista dai poeti e dagli artisti come un paradiso corrotto che regala piaceri volubili, carnali ed effimeri». E ancora a p. 27: «Tahiti era la dimostrazione che una volta era stata il centro di un'età dell'oro e che questa era ormai da tempo finita. L'isola entrò a far parte dei livelli più alti e più riflessivi dell'arte e del pensiero europeo non come il simbolo della felicità umana come fatto normale, ma come segno della sua fugacità». A pagina 70 Smith continua la sua analisi sul ruolo di Tahiti, non solo per quanto riguarda l'antico primitivismo in declino, ma anche per quanto concerne le nuove speculazioni evolutive.
35. Si vedano i commenti di Power, *op. cit.*, sulla Polinesia, vista come «forse il peggiore esempio di governo coloniale francese», p. 74. La triste storia della battaglia missionaria, le violente repressioni delle rivolte, ecc., vengono sottolineate da Louis Henrique, *Les colonies françaises*, Quantin, Parigi 1889, IV vol. Qualche sentore delle battaglie in questione lo si può trovare in Henri Lutteroth, *O-Tahiti, histoire et enquête*, Chez Pauline, Parigi 1843, dove si discute l'ambiguo ruolo giocato dal belga Moerenhout. Il testo di Moerenhout, *Voyage aus îles de Grand Océan*, Arthur Bertrand, Parigi 1837, è quello che Gauguin usò come fonte per la storia e la mitologia tahitiane e rende chiaro il fatto che entro il 1830 la struttura della cultura nativa era ormai crollata. Cfr., inoltre, Roberts, *The History of French Colonial Policy*, specialmente alle pagine 510-514, per quanto riguarda un'analisi spietata degli effetti del colonialismo europeo sull'isola. Riferendosi al susseguirsi di quindici governatori nel periodo durato trentasei anni dal protettorato del 1843 ai negoziati del 1879 per il passaggio a colonia, Roberts nota: «L'amministrazione era tale che lasciò la Society Islands stagnanti, distrusse quasi interamente la vita indigena e introdusse il termine *tracasserie* (fastidio, scocciatura) per designare gli sforzi compiuti dai colonizzatori francesi». (Dopo il 1880 si avvicendarono trentuno governatori in quarant'anni).
36. Per la citazione di Balzac sono grato a William Rubin, il quale a sua volta la udì per la prima volta da Meyer Shapiro. Il brano in questione si trova in *The Wild Ass's Skin*, Penguin, New York 1977, pp. 37, 38. Il romanzo di Melville è *Omoo*; si vedano soprattutto i capitoli *A Missionary Sermon; with Some Reflections* e *Tahiti As It Is*. La citazione di Adams è tratta dall'opera a cura di Worthington Ford, *Letters of Henry Adams*, Houghton Mifflin,

New York 1930, p. 468. Le lettere di Adams del 6 e del 23 Febbraio 1891 riguardano intensi ricordi di Papeete come la trovò Gauguin, e tali lettere meritano di essere considerate *in toto*.

37. Goldwater identificò la scrittura in *Primitivism and Modern Art*, p. 70. Questa curiosa *lettura* non era conosciuta fino al 1864, e il dibattito circa le sue origini e il suo significato continua ancora oggi. Si veda la discussione su Rongorongo in questo quadro e nel suo ruolo come "argomento scottante" crittologico negli anni attorno al 1890, in Teilhet-Fisk, *op. cit.*, p. 88. Per quanto riguarda Rongorongo in un contesto più generale, cfr. Ernst Doblhofer, *Voices in Stone*, Palladin, Londra 1973. La statua sullo sfondo del quadro di Gauguin potrebbe riflettere qualche conoscenza della discussione sul fatto che Rongorongo ricorda molto le lingue indù. (cfr. Doblhofer, p. 301 e sgg.).
38. Per una corretta interpretazione del titolo tahitiano *Merahi Metua No Tehamana*, cfr. Bengt Danielsson, *Gauguin's Tahitian Titles*, in «Burlington Magazine» 109, n. 769, Aprile 1967, p. 231.

    In *Gauguin* (Art Institute of Chicago, 1959) le note di Samuel Wagstaff riguardo questo quadro riportano il seguente passaggio tratto dal *Noa-Noa* di Gauguin: «Ora che io riesco a capire Tehura (un altro nome per la stessa Vahina), in cui i suoi antenati dormono e talvolta sognano, io lotto per vedere e pensare attraverso questa bimba per ritrovare in lei tracce del lontano passato che sul piano sociale è completamente morto, ma che persiste ancora in vaghi ricordi». Teilhet-Fisk, *op. cit.*,p. 88, estende la questione degli antenati ritornando indietro ad un riferimento più specifico riguardante la genesi, ma fondamentalmente sottolinea i riferimenti alla Tahiti degli anni intorno al 1890 presenti nel quadro.
39. Henry Adams si espresse a questo proposito molto seccamente: «Sono statici, silenziosi, dall'espressione piuttosto triste... Non ho mai visto della gente dall'aspetto così disperatamente annoiato come i Tahitiani... Questa atmosfera di malinconia mi opprime», *op. cit.* pp. 466, 467.

    Pierre Loti fu il *nom de plume* di Julien Viaud. Il suo romanzo ambientato a Tahiti, *Rarahu*, del 1881, fa parte di una serie di suoi romanzi esotici di viaggio. Pubbicato più tardi, con il titolo di *Le Marriage de Loti*, il racconto autobiografico di un amore con una *vahine* e del triste ritorno in Europa, si legge quasi come una sceneggiatura del primo viaggio di Gauguin. Gauguin non amava la grazia e la superficialità della prosa di Loti, pervasa inoltre da un leggero senso di dolore. (cfr. Guerin, *op. cit.*, pp. 138, 218); tuttavia, se si pongono i suoi dipinti o *Noa-Noa* tra *Rarahu* e *Les Immémoriaux* di Victor Segalen, troviamo una coerente mescolanza di esotismo francese per i Mari del Sud, visti come un luogo di tristi piaceri e di dolore per la cultura scomparsa. Per un'analisi dell'aspetto musicale dell'opera di Loti, del suo rapporto con Chateaubriand, e infine della sua reazione contro Zola, cfr. Roland Lebel *Histoire de la littérature coloniale en France*, Larose, Parigi 1931, p. 69.
40. «Figure d'animali caratterizzate da una rigidità statuaria: nel ritmo dei loro gesti, nella loro rara immobilità io non sento nulla di antico, di possente, di religioso. Negli occhi sognanti, la superficie viene offuscata da un enigma misterioso». Lettera a André Fontainas, Marzo 1899; Malingue, *op. cit.*, p. 288. Traduzione da Guerin, *op. cit.*, p. 184.
41. Questa è la posizione di Goldwater in *Primitivism and Modern Art*, riconfermata da Field in *Gauguin and Exotic Art*: «Per la comprensione della sua pittura, della scultura e dei disegni resta fondamentale tener presente che gli impressioni o l'assunzione di motivi primitivi sono incredibilmente pochi e che ancor meno evidente risulta nell'arte di Gauguin l'assimilazione dei loro elementi espressivi, angolosi e non-naturalistici. Goldwater riassume chiaramente la posizione di Gauguin nell'accentuare la relazione esistente tra la sua opera e le tendenze del XIX secolo verso gli stili piatti, ornamentali, arcaici e non europei...».
42. «...Le danze giavanesi che nella loro monotonia e nella lentezza ieratica dei loro movimenti, ci danno l'impressione dei riti primitivi tramandati nei tempi. Ci sono i resti di un'arte sottile e raffinata che fa pensare ai fregi del tempio di Borobudur... L'occhio di un artista non riuscirebbe a stare indifferente di fronte a tali cadenze bizzarre, a tali mosse, a tali gesti, alle movenze delle mani, ai piegamenti e agli ancheggiamenti del corpo che si rifanno alle origini stesse del buddismo». Louis Gonse, *L'Art à l'Exposition-l'Orient*, in «L'Illustration», 19 Ottobre 1889. Cfr., inoltre, Frantz Jourdain, *Le Kampong Javanais à l'Exposition Universelle*, in «L'Illustration», 6 Luglio 1889: «Le danzatrici... non evocano forse un passato ormai morto? Una melopea monotona e malinconica, che non manca né di fascino né di poesia». Gauguin scrisse a Bernard: «Nel villaggio di Giava ci sono danze indù. Là si trova tutta l'arte dell'India e le fotografie della Cambogia»; lettera non datata del Marzo 1889; Malingue, *op. cit.*, p. 157.
43. «Questi toni ripetuti, questi accordi monotoni, nel senso musicale del colore, non avrebbero un'analogia con queste melopee orientali cantate con voce stridula, accompagnamento delle note vibranti che si avvicinano ad essi arricchendoli per opposizione»; lettera ad André Fontainas, Marzo 1899; Malingue, *op. cit.*, p. 287. Traduzione da Guerin, *op. cit.*, p. 184.
44. Questa è la tesi di Teilhet-Fisk, *op. cit.*, ad esempio p. 42, che la utilizza come punto di partenza per analisi interpretative più specifiche circa le influenze buddiste su Gauguin. In un libro che Gauguin potrebbe aver conosciuto, l'opera di Henrique, *Les Colonies françaises* del 1889, sono riesaminate le teorie di Elisée Reclus e M.E. Raoul riguardanti le origini malesi dei Polinesiani (IV vol., p. 23), con un particolare riferimento a Giava, e in *Avant et après* Gauguin fa esplicito riferimento agli scritti geografici di Reclus (che costituiscono una combinazione innovativa di geologia ed etnologia) come fonte per una descrizione delle Isole Marchesi. D'altro canto, sembra certo che Gauguin non accettasse la vecchia teoria secondo la quale ci sarebbe stata una migrazione da Giava alla Polinesia. I suoi sarcastici commenti riguardo una simile teoria presenti in *Avant et après* non sono il frutto di una ritrattazione (come suggerisce Teilhet-Fisk), ma, analizzati nel loro contesto, sono inviti a ripensare in maniera nuova i legami fra le due culture. Gauguin sembra sostenere l'idea di una grande razza oceanica (da cui deriverebbero Giava e la Polinesia), la quale a sua volta era associata alla teoria di un antico continente australe scomparso, di cui le isole dei Mari del Sud sarebbero le cime montagnose rimaste. Il fatto che Gauguin si rifaccia a questa teoria circa l'origine di Tahiti da un continente sommerso risulta chiaramente dalla sua descrizione delle cime di Tahiti nelle frasi iniziali di *Noa-Noa*. L'idea circa l'esistenza di centri d'invenzione separati, ognuno collegato da idee e simboli comuni, è di fondamentale importanza per il pensiero sincretista e anti-darwiniano di Gauguin, e implicitamente rifiuta un modello di diffusione che avrebbe operato soltanto secondo riproduzioni dirette e trasmissioni meccaniche. Questa sua insistenza è quanto mai opportuna. Penniman spiega (*op. cit.*, p. 177) che: «Gli studi sociali, sia quelli svolti in campo sociologico che in campo religioso e giuridico risentivano (alla fine del XIX secolo) del clima d'indagine verso gli usi e i costumi delle popolazioni primitive, nel tentativo di scoprire le origini e il processo evolutivo della civiltà. ...La maggioranza degli studiosi si avvicinavano ai loro problemi da un punto di vista psicologico in quanto ritenevano che l'intelligenza e la sensibilità dei popoli della terra si differenziavano più per intensità che per qualità». A pp. 110-112 Penniman riesamina l'opera di Bastian sulla psicologia primitiva, e il suo interesse per le tesi antidarwiniane; Bastian intuiva che l'intera umanità era unita da pensieri base originali e di fondamentale importanza. Le idee di Gauguin riflettono questo schema di pensiero sulle origini dell'uomo e sulla sua diversità.
45. In *Noa-Noa* Gauguin annotò «vecchi ricordi di grandi capi (una razza che aveva un tale sistema feudale)», Guerin, *op. cit.*, p. 81. Smith, *op. cit.*, ha esaminato il fatto di come i cambiamenti nel pensiero del XVIII secolo abbiano portato alla convinzione che «forse l'origine dell'arte e della stessa civiltà non è da ricercarsi nei monumenti sepolti della Grecia e dell'Italia, ma proprio nella vita come è vissuta nelle isole del Pacifico» (p. 92). Per quanto riguarda il concetto della "tribù perduta" vagamente riecheggiata, cfr. John La Farge, *Reminescences of the South Seas*, Doubleday, New York 1912, p. 317.
46. Teilhet-Fisk, *op. cit.*, collega le inclinazioni teosofiche e le uniformità stilistiche: «Così come la sua teosofia richiedeva la sintetizzazione della religione, l'arte di Gauguin esigeva quella degli stili...» (p. 145). I collegamenti di Gauguin con la letteratura teosofica sono analizzati da Andersen nella sua introduzione a Guerin, *op. cit.*,p. xx. A questo riguardo il documento fondamentale di Gauguin è il manoscritto *L'Esprit moderne et le catholicisme*, conservato al St. Louis Art Museum.
47. Questo tipo di esercizio nello studio comparato delle religioni risulta quasi inevitabile nelle trattazioni riguardanti gli isolani dei Mari del Sud, anche se solo al livello di metafora quasi involontaria. Il resoconto di Moerenhout sulla religione Maori nell'opera *Voyage aux îles de Grand Océan* è arricchito da continui riferimenti di questo tipo. Smith, *op. cit.*, analizza il fenomeno delle associazioni mentali di ordine religioso dei Polinesiani, e lo schema generale secondo il quale si assimilava l'ignoto nei termini di ciò che è noto nel modo occidentale di confrontarsi con la Polinesia.
48. Cfr. nota 41.
49. Christopher Gray in *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, p. 316, ha pubblicato il dettaglio di una fotografia che inizialmente servì come illustrazione alle opere di Gauguin nel 1909. Mentre nel 1909 queste figure vennero erroneamente attribuite a Gauguin, Gray le identificò giustamente come sculture africane. In una conferenza del 1966, sfortunatamente senza alcun elemento che ne comprovasse la reale esistenza, Robert Goldwater accennò «ad almeno due esemplari del Congo» in possesso di Gauguin intorno al 1891 (cfr. Goldwater, *L'Exepérience occidentale de l'art négre*, in *Colloque sur l'art négre*, Société Africaine de Culture, Dakar 1966, I vol., p. 351). Mentre Goldwater si riferisce presumibilmente alle stesse figure riprodotte da Gray, non si sa per quale ragione sia arrivato ad affermare quella data. Ringrazio Jean-Louis Paudrat per aver attirato la mia attenzione sulle osservazioni di Goldwater su questi oggetti.
50. William Rubin ha esaminato gli oggetti della collezione del Trocadéro e ha identificato numerosi Tiki delle Isole Marchesi in legno e pietra acquisiti dal museo intorno agli anni 1880, così come alcune sculture hawaiane.
51. Field tratta della visita ad Auckland in *Plagiaire ou créateur?*, p. 148. Teilhet-Fisk compie ulteriori identificazioni dei suoi disegni ripresi dall'arte Maori presenti nel museo, *op. cit.*, pp. 107-110.
52. In connessione con un imminente lavoro su Gauguin, Alan Wilkinson ha recentemente intrapreso delle ricerche sul campo in Polinesia e, insieme a Gilles Artur, ha identificato una grande pietra Tiki nelle Isole Marchesi (p. 192), che egli crede essere la pietra disegnata da Gauguin. Sono estremamente grato a Mr. Artur per avermi fornito una fotografia di quest'opera e per averne permesso la pubblicazione in quest'occasione.
53. In *Avant et après* Gauguin loda il «senso straordinario delle decorazioni» degli abitanti delle Isole Marchesi, la loro abilità nel decorare qualsiasi superficie per quanto difficile, senza lasciare alcun «vuoto urtante e disparato». Egli si stupiva particolarmente dello scambio fra tratti del viso e motivi decorativi nei loro disegni. Al contrario, Gauguin usava di frequente il termine "Papuana" riferendosi all'arte della zona del Golfo di Papua nella Nuova Guinea, come sinonimo di estrema grossolantià; cfr Guerin, *op. cit.*, pp. 186, 187 e p. 221.
54. Sulle nozioni generali riguardanti le Isole Marchesi, si veda il romanzo di Melville *Typee*. Anche il *Rarahu* di Loti comprende riferimenti al cannibalismo, che si pensava fosse ancora praticato. Altre nozioni riguardanti le Marchesi potevano aver influenzato Gauguin prima della sua partenza per Tahiti; ad esempio Van Gogh, riferendosi ad un recente libro sulle isole, in una lettera a Bernard (B5[5]) scritta da Arles nel Maggio 1888 si lamentò per la distruzione delle isole causata dall'uomo bianco. cfr. *The Letters of Vincent van Gogh*, New York Graphic Society, Boston 1978, III volume, p. 483.

    Circa l'arte delle Isole Marchesi, cfr. Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, II volume, Dietrich Reimer, Berlino 1925; ancora più specifico è lo studio di Willowdean C. Handy, *Tatooing in the Marquesas*, Bernice Bishop Museum, Honolulu 1922, che include anche un'accurata bibliografia. Handy analizza la storia del pensiero a proposito dei disegni. Erronee considerazioni sul fatto che i ricchi dovessero essere tatuati cominciarono a diffondersi in seguito ad un racconto del 1804, a cui ne seguirono altri che associavano i segni con la nobiltà. Cfr., inoltre, Handy, *L'art de Iles Marquises*, Les Editions d'Art et d'Histoire, Parigi 1938, p. 22.
55. «Con un semplice nudo ho voluto trasmettere un certo lusso barbaro d'altri tempi. Il tutto è immerso in colori volutamente tristi e scuri...»; lettera a Daniel de Monfried, 14 Febbraio 1897, Malingue, *op. cit.*, p. 101.
56. Si vedano la poesia *Parahi te Marae* in *Noa-Noa*,

Particolare di una fotografia pubblicata nel 1909 in *Zolotoye runo...* che mostra oggetti attribuiti a Gauguin. Attribuita da Cristopher Gray alla Collezione Emile Schuffenecker, Parigi.

Editions G. Cres, Parigi 1924, p. 101; e, inoltre, la descrizione di questo quadro fatta da Charles Morice, p. 16; Per il confronto dello steccato con l'ornamento di un orecchino tipico delle Isole Marchesi, cfr. Alan Wilkinson, *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1981, p. 60.

57. Per quanto riguarda il *Cilindro*, cfr. Wilkinson, *op. cit.*, pp. 38-41; Ziva Amishai-Maisels, *Gauguin's Early Tahitian Idols*, in «Art Bulletin» 60, n. 2, Giugno 1978, pp. 331-341; Teilhet-Fisk, *op. cit.*, pp. 128-133. William Rubin crede che le due principali figure della scultura – il Cristo con le costole sporgenti e l'altra figura più in carne sull'altro lato – contengano già l'opposizione fra le immagini di morte e di vita che ci trasmette il significato basilare del *Cilindro*.

58. In *L'Esprit moderne et le catholicisme* Gauguin compie analisi comparate di diverse religioni, e precisamente in relazione al legame fra il simbolismo della crocifissione e le divinità falliche. Analizzando gli dei messicani, Gauguin afferma che la corona di spine cristiana originariamente non era simbolo di sofferenza bensì derivava dall'albero della vita. Egli continua: «Nella sua *ascensione* Witoba è dipinto come una figura a forma di croce protesa verso lo spazio celeste, con i segni dei chiodi sulle mani: ciò indica la divinità virile potente al punto di resuscitare di nuovo e i chiodi sono il simbolo della sua forza pubescente. Tale visione trova conferma nel Dekkan; in Witoba è visto una metamorfosi di Siva il lingaico come il Dio che resuscitò o che, secondo quanto dice il rituale, si rialzò di nuovo. Non vi è alcun dubbio che Orione sia stato un tempo una immagine *fallica* con le tre stelle quale emblema maschile»; p. 48 della trascrizione fornita dal St. Louis Art Museum.

59. «Nelle arti primitive, troverai sempre nutrimento e forza vitale (nelle arti della civiltà progredita non troverai nulla al di fuori di cose ripetute). Quando studiavo gli Egizi, il mio cervello era sempre stimolato in senso positivo a ricercare nuove cose, mentre i miei studi sull'arte greca, in particolar modo su quella decadente, mi disgustavano, mi scoraggiavano e mi trasmettevano una sensazione di morte senza alcuna speranza di rinascita». *Diverses Choses*, in Guerin, *op. cit.*, p. 131.

La lettera a Redon proviene da Le Pouldu (Settembre?), 1890, e si riferisce a un'immagine di morte di Redon: «In Europa, questa immagine della morte con la coda del serpente è verosimile, ma a Tahiti bisogna vederla con le radici che respingono tutti i fiori». Malingue, *op. cit.*, p. 323.

60. Danielsson, *Gauguin in the South Seas*, p. 85, attira l'attenzione sugli abiti dei Tahitiani negli anni intorno al 1890, e identifica il tessuto di cotone a fiori del tipico *pareu* come manufatto europeo. Questo era il tipo di tessuto che veniva prodotto dai centri manufatturieri tessili come Manchester, solo per l'esportazione; per questa ragione si nota la differenza del disegno in confronto ai tessuti europei dell'epoca. L'origine di questi disegni a fiori così audaci, che ci fanno pensare a Matisse e che costituiscono tanta parte della visione di Tahiti secondo Gauguin, rimane oscura. Comunque, Adrienne Kaeppler, della Smithsonian Institution ci ha gentilmente informati del fatto che Tahiti possedeva una tradizione di disegni a motivi vegetali di due tipi. Il tessuto tradizionale dei nativi era il *tapa*, con cui in origine era fatto il *pareu*; questo tessuto era spesso stampato con un motivo di felci, e il disegno era ottenuto pressando sul tessuto delle felci bagnate in una tintura rossa. Inoltre, all'inizio del XIX secolo l'influenza dei missionari portò all'adozione di un tipo di stoffa su cui venivano applicati grandi disegni di colore rosso a forma di fiore direttamente sul tessuto bianco (o viceversa). In una conferenza del 10 Settembre 1983, Colin Newbury, dell'Institute of Commonwealth Studies of Oxford University, ha analizzato numerose prove a sostegno del fatto che i tessuti di mussolina e i *pareu* venivano importati dall'Inghilterra e dalla Francia già a partire dal 1865. Bengt Danielsson, in una simile comunicazione del 4 Ottobre 1983, fa riferimento ad una lettera scritta a Tahiti da C.F. Gordon Cumming il 2 Dicembre 1877, in cui i "pareos" nativi vengono descritti ampiamente come tessuti provenienti da Manchester, «realizzati espressamente per queste isole, con i più splendidi disegni. La varietà di questi disegni è incredibile»; lo stesso scrittore continua: «in Inghilterra non se ne è mai visto uno simile». C.F. Gordon Cumming, *A Lady's Cruise in a French Man-of-War*, William Blackwood and Sons, Londra 1882, p. 288. Danielsson, che ha dedicato notevoli studi al problema ed ha raccolto un archivio fotografico sugli abiti di Tahiti, è giunto alla conclusione che i tessuti stampati cominciarono ad essere importati nel 1850, con l'intenzione di eguagliare e sostituire il tradizionale *pareu* fatto di corteccia. Apparentemente, il tipo di disegno a fiori preferito da Gauguin era popolare a Tahiti negli anni attorno al 1890; ma non c'è prova che tali disegni fossero usuali nei tessuti importati. A partire dagli anni tra il 1850 e il 1860 delle fotografie mostrano dei *pareu* fatti con tessuti stampati a disegno geometrico. Danielsson crede che Gauguin potrebbe aver inventato il tipo particolare di disegno a fiori che dipingeva; infatti, i tentativi di trovare una perfetta corrispondenza fra i disegni presenti nei dipinti tahitiani di Gauguin e i motivi che si possono osservare nelle fotografie di quei tempi sono risultati vani. Ringrazio Danielsson per la sua risposta, estremamente gentile e ricca di informazioni, alle mie richieste; ringrazio inoltre Mr. Newbury, Douglas Newton del Metropolitan Museum e Adrienne Kaeppler, per aver generosamente risposto ai miei quesiti circa questo problema.

61. Field, in *Paul Gauguin: The Paintings of First Voyage to Tahiti*, Garland, New York 1977, pp. 109-115, analizza le varie versioni della descrizione di Gauguin di *Manao Tupapau*, commentando le precedenti interpretazioni di Goldwater e Rey. Fra le altre questioni viene analizzata la dipendenza di Gauguin dall'opera di Poe *Philosophy of Composition*. Field conclude affermando che il «bellissimo saggio su *Manao Tupapau*, in *Cahier pour Aline* era una fusione della sua esperienza tahitiana, l'analisi precisa quale era stata proposta in due lettere del Dicembre 1892 con la veste letteraria che riflette le idee di Poe che Gauguin aveva appena letto».

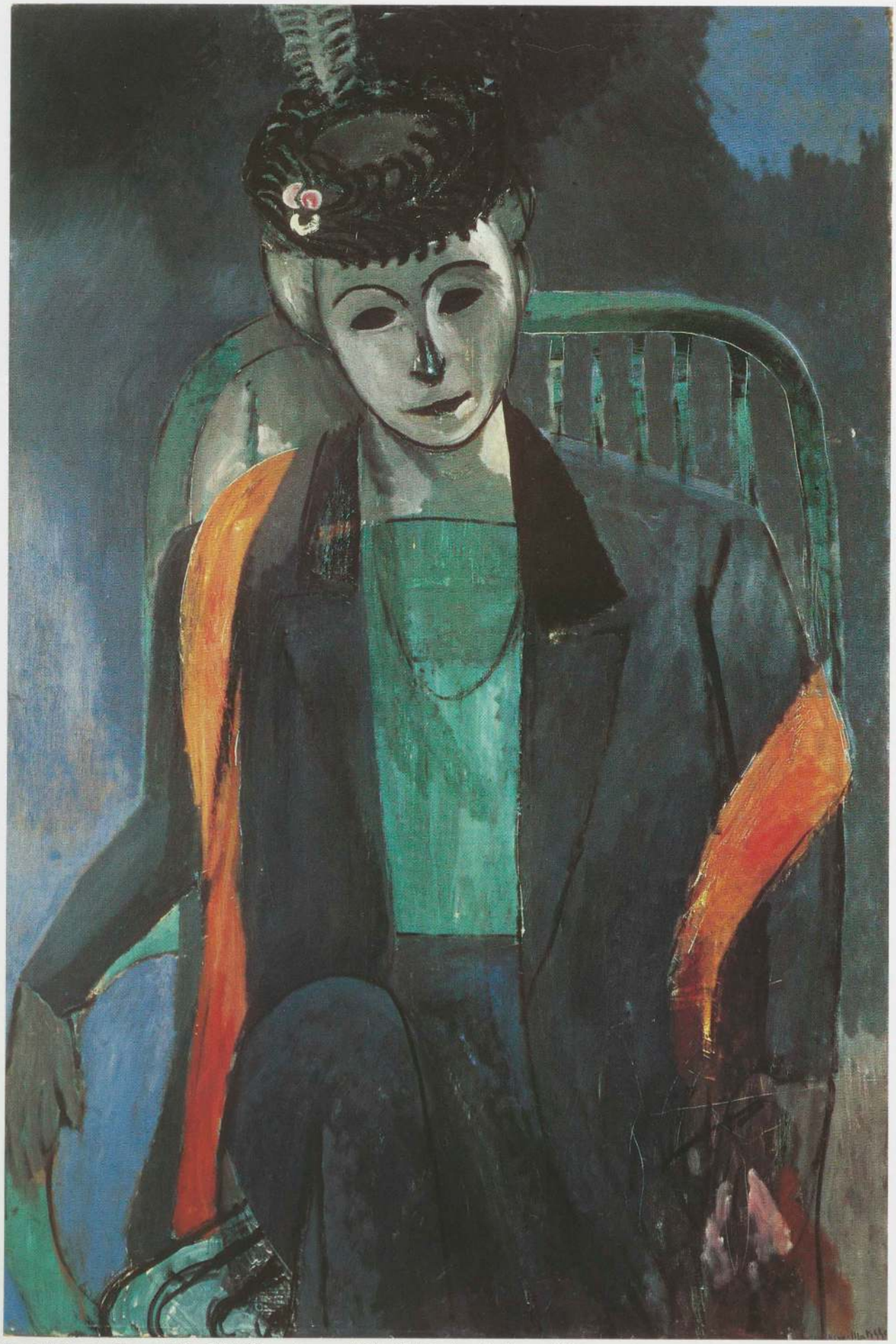
62. L'idea che «la paura è l'inizio di tutte le religioni» risale almeno a Hume, ed ha costituito uno dei fondamenti del pensiero illuminista; cfr. Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightnment*, Princeton University Press, Princeton 1968, pp. 106, 107. Per quanto riguarda l'analisi comparata delle storie delle religioni operata da Gauguin, cfr. *L'Esprit moderne et le catholicisme*.

In *Avant et après*, p. 55, un lungo brano è dedicato all'origine delle lingue e al problema della somiglianza fra alcune di loro (traduzione in Guerin, *op. cit.*, pp. 270, 271). Questo appare nello stesso contesto in cui Gauguin rifiuta le teorie che pongono l'immigrazione come origine delle popolazioni polinesiane (cfr. nota 44). Nel suo carteggio con August Strindberg, del 1895, Gauguin usò un'elaborata analogia linguistica (che chiamò "filologica"), per comparare le notti della Vigilia in Europa e in Oceania, contrapponendo lo sviluppo della «lingua flessiva» con le lingue più arcaiche, «separate o agglutinanti senza preoccuparsi di essere raffinate». Tutto ciò suggerisce più di una passeggera dimestichezza con le teorie linguistiche, poiché i tre termini usati da Gauguin compaiono nell'opera di August Schleicher, *Sprachvergleichende Untersuchungen*, 1848-1850: inflesso (à flexion), agglutinante (soudés), e separato (isolés). La lettera di Gauguin a Strindberg è pubblicata da Malingue, *op. cit.*, pp. 263-264; per quanto riguarda le categorie di Schleicher, si veda l'opera di Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*, I vol., pp. 164, 165.

A p. 186 ha inizio l'analisi di Cassirer delle teorie sulla progressione della rappresentazione attraverso tre stadi: mimetico, analogico e simbolico, che ci fornisce il contesto generale per leggere le affermazioni di Gauguin, come un paradigma del pensiero primario. Per quanto riguarda il rapporto fra lingua e mito, si veda Cassirer, II vol. In una breve sintesi l'opera di Cassirer, *Language and Myth*, Dover, New York 1953, prende in esame tale rapporto. Circa le origini della prima parola, nell'originaria immaginazione di una figura che spaventa cfr. pp. 42, 43. Cassirer riassume: «È ovvio che il mito e la lingua abbiano un analogo ruolo nell'evoluzione del pensiero a partire dall'esperienze immediate fino ai concetti assimilati e irradicati, dall'impressione sensoriale alla formulazione e le rispettive funzioni si condizionino reciprocamente» (p. 43). E in precedenza: «La stessa funzione esercitata dall'immagine della divinità... può essere attribuita alle forme articolate del linguaggio... Non appena scatta la scintilla, non appena la tensione del momento si scarica nella parola o nell'immagine mitologica, nella mente umana si verifica una sorta di svolta decisiva» (p. 36). Cfr. inoltre, lo stesso volume su *The Successive Phases of Religious Thought*, pp. 62-83.

63. Gauguin menzionò per la prima volta il doppio significato del titolo nelle lettere dell'8 Dicembre 1892 a Mette (Malingue, *op. cit.*, pp. 61, 62) e a Daniel de Monfried, (*Lettres de Gauguin à Daniel de Monfried*, George Falaize, Parigi, s.d., pp. 61, 62). Per quanto riguarda i titoli, si veda Danielsson, *Gauguin's Tahitian Titles*, pp. 228-233. Circa il passaggio dalla certezza soggettiva all'inerente ambiguità delle parole come fondamentale per l'esperienza Primitiva, cfr. Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*, I vol., p. 178.
64. Si veda, per esempio, l'opinione di Rey circa il fatto che Gauguin avesse bisogno di spiegazioni sul simbolismo solo come una giustificazione secondaria al suo istinto per la purezza della forma, e che questi accessori siano superflui per noi (vedi l'analisi di Field, nota 60). Questa sembra essere anche l'opinione di Françoise Cachin, che vede Gauguin esprimere il meglio di sé come osservatore, indebolito solo dalla sua confusione intellettuale: «Bisogna convenire che è nell'osservazione e non in una convenzione ambiziosa che Gauguin ritrova la sua grandezza»; *Gauguin*, Livre de Poche, Parigi 1968, p. 289.
65. «Il progresso ormai appartiene soltanto alla Ragione», *L'Esprit moderne et le catholicisme*, p. 94.
66. Circa gli esempi dell'uso di Gauguin del razionale contro il senso letterale, cfr. Guerin, *op. cit.*, p. 136 e pp. 142, 143; circa l'idea della Bibbia strutturata secondo parabole, cfr. p. 147. Per quanto riguarda il fatto che Gauguin stesso operasse come la Bibbia, si veda la lettera a Fontaines dell'Agosto 1899, in Malingue, *op. cit.*, p. 293.
67. Il ritorno a idee del XVIII secolo è implicito nel più generale spostamento avvenuto nelle scienze umane da modi di pensare diacronici a modi sincronici: nelle opere di Durkheim e dei suoi seguaci, nell'opera di Franz Boas che porterà all'originale *The Mind of Primitive Man* del 1911, ed infine nello studio di Michel Bréal e Ferdinand de Saussure, che preclude alla rivoluzione di Saussure nella teoria dei segni. Per quanto riguarda le trasformazioni nell'antropologia e nell'etnologia del tardo XIX secolo, cfr. Penniman, *op. cit.*, e Stocking, *op. cit.*. Sul ritorno del pensiero illuminista sono incentrati soprattutto i saggi di Hans Aarsleff in *From Locke to Saussure*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982; questo argomento viene sottolineato in particolar modo in *Bréal vs. Schleicher: Reorientation in Linguistics during the Latter Half of the Ninetennth Century*, pp. 293-334. Aarsleff dimostra che la preferenza per forme di linguaggio primitive, più "rudimentali" non era soltanto di Gauguin in quel periodo (vedi la lettera di Gauguin a Strindberg, nota 61).
68. Un'approfondita analisi di questo importante problema riguardante il primitivismo *völkisch* è al di là del tema di questo studio. Vedi la parziale considerazione delle correnti artistiche nordiche di questo movimento nell'opera curata da Varnedoe, *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910*, Brooklyn Museum, New York 1982; un'eccellente trattazione storica è in George Mosse, *The Nationalization of the Masses*, New American Library, New York 1975, e *The Crisis of German Ideology*, Schocken, New York 1981, e in Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair*, University of California Press, Berkeley 1961.
69. «...Questa scintilla, questo propagarsi luminoso e immenso della scienza che al giorno d'oggi illumina tutto il mondo da occidente a oriente con una forza così sorprendente e così ricca di prodigiosi effetti...», *L'Esprit moderne et le catholicisme*, p. 77.
70. Per quanto riguarda le osservazioni sul sistema nervoso centrale e su l'atomo, si veda *L'Esprit moderne et le catholicisme*, pp. 15, 16. Entrambe rappresentano ciò che oggi chiameremmo argomentazioni anti-riduzioniste contro il materialismo meccanicistico nella fisica e nella biologia. Le affermazioni di Gauguin contro la scienza, come appaiono nella sua lettera a Charles Morice dell'Aprile 1903 (Malingue, *op. cit.*, p. 319), sono il rifiuto di un metodo scientifico materialista che verrà a sua volta confutato dalla scienza stessa, mediante alcune scoperte in campi come quello delle radiazioni. Le parole di Gauguin a Morice – «abbiamo appena vissuto in campo artistico un grosso periodo di smarrimento provocato dalla fisica, dalla chimica, dalla meccanica e dallo studio della natura» – sono del tutto coerenti con il suo benvenuto all'emergente scienza moderna. Risulta piuttosto curioso poter ancora una volta accostare Gauguin ed Henry Adams come uomini del loro tempo, se paragoniamo la testimonianza di Gauguin sulla morte della vecchia scienza con le osservazioni avanzate da Adams sullo stesso fenomeno nel suo famoso saggio sulla dinamo elettrica, in *The Education of Henry Adams* scritto a Parigi.

Testa, Bougainville, Isole Salomone. Legno dipinto, h. cm. 43,2. Basilea, Museum für Völkerkunde.



Henri Matisse, *La Signora Matisse*. 1913. Olio su tela, cm. 146,4 × 97,1. Leningrado, Museo dell'Hermitage.

Matisse e i Fauves

Jack D. Flam

Si dice generalmente che l'arte Primitiva o tribale sia stata «scoperta» intorno al 1905 da un gruppo di artisti francesi conosciuti in seguito come Fauves: Matisse, Derain e Vlaminck.

Il momento preciso, le circostanze e gli effetti di quella scoperta sono stati tuttavia oggetto di grandi discussioni, e numerosi particolari inerenti ai fatti e ai problemi essenziali non sono stati trattati in modo adeguato.[1] In questo saggio dimostrerò che la scoperta di tale arte è avvenuta verso la metà del 1906 e discuterò le circostanze che l'hanno accompagnata, alla luce dei diversi elementi che sono di fondamentale importanza per comprenderne il significato.

La preparazione intellettuale e culturale per la scoperta dell'arte Primitiva precedette di almeno un secolo il pieno riconoscimento del potenziale offerto dai suoi mezzi plastici ed espressivi. Infatti l'arte tribale fu una delle ultime arti non europee ad attrarre l'attenzione degli artisti in Europa, e l'interesse degli artisti francesi per l'arte tribale fu uno sviluppo relativamente tardo del culto europeo del Primitivo. In effetti l'arte tribale possedeva alcune caratteristiche che la facevano sembrare ancora più lontana dalla sensibilità europea rispetto alle altre arti non occidentali, e (come è già stato detto nell'Introduzione, pp. 11-13) l'arte tribale potè essere studiata dagli artisti europei soltanto in seguito alla realizzazione di radicali cambiamenti all'interno della tradizione europea.

Gli artisti non potevano facilmente utilizzare nel loro lavoro gli oggetti tribali. La scultura tribale era costituita quasi completamente da singole figure scolpite direttamente nel legno, e utilizzava, quindi, quello che alla fine del secolo era considerato un materiale "primitivo", lavorato con una tecnica "primitiva" (la scultura diretta).[2] Mentre i motivi e gli accorgimenti pittorici delle stampe giapponesi o dei rilievi del sud-est asiatico potevano essere adattati alle esigenze dei pittori europei in modo abbastanza diretto, nè i motivi nè i principi strutturali dell'arte tribale potevano, invece, essere facilmente assimilati nella tradizione occidentale, fondata sulle convenzioni rinascimentali di spazio pittorico e su canoni della figura umana che risalivano all'antichità. Non solo l'arte tribale era costituita soprattutto da figure singole, ma le figure stesse presentavano anche la più radicale ristrutturazione del corpo umano che gli artisti occidentali avessero mai affrontato.

Paragonate alle figure Senufo, Fang o anche Baule, per esempio, una statua egizia del Vecchio Regno, un Kouros della Grecia arcaica o una figura indiana Yaksha sembrano relativamente naturalistiche e anatomicamente ben determinate. Negli oggetti africani, che furono in genere le prime forme tribali ad influenzare gli artisti francesi, il corpo umano era spesso radicalmente reinventato dallo scultore.[3]

Le tipiche proporzioni africane – testa molto grossa, tronco largo, genitali prominenti e arti relativamente piccoli – sono ciò che potrebbero essere definite proporzioni "sociali" piuttosto che anatomiche.[4]

Viene messa in rilievo l'organizzazione plastica piuttosto che quella anatomica della figura, la quale ha solo un rapporto indiretto con la struttura muscolare e ossea, o con l'aspetto effettivo del corpo umano. Anche le pose di queste figure erano difficilmente assimilabili al patrimonio figurativo europeo; questo a causa della loro mancanza di azione specifica, della loro simmetria e del loro essere rimosse dallo spazio e dal tempo e, soprattutto, dalla gravità. La maggior parte delle sculture riconoscono tacitamente la forza di gravità o sottomettendosi o lottando contro la sua legge; e quasi tutta la pittura figurativa, non importa quanto stilizzata sia, crea uno spazio entro il quale la forza di gravità è almeno implicitamente ricono-

sciuta. In gran parte delle sculture africane – con le loro dimensioni ridotte, con la loro simmetria, le ginocchia piegate e spesso la mancanza di una base – la gravità, il tempo e lo spazio circostante non vengono semplicemente presi in considerazione.[5] Dal momento che le figure africane in legno sono essenzialmente oggetti portatili – contrariamente alla scultura monumentale o architettonica comune alla maggior parte dell'Europa e dell'Asia – la loro atemporalità è rafforzata dalla dissociazione da uno spazio specifico.

Anche il soggetto dell'arte africana non fu capito. Apparentemente essa non aveva un contenuto narrativo, a differenza dell'arte cinese o giapponese, il cui sviluppo poteva essere documentato storicamente e che possedeva anche, oltre ad una frequente componente narrativa, un repertorio di attributi e simboli, che erano in genere noti. Le figure dell'arte africana, al contrario, non erano impegnate in nessuna attività ben identificabile, ma erano rappresentate al di fuori delle comuni azioni umane, del tempo normale e dello spazio usuale. Perciò, a parte quella che era considerata la loro qualità «deformata, orrenda»,[6] e di conseguenza «barbara», esse evocavano un forte senso di mistero.

L'arte africana era fuori del tempo anche da un altro importante punto di vista, in quanto all'inizio del secolo il suo sviluppo storico era sconosciuto, cosicchè essa sembrava esistere in una sorta di vuoto temporale. I suoi anonimi creatori e le loro culture non documentate erano perciò sfuggite alla tirannia dello storicismo del XIX secolo, sebbene nelle diffuse teorie evoluzionistiche si ritenesse che rappresentassero l' "inizio" dello sviluppo dell'uomo.[7]

Ma nei primi anni del XX secolo, quelle stesse caratteristiche dell'arte africana che ne avevano impedito l'accesso alla sensibilità europea iniziano a corrispondere sempre più alle esigenze e alle tendenze avvertite in Europa. Attorno al 1906 i pittori progressisti erano alla ricerca di alternative per le immagini sovraccariche di effetti ottici, di dettagli del mondo materiale e di elementi narrativi. Tutto questo veniva a coincidere con un profondo interesse per nuove combinazioni dell'ideale e del reale e nuove sintesi degli elementi concettuali e percettivi. Le due principali fonti storiche di questi interessi furono l'arte di alcuni esponenti Post-Impressionisti, che avevano con successo – anche se in modo non sistematico – tentato una tale sintesi, e varie arti esotiche e non naturalistiche, pittoriche (stampe giapponesi e miniature persiane) e scultoree (sculture in pietra egiziane, del vicino Oriente antico e della Spagna pre-romana).[8]

Gauguin fu l'unico grande artista effettivamente vissuto per un lungo periodo di tempo nei luoghi in cui veniva prodotta l'arte Primitiva. L'influenza di quest'ultima sulle incisioni su legno e sulle sue sculture fu talvolta diretta, ma sui suoi dipinti essa fu rara e in genere indiretta, in quanto vi predominavano le convenzioni pittoriche dell'arte europea e le arti esotiche di corte.[9] Ciò fu posto in evidenza da Maillol, il quale osservò che Gauguin «avrebbe dovuto scolpire come dipingeva, ispirandosi alla natura, invece di fare donne con grandi teste e piccole gambe. Egli aveva due concezioni, una per la pittura e un'altra per la scultura: egli era diviso in due».[10]

Infatti questa dicotomia tra la scultura (il mezzo caratteristico di gran parte dell'arte Primitiva) e la pittura (la preminente forma espressiva europea) caratterizzò molti dei primi contatti con l'arte Primitiva. L'esotismo dei dipinti di Gauguin ebbe probabilmente poca influenza sui suoi contemporanei, ma le sue xilografie e le sue sculture avrebbero in seguito fornito significativi modelli primitivisti per gli artisti della generazione successiva, in Germania così come in Francia. La grande retrospettiva delle sue opere al Salon d'Automne nel 1906 fu un grande evento catalizzatore. Essa fece sorgere uno spiccato interesse per lo stile semplice e diretto delle xilografie, ed entro l'anno successivo numerosi artisti più giovani – soprattutto Derain, Matisse e Picasso – si cimentarono nella scultura diretta con uno stile che si rifaceva a Gauguin.

Al contrario, qualunque sia stato il ruolo di Cézanne nella "scoperta dell'arte primitiva, esso fu soltanto indiretto. Cézanne stesso non aveva mostrato interesse per le culture esotiche o tribali; tuttavia, se Gauguin contribuì a far sì che gli artisti più giovani si rendessero conto delle qualità espressive dell'arte Primitiva, fu Cézanne a renderli ricettivi nei confronti dei suoi valori plastici.

Il cosiddetto stile Fauve, che raggiunse il suo apice tra la metà del 1905 e la metà del 1906, fu essenzialmente pittorico e basato sulla percezione. Esso rappresentava un'ultima fase del Post-Impressionismo, in cui gli effetti puramente ottici venivano maggiormente sottolineati rispetto alle forme scultoree, e il colore aveva priorità sul modellato. Entro la Primavera del 1906, tuttavia, i pittori Fauves erano diventati sempre più desiderosi di dare maggior stabilità ai loro dipinti e di raggiungere un maggiore equilibrio tra colore e forma. Questo nuovo interesse per la forma scultorea (che si ritrova anche nell'opera di Picasso) fu più spiccato nell'opera di Matisse, ma fu evidente anche in quella di Derain e, in misura minore in quella di Vlaminck.[11]

Cézanne fece da guida verso questo nuovo equilibrio tra disegno superficiale e modellato. Le sue drastiche semplificazioni della forma e la sua abilità nel raggiungere effetti scultorei per mezzo di piani sfaccettati di colore dischiuse nuove possibilità per gli artisti più giovani ponendoli di fronte ad una sfida e ad un dilemma. Infatti, mentre Cézanne indicava la via di una nuova visione, la forza quasi schiacciante della sua arte e la sua potenziale influenza creavano anche una sorta di "impasse". Fu qui che l'esempio dell'arte africana poteva rivelarsi particolarmente utile. Sebbene questa, come certa pittura Post-Impressionista, ponesse in risalto la struttura astratta e la forma concettuale piuttosto che quella percettiva, essa non occupava lo stesso campo. L'arte africana era ancora meno ottica, meno letteralmente descrittiva, e ancor più apertamente simbolica di quella dei Post-Impressionisti. Dato che il suo contenuto iconografico e la sua storia erano sconosciute, essa non solo offriva la possibilità di evitare il Post-Impressionismo, ma indicava anche una nuova via al di là della storia e delle tradizioni culturali.

Quest'ultimo punto è importante poiché, permettendo ai giovani artisti di muoversi oltre le costrizioni della storia, l'arte tribale forniva loro un antidoto contro quel senso di ritardo artistico che essi avvertivano, la sensazione di operare alla fine di una tradizione le cui possibilità erano già state esplorate, impedendo così l'espressione della loro originalità.[12] In un momento in cui l'influsso dei grandi Post-Impressionisti sembrava impedire il progresso entro la tradizione europea e la maggior parte delle arti esotiche non-occidentali erano già state sfruttate, l'arte africana offrì la possibilità di un nuovo inizio.[13]

È stato scritto molto riguardo al problema di chi abbia "scoperto" per primo l'arte tribale e l'abbia salvata dall'oscurità dei musei etnografici – come se una simile "scoperta" fosse analoga al concetto di priorità che è comunemente associato con la scoperta scientifica. In effetti, non ci fu un singolo "scopritore". Come sempre accade nel caso di influenze artistiche, dobbiamo considerare la

Maschera, Fang, Gabon. Legno dipinto, h. cm. 48. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Già Collezione Maurice de Vlaminck, André Derain.

Maurice de Vlaminck, *Bagnanti*, 1908. Olio su tela. cm. 88,9 × 115,9. Collezione privata, Svizzera.

complessa rete di reazioni e controreazioni. Quando parliamo della "scoperta" dell'arte Primitiva, ci riferiamo al momento in cui gli artisti iniziarono a non considerare più gli oggetti tribali come curiosità di interesse puramente etnografico, ma vi scoprirono caratteristiche che potevano essere assimilate nella loro arte. Perciò, quando ci interessiamo dello "scopritore" dell'arte tribale, dobbiamo chiederci che cosa stesse cercando lo scopritore stesso, che cosa pensava di aver scoperto e che uso potè fare della sua scoperta.

La prima e più insistente rivendicazione del ruolo di "scopritore" solitario fu avanzata da Maurice Vlaminck e il suo diritto a quel riconoscimento gli è ancora accreditato.[14] Secondo i suoi racconti, alquanto contradditori, egli si rese conto per la prima volta del valore estetico dell'arte africana tra il 1903 e il 1905.[15] Da varie sue affermazioni, si può ricostruire la seguente storia.

Dopo aver dipinto all'aperto in una calda e luminosa giornata, Vlaminck si fermò in un bistrò ad Argenteuil per

ristorarsi. Mentre stava bevendo notò su uno scaffale dietro il bar tre oggetti africani. Due di essi, dipinti di rosso, giallo-ocra e bianco, erano pezzi Yoruba provenienti dal Dahomey; il terzo, non dipinto e piuttosto scuro, era della Costa d'Avorio.[16] Egli fu colpito a tal punto dalla forza emanata da questi oggetti che convinse il proprieatio a cederglieli in cambio di una bicchierata.

Poco tempo dopo Vlaminck mostrò queste opere ad un amico di suo padre, il quale, a sua volta, gli diede altri tre oggetti africani — due statue ed una grande maschera Fang di colore biancastro (p. 213), che la moglie di quell'uomo aveva giudicato disgustose, minacciando perfino di buttarle nella spazzatura. Quando Derain vide questa maschera appesa sopra il letto di Vlaminck, ne fu profondamente colpito e offrì venti franchi per averla. Vlaminck rifiutò, ma una settimana dopo, essendo a corto di soldi, gliela vendette per cinquanta franchi. Secondo Vlaminck, Derain portò poi la maschera nel suo studio in Rue Tourlaque, e fu lì che Picasso e Matisse la videro e furono per la prima volta attratti dall'arte tribale.[17]

Vlaminck riferì di aver già in precedenza visto, in occasione di numerose visite al Museo del Trocadéro con Derain, alcune sculture africane che egli aveva tuttavia considerato semplici «feticci barbari» privi di un qualsiasi interesse estetico.[18] Nel bistrò di Argenteuil la sua reazione fu del tutto diversa. Egli rimase così colpito dagli oggetti africani che in seguito considerò quell'avvenimento una «rivelazione», termine che gli fu probabilmente ispirato da Picasso.[19]

Sembra che a Vlaminck piacesse raccontare versioni infiorate di questa storia ed essa finì per diventare l'episodio più citato della scoperta dell'arte Primitiva. Oltre ai suoi scritti pubblicati, sembra che Vlaminck sia stato la fonte di altri racconti che non solo gli attribuivano un ruolo fondamentale nella "scoperta" dell'arte tribale, ma che gli accreditavano anche la funzione di avere aperto gli occhi a Matisse e a Picasso.[20] In una delle versioni più elaborate, Francis Carco riferisce che Vlaminck mostrò a Derain una scultura africana, sottolineando che era «*quasi* bella» quanto la Venere di Milo. Derain probabilmente rispose che essa era «bella *quanto*» quella statua. I due decisero poi di mostrare la scultura a Picasso, Vlaminck affermando ancora una volta che essa era «quasi bella quanto» la Venere di Milo e Derain ripetendo che era «ugualmente bella». Si presume che Picasso abbia superato entrambi affermando che essa era «anche *più* bella».[21]

Come Jean Laude ha posto in evidenza, le memorie di Vlaminck sono piene di contraddizioni e palesi menzogne.[22] La questione della priorità era evidentemente molto importante per Vlaminck. Il suo presunto ruolo primario

Henri Matisse, *Natura morta con scultura africana*. 1906-1907. Olio su tela, cm. 105 × 70. Collezione privata.

Figura, Vili, Repubblica Popolare del Congo. Legno, h. cm. 24. Collezione privata. Già Collezione Henri Matisse.

nella "scoperta" dell'arte africana, che sarebbe stata in seguito così significativa per lo sviluppo dell'arte moderna, fu uno stratagemma messo in atto per ingigantire la funzione da lui svolta nell'ambito di questa più grande storia. Se esaminiamo le sue testimonianze, ci rendiamo conto che ciò che maggiormente aveva colpito Vlaminck nel bar di Argenteuil fu proprio quello stesso senso di "barbarie" che egli aveva avvertito osservando gli oggetti africani al Museo del Trocadéro. In quell'ambito, tuttavia, gli oggetti erano racchiusi in bacheche di vetro e presentati come "curiosità". Il suo stato mentale era evidentemente del tutto diverso ad Argenteuil, dove l'interno del bar doveva essere con ogni probabilità fresco e scuro, in contrasto con la luminosità e il caldo intenso in cui egli aveva appena trascorso diverse ore dipingendo. Vlaminck era stanco, le sue difese si erano abbassate, stava bevendo; era circondato da marinai e operai, e non da colleghi sofisticati. Secondo le sue stesse parole, allora lo colpì non tanto l'originalità plastica delle sculture africane quanto la loro espressività istintiva.[23]

Inoltre, sebbene le sculture dipinte fossero relativamente rare in Africa, due dei tre pezzi che Vlaminck dichiarò di aver visto in quell'occasione erano opere Yoruba policrome provenienti dal Dahomey, con una gamma di colori non molto diversa da quella da lui utilizzata a quel tempo per i suoi dipinti. In altre parole, ciò che maggiormente colpì Vlaminck all'inizio fu una conferma della tendenza espressionista ispirata a Van Gogh che la sua arte stava già seguendo, e un consolidamento dell'interesse per l'esotico ed il misterioso, caratteristico di Gauguin.[24]

L'interesse di Vlaminck per l'arte africana fu in realtà solo una ulteriore manifestazione di quel sentimento generale suscitato dal Primitivismo a quel tempo. (Infatti, prima del Fauvismo lo stesso Vlaminck aveva mostrato particolare interesse per esemplari di arte popolare e folk, da lui raccolti, quali i pupazzi e le *images d'Epinal*, che, come egli dichiarò più tardi, lo avrebbero preparato ad apprezzare l'arte africana).[25] L'ispirazione che egli trasse in seguito dall'arte africana conferma questo punto di vista in quanto (sebbene le possibilità espressive di ciò che egli giudicava essere l'estrema emotività e istintiva espressività di quell'arte possano essere servite da generico elemento catalizzatore per una maggiore libertà nel suo lavoro)[26] essa non ebbe effettivamente una evidente influenza su di lui. In primo luogo, Vlaminck era fondamentalmente un paesaggista, e le possibilità dell'arte Primitiva erano più facilmente assimilabili nel trattamento della figura umana. Uno dei pochi casi in cui si possa cogliere un influsso africano di qualsiasi sorta è nelle sue *Bagnanti* del 1908 (p. 213); qui i volti delle due figure di fronte sembrano avere una forte somiglianza, in realtà molto letterale e banale, con la maschera Fang che egli aveva venduto a Derain due anni prima. Paragonato alle opere di Derain, di Matisse e di Picasso dello stesso periodo, questo dipinto è tuttavia estremamente significativo proprio perché riflette una scarsa comprensione sia di Cézanne che dell'arte Primitiva.

A parte le contraddizioni contenute nelle diverse versioni date da Vlaminck circa la sua "scoperta", e in quelle di altri da lui ispirate, ci sono notevoli discrepanze riguardo la data dell'avvenimento. A seconda dei casi, o non è precisata,[27] o viene attribuita al 1903,[28] o, nella versione più elaborata, al 1905,[29] data in genere accettata negli scritti successivi. Sembra tuttavia che la data effettiva non sia stata nè il 1903 nè il 1905, ma il 1906, nel periodo in cui anche Matisse, per ragioni molto diverse, si stava accostando all'arte africana.

Le prove in base alle quali è stata stabilita la data del

André Derain. *Figura accovacciata*. 1907. Pietra, cm. 33 × 26 × 28,3. Vienna, Museum des 20 Yahrhunderts.

1906 sono le seguenti: prima di tutto, Derain non si era trasferito nel suo studio di Rue Tourlaque fino all'Autunno del 1906.[30] Perciò, se l'artista portò in quello studio la maschera Fang acquistata da Vlaminck subito dopo esserne entrato in possesso, ciò non poteva essere avvenuto nel 1905.[31] Inoltre Matisse, che – come possiamo apprendere da fonti sicure – si era interessato seriamente alla scultura africana solo nel 1906, affermò in seguito che Derain aveva comprato da Vlaminck la famosa maschera Fang *soltanto* dopo che egli stesso aveva acquistato il suo primo pezzo africano nell'Autunno del 1906.[32]

La data del 1906, inoltre, concorda meglio con altre importanti testimonianze. Essa spiega alcune delle apparenti discrepanze nelle versioni di scrittori come André Salmon e Max Jacob, i quali associavano con Derain l'accostamento di Picasso all'arte Primitiva,[33] e spiega il motivo per cui la risposta di Derain all'arte africana nel suo stesso lavoro non si manifestò fino all'Autunno del 1906.[34] Se ne deduce che Derain si era mostrato desideroso di acquistare la maschera Fang di Vlaminck in quanto aveva già visto la retrospettiva di Gauguin del 1906 e aveva iniziato a comprendere il valore potenziale dell'arte Primitiva.[35] Sembra inoltre plausibile che l'apprezzamento di Vlaminck per l'arte africana sia proprio collegato con il conflitto tra elementi percettivi e concettuali che preoccupava i pittori Fauve nel 1906: un problema questo che essi avvertivano molto più acutamente che non l'anno precedente, quando per la prima volta tentarono di liberarsi dal Neo-Impressionismo.

Assegnando la scoperta di Vlaminck all'anno 1906 dobbiamo rivalutare il ruolo svolto da Derain nell'introduzione di Vlaminck all'apprezzamento dell'arte africana. Esistono elementi comprovanti il fatto che i due avevano discusso di arte africana in maniera abbastanza dettagliata prima dell'Estate 1906 e che Vlaminck era già stato avviato alla sua rivelazione da conversazioni e scambi epistolari con Derain su quell'argomento. Di particolare importanza in questo contesto è una lettera indirizzata a

Vlaminck da Derain, la quale è semplicemente datata *"Londres, 7 mars"* (Londra, 7 Marzo), senza l'anno.[36] Derain accenna qui alla sua visita al *"Musée nègre"* (la collezione etnografica del British Museum) è così racconta la sua esperienza:

«È sorprendente, inquietante nell'espressione. Ma vi è una duplice ragione alla base di questo eccesso di espressività: le forme scaturiscono dalla piena luce all'aperto e sono destinate a funzionare nella piena luce all'aperto.

Questo è l'elemento cui dobbiamo prestare attenzione riguardo a ciò che, parallelamente, ne possiamo dedurre.

Si intende perciò che le relazioni di volumi possono esprimere una luce o la coincidenza della luce con questa o quella forma».[37]

Goldwater, che datò questa lettera 1910, la citò come esempio del tipo di ammirazione per l'arte Primitiva che «non si manifestò prima dell'epoca dei cubisti...».[38] Ma Laude ha dimostrato in modo convincente che la lettera è precedente al 1910 e probabilmente scritta nel 1906: in ogni caso, non più tardi del 1907.[39] Se, come sembra probabile, essa fu scritta nel Marzo 1906, allora essa precedette di parecchi mesi la "scoperta" di Vlaminck e comprova che l'interesse di Derain per l'arte africana vista come possibile fonte di ispirazione era anteriore al suo acquisto della maschera Fang di Vlaminck. Poiché fu probabilmente Derain, che spesso si recava nei musei, ad incoraggiare le loro visite al Trocadéro,[40] siamo indotti a supporre che proprio lui possa aver risvegliato l'interesse di Vlaminck per l'arte africana, anche se quest'ultimo fu il primo ad acquistare oggetti africani. In ogni caso sappiamo che Derain, come Vlaminck, aveva manifestato parecchi anni prima un interesse per l'arte "primitiva" di un altro tipo. «Mi piacerebbe studiare l'arte dei bambini», aveva scritto a Vlaminck nel 1902, «senza dubbio, vi è racchiusa la verità».[41]

Particolarmente interessante nella lettera del 1906 di Derain scritta da Londra è il suo riferimento ai "volumi", e l'annotazione nella stessa che «era assolutamente necessario spezzare il cerchio in cui i Realisti ci avevano rinchiuso».[42]

Ciò pone evidentemente in relazione l'interesse di Derain per l'arte tribale con gli obiettivi fondamentali della sua pittura in quel periodo: una ricerca di maggiore plasticità e l'esigenza di scostarsi dalla base "realista" e percettiva dello stile Fauve del 1905. È ragionevole supporre che anche questi obiettivi possano aver contribuito a far nascere il suo desiderio di acquistare la maschera Fang da Vlaminck nell'Autunno del 1906.

Sembra che Matisse si sia accostato alla scultura tribale africana più o meno contemporaneamente a Vlaminck, e le motivazioni e le conseguenze della sua scoperta sono di gran lunga più significative e importanti. Il suo interesse per l'arte africana risale probabilmente alla Primavera del 1906, in occasione della sua prima visita nel Nord Africa nel Marzo di quell'anno.[43] Egli poteva anche aver osservato quelle sculture in precedenza, poiché da due decenni molte di esse erano in mostra al Musée d'Ethnographie a Parigi, e Matisse, come Derain, era un grande frequentatore di musei. In ogni caso, esse non avevano prodotto nessun effetto su di lui, poiché egli non poteva in alcun modo metterle in relazione con la sua opera prima del 1906.[44]

Entro l'inizio di quell'anno, tuttavia, numerosi fattori avevano aperto gli occhi di Matisse sulle qualità plastiche ed espressive della scultura africana. A quell'epoca, egli era il solo pittore d'avanguardia che avesse una profonda e armonica comprensione di Cézanne. Picasso aveva compreso solo in parte il Maestro di Aix, e Braque e Derain avrebbero colto il senso delle lezioni della sua arte solo nel corso dell'anno successivo. Matisse, al contrario, già nel 1899 aveva acquistato da Vollard il piccolo, potente dipinto di Cézanne *Le tre bagnanti*. Per parecchi anni aveva discusso delle difficoltà dei dipinti di Cézanne con i suoi colleghi, e quello di Cézanne era stato il più forte influsso sulla sua opera fin dall'inizio del secolo. Il cosiddetto periodo Fauve di Matisse, che si concluse nell'Inverno 1906-1907, fu una fase di transizione relativamente breve tra le sue prime opere, direttamente percettive – essenzialmente post-impressioniste – e i suoi stili successivi più sintetici. Fu solo verso la fine del periodo fauve, quando la sua pittura divenne ancora una volta più scultorea e i suoi colori si fecero in genere meno intensi, che Matisse fu in grado di rivalutare le sue prime reazioni a Cézanne e, così facendo, di servirsi indirettamente dell'arte tribale. Mentre per Vlaminck quell'arte era principalmente connessa con un primitivismo emotivo o romantico, simile all'atteggiamento di Gauguin, a Matisse l'arte africana suggeriva nuove possibilità plastiche per la scultura e, indirettamente, per la pittura, e un nuovo modo quindi di trattare l'eredità di Cézanne.

A differenza di Vlaminck, il quale ingigantì la sua importanza insistendo sul fatto di avere egli stesso introdotto Matisse e Picasso all'arte africana, le rivendicazioni di Matisse non solo furono esposte in modo più modesto e disinteressato, ma vennero anche convalidate da persone non direttamente coinvolte. Nella *Autobiography of Alice B. Toklas*, pubblicata nel 1933, molto tempo dopo la fine della sua amicizia con Matisse, Gertrude Stein asserisce in modo inequivocabile che Matisse aveva «introdotto Picasso alla scultura negra», che «fu Matisse il primo ad essere influenzato, non tanto nella sua pittura quanto nella sua scultura, dalle statue africane e che fu Matisse ad attrarre l'attenzione di Picasso verso di esse subito dopo che Picasso ebbe terminato di dipingere il ritratto di Gertrude Stein».[45]

Lo stesso Matisse elaborò in seguito la sua versione in un'intervista, mai pubblicata, del 1941:

«Pervenni alla scultura africana direttamente. Ero solito passare in Rue de Rennes davanti ad un negozio di curiosità chiamato

Derain nel suo studio, Inverno 1908-1909.
Fotografia pubblicata in G. Burgess,
The Wild Men of Paris, «Architectural Record» 1910.

André Derain, *La danza*. 1905-1906. Olio e tempera su tela, cm. 179,5 × 228,6. Collezione privata.

"Le Père Sauvage",[46] e vedevo nella vetrina gli oggetti più disparati. Un angolo era interamente occupato da piccole statue di legno di origine negra. Ero stupito nel vedere come esse erano concepite dal punto di vista del linguaggio scultoreo, come tale linguaggio fosse molto vicino a quello degli Egiziani. Ciò significa che, paragonate alla scultura europea, che partiva sempre dalla muscolatura e dalla descrizione dell'oggetto, queste statue negre erano fatte a seconda del materiale, seguendo proporzioni e piani inventati.

Le osservavo spesso, fermandomi tutte le volte che passavo, senza però avere intenzione di acquistarne alcuna finché un giorno entrai e ne comprai una per cinquanta franchi.

Mi recai nella casa di Gertrude Stein in Rue de Fleures, le mostrai la statua; arrivò poi Picasso e chiacchierammo. Fu allora che Picasso scoprì la scultura negra. Questo è il motivo per cui Gertrude Stein ne parla.

Anche Derain acquistò una grande maschera e il gruppo dei pittori d'avanguardia se ne interessò».[47]

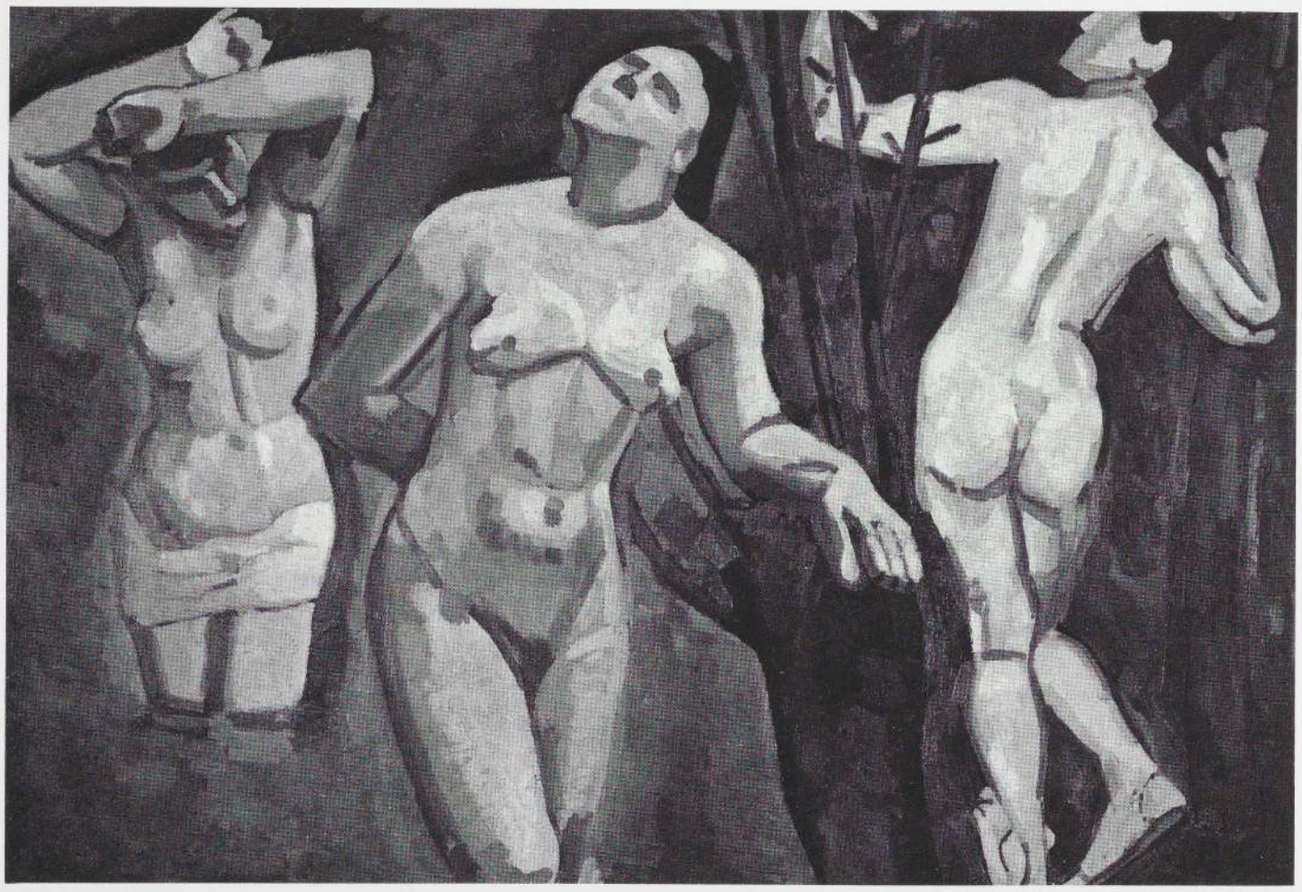
Quando Picasso ricordava il suo primo incontro con l'arte africana, anch'egli asseriva che era stato Matisse ad indicargliela per primo notando perfino che lo stesso aveva parlato di arte egiziana a quell'epoca, anche se, quando Picasso maturò l'interesse per l'arte Primitiva nella Primavera seguente, la considerò in un modo diverso.[48]

È stato spesso affermato che i Fauves non furono realmente influenzati nelle loro opere dall'arte Primitiva. Secondo Ettlinger, per esempio: «si dovrebbe sottolineare che Matisse e i Fauves, a parte il loro entusiasmo, appresero direttamente ben poco, se non nulla, dall'arte africana come già fece notare Guillaume Apollinaire nel 1907».[49] Nel caso di Derain, e specialmente di Matisse, ciò non è vero; come vedremo, l'influenza dell'arte africana su di loro coincise con la fine del loro periodo fauve.

Come è stato precedentemente osservato, analizzare la questione della "scoperta" dell'arte africana significa prendere in considerazione ciò che gli artisti stavano cercando, ciò che pensavano di aver scoperto e in che modo si servivano di ciò che avevano scoperto. Come abbiamo visto, Vlaminck era alla ricerca di una espressività istintiva e di una "barbara" impetuosità, e fu proprio questo che trovò. Ma, al di là di un certo romanticismo sentimentale – e in questo Ettlinger ha ragione – egli sembra aver acquistato ben poco in modo diretto dall'arte africana.

Derain, al contrario, cercò di servirsi di ciò che vedeva. Il suo punto di partenza, come per Vlaminck, era Gauguin – Gauguin scultore più che Gauguin pittore – e l'influenza è maggiormente evidente nelle sculture realizzate all'inizio del 1907. Non sorprende, tuttavia, che Derain abbia incontrato maggior difficoltà nell'assimilare nei suoi dipinti gli elementi strutturali dell'arte africana.

Come Ron Johnson ha per primo messo in evidenzia, Derain iniziò le sue prime sculture dirette nell'Autunno



André Derain, *Bagnanti*. 1907. Olio su tela, cm. 132,1 × 194,8 New York, The Museum of Modern Art; Fondi William S. Paley e Abby Aldrich Rockefeller.

del 1906, probabilmente per reazione alla retrospettiva di Gauguin al Salon d'Automne, che comprendeva alcune sculture in legno e in altri materiali.[50] È stato spesso osservato che l'uso che fa Derain della scultura diretta nelle opere eseguite tra l'Autunno del 1906 e l'Ottobre del 1907 è dovuto in misura notevole all'esempio di Gauguin. Ugualmente significativo, tuttavia, è il fatto che Derain abbia realizzato molte sculture non in legno, come aveva fatto Gauguin, ma in pietra, mezzo molto più resistente, sebbene per far questo abbia dovuto usare «blocchi di pietra per costruzione tolti dai gradini della casa della famiglia Derain» a Châtou.[51]

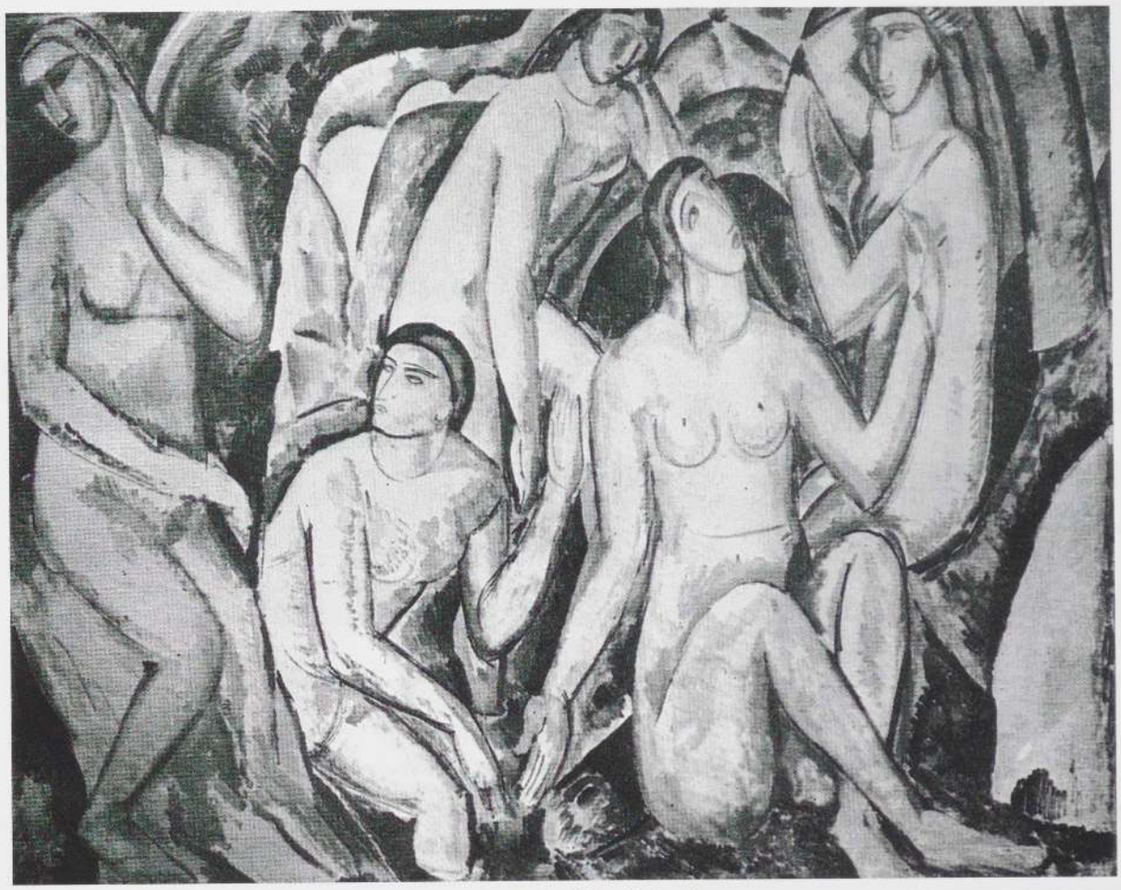
La scelta della pietra non fu certo un'innovazione, in quanto per vari millenni era stata il materiale preferito nella scultura europea, e l'uso di questo conferiva perciò alla sua impresa una certa implicita legittimità. Inoltre, il materiale più resistente permetteva a Derain di evitare la pedissequa imitazione sia di Gauguin che degli scultori Primitivi. La pietra poteva essere lasciata grezza senza per questo apparire non finita, e la superficie grezza delle sculture di pietra di Derain conferisce maggior vigore all'impressione generale di "primitività".

Sebbene sculture quali *I gemelli* e *Donna in piedi*[52] siano abbastanza naturalistiche nelle loro pose (e la voluttuosa *Donna in piedi* è più simile nella posa, nel modellato e nel materiale alle sculture indiane che a quelle africane o oceaniche), in entrambe le opere le teste sono semplificate in modo arcaico. In effetti, la testa della *Donna in piedi* suggerisce una curiosa mescolanza di influenze dell'antica Grecia e del viso della maschera Fang di Derain, un insieme che testimonia ulteriormente quanto i tratti di quella maschera non siano per nulla innovativi, anzi siano quasi "arcaici".

La più famosa, più influente, e probabilmente più interessante tra le sculture di Derain è la *Figura accovacciata* (p. 215), che si dice abbia direttamente influenzato *Il bacio* di Brancusi.[53] La compattezza di quest'opera, le sue forme massicce, e il contrasto tra l'energia contenuta della figura e la geometria cubica della pietra fanno sì che essa costituisca la scultura più originale e incisiva di Derain. Essa viene spesso citata come esempio comprovante l'influenza dell'arte tribale sulla scultura di Derain.[54] Particolari quali le grandi mani, la forma geometrica delle dita e la compattezza globale della scultura sono stati messi in relazione con le figure in pietra delle Isole Marchesi e con la scultura di Gauguin,[55] ma la contenuta intimità della figura è, sia fisicamente che psicologicamente, diversa da quella delle sculture delle Isole Marchesi o dell'arte Primitiva in generale; infatti,come ha sottolineato Johnson, questa enfasi su uno stato interiore accosta chiaramente la figura all'arte simbolista.[56]

Inoltre la forma cubica della *Figura accovacciata* e la scultura angolosa, ad altorilievo, dei dettagli anatomici, così come il materiale stesso, la pongono in relazione più con la scultura azteca che con quella tribale.

Le due sculture di Derain che sembra mostrassero una diretta influenza dell'arte tribale sono sfortunatamente andate perdute. Entrambe compaiono in una fotografia dell'artista scattata nell'Inverno 1908-1909 e pubblicata da Gelett Burgess nel 1910 (p. 216).[57] La scultura che Derain tiene in mano nella fotografia è il suo piccolo *Gatto*, che fu scolpito in legno e dipinto «principalmente in verde con tocchi di rosso sul muso».[58] La grandezza, la forma e il colore di questo pezzo richiamano le piccole



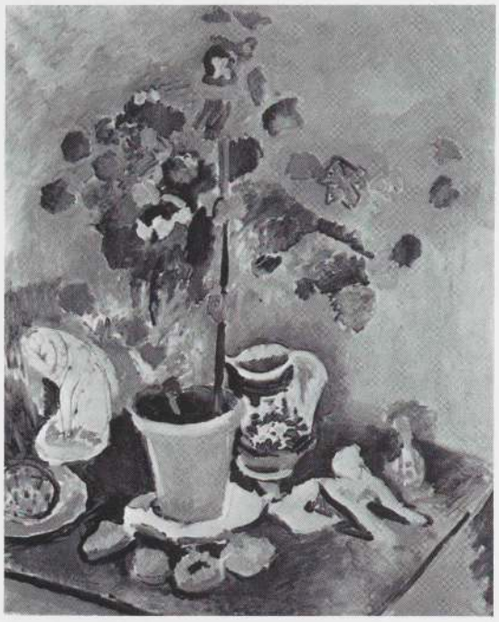
André Derain, *Bagnanti*. 1908. Olio su tela, cm. 179,4 × 231,7. Praga, Galleria Nationale.

sculture di Picasso del 1907,[59] come pure le sculture cilindriche di Gauguin. La scultura più grande che compare in primo piano in basso a destra è ancora più sorprendente per la sua evidente somiglianza con l'arte tribale – al punto che potrebbe essere definita un'imitazione o un "pastiche" di oggetti tribali – la sua testa ricorda certe maschere Fang e il suo corpo un Tiki polinesiano.[60]

Nei dipinti primitivisti di Derain, i rapporti con l'arte tribale sono meno stretti. In *La danza* (p. 217), completato nel 1906 in base a schizzi iniziati l'anno precedente, un quadro che fu ovviamente eseguito in risposta alle tele di Gauguin, Derain utilizzò un curioso miscuglio di elementi stilistici. La figura a destra sembra rifarsi allo stesso tipo di forme dell'Asia Orientale che Gauguin aveva usato nei suoi dipinti, e che ha echi nella *Donna in piedi* di Derain, mentre la sua posa è ripresa direttamente dalla figura di donna negra a destra del quadro di Delacroix *Donne in Algeri*.[61] La figura al centro in primo piano è – dato il vocabolario stilistico del quadro – relativamente naturalistica, a parte il colore rosso vivo. La figura in primo piano a sinistra è un curioso amalgama in cui le contorsioni del corpo e le forme a spirale del drappeggio ricordano più le opere romaniche come la famosa figura di Isaia a Souillac, che non l'arte tribale.[62]

Un simile eclettismo alla Gauguin, i tratti curvilinei, anch'essi ispirati a Gauguin, e le forme ammassate sul piano frontale sono pure evidenti nei due pannelli in legno che Derain intagliò nel 1906-1907 per decorare un letto.[63] Il volto della donna nel pannello più piccolo, che ricorda le donne tahitiane di Gauguin, potrebbe essere rapportato, anche se piuttosto indirettamente, alla faccia della maschera Fang di Derain.

Probabilmente l'opera più frequentemente citata come prova del legame diretto tra la pittura di Derain e la scultura tribale è *Bagnanti* del 1907.[64] A causa del volto semplificato della figura centrale, Derain è stato definito «il primo pittore che ha combinato in un'unica opera gli influssi di Cézanne e dell'arte negra»,[65] un giudizio che è stato spesso citato.[66] Non è tuttavia possibile accettare questa affermazione, in quanto non si riscontra influenza africana, diretta o indiretta, in questo volto e nel dipinto in genere. Sebbene i piani della testa e del collo della figura siano semplificati, la natura stessa della semplificazione e la posa della testa e del collo non sono africane. Riflettono piuttosto una generale tendenza arcaicizzante, non dissimile da quella riscontrabile nelle teste scolpite da Matisse nel 1906, di cui parleremo in seguito. In altri quadri di Derain, i disegni delle figure si basano su un'articolazione dell'anatomia attentamente e logicamente determinata. Le pose contrapposte sono in linea con la tradizione e sembrano fondarsi su disegni eseguiti con un modello dal vivo. Sono allo stesso modo superficiali gli ovvi riferimenti a Cézanne. Nonostante il colore e le pennellate, vagamente ispirati a Cézanne, e una certa angolosità nel tratto e nel disegno, queste figure sono così letterali, così statiche e così completamente separate dallo sfondo contro cui sono poste, che non hanno quasi nulla in comune con la dinamica interiore dei dipinti delle bagnanti di Cézanne da cui derivano.[67] Solo nell'anno successivo Derain riuscì a combinare "Cézanne e l'arte negra". Nelle sue *Bagnanti* del 1908, ora a Praga (p. 219), le tre teste superiori mostrano una certa somiglianza con maschere africane, mentre il rapporto tra le figure e lo sfondo, così come alcune pose, sono evidentemente ispi-



Henri Matisse, *Natura morta con geranio*. 1906. Olio su tela, cm. 97,8 × 80. Chicago, The Art Institute of Chicago, Collezione Joseph Winterbotham.

Henri Matisse, *Cipolle rosa*. 1906. Olio su tela, cm. 46 × 54,9. Copenhagen, Statens Museum for kunst. Collezione J. Rump.

rati a Cézanne. Ma nel 1908 Picasso aveva già realizzato una combinazione molto più radicale di Cézanne e dell'arte tribale, cosicché nessuno dei due dipinti delle *Bagnanti* di Derain può essere considerato «un vero antesignano del Cubismo».[68]

La fotografia di Derain (p. 216) scattata nell'inverno 1908-1909, e sopra citata, rivela molto più esplicitamente di qualsiasi altro documento dell'epoca le varie componenti delle problematiche artistiche di quel tempo. Il piccolo *Gatto* dai tratti primitivisti che Derain tiene tra le braccia e la figura in piedi a destra, con i suoi lineamenti tipici "dell'arte tribale", pone in evidenza quanto poco africane siano le due sculture in pietra che si vedono accanto a lui, la *Donna in piedi* e la *Figura accovacciata* su cui posa. Sul muro, a dominare la stanza come una icona personale o il sepolcro di un lare, è appesa una riproduzione del quadro *Cinque donne* di Cézanne, del 1885-1887, ora al Kunstmuseum di Basilea (Venturi 542). L'accostamento di questi oggetti è una espressione delle preoccupazioni di Derain a partire dal 1906, quando incominciò a ricercare un modo di combinare la solidità non percettiva della scultura tribale con i colori intensi e le emozioni talvolta violente dei suoi dipinti fauve. Sebbene si rendesse conto che un metodo per effettuare questa sintesi consisteva in una reinterpretazione delle qualità riduttive e scultoree delle figure di Cézanne secondo le forme più radicali dell'arte Primitiva, questa era per lui una meta che non fu in grado di raggiungere. «Anche nel 1907», come ha notato John Elderfield, «sebbene ammirasse la scultura africana, Derain non riuscì a usarne appieno la lezione nelle sue opere».[69] Ciò che *riuscì* a raggiungere grazie alla combinazione dell'arte Primitiva e del Post-Impressionismo fu una modesta estensione di quella sintesi che Gauguin aveva realizzato in modo migliore parecchi anni prima. Nonostante la sua attenzione per la modellazione plastica e il bisogno di staccarsi dal realismo, che Derain aveva espresso nella sua lettera a Vlaminck del Marzo 1906, sembra che le sue opere più intense e più originali siano state quelle eseguite in modo percettivo, direttamente dalla natura. Quando cercava di dare alla sua arte una più solida base concettuale, i suoi dipinti tendevano a diventare freddi e talvolta privi di vita. Ironicamente, nonostante il ruolo pionieristico di Derain, l'arte tribale e altri stili concettuali – soprattutto il Cubismo – ebbero in ultima analisi un effetto meno vitalizzante nel suo lavoro, che dopo il 1906 non raggiunse più quella forza e quell'originalità che aveva durante il periodo fauve.

Le interviste condotte da Gelett Burgess durante l'Inverno 1908-1909 rappresentano un giusto punto di partenza per la nostra trattazione di Matisse. Fu proprio Matisse a segnalare a Burgess i nomi dei sette artisti che egli intervistò in seguito;[70] e fu Matisse che, secondo l'opinione di Burgess, apprezzò per primo i valori plastici della scultura africana: «Da quando Matisse fece notare i loro 'volumi', tutti i Fauves si sono messi a rovistare i negozi di curiosità alla ricerca di arte negra».[71] Inoltre Burgess riconobbe la rivoluzione estetica sottintesa che era implicita nella scoperta dell'arte Primitiva. «Avevo riflettuto sull'arte del Niger e del Dahomey», scrisse Burgess all'inizio del suo saggio, «avevo osservato le mostruosità indù, i misteri asiatici e molte altre opere primitive grottesche; e mi resi conto come esistesse un fondamento logico in ciò che è brutto, allo stesso modo in cui esiste un fondamento logico nella bellezza; e che, forse, l'uno era il negativo dell'altro, quasi un'immagine rovesciata, che potrebbe avere un suo valore ed un suo significato esoterico. All'inizio del mondo l'uomo aveva dipinto e scolpito cose brutte ed oscene. Questo revival era forse un segno di seconda infanzia della razza, o una vera rinascita dell'arte?» Egli così proseguiva dopo pochi paragrafi: «Fu Matisse a muovere il primo passo nella terra ancora inesplorata del brutto».[72]

Nella prospettiva odierna, le osservazioni di Burgess, secondo cui forme artistiche così diverse vengono sommariamente definite come «il grottesco primitivo», appaiono strane e non molto diverse da altri scritti denigratori di quel periodo. Ma sembra che Burgess, egli stesso pittore, abbia cercato sinceramente un chiarimento della situaizone artistica corrente,[73] e la sua osservazione ri-

guardo ad una nuova estetica del brutto tocca uno dei più importanti rapporti tra arte Primitiva e pittura moderna. Sembra inoltre che Burgess si sia reso conto che, nell'ambito della nuova rivoluzione artistica che si stava attuando a Parigi, i vecchi canoni della bellezza venivano sostituiti da nuovi valori. Nel 1906 Matisse era il leader di questa rivoluzione, e la scultura tribale, di cui aveva preso coscienza, doveva dimostrarsi un importante elemento catalizzatore per il conseguimento dei suoi obiettivi.

Durante l'Estate del 1906, nel periodo intercorso tra il suo ritorno dal Nord Africa ed il suo primo acquisto di una scultura africana, Matisse era alla ricerca niente di meno che di un nuovo fondamento estetico per la sua arte. Egli stava tentando di operare una sintesi tra l'arte di Cézanne – che a quell'epoca egli riusciva a comprendere meglio di qualsiasi altro pittore –, quella di Gauguin, e quella di un primitivismo generico quale poteva ritrovarsi nell'espressione artistica del popolo e dei bambini (e forse anche nella pittura di Henri Rousseau, che era stato incluso nel Salon d'Automne dei Fauves nel 1905).[74] Questi due aspetti corrispondevano a modi molto diversi di trattare la forma e lo spazio. Il primo implicava un modellato scultoreo in rilievo e uno spazio tangibile, ma non profondo; il secondo colori piatti e luminosi ed una monotonia decorativa nella resa di figure, oggetti e sfondo. La polarità tra questi due modi può essere colta in due coppie di dipinti che Matisse eseguì a Collioure subito dopo il suo ritorno dal Nord Africa: *Natura morta con geranio* e *Cipolle rosa*, e le due versioni del *Giovane marinaio*.

Le due nature morte comprendono composizioni di oggetti simili – cipolle rosa, ceramiche popolari del Nord Africa, e una versione in terracotta della scultura di Matisse *Donna appoggiata sulle mani* del 1905. Le differenze formali tra i due dipinti sono tuttavia così marcate che a prima vista è difficile riconoscere che si tratti dello stesso soggetto. *Natura morta con geranio*, il primo dei due, è decisamente più tradizionale nell'esecuzione: è dipinto da un solo punto di vista (come appare evidente dalla prospettiva del tavolo e degli oggetti situati su di esso), presenta chiari segni di ombre proiettate, e un forte senso di spazio atmosferico. L'uso del contorno, la pennellata e l'uso del "*passage*" sono, al tempo stesso, tipici di Cézanne. La matrice dell'immagine è, come nei dipinti di quest'ultimo, ancora radicata nella percezione sensoriale e la rappresentazione del tutto risulta abbastanza naturalistica.

In *Cipolle rosa*, al contrario, gli oggetti sono semplificati e appiattiti come nei disegni dei bambini.[75] Essi sono posti in uno spazio astratto, indipendenti da qualsiasi punto di vista, privi di atmosfera, senza luce e senza ombre. Qui Matisse si è servito di una tecnica semplificata e primitivista per diminuire il senso della realtà e sottolineare le relazioni simboliche fra gli oggetti. Le cipolle sembrano spuntare dalla superficie sabbiosa, simile a terra, del tavolo, e le spirali sul vaso panciuto funzionano come un'articolazione simbolica della forza di questa crescita. La figura femminile e i cammelli sul vaso completano il quartetto di simboli – donna, animale, spirale, crescita della pianta. Questo tipo di simbolismo, sottile e completamente pittorico, in cui gli oggetti e il modo in cui sono rappresentati sono funzioni inseparabili del loro "significato" costituisce una delle innovazioni più sorprendenti nell'arte di Matisse durante l'Estate del 1906.

Una simile polarità tra cézannismo e primitivismo può essere individuata nelle due versioni del *Giovane marinaio*.

La prima versione ha una intensità dura e aggressiva (simile a quella dell'*Autoritratto* di Matisse dello stesso

Henri Matisse, *Giovane marinaio I*, 1906. Olio su tela, cm. 100,3 × 78,7. Collezione privata.

Henri Matisse. *Giovane marinaio II*, 1906. Olio su tela, cm. 100 × 81. Collezione privata.

Henri Matisse, *La vita*. 1906. Bronzo, h. cm. 23,2.
New York, The Metropolitan Museum of Art; Collezione Alfred Stieglitz.

Henri Matisse, *Nudo in piedi*. 1906. Bronzo, h. cm. 48,2. Collezione privata.

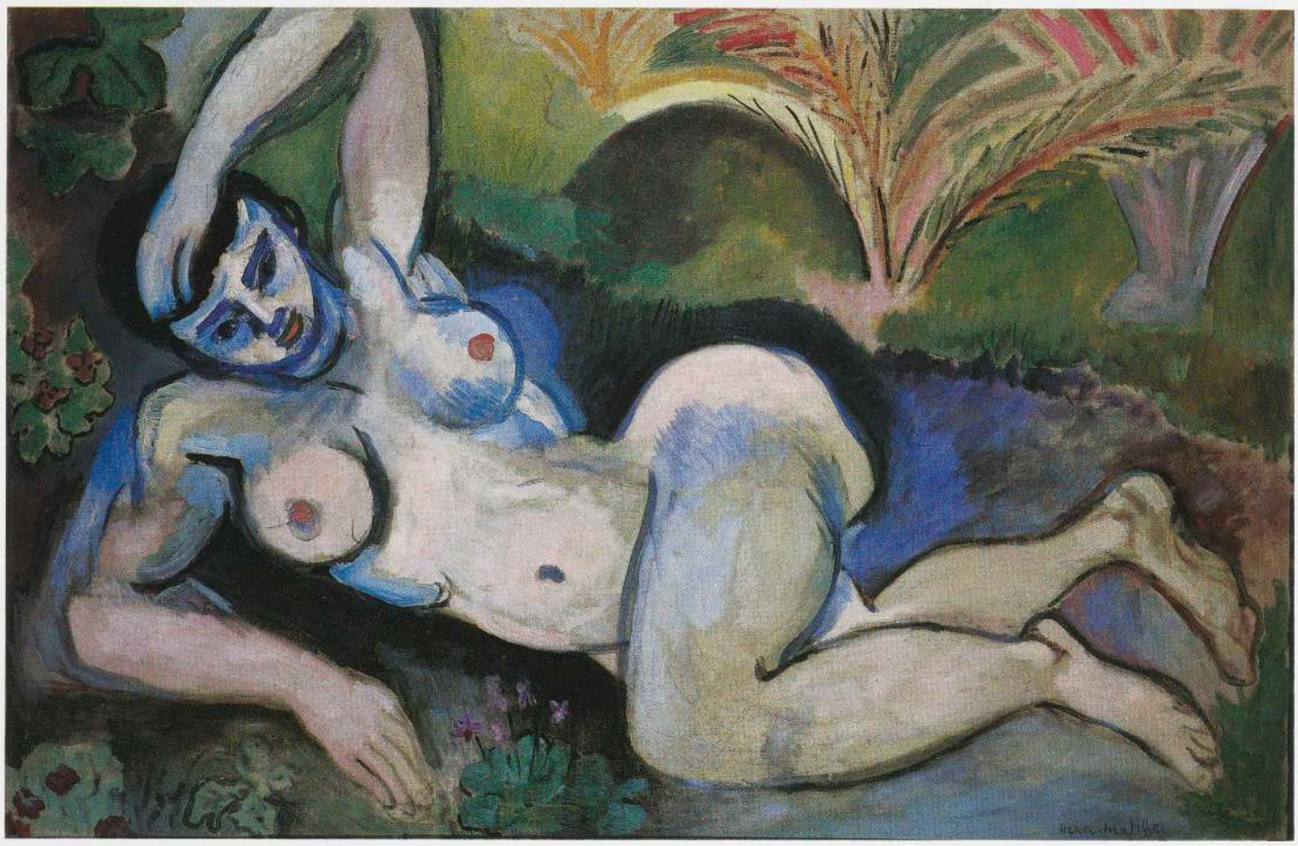
periodo, ora allo Statens Museum for Kunst, Copenhagen); l'esecuzione combina alcune tracce del suo stile fauve con un uso del colore, una pennellata e una costruzione spaziale decisamente ispirati a Cézanne. La seconda versione, realizzata poco dopo, non era copiata direttamente dal modello bensì dal primo dipinto: ciò si richiamava ad un procedimento che Matisse aveva adottato circa nel 1904, e che avrebbe poi seguito in numerose coppie di dipinti basati sullo stesso motivo.[76] La sua prima versione di un tema sarebbe percettiva mentre la seconda, e cioè un dipinto basato sul precedente, sarebbe più sintetica. In questo modo egli era in grado di conservare il suo intenso contatto con la natura e, nello stesso tempo, di staccarsi da una esecuzione del tutto percettiva. Leo Stein ricordava bene il suo primo esempio di tale procedimento: «Un'estate egli riportò dalla campagna uno studio di un giovane pescatore, insieme ad una copia libera di esso con deformazioni estreme. Sulle prime finse che il secondo dipinto fosse stato eseguito dal postino di Collioure, ma alla fine ammise trattarsi di un suo esperimento. Fu la prima cosa da lui realizzata con deformazioni volute».[77] La definizione di Stein «deformazioni volute» funziona. Fino ad allora le deformazioni nelle opere di Matisse erano state originate dalla reazione visiva ed emotiva dell'artista a ciò che egli stava dipingendo; erano state eseguite nell'impeto della battaglia. Qui, al contrario, il dipinto era stato sintetizzato consciamente e determinato intellettivamente. La prima versione del *Giovane marinaio* riflette l'eccitazione provocata dall'incontro diretto con il soggetto – ciò che Matisse indicava come l'emozione del confronto;[78] la seconda versione è una meditazione su quell'incontro ed una resa in termini concettuali. Operando in questo modo, Matisse riuscì ad ottenere quella distanza necessaria dalle basi percettive della sua pittura precedente, e anche dalla potente influenza di Cézanne. Nel secondo *Giovane marinaio*, invece di rappresentare le sue sensazioni pennellata dopo pennellata e di sottolineare l'asprezza e l'angolosità del soggetto, egli tradusse la grezza materia di vita in un insieme elegante, leggiadramente curvilineo e ampiamente strutturato. C'è qualcosa di piuttosto infantile nella chiara semplicità del disegno e nei piani piatti e brillanti di colore, e nello stesso tempo il dipinto mostra una comprensione sofisticata del sintetismo di Gauguin. In modo significativo Matisse datò solo la seconda versione del *Giovane marinaio*, quasi ad indicare che nel 1906 quello era il suo punto d'arrivo.

Sembra tuttavia che Matisse abbia avuto idee confuse riguardo alla direzione in cui le sue nuove semplificazioni e l'incipiente primitivismo lo stavano conducendo, a giudicare dal suo semi-serio disconoscimento delle due opere più radicalmente appiattite, che egli aveva eseguito durante quell'Estate, e attribuito ad un immaginario postino di provincia. Questi disconoscimenti possono essere stati un indice dell'insicurezza e perfino dell'imbarazzo che molti artisti provano quando propongono per la prima volta le loro opere più innovative; ma, secondo la mia opinione, evidenziano anche l'inquietudine di Matisse di fronte alla apparente ingenuità manifestata da quelle opere.

Infatti il suo nuovo stile era una negazione della grande tradizione della pittura rinascimentale in cui egli si era formato. Come Picasso fece notare molto acutamente, ciò che Matisse voleva realmente conseguire a quel tempo era la franca semplicità dell'arte dei bambini.[79] Le arti Primitive ed esotiche a cui Matisse si era interessato possono essere servite per sanzionare dall'esterno della sua tradi-



Figura (tre vedute), Baule, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 47,6. Tucson, Collezione Mr. e Mrs. Kelley Rollings.



Henri Matisse, *Nudo blu (ricordo di Biskra)* 1907. Olio su tela, cm. 92,1 × 140,1. Baltimora, The Baltimore Museum of Art; Collezione Cone, raccolta dal Dr. Claribel Cone e da Miss Etta Cone di Baltimora, Maryland.

zione, la validità delle sue scoperte plastiche più innovative.

Sembra che l'interesse di Matisse per la scultura, divenuto più intenso nell'Estate del 1906, sia stato provocato anche dal suo interesse per la scultura africana. Il *Nudo in piedi* (p. 222), per cui posò sua figlia, rappresenta un estremo distacco dalla sua scultura precedente, che era basata sull'articolazione delle masse muscolari e sulle pose contrapposte, simili a quelle dei suoi dipinti. Nel *Nudo in piedi* la posizione è quasi simmetrica, il collo è allungato, la testa è sproporzionatamente larga, e le mani sono accostate al corpo, come nella scultura Baule (p. 223). Anche il piccolo busto con testa intitolato *La vita* (p. 222), con i seni sporgenti, le braccia all'infuori, le natiche esageratamente grosse e la testa grande, ricorda certi tratti delle statuette africane.[80]

Quando Matisse ritornò a Parigi quell'Autunno, il suo interesse per l'arte africana era diventato talmente forte da indurlo ad acquistare una piccola scultura africana. Non molto tempo dopo – probabilmente verso la fine del 1906 – egli iniziò l'unica natura morta in cui rappresentò una vera scultura africana (p. 214). Il fatto che abbia lasciato l'opera incompiuta può forse significare una sfiducia nell'esotico per se stesso, come pure la sua consapevolezza della necessità di procedere verso una sintesi. Ciò che era maggiormente significativo per Matisse non era la semplice rappresentazione o imitazione delle sculture africane, ma piuttosto la creazione, nel suo modo di trattare la figura umana, di strutture formali liberamente inventate e ispirate all'arte africana. Tale sviluppo era ormai prossimo; quando tornò a Collioure all'inizio del 1907, Matisse iniziò a lavorare per una delle sue maggiori scul-

Henri Matisse, *Nudo sdraiato I*. 1907. Bronzo, cm. 34,3 × 50,2. New York, The Museum of Modern Art; acquistato tramite il lascito Lillie P. Bliss.

ture, *Nudo sdraiato I*, e poco dopo dipinse *Nudo blu* (*Ricordo di Biskra*), che segnò una svolta nella sua arte.

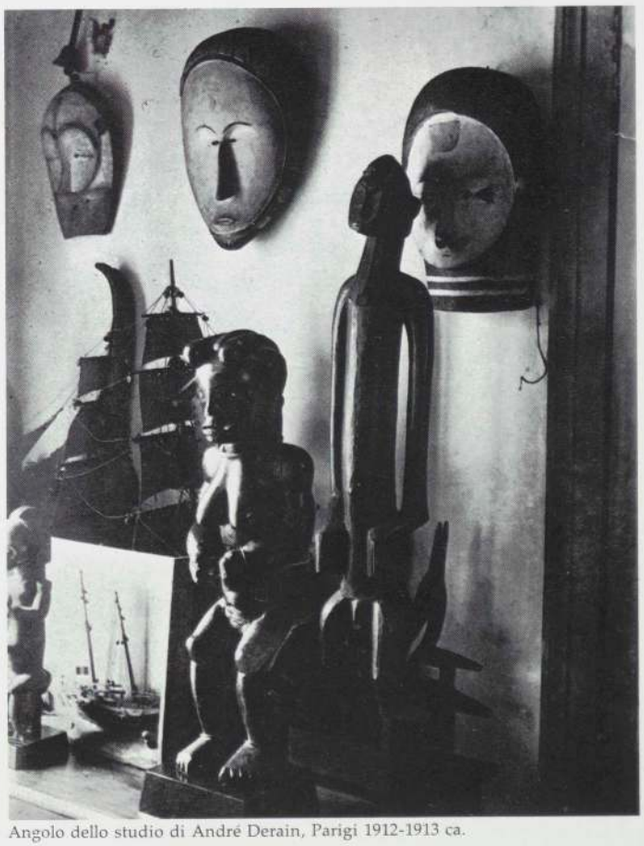
La maggior parte delle sculture di Matisse erano state fino a quel momento copiate dal vero. L'esecuzione aveva tratto spunto da un insieme di notazioni tattili e visive che delineavano superfici che riproponevano la tensione della struttura anatomica. Nel 1906, in *Figura sdraiata con camicia*,[81] egli aveva creato una versione scultorea di una delle tre figure sdraiate al centro di *Gioia di vivere*, una realizzazione tridimensionale della figura resa nel dipinto in modo molto incorporeo. Quella scultura, come il suo prototipo nel dipinto, riprendeva la stessa posa della ben nota scultura antica *Arianna dormiente* (che in seguito ossessionerà i quadri di Giorgio de Chirico). La posa, con gambe ripiegate ed un braccio curvato sopra la testa, era stata utilizzata fin dal XV secolo per rappresentare Venere ed altre figure erotiche e per indicare la sensualità.[82] Il motivo era stato conservato fino al XIX secolo, quando Ingres se ne era servito per alcune delle sue Odalische, e il pittore accademico Cabanel aveva adattato una posa simile per la sua *Nascita di Venere*. L'elaborazione di questa posa realizzata da Matisse agli inizi del 1907, sia nel *Nudo sdraiato I* che in *Nudo blu*, testimonia il suo desiderio di creare un equivalente moderno della Venere antica, ma quel che è più significativo, come vedremo, una specie di Venere "africana". Il significato di simbolo personale che la scultura assunse per lui è indicato dalla frequenza con cui egli lo inserì nei suoi dipinti come motivo predominante.[83]

Il *Nudo sdraiato I* non fu eseguito direttamente dal modello, ma in base al ricordo e alla fantasia, il che diede a Matisse maggiore libertà nella sua ristrutturazione del corpo umano. Numerosi tratti furono eseguiti secondo quelli che egli aveva definito «i piani e le proporzioni inventate» della scultura africana e possiedono quindi modulazioni africane. La testa relativamente grande, i seni sferici e le natiche a forma di bulbo ricordano tratti comuni della scultura africana, come fa, analogamente, il notevole rilievo delle masse delle varie parti del corpo e il modo in cui i volumi fanno da contrappunto all'articolazione dell'anatomia della figura, piuttosto che armonizzarsi con essa. Nonostante la posa di questa scultura sia tradizionalmente europea, la resa formale mostra quindi una reazione, sottile ma concreta, a quella ristrutturazione inventiva della figura umana che Matisse ammirava nell'arte africana.

Nudo blu fu iniziato dopo che Matisse aveva lavorato per qualche tempo al *Nudo sdraiato I* (che era quasi andato distrutto in un incidente avvenuto nello studio).[84] Con la sua tonalità simile a quella di Cézanne e la voluta goffaggine, è il primo grande dipinto eseguito da Matisse dopo la morte di Cézanne nell'Ottobre precedente. In un certo senso, esso rappresenta sia una specie di omaggio a Cézanne sia un'affermazione della nuova libertà dalle sue convenzioni, cui Matisse potè pervenire in parte a seguito dello studio della scultura africana. In questo dipinto la ristrutturazione del corpo è più marcata che nel *Nudo sdraiato*, e l'uso di elementi ispirati all'arte africana nella articolazione delle forme è ancora più evidente, anche se, come in quasi tutte le opere di Matisse, le influenze esterne sono sintetizzate in modo così completo e sottile che è necessario osservare attentamente per scoprirle.

Le numerose libertà che Matisse si prese nella ristrutturazione del corpo femminile in *Nudo blu* provengono in definitiva dalla scultura africana, anche se indirettamente. La parte superiore e quella inferiore del tronco, per esempio, sono ruotate in maniera così innaturale che

Figura di reliquiario Fang, Gabon. Legno e metallo, h. cm. 64,8. New York, The Metropolitan Museum of Art; The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, dono Nelson A. Rockefeller. Già Collezione André Derain, Jacob Epstein.



Angolo dello studio di André Derain, Parigi 1912-1913 ca.

sembrano quasi appartenere a figure diverse.
Dalla vita in su il corpo è visto di fronte, a livello dell'occhio, mentre la parte inferiore del tronco è presentata come se la figura fosse voltata sull'addome e vista dall'alto. Le deformazioni sono qui più estreme e meno determinate anatomicamente rispetto alle libertà che Cézanne si era preso nella resa del corpo umano, e sono invece più simili alla struttura delle figure africane.

Sembra che anche alcuni particolari specifici di *Nudo blu* siano stati influenzati dalla scultura africana: i seni a bulbo, la testa sferica dal collo corto (priva dei capelli sciolti o dello chignon caratteristici dei modelli europei), e il tronco allungato ricordano tratti tipici della scultura africana. Anche le sporgenze esagerate delle natiche richiamano una forma che è particolarmente frequente nella scultura Baule e Fang, che era diffusa a Parigi a quel tempo (p. 223).[85]

In *Nudo blu*, Matisse ampliò anche le possibilità simboliche che aveva iniziato ad esplorare l'anno precedente. Per focalizzare e controllare l'immagine si servì dei ricordi dell'oasi di Biskra in Algeria, il che conferì al dipinto un soggetto dell'Africa Settentrionale insieme a una inflessione formale dell'Africa Nera.[86] Il quadro non è un ricordo letterale di qualcosa che Matisse aveva visto, ma piuttosto un'immagine simbolica del potente effetto che l'esperienza africana aveva avuto sulla sua immaginazione. Più tardi egli ricordava Biskra come «una superba oasi, una cosa fresca e graziosa in mezzo al deserto, con molta acqua che scorreva tra le palme, tra i giardini, con le foglie di colore verde intenso, il che è alquanto sorprendente quando vi si giunge attraverso il deserto».[87] Come personificazione della vegetazione lussureggiante che aveva colpito Matisse in Nord Africa, il *Nudo blu* divenne un'espressione della forza stessa della vita, un equivalente visivo dell'esultante evocazione della stessa oasi fatta da André Gide alcuni anni prima: «Questa terra africana... che si risveglia ora dall'inverno, inebriata di acqua, piena di nuove linfe; rideva con questa frenetica primavera, la cui eco avvertivo anche dentro di me».[88]

In armonia con il tema implicito della terra durante la Primavera, il dipinto possiede uno straordinario dinamismo; la composizione si basa su una serie di archi e di curve che si ripetono e che collegano la figura al paesaggio circostante e sottolineano perciò, sia formalmente che sul piano del soggetto, l'indissolubile scambio di energia vitale tra la donna e la terra. Ciò che conferisce unità all'immagine, oltre al continuo "rimare" delle curve della donna con il paesaggio circostante, è la stesura del colore: la figura irradia forza verso l'esterno nei pentimenti che riecheggiano e rendono più ampie le braccia, i seni, le natiche e le gambe. Non essendo vista da un unico punto e neppure fissata in un luogo preciso, la figura è resa con maggiore dinamismo e fluidità rispetto a qualsiasi opera precedente di Matisse. L'intensa interazione tra la figura e lo sfondo, tra l'immagine e la superficie di colore conferisce un senso della materializzazione e della erosione dello spazio stesso. Essa suggerisce anche il fluire del tempo: la realtà è appresa in termini di energia che interagisce con la materia. La forma generativa della donna, allo stesso tempo contenuta e dirompente dalla terra che la circonda, sembra effettivamente dar vita alle forme che le stavano attorno. Le metafore del soggetto e la sua realizzazione

Henri Matisse, *Figura decorativa*. 1908. Bronzo, h. cm. 73. Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

Henri Matisse, *Due negre*, 1908. Bronzo cm. 47 × 26,6 × 19. Baltimora, The Baltimore Museum of Art; Collezione Cone, raccolta dal Dr. Claribel Cone e da Miss Etta Cone di Baltimora, Maryland.

formale sono inscindibili. Qui, più che nelle *Bagnanti* di Derain, ci troviamo di fronte al primo dipinto «che combina in una singola opera le influenze di Cézanne e dell'arte negra».[89] Il *Nudo blu* fu perciò un passo importante non solo nell'evoluzione formale di Matisse, ma anche nello sviluppo del suo repertorio simbolico. Esso anticipa le composizioni di figure primitiviste, come le *Bagnanti con tartaruga* e infine le *Danze*, che lo occuperanno negli anni successivi.[90]

Nella sua evocazione di una Venere "africana", il *Nudo blu* – come il *Nudo sdraiato I* – annunciava altresì una nuova estetica nella rappresentazione del corpo femminile.

L'aggressiva "bruttezza" del *Nudo blu*, che era una parte importante dei suoi mezzi espressivi, rappresentava la nuova estetica di bellezza "africana" o "barbara" che fu in seguito notata da Gelett Burgess – e anche da Picasso, se accettiamo il fatto secondo cui egli affermò che la figura africana era più bella della Venere di Milo. In effetti il *Nudo blu*, che fu chiaramente inteso come un "nudo antisalon", costituiva una specie di sfida nei confronti non solo di dipinti conosciuti, come la *Nascita di Venere*,[91] di Cabanel, ma anche della *Grande odalisca* di Ingres e della *Olympia* di Manet, che erano appena stati esposti assieme al Louvre.[92]

«Una donna nuda, brutta, sdraiata su una opaca erba blu sotto alcune palme», così scrisse Louis Vauxcelles a proposito del *Nudo blu*.[93] Matisse difese il suo dipinto in una replica i cui principi saranno ripresi da Braque e da altri,[94] affermando: «Se incontrassi una donna simile per la strada, scapperei terrorizzato. Soprattutto, io non creo una donna, *faccio un quadro*».[95] Questo concentrarsi sui mezzi formali piuttosto che sul soggetto dell'opera costituisce il fondamento anche della stima di Matisse per le qualità della scultura africana, con i suoi «piani e proporzioni inventati». Max Weber ricordava che quando, circa un anno dopo, Matisse mostrò ai suoi studenti pezzi africani della sua collezione, «egli prendeva in mano una

Henri Matisse, *Schiena III*, 1916-1917. Bronzo, cm. 189,2 × 111,8 × 15,2. New York, The Museum of Modern Art; Fondo Mrs. Simon Guggenheim.

Parte superiore di insegna, Luba, Zaire. Legno, h. cm. 135,2, dimensione totale. Buffalo, Buffalo Museum of Science.

Parte superiore di insegna, Baule, Costa d'Avorio. Legno dipinto, h. cm. 27,3, dimensione totale. Collezione privata.

Maschera, Bangwa, Camerun. Legno, h. cm. 20. Collezione privata. Già Collezione Tristan Tzara.

figura e ne metteva in evidenza le autentiche ed istintive qualità scultoree, quali la meravigliosa fattura, l'esclusivo senso delle proporzioni, la sottile, palpitante pienezza della forma e l'equilibrio».[96]

La più importante reazione al *Nudo blu* non si ebbe da parte di critici o scrittori, ma da parte di altri pittori.[97] Sebbene l'influenza di Cézanne fosse ampiamente avvertita al Salon des Indépendants del 1907, dove fu esposto il *Nudo blu*, solo Matisse era andato al di là della semplice imitazione di Cézanne. Picasso fu profondamente colpito dal dipinto, che può aver stimolato lo sviluppo delle sue idee nell'elaborare ciò che sarebbe diventato *Les Demoiselles d'Avignon* – molto più che non la *Gioia di vivere*, con cui era, in effetti in competizione, o le *Bagnanti* di Derain, aridamente cézanniano, anch'esso esposto al Salon des Indépendants di quell'anno. Nonostante si dica che Picasso sia stato inizialmente stimolato a eseguire una grande composizione con molte figure in parte come reazione alla *Gioia di vivere* di Matisse nella Primavera del 1907, epoca in cui egli iniziò effettivamente il dipinto, il *Nudo blu*, con quella pennellata vigorosa, quei molteplici punti di vista, quello spazio dinamico, quelle estreme distorsioni anatomiche e quella sua "bruttezza", doveva senz'altro aver suscitato in lui un interesse ben più grande. In effetti, il primitivismo del *Nudo blu*, un dipinto così tipicamente "africano", si adattava molto meglio all'effetto che Picasso stava cercando di raggiungere nelle sue opere dell'inizio del 1907. Sebbene nella sua arte non si sia servito di forme africane (o della lezione di Cézanne) prima che Matisse le utilizzasse, Picasso le adottò alla fine in un modo più radicale. Il *Nudo blu*, con la sua voluta crudezza ed il suo dichiarato primitivismo, era una delle molteplici influenze che spinsero Picasso a lavorare in maniera più grezza ed audace di quanto non avesse fatto prima.[98] È possibile che il dipinto abbia contribuito a spingere Picasso ad osservare ancora una volta la scultura africana, questa volta al Museo del Trocadéro, dopo la cui visita egli ridipinse le due cosiddette figure "africane" nel lato destro delle *Demoiselles*.[99]

Henri Matisse, *Jeannette V*. 1916. Bronzo, cm. 58,4 × 19,7 × 29,3. Toronto, Art Gallery of Ontario; acquisito.

Poiché l'uso che Picasso fece delle fonti africane era apparentemente più manifesto di quello di Matisse, e poiché Picasso fu ispirato da alcuni oggetti africani più radicali e astratti rispetto a quelli che influenzarono Matisse, fu proprio lui che, da quel momento in poi, si pose a capo della corrente "africanizzante" della pittura francese. Matisse, tuttavia, continuò ad ispirarsi alle forme tribali e ai concetti strutturali sia nella pittura che nella scultura, ma poiché il fondamento della sua arte continuò ad essere essenzialmente percettivo, queste fonti ed altre influenze concettuali tendevano ad essere sintetizzate e stemperate a tal punto che spesso era difficile individuarle.

Nel Dicembre del 1907, Guillaume Apollinaire pubblicò un articolo su Matisse in cui faceva notare l'interesse dell'artista per le arti esotiche, comprese «le statue dei negri africani le cui proporzioni rispondevano alle passioni che le ispiravano». Egli proseguiva dicendo che «nonostante fosse curioso di conoscere le capacità artistiche di tutte le razze umane, Henri Matisse rimane soprattutto legato al concetto europeo di bellezza».[100] Ciò è stato interpretato come un'affermazione secondo cui Matisse aveva «imparato poco, se non nulla, direttamente dall'arte africana».[101]
Ma in effetti, entro la fine del 1907, la rivoluzione estetica in cui l'arte africana e Matisse svolsero un ruolo così determinante stava già diventando un aspetto del "concetto europeo di bellezza", almeno tra molti artisti d'avanguardia.

Dal 1907 alla fine della Prima Guerra Mondiale, l'uso più radicale e pieno di immaginazione dell'arte Primitiva fu quello di Picasso e di Brancusi. Molti dei pittori un tempo Fauves continuarono ad essere seri collezionisti di arte Primitiva, ma questa ebbe ben pochi effetti visibili sulle loro opere. Vlaminck, che rimase un appassionato collezionista di arte africana, trascorse gran parte del resto della sua vita dipingendo paesaggi in tempesta. Derain, che pure continuò a raccogliere e che conservò alcuni dei suoi oggetti africani fino alla morte, si servì in misura limitata dell'arte africana negli anni successivi, ad eccezione di alcune più o meno citazioni letterali, come quelle notate da Laude.[102]

Ancora una volta, Matisse costituì un'eccezione. La grossa testa e i seni sferici della sua *Figura decorativa* del 1908 (p. 226) indicano una generale tendenza "africanizzante", che è ancora più esplicita in *Due negre* (p. 226), basate sulla fotografia, pubblicata in una rivista, di due ragazze Tuareg.[103]
La sorprendente sensualità delle ragazze di quella fotografia può aver spinto Matisse a sceglierla come fonte, ma l'uso che ne fa concorda con il desiderio da lui avvertito in quel periodo di lavorare in modo tridimensionale partendo dalle fotografie, al fine di distaccarsi dalla natura e di capovolgere il suo precedente procedimento di lavoro che consisteva nel passare da tre a due dimensioni. Le altre sculture che Matisse realizzò partendo da fotografie come il *Grande nudo accovacciato* del 1908 e *La serpentina* del

Henri Matisse, *Jeannette V.* 1916. Bronzo, cm. 58,4 × 19,7 × 29,3. Toronto, Art Gallery of Ontario; acquisito.

Figura seduta, Bambara, Mali. Legno, h. cm. 61. Collezione privata, Francia. Già Collezione Henri Matisse.

Henri Matisse, *La Signora Matisse*, (particolare) 1913. Olio su tela, cm. 146,4 × 97,1. Leningrado, Museo dell'Hermitage.

Maschera, Shira-Punu, Gabon. legno dipinto, h. cm. 31. Zurigo, Collezione Ernst Winizki.

1909, furono eseguite sulla base di fotografie piuttosto comuni di alcune modelle per artisti, simili a quelle che si potevano trovare in pubblicazioni come *Le Nu esthétique*.[104] La fotografia delle due ragazze Tuareg, al contrario, fu probabilmente scelta per rinforzare la "négritude" che Matisse voleva conferire alla scultura.

Le *Due negre* sono l'unica scultura che Matisse realizzò con più di una figura. Essa può essere stata in parte suggerita dall'opera molto scultorea *Due nudi* di Picasso del 1906 (p. 248), che, tuttavia, deriva dall'arte iberica più che da quella africana. Può anche essere stata ispirata da sculture africane che talvolta rappresentano frontalmente figure femminili, sebbene sia poco probabile che sculture Luba come quella qui riprodotta (p. 227) si potessero vedere a Parigi a quell'epoca. Sebbene le pose nelle *Due negre* seguano abbastanza fedelmente quelle della fotografia, l'intero senso dell'immagine è stato completamente trasformato. La resa delle due figure si rifà molto alla scultura africana, soprattutto a quella Baule, in particolare per il rapporto tra tronco e natiche, per il modo di rappresentare i seni e per le acconciature (p. 223).

L'influsso africano è molto più evidente nell'ultima testa della serie Jeannette, *Jeannette V* (pp. 228-229), che è solitamente datata tra il 1910 e il 1913, ma che fu in realtà eseguita nel 1916.[105]
Una fonte di ispirazione per questa testa, che è la più radicalmente purificata della serie, fu certamente la bella figura seduta Bambara (p. 229) che Matisse aveva da poco acquistato,[106] e che è rappresentata sulla mensola del caminetto nel pannello di sinistra del trittico *Le tre sorelle* del 1916-1917, alla Fondazione Barnes. Priva del malinconico fascino delle prime tre teste di Jeannette e del potente spirito della quarta, la *Jeannette V* trasmette uno straordinario senso di nudità psicologica. La qualità primitiva, davvero primordiale, di questo pezzo emula quella del suo prototipo Bambara.

La *Schiena III* (p. 227), eseguito all'incirca nello stesso periodo di *Jeannette V*, mostra in maniera più diffusa l'influenza africana. Qui, come nella figura della contemporanea *Ragazza al fiume*,[107] l'arte africana può aver aiutato Matisse a formulare una risposta alla frantumazione cubista della forma senza ricorrere a mezzi cubisti. Questa scultura è uno dei numerosi ed interessanti tropi stilistici, realizzati dal 1913 al 1917, in cui Matisse si servì di una sintesi originale di forme tribali ed elementi caratteristici di Cézanne per reagire alle innovazioni dei Cubisti, respingendole nello stesso tempo.
In confronto alle due *Schiene* precedenti, la posizione della figura in *La schiena III* è più architettonica che anatomica: le varie parti del corpo sono messe in relazione tramite un susseguirsi ritmico di linee e superfici piuttosto che attraverso la muscolatura, e il senso di gravità si avverte appena. Anche la grandezza relativa della testa e il forte senso di verticalità dato dalla colonna vertebrale

A sinistra: Testa di reliquiario, Fang, Gabon. Legno, h. cm. 35. Collezione privata. Già Collezione Maurice de Vlaminck.

Sopra: Henri Matisse, *Donna seduta*. 1915. Olio su tela, cm. 69 × 35. Collezione privata.

A destra: Figura di reliquiario, Fang, Gabon. Legno e materiali diversi, h. cm. 25,5. Parigi, Collezione privata.

sono riflessi indiretti di elementi che Matisse aveva osservato nella scultura africana. In effetti quest'opera rappresenta probabilmente il più sottile trasferimento di principi scultorei dell'arte africana nella scultura di Matisse.

Gli effetti delle forme africane sui dipinti di Matisse nel decennio successivo all'iniziale scoperta dell'arte Primitiva sono abbastanza duraturi. In alcuni casi, come nella figura eretta nelle due versioni di *Il lusso* del 1907, tratti specifici quali i rapporti tra la parte superiore del tronco, il collo allungato e la testa grande ricordano le proporzioni generali della scultura africana. Negli anni successivi, il concetto generale di «piani e proporzioni inventate» era divenuto parte integrante del procedimento di Matisse nell'esecuzione della figura umana, anche se in vari esempi si erano fatte chiare allusioni a tipi specifici di arte africana.

Nel grande dipinto *La Signora Matisse* del 1913, il viso (pagina a fronte) ricorda le maschere del Gabon, e André Salmon colse abbastanza nel segno quando lo criticò affermando che assomigliava «ad una maschera di legno, imbrattata di gesso... una figura da incubo».[108]
La simmetria e la semplificazione dei tratti, il modo di rappresentare gli occhi, come in una maschera, e perfino la forma dei capelli e del copricapo si rifanno evidentemente ai tratti e al colore delle maschere Fang e di quelle bianche Shira-Punu che intendono rappresentare spiriti o fantasmi.

Credo che la *Donna seduta* (sopra), mai pubblicata fino ad ora, e datata 1915,[109] contenga un chiaro richiamo all'arte del Gabon, in questo caso alle figure scolpite Fang, cui essa assomiglia in vari particolari.
La testa e l'acconciatura, il collo, le spalle, i seni, le braccia e la parte superiore del tronco sono così simili alle sculture Fang che questo dipinto esemplifica, in effetti, l'uso più diretto di forme africane che sia mai stato fatto da Matisse nei suoi dipinti. Il contrasto tra l'austerità del corpo della donna e la provocante sensualità della giarrettiera sulla sua coscia fa apparire la donna un idolo pagano ed una "coquette" allo stesso tempo, creando così un effetto di stupefacente ambiguità. Alla fine, nelle ultime "carte ritagliate" la grande sintesi finale della sua arte, Matisse cercò ancora una volta una fonte di ispirazione nelle forme e negli oggetti africani. In un meraviglioso gioco visivo, la figura nella composizione *Il lanciatore di coltelli* contenuta nella cartella intitolata *Jazz* (vedi sopra) assume una forma che ricorda un coltello da lancio africano. Una delle più ambiziose fra tutte le grandi composizioni delle "carte ritagliate", *La negra* (p. 236), non solo fu ispirata ad un soggetto negro, la ballerina Josephine Baker, ma allude ellitticamente al repertorio formale della scultura africana – la "négritude" della forma e del soggetto si rafforzano così a vicenda in un modo che ricorda le *Due negre* del 1908. In alcune composizioni di "carte ritagliate" vengono rappresentate in maniera più o meno diretta maschere

africane,[110] ma mentre nei primi dipinti e nelle prime sculture di Matisse le influenze dell'arte tribale provenivano soprattutto dall'Africa, in questa è evidente anche l'influenza dell'arte oceanica.

L'eco dell'arte oceanica nelle "carte ritagliate" rappresenta un interessante contrasto con l'uso precedente di Matisse delle forme africane. Nei suoi dipinti e nelle sue sculture, ciò che egli aveva appreso dall'arte africana si rifletteva principalmente nel trattamento della figura umana.

Nelle "carte ritagliate" eseguite verso la metà degli anni quaranta, sembra che le forme decorative della Melanesia lo abbiano sostenuto nella creazione di uno spazio astratto e dematerializzato, caratterizzato da un modello decorativo fondato sulla ripetizione di forme simili. Lo spazio astratto di queste "carte ritagliate" era molto diverso dallo spazio dei suoi dipinti, e i loro motivi contenevano spesso immagini direttamente collegate ai ricordi di Matisse dei Mari del Sud.

Nel 1930, in un periodo di incertezze sia nella sua arte che nella sua vita, Matisse aveva visitato Tahiti. Sebbene nella sua creazione artistica egli abbia fatto un limitato uso immediato delle esperienze tahitiane, egli rimase profondamente colpito dalla luce, dai colori, dalla lussureggiante vegetazione e dalla ricca fauna marina di quei posti[111] e i ricordi lo accompagnarono fino al termine della sua vita. Verso la metà degli anni quaranta, egli iniziò a combinare le sue impressioni della flora e della fauna dell'Oceania con alcune caratteristiche formali dell'arte

Sopra a sinistra: Henri Matisse, *Il lanciatore di coltelli*, (particolare), dalla cartella *Jazz*, 1947. Disegno a stampo, cm. 40,6 × 65,3. New York, The Museum of Modern Art; dono dell'artista.

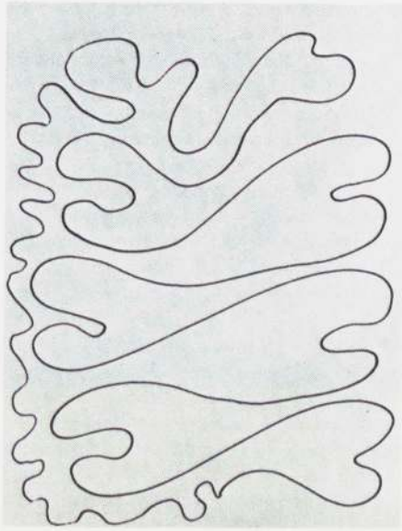
In alto a destra: Coltello da lancio, Zande, Zaire. Ferro h. cm. 47,6. New York, Collezione Norman e Shelley Dinhofer.

Pagina a fianco, a sinistra: Henri Matisse, *Composizione su fondo verde*. 1947. Carta ritagliata e incollata, cm. 105,4 × 40,7. Collezione privata.

Pagina a fianco, a destra: Scudo, Asmat, Irian Jaya (già Nuova Guinea Olandese). Legno dipinto e fibre, h. cm. 193. Berna, Collezione Serge Brignoni.

A sinistra: Maschera, Namau, Provincia del Golfo, Papua Nuova Guinea. Stoffa di corteccia dipinta e giunco, h. cm. 244. Dublino, National Museum of Ireland.

Henri Matisse, disegno per la copertina per *I fiori del male* di Baudelaire. 1947. Penna e inchiostro, cm. 27,2 × 21,1. Leningrado, Museo dell'Hermitage.



Henri Matisse, *Oceania, il cielo*. 1946. Serigrafia, cm. 165 × 380. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

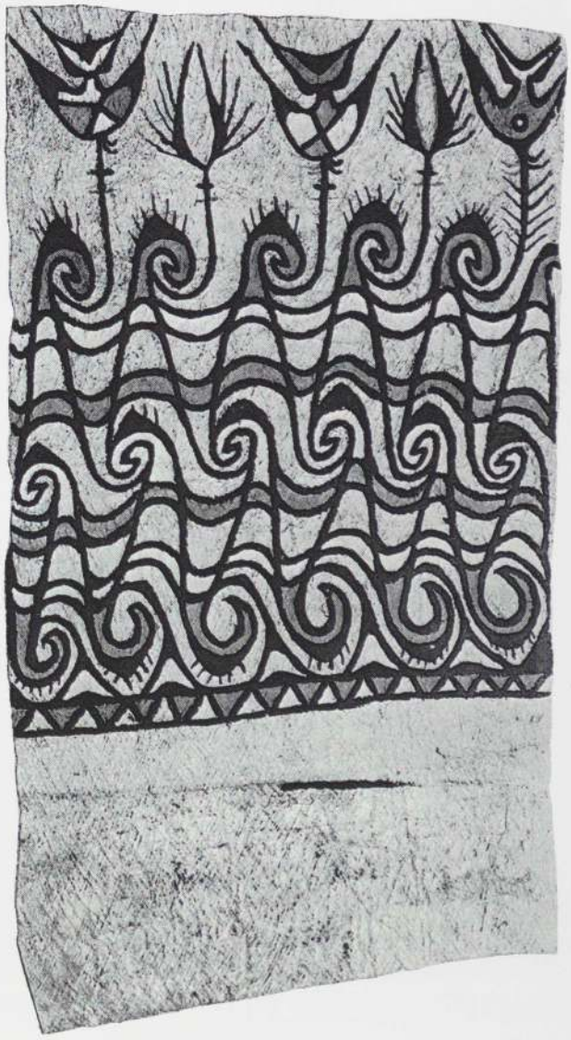
decorativa oceanica, come si riscontra nella decorazione globale e nello spazio astratto delle due composizioni *Oceania*, che egli eseguì nel 1946, quali "*maquettes*" per arazzi.[112]

Questa tendenza astratta, decorativa, si fece ancora più marcata nelle ultime "carte ritagliate" i cui disegni a linee curve sembrano essere stati ispirati chiaramente agli oggetti della Melanesia.

Questo è particolarmente evidente in opere eseguite verso il 1947, che ricordano spesso la decorazione degli scudi melanesiani (p. 233) e delle maschere (pagina accanto).[113]

Così come l'esperienza di Matisse dell'arte africana lo aveva aiutato a riformulare nel 1906 alcune caratteristiche delle sue immagini, sembra che l'esempio dell'arte oceanica lo abbia aiutato a realizzare un'altra nuova sintesi circa quaranta anni dopo. Allora, proprio come all'epoca della sua prima "scoperta", l'arte tribale suggerì soluzioni nuove e originali ai problemi formali ed espressivi che lo preoccupavano.

Riferendosi ai primi momenti della scoperta dell'arte africana, Gertrude Stein fece notare molto acutamente che Picasso e Matisse furono influenzati dall'arte africana in modi differenti: Picasso «più nella visione che nell'immaginazione», e Matisse «più nell'immaginazione che nella visione».[114] Non è ancora certo se questa analisi reggerà ad un esame attento e sistematico, ma è tuttavia vero che l'immaginazione visiva di Matisse fu profondamente colpita dalle sue esperienze tratte dall'arte sia africana che oceanica, il cui esempio e la cui influenza rimasero vivi fino al termine della sua vita.



Tapa, Lago Sentani, Irian Jaya (già Nuova Guinea Olandese). Stoffa di corteccia dipinta, h. cm. 88. Collezione privata, già Collezione Henri Matisse.

Henri Matisse, *La negra*, (particolare). 1952. Carta su tela (collage), cm. 453,9 × 623,3. Washington D.C., National Gallery of Art: Fondo Ailsa Mellon Bruce.

NOTE

Questo saggio e dedicato alla memoria di Douglas F. Fraser, che venti anni fa guidò la mia scoperta dell'arte tribale.

1. Per un approfondimento di questo punto, cfr. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, ed. riv., New York 1967, in particolare pp. 86-103; Douglas F. Fraser, *The Discovery of Primitive Art*, in «Arts Yearbook 1», New York 1957, pp. 119-133; Edward Fry, *Cubism*, New York e Toronto 1966, pp. 47, 48; Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et "l'Art nègre"*, Parigi 1968, in particolare pp. 83-239; Ellen G. Oppler, *Fauvism Reexamined*, New York e Londra 1976, pp. 125-78; Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture*, Toronto 1981. Nelle note seguenti, queste opere saranno indicate solo con il cognome dell'autore.
2. Baudelaire aveva espresso ciò nel suo saggio sul Salon del 1846: «*L'origine della scultura si perde nelle nebbie del tempo*, perciò essa è un'arte caraibica. Troviamo infatti che tutte le razze hanno espresso la loro abilità nella scultura di feticci molto prima di intraprendere l'arte della pittura...» *Art in Paris, 1845-1862: Salons and Other Exibitions Reviewed by Charles Baudelaire*, a cura di Jonathan Mayne, Londra e New York 1965, p. 111.
3. A Parigi l'arte africana fu all'inizio molto più influente di quella oceanica, in parte a causa della sua maggiore plasticità scultorea e in parte a causa dei grandi possedimenti coloniali francesi in Africa. Come ha sottolineato J.B. Donne, *African Art and Paris Studios 1905-1920* in *Art and Society* a cura di M. Greenlagh e V. Megaw, New York 1978, pp. 105-120, quasi tutta l'arte Primitiva raccolta da vari artisti francesi in questo periodo proveniva dai territori francesi. Nel secondo volume di Elie Faure, *Histoire de l'art, L'Art médiéval*, Parigi 1911, che sembra essere la prima storia generale dell'arte in cui si è attribuito un posto preminente all'arte Primitiva, viene rivolta maggiore attenzione all'arte africana rispetto a quella oceanica; infatti la trattazione dell'Oceania fatta da Faure è limitata all'arte della Polinesia (dove i Francesi avevano delle colonie), che è più scultorea dell'arte della Melanesia.
4. Cfr. Raymond Firth, *The Social Framework of Primitive Art*, in *Element of Social Organization*, Boston 1951, p. 175.
5. La natura non-gravitazionale dell'arte africana costituì per gli artisti europei un problema difficile, dato che le tradizioni occidentali dello spazio ottico e delle figure sistemate secondo la gravità erano tra loro interdipendenti. In dipinti quali *Nudo intero* di Picasso, 1907 (cfr. Pierre Daix e Joan Rosselet, *Picasso: The Cubist Years, 1907-1916*, Boston 1979, n. 40), tratti ispirati all'arte africana sono sovrapposti su una figura ritta come un modello in un disegno *accademico*. Anche nel *Nudo con braccia alzate* (*ibid.*, n. 53), in cui la posizione eretta è meno naturale, si percepisce ancora il senso della forza di gravità. Lo stesso senso di gravità è presente anche in alcune sculture primitivizzanti di Picasso del 1907, (p.e. Wilkinson, pp. 103, 109 e Roland Penrose, *The Sculpture of Picasso*, New York 1967, p. 55) e le contraddistingue nettamente dalla vera arte tribale.
6. Gelett Burgess, *The Wild Men of Paris*, in «Architectural Record», New York, Maggio 1910, p. 406.
7. Per una analisi del pregiudizio evoluzionista dei primi studi sull'arte Primitiva, cfr. Goldwater, pp. 19-22, e Fraser, pp. 119, 120. Anche Faure, nel capitolo genericamente favorevole *Les Tropiques* in *L'Art médiéval* condivideva tale pregiudizio: «Per trovare un'arte primitiva che conservi la sua energia e che possa suscitare nuove e forti emozioni in sensibilità che abbiano mantenuto o riconquistato la loro spontaneità originaria, dobbiamo rivolgerci a quei popoli che sono rimasti primitivi» (*Medieval Art*, traduzione inglese di Walter Pach, Garden City 1937, p. 166). Nel 1920 Vlaminck dichiarò che l'arte africana era «l'unica arte che si potesse osservare senza essere sopraffatti dalle spiegazioni, dalle lodi, dagli apprezzamenti di una letteratura che spiega l'arte del presente, del passato e del futuro», sottolineando la sua qualità "verginale". (cfr. *Opinions sur l'art nègre*, in «Action» Parigi, 3, Aprile 1920, p. 26).
8. L'accresciuto interesse per le arti non naturalistiche si rifletteva nelle numerose mostre ad esse dedicate a Parigi durante gli anni in cui si sviluppò il Fauvismo: "Arte Islamica" al Louvre nel 1903; "Primitivi Francesi" al Louvre nel 1904; "Arte Giapponese" al Salon d'Automne nel 1905; "Antica Arte Iberica" al Louvre nel 1906; e "Arte Russa" (organizzata da Diaghilev e comprendente trentasei icone) al Salon d'Automne dello stesso anno.
   Tuttavia i valori pittorici maggiormente ammirati in quelle arti non solo sono chiaramente collegati a quelli che sarebbero stati posti in evidenza dai modernisti negli anni successivi, ma erano anche simili a quelli più apprezzati nelle opere dei maggiori Post-Impressionisti, cui furono dedicate in questo periodo importanti mostre: Van Gogh al Salon des Indépendants del 1905; Gauguin alla Galleria Vollard nel 1903 e al Salon d'Automne del 1906; Cézanne al Salon d'Automne del 1904 (solo cinque dipinti, tra cui tre *Bagnanti*) e al Salon d'Automne del 1907.
   I fondamenti concettuali comuni sia alle arti esotiche che all'arte di Gauguin e, fino a un certo punto, di Seurat, divennero sempre più evidenti nei primi anni del secolo, e ad entrambe le arti venivano spesso applicati criteri simili. Nella sua introduzione al catalogo della grande mostra del 1904 dedicata ai Primitivi francesi, George Lafenestre parlò per esempio della «sincerità di emozione» dei primi artisti francesi e della loro abilità nel fondere il reale e l'ideale (cfr. *Exposition des primitifs français au palais du Louvre...*, Parigi 1904, p. XVIII). Anche le "*incorrections*" e "*gaucheries*", egli sosteneva, erano giustificate dalla loro «legittima espressione di sinceri sentimenti» (*ibid.*, p. XIX), una definizione che avrebbe potuto essere usata a difesa dell'arte di Van Gogh, Gauguin, Cézanne (e che fu infatti usata per Rousseau).
   Durante l'Estate del 1904, il pittore Neo-Impressionista Henri-Edmond Cross parlò dei Primitivi francesi in una lettera a Charles Angrand. Dopo aver lodato i dipinti di Monet, proseguiva dicendo: «Quando ti dirò che rimasi sconcertato nello stesso modo, se non in misura maggiore, da un'arte che è l'esatto contrario di quella riconoscerai in me l'eterna disputa. Mi sono recato questa mattina alla mostra dei Primitivi francesi... Che arte meravigliosa e toccante! Il difficile problema della trasposizione del reale nell'immaginario è qui risolto, e con mezzi così semplici: uno dei numerosi *rapports* di tinte vivaci e varie in una stupenda unità è sufficiente per realizzare le armonie più sontuose». (Lettera del 7 luglio 1904, citata in Catherine C. Bock, *Henri Matisse and Neo-Impressionism: 1898-1908*, Ann Arbor 1981, p. 67).

Oggetti appartenenti a Henri Matisse nel suo appartamento, Hotel Regina, Nizza, riuniti dopo la sua morte.

9. Cfr. Rubin, Introduzione, p. 7 e Varnedoe, *Gauguin*, passim.
10. Judith Cladel, *Maillol, sa vie, son oeuvre*, Parigi 1937, catalogo della mostra "Arts primitifs dans les ateliers d'artistes", Musée de L'Homme, Parigi 1967.
11. Cfr. anche la lettera di Derain a Vlaminck del 1906, discussa più avanti, pp. 215, 216.
12. Riguardo ai ricordi di Matisse di questo periodo, cfr. Jack D. Flam, *Matisse on Art*, Londra 1973, pp. 55, 102, 126.
13. È interessante notare come Vlaminck abbia in seguito associato il ricorso a forme tribali con artisti che erano «incapaci di esprimersi nella lingua dei loro padri» (*Poliment*, Parigi 1931, p. 130). Nel 1945, Matisse osservò che «al fine di sottrarsi all'incantesimo delle opere dei suoi immediati predecessori che ammirava, un artista poteva ricercare nuove fonti di ispirazione nella produzione di civiltà diverse, conformemente alle sue affinità» (cfr. Flam, *Matisse on Art*, p. 102).
14. Cfr. Charles Wentinck, *Modern Art and Primitive Art*, Oxford 1979, pp. 16,17.
15. I racconti di Vlaminck si trovano in *Tournant dangeux: Souvenirs de ma vie*, Parigi 1929, pp. 88, 89; *Poliment*, pp. 129-130; e *Portraits avant décès*, Parigi 1943, pp. 105-107, la sua versione più dettagliata su cui si basa quella successiva.
16. In *Poliment* e in *Tournant dangereux* sono menzionati solo due oggetti.
17. *Portraits avant décès*, p. 107, e una lettera del 1944 a M.A. Leblond (citata da Laude, p. 104).
18. *Portraits avant décès*, p. 106.
19. *Ibid*, cfr. anche Laude, p. 104.
20. Cfr. Laude, pp. 100-106.
21. *De Montmartre au Quartier Latin*, in *Mémoires d'une autre vie*, Ginevra 1942, pp. 209, 210.
22. Laude, p. 103.
23. In *Portraits avant décès* (p. 106), Vlaminck usa la frase «cette expression d'un art instinctif». Come ha sottolineato William Rubin nel corso di una conversazione del 17 Settembre 1983, l'esperienza di Vlaminck costituisce un interessante contrasto con quella di Picasso. Mentre Vlaminck non è stato profondamente colpito dall'arte africana finché non l'ha osservata *al di fuori* del museo, Picasso non ne ha colto appieno le sue implicazioni finché non l'ha vista *all'interno* del museo.
24. Già nel 1912 Guillaume Apollinaire osservò che Vlaminck «indubbiamente trovò in queste opere, grottesche e grossolanamente mistiche, analogie con le xilografie e le sculture eseguite da Gauguin» e notò che lo stesso Gauguin aveva tratto ispirazione dalle «rappresentazioni bretoni dei calvari o dalle sculture selvagge dell'Oceania, dove si era ritirato per sfuggire alla civiltà europea». Cfr. *Art et curiosité, les commencements du cubisme*, in «Le Temps», Parigi, 14 Ottobre 1912; ristampato in Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Parigi 1960, p. 264.
25. *Tournant dangereux*, p. 88; *Portraits avant décès*, p. 106. Cfr. anche John Elderfield, *The "Wild Beasts": Fauvism and Its Affinities*, New York 1976, p. 109.
26. *Portraits avant décès*, p. 106.
27. *Tournant dangereux*, pp. 88, 89. Goldwater, (p. 86), asserisce che «a giudicare dal suo contesto possiamo collocarla nell'anno 1904, e certamente non prima del 1903».
28. *Poliment*, pp. 129, 130.
29. *Portraits avant décès*, pp. 105-107.
30. Oppler, p. 155, nota 3.
31. Cfr. le versioni di Vlaminck circa l'acquisto di Derain, nota 17.
32. Cfr. nota 47.
33. Cfr. Laude, pp. 101-103.
34. Non vi è traccia di influenza africana nè nella pittura di Derain nè nella sua scultura almeno fino all'Autunno 1906.
35. Il Salon d'Automne si aprì il 6 Ottobre e si concluse il 15 Novembre.
36. *Lettres à Vlaminck*, Parigi 1955, pp. 196, 197. La lettera fu spedita da Londra, Blenheim Crescent 65, Holland Park.
37. *Ibid.*, p. 197.
38. Goldwater, p. 89.
39. Laude, p. 176. Oppler, p. 159, nota 2, dice che la lettera *deve* essere datata 1906 e non 1910, ma non spiega il motivo per cui esclude il 1907.
40. Cfr. Oppler, p. 156.
41. *Lettres à Vlaminck*, p. 63.
42. *Ibid.*, p. 196.
43. Goldwater, p. 87, dice che la collezione di sculture africane di Matisse «ebbe forse inizio già nel 1904, e certamente prima del 1906», ma io non ho rinvenuto prove che convalidino questa ipotesi. Alfred H. Barr Jr, analizzando la scultura *Due negre* del 1908, asserisce che Matisse stava raccogliendo sculture africane «da due o tre anni», ma non fornisce prove di questa asserzione (cfr. *Matisse: His Art and His Public*, New York 1951, p. 159.)
44. Un fatto simile era avvenuto nel rapporto di Matisse con Cézanne. Sappiamo, contrariamente a tutto ciò che è riportato negli scritti su Matisse, che egli aveva visto dipinti di Cézanne già nel 1895; ma solo quattro o cinque anni dopo fu in grado di servirsene. Matisse fece riferimento a ciò in una intervista del 1941 con Pierre Courthion, che M. Courthion mi riferì gentilmente nel

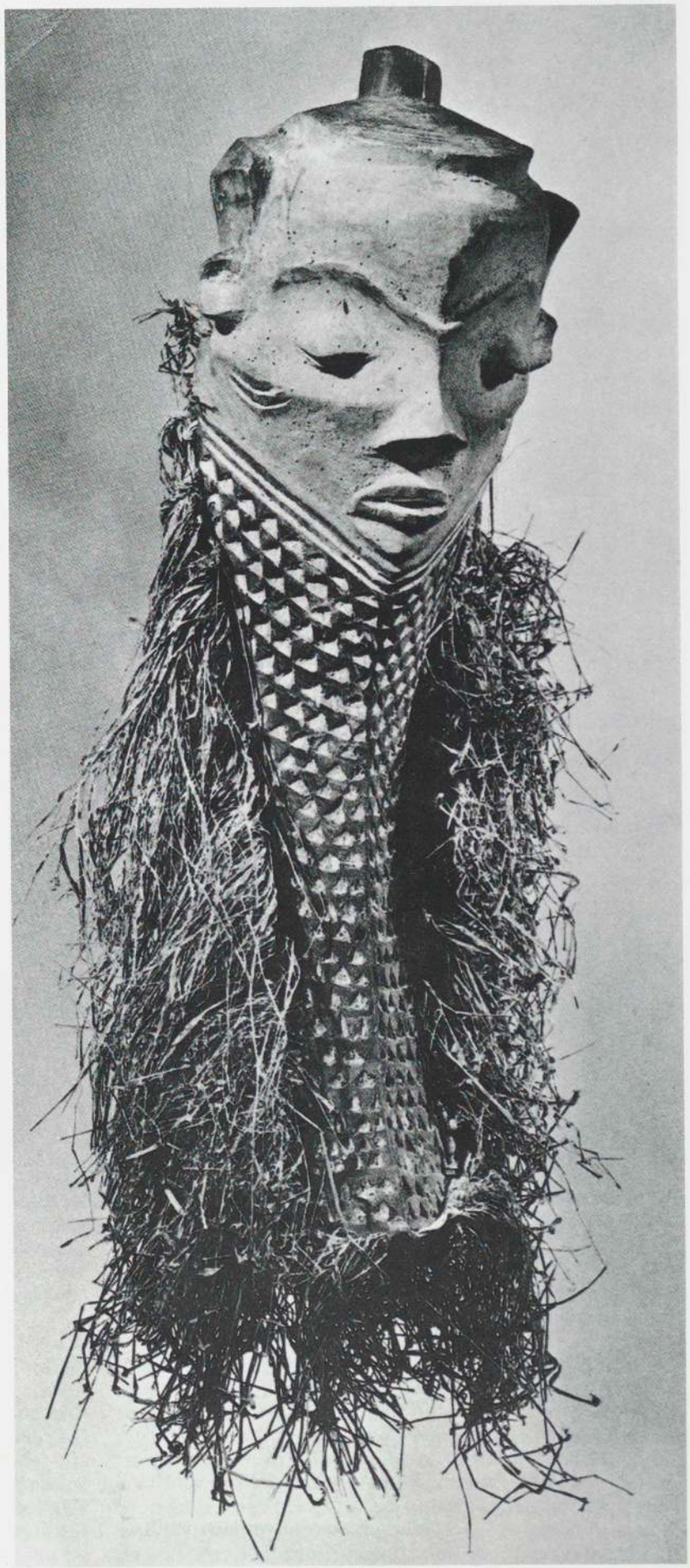
corso di una conversazione dell'11 Dicembre 1979. Matisse ebbe una simile reazione ritardata nei confronti dell'arte islamica che aveva visto nel 1903 a una mostra al Louvre.

45. *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York 1961, p. 63. Cfr. anche Stein, *Picasso*, Londra 1938, p. 22: «Al suo ritorno da... Gosol... egli fece la conoscenza di Matisse dal quale venne introdotto alla scultura africana».
46. «Le Père Sauvage», noto anche come «le négrier de la rue de Rennes», era Emile Heymann, che possedeva un negozio chiamato «Au Viex Rouet». Cfr. Paudrat, p. 139; come pure D.H. Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son oeuvre*, Parigi 1946, pp. 155, 156, e Laude, p. 102.
47. Comunicatomi da Pierre Courthion (cfr. nota 44). Una versione mal tradotta e comunque scorretta è data da Wentick, *Modern Art and Primitive Art*, p. 17. In una «affermazione» del 1951 raccolta da Tériade, Matisse riferisce di aver comprato una testa africana «per pochi franchi» (cfr. Flam, *Matisse on Art*, p. 134). Poiché l'affermazione raccolta da Tériade (*Matisse Speaks* in «Art News», novembre 1951, pp. 40-71) è un "pastiche" in inglese di numerose versioni precedenti, alcuni punti rimangono dubbi.
48. Cfr. André Malraux, *Picasso's Mask*, New York 1976, pp. 10, 11.
49. *German Expressionism and Primitive Art* in «Burlington Magazine», 110, Aprile 1968, pp. 191, 192. In effetti, Apollinaire non "fece notare" niente del genere, ma si limitò a dire che Matisse «restava soprattutto legato al concetto europeo di bellezza». Cfr. *Henri Matisse* in «La Phalange», Dicembre 1907, nella traduzione inglese in Barr, *Matisse: His Art and His Public*, p. 102. Anche D.H. Kahnweiler, (*L'Art Négre et le cubisme* in *Confessions esthétiques*, Parigi, 1963, p. 223) sostenne che Matisse non fu influenzato dall'arte africana.
50. Saggio inedito sulla scultura di Derain (1969), p. 2. Voglio ringraziare Mr. Johnson per avermi permesso di accedere a questo saggio e William Rubin per avermelo indicato.
51. Intervista condotta da Edward F. Fry, 26 Marzo 1963 (cfr. *Cubism 1907-1908: An Early Eye witness Account* in «Art Bulletin» 48, Marzo 1966, p. 73 e nota 59).
52. Riprodotte in Elderfield, *The "Wild Beasts"*, p. 111.
53. Riprodotto *ibid.*; cfr. Johnson, pp. 8-9, e Wilkinson, p. 124.
54. Cfr. Johnson, p. 5, ove è evidenziato un rapporto diretto. Burgess, *The Wild Men of Paris*, citato da Elderfield, *The "Wild Beasts"*, p. 111; Laude, p. 180, e Wilkinson, p. 124, suggeriscono un tale rapporto.
55. Johnson, p. 5.
56. *Ibid.*
57. *The Wild Men of Paris*, p. 414.
58. Johnson, p. 4, citando una intervista con Mme Derain nel 1969.
59. Si vedano ad esempio, le riproduzioni in Wilkinson, pp. 105, 107 e 113.
60. Che io sappia, questa scultura non compare negli scritti su Derain. Ipotizzando che sia di Derain, ho preso in considerazione il suo stile ibrido (per quanto sia possibile vedere nella fotografia non molto chiara) e l'osservazione di Burgess (p. 406) secondo cui oltre alle «sue sculture africane, orridi, piccoli dei e dee nere con seni a cono, deformi, ripugnanti», Derain possedeva anche alcune «imitazioni di esse in legno e gesso».
61. Cfr. Elderfield, *The "Wild Beasts"*, p. 107 e p. 157, nota 44.
62. Cfr. Rubin (p. 254). Picasso gli ha detto che la scultura romanica era considerata "primitiva" alla fine del secolo.
63. Ubicazione sconosciuta, riprodotti da Elderfield, *The "Wild Beasts"*, p. 107.
64. Le *Bagnanti* sono state probabilmente eseguite nel 1907, più o meno contemporaneamente al *Nudo Blu* di Matisse. Oppler, p. 289, lo identifica con la tela che Hans Purrmann ricordava essere stata realizzata da Derain in «amichevole gara con Matisse riguardo a chi sapesse dipingere la migliore figura in blu». (Barr, *Matisse: His Art and His Public*, p. 533, nota 3 a p. 94), e suggerisce che Purrmann si deve essere sbagliato nell'affermare che questa era stata distrutta. Elderfield (*The "Wild Beasts"*, p. 158, nota 75) non accetta questa identificazione, facendo notare che, nonostante la prevalenza del blu in tutto il dipinto delle *Bagnanti*, nessuna delle figure è blu.
65. John Golding, *Cubism: A History and an Analysis*, Londra 1968, p. 139.
66. Cfr. Elderfield, *The "Wild Beasts"*, p. 120, e Wilkinson, p. 124.
67. William Rubin (*Cézannism and the Beginning of Cubism*, in *Cézanne: The Late Work*, New York 1977, pp. 156, 157) tratta anche gli elementi di questo dipinto ispirati a Cézanne (in particolar modo il senso di plasticità scultorea insito nelle figure) e sottolinea «l'immensa importanza di Derain nel 1907 come ponte tra Cézanne e i pittori d'avanguardia». Rubin afferma che il senso di rivalità di Picasso nel momento in cui l'artista si è accinto ad eseguire *Les Demoiselles* nella Primavera del 1907 è stato accresciuto più dalle *Bagnanti* di Derain, esposto quella Primavera, che dalla *Gioia di vivere* di Matisse, esposto l'anno precedente.
68. Golding, *Cubism*, p. 139. Per la fusione realizzata da Picasso di elementi derivati da Cézanne e dalle arti tribali, si veda Rubin, *From Narrative to Iconic in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruitdish on a Table and the Role of Les Demoiselles d'Avignon* in «The Art Bulletin», Dicembre 1983, pp. 615-649.
69. Elderfield, *The "Wild Beasts"*, p. 109.
70. *The Wild Men of Paris*, pp. 401-414. Dei sette artisti, Braque, Derain, Czòbel, Friesz e Metzinger erano stati associati al movimento dei Fauve; gli altri due erano Herbin e Picasso.
71. *Ibid.*, p. 410.
72. *Ibid.*, p. 402.
73. Cfr. Fry, *Cubism 1907-1908*, p. 70.
74. Cfr. nota 75.
75. Barr (*Matisse: His Art and His Public*, p. 77) suggerisce che Matisse, che si dice abbia dapprima raccontato all'amico Jean Puy, nel mostrargli questo dipinto, che esso era stato eseguito dal postino di Collioure «poteva avere in mente l'opera di un altro sottufficiale di marina, Henri Rousseau», la cui opera Matisse avrebbe potuto associare alla «tecnica, semplice fino al punto dell'ingenuità», da lui adottata in *Cipolle rosa*. Il rapporto tra questo dipinto e le nature morte di Rousseau mi sembra, tuttavia, molto tenue.
76. Per esempio, le due versioni di *Natura morta con un purro*, 1904, o le due versioni de *Il lusso*, 1907.
77. *More Adventures* pubblicato in *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*, New York 1947, ristampato in *Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and Her Family*, New York 1970, p. 98. Si noti la somiglianza tra questo episodio e quello relativo a *Cipolle rosa*, nota 75.
78. Pierra Courthion durante una conversazione (cfr. nota 44).
79. *Picasso on Art*, a cura di Dore Ashton, New York 1970, p. 164. Picasso aveva compreso gli obiettivi di Matisse, come è indicato dal fatto che quando lui e Matisse si scambiarono dei dipinti in quel periodo, Picasso scelse il ritratto *Margherita*, eseguito nel 1906 o nel 1907, che è ancora più volutamente semplificato e infantile di *Cipolle rosa* e di *Giovane marinaio II*, (cfr. Barr, *Matisse: His Art and His Public*, pp. 85, 94; ristampa p. 332).
80. L'interesse di Matisse per varie arti arcaiche e per la scultura Primitiva si riflette nelle piccole teste che egli eseguì durante quella estate, nelle quali vengono esagerati i tratti del volto e la costruzione per piani, più che secondo la muscolatura; sembra che in esse predominino influenze greche, etrusche, celtiche e antico-iberiche piuttosto che africane. Si vedano le riproduzioni in Alicia Legg, *The Sculpture of Matisse*, New York 1972, p. 14.
81. Riprodotto *ibid.*, p. 18.
82. Cfr. Lawrence Gowing, *Matisse*, Londra 1979, p. 77. Uno degli esempi più notevoli di questa posa è nel *Baccanale* di Tiziano, ora al Prado. Cfr. anche Kenneth Clark, *The Nude*, New York 1956, pp. 294, 295, e Millard Meiss, *Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities* in «Proceedings of the American Philosophical Society», vol 110, 1966, ristampato in *The Painter's Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, pp. 215-217.
83. Elencato in Barr, *Matisse: His Art and His Public*, p. 100.
84. *Ibid.*, p. 94, per una descrizione di questo incidente.
85. Cfr. Donne, *African Art and Paris Studios*, passim.
86. Sebbene l'Africa Settentrionale sia naturalmente molto diversa dall'Africa Nera, Matisse si riferì, in seguito, alle sue esperienze indicandole come esperienze d' "Africa" (comunicazione di Pierre Courthion, 11 Dicembre 1979).
87. *Ibid.*
88. *The Immoralist*, 1902, tradotto da Richard Howard, New York 1970, p. 45 (traduzione qui modificata).
89. Cfr. note 65, 66.
90. Il rapporto tra *Bagnanti con tartaruga* di Matisse e il contemporaneo *Tre donne* di Picasso – che hanno entrambi temi "primitivi", primordiali – viene trattato nel mio testo su Matisse di prossima pubblicazione. Queste opere sono due eccellenti esempi di quanto spesso fossero vicini a quel tempo i soggetti sottintesi dei due pittori, nonostante i mezzi formali restassero molto diversi.
91. Esso era anche una reazione ad un dipinto recente quale *Pigrizia (Paresse)* di Raphael Collin, esposto al Salon della Société des Artistes Français nel 1906, in cui la posa e la collocazione della figura sono molto simili a quelle di *Nudo blu*.
92. Cfr. Jean Puy, *Souvenirs* in «Le Point», n. 21, Luglio 1939, p. 36 (132).
93. *Les Salon des Indépendants* in «Gil Blas», 20 Marzo 1907, p. 1.
94. Cfr. Burgess, *The Wild Men of Paris*, pp. 405, 413, 414.
95. *Notes of a Painter on His Drawing* in «Le Point», n. 21, Luglio 1939, p. 14 (110), tradotta in Flam, *Matisse on Art*, p. 82.
96. Trascrizione di una conferenza tenuta al Museum of Modern Art, New York, in data 22 Ottobre 1951 (per concessione degli Archives of American Art).
97. Dopo aver ultimato *Les Demoiselles*, Picasso fece infatti chiari riferimenti alla posa di *Nudo blu* nella sua serie dei nudi sdraiati e in opere collegate (cfr. Daix e Rosselet, *Picasso*, pp. 76, 77 e 79-83). Questo dialogo divenne presto molto intenso. Verso la fine di quell'anno, Braque dipinse il suo *Grande nudo*, ispirato in parte a *Les Demoiselles* di Picasso e in parte al *Nudo blu* di Matisse, cui il dipinto di Braque si attiene strettamente per la sua posa e l'esecuzione. Nell'Autunno, Matisse rispose con il suo *Nudo in piedi*, ora alla Tate Gallery.
98. Cfr. Rubin, più oltre, pp. 255-257.
99. Per la cronologia di *Les Demoiselles*, cfr. Rubin, *From Narrative to 'Iconic' in Picasso*.
100. *Henri Matisse* in «La Phalange», voll. 2, 18; 15 Dicembre 1907, pp. 481-485 (traduzione inglese in Barr, *Matisse: His Art and His Public*, pp. 101-102).
101. Ettlinger, *German Expressionism and Primitive Art*, pp. 191, 192 (cfr. nota 49).
102. Per dettagli circa le collezioni di Derain e Vlaminck, cfr. Laude, pp. 113-124. Si può notare una influenza africana generalizzata in opere quali *L'ultima cena* di Derain (c. 1913) all'Art Institute di Chicago. In essa alcune delle teste sono "africanizzate", sebbene secondo un'ottica cubista.
103. Cfr. Albert Elsen, *The Sculpture of Matisse*, New York 1972, p. 84.
104. Per le fotografie da cui sono tratte la *Figura accovacciata* e *La serpentina*, cfr. John Elderfield, *Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York 1978, p. 190, figure 43, 46.
105. Pierre Matisse ha confermato (durante una conversazione del 22 giugno 1983) che Matisse aveva eseguito *Jeannette V* contemporaneamente a *La schiena III*; il termine *ante quem* è in relazione con la sua apparizione in *Natura morta con busto di gesso*, alla Barnes Foundation, che risale in effetti al 1916, nonostante spesso sia stata erroneamente attribuita al 1912.
106. Pierre Matisse (*ibid.*) ricorda che Matisse acquistò quel pezzo all'incirca all'inizio della Prima Guerra Mondiale, nel 1915. Questo viene catalogato come proprietà di Matisse in Paul Guillaume e Guillaume Apollinaire, *Sculputres nègres*, Parigi 1917, tav. V.

    Rubin interpreta la figura Bambara in modo del tutto opposto alla mia lettura, sottolineandone la delicatezza e la grazia rituale laddove io scorgo una qualità primitiva che l'avvicina a *Jeannette V*. Secondo Rubin quest'ultima scultura è più vicina alle maschere del Camerun (p. 228) simili a quelle che Matisse potrebbe aver visto durante la sua visita a Monaco nel 1910.
107. Art Institute of Chicago, rist. Barr, *Matisse: His Art and His Public*, p. 408.
108. *Le Salon* in «Montjoie», 1, Novembre-Dicembre 1913, p. 4.
109. Il dipinto compare in una fotografia di Matisse nel suo studio scattata agli inizi del 1916 e riprodotta in Elderfield, *Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*, p. 209, fig. 90.
110. Cfr., per esempio, J. Cowart, J. Flam, D. Fourcade e J.H. Neff, *Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, St. Louis e Detroit 1977, nn. 32, 70, 108.
111. Cfr. i racconti di Matisse circa le sue esperienze tahitiane in Flam, *Matisse on Art*, pp. 110, 145. Poco dopo il suo ritorno da Tahiti, egli eseguì due sculture, *Tiari* e *Venere nella conchiglia* (ri-

prodotte in Elderfield, *Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*, pp. 137-139), che contengono entrambe metafore tipiche della vegetazione tropicale. La testa di donna in *Tiari* è suggerita dalla forma della pianta esotica da cui l'opera prende il nome. In *Venere nella conchiglia*, la donna e la conchiglia evocano l'immagine di una pianta che cresce in un piatto. Nel 1953, nell'ultimo anno di vita, i ricordi del suo viaggio a Tahiti affiorano ancora in *Memory of Oceania* di Matisse (riprodotto in *Ibid.*, p. 168).

112. Cowart, Flam e altri, *Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, nn. 55, 56.
113. Cfr. *Ibid.*, nn. 61, 62, 63, 64, 66 e la fotografia alle pp. 132 e 133. Matisse raccolse anche oggetti provenienti dall'Oceania e possedeva una figura Uli della Nuova Irlanda, una grossa statua delle Nuove Ebridi e un Tapa del Lago Sentani in Nuova Guinea (p. 235) che fornisce un interessante confronto con il disegno da lui eseguito per l'inferriata della porta del mausoleo Albert D. Lasker (riprodotto in *ibid.*, p. 265, fig. 72).
114. The *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 63.



Maschera, Pende, Zaire. Legno dipinto e fibre, h. cm. 60. Collezione privata. Già Collezione Henri Matisse.

Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*. 1907. Olio su tela, cm. 243,9 × 233,7. New York, The Museum of Modern Art, acquisito tramite il lascito Lillie P. Bliss.

Picasso

William Rubin

In nessun'altra carriera di artista il primitivismo ha avuto un ruolo così centrale e storicamente coerente come in quella di Picasso.[1] Benché in misura decrescente, esso ha influenzato tre periodi in cui si è determinato un cambiamento di stile nell'opera dell'artista spagnolo: il periodo compreso tra il ritorno da Gosol nel 1906 e lo sviluppo del suo primo stile cubista nell'Inverno 1908-1909, quello della formazione – nel contesto del collage e della scultura "costruita" – del Cubismo Sintetico nel 1912-1913; e agli inizi degli anni trenta quello in cui la sua scultura modellata o costruita si sviluppa in nuove direzioni. A sovrastare questi particolari interventi erano proprio gli istinti primitivisti che rappresentavano una tensione costante nella psicologia di Picasso e che potevano essere stati rafforzati soltanto dalla continua presenza di oggetti tribali nei suoi studi dal 1907 fino alla sua morte.

L'empatia di Picasso verso l'arte tribale era così profonda e palese che i primissimi critici lo identificarono come il protagonista chiave del primitivismo del XX secolo, nonostante si sapesse che Matisse, Derain, Vlaminck e forse altri ancora avevano "scoperto" la scultura africana prima di lui.[2]

Questa affinità era sentita in modo così profondo che si creò un mito sul possibile sangue africano di Picasso, presumibilmente per discendenza ispano – moresca,[3] – un modo questo di associare il Cubismo all'Africa che sarà poi esteso con azione retroattiva a Cézanne.[4] È però sul piano psicologico piuttosto che su quello razziale – la superstizione di Picasso, la sua paura esagerata della morte e il suo iniziale rapporto competitivo con il padre – che si devono trovare le radici della sua particolare comunione con l'arte Primitiva. Siccome il padre di Picasso era un pittore professionista, l'istinto di sfida e di rivolta del figlio, che nasceva sicuramente ad un livello psicosessuale, si manifestò in certi suoi particolari atteggiamenti nei confronti dell'arte.

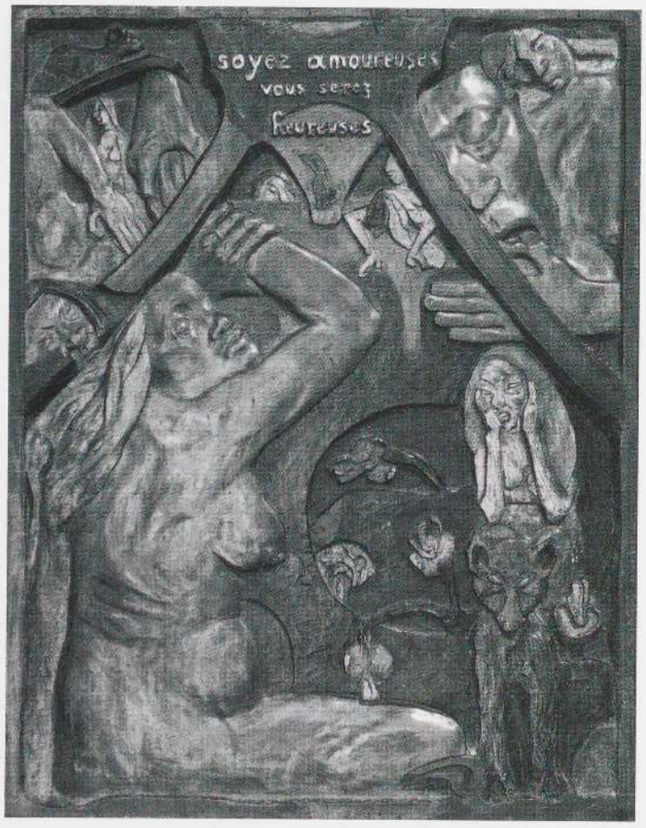
L'infanzia di Picasso è stata borghese e convenzionale. La famiglia era dominata dal padre, un uomo alto e fin troppo bello, che non solo era un bravo pittore, ma era anche un rispettato professore all'Accademia di Belle Arti di Barcellona. La sua pittura, benché non accademica, era tradizionale come i valori che cercava di inculcare nei figli.

Prima Comunione del giovane Picasso (1895-1896)[5] ci dà una netta sensazione dell'imponenza fisica di suo padre, nel contesto di un soggetto ben preciso che metteva in luce le idee e gli atteggiamenti *bienpensant* di quest'ultimo.

Nel virtuosismo illusionistico del quadro, per il quale suo padre aveva posato, il giovane Pablo superò il maestro in quello che era proprio la sua specialità. Il fatto che fu eseguito da un ragazzo di quattordici anni rivela non soltanto il prodigioso talento di Picasso, ma anche il suo precoce trionfo edipico (suo padre, si dice, "depose i pennelli" nel vedere un quadro come questo). Rafforzato da un inconsueto e profondo legame con la madre (che si riflette nell'aver adottato il nome della famiglia di lei, Picasso, invece che quello del padre, Ruiz), il giovane artista spinse il ripudio per il mondo del padre fino a scegliere una *vie d'artiste bohémienne* non appena uscì dalla casa paterna.

Tutto ciò è banale, e sarebbe rimasto tale, se Picasso non avesse intuito che avrebbe ottenuto una definitiva sconfitta simbolica di suo padre, e di ciò che egli significava, non tanto superandolo in un'arte che inglobava i valori di lui, quanto rifiutando quell'arte a favore di qualcosa di personale ed unico; quindi non ipertrofizzando il suo notevole talento – perché il talento era la spina dorsale e il metro della pittura tradizionale e dei Salon – bensì sacrifi-

candolo. Il talento offuscava il fatto che l'illusionismo del XIX secolo era degenerato in un'arte retorica e sentimentale. Abbracciando il primitivismo nel 1906, Picasso interruppe la continuità di queste convenzioni ereditate, e



Paul Gauguin, *Soyez amoureuses et vous serez heureuses*. 1889. Legno di tiglio intagliato, levigato e policromo, con cornice originale, cm. 119,4 × 96,5. Boston, Museum of Fine Arts, Fondo Arthur Tracy Cabot.

l'esplorazione, durata un anno, di corrispondenze estetiche sempre più lontane e aliene gli permise di scoprire una sua nuova autenticità pittorica.

Il primitivismo di Picasso segnò un'espansione del linguaggio artistico occidentale eliminando ogni distinzione tra arte "maggiore" e arte "minore". Esso costituì anche un impegno nei riguardi della concezione e dell'invenzione (cioè il genio) al di sopra e contro l'abilità e il virtuosismo (il talento). La scelta della seconda opzione non era di per sé nulla di nuovo al tempo di Picasso. Ma mai nell'opera di nessun altro modernista che fece tale scelta il talento sacrificato fu più prodigioso e le nuove concezioni più radicali e più estranee alle idee tradizionali. Il padre di Picasso non c'era per essere sconvolto quando il primitivismo del giovane pittore culminò nelle *Demoiselles d'Avignon*,[6] ma Picasso aveva equiparato psicologicamente da molto tempo il Professor Ruiz all'intera comunità degli artisti, cioè al mondo borghese.

La pittura preprimitivista di Picasso – dai mélange stilistici del 1900-1901 attraverso i quadri spesso patetici del periodo blu e del primo periodo rosa – costituì, per la verità, un impegno nei riguardi di un certo modernismo. Comunque, ben poco di questi quadri sarebbe sembrato una vera eresia agli occhi del padre: essi erano ancora molto legati al talento "virtuoso" (sebbene diverso da quello da lui ostentato come bambino prodigio), ed erano pervasi da una differente, ma uguale sentimentalità.
La distanza che separa il modernismo "morbido" di Picasso del 1901-1905, largamente ispirato ai Simbolisti, dall'arte paterna risulta breve e limitata nei confronti di quella che lo separa dall'arte delle *Demoiselles*.

Nel capitolo introduttivo il primitivismo è stato descritto come forza antiborghese e di controcultura. La posizione di Picasso nei riguardi della società si può scorgere prima del 1906, nella sua celebrazione degli emarginati: i poveri, i ciechi, i vecchi, i reietti, i comici tristi (o diverse combinazioni di tale umanità). Ma qualunque critica sociale rappresentino questi quadri, essa è proposta in termini narrativi piuttosto che in termini propriamente pittorici. Solo al sorgere del primitivismo di Picasso in occasione del suo ritorno da Gosol ebbe inizio la vera critica pittorica, in opere che per la prima volta si identificavano completamente con la forte personalità del giovane artista.

Si è già detto che la critica primitivista fu, agli inizi, letteraria e filosofica. L'opera di Gauguin, anche nella sua incipiente forma pittorica modernista, continuò ad essere per lo più una questione di simboli e di idee. É in questo primitivismo *fin du siècle*, che quello di Picasso ha messo le sue radici. Tuttavia, entro la fine del 1907, egli non solo aveva riassunto le esplorazioni dell'arte arcaica[7] ed esotica della generazione simbolista, ma, quasi da solo, aveva dato al primitivismo una connotazione diversa e propria del nuovo secolo. Questa era ancorata agli oggetti tribali, fino a quel momento ritenuti solo *curiosités*, piuttosto che a quelli esotici di corte e comportava un riconoscimento sia della loro "magica" forza affettiva, sia della loro plasticità.

Ciò che ho detto a proposito della psicologia di Picasso si potrebbe riferire anche ad un certo numero di modernisti le cui reazioni sintomatiche contro la tradizione e l'autorità presero la forma dell'*épater les bourgeois*. Ma le aspirazioni più profonde di Picasso andavano ben al di là del semplice gusto per la contestazione dei giovani rampolli della borghesia. Non solo egli era convinto che l'arte della sua infanzia – insieme alle convinzioni religiose, etiche e sessuali insite in essa – non fosse più valida, ma che anzi spettasse proprio a lui creare nuove alternative. Soltanto un artista che fosse stato in grado di imitare così presto e così facilmente la pittura di cui suo padre era un paladino, avrebbe potuto costringerla a mettere le carte in tavola, avrebbe potuto rendersi conto così presto che c'era qualcosa di sbagliato in ciò che essa diceva e nel modo in cui lo diceva. Precisamente *ciò* che c'era di sbagliato sarebbe stato chiaro a Picasso in seguito allo "shock" e alla "rivelazione" provati di fronte alle maschere tribali e ai "feticci" al Museo di Etnografia del Trocadéro: «In quel momento», egli disse più tardi, «capii che cosa era la pittura».[8]

"Quel momento", un'epifania del Giugno 1907, che sarà vista dettagliatamente più avanti, si concretizzò, comunque, soltanto in seguito ad un'evoluzione durata un anno che fu provocata da una mostra al Louvre di rilievi arcaici iberici provenienti da Osuna.[9] Da qui Picasso trasse l'ispirazione per il suo stile "iberico", che si affermò pienamente nell'Autunno successivo.[10] Fu il primo passo importante del suo primitivismo. La scultura egiziana, che egli studiava al Louvre fin dal 1903, lo aveva preparato allo stile "iberico". (È probabile che il gesto ieratico della sua *Donna con ventaglio* del 1905 richiami un rilievo egizio). Si potrebbe affermare che il suo primitivismo sia stato seminato anche prima, per quanto la sua maturazione dovesse avvenire più tardi, quando nel 1901 conobbe l'arte di Gauguin attraverso la sua amicizia con lo scultore spagnolo Paco Durrio.

Il passaggio degli interessi di Picasso da Gauguin (i cui modelli primitivisti appartenevano soprattutto all'arte arcaica di corte) all'arte arcaica stessa (la scultura egizia-

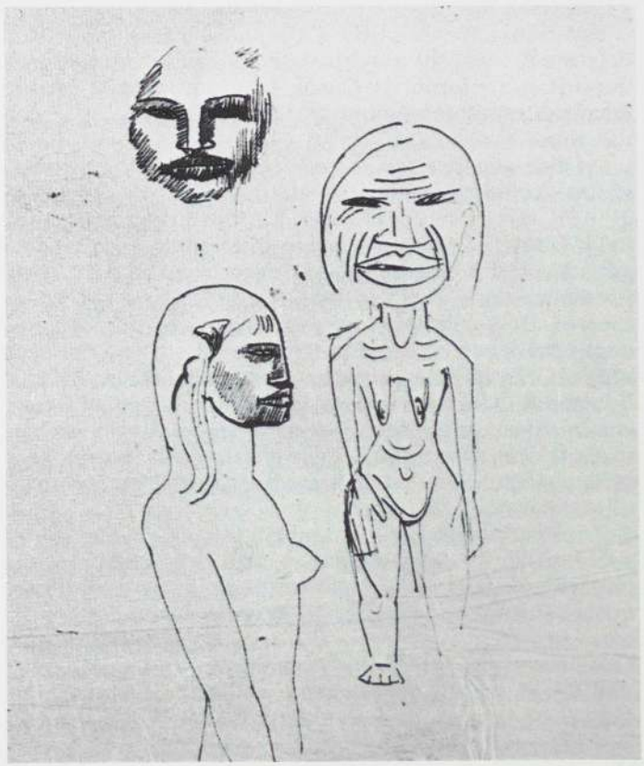
Pablo Picasso, *Donna che si pettina*. 1906. Bronzo, cm. 42 × 26 × 32. Baltimora, The Baltimore Museum of Art, Collezione Cone, formata dal Dr. Claribel Cone e da Miss Etta Cone di Baltimora, Maryland.

na e iberica) e poi all'arte Primitiva (la scultura africana e oceanica) all'inizio del secolo sarebbe stato interpretato – forse lo fu anche da Picasso stesso – come un viaggio a ritroso nel tempo, verso gli inizi dell'arte. Un'opinione, questa, che ebbe il sopravvento, nonostante il fatto che gli oggetti tribali siano molto più recenti di qualunque oggetto delle arti non classiche che Picasso avesse avuto modo di vedere – una cronologia che non fu capita quando Picasso era giovane. Non più tardi del 1920 André Salmon, un socio fondatore (1903) de "la bande à Picasso", scriveva erroneamente che «alcuni dei pezzi più belli (di arte africana) giunti a noi sono molto più antichi dell'era cristiana». Egli trovò perfino «un'influenza degli scultori di 'feticci'» sull'arte egiziana (e attraverso di essa, su quella arcaica greca). Appurato l'interesse degli artisti moderni per i principi fondamentali della costruzione, Salmon concludeva che essi erano destinati «a passare dagli Egiziani ai Negri».[11] Tale storia dell'arte così strapazzata, non era che l'altro lato della stessa falsa medaglia che portò alcuni antropologi ad osservare erroneamente che l'arte africana era stata influenzata dalla scultura egiziana.[12] Inutile dire che nessuno degli oggetti visti da Picasso durante i suoi primi anni di interesse per l' "art négre" era più vecchio di qualche decennio, sebbene le origini dei loro stili tradizionali risalissero ovviamente a parecchi secoli addietro.[13] La generazione di Picasso, comunque, associò le opere tribali, vecchie o nuove che fossero, alle primissime fasi della civiltà, secondo un modello molto semplicistico della storia del mondo.

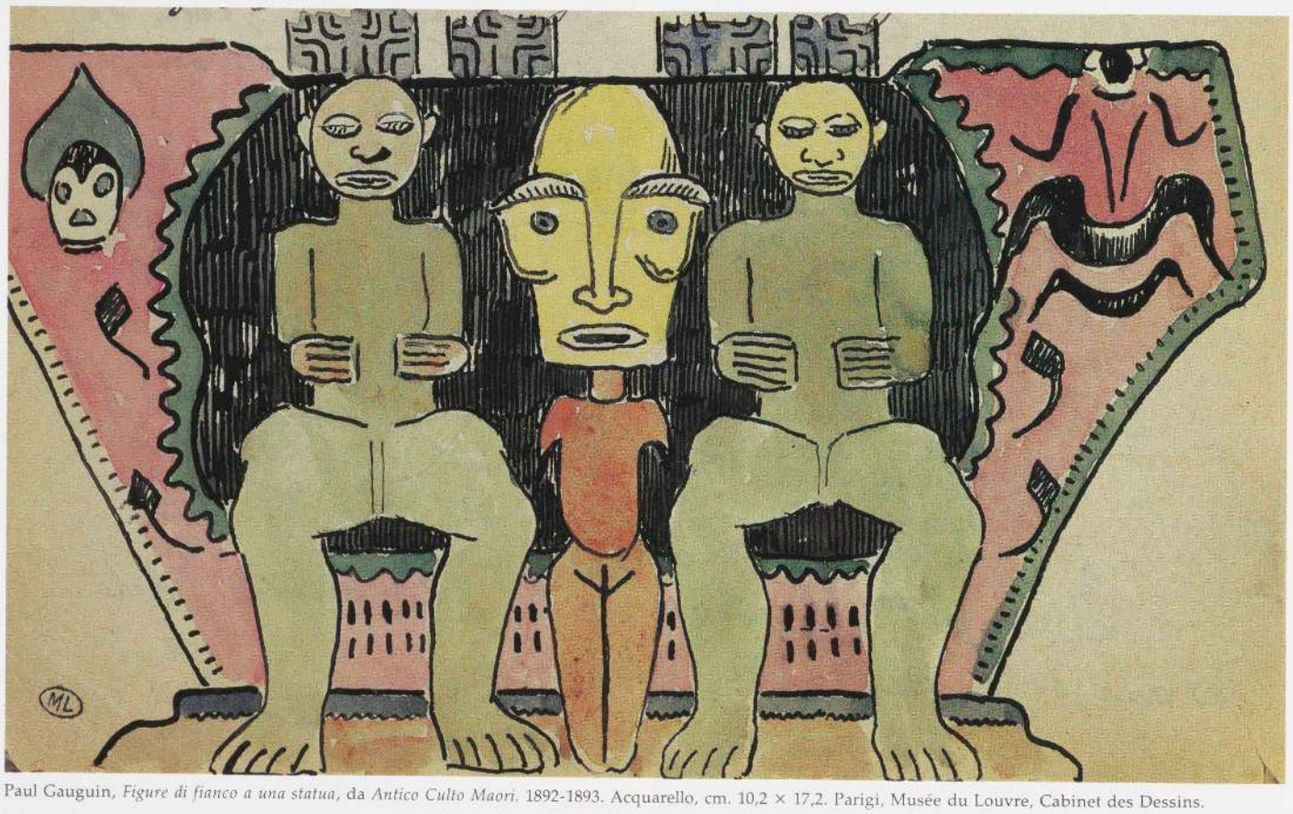
Ron Johnson ha giustamente fatto rilevare l'importanza del suo primissimo contatto di Picasso con Gauguin,[14] la cui influenza costituisce lo sfondo del suo primitivismo e continua fino dentro le fasi iniziali delle *Demoiselles*. Le allusioni a Gauguin nell'opera di Picasso hanno inizio nel 1901, quando lui e Sabartés visitarono Durrio. «Si parlò molto di Gauguin, di Tahiti e del poema *Noa - Noa*, di Charles Morice e di mille altre cose».[15] Durrio possedeva alcune opere di Gauguin e conosceva Charles Morice, che diede ben presto a Picasso una copia (ora apparentemente andata perduta) della sua pubblicazione di *Noa - Noa*, sul cui margine Picasso fece almeno due disegni.[16] Gauguin, come Johnson dimostra, impressionò profondamente Picasso che modellò la sua prima scultura, *Una donna seduta* [Z. II², 668, 1901) sulla base dell'opera di Gauguin *Vaso ritratto di Mme Schuffenecker* (1889).

Johnson sarebbe il primo a concordare sul fatto che nell'opera di Gauguin in questione non vi è nulla di Primitivo e neanche di arcaico. Sebbene un disegno a inchiostro di china di Picasso messo in relazione con quel *Vaso* (Z. VI, 364), abbia qualità arcaicizzanti, non si può dire la stessa cosa per *Donna seduta* di Picasso, molto vicina a Rodin e di cui soltanto il motivo richiama Gauguin. Johnson stabilisce un legame anche tra la scultura di Picasso *Donna che si pettina* dell'inizio del 1906 e il rilievo di Gauguin *Vogliatevi bene e sarete felici* (1889). Spies mette la stessa opera di Gauguin in relazione con il rilievo *Testa di donna* (Spies 8), eseguito in seguito, sempre nel 1906.[17] Se anche Picasso sfruttò l'inclinazione del braccio del rilievo di Gauguin per la sua *Donna che si pettina*, lo stile della scultura – e dei relativi disegni – mette in evidenza il suo rifiuto per quegli aspetti arcaicizzanti (che invece si devono sottolineare nel pannello di Gauguin), a favore dell'equivalente classico che aveva imparato alla scuola d'arte.[18]

Questi pochi lavori di Picasso dal 1901 all'inizio del 1906 che risentono dell'influsso di Gauguin non anticipa-



Pablo Picasso, *Figure esotiche*, (particolare di *La Parigina e Figure esotiche*). 1906 (?). Inchiostro di china, cm. 30 × 42. Parigi, Musée Picasso.



Paul Gauguin, *Figure di fianco a una statua*, da *Antico Culto Maori*. 1892-1893. Acquarello, cm. 10,2 × 17,2. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

Pagina a fianco: Pablo Picasso, *Due donne sedute*. 1906-1907. Gouache, cm. 25 × 32. Collezione privata.

rono comunque il successivo primitivismo dell'artista. Si riscontra la vera influenza di Gauguin, quella che avrebbe alimentato la profonda metamorfosi stilistica di Picasso del tardo 1906 e di tutto il 1907, soltanto *dopo* il suo contatto con le sculture iberiche nella Primavera del 1906. Quest'esperienza, senza dubbio, preparò Picasso alla lettura del tutto diversa che avrebbe riservato all'arte di Gauguin dopo il suo ritorno da Gosol, quando visitò la grande retrospettiva commemorativa di quest'ultimo al Salon d'Automne.

Oltre allo schizzo di una bellezza tahitiana messa vicina, con la caratteristica malizia di Picasso, alla immagine (di lei?) da vecchia (p. 243),[19] la mostra commemorativa di Gauguin, io credo, ispirò direttamente un'insolita gouache, *Due donne sedute*, che fino ad oggi ha richiamato poca attenzione. Nel suo catalogo delle opere cubiste di Picasso, Daix definisce questa gouache «del tutto isolata» dagli altri lavori dell'artista (come in effetti lo è per certi aspetti), e le assegna, sebbene con riserva, la data «1909».[20] I dubbi di Daix circa la datazione si spiegano con il fatto che, mentre i grigi, i marroni e i verdi del dipinto richiamano il 1909, non c'è nulla nello spazio, nella morfologia e nella configurazione dell'opera di particolarmente tipico di quell'anno.

Sono convinto che l'assoluta unicità di *Due donne sedute* dipenda dal fatto che in un certo senso era una parafrasi, sperimentale o celebrativa che fosse, di un acquarello altrettanto insolito di Gauguin, *Due figure di fianco a una statua*, esposto alla mostra retrospettiva di Gauguin.[21] *Due donne sedute* combina questo acquarello con alcuni aspetti del *Giorno di mercato* di Gauguin (p. 190), e con la sua scultura *Oviri* (p. 246), entrambi esposti alla mostra del 1906. La simmetria dell'immagine a specchio delle *Due donne sedute*, del tutto inaspettata in Picasso, è una particolarità che suggerisce un modello specifico, che si riscontra perfetto nella configurazione di *Due figure di fianco a una statua* di Gauguin. Siccome Gauguin eseguì questo acquarello per illustrare il suo *Antico culto Maori*, non molto tempo dopo il suo arrivo a Tahiti (riteneva i Tahitiani dei Maori; cfr. p. 191), il suo obiettivo spiegherebbe l'uso, per lui eccezionale, di una configurazione simmetrica e ieratica, così come i particolari che volevano richiamare i *tiki* e gli ornamenti delle Isole Marchesi.

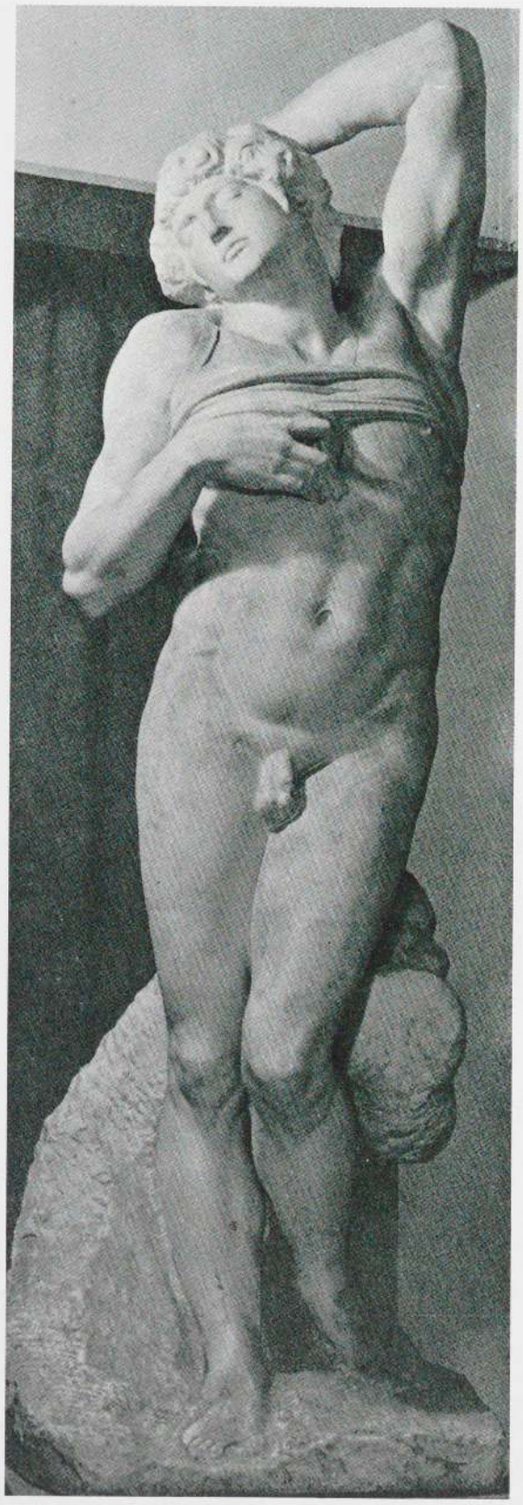
Nel tardo 1906 Picasso non aveva ancora visto alcun oggetto di arte polinesiana, e perciò non deve sorprendere se prese in considerazione solo gli aspetti genericamente arcaici dell'acquarello di Gauguin – simmetria, frontalità, gesti e posizioni ieratiche – rifiutando invece quanto in esso c'è di oceanico. Al posto della testa dell'idolo simile a un *tiki* che è al centro dell'opera di Gauguin, Picasso mise delle felci e dei fiori, sistemati in modo simmetrico, (i due fiori stanno per gli occhi dell'idolo) in un vaso che sostituisce il corpo dell'idolo stesso). Delle donne indigene di Gauguin Picasso conservò le teste, le mani e i piedi semplici e schematizzati, anche se ne cambiò la posizione. Negli spazi riservati alle sedie su cui siedono le donne di Picasso sono forse riflesse le forme dentellate dei lati inferiori dell'acquarello di Gauguin.[22] Invece che mantenere la posizione delle mani e delle braccia, tipica delle opere delle Isole Marchesi, come aveva fatto Gauguin, Picasso seguì lo stile "egiziano", ruotando le spalle frontalmente al piano del quadro, alla maniera delle "immagini commemorative", e lasciando le gambe di profilo. Ciascuna figura di Picasso posa una mano sulla tavola simile ad un altare e tiene l'altra sospesa in un gesto rituale che è la copia esatta "primitivista" di quello rappresentato in *Donna con ventaglio*.

La combinazione in Picasso dei volti quasi frontali e delle spalle frontali con le gambe di profilo in *Due figure*

sedute richiama in modo particolare la donna al centro della panchina in *Giorno di mercato*, ed anche la particolare posizione di *Oviri*. Se in tal senso *Oviri* è un modello meno diretto, l'interesse di Picasso per questa scultura fu senza dubbio accresciuto, io credo, dal motivo delle gambe che non sostengono, che facilmente egli avrebbe associato allo *Schiavo morente* di Michelangelo (p. 246). Questa fu una figura che lo commosse profondamente fin dalle sue prime visite al Louvre. (Picasso mi parlò delle sue forti sensazioni provate di fronte allo *Schiavo morente* mentre stavamo guardando una copia in gesso a grandezza originale che si ergeva in un angolo del suo studio).[23] Il braccio sinistro di questa figura gettato sopra la testa, si gira all'indietro in un modo che si ripete spesso nell'opera di Picasso, e la parte inferiore del corpo rilassato sembra appoggiarsi da una parte sola, un effetto che è più intenso nella posizione da immagine commemorativa di *Oviri*. Questo richiama anche la posizione equivoca, mezza seduta e mezza ritta, creata dal ginocchio piegato, tipica di molte sculture tribali. Insieme a quella di Michelangelo e ad altre fonti, *Oviri* ispira direttamente la donna iberica situata nella parte centrale verso sinistra delle *Demoiselles*. La particolare posizione di quest'ultima, i cui aspetti contraddittori furono ampiamente discussi da Leo Steinberg,[24] tiene conto anche del braccio piegato all'indietro nell'opera di Michelangelo. L'aspetto di tale posizione è stato tradizionalmente e a ragione collegato a quello di molti modelli di Cézanne (cfr. *Le cinque bagnanti*, p. 542), che pure li riprese da Michelangelo. Picasso, comunque, prima ancora di scoprirne il richiamo nell'opera di Cézanne, già da anni era fortemente attratto da quella statua di Michelangelo.[25]

L'equivocità e il conflitto sessuale che stanno al centro del quadro di Picasso sottolineano il legame della *demoiselle* in questione con l'opera di Michelangelo così come con quella di Cézanne e di Gauguin. Il dissidio neoplatonico tra materialità e idea pura in Michelangelo può essere letta più facilmente al livello più terreno della sessualità nei confronti dell'amore, e la assoluta androginia della figura di Michelangelo facilita l'associazione con una donna. Il braccio piegato e alzato è naturalmente connesso alla rivelazione erotica in Cézanne (come in *La tentazione di Sant'Antonio*, V. 103). Ma la fusione che Picasso fa di Michelangelo e Gauguin arricchisce soltanto queste associazioni; nelle tarde espressioni dell' "africanismo" di Picasso come in *Tre donne*, questo gesto assume una forza scultorea marcatamente michelangiolesca.
L'influsso dei rilievi iberici provenienti da Osuna, che Picasso vide al Louvre, traspare per la prima volta nei lavori eseguiti a Gosol nell'Estate del 1906, ma diventa pienamente evidente nei quadri successivi al suo ritorno a Parigi.[26] Il suo gusto per l'arte arcaica era comunque percepibile già all'inizio del 1906 nella misura in cui i Kouroi greci, statue frontali di nudi maschili donate ai

Paul Gauguin, *Oviri*. 1891-1893 ca. Terracotta, h. cm. 74. Parigi, Collezione privata.



Michelangelo Buonarroti, *Lo schiavo morente*. 1513-1516. Marmo, h. cm. 226. Parigi, Musée du Louvre.

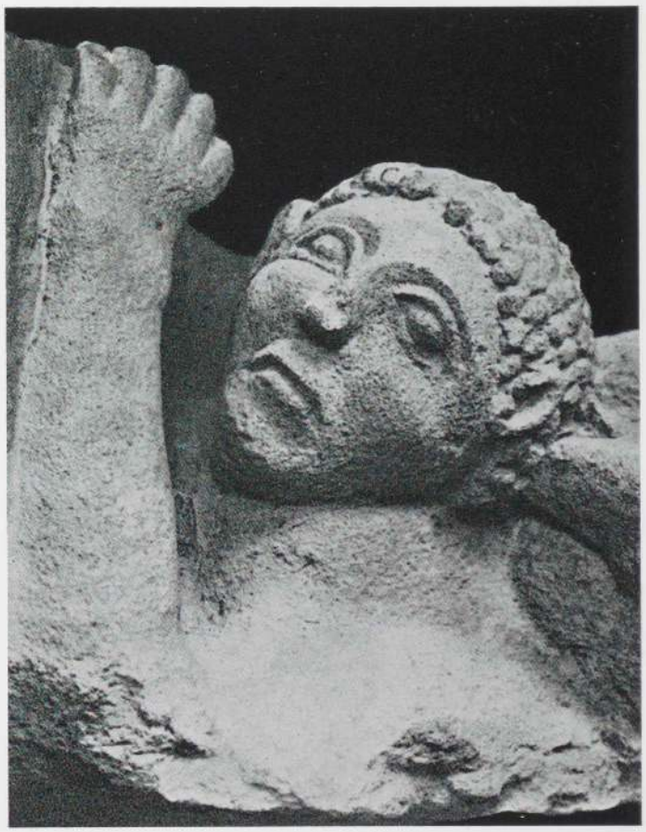
Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (particolare). 1907.
Olio su tela, cm. 243,9 × 233,7.
New York, The Museum of Modern Art, acquisito tramite il lascito Lillie P. Bliss.

vincitori dei giochi olimpici, sono la fonte secondaria (dopo Cézanne) nel *Ragazzo che conduce un cavallo*, il cui spirito e la cui esecuzione marcarono il progressivo spostamento dal sentimentale al plastico. I visi arcaici dai lineamenti e dalle acconciature stilizzate, le superfici modellate con semplicità dei rilievi di Osuna hanno senza dubbio ispirato i volti simili a maschere delle opere di Picasso eseguite in quell'Autunno. Il volto ridipinto nel *Ritratto di Gertrude Stein* ne è, per una serie di ragioni, il classico esempio. Si deve soltanto mettere a confronto lo stile del volto di Miss Stein con quello del suo vestito, il bolero soprattutto, e con la sedia, per notare quanto l'arte di Picasso sia mutata dalla Primavera precedente, quando aveva lasciato Parigi. La Stein dichiara di aver posato almeno 92 volte durante l'Inverno e la Primavera prima che Picasso partisse per Gosol, ma l'artista, non riuscendo ad ottenere una somiglianza che lo soddisfacesse, subito prima di lasciare Parigi, cancellò completamente il volto.

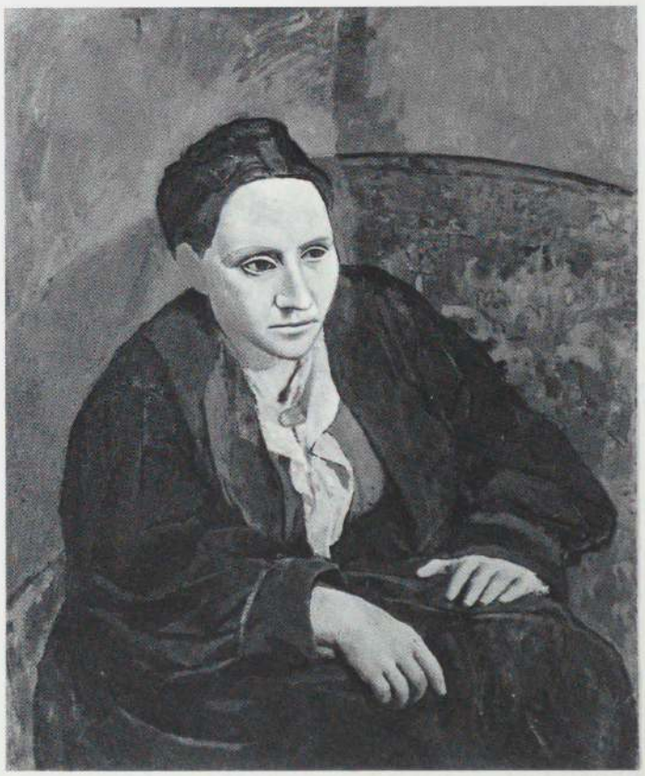
Picasso ridipinse in forma "iberica", nell'Autunno successivo, il viso della Stein a memoria. Per questo il quadro fa da ponte al grande passo compiuto dall'artista da uno stile di lavoro percettivo a uno concettuale. (cfr. pp. 11-13). In retrospettiva lo si può anche considerare come il quadro che ha aperto la strada a ciò che, due anni dopo, sarebbe diventato il Cubismo. Per quanto lo stile iberico di Picasso degli anni 1906-1907 fosse diverso dal suo africanismo del 1907-1908, o dal suo primo Cubismo del 1908-1909, un solo principio doveva restare inviolato. Come Salmon più tardi dirà, avendolo probabilmente sentito direttamente da Picasso: «La grande legge che domina il nuovo principio estetico è la seguente: la concezione scavalca la percezione».[27]

Il quadro *Due nudi* (p. 248), dipinto verso la fine del 1906, è stato definito "il culmine della fase 'iberica' ", ma è semplicemente il culmine del primo, o "scultoreo", periodo iberico di Picasso – quello immediatamente successivo ai mesi di Gosol. Durante i primi cinque mesi dell'anno seguente le forme iberiche si sarebbero smorzate, diventando non solo meno scultoree, ma più scabre, più semplici, più angolose e schematiche. L'acquisto che Picasso fece, nel Marzo 1907, di due teste iberiche provenienti dal Cerro de los Santos, ignaro del fatto che erano state rubate dal Louvre,[28] diede un maggior impulso in questa direzione. Sebbene arcaiche, queste teste erano più rozze e apparentemente molto più "primitive" dei rilievi di Osuna (in particolar modo la testa maschile del Cerro, p. 251, un lato della quale era gravemente danneggiato).[29]

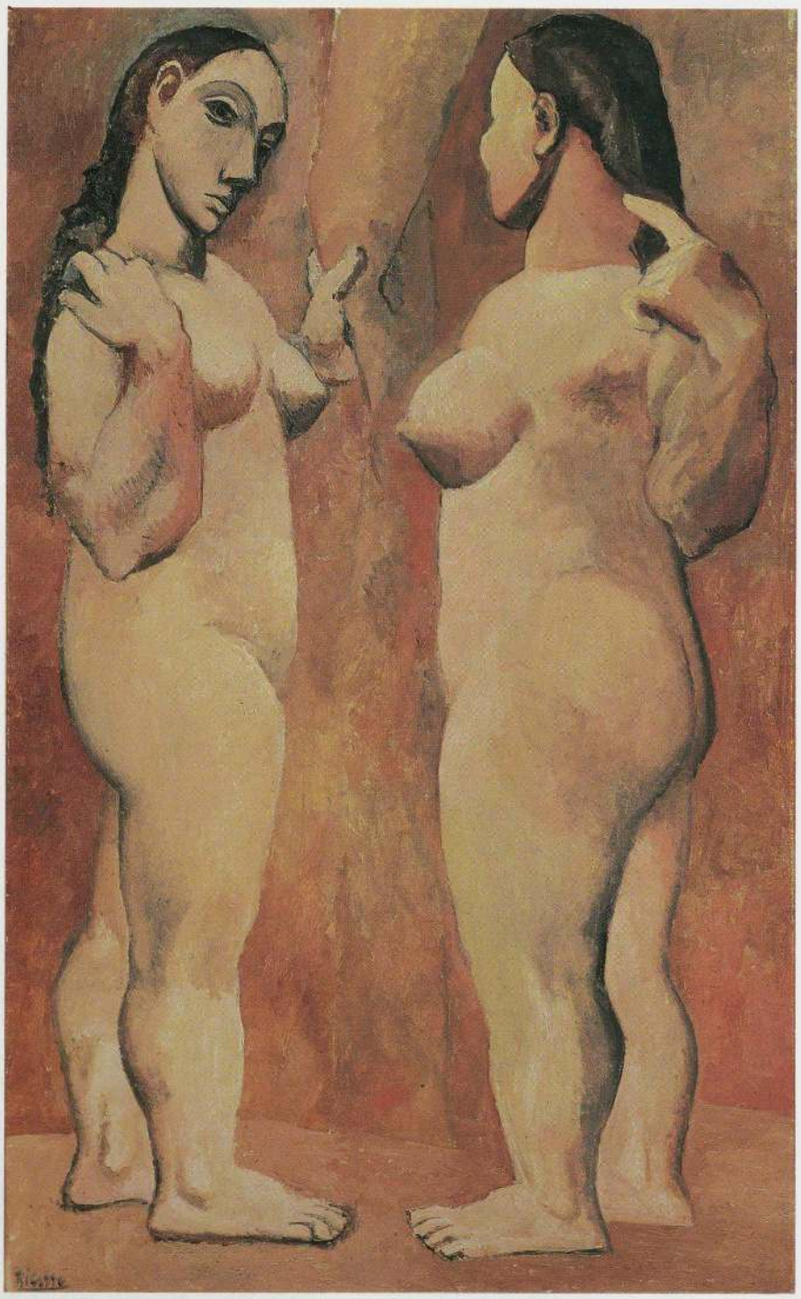
Le figure di Picasso del tardo 1906, come si vede nei *Due nudi*, avevano proporzioni tozze, mai riscontrate prima nelle sue opere. Queste proporzioni e i volti simili a maschere – soprattutto gli occhi dalle palpebre pesanti quasi a forma di losanghe – riflettevano il continuo influsso degli oggetti di Osuna anche se la voluminosità delle figure bulbose e goffe richiama Cézanne. Nel ritrarre i piedi della figura di destra nei *Due nudi*, Picasso si liberò della verosimiglianza, cosa mai successa prima nella sua arte. Al fine di assicurare uno stabile supporto più architettonico al tronco massiccio del suo nudo, Picasso ne appiattì i piedi e tralasciò di segnare il contorno frontale della gamba destra dove si unisce al piede. Sacrificò, quindi, il rapporto dinamico tra la figura e il terreno su cui sta in piedi, una convenzione, questa, costante dell'arte occidentale da quando fu imposta per la prima volta da Masaccio, che spostò il peso del corpo attraverso l'anca su un piede, che apparentemente premeva contro una superficie resistente. La maniera libera dalla gravità in cui il pesante nudo di destra sta in rapporto con il suolo sottostante richiama i Primitivi italiani, Giotto in particolare, così come la innaturale posizione delle sculture africane,



Uomo attaccato da un leone, Osuna (Spagna). Fine del VI – III secolo a.C. Pietra (particolare di un bassorilievo), h. cm. 41. Madrid, Museo Arqueologico Nacional.



Pablo Picasso, *Ritratto di Gertrude Stein*. 1905-1906. Olio su tela, cm. 99,6 × 81,3. New York, The Metropolitan Museum of Art, lascito Gertrude Stein.



Sopra: Pablo Picasso, *Testa di donna*. 1906-1907. Bronzo, cm. 11,5 × 8,4 × 8,2. Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

Sinistra: Pablo Picasso, *Due nudi*. 1906. Olio su tela, cm. 151,3 × 93. New York, The Museum of Modern Art, dono di G. David Thompson in onore di Alfred H. Barr Jr.

di cui Picasso aveva già potuto ammirare alcuni esemplari.[30] Anche se il quadro *Due nudi* non si può dire "primitivo" nello stesso senso in cui si definisce tale l'opera dei due anni successivi, esso mostra tuttavia nella sua esecuzione una semplicità e una pesante elementarità – soprattutto nel tratteggio rozzo sulle braccia e nel fondo a macchia – e una voluta goffaggine nel disegno che lo fanno essere un passo importante verso quella direzione. Lo stile iberico di Picasso, insieme all'interesse dell'artista per l'arte di Gauguin e per l'arte egiziana, costituisce la prima fase, o fase arcaica, del suo primitivismo. Gli stadi successivi del periodo iberico si possono anche studiare entro la cornice dell'integrazione delle *Demoiselles d'Avignon*, che segnò il culmine della fase arcaica del primitivismo di Picasso e la prima manifestazione dell'influsso tribale che la seguì. Dal momento che sarebbe difficile rendere giustizia in un solo saggio (per quanto possa essere lungo come un intero volume) alle fonti storico-artistiche di questo quadro e alle loro implicazioni, cercherò di limitare il più possibile la mia trattazione al ruolo che il primitivismo ha avuto in quest'opera, anche se ciò determina un isolamento innaturale dalle tematiche e dalle influenze storico-artistiche con cui è intrecciato.

Contrariamente alla cronologia accettata per molti anni (una cronologia in larga parte dovuta all'opera di Kahnweiler *Weg Zun Kubismus*), Picasso non iniziò gli schizzi d'insieme per le *Demoiselles* – per non dire la tela stessa – se non nel 1907 inoltrato.
Kahnweiler favorì l'impressione che si trattasse di un quadro su cui Picasso aveva lavorato per circa sei-otto mesi, a partire dagli ultimi mesi del 1906. Incapace di risolvere le sue apparenti contraddizioni stilistiche è probabile che lo abbia abbandonato incompiuto all'inizio dell'Estate del 1907. La parte destra del quadro, quella

Sopra: Pablo Picasso, *Testa*. 1907. Legno e colore, cm. 39 × 25 × 12. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso.

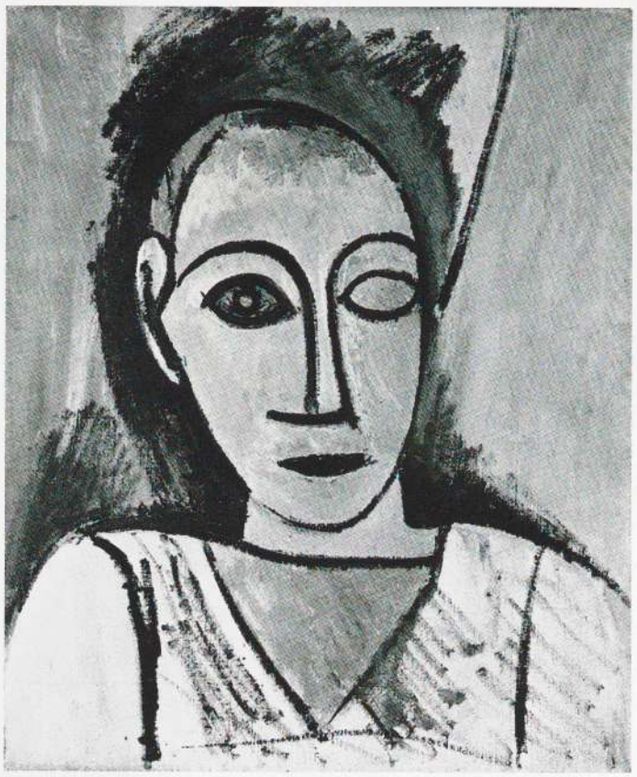
Sinistra: Testa virile, Cerro de los Santos (Spagna). V-III secolo a.C. Pietra, h. cm. 21. Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales. Per un'altra veduta, cfr. p. 251

dipinta per ultima, costituì per Kahnweiler l' "inizio del Cubismo".

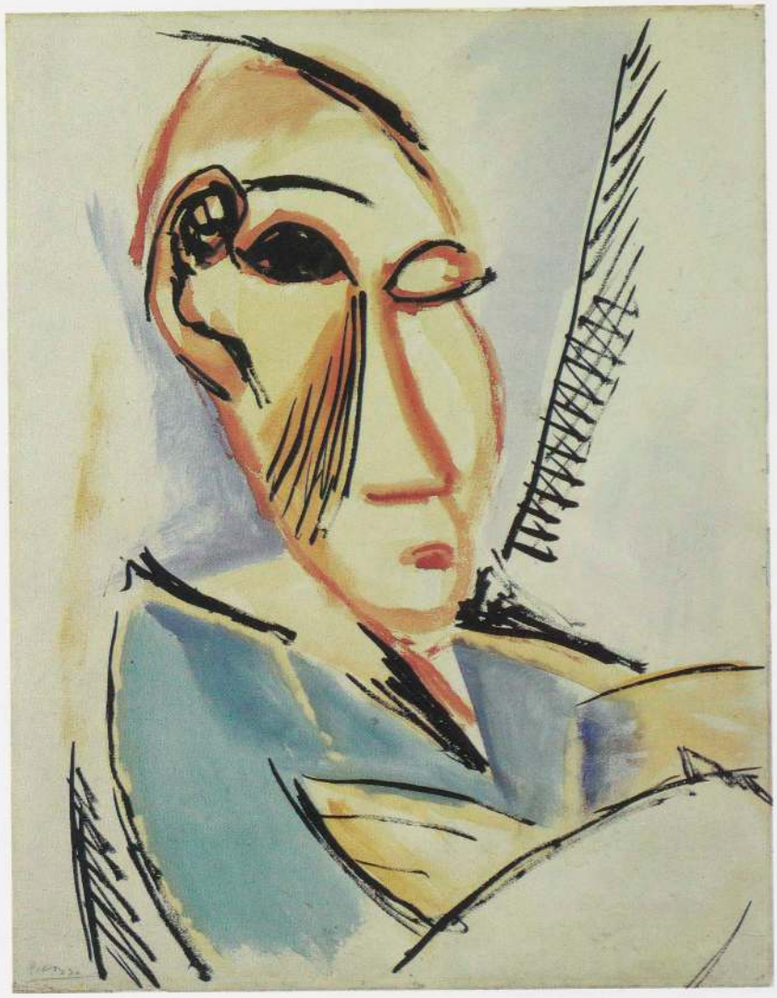
Spero di aver già esposto altrove e in modo soddisfacente questa matrice dei miti storico-artistici.[31] Gli studi per la composizione delle *Demoiselles* risalgono solo al Marzo 1907; il quadro fu dipinto, nella sua prima forma iberica, alla fine di Maggio-inizio di Giugno di quell'anno. Alla fine di Giugno e forse anche all'inizio di Luglio Picasso apportò al lavoro alcuni cambiamenti, come vedremo, in due diverse occasioni. Entro l'inizio del Luglio 1907 il quadro era finito. (Il Cubismo aveva preso le mosse da Braque e Picasso solo nella seconda metà del 1908; ma Kahnweiler non collegò le *Demoiselles* ad esso fino al 1920).

Il primissimo studio di insieme per le *Demoiselles* (vedi sotto) risale alla fine di Febbraio-inizio di Marzo del 1907, forse non molto tempo prima che Picasso acquistasse le teste del Cerro de los Santos. A partire dai *Due nudi*, il suo stile iberico era diventato sempre meno scultoreo, e quindi non stupisce il fatto che né queste sette figure disegnate a carboncino e pastello, conservate al Museo di Basilea, né i dipinti di figure singole ad esso associati abbiano molto modellato. I rapporti luce/ombra sono spesso repentini, perfino brutali, e in studi successivi assumono la forma di striature e di tratteggi che Picasso avrebbe associato, ma soltanto alcuni mesi dopo, ai segni di scarificazione e alla pittura del corpo tipici dell'arte africana e oceanica.

Se la piccola scultura a tutto tondo di bronzo, *Testa di donna* (p. 248) appartiene al culmine della prima fase ibe-



Pablo Picasso, *Studente di medicina, marinaio e cinque nudi in un bordello, (Studio per Les Demoiselles d'Avignon)*. 1907. Carboncino e pastello, cm. 47,7 × 63,5. Basilea, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.



Sopra: Testa virile, Cerro de los Santos (Spagna). V-III secolo a.C. Pietra, h. cm. 21. Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales. Per un'altra veduta, cfr. p. 249.

Pagina a fianco, sopra: Pablo Picasso, *Busto di marinaio*. 1907. Olio su tela, cm. 55 × 46. Parigi, Musée Picasso.

Destra: Pablo Picasso, *Testa dello studente di medicina (Studio per Les Demoiselles d'Avignon)*. 1907. Gouache e acquarello, cm. 60,3 × 47. New York, The Museum of Modern Art, Fondo A. Conger Goodyear.

rica (come si può vedere nei *Due nudi*), l'opera che rappresenta questa ultima fase iberica è logicamente un rilievo: *Testa* (p. 249). Lo spirito di questo pezzo aspro e stimolante, scolpito nel legno e dipinto in modo estemporaneo, richiama immediatamente la testa d'uomo del Cerro, da cui deriva l'esecuzione apparentemente "primitiva" e la figurazione leggermente caricaturale.[32] La testa del Cerro, come Golding osservò molto tempo fa,[33] è certamente da collegarsi ai successivi studi iberici per le *Demoiselles*, come il busto ad acquarello dello studente di medicina (sopra a destra), dal grande e peculiare orecchio a spirale, dagli occhi asimmetrici[34] e dalla generale approssimazione della esecuzione. Le lunghe striature usate per rendere l'ombra del naso nell'acquarello di Picasso (che per altro presentano delle affinità con il motivo della capigliatura della scultura del Cerro), rappresentano una estrapolazione dalla stenografia grafica, nota come tratteggio, i cui esempi più tipici in questa opera suggeriscono l'ombreggiatura del bordo del drappeggio che sale in alto a destra. La natura angolosa, primitivista di questo tratteggio (*hatching*, termine la cui etimologia risale ai tagli netti di un'ascia) fece sì che alcuni critici lo associassero alla scultura del legno e quindi ai segni di scarificazione e alle striature della scultura africana. È chiaro, comunque, che certi audaci motivi striati erano già presenti nell'opera picassiana prima della "rivelazione", avvenuta in Giugno, dell'arte tribale al Trocadéro; ed essenzialmente rappresentavano la sua primitivizzazione personale di un metodo tradizionale di ombreggiatura. Dopo che Picasso si interessò alla scultura africana, tali motivi si fusero con il ricordo delle scarificazioni sulle maschere e sulle sculture africane, con le strisce parallele di rame delle figure di reliquiario Hongwe (p. 266) e con i cosiddetti "motivi a lacrima" (p. 302), e con le linee parallele incise (p. 270) delle figure di reliquiario Kota.

Le centinaia di disegni e di dipinti collegati con l'integrazione delle *Demoiselles* devono tuttavia essere ancora collazionati,[35] ma le linee generali del suo sviluppo sono evidenti. L'inizio e l'attuazione della immagine dai suoi primi schizzi fino alla realizzazione, alla fine di Maggio – inizio di Giugno, del quadro "finito" (di cui però ci restano solo le due donne centrali, la natura morta e alcuni altri elementi) si devono associare all'ultima fase, la meno scultorea, la più schematica e angolosa del periodo iberico di Picasso (che vide anche il suo grande *Autoritratto* di Praga). A tutto il Marzo 1907, questa fase iberica aveva ispirato un progetto che illustrava il salotto di un bordello (pagina a fianco) in cui un marinaio seduto è circondato da cinque prostituite nude in varie posizioni, mentre da sinistra entra uno studente di medicina (che alternativamente tiene in mano un libro o un teschio).[36] Entro la metà di Maggio, a seguito di una quantità di studi in una vasta gamma di tecniche, esso sfociò in quella che avrebbe dovuto essere la concezione finale del quadro come risulta dall'ultimo acquerello iberico conservato al Museo di Filadelfia (vedi sopra). Qui le due figure maschili vengono eliminate e il formato del quadro assume una direzione piuttosto verticale.[37] "La prima campagna" di lavoro sulla

Pablo Picasso, *Cinque nudi (Studio per Les Demoiselles d'Avignon)*. 1907. Acquarello, cm. 17,2 × 22,2. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, Collezione A.E. Gallatin.

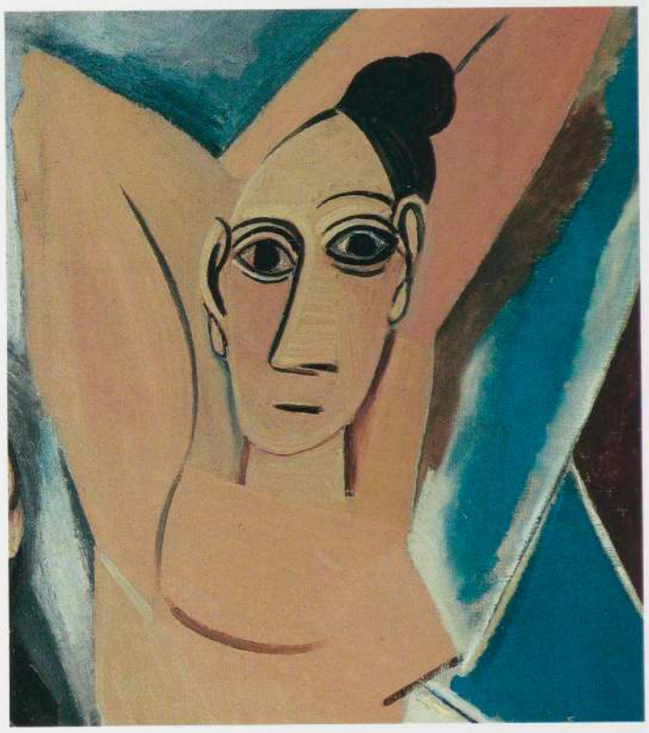
tela stessa – che si concretò in una immagine "finita" che era una versione più verticale e leggermente appiattita dell'ultimo acquerello iberico – risale al Maggio inoltrato o all'inizio di Giugno. Ma Picasso non era evidentemente soddisfatto dei risultati e alla fine di Giugno, inizio di Luglio, apportò sul lato sinistro e destro del quadro alcuni cambiamenti. È in relazione a *questi* cambiamenti, alle loro motivazioni psicologiche e al loro carattere espressivo e plastico che l'inizio della fase tribale del primitivismo di Picasso può essere capito.

Perché Picasso era insoddisfatto della versione iberica del quadro? Io sono convinto che nel trasformare la sua concezione da una immagine essenzialmente narrativa (cioè aneddotica) in una più "iconica" (più frontale, più compressa spazialmente e relativamente astratta da tempo e luogo), Picasso aveva sacrificato alcuni elementi impliciti nella scena originale del bordello, che erano suggeriti nel contesto iniziale dall'associazione delle *filles* con il marinaio e lo studente in medicina. La successiva intuizione/decisione di Picasso di introdurre nelle *Demoiselles* una tipologia figurativa diversa, in realtà recuperò alcuni di questi significati attraverso lo stile piuttosto che con l'illustrazione, e li recuperò ad un livello più profondo anche se più generalizzato, più adeguato alla forma iconica che l'immagine aveva assunto. Le donne al centro, a sinistra e a destra comunicano delle sensazioni via via più deprimenti e tristi sulla natura della femminilità. Una volta che Picasso ebbe lasciato da parte la comunicazione narrativa, io credo, il suo quadro *richiedeva* queste differenze di stile proprio per poter abbracciare la polarità da Eros a Thanatos – dal richiamo allettante del corpo femminile all' "orrore" per esso – insita, come vedremo, nella sua idea originaria. La trasformazione delle *Demoiselles* attuata da Picasso, da una immagine narrativa ad una "iconica", deve essere vista come una operazione che ha luogo entro un'ampia e continua progressione verso un tipo di immagine statica, frontale e concentrata che contraddistingue l'elaborazione e la riesecuzione dei quattro dipinti di Picasso più ambiziosi compresi tra il 1905 e il 1909; ed è, inoltre paradigmatica per lo sviluppo della sua arte dal periodo rosa al primo periodo cubista.

Questa trasformazione verso un'immagine "iconica" delle *Demoiselles* fu al centro delle innovazioni nello stile e nel contenuto simbolico che confermano il quadro come una svolta decisiva nella storia dell'arte. Ma, tuttavia, le ragioni di ciò sono diverse da quelle addotte tradizionalmente. *Les Demoiselles*, come ho fatto notare, non è «il primo quadro cubista».[38] Benché segni lo stadio finale della transizione di Picasso da un metodo di lavoro percettivo ad uno concettuale, e benché suggerisca qualcosa

dello spazio a basso rilievo che avrebbe caratterizzato il Cubismo, questa grande e radicale opera si muove prevalentemente in direzioni opposte al carattere e alla struttura del Cubismo, anche se spianò il cammino al suo sviluppo. Le *Demoiselles* cancellarono le vestigia della pittura del XIX secolo ancora operanti all'interno del Fauvismo, lo stile di avanguardia degli anni immediatamente precedenti; furono quindi un quadro di "rottura" rispetto al modernismo del tardo XIX secolo e alla pittura postmedioevale dell'Occidente in generale, piuttosto che "un'apertura" nei riguardi del Cubismo in particolare. I primi quadri cubisti furono i paesaggi dell'Estaque di Braque nell'Estate del 1908 e le revisioni di Picasso, alla fine di quello stesso anno, delle *Tre donne* e di *Carnevale al bistrot* (nella forma di *Tavolo con pane e fruttiera*); tuttavia la posizione cardine delle *Demoiselles* rendono questo quadro determinante per capire il primo Cubismo.

Fin dagli anni venti, le *Demoiselles* erano state interpretate soprattutto in termini formali, e viste dalla parte sbagliata del telescopio, per così dire, come il punto di partenza del Cubismo. Tale interpretazione non solo scoraggiò gli studi sui veri inizi dello stile cubista,[39] ma ne causò una profondamente sbagliata circa le *Demoiselles*. L'articolo di Steinberg del 1972 sul quadro,[40] che promosse quella che si potrebbe definire una nuova letteratura sulle *Demoiselles*, in effetti capovolse da solo la situazione. Steinberg demolì la convinzione diffusa che la trasformazione delle *Demoiselles*, attuata da Picasso, fosse causata principalmente da un interesse proto – cubista per l'astrazione. La metamorfosi pittorica dell'immagine, egli dimostrò, venne coerentemente motivata dal desiderio di una proiezione sempre più profonda e intensa degli interessi espressivi di Picasso quali risultano fin dai primi schizzi: i suoi sentimenti complicati e contraddittori nei



Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (particolare). 1907. Olio su tela, cm. 243,9 × 233,7. New York, The Museum of Modern Art, acquisito tramite il lascito Lillie P. Bliss.

confronti delle donne. Steinberg propose numerose argomentazioni convincenti per confermare i cambiamenti presenti nel dipinto come funzioni del «trauma dell'incontro sessuale».

Steinberg considerò, comunque, le figure "africane" sul lato destro delle *Demoiselles* come la personificazione della «pura energia sessuale, l'immagine di una forza vitale». Ciò è coerente con la sua analisi del quadro nel suo insieme come una immagine di «immersione orgiastica» e di «abbandono dionisiaco». In questo senso, sono costretto a considerare la caratterizzazione di Steinberg troppo limitata, perché credo che le due figure "africane" (e, in minor misura, quella di sinistra che io chiamo la *demoiselle* "oceanica"[41] che ricorda Gauguin) furono ugualmente, se non di più, ispirate tanto dalla paura della morte quanto dalla forza vitale. Da un punto di vista freudiano, l'ombra della morte sarebbe implicita in qualunque quadro che fosse una «metafora sessuale», come Steinberg definiva le *Demoiselles*. Io sono convinto che questa metafora fosse anche presente in modo molto esplicito nel primo progetto del quadro, in quel voluto accoppiamento da parte di Picasso dello studente di medicina e del marinaio, e che il terrore della morte sopravviva in forma più forte, anche se generalizzata, nell'immagine finale. La dimensione tanatofobica delle *Demoiselles* ha dovuto essere spiegata, credo, non solo perché conferma l'ultima fase del dipinto più come un approfondimento che come un abbandono del programma originario del quadro, e chiarisce il valore dello stile iconico (contrapposto a quello narrativo) nel raggiungimento di questo fine, ma anche perché fa nuova luce sul mistero dell'influenza Primitiva.

La coabitazione di Eros e Thanatos nelle *Demoiselles* richiama una componente particolare della psicologia di Picasso: la sua paura recondita e la sua ripugnanza per il corpo femminile accanto al suo ardente desiderio e alla sua estatica idealizzazione dello stesso. Questa dicotomia

Henri Matisse, *Margherita*. 1907. Olio su tela, cm. 65 × 54. Parigi, Musée du Louvre, Donazione Pablo Picasso.

è stata spesso messa in luce nell'arte di Picasso, così come lo era nel suo comportamento; essa è parodiata nel suo modo confessato di trattare le donne sia come "divinità" che come "zerbini" di casa. A dire il vero, simili sintomi di attrazione/repulsione sono molto comuni nella psicologia maschile. Ma nelle *Demoiselles*, come accade spesso nell'opera di un grande artista, un argomento di per se stesso così banale è talmente amplificato dallo spirito del genio che si impone come una nuova prospettiva, a maggior ragione universale per essere così comune.

I sentimenti di repulsione che Picasso provava verso il corpo femminile vennero proiettati nella prima fase delle *Demoiselles* attraverso una specificità narrativa che dipendeva dal pericolo di contrarre malattie veneree, a quei tempi spesso fatali (Picasso per molti anni aveva frequentato le case di tolleranza). È questo il vero significato del confronto tra il marinaio e lo studente di medicina (che porta in mano un teschio) nel primo progetto.[42] Le identità, gli atteggiamenti e gli elementi simbolici dei due uomini hanno un ruolo più importante che non sia soltanto quello di accentuare la specificazione in termini narrativi del tempo del luogo e dell'attività all'interno del bordello. L'immagine si presta a molte interpretazioni, ma nella misura in cui il marinaio rappresenta chi si prende la sifilide in un postribolo e lo studente di medicina quello che lo cura, il metterli in coppia rifletteva un aspetto sintomatico poco noto, ma molto importante, del carattere di Picasso – la sua esagerata preoccupazione per la malattia venerea e contemporaneamente il fascino che ne subiva, come risulta dalle sue visite nel 1902 all'Ospedale Saint-Lazare per studiare come venivano curate le prostitute ammalate di sifilide.[43] Tale motivazione non passò inosservata: Mary Mathews Gedo, pur non riconoscendo il reciproco simbolismo dell'accostamento delle figure maschili, azzardò che «il teschio (tenuto in mano dallo studente di medicina) avrebbe potuto riferirsi al fatto che, da qualche parte e qualche volta, nel corso della sua carriera amatoria giovanile, Picasso abbia contratto un'infezione venerea».[44] Non è comunque strettamente necessario postulare la malattia di Picasso, né esistono prove valide a tali ipotesi. È più che sufficiente che il pittore temesse profondamente quel potenziale contagio fatale.

L'esecuzione finale del quadro non contiene più uno specifico riferimento narrativo al terrore di Picasso per la malattia e la morte: qui tale terrore viene incluso in una paura più ampia, più universale della morte, comunicata attraverso mezzi pittorici più diretti. Si percepisce la tanatofobia nell'orrore primordiale evocato dalle teste, mostruosamente deformate, delle due prostitute sulla destra del quadro, così diverse da quelle delle graziose cortigiane iberiche nella parte centrale. Si può solo lontanamente immaginare la paura, lo stupore, e il terrore che queste teste devono aver provocato nel 1907, data la reazione vivace che anche noi, oggi, proviamo di fronte ad esse. Questi volti "africani" esprimono molto di più, io credo, del solo carattere "barbaro" di pura sessualità, invocato da Steinberg; in primo luogo la loro violenza allude alla Donna come Distruttrice, vestigia delle *femmes fatales* simboliste, ma in realtà esse evocano qualcosa che trascende il nostro senso di esperienza civile, qualcosa di tremendo e di mostruoso, lo stesso che il Kurtz di Conrad scoprì nel cuore delle tenebre.

È proprio perché Picasso era alla ricerca di nuove soluzioni per comunicare direttamente queste paure primordiali, e non perché l'arte tribale potesse offrire una morfologia protocubista, che, in quel particolare momento, si rivolse ad essa come fonte di ispirazione. Quindi, nella misura in cui le *demoiselles* a destra del quadro furono ispirate dalle idee che Picasso si era fatto circa l'arte tribale dopo la visita al Museo del Trocadéro, le loro immagini si aprono alle implicazioni collettive del mascheramento come è stato chiarito da Lévi-Strauss. Tuttavia la ricerca di Picasso di correlativi plastici che esorcizzassero i suoi demoni psicologici personali lo portò a quei visi, e in questo senso essi costituiscono una forma di abreazione visiva e ci spingono verso il senso freudiano del mascherare, in cui un'emozione troppo dolorosa da vivere direttamente (in questo caso la paura dell'artista di morire di malattia) è affrontata attraverso un'immagine sostituiva "di copertura".

Nonostante le sue affermazioni contrarie, che cominciarono durante la Seconda Guerra Mondiale, Picasso aveva avuto modo di osservare alcuni esempi di "art négre" per almeno sei mesi prima di incorporarla nel tessuto delle *Demoiselles*. Ma l'arte negra non lo aveva colpito, non più di quanto lo avessero fatto i suoi primi contatti con Rousseau, perché non rispondeva allora alle sue necessità. Zervos e altri, che non vedevano riflessa "l'art négre" nelle *Demoiselles*, osservarono che la "rivelazione" avuta da Picasso al Trocadéro si verificò alla fine del Luglio 1907, *dopo* che Picasso aveva terminato il quadro. Avvenne, invece, sicuramente a Giugno, quando egli aveva portato a termine *solo la prima versione (iberica)* delle *Demoiselles*, di cui rimangono le due figure centrali. In realtà l'artista parlò delle *Demoiselles* in rapporto all' "art négre" nei suoi colloqui con André Malraux nel 1937.[45]

Quel giorno Picasso era andato a vedere i calchi in gesso della scultura romanica al Museé de Sculpture Comparée, che occupava un'ala del Palais du Trocadéro. C'era stato anche prima, e il fatto che fosse attirato da un'arte considerata "primitiva" in quegli anni è forse sintomatico, altro caso, questo, della famosa "prescienza" di Picasso, qui esercitata in rapporto al tipo di soluzioni, dettategli dal suo istinto, per superare l'insoddisfazione per le *Demoiselles*. Egli non aveva mai, comunque, visitato prima il Musée d'Ethnographie, che occupava l'altra ala del Trocadéro e, come egli la descrisse, l'entrata in quell'ala si rivelò in tutta la sua "serendipicità". Guardando indietro, tuttavia, essa sembra una logica continuazione della ricerca da lui iniziata al Musée de Sculpture Comparée. Inoltre, benché Picasso affermi di essersi imbattuto veramente per caso nel materiale etnologico,[46] l'edificio era strutturato in modo tale che egli doveva uscire da uno stabile per entrare nell'altro.

Per accedere al Musée d'Etnographie, egli avrebbe dovuto attraversare la vasta rotonda che allora era dedicata alla scultura africana e oceanica, e nella quale erano esposti grandi manichini in pose rituali o guerresche con indosso le maschere e i costumi. Le sue varie descrizioni circa la mancanza di luce, il cattivo odore, l'allestimento povero e la generale tristezza del posto[47] si riferiscono alle singole gallerie piuttosto che alla rotonda stessa. Sembrerebbe che la galleria africana fosse veramente in cattive condizioni a quel tempo (vedi la descrizione che ne fa Paudrat, pp. 141, 142) e allestita ancora più disordinatamente di quanto risulti dalle fotografie scattate nel 1895 (pp. 126-322). Si accedeva a questa galleria direttamente dalla rotonda, ed essa era aperta al pubblico per brevi, anche se frequenti periodi.[48] Una scala la collegava direttamente alla galleria oceanica (pp. 258-286), che era forse in condizioni migliori dal momento che era stata "ufficialmente" chiusa da quando era stata allestita originariamente, anche se la più importante guida ai musei di Parigi la segnalava come regolarmente aperta. "Chiusa" significava che si poteva entrare solo col permesso, o accompagnati dal custode.[49]

Da ciò che Picasso dice a proposito di questa visita (e delle numerose altre che seguirono)[50] sembra che egli potesse circolare abbastanza liberamente. Dato il disgusto che egli provava per quel posto, il suo primo istinto fu quello di fuggire, ma qualcosa gli impedì di staccare gli occhi dagli oggetti tribali e lo fece fermare. Quando alla fine ne uscì, provò una sensazione di sollievo. Al primo momento pensò che fosse l'aria fresca, ma subito dopo capì che dentro di lui stava accadendo qualcosa non del tutto piacevole e tranquillizzante (in realtà era qualcosa di profondamente sconvolgente).[51] I termini che egli era solito usare con Malraux, con me e con altri – "shock", "rivelazione", "carica", "forza" – rivelano che provò sia un trauma che un'epifania. Nella misura in cui il trauma si riferiva all'incertezza del suo recente sondaggio psicologico, l'autoanalisi da lui iniziata da quando aveva intrapreso la *summa* della sua vita e del lavoro che sarebbe sfociato nelle *Demoiselles*, fu la "magica" concezione dell'arte come catarsi che si rivelò a Picasso nelle maschere e nelle figure che aveva visto. In seguito egli stentò ad ammetterlo, forse perché la sua idea dell'arte tribale era stata tradizionalmente fraintesa come del tutto formalistica.[52] Egli comunque reagì anche al carattere riduttivo ideografico delle opere che aveva visto (che avrebbe descritto a Salmon come "raisonnables", e cioé logiche, in senso concettuale), e altrettanto ai particolari estetici di alcuni oggetti, come risulta chiaramente da certi suoi disegni del 1907 e 1908.

L'approccio dualistico di Picasso nei confronti degli oggetti che definiva "magici" e "ragionevoli" non comportò nessuna contraddizione. Il primo aggettivo qualificava la loro funzione e la loro forza; il secondo, la logica dei loro vari modi di rappresentazione[53] riduttivi e ideografici (in quanto opposti a quelli descrittivi).

La confessata reazione galvanica che Picasso ebbe in seguito alla visita al Trocadéro fu sicuramente la fonte ispiratrice della "seconda campagna" di lavoro per le *Demoiselles*, che sarebbero state quindi il risultato di un confronto rinnovato e più ampio con l'arte tribale proprio nel momento in cui egli si stava guardando intorno in cerca di un'adeguata idea visiva per incarnare i suoi oscuri presagi e i suoi terrori privati. Non a caso egli poi definì le *Demoiselles* come il «suo primo quadro di esorcismo». «Per me, le maschere (tribali) non erano soltanto delle sculture», disse Picasso a Malraux «Erano oggetti magici... intercessori... contro tutto – contro spiriti sconosciuti e minacciosi... Erano armi – per proteggere la gente contro il predominio degli spiriti, per aiutarla a liberarsi di questi». «*Se diamo una forma a questi spiriti*», egli diceva (dando una perfetta definizione di quella che io ho chiamato "abreazione visiva", «*noi ci liberiamo*».[54]

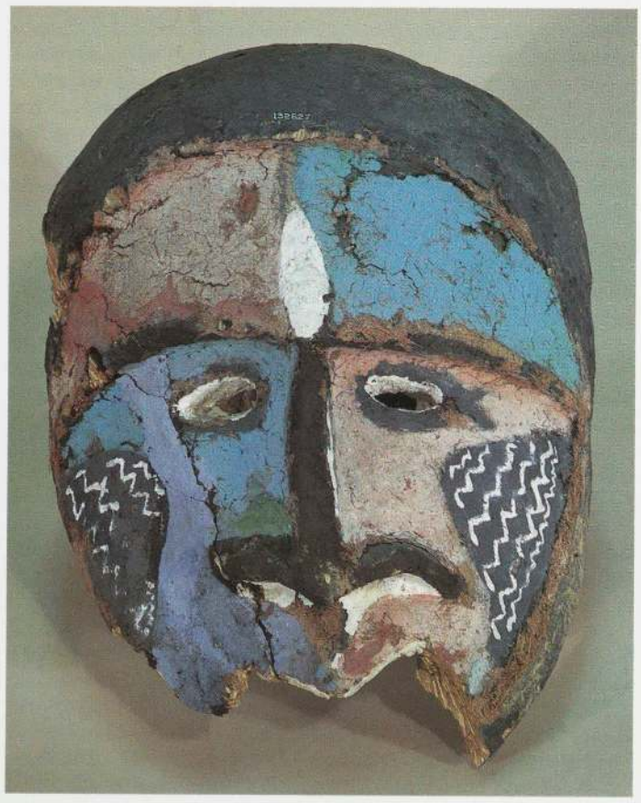
La mia convinzione che la visita al Trocadéro abbia preceduto il rifacimento delle due *demoiselles* di destra dipende in parte dagli aspetti di queste figure che non si possono adeguatamente spiegare se non in base, alla conoscenza di Picasso di alcuni oggetti provenienti dai territori francesi in Africa, come quelli che aveva visto negli studi di Derain, Vlaminck, e Matisse nei precedenti sei, otto mesi. Nel 1907, il Trocadéro possedeva una gran quantità e varietà di oggetti africani e oceanici, di cui ho fatto una rassegna in collaborazione con la mia collega Judith Cousins; è un peccato che si possa riprodurre qui solo una piccola parte del materiale (le date di acquisizione di questi oggetti sono incluse nelle didascalie). Il Trocadéro non solo presentò a Picasso un gran numero di oggetti stilisticamente più differenziati di quelli collezionati dai suoi amici artisti, ma anche più importanti perché collocati in un contesto diverso. Osservare alcune sculture nello studio di un artista significa guardarle in una situazione di godimento estetico. Sicuramente, vista in questo modo "l'art négre" non colpì Picasso tra l'Autunno 1906 e il Giugno 1907.[55] In seguito scopriamo che egli osserva queste maschere e i "feticci" sotto una luce nuova e irresistibile che è determinante per ciò che sta cercando di ottenere nelle *Demoiselles*; ora comincia a pensare in termini di "esorcismo", di "intercessione" e di "magia". Cosa potrebbe essere più logico del fatto che tale "rivelazione" si sia manifestata in un museo etnologico, dove le maschere isolate e le statuette poste negli studi degli artisti lasciano il posto a manichini ad altezza umana vestiti con gli abiti cerimoniali e circondati da manufatti che evocano le culture di quei popoli e che spiegano la loro funzione rituale?

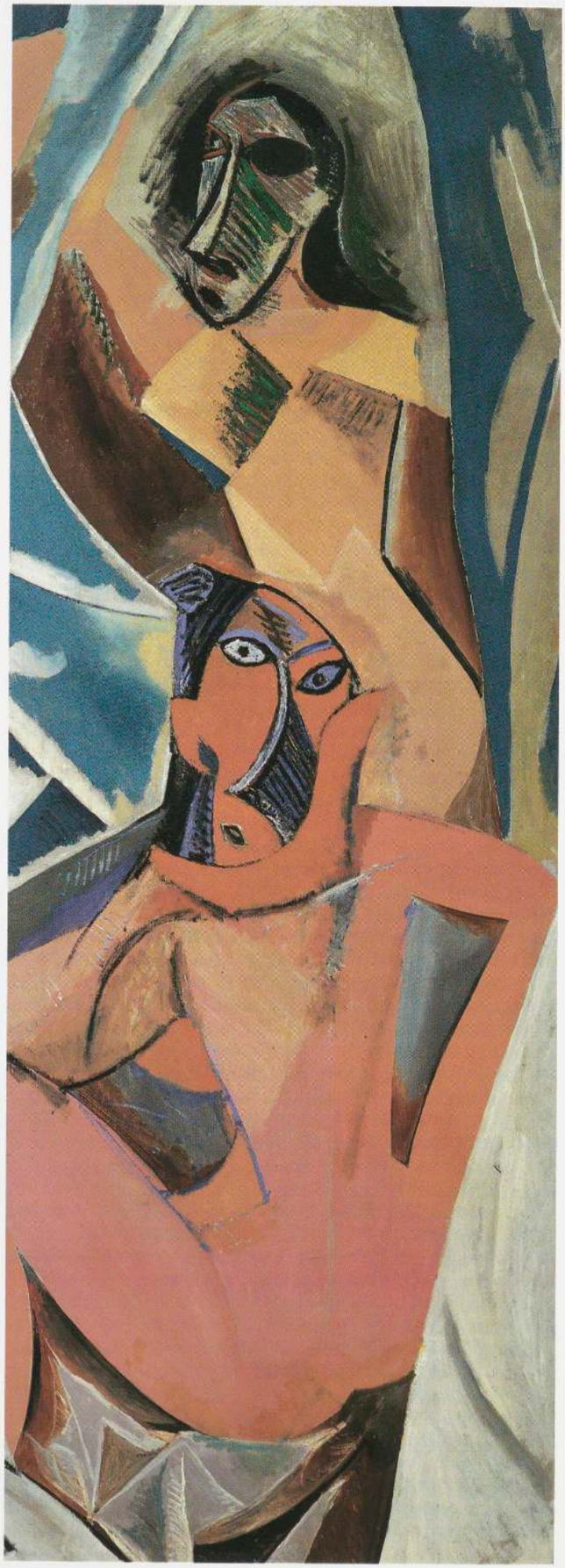
Pablo Picasso, *Busto di donna*. 1907. Olio su tela, cm. 81 × 60. Svizzera, Collezione privata.

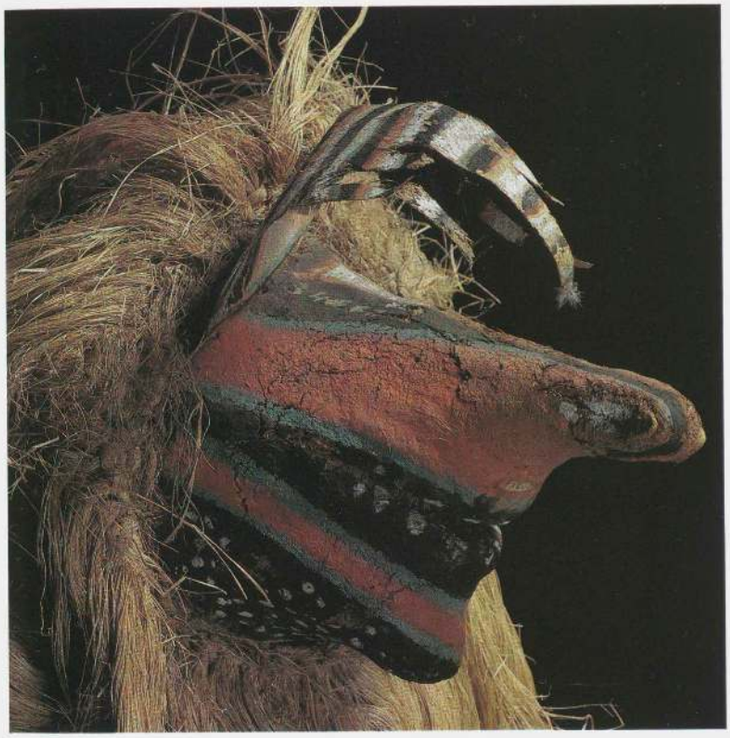
Benché fossero le caratteristiche magiche ed esorcistiche di quell'arte a contraddistinguere la "rivelazione" di Picasso, c'è un altro aspetto nelle figure "africane" delle *Demoiselles* che mi spinge a collegarle alla visita del Trocadéro, e cioè, ironicamente, la loro colorazione "oceanica" (gli oggetti africani quasi sempre non sono colorati e, quando lo sono, tendono ad esserlo in modo sommesso, fatta eccezione per la tavolozza folcloristica Yoruba; ciò è in accordo con la loro fondamentale plasticità scultorea contrapposta al carattere pittorico della maggior parte della scultura oceanica). Nonostante che la tattilità e la morfologia dei volti simili a maschere delle *demoiselles*, sulla destra del quadro, richiamino chiaramente, anche se solo in modo ellittico, l'Africa, i colori così saturi accostati

in combinazioni sgargianti e violente – perfino brutali – suggeriscono gli accostamenti crudi e spesso stridenti dei colori arancio, blu, bianco e giallo di certi oggetti oceanici. Queste combinazioni di colore non si riferiscono, comunque agli oggetti provenienti da Tahiti, dalle Isole Marchesi, o dalla Nuova Caledonia, che gli artisti parigini potevano aver acquistato nel 1906 – 1907, ma a quelli provenienti da altre zone come le Nuove Ebridi (un protettorato comune franco-britannico) e la Nuova Guinea la cui scultura non era ancora disponibile in Francia sul piano commerciale, sebbene alcuni di quegli oggetti dipinti con quei colori così intensi fossero giunti al Trocadéro nel XIX secolo.[56] L'impeto con cui Picasso attuò l'improvviso cambiamento stilistico è spesso messo in relazione con l'aver conosciuto un'arte provocatoria e stimolante, non familiare, che è riuscita a comunicare direttamente e contemporaneamente con la sua mente e il suo sentimento. Data l'improvvisa rottura nel suo processo evolutivo quale risulta nelle figure di destra delle *Demoiselles*, deve essere ipotizzato un elemento scatenante, e *nessun altro* è più possibile e sicuro della visita al Trocadéro che, per di più, l'artista stesso definì uno "shock" e una "rivelazione".

Qualche volta la colorazione violenta che non ha precedenti e l'attacco pittorico brutale sul lato destro delle *Demoiselles* (e dei quadri collegati a questo, p. 255) sono stati erroneamente messi in relazione con il Fauvismo. Ma quest'ultimo, nel suo progressivo sviluppo, si manteneva essenzialmente decorativo per le sue tinte armoniche, che restavano ancorate alla triade dei colori fondamentali. Inoltre, il modo in cui questo colore veniva applicato, anche nella sua espressione più "selvaggia" (come in *Taglialegna* di Vlaminck) era tutt'altra cosa dalla tagliente audacia, dalla quasi corporeità fisica di certe pennellate nelle *Demoiselles*. Né tantomeno il nuovo colore di Picasso può essere associato alla tavolozza decorativa di Gauguin







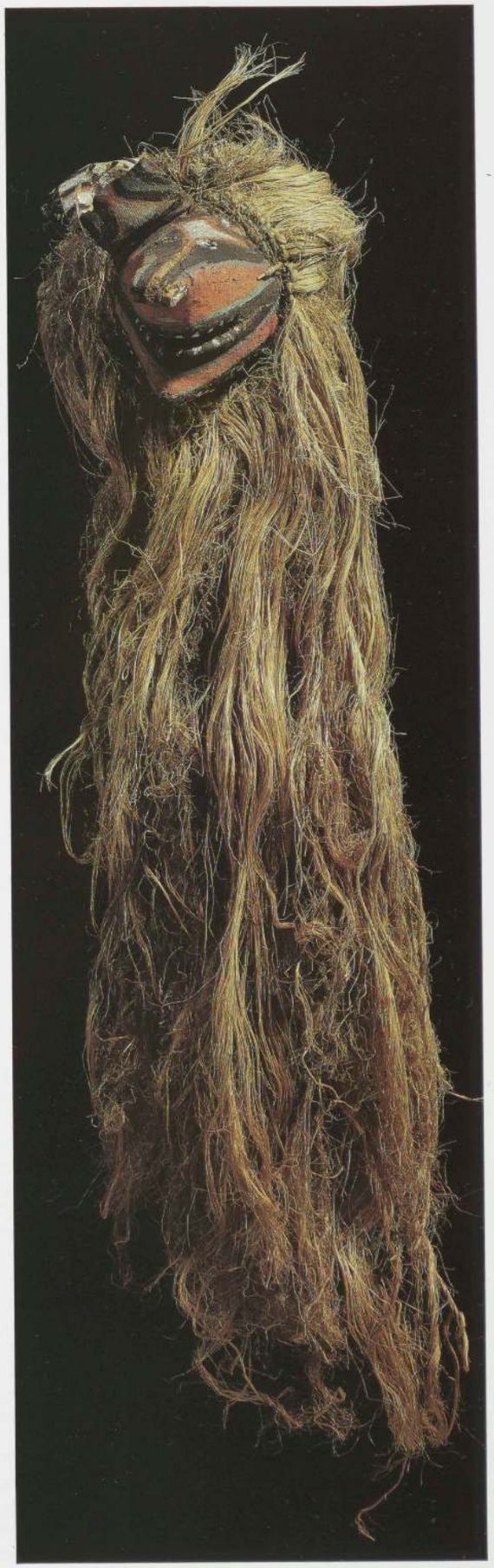
Sopra a destra: Maschera (due vedute), Oba, Vanuatu (già Nuove Ebridi). Corteccia d'albero dipinta e fibre, h. cm. 15. Parigi, Museé de l'Homme, acquisita nel 1894.

Pagina a fianco a sinistra: Maschera, Malekula, Vanuatu (già Nuove Ebridi). Legno di palma dipinto, h.cm. 63,5. Chicago, Field Museum of Natural History.

Pagina a fianco a destra: Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (particolare). 1907. Olio su tela, cm. 243,9 × 233,7. New York, The Museum of Modern Art, acquisito tramite il lascito Lillie P. Bliss.

o al cromatismo più espressionista dei pittori della Brücke come Nolde e Kirchner, le cui gamme caratteristiche di colori sono posteriori, comunque, alle *Demoiselles* di più di un anno (sebbene sia possibile che una certa asprezza di colore dipenda anche per loro dall'influsso esercitato dagli oggetti provenienti dai Mari del Sud). Gli Espressionisti preferivano i colori terziari e quaternari che conferivano ai loro quadri proprio quell'atmosfera psicologica "stanca e sofferente", quel senso di angoscia (*angst*) che si sforzavano di ottenere. I nuovi e forti colori "primitivi" di Picasso del 1907, si avvicinano di più alle tonalità primarie e secondarie di quanto non facciano i tedeschi, ma non sono così vicini a quelle primarie come lo erano quelle dei Fauves. Gli arancioni, i blu, i rossi, i gialli e i bianchi che egli usa per le *Demoiselles* ed altri quadri sono diversi da quelli dei pittori francesi; non solo sono più saturi, ma gli intervalli cromatici che separano i colori vicini creano una dissonanza brutale che è del tutto antidecorativa.

Non esiste nessun modello, per questo, nell'arte occidentale, ma ciò era anticipato da alcuni oggetti di arte oceanica esposti al Trocadéro al tempo della visita di Picasso. La maschera delle Nuove Ebridi riprodotta in questa pagina, per esempio, è dipinta con violenti arancioni, blu, e bianchi vicini a quelli delle *Demoiselles*, mentre il naso così esagerato e la smorfia sogghignante, sebbene lontani dall'essere stati imitati da Picasso, si accordano con il genere di espressionismo "orribile" da lui avviato. All'inizio degli anni quaranta Pollock e de Kooning trassero la loro ispirazione proprio da questo Espressionismo picassiano (che lui stesso avrebbe fatto rivivere



Allestimento di un angolo della sala oceanica. 1895. Parigi, Musée d'Ethnographie du Trocadéro (ora Musée de l'Homme).

nel periodo compreso tra il 1925 e la Seconda Guerra Mondiale) piuttosto che dall'Espressionismo tedesco (come spesso si pensò erroneamente); il "sorriso" sogghignante sul volto di *Donna I* di de Kooning ne è una prova diretta.

Se non esisteva nessun precedente occidentale per la tavolozza del lato destro delle *Demoiselles*, non ce n'era neanche una per la morfologia di quelle teste a forma di maschera. La loro "deformazione" completa il colore violento (*brut*), ed entrambi conferiscono alle figure proprio quella sensazione di terrore, shock, e orrore di cui sembra che Picasso avesse avuto un bisogno catartico per potersi liberare dalla paura a sfondo sessuale della malattia e della morte; essi conferiscono anche un significativo risalto all'immagine della femmina attraente quale è rappresentata dalle figure centrali delle *Demoiselles*.[57] Le teste "orribili" delle figure di destra sono state associate alle maschere tribali, soprattutto a quelle africane, fin da quando il quadro fu dipinto.

In effetti, il loro deciso carattere scultoreo e alcuni tratti morfologici sono intimamente africani. Tuttavia, il colore "oceanico" usato da Picasso per queste teste "africane" è in perfetta sintonia espressiva con esse. Il fatto di mescolare spunti e reminiscenze di culture senza alcun rapporto tra di loro non preoccupò minimamente Picasso. L'unità estetica non è, dopotutto, una questione di fonti dell'artista, bensì del suo lavoro, e la mescolanza picassiana della plasticità "africana" con la colorazione "oceanica" attuata sul lato destro delle *Demoiselles* fu indiscutibilmente geniale.

Al di là delle supposizioni confuse e vaghe (spesso scorrette) circa il rapporto delle sculture tribali con la fertilità e la morte, Picasso e i suoi colleghi dell'inizio del XX secolo non sapevano nulla del loro reale contesto o significato e della loro funzione. La loro ignoranza in proposito si rivelò essere un vantaggio nella misura in cui essa li faceva sentire liberi di interpretare gli oggetti secondo i loro interessi personali. Inutile dire che tale ignoranza o approssimazione era estesa anche alla geografia. Come altri artisti della sua generazione, Picasso non sempre distingueva, perfino in epoca successiva, tra arte tribale africana e oceanica. Entrambe erano designate dal termine "art négre".[58] Per quanto, comunque, si facesse una distinzione: "oceanico" di solito voleva significare per gli artisti parigini della generazione di Picasso (Matisse per esempio) una fusione dell'ambiente polinesiano (più ancora che della sua arte), le sue estrapolazioni nell'opera di Gauguin e le premesse (soprattutto letterarie) del

Sopra: Pablo Picasso, *Figura in piedi*. 1907. Legno dipinto, cm. 37 × 6 × 6 (sulla base cm. 40 × 21 × 10,2). Collezione privata.

Sinistra: Figura insegna di grado (particolare), Vanuatu (già Nuove Ebridi). Legno di felce dipinto, h. cm. 270, dimensione totale. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito 1890.

francese "mito" del primitivo che aveva ispirato Gauguin. Perciò, insieme a un sostrato oscuro di rituale misterioso, in genere il termine "oceanico" implicava l'ambiente naturale, lussureggiante e rassicurante della Polinesia, così come è celebrato in *Voyage autour du monde (Viaggio intorno al mondo)* di Bougainville.

Tali connotazioni non investono l'aggettivo "africano", che evocava qualcosa di più feticistico, magico e, in particolar modo, potenzialmente malefico, molto più vicino allo spirito di *Cuore di tenebra* di Conrad che a *Noa-Noa* di Gauguin.[59] L'archetipo "viaggio notturno" dell'anima, narrato in *Cuore di tenebra* attraverso la metafora del viaggio di Kurtz nel Congo, mi sembra molto simile alla discesa di Picasso nella profondità della sua psiche durante l'elaborazione delle *Demoiselles*. In effetti, il radicale processo di Picasso nel primitivizzare le *Demoiselles* si potrebbe considerare la realizzazione pittorica delle parole di Conrad: «La mente dell'uomo è capace di tutto, perché in essa c'è ogni cosa, tutto il passato e tutto il futuro». Le figure "africane" sul lato destro del quadro di Picasso sicuramente volevano esprimere qualcosa di alieno, di minaccioso e di praticamente indicibile circa "il primitivo" quale lo scoprì Kurtz nei meandri del suo inconscio quando, nel cuore del Congo, si liberò dalle costrizioni

Figura, Teke, Repubblica Popolare del Congo. Legno, h. cm. 29,9. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1904.

Maschera, Grebo, Sassandra, Costa d'Avorio. Legno dipinto, piume e materiali diversi, h. cm. 29. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1900.

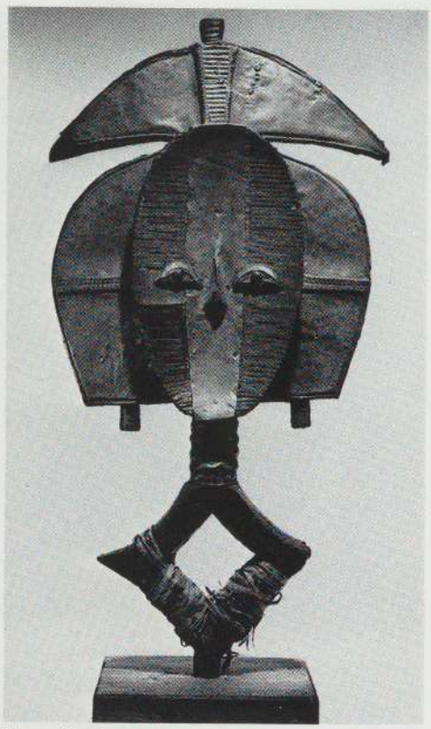


Figura di reliquario, Kota, Repubblica Popolare del Congo. Legno, rame e ottone, h. cm. 50. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1883 (cfr. p. 337, nota 84).

della "civiltà", qualcosa che egli riuscì a esprimere al momento della sua morte soltanto come "l'orrore" per quel mondo.

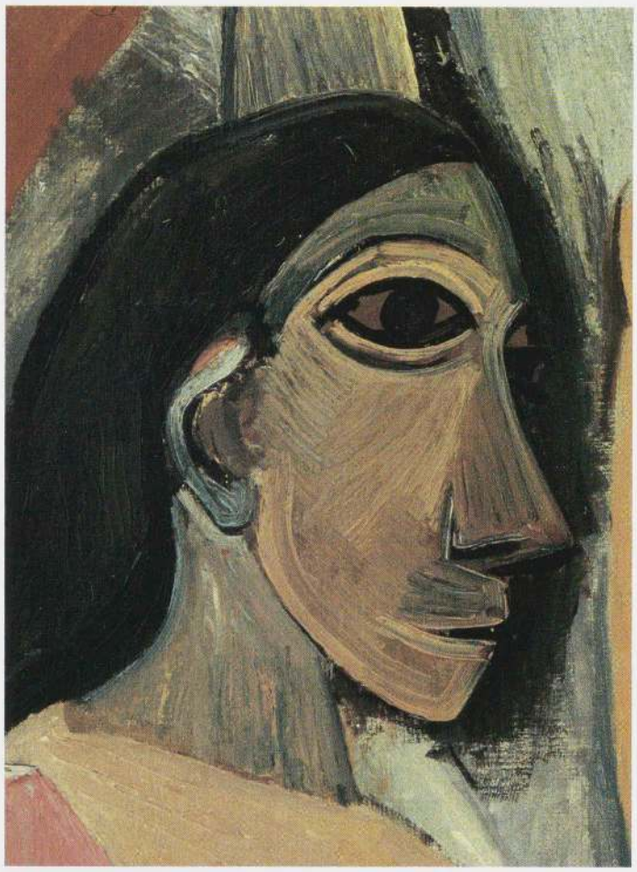
Il ruolo giocato dall' "art négre" nelle *Demoiselles* fu ben presto al centro delle discussioni degli amici di Picasso quali Salmon, la Stein e Wilhelm Uhde. Tale "spiegazione" del quadro divenne, alla fine, così popolare che i "postludi" delle *Demoiselles* cominciarono con opere intitolate *Danzatrice africana* o *Testa africana*, come se Picasso avesse letteralmente riprodotto immagini di africani, o avesse almeno imitato delle figure o delle maschere africane. Con l'inizio della Prima Guerra Mondiale, questo tipo di "critica" divenne ipertrofico nella stampa, sia a Parigi che a New York, in parte come risultato delle attività del caricaturista, artista, imprenditore e soprattutto propagandista Marius de Zayas, di origine messicana, che fra l'altro, fece da intermediario tra Stieglitz e Paul Guillaume nell'organizzare nel 1914 la famosa mostra di arte africana alla "291".[60]

De Zayas considerava tutta l'astrazione modernista come «frutto» dell'arte negra,[61] che egli stesso dichiarò nel 1906 «punto di partenza» per la «completa evoluzione» del pensiero e dei sentimenti di Picasso a partire dal 1907 in poi.[62] In seguito egli indicò ad Alfred Barr se stesso come l'interlocutore di Picasso per il testo oggi famoso che Barr ristampò come «una dichiarazione fatta dall'artista a Marius de Zayas in Spagna»[63] nel 1923, ma che in realtà è una versione riveduta delle osservazioni che Picasso aveva fatto a Florent Fels.[64]

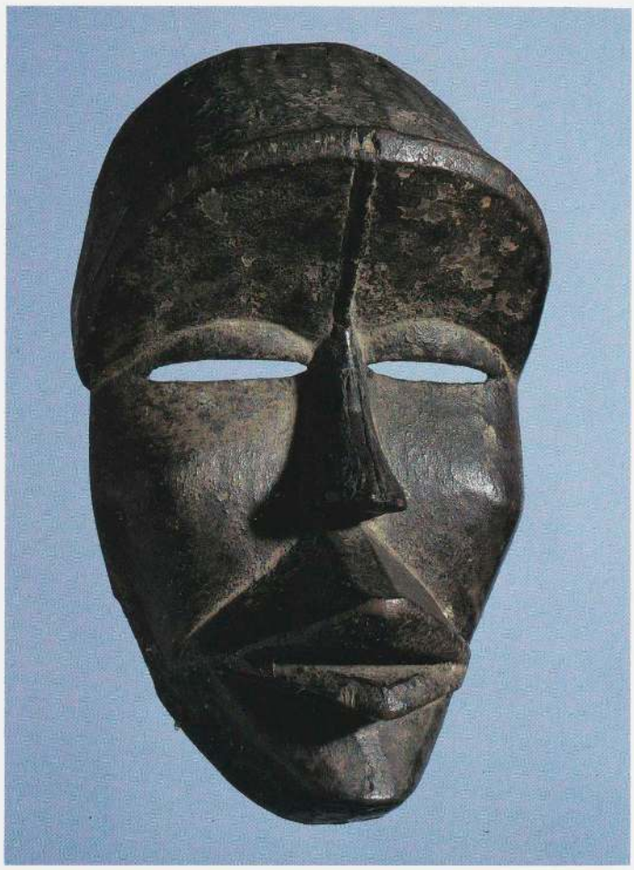
Non è privo di significato il fatto che una delle osservazioni di Picasso fatta a Fels e che de Zayas omise, soprattutto perché contraddiceva le sue teorie circa il ruolo dell' "art négre", era proprio la dichiarazione dell'artista: «le sculture africane presenti quasi dappertutto nel mio studio sono più testimonianze che modelli».[65] Non c'è dubbio che il genere di speculazioni alimentate da de Zayas e altri irritasse Picasso, e che lo spingesse a controbatterle sottovalutando (e in seguito anche negando) il ruolo dell' "art négre"[66] fino al punto che, dalla Seconda Guerra Mondiale in poi, Picasso dichiarava non solo di non aver mai visto arte tribale prima di dipingere le *Demoiselles*, ma anche che la sua tanto famosa visita al Trocadéro aveva seguito, e non preceduto, l'esecuzione del quadro. Quasi per sminuire ulteriormente la spiegazione "africana", Picasso alluse pubblicamente al profondo e importante, e fino allora del tutto trascurato, ruolo dell'arte iberica nelle *Demoiselles*.[67]

Prescindendo dalla data di esecuzione del quadro stesso, comunque, la testimonianza collettiva di amici che lo conobbero mentre lo dipingeva, unita alle osservazioni personali di Picasso che lo collegava all' "art négre" nei suoi colloqui con Malraux nel 1937, rendono chiaro che i commenti posteriori di Picasso erano quasi una strategia (come ho puntualizzato altrove)[68] per controbattere le teorie predominanti e incanalare in un'altra prospettiva la discussione sulle *Demoiselles* e l'intero periodo "africano". Anche se Picasso aveva visto alcuni oggetti africani nel corso di visite occasionali negli studi, per esempio, di Matisse, Derain e Vlaminck durante i sei mesi prima di intraprendere le *Demoiselles*, e anche se la visita al Trocadéro avvenne sicuramente *durante* e non dopo la sua esecuzione, Picasso non copiò mai letteralmente, né imitò mai nessun oggetto tribale in questo quadro, né in altri dipinti, in altri disegni o in altre sculture. E inoltre la scultura tribale, contrariamente alle supposizioni più diffuse, non ebbe nulla di paragonabile al ruolo che la pittura di Cézanne giocò nello sviluppo del Cubismo. Ciò non significa che reminiscenze di oggetti tribali non fossero occasionali punti di partenza per l'opera di Picasso; ma, quando succede, quello che in realtà ci interessa ancor più

Maschera, Susu, Guinea. Tessuto, metallo e fibre, h. cm. 60. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1901.



Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (particolare). 1907. Olio su tela, cm. 243,9 × 233,7. New York, The Museum of Modern Art, acquisito tramite il lascito Lillie P. Bliss.



Maschera, Dan, Costa d'Avorio o Liberia. Legno, h. cm. 24,5. Parigi, Musée de l'Homme, dono del barone von der Heydt, acquisito nel 1952.

della sua fonte, se mai la si può stabilire, è come Picasso la trasforma. Oltre che dal senso di forza magica (e cioè psicologica e spirituale) dell'arte tribale, Picasso rimase impressionato dagli aspetti della struttura concettuale di tale arte, principi che riuscì ad estrarre dalle loro fonti per adattarli ai suoi propri fini. Infatti nessuna delle due teste "africane" nella parte destra delle *Demoiselles*, né quella sull'estrema sinistra che io ho detto gauguiniana/"oceanica" rassomiglia a qualsiasi maschera africana o oceanica che Picasso avrebbe potuto vedere a Parigi nel 1907, negli studi dei suoi amici o al Museo del Trocadéro.[69]

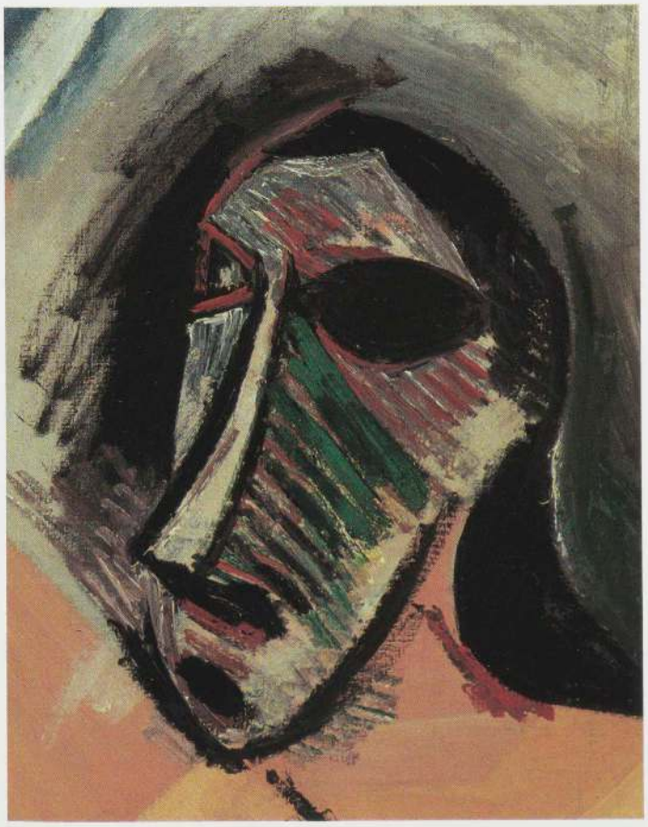
Procedendo da concezioni semplificate al massimo circa il modo di lavorare di Picasso, gli studiosi hanno associato alle *Demoiselles* quattro tipi particolari di maschere tribali. Nessuna di queste, comunque, sarebbe stata a disposizione di Picasso nel 1907. Alfred Barr, per esempio, propose una relazione[70] (citata in seguito da Laude,[71] e da altri) tra la testa della parte superiore destra del quadro – in effetti la più "africana" e la più simile a una maschera delle due – e un tipo di maschera proveniente dalla regione di Etoumbi dell'(allora) Congo francese (pagina accanto). Questo rimane un accostamento molto interessante, anche se bisogna "degradarlo" da influenza ad affinità, perché nessuna delle tre maschere note di questo tipo uscì dall'Africa prima del 1929.[72] Anzi, sembra che nessun oggetto di questa particolare regione sia arrivato a Parigi fin dopo il 1907. Immaginiamo pure, comunque, che, per qualche coincidenza fortuita della storia, una di queste rare maschere della regione di Etoumbi *sia stata* portata a Parigi da qualche navigatore o qualche colono. Anche in questo caso, le possibilità che Picasso possa averla vista sono nulle. Sappiamo che al Museo del Trocadéro non erano (né sono) esposte maschere simili, e che questo non era il genere di oggetti collezionati dai suoi tre amici pittori (che allora, probabilmente, non avevano tra tutti più di trenta sculture africane, tra cui solo qualche maschera).[73] Queste quattro fonti rappresentano tutto ciò che di arte tribale Picasso era riuscito a vedere *fino a/e durante* l'esecuzione delle *Demoiselles*. Poiché Picasso cominciò a collezionare oggetti d'arte tribale solo *dopo* aver completato le *Demoiselles*, egli non aveva ancora cominciato a frequentare i negozi che li trattavano, di cui, tuttavia, soltanto uno, "Au Vieux Rouet" di Emile Heymann, cominciò la sua attività prima del 1907. Come ho già spiegato, queste somiglianze, segnalate da Barr, non implicano necessariamente un contatto artistico tra gli autori degli oggetti. Tutti gli artisti che riproducono la figura attraverso segni concettuali piuttosto che attraverso la descrizione condividono una comunanza di problemi e, quindi, in un certo senso, di soluzioni.

Confrontando la maschera della regione di Etoumbi con la *demoiselle* della parte superiore destra, Laude, per esempio, sottolineò il lungo naso triangolare della maschera. Ritenne che questo potesse essere la fonte di un certo tipo di naso ricorrente nelle teste di Picasso della fine del 1907 e dell'inizio del 1908, che i Francesi chiamano il naso a *quart-de-brie* (a fetta di formaggio brie). Ma se osserviamo gli altri nasi nelle opere di Picasso del periodo "africano", quelli almeno che rispondono alla denomina-

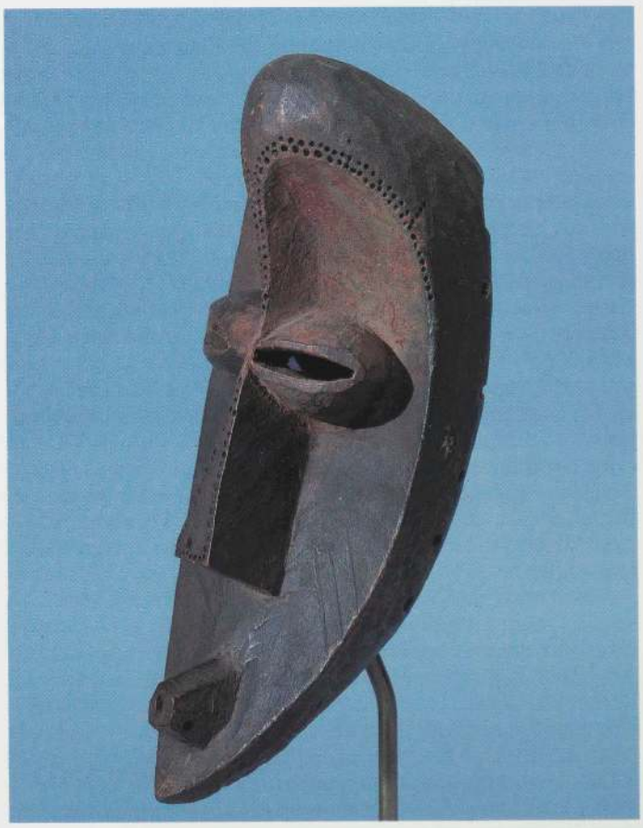
zione a *quart-de-brie*, ci accorgiamo che, per lo più, il triangolo non è tanto formato dal naso stesso, cioè dalla parte frontale del naso, come quello della *demoiselle* in alto a destra e della maschera Etoumbi, quanto dal profilo del naso *in combinazione con la sua ombra* (pp. 255, 291). Tale formulazione era stata anticipata in alcune teste associate alla fase iberica delle *Demoiselles* (p. 251) eseguite prima della visita di Picasso al Trocadéro. Il rozzo tratteggio con cui aveva realizzato tali figure iberiche sta infine all'origine delle righe parallele rosse e verdi complementari che "ombreggiano" il naso della *demoiselle* in alto a destra. Pertanto, la vera origine del naso cosiddetto a *quart de brie* fu pittorica piuttosto che scultorea, la primitivizzazione di un espediente bidimensionale per rendere l'ombra.

Dovremmo richiamare alla mente un punto, spesso dimenticato da certi critici che sono alla ricerca di modelli Primitivi nell'opera di Picasso, e cioè che questi modelli ipotizzati sono delle sculture, mentre *Les Demoiselles* è un quadro; pertanto è necessaria tutta una serie di convenzioni estetiche diverse. Nel rendere Primitive le convenzioni del dipinto, senza dubbio Picasso le fuse insieme con il ricordo di aspetti del disegno di superfici e dell'arte tribale che aveva potuto osservare, per esempio le scarificazioni incise. Ma, nel complesso, il rendere Primitive le *Demoiselles* presupponeva da parte di Picasso l'assorbimento di tutta la tradizione pittorica occidentale. Invero, nonostante possa a volte sembrare il contrario, la pittura moderna è in genere pervasa più dall'illusionismo occidentale che da qualunque altra cosa, perché i suoi cambiamenti rivoluzionari *operano precisamente in quell'insieme di idee assimilate*. Di qui, per esempio, il frequente appiattimento dell'immagine in Matisse, tale da privarla dei suoi espliciti valori scultorei, è tuttavia realizzato in modo tale che questi valori sono mantenuti implicitamente. Ne risulta un'immagine dalla espressività plastica le cui tracce illusionistiche la rendono diversa dagli stili prerinascimentali come quelli egiziani che fin dall'inizio erano piatti. Non si potrebbe dire altrettanto della scultura di Picasso (o di Brancusi). Ma nella sua fase tra il 1907 e il 1908, quella scultura, per lo più lasciata incompleta, presenta relazioni solo indirette con gli oggetti tribali, e, come vedremo, con modelli tanto oceanici quanto africani. Il secondo dei quattro tipi di maschere associati dagli studiosi alle *Demoiselles* è quello della maschera Dan che Golding riprodusse nel suo famoso articolo sulle *Demoiselles*,[75] in cui la paragonò con la testa più scura della donna sull'estrema sinistra. Naturalmente egli non intese dire che questa particolare maschera (pagina accanto), che si trova nella collezione del Musée de l'Homme, fu proprio *la* maschera vista da Picasso: infatti, essa entrò al Trocadéro solo nel 1952. Ma la rassomiglianza che il volto della figura di Picasso potrebbe avere con questa o con qualunque altra maschera Dan dovrebbe essere del tutto fortuita, poiché nessuna maschera Dan poteva essere vista a Parigi fino a qualche anno dopo l'esecuzione delle *Demoiselles*. La "pacificazione" delle regioni interne della Costa d'Avorio, dove vivono i Dan, cominciò soltanto nel 1908, in presenza di una fiera opposizione.

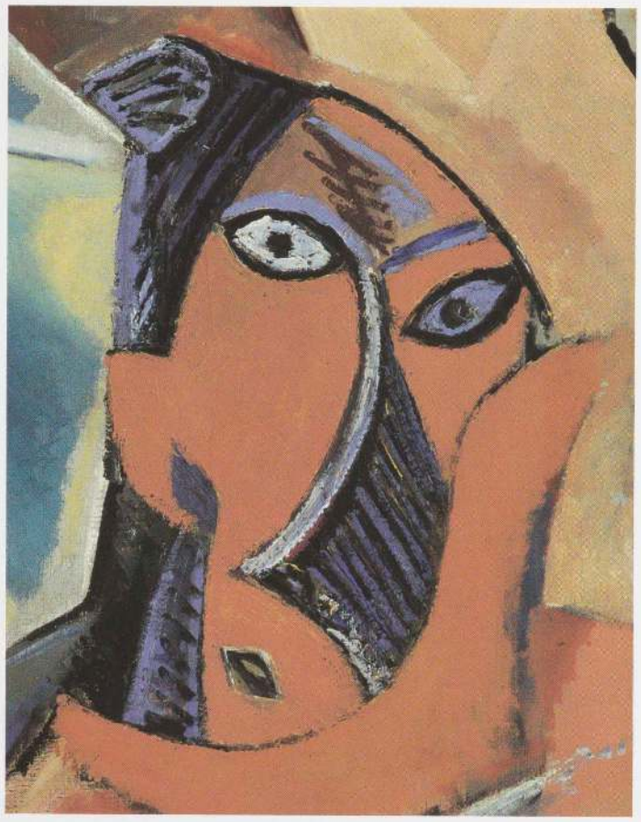
È possibile che alcune maschere Dan siano arrivate nei porti della Francia negli anni appena precedenti la Prima Guerra Mondiale, ma nonostante la loro successiva ubiquità, la stragrande maggioranza di tali maschere giunse soltanto nel periodo compreso *tra le due guerre*. Una maschera Dan venne riprodotta nel 1919[76] da Level e Clouzot, ma la prima a far parte della collezione del Trocadéro arrivò solo nel 1931.



Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, (particolare). 1907. Olio su tela, cm. 243,9 × 233,7. New York, The Museum of Modern Art, acquisito tramite il lascito Lillie P. Bliss.



Maschera, Regione di Etoumbi, Repubblica Popolare del Congo. Legno, h. cm. 35,6. Ginevra, Musée Barbier-Müller.



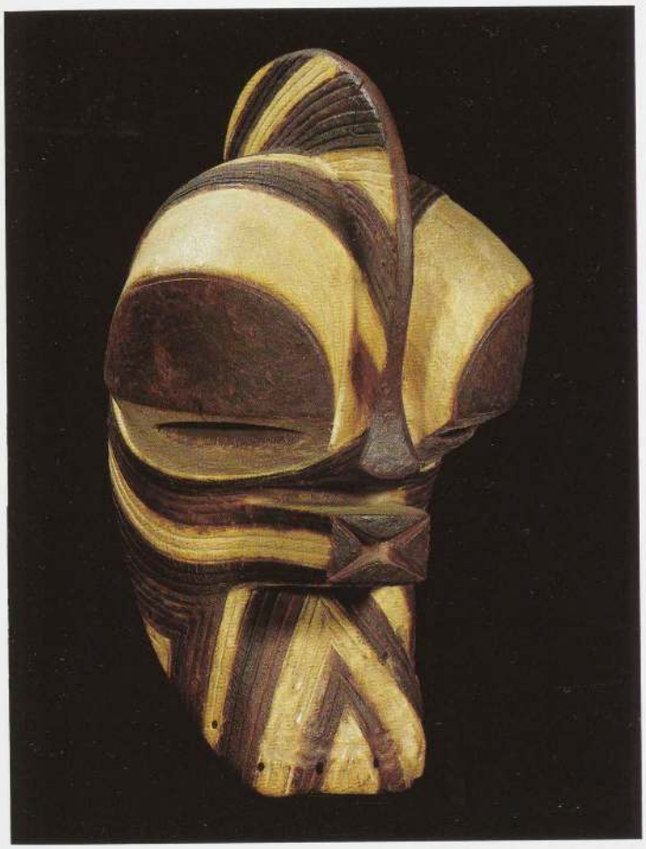
Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (particolare). 1907. Olio su tela, cm. 243,9 × 233,7. New York, The Museum of Modern Art, acquisito tramite il lascito Lillie P. Bliss.

Nonostante Golding proponga l'associazione della testa della figura di sinistra all'Africa, io ho sempre visto in questo viso dei tratti che richiamano Gauguin e l'ho considerato più debitore, probabilmente attraverso Gauguin, all'arte oceanica o all'arge egiziana piuttosto che a quella africana. Sebbene la testa di questa donna condivida molte delle caratteristiche iberiche delle due teste centrali del quadro, i suoi contorni più sommari e più geometrici, la modellazione più scultorea e il colore scuro la rendono più simile ad una maschera, e, come osservò Golding, la testa e il collo sembrano nettamente staccati dal corpo sia sul piano stilistico che su quello del colore. Mentre la parte superiore delle due figure al centro non presenta segni di rifacimento, il collo, la testa, i capelli, la mano sinistra e alcune parti del corpo della *demoiselle* di sinistra furono senza dubbio ridipinte dopo che Picasso ebbe completato il quadro nella sua forma iberica originale. Forse lo fece quando ridipinse le due *demoiselles* di destra, ma io credo che ciò sia avvenuto in un momento precedente – quindi che ci siano stati *due* periodi di rifacimento, tra cui si inserì probabilmente la visita al Trocadéro. Salmon, nel suo lavoro *La Jeune Peinture française*, l'unico realmente significativo per essere stato redatto da un testimone oculare della realizzazione del quadro,[77] pur se in modo un po' confuso, sembra suggerire due riprese.

L'opera di Gauguin *Lo spirito del morto veglia* (p. 200) che Picasso probabilmente conosceva solo nella forma litografica (sebbene i suoi elementi siano anche presenti in *Noa-Noa*) contiene un Tupapau (spirito di antenata), mezzo-idolo, mezzo-essere umano, che è collocato sull'estrema sinistra ed è rappresentato di profilo, ma con un occhio frontale, le cui caratteristiche sono condivise dalla *demoiselle* picassiana di sinistra. E sebbene il volto di quest'ultima sia molto più simile ad una maschera e sia, nello stile, più iberico, la figura di Gauguin, nella sua fusione di influenze arcaiche, in particolare egiziane, mi sembra tanto simile a quella di Picasso quanto qualunque maschera africana o oceanica. Invero non esiste *nessuna* maschera che, vista di profilo, presenti occhi frontali; questa è una convenzione *pittorica* che è fondamentale nella pittura egiziana e nelle altre forme di arte arcaica da cui Gauguin prese a prestito delle idee. Sul piano poetico e psicologico, *Lo spirito del morto veglia* è ancora più importante per le *Demoiselles*. Rappresenta una inquieta giovane donna nell'età del risvelgio sessuale sdraiata su un letto (Gauguin descrisse questa figura come «leggermente indecente», ed essa è collegabile all'eroina della sua parafrasi della perdita dell'innocenza, *Mai più*). La sua «paura» o il suo «terrore» (sono parole di Gauguin) si ricollegano all'immagine del Tupapau, e quindi alla morte. Il binomio Eros e Thanatos nel quadro di Gauguin è particolarmente adatto per esplorare l'identica polarità che io trovo al centro delle *Demoiselles*.

Un'ispirazione oceanica (opposta a quella africana) per le *Demoiselles* fu una delle tesi di Ron Johnson che a questo riguardo vide come possibile fonte del quadro una maschera dello Stretto di Torres (p. 315) che era stata pubblicata come appartenente alla collezione di Picasso.[78] La maschera di Picasso, comunque, non aveva l'aspetto sinistro tipico delle maschere in guscio di tartaruga di questa regione,[79] che di solito hanno il viso allungato come quella in legno riprodotta a p. 108.
Quella di Picasso, infatti, è molto più geniale e creativa con la seconda piccola testa sovrapposta e il "copricapo" di conchiglia. Tuttavia i suoi tratti tondeggianti non sono

Maschera Mbuya, Pende, Zaire. Legno dipinto, tessuto e fibre, h. cm. 26,6. Tervuren, Belgio, Musée Royal de l'Afrique Centrale.



Maschera Kifwebe, Songye, Zaire. Legno dipinto, h. cm. 50.
Bruxelles, Collezione J.W. Mestach.

assolutamente in relazione con i visi delle *Demoiselles*, e quel verde pallido primario e quel rosso scuro secondario sono due colori altrettanto estranei al quadro. Inoltre, sebbene non si possa provare, la maschera di Picasso, così si diceva tra i suoi amici, era stata acquistata negli anni venti;[80] Charles Ratton, decano dei mercanti francesi di arte tribale, mi disse che, per quanto ne sapeva, nessuna maschera dello Stretto di Torres era disponibile a Parigi prima di quel tempo.

Forse le maschere più straordinarie che sono state associate alle *Demoiselles* sono le maschere astratte Kifwebe della popolazione Songye (sopra, a p. 16). Warren Robbins, studioso, Fondatore e Direttore Emerito del National Museum of African Art (Smitshonian Institution) è tra coloro che hanno identificato queste maschere, caratterizzate in genere da audaci deformazioni e grandi bocche sporgenti, con la testa della *demoiselle* del quadro di Picasso, seduta in basso a destra.[81] È tuttavia impossibile che Picasso possa aver visto una maschera simile prima del 1907. Anche oggi il Musée de l'Homme ne possiede una soltanto, che entrò a far parte della collezione solo nel 1967. Ratton, poi, mi disse che la prima maschera Kifwebe che egli abbia mai visto (ciò accadde negli ultimissimi anni venti) era quella successivamente esposta nel 1935 alla mostra del Museum of Modern Art "American Negro Art", riprodotta qui a pagina 16. Gli oggetti che provenivano dall'allora Congo Belga, come Ratton notava, soprattutto dalle zone più interne dove vivono i Songye, continuarono ad essere molto rari sul mercato parigino fin dopo la Seconda Guerra Mondiale. Perfino in Belgio, che nel 1908 era subentrato allo stato libero del Congo (fino ad allora praticamente proprietà privata di Leopoldo II), le maschere Kifwebe dei Songye erano molto rare agli inizi del secolo. Solo nel 1911[82] arrivò la prima maschera al Musée Royal de l'Afrique Centrale a Tervuren, che ha la più ricca collezione di maschere Kifwebe.

Come la maggior parte degli oggetti africani, le maschere Kifwebe sono simmetriche, e di solito è la bocca piuttosto che il naso a sporgere decisa. Nella testa della *demoiselle* in basso a destra, la bocca è piccola, spostata da un lato e diagonale più che orizzontale; la carica espressionista è, comunque, trasmessa dall'immenso naso con striature parallele, dagli occhi di colore diverso disposti in modo asimmetrico, insieme alle intense tonalità blu e arancioni. La violenza fisica e psicologica di questo volto si accorda con la torsione esasperata a cui venne sottoposta la figura nel corso dell'esecuzione del lavoro. Nei primi schizzi (Z. XXVI, 4) la figura è vista di schiena col capo rivolto all'interno; questo, poi, comincia a ruotare a sinistra verso il piano frontale del quadro ed è raffigurato dapprima in *profil perdu* (p. 250), poi in profilo pieno, infine di tre quarti verso lo spettatore (p. 252), con il corpo sempre rivolto direttamente verso l'interno. Nella versione finale, le forme riflettono con un realismo quasi perverso la violenza con cui Picasso ha fatto ruotare quella testa di 180 gradi, mantenendo sempre il busto statico, come se volesse letteralmente torcere il collo. Per quanto i nasi tratteggiati con brutale ombreggiatura e gli occhi asimmetrici fossero già presenti negli studi iberici per le *Demoiselles*, il ruolo degli oggetti che Picasso vide quando visitò per la prima volta il Trocadéro fu non tanto quello di fornirgli idee plastiche, quanto di sancire il suo progresso ancor più radicale lungo un sentiero che egli stava già percorrendo. Né il colore più vivo dell'arte oceanica né le distorsioni più audaci della scultura africana si avvicinano a quella violenza espressionista che Picasso infuse nella figura seduta delle *Demoiselles*.

Nonostante Picasso non abbia potuto vedere delle maschere simili a quelle Kifwebe dei Songye, o quella proveniente dalla regione di Etoumbi (p. 263), le rassomiglianze esistenti ci interessano in termini di affinità. Come affinità, esse danno la misura di quanto l'artista abbia colto in profondità dei principi che informano la scultura africana nel suo complesso.

Queste maschere non segnano neppure i limiti della "prescienza" di Picasso nei confronti delle soluzioni africane. In realtà, l'asimmetria stilizzata di certe maschere Pende (pagina accanto) fornisce un esempio ancora più analogo, compresi i parallelismi di contenuto, nella misura in cui queste *masques de maladie* non sono soltanto più vicine al carattere plastico del volto della *demoiselle* seduta, ma rappresentano delle persone sofferenti di sifilide nei suoi stadi più avanzati, e di altre malattie sfiguranti. Come nel caso delle altre maschere, comunque, Picasso non poté aver visto una *masque de maladie* nel 1907 a Parigi. Fino agli anni venti nessuna maschera Pende entrò al museo del Trocadéro e ancor oggi esso non possiede nessuna *masque de maladie*. Nel 1917 nella collezione di André Level figurò tuttavia una maschera di malattia della Costa d'Avorio (indicata erroneamente come "maschera di guerra") molto meno simile alla testa di Picasso; ma, sicuramente, Picasso non poté averla vista dieci anni prima.[83]

Dovremmo, inoltre, tener presente che anche se le più violente deformazioni delle *masques de maladie* africane erano basate sul modello di vari volti sfigurati; l'artista imponeva essenzialmente la stilizzazione tradizionale del suo popolo ai dati della realtà. Le deformazioni di Picasso, invece, erano la proiezione inventata di uno stato psicologico interno. Le loro caratteristiche, inoltre, sono versioni esagerate di asimmetrie che si possono notare già nei primi progetti delle *Demoiselles*, eseguiti prima della sua conoscenza dell'arte tribale al Trocadéro.

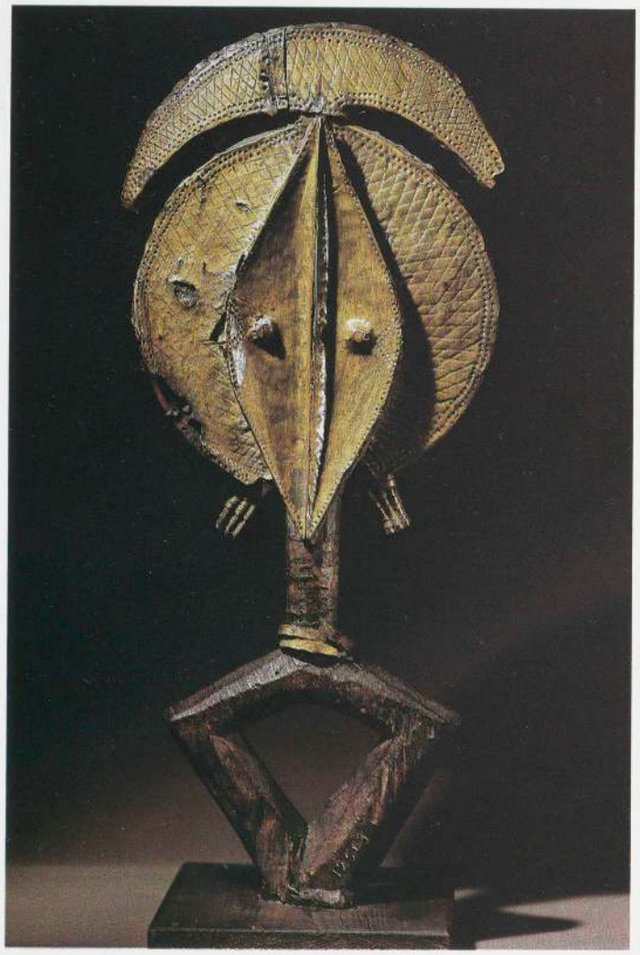


Figura di reliquario, Kota, Gabon o Repubblica Popolare nel Congo. Legno, rame e ottone h. cm. 40. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1884.

Figura di reliquario, Hongwe, Gabon. Legno, rame, ottone e fibre, h. cm. 49. Parigi, Musée de l'Homme; acquisito nel 1886.

Le somiglianze tra le teste delle *Demoiselles* e le maschere ad esse paragonate negli studi di storia dell'arte sono perciò tutte casuali, sono riflessi di affinità tra arti che comunicano attraverso segni concettuali piuttosto che attraverso convenzioni pittoriche derivate direttamente dalla realtà. Tuttavia il fatto che affinità di questo tipo risultino molto più numerose tra l'arte di Picasso e quella delle popolazioni tribali di quanto non succeda nelle opere di altri pionieri modernisti, riflette, da parte di Picasso, una profonda identità di spirito con le popolazioni tribali e un'assimilazione generale dei principi e del carattere della loro arte.

Sebbene le tre *demoiselles* con il volto "a maschera" del quadro di Picasso siano ben poco in relazione diretta, fatta eccezione per le scarificazioni, con qualsiasi maschera che Picasso avrebbe potuto vedere in quel periodo, esse presentano delle affinità, per lo meno nell'audacia della loro astrazione (così come in certi aspetti del disegno di superficie), con un tipo di oggetto tribale sicuramente esposto molto presto al Trocadéro e disponibile ancor prima della fine del secolo nei negozi di curiosità: le figure di reliquiario ricoperte di rame delle popolazioni Kota e Hongwe. Le figure Kota, che sia Barr che Golding avevano associato alle *Demoiselles*, presentano una varietà impressionante, di cui, qui, si riproducono soltanto alcuni esemplari (pp. 270, 301, 302, 498). Alcune di questa serie (v. sopra) erano già esposte quando Picasso visitò il Museo del Trocadéro. Le loro teste possono essere molto diverse: variano da visi realistici striati simmetricamente da diagonali, che non sono scarificazioni e che talvolta sono dette "lacrime" stilizzate, fino ad arrivare a concezioni estremamente astratte in cui il volto è espresso solo da una linea centrale verticale in rilievo dall'alto in basso tra i due occhi emisferici (p. 268). Altre ancora sono caratterizzate da un'ampia varietà di disegni a linee parallele che derivano dai motivi delle scarificazioni. Di solito queste teste hanno una forma più o meno ovale (talvolta leggermente appuntita nella parte superiore o in quella inferiore, oppure in entrambe), a volte allungata in losanghe stilizzate.[84]

Le teste delle figure di reliquiario Hongwe, invece, si rifanno ad un unico prototipo: un ovale appuntito tagliato orizzontalmente nella parte inferiore (vedi sopra a destra e a p. 352). In queste sculture Hongwe, la curva concava lungo l'asse orizzontale del volto è mirabilmente controbilanciata da una curvatura pure concava, meno evidente, lungo quello verticale. La caratteristica dei visi Hongwe è un motivo creato da molteplici lamelle di rame che partono dall'asse centrale in senso orizzontale o, a volte, diagonale. Senza dubbio ciò suggerì a Picasso la tecnica del tratteggio, e molti suoi studi del 1907-1908 presentano tale motivo africano nell'ombreggiatura delle figure, come nei ritratti di André Salmon di spalle (p. 285). Di nuovo, qui, l'assimilazione di un particolare elemento tribale dipen-

deva dall'affinità dei suoi effetti con le soluzioni che Picasso stava già sperimentando nel corso delle sue radicali semplificazioni del dopo-Gosol.

Prese insieme, le figure di reliquiario Kota e Hongwe, certamente le più astratte delle sculture tribali incontrate da Picasso, costituiscono con le figure Baga (p. 276) le maschere Fang (p. 290) e le teste di reliquiario (p. 292) i più importanti prototipi africani per l'arte di Picasso a partire dal Giugno del 1907 fino all'Estate dell'anno successivo. Il pittore possedeva due figure di reliquiario Kota (p. 301)[85] e, sebbene manchi la documentazione, fotografica o di altro tipo, relativa al periodo in cui le acquistò, la semplicità, la rozzezza e la reale mediocrità di entrambe, a parte l'influenza che esse esercitarono sulla sua opera nel 1907, fanno ipotizzare che queste fossero tra i primissimi oggetti tribali da lui acquistati.[86] Con l'inizio della Prima Guerra Mondiale, Paul Guillaume era in possesso di alcuni reliquiari Kota molto belli (p. 152), ma sembra che Picasso non abbia mai aspirato a questi (senza dubbio anche perché erano molto cari).[87]

I supporti inferiori a forma di losanga delle teste delle figure di reliquiario Kota sono di solito interpretati come delle gambe, pur se erroneamente secondo il parere degli esperti.[88] Gli artisti moderni non si discostarono da tale interpretazione. Se noi immaginiamo il supporto come delle gambe, la figura di reliquiario nel suo insieme suggerisce un danzatore, come notiamo nel piccolo personaggio saltellante degli *Idoli* di Klee (p. 499), i cui talloni sono uniti e le ginocchia sono aperte e rivolte all'esterno, di profilo al di sotto della testa, che è, invece, frontale. Picasso rimase evidentemente affascinato da tale posizione piegata delle ginocchia, tanto da studiarla in un grande disegno (p. 268), che fu poi sviluppato in dipinti come *Nudo con braccia levate*, noto più genericamente come *Figure danzanti* o *Danzatrici africane* (pp. 269-271).

In questo periodo Picasso lavorava concettualmente senza alcun modello, cosicché nel fare il disegno riprodotto a pag. 268, l'ispirazione fu accesa da un ricordo generalizzato delle figure di reliquiario Kota piuttosto che da qualche oggetto preciso. A differenza di Klee, che mantenne la forma a losanga delle "gambe" delle figure Kota tenendo unite le anche, Picasso era interessato solo ed esclusivamente alle ginocchia piegate. Nella figura in alto a destra nel disegno a pagina 268 i piedi sono uniti, ma anche lì le gambe sono asimmetriche – un'asimmetria che doveva poi contraddistinguere tutti i dipinti derivati da questo motivo, (dove perfino il ginocchio piegato viene abbandonato) allontanando così queste opere dalle figure di reliquiario. In questo insolito foglio di disegni si nota come Picasso stesse sperimentando un modo di trasformare la disposizione piatta e piana delle "gambe" delle figure Kota in formule che assimilassero la posizione piegata del ginocchio a forme elementari dello spazio prospettico occidentale. Questo spazio privo di profondità, "afflosciato", una sorta di sopravvivenza dello spazio occidentale premoderno, era appena stato affermato nelle *Demoiselles* e costituiva il primo passo verso la successiva concezione spaziale cubista.

Se le gambe delle "figure danzanti" di Picasso sono in relazione indiretta con i custodi dei reliquiari Kota, la posizione delle braccia, sollevate e piegate sopra la testa, corrisponde a quella della figura centrale delle *Demoiselles* e faceva quindi parte del vocabolario di Picasso durante la sua fase iberica tarda (Z. XXVI, 190); infatti fu probabilmente estrapolata dalle *Bagnanti* di Cézanne. Ovviamente certi tipi di cariatidi africane che avrebbe potuto vedere

Una parte degli oggetti tribali di Picasso conservati alla villa La Californie a Cannes. Fotografia di Claude Picasso, 1974.

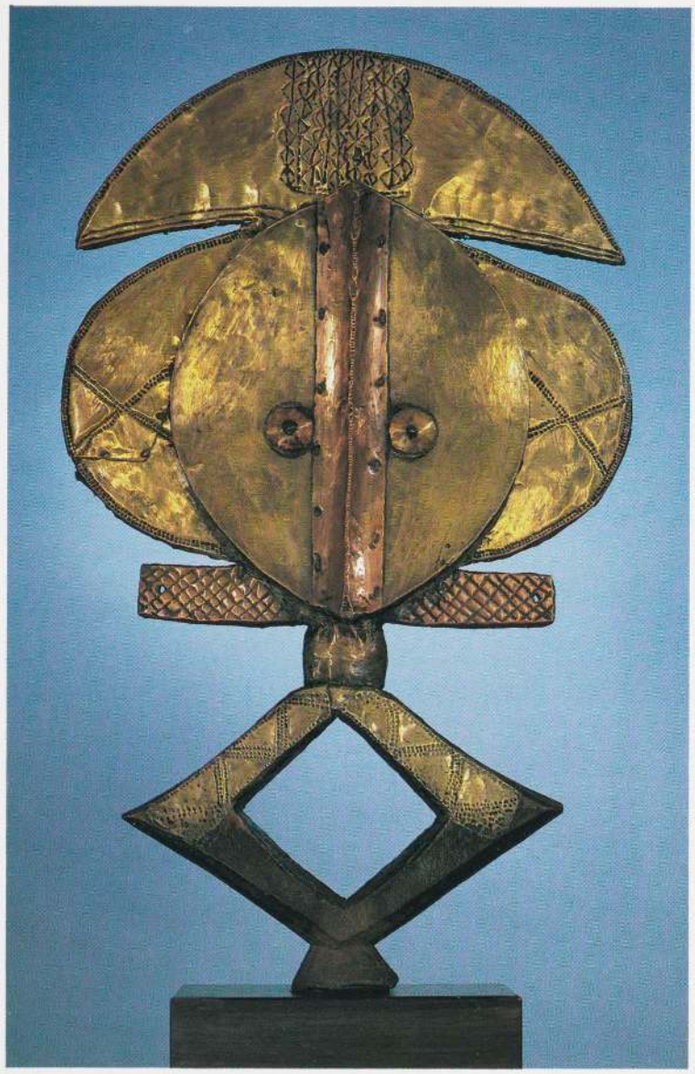
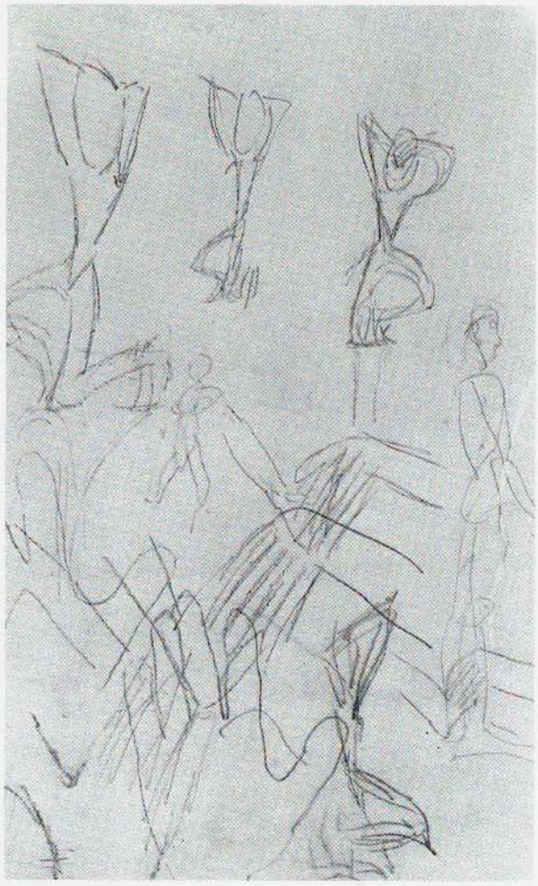


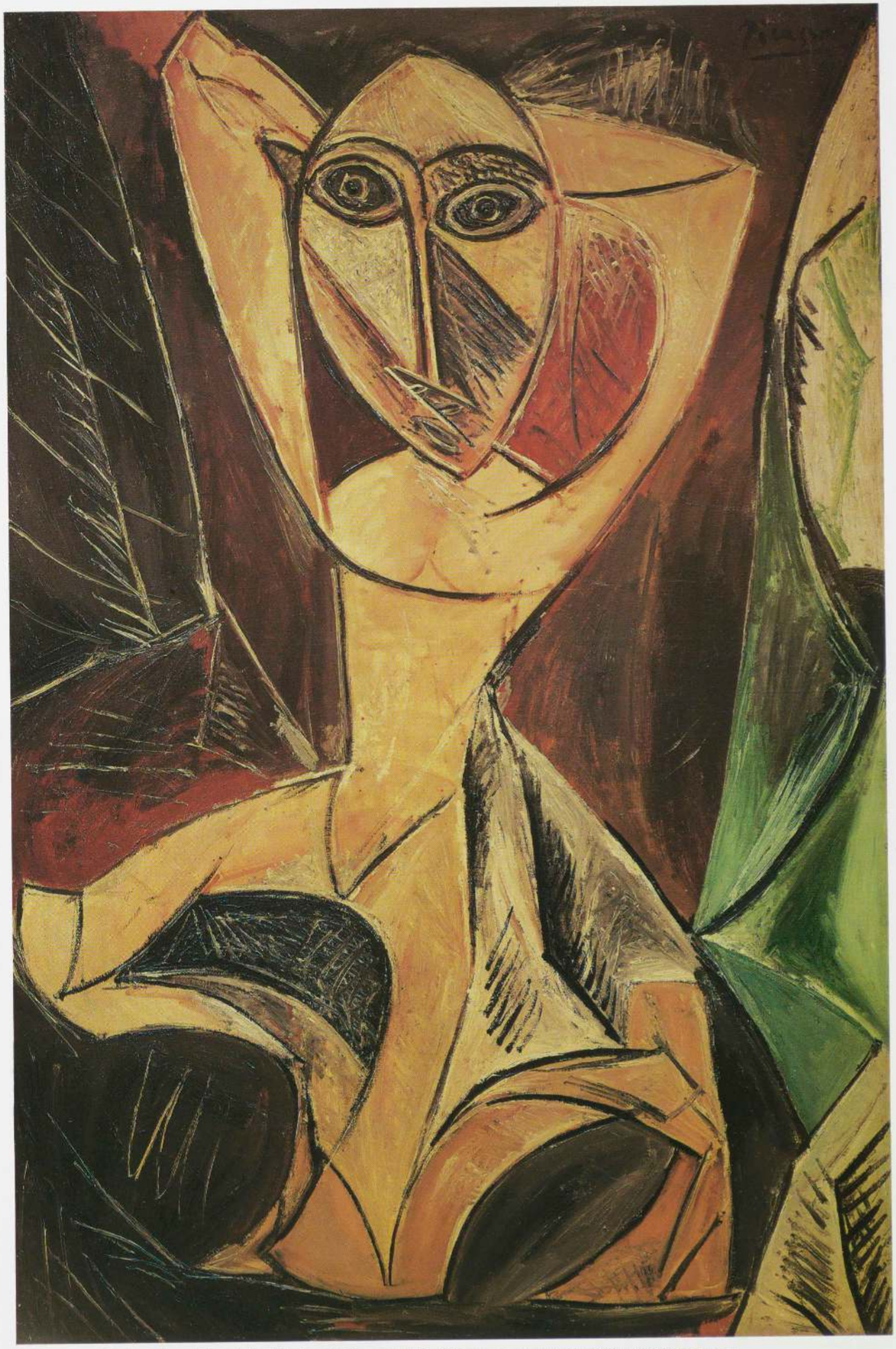
Figura di reliquario, Kota, Gabon o Repubblica Popolare del Congo. Legno, rame e ottone, h. cm. 57,2. Collezione privata.



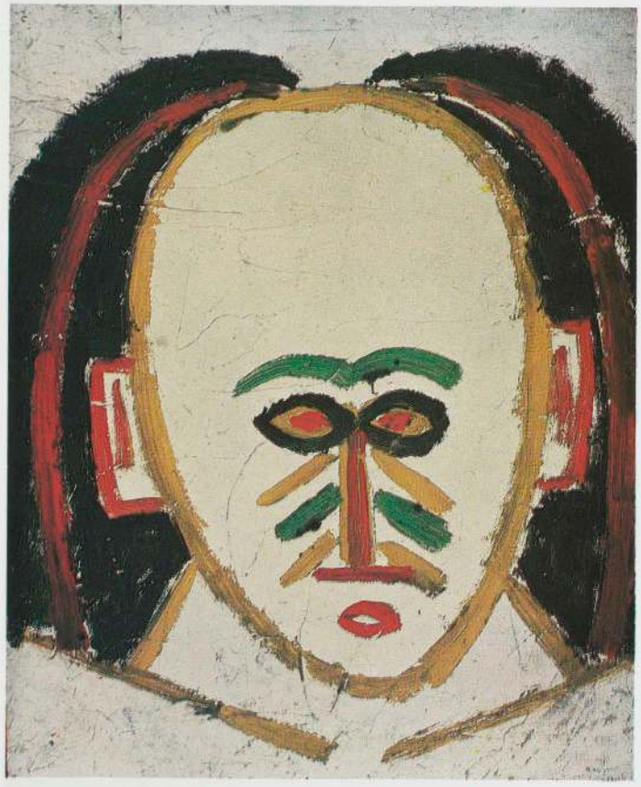
Pablo Picasso, *Foglio di studi*. 1907. Carboncino, cm. 60 × 40. Francia, Collezione privata. *Ritratto di André Salmon* (verso). Carboncino, riprodotto a pag. 284.

nel 1907 (p. 289),[89] lo interessarono come ci documenta il disegno a pagina 288, ma è difficile poterli considerare una fonte per le braccia alzate delle "danzatrici". Per di più la caratteristica più evidente delle "figure danzanti" di Picasso, un senso di movimento energico, in realtà convulso, trasmesso non solo dalle posizioni, ma anche dall'esecuzione audace e rapida, è del tutto antitetica alla stasi dell'arte tribale (per quanto quel movimento potesse anche rifarsi all'immaginazione di danze tribali da parte dell'artista.[90] Ciò forse spinse Lucy Lippard a osservare che, benché il *Nudo con braccia levate* sia "spesso considerato l'ultimo esempio di influenza africana, in realtà esso dimostra la relativa superficialità con cui Picasso prende a prestito dagli Africani".[91] Rettificherei questa affermazione sostituendo a "superficialità" "frammentarietà", e "influenza indiretta" per quanto egli "prende a prestito". La forza dell'immaginazione di Picasso e il suo istinto di manipolazione e di metamorfosi erano tali che sarebbe arduo immaginare per la sua pittura quel genere di imprestito diretto dall'arte Primitiva che saltuariamente si nota in altri artisti, oppure la rappresentazione integrale di oggetti tribali come nell'arte degli Espressionisti.

Il significato che per Picasso avevano gli oggetti tribali, capaci di toccarci profondamente per la loro intensa carica emotiva e per il loro potere magico,fu più importante di qualunque altro imprestito visibile. Ciò si accordava con la sua capacità di afferrare i principi concettuali riduttivi che contraddistinguono la rappresentazione africana. A questo livello il debito di Picasso verso l'arte africana non fu superficiale, ma profondo. Nel disegno riprodotto qui sopra, la presenza della mano di Picasso, che si leva dal fondo del foglio come se volesse comandare magicamente i movimenti delle figure, è un importante legame con la tradizione Primitiva. Picasso aveva già sviluppato il motivo della mano dell'artista intesa come una sorta di bacchetta taumaturgica. In *Ragazzo che conduce un cavallo* del 1906, l'animale senza briglie sembra seguire il ragazzo come se fosse incantato dal potere dei suoi gesti. Benché semplificate al massimo e forse scorrette dal punto di vista antropologico, le supposizioni di Picasso circa le usanze tribali, come per esempio l'imposizione delle mani dello sciamano o dell'uomo-medicina, avevano potuto soltanto rinforzare il suo senso personale del magico. Dato che i "feticci" erano oggetti religiosi, il concetto di creazione estetica e di religione si fondevano nella consapevolezza della forza della mano dell'artista-sciamano.



Pablo Picasso, *Nudo con braccia levate (La ballerina di Avignone)*. 1907. Olio su tela, cm. 150,3 × 100,3. Collezione privata.



Pablo Picasso, *Testa con striature*. 1907. Olio su tela, cm. 17,8 × 14,3. Parigi, Collezione Claude Picasso.

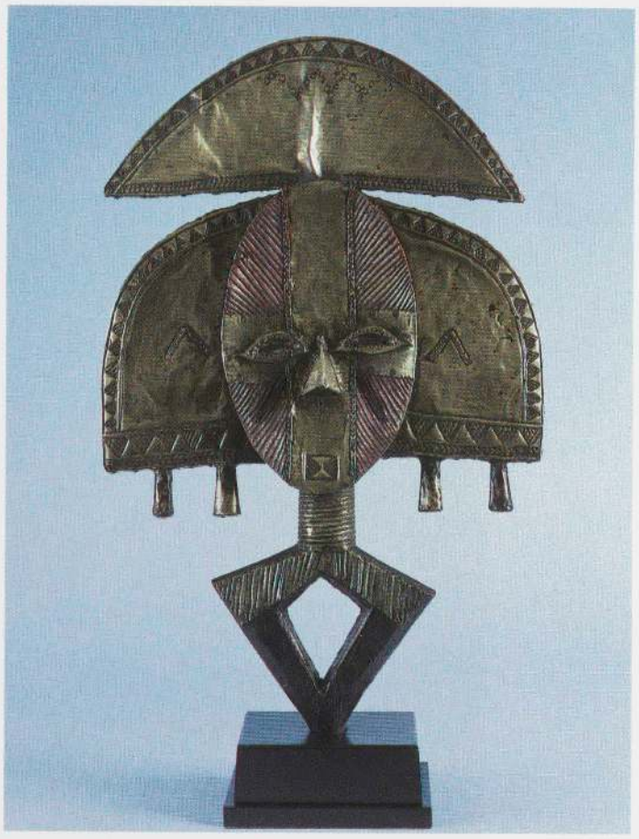
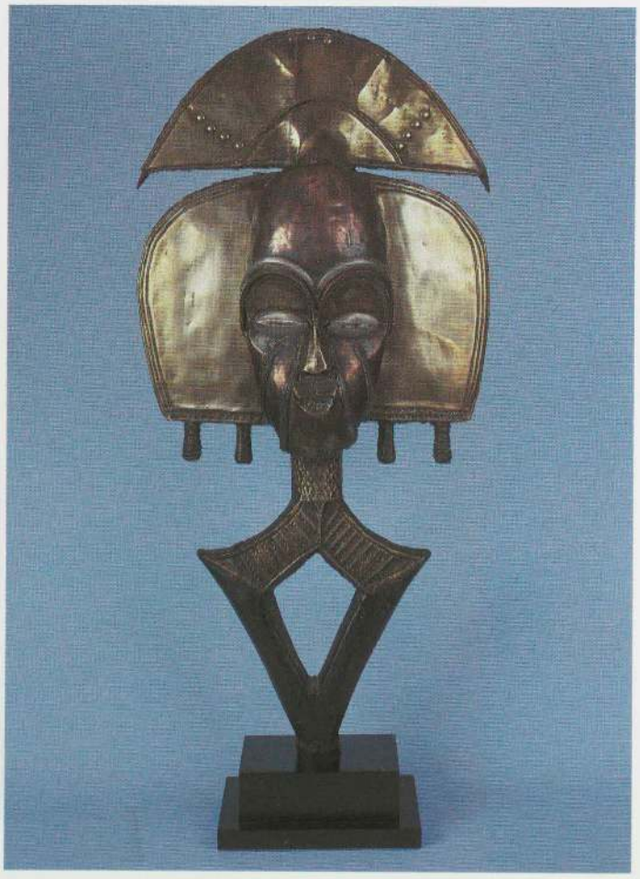
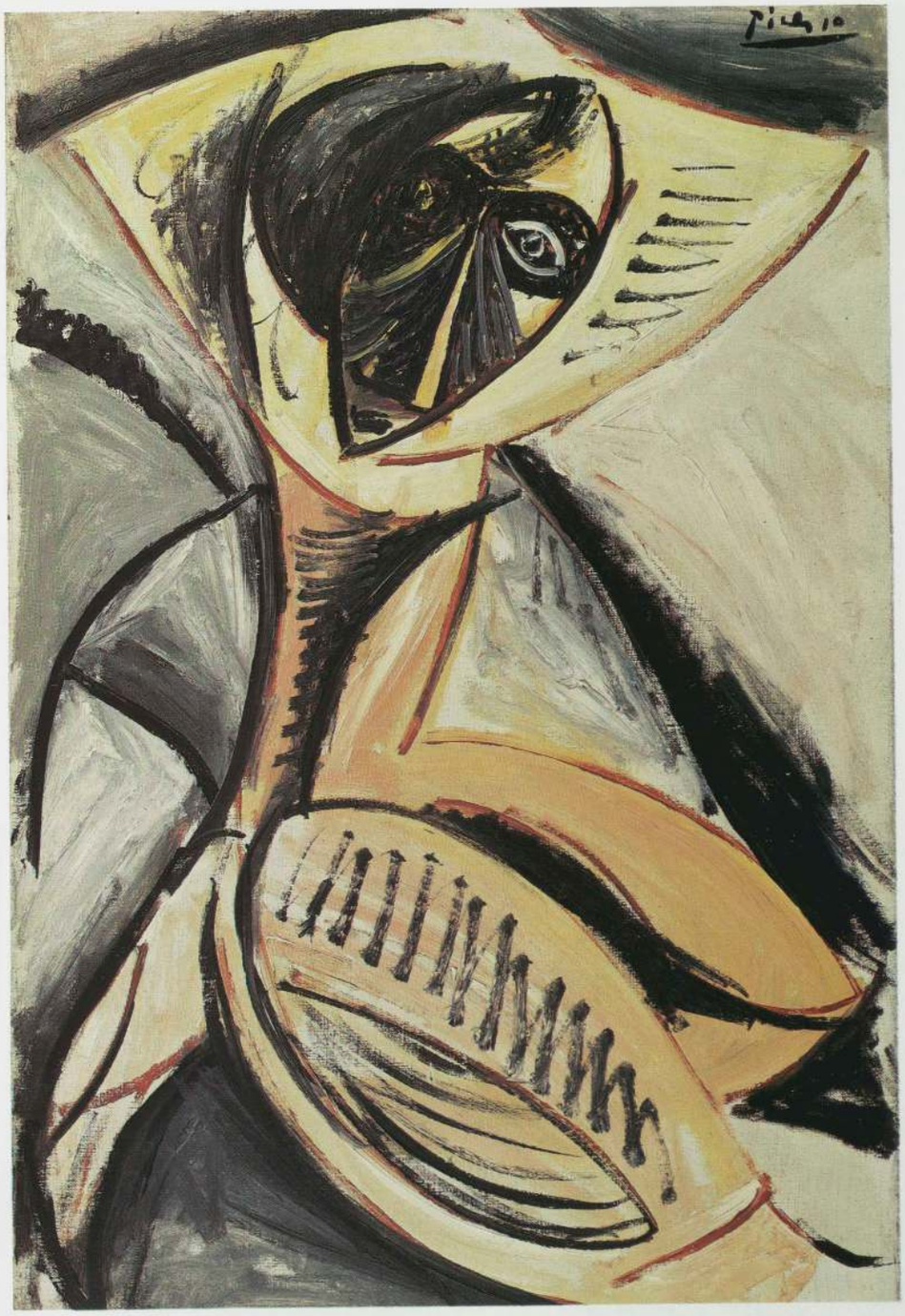


Figura di reliquario, Kota, Repubblica Popolare del Congo. Legno, rame e ottone, h. cm. 63,5. Collezione Merton D. Simpson.

Maschera, Mbole (?), Zaire. Legno dipinto, h. cm. 24,5. Bruxelles, Collezione J.W. Mestach.

Destra: Figura di reliquario, Kota, Gabon. Legno, rame e ottone, h. cm. 75. Svizzera, Collezione privata.





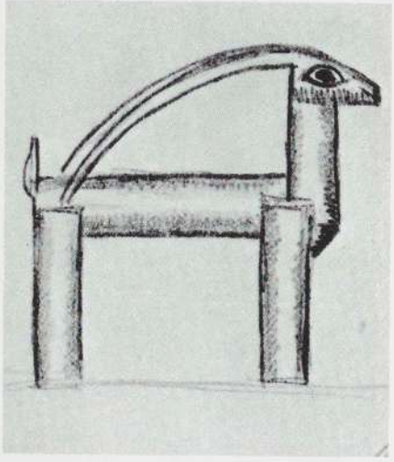
Pablo Picasso, *Nudo con braccia levate*. 1907. Olio su tela, cm. 63 × 42,5. Lugano, Svizzera, Collezione Thyssen-Bornemisza.

Nel disegno qui sopra, una delle prime tra le molte raffigurazioni di Picasso della sua mano, egli rende esplicito ciò con le "linee di forza" che emanano da essa. Nel centro del disegno si ripete la sua mano in una posizione diversa, dove di nuovo le linee di forza suggeriscono che la mano "comanda" magicamente il movimento delle figure, stabilendo così un parallelo metaforico con la realtà della mano di Picasso come agente della loro creazione. La raffigurazione della mano isolata dell'artista, riscontrabile dai pittori delle caverne fino a Pollock (p. 645), è sempre un'allusione alla idea della creazione dell'immagine come forza rituale, soprannaturale, che è poi la concezione da cui Picasso venne sopraffatto quando ebbe la sua "rivelazione" al Trocadéro.

Si può forse notare questo caratteristico allontanamento di Picasso dalle sue fonti nell'arte Primitiva in una serie di disegni del 1907, di cui tratterò tre esempi: uno schizzo chiaramente ispirato ai copricapi a forma di antilope usati per le donne dai Bambara (p. 272); un disegno altrettanto insolito che chiamerò *Maschera e testa* (p. 274); e un progetto di scultura ispirato alle figure "delle teste Nimba" della popolazione dei Baga (pp. 277-279).

Tenuto conto delle forme variegate, bizzarre e talvolta estremamente astratte che prendevano le sommità dei copricapi in forma di antilopi nelle mani degli scultori africani (p. 272), è interessante che lo studio di Picasso si muova nella duplice direzione sia di grande realismo che di profonda semplificazione, quasi come se un'antilope

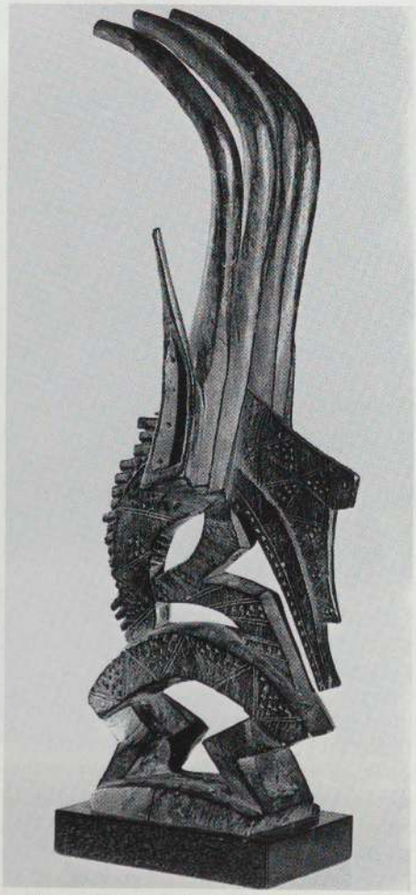
Copricapo di danza a forma di antilope, Bambara, Mali. Legno e cotone, h. cm. 29. Parigi, Collezione privata.



Pablo Picasso, *Due antilopi* (particolare). 1907. Matita, cm. 16,5 × 21,5. Collezione privata.

Bambara fosse stata ricreata nello spirito geometrico più rigoroso degli scultori Dogon (p. 273). In realtà, la scarna geometricità dello stile Dogon presenta un'affinità più intima con quello che sarebbe diventato il primo Cubismo del tardo 1908-1909. Spesso si dice che la scultura Dogon era sconosciuta ai Cubisti e in realtà certi tipi di oggetti Dogon, se ci riferiamo soprattutto a quelli di migliore qualità, cominciarono ad arrivare in Francia solo dopo la missione Dakar-Gibuti del 1931-1933. Ciononostante, quando Picasso visitò il Trocadéro nel 1907, c'erano già alcuni pezzi Dogon, inclusa una figura tipicamente geometrica (p. 273, a sinistra) che venne in realtà fotografata nelle gallerie del Trocadéro nel 1909 dall'artista cubista cecoslovacco Josef Capek. Poiché la lezione di tali opere dipendeva dallo stile piuttosto che dalla qualità (si ricordi l'osservazione di Picasso che «non è necessario il capolavoro per avere le idee»), è la scultura Dogon insieme ai generi tribali allora noti che completa il quadro dell' "africanismo" di Picasso.

Senza dubbio l'estrema semplicità dell'antilope di



Copricapo di danza a forma di antilope, Bambara, Mali. Legno, h. cm. 54,6. Beverly Hills, Collezione Valerie Franklin.

Copricapo di danza a forma di antilope, Bambara, Mali. Legno, h. cm. 60,3. Collezione privata.

Copricapo di danza a forma di antilope, Bambara, Mali. Legno, fibra e metallo, h. cm. 78,8. Collezione privata.

Sopra: Figura, Dogon, Mali. Legno, h. cm. 60, Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1908.

Destra: Figura, Dogon, Mali. Legno, h. cm. 64. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1935.

Pablo Picasso, *Maschera e teste*. 1907. Matita, cm. 22 × 16,3. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso.

Picasso si spiega col fatto che egli immaginava di realizzarla in legno, ma, nella scultura, era ancora un principiante. Il trattamento, però, delle gambe a cilindri distinti che richiamano il cilindro del collo fu certamente una decisione estetica presa nello spirito del riduzionismo africano. Si trattava fondamentalmente di assimilare questo principio di riduzione, di approfondirlo e di estenderlo; e questo divenne il paradigma della risposta di Picasso all'arte tribale. Prima del 1907 l'artista può benissimo aver visto il tipo di figura Bambara, riprodotta a pagina 280, che apparteneva alla collezione di Kahnweiler.[92] Sicuramente Picasso sarà stato attratto dalle spalle e dalla parte superiore delle braccia rese come un semicerchio. Tuttavia fu una caratteristica dell'artista quella di spingere ancora più avanti tali idee riducendo le spalle, le braccia e le mani a un cerchio completo per poi collocarlo contro un busto triangolare, altrettanto geometrico (p. 280).

Maschera e teste (qui sopra) del 1907 è uno dei disegni "primitivi" di Picasso più insoliti. È costruito intorno a una grande testa possente che assomiglia a una maschera, e che Laude ritiene basata su un'opera africana ("vraisemblement congolais").[93]

La ricerca, però, di una qualsiasi maschera africana o oceanica che le rassomigli, risulta vana. In realtà, è un errore pensare che Picasso abbia basato la sua immagine direttamente su un particolare prototipo.[94]
Quando Pierre Daix lo intervistò su questo disegno, Picasso negò di essere stato ispirato da un oggetto tribale dicendo di averlo inventato secondo la sua immaginazione,[95] e fu sicuramente così. Ma siccome l'immaginazione sgorga dallo stesso inconscio che è il deposito delle memorie visive e delle immagini "dimenticate", non meraviglia che vari aspetti di questa "maschera" evochino, per lo meno indirettamente, dei frammenti di stili riconoscibili. Le orecchie, che sono il motivo più facilmente identificabile, non sono per nulla ispirate all'arte tribale. Sono una versione simmetrica più arrotondata dell'orecchio a spirale della testa iberica posseduta da Picasso, riecheggiato in forma meno stilizzata nello studio iberico ad acquerello per le *Demoiselles* (p. 251). Le

Maschera Nimba, Baga, Guinea. Legno, h. cm. 120. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1902.

zone d'ombra striate a forma triangolare ai lati del naso di questa "maschera" erano già state anticipate nei suoi studi iberici, proprio come nel suddetto acquarello, sebbene qui la rigorosità del motivo presupponga delle reminiscenze, da parte dell'artista, dei motivi tribali di scarificazione e delle cosiddette "lacrime" simmetriche di certe figure di reliquario Kota. D'altro canto, la forma della bocca, come estensione del lungo naso sottile, richiama l'arte melanesiana più che quella africana.

Più interessante, benché faccia meno colpo dell'immagine centrale di *Maschera e teste*, è tutto ciò che le sta intorno, in quanto sottolinea "l'automaticità" del disegno quasi volesse registrare istantaneamente la catena delle sue associazioni mentali e sottolineare che il pensiero di Picasso, come disse Tzara, «si forma nella sua mano».[96] In basso, a sinistra, Picasso ha invertito il senso delle diagonali che scendono dal naso della "maschera" in modo da creare una testa che è anche una foglia. Questa testa-foglia, che fa presentire Klee, si ricollega, per la stessa logica associativa, alla testa più grande ancor più fantastica, in basso al centro del disegno; la "bocca" è sostituita da un basso vaso di fiori, il naso e le guance dagli steli della pianta, e gli occhi da palme minuscole e da fronde di papiro, elementi questi dalla duplice funzione che ci ricordano la trasformazione dell'idolo nell'acquerello di Gauguin (pp. 244-245). Nel contesto di tali immagini, gli oggetti trapezoidali in alto a destra e a sinistra di *Maschera e teste* potrebbero essere considerati dei vasi, e in questo modo Zervos intitolò uno studio separato dell'oggetto di sinistra (Z. XXVI, 160). Ma, dato l'esotismo delle immagini, queste due forme erano probabilmente, se non certamente, intese anche come scudi tribali. Comunque, in disegni come questo, una interpretazione non esclude l'altra. Al contrario, le numerose identità dei motivi e dei loro legami associativi ci dicono molto di più dei processi mentali di Picasso, e di come egli ha assimilato il materiale tribale, di quanto lo facciano i suoi dipinti di questo periodo. In questi ultimi *percepiamo* la complessa *struttura* a più livelli delle sue immagini; nei suoi disegni, invece, la *vediamo* in modo più distinto.

Tra i disegni del 1907 che si possono collegare alla scultura tribale, nessuno rivela meglio il modo di pensare e di lavorare di Picasso di quelli che si rifanno a Nimba, a quel tempo considerata la dea della fertilità della popolazione Baga.[97] Per l'arte Baga la testa del tipo Nimba si associa alle enormi maschere usate nelle danze (sopra e a pp. 324, 327) e alle sculture più piccole che hanno corpi umani (p. 276). Senza dubbio Picasso vide la maschera per le danze riprodotta qui sopra nel corso delle sue visite al Trocadéro; nel 1907 era l'unico oggetto del genere esistente al Musée d'Etnographie. Questa maschera presenta solo alcune caratteristiche delle "classiche" figure Nimba: la lunga testa arcuata è sbalzata in avanti, e questa proiezione è accresciuta da un naso smisurato. La testa culmina in una cresta bassa, leggermente incavata, che dalla fronte continua fino alla nuca. Il collo è un lungo cilindro che separa la testa dal busto, contraddistinto da seni grandi, ma appiattiti, sotto cui partono i quattro supporti che appoggiano sul danzatore.[98] Quando essa veniva indossata, il danzatore era coperto interamente da un ampio vestito di rafia che scendeva da sotto il petto della maschera e poteva vedere attraverso due piccoli fori situati tra i seni.

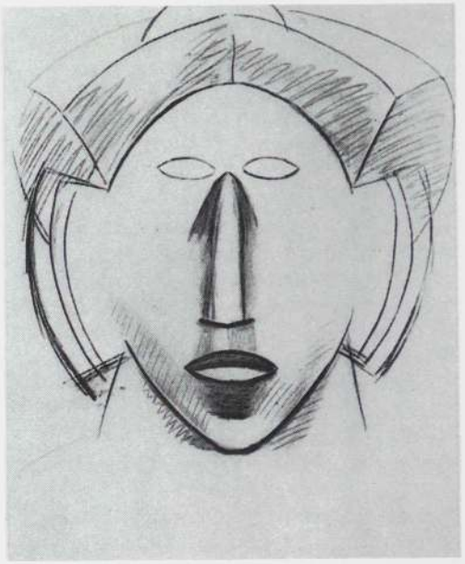
Figura, Baga, Guinea. Legno e tessuto, h. cm. 89. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1904.

Figura, Baga, Guinea. Legno, h. cm. 61. Collezione Paloma Picasso, già Collezione Pablo Picasso.

Mentre la maschera Nimba era usata esclusivamente per le danze e pertanto era vista in movimento, le figure più piccole "con la testa tipo Nimba" erano oggetti fissi di cui non si conosce lo scopo: anche di queste il Trocadéro nel 1907 possedeva un esemplare. Esse appartenevano a quel genere di piccoli oggetti che si potevano trovare occasionalmente nei negozi di curiosità, e molto probabilmente Picasso aveva acquistato quelle due figure "con la testa tipo Nimba", quando eseguì i disegni in questione (v. sul fondo della foto a p. 267, e qui sopra).

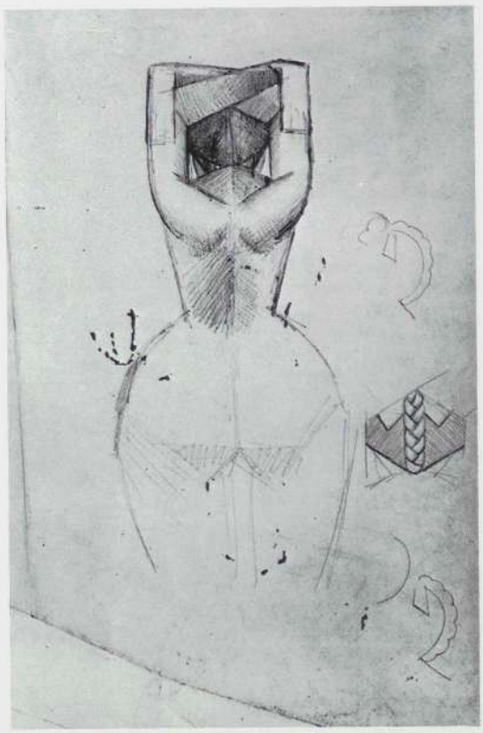
Il grande disegno a matita di una testa (pagina a fianco, in alto a sinistra) che, insieme ad uno studio simile, ma meno sviluppato (Z. VI, 907), è forse la prima

Pablo Picasso, *Testa*. 1907. Matita, cm. 49 × 64,5. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso.



Pablo Picasso, *Testa*. 1907. Matita e carboncino, cm. 65 × 50. Parigi, Collezione Bernard Picasso.

Pablo Picasso, *Donna in abito lungo*. 1907. Inchiostro di china, cm. 64,5 × 49,4. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso.



Pablo Picasso, *Donna con braccia levate vista di spalle*. 1907. Matita, cm. 48 × 31,6. Collezione Marina Picasso.

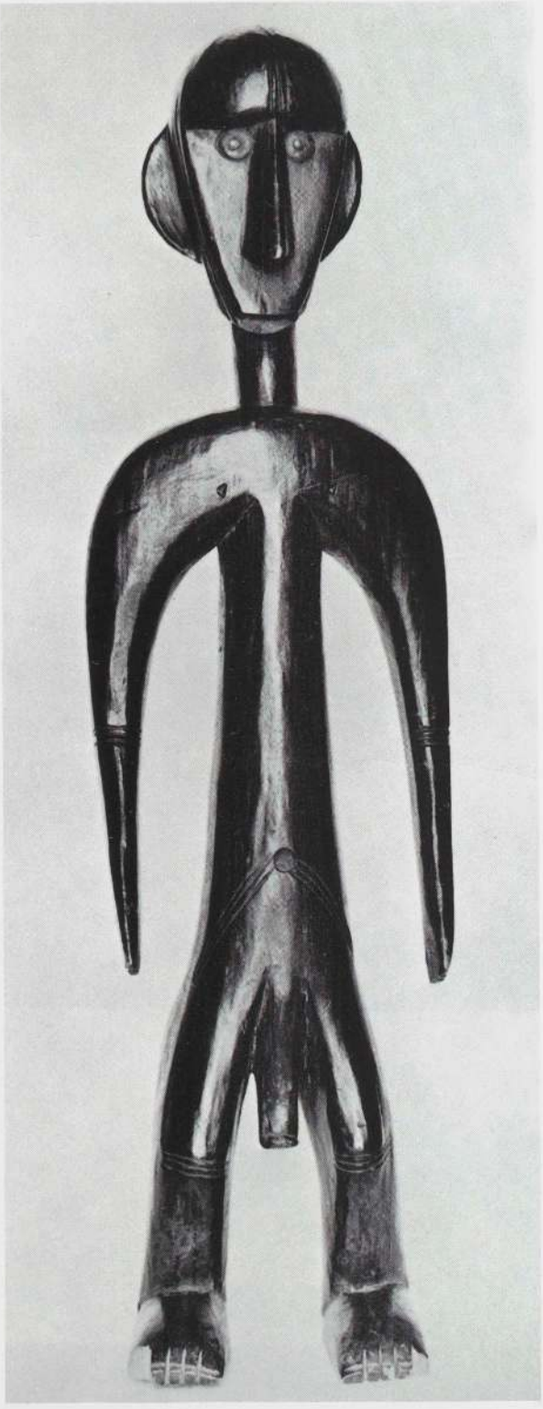
elaborazione che Picasso fece del modello preso da una figura Nimba, si allontana già molto da quella che noi stiamo considerando come la sua fonte di ispirazione. Ciònonostante, la tesi di Reinhold Hohl che la cresta, nel suo susseguirsi di forme quasi semicircolari, sia in relazione con una figura Nimba, è, in ultima analisi, convincente.[99] Hohl, tuttavia, associò la cresta del disegno di Picasso alla lunga cresta della maschera Nimba, esposta al Trocadéro, che incornicia la capigliatura allo stesso modo di quella più ornamentale della *Testa*. La cresta della Nimba è però diritta. Mi sembra che, nonostante Picasso abbia preso l'*idea* di una cresta o dalla maschera del Trocadéro o dalle figure più piccole "con la testa tipo Nimba", il ritmo dei semicerchi che formano la cresta nel suo disegno non sia stato estrapolato dalla cresta della maschera, ma piuttosto dalla sequenza del naso arrotondato che riecheggia la curva della proiezione sulla fronte; un ritmo, questo, che si riscontra nelle due figure in suo possesso "con la testa tipo Nimba" viste di profilo. Tale sequenza non può non essere messa in relazione con la maschera Baga o con la figura allora esposta al Trocadéro. Le sue stesse Nimba fornirono a Picasso anche il prototipo per il naso nel disegno che ha per titolo *Testa*.

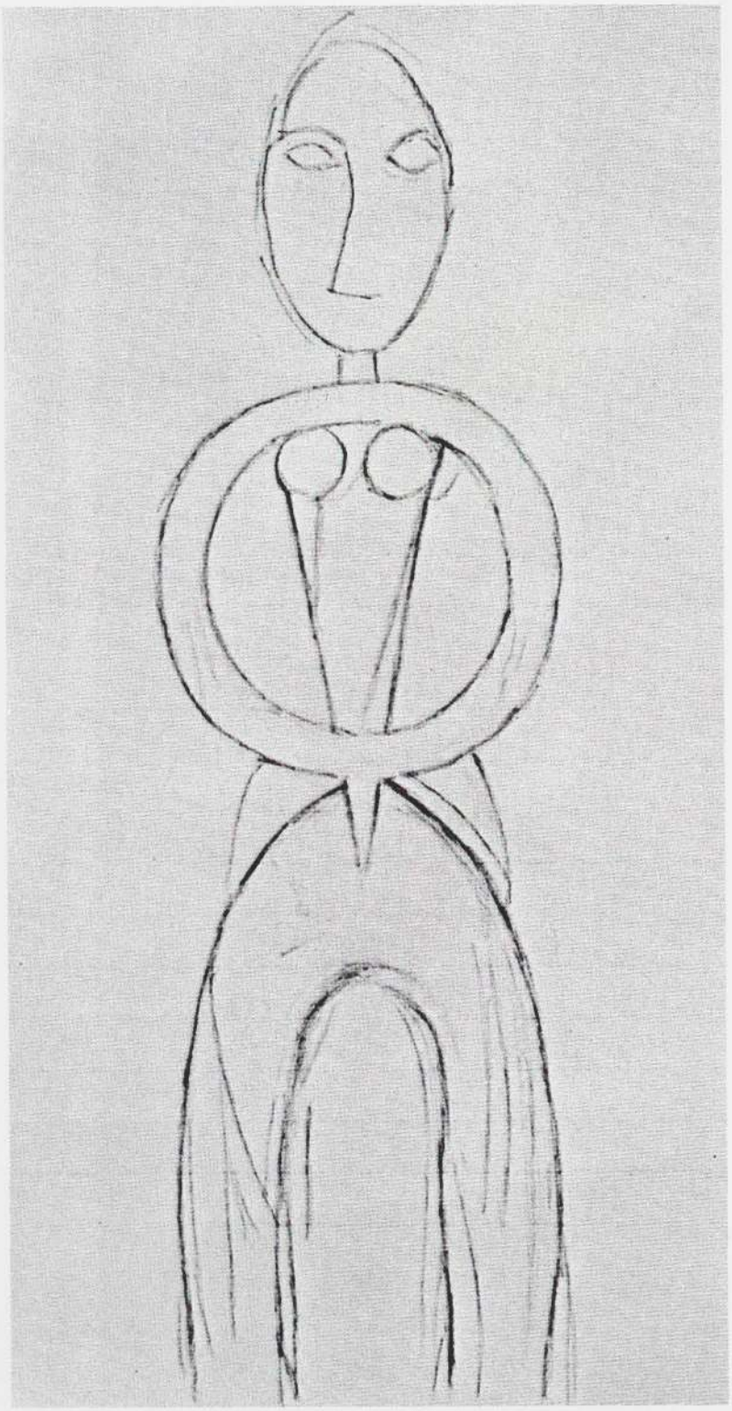
Sopra: Pablo Picasso, *Testa di profilo*. 1907. Matita, cm. 21 × 13,5. Parigi, Musée Picasso.

Sinistra: Pablo Picasso, *Nudo in piedi di profilo*. 1907. Pastello e gouache, cm. 62,5 × 48. Parigi, Musée Picasso.

Pablo Picasso, *Figura* (due vedute). 1907. Legno, cm. 35,2 × 12,2 × 10,5. Parigi, Musée Picasso.

La *Testa*, comunque, non è assolutamente la copia di una Nimba. Quando Picasso traeva la sua ispirazione dall'arte tribale, estrapolava, trasformava e fondeva insieme i motivi, creando così una sua propria versione di arte tribale. Ne è un valido esempio la *Donna in abito lungo* (p. 277 in basso a sinistra), dove un attento esame fa rilevare che la ormai solita serie di semicerchi incornicia ancora una volta l'estremità dell'acconciatura del soggetto. Se fosse necessaria un'ulteriore prova dell'ispirazione "africana" di tale motivo, ci basterebbe considerare, sempre nello stesso disegno, la versione "svestita" della donna che ci mostra come essa potrebbe assomigliare ad una scultura "africana". Ci sono, infatti, pochi altri esempi, che siano ancora più significativi di quest'ultimo, circa l'uso che Picasso fa del tratteggio quasi fosse una serie di colpi d'ascia o di scalpello per marcare i piani geometricamente definiti come sono suggeriti dagli oggetti africani. Le osservazioni di Hohl circa lo studio a matita della *Donna con braccia levate di spalle* (p. 277, in basso a destra) ci offrono un'ulteriore comprensione della natura associa-





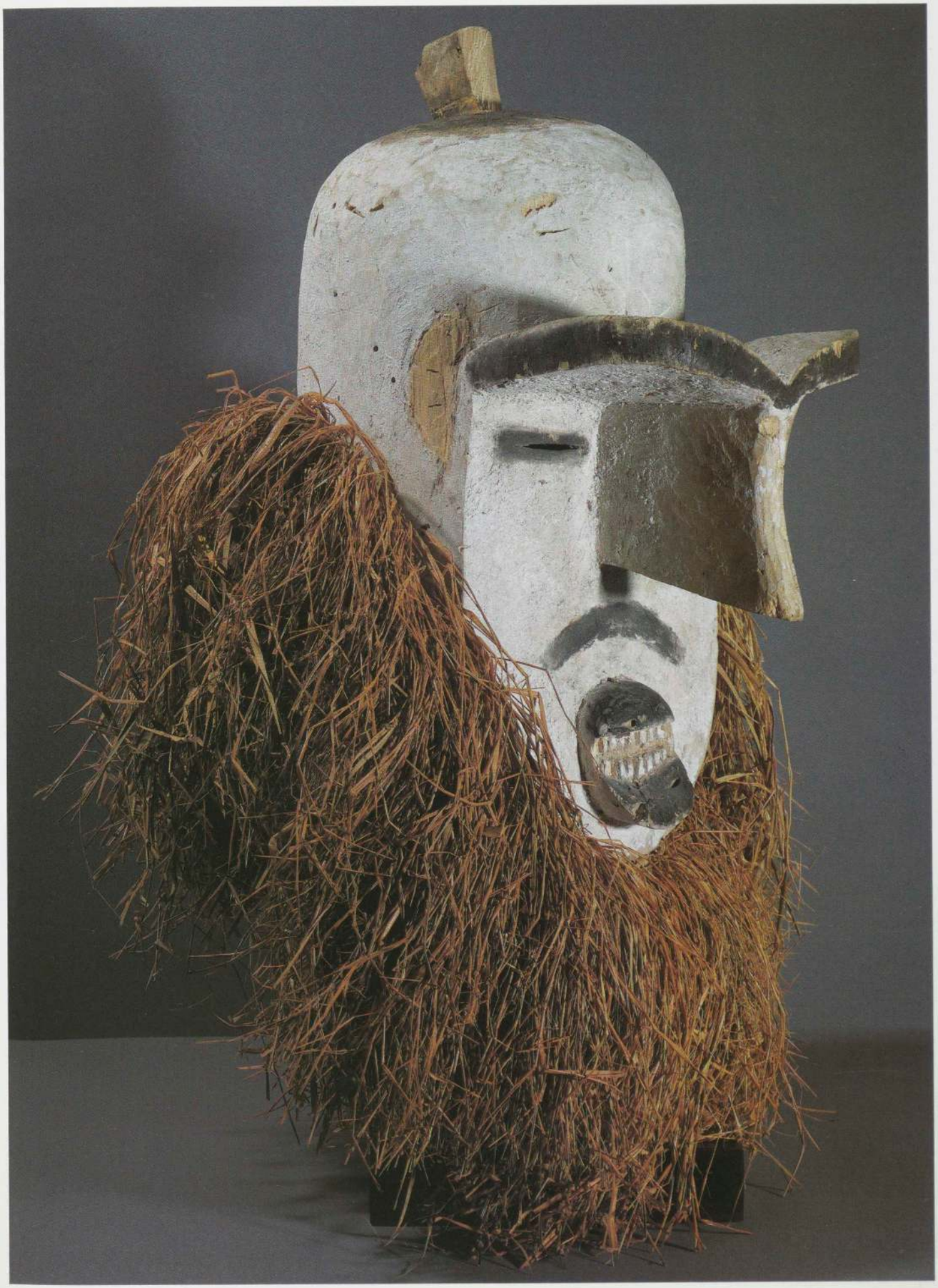
tiva della fantasia di Picasso; in questo disegno un particolare della treccia della donna, eseguito separatamente a lato, viene assimilato a una "cresta Nimba" dall'accostamento con alcuni frammenti dell'acconciatura della *Testa*.

La metamorfosi della *Testa* e delle sue varianti culminarono nella squisita, anche se incompleta, scultura lignea intitolata *Figura* (sopra). Che Picasso avesse da lungo tempo immaginato di fare una scultura in legno è confermato dal fatto che al disegno della *Testa* vista di profilo ne seguì un altro della stessa vista di fronte (p. 277, in alto a destra). È chiaro che Picasso cominciò le sue sculture lignee del 1907 riportando i disegni dei profili sulle facce di un blocco di legno (un procedimento che è evidente

Sopra a sinistra: Figura, Bambara, Mali. Legno, h. cm. 59. Francia, Collezione privata.

Sopra a destra: Pablo Picasso, *Nudo in piedi*. 1907. Matita, cm. 22,5 × 17. Collezione privata.

Pagina a fianco: Maschera, Fang, Gabon. Legno, colore e fibre, h. cm. 52. Parigi, Fondazione Olfert Dapper.



Guillaume Apollinaire nello studio di Picasso in Boulevard de Clichy. Fotografia scattata tra la Primavera del 1910 e la Primavera del 1912.

nella incompleta *Figura cariatide*, p. 289, su cui ci sono tuttora tracce arancioni del disegno del contorno). Quando Picasso iniziò a scolpire la sua *Figura*, aveva ormai eliminato la cresta (o la "treccia") e ridotto la sporgenza del naso e delle labbra, come già anticipato in uno studio della testa della scultura (p. 278), eseguito sul suo taccuino probabilmente subito prima. Benché non possiamo essere sicuri delle intenzioni di Picasso circa la parte posteriore alta della testa della *Figura*, dal momento che in quel punto la scultura non è finita, lo schizzo sul suo album indica che i motivi ispirati alla statua Nimba, ancora evidenti nel disegno della *Testa*, sarebbero del tutto scomparsi.

Forse non c'è indicazione migliore circa il carattere associativo delle immagini di Picasso del fatto che il grande ritratto caricaturale a carboncino del suo amico André Salmon (p. 284), uno dei primissimi fautori dell'arte tribale, sia stato eseguito sul retro dello stesso foglio su cui Picasso aveva studiato la posizione del ginocchio piegato, ispirata dalle figure di reliquario Kota. Nonostante Salmon sia messo in ombra, nella letteratura sui primi anni dell'attività di Picasso, dagli altri due amici poeti, Max Jacob e Guillaume Apollinaire, egli ebbe in realtà un ruolo importante nella vita dell'artista spagnolo in questo periodo. Sotto questo aspetto non fu meno importante la sua passione per l'arte tribale, che probabilmente si sviluppò uno o due anni prima di quella di Picasso e di Apollinaire.[100] Dopo che Picasso aveva avuto la "rivelazione" al Trocadéro e aveva cominciato a comprare e studiare oggetti d'arte tribale, fu proprio Salmon, insieme ad Apollinaire, ad essere l'interlocutore principale sull'argomento. Ciononostante, Salmon afferma di aver lui stesso finalmente capito alcuni di questi oggetti d'arte dopo che Picasso ne aveva discusso con lui e aveva sottolineato la loro "logica" e la loro "purezza"[101] (una «purezza di espressione», dirà in seguito Picasso a Sabartés, «che l'arte occidentale non raggiunse mai»).[102] Diversamente da Apollinaire, il quale, anche se in seguito collezionò sculture africane e scrisse in merito (pp. 144 - 147), a malapena notava la relazione esistente tra l'arte africana e il

Figura *(tiki)*, Isole Marchesi. Legno, h. cm. 72. Collezione privata, già Collezione Pablo Picasso.

Pablo Picasso, *Ritratto di André Salmon*. 1907. Carboncino, cm. 60 × 40. Francia, Collezione privata.

Fotografia di André Salmon pubblicata come frontespizio in André Salmon, *Propos d'atelier*, 1922.

Cubismo,[103] Salmon non solo promosse l'arte tribale per ciò che era di per sé, ma la sostenne come fonte di ispirazione per gli artisti contemporanei. Egli fu il primo a scriverlo nei riguardi di Picasso: «Già (nelle *Demoiselles*) Picasso si dimostra attratto dagli scultori negri, che considerava di molto superiori agli egiziani. Le immagini provenienti dalla Polinesia o dal Dahomey gli apparivano "ragionevoli" (*raisonnables*) ... L'apprendista stregone continuava a interrogare (*interrogeait*) i maghi oceanici e africani».[104] Malgrado le sue teorie così ostinatamente errate circa il rapporto tra le arti africana, egiziana e greca (idee del resto ben radicate a quel tempo) l'articolo di Salmon *L'Art négre* fu apprezzato tanto da essere pubblicato in «The Burlington Magazine».[105] I frequenti riferimenti alle qualità plastiche, così come a quelle magiche, ben evidenziate da Apollinaire, dovrebbe farci ricordare che anche l'aspetto esteriore dell'arte tribale aveva coinvolto Picasso.[106]

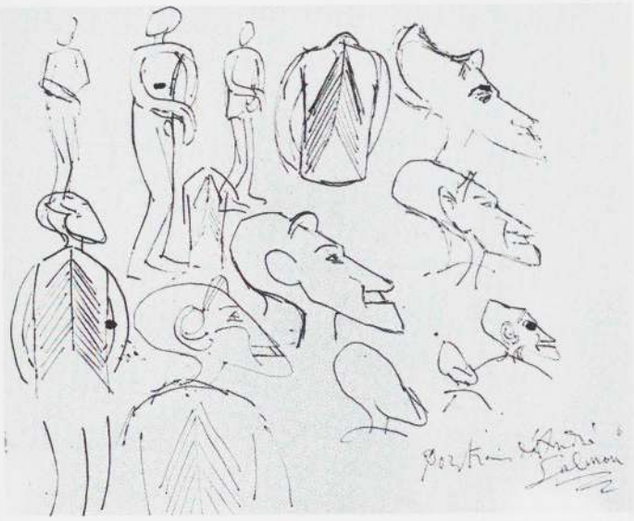
Le prime osservazioni di Salmon sull'arte tribale erano sparse e frammentarie, ma, ciò nonostante, l'ampio studio *L'Art négre* apparso solo nel 1920, rifletteva i colloqui avuti con Picasso molti anni prima. In uno dei brani principali, Salmon identifica l'arte tribale come una forma di "realismo", una realtà fondata sulla fedeltà all'emozione piuttosto che sulle apparenze – non diversamente da una osservazione che mi fece lo stesso Picasso.[107] «Lo scultore di idoli», scriveva Salmon,

> «è senza dubbio il realista più scrupoloso ... La sua diligenza e fedeltà nel ritrarre la perfezione umana non nasce dal basso feticismo dell'imitazione, che spinge gli Europei dalla mentalità accademica a gioire quando possono confondere un quadro con uno specchio. L'africano e il suo rivale polinesiano traggono l'ispirazione dalla perfezione umana senza mai subordinare ad essa l'opera d'arte. Come realisti, sono scrupolosamente attenti alla costruzione di un insieme armonico ... [la] traduzione plastica dell'emozione, preferibilmente nel momento della sua massima intensità (da qui si può sostenere che nell'arte negra non manca perfino la psicologia)».

Il ritratto di Salmon venne concepito da Picasso come punto di partenza per una scultura in legno. «In questo stesso periodo (quello delle *Demoiselles*)», Salmon riferisce, «Picasso eseguì un mio ritratto a carboncino che in realtà era uno studio preliminare per una piccola scultura in legno ancora da eseguire...».[108] Mentre gli schizzi Kota sul retro di quello stesso foglio si erano sviluppati, secondo la tecnica caratteristica di Picasso, allontanandosi dalla fonte africana, il ritratto di Salmon, senza dubbio a causa della passione dello stesso Salmon per l'arte negra, capovolse il procedimento.
Le successive metamorfosi (pagina accanto)[109] testimoniano come Picasso tramutò Salmon in una sorta di scultura tribale.

Il ritratto di Salmon ci porta a considerare il ruolo della caricatura (in realtà il ruolo dell'arte popolare in genere),[110] nelle risposte di Picasso all'arte tribale. Picasso aveva fatto molte caricature vivaci e divertenti e molti disegni caricaturali negli anni precedenti al 1907, che testimoniano le sue sorprendenti capacità in questo campo. Alcuni di questi disegni sono vere e proprie caricature di persone (e di quadri, anche);[111] altri erano pure fantasie, spesso pornografiche o "grottesche". Non conosco comunque nessun disegno caricaturale antecedente al ritratto di Salmon fatto su grandi fogli da disegno (per lo più li faceva sugli album) e concepito come studio per un lavoro successivo da realizzarsi con una tecnica più "seria".

Le doti di Picasso come caricaturista ebbero un importante ruolo nella notevole somiglianza che riusciva ad ottenere anche nei suoi stili più astratti, come ho avuto modo di osservare alcuni anni fa a proposito dei suoi



Pablo Picasso, *Studi per il ritratto di André Salmon*. 1907. Inchiostro, cm. 32,5 × 40. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso.

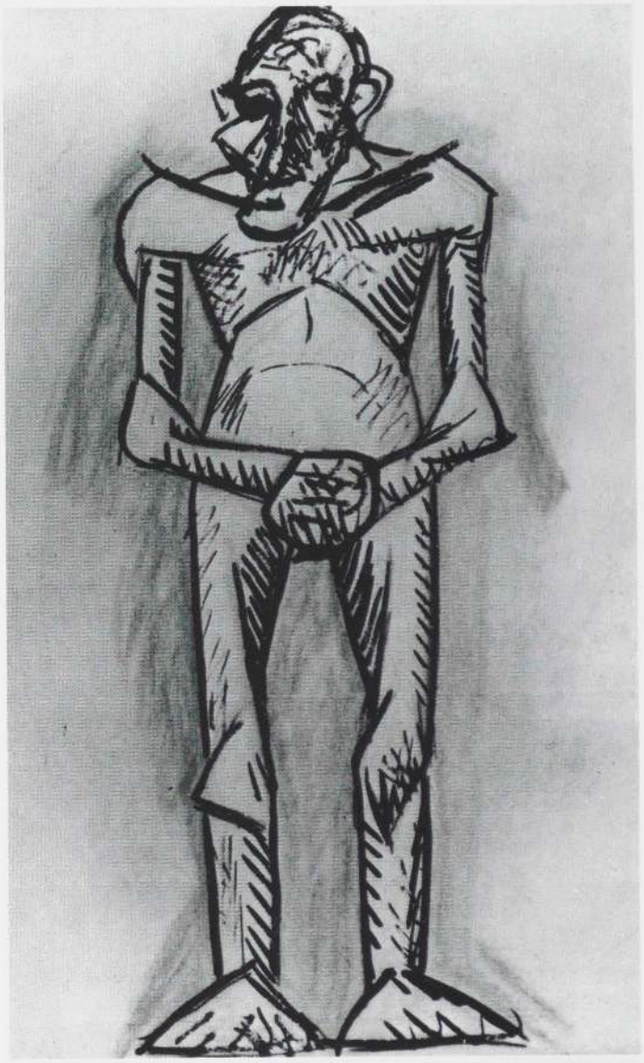
ritratti cubisti del 1910.[112] La sua capacità di isolare gli elementi fondamentali della struttura e dell'espressione del volto di una persona gli permetteva di evocare sorprendenti somiglianze di Vollard, Uhde e Kahnweiler in contesti di tale astrattezza che nei quadri molti tratti restano illeggibili.[113] È chiaro che Picasso tenne in considerazione la natura concettuale della caricatura, che favorisce gerarchie di rappresentazioni basate sulle idee e sulle emozioni piuttosto che sulla verosimiglianza, al fine di essere quanto più vicino possibile alle lezioni derivategli dall'arte Primitiva. Né deve sorprendere il fatto che alcuni tra coloro che per primi hanno visto le *Demoiselles*, come il critico Félix Fénéon, avrebbero visto quel quadro come il risultato della caricatura. Fénéon, infatti, che in seguito sarebbe diventato un collezionista di arte tribale, consigliò il giovane Picasso di dedicarsi alla caricatura. Più tardi, raccontando ciò a Roland Penrose, Picasso puntualizzò che «non era poi un consiglio tanto stupido dal momento che tutti i ritratti validi sono un po' delle caricature».[114] L'affinità tra le caricature di Picasso e la sua figurazione primitivista e cubista si percepisce più facilmente se si tiene presente che, come hanno di recente sottolineato alcuni studi sulla percezione,

«le forme esterne delle caricature rispecchiano, in un certo senso, la struttura interna delle nostre rappresentazioni mentali, le immagini interne idealizzate e schematizzate di cui la nostra mente si serve per "pre-ordinare" e strutturare la percezione. L' "occhio della mente"...vede in realtà caricature e non ritratti...Il nostro sistema concettuale *sa* che sfrutta le esagerazioni, le semplificazioni e le generalizzazioni per codificare la nostra conoscenza delle apparenze, e può così riconoscere tali deviazioni quando vengono messe a confronto con una caricatura o una vignetta».[115]

Si scopre allora, in modo non sorprendente, che "l'arte minore" delle caricature di Picasso comincia a fondersi con la sua "arte maggiore" nel preciso momento in cui comincia il suo primitivismo: cioè quando ridipinge il volto di Gertrude Stein nella maniera iberica, al suo ritorno da Gosol.

Adam Gopnick, in un recente studio al riguardo, osserva che

«una somiglianza (il ritratto della Stein) che ebbe inizio... nello stile più elevato, si trasforma attraverso l'uso di forme primitive in uno studio di identificazione fisionomica tramite la deformazione. Le forme selezionate da Picasso dal repertorio dell'arte iberica, gli occhi enormi, le sopracciglia ingrandite e sporgenti, sono proprio quei tratti fisionomici che qualsiasi testo sull'argomento suggerisce di accentuare a chi si accinge all'attività caricaturale. Picasso ha inventato una specie di lingua creola, *un linguaggio che assimila un lessico straniero a una sintassi famigliare*... Lo spostamento da "minore" a "maggiore", la vittoria dell'album da disegno sul quadro da cavalletto si compie attraverso il cavallo di Troia del primitivismo».[116]



Pablo Picasso, *Ritratto di André Salmon* (stato finale). 1907-1908. Inchiostro di china, cm. 63 × 48. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso.

Nel ritratto di Salmon, Picasso incomincia con la caricatura e gradatamente la assimila al vocabolario grafico del suo primitivismo. Il disegno rilassato dell'«imperturbabile evangelista del primitivismo»[117] lo raffigura di fronte con in mano un libro (come una controfigura del ritratto dello studente di medicina, autoritratto di Picasso, nei primi studi delle *Demoiselles*) e una pipa, la testa girata di tre-quarti per meglio evidenziare il naso lungo e la mascella sporgente. Quando Picasso comincia a giocare con questa immagine nella parte in alto a sinistra dei numerosi studi riprodotti in questa pagina, ruota il corpo di Salmon di profilo, e poi lo considera di spalle. Il tratteggio "a spina di pesce" che parte dalla colonna vertebrale di Salmon (da ora in avanti la stenografia di Picasso simile alla scarificazione per la scultura "primitiva"), indica in quale direzione il ritratto sarà eseguito. L'onda dei capelli di Salmon si riduce a una cresta sporgente che, in seguito al prolungamento del cranio da una parte e della faccia dall'altra, crea qualcosa di simile a un profilo di faraone.

Mano a mano che Picasso procede, questa cresta si sposterà in avanti e in basso per diventare un grosso sopracciglio, e quando l'artista giunge alla sua definitiva concezione (v. sopra) il progetto per la scultura appare più "tribale" che caricaturale. Il sinuoso contrapposto originario del ritratto di Salmon ha lasciato il posto alla massiccia figura di un vecchio nudo, dai piedi piatti, la cui frontalità e simmetria sono alleggerite da una leggera torsione della testa.

Il trasformare un giovane in un vecchio, caratteristica non insolita dello spirito malizioso di Picasso – ripete quel genere di metamorfosi che l'artista conosceva nelle cosiddette caricature di Leonardo.[118] Molti tratti di Salmon vengono via via tralasciati, come il movimento ondulato dei capelli che lascia il posto alla calvizie, molti altri sono invece conservati, come il naso lungo e il mento sporgente, ed altri ancora sono aggiunti, come le grandi orecchie prominenti. La conversione di Salmon in "scultura tribale" era un progetto a cui Picasso lavorava sodo; ci sono al riguardo numerose varianti di disegni. Nel corso di tale trasformazione Salmon cessò di essere Salmon e divenne, come successe per molti soggetti di Picasso, (non però, significativamente, per Gertrude Stein) interamente una creatura dell'artista.

Sorprende poco che Picasso non sia mai arrivato allo stadio di riprodurre "Salmon" in scultura. Del resto, per ogni scultura che egli cominciò realmente, molti di più furono i progetti che rimasero solo allo stato di disegni sul suo tavolo. Le ragioni sono molteplici, a cominciare da questioni di tempo e di pazienza. A Picasso interessavano le *idee* scultoree; i problemi e le difficoltà che ne conseguivano potevano facilmente essere risolti sulla carta in qualche minuto, ma a quel punto di solito Picasso perdeva ogni interesse. È evidente che detestasse lo sforzo che richiedeva lo scolpire o il realizzare le sue idee in modo tridimensionale. La pura esecuzione era una cosa fastidiosa e una perdita di tempo che in fondo avrebbe potuto essere in gran parte lasciata ad altri. Secondo il metro di Brancusi, Picasso era un pigro, e forse poco attratto dalla natura dei materiali scultorei o dal doverne rifinire le superfici. Benché fosse il più rivoluzionario e il più inventivo degli scultori moderni, le cui opere, per lo meno in termini quantitativi (cioè stilistico e concettuale), hanno modificato la storia dell'arte più di quanto abbiano fatto quelle di Donatello, Bernini o Michelangelo, le realizzazioni di Picasso in questo campo richiedono un'analisi fondata più sui disegni che sugli oggetti scolpiti. Questi ultimi hanno una loro funzione se vengono considerati come verifiche delle idee esplorate sulla carta. Anche quando Picasso sfruttava la tecnica meno laboriosa del modellato, nelle sculture degli anni trenta e in quelle successive, egli condensava il tempo e lo sforzo necessario utilizzando "oggetti trovati" da cui trarre rapidamente le forme che voleva. Tali oggetti aggiungevano a molte sue sculture un elemento poetico, talvolta surreale, ma ciò non toglie che per Picasso fossero una scorciatoia per la realizzazione tri-dimensionale di quello che all'inizio era solo immagine grafica.[119]

Nello studio delle sculture di Picasso del 1907 tali considerazioni dovrebbero essere costantemente valutate, perché

Manici di ventaglio, Isole Marchesi. Legno, il più alto h. cm. 27,5. Filadelfia, The University Museum, University of Pennsylvania.

Sezione dell'allestimento della sala oceanica al Musée d'Ethnographie du Trocadéro (oggi Musée de l'Homme), Parigi, 1895.

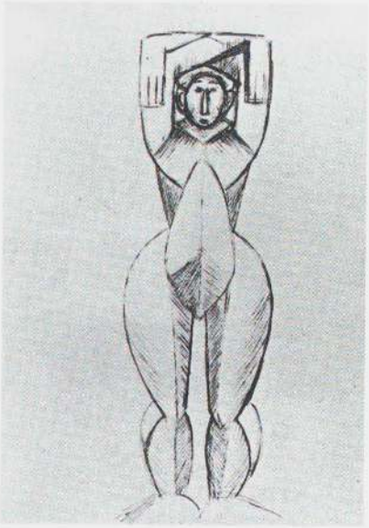
Pablo Picasso, *Bambola*. 1907. Legno dipinto con occhi di metallo, h. cm. 26. Toronto, Art Gallery of Ontario, acquisto.

Figura, Isole Marchesi. Legno, peli, corteccia e conchiglie, h. cm. 50. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1887.

questa fase della sua produzione artistica è quella che si ricollega al suo primitivismo nel modo più esplicito. Nessun testo su queste sculture allude al fatto che i pochi oggetti realizzati nel 1907 non sono che una piccola parte delle sculture pensate e sviluppate nei suoi disegni di quell'anno. Solo raramente è stato sottolineato[120] che delle sculture che hanno raggiunto lo stadio tridimensionale (pp. 259, 279, 289), la maggioranza rimane, ovviamente a livelli diversi, incompleta. Fatta eccezione per il rilievo nello stile iberico (p. 249) eseguito nella Primavera del 1907,[121] manca un preciso contesto in cui collocare questi oggetti in una particolare stagione del 1907, nè c'è mai stata in proposito nessuna trattazione da parte dei vari studiosi. A causa, tuttavia, delle affinità di questi lavori non solo con la scultura africana ma anche con quella oceanica (non abbiamo alcun valido motivo per pensare che Picasso l'abbia vista prima della visita al Trocadéro in Giugno),[122] sono propenso a collocare tutti questi oggetti nella seconda metà del 1907.

La piccola scultura *Figura in piedi* (p. 259) ben sottolinea il carattere composito di queste opere per quanto concerne le fonti. Nella sua curva allungata ed esterna la testa riecheggia in modo preciso la grande insegna di grado in felce arborescente, dipinta prevalentemente in rosso, proveniente dalle Nuovi Ebridi, che era il pezzo più importante della sala del Trocadéro dedicata all'arte oceanica (pp. 258, 259); le braccia, le gambe e le proporzioni del corpo della scultura di Picasso richiamano più da vicino quella africana. Nel paragonare la *Figura in piedi* al *Saint Orang* di Gauguin, Johnson nota che esso rivela l'influsso "diretto" esercitato su Picasso dai Post-Impressionisti.[123] Se così fosse, la cosa riguardava più l'interesse di Gauguin per la scultura in legno (che sarebbe stato trasmesso a Picasso con particolare intensità in seguito alla mostra retrospettiva dell'Autunno precedente) che il reale carattere, le forme o il finissaggio delle sue sculture, fatta eccezione ovviamente per gli aspetti derivati dalla scultura polinesiana. Johnson interpreta il colore giallognolo della *Figura in piedi* come «un possibile riferimento ironico al *Saint Orang* e al *Cristo giallo* di Gauguin»; se ciò è vero, queste associazioni sono sicuramente mescolate con i ricordi degli oggetti dipinti delle Nuovi Ebridi e della Nuova Guinea esposti al Trocadéro (così come, forse, di certe sculture Yoruba che Picasso poteva aver visto dai suoi amici pittori o nel negozio di Heymann).

Johnson ha sicuramente ragione, tuttavia, quando afferma che la *Bambola* di Picasso (in alto a sinistra) rappresenta probabilmente «l'influsso più diretto dell'arte tribale sulle sculture (dell'artista) del 1907». Egli nota che le mani e la bocca stilizzate, le tozze proporzioni del corpo, la testa grossa e gli occhi sporgenti sono molto simili alle figure sui manici dei ventagli delle Isole Marchesi. La *Bambola* potrebbe infatti ben rappresentare una tipica metamorfosi picassiana di uno dei tanti *tiki* polinesiani (p. 283 e qui sopra) allora esposti al Trocadéro. John-



Sopra: Pablo Picasso, *Nudo con braccia levate*. 1907. Penna e inchiostro marrone, cm. 26,7 × 19,6. Parigi, Musée Picasso.

Destra: Pablo Picasso, *Studi per figure cariatidi*. 1907. Matita, cm. 22,4 × 17,4. Collezione privata.

son osserva inoltre che il piccolo foro sul retro di questo pezzo fa pensare che essa fosse destinata ad essere appesa al muro, come le figure di Picasso provenienti dalla Nuova Caledonia (p. 299), «uno dei mezzi più rivoluzionari per abbattere ogni distinzione tra la pittura e la scultura nel modo di esporre questi oggetti». Sebbene la *Bambola* fosse dipinta in modo evidente di rosso, verde e blu, il colore da allora è andato in gran parte perduto.[124]

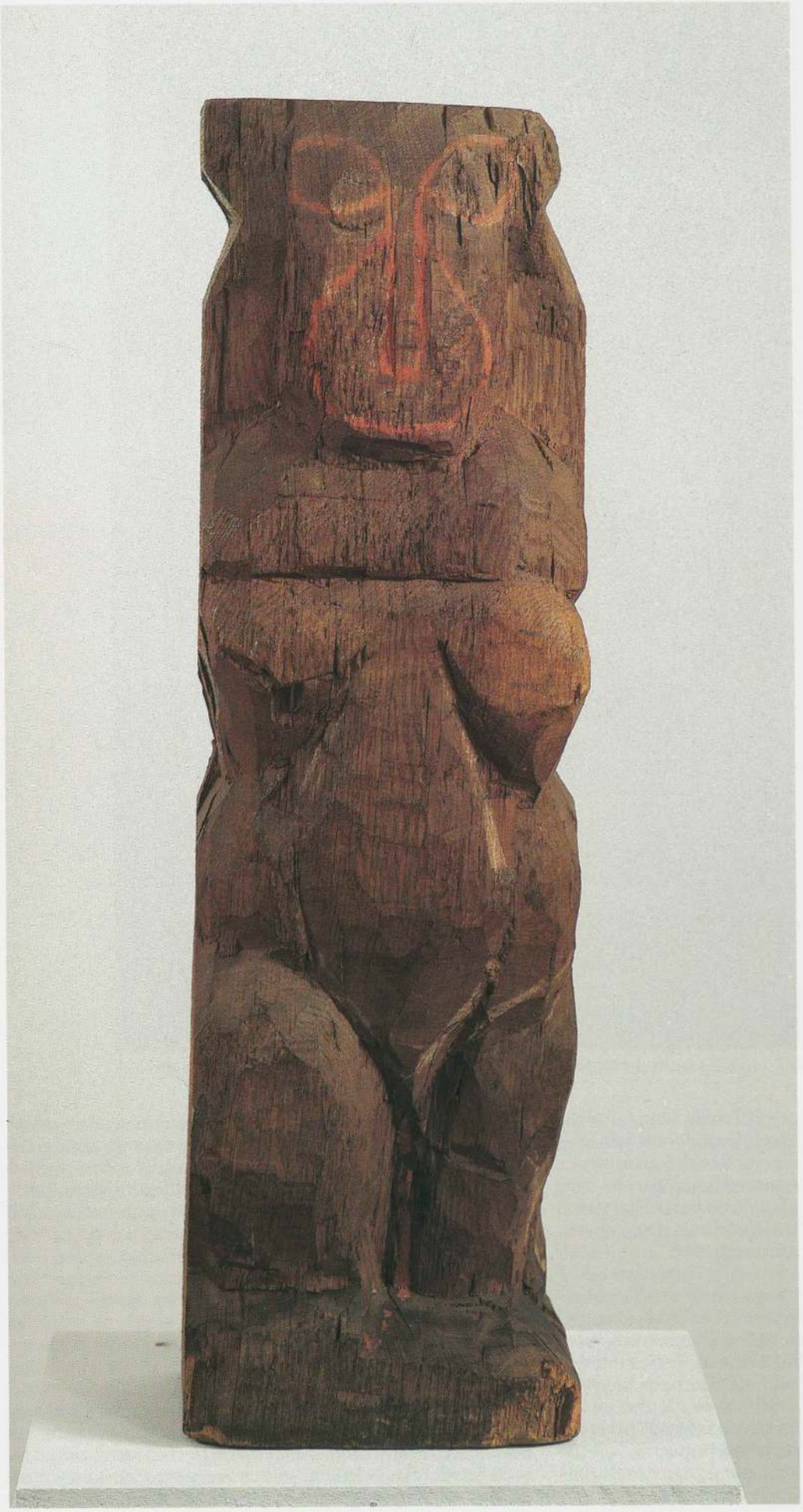
La *Figura in piedi* e la *Bambola* sono tra le poche sculture a tutto tondo di questo periodo ad essere state portate a termine. Nella *Figura* (p. 279), la scultura collegata alla Nimba già discussa prima, venne scolpito soltanto il lato frontale, anche se questa parte è stata rifinita e levigata. Picasso abbandonò la *Figura cariatide* (pagina a fianco), la più grande delle sue sculture in legno del 1907, quando l'aveva appena abbozzata: la parte frontale, i lati e il retro del tronco di legno, su cui l'artista aveva iniziato a lavorare, sono rimaste soltanto parzialmente scolpiti e i profili segnati in arancione a guisa di traccia sono tuttora intatti e ben visibili.

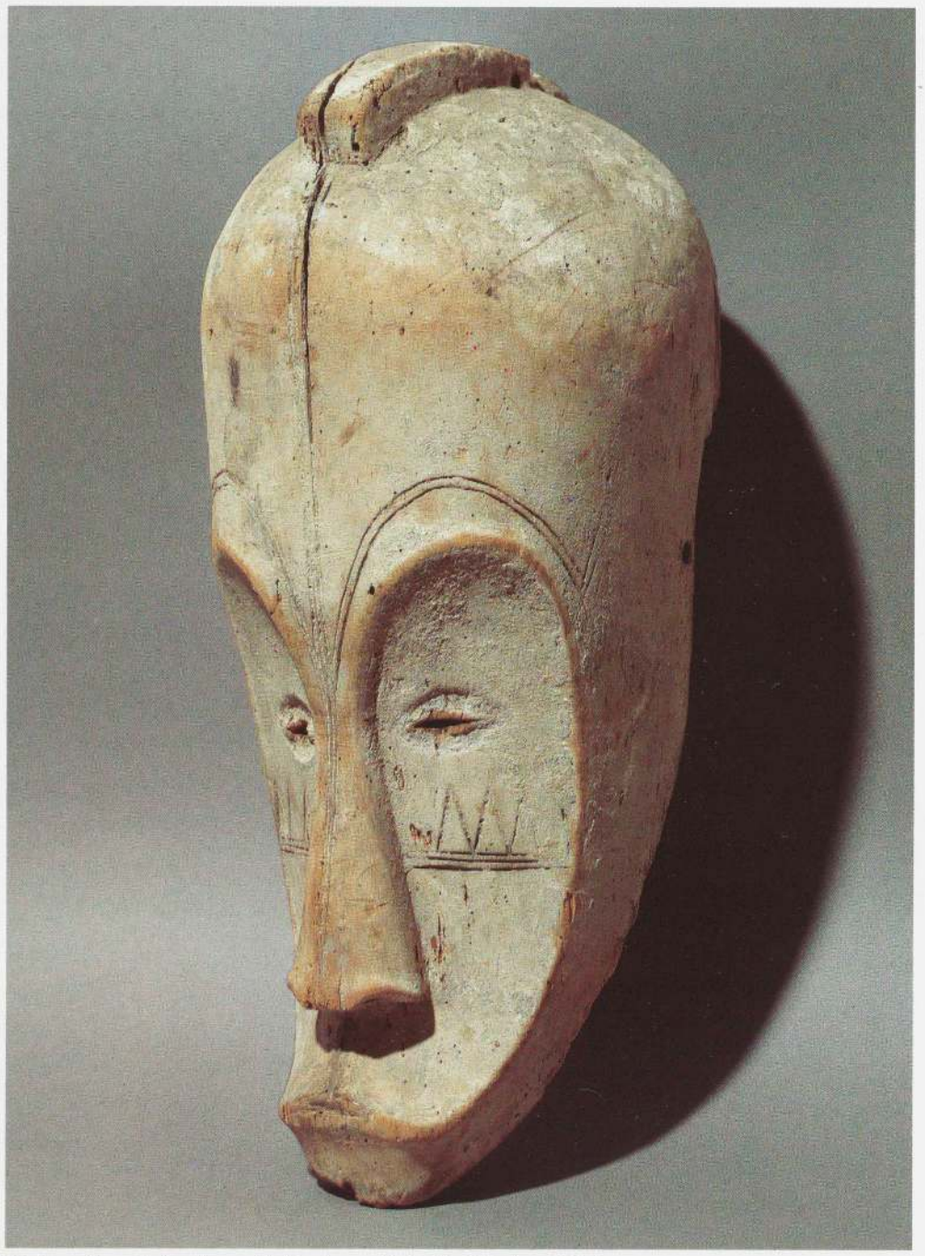
Johnson parla della *Figura cariatide* come di una scultura «eseguita rozzamente» e la paragona alle *Demoiselles* nel suo effetto di «brutalità, una specie di sessualità selvaggia». Sono tuttavia certo che tale statua, sebbene concepita con contorni spigolosi, dovesse essere alla fine levigata, nello spirito delle cariatidi femminili visibili nello studio a matita, riprodotto qui sopra, in cui lo schizzo in basso a destra è ovviamente il bozzetto per la sua *Figura cariatide*. È evidente che la superficie avrebbe dovuto essere più levigata, meno scalpellata e meno brutale di quanto sia ora. Picasso stesso confermò a Werner Spies che riteneva incompiuto il progetto appena sbozzato con l'ascia.[125] Detto questo, la scultura, nella forma attuale che le conferisce un aspetto espressionista del tutto estraneo all'arte tribale, può alla fine essere piaciuta a Picasso, che altrimenti l'avrebbe buttata via. La fonte della *Figura cariatide* era ovviamente africana più che classica (come lo è nella *Cariatide* di Modigliani, p. 422); siccome gli sgabelli a forma di cariatide dei Luba (pag. 423), oggi ben noti, non dovevano circolare in quegli anni a Parigi, si devono

Pagina a fianco: Pablo Picasso, *Figura cariatide*. 1907. Legno dipinto, cm. 81 × 23,2 × 21. Parigi, Musée Picasso.

Pagina a fianco in alto a destra: Tamburo, Senufo, Costa d'Avorio. Legno e pelle, h. cm. 122,9. Collezione privata.

Pagina a fianco in basso a destra: Figura, Costa d'Avorio. Legno. Riprodotta in Marius de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*, 1916.





Maschera, Fang, Gabon. Legno dipinto, h. cm. 50. Parigi, Collezione Vérité.

cercare i modelli africani tra gli oggetti della Costa d'Avorio o tra le figure che sostengono i tamburi dei Senufo, che stavano già diffondendosi in Francia. Benché gli studi di Picasso non presentino alcuna somiglianza diretta con nessuna di queste opere, ne condividono però la frontalità e il carattere iconico, così come il motivo degli avambracci in posizione verticale e simmetrica.

Due sono le caratteristiche della pittura di Picasso del 1907 continuate anche nel 1908 e ricollegabili decisamente all'arte tribale: i torsi simmetrici massicci e le facce concave. I volti dalla fronte ampia e convessa e dalla mascella inferiore lunga, sporgente e concava, come in *Testa di donna* dell'inizio del 1908, derivano dalla testa situata in alto a destra delle *Demoiselles* e senza dubbio si rifanno anche alla scultura Fang (sopra e p. 292). Come fonte d'interesse per l'avanguardia negli anni precedenti la guerra, la scultura Fang equivale per importanza alle figure di reliquario Kota.

Picasso (p. 300), Braque (p. 307), Derain e altri artisti possedevano delle maschere Fang; mentre le figure e le teste di reliquario Fang erano molto più rare e quindi molto ricercate. Picasso possedeva una figura, e probabilmente gli era anche nota, nel periodo antecedente alla Prima Guerra Mondiale,[126] la testa feroce in fondo a pag. 292, riprodotta da Einstein. I volti concavi ispirati alle sculture Fang si ripetono nella produzione di Picasso fino a quasi tutto il 1908, come si può notare nello *Studio per l'amicizia* (p. 292) e in *Tre donne*, la cui versione ridipinta nell'Inverno successivo segnerà la fine dell' "africanismo" dell'artista. In *Studi per la testa di una contadina*, eseguito da Picasso alla fine dell'Estate 1908 durante il soggiorno a La Rue des Bois, si riscontra una forma concava piuttosto particolare: i profili della testa al centro e a destra nella parte bassa dello studio a carboncino di pagina 295, tuttavia, richiamano in misura minore la concavità delle maschere Fang (che in genere avevano fronti conca-

Pablo Picasso, *Testa di donna*. 1908. Olio su tela, cm. 73,3 × 60,3. Collezione privata.

ve) di quanto non ricordino le maschere Bambara (sempre a pag. 295), del tipo che probabilmente era visibile in quel periodo in Francia.[127]

Il carattere solido, simmetrico, compresso e riduttivo di *Contadina*, presa nel suo insieme, conferma l'ispirazione africana delle figure di Picasso dipinte in La Rue des Bois. Tuttavia i paesaggi qui eseguiti hanno un'altra derivazione perché, mancando naturalmente dei modelli nell'arte Primitiva, essi si rifacevano a Henri Rousseau. Sebbene Picasso avesse visto l'opera di Rousseau già molto tempo prima (quasi sicuramente nel 1901, ma senza dubbio nel 1905),[128] essa esercitò una certa influenza sulla sua opera soltanto nel 1908, quando rispondeva alle sue esigenze. Sembra che nel 1906 la pittura di Rousseau abbia interessato anche Matisse e Derain, nei termini di una sorta di primitivismo generalizzato che era divenuto predominante in seguito all'esposizione di *Il leone affamato...* al Salon d'Automne, un anno prima.[129]

Come agente di semplificazione – aveva agito allo stesso modo in *Margherita* di Matisse (p. 253), che Picasso aveva scelto in occasione di uno scambio di dipinti nel 1907, quando egli ancora viveva il suo momento iberico –[130] l'opera di Rousseau non solo fornì a Picasso prototipi di paesaggi molto stilizzati e "geometrizzati", ma anche un paradigma di ordine plastico e di serenità, l'unico ad avere un senso per lui in un momento in cui gli effetti più violenti ed espressionistici, i colori brutali e la tecnica impetuosa, dei quadri "africani" del 1907 stavano lasciando il posto a un'arte più monumentale, più classicamente contenuta e più stabile. Tale tendenza culminò nel linguaggio più pacato, più "controllato", dai colori più monocromatici (i verdi, i bruni e i grigi) della versione ridipinta di *Tre donne*,[131] il capolavoro di transizione che convogliò le vestigia dell' "africanismo" di Picasso nel primo Cubismo.

Sembra del tutto logico, almeno in retrospettiva, che

Pablo Picasso, *Studio per l'amicizia*. 1908. Penna e inchiostro di china, cm. 48,4 × 31,6. Parigi, Musée Picasso.

Testa di reliquario, Fang, Gabon. Legno, h. cm. 25. Norwich, University of East Anglia, Collezione Robert e Lisa Sainsbury.

l'influenza di Rousseau su Picasso debba essersi verificata durante il periodo "africano" di quest'ultimo, prima che egli trovasse nuovamente interesse nell'arte di Cézanne e la afferrasse in profondità dopo aver visto i primi Braque cubisti che lo avevano spinto a ridipingere *Tre donne*. L'arcaismo di Rousseau, che in realtà era più vicino all'arte tribale di quanto non lo fosse ogni cosa di Cézanne, fece da ponte tra l' "arte negra" e le influenze di Cézanne e Braque, che determinarono sempre più il cammino di Picasso dopo il suo ritorno a Parigi da La Rue des Bois. Con la fine del 1908, soltanto la sfaccettatura del primo Cubismo di Picasso (p. 297), che richiama la definizione dei piani in certe sculture tribali anche se ciò primitivizza Cézanne, era ciò che restava del suo iniziale patrimonio "africano".

Molti amici di Picasso di questi anni riscontravano nell'opera di Rousseau e degli artisti tribali un'analoga semplicità e "innocenza" e sentivano che questi condividevano il senso del sacro nel loro accostamento al lavoro: «Il Doganiere», scrisse Salmon, «eseguiva le sue ambiziose composizioni nello stesso modo in cui lo scultore nero scolpiva le sue immagini religiose». Salmon, tuttavia, paragonava Rousseau anche a Giotto e ad Uccello aggiungendo che «lo si predilige non per la sua barbarie, ma per la sua scienza».[132] Infatti, è solo in relazione ai Primitivi Italiani, e quindi secondo le connotazioni di *primitivo* del XIX secolo, che il primo termine assunse un certo significato nei confronti del Doganiere.

L'arte tribale non suscitava interesse in Rousseau e di conseguenza non si riflette nei suoi dipinti; questo artista si considerava risolutamente contemporaneo e per molti

Testa, Fang, Gabon o Guinea Equatoriale. Legno, h. cm. 27. Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art, Collezione Louise e Walter Arensberg.

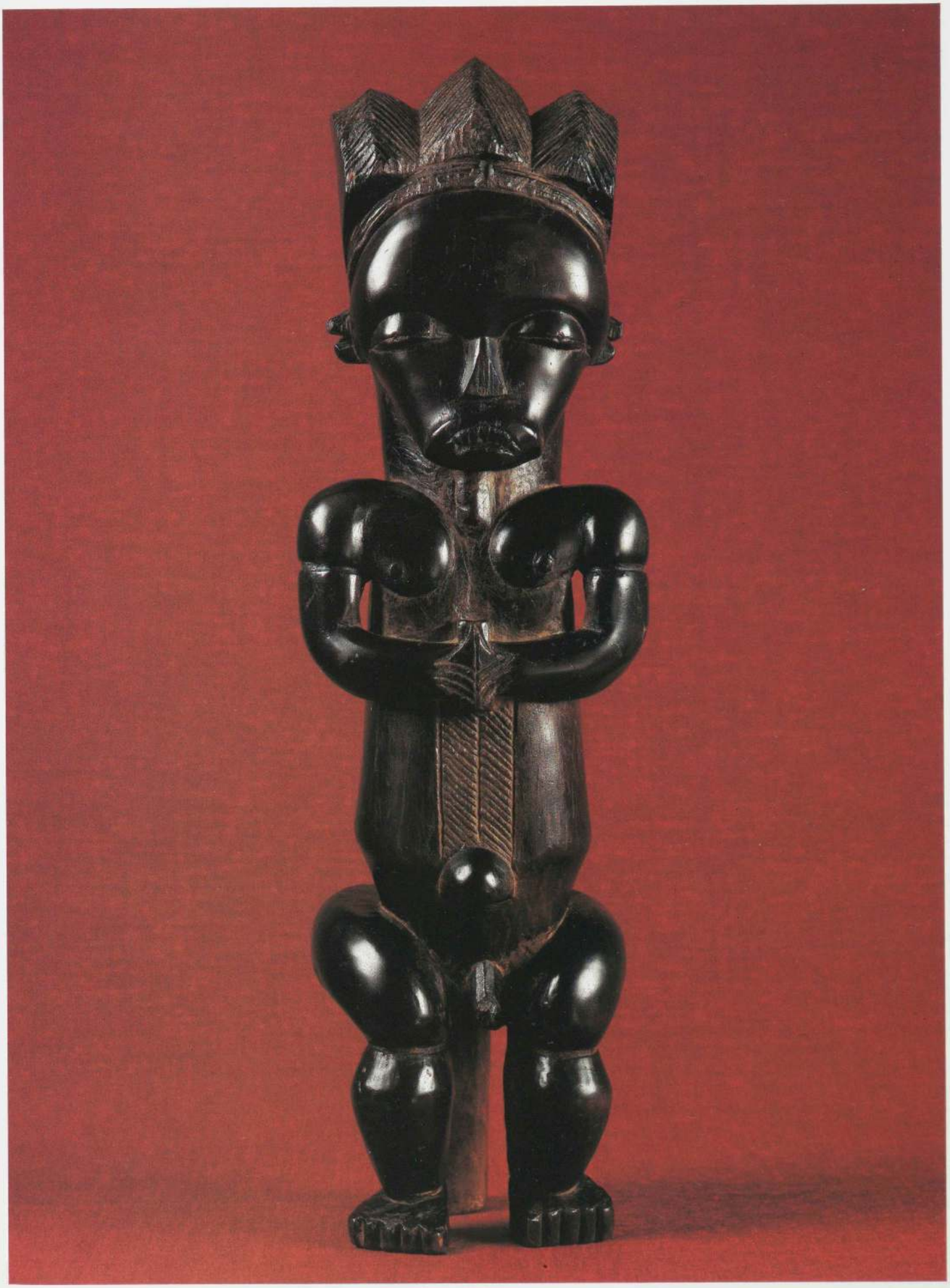
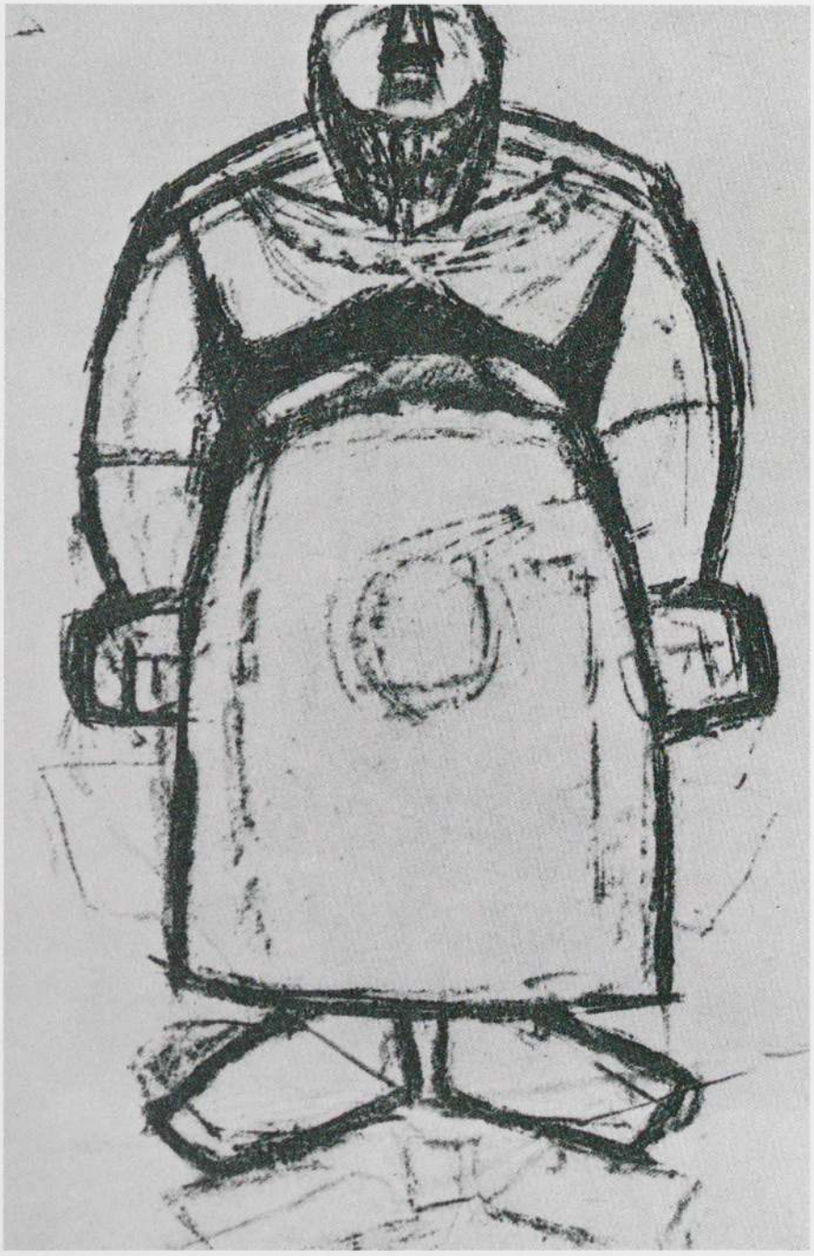


Figura di reliquario, Fang, Gabon o Guinea Equatoriale. Legno, h. cm. 53. Collezione privata.

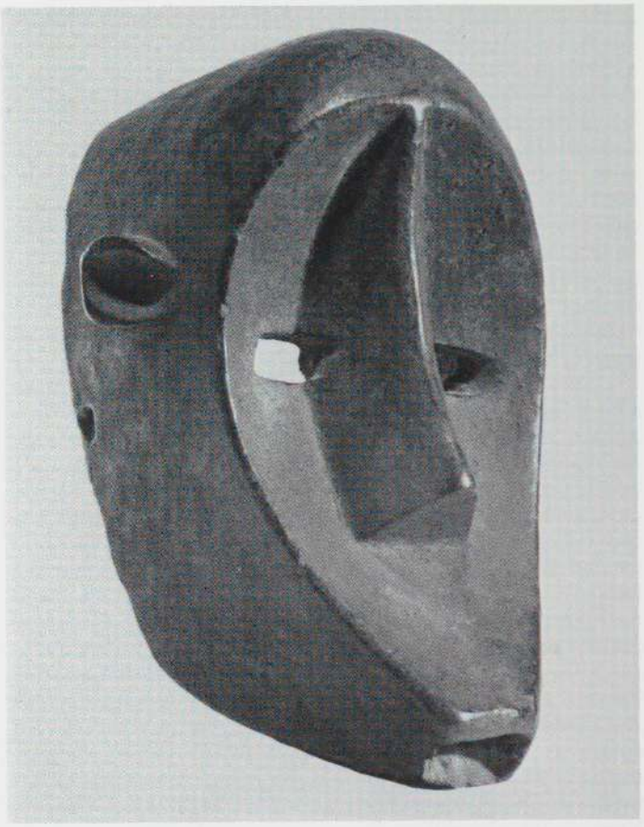


Pablo Picasso, *Contadina*. 1908. Carboncino, cm. 62,5 × 48,3. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso.

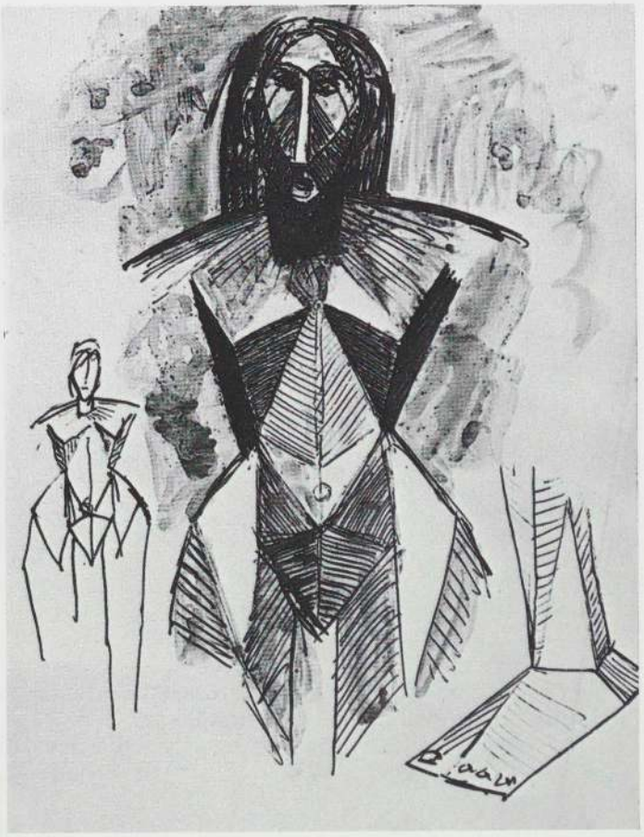
aspetti lo era davvero. La sua famosa *battuta* rivolta a Picasso, è stata ampiamente citata, ma è sempre stata presa come un semplice scherzo: «Tu Pablo, ed io» gli disse, «siamo i due più grandi artisti del nostro tempo: tu per lo stile egiziano, io per quello moderno». Se si considera il contesto, ciò che Rousseau affermava non era illogico, perché, con la fine del XIX secolo, nel gergo critico l'aggettivo "egiziano" era divenuto un surrogato di "primitivo" (e fu così finché il secondo non assunse la sua connotazione tribale negli anni appena antecedenti la Prima Guerra Mondiale). Esso era riferito a qualunque tipo di arte che tendesse verso l'esotico, le forme molto stilizzate, statiche, semplici, geometriche o frontali. Nelle sue lettere Van Gogh aveva usato il termine "primitivo" per descrivere l'arte egiziana; e il lettore ricorderà che Matisse aveva parlato di arte egiziana quando mostrò per la prima volta a Picasso una scultura africana; alcuni anni dopo Lipchitz avrebbe acquistato il suo primo oggetto africano convinto che si trattasse di una scultura africana.[133]

Alla luce di tale confusione, si può facilmente capire perché nell'Autunno 1908 la recensione di Louis Vauxcelles dei primi dipinti cubisti di Braque, parlasse dell'«ossessione del pittore per lo stile di Cézanne e per il ricordo dell'arte statica degli Egiziani».[134] Vauxcelles avrebbe avuto ragione, ovviamente, se avesse associato Cézanne all'arte africana, che Braque stava già collezionando.[135] Tuttavia nel 1908 l'arte africana e oceanica era ben poco conosciuta perfino tra i critici d'avanguardia, e Vauxcelles era del tutto ignaro dell'interesse di Braque per essa.
Considerando che Rousseau conosceva il primitivismo di Picasso, in special modo le *Demoiselles* in cui la testa sulla sinistra del dipinto, anche se vista di profilo, presenta un occhio frontale come nell'arte egiziana, non sorprende poi più di tanto che egli definisse l'opera di Picasso come "egiziana".

Pablo Picasso, *Studi per la testa della contadina*. 1908. Carboncino, cm. 62,7 × 48. Collezione Marina Picasso.



Maschera, Bambara, Mali. Legno, h. cm. 24. Collezione privata.



Pablo Picasso, *Nudi in piedi e studio di un piede*. 1908. Penna, inchiostro di china e acquarello, cm. 30 × 22,6. Parigi, Musée Picasso.

A proposito della propria modernità, il Doganiere la pensava, io credo, in termini di temi: gli aereoplani, i transatlantici, la torre Eiffel, il gioco del calcio, le fabbriche, molti dei quali sarebbero stati ripresi nel Cubismo del suo giovane amico Robert Delaunay. A dire il vero, Rousseau "il primitivo" è stato erroneamente visto come un caso *sui generis* o, ancor peggio, come il fondatore di una scuola di *naif* che ha prodotto pittori come Vavin e Bambois. In realtà, le sue preoccupazioni per la poetica simbolista, la sua iconografia esotica e il suo stile arcaicizzante, decorativo, dai colori piatti e accesi lo identificano logicamente con la generazione post-impressionista, a cui in ogni caso apparteneva anche da un punto di vista cronologico. E non è illogico che negli anni in cui gli stili di Cézanne, Gauguin, Seurat e Van Gogh esercitavano variamente la loro influenza sui giovani pittori fauve e cubisti, l'arte del Doganiere suscitasse interesse, soprattutto dal momento che i quattro leader del Post-Impressionismo (Seurat, Van Gogh, Gauguin e Cézanne) erano già morti, mentre Rousseau, col 1908, si era affermato come membro attivo del gruppo dei giovani pittori.

A parte questa stima di Picasso e dei suoi amici pittori per Rousseau, si fecero paladini del Doganiere due ex allievi di Matisse, il pittore americano Max Weber[136] e lo scultore di origine ungherese Joseph Brummer, divenuto poi mercante d'arte. Nel suo negozio di Boulevard Raspail, aperto verso il 1908, c'erano i quadri del Doganiere faccia a faccia con l'arte tribale, di cui Brummer divenne il più importante mercante nel periodo compreso tra il 1908 e la Prima Guerra Mondiale (pp. 143-148).

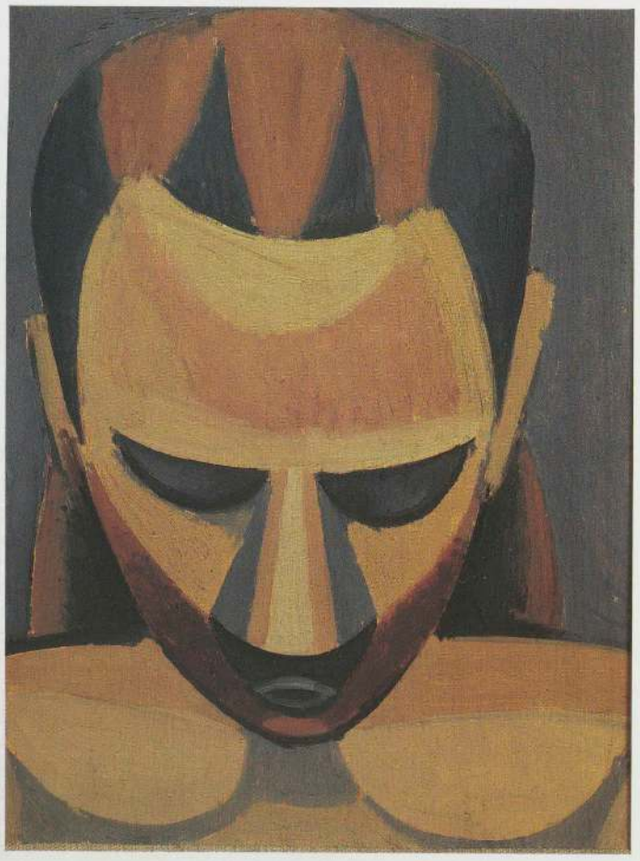
L'apertura del negozio di Brummer, insieme a quello di Heymann in Rue de Rennes, dove Matisse comprò le sue

prime sculture africane, aumentò in modo significativo le possibilità di trovare oggetti d'arte tribale, che altrimenti a Parigi erano reperibili solo qua e là nei negozi di curiosità e sulle bancarelle del "mercato delle pulci". Ciò solleva il difficile problema di come Picasso abbia potuto farsi la sua collezione personale nel periodo cruciale intercorrente tra il 1907 e lo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Mentre è possibile seguire in generale le prime fasi della collezione, come ho già fatto nella mia introduzione (pp. 14-17), è invece difficile essere precisi in merito agli oggetti da lui posseduti durante questo periodo a causa della scarsa documentazione. Abbiamo, tuttavia qualche informazione, e le stesse opere di Picasso ci permettono di trarre altre conclusioni.

Abbiamo già osservato che probabilmente fu Matisse a mostrare per la prima volta a Picasso una scultura africana in occasione di una visita a Gertrude Stein nell'Autunno 1906;[137] in seguito Matisse parlò dello scambio di idee avuto sull'argomento con Picasso e molti studiosi hanno concluso che l'africanismo di quest'ultimo risalga a quell'occasione.[138] Ma nell'opera picassiana della seconda metà dell'anno non si riscontra la benché minima prova a favore di tale conclusione. Il fatto che Picasso non abbia dato importanza a quell'incontro in casa di Gertrude Stein[139] sarebbe molto più comprensibile se Paudrat avesse ragione nel pensare (p. 141) che l'oggetto ivi mostrato a Picasso da Matisse fosse la poco stimolante statuetta Vili che lo stesso Matisse inserì non molto tempo dopo in un suo dipinto lasciato incompiuto (p. 214).[140] L'idea che Matisse aveva della scultura africana come basata principalmente sugli oggetti più tradizionali, più "classici": Baule, Yombe, Yoruba, Vili e Punu, lo portò ad equipararla all'arte egiziana.[141] Picasso, che era invece attratto dall'arte Baga, Kota e Hongwe più astratta e fantasiosa, non condivideva l'equazione di Matisse.[142] A parte alcune eccezioni,[143] quello che Picasso trovava maggiormente interessante nella scultura africana era proprio ciò che la distingueva dall'arte egiziana.

Come ho già suggerito, sulla base dell'esempio dell'influenza di Rousseau, Picasso non si lasciava coinvolgere dall'arte degli altri fino a che la traiettoria dell'arte altrui non incrociava la sua personale sul piano operativo e non sollevava o non risolveva i problemi che lo interessavano, oppure egli stesso non ne poteva riutilizzare gli elementi. Impegnato com'era, nell'Autunno 1906, nelle sue estrapolazioni dall'arte iberica, egli non era nè pronto per capire nè particolarmente attratto dagli oggetti che vedeva in quei mesi negli studi di Matisse, Derain e Vlaminck. Salmon, a dire il vero, ha collocato nel 1906 l'inizio della collezione di Picasso, ma ha scritto ciò molti anni dopo, e per di più si è spesso rivelato contraddittorio in fatto di date.[144] Quindi, in mancanza di una comprovante documentazione in merito, o di qualunque tipo di riflesso di arte tribale nell'opera di Picasso nell'Inverno 1906-1907, tale affermazione non può essere presa quale prova decisiva dell'inizio della sua collezione in questo periodo. Sono perciò propenso ad accettare l'affermazione fattami direttamente da Picasso che egli cominciò ad acquistare oggetti d'arte tribale soltanto dopo aver terminato le *Demoiselles* (e cioè all'inizio dell'estate del 1907). La sua eccitazione per il possesso di tali oggetti «carichi», così egli mi disse, di una «forza» misteriosa, aveva potuto manifestarsi solo dopo la «rivelazione» della loro natura magica.

Maschera, Fang, Gabon. Legno dipinto, h. cm. 48. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Già Collezione Maurice de Vlaminck, Anré Derain.

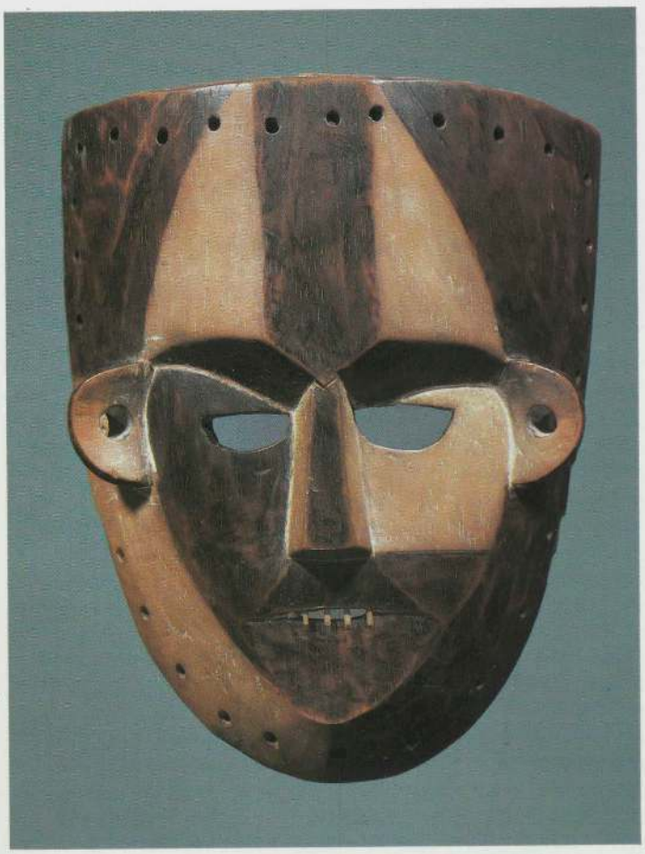


Pablo Picasso, *Testa d'uomo*. 1908. Olio su legno, cm. 27 × 21. Berna, Kunstmuseum, Fondazione Hermann e Margrit Rupf.

Non esistono fotografie sicure dello studio di Picasso antecedenti il tardo 1908,[145] con un'unica (possibile) eccezione (che non mostra però alcun oggetto di arte Primitiva). In mancanza di indizi, che potrebbero anche uscire dai documenti dell'archivio di Picasso, la documentazione circa i primissimi acquisti di "arte negra"[146] è molto scarsa. Tuttavia, anche tenendo presente quanto Picasso mi disse, non vi è ragione di mettere in dubbio l'affermazione di Kahnweiler quando ricorda di aver visto nello studio un *tiki* delle Isole Marchesi prima della fine del 1907. Questo *tiki* (p. 283) è l'unico oggetto di grande qualità che sicuramente Picasso possedesse prima dello scoppio della Prima Guerra Mondiale e che potrebbe aver acquistato da Heymann.[147] È molto logico che i suoi primi acquisti di arte oceanica dovessero provenire dalla Polinesia, perché questi *tiki* presentano una plasticità scultorea che li distingue dall'arte della Melanesia ma li accomuna a quella dell'Africa, e Picasso in questo, momento era molto preso dalla scultura. Egli acquistò gran parte dei suoi oggetti melanesiani di aspetto pittorico (p. 315) dopo il 1920, quando la stessa sua arte si muoveva in una direzione analoga.[148] Non sorprende che questo *tiki*, tenuto conto della sua qualità, sia rimasto nello studio dell'artista anche quando molti dei suoi primi acquisti di "arte negra" furono eliminati. Di ciò abbiamo conferma in una bella fotografia inedita, del 1911 ca. (p. 282), di Apollinaire nello studio di Picasso e in numerose immagini dei suoi studi degli anni successivi.[149]

La maggior parte dei primi oggetti tribali di Picasso, così egli mi disse, vennero acquistati durante le passeggiate domenicali con Fernande al "mercato delle pulci". È vero che la sua collezione contiene numerose maschere e

Pablo Picasso, *Nudo di schiena*. 1908. Gouache e matita, cm. 63 × 48. Collezione privata, promesso in dono al Museum of Modern Art di New York.



Maschera, Boa, Zaire. Legno dipinto, h. cm. 25,5. Bruxelles, Collezione J.W. Mestach.

figure ovviamente antiche, ma piuttosto mediocri, che potrebbero senz'altro essere state acquistate in occasione di quelle passeggiate, ma non possiamo stabilire le loro date di acquisto.[150] Credo sia difficile supporre che l'artista abbia trovato quegli oggetti dopo la Prima Guerra Mondiale, anni in cui la scelta di materiale artistico tribale si stava rapidamente ampliando e durante i quali egli venne in possesso dei suoi pezzi più belli, alcuni dei quali in cambio di sue opere. L'acquisizione dei numerosi esemplari di scarso valore, che sono la parte predominante della "collezione" di Picasso,[151] ha più senso nel momento in cui l "art nègre" era per lui una novità e quando i suoi obiettivi e bisogni lo spingevano a scoprire i concetti utili proprio negli oggetti di routine (vedi pp. 18-20). Si possono vedere alcuni esempi di tale materiale tribale mediocre mescolati tra gli oggetti nelle fotografie fatte a La Californie da Claude Picasso (p. 267). Tzara, verso il 1955, aveva esaminato questa massa di oggetti rimanendo sorpreso dalla loro mediocrità,[152] ma evidentemente egli non capì come e perché Picasso si era messo ad accumulare "art nègre".

Si dovrebbe tener presente che negli anni antecedenti la Prima Guerra Mondiale gli oggetti di arte tribale veramente belli erano costosi, e nell'arco di tempo compreso tra il 1907 e il 1912 l'arte di Picasso risultava troppo difficile per potergli garantire un immediato successo finanziario. Al tempo della Prima Guerra Mondiale, Paul Guillaume vendette un oggetto africano per trentamila franchi, o seimila dollari (oggi sarebbero più di 60.000 dollari),[153] che corrispondevano alla metà del prezzo corrente per un importante Cézanne da Vollard.[154] Picasso era, inoltre, un acquirente di oggetti tribali molto parsimonioso, nonostante ne fosse appassionato; e la sua ben nota riluttanza a spendere soldi ha un rapporto con la

Gruppo composito, Yombe, Repubblica Popolare del Congo, Cabinda o Zaire. Legno dipinto, h. cm. 75,5. Collezione Marina Picasso, già Collezione Pablo Picasso.

Arpa, Punu (è possibile anche che si tratti dei Lele, dei Myene o dei Fang), Gabon. Legno dipinto, h. cm. 80. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso, già Collezione Pablo Picasso.

qualità dei suoi acquisti, almeno prima degli ultimi anni venti. Nel 1918, al più tardi, quando ormai egli stava ottenendo un notevole successo e aveva accumulato una certa ricchezza, lo vediamo scrivere a Gertrude Stein, che aveva trovato a Nîmes alcuni interessanti oggetti tribali e aveva proposto a Picasso di acquistarli: «Sarei felice di averli se non fossero cari». E dieci giorni dopo: «Offri all'amico cento franchi per due di essi». L'affare per cui la Stein fece da intermediaria andò in porto e a Picasso i due oggetti piacquero. Le sculture, egli le scrive, «"m'ont plus" (mantengo la sua grafia), ed egli fa notare che allega 'avec cete letre' i cento franchi "que je vous doits pour les negres"».[155] È molto probabile che Picasso si divertisse a fare buoni affari e sembra che egli abbia particolarmente amato quelle che chiamava "chasses aux nègres" ogni qualvolta viaggiava nelle città portuali dove si potevano trovare le sculture tribali.

La mediocrità della maggior parte dei primi oggetti tribali di Picasso è ampiamente confermata dalla prima fotografia del suo studio che li raffigura (pagina a fianco): fu scattata a Parigi nello studio del Bateau-Lavoir alla fine del 1908.[156] Per quanto si sappia, nessuna delle sculture ivi mostrate è stata poi rivista nei vari studi di Picasso o nelle sue abitazioni dopo la Prima Guerra Mondiale; ma conoscendo bene la riluttanza dell'artista a separarsi dai suoi oggetti, o meglio la sua possessività superstiziosa, quasi feticistica nei confronti di essi,[157] io pensavo che potessero risaltar fuori nella sua eredità. E, infatti, i due oggetti della Nuova Caledonia appesi alla parete sono stati scelti dal Musée Picasso; e io ho trovato i due pezzi africani, che nella stessa fotografia sono sul tavolo, tra l'enorme quantità di cose di due degli eredi. Insieme al *tiki*, di livello artistico eccezionale, questi quattro esemplari costituiscono l'inventario di ciò che Picasso *sicuramente* possedeva nel 1908.

Le due figure della Nuova Caledonia sono, secondo le valutazioni di oggi, degli oggetti piuttosto d'ordinaria amministrazione, benché non siano peggiori di quelle simili conservate nella collezione del Trocadéro (p. 286), e con ogni probabilità erano oggetti abbastanza rari nella Parigi del 1907-1908. Si può distinguere la più grande di queste due figure a sinistra della testa di Kahnweiler nel

Picasso nel suo studio nel Bateau-Lavoir a Parigi. Fotografato da Gelett Burgess, 1908.

Sopra a sinistra: Figura, Nuova Caledonia. Legno, h. cm. 118. Parigi, Musée Picasso, già Collezione Pablo Picasso.

Sopra a destra: Figura, Nuova Caledonia. Legno, h. cm. 126. Parigi, Musée Picasso, già Collezione Pablo Picasso.
Per la riproduzione a colori, cfr. p. 310.

ritratto fattogli da Picasso nel 1910 (p. 310), il che significa che questa figura, almeno, continuò a essere visibile nell'abitazione di Picasso dopo che egli si fu trasferito dal Bateau-Lavoir nell'appartamento sul Boulevard de Clichy.

Sul famoso tavolino ribaltabile, nella fotografia del 1908, c'è una curiosa scultura africana proveniente dalla Costa del Loango (in seguito Congo Francese) di un tipo che in genere viene identificato come Yombe; si tratta di un oggetto a più piani con ai lati due serpenti che si avvolgono a spirale, appoggiato su uno zoccolo a forma di elefante. I sei o sette oggetti del genere che ho visto, compreso quello che entrò al Trocadéro nel 1900 e che può aver influenzato in questo caso l'acquisto di Picasso, erano tutti realizzati come supporti ornamentali dei tamburi cerimoniali.[158] Non è ovviamente il caso dell'oggetto di Picasso che non avrebbe mai potuto sorreggere un tamburo (in alto non manca nulla e non esiste alcun punto a cui il tamburo potesse logicamente essere attaccato). Dal momento che l'oggetto posseduto dall'artista è una variante non eseguita per i fini tradizionali, possiamo supporre che si tratti di una "commissione speciale" da parte di un coloniale (conclusione questa convalidata dalla presenza di europei tra le figure). Quindi tale composizione rientra nella categoria degli "oggetti per turisti" che include un notevole numero delle primissime sculture che circolavano in Occidente.[159] Dal momento che nella struttura in questione c'è scarso interesse plastico o "forza" magica, e il suo stile folcloristico ricorda molto della scultura Yoruba, devo concludere che Picasso sia rimasto divertito dalla stravaganza, quasi da circo, di tale oggetto.

Nella fotografia, a destra della costruzione Yombe, si vede un'arpa Punu del Gabon con in cima una figurina femminile che batte un tamburo tenuto tra le gambe. Le sue diagonali parallele e la fitta e curiosa decorazione sopra la cassa armonica, la cui parte frontale è ricoperta di losanghe colorate che avrebbero ricordato a Picasso il costume di Arlecchino, fanno pensare che questo stru-

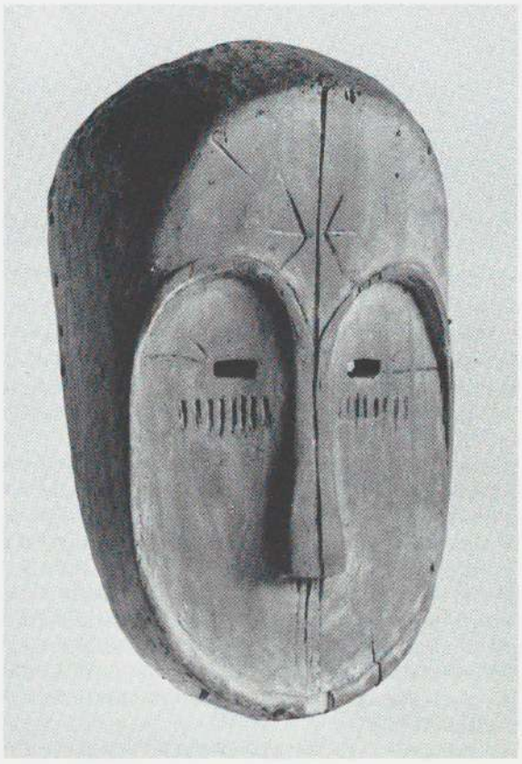
Ramon Pichot nello studio di Picasso in Boulevard de Clichy a Parigi, nel 1910.

Maschera, Shira-Punu, Gabon o Repubblica Popolare del Congo. Legno dipinto, h. cm. 28. Parigi, Musée Picasso, già Collezione Pablo Picasso.

mento musicale dovesse essere un bellissimo oggetto prima di deteriorarsi perdendo anche la figura di donna (l'oggetto è raffigurato nella pagina accanto dopo essere stato restaurato). In realtà anche alcune figure dell'oggetto Yombe si erano staccate, ma grazie alla fotografia sono stato in grado di farle rimettere nelle loro posizioni originarie.

La fotografia del 1908 riproduce soltanto un angolo del piccolo studio di Picasso, e si deve supporre che oltre al *tiki* ci siano stati altri oggetti tribali. È molto probabile, per esempio, che Picasso avesse già acquistato la maschera Shira-Punu dalla faccia bianca, che, dal momento che Fernande ne sottolinea l'importanza,[160] fu certamente tra i suoi primi acquisti. La prima documentazione di questo oggetto, tuttavia, si trova in una fotografia del 1910 che raffigura l'amico di Picasso, Ramon Pichot, nello studio di Boulevard de Clichy, dove la maschera è appesa alla destra di due dipinti ad olio, un paesaggio di Horta, opera del compagno d'infanzia di Picasso Manuel Pallerés, ed uno di sua mano. Le maschere Shira-Punu furono tra i primi oggetti acquistati dai Fauves (le cui collezioni anticiparono quella di Picasso di più di sei mesi); non solo il carattere "orientale" stilizzato di queste maschere era facile da cogliere, da ammirare e da collegare al concetto di Primitivo ereditato da Gauguin, ma la loro qualità media era notevolmente alta ed erano evidentemente disponibili sul mercato di Parigi.

Tra gli altri oggetti possibili candidati per la "collezione" di Picasso dei primissimi anni, a parte le due figurine Baga di cui si è già detto a proposito di *Testa*, sono da annoverare una o forse entrambe le figure di reliquario Kota ricoperte di rame (in alto, pagina a fianco).



Maschera, Fang, Gabon. Legno dipinto, h. cm. 33. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso, già Collezione Pablo Picasso.

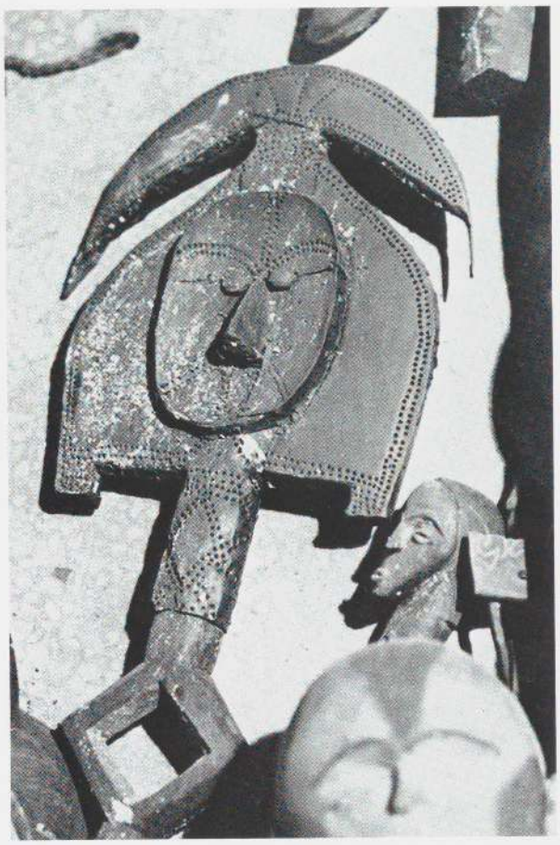


Figura di reliquario, Kota, Gabon o Repubblica Popolare del Congo. Legno e metallo, Collezione privata, già Collezione Pablo Picasso. Fotografia di Claude Picasso alla Villa La Californie, a Cannes nel 1974.

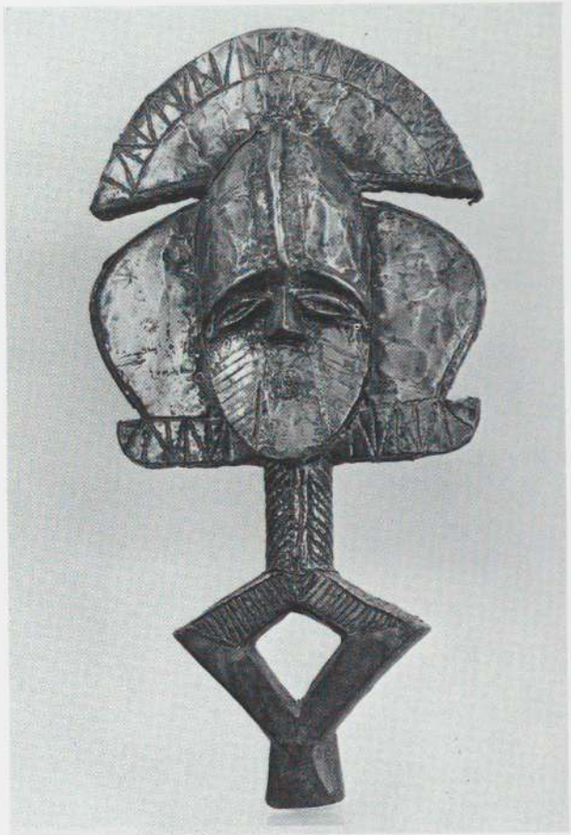
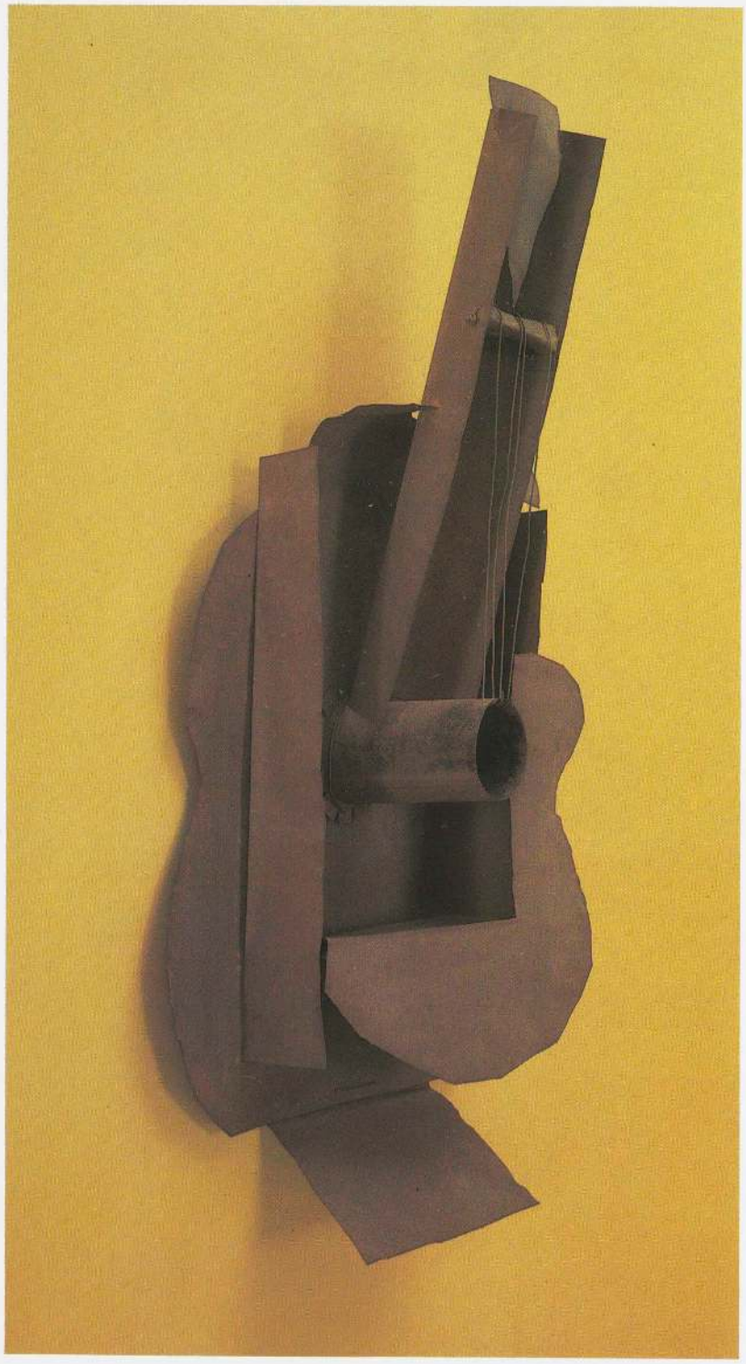


Figura di reliquario, Kota, Gabon o Repubblica Popolare del Congo. Legno, rame e ottone, h. cm. 56,5. Collezione Marina Picasso, già Collezione Pablo Picasso.

Daniel-Henry Kahnweiler e sua moglie in Rue George Sand a Parigi nel 1912-1913.

Sopra: Pablo Picasso, *Testa con scarificature*. 1907. Olio e sabbia su tavola, cm. 17,5 × 14. Parigi, Collezione Claude Picasso.

Pagina a fianco: Figura di reliquario, Kota, Gabon. Legno, rame e ottone, h. cm. 68. Collezione privata.



Destra: Pablo Picasso, *Chitarra*. 1912. Lamina e filo metallico, cm. 77,5 × 35 × 19,3. New York, The Museum of Modern Art, dono dell'artista.

Pablo Picasso, *Testa di Fernande*. 1909. Bronzo, h. cm. 41,3. Svizzera, Collezione privata.

L'appartenenza è sostenuta: primo, dall'indicazione dell'interesse per tali oggetti nell'opera stessa di Picasso, specialmente nel 1907 (vedi in alto a p. 268); secondo, da un'osservazione fattami direttamente dall'artista circa la loro originalità;[161] e, terzo, dal fatto che entrambi i reliquiari Kota posseduti da Picasso sono certamente di qualità inferiore a quelli in vendita da Paul Guillaume e da altri mercanti d'arte di Parigi negli anni antecedenti la Prima Guerra Mondiale.[162] Probabilmente Picasso acquistò per prima la più rozza (p. 301, in alto a sinistra), fotografata nella stanza di La Californie dove l'artista aveva messo molti dei suoi oggetti tribali. L'altra figura di reliquiario Kota (p. 301, in alto a destra), più tipica nel suo genere e più *travaillé*, oggi la si considera soltanto un oggetto "onesto"; entrambe queste figure di reliquiario

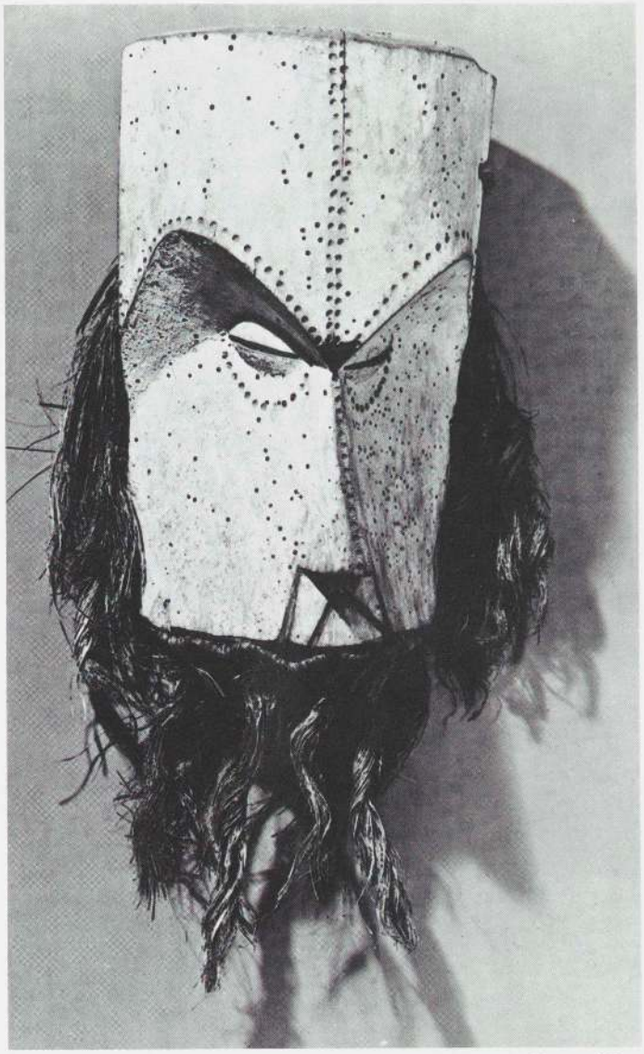
sono comunque meno belle di quelle già incluse nel 1907 nella collezione del Trocadéro (p. 266). (Non vi è nessun legame tra Picasso e un imponente reliquiario Kota, pubblicato nel 1982 come appartenente all'artista o, meglio, come già esistente nella sua collezione nel periodo in cui egli realizzò le *Demoiselles*).[163] Dei due oggetti pubblicati da Clouzot e Level nel 1919[164] come "Collezione Picasso", la maschera Fang (p. 300) fu probabilmente acquistata, tenendo conto del fatto che Picasso amava essere sempre un passo avanti agli altri, prima di quella più bella posseduta da Braque al più tardi nel 1911 (p. 306). Non c'è modo, invece, nemmeno di immaginare quando Picasso abbia acquistato la maschera Guere riprodotta sempre nel volume di Clouzot e Level.[165]

Il più interessante degli oggetti africani acquistati da Picasso con molta probabilità durante gli anni prebellici, è la più bella delle sue maschere Grebo (a sinistra), su cui l'artista può aver messo le mani nel corso della "chasse aux nègres" condotta a Marsiglia insieme a Braque nella seconda settimana dell'Agosto 1912. Su una cartolina indirizzata a Kahnweiler, Braque racconta di aver accompagnato Picasso in giro per la città e di aver «comprato tutti gli oggetti africani (... avoir acheté tous les nègres)».[166] Uno schizzo sul taccuino di Picasso, del 9 Agosto di quell'anno (p. 307), raffigura sotto il tavolino da caffè in basso a destra qualcosa che assomiglia ad una maschera africana. È stato Edward Fry a sottolineare questo particolare e a identificare la maschera come quella Grebo che Picasso doveva aver acquistato in quell'occasione.[167] Nonostante la sommarietà del disegno è evidente che la maschera ivi riprodotta, se è poi vero che Picasso abbia inteso raffigurare una maschera, assomiglia ben poco a tutti e due gli oggetti Grebo appartenenti all'artista. Poiché la maschera Grebo più bella è raffigurata sulla parete della sala da pranzo a Montrouge in un disegno del 1917 (vedi sotto), la gita a Marsiglia è una data logica, ma non obbligatoria, per l'acquisto di tale maschera da parte di Picasso. Pur ritenendola esatta, questa data non confermerebbe nulla

Maschera, Grebo, Costa d'Avorio o Liberia. Legno dipinto e fibre, h. cm. 37. Parigi, Collezione Claude Picasso, già Collezione Pablo Picasso.

Pablo Picasso, *Sala da pranzo dell'artista a Montrouge*. 1917. Matita, cm. 27,2 × 22,6. Parigi, Musée Picasso.

Georges Braque nel suo studio, Parigi, 1911.



Maschera, Fang, Gabon. Legno dipinto e fibre, h. cm. 32. Parigi, Collezione Mr. e Mrs Claude Laurens, già Collezione Georges Braque.

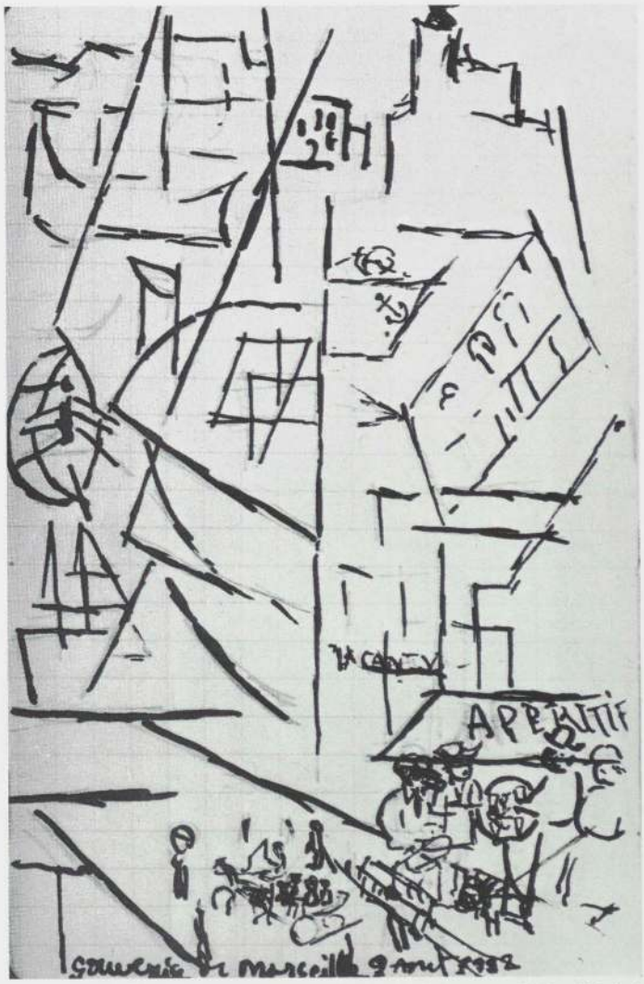
(contrariamente alle asserzioni di Fry)[168] in merito alla datazione di *Chitarra*, scultura influenzata, come sappiamo, da una o forse da entrambe le maschere Grebo di Picasso (allora erroneamente conosciute come Wobe), perché l'artista quasi di certo possedeva già quella di qualità inferiore (p. 20). Quest'ultima è proprio l'oggetto mediocre, poco usato, che si poteva trovare all'inizio del secolo, quando le maschere Grebo erano tra le più disponibili.[169] Picasso non avrebbe mai acquistato una maschera Grebo così ordinaria *dopo* aver acquistato quella riprodotta a pagina 305, né tantomeno essa è il genere di oggetti che potrebbero essergli stati regalati in seguito.

Date le incognite della situazione, non possiamo avere la certezza di quale delle due maschere Grebo di Picasso sia più direttamente collegata con la *Chitarra*, se poi è vero che una lo è più dell'altra.[170] Dal momento che sia Kahnweiler (p. 301) che Apollinaire (p. 312) possedevano maschere Grebo negli anni antecedenti la Prima Guerra Mondiale, e che entrambi cominciarono le loro collezioni dopo Picasso, è probabile che quest'ultimo abbia acquistato la maschera Grebo più corrente tra la fine del 1907 e il 1912, e che in seguito abbia migliorato la sua collezione di oggetti di questo tipo con un acquisto a Marsiglia nel 1912 (pur se nulla impedisce che abbia comprato quella più pregiata a Parigi nel corso di questi stessi anni).

Dal momento che nell'introduzione (pp. 18-20) si è già discusso di come l'impatto con le maschere Grebo abbia influito sulla concezione della *Chitarra*, non mi dilungherò qui in inutili ripetizioni. Si dovrebbe, comunque, sottolineare che si tratta proprio di quell'influenza "invisibile" che definì il rapporto del Cubismo di Braque con l'arte tribale.

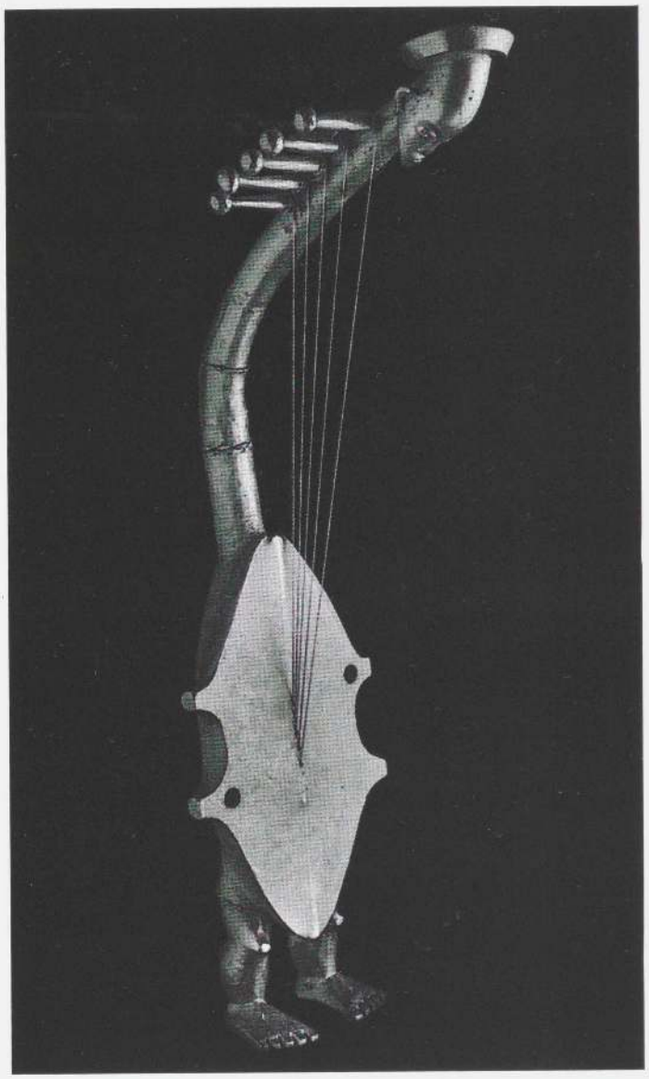
Nonostante Braque sia raramente ricordato in connessione con l'"art nègre" soprattutto perché nessuna delle forme del suo vocabolario pittorico richiama l'arte tribale, neanche per via indiretta, egli fu tuttavia un avido collezionista nei suoi primi anni (vedi p. 143), e a proposito dell'importanza che l'arte africana aveva per lui non usa mezzi termini: «Le maschere africane... mi hanno aperto un nuovo orizzonte. Mi hanno dato la possibilità di entrare in contatto con le cose istintive, con i sentimenti privi di inibizioni che si oppongono alla tradizione falsa (il tardo illusionismo occidentale) che io odiavo».[171]

La fotografia del 1911 di Braque nel suo studio ci mostra la sua bella maschera Fang appesa alla parete e uno dei suoi dipinti cubisti appoggiato a terra. Non balza all'occhio nulla che metta in relazione i due lavori, eppure i principi concettuali di astrazione riduttiva e di rappresentazione ideografica che governano la maschera sono operanti anche nel dipinto, pur se con spirito del tutto differente. Se si riesce a cogliere la sottile relazione ovviamente ellittica tra queste due opere, si comprende la natu-



Pabblo Picasso, *Ricordo di Marsiglia*. 1912. Inchiostro di china, cm. 13,5 × 9. Parigi, Musée Picasso.

Sanza, Zande, Zaire. Legno, bambù e resina, h. cm. 66. Tervuren, Musée Royal de L'Afrique Centrale.



Arpa, Mangbetu, Zaire. Legno, pelle d'animale e corda, h. cm. 85,5. Bruxelles, Collezione J.W. Mestach.

Tamburo a frizione, Nuova Irlanda. Legno, h. cm. 53. Bruxelles, Collezione J.W. Mestach.

ra del rapporto di Braque con l'arte tribale. Braque, comunque, l'apprezzava in modo più formalistico e, in questo senso più limitato, di Picasso: a differenza dell'artista spagnolo, egli non era attratto dalla "carica" di magia o dalla "forza" misteriosa degli oggetti tribali. Braque, come Picasso in seguito affermò, «non ha mai veramente capito l "art nègre" perché non era superstizioso».[172] Nè tantomeno Braque condivideva il mescolare, così caratteristico dell'arte tribale, dei vari materiali, che fa da retroterra all'invenzione del collage e della costruzione di Picasso.[173]

La fotografia del 1911 di Braque documenta l'ubiquità degli strumenti musicali, sia moderni che tribali, negli studi degli artisti cubisti: tanto Picasso quanto Braque amavano le chitarre, i violini, i liuti e le cetre non per il loro suono, ma per la bellezza delle loro forme astratte e "liriche". Picasso, il cui senso della fantasia e il cui istinto per la metamorfosi superarono di gran lunga quelli di Braque, tendeva a considerare tali strumenti degli equivalenti del torso o del volto umano,[174] e il frequente antropomorfismo degli strumenti africani potrebbe aver favorito queste sue associazioni. (Gli strumenti oceanici sono spesso figurativi, anche se comunemente hanno forme di animali o mostri, come nei tamburi a frizione della Nuova Irlanda).

Poiché il Cubismo di Picasso si mosse nel 1910 da un linguaggio di forme a basso rilievo solidamente modellate verso uno stile "pittorico" in cui frammenti di motivi via via più trasparenti erano sospesi in uno spazio luminoso indefinito e illimitato, qualunque relazione ci possa essere stata tra la sua opera e la scultura tribale, o meglio qualsiasi tipo di scultura, divenne necessariamente più tenue. Dal 1909 fino al 1912 l'unico legame che, secondo me, esiste tra l'opera di Picasso e l'arte tribale è il comune denominatore del loro concettualismo. La natura decisamente pittorica del Cubismo Analitico pieno lo allontanava, sia per lo stile che per lo spirito, non soltanto dall'arte tribale, ma anche dal Cubismo più vero, più tangibile e "raisonnable" del 1909,[175] per non citare le opere "africane" di Picasso del biennio 1907-1908.

Ciononostante, negli anni 1910-1911 Picasso continuò a valorizzare i suoi oggetti di arte tribale ed infatti la maggior parte delle prime fotografie dei suoi studi, che risalgono a tale data, ce li mostrano alle pareti, sui tavoli e sul pavimento. Ma, mentre l'analisi concettuale favorita dall'arte africana continuava a fornire il sostegno dialettico dell'evoluzione di Picasso e di Braque, le soluzioni dei problemi pittorici che essi affrontavano non potevano più essere influenzate direttamente dalla scultura tribale. Uno stile in cui le forme solide del Cubismo si stavano dissol-

Figura (particolare), Nuova Caledonia. Legno, h. cm. 126. Parigi, Musée Picasso, già Collezione Pablo Picasso. Per una veduta completa, cfr. p. 299.

Pablo Picasso, *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler* (particolare). 1910. Olio su tela, cm. 100,6 × 72,8. Chicago, The Art Institute of Chicago, dono di Mrs. Gilbert W. Chapman in memoria di Charles B. Goodspeed.

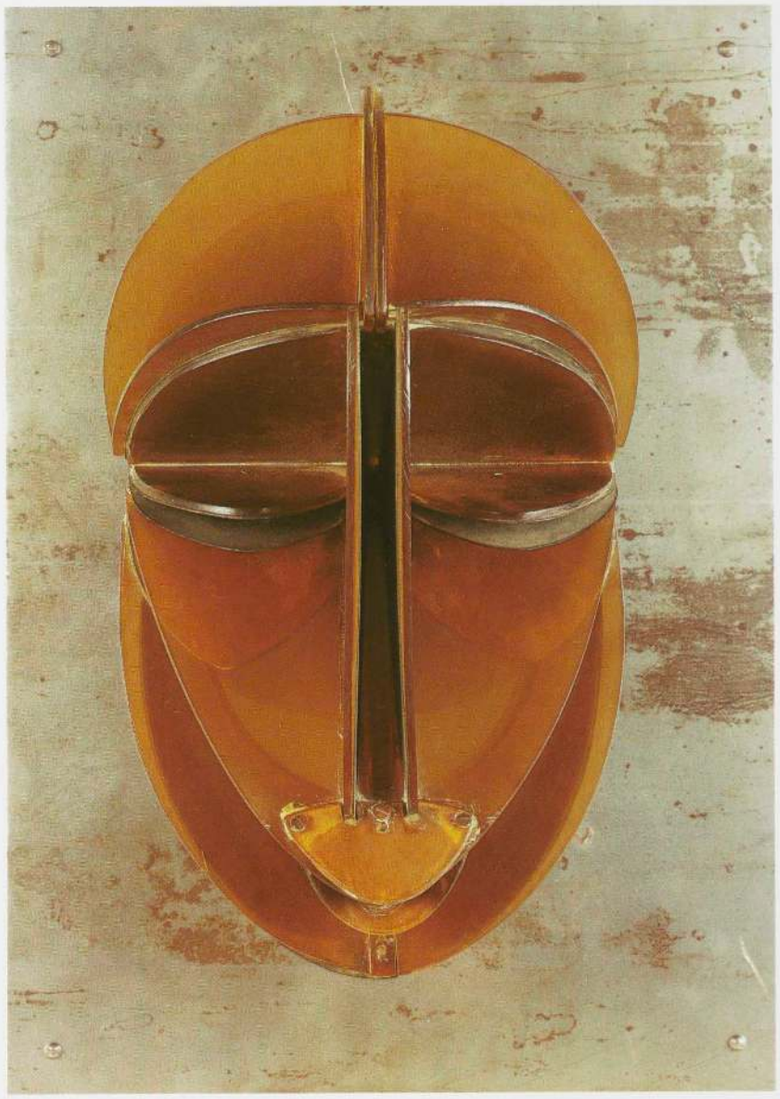
Pablo Picasso, *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler* (particolare). 1910. Olio su tela, cm. 100,6 × 72,8. Chicago, The Art Institute of Chicago, dono di Mrs. Gilbert W. Chapman in memoria di Charles B. Goodspeed.

vendo in una maniera che richiamava gli ultimi acquerelli e olî di Cézanne, più che i dipinti del suo periodo centrale solido e "architettonico", poteva difficilmente adattarsi alle idee scultoree che Picasso aveva assorbito in precedenza dagli oggetti tribali.

Lo sfondo del ritratto di Kahnweiler è un interessante metro di valutazione di questa distanza estetica. Lo stile è tanto astratto che i due oggetti tribali appesi alla parete dietro il modello (a sinistra è il più bello dei due pezzi di Picasso provenienti dalla Nuova Caledonia, a destra è una maschera non ben identificabile), non sarebbero mai stati notati se Picasso stesso non avesse alluso ad essi.[176] La parte alta della figura della Nuova Caledonia si identifica con certezza a causa dell'acconciatura a corona (vedi le frecce) e non per il volto che è stato "analizzato" fino al punto da essere irriconoscibile; la parte inferiore di tale figura si dissolve in una matrice di forme astratte derivate da altri oggetti presenti nel campo visivo, quali il bicchiere da liquore che si può evidenziare laddove avrebbe dovuto essere la sezione centrale della figura.

La maschera a destra della parete dietro Kahnweiler (vedi sopra) è indicata da superfici piane derivate da uno dei contorni esterni, dalla barba triangolare, dal lungo naso e da un pannello orizzontale attraverso la fronte, simile a quello della maschera Grebo di Picasso, la più bella delle due, (p. 305).[177] Questi piani frammentari si dissolvono in quelli vicini in un passaggio (*passage*) tale che risulta impossibile stabilire quale tipo di maschera sia in realtà appesa al muro, ma si può solo identificarla con una qualsiasi, sicuramente appartenente a Picasso. L'estrema trasparenza, di cui il *passaggio* è una funzione pittorica, venne colta molto tempo dopo da Kahnweiler, che ne fece il tema centrale di un testo confuso e fuorviante,[178] il cui obiettivo era di dimostrare che il momento culminante dell'influenza africana sull'arte di Picasso non fu il periodo delle *Demoiselles*, ma proprio quello del Cubismo avanzato. A tale scopo egli attribuì alle maschere della Costa d'Avorio e alle forme di esse (in particolare a quelle Grebo) una "trasparenza" che proprio non hanno.[179]

La trasparenza illusionistica, tipica del Cubismo Analitico pieno, creava un'unità più nel suo continuo di luce che nelle forme emergenti e sprofondanti all'interno di quella luce; è ovvio che Picasso si rendesse conto che



Antoine Pevsner, *Maschera*. 1923. Celluloide e metallo, cm. 33 × 20 × 20. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

tutto ciò non poteva sfociare nella scultura. Dopo aver modellato la *Testa di Fernande* del 1909 (p. 304) egli non si dedicò più alla scultura fino al tardo 1912, quando, sotto l'impulso del collage, si stava sviluppando una forma nuova, più vera, di Cubismo non illusionista. Se c'è una qualche controparte scultorea del Cubismo Analitico pieno del 1910-1911, non la si deve trovare nell'opera di Picasso, ma in quella (successiva) di Pevsner. I piani translucidi dei rilievi in celluloide di Pevsner sono stati senza dubbio estrapolati da quel Cubismo cui devono la loro astrattezza, la loro tonalità bruna e la loro parziale trasparenza. Invero, non è difficile pensare alla *Maschera* di Pevsner come ad una realizzazione di idee implicite nel trattamento di Picasso eseguito sulla maschera appesa alla parete nel ritratto di Kahnweiler. Nonostante le successive teorie di Kahnweiler, la "trasparenza" che si può attribuire a una maschera Grebo (o a qualunque altra maschera tribale) non è a livello ottico bensì a livello concettuale, e assume la forma – come nella *Chitarra* di Picasso – di uno spaccato piuttosto che di un metodo illusionistico per indicare la posizione dei piani in profondità.

Non è perciò un caso che il periodo del Cubismo Analitico di Picasso abbia generato poca scultura, anzi nessuna, fatta eccezione per la prima fase "tattile" del 1909. A prima vista sembra un paradosso che la pittura di Picasso tra la fine del 1908 e la Primavera del 1912, data la sua decisa plasticità scultorea, abbia prodotto così poche opere tri-dimensionali, mentre la struttura piatta antiscultorea del Cubismo Sintetico emersa nel 1912 avrebbe portato ad alcune delle più grandi sculture di Picasso. Questo paradosso è però illusorio, e capire perché Picasso ritorni alla scultura nel 1912, e perché in quello stesso anno e nel successivo la sua opera si sia collegata ancora una volta direttamente all'arte tribale, significa afferrare la natura della profonda rivoluzione da lui operata nella scultura.

Nella *Testa di Fernande* (p. 304) dell'Autunno 1909, Picasso aveva realizzato la controparte scultorea del suo primo Cubismo Analitico; ma egli si rese conto evidentemente che tale ri-creazione delle forme impiegate nei suoi dipinti equivaleva ironicamente a una mera illusione scultorea di un espediente pittorico. Quando si mettono a confronto la *Testa di Fernande* con i dipinti del 1909, come *Donna*

Veduta della biblioteca di Guillaume Apollinaire. Parigi. Fotografia del 1954 ca. Per un'altra fotografia, cfr. p. 144.

con pere,[180] si scopre che c'è più plasticità scultorea nei dipinti che nella scultura, la quale manca, invece, del profondo senso di peso materiale e densità (quali, per esempio, Brancusi riesce a conferire alle sue sculture). Ciò dipende dal fatto che la *Testa di Fernande* non fu concepita essenzialmente in termini di massa, ma come un rilievo ruotato di 360 gradi, una superficie cilindrica che dà l'illusione delle superfici increspate delle forme pittoriche dell'artista. La maggiore plasticità dei dipinti era in parte dovuta all'abilità di Picasso di illuminare ciascun piano, in modo tale da potenziare al massimo la qualità del suo rilievo. Dal momento che nei dipinti la luce era pura illusione, quella luce poteva essere resa (e lo era) del tutto contradditoria in termini logici, al fine di accrescere la plasticità delle forme. Essendo la luce naturale incontrollabile a causa delle leggi della fisica che la governano, non era possibile ottenere la stessa cosa per la scultura.[181] La *Testa di Fernande* costitituì un punto morto, e sembra che Picasso se ne sia reso conto:[182] essa dimostrava che un approccio alla rappresentazione in senso illusionistico alla maniera di Rodin,[183] che è di per se stesso l'ultima fase di una tradizione plastica che risaliva al mondo antico, non poteva dar vita a una vera e propria controparte scultorea per la pittura cubista. Dato il risultato negativo

Feticcio, Yombe o Woyo, Zaire, Repubblica Popolare del Congo o Cabinda. Legno e metallo, h. cm. 100. Collezione privata, già Collezione Guillaume Apollinaire.

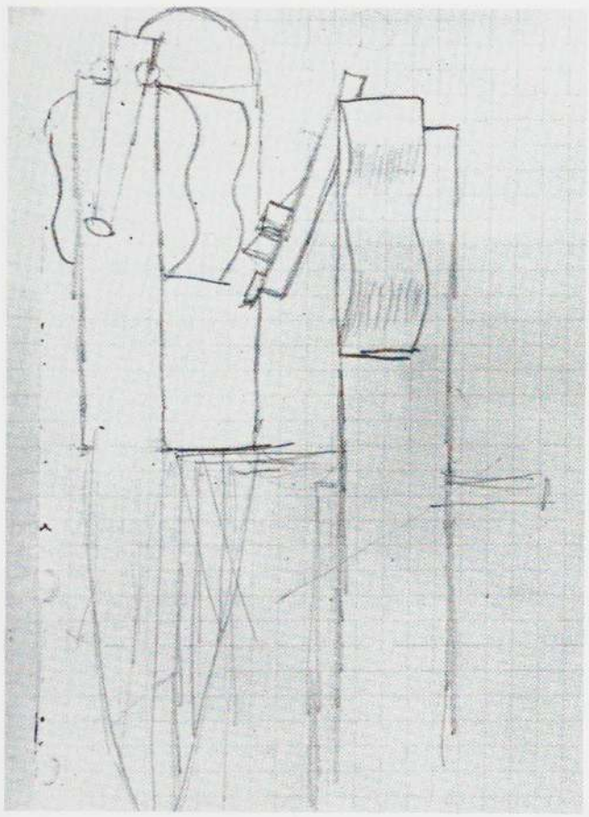
Maschera, Guere, Costa d'Avorio. Legno, fibra, cartucce e materiali diversi, h. cm. 30,5. Collezione privata.

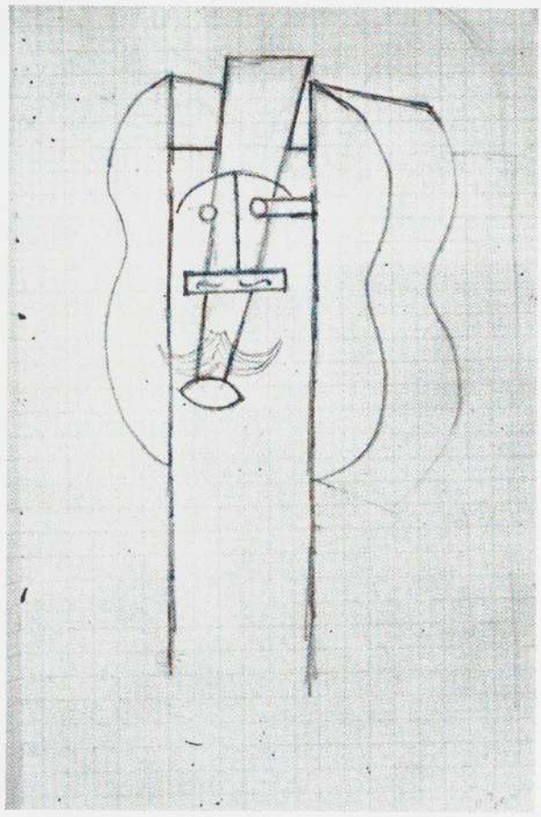
della *Testa di Fernande*, non sorprende che Picasso non abbia più fatto scultura per tre anni: quando nell'Autunno 1912 egli la riprese con la *Chitarra*[184] fu perché erano cambiate le regole del gioco. Ora egli avrebbe realizzato un'arte del rilievo che avrebbe dato la tangibilità degli oggetti reali alle immagini che nei suoi dipinti erano diventate forme piatte senza corpo, proprio il contrario della situazione creatasi nel 1909. La massa, il peso e la densità, determinanti per la scultura tradizionale, non erano più dei risultati da ricercare; la nuova scultura sarebbe stata realizzata con materiali diversi da quelli della tradizione, che fino a questo momento erano ritenuti "indegni" della grande arte;[185] il suo stile sarebbe stato contrario ad ogni tipo di virtuosismo e gli oggetti sarebbero apparsi più semplici e famigliari. In realtà, messa a confronto con la *Testa di Fernande*, la *Chitarra* non è per nulla attraente, pur incarnando un concetto che rivoluzionò la scultura: la costruzione per aggiunte successive sostituì la tecnica del modellare e dello scolpire propria della tradizione del "monolito".[186] Ciò rese possibile l'invenzione di strutture traforate, piane e lineari in sculture che costituivano oggetti concettualmente codificati in se stessi piuttosto che illusioni scultoree di oggetti.

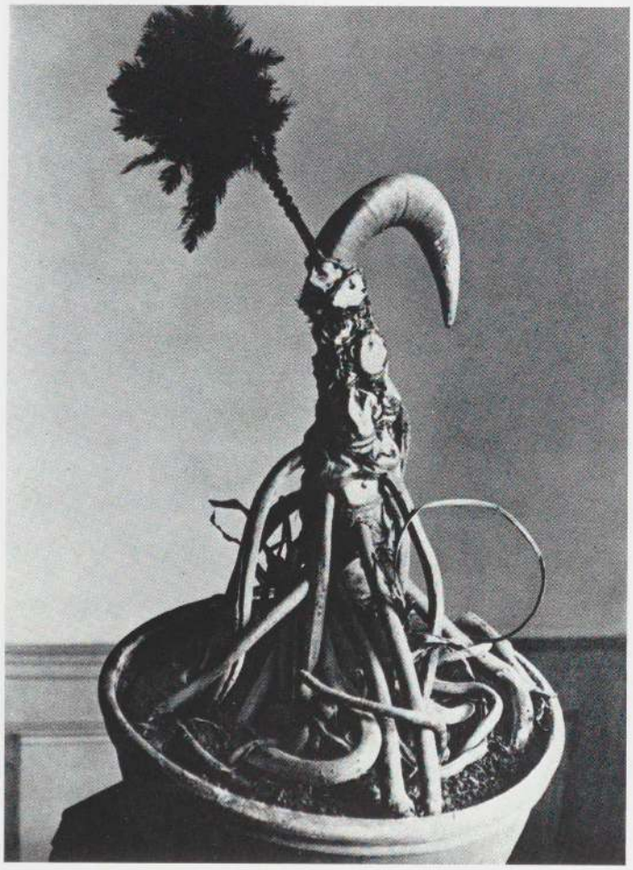
Come ho già osservato nella mia introduzione, la *Chitarra*, insieme ad altri rilievi e costruzioni cubiste di Picasso, partecipano di alcune caratteristiche dell'arte tribale. Ovviamente è impossibile stabilire quanto tale comunanza di materiali e di modi figurativi fosse fortuita, e quanto gli oggetti tribali stimolassero realmente le idee di Picasso, anche se talvolta solo a livello subliminale. Molti sono, a dir poco, i paralleli. Gran parte degli oggetti tribali preferiti da Picasso erano rivestiti di rame o di stagno, oppure inglobavano pezzi di oggetti trovati, diversi tra loro, in netta contraddizione, quindi, con le tradizioni occidentali che governavano sia la gerarchia che l'unità dei materiali scultorei.

Le maschere della Costa d'Avorio, che erano tra gli oggetti africani più comuni a Parigi all'inizio del secolo, spesso incorporavano anche materiali trovati. Lo scultore Guere, che animava la sua maschera con bossoli di cartucce, caricava il suo oggetto con questo materiale di ricupero simbolico allo stesso tempo del potere collettivo e di quello privato, ma tanto estraneo ai bronzi della corte del Benin quanto i "materiali trovati" di Picasso lo sarebbero stati nei confronti della tradizione della scultura occidentale derivata da Rodin. Analogamente al "materiale trovato" dell'artista Guere, gli *assemblages* di Picasso hanno un certo carattere di serendipicità e sono entrambi sia privati che collettivi nelle loro implicazioni. Le sue tele cerate, i ciottoli, la corda, il cartoncino, i manici di scopa, il filo

Maschera, Stretto di Torres, Papua Nuova Guinea. Metallo dipinto, peli, conchiglie e materiali misti, h. cm. 49. Parigi, Collezione Claude Picasso, già Collezione Pablo Picasso.







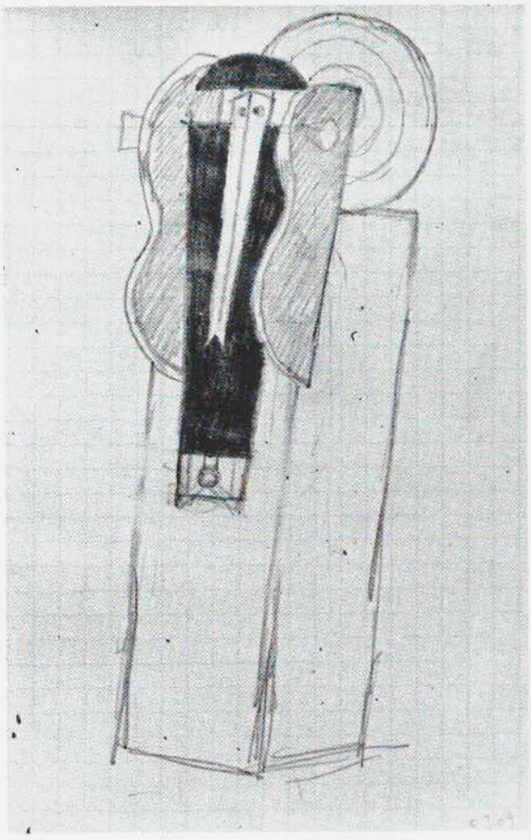
metallico, i chiodi, gli attrezzi da giardino, i guanti di gomma e gli scolapasta suscitano una serie di associazioni che tutti noi condividiamo, ma che per Picasso avevano quasi sempre un nascosto valore metaforico. (Una volta egli mi ha parlato per venti minuti di ciò che provava di fronte agli oggetti con frange a fiocco così comuni nei dipinti cubisti e nei *papier-collés*, uno dei quali fu letteralmente inventariato alla Tate Gallery tra le nature morte realizzate in legno dipinto).[187] Analogamente all'artista Guere con i suoi bossoli di cartuccia, il cui significato viene alterato nel momento in cui essi diventano i capelli e la barba della sua maschera, Picasso trasforma magicamente una pallina da tennis nell'occhio rigonfio di un guerriero;[188] oppure egli oppone i suoi propri poteri a quelli dell'artista tribale usando come "oggetto trovato", in *Donna in abito lungo*, un braccio scolpito proveniente dall'isola di Pasqua (p. 330).

Molti oggetti tribali hanno in comune con i *collages* di Picasso (cui egli teneva in modo particolare tra le sue creazioni) la semplicità, la sincerità, la goffaggine e l'assenza vincente di presunzione, e forse l'artista li amava proprio per queste ragioni. A dire il vero poche costruzioni o *assemblages* di Picasso assomigliano agli oggetti tribali, ma di tanto in tanto egli fa capire con un gesto quasi parodistico che è consapevole di tale somiglianza. Credo sia questo il significato del "feticcio" che egli realizzò

Sopra a sinistra: Pablo Picasso, *Studio per una testa*. 1913. Matita, cm. 14 × 9. Parigi, Musée Picasso.

Sopra a destra: Pablo Picasso, *Studio per una testa*. 1913. Matita, cm. 14 × 9. Parigi, Musée Picasso.

Sinistra: Pablo Picasso, *Oggetto*. 1931. Vaso, radici, corno e piumino rosso per la polvere. Probabilmente distrutta.



aggiungendo un corno e un piumino per spolverare a un groviglio di radici di filodendro.
Non molto tempo dopo aver eseguito la versione metallica della *Chitarra*, Picasso si dedicò a una serie di schizzi preparatori per sculture e *assemblages* dove, per la prima volta dal 1908, si notano legami indiscutibili anche se indiretti con oggetti d'arte tribale. Questi disegni sono introdotti dallo studio di una testa allungata che si assottiglia fino alla bocca senza mento, rifacendosi in tal modo ai contorni delle maschere Fang e delle maschere di animale Bambara (p. 319 in alto). Nel momento in cui Picasso prende in considerazione una chitarra, egli immagina il manico a punta piegato verso il basso, cosicchè esso può avere anche la funzione di un naso in relazione alla cassa armonica dello strumento, che è diventata una testa (pagina a fianco). Questo manico di chitarra-naso si identifica allora con l'intera testa allungata che riecheggia le maschere Fang e quelle di animale, e porta alla fine a uno straordinario progetto per una *Testa* (a sinistra). Se mai fosse stata realizzata, tale costruzione sarebbe partita da una scatola di legno; il piano frontale della cassa armonica, tagliata in due e ruotata ad angolo retto, si sarebbe dovuta attaccare ai margini superiori per formare i due lati del volto, con un segmento del manico a punta fissato tra di essi come naso. Dietro il piano della faccia, proprio in cima alla scatola, era previsto un disco con dei cerchi

Sinistra: Pablo Picasso, *Testa*. 1913. Matita, cm. 14 × 9. Parigi, Musée Picasso.

Sotto a sinistra: Maschera, Dogon, Mali. Legno, h. cm. 33. Barcellona, Collezione Folch.

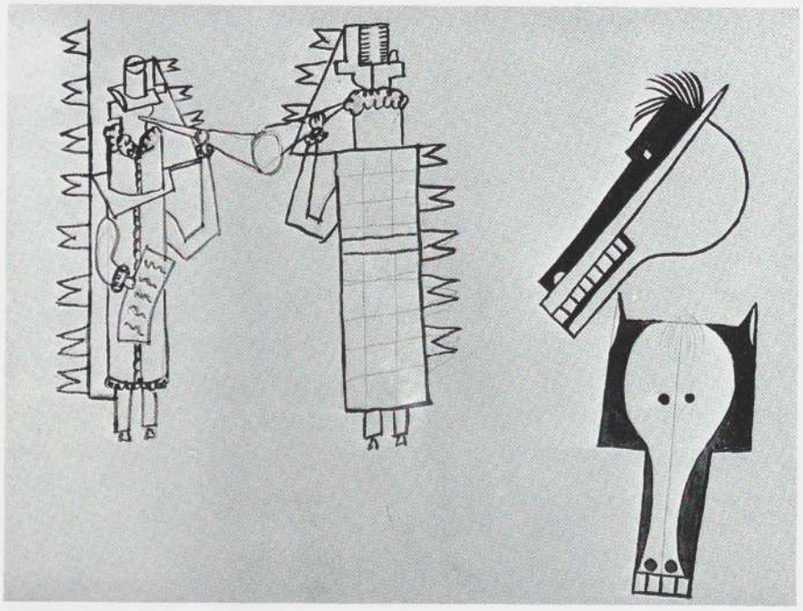
Sotto a destra: Pablo Picasso, *Testa*. 1958. Legno, chiodi, bottoni, gesso dipinto e resina sintetica dipinta, cm. 50,4 × 22 × 20. New York, The Museum of Modern Art, dono di Jacqueline Picasso.

Maschera elmo, Baule, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 77. Parigi, Collezione privata.

concentrici; in realtà Picasso userà un disco del genere, un anno dopo, come campana per il suo "clarinetto" nella costruzione *Mandolino e clarinetto*.

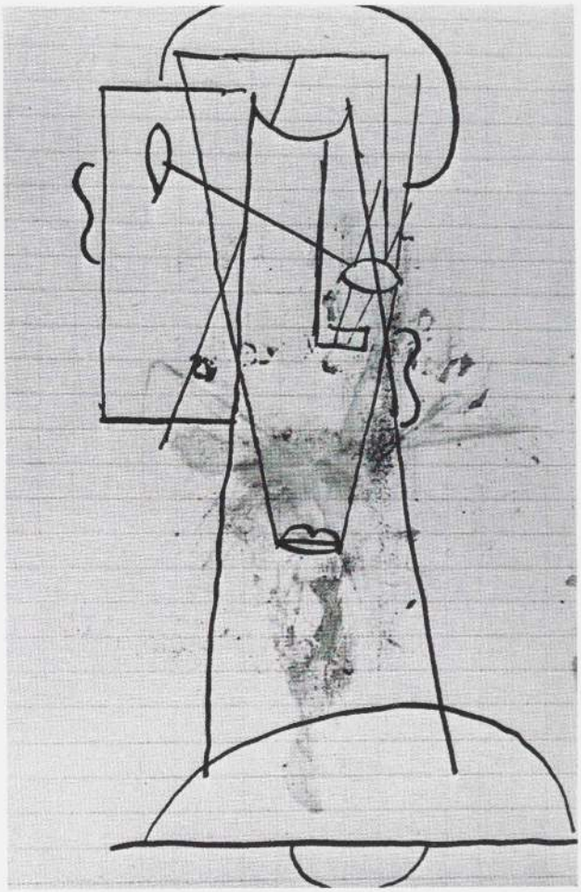
Tali associazioni con le maschere Fang o le maschere animali Bambara che possono aver caratterizzato lo studio sulla destra scomparvero, ad ogni modo, nel momento in cui il progetto di Picasso si andò sviluppando, proprio come erano svanite, nella fase finale della *Figura* (p. 279), le tracce dell'interesse di Picasso per le figure Nimba. Picasso non si preoccupò mai, comunque, di eliminare o nascondere le sue fonti quando si servì di una maschera di animale come modello per la testa del cavallo nel suo costume per *Parata* (sotto). La fonte si rivela evidente in un disegno in cui due studi preparatori per la testa del cavallo vengono accostati ai primi abbozzi per il costume di un impresario. Quest'ultimo, come verrà ricordato, sfociò in una costruzione cubista inglobante allusioni all'architettura e alle macchine. Non si può fare a meno di pensare che Picasso stava segnando un punto a suo favore associando a questi segni di modernità un costume che incorporava una diretta allusione a una fonte del tutto lontana dal pensiero cubista, e cioè la maschera tribale.[189]

Alla fine degli anni venti Picasso ebbe un nuovo impulso di creatività nel campo della scultura, che cominciò con le figure di filo metallico ("disegni nello spazio") del 1928-1929, derivati in parte dalle corde della sua *Chitarra* del 1912. Questi nuovi pezzi realizzati da Julio Gonzales sulla base dei disegni di Picasso, erano agli antipodi dell'arte tribale nella loro trasparenza, cioè nel loro rifiuto di qualunque traccia di forme solide, modellate o scolpite che fossero. Nello sviluppo delle possibilità della scultura in metallo, comunque, Picasso introdusse nel biennio 1930-1931 nuove idee che ancora una volta rivelavano delle

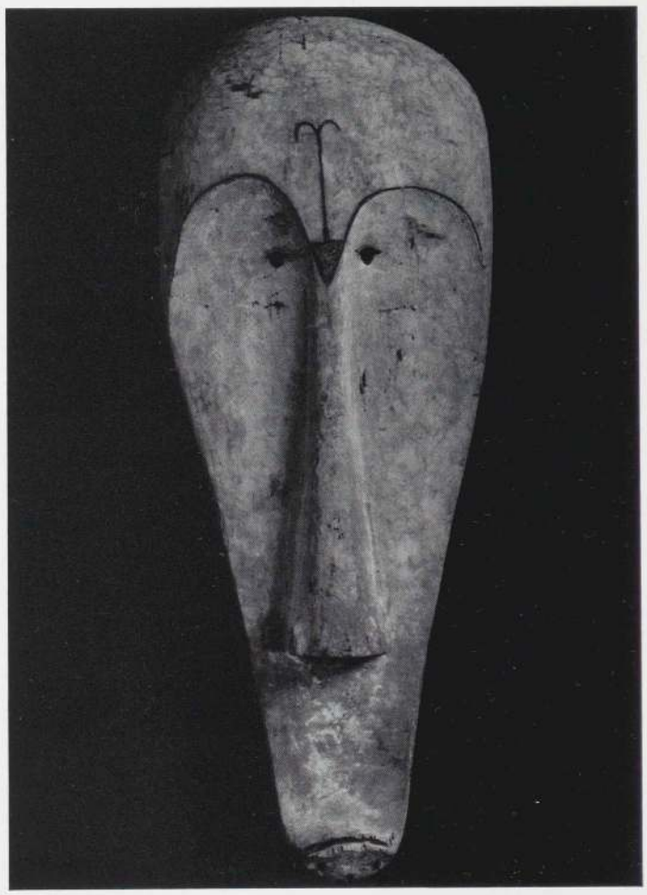


Pablo Picasso, *Studi per Parade*. 1917. Acquarello e matita, cm. 20,5 × 28. Parigi, Musée Picasso.

Pablo Picasso, Il cavallo in *Parade*. 1917. Fotografia di Oumansky e Novak. Collezione privata.



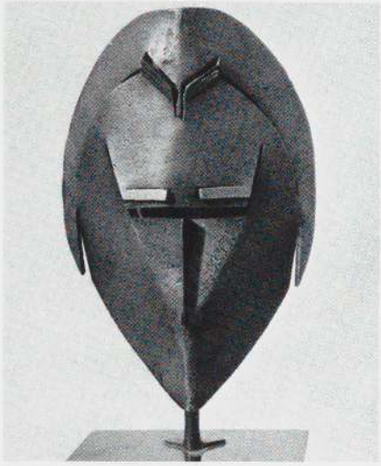
Pablo Picasso, *Testa di donna*. 1912. Inchiostro di china, cm. 13,5 × 9. Parigi, Musée Picasso.



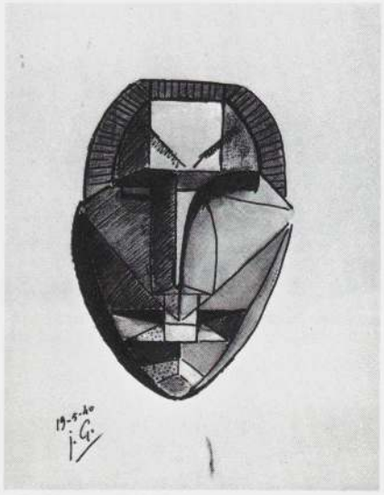
Maschera, Fang, Camerun. Legno dipinto, h. cm. 78. Berlino, Museum für Völkerkunde.

Pablo Picasso, Testa del cavallo per *Parade*. Ricostruzione e realizzazione eseguita con la supervisione di Kermit Love. Produzione del Joffrey Ballet, 1974 (indossata dal ballerino Eric Dirk).

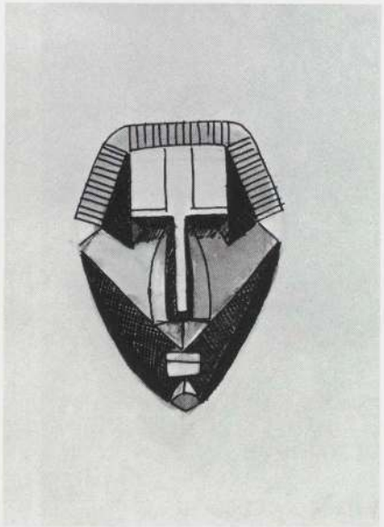
Maschera elmo, Baule, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 71. Troyes, Musée d'Art Moderne, dono di Pierre e Denise Levy.



Julio Gonzalez, *Testa*. 1929-1930. Ferro levigato, h. cm. 27. Parigi, Collezione privata, già Collezione Alex Maguy.



Julio Gonzalez, *Maschera austera*. 1940. Inchiostro di china e acquarello, cm. 31,7 × 23,8. Parigi, Collezione Carmen Martinez e Viviane Grimminger.



Julio Gonzalez, *Maschera severa*. 1939 ca. Matita, inchiostro e acquarello, cm. 32,4 × 24,2. Londra, The Tate Gallery.

Maschera, Jukun, Nigeria. Legno, h. cm. 26. Berlino, Museum für Völkerkunde. (Cfr. p. 79, nota 112).

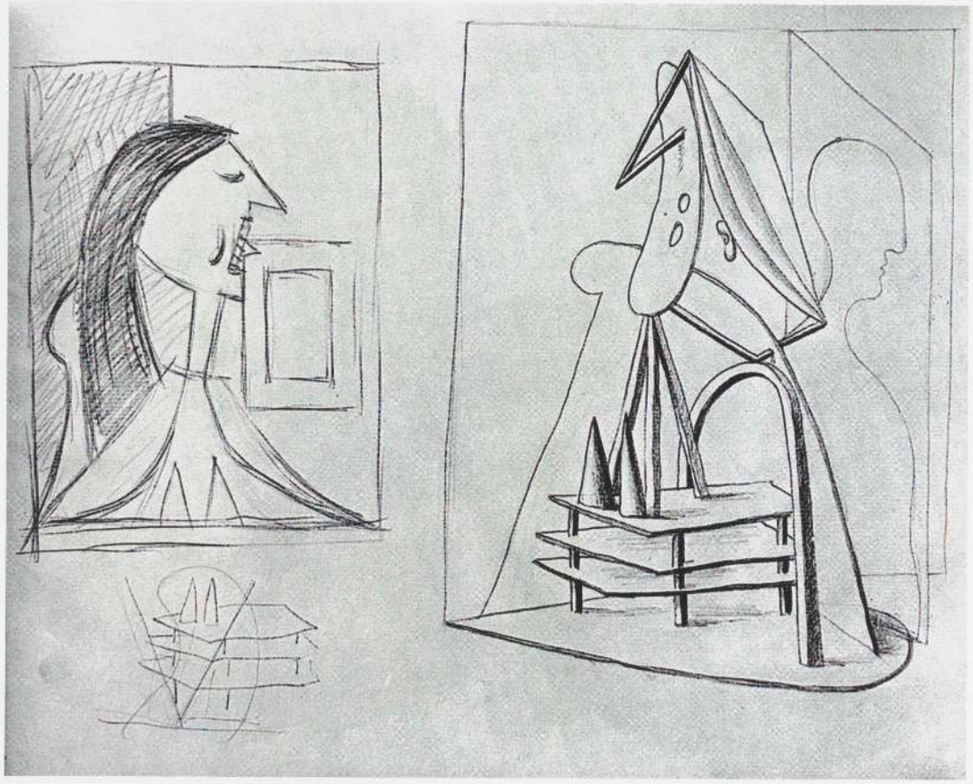
affinità (e forse perfino degli echi) del suo amore per la scultura tribale. Questi legami divennero ancora più evidenti quando, nell'Inverno del 1931-1932, Picasso ritornò alla scultura basata su forme solide nella straordinaria serie di grandi teste di Marie-Thérèse Walter.

Già nel 1930 si riscontra una forte affinità tra la *Testa* in bronzo, ferro e ottone di Picasso e un tipo di maschera africana degli Jukun: entrambe hanno in comune la radicale proiezione in avanti del piano più frontale della testa. In quella di Picasso, questa forma prominente concava e verticale sta per la bocca;[190] nella maschera Jukun, cui noi

Pablo Picasso, *Testa*. 1930. Ferro, ottone e bronzo, cm. 83,5 × 40,5 × 36. Parigi, Musée Picasso.

la paragoniamo, l'ovale concavo traforato è un'elaborazione decorativa, sviluppatasi evidentemente nel corso di molti anni, della forma delle corna tipica delle maschere dei vicini Mama (p. 610). Abbiamo sicuramente a che fare con un'affinità piuttosto che con un'influenza, poiché Picasso, prima di realizzare questa scultura, non può aver avuto modo di vedere neanche una fotografia di tale tipo di maschera Jukun.[191] Tuttavia l'ovale concavo appuntito che costituisce la bocca sporgente nella *Testa* di Picasso ricorda, se preso da solo, una figura di reliquario Kota, una delle sculture tribali da lui sempre prediletta. (Giacometti era giunto ad una forma simile nel busto di una figura in gesso del 1926-1927 ca., p. 528, influenzato direttamente da un oggetto Kota ottenuto da un amico).[192]

Che Picasso avesse in mente queste figure rivestite in rame dei reliquiari Kota nel 1930-1931 è suggerito, inoltre, dalla presenza di un ovale concavo usato come piano facciale in *Testa di donna* (p. 323) che in realtà è un "ritratto" di Olga Picasso,[193] e dalla losanga allungata che sostiene la testa, proprio come le losanghe dei reliquari. Si è tentati di ipotizzare che Picasso pensasse a questi reliquiari per due ragioni, entrambe associabili ad Olga (che



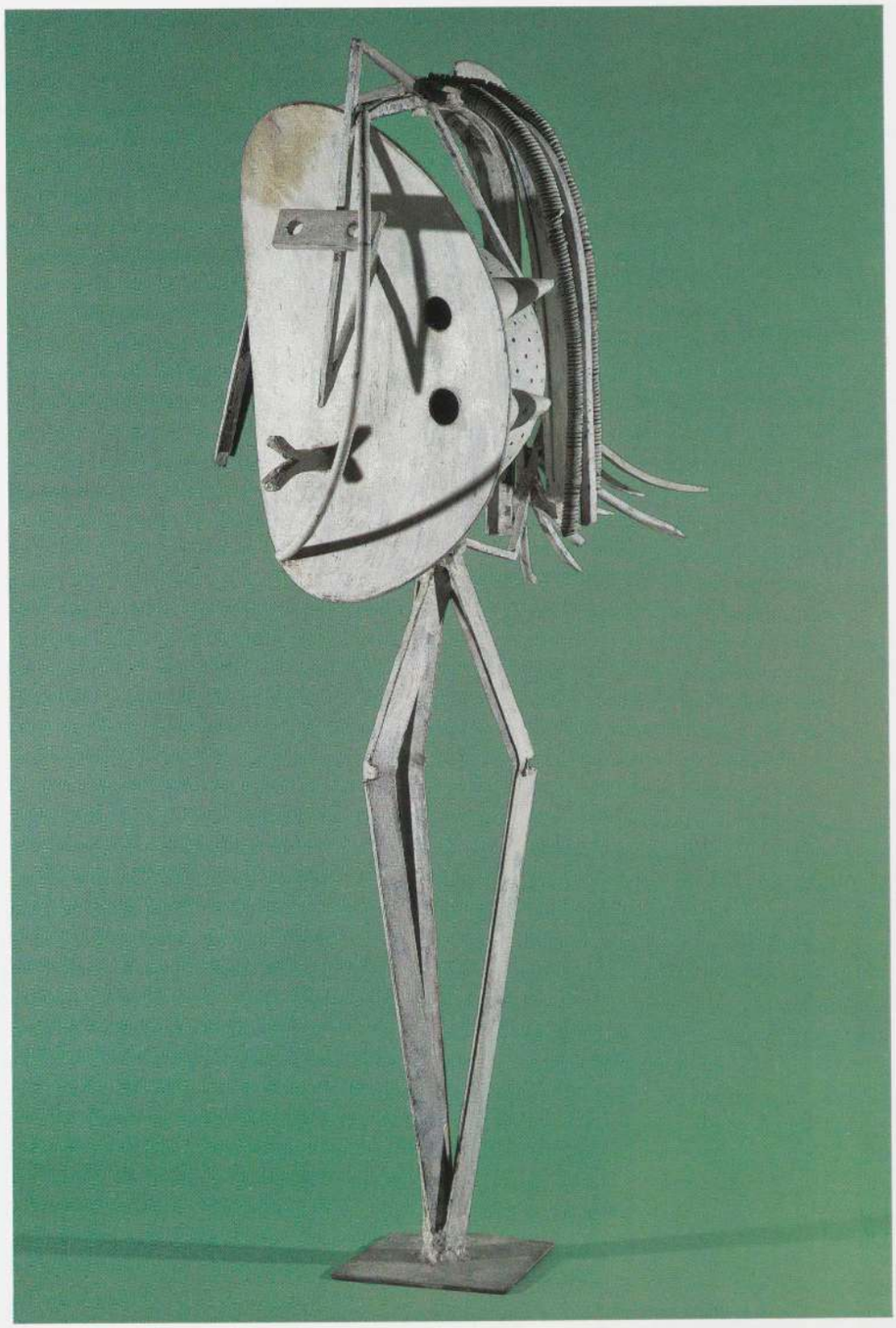
Pablo Picasso, *Studio per il busto di donna con autoritratto e scultura*. 1929. Matita, cm. 23,4 × 30,5. Parigi, Musée Picasso.

Figura, Fon, Repubblica Popolare del Benin (già Dahomey). Metallo, h. cm. 165. Parigi, Musée de l'Homme, acquisito nel 1894. Fotografia della sua istallazione al Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Parigi, 1895.

non fu solo il soggetto di *Testa di donna*, ma anche, con ogni probabilità, l'ispiratrice di *Testa*): queste ragioni sono i rivestimenti metallici delle figure di reliquiario e le forme a losanga dei loro supporti.

Si tenga presente, prima di tutto, che Picasso, analogamente ad alcuni altri artisti moderni, aveva "interpretato in modo erroneo" come gambe le losanghe dei custodi di reliquiario che avrebbero così suggerito le "figure danzanti". Quindi le figure di reliquiario sarebbero associazioni logiche con Olga, che era stata una ballerina professionista. Persino negli anni in cui Picasso viveva un rapporto felice con Olga (dal 1917 al 1924), i suoi disegni e i suoi quadri mettevano solitamente in evidenza la durezza e la magrezza del corpo della ballerina e i suoi tratti angolosi da *noble danseuse*.

A partire dal 1925 il loro rapporto si inasprì e le immagini di Olga create da Picasso divennero meno classiche e realistiche, con la tendenza a una sorta di distorsione surreale,[194] che culminò nel 1929-1931 in una serie di concezioni che ritraggono la donna come una specie di mostro predatore ossuto e tagliente.[195] Olga non era riuscita ad adattarsi a dividere la vita di Picasso con Marie-Thérèse, ed era diventata via via sempre più folle. Durante il periodo di vacanze che Picasso trascorse lontano da lei alla fine degli anni venti, Olga era solita comparire dappertutto inaspettatamente, sulla spiaggia, nelle strade, e coprirlo di insulti. Molte delle immagini picassiane di Olga, alla fine degli anni venti, rendono graficamente i suoi mutati sentimenti nei confronti della donna. Da lungo tempo ci si è resi conto che, per esempio, la figura femminile urlante in *Busto di donna con autoritratto* (1929 Z VII, 248), con i capelli svolazzanti all'indietro e la prominente lingua appuntita, rappresenta Olga; qui Picasso raffigura la sua reazione al sentirsi "*enguelé*" da Olga come se tale reazione fosse di calma distaccata (la metafo-



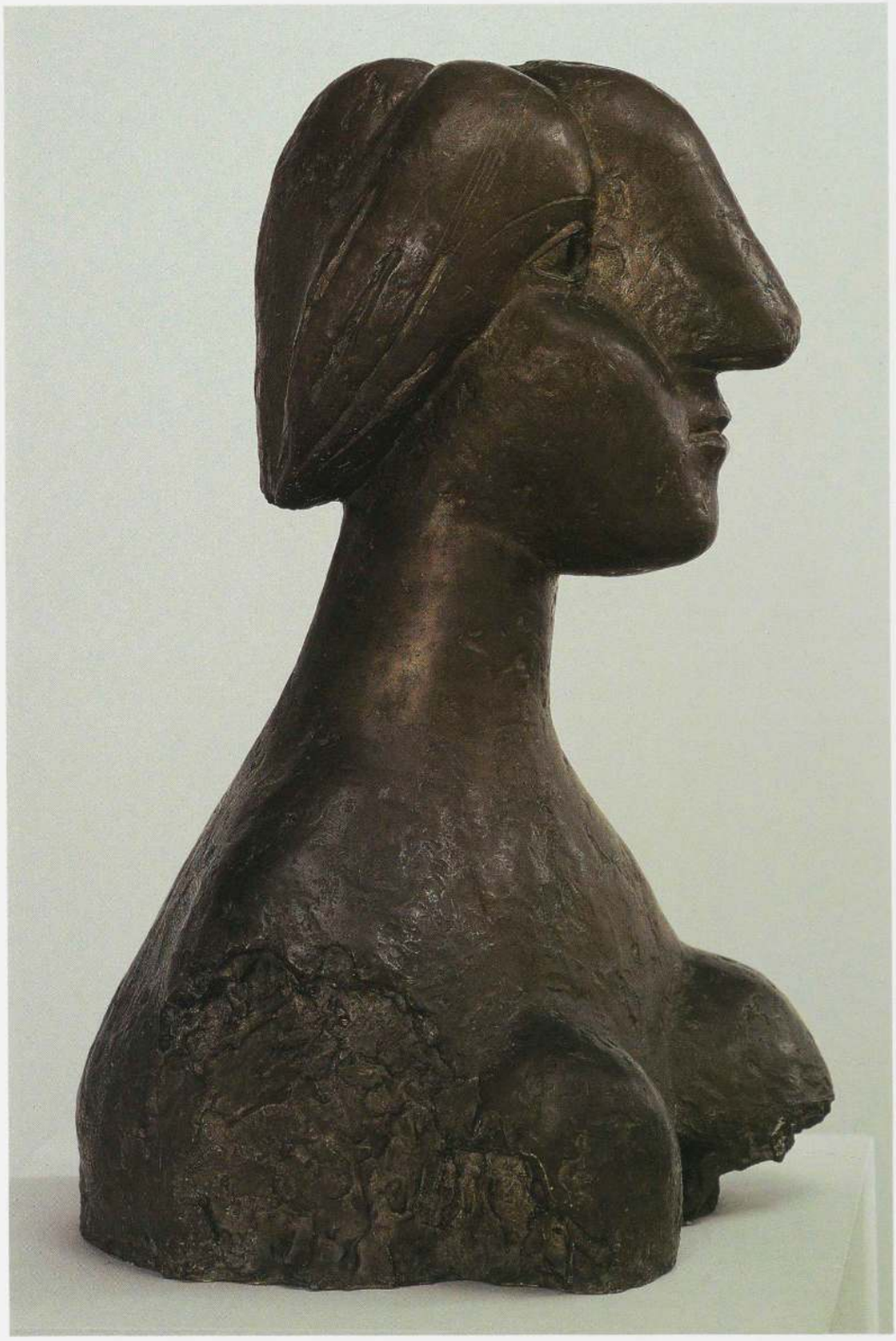
Pablo Picasso, *Testa di donna* (Olga Picasso). 1930-1931. Ferro dipinto, lamina metallica, molle e oggetti trovati (colini), cm. 100 × 37 × 59. Parigi, Musée Picasso.

ra dell'autoritratto sulla parete). Altrove, le immagini dell'artista raffiguranti questa donna riflettono irritazione, rabbia e persino paura. L'incalzante alienazione di Olga la portò probabilmente a minacciare la vita di Picasso,[196] e senza dubbio questo fatto lo ispirò a ritrarla come Charlotte Corday in *Donna con stiletto* (*La morte di Marat*) del 1931.

La sensazione del corpo di Olga come duro, spigoloso e aggressivo, così come è riassunto nella famosa *Bagnante seduta* del 1930 (Z. VII, 306), suggeriva giustamente l'uso del metallo per le immagini scultoree da lei ispirate: una scelta, questa, che rafforza l'associazione alle figure di reliquiario Kota che erano gli unici ad essere metallici tra gli oggetti tribali di Picasso.[197] È facile identificare *Testa di donna* con Olga a causa dei "capelli" simili a rebbi che sporgono dietro la testa (come in *Busto di donna con autoritratto*) e per l'elegante losanga che sostiene la testa, che è un lungo collo e suggerisce allo stesso tempo le gambe esili di una ballerina. In realtà l'associazione tra *Testa di donna* e *Busto di donna con autoritratto* viene confermata da un disegno (pagina a fianco) che accosta gli studi preparatori dei due lavori. Tra le sculture in metallo di questo periodo, *Testa di donna* ha una certa grazia e lirismo nonostante la sua durezza e la sua spigolosità; la *Testa* è più vicina nello spirito alle violente immagini dipinte di Olga. Il prominente ovale appuntito, che rappresenta lette-

Maschera Nimba, Baga, Guinea. Legno, h. cm. 108. Zurigo, Museum Rietberg.

Maschera, Lwalwa, Zaire. Legno, h. cm. 34.
Collezione privata



Pablo Picasso, *Busto di donna* (Marie-Thérèse Walter). 1931. Bronzo, cm. 68,5 × 42 × 43,5. Parigi, Musée Picasso.

ralmente la sua "gueule" esagerata, suggerisce per associazione di idee il torrente di ingiurie riversato sull'artista. La scelta da parte di Picasso dei materiali scultorei fu sempre determinata più dalla loro capacità di trasmettere i sentimenti specifici dell'artista nei confronti del suo soggetto che dalle possibilità di resa insite nei materiali stessi, o da qualunque relativo interesse nella soluzione di problemi estetici. Se i suoi sentimenti nei confronti di Olga lo avevavo spinto ad usare il metallo per le sculture già discusse, quelli per Marie-Thérèse gli suggerirono l'impiego dell'argilla e del gesso per modellare la serie di teste monumentali del 1931-1932. Entrambi i gruppi di sculture hanno dei corrispondenti nella collezione di arte tribale dell'artista, in oggetti primitivi che furono tra i primissimi ad interessarlo. Se le sculture di Olga si richiamano alle figure di reliquiario Kota rivestite di metallo, le teste di Marie-Thérèse vennero realizzate sotto il segno di Nimba (p. 327), la dea della fertilità dei Baga.[198]

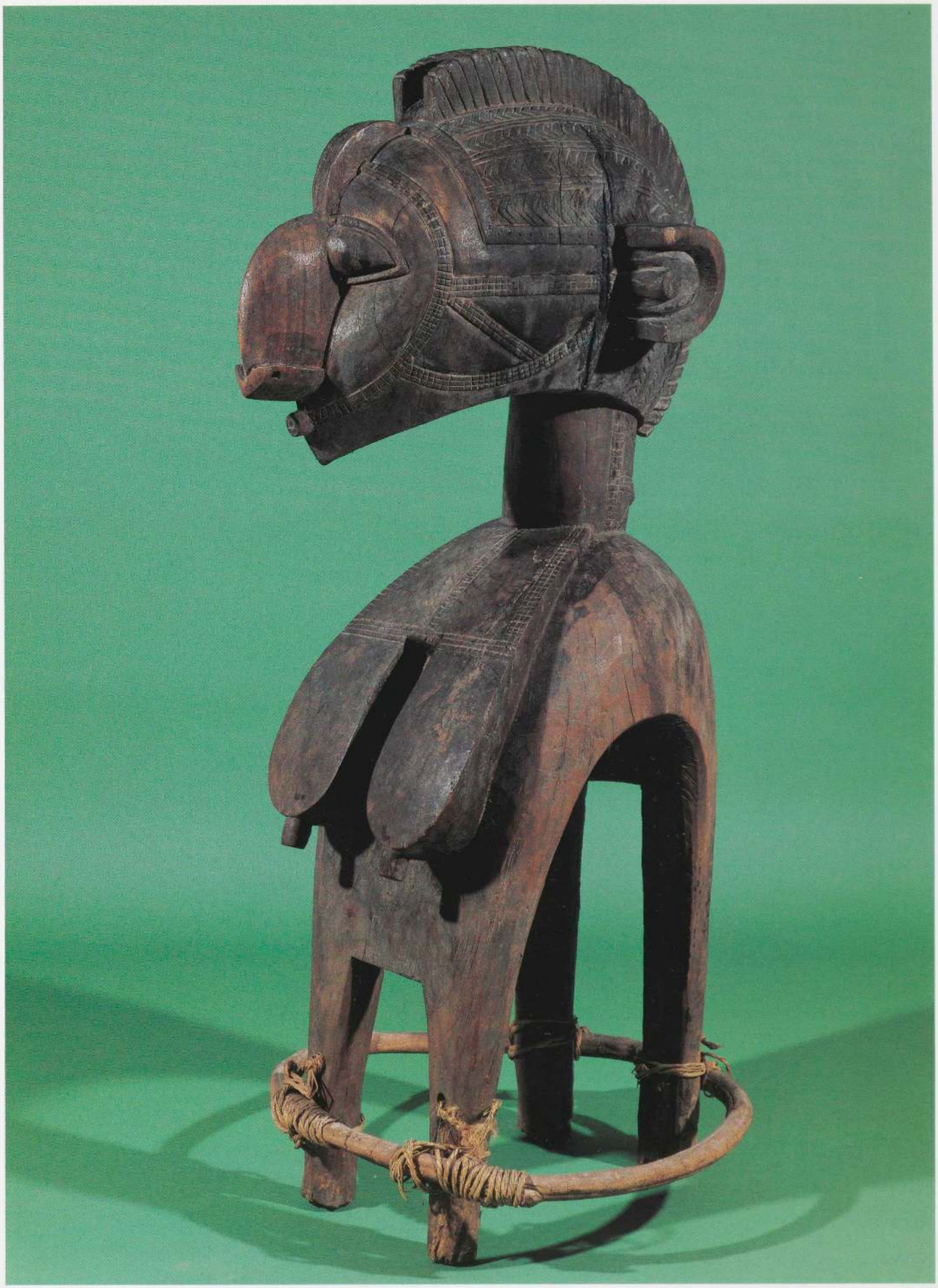
Il metodo di esecuzione nelle sculture metalliche ispirate da Olga era impersonale, dal momento che esse vennero in realtà realizzate da Gonzalez.[199] In *Testa di donna*, Olga venne ulteriormente allontanata dall'artista fino al punto da essere letteralmente trasformata in un oggetto in seguito all'incorporazione, in qualche caso senza trasformazione, di scolapasta, molle e chiodi ben riconoscibili. Dall'altra parte, la passione di Picasso per le

Pablo Picasso, *Testa di donna* (Marie-Thérèse Walter). 1931-1932. Bronzo, cm. 85 × 37 × 48. Parigi, Galleria Louise Leiris.

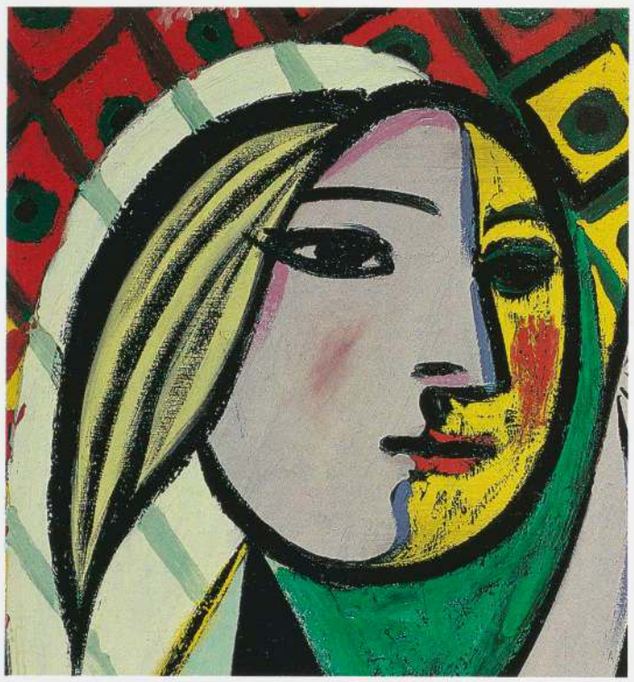
forme sensuali, morbide e rotonde di Marie-Thérèse, e il suo senso di intimità con il corpo di lei lo riportarono a un metodo di lavoro in cui il materiale della scultura (l'argilla) veniva pressava e modellata con le sue proprie mani.

Non si sa con precisione quando e come Picasso abbia acquistato la sua bellissima e classica maschera Nimba (pagina a fianco), ma con ogni probabilità ciò avvenne negli ultimi anni venti.[200] È possibile che egli possedesse già da lungo tempo le sue figure Baga,[201] di cui una è riprodotta a pagina 276; infatti si è notato che esse furono probabilmente tra i suoi primi acquisti, contemporanei ai disegni del 1907 collegati alle Nimba (p. 277). All'inizio del secolo, le maschere Nimba più grandi e più pesanti erano molto rare, e sebbene Picasso abbia visto quella conservata al Trocadéro (p. 275), quasi sicuramente egli non ebbe nessuna opportunità di acquistare una tale maschera fin dopo la Prima Guerra Mondiale.

L'acquisto da parte di Picasso della maschera da spalle riprodotta qui a destra, avvenuto dopo l'inizio della sua lunga relazione con Marie-Thérèse nel 1925, ha un certo nesso: Marie-Thérèse incarnava per Picasso la sensualità e per estensione la fertilità. Le forme piene, il naso prominente e i grandi seni sporgenti delle Nimba classiche avrebbero sicuramente ricordato a Picasso Marie-Thérèse anche se egli non si fosse reso conto, e in realtà lo era,[202] delle associazioni culturali della maschera della fertilità.



Maschera Nimba, Baga, Guinea. Legno e fibra, h. cm. 126. Parigi, Musée Picasso, già Collezione Pablo Picasso.



Pablo Picasso, *Ragazza allo specchio* (particolare). 1932. Olio su tela, cm. 162,3 × 130,2. New York, The Museum of Modern Art, dono Mrs. Simon Guggenheim.

Pablo Picasso, *Busto di donna* (particolare). 1960. Olio su tela, cm. 92 × 73. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso.

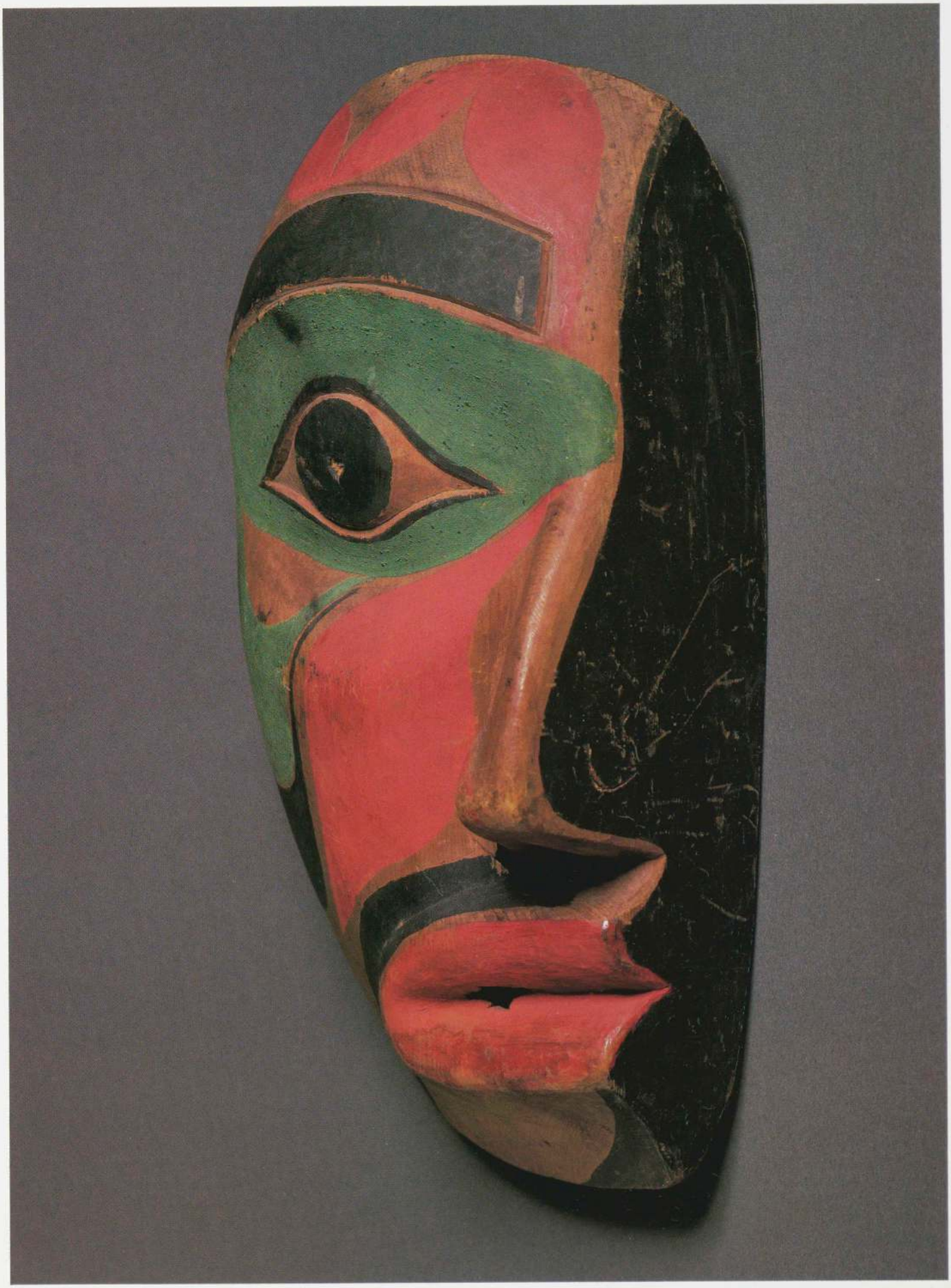
Non a caso la maschera Nimba di Picasso troneggiava come un totem nell'ingresso del castello di Boisgeloup, dove egli realizzò i grandi busti e le teste in gesso di Marie-Thérèse.[203] Quando Brassaï, ivi recatosi a fotografare quelle sculture, le descrisse come «rassomiglianti a qualche dea barbara» poteva benissimo avere in mente la maschera Nimba di Picasso.

L'influsso della maschera Nimba di Picasso sulla sua scultura di quegli anni si rivela molto forte in *Busto di donna* (p. 325) e *Testa di donna* (p. 326). Come era solito fare egli assimilava il motivo in modo del tutto personale. Delle due sculture, *Busto di donna* si riallaccia più da vicino alle maschere Nimba in quanto suggerisce i seni prosperosi di Marie Thérèse, benché la linea quasi continua, dall'acconciatura attraverso la fronte e il grande naso, abbiano affinità più strette con il tipo della maschera Nimba conservata al Rietberg Museum (p. 324) che non con quella classica di proprietà di Picasso. A causa della proiezione semicircolare sulla fronte, quest'ultima maschera è meglio riecheggiata da *Testa di donna*, perlomeno nei contorni superiori del suo profilo. (Picasso può anche aver visto una maschera Lwalwa dal grande naso simile a quella riprodotta a pagina 324, nonostante tali maschere fossero molto rare in Francia prima della Seconda Guerra Mondiale).

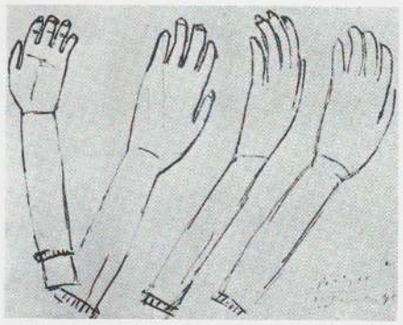
Il linguaggio formale molto particolare delle maschere Nimba classiche è carico di connotazioni sessuali secondarie che Picasso non soltanto assorbe, ma estende anche; tali connotazioni, tuttavia, investono l'arte tribale in modo meno consapevole, meno intuitivo o individuale di quanto non succeda nell'opera di Picasso. Il profilo ricurvo del naso della maschera Nimba, insieme alla visione frontale particolarmente stretta, richiama in modo inequivocabile il *mons veneris* e il sesso femminile soprattutto se visto in combinazione con l'insolita bocca a bottone che sporge subito al di sotto di esso. Sembra che l'erotismo della maschera Nimba abbia spinto Picasso ad arricchire e complicare queste associazioni in *Testa di donna*, dove egli imprime sulle sontuose forme femminili di Marie-Thérèse un'allusione ai suoi genitali maschili nella forma del naso fallico che sporge tra due occhi a palla.

Nel mettere in relazione Marie-Thérèse a una maschera tribale raffigurante una dea africana, Picasso aveva di fatto trasferito l'immagine della donna amata a un livello mitico. Questo universalizzare i suoi sentimenti sarebbe stato ripreso in modo diverso, dopo poco tempo, nell'immagine di Marie-Thérèse in *Ragazza allo specchio*. Qui la formulazione, che include un profilo in color lavanda iscritto nella veduta frontale di color giallo intenso che completa l'ovale del volto, trova le sue origini nelle stilizzazioni cubiste dell'area ombreggiata dei tratti del volto. A partire dagli anni venti, comunque, Picasso investì questa scoperta originariamente formale di una varietà di associazioni poetiche, ma tuttavia soltanto in *Ragazza allo specchio* egli la esplorò in termini universali, quasi mitici. Meyer Schapiro nella sua straordinaria interpretazione di questo quadro, parla del profilo color lavanda come di una «luna crescente» e del volto giallo come del «sole».[204] Il simbolismo "del sole e della luna" proposto da Schapiro mostra come Picasso si addentri nei meandri della sua stessa immaginazione per quel tipo di immagini cosmiche che si ritrovano in certi oggetti tribali, come la maschera della Costa Nord Occidentale qui riprodotta sulla destra.

Questa maschera è stata tagliata in corrispondenza del centro in modo tale che la sezione trasversale che ne risulta, dipinta di nero, viene interpretata come un profilo iscritto dentro la struttura essenzialmente frontale della maschera stessa. Spesso le maschere della Costa Nord Occidentale e quelle eschimesi presentano i volti visti di fronte e divisi in modo più convenzionale in due metà, una chiara e una scura, con esplicite allusioni ad opposti quali il sole e la luna, il giorno e la notte, o le facce lunari, quella buia e quella illuminata dal sole. Questi "esseri spaccati", o esseri trasformati, della mitologia della Costa



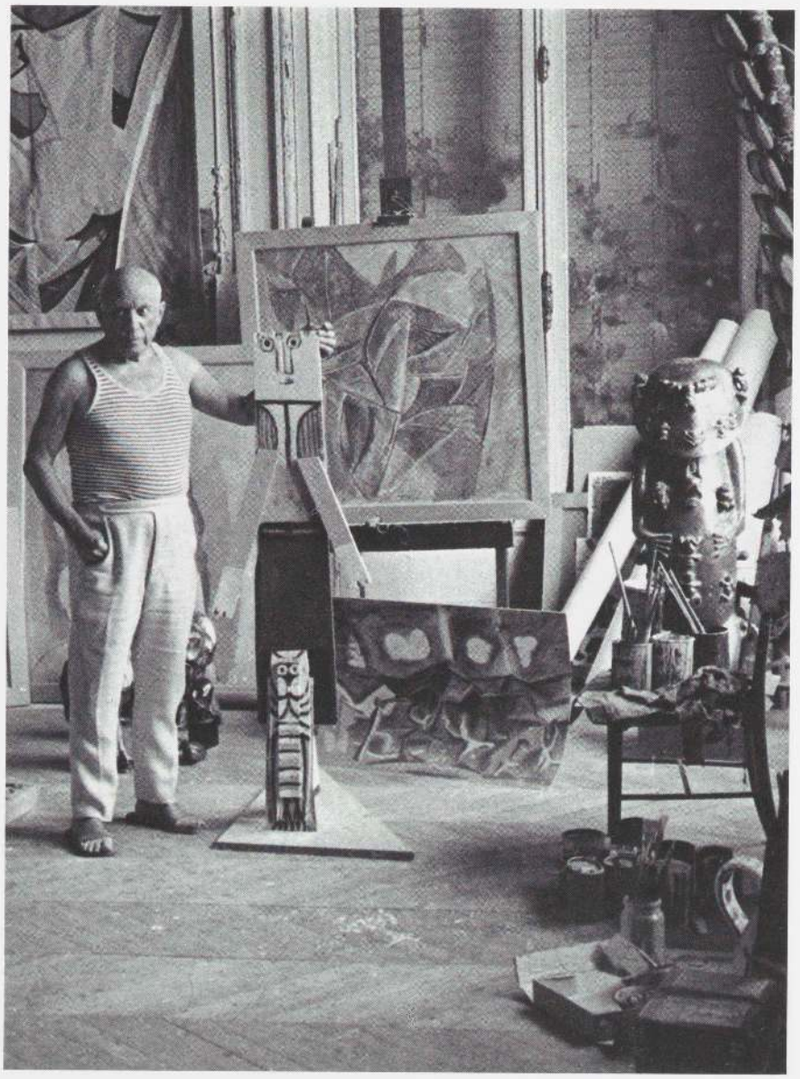
Maschera, Kwakiutl, Columbia Britannica. Legno dipinto, h. cm. 34. Berlino, Museum für Völkerkunde.



Sinistra: Pablo Picasso, Disegno di un braccio con mano proveniente dall'Isola di Pasqua dato a Picasso da Pierre Loeb prima del 1940. Pubblicato in Pierre Loeb, *Voyages à travers la peinture*, 1945.

Sotto a sinistra: Pablo Picasso, *Donna in abito lungo*. 1943. Bronzo, cm. 161 × 50 × 36,5. Collezione privata.

Sotto: Picasso nel suo studio a La Californie, a Cannes con la replica in bronzo della scultura Rurutu. Fotografia di Edward Quinn, 1960 ca.



Nord Occidentale sono inevitabilmente associati al cosmico[205] ma, come accade in tutti gli opposti di questo genere, sono anche proiezioni della dualità nascosta nella psicologia e nella sessualità umana. Quasi certamente Picasso non poteva aver visto una maschera "spaccata" come quella che qui viene riprodotta, ma tuttavia essa fa risaltare l'affinità esistente tra il suo pensiero poetico in *Ragazza allo specchio* e gli universali mitici illustrati dagli oggetti tribali. Fonti più probabili per Picasso sono le immagini di un sole circolare e di un quarto di luna personificati, e cioè con dei veri e propri "volti" come avveniva in alcuni manoscritti del tardo medioevo.[206] Il fatto che la luna e il sole, incarnazioni astrali dei principi femminile e maschile, debbano combinarsi in questo dipinto nel volto di Marie-Thérèse può essere letto come un'estensione di quel genere di poetica che portò Picasso a fondere in *Testa di donna* forme falliche e forme femminili (p. 326). Consciamente o no, esse comunicano il suo desiderio di unione con la sua amata, sia a livello psichico che fisico.

L'arte di Picasso del 1930-1932 contraddistingue l'ultima fase decisamente primitivista della sua attività: egli

Figura (Dio A'a), Rurutu, Isole Australi. Legno, h. cm. 111,7. Londra, The British Museum. Per un'altra veduta di quest'oggetto, cfr. p. 581.

continuò, tuttavia, fino alla morte ad amare gli oggetti tribali e a comperarli. Infatti, i pezzi migliori della sua collezione, come la figura potente del fiume Sepik (p. 48) e una sorprendente maschera Lega andata perduta,[207] vennero acquistati dall'artista negli anni trenta e in quelli successivi. Verso l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, Picasso ebbe modo di ammirare un braccio di legno proveniente dall'Isola di Pasqua alla galleria di Pierre Loeb e con pronta generosità lo stesso Loeb gliene fece dono.[208] Nel 1942 Loeb, dopo che era fuggito da Parigi occupata, ricevette un messaggio da un amico (che aveva trasmesso telefonicamente all'artista sue notizie): egli gli riferiva che Picasso "in quel momento" aveva tra le mani il braccio di legno.[209] In effetti proprio allora egli stava facendo gli schizzi di questo oggetto dell'Isola di Pasqua che aveva intenzione di impiegare come *"objet trouvé"* per il braccio sinistro della sua *Donna in abito lungo*, una figura a grandezza d'uomo costruita sulla base di un manichino da sartoria scartato (pagina a fianco).

Negli studi di Picasso, durante i suoi ultimi anni di attività, due oggetti occupano un posto predominante e una provenienza particolare: il primo è una replica in

Veduta dello studio di Picasso a La Californie, a Cannes con la figura delle Nuove Ebridi, 1955 ca.

bronzo della famosa divinità "A'a" proveniente da Rurutu nelle isole Australi. Nel corso di una visita allo studio di Roland Penrose nel 1950, Picasso aveva visto un calco in gesso di questa straordinaria scultura, forse l'oggetto tribale più grande del British Museum, rimanendone sconcertato; a dire il vero, questo era già stato molto ammirato dai Surrealisti ed era servito, sedici anni prima, da modello per *Forza di concentrazione di M. K.* (p. 581) di Victor Brauner. Penrose aveva acquistato il gesso dal British Museum per la mostra "40.000 anni di Arte Moderna".[210] In realtà il museo aveva ereditato lo stampo ed anche il pezzo originale nel XIX secolo dalla Missionary Society di Londra, che aveva fatto fare numerose copie del dio "A'a" al fine di dimostrare ai suoi sostenitori, il più ampiamente possibile, «quanto orribili potessero essere gli idoli pagani».[211] Venne eseguito un gesso extra per Picasso, che se ne servì per il suo bronzo.

Durante una visita a Matisse all'Hotel Régina di Nizza Picasso aveva ammirato una maschera per il corpo delle Nuove Ebridi con braccia e gambe (vedi sopra e pagina a fianco) che Matisse aveva ricevuto in dono da un suo amico capitano di marina.[212] (L'oggetto perciò non rifletteva il gusto di Matisse per l'arte tribale; in realtà esso ne era ben lontano). Per il suo carattere fantastico, la figura doveva per forza piacere a Picasso che l'apprezzò infatti molto, e Matisse gliela regalò. Consegnata a Picasso da Pierre Matisse dopo la morte di suo padre, questa maschera dominò per anni nello studio a La Californie.

Spesso si è pensato che la maggiore influenza dell' "art nègre" su Picasso concernesse la formazione del Cubismo; un giudizio, questo, fondato sull'errato assunto che le *Demoiselles* siano un dipinto cubista. In realtà, l'arte tribale ebbe soltanto un ruolo residuo nel Cubismo Analitico, un ruolo incentrato sulla concettualizzazione dei dati

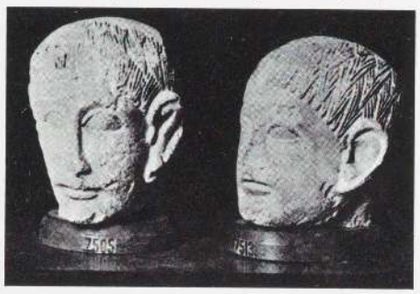
Figura, Malekula, Vanuatu (già Nuove Ebridi). Legno di felce dipinto e materiali diversi, h. cm. 114, esclusa la sedia. Parigi, Musée Picasso, già Collezione Henri Matisse, Pablo Picasso.

visivi: questo fu l'unico aspetto dell' "art nègre" che due artisti così diversi come Braque e Picasso potrebbero aver condiviso. La plasticità africana e il colore oceanico che colpirono Picasso, analogamente alla sua riscoperta del fare arte quasi fosse un atto "magico", appartengono alla sua arte pre-cubista del 1907-1908. Quando nell'inverno del 1908-1909, Picasso e Braque cominciarono a lavorare in tandem, l'arte di Picasso assunse un tono più distaccato, più classico, che era tipico del Cubismo Analitico il cui spirito aveva ben poco in comune con il lavoro "africano" immediatamente precedente. Proprio di questa forma di classicismo Picasso si liberò nella sua seconda fase primitivista che produsse il collage e l'assemblage, tecniche anticlassiche che Braque intenzionalmente non condivise. Questi nuovi metodi che hanno molto in comune con gli aspetti dell'arte tribale, continuarono ad essere garanti dello spirito d'avventura e dell'apertura senza confini dell'arte di Picasso, mantenendolo in prima linea nell'avanguardia modernista per ciò che egli ha fatto nell'arco di quarant'anni a partire dall'inizio del suo primitivismo nel 1906, e facendo di lui, anche in tarda età, il più singolare dei maestri dell'arte moderna.

NOTE

Poiché l'opera di Picasso viene ampiamente trattata nell'Introduzione (14-21, 51-55, 59-61, 64, 73), ritengo che il lettore abbia familiarità con questi passaggi precedenti relativi a quanto è esposto nel presente capitolo.

1. Il ruolo del primitivismo fu di fondamentale importanza nell'opera di Max Ernst, ma non si può affermare la stessa cosa per quanto riguarda la storia dell'arte nel suo complesso.
2. Questo vale in generale per i primi testimoni di questo fenomeno, come Apollinaire, Salmon e Stein, e diviene sempre più pertinente nella seconda decade del secolo per scrittori come de Zayas.
3. Questo fu ciò che mi disse Picasso durante una discussione sollevata dalle sue domande sull'attuale situazione della popolazione nera in America. Non so chi avesse propagato questa idea, nè quanto fosse diffusa. Picasso ne sembrava affascinato.
4. Come fu esemplificato da Robert J. Coady, redattore artistico della rivista «The Soil», e direttore delle gallerie Washington Square e Coady di New York City (1914-1919), il quale scrisse nel 1917: «Cézanne non era francese. Era il sangue negro di sua madre a trasmettere alle sue tele la maggior parte delle loro qualità»; in Judith Zilczer, *The Aesthetic Struggle in America, 1913-1918: Abstract Art and Theory in the Stieglitz Circle*, tesi di Dottorato, University of Delaware, 1975, p. 151.
5. Illustrato in *Picasso: A Retrospective*, catalogo a cura di William Rubin per la mostra tenutasi nel Museum of Modern Art, New York 1980, p. 14.
6. Il padre di Picasso morì il 3 Maggio 1913, ma non vide mai le *Demoiselles* o un qualsiasi altro dipinto del periodo africano, e probabilmente non vide mai nemmeno un quadro cubista. Nel secondo caso, l'unica eccezione potrebbe essere stato il ritratto di Manuel Pallarès, eseguito a Barcellona durante la breve sosta di Picasso in quella città sulla via per Horta (Primavera-Estate 1909). Anche se il padre di Picasso avesse visto questo quadro non esiste alcuna testimonianza della sua reazione.
7. Per quanto riguarda l'uso che faccio di questo termine, cfr. pp. 3-5.
8. La frase completa, riportata da Françoise Gilot e Carlton Lake in *Life with Picasso*, McGraw-Hill, New York-Toronto-Londra 1964, p. 226, recita: «In quel momento ho capito che questa era la pittura». Ho scelto questa versione del racconto di Picasso da inserire nelle mie note circa la nostra conversazione – nella quale egli trattò lo stesso argomento –, piuttosto che la versione di André Malraux in *Picasso's Mask*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1976, p. 11, traduzione di June Guicharnaud e Jacques Guicharnaud, di: *La Tête d'obsidienne*, Gallimard, Parigi 1974. In quella versione Picasso afferma: «Capii perché facevo il pittore».
9. La serie di basso-rilievi che furono esposti durante la Primavera del 1906 (o al più presto alla fine del 1905, come riporta Pierre Daix, *La Vie de Peintre de Picasso*, Editions du Seuil, Parigi 1977, p. 72) erano stati ritrovati nella fortezza iberica di Osuna da una missione francese del 1903. I risultati di questi scavi vennero pubblicati per la prima volta nel 1906 da Arthur Engel e Pierre Paris in *Une Forteresse ibérique à Osuna*, Imprimerie Nationale, Parigi 1906. Il libro e la coincidente collocazione al Louvre dei rilievi causarono a quel tempo un nascente entusiasmo per la scultura iberica.
10. Esistono opinioni differenti su quanto Picasso si sia spinto avanti nella sua fase influenzata dalla scultura iberica arcaica mentre si trovava ancora a Gosol, nonostante il fatto che il suo periodo iberico sia cominciato certamente là. Alcuni critici, fra i quali Barr e Leymarie, fanno interamente risalire al periodo di Gosol l'opera *Donna con pagnotte* (Philadelphia Museum of Art), la cui testa venne rielaborata come una maschera secondo il nuovo stile. Io credo che, come il ritratto della Stein, la testa del dipinto di Philadelphia sia stato ridipinta dopo il ritorno di Picasso a Parigi.
11. Cfr. André Salmon, *L'Art nègre* (1920), riportato nel suo *Propos d'ateliers*, G. Grés et Cie, Parigi 1922, pp. 116, 123, 128.
12. Cfr. le pp. 75, 76, nota 32.
13. Questa è la supposizione della maggior parte degli Africanisti, nonostante, come abbiamo visto in precedenza (p. 77 nota 68), si sappia poco di quanto accadde prima della metà del XIX sec. Ciò che sappiamo, grazie a del prezioso materiale proveniente dagli scavi (Nok, Djenné, Benin), una parte del quale risale a più di dieci secoli fa, è che alcuni aspetti delle arti tribali erano già presenti.
14. Ron Johnson, *Primitivism in the Early Sculpture of Picasso*, in «Arts Magazine» 49, n. 10, Giugno 1975, pp. 64-68.
15. Citato *ibid.*, p. 64.
16. Picasso ne aveva parlato a Pierre Daix, ma il volume non fu trovato nella sua eredità.
17. In Werner Spies e Christine Piot, *Picasso: Das Plastische Werk*, catalogo della mostra tenutasi alla Nationalgalerie, Berlino, 7 Ottobre-27 Novembre 1983, e alla Kunsthalle, Düsseldorf, 11 Dicembre 1983-29 Gennaio 1984, p. 33.
18. Per questa ragione rimango scettico sulla proposta di Johnson riguardante il rapporto fra il pannello di Gauguin e *Donna che si pettina*.
19. Questa è solo una mia supposizione, basata sulle immagini fantastiche di disgusto di Picasso per donne anziane e sul carattere di "Vanitas" di certi accostamenti di donne anziane e giovani presenti in tutta la sua opera.
20. Pierre Daix e Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso: Catalogue raisonné de l'oeuvre 1907-1916*, Ides et Calendes, Neuchâtel 1979, p. 247, n. 304 di cat. Un disegno abbozzato a matita presente sul verso ci rimanda anche a studi per *I mietitori*, degli inizi del 1907.
21. Anche se non compare nel catalogo della retrospettiva di Gauguin del 1906, *Due figure fiancheggianti una statua* mi sembrava che anticipasse il gouache di Picasso, tanto che pensai che Picasso l'avesse già visto. Geneviève Monnier, curatrice del Dipartimento Disegni del Louvre, che ha gentilmente esaminato l'acquarello, mi informa che *Antico culto Maori*, di cui esso fu il pezzo centrale, riporta un'etichetta indicante il fatto che venne esposto al Salon d'Automne del 1906, in una retrospettiva.
22. Presumo che la sezione sotto la sedia sul lato sinistro sia stata in origine lasciata in bianco, come lo è tuttora la parte sulla destra. Picasso sembra essere ritornato su quest'opera per esplorare la curiosa rappresentazione in prospettiva delle gambe della sedia, che ora vediamo sul lato sinistro. Questa rappresentazione spaziale è chiaramente in disaccordo con la lateralità che prevale altrove nell'immagine. L'effetto stridente che crea, spiega probabilmente perché Picasso abbia lasciato in bianco la corrispondente sezione sul lato destro.
23. I due calchi in gesso a grandezza naturale (dai marmi di Michelangelo *Schiavo in catene* e *Schiavo morente* del Louvre) presenti nello studio di Picasso erano acquisizioni relativamente nuove, nonostante la sua precedente ammirazione per gli originali. I gessi erano stati probabilmente al Château Grimaldi, che ospitava il Museo d'Antibes quando Picasso cominciò a lavorarvi nel 1946, e gli vennero dati da Romuald Dor de la Souchère, curatore del museo, poco tempo dopo che Picasso si era stabilito nella villa Notre-Dame-de-Vie a Mougins nel 1961; cfr. Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, Ed. riveduta, Icon Editions, New York, Evanston, San Francisco, Londra 1973, p. 452, (prima edizione presso Victor Gollancz, Londra 1958).
24. *The Philosophical Brothel, Part I*, in «Art News» 71, n. 5, Settembre 1972, pp. 24, 29, note 15-20.
25. Secondo i miei appunti, Picasso afferma di aver amato la statua di Michelangelo fin dalla giovinezza. Non è chiaro però, dal contesto, se egli intendesse le riproduzioni viste nelle scuole d'arte in Spagna, o se intendesse gli originali, che, come risulta evidente dalla conversazione, egli vide durante la sua prima visita a Parigi. Una fotografia che ci mostra la *Salle Michelange* del Louvre nel 1906 è riprodotta in Gertrude Berthold, *Cézanne und die alten Meister*, W. Kohlhammer, Stoccarda 1958, illustrazione n. 88. Secondo Berthold (pp. 49, 59, nota 41) gli *Schiavi* di Michelangelo vennero esposti in questa galleria a partire dal 1877; quest'ultima venne costruita per sostituire l'antica galleria dedicata a Michelangelo, nella quale le sculture furono conservate fino al 1875.
26. Cfr. sopra, nota 10.
27. *L'Art nègre* (come in nota 11), p. 125.
28. Picasso li aveva acquistati da Géry Pieret (a cui ci si riferisce anche con i nomi di Géry-Piéret, Gérard Pieret, Guy Pieret, ecc.), segretario di Apollinaire. Cfr. John Golding, *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*, II ed., Faber and Faber, Londra 1968, p. 53, nota 1 (prima ed. Faber and Faber, Londra 1959).
29. Per una riproduzione della testa di donna che Picasso aveva acquistato da Géry Pieret, la quale sembra averlo interessato molto meno di quella che riportiamo in questo testo, cfr. John Golding, *The "Demoiselles d'Avignon"*, in «The Burlington Magazine» 100, n. 662, Maggio 1958, p. 158, fig. 24.
30. Egli aveva visto un gruppo di sculture negli studi di Matisse, Derain e, probabilmente, Vlaminck, a partire dagli inizi dell'Autunno del 1906.
31. Cfr. William Rubin, *From Narrative to "Iconic"* in *Picasso: The Buried Allegory in "Bread and Fruitdish on a Table" and The Role of "Les Demoiselles d'Avignon"*, in «The Art Bulletin» 65, n. 4, Dicembre 1983, pp. 615-49.
32. Per ulteriori informazioni sulla caricatura cfr. pp. 284-86.
33. Golding, *Cubism: A History and an Analysis*, (come in nota 28), pp. 53, 54.
34. L'asimmetria della scultura del Cerro è quasi interamente il risultato del danno subito da uno dei lati del viso. Questo sembra aver affascinato Picasso, profondamente superstizioso, il quale collegò probabilmente l'unico occhio rimasto alle credenze popolari riguardanti la figura del *borgne* con l' "occhio maligno". L'asimmetria degli occhi del marinaio (*Busto di un marinaio*, p. 250) e dello studente di medicina (*Testa di uno studente di medicina*, p. 251) non possono, comunque, essere direttamente equiparate alle implicazioni più ovviamente letterarie di figure con un occhio solo come *Celestina* (1903).



Due teste, Cerro de los Santos (Spagna). V-III secolo a.C. Madrid, Museo Arqueologico Nacional.

35. In collaborazione con Michèle Richet, Marie-Laure Bernadac e Hélène Seckel del 'Musée Picasso', Pierre Daix ed io speriamo di coordinare tutti gli schizzi, editi e inediti, riguardanti *Les Demoiselles*, allo scopo di poter tracciare in modo preciso lo sviluppo del quadro e la sua cronologia. Le nostre conclusioni verranno pubblicate nel catalogo della mostra "Autour des Demoiselles d'Avignon", programmata al Musée Picasso per il 1986.
36. Nello schizzo di Basilea (p. 250), la versione finale del primo stadio, lo studente di medicina porta un libro piuttosto che un teschio. Ci sono, comunque, numerosi studi dimostranti il fatto che in origine lo stesso era raffigurato mentre portava un teschio (ad es. Z. XXVI, 45), e Picasso lo descrisse sotto questa forma a Kahnweiler, a Barr e a me.
37. Per una dettagliata analisi di questo problema, cfr. il mio articolo, *From Narrative to "Iconic" in Picasso*, come in nota 31.
38. *Ibid.*; cfr. in particolar modo l'appendice n. 5: *The Demoiselles and Cubism*.
39. Il fallimento degli studiosi di Picasso e del Cubismo nel mettere a fuoco il periodo fra l'Estate 1908 e l'Estate 1909 è riflesso nell'effettiva mancanza nella letteratura, almeno fino ad anni relativamente recenti, di analisi (o anche di riproduzioni) delle due maggiori opere del primo Cubismo di Picasso: *Tre donne* (Leningrado, Hermitage) e *Pane e fruttiera su una tavola* (Basilea, Kunstmuseum).
40. *The Philosophical Brothel*, pubblicato in due parti in «Art News» Settembre 1972, pp. 22-29 (I parte), e Ottobre 1972, pp. 38-47 (II parte). Tutte le seguenti citazioni da Steinberg nel testo principale sono tratte da questo articolo.
41. Per un'analisi di questa figura, cfr. il mio articolo *From Narrative to "Iconic" in Picasso*, come in nota 31, pp. 627-632, ed in special modo l'appendice n. 6: *The Left-Hand Figure in the Demoiselles*.

42. Cfr. nota 36.
43. Nel corso di numerose e lunghe visite alla villa di Picasso ho discusso con lui una certa varietà di argomenti. La frequenza con la quale Picasso faceva riferimento alle malattie veneree (spesso, per la verità, con tono umoristico), mi colpì notevolmente. Fra i suoi amici Picasso venne a lungo conosciuto per la sua esagerata e ossessiva paura della morte. Poiché negli anni di gioventù era stato un frequentatore di bordelli, quell'ansietà potrebbe aver intensificato una comprensibile paura per le malattie veneree mortali. Nell'arte di Picasso le immagini che si riferiscono direttamente o indirettamente alle malattie veneree sono certamente più numerose che nell'opera di qualsiasi altro grande artista. Un esame di questi riferimenti costituirebbe da solo il soggetto per un articolo.
44. Mary Mathews Gedo, *Picasso: Art as Autobiography*, University of Chicago Press, Chicago e Londra 1980, pp. 75-80, 270-272; *Art as Exorcism: Picasso's "Demoiselles d'Avignon"*, in «Arts Magazine» 55, n. 2, Ottobre 1980, pp. 70-83.
La Gedo focalizzò la propria attenzione sul marinaio (che simbolizza secondo lei sia la prima infanzia di Picasso, sia la sua iniziazione giovanile ai bordelli), sullo studente di medicina e sulle prostitute, con particolare attenzione alle connessioni fra i medici e le prostitute affette dal morbo, e, interpretando queste figure come aspetti che riflettono la storia stessa di Picasso, formulò l'ipotesi che l'originaria concezione delle *Demoiselles* rispondesse alla sua «doppia esperienza, sia come osservatore obiettivo, sia come vittima soggettiva di prostitute malate». Di conseguenza la presenza del teschio potrebbe riferirsi alla possibilità che Picasso stesso avesse contratto un'infezione venerea, presumibilmente la sifilide, forse da Fernande Olivier. (La Gedo, citando i pettegolezzi notoriamente poco attendibili di Pierre Cabanne, riporta alcune dicerie su Fernande riguardanti una sua presunta storia di amanti e il fatto che si fosse prostituita quando viveva precedentemente con un altro artista). La Gedo, alle pp. 53 e 267 di *Art as Autobiography*, riferendosi al prevalere del motivo della cecità nelle opere di Picasso del 1903 e alle molte interpretazioni circa la sua origine, suppone che questo motivo «nascesse nel senso di colpa di Picasso e nella sua angoscia circa gli effetti dannosi di una malattia venerea da lui contratta». Nell'affermare ciò, essa fa riferimento a John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Pantheon, New York 1980, pp. 43, 44 (ristampa; la prima edizione è della Penguin, Harmondsworth, Inghilterra, 1965). Berger ritenne che l'artista avesse «probabilmente contratto qualche malattia venerea» e temesse la cecità «quale conseguenza della sua malattia».
45. *La Tête d'obsidienne*, pp. 17-19. Il resoconto di Malraux circa la sua conversazione con Picasso è basato su annotazioni prese durante un incontro del 1937. Come ho osservato in precedenza, Picasso trattò con me gli stessi argomenti. Nella seconda delle due occasioni in cui riuscii a farlo parlare delle *Demoiselles*, egli affermò che la sua visita del 1907 al Trocadéro era stata molto commovente. Comunque, nel contesto della conversazione, l'accenno poteva essere riferito sia ai quadri "africani" del 1907-1908, in generale, sia alle *Demoiselles* in particolare. Poiché le mie annotazioni corrispondono in senso generale a ciò che Picasso afferma in modo più eloquente nel resoconto di Malraux, mi sono permesso di usare il suo testo, nonostante si affermi che alcuni brani de *La Tête d'obsidienne* siano in tutto o in parte invenzioni di Malraux.
46. Nel resoconto delle mie conversazioni con Picasso, egli descrive la sua prima visita al Musée d'Ethnographie come il risultato di aver aperto una porta sbagliata, anche se in altre occasioni egli aveva accennato al fatto che la visita gli era stata consigliata da Derain.
47. «...era disgustoso. Il mercato delle pulci. L'odore...» (*La Tête d'obsidienne*, p. 17).
48. Poiché per un certo periodo di tempo ci furono solo due guardiani al Musée d'Ethnographie, l'assenza o la malattia di uno dei due sarebbe stata sufficiente per chiudere il museo, ad eccezione della Rotonda posta all'entrata.
49. Un commentatore riporta nel 1910 che la principale galleria oceanica era rimasta ufficialmente chiusa per 14 anni, nonostante che la più importante guida del periodo, *Les Musées de Paris* di Joanne, la indicasse come aperta nel 1903 (come anche una nuova edizione del 1905). La soluzione di questo enigma potrebbe trovarsi nelle indicazioni date da Baedecker in questo periodo. I guardiani sembrano aver approfittato di un sistema conosciuto anche oggi in certe chiese, monumenti o musei provinciali. Baedecker indica la galleria oceanica come ufficialmente chiusa, ma suggerisce la possibilità di visitare il museo durante le normali ore di chiusura per mezzo di un *pourboire*, o, secondo la curiosa espressione dell'edizione inglese, "by feeing the guardian" (pagando il guardiano). Non soggetta alla chiusura, perlomeno durante le normali ore di visita, era la grande Rotonda, posta vicino all'entrata, che era riservata ad una selezione di materiale africano ed oceanico. Che l'accesso alle aree incustodite fosse una questione fortuita, è dimostrato dall'esorbitante numero di furti subiti dal Trocadéro; Marcel Mauss, nella sua descrizione del museo, segnalò la presenza di «notevoli furti» (*L'ethnographie en France et à l'étranger*, in «Revue de Paris», anno XX, V, Settembre-Ottobre 1913, pp. 537-560, 815-837.
50. Picasso mi disse di essere tornato più di una volta al Museo di Etnografia negli anni di gioventù, ricordando di esservi andato da solo durante la prima visita, ma di esservi poi tornato con degli amici. Risulta chiaramente che una di queste ultime visite fu fatta in compagnia di Apollinaire (Ekaterini Samaltanou-Tsiakma, *Guillame Apollinaire: Catalyst for Primitivism, for Picabia and Duchamp*, tesi di Dottorato, University of Virginia 1981, pp. 31-37). Dalle mie annotazioni risulta che l'ultima volta in cui Picasso visitò il Trocadéro fu negli anni trenta, per l'apertura di un evento speciale (che potrebbe essere stata la mostra del 1933, riguardante il materiale raccolto durante la missione Dakar-Gibuti, di cui faceva parte il suo intimo amico Michel Leiris).
51. Dalle mie annotazioni risulta chiaramente che Picasso sentì la piena forza della "rivelazione" *subito dopo* essere uscito dal museo.
52. Come l'asserzione fatta da Picasso in tarda età (circa il fatto che egli non aveva visto oggetti d'arte tribale fino alla conclusione delle *Demoiselles*) era in un certo senso una strategia compensatoria in relazione alle idee che si erano sviluppate intorno al quadro (cfr. *From Narrative to "Iconic" in Picasso*, come in nota 31, app. n. 7: *Picasso's Equivocations with Respect to 'Art Nègre'*) così i suoi continui riferimenti al carattere magico degli oggetti tribali (in conversazioni con Christian Zervos, François Gilot, Andre Malraux, con me, e senza dubbio con altri, erano diretti ad annullare la comune opinione che il suo interesse per quest'arte fosse essenzialmente formalista (come è riassunta in Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Random House, Vintage Books, New York 1967, edizione rivista ed ampliata di *Primitivism in Modern Painting*, 1938, pp. 144-163). In ogni caso, la sottolineatura di Picasso non dovrebbe portarci alla conclusione che il suo interesse fosse unicamente dettato dal carattere magico di quell'arte. A prescindere dal tenore delle osservazioni fatte a Salmon [Picasso riteneva l'arte africana «raisonnable», (*L'Art nègre*, come in nota 11), e «Picasso aveva meditato sulla geometria, scegliendo come sue guide gli artisti selvaggi» (*Historie anecdotique du cubisme*, in *La Jeune Peinture Française*, Société des Trente, Albert Messein, Parigi 1912, p. 46)], e anche da alcune osservazioni fatte a me relative all'inventiva presente negli oggetti tribali e nei loro materiali, osservazioni che ho purtroppo soltanto parafrasato nelle mie note, risulta comunque evidente dall'analisi fatta in questo capitolo che il sentimento di Picasso nei confronti dell'arte tribale aveva molteplici aspetti. *Ciò che gli artisti dicono non deve essere necessariamente equiparato a ciò che essi fanno.*
53. Il capitolo di Lydia Gasman su Picasso e la magia nella sua tesi *Mystery, Magic, and Love in Picasso, 1925-1938*, Columbia University 1981 (della quale verrà pubblicata una nuova edizione riveduta ed ampliata dalla Yale University Press nel 1985) fornisce una brillante raccolta di materiale che rafforza l'opinione circa l'atteggiamento magico di Picasso nei confronti degli oggetti tribali. Contrariamente a quanto definito da Goldwater come il «primitivismo intellettuale» di Picasso, la Gasman propone l'espressione «primitivismo magico». Nonostante la mia opinione circa l'atteggiamento di Picasso nei confronti dell'arte tribale sia notevolmente più vicina a quella espressa dalla Gasman, che non a quella di Goldwater, primitivismo "intellettuale" e "magico", presi insieme suggeriscono una dicotomia che a mio parere falsa il modo di pensare e di creare di Picasso. La Gasman sembra ritenere il «primitivismo intellettuale» e il «primitivismo magico» due modi alternativi e alternantisi: «A dire il vero, Picasso come "mago" non si sostituì al freddo Picasso in cerca di forme e concetti innovativi nei tesori primitivi da poco scoperti. Questo "primitivismo intellettuale" era onesto quanto il suo "primitivismo magico" ed era parallelo al primitivismo modernista dei suoi contemporanei. Non si può essere sempre stregoni! esclamò a Malraux» (p. 472). Picasso non giudicava gli oggetti tribali secondo due schemi mentali. Ciò a cui Goldwater si riferisce parlando di «primitivismo intellettuale», riguarda ciò che Picasso intendeva quando disse a Salmon che l'arte africana era «raisonnable», intendendo con ciò che la scultura tribale era soggetta alle facoltà della ragione, quindi logica e concettuale; perciò l'osservazione trattava della maniera ideografica presente nella figurazione degli oggetti Primitivi. La definizione "primitivismo magico" dedotta dalle molte affermazioni di Picasso, ed ora rafforzata dalle molte prove di sostegno raccolte dalla Gasman, riguarda l'atteggiamento psicologico di Picasso e si riferisce alla sua interpretazione generalizzata di ciò che quegli oggetti significavano per le popolazioni tribali. Così i due "primitivismi" sono realmente aspetti di un singolo approccio. Ad esempio, quando Picasso discusse con me la sua maschera Grebo nei termini di un problema essenzialmente formale di figurazione, egli non stava in alcun modo trascurando il suo senso dell'oggetto come un magico intercessore.
Il materiale raccolto nella tesi della Gasman compensa l'insuccesso di Goldwater nell'aver trattato il pensiero etnologico francese con lo stesso metodo con il quale aveva trattato l'antropologia tedesca ed inglese. Il testo della Gasman contiene molto materiale importante tratto da Marcel Mauss e da altri che ci dà un'idea esatta delle diversità dell'etnologia francese nel mondo intellettuale agli inizi del secolo. Ho qualche riserva circa la possibilità, da lei suggerita, che Picasso possa aver letto lo studio di Mauss sulla magia del 1903-1904, o sul fatto che il testo di Lévy-Bruhl del 1910 sulla magia nell'arte Primitiva «avrebbe potuto catturare l'attenzione di Picasso». A prescindere dalla conoscenza del francese di Picasso nella prima decade del secolo, questo non è il tipo di letture che egli faceva. L'esposizione della Gasman circa il parallelismo esistente fra il pensiero di Mauss e quello di Picasso è un esempio affascinante dello "Zeitgeist" al lavoro. Ma resta comunque un parallelismo. Inoltre, se Picasso avesse realmente letto lo studio di Mauss, la sua esperienza al Trocadéro sarebbe stata difficilmente una "rivelazione". Una volta avuta quella rivelazione, non ebbe bisogno di leggere Mauss.
54. *La Tête d'obsidienne*, come in nota 8, p. 18. Il corsivo è mio.
55. Questo non è provato unicamente dall'assenza di una qualsiasi influenza visibile dell'arte africana sull'opera di Picasso durante questo periodo, ma è implicito nelle osservazioni che egli fece riguardo al pezzo africano che Matisse gli mostrò nell'appartamento di Gertrude Stein. Cfr. pp. 260, 296, e note 138, 139.
56. Gli attuali responsabili del Musée de l'Homme mi dicono che ogni maschera e figura scolpita, oltre alla maggior parte delle armi e degli utensili, erano già visibili nelle prime sistemazioni del museo (un fatto comprovato dalle fotografie del 1895, le quali mostrano l'affollamento delle presentazioni). La maschera delle Nuove Ebridi a p. 257 è una delle due maschere molto simili tra loro che arrivarono al museo del 1894; almeno una, e probabilmente entrambe, erano esposte durante la prima visita di Picasso.
57. In qualunque modo esse possano sembrare a chi non conosce lo stile iberico di Picasso, non c'è dubbio che le figure femminili centrali vennero create per apparire belle e sessualmente attraenti. Risulta evidente dal colore, dai loro atteggiamenti di seduzione, dal carattere lirico dei loro contorni, e dai lineamenti relativamente non distorti. Mentre il quadro si avviava alla conclusione, esse divenivano sempre più affascinanti, soprattutto attraverso il contrasto con le figure su entrambi i lati, che avevano acquisito via via un carattere minaccioso e mostruoso.
58. Cfr. p. 74, nota 1.
59. Sia *Noa-Noa* (che significa "molto profumato") che *Cuore di tenebra* erano basati su esperienze dirette fatte ai tropici quasi nello stesso periodo e vennero pubblicati quasi allo stesso tempo.

Gauguin arrivò a Tahiti nel Giugno del 1891, solo un anno dopo il lungo viaggio di Conrad sul fiume Congo. *Noa-Noa* apparve in una versione modificata nel 1901; *Cuore di tenebra*, pubblicato a puntate nel 1899, comparve come libro nel 1902.

Ho confrontato la novella di Conrad con *Noa-Noa*, poiché forniscono un'eccellente idea del contrasto fra i modi europei di vedere l'Africa e la Polinesia. Naturalmente Picasso allora non poteva aver letto *Cuore di tenebra*, che venne pubblicato in Francia con il titolo di *Au coeur des ténèbres* solo nel 1926. Ma gli atteggiamenti della Francia nei confronti dell'Africa nei primi anni del secolo erano molto differenti rispetto a quelli nei confronti dei loro possedimenti nel Pacifico, differenza causata dai primi commenti sulle esplorazioni di Stanley e dai conseguenti *récits de voyages*, e aggravata ancora di più dalle pesanti perdite subite dai Francesi in quel periodo durante le loro avventure militari nell'Africa Centrale. Picasso, un avido lettore di giornali e riviste, assorbì certamente gli umori e i sentimenti dell'atmosfera parigina. Francine Ndiaye, curatrice per l'arte africana del Musée de l'Homme, mi fa notare la frequenza di citazioni da *Cuore di tenebra* negli scrittori francesi sull'Africa, poiché non vi è opera letteraria francese che vi corrisponda. Infatti, Malraux include nella sua discussione su Picasso e l'arte africana la frase «coeur des ténèbres» (*La Tête d'obsidienne*, p. 158), in un chiaro omaggio al romanziere.

60. Gli oggetti di quella mostra furono scelti da Guillaume, ma la intera organizzazione fu curata da de Zayas. Per quanto riguarda il suo ruolo, vedi Francis M. Naumann, introduzione e note a *How When, and Why Modern Art Came to New York*, di Marius de Zayas, in «Arts Magazine» 54, n. 8, Aprile 1980, pp. 96-126.
61. Marius de Zayas, *African Art: Its Influence on Modern Art*, The Modern Gallery, New York 1916, p. 41. Questo libro ha costantemente fornito motivo di imbarazzo agli ammiratori di de Zayas, non solo perché, nonostante il suo titolo, non dice in pratica nulla dell'influenza dell'arte africana sull'arte moderna, ma anche a causa dell'eccentrico razzismo che la pervade. Nonostante l'ammirazione di de Zayas per la scultura africana, egli considerava gli Africani un esempio di sviluppo fermo allo stadio iniziale:

«Analizzando l'arte delle diverse razze umane, si può notare che ciascuna razza ha una precisa idea della rappresentazione e che il grado di sviluppo della loro arte verso il naturalismo è in diretta relazione con l'evoluzione intellettuale della razza che la realizza... La piccola percentuale di imitazione diretta, la forma quasi astratta della rappresentazione plastica dei negri africani, non è nulla di più che il risultato logico dello stato del loro cervello... (p. 7). Lo stato intellettuale (della razza negra) è molto simile a quella dei bambini della razza bianca. La loro vita è a livello sensitivo. Come i bambini bianchi, i negri sono egocentrici (p. 10). Si può dire che la condizione intellettuale del negro selvaggio è particolarmente primitiva e che il suo cervello conserva il livello della prima fase dell'evoluzione della razza umana... (p. 10). La ragione della stazionarietà delle facoltà mentali del negro selvaggio è dovuta al suo ambiente naturale e sociale... Il negro è quindi incapace di esprimere in modo adeguato il suo pensiero intellettuale e mira solo alla soddisfazione dei suoi bisogni fisici... (p. 13). Nonostante l'occhio del negro veda la forma nel suo aspetto naturale, il suo cervello è incapace di afferrarla e di conservarla nella memoria sotto quell'aspetto... Egli non ragiona e non procede a confronti al fine di ottenere valori relativi, perché non possiede la facoltà di analisi (p. 32)».

62. *Cubism?*, in «Arts and Decoration», Aprile 1916, pp. 284-286, 308. Citato in Nauman, *How, When, and Why*, (come in nota 60), p. 104.
63. *Picasso: Forty Years of His Art*, a cura di Alfred H. Barr Jr., (con due dichiarazioni dell'artista) catalogo della mostra tenutasi al Museum of Modern Art, New York 1939, in collaborazione con The Art Institute of Chicago, pp. 9-12,200. L'affermazione del 1923 fu pubblicata sotto il titolo *Picasso Speaks*, in «The Arts» 3, n. 5, Maggio 1923, pp. 315-326. Barr riprese il testo di *Picasso Speaks* in *Picasso: Forty Years of His Art* definendolo un'intervista dell'artista a de Zayas; questa è la prima volta che il nome di de Zayas è collegato con quella particolare affermazione. Infatti, quando venne pubblicata per la prima volta nel Maggio 1923, una nota dell'editore di «The Arts» precisava semplicemente: «Picasso rilasciò questa intervista a «The Arts» in spagnolo e successivamente autenticò il testo spagnolo che qui traduciamo» (p. 315), senza alcun riferimento a de Zayas. Persino nel 1936 non si trova l'abbinamento di de Zayas con *Picasso Speaks* sia nel volumetto di Armitage (in cui si riportava l'intervista del 1923 e una successiva dichiarazione di Picasso), sia nella lettera che Armitage scrisse a Barr per attirare la sua attenzione sul libro.
64. Un'ulteriore problema concerne la nota bibliografica (in *Picasso: Forty Years of His Art*, p. 200) in cui si afferma: «Una versione francese (di quest'intervista), con l'aggiunta di alcuni paragrafi concernenti Rosseau, l'arte negra e la letteratura, è apparsa in Florent Fels, *Propos d'artistes*, Renaissance du Livre, Parigi 1925, pp. 139-145». Ciò di cui si deve tener conto qui (e in altri casi riguardanti questo problema) è l'esistenza di un precedente testo dell'intervista a Picasso di Florent Fels pubblicato in «Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques», n. 42, 4 Agosto 1923, p. 2, con il titolo di *Propos d'artistes: Picasso*; questo testo, piuttosto che il cosiddetto *Picasso Speaks* di de Zayas, probabilmente costituisce la fonte della versione pubblicata da Fels nel suo *Propos d'artistes* del 1925.

Fels spiegò, inoltre, la genesi della «lunga intervista» pubblicata da «Les Nouvelles littéraires» in un altro testo su Picasso, che comparve in una successiva raccolta di studi (*Le Roman de l'art vivant*, Parigi 1959, pp. 172-175) dove afferma di aver avuto numerose conversazioni con Picasso (il cui studio egli visitò per la prima volta quando l'artista viveva a Rue Schoelcher, dal 1913 al 1916, e in seguito a Rue La Boétie, a partire dall'Ottobre o Novembre 1918). Nell'intervista del 1923 Picasso disse a Fels: «Vi ho già detto che non potevo aggiungere altro circa 'l'art nègre'. Voi avete risposto per me in una precedente inchiesta: 'L'art nègre, connais pas'». Questo è un riferimento a *Opinions sur l'art nègre*, pubblicato su «Action» nell'Aprile 1920, e costituisce un'ulteriore prova della loro familiarità in quegli anni.

65. L'osservazione di Picasso a Fels viene subito dopo la seguente affermazione: «Il fatto è che ("l'arte negra") mi è divenuta troppo familiare, le statue africane che nel mio studio sono un po' dappertutto, sono più dei testimoni che degli esempi» («Les nouvelles littéraires», come in nota 64, p. 2).
66. Picasso lo spiegò molto chiaramente a Pierre Daix, che me lo riferì.
67. Christian Zervos, *Pablo Picasso: Oeuvres de 1906 à 1912*, vol. 2, I parte, Editions "Cahiers d'Art", Parigi 1942, pp. XXXVII-III, 10. Inoltre, cfr. James Johnson Sweeney, *Picasso and Iberian Sculpture*, in «The Art Bulletin» 23, n. 3, Settembre 1941, pp. 191-198.
68. *From Narrative to "Iconic" in Picasso*, come in nota 31, app. 7: *Picasso's Equivocations with Respect to Art Nègre*.
69. Il collegamento più vicino è quello della testa della figura eretta sulla destra, non in relazione alle maschere, ma in relazione alle teste delle figure di reliquiario Fang. Questa somiglianza, comunque, è piuttosto nascosta se confrontata con quella presente in certe maschere che Picasso potrebbe *non* aver visto (p. 263). Nonostante ci fosse almeno una figura Fang al Trocadéro quando Picasso fece la sua prima visita, le sue teste assumono una fisionomia decisamente Fang solo verso il 1908 (pp. 290, 291). Picasso entrò in possesso di una figura di reliquiario Fang molto presto, certamente non più tardi del 1910; la si può vedere chiaramente stagliarsi contro la finestra dello studio in una fotografia inedita e non datata, presente negli archivi del Musée Picasso, scattata nello studio di Boulevard de Clichy, nel quale Picasso si trasferì nel Settembre o nell'Ottobre 1909 (e vi rimase fino all'Autunno del 1912).
70. Alfred H. Barr, Jr., *Picasso: Forty Years of His Art*, The Museum of Modern Art, New York 1946, pp. 55, 257.
71. Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et "L'Art nègre"*, Klincksieck, Parigi 1968, pp. 254-255.
72. Cfr. p. 78, nota 82.
73. Matisse sembra aver avuto il maggior numero di oggetti tribali, circa venti, entro il 1907. Non vi è alcuna indicazione secondo la quale Vlaminck o Derain possedessero ognuno più di quattro o cinque oggetti a quel tempo.
74. Me lo ha confermato molto chiaramente, e, per ragioni esposte in precedenza (p. 296), non ho motivo di dubitarne.
75. Golding, *Les Demoiselles d'Avignon* (come in nota 29), p. 57, fig. 19.
76. Henri Clouzot e André Level, *L'Art nègre et l'art océanien*, Devambez, Parigi 1919, tav. XXXVI: "Maschera lunare", Costa d'Avorio, Collezione André Level, 25 cm.
77. André Salmon, *Histoire anecdotique du cubisme*, come in nota 52, pp. 42-50.
78. Ron Johnson, *Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon" and the Theatre of the Absurd*, in «Arts Magazine» 55, n. 2, Ottobre 1980, pp. 104-105. La maschera dello Stretto di Torres fu attribuita da Christian Zervos alla collezione di Picasso in *L'Art nègre*, in «Cahiers d'art» 2, n. 7-8, 1927, p. 231.
79. Queste sono le maschere caratteristiche della regione; sono, però, molto rare ed estremamente costose ed è quindi improbabile che Picasso ne avesse acquistata una, anche se gli fosse stata offerta. Un esemplare eccellente faceva parte della collezione dell'amico Georges Salles negli anni trenta; questa maschera venne poi acquistata da Kenneth Clark ed è stata erroneamente descritta da un rappresentante dei suoi eredi come facente parte della collezione di Picasso.
80. Questo mi fu comunicato da Pierre Daix.
81. Nel corso di conferenze tenutesi alla National Gallery (*Picasso, Cubism and African Art*, 28 Febbraio 1982) e altrove.
82. Lettera inviatami dalla Sig.na Huguette van Geluwe del Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren. Essa si riferisce alle cosidette Kifwebe "piene" con tratti protuberanti che sono le maschere in discussione.
83. Anche oggi vi sono alcune preziose *masques de maladie* nelle collezioni francesi; queste maschere sono rare in commercio, e Charles Ratton osserva che, prima che avvenisse un cambiamento nel gusto dopo la Seconda Guerra Mondiale, esse erano considerate troppo brutte per essere vendibili. Il tipo di maschera illustrato a p. 264, secondo Susan Vogel, è ispirato dallo stato avanzato della sifilide o gangosa. Questa particolare maschera Pende ispirata alla malattia, che ho trovato nei depositi del museo di Tervuren, è allo stesso tempo più bella e più astratta rispetto alla norma; venne portata dall'Africa solo nel 1954, e, mentre non si può stabilire a quale anno risalga, la sua creazione è con tutta probabilità posteriore a quella delle *Demoiselles*.

Level sostenne di aver iniziato la sua collezione nel 1904, ma a questo riguardo vi sono alcuni dubbi. Comunque sia, non vi è alcuna indicazione del fatto che egli incontrasse Picasso prima del 1908, un anno dopo le *Demoiselles*. Nell'opera *Souvenir d'un collectionneur*, Level affermava di aver conosciuto Picasso nel 1908 nel corso di una visita all'artista al 13 di Rue de Ravignan, e di aver quindi acquistato *Famiglie di saltimbanchi* per la collezione di La Peau de l'Ours. Cfr. André Level, *Souvenir d'un collectionneur*, Alain C. Mazo, Parigi 1959, pubblicazione postuma, p. 23. Nè si può affermare con certezza che Level abbia posseduto la maschera in questione per un intero decennio prima di pubblicarla. Infine, la sua *masque de maladie* della Costa d'Avorio assomiglia molto meno alla testa della figura seduta nelle *Demoiselles* di quanto non avvenga con alcune maschere Pende.

84. La nostra attribuzione ai Kota di certi tipi di reliquiario coperti di metallo provenienti dal Gabon e dal Congo, è il risultato di una convenzione stabilitasi da lungo tempo, ma errata, che ebbe inizio e terminò con l'amministrazione coloniale francese. Come Leon Siroto fece notare a questo autore, molte delle prime figure conosciute di questo genere erano opera degli Ndasa e dei Wumbu, popolazioni che parlavano una lingua simile a quella dei Kota e che abitavano più a nord. Questi veri Kota, però, non condividevano il loro stile nella scultura. Fin da allora gli studiosi hanno appreso che molti, se non la maggior parte, di questi sotto-stili, all'interno di questo corpus, ebbero origine fra gli Mbamba, una popolazione che, nonostante vivesse vicino alle popolazioni parlanti lingua Kota, si differenzia da loro in modo marcato sia nella storia, che nella lingua, e nell'organizzazione sociale.

Le strisce applicate sotto gli occhi, caratteristiche di alcune figure Kota coperte di metallo provenienti dalla regione di Mossendjo, non corrispondono alla scarificazione (non praticata dai Kota); da certi profani e da certi commercianti tendono ad essere interpretati come lacrime. Questa convinzione, in contrapposizione con il

sistema di valori e l'iconografia della società in questione, non trova alcun fondamento nell'etnografia. Secondo Siroto, il motivo potrebbe derivare da piccoli tatuaggi verticali in voga precedentemente (li si ritrova in alcune immagini presso altre popolazioni del nord-ovest), o come più probabile, da una scelta di carattere decorativo.

85. Senza dubbio questo è ciò a cui ci si riferisce nella lista inadeguata di cui sopra (p. 76, nota 56), al numero 69: "Masques (sic), Plat cuivre et bois, effigie funéraire, Gabon, Bakota, Ht: 50 (cm.)". Infatti, non possiamo essere sicuri che Picasso possedesse più delle due figure di reliquiario Kota che ho scoperto nella sua proprietà (p. 301). Uno degli eredi, Bernard Picasso, non ha voluto dare risposta agli studiosi in generale, e ai musei in particolare , cosicché non è possibile controllare la sua proprietà.

86. Se Picasso avesse comprato le sue figure Kota negli anni venti o più tardi, sarebbero certamente state più belle, innanzitutto perché era disponibile una più ampia scelta, e secondariamente perché Picasso in quel periodo aveva aumentato la cifra a disposizione per gli acquisti di oggetti tribali. L'oggetto sul lato destro in alto di p. 301 è caratterizzato da quella grossolanità tipica del materiale in commercio agli inizi del secolo, prima dell'attività di Brummer e Guillaume.

Nel rispondere ad una mia domanda circa il fatto che Matisse gli avesse mostrato un oggetto africano in casa di Gertrude Stein, Picasso polemizzò con Matisse; nel fare ciò, risultò chiaro che egli era attirato da oggetti africani differenti da quelli che interessavano Matisse, oggetti africani che avevano reso l'equazione di Matisse tra gli oggetti africani e quelli egiziani ostinata e stupida. (Nonostante sia incapace di ricordare con precisione le parole di Picasso, le mie annotazioni indicano che egli commentò «in modo beffardo»). Quindi Picasso menzionò alcuni degli oggetti da lui preferiti; a questo riguardo egli potrebbe aver usato alcune definizioni convenzionali come Nimba o Kota. Ma poiché a quel tempo non conoscevo praticamente nulla dell'arte africana, posso aver perso quelle definizioni. Nelle mie annotazioni, comunque, parafrasai le parole di Picasso circa «piccole figure di metallo, molto astratte» e «maschere dal grande naso». Riandando al passato, credo che queste non potessero essere altro che le figure di guardiano dei reliquiari Kota e le figure dalla testa Nimba e/o le maschere Nimba dei Baga. Questi due tipi di oggetti possono essere direttamente collegati alle opere del 1907 (pp. 268, 269; 276, 277). Quel fatto, insieme con le osservazioni personali di Picasso, assicura in pratica che essi furono fra i primissimi oggetti che egli collezionò (nonostante il primo documento in cui compaiono le figure Baga nei suoi studi o appartamenti sia una fotografia di Olga (Archivio del Musée Picasso) usata per il suo ritratto del 1917 (Z III, 83).

87. Negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale, le belle figure dei reliquiari Kota di Guillaume (e presumibilmente quelle di Heymann e Brummer) erano sorprendentemente costose, in parte, forse, perché venivano erroneamente considerate molto antiche. Paudrat (cfr. p. 154) nota che le due figure di reliquiario mandate da Guillaume a Stieglitz per la mostra del 1914 erano valutate tremila franchi l'una, cioè sei volte la quotazione di *Canzone d'amore* di de Chirico, uno dei capolavori del pittore (oggi valutato almeno dieci volte il prezzo di una superba figura di reliquario Kota).

Vi è la errata impressione fra i collezionisti e gli storici circa il fatto che gli oggetti tribali belli venissero venduti a basso prezzo ai primi del secolo. Naturalmente si poteva comprare materiale povero e convenzionale per poco, come oggi del resto. Ma i pezzi più importanti erano molto cari, e lo sono tutt'ora (anche se non così tanto in confronto ai capolavori dell'arte moderna; infatti, secondo le ultime quotazioni, i prezzi dei capolavori tribali, nonostante rientrino nell'ordine delle centinaia di migliaia di dollari, sono relativamente bassi).

88. Il primo contatto degli storici dell'arte con le figure di guardiano dei reliquiari attribuite ai Kota li portò ad interpretare arbitrariamente la base a forma di losanga come gambe stilizzate. Ciò è inesatto. Alcuni studi successivi, basati sulle testimonianze di informatori "Kota" (E. Andersson, *Contributions à l'ethnographie des Kuta*, I, in «Studia Ethnographica Upsaliensia» 6, 1953, p. 340), e comparazioni stilistiche (L. Siroto, *Notes on the Bakota, Pangwe, and Balumbo Sculpture of the Gabon and the Middle Congo*, in *Masterpieces of African Art*, catalogo della mostra tenutasi dal 21 Ottobre 1954 al 2 Gennaio 1955 al Brooklyn Museum, pp. 26-30), affermano con maggior precisione che quella forma rappresenta probabilmente delle braccia. In genere le fotografie dei reliquiari completi mostrano che la parte più bassa della losanga è sepolta nel cesto, quindi non visibile.

89. Non vi è la più piccola indicazione circa il fatto che i seggi a cariatide Luba ora famosi fossero disponibili in Francia durante il primo decennio del secolo (e non erano certo presenti nella collezione del Musée d'Ethnographie). Nonostante ciò, alcuni scrittori sono stati tentati di associarli alle opere di artisti parigini del tempo (ad esempio, Manfred Schneckenburger in *Welt Kulturen und moderne Kunst*, catalogo della mostra tenutasi dal 16 Giugno al 30 Settembre 1972, alla Haus der Kunst di Monaco, pp. 492-493, fa proprio questo tipo di associazione con la cariatide dipinta di Modigliani del 1910). Ho scelto i miei esempi dai territori coloniali francesi, il cui materiale scultoreo era già in circolazione a Parigi.

90. Il movimento convulso e il protendersi dei fianchi delle figure danzanti di Picasso non hanno alcuna relazione con l'arte africana e oceanica che egli poteva aver visto, o perlomeno con ciò che si poteva capire dalle prime illustrazioni di danze cerimoniali tribali come quelle apparse in «Le Tour du monde» e in altre riviste popolari, che Picasso vide. Penso che non vi siano dubbi sul fatto che Picasso fantasticasse su queste cerimonie, e nel momento che egli immaginava le danze, pensava alle figure danzanti come se queste esprimessero grande violenza ed energia, più nella linea dei gesti veementi comuni nella coreografia di Martha Graham che in quella dei movimenti contenuti e regolari che vediamo nei film sulle danze africane.

91. *Heroic Years from Humble Treasures: Notes on African and Modern Art*, in «Art International» 10, n. 7, Settembre 1966, ristampato in *Changing: Essays in Art Criticism*, Dutton, New York 1971, p. 38.

92. Nonostante la figura Bambara riprodotta a p. 280 fosse nella collezione Kahnweiler al tempo della sua morte (ed è visibile sopra una libreria, in una fotografia del 1913 scattata a casa Kahnweiler, in Rue George Sand, (riprodotta in Daniel-Henry Kahnweiler e Francis Crémieux, *My Galleries and Painters*, Documents of Twentieth Century Art series, trad. dal francese di Helen Weaver, introduzione di John Russell, Viking, New York 1971, fra pp. 15 e 17), non c'è modo di sapere se egli la possedesse già nel 1907. Comunque, è un tipo di oggetto che poteva anche essere stato comprato a quel tempo.

93. Laude, *La Peinture française*, come in nota 71, p. 253.

94. Non vi è alcun disegno o dipinto di Picasso che egli abbia copiato direttamente da oggetti tribali.

95. Mi venne comunicato da Daix durante una conversazione.

96. «Artes», n. 3-4, Anversa 1947-1948, p. 3, citato da Lydia Gasman, *Mystery, Magic, and Love in Picasso*, come in nota 53, p. 456.

97. Michel Leiris mi disse che certamente Picasso era a conoscenza del fatto che la sua maschera Nimba (p. 327) rappresentasse una dea della fertilità, e in generale, le figure con "testa Nimba" dei Baga (p. 276) erano intese in questo modo, anche se erroneamente.

Secondo Leon Siroto: «La nostra attuale conoscenza ci impedisce di desumere più di una relazione stilistica tra la grande maschera Nimba e le statue, maschili e femminili, che presentano un identico trattamento della testa. Antichi documenti ci dicono che tali statue erano importanti per certe comunità Baga, ma non fanno menzione delle maschere Nimba a questo riguardo. Lo studio sul campo dell'iconografia dei Baga è stata ampiamente trascurata» (comunicazione fattami nel 1984).

98. Presumibilmente in seguito al peso enorme di queste maschere, si disse a volte che fossero sostenute sotto la veste di rafia, da più di un danzatore. In realtà, un solo danzatore, combinando il sostegno con la testa e il sollevamento per mezzo del cerchio fissato intorno alle "gambe" (ancora presente nella maschera di Picasso, p. 327) poteva controllare, e di fatto controllava, la maschera.

99. Reinhold Hohl, testo n. 52 di un catalogo a cura di Werner Spies, pp. 235, 236 (foglio con i disegni della prima Estate 1907), della mostra *Pablo Picasso: Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag, Werke aus der Sammlung Marina Picasso*, catalogo della mostra tenutasi dal 13 Febbraio al 20 Aprile 1981 alla Haus der Kunst di Monaco, dall'11 Agosto all'11 Ottobre 1981 alla Josef-Haubrich-Kunsthalle in collaborazione con il Museum Ludwig di Colonia, e dal 21 Ottobre 1981 al Gennaio 1982 alla Stadt Galerie in Städelschen Kunstinstitut di Francoforte sul Meno.

100. In più punti Salmon indica l'esistenza di una consapevolezza dell'arte tribale nel 1905 e nel 1906. Se così fosse, il suo interesse avrebbe anticipato il coinvolgimento di Picasso del 1907 di uno o due anni. Poiché Salmon colloca erroneamente quest'ultimo nel 1906, è possibile, anzi probabile, che le sue prime date siano erronee e basate su ciò che ora noi sappiamo essere una data mitica, quella del 1905, ampiamente descritta come il momento della "scoperta" modernista dell'arte tribale.

101. *L'Art nègre*, come in nota 11, p. 124.

102. Picasso disse a Sabartés: «La scultura primitiva non è mai stata superata» (Jaime Sabartés, *Picasso, portraits et souvenirs*, trad. dallo spagnolo di Paule-Marie Grand e André Chastel, Louis Carré, Maximilien Vox, Parigi 1946, p. 223).

103. In *The Cubist Painters* di Apollinaire vi è solo un breve riferimento all'arte tribale, menzionata contemporaneamente all'arte egiziana. Cfr. Guillaume Apollinaire, *Méditations Esthétiques – Les Peintres cubistes*, Eugène Figuière et Cie, Parigi 1913, pp. 16-17: «Aggiungiamo che questa immaginazione: *la quarta dimensione*, non è stata soltanto la manifestazione delle espressioni delle inquietudini di un gran numero di giovani artisti che guardavano le sculture egiziane, negre e oceaniche». Il brano suggerisce che in parte esso risulti, piuttosto che in relazione a Picasso, dall'intervista dell'autore con Matisse (*Henri Matisse*, in «La Phalange», n. 2, 15-18 Dicembre, 1907; ristampato come *Matisse interrogé par Apollinaire*, in *Henri Matisse: Ecrits et propos sur l'art*, a cura di Dominique Fourcade, Collection Savoir, Hermann, Parigi 1972, pp. 56-57: «Non ho mai evitato l'influenza degli altri... Di conseguenza tutte le scritture plastiche: gli Egiziani ieratici, i Greci raffinati, i Cambogiani voluttuosi, le creazioni degli antichi Peruviani, le statuette dei negri africani proporzionate secondo le passioni che le hanno ispirate possono interessare un artista e aiutarlo a sviluppare la sua personalità»).

Per un'analisi del ruolo di Apollinaire nella diffusione del primitivismo, cfr. Samaltanou-Tsiakma, *Guillaume Apollinaire: Catalyst for Primitivism*, come in nota 50, *passim*, e pp. 48-50, per quanto riguarda i suoi commenti sulla tendenza del tempo ad associare la scultura egiziana e quella nera con la "quarta dimensione".

104. André Salmon, *Histoire anecdotique du cubisme*, come in nota 52, pp. 43, 44.

105. André Salmon, *Negro Art*, trad. di D. Brinton, in «The Burlington Magazine», n. 205, Aprile 1920, pp. 164-172.

106. La critica necessaria della opinione tradizionale circa il primitivismo di Picasso (come avanzata da Goldwater), di cui l'incisivo testo della Gasman è l'epitome, potrebbe però risultare estremizzata nell'altro senso. Molti di questi scritti sono basati su discorsi (citazioni da Picasso e da altri autori) piuttosto che sul diretto confronto di opere d'arte. Diversamente da Matisse, Picasso discuteva raramente di questioni formali. Anche i suoi riferimenti al cubismo erano fatti con uno spirito poetico (si veda il mio catalogo *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, per la mostra tenutasi al Museum of Modern Art, New York 1972, pp. 72, 206, nota 3). Tuttavia l'opera di Picasso mostra quanto egli fosse impegnato nella risoluzione di problemi formali, e dovremmo tener conto anche di ciò in relazione al suo primitivismo.

107. Nelle mie annotazioni riporto la seguente versione delle parole di Picasso: «Il realismo più grande è la strettissima corrispondenza fra i segni che l'artista traccia, qualunque sia lo stile, e la natura... dei suoi sentimenti più profondi». In altre parole, il realismo non è una questione di illusione o di illustrazione, ma di comunicazione.

108. André Salmon, *La Semaine artistique. Cubisme: Exposition Metzinger (Galerie Rosenberg)*, in «L'Europe Nouvelle», anno II, n. 3, 18 Gennaio 1919, pp. 139-140.

109. Non posso illustrare in questa sede un certo numero di varianti, fra cui Zervos VI, 966, e XXVI, 180.

110. Nonostante punti la mia attenzione sulla caricatura, dovremmo ricordare che egli era un amante dell'arte "povera", come attestano il bric-a-brac, le vecchie riviste, ecc., che Picasso conservava, e che usava nei *papiers collés* e nelle costruzioni.
111. Ad es., la sua contemporanea parodia dell'*Olympia* di Manet e di *Pomeriggio a Napoli* di Cézanne, in Christian Zervos, *Pablo Picasso*, Editions "Cahiers d'art", Parigi 1954, vol. 6, suppl. ai vol. 1-5, 1954, n. 343.
112. Rubin, *Picasso in the Collection*, come in nota 106, p. 66.
113. Fino a quando Picasso non alluse egli stesso alla presenza di una delle sue figure della Nuova Caledonia (da lungo tempo conosciuta dagli studiosi attraverso la fotografia di Burgess) sul lato destro in alto del ritratto di Kahnweiler, essa non venne individuata nella composizione (cfr. p. 310). Per quanto riguarda l'annotazione di Picasso a John Richardson cfr. la nota 176.
114. Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, Victor Gollancz, Londra 1958, p. 126.
115. Adam Gopnik, *High and Low: Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait*, in «Art Journal» 43, n.4, Inverno 1983, pp.371-376.
116. *Ibid.*, p. 374.
117. *Ibid.*, p. 375.
118. Come, ad es., i fogli che mostrano i profili uno di fronte all'altro di un vecchio austero guerriero e di un giovane ermafrodito dai capelli ondulati (riprodotto nelle tavole 24, 127, 141 in Arthur E. Popham, *The Drawings of Leonardo*, Reynal e Hitchcock, New York 1945).

Una volta mentre Picasso, Jacqueline ed io stavamo guardando alcune delle sue prime caricature lasciategli da un commerciante (Picasso temeva fossero state rubate dal Museo di Barcellona), gli chiesi se conoscesse le cosiddette caricature di Puvis de Chavannes. Egli rispose negativamente, ma disse che apprezzava quelle di Leonardo.
119. Questo metodo venne usato in seguito per scopi più puramente poetici ed iconografici nelle sculture di Max Ernst.
120. Per quanto so, questo punto è stato trattato solo da Spies, *Picasso: Das plastische Werk*, come in nota 17, pp. 37-47.
121. Quest'opera è stata assegnata da Spies all'Inverno 1906-1907 [Werner Spies, *Sculpture by Picasso, with a catalogue of the Works* (trad. dal tedesco di J. Maxwell Brownjohn, *Picasso: das plastiche werk*), Abrams, New York 1971, p. 301, fig. 11]. Ma la somiglianza del motivo dei capelli, per non parlare della sua maniera *brut*, con la testa del Cerro che Picasso acquistò solo nella Primavera 1907 (cfr. p. 249) mi induce a collocarla in quel periodo.
122. Per quanto riguarda la possibilità che Picasso avesse visto sculture oceaniche prima di allora, ciò sarebbe stato possibile nelle collezioni di Matisse, Derain, o Vlaminck. Nessuna analisi delle loro prime acquisizioni menziona l'arte oceanica. Ma poiché il termine "art négre" indicava sia l'arte oceanica che quella africana, e dato che la confusione circa le due era un luogo comune, non possiamo escludere questa possibilità.
123. Johnson, *Primitivism in the Early Sculpture of Picasso*, come in nota 14, pp. 66, 67.
124. Quando Johnson esaminò il pezzo, trovò solo alcune tracce, forse perché la bambina a cui era stato dato lo usava come bambola per i suoi giochi (più tardi quella bambina divenne Mme André Masson). Oggi sulla scultura sembrano essere rimaste ancora meno tracce di questi colori.
125. Spies, *Sculpure by Picasso*, come in nota 121, p. 23.
126. Si dice che Arensberg abbia acquistato questa testa da Frank Burty Haviland, che era amico di Picasso, di Brancusi, e, attraverso de Zayas, dei membri del circolo Guillaume.

La figura Fang di Picasso appare stagliata contro la finestra del suo studio di Boulevard de Clichy in una fotografia del 1911 (Musée Picasso).
127. Entro il 1908 molti oggetti Bambara potevano essere trovati in Francia, nonostante non vi sia una precisa documentazione della presenza di quel tipo specifico di maschera illustrato a p. 295.
128. Cfr. *From Narrative to "Iconic" in Picasso*, come in nota 31, pp. 620-622.
129. Daix (in una lettera scrittami il 15 Dicembre 1982) insiste sull'interesse da parte di Matisse per il Doganiere intorno al 1905, e cita Barr, (*Matisse: His Art and His Public*, The Museum of Modern Art, New York 1951, p. 77) circa la possibile associazione tra le *Cipolle rosa* di Matisse (1906) e le nature morte di Rousseau.

È evidente che l'arte di Rousseau giocò almeno un certo ruolo nella strada verso la semplificazione e la riduzione dei mezzi che segna il passaggio di Matisse dal Fauvismo al suo stile personale nel tardo 1906 (essenzialmente, la differenza fra le due versioni del *Marinaio*). Questo ruolo fu comunque meno importante di quello giocato da Gauguin, Cézanne, e dalle varie arti "primitive" di cui Matisse faceva già collezione.

Secondo la mia opinione l'opera che meglio illustra il primitivismo generalizzato di Matisse dell'Inverno 1906-1907 è *Marguerite*, (p. 253), che Picasso avrebbe scelto per uno scambio di opere fra i due artisti, poco dopo la sua esecuzione. Alcuni critici hano interpretato la scelta di Picasso di questo ritratto di Matisse, apparentemente sgraziato, semplice e naïve, come un tentativo da parte di Picasso di far risaltare negativamente Matisse tenendo nel suo studio un ritratto che potesse essere preso per un Matisse mediocre. Nella realtà, solo confrontando la testa di *Marguerite* in questo straordinario piccolo dipinto con l'opera post-Gosol di Picasso, o con le teste di ispirazione iberica poste al centro delle *Demoiselles*, si può capire il motivo per cui Picasso abbia preferito questo quadro ad altri di Matisse. *Marguerite* di Matisse appartiene ad un momento (il primo 1907) in cui per i Fauves il "primitivo" significava un insieme di "arcaico", spesso di stili esotici, di "art négre", di Gauguin e Rousseau, mentre per Picasso significava innanzitutto l'iberico arcaico, e poi Gauguin. Solo più tardi, più di un anno dopo la rivelazione del Giugno 1907 riguardante "l'art négre", l'opera di Picasso venne influenzata da Rousseau; ancora una volta l'opera del Doganiere ebbe la funzione che abbiamo visto per Matisse: agì, cioè, come agente semplificante nel contesto di una transizione stilistica importante. Daix definisce correttamente l'interesse di entrambi, Matisse e Picasso, per l'opera di Rousseau come «derivante naturalmente dal loro interesse per le arti primitive».
130. L'affinità dell'ultima fase iberica (inizi della Primavera 1907) con lo stile della *Marguerite* di Matisse è sottolineata dal confronto fra quest'ultima e una delle teste centrali delle *Demoiselles* a p. 253. Le due opere hanno al massimo una differenza di pochi mesi l'una dall'altra.
131. Per l'analisi della rielaborazione di *Tre donne*, cfr. lo studio di William Rubin, *Cézannism and the Beginning of Cubism* in *Cézanne: The Late Work*, a cura di W. Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1977, pp. 184-188.
132. *L'Art négre*, come in nota 11, p. 119.
133. Per quanto riguarda il racconto di Lipchitz, cfr. Wilkinson, p. 425.
134. Louis Vauxcelles, *Exposition Braque: Chez Kahnweiler, 28 rue Vignon*, in «Gil Blas», 14 Novembre 1908, ristampato in Edward F. Frey, *Cubism*, Thames and Hudson, Londra 1966, p. 50.
135. Non vi è dubbio che Braque possedesse alcune sculture africane nel 1908. Comunque la supposizione di Habasque, riportata da Paudrat (pp. 139, 174, nota 50), secondo la quale Braque avrebbe acquistato i suoi primi oggetti africani nel 1905, solleva numerosi dubbi. Questo significa che Braque come collezionista avrebbe anticipato Matisse quando, in effetti, fu probabilmente Matisse (che cominciò la sua collezione nel 1906) ad ispirare Braque. L'attribuzione comune di questi "primi" acquisti al 1905, deriva dal fatto che per molti decenni il 1905 è stato considerato l'anno in cui Matisse, Derain e Vlaminck cominciarono la collezione. Oggi sappiamo che quell'anno era il 1906.
136. Cfr. Sandra E. Leonard, *Henri Rousseau, and Max Weber*, Richard L. Feigen, New York 1970.
137. Per un ulteriore approfondimento di questa questione, si veda Paudrat (pp. 139-141) e Flam (pp. 216-217 in alto.)
138. Ad es., questa è la posizione di Laude, e la maggior parte degli scrittori lo ha seguito. Questa opinione è ispirata dalla versione di Tériade nel 1951 riguardante il racconto di Matisse di ciò che accadde nell'appartamento di Gertrude Stein nell'Autunno 1906. Secondo questa intervista (*Matisse Speaks*, in «Art News Annual» 21, 1952, ristampato in Jack D. Flam, *Matisse on Art*, Phaidon, Londra 1973, p. 134) sembra che Picasso sia rimasto «attonito» di fronte all'oggetto africano (con tutta probabilità la figura Vili di p. 214; si veda sopra, Paudrat, p. 141) che Matisse gli aveva mostrato. L'intervsta di Tériade, definitami privatamente da Flam come "inattendibile", priva Matisse della sua solita discrezione; Flam la considera un «testo corrotto». Egli giudica più affidabile l'intervista di Courthion del 1942. Sia lui che Paudrat avevano avuto accesso alle parti inedite di quell'intervista «letta e approvata» da Matisse. In quest'intervista Matisse dice molto semplicemente: «Picasso è arrivato, abbiamo chiacchierato. È stato allora che Picasso ha notato la scultura nera. È per questo che Gertrude Stein ne parla» (ringrazio Flam per quest'informazione). Cfr. anche Flam (p. 238, note 44,47).

È evidente che se Picasso fosse rimasto "attonito" di fronte all'oggetto africano (la qual cosa è ancora più improbabile se si trattava realmente della figura Vili), si sarebbe interessato all'arte africana a quel tempo. Infatti, egli non cominciò a collezionare, né si può riscontrare una qualsiasi influenza dell'arte tribale nella sua opera, se non circa sei mesi dopo.
139. Quando gli chiesi di quest'incontro, Picasso disse di aver visto gli oggetti africani di Matisse come un fatto di poca importanza, avendo già specificato che la sua "rivelazione" avvenne più tardi (e che corrispondeva a tipi di oggetti africani ed oceanici molto differenti).
140. La data esatta di questo dipinto incompiuto è sconosciuta, ma lo stile mi suggerisce l'Inverno fra il 1906 e il 1907, che si accorderebbe con l'interesse dimostrato a quel tempo da Matisse per la figura Vili. Non vi è alcuna documentazione circa la data del quadro, e Pierre Schneider, nel suo prossimo libro su Matisse, lo daterà 1907-1908.
141. Come osservato nell'introduzione, il gusto di Matisse per l'arte africana era di tipo conservatore. Gli oggetti "classici" che egli preferiva, potevano essere (ed erano) più immediatamene associati con l'arte egiziana che non gli oggetti Baga, Kota e Grebo determinanti per il gusto di Picasso.
142. Nelle mie annotazioni (si veda sopra, nota 86) Picasso deride l'equazione che Matisse fa dell'Africa e dell'Egitto, e questo è quanto disse (anche se parafrasato): «Matisse non sapeva ciò che di buono vi fosse nell'arte africana».
143. Picasso possedeva ed ammirava una maschera bianca Shira-Punu, una maschera Shango, ed altri oggetti secondo il gusto più "classico" ereditato da Matisse. È importante inoltre notare che, almeno più tardi, cioè qualche tempo dopo il periodo in questione, Matisse acquistò due figure Baga come anche una scultura della Nuova Irlanda, oggetti decisamente lontani dal "classico". Comunque, Lydia Delectorskaya mi fece notare il fatto che la maschera dello spirito Megapode delle Nuove Ebridi, data a Matisse da un amico (p. 333), e che Matisse diede a Picasso, *non* rappresenta il vero gusto di Matisse per l'arte tribale.
144. Di conseguenza, in *Histoire anecdotique du cubisme* (come in nota 52), pp. 41-61 (secondo Fry, *Cubism*, come in nota 134, p. 90, *La Jeune peinture française* venne scritta entro l'Aprile 1912, e pubblicata nell'Autunno) Salmon sottintende che *Les Demoiselles* (a cui si riferisce chiamandolo "grande toile") venne iniziato dopo il compimento di *Ragazzo con pipa* (il dipinto porta la data del tardo 1905) e lo descrive come contenente sei figure. In «L'Art Vivant» 1920, pp. 109-118, non dà alcuna indicazione precisa circa i loro inizi, alludendo per entrambi «intorno al 1908» e «fin dal 1906», mentre nel suo articolo sull'*Exposition Metzinger*, in «L'Europe nouvelle», Gennaio 1919, p. 139, la "grande toile" viene collocata «un po' dopo il 1906». In *Souvenirs sans fin*, Salmon sposta erroneamente al 1906 la data del ritratto che Picasso gli fece nel 1907 (Gallimard, Parigi 1961, p. 185).
145. L'unica eccezione possibile è una fotografia pubblicata da Christian Zervos senza la data, ma in cui compare lo studio di Picasso, al 13 di Rue Ravignan, e la data "1907", scritta fra i due disegni e uno dei dipinti presenti nella fotografia (*Oeuvres et images inédites de la jeunesse de Picasso*, in «Cahiers d'art» 25, n. 2, 1950, p. 278). Werner Spies (in *Picasso: Das plastische Werk*, come in nota 17, p. 42) riporta una fotografia dall'archivio di Claude Picasso che, a parte la mancanza di qualsiasi data, è identica a quella di Zervos; Spies la colloca «um 1907» ("intorno al 1907").
146. Nel lavorare con i curatori del Museo Picasso per la realizzazione della mostra "Autour des *Demoiselles d'Avignon*", ho potuto vedere tutte le fotografie, presenti nei loro archivi, riguardanti le sculture tribali. Il Musée Picasso pubblicherà queste fotografie in seguito. Dato il loro numero esiguo e le loro date post–Bateau-Lavoir, esse

non ci dicono molto sui primi acquisti di Picasso. Tuttavia, gli archivi del Musée Picasso contengono lettere e altro materiale risalente a quegli anni (ancora all'attenzione degli archivisti), che potrebbero fornirci ulteriori chiarimenti sui primi acquisti di arte tribale fatti da Picasso.

147. Heymann era nel 1907 l'unico mercante specializzato in arte tribale. Qualche tempo prima che Picasso acquistasse il *tiki*, una fotografia di quest'oggetto venne fornita all'etnologo tedesco Karl von den Steinen, che lo pubblicò più tardi nel suo monumentale compendio dell'arte delle Isole Marchesi, descrivendolo come «nelle mani di un commerciante» (*Die Marquesaner und ihre Kunst*, Berlino 1928, vol. 3, s.p., fig. 13 a, b). Poiché von den Steinen ricevette la foto da un mercante, e doveva trattarsi di un mercante a cui poteva rivolgersi sapendo che trattava arte tribale, è difficile immaginare qualcuno che non fosse Heymann.

148. Poiché gli oggetti melanesiani sono meno scultorei, più fantasiosi e "surreali", non ci sorprende il fatto che Picasso acquistasse oggetti come la sua maschera dello Stretto di Torres (p. 315) negli anni venti e trenta, quando la sua opera evolveva nella direzione del Surrealismo.

149. David Douglas Duncan, *The Private World of Picasso*, Harper and Brothers, New York 1958, pp. 36-37, 41, 67, 72, 109; *Besuche bei Picasso*, Fotografie di Siegfried e Angela Rosengart, Galerie Rosengart, Lucerna 1973, p. 17.

150. Non esisterebbe alcuna documentazione circa acquisti fatti al "mercato delle pulci". È possibile che alcuni documenti (ad es., lettere di offerta) vengano ritrovati negli archivi del Musée Picasso, documenti che potrebbero essere collegati agli oggetti giunti fino a noi, ma non sembra sia molto probabile, in parte perché le definizioni tribali e geografiche usate dai mercanti prima della Prima Guerra Mondiale sono quasi sempre errate, il che rende estremamente difficile far coincidere gli oggetti e i vari riferimenti.

151. Cfr. sopra, p. 14, per quanto riguarda le mie riserve circa l'opportunità di definire il gruppo di oggetti tribali in possesso di Picasso una "collezione".

152. Laude, *La Peinture française*, come in nota 71, pp. 116-117, nota 92. Laude non specifica la data, ma afferma solo che Tzara vide gli oggetti nello studio di Picasso «à Antibes». Probabilmente fu nella sua villa La Californie a Cannes (e non ad Antibes, dove Picasso non ebbe mai uno studio) che Tzara vide gli oggetti tribali di Picasso, conservati in scatole fino al suo traferimento alla Californie nel 1955.

153. La menzione di vendite di singoli pezzi per un prezzo di 30.000 franchi viene fatta da Frederick W. Eddy in «Sunday World», 29 Ottobre, 1916, nella sua recensione della mostra sulla scultura negro-africana organizzata da Marius de Zayas per The Modern Gallery; citazione da Naumann, introduzione e note a *How, When, and Why*, come in nota 60, p. 110

154. Secondo John Rewald, la famiglia Meyer pagò a Vollard diecimila dollari per ogni grande Cézanne (ora alla National Gallery, Washington D.C., intorno al 1912 e ancora nel 1917.

155. Nel carteggio, che Gertrude Stein ha lasciato alla Yale University e che ora è conservato nella Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ci sono sei lettere e una cartolina di Picasso a Gertrude Stein (che a quel tempo viveva a Nîmes), datate dal Dicembre 1917 (?) all'8 Giugno 1918; in queste lettere Picasso esprime il desiderio che Gertrude Stein acquisti per lui «statués nègres». Ringrazio Margaret Potter per aver portato alla mia attenzione questa corrispondenza.

156. Questa è una data generalmente accettata, nonostante sia possibile che la fotografia fosse stata scattata durante il primo 1909. Cfr. Edward F. Fry, *Cubismo 1907-1908: An Early Eyewitness Account* in «The Art Bulletin» 48, n. 1, Marzo 1966, pp. 70-73.

157. È fuori dubbio che Picasso possedesse questi oggetti per ciò che egli chiamava la loro carica magica. Dare un oggetto che appartenesse alla sua vita privata ad un'altra persona, sarebbe stato inteso dal superstizioso artista come dare a questa persona una sorta di potere su di lui. Per quanto ne posso sapere, nessun oggetto di proprietà di Picasso venne mai ceduto o venduto, sebbene sarebbe stato più probabile che egli si staccasse da qualcosa di acquisito nell'ultimo periodo della sua vita (un qualcosa, comunque, regalatogli) piuttosto che da qualcosa acquisito nei primi anni.

158. Per una spiegazione di un simile oggetto, cfr. R. S. Wassing, *African Art: Its Background and Traditions*, trad. di D. Imber, Abrams, New York 1968, p. 46.

159. Sulla base di visite effettuate ai depositi dei maggiori musei etnologici d'Europa, direi che molti (se non la maggioranza) degli oggetti tribali acquistati per primi non erano stati usati nel corso dei riti. Non è possibile dire quanti di questi non fossero stati usati perché fatti per i coloni, i marinai o gli etnologi.

160. Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Stock, Parigi 1933, p. 170, (il periodo 1910-1914): «Picasso amò particolarmene una piccola maschera femminile a cui il colore bianco del viso, che spiccava sul color legno della capigliatura, dava un'espressione stranamente dolce».

161. Questo avvenne durante la conversazione in cui egli denigrò l'opinione di Matisse sull'arte africana e in cui definì come (parafrasato) inventive alcune «piccole figure di metallo, molto astratte» e alcune "maschere dal grande naso». Questo commento (cfr. nota 86) credo debba essere associato con le figure di reliquiario Kota e con le maschere Nimba e le figure dei Baga.

162. Un esempio della qualità di questi ultimi è la figura di reliquiario consegnata a Stieglitz da Guillaume e che compare nella fotografia dell'allestimento a p. 152.

163. «Primitive Art Newsletter» 5, n. 6, Giugno 1982, p. 7.

164. Clouzot e Level, *L'Art nègre et l'art océanien*, come in nota 76, tav. XX: Maschera Pahouin (Fang), 35 cm., e tav. XXXIV: Maschera della Costa d'Avorio (Guere), 25 cm., entrambe attribuite alla "Collezione Picasso".

165. È possibile, anche se ne dubito, che alcuni documenti riguardanti queste maschere possano essere ritrovati negli archivi. Si sa che entrambe erano di un tipo in circolazione prima del 1914. Una Guere del tipo posseduto da Picasso (Clouzot e Level, *ibid.*, tav. XXXIV), così simile alla sua che probabilmente è della stessa mano, fu messa in vendita da de Zayas (che senz'altro l'aveva avuta da Guillaume) alla Modern Gallery di New York, nel 1916. È illustrata in Naumann, *How, When, and Why*, come in nota 60, fig. n. 73.

166. Citato in *Braque 1912-1918: Repères chronologiques*, in *Georges Braque: Les Papiers Collés*, catalogo della mostra tenutasi al Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi, dal 17 Giugno al 27 Settembre 1982, p. 180.

167. Edward F. Fry, *Les Dimensions du modernisme*, trascrizione di una serie di 4 conferenze tenute nel Maggio-Giugno 1982 al Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi, in «CNAC Magazine»; pubblicato dal Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou) n. 16, Luglio-Agosto 1983, p. 18.

168. Fry suppone che la pretesa "scoperta" di una maschera "Wobe" (Grebo) a Marsiglia abbia ispirato la soluzione del foro della cassa armonica della *Chitarra*; ma a parte il fatto che Picasso quasi certamente possedeva già la sua Grebo, meno bella senz'altro, ne aveva viste altre al Trocadéro, nella collezione di Kahnweiler e altrove. Le maschere Grebo erano fra i tipi di maschere più familiari a Parigi nella prima decade del secolo.

169. Questo fatto mi fu confermato da Jacques Kerchache, che ebbe l'opportunità di studiare la mascera di p. 20.

170. Poiché il concetto degli occhi cilindrici è comune a tutte le maschere Grebo di questo tipo, e poiché Picasso astrasse il concetto, non si può stabilire una semplice relazione univoca fra gli oggetti.

171. Dora Vallier, *Braque, la peinture et nous*, in «Cahiets d'art» 29, n. 1-2, Ottobre 1954, p. 14.

172. Malraux, *La Tête d'obsidienne*, come in nota 8, p. 19.

173. Il termine "collage" viene spesso usato al posto di *papiers collés*, come pure per opere ottenute incollando insieme materiali diversi fra loro (incerata su tela come nell'opera di Picasso *Natura morta con sedia*) e l'assemblaggio di altri materiali diversi (la fune del marinaio usata come cornice nella stessa opera pionieristica). Ma il *papier collé*, poiché mantiene un'unità di materiali, è più classico rispetto ad altre forme di collage, e dovrebbe essere distinto da queste ultime. È significativo che il classico e conservatore Braque lavorasse *solo* in *papier collé*. Il collage in tutte le altre forme – le quali dimostrano affinità con l'arte tribale – è interamente un'invenzione di Picasso.

174. L'analogia è molto meno comune nell'opera di Braque, e non è mai portata agli estremi. Nell'occasione in cui Picasso mi diede la sua *Chitarra* per il Museo, egli la appoggiò su una sedia, come una figura seduta, e volle che Jacqueline la fotografasse in quel modo.

175. Il Cubismo più scultoreo, tattile, "effettivo", compreso fra il tardo 1908 e il 1909, nonostante sia lontano dall'influenza dell'arte tribale se confrontato con l'opera di Picasso del 1907-1908, è ancora più vicino a quest'ultima di quanto non lo siano le forme pittoriche del tardo Cubismo Analitico, dove la natura del riduzionismo si spinge oltre ciò che Picasso intendeva come "realismo" dell'arte tribale. Nel 1911-1912 prese il sopravvento un altro tipo di realismo (per quanto riguarda la posizione dell'artista sulla "realtà" nel tardo Cubismo, cfr. Rubin, *Picasso in the Collection*, come in nota 106, p. 72).

176. Cfr. *Picasso: an American Tribute*, a cura di John Richardson, catalogo di una mostra, Public Education Association, New York 1962.

177. Nonostante questa somiglianza, le altre forme di questa maschera rendono chiaro che non poteva essersi trattato della maschera Grebo di p. 305.

178. Daniel-Henri Kahnweiler, *L'Art nègre et le cubisme*, in «Présence africaine», n. 3, 1948, pp. 367-377

179. Qui Kahnweiler ha confuso il "ridotto" ideografico (dell'arte tribale) con lo "spaccato" (del Cubismo).

180. Illustato in Rubin, *Picasso in the Collection*, come in nota 106, p. 60.

181. La mancanza di controllo che ciò implicava, divenne chiara a Picasso in questo periodo, e, in effetti, nessuna delle sue sculture tarde,a prescindere dalla loro serie e varietà, dipese da questo gioco di luce pittorica, ispirato dall'Impressionismo successivo a Rodin.

182. Le mie annotazioni riportano, parafrasata, un'affemazione di Picasso: «Era inutile continuare con questo genere di scultura». Per anni ho riflettuto sul suo significato. Egli era chiaramente scontento di alcuni aspetti della *Testa di Fernande*, e l'osservazione poteva semplicemente riflettere la fatica nei confronti di qualcosa che si era dimostrata un vicolo cieco.

183. Molto tempo fa Goldwater caratterizzò giustamente *Testa di Fernande* come «l'arte di Rodin del vuoto e del grumo" (*What Is Modern Sculpture?*, The Museum of Modern Art, New York 1970, p. 42).

184. Accetto la correzione di Fry per quanto riguarda la data della (o meglio del bozzetto della) *Chitarra* (cioè verso la fine del 1912, invece che nei primi mesi dello stesso anno come aveva suggerito Picasso).

185. Cfr. l'introduzione, p. 64.

186. Cfr. l'introduzione, pp. 18-20.

187. Illustrato in Spies, *Sculpture by Picasso*, come in nota 121, p. 53.

188. Illustrato *ibid.*, pp. 132, 133.

189. La mia affermazione riguarda il fatto che Picasso era certamente conscio che il primo Cubismo aveva due fonti importanti ed immediate, la principale delle quali era la pittura di Cézanne influenzata dal riduzionismo ideografico dell'arte tribale.

190. Nonostante possa non apparire immediatamente chiaro, poiché la bocca è stata allargata e ruotata in verticale, non ci sono dubbi circa l'identificazione di questi tratti. Il naso è un triangolo che si proietta in fuori dal centro del rettangolo facciale, gli occhi sono buchi rotondi che fiancheggiano il naso.

191. La mia ricerca non ha portato al ritrovamento di alcuna riproduzione di maschere di questo tipo che abbiano potuto essere a disposizione degli studiosi, per non dire degli artisti, a Parigi prima del 1930.

192. Questa era la figura del reliquario Kota che Giacometti aveva acquistato da Serge Brignoni (si veda più avanti, Krauss, p. 528 nota 13).

193. L'identificazione, che mi fu chiara attraverso le affinità di *Testa di donna* (p. 323) con le bagnanti "ossute", note per raffigurare Olga, è confermata dallo schizzo di p. 322, in cui si identifica la "immagine speculare" di una prima forma di *Testa di donna* (a destra nello schizzo) con un'immagine di Olga che urla (Picasso la descrisse così a Penrose) proprio come appare in *Busto di donna con autoritratto* del 1929 (*Picasso: A Retrospective*, come in nota 5, p. 272).

194. La prima di queste è *L'abbraccio*, 1925 (*ibid.*, p. 257).

195. Ad es., *Bagnante seduta*, 1930 (*ibid.*, p. 279).

196. Penrose mi accennò che nei momenti più tormentati, Olga aveva minacciato la vita di Picasso; Penrose richiese da me una discrezione ora

non più necessaria (Picasso era ancora vivo).

197. Questa affermazione è basata sull'aver visto circa settanta degli oltre cento oggetti tribali di Picasso, e sull'aver studiato fotografie degli altri.

Oggetti tribali metallici o ricoperti di metallo di ogni dimensione sono relativamente rari. Mentre Picasso potrebbe aver posseduto una figura di reliquario Kota in più di quanto noi pensiamo, è difficile immaginare quale altro oggetto di metallo o placcato in metallo di qualsiasi misura potesse aver posseduto nei primi anni, a parte le maschere Marka, e non ho trovato alcuna documentazione secondo la quale ne possedesse una.

198. La grande maschera Nimba femminile, in opposizione alle figure Baga con la testa Nimba di entrambi i sessi (cfr. nota 97), veniva generalmente intesa come il simbolo della rinascita delle stagioni e della procreazione umana. In genere, Picasso prestava poca attenzione ai particolari etnologici, ma Michel Leiris mi assicurò che egli era a conoscenza del significato della figura Nimba, come veniva interpretato comunemente.

199. Gonzalez aveva cominciato a realizzare le sculture metalliche di Picasso, nella maggior parte dei casi sulla base di disegni, nel 1928. La realizzazione di *Testa di donna* (p. 323) divenne per Gonzalez il punto cruciale della sua nuova carriera come scultore d'avanguardia in metallo. La maggior parte dei suoi lavori più importanti sono collegati alle sculture "trasparenti" ("drawing-in air") di Picasso. Comunque, Gonzalez eseguì anche una serie di "maschere" (p. 320), meno legate a Picasso nella loro ispirazione, e che riflettevano il suo interesse per l'arte tribale.

200. Dalle mie annotazioni risulta un riferimento al fatto che Picasso l'acquistò nel 1928, ma ho perso la fonte di questa informazione. Jacques Kerchache indica che venne esposta alla Exposition d'Art Africain et d'Art Océanien alla Galerie du Théâtre Pigalle, Parigi 1930 (n. 18 del catalogo), come "Collezione Pablo Picasso".

201. Cfr. sopra, p. 276.

202. Cfr. sopra, nota 97.

203. Penrose osserva: «Questa Nimba trova la sua eco nelle monumentali teste di gesso collocate nelle stalle oltre il cortile». (*Picasso: His Life and Work*, come in nota 114, p. 242).

Per Picasso il carattere malleabile della creta, con cui venivano modellate queste sculture, e del gesso con cui venivano rielaborate, era (come suggerisco nel testo) una dimensione espressiva importante della loro creazione. I gessi, nonostante le loro grandi dimensioni, appaiono senza peso e quasi eterei, così da rendere l'immagine che aveva Picasso di Marie-Thérèse (come è rappresentata in *Bagnante con pallone da spiaggia*, 1932; cfr. Rubin, *Picasso: A Retrospective*, come in nota 5, p. 295). I bronzi, invece, perdevano molto di tutto ciò, e Picasso lo sapeva, come conferma la seguente citazione (da Gyula Halàsz, Brassaï, *Picasso and Company*, trad. dal francese *Conversations avec Picasso* di Francis Price, Doubleday, Garden City, New York 1966, p. 51):

«Picasso: Esse (le sculture modellate dei primi anni trenta) erano veramente più belle in gesso. Prima non volevo neanche sentir parlare di fonderle in bronzo. Ma Sabartés continuava a dire: "Il gesso è deperibile. Devi avere qualcosa di solido... Il bronzo dura per sempre..." Fu così che mi persuase a realizzarle in metallo. Alla fine cedetti. Che cosa ne pensi?

Brassai: alcune di esse hanno perso in quel cambio, soprattutto le teste monumentali».

204. *A Life Round Table on Modern Art*, (tenutasi nell'attico del Museum of Modern Art e riportata da Russel W. Davenport in collaborazione con Winthrop Sargent) in «Life Magazine», 11 Ottobre 1948, p. 64.

205. Il mio ringraziamento al Dr. George MacDonald, direttore del National Museum of Man, National Museums of Canada, per aver risposto ai miei quesiti circa l'iconografia degli oggetti della Costa Nord-Ovest.

206. Come osservò Meyer Shapiro nella sua conversazione con me.

207. Illustrato in *Arts primitifs dans les ateliérs d'artistes*, catalogo di una mostra, testi introduttivi di Gaëtan Picon e Jean Laude, Musée de l'Homme, Parigi 1967, tav. 41.

208. Pierre Loeb, *Une main*, in *Voyages à travers la peinture*, Bordas, Parigi 1946. pp. 29-30: «Io non me ne sarei mai separato, ma Picasso la vide e la desiderò».

209. *Ibid.*, p. 30.

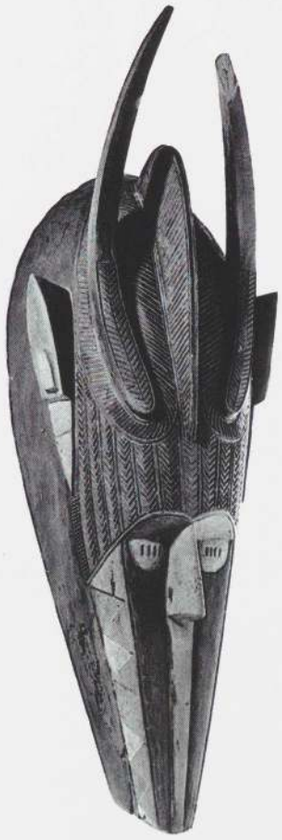
210. *40.000 Years of Modern Art: A Comparison of Primitive and Modern Art*, The Institute of Contemporary Arts, Londra 1949.

211. Lettera inviatami da Roland Penrose, 30 Settembre 1982.

212. Questo è il "Temes Malau" o "Spirito Megapode". La maschera, di cui manca la parte in alto nell'esemplare Matisse/Picasso, normalmente è alta otto piedi. Per quanto riguarda un disegno completo della maschera, cfr. Thomas Harnett Harrison, *Savage Civilization*, Knopf, New York 1937, p. 340 (Il mio grazie a Douglas Newton per questo riferimento).

Braccio con mano, Isola di Pasqua. Legno l. cm. 44,4. Collezione privata, già Collezione Pablo Picasso. Particolare di una fotografia di Brassaï, 1943.

Testa di animale, Bozo, Mali. Legno, metallo e fibre, h. cm. 30. Parigi, Musée Picasso. Già Collezione Pablo Picasso.



Maschera, Baga o Nalu, Guinea o Guinea-Bissau. Legno, h. cm. 76,2. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso. Già Collezione Pablo Picasso.

Maschera, Senufo (?), Costa d'Avorio o Mali. Legno, h. cm. 28. Mougins, Collezione Jacqueline Picasso. Già Collezione Pablo Picasso.

Madre con bambino, Urhobo, Nigeria. Legno, h. cm. 145. Collezione Philippe Guimiot.

Figura, Kasingo, Zaire. Legno, h. cm. 47. New York, Collezione Gustave e Franyo Schindler.

Parte terminale di insegna, Akan o Ewe, Ghana, Costa d'Avorio o Togo. Legno. Riprodotta in Marius de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*, 1916.

Maschera elmo con volto gianiforme, Mende, Liberia o Sierra Leone. Legno, h. cm. 49. Rotterdam, Museum voor Land en Volkenkunde.

Maschera, Kifwebe, Songye, Zaire. Legno dipinto, h. cm. 55,9. New York, Collezione Jack Naiman.

The Museum of Modern Art
300062704

0027843–2